

ЗБОРНИК НАРОДНОГ МУЗЕЈА – БЕОГРАД
RECUEIL DU MUSÉE NATIONAL A BELGRADE

XXII / 1

АРХЕОЛОГИЈА
ARCHÉOLOGIE

СЕПАРАТ / SEPARATION

ПРЕДРАГ Н. ДРАГОЈЕВИЋ

ЛИКОВНИ УМЕТНИК НА АРХЕОЛОШКОМ ИСТРАЖИВАЊУ:
ЈЕДАН ПРИМЕР ИЗ ВРЕМЕНА МИЛОЈА М. ВАСИЋА

PREDRAG N. DRAGOJEVIĆ

VISUAL ARTIST AT AN ARCHAEOLOGICAL SITE:
EXAMPLE FROM THE TIMES OF MILOJE M. VASIĆ

НАРОДНИ МУЗЕЈ
БЕОГРАД



MUSÉE NATIONAL
A BELGRADE

2015

Предраг Н. ДРАГОЈЕВИЋ

*Универзитет у Београду, Филозофски факултет
Одељење за историју уметности*

ЛИКОВНИ УМЕТНИК НА АРХЕОЛОШКОМ ИСТРАЖИВАЊУ: ЈЕДАН ПРИМЕР ИЗ ВРЕМЕНА МИЛОЈА М. ВАСИЋА

Апстракт: У раду се говори о начину на који је Милоје М. Васић ангажовао једног српског уметника као цртача током археолошких ископавања у Винчи. На основу података о уметничком раду и схватањима тог уметника, изводе се закључци о начину на који је приступио задатку. Даље, из поређења теренског цртежа са изгледом археолошког налаза (артефактом и његовим фотографијама), препознају се главни домети цртачевог рада, који уводе у разматрање визуелне компоненте у археолошком тексту.

Кључне речи: археолошка илустрација, теорија уметности, цртеж, Србија, XX век

У уводу своје књиге о Винчи, Милоје М. Васић, оцртавајући историју ископавања и истраживања, помиње многе помоћнике који су учествовали у разним фазама рада на овом археолошком локалитету, а међу њима и четворицу сликара. На месту где набраја све своје сараднике у ископавању (Васић 1932: XII), помиње да захвалност треба да добију и „Г. Драгомир Глишић, академски сликар, Г. Г. Живорад Настасијевић, Никола Бешевић и Вељко Станојевић, сада академски сликари...“. Као ни за остале многобројне сараднике, тако ни за њих не саопштава хронологију боравка на локалитету, нити ближе податке о пословима које су обављали.



По свој прилици, ниједан од поменутих уметника није унео у своје сликарство много од искустава из Винче (уп. Драгојевић 2000; Јовановић 1998; Трифуновић 1973; Влануша 2015). Сваки од њих је, из свог разлога (жанровска оријентација и реализам; зазирање од паганске културе; одлазак у иностранство; успешан развој излагачке каријере), заобишао мотиве винчанске пластике, атмосферу праисторијског насеља или мистику једне заборављене културе. Ову епизоду не помињу чак ни у интервјуима, у којима иначе детаљно говоре о свом животу и уметничком формирању (уп. Кулунџић 1939; Кулунџић 1941а; Кулунџић 1941б). За њих је то, изгледа, био само стручни посао у ком су користили своје „занатско“ знање у репродуковању видљивог. Налази из Винче, ма колико данас могу бити визуелно провокативни и инспиративни, нису у време откривања добили уметничког тумача.

Какав је био допринос уметника? Нешто више детаља о начину и времену ангажовања уметника на ископавањима у Винчи може се пронаћи у документацији везаној за најстаријега од поменутих, Драгомира Глишића (1872–1957). Из преписке сачуване у Министарству просвете и црквених дела, може се закључити да је он као цртач помагао Васићу већ у лето 1911. године. Наиме, у једном писму од 12. августа 1911, Васић се као „чувар Народног музеја“ (сл. 1, 2) званично обратио министру просвете и црквених послова, са молбом да Глишићу продужи одсуствовање из наставе све до 15. септембра, што је, према тадашњем школском календару, значило пуних месец дана. У образложењу је навео да је Глишић ангажован „као стручњак цртач“, „при ископавању у Винчи“.¹ Већ два дана касније, министар је одговорио,² уједно повољно решавајући Васићеву „представку“ (...) „како би могао и даље бити на раду у Винчи“.³ Сутрадан је министар обавестио директора Треће београдске гимназије, у којој је Глишић био запослен, да ће „учитељ цртања“ бити одсутан до 15. септембра, не објашњавајући му ни где Глишић борави ни зашто се задржао.⁴ То је било у складу са тадашњом процедуром за одобравање одсуства наставнику гимназије: за сваки слободни дан мимо празника, распуста или годишњег одмора, наставник је морао да добије одобрење посебним актом из Министарства (уп. Драгојевић, у припреми), па том министровом ангажману не треба давати већи значај но што га има. Ова писма говоре о Васићевом угледу и о званичној подршци његовом истраживању (коју је он, можда из неких других разлога, негирао), али не говоре ни о каквом посебном третману према Глишићу.

Разлоге да Васић ангажује Глишића треба тражити у уметничковој стручности, специјализацији и ставу према цртачком раду. До тог времена, наиме, Глишић је завршио четири године студија на Уметничкој академији у Минхе-

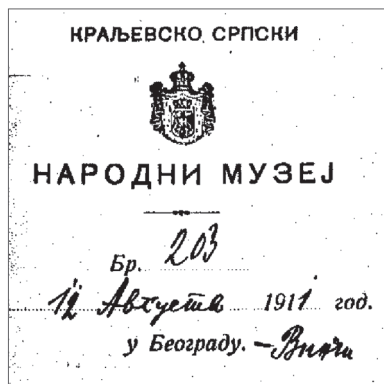
1 АС, МП, ф. 48, бр. 50, *Молба чувара Народног музеја министру просвете и црквених послова*, бр. 203, од 12. августа 1911.

2 АС, МП, ф. 48, *Писмо чувару Народног музеја*, 14. 8. 1911, акт без броја.

3 АС, МП, ф. 48, *Белешка*, Пбр. 13747 од 14. 8. 1911.

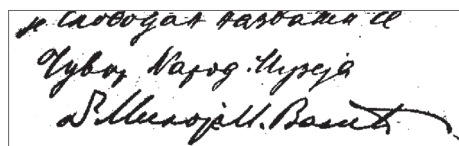
4 АС, МП, ф. 48, *Писмо директору Треће гимназ. Београд*, 15. 8. 1911, акт без броја.

ну и две године у тамошњој уметничко-занатској школи, где је специјализовао цртање и моделовање. По повратку у Београд, предавао је у (приватним) занатским школама и албум ђачких радова који је приредио био је запажен на Балканској изложби у Лондону 1907. године.⁵ Од 1908. био је запослен као наставник цртања у Трећој београдској гимназији.⁶



Сл. 1 Заглавље дописа Милоја М. Васића Министарству просвете и црквених дела (АС, МП, фасцикла 48, бр. 50, допис бр. 203, 12. август 1911)

Fig. 1 Header of Miloje M. Vasić's letter to the Serbian Ministry of education and Ecclesiastical Affairs (Archives of Serbia, Fund Ministry of Education)



Сл. 2 Потпис чуvara Народног музеја (АС, МП, фасцикла 48, бр. 50, допис бр. 203, 12. август 1911)

Fig. 2 Signature of the Custodian of the Serbian National Museum (Archives of Serbia, Fund Ministry of Education)

У Глишићевој заоставштини (у власништву његових наследника), данас постоје скице, крокији, самостални и припремни цртежи који указују на то да се од почетка века бавио и илустрацијом, дизајном насловних страна, дизајном предмета, нацртима за етикете појединих производа, па и карикатуром. Овај, релативно добро очуван и још увек недовољно проучен ликовни материјал открива Глишића као уметника који сигурно влада цртежом, способан да га артикулише на различите начине, у складу са потребама жанра, задатка или наруџбине. Није претерано рећи да се у овом делу Глишићеве заоставштине могу проучавати многи теоријски проблеми цртежа као технике и као ликовне дисциплине. Осим тога, припремни цртежи за слике (портрете и мање композиције) показују да је он и сликању прилазио као цртач, а то потврђују и сећања његових најближих на његов сликарски поступак (уп. Драгојевић 2000: 46–48). Све то заокружује представу о Глишићу као, у основи, цртачу, коме је рад на археолошком документовању могао бити добар професионални изазов. Узимајући у обзир и већ поменути став тадашњих уметника према археолошким налазима, није имао проблема да се прихвати цртања артефаката без икаквих уметничких амбиција које би, извесно, искривиле визуелну представу налаза.

Васић (1932: VII) бележи да је „прво ископавање“ у Винчи остварио 1908, после чега је објавио прве налазе, Народни музеј је добио „стратиграфски сре-

5 ИАБ, Грађа за историју Београда, к. XIII, Ситенографске белешке разговора са Драгомиром Глишићем, 4.1.1957, 18.

6 АС, МП, ф. 44 бр. 6, Решење министра просвете и црквених послова, Тбр. 12699 од 8. октобра 1908.

ђену збирку предмета из Винче“, а међународна научна заједница постала је заинтересована због значаја налазишта. После решавања питања финансирања, као и проблема међународног организовања и руковођења, „ископавање у Винчи отпочело је 22. јула 1911 године“ (Васић 1932: VIII). Васић је тврдио да ово истраживање није производило само налазе већ је послужило да у Србији започне успостављање институција професионалног археолошког истраживања: на иницијативу из Србије, Руски археолошки институт у Цариграду, уз подршку Српске краљевске академије и Владе Краљевине Србије, основао је у Београду свој секретаријат, који је водио Васић. Он је у свом дневнику ископавања, који по француски назива *журналом*, 16. августа 1911. евидентирао и описао посету Теодора Ивановича Успенског, директора Руског археолошког института у Цариграду. Ту, поред осталог, бележи да је показао важније налазе „и све цртеже Г. Драгомира Глишића, академског сликара“, фотографске и топографске снимке (наведено према Васић 1932: IX). Успенски је том приликом, наводно, био толико задовољан да је Васићу дао потпуну аутономију у даљем истраживању. Васић је имао своје разлоге да рад у Винчи представи као професионално организовано ископавање и управо тада је почела да се формира дуго одржавана представа о почецима и основама археологије у Србији (детално о томе Palavestra 2012; Palavestra 2013).

Што се тиче Глишића, то није био његов први допринос добром утиску о некој институцији у Србији: петнаестак година раније, његови цртежи су послужили као доказ квалитета прве српске цртачко-сликарске школе, коју је у Београду основао словачки академски сликар Кирил Кутлик (уп. Коректор 1896; Крстић 1896). Али, за разлику од времена када се истакао уметничком вредношћу и напретком у обуци, у Винчи он није био аутор, већ више техничко лице, те стога није познато да је икада придао значај своме уделу у овом послу. Током 1912. и 1913. Глишић је већ био мобилисан и учествовао је у балканским ратовима, о чему сведоче његове војничке исправе и други документи (Шуица 1983: 1), па стога, по свој прилици, више није могао да присуствује ископавањима која су настављена тих година (уп. Васић 1932: IX).

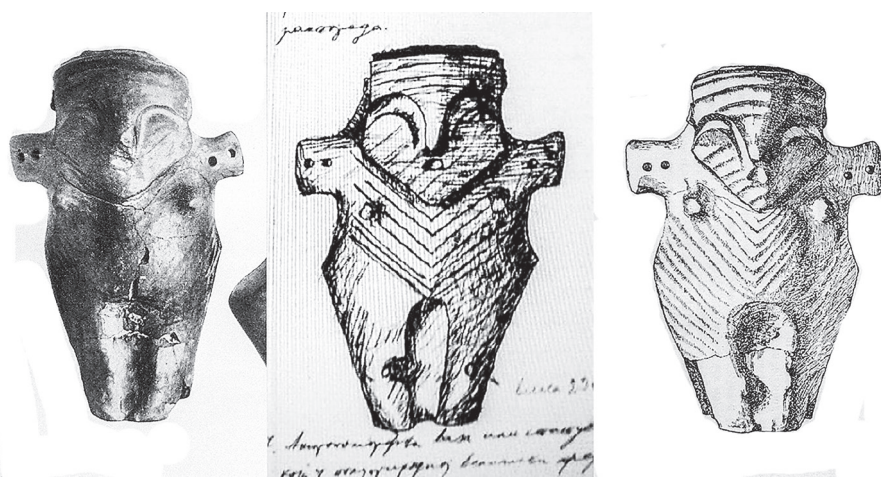
САДРЖАЈ ИЛУСТРАЦИЈА

Узимајући као упориште неке од основних теоријских идеја о типовима и елементима цртежа (врсте, функције, симболика, изглед, називи и класификација линија, и слично), можемо укратко анализирати цртеже настале у време Глишићевог бављења на локалитету у Винчи.

Укратко, теорија сматра да је цртеж и настао са идејом да се одреди и означити предмет (уп. Protić 1979: 91). Као самостални ликовни израз, цртеж има своју материјалну основу, своју пластичност, предметни и значењски или духовни слој. Као елемент ликовног остварења, цртеж је један од делова тзв. пластичког слоја, при чему се укршта са другим пластичким елементима (бојом, светлошћу, сенком...) и са осталим слојевима ликовног дела, производећи многобројне визуелне утиске, приказе и значења. При томе, цртеж описује спољашњост, али могао би, такође, да изражава суштину описаног предмета,

у ком је „унутрашња истина која се мора извући из спољашњег изгледа предмета и коју треба приказати“ (Matis 1996: 49). Стога је *цртање*, неизоставно, поред свега и интуитивни и мисаони процес, који се може уздићи на ниво интелектуалне и чак филозофске активности. Исти аутори који, у циљу примене „научног“ метода цртања, полазе од извесне „невиности ока“ (као, на пример, Ruskin 1857: 3), ипак разумеју и значај „визије“. Другим речима, цртеж, чак и као технички, није објективан снимак предмета, него је израз човековог мишљења или доживљаја предмета.

У објашњењу процеса који су се одиграли у току Глишићевог илустровања археолошке грађе, добро је поћи од примера једног артефакта који је описан на више начина. Антропоморфни *суд од печене земље* (Васићев назив), ископан у Винчи 1911, скициран је у дневнику ископавања на страни 129, затим је стручно нацртан, па фотографисан (сл. 3) и, на крају, описан стручним терминима археологије.



Сл. 3 Прикази антропоморфног суда од печене земље, лево: фотографија (према: Васић 1932: т. XVII, сл. 90а); средина: скица у дневнику ископавања, стр. 129; десно: цртеж (према: Васић 1932: 43, сл. 89а)

Fig. 3 Visual representation of a vessel of terra cotta, left: Photography (Vasić 1932: t XVII, fig. 90a); center: Sketch in Vasić's journal of excavation, p.129; right: Drawing (after: Vasić 1932: 43, fig. 89a)

Скица поменутог артефакта (сл. 3, средина) оставља утисак грубог рада, као да је реч о предмету од тесаног камена; обриси тела су оштри, контрасти су јаки, ивице обрва чине се дубљим него на предмету, итд. Пажљивим гледањем цртежа који је коришћен, препознају се тактилне линије и линије којима цртач мапира површ не би ли касније, у коначној верзији, представио облину тела. Све је доста лично, читава се рад руке која покушава да линијама дочара облик предмета. Далеко је од добре информације археолошког цртежа, али може бити на путу да открије (техничке и ликовне) принципе настанка овог артефакта. Наиме, по неким теоретичарима (уп. Arnheim 1987: 140–186), постоје законитости у развоју приказивачких појмова у визуелном мишљењу (на пример, поглед на околни свет, грубо и уопштено сагледавање које се по-

степену диференцира, и слично), а могу се препознати и код цртежа и при настанку примитивних тродимензионалних предмета (Arnhaјm 1987: 178–186); сви се принципи могу откривати у одређеним ликовним елементима. С друге стране, увид у начин на који уметник гледа предмете око себе, изведен анализом уметникових текстова и скица друге врсте, као и поређењем са другим уметницима (Драгојевић 1997), показује исту врсту поступности и систематичности којом се надграђују провобитна наивност и несигурност, можда и недостатак инвентивности; касније, то је везивање за школу и занатски поступак стварања. Нажалост, скица није рађена с наменом да поново произведе („ре-продукује“) артефакт, превodeћи га у други медиј, чиме би постала његова уметничка интерпретација и можда отворила нека питања односа естетике и стратегије сећања (уп. Jones 2001). Завршила је као припрема за цртеж јер је археологија тога времена гледала ствари позитивистички.

Цртеж истог артефакта (сл. 3, десно) нема више трагова личног „опипавања“ предмета и његовог динамичног тумачења као живе ствари у настанку. Сада је скамењен; кратке паралелне линије чине појасе шрафура којима се означавају паралелна испупчења на телу фигуре, али се постиже другачији визуелни ефекат, па тело изгледа као да је састављено од степенасто поређаних површи. Изгубивши самосталност, овај цртеж постаје неразумљив без текстуалног описа.

Васићев *опис* (1932: 42) иде овако:

„... суд од црвено печене земље, висок 23 цм. (...) израђен у облику женске фигуре с моделованим ногама, с рукама у облику хоризонталних патрљака, који су хоризонтално пробушени по двама рупицама. На прсима су пластичне дојке. – Лице је представљено у облику петоугаоне, аплициране маске. Уши су такође представљене. Нос је пластичан и представљен је као продужење пластичних обрва. Испод обрва је лучно удубљење, које се протеже и дуж носа, а испод тога удубљења иде, паралелно с њим, једно узвишење с оштром ивицом. Испод носа је једно плитко удубљење, које представља уста. Целокупна површина суда има плитка удубљења разних праваца. Та удубљења су мање орнаменат; она су техничког порекла, позајмљена с металног узора. (...) Суд је – што нарочито ваља истаћи – шупаљ до дна ногу, изуzeвши хоризонталне патрљке. Он је, према томе, реципиент а не пластична представа људске фигуре; он није статуета.“

У вези са овим цртежом, Васић наводи да је „на мало уобичајен начин (...) не траживши претходно моје одобрење“, објављен у заједничком раду једног српског и једног страног колеге, у страног публикацији из 1932. године. Прекоревачући их због тога, Васић (1932: 42) ипак исказује занимљиво мишљење о овој ликовној представи: „Цртеж је, у осталом, недовољан и рђав; њим се нико неће моћи користити.“

Васић је објавио овај цртеж, мада је уз њега дата и *фотографија* истог артефакта (сл. 3 лево). Ту се види да ни фотографија, нарочито црно-бела, није у стању да лако представи материју, рељеф и облике предмета. У принципу, она

то може да *дочара* употребом вештачког осветљења које пада из одређеног угла и при томе, готово по правилу, осим што наглашава рељеф предмета, она сугерише или изазива и одређени утисак. Та комбинација облика, светлости и сенке је можда само корак ка уметничком изразу, али сигурно је корак даље од објективности каквој тежи археолошка илустрација. Такође, фотографија приказује све без разлике, не прави одабир битних елемената неопходних за опис и она, у принципу, не успева да замени цртеж ни у прављењу „објективног“ визуелног записа ни у наглашавању детаља битних за описивача (уп. Farthing 2008: 147–148). У конкретном случају, на црно-белом фотографском снимку предмет изгледа тамно, на њему се указују пукотине и оштећења, уочљива је глаткоћа материје, при чему *површина њела не изгледа иако избразда-на као шито се наилашава у текстуалном опису, а нарочито на цртежу*.

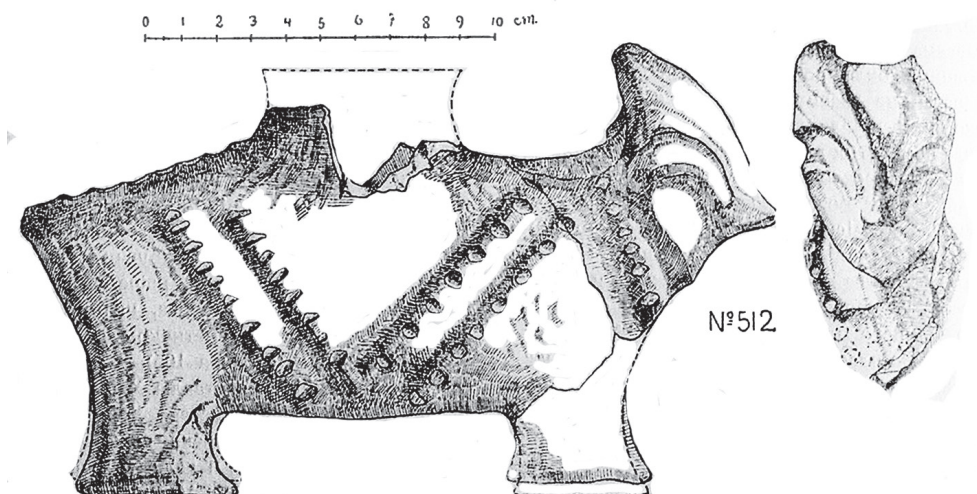
То је тачка на којој се можемо осврнути на питање ауторства: Глишић, као самостални аутор цртежа, никада не би урадио овако нешто, његов цртеж би био сличнији фотографији; археолог му је очигледно помогао да боље види та „удубљења (...) техничког порекла, позајмљена с металног узора“ (Васић 1932: 42), те да их визуелно истакне у скици, где су приказана као бразде, и на цртежу, где постају одсечне степенасте површи. Важно је приметити да ликовне представе – фотографија, скица, цртеж – губећи од уметничке вредности ипак не постају „снимак“ предмета нити објективни документ. Напротив, раније поменута природа цртежа омогућава му да истакне делове приказаног предмета у складу са интуицијом и мишљу – археолога. Тако се на овом детаљу види да концепти, начела, идеје археолога, које постају предмет расправе једнако као и њихови резултати (уп. Babić 2011), постоје код Васића у видљивом облику већ на теренским снимцима.

Из те повезаности илустрације са концептима истраживача проистиче да су ликовна средства само подсетник, илустрација текстуалног описа; фотографија ставља нагласак на стање предмета и материју, цртеж издваја битне елементе, док скица избацује у први план општи утисак о предмету и матисовску „унутрашњу истину“ о њему. Ликовни елементи служе ипак као оријентир за читаоца и делимично помажу скраћивању текстуалног описа, сугеришући изглед целине артефакта, док се описивање, анализа и објашњења битних елемената дају у тексту.

ЛИКОВНИ ЈЕЗИК: АРХЕОЛОШКА ИЛУСТРАЦИЈА

У вези с наведеним треба указати и на један процес прерастања форме ових цртежа у нови језик археолошке илустрације. На неким местима, археолог (Васић 1932: 66–67) се позива на цртеж, на пример: „Слика 113 а, б, представља суд од земље у облику четвороножне животиње (вола?). (...) Суд има црно-сиву, сјајну углачану површину. На леђима се налазио врат отвора. Обе очуване задње ноге су шупље (...)“. Овде још има доста текстуалног описа, али упоредо са њим иде цртеж (сл. 4). Цртеж почива на ликовним елементима: сигурном и танком контуром описана је спољна граница облика предмета, комбинацијом појаса испуњених кратким шрафурама моделује се површина,

белим површима сугерисани су испупчени делови, а тзв. пасивним линијама представљена су кружна удубљења. Међутим, ови ликовни елементи сада су комбиновани са елементима техничког цртежа: предмет је приказан у две пројекције (виђен са стране и спреда), испрекиданим линијама продужене су контуре тако да су реконструисани недостајући делови (ноге, део на леђима), а у горњем делу постављен је и размерник.

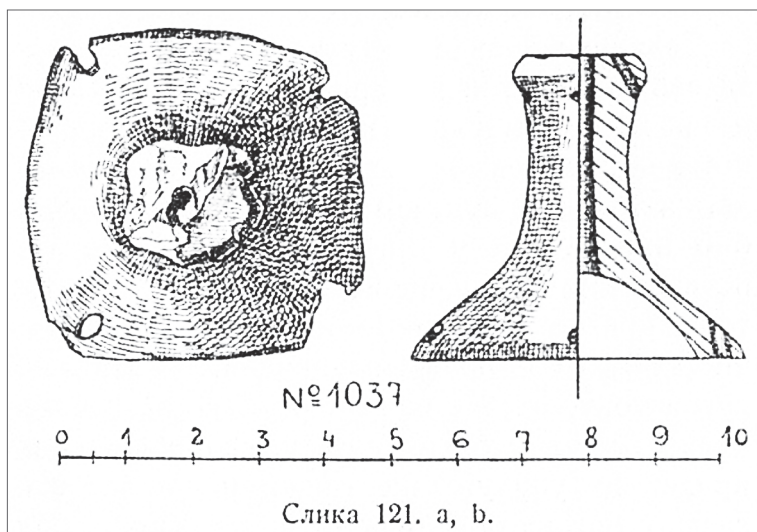


Сл. 4 Цртеж земљаног суда у облику животиње (према: Васић 1932: 66, сл. 113a)

Fig. 4 A Drawing of a vessel of terra cotta, shaped as an animal (after: Vasić 1932: 66, fig. 113a)

Илустрација можда иде корак даље у том смеру на другим примерима, као што је тумачење једног „арибалоса“ (Васић 1932: 70, сл. 121). Тај „фрагментовани горњи део арибалоса“, „нађен у 1911“, приказан је сажетим текстом и цртежом који има све елементе ликовног (шрафуру за сиве тонове, укрштenu шрафуру за тамније тонове, спољну контуру и контуру променљиве ширине за опис облика) и, уз њих, све елементе техничког цртежа (размерник са означеном величином у сантиметрима, две пројекције артефакта: поглед одозго и поглед са стране, линију која представља осу симетрије, најзад, и испрекидане линије које означавају пресек, приказујући унутрашњост и канале које је Васић тумачио као „рупице за узицу“). У тексту се углавном помињу материјал, година налаза, дубина, висина, и указује на постојање рупица. Остало, рекло би се, објашњавање или показивање појединих формулација, препуштено је цртежу, који у оваквим случајевима већ функционише паралелно са текстом (сл. 5).

Ту се, на крају овог процеса, сусрећемо са једним хибридниm визуелним језиком. Његова генеза била би занимљива са становишта визуелних студија: требало би да се провери да ли је технички цртеж „оживео“ добијајући пластичност или је пластични цртани приказ артефакта накнадно опремљен техничким елементима. Овај хибридни језик је такође постао распрострањен, прихваћен, стандардизован до те мере да не омогућава различита читања (као што би то био случај са језиком ликовне уметности).



Сл.5 Цртеж фрагмента „арибалоса“ (према: Васић 1932: 70, сл. 121а, б)

Fig. 5 Drawing of a fragment of an „aryballos“ (after: Vasić 1932: 70, fig. 121a, b)

Овај визуелни језик, с друге стране, управо губи уметничке елементе и приближава се језику науке, а може га користити добар ученик, техничар, онај ко научи и прихвати правила визуелне комуникације.

Уметник који се почетком XX века нашао у ситуацији да гради овакав језик морао је дати предност процесном над креативним. Глишић, од самих уметничких почетака везан за учење и школу, оријентисан на академско, заокружено, конзервативно (Драгојевић 2014), имао је неопходне предиспозиције да успешно изведе такав задатак.

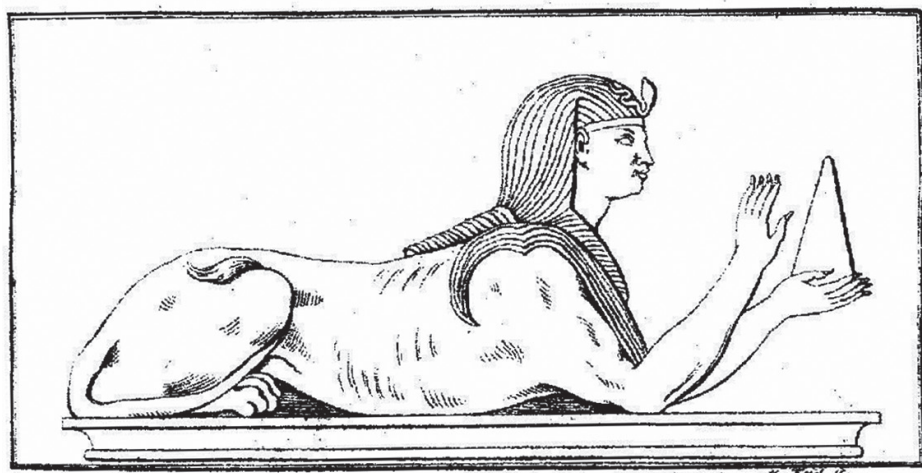
КОНТЕКСТ ЗА ПРОЦЕНУ: РАЗВОЈ АРХЕОЛОШКЕ ИЛУСТРАЦИЈЕ

Занимљиво би било на крају сагледати контекст у ком се одиграло ово претварање визуелних забелешки у језик археолошке илустрације. Њен развој може се пратити бар од почетка XVIII века, када је формулисана идеја да је проучавање старина непотпуно без цртежа и нацрта (Piggot 1978: 7), па до данас, када она постаје део ширег проблема разумевања и употребе визуелне комуникације као инструмента ове науке (Smiles and Moser 2005). У случају Васићевог цртача, било би могуће само у најширим потезима означити један аспект, а то је развој археолошке илустрације од уметности до стручне специјализације унутар археологије. У том погледу, радови Васићевог цртача чине се ближим данашњем визуелном језику него оном из XIX века.

Око сто педесет година пре почетка ископавања у Винчи, у књигама из области археологије (ако се фокусирамо само на улогу уметника, техничку опрему и дизајн, илустрацију и друге примењено-уметничке и визуелне елементе) могло се препознати снажно присуство уметничког елемента. Он се развијао од најсложенијег, *сйваралачке иншерйрейиације*, преко једноставни-

јег, уметничке анализе, све до „уacroћеног“ ликовног описивања или приказа, белешке, снимка... Без обзира на то свођење уметничког на документарно, на сваком од ових нивоа развоја било је потребно решавати одређене проблеме визуелне презентације, а та решења је баштинила археологија, формирајући стручну област археолошке илустрације. Уметнички заснована археолошка илустрација (сл. 6) морала је најпре да се ослободи својих уметничких слобода и надоградњи које су служиле као замена за недостатак чињеница, затим да реши проблем пропорција, па и анахронизама (на пример, код Пиранезија, уп. Dixon 2005: 120), као и проблем технике графичког репродуковања, која је знала да преокрене латералну организацију слике (сл. 7), а јављала су се и питања садржаја (приказ споменика или свега што га окружује).

Стотинак година после првих ископавања у Винчи, почетком ХХI века археолошка илустрација је сасвим ослобођена уметничког елемента и посао њене израде прешао је са уметника на археолога или техничког сарадника, специјалисту у оквирима археолошке струке. Дефинише се као: 1) ликовна (визуелна) забелешка или снимак који је део документације, 2) анализа која издваја и наглашава битне елементе и 3) интерпретација која се пласира упоредо са текстом (Adkins and Adkins 1994; Taylor 2002; Steiner 2005), не признајући поделу на „објективно“ визуелно бележење „чињеница“ и њихово тумачење; тумачење се крије већ у процесу описивања.



Сл. 6 Сфинџа са људским рукама која држи пирамиду
(према: J. J. Winckelmann 1934: 408, T. 8)

Fig. 6 The human-handed sphinx holding a pyramid (after: J. J. Winckelmann 1934: 408, T. 8)



Сл. 7 Херкул проналази Телефа, фреска у Херкуланеуму, лево: фотографија (према: Zajder 1976: 68); десно: бакрорез (према: Killian 1777–1782)

Fig. 7 *Hercules finds Telephus*, frescoe in Herculaneum, left: Photography (after: Zajder 1976: 68); right: Engraving (after: Killian 1777–1782)

ИЗВОРИ / SOURCES:

Архив Србије (АС, МП)

Министарство просвете, фасцикла 44, бр. 6, *Решење министра просвете и црквених послова*, Тбр. 12699 од 8. октобра 1908.

Министарство просвете, фасцикла 48, бр. 50, *Молба чувара Народној музеја министру просвете и црквених послова*, бр. 203, 12. август 1911.

Министарство просвете, фасцикла 48, *Белешка* (одобрење да се Глишићу продужи одсуство) Пбр. 13747 од 14. 8. 1911.

Министарство просвете, фасцикла 48, *Писмо чувару Народној музеја*, 14. 8. 1911, акт без броја.

Министарство просвете, фасцикла 48, *Писмо директору Треће гимназ. Београд*, 15. 8. 1911, акт без броја.

Историјски архив Београда (ИАБ)

Грађа за историју Београда, кутија XIII, *Сценаријске белешке разговора са Драгомиром Глишићем*, 4.1.1957, 1–38.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES:

Adkins, L. and Adkins, R. A. 1994

Archaeological Illustration, Cambridge: Cambridge University Press.

Arnhajm, R. 1987

Umetnost i vizuelno opažanje. Psihologija stvaralačkog gledanja, nova verzija, Beograd: Univerzitet umetnosti.

Babić, S. 2011

Čemu još istorija arheologije? *Etnoantropološki problemi* 6/3: 565–577.

Blanuša, M. 2015

Veljko Stanojević: modernist i klasik, Beograd: Muzej savremene umetnosti.

Васић, М. М. 1932

Преисторијска Винча 1, Београд: Државна штампарија.

Dixon, S. M. 2005

Illustrating Ancient Rome, or the *Ichnographia* as Uchronia and Other Time Warps in Piranesi's *Il Campo Marzio*, in: *Envisioning the Past: Archaeology and the Image*, S. Smiles, S. Moser, eds., Oxford, MA: Blackwell, 115–132.

Драгојевић, П. 1997

„Слике“ у текстовима ликовних уметника. Кретање погледа и аналогije између ликовног и писаног изражавања, *Зборник Народној музеја* (Београд) 16-2: 245–255.

Драгојевић, П. 2000

Драгомир Глишић (1872–1957): слике – дијалој са модерном уметношћу, Библиотека Катакомбе, Београд: ауторско издање.

Драгојевић, П. 2014

Митови и документа о формирању једног српског уметника, у: *Међународни ѿемајски зборник Уметности и ѿена улоја у исијорији: између трајности и пролазних -изама, ѿосвећен сећању на ѿроф. др Миодраја Јовановића (1932–2013)*, ур. З. М. Јовановић, О. Тошковић, Ј. Петровић, В. Виријевић, Косовска Митровица: Филозофски факултет у Приштини, 103–116.

Драгојевић, П. (у припреми)

О одсуствовању с наставе – примери из документације министарстава Краљевине Србије, *Зайис* (Пожаревац) 4.

Zajder, R. 1976

Rimsko slikarstvo, prev. Nada Oklobdžija, Beograd: Jugoslovenska revija

Јовановић, З. М. 1998

Друштво уметника Зојраф, Београд: Ј. М. Васиљевић.

Jones, A. 2001

Drawn from Memory: The Archaeology of Aesthetics and the Aesthetics of Archaeology in Earlier Bronze Age Britain and the Present, *World Archaeology: Archaeology and Aesthetics* 33-2: 334–356.

Killian, G. C. (ed.) 1777–1782

Abbildungen der Gemaelde und Althertuemer welche seit 1738 sowohl der verschueteten Stadt Herkulanun, als auch in den umliegenden Gegenden an das Licht gebracht worden, nebst ihrer Erklaerungen von Christoph Gottlieb von Murr, Vol. I–VI, Augsburg: Killian.

Коректор 1896

Цртачко-сликарска школа у Београду, *Бранково коло* 41: 1310–1311.

Крстић, Ђ. 1896

[Отворено писмо Кирилу Кутлику], *Дневни лист* (Београд), 25. септембар.

Кулунџић, З. 1939

Сликар Драгомир Глишић, *Београдске ојшћинске новине* 11: 705–711.

Кулунџић, З. 1941a

Сликар Живорад Настасијевић, *Београдске ојшћинске новине* 1: 27–35.

Кулунџић, З. 1941b

Сликар Вељко Станојевић, *Београдске ојшћинске новине* 2: 82–91.

Matis, A. 1996

[Изјаве о уметности], *Likovne sveske* (Beograd) 4: 41–59.

Palavestra, A. 2012

Vasić pre Vinče (1900–1908), *Etnoantropološki problemi* 7/3: 649–678.

Palavestra, A. 2013

Čitanja Miloja M. Vasića u srpskoj arheologiji, *Etnoantropološki problemi* 8/3: 681–715.

Piggot, S. 1978

Antiquity depicted: Aspects of archaeological illustration, London: Thames and Hudson.

Protić, M. B. 1979

Oblik i vreme, Beograd: Nolit.

Ruskin, J. 1857

The Elements of Drawing and the Elements of Perspective, London: Dent.

Smiles, S. and Moser, S. (eds.) 2005

Envisioning the Past: Archaeology and the Image, Oxford, MA: Blackwell.

Steiner, M. 2005

Approaches to Archaeological Illustration: A Handbook, Practical Handbooks in Archaeology No 18, Bootham: Council for British Archaeology and Association of Archaeological Illustrators and Surveyors.

Taylor, A. 2002

Archaeological Illustration, Aberdeen: University of Aberdeen.

Трифуновић, Л. 1973

Српско сликарство 1900–1950, Београд: Нолит.

Farthing, S. 2008

Recording And Questions of Accuracy, in: *Writing on Drawing: Essays on Drawing*, S. Gamer, ed., Bristol and Chicago: Intellect, 141–152.

Шуица, Н. 1983

Драјомир Глишић – рајини њериод 1914–1918, Београд: Војни музеј.

Winckelmann, J. J. 1934

Geschichte der Kunst des Altertums. Vollständige Ausgabe, Wien: Phaidon-Verlag.

VISUAL ARTIST AT AN ARCHAEOLOGICAL SITE: EXAMPLE FROM THE TIMES OF MILOJE M. VASIĆ

SUMMARY

In each phase of his excavation in Vinča, serbian archaeologist Miloje M. Vasić (1869–1956), curator and director of the National Museum in Belgrade, engaged a painter (i.e. Glišić, Nastasijević, Bešević, Stanojević) as an archaeological ilustrator.

First in row, and the oldest one, Dragomir Glišić (1872–1957) was a draftsman by education and by vocation. He studied at the Academy and at the Arts and Crafts School in Munich. He based his art upon realistic drawings. He worked as an illustrator, designer, caricaturist and a drawing teacher at the high school. Vasić engaged him in summer of 1911.

Based on theoretical principles of drawing, an analysis of his archaeological drawing was made. It showed that Glišić succeeded in turning an artistic drawing into a relevant visual record (Fig. 3). By adopting the elements of technical drawing, he created a hybrid visual language (Figs. 4, 5). It contains the elements of visualisation of material and shapes, as well as description of enhanced details relevant to archaeology. Such a drawing is combined with text in various ways.

Context for the evaluation of those illustration is the proces of establishing the archaeological illustration. A strong visual element was present in archaeological books since 18th century, but its artistic impression faded out due to the development of science. The free artistic vision of archaeological artifacts gradually turned into a visual interpretation, and it finally became a drawing record. Artists solved problems of treating the facts (Fig. 6), of proportion, of technique of reproduction (Fig. 7), of visual content, etc. and gradually gave way to experts and technicians; thus archaeological illustration became a specialization. Today, one defines archaeological illustration as a means 1) to produce an accurate and detailed record 2) to learn more about the objects themselves and 3) to inform others trough pictures.

Translated by author

