

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Миља М. Стијовић

Музеј Томе Росандића у Београду

докторска дисертација

Београд, 2015

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOSOPHY

Milja M. Stijović

**The Museum of Toma Rosandic
in Belgrade**

PhD

Belgrade, 2015

Ментор:

др Ненад Радић, доцент
Филозофски факултет у Београду

Чланови комисије:

др Лидија Мереник, редовни професор
Филозофски факултет у Београду

др Драган Булатовић, доцент
Филозофски факултет у Београду

Датум одбране докторске дисертације:

Истински омаж Прусту био би по Ботону, гледање нашег света његовим очима, а не његовог света нашим очима. Велико хвала ментору др Ненаду Радићу, што ми је за протеклих шест година пружио прилику да гледам свет његовим очима, отворио ми нове видике и дао слободу да истражујем ходнике историје уметности и музеологије. Такође, хвала др Драгану Булатовићу који је од почетка увек био ту да помера моје границе, као и професорки др Лидији Мереник на саветима и подршци.

Хвала г-ђи Јасни Марковић кустосу Музеја Томе Росандића на дивних шест месеци сарадње, Зефирину Грасију, Милошу Јуришићу, Јовани Кесић, Николи Кољи Милуновићу, Мирјани и Славољубу Цаји Радојчићу на пруженој помоћи, саветима, подацима, фотографијама и литератури.

Хвала колегама из Музеја града Београда, Музеја примењене уметности, Историјског архива Београда, Архива Југославије, Филмских новости, Универзитетске библиотеке, Завода за заштиту споменика културе града Београда.

Хвала дивним пријатељима Валентини Станојевић и Марији Ђорђевић на (с)трпљењу у читању радних верзија и вери у мене и овај рад. Хвала породици и пријатељима који су са интересовањем пратили мој рад и пружали безрезервну подршку.

На крају, хвала Љиљани и Милораду Стијовићу, на љубави и подршци свих ових година коју могу да пруже само родитељи.

Музеј Томе Росандића у Београду

Апстракт

Докторска дисертација под насловом *Музеј Томе Росандића у Београду* бави се свим аспектима овог музеја, полазећи од тезе да се ради о веома специфичном и јединственом примеру куће уметника која је претворена у музеј.

Разматра се историјски развој кућа уметника, својеврсних храмова сопства и тоталних уметничких дела, које прерастају у музеје. Открива се музеализација приватног живота, у овом случају уметника кроз његов дом, приватни простор који је он користио и тестаментом оставио граду Београду.

Дисертација је подељена у три основна поглавља која имају за циљ да тумаче простор, уметничка дела и предмете који су сачувани, чиме консеквентно тумаче рад и живот уметника и биографију обликују кроз биографски, уметнички и музеолошки део.

Тако, прво поглавље *Кућа* прати развој уметника, његово младалачко трагање за уметничким исказом и приватним простором, жену у његовом атељеу, настајање идеје о кући све до њене реализације.

Друго поглавље *Атеље* у кратком осврту се бави уметничком делима Томе Росандића, наглашавајући поред маузолеја за породицу Петриновић, његова два значајна дела *Игралн се коњи врани* и *Ессе homo*, која чине уједно и засебна поглавља. Овај део се симболично завршава са *Ессе homo*, представљајући кроз скулптуру, која заузима централно место на уласку у Музеј, самог вајара и његову личност, његов однос према друштвеним и историјским збивањима, сумирајући награде и признања која су уследила после Другог светског рата.

Треће поглавље *Музеј* бави се свим специфичностима које овај музеј чине ретким и уникатним. Део је посвећен легатима у Србији, уз кратак преглед регулативе како би се осветлио овај вид остављања културног блага. Кроз примере сличних музеја у региону и свету, пружена је могућност компаративне анализе са Музејом Томе Росандића. Поголавље на крају садржи основе за ревитализацију овог драгоценог музеја.

Кључне речи: музеологија, музеализација, кућа уметника, легат, Тома Росандић, Марија Богдановић, вајари, Сецесија, уметност модерне, мајсторске радионице, Београд 1911-1955.

Научна област: Историја уметности

Ужа научна област: Музеологија и херитологија

УДК: 069.02:7(497.11 Beograd)(043.3)

730.071:929 Rosandić T

The Museum of Toma Rosandic in Belgrade

Abstract

The Doctoral Dissertation entitled *Toma Rosandic's Museum in Belgrade* deals with all aspects of the museum, starting from the assumption of highly genuine and unique example of an artist's home that was transformed into a museum.

The thesis deals with the historical development of the artist's home as a temple of sorts built to celebrate the selfhood and total works of art growing into museums. The musealisation of a private life is revealed - the artist's private life through his home - a private space that he used and endowed to the City of Belgrade in his last will.

The thesis is divided into three main sections, aiming to interpret space, works of art and objects that have been preserved, which consistently interpret the artist's work and life, shaping his biography through biographical, artistic and museological sections.

Thus, the first chapter named *House* follows the artist's development, his youthful quest for artistic statements and private space, the place of women in his studio, as well as bringing forth the idea of a house until its realization.

The second chapter *Atelier* deals in short with the artistic work of Toma Rosandic, highlighting, among others, the *Petrinovic Family Mausoleum*, his major composition *Black horses play*, and *Ecce Homo*, included in separate chapters. This section symbolically ends with *Ecce Homo* sculpture, representing the sculptor himself, his personality, his attitude towards the social and historical events, summarizing all his awards and accolades that followed after the Second World War; occupying a central position at the entrance of the Museum.

The third chapter *Museum* deals with all the details that make this Museum so rare and unique. A part of this chapter is dedicated to bequests in Serbia, along with a brief overview of the regulations in this field in order to shed some light on the aspect of cultural heritage bequeathing. Through examples of similar museums in the region and world as well, the comparative analysis of those and the Rosandic's museum has been given. This chapter concludes with principles for the revitalization of this invaluable museum.

Keywords: museology, musealisation, artist's house, legacy, Toma Rosandic, Marija Bogdanovic, sculptors, Art Nouveau, contemporary art, master classes, Belgrade 1911-1955.

*Сав смисао мога рада је у величању снаге,
лепоте, самоодрицања, жртве за људе.
Да сам поета, ја бих песму испевао.*

Тома Росандић

САДРЖАЈ

У ТРАГАЊУ ЗА ПРВОБИТНОМ ШКОЉКОМ.....	1
КУЋА УМЕТНИКА КАО АЛТЕР ЕГО	5
РЕЧ О БЛАГУ ИЛИ БЛАГО РЕЧИ	9
ТРИ НИВОА	16
КУЋА - DOMUS.....	22
МЛАДОСТ	24
ЖЕНА.....	31
VILLA RUSTICA.....	40
АТЕЉЕ - ARS	50
ПОРТРЕТИ.....	53
ИГРАЛИ СЕ КОЊИ ВРАНИ	60
ЕССЕ НОМО	67
МУЗЕЈ - MEMORATIVAE.....	72
ЛЕГАТ ТОМЕ РОСАНДИЋА – ОСНИВАЊЕ МУЗЕЈА	74
ПРОСТОР ПАМЋЕЊА.....	88
БУДУЋНОСТ МУЗЕЈА.....	94
И КРАЈ И ПОЧЕТАК.....	104
ЕПИЛОГ	108
СПИСАК СКРАЋЕНИЦА.....	109
ЛИТЕРАТУРА.....	110
ПРИЛОЗИ.....	120
БИОГРАФИЈА ТОМЕ РОСАНДИЋА	120
ИЗЛОЖБЕ.....	128
ФОТОГРАФИЈЕ И ДОКУМЕНТА.....	131
КАТАЛОГ ДЕЛА ИЗ МУЗЕЈА ТОМЕ РОСАНДИЋА	197
БИБЛИОГРАФИЈА.....	221

У ТРАГАЊУ ЗА ПРВОБИТНОМ ШКОЉКОМ

„I ja, nemo prolazim kroz taj atelje, gde živi kamen i drvo pod rukama velikog čudotvorca...

Onda, na prolazu kroz hol, Toma Rosandić mi pokazuje dve odaje svoje kuće... Sve je rađeno tu, na licu mesta. Sto od orahovine, stolice, vazne, svećnjaci, ceo nameštaj je sam Toma Rosandić radio u drvetu, rezao, uobličavao. Svako parče, je jedan fragment naše nacionalne umetnosti i svako to parče je delo Tome Rosandića. Poslužavnici i tanjiri od kovanog srebra ili bakra, vazne od drveta. Čilimovi, tkanine, čaršavi, navlake na stolicama, rad su gospođe Rosandić.

Cela kuća je jedan mali muzej, pun lepota, originalnosti i ukusa.

U svakom uglu, poneka skulptura, umetnički predmet, biblo ili vazna, pepeljara ili figurina... Sve je to stvarano godinama, sve je rađeno rukom, svako parče ima svoju vrednost i svoju osobenost.

Na zidovima, nekoliko slika. Dva-tri Milunovića, zatim jedan Dobrovićev akt, jedan portret nedavno preminulog Joba, jedna kompozicija Šumanovića...“¹

Цитат из 1936. године је само један у низу доказа да је кућа² Томе Росандића, пре своје званичне трансформације, била доживљавана као музеј. Управо је кућа уметника, како је Ото Бихалји Мерин описивао, која „лиči ромало на карелу или на мали музеј“³ тема тезе.

Музеј је званично отворен 1963. године, осам година после потписаног уговора⁴ између Томе Росандића и Народног одбора Београда, којим је озваничен уметников

¹ В. З. М, „Bio sam kod Tome Rosandića“, *Časopis Sad i nekad*, br.4 (Split, 10. juni 1936), 14.

² Видети прилог бр. 2

³ Ото Бихалји-Мерин, *Jugoslovenska skulptura dvadesetog veka* (Београд: Југославија, 1955), 8.

⁴ Уговор се чува у Музеју града Београда (МГБ, ЛТР, архивалије), а у Историјском архиву Београда налази се давање сагласности на исти са IV заједничке седнице Народног одбора среза Београд 30. IX 1955. године (видети ИАБ – 31-Записници са седница 1955)

тестамент⁵ од 8. јула 1955. године, којим је завештао сву своју имовину, како покретну тако и непокретну.⁶ Тиме је и озваничена последња уметникова жеља пре него што ће напустити Београд и отићи за родни Сплит, а са којом је београдска јавност била упозната 1954. године, када је Росандић на отварању своје изложбе изразио жељу да завешта Београду своју породичну кућу на Сењаку, уз идеју да она постане његов музеј.⁷

Теза има за циљ да утврди да ли је овакав тип музеја тотално уметничко дело, истакне његов значај и специфичност, размотри евентуалне музеографске промене⁸ у презентацији, како промене утичу на поруку коју посматрач добија, и да ли су такве промене неопходне и оправдане. Циљ рада такође, био је комплетирање и обједињавање познатих историографских чињеница о уметнику и његовим делима са подацима који су се добили овим истраживањем о кући–легату. Управо кроз пронађена документа и архивски материјал трагало се за начином да се представи одраз Томе Росандића у кући, атељеу (музеју пре музеја) и на крају, како се уметник данас огледа у музеју, чиме би био пружен потпунији увид у рад и животну филозофију уметника, његов уметнички сензибилитет и кредо.

О Музеју Томе Росандића до сада је мало писано, док је о уметнику, његовим делима и животу, писано више. Поводом отварања Музеја 1963. године објављен је *Каталог*⁹ Музеја града Београда, који је приредила Радмила Антић, уједно и први кустос

⁵ Архива Филмских новости чува журнал који сведочи управо о опроштају са уметником пред његов одлазак за Сплит, када су новинари интервјуисали Росандића; забележене су његове опроштајне речи, као и тренутак кад он потписује тестамент (видети: FN_36/55_Vajar Toma Rosandić)

⁶ Важно је подсетити се прилика кад је у питању пракса завештања легата после Другог светског рата оснивање галерија и музеја – Павла Бељанског, Ивана Мештровића, Влаха Буковца, Антуна Аугустинчића, Јожа Плечника, Музеја сељачких буна и др.

⁷ Дневник, Нови Сад, 21.септ.1954.

⁸ Промене у сталним поставкама познате су кад су у питању музеји куће уметника или колекционара у односу на првобитне просторе који су били отворени за посетиоце и намењени за јавност. Временом, развојем музеологије, као и музеографије, развила се потреба, да се простори који нису првобитно били виђени да буду део изложбе, реконструишу и такође уклопе у наратив куће уметника или колекционара (најзначајнији пример: реновирање Музеја Камондо из 2008. године, кад су апсолутно све просторије биле реновиране и уклопљене у наратив историје куће и тог периода – том приликом су реконструисане, реновиране и отворене за јавност просторије за послугу, кухиња, велика и мала купатила на првом спрату).

⁹ Радмила Антић, *Томе Росандић* (Београд: Музеј града Београда, 1963)

збирке.¹⁰ Веома драгоцен документ је каталог дела Томе Росандића који је приредио Тин Ујевић 1920. године.¹¹ У овој публикацији Ујевић даје детаљне информације о Росандићевим делима, које прате фотографије, што је значајно јер је већина тих дела пропала за време Првог светског рата. Ђорђе Ораовац се у више текстова *Уметничког прегледа* бавио Росандићевим скулптурама.¹² Прилог о мајсторској радионици и прегледу стваралаштва Росандићевих ученика дала је Јасна Марковић 1985. године.¹³ Преглед југословенске скулптуре у периоду од 1870. до 1950. године налази се у каталогу, поводом истоимене изложбе која је одржана у Музеју савремене уметности 1975. године.¹⁴ Миодраг Б. Протић даје преглед скулптуре XX века, 1982. године у едицији *Уметност на тлу Југославије*, у којој понавља поделу развоја скулптуре која је изложена у горе поменутом каталогу.¹⁵ Љубомир Глигоријевић је у форми фељтона објавио текстове о Росандићевој композицији *Играли се коњи врани* у *Књижевном листу*.¹⁶ У каталогу Бојане Поповић, поводом изложбе која је била посвећена примењеној уметности у Београду од 1918. до 1941. године, део текста се односи на примењено стваралаштво брачног пара Росандић.¹⁷

Примарни извори који су коришћени у истраживању чувају се у: Музеју града Београда – Музеј Томе Росандића, Српској академији наука и уметности, Музеју

¹⁰ Поред предговора, тадашње управнице Вере Ненадовић, пружен је преглед биографије, развој стваралаштва и опсежна библиографија од преко тристотине јединица које су сложене хронолошки. Такође, каталог садржи попис свих дела Томе Росандића, од оних која су се тада налазила у Музеју (подељена на скулптуру и примењену уметност), затим свих дела која су се тада налазила у Југославији (подељена на скулптуру и примењену уметност) и дела која су била у иностранству (подељена на скулптуру и примењену уметност) и, на крају, попис изгубљених дела. Види прилог: VI Каталог дела из Музеја Томе Росандића

¹¹ Avgustin Ujević, *Galerija naših umjetnika: Toma Rosandić* (Zagreb: Jugoslavenska galerija umjetnina, 1920)

¹² Ђорђе Ораовац, „Скулптуре у Народној Скупштини“, *Уметнички преглед* бр. 2 (1939): 57-58; Ђорђе Ораовац, „Скулптуре Томе Росандића пред Народном Скупштином“, *Уметнички преглед* бр. 7 (1939): 219-220; такође је писао о Росандићевом ренесансном приступу: Ђорђе Ораовац, „Тома Росандић о ренесансној скулптури“, *Уметнички преглед* бр. 6-7 (1938): 193-198.

¹³ Јасна Марковић, *Мајсторска радионица Томе Росандића*, (Београд: Музеј града Београда, 1985)

¹⁴ *Jugoslovenska skulptura: 1870-1950. Katalog*. (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1975)

¹⁵ Miodrag B. Protić, *Skulptura XX veka* (Beograd: Jugoslavija; Zagreb: Spektar; Mostar: Prva književna komuna, 1982)

¹⁶ Љубомир Глигоријевић, „Племенити Росандић“ (*Српски књижевни лист: месечник за књижевност, уметност и културу*, број 4-6, 2013)

¹⁷ Bojana Popović, *Primenjena umetnost i Beograd: 1918-1941* (Beograd: Muzej primenjene umetnosti, 2011)

примењене уметности, Заводу за заштиту споменика културе града Београда, Архиву града Београда и Архиву Југославије, у фондovima: Народна скупштина Краљевине Југославије (АЈ – 72), Министарство просвете Краљевине Југославије (АЈ – 66), Комитет за културу и уметност Владе ФНРЈ (АЈ – 314), Савет за науку и културу Владе ФНРЈ (АЈ – 317), Кабинет председника Републике (АЈ – 837); новинска архива/хемеротека о изложбама је коришћена из Музеја града Београда, Универзитетске библиотеке и Архива Југославије; фотографије из колекције Милоша Јуришића, фотографије из заоставштине Ђузепеа Пина Грасија, које је уступио за потребе овог истраживања, његов син, Зефирино Граси и породичне фотографије породице Богдановић-Милуновић, које је уступио Никола Коља Милуновић. Значајан за рад био је и материјал из архиве Филмских новости, која је од скора доступна јавности, а тиче се Томе Росандића, као и посете Хенрија Мура Београду, 1955. године.

КУЋА УМЕТНИКА КАО АЛТЕР ЕГО

Феномен куће уметника је разматран хронолошки¹⁸, такође, сагледани су кључни примери европских кућа-музеја уметника, да би се даље препознала посебност Музеја Томе Росандића. Као што у уводу опсежне студије о кућама уметника *In the temple of the self* наводи Маргот Брандлхубер, за Франца фон Штука његова вила била је „у исто време и космос и лични пантеон, оличење сопства и разноврстан извор инспирације за његов рад“.¹⁹

„Од времена ренесансе, куће уметника, као одраз уметникове ауре или харизме, биле су очигледан симбол професије и одраз њихове друштвене амбиције и успеха. XIX столеће било је сведок оживљавања мита о уметницима као инкарнације ренесансног идеала – универзалног уметника; где култ генија одаје почаст креативном генију. Кућа уметника је одраз његове личности и његово друго ја. Као архитектонски аутопортрет, као несвесно стилизована слика себе и као суштинска експресија људске природе, она представља самог уметника, повезујући слику и конструкцију уметниковог сопства.“²⁰

Како Хубертус Гунтер истиче, студији су били тако обликовани да на најбољи начин одговарају раду уметника.²¹ Подсећа да су многи уметници, када је то било могуће, своје студије окретали ка северу, придржавајући се тако Витрувијевог савета^{22, 23} Кућа Томе Росандића је управо тако постављена, да је атеље смештен у приземље, скромно

¹⁸ Сама генеза кућа уметника до данашњих дана, је управо један историјски оквир рада, док други представља историјски оквир живот и рад Томе Росандића, али посматрана и тумачен кроз Музеј.

¹⁹ Margot Brandlhuber and Michael Buhrs, *In the Temple of the Self. The Artist's Residence as a Total Work of Art: Europe and America 1800-1948*, (Hatje Cantz, 2014), 9.

²⁰ Исто.

²¹ Hubertus Günther, „Artists' Residences since the Renaissance 1470-1800“, in: *In the Temple of the Self. The Artist's Residence as a Total Work of Art: Europe and America 1800-1948*, (eds.) Margot Brandlhuber and Michael Buhrs (Hatje Cantz, 2014), 21.

²² „Letnji triklinijumi neka gledaju prema severu, jer ta strana u doba letnjeg solsticaja nije zaparna kao druga, a zato što je okrenuta od sunca, uvek je hladna, pa je zdrava i prijatna za upotrebu. Neka se tako grade i pinakoteke, tkalačke radionice i slikarske radionice da njihove boje prilikom rada zbog jednakog svetla ostanu nepromenjenog kvaliteta.“ (видети у: Vitruvije, *Deset knjiga o arhitekturi*; превела Renata Jadrešin Milić [Beograd: Građevinska knjiga, 2003], 128.)

²³ M. Brandlhuber and M. Buhrs, нав. дело, 21.

ентеријера, окренут ка северу, а притом пажљиво пројектован да обезбеди природно осветљење.

Данте Габријел Росети је 1862. године рекао за кућу Вилијама Мориса да је више песма него кућа.²⁴ Исто тако се може сагледати и разумети личност Томе Росандића (па и његова кућа), који је свој рад дефинисао као „величање снаге, лепоте, самоодрицања за људе; да сам поета, ја бих песму испевао“²⁵.

Дејвид Керијер истиче, у тексту посвећеном Музеју Изабеле Стјуарт Гарднер, како „колекционари као Гарднер могу себе преобликовати када се поистовете са претходним власницима уметничких дела које поседују. Са друге стране, ми као посетиоци музеја такође се можемо променити, ако замислимо себе као колекционара чију збирку смо дошли да посетимо. Тада можемо причати о метаморфозама колекционара, историчара уметности и посетилаца музеја.“²⁶ Даље Керијер цитира Александра Нехамаса „створити сопство значи постати *неко*, постати *карактер*, неко ко је необичан и особен.“²⁷

У САД је основан програм за заштиту кућа и атељеа уметника (даље у тексту НАНС²⁸), које окупља преко тридесет кућа уметника у земљи. Програм је настао 1999. године на иницијативу Националног фонда за историјску заштиту (National Trust for Historic Preservation). НАНС програм је посвећен „заштити и интерпретацији места где је уметност стварана. Ми смо удружење независних музеја који су се окупили да славе и истражују креативност. Свако место у програму НАНС-а било је дом и атеље неког америчког уметника. Свако од тих места је данас посвећено разумевању и тумачењу како је поједини уметник стварао. Заправо, неке куће представљају парове уметника, или уметничке колоније; и ова места демонстрирају комплексност уметничке размене. Укључујемо се у дијалог између уметности и простора у коме је она настајала. Ово

²⁴ Исто, 70.

²⁵ Радомила Антић, нав. дело, 3.

²⁶ David Carrier, *Museum scepticism: A History of the Display of Art in Public Galleries* (Durham and London: Duke University Press Books, 2006), 123.

²⁷ Исто.

²⁸ The Historic Artists' Homes and Studios - <http://artistshomes.org/>: 28.04.2014.

остварујемо осигуравајући дугорочно трајање ових здања, њихове природне околине и предмета. Такође, омогућавамо да су ова места отворена за јавност, позивајући све да се укључе у дијалог.²⁹ Мисија овог програма сведочи о значају кућа уметника као дела културног блага САД, довољно важног да се формира засебно удружење у циљу заштите и промоције истих.

Међународни савет за музеје (даље у тексту ICOM³⁰) је за историјске куће као модел музеализације основао засебан комитет DEMHIST.³¹ Препознаје се разлика између завештаних историјских кућа које се претварају у музеје и кућа уметника које не морају нужно бити препознате као историјске од стране DEMHIST-а. Можда решење управо лежи у томе да се куће уметника као тип музеја, у будућности, не препознају као историјске куће, јер не мора нужно таква кућа сама по себи да буде историјска, колико је битно да она чува амбијенталну, уметничку целину, која је завештана. Такође, *Европско удружење историјских кућа*³² препознаје, штити и позива на учлађење, како би се повезале институције које брину о њима, као и због општег прегледа сличних примера у Европи.³³ Тако да се данас могу разликовати типолошки слични, али опет различити музеји који настају на основу легата. То су куће колекционара, куће уметника и историјске куће (имућнијих породица).

Тома Росандић је замислио своју вилу рустику као својеврстан бег у тишину тадашњег Сењака, у природу која је требало да штити његову креативност и приватност. Насупрот њему као великом уметнику, постоје примери људи који нису били уметници, али су иза себе оставили необичне куће. „Куће уметника као тотална уметничка дела ипак нису била нешто резервисано само за велике уметнике. У ствари било је доста аутсајдера, као што су били Фердинанд Шевал и Карл Јункер који су у бекству од

²⁹ Исто.

³⁰ The International Council of Museums <http://icom.museum/>; 03.12.2013.

³¹ International Committee for Historic House Museums (**D**emeures **h**istoriques-musées) <http://demhist.icom.museum/shop/shop.php?detail=1255432597>; 03.12.2014.

³² <http://www.europeanhistorichouses.eu/en/members/#serbia>; 03.12.2013.

³³ Исто; Србија има два пријављена примера у Европском удружењу историјских кућа: <http://www.europeanhistorichouses.eu/en/members/#serbia> (03.12.2013.) Кућа Вељковић у Бирчаниновој 21 и Кућа Јеврема Грујића у Светогорској 17.

цивилизације и индустријализације створили фантастична и дирљива дела. Повлачећи се у аркадију својих снова реализовали су идеје савршеног места и личне слободе. Резултат су биле куће чија је архитектура представљала одраз жеље према узорима које њихови аутори никада нису видели својим очима.³⁴

У контексту сагледавања личности колекционара кроз предмете које оставља иза себе, Керијер се позива на Трибија који објашњава да су ти предмети „омогућили (колекционару) да сагледа себе и да себе представи другима као некога ко је исти као предмети које је сакупљао: заправо неко ко је вредан помена.“³⁵

³⁴ M. Brandlhuber and M. Buhrs, нав. дело, 11.

³⁵ D. Carrier, нав. дело, 110.

РЕЧ О БЛАГУ ИЛИ БЛАГО РЕЧИ

Како Доналд Прециози истиче и „музеологија и музеографија су инструментални начини за распоређивање простора памћења. Функционишу на релацији између прошлости и садашњости, предмета и посматрача, и заједничке историје и индивидуалног памћења.“³⁶ Ако је историја уметности, како је Прециози дефинише, музеографска алатка (уметност уједно представља и предмет и инструмент), изложба ће бити, као што је познато, само фрагмент, или део неке недостајуће, ваљане целине.³⁷ У том светлу Музеј Томе Росандића ваља посматрати кроз текст, кроз изабране приче и на крају кроз изложбу, која као текст сведочи о уметнику и самом музеју.

Ако је крајњи циљ комуникације у уживању (а ово је у сазнању), није ли огледање то које пружа уживање, тачније задовољство. Задовољство субјекта у огледању (у објекту) управо се рађа услед (са)знања и тиме створене могућности најтачнијег и најсврхисходнијег огледања. Истински омаж Прусту био би по Ботону, гледање нашег света његовим очима, а не његовог света нашим очима.³⁸ Представа која се рађа услед субјектовог тумачења својства објекта, налик је варки Некерове коцке. Огледало се рађа ако постоји код субјекта сазнајни ниво који одговара објекту како би се рефлектовао на субјект и допринео сећању/креирању памћења. Музеји нас растављају (*dismembered*), а сами се унутар састављамо (*remembered*) огледањем у објекту, док траје процес склапања велике слагалице сећајуће слике.³⁹ Овде се заправо не ради о растављању субјекта – посетилаца неког музеја, већ се ради о растављању уметника у чију кућу, атеље, музеј улазимо. Изложба би требало управо да пружи могућност састављања слике о уметнику и његовом музеју пре музеја. Као што Прециози, описујући важност Соуновог музеја,

³⁶ Donald Preziosi, „The Art of Art History“, in: *The Art of Art History: A Critical Anthology*, ed. Donald Preziosi (USA: Oxford University Press, 1998), 515.

³⁷ Исто, 507.

³⁸ Alain de Botton, *How Proust can change your life: not a novel* (Pantheon Books, 1997), 196.

³⁹ Д. Прециози, „Збирке/Музеји“, у: *Критички термини историје уметности*, ур. Роберт С. Нелсон, Ричард Шиф, превели Љиљана Петровић и Предраг Шапоња (Нови Сад: Светови, 2004), 494.

наводи да је то заправо колекција у свом корену речи: асамблаж предмета датих да се “читају заједно”.⁴⁰

Проблем односа историје уметности и музеологије, посматран у светлу вишеструке компаративне анализе, поставља бројна питања при чему се и потврђује вишедимензионалност овог односа. Обе посматране науке: историја уметности и музеологија су према овој логици хуманистичке дисциплине јер оживљавају прошлост у најбољем смислу те речи, у функцији садашњости и будућности. Ту непрекидну нит људске креативности која је толико потребна у (само)препознавању појединаца, група, етничких заједница и читавих народа (питање културног и цивилизацијског идентитета) обе дисциплине налазе, чувају, јачају, додају делове изгубљене у времену и простору и везују покидане крајеве у сталном процесу откривања објеката, детаља, чињеница.

Како Иван Дршић истиче у свом раду⁴¹, природне науке посматрају природне процесе у времену, настојећи да формулишу ванвременске законе по којима се ти процеси одвијају. Физичко посматрање је једино могуће тамо где се нешто “догађа”. Хуманистичке дисциплине, с друге стране, нису суочене са задатком да “ухвате” нешто што би иначе “умакло”, већ да “оживе” оно што би иначе остало “мртво”. Оне се, дакле, не баве темпоралним феноменима, и не покушавају да “зауставе” време, већ продиру у област у којој је време “стало” и покушавају да га “реактивирају”. Зато је Пановски и могао да каже да “оживљавање” прошлости за хуманистичке дисциплине не представља романтични идеал, већ методолошку неопходност. Али управо је субјект - посматрач тај који сваким поновним погледом реактивира изложени објекат. Како Фићино истиче *за човека се може рећи да је живео толико миленијума колико их обухвата својим познавањем историје*.⁴²

Уметност памћења - *ars memorativa*, у музеју се јавља као тегобност класификације објеката. Наиме, изградња сећања погледом на објект, зависиће од самог посматрача – субјекта, али и од односа појединачног објекта према другима, као и односа субјекта према целини. Тачније, то ће бити изградња сећања, али и успостављање

⁴⁰ D. Preziosi, „Art history and museology: Rendering the visible legible“, 61.

⁴¹ И. Дршић, *Историја уметности као хуманистичка дисциплина*, 3+4, 2000.

⁴² Исто, 31.

трансфера за неко будуће гледање. Игра речи (*remembered/dismembered*) која је очита у енглеском језику, ближе објашњава ову везу између субјекта и објекта, али и процес који је за сваког посматрача индивидуалан и само њему својствен, јер је сваки посматрач – субјект у исто време носилац информација, сећања и коначно увек различитог погледа. Ако разложимо реч сакупљати, како нас Прециози подсећа на етимолошко порекло тог термина, *to collect* дословно значи читати (ствари) заједно, у исто време и на истом месту.⁴³

Управо за музеолошки простор, простор памћења, „психоанализа и историографија имају два различита начина дистрибуисања. Они различито замишљају односе између прошлости и садашњости. Психоанализа препознаје прошлост у садашњости; историографија их смешта *једно поред другог*. Психоанализа тај однос третира као однос преклапања (један на месту другог), понављања (једно репродукује друго у другачијој форми), двосмислености и *quid pro quo*. Шта 'заузима место' чега? Свуда око нас се воде игре маскирања, изокретања и двосмислености. Историографија тај однос замишља као однос сукцесије (један иза другог), корелације (већа или мања блискост), узрока и последице (једно произилази из другог) и дисјункције (или једно или друго, али не оба истовремено).“⁴⁴

Мултидисциплинарност музеологије може се посматрати у широкој дисперзији њених музеалија, па тако долази до класификације музеја на: мултидисциплинарне (опште, енциклопедијске) музеје и специјализиране музеје (интердисциплинарни музеји, уметнички музеји и музеји примењених уметности, археолошки и историјски музеји, етнографски музеји и музеји културне антропологије, природњачки музеји и музеји физичке антропологије, музеји науке и технологије). Ово не треба да чуди када се има у виду да су већ први кабинети реткости имали збирке из природе (*naturaliae*) као и збирке уметничких дела (*artificialia*).

Један од примарних задатака и производа музеја данас је знање/сазнање које представља основни развојни чинилац историје музејске делатности. При томе треба имати у виду политичке, културне, економске и идеолошке односе који су утицали на

⁴³ Donald Preziosi, *Brain of the Earth's Body: Art, Museums, and the Phantasms of Modernity* (University Of Minnesota Press, 2003), 64.

⁴⁴ Д. Прециози, *Збирке/Музеји*, 492.

формирање различитих модела музејске делатности. Фуко кроз ефективну историју као нови приступ уводи дисконтинуитет, идеју прекида и дисперзије чиме се фокусира на праксу, а не на институције и тиме показује (кроз понашање, схватање и делатности) како су неки модели понашања били прихватани као истина а *priori* да би касније били проглашени грешком. Ауксилијарна дискурзивна пракса савремене музеологије, по Прециозију, је историја уметности.⁴⁵ Његова теза *Историја уметности и/као музеологија* успешно доказује неодвојивост ова два логоса и притом доводи у питање оквире дисциплинарности. Он кроз простор музеографије као здање историје уметности, које је виртуелни простор, предлаже тродимензионалну структуру која чини предмете читљивим у њиховом субјективном односу. Прва супраимпозиција – Винкелманова димензија или оса – субјект сагледава објект кроз вео еротске фетишизације другог субјекта (објекат је еротизован). У другој супраимпозицији (Кантова димензија или оса) омогућава се повезивање еротског и етичког, при чему је на дну лествице фетиш који води ка врху тј. ка уметничком делу. Естетско тако има врхунску етичку вредност, а фетишизовани предмет врло ниску (етички еротизовани предмет жудње бива спасен културног и етичког релативизма). Трећа супраимпозиција (Хегелова димензија или оса) омогућава историзацију етички еротизованог предмета кроз хијерархију времена у телеолошким оквирима. У основи теме овог историјског романа је потрага за идентитетом, пореклом и судбином (етички супериорни предмети жеље, телеолошки је означена њихова временски фабрикована истина насупрот спољашњој, а тако увек већ претходној, временској граници, што је данас Европа; као тачка гледања говора; као витрина у којој је реколекционирано остало оно што је данас постао други или преостали део света).

Леонтина Мејер-ван Менш и Питер ван Менш препознају три парадигматске промене тј. три музејске револуције⁴⁶:

1. Прва револуција око 1900. године, која је дефинисила основне принципе професионалне праксе;

⁴⁵ Donald Preziosi, *The Art of Art History: A Critical Anthology* (USA: Oxford University Press, 1998), 507.

⁴⁶ Peter van Mensch, Leontine Meijer-van Mensch, *New trends in museology* (Celje: 2011), 13.

2. Друга револуција око 1970. године - такозвана Нова музеологија;

3. Трећа револуција око 2000. године – како аутори наводе, сада заправо присуствујемо креирању нове парадигме, иако још без назива, њена кључна реч је партиципација.

Упоређујући однос са јавношћу ове две дисциплине, видљива је разлика између историје уметности и музеологије у погледу ширине спектра јавног мњења са којима комуницирају, кореспондирају и од кога зависе. Историја уметности увек је имала релативно исту популациону групу која се назива културно (уметничко) јавно мњење, а која подразумева историчаре разних дисциплина, критичаре, етнологе, музеологе, колекционаре, студенте и постдипломце уметничких школа и факултета, аматере, љубитеље уметности и сл. Музеологија током времена од уског круга напред наведених људи кореспондира са све већим делом јавности у оној мери у којој музеји као институције и установе постају све више отворени за јавност. Пратећи нове тенденције тај обим има непрекидну тенденцију раста управо због различитости и новина које нови облици музеја нуде (екомузеји, етнопаркови, посебне манифестације у музејима и тд.). Тако објекти (музеалије) комуницирају са бројном публиком у распону од деце прешколског узраста, школске деце и омладине, локалног становништва (екомузеји), особа са посебним потребама. Тенденција је да субјект – посетилац конзумира објект на свој начин, да га својеврсно „усваја“ и инкорпорира у свој систем знања и вредности при чему му објект доноси задовољство, унапређује систем знања, подиже ниво естетског доживљаја и утврђује га у културном идентитету.

Као пример Прециози издваја Велику изложбу у Лондону 1851. године, када је краљица Викторија на отварању изложбе изјавила како је церемонија отварања испунила одушевљењем и усхићењем какво није осетила ни на једној (верској) служби.⁴⁷ Графика која илуструје масовну посећеност изложбе, сведочи о копирању модела суверена у односу огледања, субјекта (овде било ког посетиоца). Уживање краљице у овом случају се преноси на све посетиоце и позива их на константно буђење истих осећања. Слика моћи (суверена) тако постаје инструмент идентификације са представом моћи која се

⁴⁷ Donald Preziosi, *Brain of the Earth's Body: Art, Museums, and the Phantasms of Modernity* (University Of Minnesota Press, 2003), 98.

огледа у владаревом поимању изложбе као демонстрације своје валидности. Овде је изложба претеча стварања потрошачког менталитета, јер је порука коју шаље суверен, пожељност и адекватност тог бренда (изложбе). Сама присутност краљице готово сваког дана трајања изложбе, претвара је, у контексту Помијанове лествице, у сам објект такозваног семиофора-човека. Тако неко ко је дошао као суверен да посети оно што је на његовој земљи окупљено као презентација моћи и подсећа на један кабинет реткости под кристалним велом, постаје изложени предмет у једној од фиока кабинета који ће представљати, заједно са већ изложеним, тоталну слику микрокосмоса.

„Цитирајући париског дизајнера ентеријера, ангажованог од стране Гети музеја на пословима изградње новог музеја модерне уметности на брду изнад Лос Анђелеса, који је одговарајући на питање новинара у вези са својим плановима рекао: Архитектура мора да се доживи, а не да се прича о њој. У тој тврдњи која неминовно захтева и евоцира своју девалвирану супротност која би могла такође бити укинута, да би овде била од значаја, сумиране су обе ствари – историја *уметности* историје уметности и *историја* историје уметности као уметности: уметност историје у исто време обликује и одређује да буде подједнако говорљива како у типичности тако и у исказу.“⁴⁸

Ако се разматра дефинисање историје уметности као музеографије по Прециозију, онда из тога следи закључак да је музеологија изван и да се заправо само служи историјом уметности као инструментом за привлачење погледа субјекта и његовог тумачења означеног. Музеографија у том смислу је “имагинарно друго” музеологије. Музеологија, као врхунски сазнајни инструмент, и музеографија су инструменти за дистрибуирање простора сећања.⁴⁹

Историја уметности и музеологија и данас су нераскидиво везани у оном делу у коме се дотичу, где историја уметности и даље као објекат истраживања има уметничка дела (правце, тенденције), која музеји уметности чувају, класификују и излажу и тиме омогућују стручњацима изучавање. Међутим, у појединим аспектима се евидентно разилазе – историја уметности се и даље бави уметношћу, док су се

⁴⁸ D. Preziosi, *The Art of Art History*, in: *The Art of Art History: A Critical Anthology*, ed. D. Preziosi (Oxford, 1998), 527.

⁴⁹ Исто, 515.

музеологија/музеографија прошириле на тоталитет баштине (који покрива све аспекте људске делатности), кроз нове форме презентације и комуникације, кроз које постају основ за едукацију, духовно узрастање заједнице, утврђивање културног и цивилизацијског идентитета кроз препознавање, чување и тумачење целокупне баштине као сведочанства трајања у простору и времену.

„Музејски предмет (музеалија) је "зброј значења" а музеологија се бави истраживањем, откривањем и ишчитавањем музеалности (или значења) која је скривена у предметима или пак с њима повезана. Лјудско биће (кустос, сабиратељ, истраживач, аматер и др.) открива и даје својство музеалности материјалним предметима. Оно тражи и налази музеалност у различитим процесима вредновања и тумачења предмета. То се чини с циљем заштите појединих предмета као докумената њихова времена, али и због комуницирања њихова значења другим људима, генерацијама или друштвима. Тако предмети стјећу важност као извори знања. Само се по себи разумије да су предмети извор знања узимајући у обзир и зnanствене информације које пружају.“⁵⁰

„Ствари” су дакле предмет говора; “ријечи” су језик у који се тај предмет заодијева. Желите ли да вас умјетно памћење подсети само на поредак идеја, аргумената, “ствари” вашега говора? Или вам је циљ памћење у исправном поретку сваке поједине ријечи у њему?”⁵¹

Предмети (у специјализованим музејима) нису само пребачени, већ су трансформисани,⁵² али у случају Музеја Томе Росандића нису “пребачени” у нови простор, они задржавају свој положај који им је уметник одредио, њихова трансформација се дешава у самом чину оснивања музеја 1963. године. Управо та трансформација предмета нуди могућност откривања специфичности овог музеја.

⁵⁰ Ivo Maroević, „Uloga muzealnosti u zaštiti memorije“, u: *Baštinom u svijet: Muzeološke teme-Zaštita spomenika-ArHITEKTURA* (Petrinja: Matica hrvatska, Ogranak, 2004), 42.

⁵¹ Frances A. Yates, *Umijeće pamćenja*, S engleskoga prevela Paulina Tomić (Zagreb: Naklada Jasenski i Turk, veljača 2011), 21.

⁵² Donald Preziosi, „Art history and museology: Rendering the visible legible“, in *A Companion to Museum Studies*, ed. Sharon Macdonald (Wiley-Blackwell, 2010), 50.

ТРИ НИВОА

*Nothing is ever really lost to us as long as we remember it.*⁵³

Lucy Maud Montgomery

Методолошки, историја уметности ће послужити само као један од „музеографских елемената“ у тумачењу Музеја Томе Росандића.⁵⁴ За музеологију не постоје историје уметности, него само методологије уметности или само уметност, или још прецизније само уметник. Овде ће управо историја уметности, односно разоткривање Томе Росандића као уметника, бити једино у циљу да се сагледа Музеј (у својој целовитости) и да се музеолошки на крају ти подаци сложе и искористе у новом читању овог простора.

Улога овог музеја и његов значај сагледани су кроз откривање просторно и временски троделног и трослојног наратива који чине *Кућа (Domus)*, *Атеље (Ars)* и *Музеј (Memorativae)*, тумачењем сваког наратива понаособ, како би се на крају сви наративи спојили и пружили нови музеолошки оквир *Музеја Томе Росандића*. Делови су подељени према вишедимензионалним аспектима из којих се кућа - музеј посматра и тумачи, да би сваки део даљом анализом и разрадом добио више потпоглавља који посматрани изоловано дају детаљнију слику о специфичном аспектима, а гледани – тј. читани заједно дају целину, временски и просторно разумљиву. Управо оквир рада, и начин сагледавања Музеја данас, кроз препознавање више наратива, подцртава неопходност видљивости истих у тумачењу и читању, потенцијално нове, поставке. Рад је у основи подељен у три дела као јасно заокружене целине. Проблематика деконструкције куће-легата и препознавања трослојне структуре наратива (један наратив до којег се долази обједињавањем три наратива) био је полазна тачка за темеље овог рада.

Методологија рада се базира на коришћењу три теорије, са циљем да се кроз преплет истих сагледа вишезначност овог легата и специфичност оваквог типа музеја –

⁵³ L.M. Montgomery, *The Golden Road*, (Unabridged Start Publishing LLC, Dec 10, 2012, Kindle Edition)

⁵⁴ D. Preziosi, *The Art of Art History*, 527.

куће уметника. Користили смо Помијанову вредносну скалу⁵⁵ и креирање семиофора човека, Риглову теорију уметничког хтења (Kunstwollen)⁵⁶, ван Меншов траслојни контекст предмета⁵⁷ и на крају је размотрено да ли је потребно кућу уметника сагледати као простор памћења или је само нужно променити приступ примени уметности памћења (ако је кућа већ, као музеј постала простор памћења – Фукоова хетеротопија⁵⁸).

Посматрани период односи се на време од једног века и углавном кроз уметничка дела, документа и литературу прати живот и стваралаштво Томе Росандића, до момента завештања куће 1955. године. Данијела Бол истиче да „свако тумачење куће и њене колекције открива прошлост, а управо то откривање и покушај да се препозна „душа“ куће је увек одређено временом у оквиру којег тумач делује“.⁵⁹ Ако сагледамо историјски оквир у коме Росандић живи и ствара, постоји више целина и различитих контекста. Препознати и јасно дефинисани периоди, дела из различитих деценија су, такође, постали јасни сведоци и носиоци различитог значења и позиције уметника у истим периодима. Управо овакав приступ олакшао је праћење вредносне скале по Криштофу Помијану кроз коју је Росандић посматран од рођења до смрти. Такође, после смрти, од креирања Музеја, скала је праћена уназад од врха па све до почетка стваралаштва како би био јаснији концепт оваквог типа музеја, односно његове ревитализације. Тако је, све што је препознато као вредност, пре креирања Музеја, постало видљиво за нову презентацију специфичног модела музеализације, који свакако у себи чува потенцијал идентичних музеја у свету.

Теорија коју Ригл наводи, креира троугао који се састоји од споменика или дела (био он намеран или не), од тренутног хтења и од аутора. Временом на место аутора долази посматрач, али ће он, такође, бити у троуглу и исто тако ће на њега утицати неко

⁵⁵ Krzysztof Pomian, „The Collection: between the Visible and the Invisible“, in: *Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500-1800*, ed. K. Pomian (Polity, 1991)

⁵⁶ Alois Riegl, „The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin“ (1903), Translated by Kurt W. Forster and Diane Ghirardo. *Oppositions* 25 (1982): 21-51.

⁵⁷ Peter van Mensch, *Towards a methodology of museology*. PhD thesis, (University of Zagreb, 1992)

⁵⁸ Mišel Fuko, „Друга места“. U *Mišel Fuko: 1926-1984: brestomatija*, pr. Milenković, Pavle i Marinković, Dušan. (Novi Sad: Vojvodanska sociološka asocijacija, 2005): 29-36.

⁵⁹ Daniela Ball's preface for *Catching the Spirit. Theatrical Assets of Historic Houses and their Approaches in Reinventing the Past*, ed. Werner van Hoof, Acts of the 12th Annual DEMHIST Conference (Antwerp, 17-20 October 2011), 7.

тренутно хтење, али ће имати у заоставштини идеју творца и хтење у моменту стварања дела.⁶⁰ Као што је творац био, како наводи Ригл, заокупљен стварањем нових вредности, тако ће и актуелни посматрач бити заокупљен преиспитивањем и поновним учитавањем неких нових вредности и тако постати творац новог значења споменика свог доба. Говорећи о уметничкој вредности, Ригл говори о старом и новом гледишту. И раније је постојало хтење, а тврдња да нешто задовољава савремено уметничко хтење не значи аутоматски да је то ново гледиште. Зар управо неко хтење није формирало укус и утицало на формирање уметности, иако је у стопу пратило и одговарало (никад) беспрекорно формулисаној естетици? Естетика је варијабла и као таква не може бити мерило. Како дефинисати и објавити вредност? Ако се не дефинише и не објави коју вредност има? Понекад се иза прикривања вредности крије интерес онога који је познаје и таји, а са друге стране и откривање неких вредности такође може бити мач са две оштрице. Овде је улога друштва да чувајући баштину, креира конзументе, настављаче, а не само чуваре тог истог наслеђа. Онај који конзумира наслеђе, баштину биће прави баштиник у том смислу речи јер ће за њега постојати комуникација, остављен активни део дела за наставак комуникативног процеса као што је било нормално да тај процес постоји у моменту креирања дела, у његовом примарном контексту. Често се заборавља на сврху и моћ збирки, музеолошког контекста предмета и деси се да се лако склизне у археолошки контекст, јер се не користе потенцијал предмета, као и потенцијали репрезентације његове музеалности.

Ако предмет по ван Меншу – има три контекста: примарни, археолошки и музеолошки⁶¹ – у контексту овог рада – ако се тренутно дозволи да објекат музеализације, иако у оквиру музеолошког контекста, зађе у археолошки контекст (овде је акценат на археолошки нестабилном контексту)⁶², баштиници ће бити беспомоћни за очување истог. Из тог разлога се мора задржати примарни контекст у оквиру

⁶⁰ Alois Riegl, нав. дело, 21-51.

⁶¹ Peter van Mensch, *Towards a methodology of museology*, (PhD thesis. University of Zagreb, 1992)

⁶² Археолошки нестабилан контекст би се овде могао тумачити и кроз активно и пасивно памћење, односно кроз активно и пасивно заборављање, где је напуштен легат заправо активно заборављање. Ако пасивно чувамо исто је као да не чувамо, те се стога пасивно заборављање овде уочава као главни проблем. (видети у: Media and Cultural Memory)

музеолошког контекста у сегменту данашњег проблема очувања наслеђа, јер мора постојати релација између предмета и конзумента, јер је потребан и конзумент и креирање тренутног хтења за очување наслеђа. Не може се тежити очувању нултог стања, јер је неодрживо; баптиник се са нултим стањем не може повезати, тада нулто стање мора постојати и мора бити читљиво, али не сме бити примарно, ако се оставе отворена врата за тумачење конзумента данашњице, креира се наслеђе.

Свако поглавље тезе је носилац једног контекста, а паралелно са тим у сваком поглављу постоје и други контексти, а оно што је специфично за овај тип музеја, у последњем наративу (где је реч о музеју) – сви предмети мењају свој контекст у музеолошки, али при томе остају видљиви носиоци друга два контекста значења.

У првом контексту предмета, примарном, постоји употребна вредност истог, а то се, у овом случају, може применити на први наратив, односно на прво поглавље дисертације *Кућа*. Прво поглавље представља основног носиоца примарног наратива, биографског, који сачињава биографију уметника (*Младост*), препознавање доминантног мотива вајара (*Жена*), као и бројна места боравка која га обликују као уметника и утичу на његово стваралаштво и на кристализацију коначне идеје о властитој кући (*Villa rustica*).

Етиолошки посматрано кућа је првенствено била радионица (атеље) брачног пара уметника Томе и Маре Росандић, а паралелно са тим и њихов дом, да би на крају завештањем постала музеј. Тумачењем и анализом односа скулптура и простора у коме се налазе у музеју, у сваком поглављу су кроз кључна дела испричани сегменти биографије Томе Росандића. Истраживање у оквиру рада заснивало се на постављеном питању у којој мери је могуће извршити разоткривање неиспитане уметничке целине коју неразделно чини кућа и њен збирни фонд уметничких дела – и тако пружити комплексан увид у стање о овом веома јединственом Музеју.

У поглављу *Кућа* циљ истраживања био је повезивање чињеница кроз ново читање музеалија, као материјалне биографије уметника. Декодирање језика знакова доводи до сведочанстава о младости, вишегодишњим лутањима и странствовању, да би се предмет тражења препознао у сопству. Кућа као уметничко дело нераздвојиво везана за идејног творца, уједно је и место које прима у себе и остале плодове стваралачке експресије, постајући временом галерија, музеј пре музеја, клуб, учионица, остајући све

време дом као уточиште. Овај део открива младост уметника, његов однос према жени, улогу жене Маре (рођене Богдановић) у постизању целовитости, за којом се трага, и саму кућу од њеног осмишљавања и кристалисања идеје, до њене изградње – материјализације на Сењаку 1927. године.

Други део рада, *Атеље*, односи се на вајарску радионицу Томе Росандића, која је била саставни и функционално неодвојиви део куће, на положај атељеа у кући, уз истраживање свих архитектонских и грађевинских захтева, могућности и ограничења која се постављају за вајарску радионицу. У оквиру овог поглавља представљени су делови *Портрети*, *Израли се коњи врани* и *Ессе homo*.

Последњи, трећи део, уједно и финални, јесте заокружујући наратив овог рада, и носи назив *Музеј*. Овај део укључује податке о стању у држави и историјско-друштвеним околностима у време његовог оснивања; шта је навело Тому Росандића да своју кућу, са свим делима у њој, завешта граду Београду и који су основни мотиви за доношење овакве одлуке; о формирању Музеја; о важности и значају да се кућа и уметничка дела, посматрају као нераздвојна уметничка целина у одгонетању дубљег смисла целине и сваке поједине музеалије (да ли би свако вајарско дело Томе Росандића носило исту поруку у неком другом простору, посматрано изоловано, да ли распоред скулптура у простору који је место и сведок њиховог настанка носи одређену поруку уметника и колико је она препознатљива у Музеју); о уметницима и њиховој пракси остављања легата, о типологији легата. Овде је такође разматрана историја овог типа музеја, однос према легатима тог времена, у нашој земљи и у иностранству, као и о данашњим помацима у музеолошкој пракси, пре свега у третирању кућа-легата данас.

Тиме се обједињавају претходна два дела, а презентација музеја заокружује два споменута наратива која су на први поглед нечитљива. Овај део се такође бави истраживањем актуелне теорије о трансферу порука које носе музеалије и комуникацијом посматрача са њима. Разматрана је раније обликована порука и како је комуницирала између прошлости и савремености, а како данас те исте поруке комуницирају између музеалног и реалног света. Овде је реч о месту музеја у образовном систему данас код нас и у свету, њиховом утицају на знање, свест и спознају појединца и групе о историјско културној баштини, и о њеном утицају на културни идентитет.

Поглавља овог дела су *Легат Томе Росандића – оснивање музеја, Простор памћења и Будућност музеја*.

Основно методолошко полазиште у раду је била музеологија као интердисциплинарна наука, која изучавањем предмета као носилаца значења (а овде су то како уметничка дела, тако и целокупан инвентар „Музеја Томе Росандића“), у контексту музеја као фукоовског ”другог простора”, отворила могућност да се, интерпретацијом културног наслеђа, на свеобухватан начин сагледају сви његови аспекти. Специфичност куће Томе Росандића објашњена је класичном историографском и методологијом историје и теорије архитектуре, која је својим интерпретативним могућностима као оквиром којим се сагледава просторна структура породичне куће и вајарског атељеа, као и њена трансформација у музејски простор. Како је овде реч о вајарском опусу једног од најпознатијих југословенских скулптора у великој мери је коришћена и методологија историје модерне уметности, која је својом интердисциплинарном ширином омогућила ново читање музеја као својеврсне просторне биографије Томе Росандића.

КУЋА - DOMUS

„У исто време кућа уметника служи за различите сврхе и задовољава различите потребе – као дом, атеље и место креације, као уметнички експеримент, инспирација, украс и уметничко дело. Служи и као галерија, постајући храм, уточиште, музеј, споменик за живота и маузолеј.“⁶³

Препознавањем и дефинисањем периода, лакше тумачимо дела, која када се сагледају у целини, постају адекватни носиоци и тумачи једног времена. Поента је да се разуме и објасни историјски оквир кроз дела, како би касније та дела, када се споје, креирањем Музеја у једну целину, вратила уназад скалу и пружила читања сваког наратива понаособ и заједно. Историјски оквири су следећи: предратни период, период Првог светског рата и међуратни период.

Овде постоји игра речи која открива проблем, али и решење у оквиру термина *(re)presentatio*. Тако *presentatio* (презентација, представљање) и *representatio* (репродукција) што је управо корен музеја - презентација и репрезентација, односно репродукција копија представљеног, копирање презентације. Односно Кућа⁶⁴ је у тези презентација, а музеј је репрезентација већ представљеног и објашњеног, тако сад обрађена презентација мора бити видљива/читљива у репрезентацији исте.

„Наше физичко окружење носи како наш тако и туђ печат. Наш дом – намештај и његов распоред, ентеријер – асоцира на породицу и пријатеље које виђамо често у том оквиру. Ако живимо сами, тај део простора који нас стално окружује одражава не само оно што нас разликује од других. Наши укуси и жеље, видљиви су кроз избор и уређење тих предмета, су објашњени у великој мери везама нас самих са различитим групама. Оно што је обухваћено није само хармонија и физичка подударност између места и личности. Сваки предмет адекватно смештен у целини призива начин живота познат

⁶³ М. Brandlhuber and M. Buhrs, нав. дело, 9.

⁶⁴ Прилог бр. 2

многима. Анализирати све те различите аспекте представља врсту сецирања мисли састављене од доприноса многих група.“⁶⁵

⁶⁵ Maurice Halbwachs, „Space and the Collective Memory“, in: *The Collective Memory* (Cambridge: MIT Press, 1950), 131.

МЛАДОСТ

Личност Томе Росандића⁶⁶ боље се може разумети уколико се обухвати време и друштвено-историјске околности у којима је живео и радио. Неколико скулптура Томе Росандића носи назив *Младост*. Једна од њих која приказује младог човек и испред њега дечака на чијим раменима држи руке, посебно је импресивна. У одгонетању наратива ове скулптуре која представља оца и сина, помогли су биографски подаци о Росандићу и његовом детињству. Његов отац је био каменорезац и зидар, и прва знања о клесању и природи камена Тома је научио од њега. Паралелно са школом помагао је оцу, онолико колико је то могао дечак његових година. Отац Антоније умро је веома рано (1890), када је Росандић имао само дванаест година, што је условило његов прекид у школовању и запослење у каменорезачкој радионици Павла Билинића. Скулптура *Младост* – где отац држи руке дечаку на раменима, а дечакова стопала су тик уз очева, говори много. Декодираним поруке ове скулптуре открива се базична снага потребна Росандићу да ваја шест дугих деценија, настави где је отац стао и да га вишеструко надмаши и превазиђе, а ова скулптура је својеврсни омаж оцу. Младост се овде може тумачити двојачко. То није само излагање Росандићева биографије, већ и потреба за проналажењем корена - изданка збирке, прве младости нарације. Овде је реч о постанку уметника.

Тома Росандић је рођен у Сплиту 23. јануара 1878. године⁶⁷, где је од ране младости радио код Павла Билинића, учећи занат каменоресца. Потом вајарство усавршава у Венецији, Фиренци, Милану и Бечу. На предлог пријатеља и старијег колеге Артура Фераронија свој уметнички развој и рад наставља у Италији од 1904 -1906. године. Италија је у то време на самом почетку XX века била Краљевина, уједињена већ пола века, на челу је краљевска породица Савоја а на престолу је краљ Виктор Емануел III Савојски (чија је жена била Јелена, ћерка црногорског кнеза Николе). Радиле су три године на рестаурацији декоративне пластике на Сансовиновој лођи (Loggia de Sansovino), и на Библиотеци Светог Марка на тргу Св. Марка у Венецији, која је

⁶⁶ Прилог бр.1

⁶⁷ Прилог бр. 4 и 5

општећена када се 1902. године срушио звоник – кампанил на Тргу Св. Марка. Истовремено је похађао једну приватну уметничку школу. Тада је израдио и своју прву самосталну скулптуру *Лежећи женски акт*. Од 1906. до 1908. поново борави у Сплиту. 1908. године, долази у Беч код Ивана Мештровића, (коме је претходно упутио писмо са молбом да га прими), где изводи у мермеру Мештровићеве скулптуре. После годину дана Мештровић одлази за Париз, а Росандић изнајмљује свој атеље и наставља да ради самостално. Како Катарина Амброзић наводи „други велики мајстор Тома Росандић, отимајући се потчињавајућем зрачењу Мештровићевог генија, окреће се преко искуства ренесансе неотрадиционализму, да би у околностима специфичне климе која тежи модерности његова дела почетком треће деценије учинила продор у подручје експресионизма.“⁶⁸ Конкурисао је и одлично положио пријемни на Уметничкој академији, али професор Битерлих одбија да га прими уз образложење: „...Ви имате посебан начин рада те је узалуд да Вас примим кад не би могла моја личност ништа упливисати на Вас“.⁶⁹ Тадашње величине Беча су Мецнер и Лембрук, док су Роден и његови следбеници, као носиоци модерног схватања скулптуре непосредно утицали на бечку сецесију. Беч је у то време престоница велике и моћне Аустроугарске монархије, на престолу је Франц Јозеф I Хабсбуршки (1848-1916). 1911. године, учествује на Светској изложби у Риму, Росандић и Мештровић излажу заједно у Павиљону Србије, Мештровић Видовдански храм, а Росандић Косовски циклус – циклус рељефа који приказују борбу Срба против Турака, као и један пројекат симболичног портала. Скоро сва ова дела су пропала током Првог светског рата, осим неколико рељефа, главе Турака (које се данас чувају у Народном музеју). 1912. године, Росандић се жени, и са Маром одлази за Беч. Због непријатељског држања Аустријанаца према Југословенима, били су присиљени да се врате у земљу. 1913. долазе у Србију и настањују се у Београду, први њихов стан је изнад Кафане *Знак питања*. Србија је у то време монархија, Краљевина Србија, на престолу је Краљ Петар I Карађорђевић који је у Србију увео парламентарну демократију. Са почетком Првог светског рата, Тома Росандић се повлачи са српском војском до Ниша, ради неко време у војној цензури у Нишу, а затим преко Италије

⁶⁸ Катарина Амброзић, *Ристо Ступовић* (Београд: Библиотека града Београда, 2006), 49.

⁶⁹ Радомила Антић, нав. дело, 6.

одлази у емиграцију. Током емиграције интензивно ради и излаже. 1917. године, излаже у Лондону, Лиону и Женеви.⁷⁰ Године 1918. излаже у Единбургу, Глазгову и Паризу. 1919. год., излаже у Брајтону и Лондону. После завршетка Првог светског рата, Росандићи се 1921. године враћају у Београд. Државно уређење се променило: сада је то Краљевина СХС. Настањује се у Божићевој кући у Јевремовој бр. 19, коју му београдска општина бесплатно уступа на период од пет година са правом адаптације. У њој је живео до 1927. године када се сели у своју новоизграђену кућу на Сењаку. Од 1921-1937. године интензивно ствара, а ради и као редовни професор на Краљевској уметничкој школи (средња школа). Између 1924-1927. године изводи своје највеће вајарско дело Маузолеј породице Петриновић, на гробљу у Супетру, на острву Брачу, где се остварио као архитекта, вајар и декоратер. 1926. године заједно са неколицином водећих уметника тог времена оснива уметничку групу ОБЛИК, (1930. године су донесена правила) која је заговарала модернизам у уметности и окупила је бројне српске и југословенске ствараоце у разним областима од сликарства и вајарства до архитектуре. Група је деловала до 1939. године. Оснивачи групе су били сликари Бранко Поповић, председник, Петар Добровић, Јован Бијелић, Сава Шумановић, Вељко Станојевић, Мило Милуновић и Марино Тартаља, те вајари, поред Томе Росандића, Сретен Стојановић и Петар Палавичини. 1937. године, заједно са Петром Добровићем и Милом Милуновићем оснива Уметничку академију, на којој ради као професор и први ректор.⁷¹ Био је изузетан педагог који је своје знање уметника и вештину заната несебично преносио генерацијама младих вајара, на Академији и у својој мајсторској радионици у атељеу на Сењаку. Његов израз се мењао, од Сецесије (тражења у *Медулићу* и визуелним утицајима Беча) преко ренесансног приступа скулптури⁷², до модерног израза, што сведочи о уметничкој ширини, динамичности израза и радозналости. Росандић заузима значајно место у нашој историји уметности иако је стицајем околности недовољно познат и признат. Срећна околност је била што је живео и радио у исто време са великанима какви су били Иван Мештровић, Сретен Стојановић и Петар Палавичини,

⁷⁰ Преглед изложби у: Исто, (види прилог)

⁷¹ Касније им се придружују Сретен Стојановић, Иван Табаковић, Јеролим Мише и Михаило Томић.

⁷² Ђорђе Ораовац, „Тома Росандић о ренесансној скулптури“, *Уметнички преглед* бр.6-7 (1938): 193-198.

од којих је учио и са којима је могао да се пореди. Са друге стране, та околност је била и неповољна јер су неки вајари били фаворизовани, док је он, подједнако велики уметник, остао у њиховој сенци. Имао је богату уметничку визију коју је, путем снажне експресивности ликовног израза и вајарског умећа, реализовао у стотинама скулптура, у глини, дрвету, сребру, бронзи и камену.

У периоду од 1921-1941. године, посебно након пресељења у Јевремову, Тома и Мара Росандић стални су гости у кући породице Павловић, у Јевремовој 39 (у истој улици у којој су становали на броју 19, до 1927.), где се окупљала грађанска интелектуална елита тог времена, чланови дипломатског кора, чланови краљевског дома Карађорђевић, писци, сликари, вајари, музичари. Такође, Тома Росандић је чест и радо виђен гост у дому др Ђурице и Кристе Ђорђевић, угледних београђана који окупљају интелектуалну и уметничку елиту тог доба. Кристу Ђорђевић⁷³ (рођ. Шумановић), Тома је упознао преко свог колеге сликара Саве Шумановића (Криста је била сестра од стрица Саве Шумановића, министарска ћерка). Муж, др Ђурица, био је познати београдски професор медицине и један од оснивача Медицинског факултета, као и познати масон. Познато је да је друштво у кући породице Ђорђевић било веома разнолико, Криста је радо примала левичаре, јер су у то доба били заговорници нових идеја, „паметни и образовани бунтовници“. Касније се из анала КПЈ сазнало да је Криста била поверљиви човек Комунистичке партије и самог Тита лично.

Тома Росандић учествује 1928. године у формирању друштва пријатеља уметности, као и у пројекту изградње и отварања Уметничког павиљона „Цвијета Зузорић“, на иницијативу Бранислава Нушића који је окупио интелектуалну и уметничку елиту Београда. Од 1930 – 1939. године, интензивно ствара, његова дела се налазе у многим музејима, приватним збиркама у тадашњој Краљевини Југославији, као и у иностранству. Од 1935 – 1937. године израђује и поставља споменичку композицију „Играли се коњи врани и са њима див јунаци“ испред Народне скупштине, најмонументалније и најпознатије дело Томе Росандића, дело које је наручено од Росандића. Био је једини уметник који није прошао кроз процес конкурса, као сви

⁷³ Фотографије Кристе Ђорђевић и Томе Росандића у прилогу

остали уметници него је директно ангажован. Назив самог дела је из народне песме *Играли се коњи врани* (музика Јован Вукотић): „*Играли се коњи врани, крај Мораве на обали. Међу собом говорили, међу собом говорили: Дај нам Боже, путовати, а Мораву не бродити*“. 1941. године (13.8.1941.) потписује „Апел српском народу“ са још 410 јавних личности Србије, политичара, научника, уметника, црквених личности.⁷⁴ Текст Апела најоштрије осуђује комунисте и позива народ на мир и ред. Током Другог светског рата Росандић је у окупираном Београду (под влашћу Трећег Рајха- Нацистичке Немачке), већ стар и често болестан. Његова активност током рата је слабо позната, али постоји документ из 1944. године у виду захтева да се Милош Јанкетић и Тома Росандић извуку из окупираног Београда, као сарадници НОП-а.⁷⁵ Већ 1945. године Тома Росандић одликован је орденом заслуга за народ, а 1945. године наставља да предаје вајарство на Академији ликовне уметности. 1947. године добија звање Мајстора уметника (као један од осморице уметника Мајстора у тадашњој ФНРЈ, односно један од петорице вајара) и право да отвори Мајсторску радионицу у којој је десетак обдарених студената учио уметности вајања и занатској вештини обраде материјала. Његови студенти су били: Ана Бешлић, Јован Солдатовић, Сава Сандић, Анте Гржетић, Олга Јанчић и Ратомир Ратко Стојадиновић.

Имајући у виду напред наведене чињенице Тома Росандић је био признат уметник у свим државама у којима је живео и радио (монархије: Италије, Аустроугарске, Енглеске, Србије, Краљевине СХС, Краљевине Југославије, Немачког 3. Рајха, посебно признат од нове власти ФНРЈ). Живео је, радио и излагао по многим престоницама и културним центрима Европе. Дела су му откупљивали на изложбама, ангажовали га за многе пројекте, дружио се са колегама уметницима, сликарима, вајарима, књижевницима. Активно и слободно учествовао је у стварању уметничке сцене у тадашњој Краљевини Југославији, један је од оснивача групе *Облик*, један од три оснивача Ликовне Академије у Београду, активни члан и помагач у формирању Уметничког друштва „Цвијета Зузорић“ и изградњи изложбеног павиљона. Иако је био потписник Апела српском народу, то

⁷⁴ Zoran D. Nenezić, *Masoni u Jugoslaviji (1764-1980): pregled istorije slobodnog zidarstva u Jugoslaviji*, Beograd: Zodne, 1988, 562.

⁷⁵ Садржај докумената ЦК КПЈ током Другог светског рата, Књига 3, 1.мај - 31.август 1944.

није много утицало на његов статус у новој послератној држави. Тома Росандић, иако потписник Апела, и веома утицајни уметник у Краљевини Југославији, човек који се познавао и дружио у београдским салонима са министрима и генералима, постаје сарадник НОП-а и привилеговани уметник нове комунистичке власти. Одликован је одмах после рата и добио звање Мајстора уметности.^{76 77}

Његова богата биографија сведочи много о њему, али и о времену у коме је живео и радио, јер је евидентно да су уметници тог времена углавном имали подршку, посебно у Европи. Чињеница је да су неки били привилеговани више, а неки мање, али намеће се закључак да је Европа тог доба имала много разумевања за уметнике, а Краљевина Југославија је покушавала да држи корак са тим културним тенденцијама. Довољно је анализирати велике изложбе тога доба, како домаће тако и стране, и видети да су знатна средства издвајана од стране државе да би се Краљевина Југославија представила свету као земља која има респектабилне уметнике и уметничка дела.

Са друге стране посматрано, Тома Росандић није имао тада, а нема ни данас место које заслужује, с обзиром на свој огроман таленат, импозантан број уметничких дела која је оставио иза себе (око 500), и кућу са уметничким делима коју је оставио Београду. Узимајући у обзир његов први дечачки рад⁷⁸ 1890., када је имао дванаест година, који је откупио фратар за малу цркву у изградњи, па до његовог последњег рада „Споменик палим борцима и жртвама фашизма“ у Суботици, 1950. Тома Росандић је активно вајао током шездесет година.

Његово место у сенци може да се разуме ако се сагледају све околности живота Томе Росандића, као и тадашња уметничка сцена. Са једне стране Росандић је имао срећу да учи и ради са великим уметницима и вајарима (Иван Мештровић, Петар Палавичини,...). Са друге стране то је био и лош стицај околности јер су неки вајари били изузетно привилеговани (нпр. И. Мештровић) па је Росандић, а и други вајари често незаслужено остајали у његовој сенци. Дела Томе Росандића приписивана су

⁷⁶ По угледу на тадашњи СССР у коме је постојало звање Заслужног уметника - после 10 година рада на пољу културе, и Народног уметника - 5 година после добијања звања Заслужни уметник

⁷⁷ <http://melarusart.ru/ru/taxonomy/term/182> : 03.04.2014.

⁷⁸ Видети „Причу о крсту“ у прилогу

Мештровићу, мешали су га са Симеоном Роксандићем (због сличности презимена), а после његове смрти иако је иза себе оставио кућу пуну уметничких дела, тај музеј никад није нашао своје место на културној сцени Београда, што је неправда и према уметнику Томи Росандићу и према његовим делима. Ако неко почне да набраја (чита) дела Томе Росандића умориће се док их све наброји – можемо ли онда и замислити енергију која је била потребна да се 500 дела изваја, исклеше, издуби, обликује у глини, гипсу, дрвету, металу и камену.

ЖЕНА

Једна од бројних специфичности овог музеја, које све у целини посматране дају овој кући уметника уникатност, јесте печат који је оставила жена Томе Росандића, Марија Мара Росандић, рођена Богдановић. Евидентно је из великог броја скулптура чија је тема и инспирација била жена, да је Росандић целог живота био фасциниран женом и њеним унутрашњим светом. Приказивао је жену у свим њеним добима, као девојчицу, девојку, младу жену, љубавницу, младу мајку, мајку удовицу, мајку унесрећену губитком детета, старицу. Из свих скулптура зрачи и део личности и душе уметника; танана сензуалност жене, њена осећајност, срећа, исказивање верности, покорности, љубави, туге, жртве, посебно се дотичу душе уметника, да на један специфичан начин доживљава свет. Све скулптуре имају свој наратив, а наратив скулптура жена је посебно богат и вишеслојан. Декодирање овог наратива, препознавање “живота” сваке скулптуре жене и превод те приче у концепцији музејске поставке, обезбеђује увид у један сегмент уметничког живота. Тома Росандић је остао без оца када је имао дванаест година и сва брига о породици са четворо деце, пала је на његову мајку Антицу⁷⁹. Да би помогао мајци, Тома као дечак почиње да шегртује у радионици Харолда Билинића и недељно јој доноси форинту зараде. Вероватно се у том раном детињству пуном труда и немаштине, гледајући мајку како се као удовица бори и сналази да прехрани, сачува и подигне своју децу, рађа код малог Росандића поштовање према женама које је исказивао целог живота. Када је вајао портрете сељанки са Брача, жена из народа, мајке погинулих хероја, жена удовица, у патњи, болу и бризу, увек је ту био и делић сећања на мајку Антицу.

О његовим скулптурама жена Исидора Секулић пише:

„На портрју Младе жене видимо фино нејако тело, нешто од крхкости мале птичице, дуге нежне мишице, љупко лице без трагова од живота и знања. Али мимика тога бића не долази ни од пластике површиница, ни од рафинованих линија тога угластог телешца, него од младости унутра. Мајкама Росандићевим не треба грчевит загрљај с дететом ни поза родитељке с крилом и утробом;

⁷⁹ Прилог бр. 3

оне су мајке унутра. Страсан Пољубац човека и жене представља, обликом, угушење сваког покретног мотива у оба тела, као да су само двоја уста жива; али страст пољупца је унутра. Умрли Христос је мртав унутра. Само тако може да има онај слећен, и зато вечан израз мука. Као што Умирући роб Микеланђелов споља умире, али душевне муке роба остају унутра. Росандић је од оних ретких уметника који свој судбоносни сусрет с моделом или с идејом, доживи једаред; духовни спој настаје муњевито, а скулптура га онда облаже.⁸⁰

Први модели који су му позирали за његове скулптуре, женске актове, биле су проститутке, јер је у то време, (крај XIX и почетак XX века), тешко било и замислити да би му друге жене или девојке позирале наге. Из једне везе са моделом заразио се сифилисом, од кога је упркос лечењу боловао целог живота и од чијих је последица у старости био везан за инвалидска колица.

Имао је 33 године када је у Загребу 1910. године упознао своју будућу жену Марију Мару Богдановић. Он је дошао да као вајар, члан групе „Медулић“ учествује на изложби југословенских уметника у Загребу под називом „Циклус Краљевића Марка“, под геслом „Нејуначком времену у пркос“⁸¹.⁸² Мара Богдановић радила је већ у то време као професионални фотограф у Загребу и имала свој студио – атеље, који јој је уступио Влахо Буковац, пред свој одлазак за Цавтат. По природи свог посла она фотографирала експонате на изложби и тако се упознаје са уметницима. Њен атеље постаје место честог окупљања уметника, где долазе: Иван Мештровић, Петар Добровић, Тома Росандић, сликар Игњат Јоб, Мирко Рачки, Љуба Бабић и други.

Марија, Мара, Маре (Богдановић⁸³) Росандић, иако мало позната широј јавности, била је даровит уметник. Рођена је у Руми, у бројној породици која је дала велики број уметника. Студирала је фотографију у Немачкој. Када је упознала Тому Росандића била је прва жена уметнички фотограф на Балкану, што је за оно време – почетак XX века

⁸⁰ Исидора Секулић, „Тома Росандић: дух и скулптура“, у: *Аналитички тренуци и теме* (1977): 216-223.

⁸¹ Аутор гесла за плакат изложбе је Иво Војновић, видети прилог бр. 6

⁸² Звонимир Кулунцић, „Портрети београдских уметника“, *Београдске општинске новине* 5 (1940)

⁸³ О Богдановићима више и: Ратко Рацковић, *Богдановићи у Руми и расејању* (Зборник Завичајног музеја у Руми, 2009); њене фотографије се могу пронаћи и на <http://www.fotomuzej.com/atelje-marija-mara-rosandic.260.html>;

било револуционарно, и врста бунта против устаљених навика грађанског друштва. 1912. године удаје се за Росандића и заједно одлазе у Беч. Мара је оставила на стотине уметничких фотографија које су веродостојна сведочанства времена, људи и догађаја.⁸⁴ Свој сензибилитет исказила је у десетинама уметничких дела примењене уметности која су дала посебан печат њиховој кући на Сењаку.

Марија Мара Богдановић потиче из старе породице Богдановић⁸⁵ из Руме:

„Мара Богдановић рођена 1883.године у Руми, пореклом је из старе трговачке српске породице, која је имала чувену традицију. Свет који је угледала у Руми, био је блистав, без и једног облака, као што су тог дана била богата, равна и недогледна сремска поља. Отац јој је био трговац, који је материјално пропао, оставио је за собом седморо деце. После једног удобног живота, као млада девојка, Мара се озбиљно морала ухватити у коштац са животним недаћама, које су притискале њен скоро безбрижан живот и принудити је да привређује, како би могла помоћи своју млађу браћу и сестре. У Минхену је завршила стручну школу за уметничку фотографију. Била је прва жена уметнички фотограф у Србији. Била је и сликар аматер и аматер у ткању.

По повратку у домовину у Загреб, Мара остварује своју замисао и отвара фотографски атеље у бившем атељеу Влаха Буковца- сликара. Загреб је овим добио један удобан, модеран атеље. У фотографисању, претежно портрета, уносила је једно ново схватање фотографских модерних стремљења и нових могућности. Атеље кога је енергична девојка водила са успехом, постао је свратиште, де се окупљао сав уметнички свет – Мештровић, Добровић, Јоб, Росандић.

Познанство Маре Богдановић, пада у време изложбе у Загребу са уметницима, који су суделовали на поменутој изложби. Фотографисањем њихових дела, доприносила је да се многи уметници адекватно представе широкој јавности. Међу њима је био и Росандић. Све пажњу Маре Богдановић привукао је Росандић својом појавом, својом непосредношћу, а њему њена способност за рад, за једно уметничко настројање. Многи сусрети и заједнички проведени часови изродили су дубока,

⁸⁴ Једна таква фотографија, у прилогу, (како је на картону заведено из 1930.) чува се у Музеју примењене уметности (МПУ, инв. бр. 19120)

⁸⁵ Видети прилоге бр. 11, 12, 13 и 14

*обострана осећања која су довела и до брака. Више од четрдесет година она је била Росандићу животни друг, сапутник...*⁸⁶

Росандић је у Марији Богдановић⁸⁷ нашао идеалан спој уметничке душе и жене традиционалног васпитања. Била је свестрано образована, паметна и талентована, уметнички фотограф и мајстор за таписерију, достојан саговорник и критичар свом мужу уметнику. Са друге стране, њено порекло, одрастање и васпитање у великој патријархалној породици са свим знањима и вештинама које је таква породица могла да пружи девојчици и девојци, на крају XIX и почетком XX века, било је више него довољно да Росандићу буде идеалан партнер, супруга и подршка. После извесног времена свесно се одрекла своје каријере уметничког фотографа, да би се потпуно посветила Росандићу, чиме му је омогућила да слободно и несметано ради и испољи свој велики уметнички потенцијал.

У то време непосредно пред избијање Првог светског рата, у Бечу живи и ради велика група уметника са југословенских простора. Између многих ту је брачни пар Берса, Благоје и Луција са којима се Росандићи често виђају и друже. Тома Росандић је у то време израдио портрет Луције Берсе, младе жене свог пријатеља композитора хрватско италијанског порекла. Када су Росандићи због веома изражене нетрепеливости Аустријанаца према Србима били присиљени да напусте Беч и врате се у Србију, Благоје Берса бележи у свом дневнику: *„Јутрос у 9 сати одлазили пут Београда Тома Росандић са њеном. Изгубио сам доброг пријатеља. Његова јака љубав, скоро бих реко: фанатизам за уметност толико пута била ми је утјехом у туђим часовима где сам оклеђвао. Нека му буде срећно у Београду!»* (Беч, 18. XI 1913).⁸⁸

Ова мала цртица из дневника Б.Берсе сведочи много о Томи Росандићу као уметнику (*...његова јака љубав..скоро бих реко фанатизам за уметност...*), и човеку (*..изгубио сам доброг пријатеља..*). Тако портрет г-ђе Луције Берсе није само скулптура - портрет младе жене, то је скулптура жене драгог пријатеља, са којима су Тома и Мара пријатељевали у

⁸⁶ Мира Сандић, *Тома Росандић у сећању и разговору*, (Београд: Цинеро, 2009), 32.

⁸⁷ Видети прилог бр. 8

⁸⁸ Nedjeljko Fabio, *Hrvatski modernisti u dnevniku Blagoja Berse*, u: Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol.27 No.1 (Akademija dramskih umjetnosti Zagreb, 2001)

Бечу, у средини која никоме од њих није била домаћа. То је тај наратив уметничког дела, када о његовом настајању, времену и околностима посматрач зна понешто, уметничко дело почиње да „говори“ и више за посматрача не представља само комад обрађеног материјала (камена, бронзе, дрвета..) него постаје носилац историјске поруке о сегменту прошлог времена, простора и емоција дотичног уметника.

Када су се Росандићи 1913. године, после повратка у земљу⁸⁹, настанили у Београду, њихов први стан налазио се изнад кафане „Знак питања“, преко пута Саборне цркве.

О Мари Росандић као уметничком фотографу постоји више извора који се баве историјом фотографије у Србији:

„Марија Мара Богдановић завршила је Уметничку академију у Минхену и постала једна од првих жена школованих фотографа на овим просторима. Сва дела свог мужа Томе Росандића забележила је камером и сачинила богату документацију о његовом раду.

На фотографијама наглашене флуидности и мекоће, са израженом карактеризацијом ликова, сниманим у атељеу Маре Росандић, забележене су многе исакнуте личности. Портретисала је својим фото-апаратом: Пву Војиновића, Пвана Мештровића, Јашу Продановића, Тому Росандића, Хермана Вендела, Жанку Стокић, Милоша Црњанског. Организовала је у Београду 1909.године једномесечни курс уметничке фотографије за фото-аматере и почетнике. Сарадник је (1911.) првог фото-часописа у Србији и Београду „Фотографски преглед“.

Спада у групу (малобројних) предратних фотографа који су и после Првог светског рата наставили са радом у Београду. Радно време (1921.године) атељеа Росандићеве у Господар Јевремовој „10-12 и 3-4 сваким даном изузимајући недељу после подне“. Један је од оснивача Београдског фото-клуба (1928.године) и једина жена у Управном одбору тог клуба.

Њени портрети –фотографије Краљице Марије, са тек рођеним престолонаследником Петром, искоришћени су као предлог за штампу серије разгледница, а објављивани су и у новинама „Илустровани лист“. Техника: користила је мајолик технику и браон тонер. Реквизиторијум: картон-подлога за означавање, домаће штампарије (?) без ознаке логотипа, у варијанти сечени картон,

⁸⁹ Видети прилоге бр. 9 и 10

као и фотопапир (у форми дописне карте), са употребом штамбиља, сувог жига и руком писане фирме. Фирма: Atelier Bogdanović ZAGREB (*suvi žig*), Фотографски атеље М. Росандић Београд (четвероугласти штамбиљ) и руком писана фирма са текстом: М. Росандић и Атеље М. Росандић.⁹⁰

Мара Росандић је наставила да ради као фотограф и у браку, њен фотографски атеље⁹¹ налазио се на адреси Господар Јевремова 19 (некада број 27), у кући коју је Тома добио од београдске општине за атеље и становање, са дозволом да је преуреди. Ипак, чињеница је да је она своју каријеру уметничког фотографа подредила својој улози жене. Нажалост, цела фотодокументација Марије Маре Росандић је нестала⁹², после њене смрти.⁹³

Мара је била Томи Росандићу супруга, пријатељ и саговорник, критичар и саветник, подршка и помоћ. Радовала се његовим успесима и била му подршка у данима криза, недоумица и проблема који су пратили његов уметнички рад, живот и посебно болест. Многобројним колегама уметницима, пријатељима и родбини који су се често окупљали у њиховом дому на Сењаку, била је компетентан саговорник.

Тома и Мара нису имали деце, али су усвојили и подигли Смиљку Богдановић (рођ.1920.), ћерку Мариног рођеног брата Бранислава, Бранка. Смиљка Богдановић била је код њих скоро двадесет година, до удаје за Владимира Премроу-а 1939. године, када прелази за Загреб. После Другог светског рата са мужем одлази у емиграцију, јер је он

⁹⁰ Miroslav Aleksandrić, *Fotografi i fotografski ateljei u Srbiji: 1860-1918*. (period kartonki), (Beograd: Udruženje za prikupljanje i prezentaciju istorijske građe Foto muzej, 2012)

⁹¹ Видети прилог бр. 15

⁹² „Својевремено је комплетирала и велики албум са фотографијама скоро свих најзначајнијих радова Томе Росандића али му се изгубио траг код Томиних наследника у прекоокеанским земљама“, видети у: Миросављевић, Боривој, *Људи са три ока: антологија фотографије Војводине (књига четврта)*, Нови Сад: Фото, кино и видео савез Војводине, 2003, 171.

⁹³ Током истраживања нису нађени писани подаци о томе ко је, и када, ту документацију присвојио, по чијем одобрењу, али постоји прича да су Росандићеви рођаци дошли после Марине смрти и одвели га за Сплит. Том приликом, према незваничним подацима, однесена је Марина комплетна збирка фотографија, бројни документи и уметничка дела, иако је пре тог догађаја Росандић кућу, уметничка дела и све у кући тестаментом оставио граду Београду.

потписао из породице предратних капиталиста Премроу-Пајкурић⁹⁴. У иностранству Смиљка завршава студије историје уметности и после мужевљеве смрти наставља се у Њујорку где отвара уметничку галерију. Њено име у Америци је Сандра Премроу.

Росандићева љубав и приврженост Мари може се сагледати из сећања, Марине братанице, Смиљке Богдановић:

„...Сплићанин, он је њу звао шјора - Маре, али она није била родом са Приморја, већ из Срема. Као и толики припадници даровите куће Богдановића, она је рано из своје варошице под Фрушком Гором пошла у свет и, занесена уметношћу, задржала се у Бечу, где се срела с Томом... Госпођа Мара, и она висока, али крупна, пуна и лаганих покрета, увек у широкој и до земље дугој хаљини, коју је сама кројила и шила, и какву у Београду нико није носио, имала је изглед римске матроне или сплитске властелинке. Она се тако и држала, тако са познаницима и с послугом заповеднички се понашала. Да није њу имао, онемоћали и болећиви Росандић би се у животу тешко снашао...“⁹⁵

Када се муж обраћа жени са "дамо" (далматински *шјора* од *ital. Signora*), на почетку XX века, то није само обична етикеција, то је изражавање љубави и поштовања у исти мах:...дамо мога срца... што је у складу са Росандићевим поштовањем према жени уопште, са његовом ренесансном и романтичном природом, као и доживљајем куће у којој су живели, и коју је звао „моја Villa Rustica“. По Смиљкином сећању њена тетка је зрачила посебном елеганцијом и достојанством које је личило на „римске матроне или сплитске властелинке“. Сви ови детаљи бацају више светла на личност Марије Маре Росандић, жене уметника, свестране у свом таленту који је обухватио уметничку фотографију за коју се школовала, израду таписерија, ћилима, завеса и столњака, уникатних предмета за њихову кућу, који су били њена креација почевши од дизајна, избора материјала до финалне израде. Разбој за израду ових тканина направио је Росандић, а израду је научила сама.

„Боравећи у Паризу током Првог светског рата Мара се упознаје са таписеријом, почиње и сама да ствара и по повратку у Београд доноси прва своја дела и таписерију

⁹⁴ Владимирови родитељи: Јосип Премроу и Јелена рођ. Пајкурић били су богати бродовласници и трговци дрветом из Ријеке (Сушак)

⁹⁵ Ратко Рацковић, *Богдановићи у Руми и расејању* (Зборник Завичајног музеја у Руми, 2009), 113.

као врсту уметности. Од ње ће таписерију прихватити њена снаха Мила Богдановић – рођена Лаубова⁹⁶ (1890 - 1946), Чехиња удата за њеног брата Павла (1880 - 1928), архитекту. Мила ће између два рата у Београду остварити значајна дела ове врсте примењене уметности.⁹⁷

Марина префињеност и свестрани таленат није за чуђење када се зна из које породице потиче:

„Са новим столећем, које почиње крвавим ратом, стасавају генерације Богдановића и потомака, школованих који свој допринос националној и светској култури дају врхунска достигнућа у медицини, просвети, привреди, фотографији, таписерији, музици, сликарству, скулптури и филму. Капитал уложен у њихово образовање и каријеру није улудо потрошен, трајаће дуже но било која кућа или пустара. Потомци у Србији и расејању имају с ким да се диче. Мало је породица у Руми, а и шире које су дале толики број знаменитих људи.“⁹⁸

„Шћора Мара ће 1954. године умрети од рака те ће Росандић напустити свој дом у Београду и отићи у родни Сплит (рођацима) где ће и умрети. На вечном боравишту, по жељи Маре Богдановић налази се скулптура „Харфиста“ у бронзи.“⁹⁹

Откривањем података о скулптурама жена Томе Росандића и њиховом синтезом открива се наратив саме скулптуре. Од квалитета и броја података о скулптури, зависи тај колаж који се појављује, наратив уметничког дела који се открива, делимично или потпуно, где сваки делић као честица сведочи о времену и атмосфери, носи одређену поруку, емоцију, сећање, приказује дух времена – а све заједно чини слику која путује кроз време, из прошлости, до нас у садашњости, и даље у будућност, осмишљена уметничком визијом, духом и снагом креације ствараоца.

⁹⁶ Павле (Марин брат) и његова жена Мила Лаубова, имали су ћерку Олгу Богдановић удату за сликара Мила Милуновића. У том браку рођено је троје деце: Весна, Никола и Василије. Лубазношћу Николе Коље Милуновића, вајара, овај рад је обogaћен породичним фотографијама породица Росандић и Богдановић.

⁹⁷ Ратко Рацковић, нав. дело, 115.

⁹⁸ Исто, 109.

⁹⁹ Мира Сандић, *Томе Росандић у сећању и разговору*, (Београд: Цицерио, 2009), 32.

Снагом свог талента и визије уметника вајара, уз постигнуту до савршенства занатску вештину клесања и дуборезања, Росандић у све женске портрете¹⁰⁰ уноси и свој однос према жени, као оној другој половини бића, која даје смисао свему и без које нема осећања пуноће.

Мара Росандић и њено дело битни су у музеолошком контексту јер употпуњују садржај Музеја Томе Росандића. Мара је снимала Росандића, његова дела, путовања и изложбе, колеге уметике и савременике. Била је и плодан примењени уметник у области текстила, чије су таписерије, завесе и стољаци дали лични печат амбијенту њихове куће. По томе Музеј није само музеј једног уметника, вајара Томе Росандића, него музеј брачног пара у коме је наравно доминантан Росандић, али се уметнички допринос Маре не може и не сме занемарити. Управо због тога, посебан наратив Музеја припада примењеном стваралаштву уметнице и што се боље декодирају поруке које носе њена дела, то ће јаснији бити и наратив који припада делима њеног мужа.

¹⁰⁰ Скулптуре у музеју, које за тему имају жену су: Тута балерина, Мајчина игра, Робинџица, Луда, Женски акт, Каријатида, Букет, Свилокоса, Портрет Ивке Лукинић, Богородица, Молитва, Певачице, Далматинка, Мала Азиља, Га Дембицки, Олга К. (Олга Карађорђевић), Крушков цвет, Мати и дете, Кића, Мати мученица, Вилино коло, Сточарство и Пољопривреда...

VILLA RUSTICA

*Пронаћи у сваком стану, чак и дворцу, првобитну шкољку, это то је основни задатак феноменолога.*¹⁰¹

Гастон Башлар

Један од важних наратива Музеја Томе Росандића је кућа уметника, као тотално уметничко дело. Овде је реч о кући, чија је примарна сврха био атеље, затим дом за становање, резиденција, интимни простор једне породице у коме се живи и где се окупљају пријатељи – ово је примарни носилац значења и као такав сагледан је и размотрен у свој пуноћи значења. Поглавље обухвата време пре изградње и визуелне окидаче који су утицали на идеју о кући као таквој. Истражено је у којој је мери уметник утицао на план куће, као и у којој мери је она његова замисао.

Трагање за кућом почиње идејом о кући која се вероватно зачала код Росандића веома рано, када је као дечак сатима истраживао Диоклецијанову палату. Истражујући историју Музеја који је изграђен 1927. године као породична кућа на Сењаку, и чији је главни део био Росандићев атеље, ауто и хетеробиографски подаци корак по корак уназад указивали су на давно присутну идеју уметника о кући.

Архитектура и вајарство су две гране истог стабла ликовне уметности – креирање простора, чији резултат могу да буду дела од којих застаје дах – било да су грађевине или вајарске композиције. И једни и други, и вајари и архитекте, они највећи, креатори и визионари, држе се пропорција, особина материјала, околине у којој ће бити смештена грађевина – уметничко дело, улажу у своје дело визију и лични креативни напор да ту визију материјализују. При томе стално праве уметничке искорак у освајању нових решења, који су онда путоказ другима и чине понекад прекретнице које значе освајање нових стилова и праваца.

Веома су важна ранија места становања Томе Росандића у Београду – Кафана *Знак питања* и кућа у Јевремовој број 19. У овом делу анализиран је избор и логика локације и архитектуре куће, планови и распоред просторија.

¹⁰¹ Gaston Bašlar, *Poetika prostora*, (Beograd-Čačak: Gradac, 2005), 28.

После Првог светског рата 1921. године Росандићи се враћају из емиграције у Београд. На уметникову молбу, београдска општина му додељује Божићеву кућу у Јевремовој 19, за рад и становање уз одобрење да део адаптира у атеље. Општинска кућа (како у оригиналном документу стоји) му је „благовољно уступљена на пет година бесплатно“ и добио је дозволу да је о свом трошку „улепша и преоправи у скулпторски атеље“.¹⁰² Росандићи су у Божићевој кући становали од 1921. године, до пресељења у своју кућу на Сењаку 1927. године. Уочавајући евидентну сличност куће Томе Росандића са Кућом Божић, истражени су елементи ове куће, који су неспорно утицали на Росандића да многе од њих усвоји у креирању коначне идеје о својој кући.

Иако је атеље био основни мотив за вишегодишње трагање Росандића за идеалном кућом, сама кућа је логично морала претходити атељеу. Истражени наратив ове куће уметника јасно сведочи о уметниковој тежњи за радним простором (*...простран ателие*¹⁰³) као и о заједничком именитељу свих узора који су утицали на уобличавање идеје о кући, а то је двојност намене.

Кућа трговца Милоја Г. Божића подигнута је 1836. године, балканског је типа, одликује је симетричност, са примесама западњачких елемената на фасади.¹⁰⁴

„Кућа је приземна, зидана од чврсте грађе над засведеним каменим подрумом, на неравном земљишту које се спушта према дунавској падини. Сва је прилика да су подрум и темељни зидови припадали некој старијој турској згради, о чијем се настанку не зна довољно. Архитектонско-просторно решење куће понавља схему симетричних варошких кућа балканско-оријенталног стила. Главни улаз је са горње, уличне стране и има мали истурени трем са два полукружна стуба и засведеним пролазом између њих. У средишњем делу приземља налази се просторно предворје које се по осовини зграде наставља у унутрашњи хол и диванхану према дворишту и дунавској падини. Лево и десно од овог средишњег простора, који је служио за примање гостију, окупљање и одмор породице, ређају се остале одаје — по три са сваке стране. И поред местимично употребљених оријенталних декоративних елемената, као што су плитке нише са

¹⁰² Istorijски arhiv Beograda: IAB, OGB, tehnička direkcija: FIII-21-1920; видети прилоге бр. 16 и 17

¹⁰³ Тома Росандић, „Тома Росандић“ Годишњак Српске академије наука LIII (1946): 168; видети прилоге бр. 19 и 20

¹⁰⁴ Бранко Вујовић, *Београд у прошлости и садашњости*, (Београд: Драганић, 2003), 164.

седластим лучним завршетком изнад прозора, фасаде ове зграде својом обрадом, пропорцијама, ритмом и обликом отвора, као и појединим де-коративним детаљима (профилисаним венцима, шамбранама око прозора, троугластим тимпаноном изнад улаза) одражавају јак утицај западноевропских архитектонских схватања класицистичке епохе. Заправо, време изградње Божићеве куће подудара се не само са интензивном изградњом Београда као престонице Кнежевине Србије, већ и са коначним усвајањем европских градитељских схватања и узора.¹⁰⁵

„Нове куће, које својом лепотом и западњачком архитектуром одударају од осталог, већег и у суштини још увек оријенталног дела београдске вароши, подижу се уз регулационе линије главних улица — на Варош капији, на Савамали, и нарочито, на Великој пијаци (око 50 данашњег Студентског трга), затим дуж садашњих улица: Васине, Узун Миркове, Седмог јула, или у њиховој близини, у бочним улицама које излазе на главне саобраћајнице. Карактеристично је да се репрезентативне стамбене куће граде насред чаршије, тако да она више не делује оријентално, са бесконачним низом дућана сврстаних по сокацима према врстама заната и трговачке робе, него постаје налик на европски уређену трговачку улицу у којој се и станује. У периоду од 1833. до 1842. године у овом делу вароши су подигнуте куће Аврама Петронијевића, Цветка Рајовића, Томе Вучића-Перишића, Милоја Божића, Франца Јанкеа и других истакнутих личности тадашњег Београда. Све су оне махом биле грађене по плановима западњачког порекла. Сада више није реч о делимичним европским утицајима, већ о потпуном усвајању конструктивне и декоративне концепције класицистичке архитектуре. У стилском погледу, њени најизразитији представници, ако се изузме Саборна црква као сакрални објекат, свакако су кућа Цветка Рајовића, до данас очувана, Конак Јеврема Обреновића на Великој пијаци и кућа Томе Вучића-Перишића (која је, на жалост, порушена 1947. године приликом рашишћавања простора за тролејбуску окретницу између улица Цара Уроша и Рајићеве).“¹⁰⁶

¹⁰⁵ Бранко Вујовић, *Уметност обновљене Србије 1791-1848* (Београд: Prosveta: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture), 1986.

¹⁰⁶ Исто.

У периоду од 1924. до 1927. године Росандић живи на релацији Београд – Брач где интензивно ради на Маузолеју породице Петриновић¹⁰⁷ у сарадњи са оцем и сином Граси¹⁰⁸. У исто време, у Београду, на парцели коју је добио на Сењаку, почиње изградња његове куће и атељеа, према личној замисли¹⁰⁹, а према плану архитектке Ђуре Бајаловића¹¹⁰.

Росандићево трагање за кућом је трагање за сопством, на шта указују чињенице из његовог живота, и посебно грађевине које су га импресионирале (Диоклецијанова палата, виле рустике, кућа Божић...). Превасходно то је било трагање за радним простором, атељеом као местом професионалне самореализације. Ако се прате Росандићев пут и селидбе, записи и цртежи, изјаве и трагања, може се са великом сигурношћу реконструисати настајање идеје о кући, све до њене реализације.

Пре упуштања у тумачење идеје о кући, приступило се истраживању простора у Београду, где је Тома Росандић живео, пре добијања парцеле на Сењаку. Обликовање плана куће, у улици Љубе Ивановића број 3, са Ђуром Бајаловићем има порекло у трансформацији простора куће трговца Милоја Божића у Господар Јевремовој ул. 19 (од стране арх. Луја Тунера¹¹¹). Позната је чињеница да је архитектура уметност обликовања простора волуменом са практичном наменом, тако да визуелна спољна и формална архитектонско-грађевинска сличност две куће логично доводи до закључка да је кућа Божић оставила јаку импресију на Росандића, у толикој мери да је његова кућа на Сењаку донекле копија једне од најстаријих стамбених кућа у Београду. Њена сличност са Божићевом кућом није само у темељности и функционалности него је то и релација са традицијом. Обе грађевине карактерише једноставност, иста спратност; обе на посматрача остављају утисак стамености и трајности. Такође, није случајност што се Росандић определио за Ђуру Бајаловића, архитекту чији је израз обележила Сепесија.

¹⁰⁷ Видети прилог бр. 21

¹⁰⁸ Видети прилоге бр. 21, 22 и 23

¹⁰⁹ Тумачећи Росандићеве цртеже његове виле у Аранђеловцу (који се чувају у МГБ), стиче се утисак да је тежња уметника да своју вилу на Сењаку обликује у духу фолклоризма, била његова идеја, јер вила у Аранђеловцу поседује идентичне карактеристике.

¹¹⁰ Видети прилог бр. 26

¹¹¹ Видети прилог бр. 18

После тражења сопственог израза и излаза у Сецесију, Росандић се опредељује да и интимни простор креира у складу са маниром уметничког рада.

Један од циљева рада било је дефинисање свих личних и друштвених околности које су пратиле настајање (идеју) и изградњу (материјализацију) Росандићеве куће на Сењаку, која је после смрти њених станара и власника трансформисана у Музеј. Кућа Томе Росандића претворена 1963. године у музеј, требало је да задржи своју вишезначност коју је имала за време живота уметника. Осим атељеа Томи Росандићу, била је и њихов дом, галерија уметничких дела (скулптуре, слике), као и место састајања уметничке и интелектуалне елите тадашњег Београда.¹¹² Са тог аспекта посматран је део историје уметничког и културног живота Београда између два рата. Росандићи су се интензивно дружили са својим савременицима уметницима, писцима, сликарима, интелектуалном елитом у њиховим становима и кућама, као и у атељенима, који су на тај начин постајали нека врста приватних клубова. Познато је да је многе делове ентеријера Росандић радио сам, дуборезао и правио намештај и друге предмете ситне пластике. Овоме је увелико доприносила и супруга Мара којој је својеручно направио дрвени разбој на коме је ткала, и чије су завесе, драперије, ћилими и столњаци, као уникатна дела, красиле њихов дом.

Анализирајући податке о кући Томе Росандића може се закључити да се идеја о кући коју је саградио на Сењаку 1927. године јавила много година раније. Росандић је дуго трагао за моделом куће коју је као идеју имао од ране младости, што је логично за уметника који се целог века бавио вајањем, обликовањем волумена, стварањем уметничких дела у три димензије. Владао је простором суверено, имао изграђене представе о пропорцијама, када је као вајар почињао да ваја, клеше, резбари, идеја је већ била у његовој глави, требало је само да се материја (дрво, глина, гипс, камен, метал) повинује његовој визији и да помоћу изванредно савладане занатске вештине добије замишљени облик.

Ретроградном анализом дошло се до животних ситуација и места који су вероватно обликовали овакву Росандићеву идеју о кући. На првом месту то је његова

¹¹² Видети прилоге бр. 42, 43, 44 и 45

дечачка фасцинација Диоклецијановом палатом¹¹³ коју је сатима обилазио, упијајући у своју душу лепоту њених пропорција, зидова, тргова и скулптура.

Пишући о њој Росандић каже:

„Диоклесијанова палача, то је светско туристичко ходочашће, светиња, јер је она ту из оних времена из којих је настало све оно што је у човеку мало и блиско, остало оно што сведочи постојање рода људског, који је божанствена стваралачка радња свих времена и једина човечја права, трајна, вредност. Дух људски ради и ствара трајне вриједности. Све остало, ако је из недуховног човечјег извора, ништавно је и промјенљиво, заборавно. Тешко ономе који не зна цијенити и осјетити постојање духа људског у дјелима што су нам предци оставили. Његово би мјесто било и требало да буде ограничено само на његову физичку снагу. Диоклецијанова палача је опће човјечанска својина. Сретни треба да смо што се та дивна творевина људског духа и рада налази у нашој кући, сада, и још сретнији бисмо морали бити што је имамо на чувању, јер чувајући је религиозно, са напором и са жртвама, цијена ће нам високо скочити у сваком погледу, те отети из руку наших страних непријатеља, којима смо са свих страна опкољени, силно и врло опасно оруђе.“¹¹⁴

Чињеница да је та палата имала двојну намену, била је двор цара Диоклецијана, а у исто време и војнички табор, и управо та идеја о вишезначности намене, остала је негде у свести талентованог дечака, будућег великог вајара.

Следеће што се са сигурношћу може тврдити је утицај римских вила које је Росандић имао прилике да види за време свог вишегодишњег боравка и рада у Италији, са пријатељем и колегом Артуром Фераронијем (1904-1906). Римске виле су по својој намени биле или у граду (Вила урбана - Villa urbana¹¹⁵) намењене само становању, примању гостију и уживању, или ван града у природи, на селу (Вила рустика – Villa

¹¹³ „Dioklecijanova palača – Simbol – Između V i IX stoljeća kada se javljaju prve tendencije za formiranjem političkih i religioznih slavenskih elemenata na Jadranu, Orbis Romanus leži pred našim narodima u ruševinama svoje mediteranske, helensko-rimske civilizacije. Na istočnoj obali Jadrana Dioklecijanova palača ostala je jednim od simbola ove nestale civilizacije. U Dioklecijanovo vrijeme, Rim, smrtno ranjen, umire, ne vjerujući više ni u što i ne boreći se više ni za kakve principe, osim za za svoj vlastiti imperatorski opstanak. U sjeni krvavih stoljeća rimske dekadense, Dioklecijanova palača je jedan od posljednjih akorda one historijske agonije, koja se gasi u očima barbara, stiglih na Jadran iz dalekih sjevernih zemalja. (1955)“, видети у: Miroslav Krleža, *Panorama pogleda, pojava i pojmova* [Књ.1], Сарајево: Ослобођење; Загреб: Младост, 1982, 623.

¹¹⁴ Мира Сандић, *Томе Росандић у сећању и разговору*, (Београд: Цицера, 2009), 11.

¹¹⁵ Aleksandar Ajzinberg, *Stilska unutrašnja arhitektura*, Beograd: Univerzitet umetnosti, 1994.

rustica) намењене уживању и боравку у миру природе, са великим простором око куће, са двоструком наменом – за становање и за управљање имањем – латифундијом.

Очигледно се Росандић идејно определио за овај други тип vile, изван града, у природи. Остатке такве грађевине могао је да види и на Брачу, за време свог рада на Маузолеју породице Петриновић, на Супетру. Изградња маузолеја Петриновић трајала је три године и Росандић је вероватно упознао цело острво у моментима предаха, па је могуће да је видео остатке римске грађевине – темеље, цистерне, зидове, стубове у месту Буње код Новог Села. Недавна истраживања утврдила су да се управо ради о остацима vile рустике.¹¹⁶

Карактеристика овог типа vile је њена темељност, пространост, велики ограђен простор који је окружује и поливалентност њене намене. Била је место за одмор и уживање у природи (бујна вегетација, близина воде-језера, мора, реке) а уједно и место управљања имањем римског патриција – латифундијом, са посебним објектима за становање радне снаге и живот на селу. Ту се препознаје зачетак идеје Томе Росандића о сопственој кући – која је требало да има такође двојну намену – да буде првенствено атеље, радионица, место креације и уметничке самореализације, а затим и његов дом, место становања и уточиште, оаза подршке, разумевања и породичне тоpline. Боравак у кући Божић, коју је добио на коришћење од београдске општине уз дозволу да је прилагоди и преуреди, само је учврстио Росандића у његовој визији сопствене куће. Његова кућа била је смештена на Сењаку, који је у то време био периферија Београда, смештеног између Дедиња и Топчидера, пун зеленила, на плацу који није велики али ипак довољан да кућа није директно на улици – башта је била та зелена оаза око куће која јој је пружала приватност и мир.

Ослонац за овај став постоји у мишљењу самог Росандића који је своју кућу називао Вила Рустика (Villa rustica):

¹¹⁶ Kristina Jelinčić Vučković; Institut za arheologiju, Zagreb, Hrvatska - Na lokalitetu Bunje pronađen je veliki gospodarski kompleks – *villa rustica*. Temeljem površinskih nalaza pretpostavlja se postojanje luksuznog i gospodarskog dijela vile (*pars urbana, pars rustica*).

„...На Сењаку су подигли кућу, по плану који је израдио сам домаћин, - волео је да му се каже како је то што је саградио римска villa rustica. Посећивали су их и људи од власти и људи од новца, који су откупљивали или нафучивали скулптуре, и странци и сународници, каогод и пријатељи, који су доносили лепе жеље и ласкаве речи....“¹¹⁷

Кућа је несумњиво Росандићево уметничко дело, иако се идејно ослања на очигледне узоре. Основна замисао куће је била Росандићева, према којој је план израдио и потписао арх. Бајаловић, архитекта Сецесије, стила који је Росандић преферирао.¹¹⁸ Њен изглед, темељност, једноставност, кров на четири воде типичан за традиционалну српску кућу, доказ је Росандићеве тежње да одржи везу са традицијом и коренима, а његово именовање куће као Виле рустике, доказ је његове скромности и става да он и његова кућа припадају и нагињу традицији, историјским коренима, животу на селу у природи.

Реализацијом куће на Сењаку Росандић је остварио сан који сањају многи људи – имати сопствену кућу значи на неки начин бити негде утемељен, "усидрен", заштићен, значи имати свој дом, место мира, удобности, комфора, уточиште од спољних брига, непријатности, место коме се човек враћа са својих путовања као мирној и сигурној оазис. Београд је у то време имао око 200.000 становника (заједно са Земуном) а Сењак је био мирна периферија где су у то време ницале виле.¹¹⁹

Црњански је написао: *Човек путује по свету да нађе што треба, и враћа се кући да то нађе...*

Тома Росандић је много путовао по свету, а идеја о кући се полако, али сигурно уобличавала у његовој свести, и постајала све јаснија. На крају се изградњом виле на Сењаку материјализовала. Следећих година Тома Росандић и његова жена Мара направили су од ње удобан дом, а већ после неког времена кућа је постала и галерија њихових уметничких дела, што је био стварни почетак њене коначне музејске намене (музеј пре музеја). У кући су Росандићи живели и радили скоро три деценије (1927-1955).

¹¹⁷ Ратко Рацковић, нав. дело, 113.

¹¹⁸ Видети прилоге 27, 28 и 29

¹¹⁹ Видети прилог бр. 30

Становници Сењака, комшије Росандићевих, у то време били су многи уметници, писци и научници: Исидора Секулић, Зора Петровић, Драгиша Брашован, Веселин Чајкановић, Мило Милуновић, Жанка Стокић и други.

„...Од уметника им је најчешће и најбрже долазила Зора Петровић, која је смехом и радосним гласом разведравала све присутне чим би се појавила; од књижевника је умела навратити на седељку Исидора Секулић, на чију појаву би сви окупљени постали озбиљни. Годинама је Росандићу највише долазио на разговор Мило Милуновић, који је живео неко време у његову суседству, и њих двојица су свагда с великим жаром и слагањем расправљали о уметности, да се на крају заваде и Мило изађе из Томине куће, још брже но што је у њу ушао. Мило Милуновић (1897-1967) био је ожењен Марином братицином Олгом (1913-1993), академском сликарком, кћерком Мариног брата Павла, инжењера архитектуре. Олга и Мило имају троје деце Николу - Кољу, Весну и Василија. Родитељску уметничку жицу наследио је вајар Коља. Долазио је и Драгиша Брашован, пројектант павиљона свих југословенских изложби у иностранству који је тих година градио највише кућа у Београду, да своју најлепшу грађевину подигне у Новом Саду – Банску палату... Не зна се ко је био експлозивнији, Росандић или Брашован, и ко се више љутио, да ли Брашован, што се незналицама допушта да зидају куће, или Росандић, што се дилетантима даје да праве бисте и подижу споменике...“¹²⁰

О Сењаку и његовим становницима тог времена пише и Лаура Барна у роману *Пад клавира*:

„...Senoviti Senjak, zavičaj duha, mesto gde su živeli, na obodima tadašnjeg Beograda, veliki umovi i neobične ličnosti srpske nauke i kulture: Isidora Sekulić, Veselin Čajkanović, Toma Rosandić, Žanka Stokić, Zora Petrović... i mnogi drugi, nametnuo se Lauri Barni ponovo, opsesivno i inspirativno, kao mesto dešavanja romana Pad klavira. Možda bi početno pitanje i trebalo da se tiče te metafizičke, mnogo više nego geografske toponimije tog egzistencijalnog i duhovnog zavičaja mnogih značajnih ličnosti. Zašto baš Senjak? Beograd tog vremena je već imao ekskluzivno Dedinje i intelektualnu koncentrisanost Profesorske kolonije, velike građevine u centru grada u kojima su bili razni intelektualni i umetnički saloni, a ova mala naseobina

¹²⁰ Исто.

na granici između varoši beogradske i Dedinja okupila je u sebi neobične duhove koji su veoma imponovali i pomenutim delovima grada ali su „svoje mesto” našli na Senjaku.”¹²¹

Тумачење архитектуре Београда и Сењака тог доба, главне струје и тенденције, као и архитектуре саме куће и њено детаљно поређење са кућом Божић, превазишло би основне циљеве самог рада, али остаје као отворена тема за будућност.

Оно што се са сигурношћу може рећи и што је евидентно јесте архитектонска сличност ове две куће. Познајући Росандићево одушевљење националним узорима (уз бављење темама из националне историје), јасна је, и утолико разумљивија опредељеност да његова кућа има одлике фолклоризма, као начина повезивања са традицијом и коренима. Такође из његове уметничке биографије, евидентно је да је био поборник и следбеник Сецесије, као тада новог правца у уметности. Ђура Бајаловић је био архитекта Сецесије, па је утолико и Росандићев избор њега као архитекте логичан.

О својој кући Росандић наводи:

„Кад сам завршио овај велики рад у Сунетру, вратио сам се у Београд где сам био у стању саградити своју сопствену кућу на Сењаку у којој се још и данас налазим. Тиме сам себи обезбедио удобан стан и простран ателие, па сам се могао сав посветити мирном и интензивном раду.”¹²²

Кућа уметника посматрана као тотално уметничко дело и један од важних наратива музеја, чини неразделно јединство са уметничким делима у њој, а њена главна сврха била је обезбеђивање пространог атељеа као услова *sine qua non* у креативној егзистенцији Росандића.

¹²¹ Петар Арбутина, предговор првом издању за роман *Пад клавира*, од Лауре Барне, (Београд: Завод за уџбенике, 2013)

¹²² Тома Rosandić, „Тома Росандић“ Годишњак Српске академије наука LIII (1946): 168.

АТЕЉЕ - ARS

У основи идеје о кући био је од самог почетка атеље, вајарска радионица Томе Росандића као саставни и функционално неодвојиви део куће и као осовина око које се све окретало. Управо зато се Атеље¹²³ нашао између Куће и Музеја, јер је синоним креативног процеса, синоним уметничког стварања, из ког су процеса резултирала уметничка дела, данас музеалије.

Знајући број дела која је уметник израдио за четврт века у кући на Сењаку, очигледно је и логично да је већи део дана проводио радећи у атељеу. Атеље је био место израде идејних скица за велике монументалне скулптуре, подједнако као и радионица ситне пластике, уникатног намештаја у дуборезу, разбоја за супругу Мару, лустера, сребрних чинија и пепељара. Свако дело је са поруком, тренутном емоцијом и животом који му даје аутор. Било је потребно ту симболику, која је некад била видљива на први поглед, а некад се крила и захтевала посредно декодирање, посебно истражити. Уметник живи и ствара, а његова дела су његова филозофија, однос према људима, природи, свету и догађајима. Скулптуре које су излазиле из атељеа пуниле су кућу, уметник их је постављао на места која су за њега имала значење; та комуникација скулптуре и простора, такође је читљива ако се користи семантика, корелација, аналогија, знаци и слова у простору који праве реченице, а ове се претварају у причу у облику жене, младића, оца, од камена, дрвета, гипса или метала. Атеље је, такође, био Мајсторска радионица, школа за младе уметнике, и тај део треба да осветљава едукативни карактер куће и атељеа, Росандића као професора на Ликовној академији и учитеља-мајстора вајара у свом атељеу. Такође, заједничко уметничко деловање брачног пара Росандић осветљено је у овом поглављу. Мада је Мара била мање позната, њен допринос Росандићевом стваралаштву доприноси новом читању. Њене драперије, слике и уметничке фотографије, дају посебан уметнички сензибилитет који је допринео уникатности уметничке атмосфере куће у Љубе Јовановића број 3, и увелико су допринеле специфичности ове куће – данашњег музеја.

¹²³ Видети прилоге бр. 46, 47 и 48

Атеље је управо кућу постепено претварао у Музеј и пре формалне трансформације. У атељеу су настајала дела, Росандићеве скулптуре, које су налазиле „своје место“ у кући, док су дела примењене уметности, Томина и Марина, коришћена у свакодневној употреби: Марине уникатне завесе, столњаци, ћилими, таписерије, Томине чиније, пепељаре, делови резбареног намештаја, Марин разбој, лустери и лампе.¹²⁴ Временом, кућа је постала и изложбени простор за бројне скулптуре које је Росандић смештао по целој кући пратећи свој вајарски осећај, као у сопственом музеју. Нормално је да је као вајар, са изузетним осећајем за простор, имао и сензибилитет за ентеријер куће. Сваки предмет имао је печат једног од двоје уметника, и служио у оплемењивању простора, било да се радило о Росандићевим скулптурама, сликама његових пријатеља и савременика, Мариним ручно тканим завесама, таписеријама и столњацима, намештају, а сваки комад је био уникатно дело примењене уметности.¹²⁵ Тома је дизајнирао и дуборезао столове и столице, ковао и лио чиније за свакодневну употребу, као и оне сакралне, намењене маузолеју Петриновић за богослужбене сврхе.¹²⁶

Такође, брачни пар Росандић добијао је на поклон слике својих пријатеља.¹²⁷ Збирка је расла, и са сваком сликом којој су проналазили место на зидовима своје куће, атмосфера куће се мењала, било је ту и сунца и ветра, и камена, и мора – емоције њихових пријатеља и колега сликара пренесене у боје исијавале су своју енергију на амбијент куће. Кућа је постепено, без посебне намере Росандића и његове жене Маре постајала галерија за велику уметничку збирку, а тиме се спонтано дешавао процес музеализације – кућа је била простор сећања, чувања, излагања, сведок времена, амбијент испуњен поетском снагом којом су зрачиле скулптуре, фризови, слике, предмети примењене уметности. Осим тог значајног поклона Београду, првог легата те врсте у послератном периоду, многе скулптуре и споменици Томе Росандића украшавају главни

¹²⁴ Видети прилоге бр. 54, 55 и 56

¹²⁵ Видети прилоге бр. 60, 61, 62, 63, 64

¹²⁶ Видети прилоге бр. 57 и 59

¹²⁷ Слике које се налазе у Музеју су (поред слика Маре Богдановић Росандић): Сава Шумановић *Композиција*, Надежда Петровић *Код Београда*, Зора Петровић *Портрет девојчице*, Игњат Јоб *Пејзаж*, Иван Табаковић *Глава девојчице*, Глеријек *Маузолеј у Сунетру*, Јозо Кљаковић *Глава девојке*, Мило Милуновић *Портрет Томе Росандића*

град: од тако препознатљиве композиције *Израли се коњи врани (и са њима див јунаци)* испред Народне скупштине¹²⁸, *Уморни борац* на Калемегдану, *Виолиниста* (дворски комплекс на Дедињу испред Музичког павиљона).

Росандић је у својим зрелим годинама, боравећи и излажући свуда по Европи, обилазио Музеје и део те музејске атмосфере пренео је свесно или несвесно у своју „Вилу рустуку“. То није била обична кућа, то је био простор оплемењен безбројним уметничким делима Росандића, Маре и њихових пријатеља уметника (слике). Тако је Кућа преко Атељеа, преко уметничких дела која су природно попуњавала простор куће, спонтано пролазила кроз процес музеализације и пре него што је званично постала Музеј, она је то деценијама пре већ била. Кућа је и даље функционисала као кућа, дом, састајалиште али је њен галеријски простор постајао све богатији, пунији – то је прави почетак трансформације куће у музеј, који је, после много година, 1963. само добио административно техничку потврду и верификацију, а сам процес музеализације је трајао годинама. Не може се тврдити да је од почетка постојала намера Росандића да кућа једног дана постане музеј, али је чињеница да она није преко ноћи „постала“ музеј, тај процес је трајао неколико деценија.

¹²⁸ Више о композицији у: Љубомир Глигоријевић, *Племеници Росандић* (Српски књижевни лист, бр.4-6), 2013. година

ПОРТРЕТИ

Тома Росандић је интензивно радио пола века, између његових бројних радова значајно место заузимају портрети: главе, бисте, попрсја и целе фигуре познатих и мање познатих личности. Портретисао је људе из своје околине, савременике, пријатеље, познанике, њихове жене и децу, личности из уметничког, културног и јавног живота: писце, песнике, архитекте, глумце, музичаре, политичаре, са којима је долазио у контакт професионално или се дружио у свом дому, као и по београдским салонима и клубовима (дом породице Павловић, кућа др Ђуре и Кристе Ђорђевић¹²⁹ и др.), као и током свог боравка и рада у иностранству. Тако су настале скулптуре портрети песника Милана Ракића, колега сликара Стевана Тодоровића, Момчила Живановића, Томислава Кризмана, архитектете и сликара Милана Минића, историчара уметности др Љубе Карамана, политичара Николе Пашића, жене пријатеља Благоја Берсе, и других. Ове скулптуре представљају читаву галерију ликова.

Тома Росандић је био поштовалац и познавалац вишевековне борбе за слободу јужнословенских народа, посебно српског и то је изразио у својим многобројним скулптурама које представљају ликове из историје, културе и науке српског народа. Тако је настала друга галерија ликова, од првог српског патријарха, преко народних вођа, јунака и краља ослободиоца (Св. Сава, Карађорђе, Стеван Синђелић, Краљ Петар), до великана књижевности, просветитељства и науке (Његош, Доситеј, Руђер Бошковић).¹³⁰

Росандићева приврженост идеји југословенства¹³¹, уз осећање снажно израженог патриотизма и респекта према историји југословенских народа и њиховој вишевековној борби за слободу огледала се у његовим делима. Са Иваном Мештровићем, такође Југословеном (тада) спремио је Косовски циклус за пројекат назван Видовдански храм (план и макета И. Мештровића), представљен у Павиљону¹³² Краљевине Србије на

¹²⁹ Видети прилог бр. 74

¹³⁰ Видети прилоге бр. 52 и 53

¹³¹ Aleksandar Ignjatović. *Jugoslovenstvo u arhitekturi: 1904-1941*. Beograd: Građevinska knjiga, 2007, 92-94

¹³² Видети прилог бр. 7

Међународној изложби у Риму 1911. године. Росандић је урадио неколико рељефа који приказују борбу Срба са Турцима, пројекат симболичног портала и серију Главе Турака. Већина ових дела Томе Росандића пропала је за време бомбардовања Београда у Првом светском рату. До данас је сачувано само неколико скулптура из серије Главе Турака (Народни Музеј Београд). Такође, Народном музеј у Београду чува дела Ивана Мештровића из овог циклуса: 12 Каријатида, скулптуре Милоша Обилића, Краљевића Марка и Срђе Злопоглеђе. У скулптурама овог циклуса препознајемо елементе сецесије и симболизма, то је монументални стил скулптура великих габарита и јаких материјала (камен, бронза) којим се велича херојство народних јунака у борби за ослобођење. Тај стил и тематика подстицао је буђење и јачање националне свести јер је то било време јаке експанзије идеје о културном и политичком јединству свих јужнословенских народа.

Сачувана дела овог циклуса, осим што представљају ремек дела вајарства са почетка XX века, носилац су и наратива, којим данас, после једног века, сведоче о уметничким, политичким и друштвеним приликама времена у ком су настала, времена у коме су се водећи уметници и интелектуалци окупљали и својим ставовима и делима искрено подржавали идеју о заједничкој држави јужнословенских народа. Тома Росандић је својим животом и радом обележио прву половину XX века, посебно плодан период био је између два светска рата, када је интензивно стварао, вајао у свим материјалима, излагао, био члан многих покрета и удружења који су значајно утицали на културну климу тадашње Србије и Краљевине Југославије у целини (Цвијета Зузорић, Облик); постао је члан Српске краљевске академије, био је међу онима који су покретали и оснивали уметничке школе и академије (Академија ликовних уметности), био је професор и педагог младим уметницима, укратко речено, вајар Тома Росандић изразио је пуну креативност на многим пољима управо и највише у те две деценије међуратног периода.

Такође, као велики поборник идеје југословенства, овековечио је у својим делима истомисљенике, људе из јавног, културног и политичког живота, одушевљене присталице заједнице југословенских народа; међу њима су: далматински песник Божа Ловрић, барски бискуп Учелини, др Иво Тартаља, правник.

Веома значајна тематика која је заокупљала његову пажњу и била предмет његове инспирације, што је резултирало бројним делима, је хришћанство. Ликове из Новог Завета, од Исуса Христа, Богородице, светих апостола, јеванђелиста, светитеља и анђела почео је да ваја веома рано (1915. Глава Христа, 1915. Ессе Ното, 1917. Салома, 1918. Јован Крститељ). Скулптура Христа, везаног и измученог, непосредно пред страдање на крсту, названу Ессе Ното¹³³, једно је од најизражајнијих његових дела. Ова скулптура приказује испијен, мршав лик Спаситеља, помиреног са оним што га чека. Уједно из тог и таквог лика Исуса Христа, избија, поред измучености и смирености, посебна духовна снага, која надилази силу Понтија Пилата и његових војника, надилази материјално. Росандић је успео да тај драматичан моменат у хришћанској историји прикаже са свом снагом свог талента и вајарске вештине, због чега многи познаваоци и ликовни критичари сматрају скулптуру Ессе Ното за његово најбоље остварење.

Велики замах у овој тематици и огроман вајарски рад остварио је Росандић радећи на Маузолеју породице Петриновић, на гробљу у Супетру на острву Брачу. Росандић је пројектовао маузолеј, све скулптуре, рељефе и полурељефе, као и бројне предмете за богослужбене сврхе који су изванредни примери уметничких дела из домена примењене уметности. На маузолеју је радио неколико година (1924-1927), и за то време је живео на Брачу, где је једно време био и сликар Игњат Јоб. Из тог времена датира изванредан портрет Томе Росандића, који је урадио Игњат Јоб (чува се у Народном музеју у Београду). На овом великом остварењу помагали су му отац и син Граси, каменоресци из Сплита. Оца Зефирина Грасија (Zeffirino Grassi) познавао је од младости и једно је време, после повратка из Италије, радио у његовој каменорезачкој радионици. Његов син Ђузепе Пино Граси 1928. године долази у Београд после завршетка рада на Маузолеју, по препоруци¹³⁴ Томе Росандића. „Postao je najtraženiji i najcenjeniji umetnik u prenošenju vajarskih dela u kamen. Dugačak je spisak skulptura koje je

¹³³ Јев. по Јовану: (19.5 „...А Исус изиђе напоље под вијенцем од трња и у скерлетној хаљини. И рече им Пилат: ево човјека!“)

¹³⁴ Видети прилог бр. 25

Grasi izveo po modelima i nacrtima značajnih vajara.¹³⁵ Са архитектором Александром Дероком радио је на тада започетом Храму Светог Саве, тако што је својим врским мајсторским умећем претварао Дерокове цртеже у капителе стубова за будући храм, са филигранском прецизношћу.

У свом великом опусу урадио је и много скулптура за споменике, било да се ради о споменицима на јавним местима (тргови, паркови) или на гробљима (надгробни споменици). 1906. године Росандић је израдио портрет жене, колеге вајара и каменоресца Зефирина Грасија.

Ако хронолошки посматрамо његове портрете, они својим наративом сведоче о његовом животном и уметничком путу, то нису обични модели, већ су то људи и жене који су били његови пријатељи и познаници, колеге, сарадници и истомишљеници.

Исте године 1906. Росандић је израдио више скулптура портрета: портрет за надгробни споменик младој сплићанки Рити Гаспарини, портрет дечака (малог Шперца), портрет тенора Матошевића, као део композиције музичке групе „Боџи“.

1908-1909. године урадио је портрет др Ива Тартаља, правника, великог далматинског интелектуалца, Сплићанина који је припадао групи хрватских културних и јавних радника који су се залагали и борили за заједничку државу и равноправност Срба, Хрвата и Словенаца. Тартаља је током Првог светског рата затваран као „велеиздајник“. После Првог светског рата био је градоначелник Сплита. У Другом светском рату је убијен од усташа. (Како је идеја југословенства током Другог светског рата и после изиграна и злоупотребљена, данас је нажалост заборављен, као и већина његових искрених истомишљеника). Тој групи интелектуалаца Југословена припада и портрет биста Боже Ловрића, далматинског писца и песника, који је подржавао идеју југословенства на прелазу између XIX и XX века.

¹³⁵ Тома Росандић, Иван Мештровић, Петар Убавкић, Ђорђе Јовановић, Ристо Стијовић, Петар Палавичини, Франо Крипинић, Сретен Стојановић, Ангун Аугустинчић, Радета Станковић, Лука Томановић, Анте Гржетих; видети у: *Beogradski stranci: priča o kosmopolitizmu i energiji grada koja traje*, пр. Vesna Aleksić (Београд: Туристичка организација Београд, 2010), 113-119.

Међу женским ликовима-портретима из тог периода истиче се скулптура госпође Форстер, младе и богате бечке удовице која је била мецена уметницима тога доба, а њена кућа била је клуб и стедиште интелектуалне и уметничке бечке елите.

Следећих година Росандић је израдио портрет конте Радоша Витурија, бисту за споменик Фрање Јосифа, као и портрет свог познаника музичара Карла Хомчика и госпође де Грацио. За време боравка у Бечу са својом женом Маром дружио се са композитором Благојем Берса, чија је кућа у Бечу била састајалиште родољуба, заговорника и присталица идеје панславизма и југословенства. Из тог периода (1910) потиче портрет Благојеве жене, госпође Луције-Луси Берса, а исте године израдио је портрет скулптуру Доситеја Обрадовића. Следеће године портретисао је др Љубу Карамана, свог земљака, историчара уметности који се бавио историјом уметности на подручју Сплита, и Томислава Кризмана, сликара, једног од оснивача групе „Медулић“, који је био у Бечу на студијама, када је тамо стигао Росандић. Кретали су се у истим круговима бечке авангардне уметничке елите, чији је главни стил био Сецесија. У тој галерији ликова које је портретисао Росандић нашао се и Андрија Фијан, хрватски глумац.

1932. године Росандић је направио скулптуру свог пријатеља и колеге архитекте и сликара Милана Минића. Током изградње Народне скупштине и њеног унутрашњег уређења Росандић је 1938. поред многобројних осталих вајара и сликара добио наруџбу за израду бисте Николе Пашића, (који је умро 1926.), као и за монументалну композицију испред скупштинског здања „Играли се коњи врани“. Непосредно пред Други светски рат 1939. урадио је портрете свог колеге сликара Момчила Живановића (једног од оснивача УЛУС-а) и портрет-бисту песника Милана Ракића (који је умро 1938. године) за споменик на улазу у Калемегдан, где се и данас налази.

После завршетка Другог светског рата Росандић је израдио портрете оца и сина Рибар: скулптуру (целу фигуру) Иве Лоле Рибара за споменик у Ђакову, погинулом борцу и комунисти, кога је упознао као и његовог брата Јурицу, још пре рата у Београду, у кући др Ђурице и Кристе Ђорђевић. Портрет његовог оца др Ивана Рибара урадио је 1947. године.

Надгробне споменике Тома Росандић је вероватно радио по поруџбини, што је било уобичајено за то време и представљало је какав - такав извор прихода свим уметницима. Иако рађене по поруџбини те скулптуре показују мајсторску руку уметника и вештину великог вајара: Анђео¹³⁶ за гроб Милорада Драшковића, убијеног министра унутрашњих послова, браћи Милутиновић (Ускрснуће Христово¹³⁷) и Харфиста¹³⁸ за преминулу супругу Мару Росандић. Већина ових надгробних споменика налази се на Новом Гробљу у Београду. Ликови Мате и Марије Петриновић, извајани у полурељефу, налазе се на саркофазима у поменутом Маузолеју породице Петриновић на острву Брачу.

Портрети деце: Тута (балерина)¹³⁹, мали Никола, мала Љиља, портрет девојчице Киће, мала Воја, показују посебно нежну страну Росандићевог карактера. Потребна је велика мајсторска вештина и осетљива уметничка душа, да се ликови деце прикажу и извајају у тако тврдом материјалу као што је камен а да буду онакви каква деца већином јесу у природи: нежна и љупка, спонтана у изразу и покрету.

Такође, бројни су и портрети многих других личности, познатих и мање познатих савременика, људи, жена и девојака, модела, људи и жена из народа, мајстора клесара, чији је идентитет непознат (нису уопште именовани) или сакривен иза иницијала, поред Росандићевог потписа и године настанка.

Тома Росандић је направио серију скулптура, портрета историјских ликова, углавном из богате историје српског народа. За међународну изложбу у Риму 1911. године направио је, заједно са Иваном Мештровићем, пројекат назван Видовдански храм, који је представљао Косовски циклус и био представљен у павиљону Србије. У то време Мештровић је био одушевљен српским народним песмама косовског циклуса које је слушао уз гусле као дете, и то своје одушевљење пренео је и на Росандића. Обојица су били искрено понети идејом стварања државне и културне заједнице јужнословенских

¹³⁶ Видети прилог бр. 79 и 80

¹³⁷ Видети прилог бр. 81

¹³⁸ Видети прилог бр. 78

¹³⁹ Видети прилог бр. 50

народа. Росандић је израдио циклус Краљевића Марка од кога је остало само неколико глава Турака, сцене борбе Срба и Турака изведене у рељефу као и пројекат за портал. Већина ових дела пропала је за време Првог светског рата и бомбардовања Београда од стране Аустроугара. Дела Мештровића из овог циклуса и данас се налазе у Народном музеју у Београду. 1913. Године направио је портрет скулптуру Стевана Синђелића, хероја са Чегра. 1918. израдио је рељеф који приказује Краља Петра Карађорђевића – приликом преласка преко Албаније, а 1922. скулптуру Краља Петра за споменик у Новом Саду. 1929. Росандић је урадио у рељефу лик Св. Саве представљен са народом који га окружује. Од 1931-1932. године израдио је више скулптура – студија (4) за споменик Карађорђу, неколико рељефа, и биста. 1927. године одазвао се позиву Јована Дучића који је све чинио да споменицима, фонтанама и парковима украси своје родно Требиње, и позвао је вајаре тадашње Краљевине Југославије да израде споменике великана за главну алеју у парку. Први му се одазвао Тома Росандић који је 1933. завршио монументални споменик Његошу, и поклонио га Дучићу (тј. Требињу). Пројекат споменика урадио је архитекта Брашован, а бронзу за споменик је у виду једног топа поклонило Министарство војске Краљевине Југославије. Овај споменик и данас стоји у Требињу, на њему пише „Т. Росандић кипар - Јовану Дучићу песнику“ а преко пута њега је накнадно постављен споменик Јовану Дучићу.

ИГРАЛИ СЕ КОЊИ ВРАНИ

Још једна тачка на Помијановој лествици, одређена као место померања и издавања Томе Росандића, је свакако 1937. година и израда композиције *Играли се коњи врани, а са њима див јунаци*. Сачувани гипсани модели¹⁴⁰ који стоје у атељеу уметника, и поред фотографија¹⁴¹ које су изложене у витринама, свакако не могу дочарати најзначајније Росандићево дело. Парадоксално, остао је наратив који је и данас у свом перформативном процесу, учествује у свакодневици људи, а дело као такво, не заузима, ни симболично најважније место у музеју уметника, као што је то са познатим делима других уметника вајара у свету. У аутобиографији Росандић за ову композицију само наводи...у Београду, поред осталих дела, две групе пред зградом народне скупштине.¹⁴² Наратив ове монументалне композиције пун је симболике од назива чији је део узет из народне песме *Играли се коњи врани*, а други део је додао сам Росандић *...и са њима див јунаци*. Уметник спаја у овој композицији пуној покрета и динамике модерни вајарски израз са традицијом.

Жири за избор уметничких радова чинили су: Милан Кашанин (директор музеја Кнеза Павла, Београд), Тома Росандић (вајар, Лубе Јовановића бр. 3 - Сењак), Бранко Шеноа (директор уметничке Академије, Загреб), Франц Стеле (конзерватор Народног музеја, Лубљана), Александар Дероко (ванредни професор Универзитета, Београд) и Никола Краснов (архитекта Министарства Грађевина, Београд).¹⁴³ Вест да су изабрани за чланове жирија, стигла је свима писменим путем 30. априла 1936. године, од стране Стевана Ђирића, тада председника Народне Скупштине Краљевине Југославије.¹⁴⁴

¹⁴⁰ Видети прилог бр. 37

¹⁴¹ Видети прилог бр. 38

¹⁴² Тома Rosandić, „Тома Росандић“, Годишњак Српске академије наука LIII (1946): 163-169.

¹⁴³ АЈ – 72 – 125 – 385

¹⁴⁴ АЈ – 72 – 125

Сачувана су њихова писма Ћирићу¹⁴⁵, у којима се искрено захваљују на указаној части и потврђују своја чланства у жирију. Износим писмо¹⁴⁶ Томе Росандића у целости:

Београд, 1. маја 1936. године

*Господину Стевану Ћирићу
Претседнику Народне скупштине,*

Београд.

Господине Претседниче,

Примам се са одушевљењем избора за члана жирија, у ком ћу савесност унети, да би уметнички радови нове зграде Народне скупштине били што је могуће бољи.

Господине Претседниче дозволите ми, да узмем ову прилику за изјавити Вам искреност мојих најбољих наклоности.

Томе Росандић

Сењак, Ауба Јовановића ул. 3

Пре расписивања конкурса за израду идејних скица, Одбор за изградњу Нове Зграде Народне Скупштине у Београду саставио је списак уметничких радова којима би се допунила архитектура зграде. Тиме је постигнут услов за расписивање конкурса за израду идејних скица - слика, фрески и скулптура које је Одбор навео у списку. Конкурс је био расписан „међу уметницима Југословенским држављанима и уметницима Русима, који живе у нашој држави“.¹⁴⁷ Што се тема тиче, прецизно су образложене у списку, тачније уз место и димензије сваке слике, фреске или скулптуре, стајало је објашњење како мора тематски бити изведена. Када су вајарска дела у питању (постоје четири групе дела на списку: слике на платну, фреске на зиду, слике на стаклу и вајарска дела), у списку стоји јасно назначено: осам фигура од белог мермера (четири у вестибилу, а

¹⁴⁵ 20. 10. 1935. године за председника Народне скупштине биле су постављене две кандидатуре: све опозиционе парламентарне групе кандидовале су Стевана Ћирића (дотадашњег председника), а Клуб скупштинске већине истакао је за свог кандидата Мирка Комненовића. Већину гласова добио је Стеван Ћирић, а за председника Сената изабран је Лубомир Томашић. Види у: Снимци београдских фоторепортера 1935-1941.

¹⁴⁶ АЈ – 72 – 125

¹⁴⁷ АЈ – 72 – 125

четири у великој дворани, висине 2,80m), које би по специјалном програму, представљале велике личности из народне историје и, под другом тачком, два лава чувара на главном улазу споља – од полираног гранита, дужине 3 m. Важно је истаћи да, иако је било у списку Одбора за изградњу назначено која композиција је предвиђена за главни улаз, конкурс никада није расписан за ту композицију. Композиција испред главног улаза није била предвиђена ниједним од три расписана конкурса за израду идејних скица уметничких дела. Први конкурс је расписан на основу решења председника Народне скупштине од 19. 06. 1936. године. Скице и радови су почели да се оцењују почев од 26. 10. 1936. године. Веома је значајно сачувано писмо Лојзе Долинара од 4. октобра 1935. године, Председништву Народне скупштине (за Одбор за довршење Народне скупштине), које је упутио, у вези са позивом Одбора јавности, за подношење сугестија за вајарске радове.¹⁴⁸ Долинар наводи разлоге да се не расписује шири конкурс међу вајарима и сугерише да се израда вајарских радова повери путем ужег конкурса, а да је претходно неминовно радове поделити у три групе: прва група – монументална пластика (улаз, ниша испод куполе и у дворани), друга група – портрети и трећа група – мала пластика. Како наводи у писму „за сваку од тих три групе, треба позвати по четири истакнута уметника – специјалиста за поједине групе и од њих захтевати, да поднесу пројекте за израду групе за коју су позвани и да приложе фотографије израђених објеката, које су дотле израдили...” и такође износи мишљење, поводом идеје да су испред улаза предвиђена два лава од бронзе, како би било „много погодније ако се на улаз ставе два коња са јахачем – који би престављали известу идеју много ближу нашем народу по лавови.“

Оно што је најзначајније за ово истраживање, а тиче се Росандића, јесу управо сачувани записници¹⁴⁹ са седница Одбора за довршење зграде Народне скупштине. На седници од 17. јуна 1936. године председник (Стеван) Ћирић је изнео све сугестије жирија по питању израде уметничких радова, као и дефинитиван предлог жирија о подели свих уметничких радова у две групе и то:

¹⁴⁸ АЈ – 72 – 125

¹⁴⁹ АЈ – 72 – 126

- 1) На прву групу радова који би се извели путем конкурса а са задатком да се овим конкурсом обухвати сво зидно сликарство у виду фреске и целокупна унутарња скулптура; и
- 2) На другу групу радова, која би обухватила израду спољне скулптуре на главном улазу и шест портрета у уљаним бојама.

Тада је заведено да је жири поднео Одбору предлог конкурса за прву групу радова, као и предлог да Народна скупштина сама уступи радове из друге групе у израду нашим познатим и истакнутим уметницима. Одбор је тада размотрио предлог жирија за израду друге групе уметничких радова и одлучио да се „израда спољне скулптуре на главном улазу уступи у првом реду г. Томи Росандићу, вајару, као једном од наших најистакнутијих уметника с тим, да се г. Росандић позове за наредну седницу Одбора, којом приликом би пружио члановима Одбора исрпан приказ о раду, који би му био поверен.“

На следећој седници Одбора, од 26.06.1936, друга тачка дневног реда била је управо Одлука за израду спољне скулптуре. Росандић, умољен да прикаже своје идеје и услове за израду, износи да је, студирајући скице за ове радове, дошао до замисли која би најповољније решила проблем скулптуре пред новим Парламентом. „Ову идеју г. Росандић замишља изражену тако што би се на сваком постаменту ставила по једна група од по једног снажног коња и човека – укротитеља, са обрадом у потпуно слободном стилу, али без тенденцијозног значаја. Обе ове групе биле би изливане у бронзи са висином од четири метра а међусобно би се разликовале само у обради детаља. У вези са извођењем ове идеје г. Росандић предвиђа само повишење већ изграђених постамената. На крају свог излагања г. Росандић изјављује да ће се осећати особито почаствован ако му се ови радови уступе у израду, јер сматра да му је тиме омогућено да на овим значајним делима изрази до максимума сав свој таленат и савестан рад. Као награду за целокупну израду ових двеју група г. Росандић је тражио и добио суму од динара 1 200 000.¹⁵⁰“ По изласку Росандића са седнице, даље се дискутовало о

¹⁵⁰ Оно што је занимљиво у тренутку када Росандић добија да ради композицију Играла се коњи врани, Мештровић пре атентата на Краља, добија позив да ради Споменик незнамом јунаку на Авали и за тај

његовом предлогу и одлучено је да се за израду спољних вајарских радова не расписује конкурс, из разлога што наши велики уметници не би учествовали на њему, већ да се ови радови првенствено уступе г. Росандићу, као једном од наших најистакнутијих уметника.¹⁵¹

Издајамо и мишљење А. Дерока¹⁵² по питању главне композиције:

„Поштовани господине председниче,

Пошто жири за оцену уметничких радова на згради Народне Скупштине не учествује при директним поруџбинама код појединих уметника, то Вас најлепше молим, поштовани господине председниче, да ово моје мишљење сматрате као строго лично и приватно а не као званичан суд једног члана жирија.

Под овом оградом усуђујем се сасвим отворено изразити своју сумњу да се део испред главног улаза у зграду Народне Скупштине може још обрадити као складна целина монументалног ефекта, јер је већ украшен са сувише објеката (прво на уличној линији мали канделабри, затим копља за заставе и најзад велики канделабри горе на степеницама), чији би се број још повећао постављањем вајарских група, те би све скупа давало немиран и разбијен утисак.

Тако се мени чини да би постављање вајарских група можда тражило уклањање неких од тих већ постављених објеката (канделабра?), или да би можда вајарске групе могле чак бити сматране као сувишне, кад већ постоје сви ти остали многобројни украси.

Што се тиче самих појединих тачака предлога уговора, ту бих се најрадије уздржао одговора и примедба, из обзира према пријатељском односу који са уметником имам – али ме жеља да Вама, поштовани господине председниче, ма и најмање помогнем при решавању овог питања, ипак наводи да, бар код најважнијих од њих, скренем пажњу на извесне чињенице.

У оцену финансиских услова се не бих могао упуштати јер је то ствар сопственика (т.ј. Народне Скупштине) и његових материјалних могућности. Ипак, сасвим приватно речено, суме ми

споменик ће добити исту суму новца, као Росандић за композицију испред Скупштине, из фонда почившег краља Александра I.

¹⁵¹ АЈ – 72 – 126

¹⁵² Исто.

изгледају превелике. У интересу је пак Народне Скупштине да се новац даје што мање у напред и у току рада, а што већа сума остави за крај. Тако би рад ишао брже и био боље изведен. ...

Остајући Вам увек и у свему потпуно на располагању ја Вас молим, поштовани господине Претседниче да верујете у моју најдубљу оданост.

Александар Дероко“

Скулпторски радови који су били награђени извођењем били су: Филиповић Драгутин "Цар Душан"; Горше Франц "Пољска привреда" и "Индустрија"; Кос Тине "Кнез Коцељ"; Кршинић Фрањо "Правда", "Просвета" и "Карађорђе"; Палавичини Петар "Занат" и "Поморство"; Радауш Иван "Краљ Томислав"; Росандић Тома извођење група на главном улазу (коњи) и бисте Николе Пашића; Стијовић Риста биста "Краља Александра I"; Стојановић Сретен биста "Стјепана Радића".¹⁵³

Управо те 1936. године Росандић завршава композицију и тиме добија признање да је први међу једнакима и да је он тај коме се поверава израда главне скулпторске композиције испред Народне скупштине. Композиција је постављена 1938. године (изливена у ливници Јеремић у Београду).

Народна Скупштина постаје препознатљива по тој двострукој монументалној композицији.¹⁵⁴ Поред Маузолеја Петриновић, ово је највеће Росандићево дело – које заслужено стоји у центру Београда. Оно што остаје као главна препрека сагледавању монументалности и величине саме композиције управо је њен фронтални положај у односу на улицу, који смета обичном пролазнику да сагледа ово дело, а о томе је било речи и у текстовима по постављању композиције:

„Друга незгода за једну скулптуру, нарочито за једну скулптуру великих димензија као што је ова о којој је реч, у томе је што се ради на једном месту и под извесним околностима, а поставља се да стоји на сасвим другом месту и под сасвим другим околностима. Међутим, променом средине и променом објеката који је окружују мења се и сама скулптура. Да је то тачно, то доказује и прва Росандићева скулптура пред Народном Скупштином. Кад сам је видео у атељеу у гипсу, стао сам

¹⁵³ Исто.

¹⁵⁴ Видети прилог бр. 39

зативљен пред том композицијом пуном живота и замаха, пред том дубоко и снажно моделираном скулптуром. Кад сам је видео постављену пред Народном Скупштином, утисак није био тако снажан. Шта се догодило? Нисам остао на томе, већ сам пошао да испитам ствар. Да бих дошао ближе до саме скулптуре, прошао сам кроз целу зграду и изашао на главни улаз. Тада се одједном појавила преда мном иста онаква монументална скулптура какву сам видео у уметниковом атељеу. Ствар ми је одмах била јасна. Гледајући је споља, са улице, отстојање је било одвећ велико. Сем тога, ја сам истовремено видео скулптуру и огромну скупштинску зграду која је у непосредној близини, што је такође утицало на смањивање утиска; и најзад гледајући је са улице нисам је видео с профила, где њена лепота долази до потпуног изражаја, већ спреда. Стога ја налазим да је учињена грешка што ове скулптуре нису постављене паралелно са фасадом Скупштинске палате, тако да се из улице Краља Александра види профил, у коме је постигнут максимум лепоте и где се добија већа маса у односу на Скупштинску зграду.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Ђорђе Ораовац, „Скулптуре Томе Росандића пред Народном Скупштином“, *Уметнички преглед* бр. 7 (1939): 220.

ЕССЕ НОМО

To speak of things is to speak of persons.

Donald Preziosi

*Esse homo*¹⁵⁶ налази се на крају другог поглавља, симболично се узима назив тог веома познатог дела које је изложено у холу куће на Сењаку, како би се представио и после сагледао Тома Росандић у свој пуноћи креације као вајар, признати уметник и професор. Сагледавањем Росандића после смрти (1958., година која се уједно узима као крај другог поглавља) отвара се ново поглавље, креира се Музеј. Суштина наслова је Росандићево формирање и интерпретација сопства, како он себе види и како га виде други. Интернационално удружење Ко је ко? 1937. године послало је Росандићу упитник за допуну и ревизију података из претходне године, што је био доказ његове тадашње славе на међународном плану.¹⁵⁷ „Ко је ко? представља добар пример једног приближног – а значајног – извора у коме се од приватности показује оно што је похвално, признато као „морално“, дакле – легитимно – а остаје скривено оно што се не признаје, почев од онога што је за жаљење до онога што представља срамоту.“¹⁵⁸

Поводом скулптуре *Esse homo*, Хенри Мур је изјавио (приликом посете Београду и мајсторској радионици Томе Росандића)¹⁵⁹: „Мој utisak o vama је potpun. За мене је велики doživljaj да stojim kraj velikog čoveka i njegovog dela „Esse Homo“, које ubrajam u највећа skulptorska dostignuća.“¹⁶⁰ Том приликом, Мур је изнео и своје виђење комуникације публице и дела:

¹⁵⁶ Скулптура *Esse homo* израђена у палисандру, висине 220 cm, сигнирано „Т. Росандић“ из 1915. године (инв. бр. МГБ ЛТР 61); видети прилоге бр. 40 и 41

¹⁵⁷ (видети: МГБ, ЛТР архивалије) The International Who's Who (London, Europa Publications) 1937. revision

¹⁵⁸ Филип Аријес и Жорж Дибн, *Историја приватног живота 5, Од Првог светског рата до наших дана* (Београд: Слио, 2004), 129.

¹⁵⁹ Архива Филмских новости чува журнал који сведочи о овој посети (видети: FN_15/55_Izložba Henri Mura); видети прилог бр. 77

¹⁶⁰ Biljana Ljeskić, „Henri Mur – nežan gospodar materijala“, *Politika*, 04.09.2014, Kultura

„Тешко је говорити о себи, о суштини свог уметничког израза и бојим се да то неће помоћи разумевању самог дела, нека публика посматра ову скулптуру и ако то посматрање роди схватање, објашњења нису потребна.“¹⁶¹

Веома важан аспект Росандићеве личности је његов педагошки рад:

„1895. године оснива се Кутликова школа, коју потом преузима брачни пар Вукановић, а 1905. прелази у Уметничко-занатлијску школу и постаје државна, када је водио Ђорђе Јовановић. До 1937. године ради као Уметничка школа, да би исте године прерасла у Академију ликовних уметности. Оснивачи и први професори Академије ликовних уметности Петар Добровић, Мило Милуновић и Тома Росандић¹⁶² су били школовани у иностранству (Париз, Беч, Фиренца, Минхен, Будимпешта) и својим искуствима утемељили су Београдску академију по узору на светске школе тог типа, али преузимањем само неких техничких и организационих искустава, пре свега у атељерском систему наставе. Од самог почетка, организација наставе одвијала се на три одсека: Сликарском, Графичком и Вајарском.“¹⁶³

Осим што је био ректор и професор вајања на Академији ликовних уметности, Тома Росандић после Другог светског рата добија и посебно признање мајстора вајара. Ово признање омогућава му да у свом атељеу 1947. године отвори мајсторску радионицу.

Оснивање мајсторских радионица била је идеја Антуна Аугустинчића¹⁶⁴. То можемо закључити на основу његовог Предлога о реорганизацији Академија ликовних

¹⁶¹ FN_15/55_Izložba Henri Mura

¹⁶² Видети прилог бр. 31

¹⁶³ <http://www.flu.bg.ac.rs/>: 12.11.2013.

¹⁶⁴ „Augustinčić se pojavio u našoj likovnoj umjetnosti kao rođeni kiparski talent, sa svojim nesvakodnevnim svojstvima već u prvim radovima prije tri decenija, u doba, kada se jedva oteo neposrednom utjecaju svojih učitelja na zagrebačkoj Umjetničkoj akademiji. Sigurnim, neposrednim osjećajem za materiju kamena i metala, on se pokazao pouzdanim modelatorom sa jako razvijenim smislom za omjere i za harmoniju anatomske građe ljudskog i životinjskog tijela podjednako. Stvarajući od početka po jednostavnom, vjekovima ovjerovljenom pravilu da spomenik ima jedino svoje obrazloženje u arhitektonici skulptorske mase, od koje je szdan, i da povrh toga principa za kiparsku umjetnost ne postoji nikakav viši zakon, Augustinčić je u svojim slobodnim inspiracijama i u mnogobrojnim narudžbama, koje je dobivao na konkursima, slijedio to svoje osnovno pravilo, ostavši mu veran do danas. (1955)“ u: Miroslav Krleža, Panorama pogleda, pojava i pojmova (Sarajevo: Oslobođenje, 1982), 107.

уметности из октобра 1946. године.¹⁶⁵ У предлогу Лугустинчић први помиње значај и важност оснивања радионица. Са предлогом су били упознати следећи уметници, који су својим потписом дали сагласност: Маријан Детони, Марино Тартаља, Ђорђе Андрејевић – Кун, Франо Кршинић, Крсто Хегедушић, Петар Лубарда, Воја Димитријевић, Никола Мартиноски и Предраг Милосављевић. Уредбом о оснивању и раду државних мајсторских радионица ликовне уметности од 29.05.1947., потписани Милован Ђилас и Јосип Броз Тито (уредба је изашла у Службеном листу ФНРЈ бр. 46 од 03.06.1947. под бројем 366), дефинисан је рад мајсторских радионица.¹⁶⁶ На основу члана 3. Уредбе о оснивању и раду државних мајсторских радионица ликовне уметности, Комитет за културу и уметност Владе ФНРЈ 12. 06. 1947. доноси решење¹⁶⁷ о додељивању звања мајстора ликовне уметности следећим уметницима (редоследом из документа): Лугустинчић Антуну, вајару, звање мајстора – вајара; Андрејевић-Кун Ђорђу, сликару, звање мајстора – сликара; Калин Борису, вајару, звање мајстора – вајара; Кршинић Франу, вајару, звање мајстора – вајара; Милуновић Милу, сликару, звање мајстора – сликара; Радауш Вањи, вајару, звање мајстора – вајара; Росандић Томи, вајару, звање мајстора – вајара; Хегедушић Крсту, сликару, звање мајстора – сликара. Решење је потписао председник Комитета за културу и уметност, Владе ФНРЈ, Владислав Рибникар (био је председник Комитета од 1946. године).¹⁶⁸ Такође налазимо документ који сведочи да је препис решења о додељивању мајстора ликовних уметности био упућен од стране Одељења за штампу, Претседништва Владе ФНРЈ, већ следећег дана 13.06.1947, ТАНЈУГ-у с молбом да га Агенција објави у дневној штампи.

Радољуб Чолаковић, министар Владе ФНРЈ, одобрио је 22.11.1949. године, на основу предлога жирија за оцену радова конкурената за упис у Мајсторску радионицу Томе Росандића, да се приме следећи ученици-вајари: Јован Солдатовић, Сава Сандић,

¹⁶⁵ АЈ – 317 – 79

¹⁶⁶ Музеј града Београда, ЛТР архивалије

¹⁶⁷ АЈ – 317 – 79

¹⁶⁸ Видети прилог бр. 69

Олга Јанчић, Ана Бешлић, Анте Гржетић и Ратимир Стојадиновић.¹⁶⁹ Већина их се остварила у вајарском изразу са препознатљивим личним стилем. Када су у својим биографијама помињали те дане, били су мишљења – мајстор Росандић није наметао свој стил и израз, подстицао је њихову машту и лични доживљај света, а показивао им је пречице и финесе у раду са дрветом, глином, каменом.

У доношењу Правилника о државним мајсторским радионицама ликовне уметности и Савету мајстора ликовне уметности учествовао је и Тома Росандић (од 20.03.1950. Родољуб Чолаковић као министар за науку и културу ФНРЈ).¹⁷⁰

На основу чл. 80 ст. 2 Устава ФНРЈ, Влада ФНРЈ на предлог Савета за науку и културу Владе ФНРЈ, доноси Решење о преносу државних мајсторских радионица ликовне уметности у надлежност влада народних република које је ступило на снагу 1.01. 1951. године.¹⁷¹ Тако су државне мајсторске радионице ликовне уметности Росандића, Милуновића и Куна прешле у надлежност Владе Народне Републике Србије; Аугустинчића, Радауша, Кршинића и Хегедушића у надлежност Владе Народне Републике Хрватске и мајсторска радионица Калина у надлежност Владе Народне Републике Словеније (биле су у савезној надлежности, дакле, до 31. децембра 1950. године). На основу чл. 80 ст. 2 Устава ФНРЈ, Влада ФНРЈ на предлог Савета за науку и културу Владе ФНРЈ, доноси Уредбу о укидању Уредбе о оснивању и раду државних мајсторских радионица ликовне уметности. Уредба је ступила на снагу датумом објављивања у Службеном листу ФНРЈ (бр. 25/50).¹⁷²

Песма¹⁷³ упућена Росандићу поводом његовог јубилеја од стране Богољуба Милошевића:

Слављенику јубилеја, Томи Росандићу, нашем великом уметнику – вајару

¹⁶⁹ Одобрeње од 22.11.1949. године, Музеј града Београда, inv. br. LTR 374; Јасна Марковић, *Мајсторска радионица Томе Росандића* (Музеј града Београда, Београд, 1985); видети прилог бр.71

¹⁷⁰ МГБ, ЛТР архивалије; Правилник је донешен 19. јула 1949; сачуване су примедбе Томе Росандића од 26. јула 1949; 22. новембра 1949. године Чолаковић одобрава пријем ученика; а 5. априла 1950. године објављен у службеном листу ФНРЈ.

¹⁷¹ АЈ – 317 – 79

¹⁷² АЈ – 317 – 79

¹⁷³ МГБ, ЛТР - архивалије

*С тобом сам се упознао,
у младићском нашем добу;
дуге путе превалисмо
сад смо оба близу гробу.*

*Ти се диже на висине,
ја остадох ситан, мали
и с' поносом још се сећам
како смо се некад знали.*

*Уметничка твоја дела
бесмртно ти име даше
сад те славе сви крајеви
отаџбине миле наше.*

*Ниси подлац, ни измећар,
родољуб си увек био,
да нам живиш Росандићу
много лета здрав и чио.*

*Братски поздрав,
Богољуб н. Милошевић
протојереј Ставрофор
Лазе Лазаревића 5*

Београд

18. септембар 1954.г.

Прота Богољуб Н. Милошевић ¹⁷⁴

¹⁷⁴ Прота Богољуб Н. Милошевић (1874-1959), Протопрезвитер ваљевског округа од 1919- 1928.; Парох београдски од 1928. – 1959.; Црквени писац, романтичар и беседник; Дела: „Из великих дана“, Београд, 1921., броширано издање; „Како сам излечен“, Календар цркве из 1934.године (прочитано на радију Манастира Лепавина); Написао песму у част јубилеја Томе Росандића 1954. Син му је био ожењен Вером

МУЗЕЈ - MEMORATIVAE

„Иако много речи описује сакупљање, колекције и активности које личе на музејске, ни један термин није тако садржајан и опсежан као реч музеј сам по себи. Док је богатство и различитост речника везаног за сакупљање (колекционарство) израсло из мноштва друштвене праксе и интелектуалне традиције, сама употреба ових термина била је одређена њиховим односом према музеју – најскупљем моделу у активности сакупљања. Идеја музеја обезбеђивала је синтаксу у којој је граматика сакупљања могла бити изведена; да позајмимо Бодријарову фразу, била је грађена као „...огромна комбинаторна матрица типова и модела, да проширена, по потреби, укључи нове и различите парадигме сакупљања које настају“. Испитујући реч тако богату и комплексну као што је музеј – реч која се мењала много за време овог периода – научили смо много о друштву које је променило његову дефиницију и територијалне импликације употребе тог израза. За музеј је свакако био покушај да се он осмисли као колектор животне средине, самим тим његова структура инхерентно зависи од савремене дискурзивне праксе. Као што Роберт Харбисон наводи, музеј је био, и још увек је, један „ексцентричан простор“, поставка нарочито осетљива према културној стратегији стваралаца.“⁴⁷⁵

Овај део је заокружујући наратив дисертације, и укључује податке о формирању Музеја, о значају да се Музеј посматра као тотално уметничко дело, о легату као правној форми завештања и о типологији легата. Такође је направљен кратак преглед историје овог типа музеја насталог од куће уметника. Тиме се обједињавају претходна два дела, а презентација музеја заокружује њихове наративе који су на први поглед нечитљиви. Овај део је такође резултат истраживања актуелне теорије о трансферу порука које носе музеалије и комуникацијом посматрача са њима. Разматрана је раније обликована порука и како је комуницирала између прошлости и савремености, а како данас те исте поруке комуницирају између музеалног и реалног света. Овде је реч о месту музеја у образовном систему данас код нас и у свету, њиховом утицају на знање, свест и спознају појединца и

Јокић, девојком из богате предратне породице Јокић (власници фабрике обуће „Бостон“, десетина зграда и земљишта у Београду), унука Иванка Аландер (рођ. Милошевић).

¹⁷⁵ Paula Findlen, „The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy“, у: *Grasping the World: The Idea of the Museum Histories of Vision*, Donald Preziosi and Claire Farago, Ashgate Pub. Ltd, 2004, 160 (прев. аутора)

групе о историјско културној баштини, и о њеном утицају на културни идентитет. Поглавља овог дела су *Легат Томе Росандића*, *Le lieu de memoire* и *Будућност музеја*.

Глужински је 1983. године рекао да се бит музеја „не темељи на техничким или институционалним аспектима, а сигурно не ни на просторним (зграда музеја), него је на првом месту питање значења које у саставу културе представљају све ствари које чине музеј.“¹⁷⁶

Посматрајући развој односа теорије и праксе, може се закључити како се у самом повоју музеологије, теорија наметнула као „старија“, док је пракса следила. Данас постоји апсолутно обрнута ситуација, али можда се баш ту крије решење за кризу музеја у Србији. Прихвативши да је пракса испред, потребно је сагледати проблематику теорије, на којој се темељи пракса, која је свакако застарела, а самим тим потребно је увести и применити адекватну регулативу, која ће омогућити несметано увођење и развој праксе, која ће припадати трећој парадигми.

¹⁷⁶ Ivo Maroević, *Uvod u muzeologiju*, (Zagreb: Zavod za informacijske studije Odsjeka za informacijske znanosti, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 1993), 153.

ЛЕГАТ ТОМЕ РОСАНДИЋА – ОСНИВАЊЕ МУЗЕЈА

Између бројних музеја који су као легати остављени Београду, Музеју Томе Росандића због поливалентног значаја припада посебно место.¹⁷⁷ Овде је размотрен однос државе (Краљевине СХС, потом Краљевине Југославије) према легатима остављеним између два рата као и после Другог светског рата (у ФНРЈ, СФРЈ), у односу на идеологију и државно уређење, однос према приватној својини, социјалну и културну климу. Овај део описује и пружа увид у историјске и друштвене околности у којима се налазио Београд као главни град Федеративне Народне Републике Југославије. У атмосфери једнопартијског система КПЈ, социјалистичке изградње, само десет година после Другог светског рата, када се Београд интензивно развијао и градио, један уметник оставља граду своју кућу и сва уметничка дела у њој. Историјски посматрано, Београд има дугу традицију задужбинарства, али у новој социјалистичкој реалности то је био први послератни случај у Републици Србији (као делу ФНРЈ) да појединац, уметник оставља своју имовину граду – држави, народу.

„За почетак административног руковођења КПЈ културом узима се оснивање Повереништва за просвету НКОЈ 30. новембра 1943. године. Образовањем Владе Демократске Федеративна Југославије 7. марта 1945, надзор над стваралаштвом и организацију културног и уметничког живота преузело је Министарство просвете. Оно је укинато 31. Јануара 1946. и надлежности из области културе и уметности преузео је Комитет за културу и уметност при Влади ФНРЈ, основан 8. фебруара 1946. године на основу указа Владе ФНРЈ.“¹⁷⁸

„Agitpropovske metode u umjetnosti: Kad se pisanje kao takvo svodi na idiličnu vrstu melodramatike, kada se svaki drugi način poriče kao izopačena dekadentna zabluda, te su nam stvari poznate kroz vjekove. Nije to nikakav izum u historiji. Na gole golcate grešnike Michelangelova »Dana gnjeva« naslikali su gačice, a poznata nam je i bogata ikonografija

¹⁷⁷ Легати: Н. Гвозденовића, П. Јовановића, Р. Чолаковића, И. Андрића, Р. Стијовића, Ј. Цвијића, В. и М. Петровић, П. Лубарде, П. Добровића

¹⁷⁸ Иван Хофман, *Комитет за културу и уметност при Влади ФНРЈ - установа и њена архивска грађа* (вол. 2, бр. 2, стр. 42-49), Архив Југославије, Београд, 2001.

krivokletnika, bludnika i ubojica kroz vjekove, koji svi blistaju na ikonostasima u sjaju svoji svetačkih aureola. Sve su to raznovrsne primjene davnih već agitpropovskih propisa i metoda. Naslikati sveca na klozetu à la Joyce, ova vrsta hagiografskog skandala i danas još izaziva zgražanje ravno svetogrđu lijevo i desno, premda srednjovjekovna plastika vrvi sličnim sablasnim motivima, što može poslužiti kao uvjerljivi dokaz, kako je stvaralačka spontanost sa životnom istinitošću veoma često podudarnija od apstraktnih ideoloških ili programatskih deklamacija. (1968)¹⁷⁹

Период после Другог светског рата је означио период велике Обнове¹⁸⁰. У музеологији то ће значити одлагање неизбежног. Тако имамо закасни развој и експанзију музеја, како у земљи, тако и у свету. Како Љубодраг Димић наводи, страни утицаји у културној политици „у времену непосредно после извојевања социјалистичке револуције и завршеног II светског рата, може се говорити о утицајима из СССР-а, мање из земаља народне демократије, док је утицај из САД, Француске, Енглеске, Италије, Немачке био само од секундарне важности и на marginama културне политике, за који се, у новим друштвеним условима, најчешће везује малобројна опозиција и политички поражен непријатељ.“¹⁸¹

„У југословенској уметности после 1945. године социјалистички реализам је типични пример политичке уметности – догматски настављач и наследник левих тенденција социјално ангаžоване уметности тридесетих година и идејно-политичке оријентације групе *Живот*.“¹⁸²

Како професорка Лидија Мереник истиче:

„Удружење уметника револуционарне Русије, десетак година пре декрета Централног комитета, 1922. године, наводи: *„Наш грађански дуг пред човечанством је да уметнички документарно*

¹⁷⁹ Види у: Miroslav Krleža, *Panorama pogleda, pojava i pojmova* (Sarajevo: Oslobođenje, 1982), 29.

¹⁸⁰ „Obnova materijalnog i duhovnog života u Srbiji otpočela je sa njenim oslobođenjem. Za Partiju je brza ekonomska obnova značila bržu stabilizaciju političkog sistema. Istovremeno, obnova privrede nije se mogla zamisliti bez opšteg narodnog napretka, koji je obuhvatao i kulturni život. Formiranje i sprovođenje kulturne politike nije bio, od ostale obnove, odvojen i zaseban proces. Ona je kao oživaljavanje kulturnog i prosvetnog života, bila sastavni deo promena koje su nastale u društvenom životu i deo partijskog programa socijalističkog preobražaja.“ из: Dimić, Ljubodrag, *Agitprop kultura: agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji: 1945-1952*, (Beograd: Rad, 1988), 19.

¹⁸¹ Ljubodrag Dimić, *Agitprop kultura: agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji: 1945-1952*, (Beograd: Rad, 1988), 164.

¹⁸² Lidija Merenic, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945 – 1968*, (Beograd, 2001), 21.

izrazimo veličanstveni momenat istorije u revolucionarnom žanosu./ Mi slikamo današnji dan: život Crvene armije, život radnika, seljaštva, učesnika Revolucije i heroja rada./ Mi dajemo stvarnu sliku događaja a ne apstraktna izmišljanja koja diskredituju revoluciju pred licem međunarodnog proletarijata...” Na tom temelju izrasta socijalistički realizam u jugoslovenskoj umetnosti posle 1945. godine.¹⁸³

Оснивање мајсторских радионица долази пред раскид са СССР-ом, и не чудно што су, основане по, додуше старом међуратном¹⁸⁴, совјетском моделу, биле кратког даха. За Југославију период шездесетих година значиће окретање ка култури, успостављање нових вредности у тада већ изграђеној и обновљеној држави.

„Тako су прва попуштања идеолошке стеге била знак и тек рођене, још неиздиференциране бриге да се пред светом, првенствено Западом ка којему је Југославију гурao раскид са истоћним блоком, режим покаже у бољем светлу. За домаће потребе, напуштање кратковеког агитpropовског модела и наметнутог првенства социјалистичког реализма те ослобађање простора за другачија shvatanja била су употребљив доказ аутентичног демократизма Титовог режима.“¹⁸⁵

„Savet za nauku i kulturu Vlade FNRJ osnovan je 24. maja 1950. ukazom Vlade FNRJ u cilju rukovođenja poslovima prosvete, nauke i kulture iz nadležnosti savezne uprave i radi koordiniranja rada republičkih organa nadležnih za iste poslove. Na njegovom čelu nalazio se predsednik Rodoljub Čolaković u rangу ministra Vlade FNRJ. Preko Saveta su uspostavljeni i održavani kontakti sa naučnim, obrazovno-vaspitnim i umetničkim ustanovama u inostranstvu i stranim kulturnim i naučnim radnicima. Savet je pratio rad republičkih ustanova prosvete, nauke i kulture, prikupljao je i obrađивao statističke podatke iz ovih oblasti, rukovodio je područnim ustanovama kao što su Seizmološki institut FNRJ, Leksikografski zavod FNRJ,

¹⁸³ Lidija Merenik, *Kultura zaborava, Jugoslovenska umetnost i kulturna politika oko 1945. i njena sudbina pola veka kasnije na primeru portreta Josipa Broza Tita*, у: Bosto, Sulejman i Cipek, Tihomir. *Kultura sjećanja: 1945: povijesni lomovi i svladavanje prošlosti*. Zagreb: Disput, 2009.

¹⁸⁴ Како је наведено у поглављу Атеље, оснивање мајсторских радионица, односно додељивања титула мајстора-уметника има за узор доделу идентичних титула у СССР, које су почеле да се додељују далеке 1919. (тзв. титула Народног уметника [Народный артист Републики-међу првима је на пример био Шалапин] од које ће се 1931. године, развити следеће награде: Заслуженный артист РСФСР (млађа награда) и Народный артист РСФСР (старија награда – додељивала се после пет године од додељене титуле Заслужног уметника).

¹⁸⁵ Milan Ristović, *Jedno viđenje prelomne godine jugoslovenske posleratne kulturne politike (1952)*, <http://www.cpi.hr/download/links/hr/7248.pdf>. Centar za politološka istraživanja, *1.3.3. Socijalistička Jugoslavija od 1945. do 1964. godine*, 337. – 352.

Državni institut za fiskulturu, Jugoslovensko dramsko pozorište i dr. Savet je zbog čestih reorganizacija državne uprave obavljao, pored redovnih poslova, još i poslove nekih ukinutih organa uprave. Tako je preuzeo nadležnosti ukinutih Komiteta za fiskulturu i Komiteta za kinematografiju, a jedno vreme je rukovodio i poslovima grafičke industrije. Zakonom o sprovođenju Ustavnog zakona od 15. januara 1953. prestao je da radi Savet za nauku i kulturu Vlade FNRJ i njegovi su poslovi preneti u nadležnost tada osnovanog Saveznog izvršnog veća.¹⁸⁶

Управа Удружења ликовних уметника Србије на својој редовној седници од 10.02.1954. године одлучила је да приреди Јубиларну изложбу Томи Росандићу, о чему га је прво писмом обавестила.¹⁸⁷ Одлучено је да ће се изложба одржати у Уметничком павиљону на Малом Калемегдану 18-30.09.1954. године и да ће изложбу отворити Моша Пијаде, председник Савезне народне скупштине.¹⁸⁸ Управо ће на тој изложби, која је била организована поводом педесетпетогодишњице уметничког рада и седамдесетпетогодишњице уметничког живота, после њеног отварања Росандић поклонити Народном одбору Београда сву своју имовину којом располаже и сва своја дела. Уметникова жеља, тада, била је да се сва дела окупе у један музеј који би носио његово име, а свог ученика Саву Сандића видео је као чувара тог музеја.¹⁸⁹

Ову жељу је потврдио уговором са градом Београдом.¹⁹⁰

„Први меморијални музеј у Београду отворен је 1963. године у кући коју је саградио и у којој је живео и радио вајар Тома Росандић (1878-1958). Тома Росандић је деловао у Сплиту, Риму, Фиренци и Бечу. Његова везаност за Београд почела је пре Првог светског рата, када се доселио и настанио у кући у којој се налази Кафана Знак питања. Рат је провео у емиграцији. По повратку у Београд, добио је од Београдске општине за становање Божићеву кућу, а 1927. године, саградио је на Сењаку свој дом са атељеом. Био је професор Уметничке школе, оснивач и први ректор Уметничке

¹⁸⁶ <http://www.arhivyu.gov.rs/active/en/home.html>: 11.12.2013.

¹⁸⁷ Видети прилог бр. 76

¹⁸⁸ МГБ, инв. бр. ЛТР 467

¹⁸⁹ Дневник, Нови Сад, 21.септ.1954.

¹⁹⁰ МГБ, ЛТР архивалије

академије и редовни члан Српске академије наука од 1946. године.¹⁹¹ Из Београда се преселио у родни Сплит 1955. године. Тестаментом је оставио граду Београду своју имовину - дом са атељеом и велики број радова, као и предмете примењене уметности, лична документа, преписку и вајарски прибор. Решење Републичког завода за заштиту споменика бр.643 од 05.06.1955.¹⁹²

Сачувано писмо Аврама Р. Мевораха, адвоката Томе Росандића, (упућено Заводу за заштиту и научно проучавање споменика културе НРС као одговор на Решење од 1. јуна 1955. године), сведочи о понуди на откуп заштићених уметничких дела и Росандићеве vile. Због важности овог документа, следи прекуцано писмо¹⁹³ у целости:

Beograd, 11. Juna 1955.

ZAVODU ZA ZAŠTITU I NAUČNO PROUČAVANJE SPOMENIKA KULTURE NRS

Predmet: ponuda na otkup zaštićenih

umetničkih dela i vile Tome

Rosandića, vajara iz Beograda.

Rešenjem toga Zavoda od 1 juna 1955 godine br. 643/55 stavljena su pod zaštitu Države sva umetnička dela koja se nalaze u stanu i ateljeu Tome Rosandića, vajara u Beogradu, ulica Ljube Jovanovića broj 3, kao i ostali predmeti koji se nalaze u stanu, kao: nameštaj, alat umetnikov i vila sa svojom neposrednom okolinom.

Ovo rešenje primio sam za svoga vlastodavca, g. Tomu Rosandića, vajara, na dan 10 juna 1955 godine.

Kao što se iz rešenja vidi, zaštićeni predmeti ne mogu se otudjivati, zalagati i premeštati bez prethodnog obaveštenja toga Zavoda.

¹⁹¹ Видети прилог бр. 68

¹⁹² http://beogradskonasledje.rs/kd/zavod/savski_venac/muzej_tome_rosandica.html : 05.02.2014.

¹⁹³ Документација ЗЗСКГБ, СК 26 Музеј Томе Росандића

U slučaju prodaje zaštićenih predmeta, prodavac je dužan da ih prethodno ponudi na otkup Zavodu ili Ustanovi koju Zavod odredi.

Kako je moj vlastodavac, g. Toma Rosandić star i bolestan, a nema dovoljno sredstava za život, to je prinudjen da svoja dela ili vilu proda, kako bi se preselio u Split, gde bi iz zdravstvenih razloga mogao lakše da živi.

Obzirom na to da je za ovu prodaju potrebna saglasnost toga Zavoda, koji ima preče pravo otkupa, to sam slobodan u ime g. Tome Rosandića ponuditi tome Zavodu na PRODAJU kako sva navedena dela u gornjem rešenju, tako i vilu u ul. Ljube Jovanovića broj 3 u Beogradu.

Molim da se odredi Komisija koja bi izvršila procenu vrednosti kako umetničkih dela g. Rosandića, tako i njegove vile u Beogradu. Jednog člana Komisije bi u slučaju otkupa imenovao g. Rosandić.

Molim za hitnu odluku u gornjem predmetu.

Smrt fašizmu-sloboda narodu!

Avram R. Mevorah

advokat

kao punomoćnik Tome Rosandića, vajara iz Beograda

Писмо које се чува у Заводу за заштиту споменика културе града Београда, расветљава како је заправо текао процес заштите vile и дела, те како је касније настао музеј. Дакле, прво је Росандић на својој јубиларној изложби исказао жељу да остави своју кућу и дела граду Београду. Затим је наредне године донето Решење о заштити vile и дела, па је уследило писмо адвоката који је замолио да се одреди Комисија за процену и да се vila откупи. Пре Росандићевог одласка за Сплит, процена је извршена, закључен је уговор, Росандићу је град Београд исплатио на име поклоне суму од 200 000 динара (уз одређено месечно доживотно издржавање од 50 000 динара).¹⁹⁴ У архиви Филмских новости чува се журнал који сведочи о опроштају уметника пред његов одлазак из

¹⁹⁴ Копија уговора се чува у МГБ, АТР, архивалије

Београда.¹⁹⁵ Наиме, то је једини документ који је сачуван где је забележен тренутак кад он потписује тестамент¹⁹⁶ (у својој кући) у коме је сва своја дела завештао Београду.

Његова кућа постаје *Музеј Томе Росандића*. Поставку Музеја осмислила је архитекта Мара Раичевић, а њени цртежи исте чувају се данас у Музеју града Београда. Каталог изложбе приредила је Радмила Антић, која је тада пружила опсежан преглед Росандићевих дела у земљи и иностранству. Његов легат данас припада Музеју града Београда, а као и многи други легати остављени Београду, није се могао похвалити напретком у било ком смислу. Иако дуго година „званично отворен“, у пракси било је веома тешко ући у простор који би, по дефиницији, требало да буде намењен публици. Данас је затворен из техничких разлога.

Дефиниција, класификација и схватање културе, полази од дефинисања културе са два обухвата, са схватањем да култура представља и изражава:

1. сва створена и баштињена материјална, нематеријална и духовна добра и вредности,
2. подручје деловања, којим се на специфичан начин задовољавају најразличитије човекове потребе, уз активно или пасивно суделовање у догађајима, коришћењу, употреби и уживањима створених вредности, или вредности које се стварају активностима у делатности културе ради задовољења претежно духовних потреба и жеља те ради ужитка и задовољења човека. Ово подручје деловања укључује и истраживања културне историје, културних добара и историје човека уопште.¹⁹⁷

Терминологија споменичке културе дефинисана је страном и домицилном регулативом:

- 1964. године усвојена је Венецијанска повеља¹⁹⁸, која под појмом историјски споменик подразумева како појединачно архитектонско остварење, тако и градску и сеоску целину која представља сведочанство одређене цивилизације, неке значајне фазе развоја, или

¹⁹⁵ FN_36/55_Vajar Toma Rosandić

¹⁹⁶ Тестамент се чува у архиви Другог општинског суда (ул. Вилине воде бб), бившег Другог средњег суда, који је био надлежан 1955. године за општину Савски венац.

¹⁹⁷ Hrvoje Šošić, *Ekonomija spomeničke baštine*, (Školska knjiga, Zagreb, 1991), 22.

¹⁹⁸ Међународна повеља о конзервацији и реставрацији споменика и места (Венеција 1964. године)

неког историјског догађаја. Овај појам обухвата не само велика уметничка остварења, већ и скромна дела која су временом стекла културни значај.

- 1965. године усвојен је Закон о заштити споменика културе – дефиниција појма споменика културе: непокретне и покретне ствари, као и групе ствари, које су због своје научне, техничке или друге вредности као културна добра од посебног значаја за друштвену заједницу.

- 1977. године поменути Закон уводи појам културно добро и дефинише га као све оно што је од посебног културног и историјског значаја.

- 1994. године донесен је Закон о културним добрима, који је још увек на снази, и који у члану 2. дефинише културна добра као ствари и творевине материјалне и духовне културе од општег интереса које уживају посебну заштиту утврђену овим законом.¹⁹⁹

По истом закону културна добра, у зависности од физичких, уметничких, културних и историјских својстава деле се у две групе:

- непокретна културна добра: споменици културе, просторне културно-историјске целине, археолошка налазишта и знаменита места;
- покретна културна добра: уметничко-историјска дела, архивска грађа, филмска грађа, стара и ретка књига.

Грешка до које се често долази, јесте изједначавање градитељског наслеђа са културним добром. Градитељско наслеђе је културно добро, али није свако културно добро врста градитељског наслеђа. Градитељско наслеђе је све оно што је у прошлости изграђено и што је сачувано (користи се са оригиналном или измењеном наменом) или је у рушевинама. Али како истиче Томислав Марасовић, термин непокретни споменик културе требало би заменити адекватним и примеренијим термином градитељско наслеђе. Само у овом случају се може користити овај термин.

„Легат (lat. legatum) је оставина новца или друге имовине која се опоруком оставља одређеном лицу или установи на чување или употребу. Успоставља се уговорним односом између легатора и примаоца, при чему може да се користи и

¹⁹⁹ Закон о културним добрима, закон је објављен у *Службеном гласнику РС*, бр. 71/94.

тестамент као документ за заснивање уговора. Правна основа за оснивање легата је *Закон о наслеђивању*. Под легатом се најчешће подразумева даривање историјско уметничких предмета одговарајућој установи културе (у Београду је после 1945. било уобичајено да се легати предају и Скупштини града Београда). По свом садржају легати се могу разврстати у две групе: легати са стварима и предметима велике културне и материјалне вредности (иконе, уметничке слике, књиге, архивска града, рукописи, старе фотографије и стари намештај, филмска грађа) и легати које сачињава непокретна имовина (куће и станове). Легати у Београду, по месту чувања, могу се разграничити на: легате у институцијама заштите (музејима, библиотекама, архивима) и легате смештене по вољи легатора у куће или станове (галерије, спомен-збирке).²⁰⁰

Подсетићемо како регулатива, у свету или региону, дефинише бригу о оваквом типу музеја (уопште управљање музејским збиркама) и где се крију проблеми када је наша постојећа (или недостајућа) регулатива у питању. Постоји проблематика легаторства у Београду, о чему је детаљно било речи на горе поменутој конференцији из 2009. године, када је указано на дуализам надлежности између Музеја града Београда и Куће легата:

„Ima više uslova bez kojih funkcionisanje legata nije moguće: stvaranje jedinstvenog registra legata u Srbiji i njihova klasifikacija; popisivanje pojedinačnih poklona i darodavaca u okviru pojedinih institucija; utvrđivanje stanja legata ili drugih poklonjenih celina; u kojoj meri se poštuje volja ostavioca; sačiniti strategiju revitalizacije legata; utvrditi meru muzeološke obrade legata (da li su predmeti zavedeni u Ulaznu inventarnu knjigu, da li su urađeni muzejski kartoni, da li su fotografisani, da li je predmet ili celina katalogiziran i izlagan); utvrditi poslove i ritam muzeološke obrade legata prema relevantnim muzeološkim principima; sačiniti plan stvaranja Mreže legata u Srbiji i odrediti ritam i uslove realizacije; ubrzati izradu programa kompjuterske obrade dokumentacije i eksponata; uključiti pojam legata i darivanja u Zakon o kulturnim dobrima (muzejima); sačiniti poseban zakon o legatima kao podzakonski akt Zakona o kulturnim dobrima (muzejima), čime bi se utvrdila merila prijema legata i postupanja s njima; izuzeti objekte u kojima se nalaze institucije kulture, pa i legati, od vraćanja prvobitnim vlasnicima i rešiti to pitanje na neki drugi zakonit način (novčanom nadoknadom); povezati mrežu ili pojedine legate sa sistemom obrazovanja (Odeljenje za istoriju

²⁰⁰ Zoran Avramović, „Legati u kulturi Beograda: stanje, problemi i moguća rešenja“, (*Kultura* 93/94, 1994): 214-224.

umetnosti, studije turizma, fakulteti i akademije za likovnu i primenjenu umetnost) u cilju obrade legata (master i specijalističke studije), muzeološke prakse, restauracije; osposobiti Kuću legata da servisira beogradske legate, ili zadržati princip da o legatima brine ustanova kojoj su poklonjeni, ali ne dozvoliti hibridni status legata. Odluka o tome za šta se opredeliti podrazumeva rešavanje daleko šireg problema od postupanja sa legatima i tiče se sveukupne društvene strategije prema muzejima kao čuvarima različitih oblika baštine. Konačno, na poslednjem mestu na ovom spisu, ali primarno je poštovanje volje ostavioca i odredbi iz darovnog ugovora ili testamenta.“²⁰¹

Важно је навести да је преко потребно постојање платформе за чување будућих легата и раздвајање институција и њихових надлежности. Конкретно, на примеру Београда следећи модел би можда био од користи (ако знамо да данас на територији Београда, за чување легата су задужени Музеј града Београда и Кућа легата):

Хијерархија појмова која је позната ван граница закона још није добила свој законски оквир. Јасноћа закона у Р. Хрватској о заштити и очувању културних добара, управо се огледа у прецизно дефинисаној подели културних добара на непокретна, покретна и нематеријална културна добра. Такође регулатива у Р. Хрватској познаје Закон о музејима, док се на исти закон у Р. Србији још увек чека и тренутно је тек у фази предлога²⁰². Нажалост, музеологија у Србији нема јасно дефинисану регулативу. Легаторство је дефинисано и функционише само на основу Закона о наслеђивању, и међусобно успостављеним договорима између институција културе, које би по положају биле задужене за чување завештаних легата. Ако уочимо добре праксе у свету (о томе ће бити више речи у трећем поглављу), сагледамо начин функционисања, њихову важност, успостављање вредности од стране државе и друштва, требало би да препознамо и упоредимо са нашим системом функционисања, лоцирамо слабе тачке, креирамо и усвојимо нов модел који би значајно препород у чувању оваквог типа легата у будућности.

Р. Хрватска је 1991. године Донела Закон о фондациији Ивана Мештровића:

²⁰¹ Конференција "Kulturna politika u oblasti kulturnog nasleđa i transformacija institucija" (Legati u Srbiji), Beograd, 22-23.5.2009.

²⁰² Видети Предлог Закона о музејском наслеђу из 2008. године који се може наћи на сајту Министарства – Предлог из 2008. године препун је мањкавости и ако би се као такав и усвојио у старту би био застарео и морао би да се мења.

„Radi osiguravanja uvjeta za trajnu zaštitu, očuvanje, znanstveno izučavanje, stručno prezentiranje i populariziranje umjetničkih djela koja je akademik kipar Ivan Meštrović, Darovnim ugovorom od 31. siječnja 1952, darovao Republici Hrvatskoj, ovim se zakonom osniva "Fundacija Ivana Meštrovića".“

Када је реч о кући Влаха Буковца, ЈАЗУ шездесетих година XX века откупљује кућу од ћерки Буковца (које су од очеве смрти атеље уредиле и повремено отварале као изложбени простор) и 1976. године препушта је Општини Дубровник на управљање. 2004. године је поново отворена за јавност, у склопу Музеја и галерија Конавла.²⁰³

Антун Аугустинчић поклања родном Клањцу 1970. године свој скупторски опус, Музеј је отворен 1976. године, и данас функционише у оквиру Музеја хрватског загорја.

Важно је било објаснити типологију музеја и кроз кратак преглед савремених међународних комитета дефинисати категорије музеја и зашто је важно направити разлику, како би се лакше пратило о ком типу музеја је реч у тези. Препознавањем разлика између различитих типова музеја, препознајемо проблеме чувања и ревитализације, чиме се указују могућа решења. Постоје музеји куће колекционара, историјске куће и куће уметника. Овде није толико важна типологија музеја (у свом корену, по типу материјала), колико је важно да препознамо особу која стоји, у корену оснивања истог. Битно је препознати разлику између оваквог типа музеја (куће уметника коју он завештава тестаментом или уговором граду) и историјских кућа, од којих такође, настају музеји. Често не постоји јасна граница између оваква два модела музеализације.

Брига о кућама – легатима које после постају музеји, јасно је дефинисана у свету и региону, док је у Србији ситуација нерегулисана. Наиме, куће-легати уметника који су претворени у музеје у тада заједничкој држави, (ФНРЈ, касније СФРЈ), од распада државе, имају различите судбине. Овде је дат преглед појединих музеја уметника (Мештровић, Аугустинчић, Буковац) који се оснивају у приближно исто време када и Музеј Томе Росандића, али су данас очигледне разлике у бризи. Такође, набројани су примери модела музеја у свету који су слични Музеју Томе Росандића и садрже могућа решења ревитализације, и нуде адекватан пут и начин за сврсисходно битисање свих будућих

²⁰³ <http://www.kuca-bukovac.hr/index.html>: 13.12.2013.

музеја кућа уметника. Само у Паризу постоји пет музеја овог типа²⁰⁴: Огиста Родена, Антоана Бурдела, Ежена Делаacroa, Гистава Мороа и Осипа Задкина.

У тексту Легати и даље без реконструкције, аутори Матовић и Поповић, детаљно обрађују проблематику легата у Београду:

„Кућа legata, zdanje iz 1869, nema prave uslove za izlaganje i čuvanje dela. Mnogi ugledni Beograđani, kolekcionari, diplomate, političari, umetnici, svom su gradu darivali ono što su za života sakupili i(li) stekli. Darivali su kuće, stanove sa pokućstvom i slikama, umetničke zbirke ili atelje, kako je uradio vajar Toma Rosandić. Neki su postavljali stroge uslove, drugi su bili popustljiviji, a bilo je i onih koji su darivali bez ikakvih uslova - poput Olge Jevrić. Kuća koja brine o 19 legata, a koja je, iako osnovana 1903. i dalje bez svoje zgrade, jeste Muzej grada Beograda. Kuća legata je zdanje u Knez Mihailovoj br. 46, koja je ugovorom iz 1981.godine o poklonu Nedeljka Gvozdenovića (poklonio 569 dela) dodeljena kao memorijalni prostor za ovu kolekciju. Moglo bi se reći da je, s obzirom na promenu namene, darodavac izneveren. Kuća legata je zdanje iz 1869, dograđeno 1911. i kao takva nema uslove za savremeno izlaganje i čuvanje dela. Ona nema ni sopstveni depo, a povereno joj je sedam legata: Olge Jevrić, Milenka Šerbana, Milene Jeftić Ničeve Kostić, Veljka i Mare Petrović, Olge Jančić, Ljubice Cuce Sokić i samog Nedeljka Gvozdenovića, koji je prvobitno sam ovde trebao da se „širi“. Stanje legata u Beogradu se nije bitno izmenilo u odnosu na situaciju koju smo pratili u seriji tekstova prošle i preprošle godine. Nisu se ispunili ni tada najavljivani planovi, kao što je rekonstrukcija Kuće legata koja je trebalo da bude započeta prošle, a privedena kraju ove godine. Jedina relevantna promena je okončana rekonstrukcija Legata Milice Zorić i Rodoljuba Čolakovića na Dedinju, koji je na staranje poveren Muzeju savremene umetnosti. Od nefunkcionalne porodične kuće Legat je postao sjajan izložbeni prostor koji trenutno predstavlja dela Dragoljuba Raše Todosijevića, našeg predstavnika na ovogodišnjem venecijanskom bijenalu.“²⁰⁵

У случају Музеја Томе Росандића, сажима се у једној личности више улога: уметник - креатор дела, колекционар и на крају легатор. Атеље, односно кућа у којој се

²⁰⁴ Да је од уметничког атељеа/приватног простора основан музеј

²⁰⁵ <http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:337867-Legati-i-dalje-bez-rekonstrukcije>: 17.02.2014.

стварало, у којој су боравили други уметници, у коју улазе дела других уметника, на крају завештавањем постаје Музеј. Да ли је то само спомен збирка Томе Росандића, кућа – легат или је то музеј који може посведочити о развоју једне уметничке каријере која се паралелно развијала са средином у којој је уметник стварао? Музеј Томе Росандића је специфичан, иако је по категоризацији јасан модел куће уметника. Наиме, кућа је нераскидива, саставни део уметничке креације Росандића, јер је изграђена по његовој замисли и плановима. Она тиме није било каква кућа коју је уметник добио (наследно, купио), она је његова креација, што јој даје статус уметничког дела. Она је такође, кућа уметника у значењу дома, Росандићи су у њој становали скоро три деценије. Све те животне активности, оставиле су траг и чине (пored драгоцених уметничких дела), опус дела примењене уметности, докумената, фотографија, књига и личних предмета, које су процесом трансформације куће у музеј, постале музеалије. Њена посебна димензија која повећава њену поливалентност је у томе што је Музеј био и кућа једног колекционара. Фактографски посматрано не богатог колекционара који купује и прави своју колекцију, него уметника колекционара, чија се колекција ствара поклонима пријатеља уметника, као и куповином уметничких дела. Све те димензије, сливене у једну, дају Музеју Томе Росандића специфичност и значај, који је потребно препознати, потенцирати и лоцирати, на правом месту на музејској мапи Београда.

Основа музеологије је сећање, чување, креирање микрокосмоса, а у основи сваке музејске збирке леже приватне збирке појединаца – колекционара од којих је све почело. Негде усред те праксе по којој су појединци поклањали своје богате збирке држави, а она градила велелепна здања – музеје (све веће и веће) да би те збирке адекватно репрезентовала, дошло је до нове појаве, а то је завештање читавих кућа као амбијенталних целина. Такве куће су још за живота својих власника биле на неки начин претворене у приватне галерије, како по квалитету, тако и по квантитету уметничких дела у њима. Колекционар је донацијом куће – галерије остављао посебну средину у којој се може препознати његов лични печат, траг и афинитети, кроз збирку се чита и тумачи колекционар, његово уметничко сазревање и многи детаљи, приче и анегдоте, везане за збирку, за свако уметничко дело понаособ и кућу као целину. Ако се из више таквих амбијенталних средина измисте њихове колекције, у један заједнички простор –

музеј, губи се та специфичност амбијента која даје посебну, личну ноту колекцији. Изузетак су наравно, сачувани предмети неке историјске личности, али без куће (стана), па се музеји труде да направе њихове меморијалне собе, где збирка уметничких и личних предмета на једном месту у соби музеја представља – подражава аутентични амбијент распоредом личних ствари, фотографија, делова намештаја, књига и докумената. Таква је на пример соба Марсела Пруста у Музеју града Париза, а у Србији *Спомен соба Исидоре Секулић* у Универзитетској библиотеци „Светозар Марковић“ у Београду.

Јасна је разлика између простора који је наменски планиран и грађен да буде музеј и куће уметника у којој се живело, радило и стварало и у којој је престанком свих активности, заустављено (замрзнуто) време. Специфичност оваквог типа музеја, који представља заправо музеј кућу једног уметника/колекционара представља уједно и потешкоћу за нове комуникационе процесе, који би требало да буду константно актуелни.

„Иако су могуће даље поделе, постоје два главна типа музеја које оснивају колекционари: меморијални музеји и институције које се развијају.“²⁰⁶

²⁰⁶ Jan Letowski, “Museum-Making: Transitioning from Private Collection to Public Museum”, (George Washington University, 2010)

ПРОСТОР ПАМЋЕЊА

*Цела прошлост долази да живи, путем сна, и у новој кући... кућа ће нам, као и ватра и вода, омогућити да евоцирамо у даљем току нашег излагања такве зраке сањарења који осветљавају синтезу незапамћеног и сећања.*²⁰⁷

Гастон Башлар

Музеј вајара Томе Росандића бележи педесет година од како је отворен 1963. године и од када је, како би рекао Доситеј Обрадовић, дат „*на ползу отачаству*“ – народу на корист. Место памћења је адекватан назив за меморијални музеј чија је проблематика трансфер порука које носе предмети. Предмети прелазе из једне стварности реалног амбијента рада и живота вајара и његове жене, у другу, стварност – музејског амбијента као чувара претходног. Процесом музеализације лична уметникова колекција постаје музејска збирка – оставштином кућа постаје легат – легат постаје музеј, пружајући тако „улазак у поредак мудрости и живота без краја“²⁰⁸.

Није довољно само разумети прошлост - битна је култура сећања и стални напори да се она развије, јер је кључна за очување културе. Предуслов је очување самог сећања. Очувано, преостало (некомплетно, преживело из веће целине, крњо) сећање, које представља, у суштини, памћење, креира историју. Памћење, пак, са друге стране, условљено је постојањем одређене историје и преживелих сећања. Оно што памтимо из генерације у генерацију је само део сећања које се временом све више трошило. Тако се пред садашње баштинике поставља одговоран и нимало лак задатак – неговање наслеђеног сећања у циљу продужетка што истинитијег памћења за генерације које долазе. За културу која се наслеђује и коју ваља очувати (макар сећање на њу) морају постојати настављачи. Међутим, долазимо до парадокса где настављачи креирају неку другу, нову културу (нажалост, не ретко и позајмљену) уместо старе и тако наслеђена култура остаје без настављача. Иако можда наслеђена култура има чуваре, уколико нема

²⁰⁷ Gaston Bašlar, *Poetika prostora*, (Beograd-Čačak: Gradac, 2005), 29.

²⁰⁸ Philipp Blom, *To Have And To Hold: An Intimate History Of Collectors and Collecting* (Overlook Hardcover, 2003), 97.

настављаче тј. конзументе, та култура је осуђена на изумирање. Тако се временом губе и чувари. Култура је под зубом времена на тесту који се зове опстанак и њега су свесни само чувари. Настављачи не препознају и не осећају своју улогу, већ се понашају као конзументи и само тиме су вођени у својој жељи за задовољењем жеђи за потрошњом, коришћењем. Данашњи конзументи ће заједно са градом у коме живе креирати нова места која ће у себи понети меморију садашњег тренутка и живота за будућност, за неко сутра које би требало да је сачува и похрани као један сегмент (једну тачку) у правој која представља сâм град у временској и просторној димензији. Та чињеница – настајање новог, никако не треба и не сме да искључи чување старог, јер једино тако, у складном уклапању новог у старо, без радикалног уништавања и рушења свега што је део историје овог града, осмишљава се живот у њему.

Мнемозофија је по проф. Шоли информатичка наука, једна од оних које треба да буду међу „културним“ тј. хуманистичким наукама (као историја уметности, лингвистика, етнологија).²⁰⁹ Мнемозофија је термин који предлаже професор као замену за херитологију и музеологију, а која *се односи на широк распон теорије која уједињује јавну меморију (mneme) и потребу проналазак филтрираног узвишеног, етички утемељеног и корисног знања, односно мудрости (Sophia)*. Потребна је и етнологија да би разумели узроке наше зависности од прошлости, као и дијалектика баштине, да би разумели законе који управљају њеним променама. Та општа теорија (за разлику од музеологије) требало би да се бави онтологијом баштинских институција, да би се тако дошло до суштине и филозофије њиховог настанка, а не да се бави њиховом историјом. Потребна нам је дисциплина која би функционисала као херменеутика прошлости, способна да декодира и да да значење наслеђеним знаковима. Мнемозофија подразумева квалитетно памћење тј. мудрост памћења. Филозофија баштине није наука о колективном памћењу, већ о селектираном и вреднованом памћењу као неопходном услову за опстанак одређеног ентитета. Мнемозофија би требало да буде и кибернетика баштине, јер у својој структури има уграђен и тај активни принцип. Памћење служи као оруђе опстанка и основа за координисани одговор друштва, заједнице или групе суочене са ситуацијом, изазовом или агресијом који могу пореметити њихово нормално стање. Управо теорија,

²⁰⁹ Tomislav Šola, *Eseji o muzejima i njihovoj teoriji; Prema kibernetičkom muzeju* (Zagreb, 2003), 308.

како је професор Томислав Шола назива, нека буде теорија X, реч је о концепту, не о институцији. Институција је заменила послање. *Добар мозак је као добар музеј – поуздан и занимљив*. Ипак, постоји живот с ове стране дигиталног света: то је једини живот који имамо. Ако је крајњи циљ комуникације у уживању (а ово је у сазнању), није ли огледање то које пружа уживање, тачније задовољство. Задовољство субјекта у огледању (у објекту) управо се рађа услед (са)знања и тиме створене могућности најтачнијег и најсврсисходнијег огледања. Представа која се рађа услед субјектовог тумачења својства објекта, налик је варки Некерове коцке. Огледало се рађа ако постоји код субјекта сазнајни ниво који одговара објекту како би се рефлектовао на субјект и допринео сећању/креирању памћења.

Увођење и редифинисање мисије (и спровођење исте) овог музеја, у складу са савременим музеолошким тенденцијама, пружиће заинтересованом посетиоцу искуство о скулптури, које се неће завршити само једном посетом, јер ако не постоји жеља да се посетилац врати у музеј по ново читање, поставка је несврсисходна. Мисија овог музеја је:

Мисија Музеја Томе Росандића је да чува, проучава и излаже уметничка дела која су завештана од стране вајара граду Београду, по његовој вољи. Циљ Музеја је да понуди информације посетиоцима о легату, скулптурама и делима примењене уметности Томе и Маре Росандић. Такође, има за циљ едукативни карактер намењен пре свега будућим вајарима, и истраживање широком спектру стручњака, као и радионице намењене различитим добрим групама посетилаца (и развијене радионице за људе са посебним потребама). Отворен је такође и за размену и сарадњу са музејима сличног типа широм света.

Ако је заједнички именитељ за све музеје збирка, да ли је сакупљање сврха или циљ једне институције (да ли збирка припада сврси или изворима). Основна претпоставка савремене музеологије је да се збирка сматра за средство.²¹⁰ Потребно је ишчитавање Росандићевог музеја као места памћења. Уз напомену да сваки простор има три слоја и да кроз одређене предмете у соби тумачимо/читамо наратив музеја. „ If we

²¹⁰ Peter van Mensch, Leontine Meijer-van Mensch, *New trends in museology* (Celje, 2011), 15.

were able to live within the memory, we would not have needed to consecrate lieux de memoire in its name.²¹¹

Од почетка идеје о кући, као и њене изградње, до данас прошао је скоро цео век (тачније деведесет година), али кућа – Музеј Томе Росандића је данас, као и у време кад је направљена, била његово уметничко дело, визија једног волумена у простору, вишезначна по намени и поливалентна по својим тенденцијама. Вишезначност ове куће огледа се у томе што је истовремено била дом, атеље и радионица, клуб у коме су се окупљали уметници, галерија – изложбени простор, школа за младе уметнике – да би, Росандићевим уговором, све постало Музеј.

Колико је данас читљива порука коју носи кућа Томе Росандића и његова дела која чине засебне наративе, од којих је један у оквиру Музеја? Декодирање ове поруке, предлог ревитализације, али и осврт на добре музеолошке праксе у свету сличних амбијенталних целина био је предмет истраживања, компаративне анализе и антиципирање ревитализације. Музеју је потребно ново вредновање, уз ревитализацију која ће отворити врата посетиоцима, свих узраста и интересовања. Музеј заслужује да буде поново посећен и виђен на културној мапи Београда и Србије, а Тома Росандић препознат као плодан вајар који је за живота направио бројна уметничка дела, од којих је преко сто у његовом Музеју на Сењаку. Дела Томе Росандића красе београдске паркове, његове скулптуре су тихи чувари вечних домова на београдским гробљима. Народна Скупштина не би била то што јесте без импозантне композиције на њеном улазу *Израли се коњи врани и са њима див јунаци*.

Поред ревитализације, потребна је реинтерпретација музеја, тачније поставке и изложбе. Презентација не трослојног наратива, већ три наратива, три приче које би требало да у поставци буду читљиве. Посматрала би се и хоризонтала и вертикала, где би се из сваког предмета читао сваки наратив. Тачније, ако се антиципира поставка, сваки предмет ће у просторији причати причу о сваком поглављу (било да је то интима, сведочанство о Томиној скулпторској активности, приватном животу, колекционарству).

²¹¹ Nora, Pierre. 'Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire' in Representations, No. 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory, (Spring, 1989), pp. 7-24.

То је управо Башларево незапамћено и сећајуће. Ако се сваки предмет посматра као носилац *првобитне шкољке*, откриће се потенцијал музеализације, тако сваки предмет мора бити искоришћен у циљу да се исприча сећајуће. Јер не музеализују се предмети који закључно са 1955. престају да живе, пролазе кроз музеолошки транзит од примарног, или пак, археолошког контекста до музеолошког. Не, користе се предмети, њихова музеалност, која би у идеалном случају увек била видљива, да се исприча прича. Прича предмета, где сваки предмет има наративну вредност, гледано у целини спаја се са свим осталим наративима и тако објашњава лик једног вајара, колекционара и легатора.

Музеј Томе Росандића као тип меморијалног музеја представља преношење информација из прошлости, а ревитализација тог сегмента прошлости има за циљ преваходно очување његове аутентичности. Процесом реконструкције Музеј би требало да очува све уметничке и друге предмете као материјалне сведоке једне епохе и активне носиоце наратива, чиме би избегао пасивну позицију банке података.²¹²

„We no longer stand with both feet in this past; we are only able to recover it by means of a reconstruction operation - documentary, archiving and monumental - which turns "remembering", a remembering which itself is constructed, into the current name of what used to be referred to simply as "history".“²¹³

„Друштвена заштита се дефинише као неговање сећања и индивидуализација памћења у „сведоцима времена“. За њу су неопходне претпоставке свести да је наслеђе друштвена мера вредности, те да је наслеђе јавно добро. Свако друштво артикулише ову свест кроз дефиниције јавног значаја и опште вредности, тј. прихватањем општег консензуса око питања светске баштине као интегралног наслеђа: природног, културног, економског, одрживог развоја.“²¹⁴

„There is much truth in the remark that the best museum is that which a person forms for himself... the person who has formed a private collection can most successfully manage

²¹² Манфред Остен, *Покрадено памћење*, (Нови Сад: Светови, 2005)

²¹³ Pierre Nora, "Memory and collective identity", Paper presented at the conference, "The future of the past – Remembering and forgetting on the threshold of the new millennium"(1999).

²¹⁴ Драган Булатовић, *Баштинство или о незаборављању*, Крушевачки Зборник, 11, Крушевац, 2005.

one for the use of the public ” (~ 1896, George Browne Goode, Assistant Secretary of the Smithsonian Institution) G.B. Goode's words read like a memorial to those who transformed their private treasure-houses into places of public admiration, inspiration and education.²¹⁵

„Memory and history, far from being synonymous, appear now to be in fundamental opposition. Memory is life, borne by living societies founded in its name. It remains in permanent evolution, open to the dialectic of remembering and forgetting, unconscious of its successive deformations, vulnerable to manipulation and appropriation, susceptible to being long dormant and periodically revived. History, on the other hand, is the reconstruction, always problematic and incomplete, of what is no longer. Memory is a perpetually actual phenomenon, a bond tying us to eternal present; history is representation of the past.“²¹⁶

²¹⁵ Jan T Letowski, “Museum-Making: Transitioning from Private Collection to Public Museum”, George Washington University, 2010.

²¹⁶ Pierre Nora, ‘Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire’ in *Representations*, No. 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory, (Spring, 1989), 8.

БУДУЋНОСТ МУЗЕЈА

Као што Дејвид Керијер истиче, радови визуелне уметности, уклопљени, могу имати значења која не поседују у „изолацији“.²¹⁷ Како даље цитира Миеку Бал, поредећи музејску инсталацију са исказом, ауторка наводи да се *...исказ управо не састоји само од речи и слика, или инсталација, него од продуктивне напетости између слика, натписа (речи), и инсталације.*²¹⁸ Управо се ту опет открива важност и вредност Музеја Томе Росандића, који већ у свом примарном простору нуди оригинални дијалог између дела, постављен од стране уметника у свом музеју пре музеја. Креирање новог је непотребно и у овом случају беспредметно.

Основ ревитализације Музеја требало би да буде пажљива и детаљна реконструкција. Реч је о меморијалном музеју чија је вредност у чувању аутентичног амбијента куће уметника, која је и сама уметничко дело Росандића. Кућа има свој наратив и он би требало бити лако читљив посетиоцу, као и цео амбијент, распоред просторија и атеље уметника. Музеј представља сегмент уметничке прошлости, не само у Србији, него и у региону, и та аутентичност мора бити респектована у процесу ревитализације, путем што верније реконструкције. Овај музеј није никакав нови тип музеја каквих је у данашње време све више. Његова припадност меморијалном типу музеја одређује га у координатном систему музеја. Музеј чува сећање на рад и живот Росандића и на период модерне уметности прве половине XX века. Поставка музеја требало би да буде хронологија трагања за сопством Томе Росандића, а наратив скулптура је као богато илустрована монографија уметника где сваки детаљ сведочи о његовом раду, изложбама, путовањима и животу. Подразумева се примена нових технологија у смислу квалитетне интернет презентације овог музеја, редовна присутност у медијима и афирмација музеја кроз богату збирку скулптура и личност Томе Росандића. Стратегија саме поставке и изложбеног простора може бити по узору на исте/сличне музеју у свету и у региону (пример Плечникове куће у Љубљани). Допуњавање музеја може и мора бити нормалан процес, јер он није у супротности са жељом овог уметника да све што има остави

²¹⁷ D. Carrier, нав. дело, 94.

²¹⁸ Исто, 94.

Београду. Напротив, процес допуне је управо комплементаран меморијалном музеју као таквом. Свака скулптура, фотографија, каталози са изложби, само ће допринети бољем читању уметничке поруке Росандића и бољем разумевању времена у којем је живео и радио. Меморијални музеј као што је овај представља кућу уметника каква је била у моменту трансформације у музеј. Он није и не може бити инструмент власти/државе која кроз државне музеје нуди поставке са идеолошком матрицом, као репрезента власти. Меморијални музеј је аутентичан и носи лични печат уметника, његовог стваралаштва и у случају овог музеја стална поставка има сазнајни карактер. Конзумент – посетилац уласком у Музеј улази у свет Томе Росандића и његове жене Маре – свет у коме су живели и у коме је Росандић активно стварао преко педесет година.

Упитан зашто је основао Музеј невиности у Истанбулу Орхан Памук је одговорио „зато што волим мале музеје који истичу нашу индивидуалност“.²¹⁹

Следе примери добре праксе кућа уметника из република бивше Југославије, које су исто шездесетих година остављене народу од стране уметника (Музеј Ивана Мештровића, Кућа Буковац, Галерија Антуна Аугустинчића, као и илустративан пример Плечникове куће). Сагледавањем ових примера и компаративном анализом са праксом у Србији, могу се видети сличности и разлике у односу према наслеђу.

Овде је важна категоризација, како би се направила разлика и препознали различити модели музеализације који се уочавају међу легатима. Дати су примери легата кућа уметника, а постоје и легати колекционара који поклањају своје збирке граду, остављајући и свој приватни простор или, наменски подижу зграду у којој ће бити смештен поклон. Такође, постоје и историјске куће, које се као такве остављају граду/држави као посебне амбијенталне целине.

Музеји Ивана Мештровића - „Darovnim ugovorom iz 1952. godine, sklopljenim između Ivana Meštrovića i tadašnje Narodne Republike Hrvatske, Ivan Meštrović darovao je hrvatskom narodu obiteljsku kuću i atelijer u Zagrebu (kasnije adaptiranu u izložbeni prostor Atelje Meštrović), obiteljsku vilu s atelijerima u Splitu (kasnije prenamijenjenu u izložbeni prostor Galerija Ivana Meštrovića), sakralno-umjetnički kompleks Kaštelet-Crikvine u Splitu i

²¹⁹ Orhan Pamuk, “Small museums”, *New York Times*, March 23, 2014, M2112 pg

grobnicu obitelji Ivana Meštrovića - Crkvu Presvetog Otkupitelja kod Otavica. K tomu, Ivan Meštrović je darovao i određen broj svojih umjetničkih djela koja čine temelj fundusa spomenutih muzeja. Do 1991. godine Galerija Ivana Meštrovića u Splitu u čijem sastavu je i kompleks Kaštelet-Crikvine, djelovala je kao samostalni muzej, Atelijer Meštrović u Zagrebu pod upravom Gradske galerije suvremene umjetnosti, zatim Galerija grada Zagreba, a Crkva Presvetog Otkupitelja pod upravom Muzeja Drniške krajine. Na inicijativu Marice Meštrović, kćerke Ivana Meštrovića, Sabor RH donio je 1991. g. Zakon o Fundaciji Ivana Meštrovića, čime je utemeljena Fundacija Ivana Meštrovića, javna ustanova u kulturi, koja je administrativno objedinila ostavštinu Ivana Meštrovića, s administrativnim sjedištem u Zagrebu, Mletačka 8. Osnovna zadaća Fundacije jest zaštita i očuvanje darovanih objekata i djela, uz stručnu obradu fundusa, te njihovo primjereno predstavljanje javnosti. Djelatnost Fundacije podrazumijeva i širu, potpunu povijesno-umjetničku obradu života i stvaralaštva Ivana Meštrovića. Valorizaciju i popularizaciju Meštrovićeva opusa i njegova doprinosa kiparstvu 20. stoljeća stručni djelatnici Fundacije ostvaruju putem izložbi, izdavačke i publicističke djelatnosti te edukativnih programa. Redovitu djelatnost i posebne programe Fundacije financira Ministarstvo kulture Republike Hrvatske. Sabor RH donosi 2007. g. Zakon o Muzejima Ivana Meštrovića s administrativnim sjedištem u Splitu, Šetalište Ivana Meštrovića 46. Istim zakonom Galeriji Ivana Meštrovića u Splitu promijenjeno je ime u Galerija Meštrović, a sakralno-umjetničkom kompleksu Kaštelet-Crikvine u Crikvine-Kaštelet.²²⁰

Кућа Буковаци - „Bukovčeva rodna kuća tipična je građanska kuća s kraja 18. i početka 19. stoljeća, kamena dvokatnica s manjim vrtom na južnoj pročelnoj strani i prostranim stražnjim vrtom na sjeveru. Kuća, smještena u jednoj od uličica što od cavtatske rive vode prema Prijekom, ima i svoju povijest i svoju predpovijest – kontinuitet stambenog mjesta još od antike. Naime, prilikom iskopa zemlje sa sjeverne strane kuće pronađeni su ostaci građevine iz rimskog perioda, podnica, veliki broj tegula, ulomci keramike i dvije posudice. Kuću je kupio slikarev djed, talijanski mornar Giuseppe Fagioni, koji se u Cavtatu oženio i stalno nastanio; nadogradio ju je prvo Bukovčev otac, a zatim i sam Bukovac. Kuća je sastavljena od dvije izvorno zasebne jedinice od kojih je zapadna bila jednokatna sve do 1898. godine kada ju je

²²⁰ <http://www.mdc.hr/mestrovic/fundacija/povijest-hr.htm>: 14.03.2014.

Vlaho Bukovac nadgradio i na cijelom prostoru kata uredio atelier. Unutrašnjost istočnog dijela kuće zadržala je usitnjenu prostornu podjelu dok zapadni dio čine velike prostorije: prostor gospodarske namjene u prizemlju, tinal na prvom katu te atelier na najgornjem katu kuće. Već nakon Bukovčeve smrti (1922.) njegove kćeri uredile su atelier kao izložbeni prostor koji su otvarale za posjetitelje. Sredinom šezdesetih godina kuću od nasljednica otkupljuje Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, da bi je 1976. godine prepustila tadašnjoj Općini Dubrovnik koja upravljanje kućom povjerava Umjetničkoj galeriji u Dubrovniku. Budući da je prizemlje koristila Limena glazba Cavtat u muzejske svrhe se koristio samo najgornji kat kuće s ulazom kroz stražnji vrt i preko postojećeg mosta do atelier. Kuća Bukovac, u sklopu Muzeja i galerija Konavala, ponovo je otvorena za javnost 2004. godine.²²¹

Галерија Антуна Аугустинчића, Клањец, Р. Хрватска – „Galerija je zasnovana 1970. godine, kada je Antun Augustinčić (1900.–1979.) – zagrebački i pariški đak, jedan od naših najznačajnijih kipara i nezaobilaznih predstavnika hrvatske moderne umjetnosti – darovao svom rodnom Klanjcu vlastiti skulptorski opus, nastao tijekom 50 godina stvaranja, od dvadesetih do sedamdesetih, koji mu je priskrbio ugled u domovini i inozemstvu. Zgrada Galerije, autora arh. A. Lozice, otvorena je za javnost 1976. godine izložbom reprezentativnih radova koje je odabrao sam autor i donator. Iste je godine osnovana kao muzej. Sadašnja ekspozicija temelji se na stalnom postavu iz 1990. godine, koji je nastao nakon dva pročišćenja prvog, Augustinčićeva postava, a predstavlja opredjeljenje za tematskokomparativni pristup njegovom djelu. Obuhvaća dvije, međusobno zavisne cjeline: unutarnji postav – tematski podijeljen na intimnu plastiku, portrete i javne spomenike – te park skulpture uokolo Galerije. Time se Antun Augustinčić, široj javnosti poznat po monumentalnim javnim spomenicima – kao što su Mir uz zgradu UN u New Yorku i Spomenik seljačkoj buni i Matiji Gupcu u Gornjoj Stubici – predstavlja i kao vrstan majstor intimne plastike, posebno ženskih i dječjih aktova i torza, te snažnih, psihološki dorečenih i skulptorski izražajnih portreta. Stalni postav popraćen je primjerenim vodstvima za osnovce, srednjoškolce i odrasle. Osim muzejske, Galerija razvija i izdavačku i izlagačku djelatnost: od 1981. godine izlazi časopis Anali Galerije Antuna Augustinčića, a od 1983. godine u Salonu Galerije redovito se priređuju povremene

²²¹ <http://www.kuca-bukovac.hr/index.html> : 14.03.2014.

izložbe koje se od 1993. godine prvenstveno bave skulpturom, čime se potcrtava svojevrsnost Galerije kao muzeja skulpture.²²²

Плечникова кућа – „Плечникова колекција је споменик од националног значаја и састоји се од комплекса Плечникових кућа у Коруновој улици од 4-6, са сачуваним оригиналним инвентаром, са околном баштом и лапидаријумом. Архитекта Јоже Плечник уселио се 1921. године у једносратну кућу у Каруновој улици број 4, у Љубљанском насељу Трново. Од 1923-25. године кућа је проширена у западном делу цилиндричним анексом. 1929. године после куповине суседне куће, Плечник је направио зимску башту на јужној страни. Ту је велики архитекта живео на свој изоловани и неконвенционални начин, у приватности, све до старости. После Плечникове смрти 1957. године, његов сестрић Карел Маткович уселио се у кућу и почео да сређује уметникову обимну заоставштину, која се састојала углавном од пројеката и преписке. Захваљујући њему, Плечников драгоцен легат, остао је у кући готово нетакнут. Када је 1970. Маткович умро, наследници су одлучили да продају кућу, укључујући и легат граду Љубљани. Две године касније, Музеј архитектуре Љубљане сместио се у Плечникову кућу. 1. 04. 1972. Музеј архитектуре Љубљане смештен у Плечникову кућу, отворио своја врата за јавност. Остао је тамо до 1992. године, када се већина његових одељења преселила у реновиране просторије у замку Фужине, који је био додељен Музеју и његовим циљевима. Плечникова кућа је била сређена и отворена за јавност 1974, када због осетљивости папирног материјала, колекција Плечникових скица и пројеката премештен из музејског дела куће у привремене депое у Каруновој улици 4, улици где је материјал могао бити прегледан, сређен и проучаван. Кућа садржи просторије и собе испуњене уметниковим вредним, оригиналним намештајем и личним стварима, колекцијом керамике, гипсаним и дрвеним моделима различитих пројеката, Плечниковом личној библиотеком и његовим цртачким прибором. Данас, посетиоци могу видети улазни хол, пролаз, кухињу, спаваћу собу са купатилом, малу примаћу собу, спиралне степенице, уметников студио на горњем спрату и зимску башту. Због изузетних и специфичних околности, приватности саме локације, кућа се може видети само као део туре са водичем. Оне су прилагођене, различитим добним групама, које

²²² <http://www.mdc.hr/augustincic/hr/povijest/index.html> : 14.03.2014.

највише имају седам посетилаца. Од средине 2010. године Плечниковом кућом управља Музеј и галерије Љубљане. Планови за будућност укључују примену конзерваторско-рестаураторског пројекта, који има за циљ заштиту Плечникове оригиналне поставке. Поред тога, нови музески садржаји биће додати у делу куће, која има мањи значај у оквиру заштите. Одељење за Пленикову колекцију, фокусирао се на заштиту имања архитекте Јоже Плечника и на проучавање времена и околности у којима је уметник живео и радио. Велика колекција цртежа, пројеката, модела и фотографија, као и уметникове преписке је сачувана, изложена, обрађена и дигитализована у циљу обезбеђивања бољег приступа информацијама, као и бољем увиду у појединачне теме, за истраживаче и заинтересовану јавност. Кустос има задатак да набавља нов материјал и да шири колекцију, да информише посетиоце о животу, раду и значају великог архитекте, као и о учешћу, презентацији и промоцији Плечниковог опуса.²²³

Легати куће уметника имају бројне карактеристике које могу да се узму у обзир приликом њихове међусобне компарације са циљем идентификације сличности и разлика. Те карактеристике су следеће:

- време настанка и време завештања легата;
- кућа зидана наменски или само прилагођена потребама уметника;
- врста уметника, интелектуалца, научника;
- врста покретног легата – садржај куће;
- величина куће;
- тип државе којој се легат оставља, као и цивилизацијско-културни ниво друштва;
- регулатива која уређује питање легата;
- однос државе/регије/града према наслеђеном легату;

²²³ Текст написала Ана Порок, виши кустос; последње информације са сајта Музеја и галерија Љубљане, упућују на то да је Плечникова кућа затворена за јавност због реновирања и да се отварање очекује 31. Маја 2015. године; види на (<http://www.mgml.si/en/plecnik-collection/about-the-plecnik-collection/>;14.03.2014)

- „живот“ легата након преузимања кроз праћење основних музејских активности (чување, излагање, конзервација, проучавање);

- кадар који ради у легатима;

- финансирање.

Музеји Ивана Мештровића остављени су у скоро исто време Р. Хрватској кад и легат Томе Росандића, чак три године раније (1952). Обе куће – она у Загребу и летњиковац у Сплиту, зидане су наменски и свака је у свом саставу имала и атеље, што их такође чини сличним кући Росандића. Сличности се настављају и у уметничкој делатности обојице уметника – вајара, као и у садржају легата, који чине уметничка дела и личне ствари уметника. У заоставштину Мештровића спада и црква – капела на гробљу у Отавицама и породична гробница Мештровић. Легат на поменуте три локације је у почетку припадао месним музејима и галеријама, да би 1991. године на иницијативу ћерке уметника Марице Мештровић донесен Закон о Фондацији Ивана Мештровића као облик јавне установе у култури, са седиштем у Загребу. Фондацију финансира Министарство културе Р. Хрватске. И до тада је била евидентна разлика у третману ова два поређена легата, а овим законом те разлике постају још веће. Законска регулатива у Р. Хрватској постоји, стручни кадра ради на вредновању, медијској презентацији, афирмацији дела и уметничког опуса Ивана Мештровића. Издата је обимна двотомна монографија о Мештровићу, а 2007. године донет је нови закон о Музејима Ивана Мештровића.

Поређења ради Р.Србија нема адекватну регулативу о музејима и легатима, финансирање је стални лимитирајући фактор, јер држава хронично, деценијама не одваја довољно средстава за културу, па последично нема могућности за ангажовање довољног броја стручњака, за одржавање музеја – легата, као и за редовне активности и пројекте.

Посматрајући ове карактеристике, може се рећи и за остале наведене примере из региона, да су сличности исте као и на примеру Музеја Ивана Мештровића. Највеће разлике су, нажалост, на штету Музеја Томе Росандића, а тичу се односа државе према културној баштини, па у овом случају постоји дугогодишње занемаривање, небрига и

пасивност, које су на крају довеле до одлуке о затварању Музеја 2012. године из техничких разлога.

Иако држава као оправдање може навести стање на овим просторима последњих двадесетипет година евидентно је да је Музеј Томе Росандића био у стању запуштености и заборављености деценијама пре тога. Током истраживачког рада нису нађени подаци о броју посетилаца од времена отварања, као ни о било каквим редовним/ванредним активностима. Изузетак чини отварање током Ноћи музеја, активност која је преузета из Европе и има, више површно забавни, него едукативни карактер.

Што се тиче примера из иностранства, они су много бројнији, имају дугу и богату историју. Још од времена ренесансе постоји пракса и бројни примери поклоне кућа колекционара, углавном богатих људи из редова племства, који су своје резиденције са уметничким делима остављали држави. У раду Хуберта Гинтера (Hubertus Günther) „Artist’ Residences since the Renaissance 1470-1800“ обрађује се трансформација кућа реномираних уметника и колекционара у музеје, и дају бројни примери који леже у темељима оваквог модела музеализације.²²⁴

Овде наводимо неколико примера:

Музеј Антоана Бурдела – „Музеј обухвата вајарев стан и атеље, који је такође користио и Ежен Каријер (Eugène Carrière), Жил Далу и Марк Шагал. Када се Бурдел 1885. године уселио у 16 impasse du Maine, у средини вртова и винограда, где су уметнички атељеи били многобројни – вајар Жил Далу и сликар Ежен Каријер су били његови најближи суседи. Раних двадесетих година прошлог века постаје јасно да ће стварање музеја сачувати његово животно дело. Одлучујући да остави своја дела, као Роден, за оснивање музеја који би носио његово име, Бурдел је скицирао неколико пројеката зграда током 1928. године. Чак је замислио музеј где би свака скулптура добила своје адекватно место. Међутим овај замисљен музеј неће бити реализован за његовог живота. Музеј је отворен 4.јула 1949. године.“²²⁵

²²⁴ Margot Brandlhuber and Michael Buhrs, *In the Temple of the Self. The Artist's Residence as a Total Work of Art: Europe and America 1800-1948*, (Hatje Cantz, 2014), 17-29.

²²⁵ <http://www.bourdelle.paris.fr/> :14.03.2014.

Музеј Осипа Задкина – „1981. Валентина Пракс, удовица вајара Осипа Задкина, руског порекла, установила је при граду Паризу комплетан легат његове целокупне имовине, као основ за формирање музеја посвећеног његовом раду. Годину дана касније Музеј Задкин је отворен у улици d'Assas. 2012. године Задкинов музеј обележио је тридесет година рада и тим поводом је обновљен. Отворен је 8. октобра 2012 после више од годину дана реновирања, уз значајну промену у дизајну, са новом пријемницом и зановљеном поставком. У кући и радионицама где су Задкин и његова жена живели и радили скоро педесет година, нова стаза очекује посетиоца, ширећи се кроз рајски врт овог меморијала. Ово је поновно откривање овог просотра које је Задкин звао његовим „лудилом“, једно од његових последњих атељеа које је постојало на Монпарнасу, којим су пролазили Модилани, Хенри Милер, Сандрар и многи други. 2000. године основано је Друштво пријатеља Задкиновог музеја (SAMZA) које окупља историчаре уметности и уметнике аматере. За циљ има да допринесе ширењу музеја и развоју његових активности, градећи уметничке везе.“²²⁶

Кућа Доналда Цала - “Увек ми је био потребан приватан простор за моја дела” писао је, додајући драматично, “Кратко трајање галеријских и музејских изложби било је крајње погубно по перманентност мојих инсталација.” Скоро две деценије, свега неколико људи је видело унутрашњост овог необичног стана, колекције и храма, зато што није био опремљен да прими јавност. Такође се распадао, а фасада се одвајала. Али почетком јуна (2013), биће завршена трогодишња рестаурација зграде, како би постала оно што је одувек обећавала да ће бити: једна од најдивнијих уметничких кућа-музеја у земљи, а само друга по реду у граду, чији захтеви у погледу нектретнина нису били благонаклони према својој културној историји.²²⁷

Гален Калела Музеј – „Посета Tarvaspää, кући налик дворцу и атељеу Аксели Гален-Калели (1865–1931), једном од финских најважнијих сликара и графичара, претвара се у путовање до самих корена национално-романтичарског стила и финског културолошког буђења. Смештена на брежуљку са погледом на залив изван Хелсинкија,

²²⁶ <http://www.paris.fr/pratique/musees-expos/musee-zadkine/p6471> : 14.03.2014.

²²⁷ Randy Kennedy, „Judd’s Studio: Public Invited“, *The New York Times*, (April 4, 2013), page C25:

<http://www.nytimes.com/2013/04/05/nyregion/donald-judds-house-becoming-a-museum.html? r=0>

кућа гледа на море, окружено дивном шумом, поглед налик Гален-Калелином сликарству. Гален-Калела је сам пројектовао своју кућу, у стилу финског националног романтичарског стила и замкова у унутрашњости. Степенице воде до пространог атељеа испуњеног природним светлом до куле са погледом на шуме и воду. Поједине собе су сачуване у свом оригиналном стању, и лако је замислити Гален-Калелу у врхунцу док забавља група колега сликара, писаца и политичара.²²⁸

<http://www.theguardian.com/travel/gallery/2012/nov/20/st-petersburg-pushkin-museum> RUSIJA

<http://www.theguardian.com/world/2012/nov/20/st-petersburg-russia-apartment-museums>

<http://www.saint-petersburg.com/museums/biographical-museums/>

Наведени примери су илустративни, и у поређењу са Музејем Томе Росандића, неке разлике су на штету овог примера. Највећа разлика је, као и у примерима земаља бивше Југославије, у погледу схватања важности културне баштине. Уколико се годинама не пише у јавности о значају културног блага које имамо, уколико се не врши афирмација истог и едукација деце и омладине кроз посете оваквим институцијама – долази се у ситуацију да грађани, млади и стари не знају ни ко је био Тома Росандић, ни шта је све оставио, ни где је његов музеј. И најмања активност може да одржи једну институцију у животу и да обезбеди минимум функционисања. Парадоксално је да постоје примери скоро идентични по проблемима са Музејем Томе Росандића (физичко пропадање куће, пропадање уметничких дела, запуштеност и заборављеност), а насупрот томе постоје примери легата – музеја који у истим условима, у истој земљи и у истим околностима раде и функционишу квалитетно и ефикасно (Легат Иве Андрића, Легат Чолаковића).

²²⁸ http://www.gallen-kallela.fi/tarvaspaa_virtuaaliesitys/index_en.html : 14.03.2014. као и

<http://finland.fi/Public/default.aspx?contentid=235084&nodeid=44500&culture=en-US> :14.03.2014.

И КРАЈ И ПОЧЕТАК

Кључ рада је, како Иво Мароевић наводи, да „музеологија као информацијска знанствена дисциплина изучава контекст предмета“.²²⁹ Из тога произлази да трослојни наратив рада потиче из трослојног контекста сваког предмета. Управо је задатак рада био да препозна и именује све контексте предмета и да, на крају, њиховим обједињавањем, музеализује однос свих контекста предмета у циљу налажења што адекватнијег решења за репрезентацију овог и/или сличних облика модела музеализације. Конкретно, овим моделом се увиђа да су предмети непомерајући се (остајући у кући/атељеу/музеју) мењали контекст.

Сваки предмет уводи у један ниво приче, тако да се може изабрати било који предмет и праћењем његове приче до краја, ишчитати трослојни наратив. Примарни контекст је постојао док је Росандић употребавао предмете, који касније прелази у музеолошки. Такође паралелно са стварањем предмета који ће касније бити музеализовани, постоје предмети који су још за живота уметника већ били у музеолошком контексту. То су предмети којима се уметник окружио (његова лична колекција). Као што је већ објашњено, кућа-музеј, предмет истраживања, посматрана је првенствено као атеље, затим као породична кућа и на самом крају као музеј. Дисертација је подељена према вишедимензионалним аспектима са којих је кућа-музеј посматрана и истраживана, да би сваки део дисертације, даљом анализом и разрадом, био подељен на поглавља. Посматрана изоловано она дају детаљнију слику о сваком поједином аспекту, а гледана – тј. читана заједно пружају целину, разумљиву временски и просторно. Тумачење и декодирање семиолошке и семантичке поруке скулптура и простора у коме се налазе био је део задатка за свако поједино поглавље а уједно и разоткривање скулптура као носилаца нарације о времену и животу уметника.

²²⁹ Ivo Maroević, *Uvod u muzeologiju*, (Zagreb: Zavod za informacijske studije Odsjeka za informacijske znanosti, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 1993), 130.

Росандић је заправо у раду посматран као семиофора човек²³⁰, односно музеј као семиофора кућа, шта је он све био и како се у том светлу помера вредност на Помијановој скали (свака тачка на скали садржи у себи претходну):

- човек,
- човек-уметник
- човек-уметник-колекционар,
- човек-признати уметник-професор,
- човек-признати уметник-мајстор вајар,
- човек-мајстор вајар-легатор',
- човек-мајстор вајар-легатор²³¹"

Тачка од које се полази, и у коју се на крају прича враћа, је управо завештање куће и формирање Музеја Томе Росандића. Важност одређења тачке из које се креће је управо дефинисање тумачења овог типа музеја. Прелаз из тачке завештања у тачку оснивања музеја, тумачи се као прелаз из једне временске димензије у другу, али исто тако, тачка оснивања музеја даје могућност сагледавања целовитости скале и омогућава повратак са врха скале на почетак. Тиме се поступно прати напредак на скали.

Процес померања тачке Томе Росандића на Помијановој вредносној скали ка горе, је заправо био начин обликовања рада и сагледавања проблематике, односно три основне тачке на скали су три главна поглавља. Две тачке, човек и човек – уметник је прво поглавље (биографски део - *Кућа*), затим човек – признати уметник (професура) и човек – признати уметник – мајстор вајар, ове две тачке на скали су део другог поглавља

²³⁰ Семиофоре по Помијану су предмети који немају апсолутно никакву употребну вредност, насупрот предметима који су на дну (Помијанове) лествице и имају велику употребну вредност, али не и значењску. Што предмет има више значењске вредности – кроз вредновање и евалуацију – то је његова вредност већа и тиме се помера на лествици. Такође, Помијан тако препознаје и семиофора човека који је на врху лествице и представља невидљиво; у: Krzysztof Pomian, „The Collection: between the Visible and the Invisible“, in: *Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500-1800*, ed. K. Pomian (Polity, 1991), 32; Stephen Bann, *Under the sign: John Bargrave as collector, traveler, and witness* (The University of Michigan Press, 1994), 10.

²³¹ У тренутку завештања Росандић постаје дупли легатор зато што завештава своју кућу која представља посебан модел музеализације и као таква је амбијентална целина уметника и његове колекције (тако постаје легатор свог лика и дела), а унутар те колекције завештава и колекцију туђих дела.

– *Атеље* и на крају, последња тачка која, у Росандићевом чину завештања свог легата, има дуплу функцију – *Музеј*. Та функција је управо и специфичност оваквог типа музеја.

Завештањем своје куће Росандић постаје дупли легатор (*легатор primus* и *легатор secundus*), легатор' је носилац значења њега као баштиника, док је легатор'' носилац значења њега као колекционара. Тако је Росандић од свог приватног домена креирао јавни простор, где се може сагледати његово стваралаштво, али и креирајући јавну сферу од приватног домена, креира својеврсни музеј, амбијенталну целину која ће сведочити о њему на више нивоа. Управо на онолико нивоа, које се препознају на Помијановој значењској скали.

Многоструке вредности у оквиру Росандићевог лика (ко је он био и како све његове улоге функционишу кроз време), које његове улоге могу да се тумаче, и чињеница да су све доступне за тумачење у оквиру музеја, пружиле су прилику да се сагледа целовитост овог музеја на потпуном, другом нивоу. Управо целовитост његовог стваралаштва која се баштини данас у Музеју битна је за тумачење односа државе једног поднебља према култури у временском оквиру од једног века.

Као што је закључено у поглављу Музеј, 1955. године Тома Росандић одлази из Београда за Сплит и оставља своју вилу и сва своја дела у њој Београду. Крај долази 1958. године, када уметник умире у родном граду. Оно што следи је заправо почетак. Уметник је сам осигурао почетак новог живота његове виле, дела, па самим тим и сећања на њега, пре напуштања виле. Обезбеђујући да отпочне музеализација, Росандић тако пре своје смрти учествује у транзиту својих дела из примарног у музеолошки контекст. Почетак је уследио пет година после Росандићеве смрти и осам година после потписивања тестаментa.

Резултати истраживања о „Музеју Томе Росандића“ требало би да допринесу сагледавању значаја и вредности музеја као таквог, проширењем корпуса нових чињеница и новом читању већ познатих. Такође, кроз призму музеолошких теорија и праксе, осветљен је феномен музеја уметника који чине кућа - атеље и уметничка дела као целина која представља јединствен простор памћења. Чињеница да је музеј деценијама паралелно био приватни простор брачног пара Росандић, место плодне уметничке продукције, као и чињеница да архитектура легата у себи садржи галеријску

експресивност свих својих простора, носећи при томе печат и поруке времена, доприноси новим сазнањима везаним за биографију Томе Росандића. Росандићева дела која, срећом, нису уништена у послератном времену, када су из идеолошких разлога била уништавана дела других уметника, као целина сачувана у музеју, представљају данас драгоцену слику историје вајарства прве половине XX века, која се ретко може наћи. Музеј Томе Росандића је својеврсна материјална биографија уметника и ово истраживање откривало је нове појединости о уметнику, као што су подаци о уметнику декодирани поруке које носи ова специфична кућа. Ово истраживање отвара нове могућности за даљи рад на музеју, једна од њих била би детаљна студија дела из музеја, уз анализу њиховог међусобног односа, која би требало да буде прилог разумевању укупног доприноса Томе Росандића српској уметности прве половине XX века у области вајарства.

„Кроз своје културно наслеђе друштво постаје видљиво како за себе, тако и за друге. Која ће то прошлост постати очигледна у том наслеђу и које ће вредности испливати у том процесу поистовећивања, рећи ће нам много о саставу и тежњама једног друштва.“²³²

²³² Jan Assman, *Collective Memory and Cultural Identity*, *New German Critique*, No. 65, *Cultural History/Cultural Studies* (Spring - Summer, 1995), pp. 125-133 (превод аутора)

ЕПИЛОГ

Фрагменти гипсане скулптуре анђела, модела за куполу Маузолеја породице Петриновић на Брачу, чувају се у депоу Музеја Томе Росандића на Сењаку. Огромна крила која су, како је Исидора Секулић навела, била „високо ка небу упиљена“, данас су поломљена и симболично представљају судбину Музеја Томе Росандића. Истог анђела, али са обореним крилима, имамо данас прилику да видимо на Новом гробљу у Београду, на гробници Милорада Драшковића²³³. Пратећи линију крила истог анђела, препород Музеја се може очекивати, када се препозна, ревалоризује и адекватно представи опус Томе Росандића.

„Ima mnogo muzejskih junaka, poput Gistava Moroa, koji su poslednjih godina svog života pretvorili kuće u kojima su živeli zajedno sa kolekcijama u njima, u muzeje koji treba da budu otvoreni posle njihove smrti. Volim muzeje koje su osnovali. Nastavio sam sa putovanjima da bih posetio na stotine muzeja koje volim i hiljade muzeja koje nikad nisam video i koji me zanimaju.“²³⁴

²³³ Хвала господину Милошу Јуришићу на уступљеним фотографијама Росандићевих дела која се налазе на Новом гробљу – поред Харфисте на гробу Маре Росандић, Анђела на Драшковићевом гробу, на гробу породице Милутиновић налази се Росандићево Ускрснуће Христово (такође скулптура из Маузолеја породице Петриновић – гипс се чува у Музеју на Сењаку, МГБ, ЛТР инв. бр. 90), видети у: Братислава Костић, *Ново гробље у Београду*, Београд: Погребне услуге, 1999.

²³⁴ Orhan Pamuk, *Muzej nevinosti*, Beograd: Geopostika, 2008, 560.

СПИСАК СКРАЋЕНИЦА

AJ – Архив Југославије

DEMIST – Demeures historiques-musées

ЗЗСКГБ – Завод за заштиту споменика културе града Београда

ИАБ – Историјски архив Београда

ICOM – The International Council of Museums

КПЈ – Комунистичка партија Југославије

ЛТР – Легат Томе Росандића

МГБ – Музеј града Београда

МПУ – Музеј примењене уметности

НКОЈ – Национални комитет ослобођења Југославије

НОП – Народноослободилачки покрет Југославије

САНУ – Српска академија наука и уметности

СФРЈ – Социјалистичка Федеративна Република Југославија

УЛУС – Удружење ликовних уметника Србије

ФН – Филмске новости

ФНРЈ – Федеративна Народна Република Југославија

НАНС - The Historic Artists' Homes and Studios

ЛИТЕРАТУРА

A

- * Avramović, Zoran. „Legati u kulturi Beograda: stanje, problemi i moguća rešenja“. *Kultura* 93/94 (1994): 214-224.
- * Ajzinberg, Aleksandar. *Stilska unutrašnja arhitektura*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1994.
- * Aleksandrić, Miroslav. *Fotografi i fotografski ateljei u Srbiji: 1860-1918*. (period kartonki). Beograd: Udruženje za prikupljanje i prezentaciju istorijske građe Foto muzej, 2012.
- * Aleksić, Vesna. *Beogradski stranci: priča o kosmopolitizmu i energiji grada koja traje*. Beograd: Turistička organizacija Beograd, 2010.
- * Амброзић, Катарина. *Ристо Стужић*. Београд: Библиотека града Београда, 2006.
- * Антић, Радмила. *Том Росандић*. Београд: Музеј града Београда, 1963.
- * Аријес, Филип и Дибн, Жорж. *Историја приватног живота. 5, Од Првог светског рата до наших дана*. Београд: Слио, 2004.
- * Арбутина, Петар. Предговор првом издању за роман *Пад клавира*, од Лауре Барне. Београд: Завод за уџбенике, 2013.

B

- * Бајаловић, Ђорђе. „Ка старом српском стилу“. *Београдске општинске новине* 12 (децембар 1932): 766-769.
- * Bann, Stephen. *Under the sign: John Bargrave as collector, traveler, and witness*. The University of Michigan Press, 1994.
- * Bašlar, Gaston. *Poetika prostora*. Beograd-Čačak: Gradac, 2005.
- * Bihalji-Merin, Oto. *Jugoslovenska skulptura dvadesetog veka*. Beograd: Jugoslavija, 1955.
- * Blom, Philipp. *To Have And To Hold: An Intimate History Of Collectors and Collecting*. Overlook Hardcover, 2003.
- * Bosto, Sulejman i Cipek, Tihomir. *Kultura sjećanja: 1945: povijesni lomovi i svladavanje prošlosti*. Zagreb: Disput, 2009.

* Brandlhuber, Margot and Buhrs, Michael. *In the Temple of the Self. The Artist's Residence as a Total Work of Art: Europe and America 1800-1948*. Hatje Cantz, 2014.

* Булатовић, Драган. „Баштина као бренд или музеј као економија жеље“. *Годишњак за друштвену историју* 2-3 (2004): 137-148.

* Булатовић, Драган. „Баштинство или о незаборављању“. *Крушевачки зборник* 11 (2005): 7-20.

* Bulatović, Dragan. „Музеј као слика свијета“. *Glasnik Narodnog muzeja Crne Gore nova serija* II (2005-2006): 109-110.

* Bulatović, Dragan. „Музеологија и/као hermeneutika“. *Glasnik Narodnog muzeja Crne Gore nova serija* II (2005-2006): 111-120.

* Булатовић, Драган. „Музеј као економија жеље“. *Зборник Семинара за студије модерне уметности Филозофског факултета у Београду*V (2009): 21-37.

* Bulatović, Dragan. „Музеализација стварније будућности: баštина и ресурси“. *Музеју* 2 (2009): 7-15.

* Butcher-Youngmans, Sherry. *Historic House Museums: A Practical Handbook for Their Care, Preservation, and Management*. Oxford University Press, USA, 1996.

В

* Вујовић, Бранко. *Уметност обновљене Србије 1791-1848*. Београд: Prosveta: Republički zavod za заштиту споменика културе, 1986.

* Вујовић, Бранко. *Београд у прошлости и садашњости*. Београд: Драганић, 2003.

* Vranić, Dragana. *Jugoslovenska skulptura: 1870-1950*. Каталог. Београд: Музеј савремене уметности, 1975.

* Vučetić-Mladenović, Radina. *Evropa na Kalemegdanu: "Cvijeta Zuzoric" i kulturni život Beograda 1918-1941*. Београд: Институт за нову историју Србије, 2003.

* Vučetić, Radina. „Југославенство у уметности и култури - од заводљивог мита до окрутне реалности (Југославенске изложбе 1904-1940).“ *Časopis za savremenu povijest* god. 41, br. 3 (2009): 701-714.

Г

- * Grum, Željko. *Ivan Meštrović*. Zagreb: Matica hrvatska, 1961.

Д

* Delibašić, Esad i Hadžikadunić, Edin. *Muzej u informatičkom okruženju*. Zenica: Muzej grada Zenice, 2006.

* Дероко, Александар. *Фолклорна архитектура у Југославији*. Београд: Научна књига, 1964.

* Dimitrijević, Kosta. *Neobične sudbine: Životni fragmenti*. Beograd: Prometej, 2011.

* Dimić, Ljubodrag. *Agitprop kultura: agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji: 1945-1952*. Beograd: Rad, 1988.

* Doknić, Branka. *Kulturna politika Jugoslavije: 1946-1963*. Beograd: Službeni glasnik, 2013.

И

* Ignjatović, Aleksandar. *Jugoslovenstvo u arhitekturi: 1904-1941*. Beograd: Građevinska knjiga, 2007.

Ј

* *Jugoslovenska skulptura: 1870-1950*. Katalog. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1975.

К

* Кадидјевић, Александар. *Један век тражења националног стила у српској архитектури: средина XIX - средина XX века*. Београд: Грађевинска књига, 1997.

* Кадидјевић, Александар. *Естетика архитектуре академизма (XIX - XX век)*. Београд: Грађевинска књига, 2005.

* Kašanin, Milan. *Savremeni beogradski umetnici*. Beograd: Prosveta, 1953.

* Kašanin, Milan. *Сусрети и писма*. Нови Сад: Матица српска, 1974.

- * Kečkemet, Duško. *Život Ivana Meštrovića*. Zagreb: Školska knjiga, 2009.
- * Carrier, David. *Museum scepticism: A History of the Display of Art in Public Galleries*. Durham and London: Duke University Press Books, 2006.
- * Kolarić, Miodrag. *Toma Rosandić*. Beograd: Prosveta, 1959.
- * Kolarić, Miodrag. *Novija jugoslovenska skulptura*. Beograd: Jugoslavija; Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1961.
- * Костић, Братислава. *Ново гробље у Београду*. Београд: Погребне услуге, 1999.
- * Krleža, Miroslav. *Panorama pogleda, pojava i pojmova* [Knj.1-5]. Sarajevo: Oslobođenje; Zagreb: Mladost, 1982.
- * Curtis, Penelope. *Sculpture 1900-1945 (Oxford History of Art)*. Oxford University Press, 1999.
- * Кулунџић, Звонимир. „Портрети београдских уметника“. *Београдске општинске новине* 5 (1940): 467-479.

Л

- * Letowski, Jan T. “Museum-Making: Transitioning from Private Collection to Public Museum.” George Washington University, 2010.

М

- * Малић, Горан. *Летонис српске фотографије: 1839-2008*. Београд: Фотограм, 2009.
- * Marković, Jasna. *Majstorska radionica Tome Rosandića*. Katalog. Beograd: Muzej grada - Kultura, 1985.
- * Marković, Predrag J., *Trajnost i promena: društvena istorija socijalističke i postsocijalističke svakodnevice u Jugoslaviji i Srbiji*. Beograd: Službeni glasnik, 2012.
- * Maroević, Ivo. *Uvod u muzeologiju*. Zagreb: Zavod za informacijske studije Odsjeka za informacijske znanosti, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 1993.
- * Maroević, Ivo. *Baštinom u svijet: Muzeološke teme-Zaštita spomenika-Arbitektura*. Petrinja: Matica hrvatska, Ogranak, 2004.

- * Macdonald, Sharon. *A Companion to Museum Studies*. Wiley-Blackwell, 2010.
- * McIsaac, Peter. *Museums of the Mind: German Modernity and the Dynamics of Collecting*. The Pennsylvania State University Press, 2007.
- * Mensch, Peter van. *Towards a methodology of museology*. PhD thesis. University of Zagreb, 1992.
- * Mensch, Peter van and Mensch, Leontine Meijer-van. *New trends in museology*. Celje, 2011.
- * Merenik, Lidija. *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945 – 1968*. Beograd: Beopolis, 2001.
- * Мереник, Лидија. *Иван Табаковић*. Нови Сад: Галерија Матице Српске, 2004.
- * Merenik, Lidija. *Umetnost i vlast – srpsko slikarstvo 1945-1968*. Beograd: Fond “Vujičić kolekcija”: Univerzitet, Filozofski fakultet, 2010.
- * Miljković, Ljubica i Maković, Zvonko. *Sto vrhunskih djela hrvatskih umjetnika iz zbirke Narodnog muzeja u Beogradu: 1850-1950*. Katalog. Zagreb: Umjetnički paviljon, 2007.
- * Миросављевић, Боривој. *Људи са три ока: антологија фотографије Војводине (књига четврта)*. Нови Сад: ФОТО, КИНО И ВИДЕО САВЕЗ ВОЈВОДИНЕ, 2003.

Н

- * Новаковић, Богданка и Вуковић, Љубинка. *Снимци београдских фоторепортера 1935-1941. Део 2*. Београд: Музеј града Београда, 1992.
- * Nora, Pierre. ‘Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire’ in *Representations*, No. 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory, (Spring, 1989), pp. 7-24.
- * Nora, Pierre. “Memory and collective identity.” Paper presented at the conference, “The future of the past – Remembering and forgetting on the threshold of the new millennium”(1999).

О

- * Ораовац, Ђорђе. „Тома Росандић“. *Уметнички преглед* бр. 3 (1937): 83-86.

* Ораовац, Ђорђе. „Тома Росандић о ренесансној скулптури“. *Уметнички преглед* бр. 6-7 (1938): 193-198.

* Ораовац, Ђорђе. „Скулптуре у Народној Скупштини“. *Уметнички преглед* бр. 2 (1939): 57-58.

* Ораовац, Ђорђе. „Скулптуре Томе Росандића пред Народном Скупштином“. *Уметнички преглед* бр. 7 (1939): 219-220.

* Остен, Манфред. *Покрадено памћење*. Нови Сад: Светови, 2005

II

* Pamuk, Orhan. *Muzej nevinosti*. Beograd: Geopoetika, 2008.

* Pamuk, Orhan. “Small museums”. *New York Times*, March 23, 2014

* Paunović, Siniša. *Tragom njihovog detinjstva*. Sarajevo: Svjetlost, 1959.

* Petranović, Branko. *Istorija Jugoslavije 1918-1988, I-III*. Beograd: Nolit, 1888.

* Pomian, Krzysztof. *Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500-1800*. Translated by Elizabeth Wiles-Porter, Cambridge: Polity Press, 1991.

* Preziosi, Donald. *The Art of Art History: A Critical Anthology*. USA: Oxford University Press, 1998.

* Preziosi, Donald. *Brain of the Earth's Body: Art, Museums, and the Phantasms of Modernity*. University Of Minnesota Press, 2003.

* Preziosi, Donald and Farago, Claire. *Grasping the World: The Idea of the Museum (Histories of Vision)*. Ashgate Pub. Ltd, 2004.

* Прециозни, Доналд. *Збирке/Музеји*. у: *Критички термини историје уметности*, ур. Роберт С. Нелсон, Ричард Шиф; са енглеског превели Љиљана Петровић и Предраг Шапоња, Нови Сад: Светови, 2004, 494.

* Protić, Miodrag B. *Savremenici: likovne kritike i eseji*. Beograd: Nolit, 1955.

* Protić, Miodrag B. *Skulptura XX veka*. Beograd: Jugoslavija; Zagreb: Spektar; Mostar: Prva književna komuna, 1982.

P

* Radić, Nenad. „Zbirka kao “mutno ogledalo” istorije“. *Glasnik Narodnog muzeja Crne Gore nova serija* II (2005-2006): 197-204.

* Радић, Ненад. „Музеј на рушевинама Југославије“. *Зборник Семинара за студије модерне уметности Филозофског факултета у Београду* V (2009): 59-68.

* Радић, Ненад. „Музејски ум Џозефа Корнела“. *Зборник Семинара за студије модерне уметности Филозофског факултета у Београду* V (2009): 187-200.

* Радић, Ненад. „Пусен и петокрака: збирка слика друга председника“. Нови Сад: Галерија Матице српске, 2012.

* Рацковић, Ратко. „Богдановићи у Руми и расејању“. У *Зборник/Завичајни музеј Рума*, ур. Драгомир Јанковић. Рума: Завичајни музеј, 1997.

* Read, Herbert. *The art of sculpture*. Washington: Pantheon Books, 1961.

* Read, Herbert. *A concise history of modern sculpture*. London: Thames and Hudson, 1964.

* Riegl, Alois. “The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin” (1903). Translated by Kurt W. Forster and Diane Ghirardo. *Oppositions* 25 (1982): 21-51.

* Рилке, Рајнер Марија. *Огист Роден*. Београд: Службени гласник, 2009.

* Ristović, Milan. Jedno viđenje prelomne godine jugoslovenske posleratne kulturne politike (1952). <http://www.cpi.hr/download/links/hr/7248.pdf>. Centar za politološka istraživanja, 1.3.3. *Socijalistička Jugoslavija od 1945. do 1964. godine*, 337. – 352.

* Rozić, Vladimir. *Likovna kritika u Beogradu između dva svetska rata (1918-1941)*. Beograd: Jugoslavija, 1983.

* Rozić, Vladimir. *Oblik, umetnička grupa*. Beograd: Kancelarija za pridruživanje Srbije i Crne Gore Evropskoj Uniji, 2005.

* Rosandić, Toma. „Тома Росандић“. *Годишњак Српске академије наука* LIII (1946): 163-169.

C

* *Savremena jugoslovenska umetnost: slikarstvo, skulptura*. Београд: Savez likovnih umetnika Jugoslavije – Prosveta. (avgust-septembar 1957)

* Сандић, Мира. *Тома Росандић у сећању и разговору*. Београд: Цицера, 2009.

* *Sedamdeset slikarskih i vajarskih dela iz vremena 1920 – 1940*. Katalog. Galerija ULUS (februar-mart 1951)

* Секулић, Исидора. „Тома Росандић: дух и скулптура“. *Аналитички тренуци и теме*. (1977): 216-223.

* Stamenković, Slavica. *Umetnička dela u legatima Muzeja grada Beograda*. Београд: Музеј града Београда, 1996.

* Страјнић, Коста. „Тома Росандић: поводом Маузолеја породице Петриновића у Супетру“. *Летопис Матице српске*, година 101, књига 313, свеска. 1/3 (јул-септ. 1927): 223-233.

Т

* Todić, Milanka. *Istorija srpske fotografije: (1839-1940)*. Београд: Prosveta: Музеј применјене уметности, 1993.

* Тошић, Драгутин. *Jugoslovenske umetničke izložbe: 1904-1927*. Београд: Filozofski fakultet, Institut za istoriju umetnosti, 1983.

* Трифуновић, Лазар. *Српски уметници XX века академици*. Београд: Српска академија наука и уметности, 1968.

* Трифуновић, Лазар. *Српско сликарство 1900-1950*. Београд: Нолит, 1973.

Ћ

* Ћетковић, Вјекослав. *Социјална уметност у Србији између два рата*. Нови Сад: Prosveta, 1991.

У

* Ujević, Avgustin. *Galerija naših umjetnika: Toma Rosandić*. Загреб: Jugoslavenska galerija umjetnina, 1920.

Ф

* Findlen, Paula. *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. University of California Press, 1996.

* Frommel, Christoph Luitpold. *The Architecture of the Italian Renaissance*. Thames & Hudson, 2007.

* Foucault, Michel. *Riječi i stvari: arheologija humanističkih nauka*. Beograd: Nolit, 1971.

* Fuko, Mišel. *Arheologija znanja*. Beograd: Plato, 1998.

* Fuko, Mišel. „Друга места“. U *Mišel Fuko: 1926-1984: brestomatija*, pr. Milenković, Pavle i Marinković, Dušan. Novi Sad: Vojvođanska sociološka asocijacija, 2005.

Х

* Хајдегер, Мартин. *Шумски путеви*. Београд: Плато, 2000.

* Хакман, Стефан. *Izložba slika, skulpture i arhitekture umetničke grupe Oblik*, Misao 1929. knjiga XXXI, sv. 233-240, 468.

* Halbwachs, Maurice. *The Collective Memory*, Cambridge: MIT Press, 1950.

* Hooper-Greenhil, Eilean. *Museums and the Shaping of Knowledge*. London: Routledge, 1992.

* Hooper-Greenhil, Eilean. *The Educational Role of Museums*. London and New York, 1997.

* Hoof, Werner van. *Catching the Spirit. Theatrical Assets of Historic Houses and their Approaches in Reinventing the Past*. Acts of the 12th Annual DEMHIST Conference. Antwerp, 17-20 October 2011.

* Хофман, Иван. *Комитет за културу и уметност при Влади ФНРЈ - установа и њена архивска грађа* (вол. 2, бр. 2, стр. 42-49). Архив Југославије, Београд, 2001.

Ц

* Ćurčić, Simona. *Petar Dobrović (1890-1942)*. Beograd: Prosveta, 2003.

* Чупић, Симона. *Теме и идеје модерног: српско сликарство 1900-1941*. Нови Сад: Галерија Матице српске, 2009.

* Чупић, Симона. *Грађански модернизам и популарна култура. Епизоде модног, помодног и модерног (1918–1941)*. Нови Сад: Галерија Матице српске, 2011.

Ш

* *60 godina slikarstva i kiparstva u Hrvatskoj: jubilarna izložba*. Katalog. Zagreb: s. n. (1961)

* Šola, Tomislav. *Prema totalnom muzeju*. Doktorska disertacija. Univerza Edvarda Kardelja v Ljubljani Filozofska fakulteta, 1985.

* Šola, Tomislav. The Future of Museums and the Role of Museology, MM&C, Vol. 11, No. 4, December 1992.

* Šola, Tomislav. *Eseji o muzejima i njihovoj teoriji: Prema kibernetičkom muzeju*. Zagreb: Kratis, 2003.

* Šulović, Ksenija i Karanović, Aleksandra. *Toma Rosandić: (1878-1958)*. Katalog. Novi Sad: Biblioteka Matice srpske, 2003.

У

* Yates, Frances A. *Umijeće pamćenja*. S engleskoga prevela Paulina Tomić, Zagreb: Naklada Jasenski i Turk, (veljača) 2011.

ПРИЛОЗИ

БИОГРАФИЈА ТОМЕ РОСАНДИЋА

23. јануар 1878. рођен Тома Росандић, од оца Антонија зидара и каменоресца и мајке Антице (рођ.Мулановић) кројачице. Необично за то поднебље Сплит је био прекривен снегом.

1883. са непуних шест година полази у школу.

„У основну школу пошао је са непуних шест година. Тада је већ знао читати и писати. Читао је „Писмар“ – како су у кући звали стару књигу песама и прозе Андрије Качића Миошића, која је била издата у Венецији на италијанској ортографији.

Росандић за њу каже: „Жао ми је да је та књига пропала, која је била мој први учитељ, не само писања, читања, него и упознавања италијанског језика. Отац је волео да му певам из Писмара.“²³⁵

1890. има 12 година, завршену основну школу и полази на занат јер му умире отац

1889. Тома има једанаест година и израђује своје прво вајарско дело: Крст у камену.

Росандић о томе сведочи Мири Сандић: “Могло ми је бити око једанаест година, када се ова мала историја догодила, а које се и данас живо сјећам. То време пада у прве дане мога учења да клешем камен. Желео сам клесати, али камена нисам имао. Да бих ипак до њега дошао, просто сам га украо. Била је то плоча којом се поплочавају улице. Однесем је кући, срећан што ми се жеља ипак испунила. Алата нисам имао до једног тупог очевог длета. О некој орнаментици, рељефу, ни говора! Решио сам се да направим криж. Дао сам се на посао, али камен ми је пукао по средини. Туга ме је обузела, тим пре што сам тешко до камена дошао. Био сам упоран. Поновио сам на истом комаду, да направим криж за мало да ми је био скоро завршен и још један неуспех са каменом ми се десио, као што се и први пут догодио! Био сам љут, оставио сам га, надајући се да ће ми срећа сутра бити боље

²³⁵ (из књиге Мире Сандић, Тома Росандић у сећању и разговору)

наклоњена. Седео сам пред капијом куће и поново га марљиво обрађивао – криж је добио свој живот. ПИ ко год је пролазио, прилазио је да посматра шта дечак ради. А тада застаде посматрајући ме, и један старешина неке црквене братовштине и упита ме:

- А, мали ћа то чиниш?

- Па, ево видите чиним један криж.

- Ма, чини ми се да је криж готов.

- Још мало па ће бити готов.

- А кад буде готов, би ли ми га прода'?

- Би га купили?!!

- Би купио.

- Питаћу матер – гласио је мој одговор.

Тако се мајка нагодила да криж прода за једну „фјорину“²³⁶. Овај га понесе собом, рекавши: Е, па мали, нека су благословјене твоје мале руке и нека са њима пуно лијепог учиниш, као што си почеја са крижем.

Касније сам дознао да је купљени криж постављен на једну црквицу, недалеко од Сплита.“²³⁷

1890. само годину дана касније умире му отац Антон од туберкулозе, веома млад (42 године). Мајка Антица остаје удовица са четворо деце, Тома има 12 година, брата и две сестре. Немаштина у којој се нашао породица налаже труд и напор, Тома полази на занат и сваке суботе доноси по једну форинту зараде, која много значи породици без оца.

²³⁶ Да би се добила приближна представа о тадашњој вредности «1 фјорине» тј. 1 форинте, истраживању сам пришла посредно, преко златника које је у то доба ковала Аустроугарска и који је имао дуалну номинацију: у форинтама и францима, 4 форинте /10 франака, тежине 3,225 гр, данашња вредност 90-120 Е. Ако се узме средња вредност од 100 Е, четвртина тог износа, тј. 1 форинта вреди 25 Е, што би у динарима било данас око 2.600 динара. За време пре више од сто година – то је била добра цена за рад једног дечака..)

²³⁷ Мира Сандић, *Томе Росандић у сећању и разговору*, (Београд: Цицоро, 2009), 15.

1900-1903. провео је три године у каменорезачкој радионици Павла Билинића, (од своје 22-25.године). Тад је упознао Ивана Мештровића који са 16 година долази код Билинића који је запазио његов таленат, међутим И.М. ту остаје само годину дана, Билинић му налази спонзора и Мештровић одлази за Беч.

У том периоду Росандић упознаје скулптора Артура Фераронија, од кога је много научио. Павле Билинић уговара рад на изради великог олтара за цркву у Имотском, у мермеру, радове води Артур Ферарони а Тома Росандић му помаже.

1903. Током рада на олтару имотске цркве Артур Ферарони препознаје у младом Росандићу не само занатско умеће каменоресца већ и таленат²³⁸ будућег уметника који у сплитској средини нема више много простора за развој. На његов предлог одлазе заједно за Италију.

1904.год. бораве у Риму, затим путују у Фиренцу и Венецију

1904-1906.год. остао у Венецији са Фераронијем три године, где су нашла посао код власника каменорезачке радионице Луиђи Лонга. Радиле су на рестаурацији декоративне пластике на Сансовиновој лођи (Loggia de Sansovinno), и на Библиотеци Светог Марка на тргу Св. Марка у Венецији, која је општећена када се 1902.год. срушио звоник- кампанил на Тргу Св. Марка. Истовремено похађа једну приватну уметничку школу. Тада је израдио своју прву самосталну скулптуру *Лежећи женски акт*.

1906.год. излаже у Милану на једној уметничкој изложби, скулптуру *Лежећи женски акт* која је тад награђена и откупљена.

1906.год. враћа се у Сплит, не ради више код Павла Билинића него у другим каменорезачким радионицама, једна од њих је радионица Зефирина Грасија. Са вајаром Гаетаном Валтолинијем оснива неку врсту каменорезачке задруге. Покушава да добије стипендију за даље школовање, али без успеха. Радови из тог периода су: први рад -

²³⁸ **talentum* - лат., мера којом се мери, зделица за меру, златан новац. Данас означава човека којије духовно богат (талентован). У општој популацији има 1% надарене деце, од њих је само 30% талентованих (тј. 0, 3 % од опште популације).

Статуа Христа, Надгробни споменик за младу слићанку Риту Гаспарини (умрле 1905.), Жена која је раскинула ланце, Портрет Грасијеве жене. Тих година, у својој 27. години добија сифилис из једног односа са моделом, који му је позирао. Болест га је пратила целог живота, од последница болести у старости (*Tuberculosis dorsalis*) постаје непокретан и везан за инвалидска колица.

1906.год. завршава портретну групу *Оперског певача и певачицу*, раћену у глини, личности из опере «Боеми». Добија све више поруцбина и почиње више да ради.

1908.год. учествује на Првој далматинској уметничкој изложби са пет радова: *Гризодушје, Музичар К.Х., Старац, Портрет гђе Р. и Акт-студија.* Излаже поред Влаха Буковца, Целестина Медовића, Емануела Видовића, Бранислава Дешковића и Ивана Мештровића.

1908.год. долази у Беч на позив Ивана Мештровића, (коме је претходно упутио писмо са молбом да га прими). Изводи у мермеру Мештровићеве скулптуре. После годину дана Мештровић одлази за Париз, (свој бечки атеље оставља Росандићу ?), Росандић изнајмљује свој атеље (по аутору М.Сандић) и наставља да ради самостално. Конкурисао је и одлично положио пријемни на Уметничкој академији али проф.Битерлих одбија да га прими уз образложење : „...Ви имате посебан начин рада те је узалуд да Вас примим кад не би мога моја личност ништа упливисати на Вас.“

1909.год. појављује се на Изложби бечке сецесије са две скулптуре које су биле запажене.

1909.год. лондонски часопис „Студио“ објавио је приказ изложбе и репродукцију скулптуре Музичар К.Х.²³⁹

1910.год. учествује на изложби југословенских уметника у Загребу „Нејуначком времену у пркос“, предговор за каталог написао је Иво Војновић. Росандић и Кризман се појављују као Југословени, Росандић у оквиру групе „Медулић“. У том периоду упознаје своју будућу жену Мару Богдановић која ради као професионални фотограф у

²³⁹ напомена: музичар је Карло Хомчик, његов пријатељ из бечких дана.

Загребу. По природи посла она фотографише експонате на изложби и тако се упознаје са уметницима. Њен атеље у Загребу (бивши атеље Влаха Буковца) је место сакупљања уметника: Иван Мештровић, Петар Добровић, Тома Росандић, сликар Игњат Јоб.

1911.год. Светска изложба у Риму, Росандић и Мештровић излажу заједно у Павиљону Србије, Мештровић Косовски храм а Росандић Косовски циклус – циклус рељефа који приказују борбе са Турцима, као и један пројекат симболичног портала. Скоро сва дела су пропала током 1.св.рата, осим неколико рељефа, главе Турака.

1912.год. Росандић се жени, и са Маром одлази за Беч. Због непријатељског држања Аустријанаца према Југословенима, враћају се у земљу 1913. године и настањују у Београду, први стан је изнад Кафане Знак питања.

1913.год. документација одласка из Беча: 18.новембар 1913. напуштају Беч, прати их пријатељ Благоје Берса. У периоду живота у Бечу Росандић је израдио скулптуру *Портрет гђе Берса*.

Из дневника Благоја Берсе: *»Јутрос у 9 sati odlazili put Beograda Toma Rosandić sa ženom. Izgubio sam dobrog prijatelja. Njegova jaka ljubav, skoro bih rekô: fanatizam za umjetnost toliko puta bila mi je utjehom u tužnim časovima gdje sam okljevao. Neka mi bude sretno u Beogradu!«* (Већ, 18. XI 1913)

1912.год. учествује на Југословенској изложби у Београду

1914.год. почетак Првог светског рата, повлачи се са српском војском до Ниша, ради неко време у војној цензури у Нишу, а затим преко Италије одлази у емиграцију. Током емиграције интензивно ради и излаже.

1917.год. излаже у Лондону, Лиону и Женеви;

1918.год. излаже у Единбургу, Глазгову и Паризу;

1919.год. излаже у Брајтону и Лондону.

1921.год. по повратку у земљу настањује се у приземљу Божићеве куће у Јевремовој бр.19, коју му београдска општина бесплатно уступа на период од 5 година са

правом адаптације. У њој је живео до 1927.год. када се сели у своју кућу на Сењаку, у ул. Василија Гаћеше бр.3.

1921-1937.год. ради и као редовни професор на Краљевској уметничкој школи (уметничко- занатска средња школа), а после оснивања Академије ликовне уметности 1937. постаје њен професор и први ректор. (текст и слика у прилогу)

1924.-1927.год. изводи своје највеће вајарско дело Маузолеј породице Петриновић, на гробљу у Супетру, на острву Брачу, где се представио као архитекта, вајар и декоратер. (текст и слике у прилогу).

1926.год. заједно са неколицином водећих уметника тог времена оснива уметничку групу ОБЛИК, која је заговарала модернизам у тадашњој уметности и окупила је бројне српске и југословенске ствараоце у разним областима од сликарства и вајарства до архитектуре. Група је деловала до 1939.године. Оснивачи групе су били сликари Бранко Поповић, председник, Петар Добровић, Јован Бијелић, Сава Шумановић, Вељко Станојевић, Мило Милуновић и Марино Тартаља, те вајари Тома Росандић, Сретен Стојановић и Петар Палавичини.

1921-1941. год. Од доласка у Београд, посебно након пресељења у Јевремову, Тома и Мара Росандић стални су гости у кући породице Павловић, у Јевремовој 39 (у истој улици у којој су становали на броју 19, до 1927.), где се окупљала грађанска интелектуална елита тог времена, чланови дипломатског кора, чланови краљевског дома Карађорђевић, писци, сликари, вајари, музичари.

1928.год. отворен Уметнички павиљон «Цвијета Зузорић», на иницијативу Бранислава Нушића који је окупио интелектуалну и уметничку елиту Београда. Тома Росандић, учествује у том пројекту од самог почетка

1930 - 1939.год. интензивно ствара, дела се налазе у многим музејима, приватним збиркама у тадашњој Краљевини Југославији и у иностранству.

1935-1937.год. постављање споменичке композиције „Играли се коњи врани“ испред Народне скупштине, једно од најмонументалнијих и најпознатијих дела Томе

Росандића. Ово дело је наручено од Росандића. Назив дела је из народне песме *Играли се коњи врани* (музика Јован Вукотић): „*Играли се коњи врани, крај Мораве на обали. Међу собом говорили, међу собом говорили: Дај нам Боже, путовати, а Мораву не бродити.*“

Томе Росандић је дао проширени назив композицији „Играли се коњи врани и са њима див–јунаци...“. Људи који се „поигравају“ са коњима то нису обични људи, то су Росандићеви див јунаци, они су његово виђење јунака из народних песама који су дивови и физички и душевно (храбри, неустрашиви...).

1937.год. Томе Росандић заједно са Милом Милуновићем и Петром Добровићем оснива прву високошколску установу на пољу ликовне културе: Академију ликовне уметности.

1941.год. (13.8.1941.) Потписује „Апел српском народу“ са још 410 јавних личности Србије, политичара, научника, уметника, црквених личности.

1941-1945.год. Период Другог светског рата проводи у Београду, већ стар и често болестан.

1944. Захтев да се Милош Јанкетић и Томе Росандић извуку из окупираног Београда, као сарадници НОП-а (садржај докумената ЦК КПЈ током 2.св.рата, Књига 3, 1.мај - 31.август 1944.)

1945.год. Томе Росандић наставља да предаје вајарство на Академији ликовне уметности.

1946.год. изабран је за редовног члана Српске академије наука, заједно са петром Колендићем и Синишом Станковићем).

1947.год. изабран је за државног мајстора–вајара. Предаје на ликовној академији, и отвара и своју Мајсторску радионицу у којој је десетак обдарених студената учио уметности вајања и занатској вештини обраде материјала. Његови студенти су били: Ана Бешлић, Јован Солдатовић, Сава Сандић, Анте Гржетић, Олга Јанчић, Ратомир Ратко Стојадиновић.

1954.год. умире његова супруга Мара Богдановић Росандић са којом је био у браку 42 године. Јубиларна изложба поводом прославе 55-годишњице уметничког рада. Одликован је Орденом заслуга за народ.

1955.год. Приликом свог доласка у Београд, један од најзначајнијих скулптора XX века, Хенри Мур, посетио је Тому Росандића и његову Мајсторску радионицу.

1955.год. уговором оставља своју кућу на Сењаку и сва дела у њој граду Београду. Одлази за Сплит.

1.3.1958.год. умире у Сплиту. Сахрањен је на новом гробљу на Ловринцу, гробљу на коме је управо он израдио први надгробни споменик за младу сплићанку Риту Гаспарини (умрлу 1905.год.).

ИЗЛОЖБЕ²⁴⁰

1906. Милано

1908. Сплит, изложба „Медулић“

1909. Беч, изложба „Сепесија“

1910. Загреб, са групом „Медулић“, изложба „Нејуначком времену у пркос“

1911. Рим, Светска изложба

1912. Београд, са групом „Медулић“, IV Југословенска изложба

1917. Лион, Југословенска изложба

 Лондон, колективно

 Манчестер

 Глазгов

1918. Брадфорд

 Единбург

 Женева, Изложба Југословенских уметника

 Париз, Велика Југословенска изложба

 Лондон, Изложба Југословенских уметника

1919. Лондон, самостално

 Брајтон

 Сплит, Изложба Југословенских уметника из Далмације

1920. Сомбор, Изложба Југословенских уметника

1922. Београд, V Југословенска изложба

1924. Београд, изложба Београдски сликари и вајари

²⁴⁰ Преглед изложби приредила је Радмила Антић за каталог поводом отварања Музеја Томе Росандића 1963. године

1925. Сплит, Јадранска изложба
1928. Београд, Прва јесења уметничка изложба
1929. Београд, група „Облик“
- Београд, Прва пролећна уметничка изложба
 - Београд, Друга јесења уметничка изложба
 - Барселона, Светска изложба
1930. Београд, Трећа јесења уметничка изложба
- Ротердам, самостално
 - Лондон, Велика Југословенска изложба
 - Манчестер
 - Глазгов
 - Белфаст
1931. Београд, Трећа пролећна уметничка изложба
- Сарајево
1932. Београд, Четврта пролећна уметничка изложба
- Београд, Пета јесења уметничка изложба
 - Амстердам, Југословенска изложба
 - Брисл, Југословенска изложба
1933. Београд, Пета пролећна уметничка изложба
- Београд, Шеста јесења уметничка изложба
1934. Београд, Шеста пролећна уметничка изложба
- Београд, Седма јесења уметничка изложба
1935. Београд, Седма пролећна уметничка изложба
- Београд, Осма јесења уметничка изложба

1936. Београд, Осма пролећна уметничка изложба
Београд, Девета јесења уметничка изложба
1937. Београд, Девета пролећна уметничка изложба
Београд, Десета јесења уметничка изложба
Париз, Светска изложба
Рим, Југословенска изложба
1938. Београд, Десета пролећна уметничка изложба
Београд, Једанаеста јесења уметничка изложба
Венеција, XXI Биенале
1939. Београд, Једанаеста пролећна уметничка изложба
Београд, Дванаеста јесења уметничка изложба
Њу-Јорк, Светска изложба
1940. Београд, Дванаеста пролећна уметничка изложба
Београд, Тринаеста јесења уметничка изложба
1946. Београд, изложба Сликарство и вајарство народа Југославије XIX и XX века
1947. Београд, изложба УЛУС-а
Москва, Сликарство и вајарство народа Југославије XIX и XX века
Лењинград, Сликарство и вајарство народа Југославије XIX и XX века
1954. Београд, Јубиларна изложба поводом прославе 55-годишњице уметничког рада
1958. Сплит, изложба Јадранска подружница УЛУХ-а

ФОТОГРАФИЈЕ И ДОКУМЕНТА



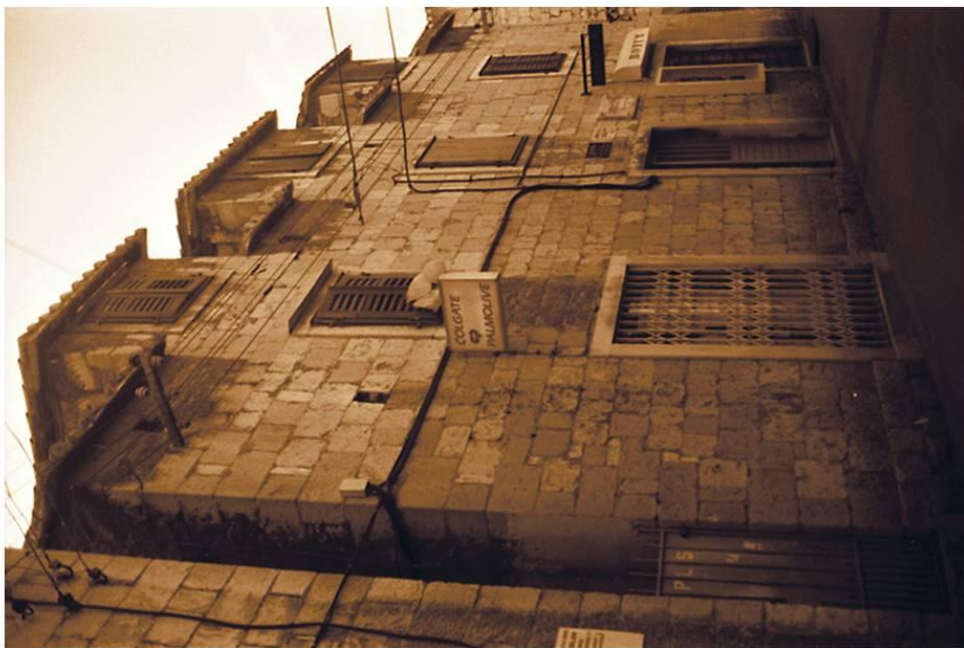
Прилог бр. 1: Тома Росандић (аутор Мара Росандић) - МГБ, ЛТР, архивалије



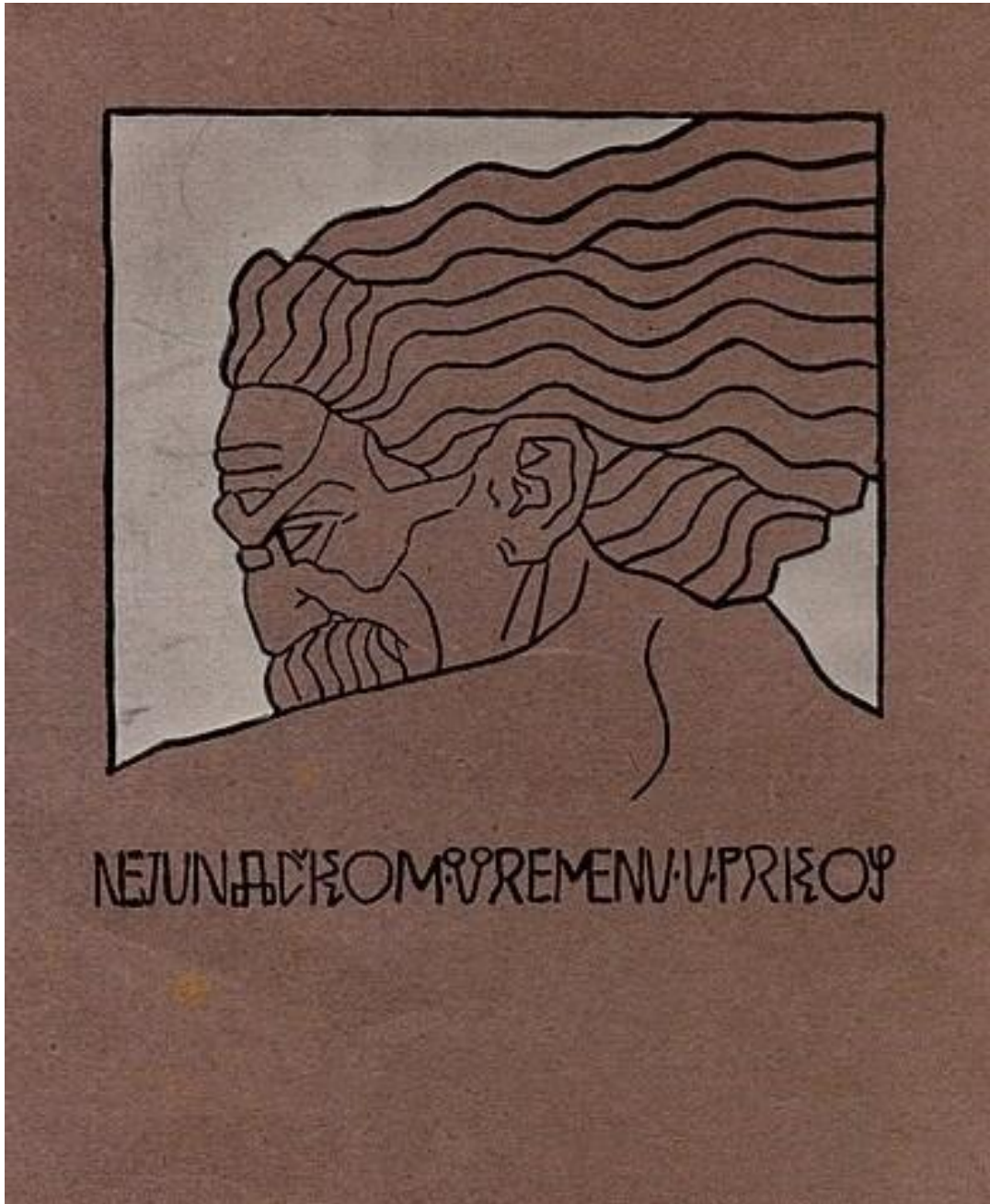
Прилог бр. 2: Музеј Томе Росандића, Београд (ул. Љубе Јовановића бр. 3) - МГБ, Документациони фонд



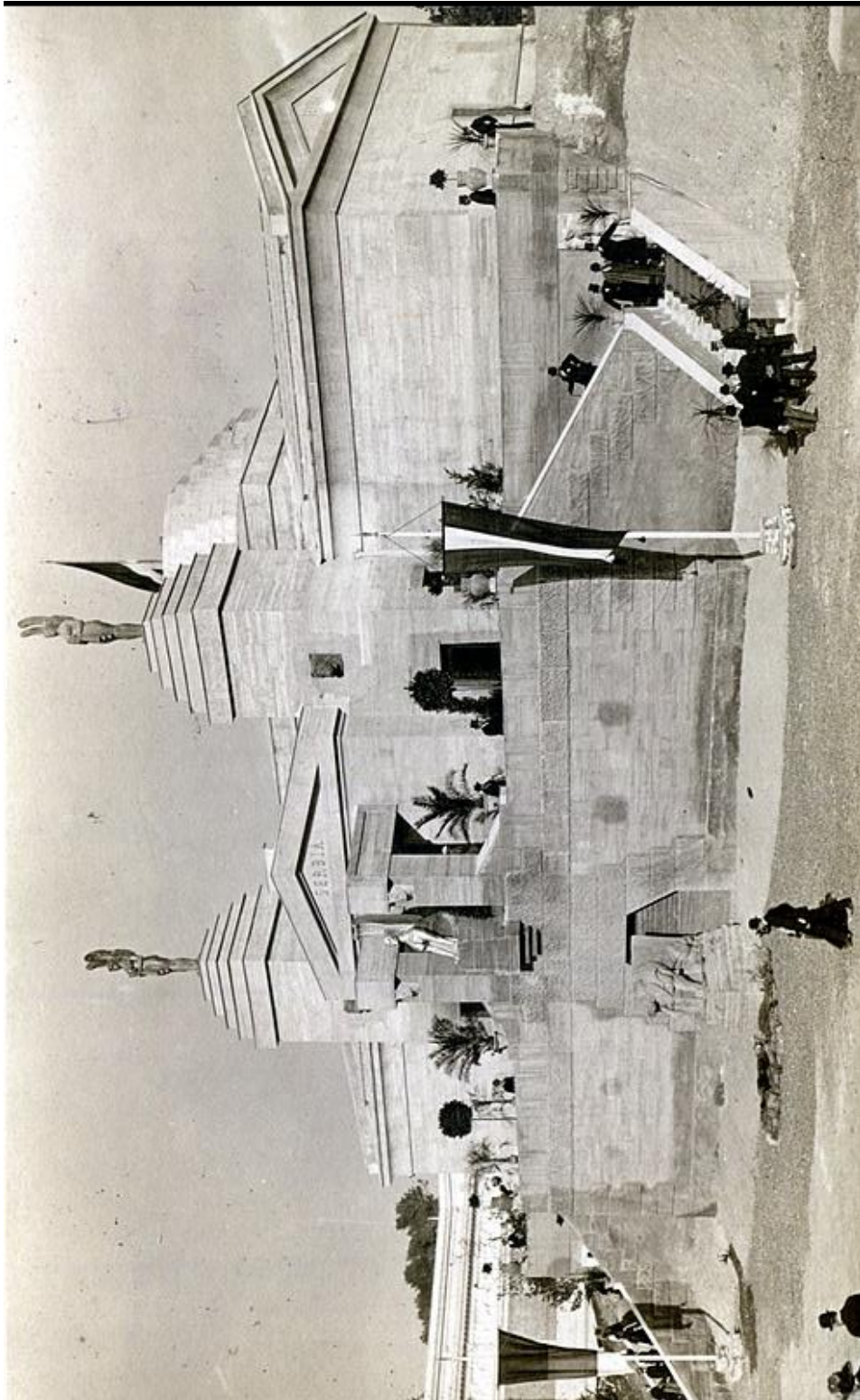
Прилог бр. 3: Антица Росандић (мајка Томе Росандића) – МГБ, инв. бр. ЛТР 284



Прилог бр. 4 и 5: Росандићева родна кућа у Сплиту – МГБ, ЛТР архивалије



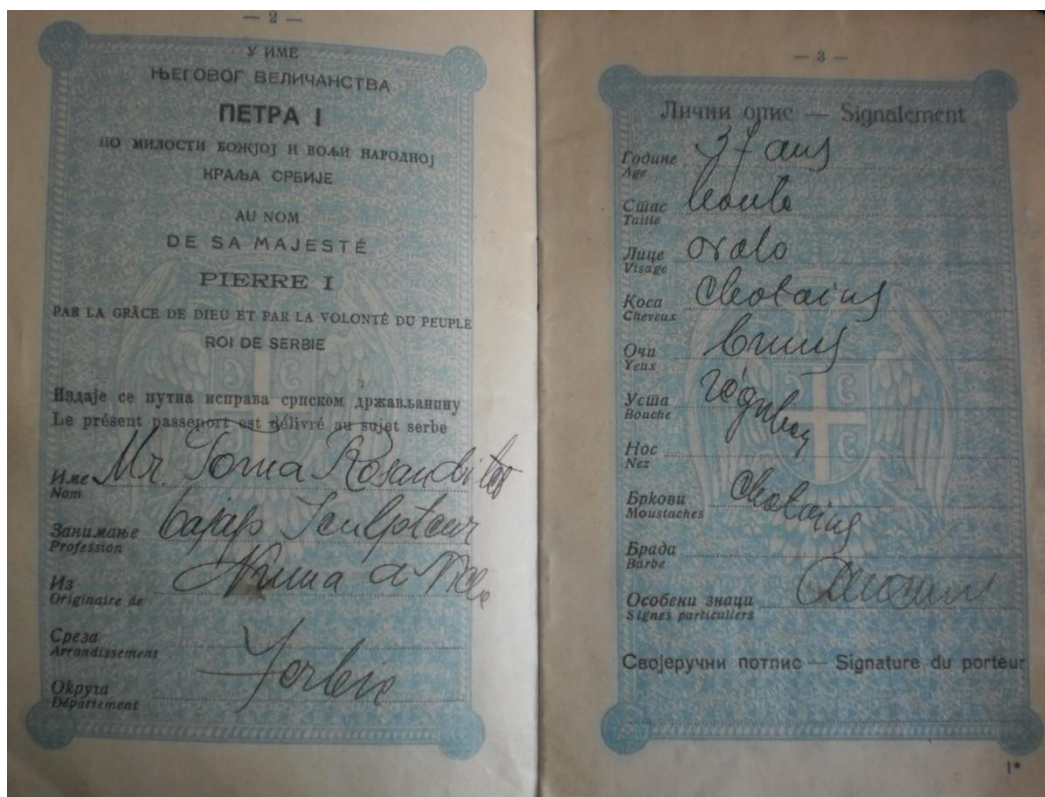
Прилог бр. 6: Насловна страна каталога изложбе „Нејунајком времени и пркос“ (изложба Медулића – Циклус Краљевића Марка; Умјетнички павиљон, Загреб, 1-30. 12. 1910.) аутор плаката Мирко Рачки, гесло Иве Војновића;



Прилог бр. 7: Павиљон Србије на Светској изложби у Риму 1911. године (арх. Петар Бајаловић) – МГБ, Ур, Легат Петра Бајаловића, инв. бр. 12680



Прилог бр. 8 Уметникова жена, палисандар, природне величине прив. вл. Лондон – А. Ујевић, *Galerija naših umjetnika: Toma Rosandić*, 1920. (br. reprodukcije 23)



Прилог бр. 9 и 10: Заједнички пасош (Краљевине Србије) брачног пара Росандић – МГБ, инв. бр. ЛТР 498



Прилог бр. 11: Тома Росандић у кругу породице (с лева: Власа Лаубова, Тома Росандић, Павле Богдановић – Марин брат, Мила (Лаубова) Богдановић – Павлова жена и Олга Богдановић – њихова ћерка) – из породичног албума Коље Милуновића



Прилог бр. 12: Тома Росандић у кругу породице 1924. године (с лева: ?, Бранко Богдановић држи у крилу ћерку Смиљку, Олга Богдановић, Тома Росандић, Богдан Богдановић, ?; иза: Мара Богдановић Росандић, стоји Павле Богдановић, ?, Мила Лаубова Богдановић, стоје: Нада Богдановић Копач, њен син и супруг Никола Копач) из породичног албума Коље Милуновића



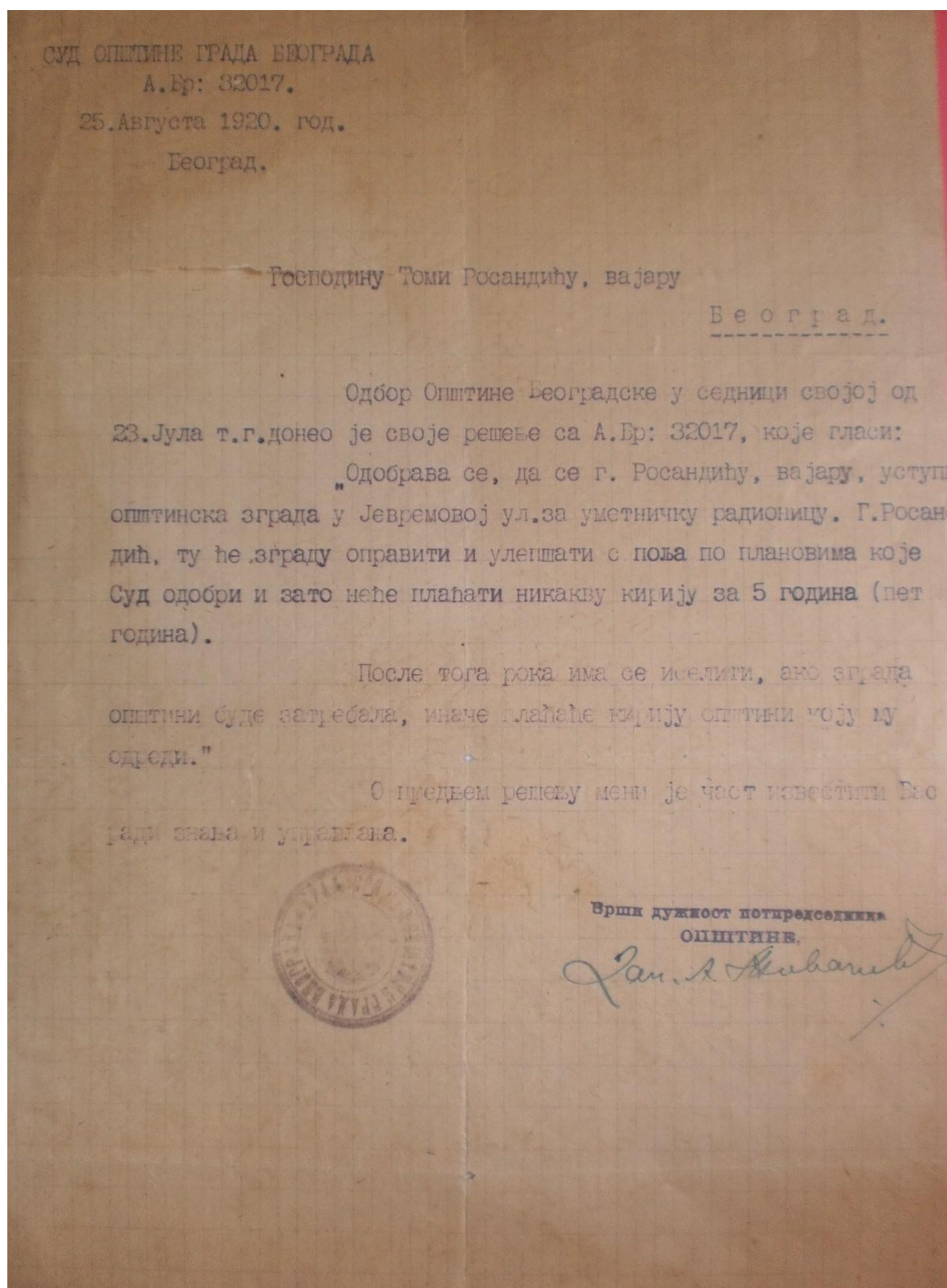
Прилог бр. 13: Влада Лаубова, Тома Росандић и Мара) - из породичног албума Коље Милуновића



Прилог бр. 14: Влада Лаубова, Мара и Тома Росандић - из породичног албума Коље Милуновића



Прилог бр. 15: уметничка фотографија Маре Росандић (млади пар Београд 1930.) – МПУ инв. бр. 19120



Прилог бр. 16: Одобрење Општине града Београда Томи Росандићу да усели своју уметничку радионицу у кућу у Јевремовој бр. 21 – МГБ, инв. бр. ЛТР 354

Суду Општине Града Београда.

Част ми је поднети Суду
 Општине Града Београда молбу
 за исправку Општинске куте
 у Господар Јевремовој ул. 27.
 која кута ми је решеним Судом
 са А. бр: 32017, од 25. Аугуста 1920 год.
 благоволно уступљена на 5 година
 безплатно, да ју ја, о свом трошку
 улепшам и исправим у
 културнек атаље; те исправку
 пред кутом, оградом и као данашњу
 учесим, како је у молбу означено.

Београд, 15. 8. 1920.

Томе Росандић

Прилог бр. 17: Писмо Томе Росандића Суду Општине града Београда – ИАБ, ОГБ, техничка дирекција: Ф III – 21 – 1920.



Прилог бр. 19: Атеље Томе Росандића у Јевремовој бр. 21 (у првом плану гипсани модел анђела са куполе маузолеја Петриновић) – МГБ, ЛТР, архивалије



Прилог бр. 20: Атеље Томе Росандића у Јевремовој бр. 21 – из породичног албума Коље Милуновића



Прилог бр. 21: Маузолеј породице Петриновић, Супетар на Брачу – из породичног албума Ђузепе Пина Грасија, љубазношћу сина Зефирина Грасија



Прилог бр. 22: Маузолеј породице Петриновић, Супетар на Брачу – из породичног албума Ђузепе Пина Грасија, љубазношћу сина Зефирина Грасија



Прилог бр. 23: Ђузепе Пино Граси испред Распећа на Маузолеју породице Петриновић - из породичног албума Ђузепеа Пина Грасија, љубазношћу сина Зефирина Грасија



Прилог бр. 24: Ђузепе Пино Граси испред Маузолеја породице Петриновић - из породичног албума Пина Грасија, љубазношћу сина Зефирина Грасија

Сведоштво

Томодина Пина Грасија био је код мене вайослек кроз време од 5 година, па ја могу са сигурношћу препоручити за сваки скулпторски или декоративни рад у камену, дрву, и т.д.

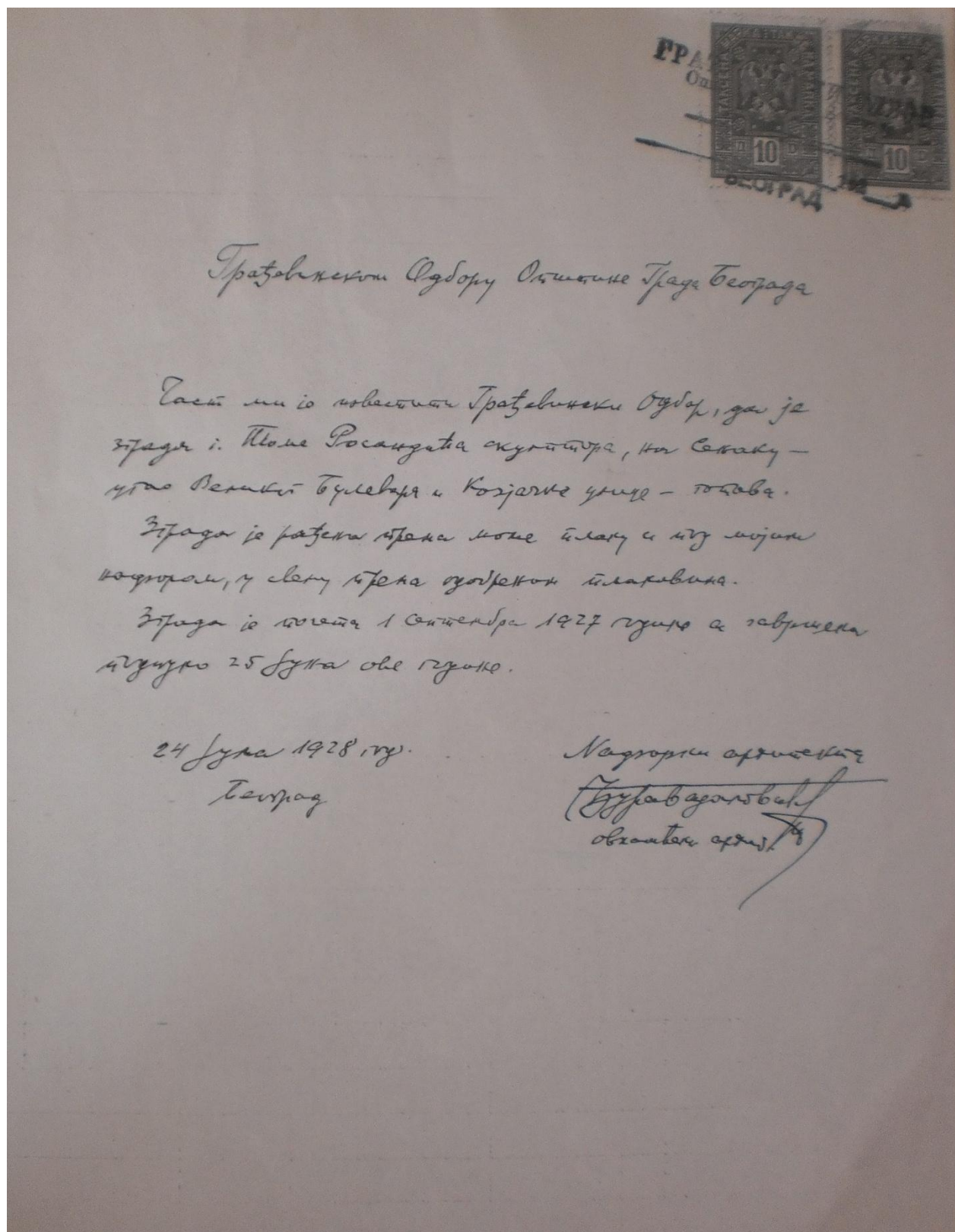
Београд, 20. IV 1929.

Томе Росандић
из Вајар.

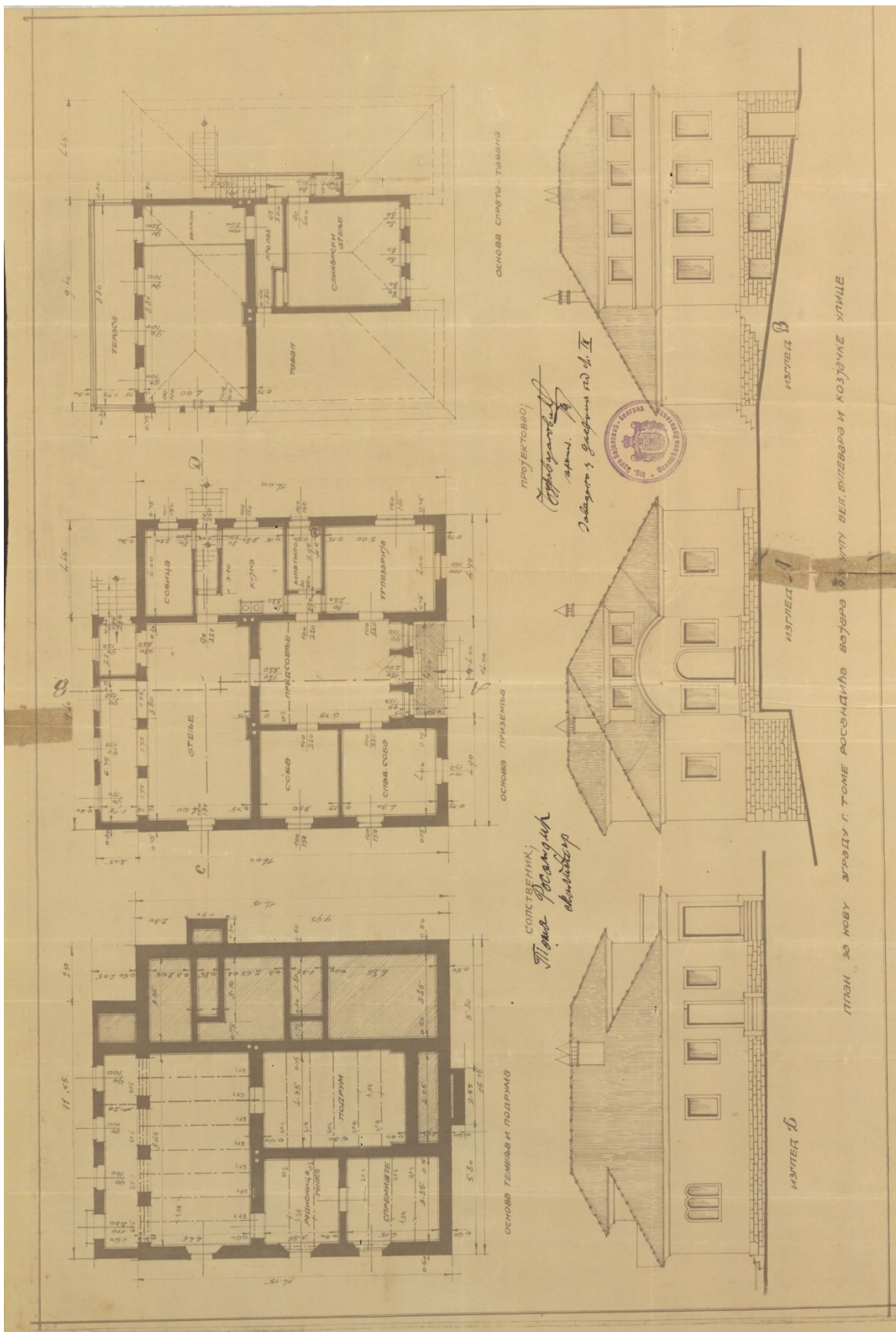
Прилог бр. 25: Писмо препоруке Томе Росандића - из породичне архиве Бузепеа Пина Грасија, љубазношћу сина Зефирина Грасија



Прилог бр. 26: Ђура Бајаловић – МГБ, Ур, Легат Петра Бајаловића, инв. бр. 12669



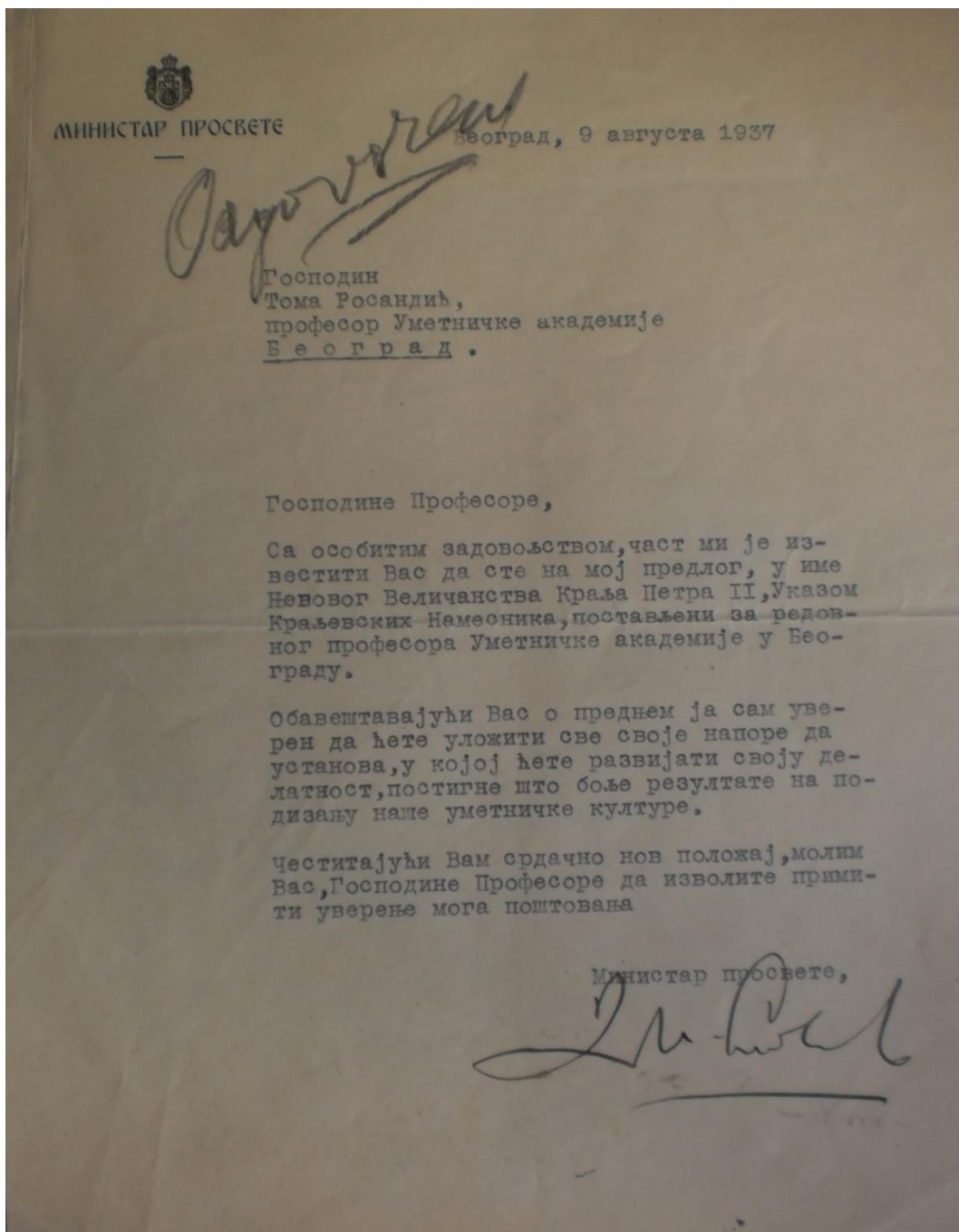
Прилог бр. 27: Писмо Ђуре Бајаловића Грађевинском одбору ОГБ-а – ИАБ, ОГБ, техничка дирекција: Ф III 21 – 1920.



Прилог бр. 28: План куће Томе Росандића на Сењаку, изглед фасада А, В, Д - ИАБ, ОГБ, техничка дирекција: Ф III 21 – 1920.



Прилог бр. 30: Тома Росандић испред своје куће на Сењаку – МГБ, Документациони центар



Прилог бр. 31: Писмо министра просвете Добривоја Стошковића Томи Росандићу (9.8.1937.), у којем га обавештава да је постављен за редовног професора Уметничке академије у Београду – МГБ, инв. бр. ЛТР 434



Прилог бр. 32: Павиљон Краљевине Југославије на Светској изложби у Паризу 1937. године – МГБ, ЛТР архивалије (из Росандићевог породичног албума)



Прилог бр. 33: С лева Петар Добровић, Тома Росандић, ?, Мило Милуновић – Париз 1937. испред павиљона Краљевине Југославије – МГБ, ЛТР, Росандићев породични албум



Прилог бр. 34: Дела Томе Росандића у павиљону Краљевине Југославије на Светској изложби у Паризу 1937. године – МГБ, инв. бр. 463



Прилог бр. 35: Павиљон Краљевине Југославије на Светској изложби у Паризу 1937. године – МГБ, ЛТР, Росандићев породични албум



Прилог бр. 36: Павиљон Краљевине Југославије на светској изложби у Паризу 1937. године – МГБ, ЛТР, Росандићев породични албум



Прилог бр. 37: Играли се коњи врани (МГБ, инв. бр. ЛТР 22 и 23) – МГБ, Документациони фонд



Прилог бр. 38: Фотографије процеса израде гипсаних одливака композиције „Играли се коњи врани“ – МГБ, ЛТР, архивалије



Прилог бр. 39: Играли се коњи врани – МГБ, ЛТР, архивалије



Прилог бр. 40 и 41: Хол у Росандићевој кући (дела на фотографијама: Ессе homo,¹⁶³ Мајчина брига, Глава Христа; Мајчина радост, Луда) – МГБ, Документациони центар



Прилог бр. 42 и 43: Спаваћа соба и салон у кући Томе Росандића на Сењаку – МГБ, Документациони центар



Прилог бр. 44: Хол (дела: Ускрснуће Христово, Мртва природа – Мило Милуновић,) – МГБ, Документациони центар



Прилог бр. 45: Хол (дела: Архангел Михаило, Глава Христа, Робињца) – МГБ, Документациони центар



Прилог бр. 46: Аутопортрет (МГБ, инв. бр. ЛТР 396) – МГБ, Документациони центар



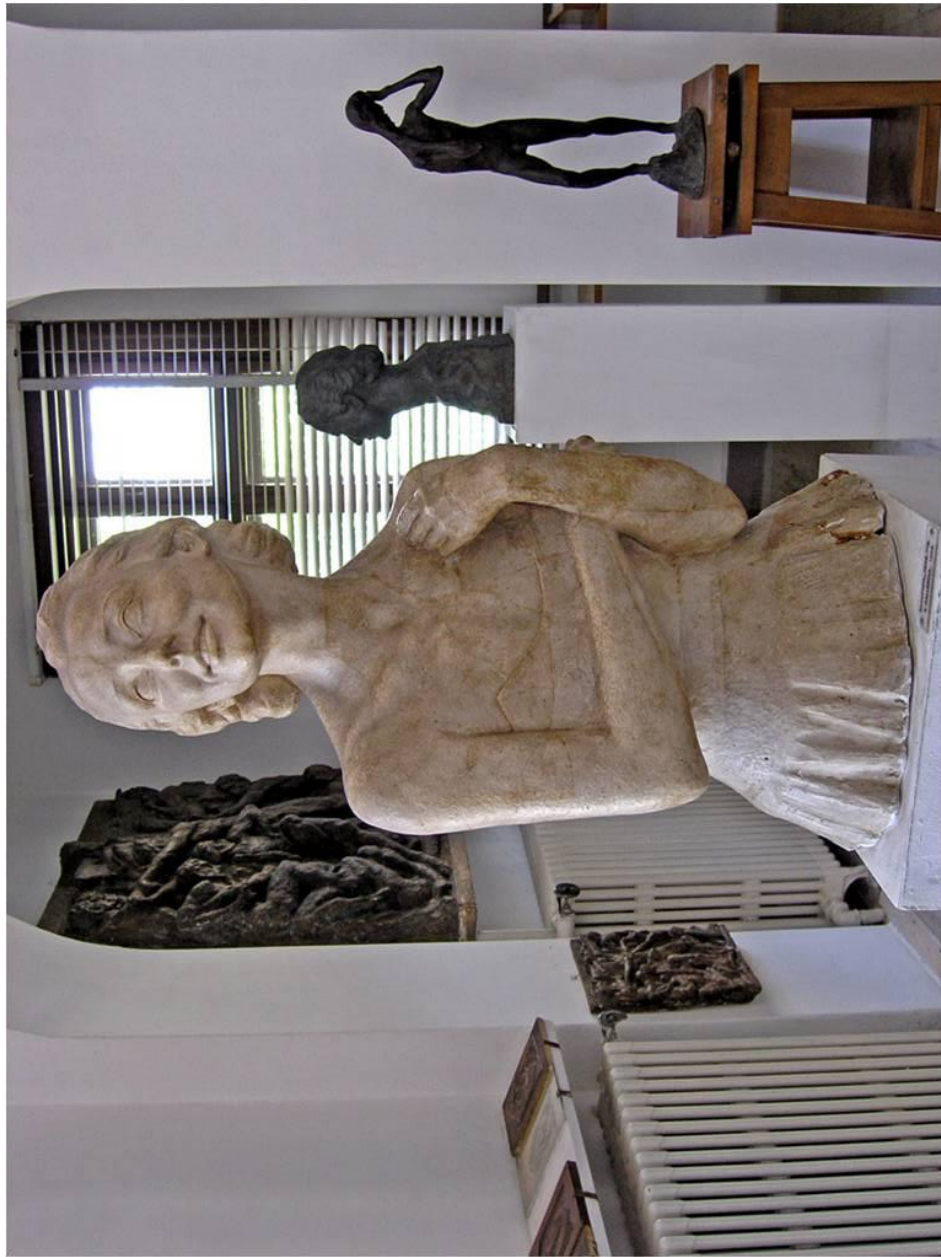
Прилог бр. 47: Атеље Томе Росандића у кући на Сењаку – МГБ, Документациони центар



Прилог бр. 48: Конзола са амором (МГБ, инв. бр. ЛТР 33) – МГБ, Документациони фонд



Прилог бр. 49: Атеље Томе Росандића у његовој кући на Сењаку – МГБ, Документациони фонд



Прилог бр. 50: Портрет Туте (МГБ, инв. бр. ЛТР 62) – МГБ, Документациони фонд



Прилог бр. 51: Борба (МГБ, инв. бр. ЛТР 19) – МГБ, Документациони фонд



Прилог бр. 52 и 53: Бискуп Учелини и Његош (МГБ, инв.бр. ЛТР 16 и ЛТР 73) – МГБ, Документациони фонд 173



Прилог бр. 54, 55 и 56: Лустери (МГБ, инв. бр. ЛТР 159) – МГБ, Документациони фонд



Прилог бр. 57: Тамњаница (МГБ, инв. бр. ЛТР 117) – МГБ, Документациони фонд



Прилог бр. 58: Букет (МГБ, инв. бр. ЛТР 97) – МГБ, Документациони фонд



Прилог бр. 59: Путир (МГБ, инв. бр. ЛТР 119) – МГБ, Документациони фонд



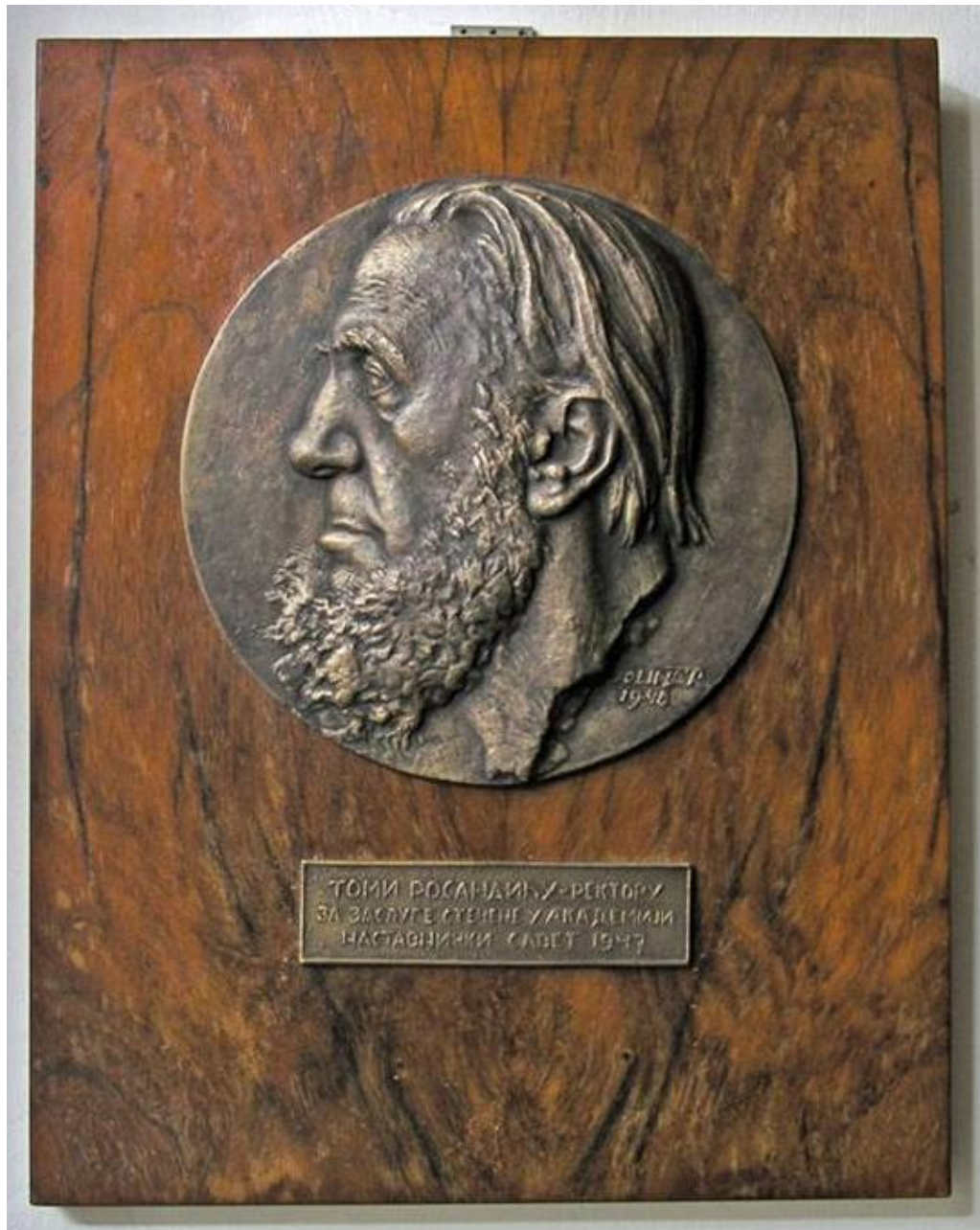
Прилог бр. 60: Каријатида и Игла (МГБ, инв. бр. ЛТР 96 и 101) – МГБ, Документациони фонд



Прилог бр. 61 и 62: Медаљон с ланцем и Украсна копча II (МГБ, инв. бр. ЛТР 337 и ЛТР 341) – МГБ, Документациони фонд



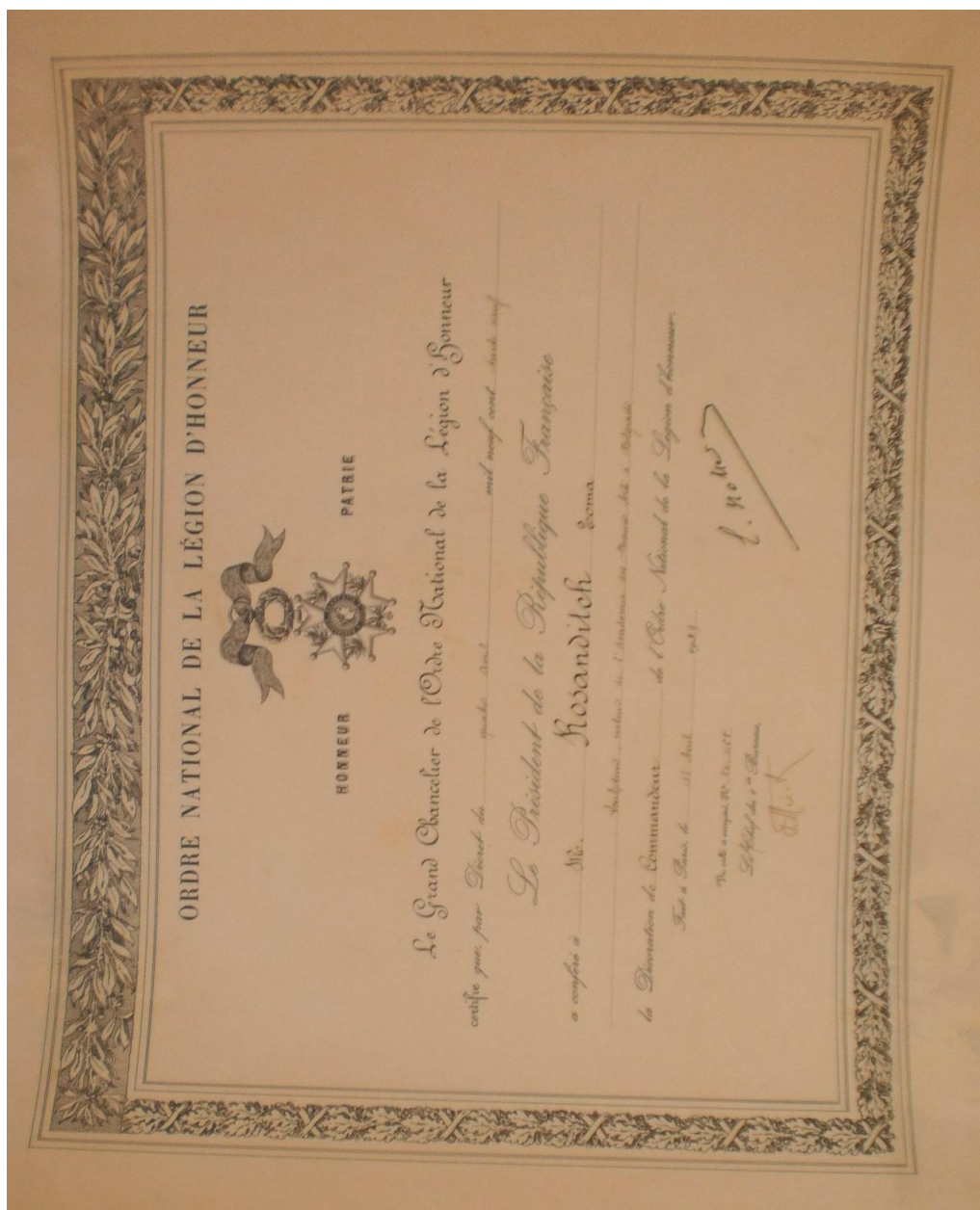
Прилог бр. 63 и 64: Посуда и Розета (МГБ, инв. бр. ЛТР 121 и ЛТР 125) – МГБ, Документациони фонд



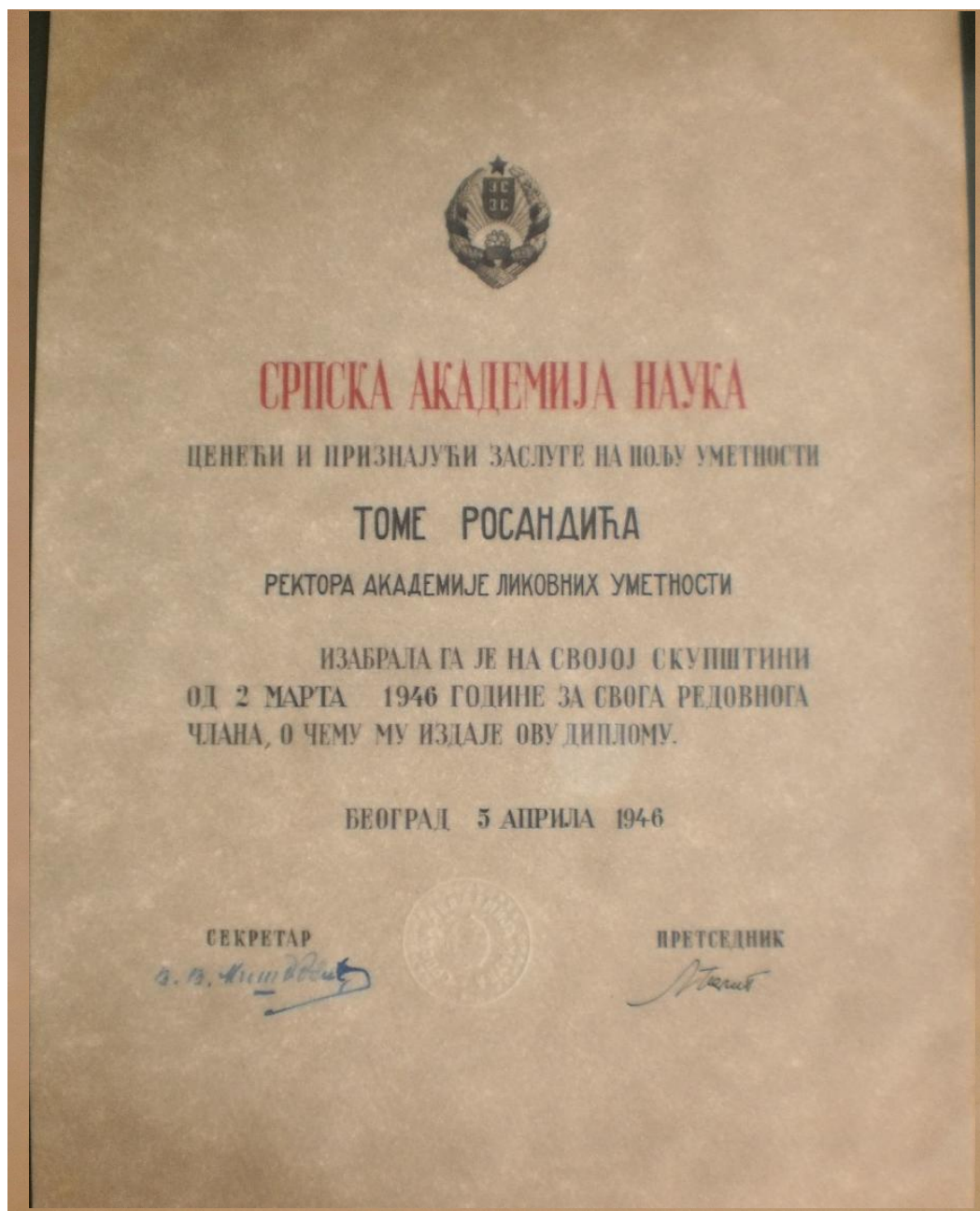
Прилог бр. 65: Плакета Томи Росандићу за заслуге стечене у Академији (Л. Долинар 1946) – МГБ, Документациони фонд



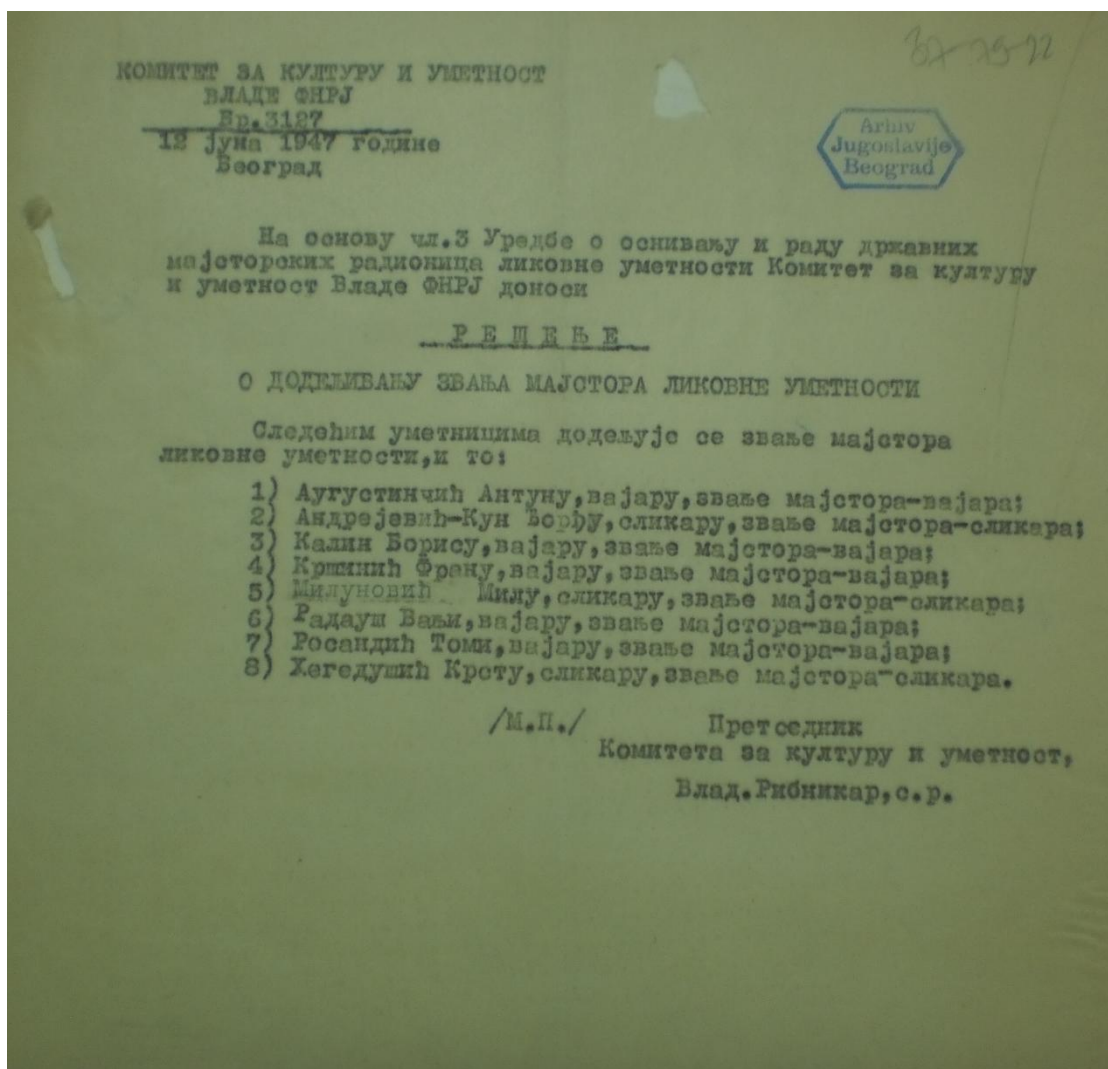
Прилог бр. 66: Повеља краљевског ордена Светога Саве III реда (уручена уз орден) – МГБ, инв. бр. ЛТР 442



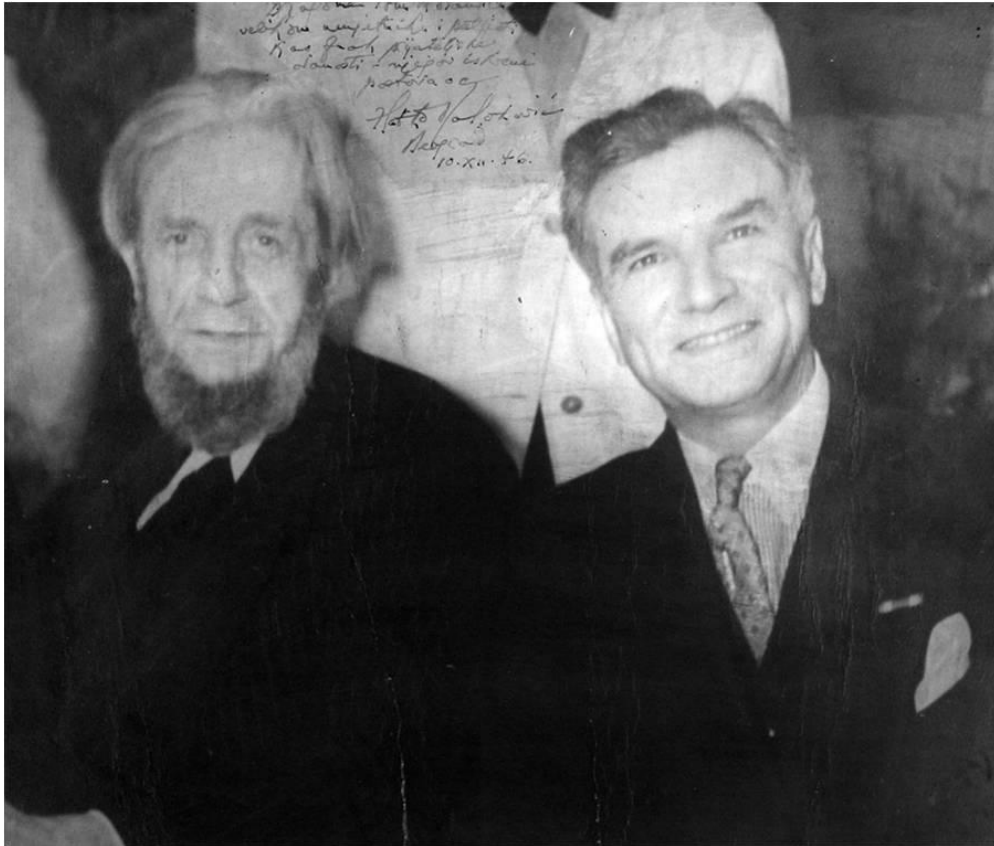
Прилог бр. 67: Диплома легије части из 1933. године - МГБ, инв. бр. ЛТР 440



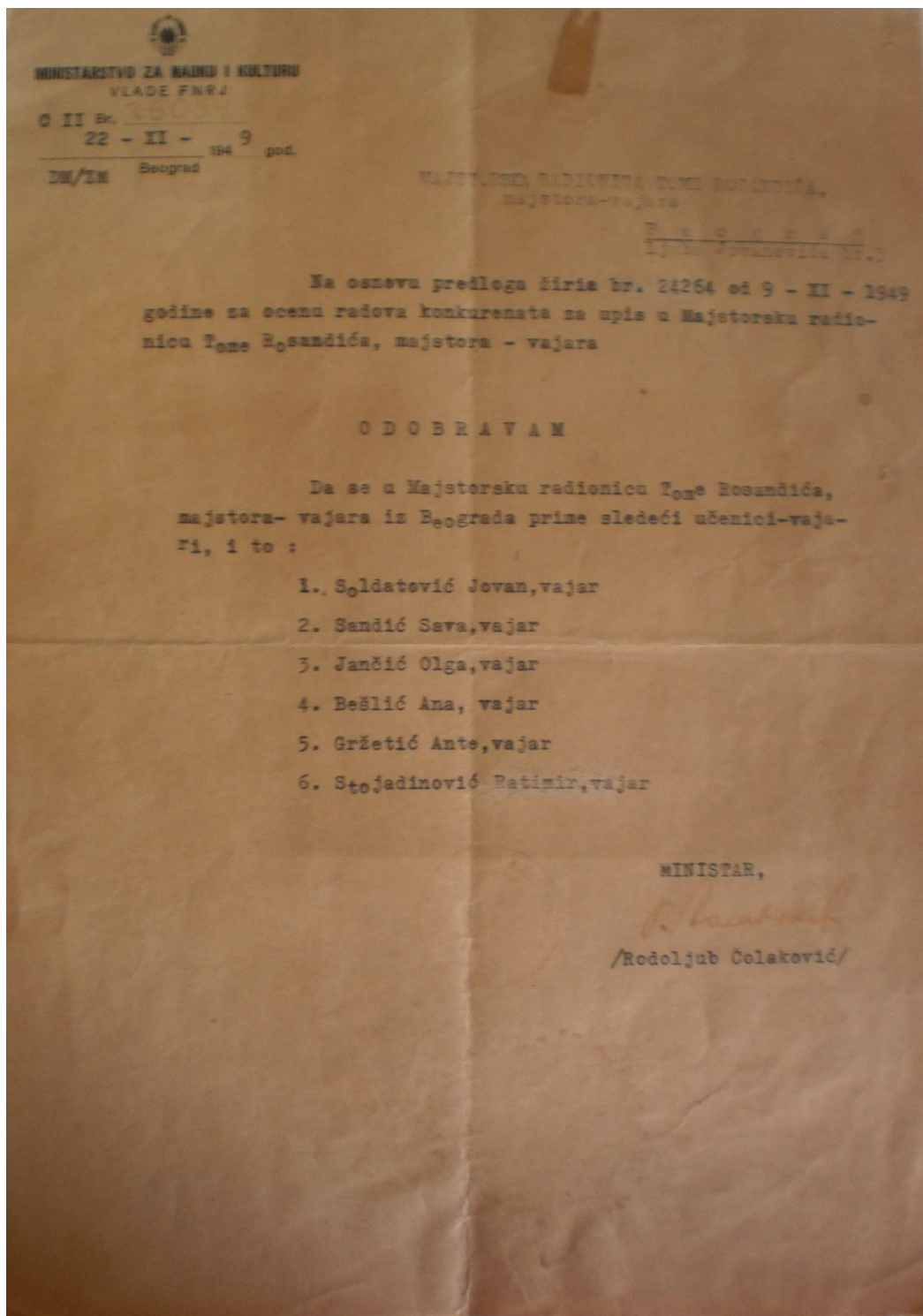
Прилог бр. 68: Диплома САНУ 1946. године – МГБ, инв. бр. ЛТР 345



Прилог бр. 69: Решење о додељивању звања мајстора ликовне уметности (АЈ – 317 – 79)



Прилог бр. 70: Тома Росандић и Златко Балоковић (Београд, 1946. године)
– МГБ, ЛТР архивалије



Прилог бр. 71: Одобрење министра Чолаковића да се прими шест ученика у мајсторску радионицу Томе Росандића – МГБ, инв. бр. ЛТР



Прилог бр. 72: Тома Росандић са својим ученицима – МГБ, ЛТР, архивалије



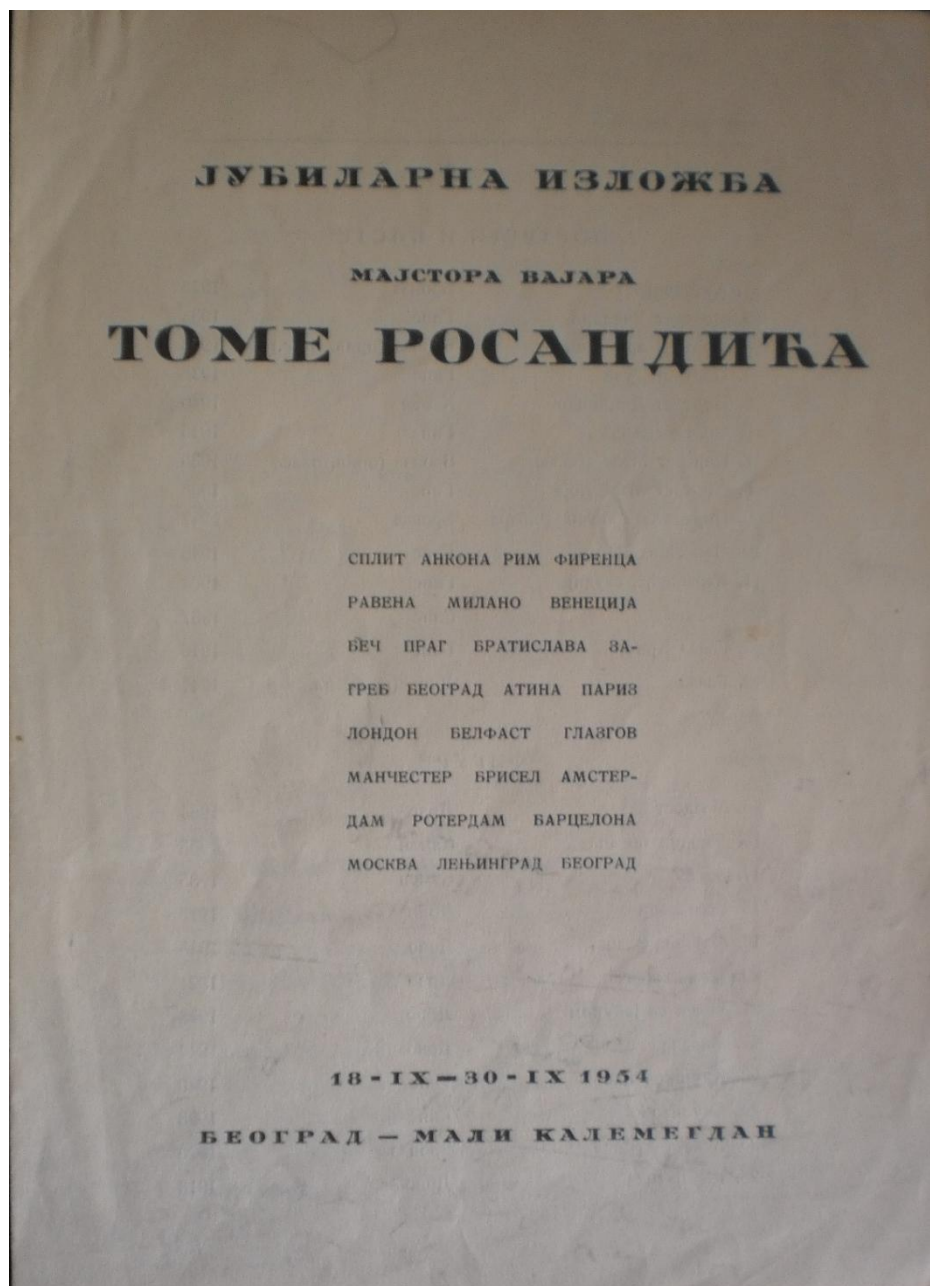
Прилог бр. 73: Позивница за отварање изложбе сарадника мајсторске радионице Томе Росандића (17.3.1954.) – МГБ, инв. бр. ЛТР 373



Прилог бр. 74: Тома Росандић и Криста Ђорђевић у дворишту Росандићеве куће на Сењаку – МГБ, ЛТР, архивалије



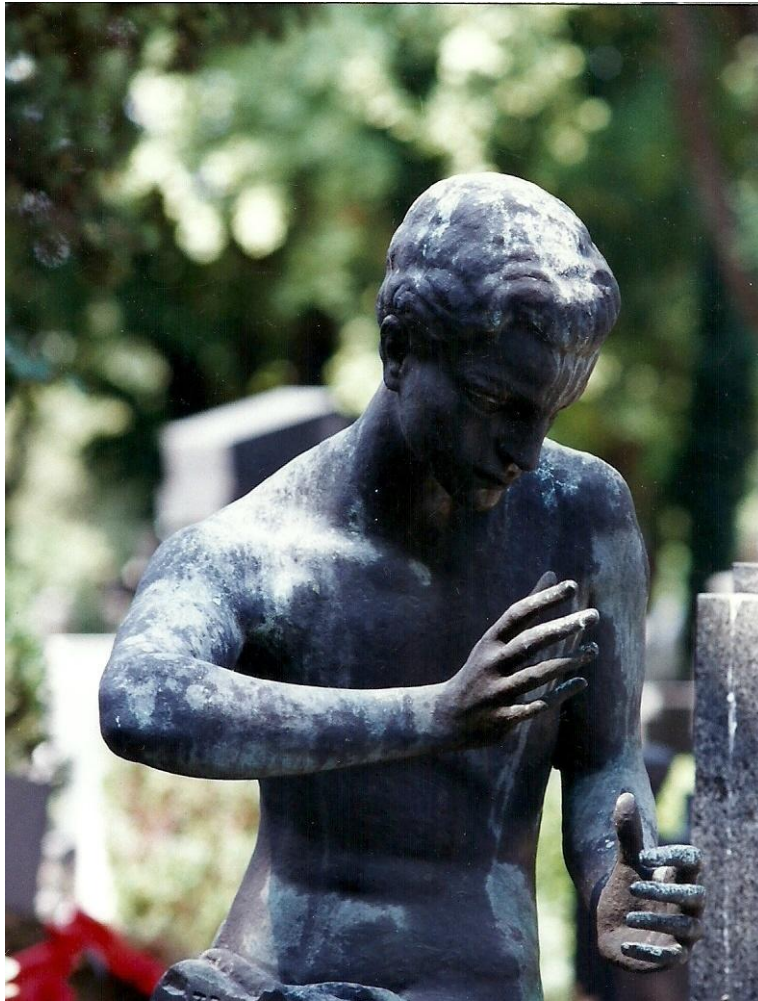
Прилог бр. 75: Честитка Ђорђа Андрејевића Куна упућена брачном пару Росандић – МГБ, ЛТР, архивалије



Прилог бр. 76: Каталог јубиларне изложбе Томе Росандића (18-30.9.1954.) – МГБ, ЛТР, архивалије



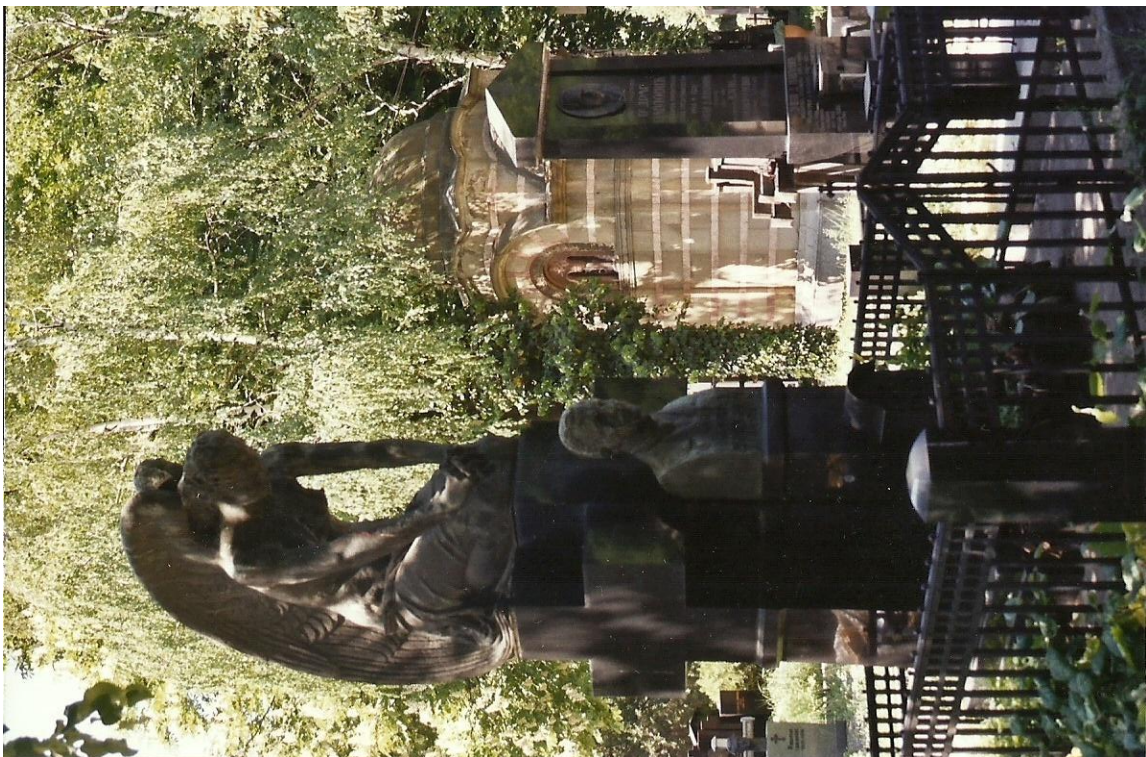
Прилог бр. 77: Хенри Мур и Тома Росандић (у Росандићевом атељеу, 1955. године), МГБ, ЛТР, архивалије



Прилог бр. 78: Харфиста на гробници Маре Росандић
(Ново гробље, парцела 30, гробница 29) – фотографију
уступио г. Милош Јуришић



Прилог бр. 79 и 80: Анђео на гробници Милорада Драшковића (Ново гробље, парцела 28, гробница 20А - II) – фотографије уступио г. Милош Јуришић





Прилог бр. 81: Ускрснуће Христово на гробници породице Милутиновић (Ново гробље, парцела 20, гробница 10 - II) – фотографију уступио г. Милош Јуришић

КАТАЛОГ ДЕЛА ИЗ МУЗЕЈА ТОМЕ РОСАНДИЋА²⁴¹

I.1.2. Скулптура:

1. 1912.год., *Робинџица*, камен, акт младе жене у лежећем ставу, скупљених и згрчених ногу; горњи део тела незнатно одигнут и ослоњен на леву руку. 48 cm, сигнирано „Т.Росандић“, МГБ, инв. бр. ЛТР 253.
2. 1915.год., *Глава Христа*, бронза, мршав, испијен издужени лик човека дуге косе, покупљене на потиљку. Два слободна прамена косе опуштена поред лица. Глава нагнута на леву страну. Рамена и горњи део груди наглашено коштуњави. Висина 47 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 398.
3. 1915.год., *Глава Христа*, патинирани гипс, мршав, испијен издужени лик човека дуге косе, покупљене на потиљку. Два слободна прамена косе опуштена поред лица. Глава нагнута на леву страну. Рамена и горњи део груди наглашено коштуњави. Висина 47 cm. Несигнирано, МГБ, инв. бр. ЛТР 88.
4. 1915.год., *Ессе бото*, дрво палисандар, издужена мршава аскетска фигура Христа са рукама везаним на леђима, главе нагнуте на леву страну. Преко бедара пребачена тканина. Висина 220 cm. Сигнирано „Т.Росандић“. МГБ, инв. бр. ЛТР 61.
5. 1915.год., *Мајчина брига*, орахово дрво, жена, повезане главе марамом, седи с дететом у крилу, горњим делом тела повијена над дететом, као да га штити. Фигура постављена у профилу. Димензије 74 x 98 cm. Сигнирано „Т.Росандић 1915“. МГБ, инв. бр. ЛТР 110.
6. 1915. год., *Сирочад*, орахово дрво, фигура младе жене у клечећем ставу, погнуте главе, левом руком обгрлила дечака и девојчицу, који исто тако клече. Тела фронтално

²⁴¹ Списак дела у Музеју, из каталога Радмиле Антић са мањим исправкама које су уочене, приликом ревизије 2013. године, од стране кустоса Музеја града Београда, госпође Јасне Марковић

постављена, главе у профилу. Димензије 105 x 77cm. Сигнирано „Т.Росандић Рим 1915“. МГБ, инв. бр. ЛТР 111.

7. 1916. год., *Луда*, гипс, фигура жене која клечи. Горњи део тела погнут напред, држи се за рамена рукама савијеним у лактовима. Глава извијена напред са покретом на леву страну. Висина 44 cm. Сигнирано «Т.Росандић». МГБ, инв. бр. ЛТР 4.

8. 1917.год., *Женски акт*, студија у гипсу, акт младе жене у седећем ставу са потпуно превијеним горњим делом тела преко колена. Висина 27 cm. Сигнирано «Т.Росандић». МГБ, инв. бр. ЛТР 80.

9. 1918.год., *Каријатида*, дрво, абонос, фигурина младе жен, дуге косе, са прекрпченим рукама у појасу. На глави носи капител (део стуба). Висина 26,5 cm. Сигнирано «Т.Р.». МГБ, инв. бр. ЛТР 96.

10. 1918.год., *Букет*, маслиново дрво, издужена фигурина жене, стилизованих форми. Седи испружених ногу, погнута напред. У испруженим рукама држи на коленима букет цвећа. Висина 17 cm. Сигнирано «Т. Росандић». МГБ, инв. бр. ЛТР 97.

11. 1919.год., *Буђење*, гипс, акт младића који лежи на леђима, главе окренуте у лево. Анђео нагнут над младићем положио руке на главу младића. Стилизоване, издужене форме фигура. Композиција укомпонована у облику ромба. Димензије 120 x 100cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 129.

12. 1922.год., *Свилокоса*, гипс, портрет младе жене правилног овалног лика, дуге косе очешљане ван лица и покупљене високо на темену. У коси има вршцу. Висина 45 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 78.

13. 1922.год., *Портрет Ивке Лукинић*, гипс, глава младе девојке таласасте косе покупљене у пунђу на темену. Покрет главе у десно. Висина 43 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 81.

14. 1924.год., *Релјеф I*, гипс, детаљ са прве куле Маузолеја*, две девојке у једноставним дугим хаљинама, са античким фризурама, босе, певају загрљене. Фигуре у полупрофилу. Димензије 70 x 140 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 12.
15. 1924.год., *Релјеф II*, гипс, детаљ са прве куле Маузолеја*, две младе девојке, у дугим хаљинама, босе, стоје загрљене и певају. Прва држи руку у висини груди. Фигуре девојака фронтално постављене. Димензије 70x140cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 35.
16. 1924.год., *Релјеф III*, гипс, детаљ са прве куле Маузолеја*, две девојке у дугим једноставним хаљинама са античким фризурама стоје у профилу, загрљен. Главе су им благо повијене напред, у рукама држе ноте и певају. Димензије 70 x 140 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 38.
17. 1924.год., *Релјеф IV*, гипс, детаљ са друге куле Маузолеја*, два младића стоје. Први у профилу свира у флауту, а други фронтално постављен са покретом главе улево свира у лауту. Димензије 70 x 140cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 36.
18. 1924. год., *Релјеф V*, гипс, детаљ са друге куле Маузолеја*, два младића у стојећем ставу, фронтално постављена. Један свира у виолину а други у усну хармонику. Димензије 70 x 140cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 49.
19. 1924.год., *Релјеф VI*, гипс, детаљ са друге куле Маузолеја*, фигуре два младића који стоје у профилу и свирају у разне инструменте. Један свира у виолину а други у тромбон. Димензије 70 x 140cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 37.
20. 1924.год., *Релјеф VII*, гипс, детаљ са портала Маузолеја*, жанр-сцена из живота становништва у Приморју.Амор стоји и сипа вино из крчага у чашу. Димензије 24 x 47cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 27.

21. 1924.год., *Релјеф VIII*, гипс, детаљ са портала Маузолеја*, жанр-сцена из живота становништва у Приморју. Фигура амора у стојећем ставу, рукама држи плитку посуду у висини лица као да пије из ње. Димензије 30 x 52 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 41.
22. 1924.год., *Релјеф IX*, гипс, детаљ са Маузолеја*, жанр-сцена из живота становника у Приморју. Фигура амора у стојећем ставу са забаченом главом, у десној руци држи чашу коју приноси устима. Димензије 30 x 52cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 42.
23. 1924.год., *Релјеф X*, гипс, детаљ са портала Маузолеја*, жанр-сцена из живота становника у Приморју. Фигура амора фронтално постављена, у стојећем ставу, горњим делом тела повијена напред. У десној руци држи велику косу. Класје жита иза фигуре амора. Димензије 30 x 52cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 43.
24. 1924.год., *Релјеф XI*, гипс, детаљ са Маузолеја*, жанр-сцена из живота становништва у Приморју. Фигура амора у профилу, у десној руци држи пехар из кога пије. поред десне ноге амора на земљи крчаг. Димензије 30 x 52cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 44.
25. 1924.год., *Релјеф XII*, гипс, детаљ са портала Маузолеја*, жанр-сцена из живота становништва у Приморју. Амор стоји погнуте главе поред малог стола на коме ниожем чисти рибу. Димензије 30 x 52cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 45.
26. 1924.год., *Релјеф XIII*, гипс, детаљ са портала Маузолеја*, жанр-сцена из живота становништва у Приморју. Амор у стојећем ставу, окренут у лево, свира у трубу. Димензије 30 x 52cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 46.
27. 1924.год., *Релјеф XIV*, гипс, детаљ са портала Маузолеја*, жанр-сцена из живота становника у Приморју. Амор у стојећем ставу, окренут у десно, свира у трубу. Димензије 30 x 52cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 47.

28. 1924.год., *Релјеф XV*, гипс, детаљ са Маузолеја*, жанр-сцена из живота становништва у Приморју. Амор стоји у профилу и сипа уље из крчага у плитку зделу. Димензије 30 x 52cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 50.

29. 1924.год., *Релјеф XVI*, гипс, детаљ са Маузолеја*, жанр-сцена из живота становништва у Приморју. Фигура амора у стојећем ставу, профила; глава фронтално постављена. Мешалицом муља грожђе у бурету. Димензије 30 x 52cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 51.

30. 1924.год., *Релјеф XVII*, гипс, детаљ са портала Маузолеја*, жанр-сцена из живота становништва у Приморју. Амор, лицем окренут, стоји и држи рукама полугу муљаче за грожђе. Димензије 30 x 52cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 52.

31. 1924.год., *Релјеф XVIII*, гипс, детаљ са портала Маузолеја*, жанр-сцена из живота становништва у Приморју. Амор стоји фронтално постављен, у рукама држи малу посуду. Димензије 30 x 52cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 134.

32. 1924.год., *Анђео*, гипс, фигура са куполе Маузолеја*, монументална фигура анђела у клечећем ставу, са рукама на коленима и погнуте главе. Крила склопљена и усправљена. Висина 230 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 135.

33. 1924.год. *Акротерија*, гипс, детаљ са Маузолеја*, масивна глава фантастичне животиње. Симбиоза овна и лава. Висина 50 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 138.

34. 1924.год. Полагање Христа у гроб, бронза, детаљ из Маузолеја*, у првом плану централна фигура композиције је наго, опуштено тело мртвог Христа, са тканином преко бедара. У другом плану допојасни портрет Богородице у мафориону. Богородица, фронтално постављена, нагнута над мртвим Христом, држи се рукама за главу, са немим очајем на лицу. Лево и десно две групе апостола. Димензије 224 x 82 cm. Сигнирано „Т.Росандић“. МГБ, инв. бр. ЛТР 24.

35. 1925. год., *Распеће*, патинирани гипс, детаљ из Маузолеја*, монументална фигура Христа распетог на крсту. Руке и ноге прободене чавлима. Преко бедара пребачена драпирана тканина. Глава са трновим венцем спуштена на груди. Висина 260 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 58.

36. 1925.год., *Серафим*, гипс, детаљ са Маузолеја*, попрсје младића (до рамена) са крилима, глава у левом профилу. Димензије 48 x 39 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 135.

37. 1925.год. *Ускрснуће Христово*, патинирани гипс, детаљ са Маузолеја*, фигура нагог човека, дуге косе и браде,са драперијом преко руку и бедара. Тело фронтално постављено, са узигнутим рукама изнад главе у профилу. Димензије 113 x 260 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 90.

38. 1925.год., *Арханђел Михаило*, патинирани гипс, детаљ са Маузолеја*, фигура младог човека са великим крилима, фронтално постављена, са левом руком изнад главе и испруженим кажипрстом. У десној руци држи пламени мач. Димензије 113 x 260 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 91.

39. 1926.год., *Релјеф XIX*, патинирани гипс, детаљ са треће куле Маузолеја*, два младића стоје, држећи се под руку. Један носи велику воштаницу а други затворену посуду. Димензије 70 x 140 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 20.

40. 1926.год., *Релјеф XX*, патинирани гипс, детаљ са треће куле Маузолеја*, фигуре два младића, фронтално постављене у стојећем ставу, са покретом главе на леву страну. Први држи пехар у рукама, а други иза њега велику воштаницу. Димензије 70 x 140 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 26.

41. 1926.год., *Релјеф XXI*, гипс, детаљ са треће куле Маузолеја*, жанр-сцена из живота становништва у Приморју. Амор стоји фронтално постављен, у рукама држи малу посуду. Димензије 30 x 52cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 134.

42. 1926.год., *Релјеф XXII*, патинирани гипс, детаљ са треће куле Маузолеја*, два младића у стојећем ставу. Младић лево на релјефу држи у руци велику воштаницу, младић десно-свећњак са четири крака. Димензије 70 x 140 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 85.

43. 1926.год. *Релјеф XXIII*, патинирани гипс, детаљ са четврте куле Маузолеја*, две девојке стоје у тричетврт профилу. Прва девојка држи венац на грудима, друга иза ње држи букет ружа преко десне руке. Димензије 70 x 140 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 29.

44. 1926.год., *Релјеф XXIV*, гипс, детаљ са четврте куле Маузолеја*, две девојке стоје у профилу једна иза друге. Прва девојка држи венац цвећа испред себе у висини груди, а друга букет цвећа. Димензије 70 x 140 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 40.

45. 1927.год., *Богородица*, (за звоно) крушково дрво, композиција за звоно, детаљ са Маузолеја *, фронтално постављена фигура Богородице у седећем ставу са малим Христом у рукама, који стоји раширених руку у крилу Богородице која га придржава. Димензије 20 x 24,5 cm. Сигнирано „Т.Росандић“. МГБ, инв. бр. ЛТР 102.

46. 1927.год., *Женски профил*, гипс, глава младе жене у профилу, са античком фризуrom. Фрагментован релјеф. Димензије 42 x 38 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 136.

47. 1927.год., *Конзола са амором*, гипс, детаљ са Маузолеја*, повијена фигура амора носи на леђима конзолу. Висина 35 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 33.

48. 1927.год., *Молитва*, бојени гипс, портрет младе жене до рамена, с леђа, увијене у плашт, главе у профилу забачене уназад и склопљених руку у ставу молитве. Димензије 46 x 40 cm. Сигнирано „Т.Росандић“. МГБ, инв. бр. ЛТР 1.

49. 1927.год., *Молитва*, бронза, портрет младе жене до рамена, с леђа, увијене у плашт, главе у профилу забачене уназад и склопљених руку у ставу молитве. Димензије 46 x 40 cm. Сигнирано „Т.Росандић“. МГБ, инв. бр. ЛТР 397.

50. 1929.год., *Студија харфисте*, патинирани гипс, младић у тричетврт фигуре, благо таласасте косе, повијен напред, испружених руку у ставу свирача на харфи. Висина 85 cm. Сигнирано „Т.Росандић“. МГБ, инв. бр. ЛТР 59.

51. 1929.год., *Студија харфисте*, бронза, младић у тричетврт фигуре, благо таласасте косе, повијен напред, испружених руку у ставу свирача на харфи. Висина 85 cm. Сигнирано „Т.Росандић“. МГБ, инв. бр. ЛТР 395.

52. 1929.год., *Свети Сава у народу*, патинирани гипс, сица за композицију. Св.Сава компоновањем наглашен као централна личност, стоји окружен народом. У првом плану група деце и пси. У другом плану Св.Сава у свештеничкој одежди са крстом у десној руци благосиља групу деце и жена, које клече. Димензије 40 x 41 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 55.

53. 1930.год., *Ауто портрет*, патинирани гипс, допојасни портрет уметника у хаљини дугих рукава са богатим наборима, таласасте косе и дуге браде. Глава у профилу. На десном рамену рукама држи комад глине. Висина 69 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 86.

54. 1930.год., *Ауто портрет*, бронза, допојасни портрет уметника у хаљини дугих рукава са богатим наборима, таласасте косе и дуге браде. Глава у профилу. На десном рамену рукама држи комад глине. Висина 69 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 396.

55. 1930.год., *Студија за виолинисту*, патинирани гипс, фигура дечака у краткој хаљини у стојећем ставу, левом руком држи виолину наслоњену на десно (грешка ! треба да стоји: лево) раме, десна рука фрагментирана. Висина 33 cm. Сигнирано „Т.Росандић“. МГБ, инв. бр. ЛТР 14.

56. 1930.год., *Скулптор*, патинирани гипс, студија вајара који клеше камен, у тричетврт фигуре. Десном руком замахнуо чекићем, у левој држи длето на необрађеном комаду камена. Висина 55 cm. Сигнирано „Т. Росандић“. МГБ, инв. бр. ЛТР 57.

57. 1930.год., *Скулптор*, бронза, студија вајара који клеше камен, у тричетврт фигуре. Десном руком замахнуо чекићем, у левој држи длето на необрађеном комаду камена. Висина 55 cm. Сигнирано „Т. Росандић“. МГБ, инв. бр. ЛТР 394.

58. 1930.год., *Полагање*, гипс, у првом плану тело жене у полулежећем ставу са широко раскрыћеним рукама, које придржавају четири жене, постављене у другом плану рељефа. Високи рељеф. Димензије 130 x 100 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 130.

59. 1931.год., *Певачице*, орахово дрво, фигуре двеју младих девојака у стојећем ставу, одевене у кратке једноставне равне хаљине са изрезом око врата, босе, стоје загрљене. У испруженим рукама држе ноте и певају. Димензије 70x140 cm. Сигнирано „Т. Росандић“. МГБ, инв. бр. ЛТР 107.

60. 1931.год., *Сејач*, гипс, скица за композицију, фигура младића извијеног горњег дела тела улево; покрет главе на супротну страну. Стоји савијених ногу у коленима, у левој руци држи плитку посуду из које захвата руком, као да сеје. Висина 47 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 83.

61. 1931.год., *Карађорђе у борби за ослобођење Београда*, гипс, скица за композицију, група мушких актова у разним борбеним ставовима. Централна фигура Карађорђа са раширеним рукама. Димензије 40 x 40 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 17.

62. 1931.год., *Карађорђе у борби за ослобођење Београда*, гипс, реплика, скица за композицију, група мушких актова у разним борбеним ставовима. Централна фигура Карађорђа са раширеним рукама. Димензије 40 x 40 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 28.

63. 1931.год., *Борба (Карађорђе у борби за ослобођење Београда)*, високи рељеф, композиција, група мушких актова у замаху борбе. Фигура Карађорђа раширених руку доминира групом. Димензије 120 x 125 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 54.

64. 1932.год., *Карађорђе I*, гипс, студија за споменик Карађорђу. Фигура Карађорђа у народном оделу, у стојећем ставу; за појасом у славу има две кубуре. Десном руком ослоњен на исукани мач. У подигнутој левој руци држи инсигније земаљске власти. Висина 72 cm. Сигнирано „Т.Р.“. МГБ, инв. бр. ЛТР 8.

65. 1932.год., *Карађорђе II*, гипс, студија за споменик Карађорђу. Фигура Карађорђа у народном оделу, у стојећем ставу, главе у профилу, левом ногом ослоњен на камен, десна рука спуштена на колено, а левом руком подбочен. Висина 72 cm. Сигнирано „Т.“. МГБ, инв. бр. ЛТР 10.

66. 1932.год., *Карађорђе III*, гипс, студија за споменик Карађорђу. Фигура Карађорђа у народном оделу, под оружјем, са огртачем преко десног рамена. У левој руци држи земаљску куглу са круном, у десној жезло. Висина 74 cm. Несигнирано. Инв. бр. ЛТР 11.

67. 1932.год., *Карађорђе IV*, гипс, студија за споменик Карађорђу. Фигура Карађорђа у ходу, у народном оделу, под оружјем. Преко левог рамена пребачен огртач. Лева рука на балчаку мача, десна је фрагментована. Висина 85 cm. Несигнирано. МГБ, Београд инв. бр. ЛТР 76.

68. 1932.год., *Карађорђе*, патинирани гипс, студија. Попрсје Карађорђа у народном оделу, у антерији са високом огрлицом. Висина 80 cm. Несигнирано. МГБ, Београд инв. бр. ЛТР 32.

69. 1932.год., *Карађорђе у народу*, гипс, студија за композицију. Група људи, жена и деце око Карађорђа. Фигура Карађорђа наглашена распоредом маса и композицијом. Карађорђе стоји са испруженом левом руком. Димензије 40 x 40 cm. Несигнирано. МГБ, Београд инв. бр. ЛТР 133.

70. 1932.год., *Селанка са Брача*, гипс, глава жене средњих година крупног и пуног лика, повезаног марамом. Висина 55 cm. Сигнирано „Т.Росандић“. МГБ, инв. бр. ЛТР 79.
71. 1932.год., *Селанка са Брача*, бронза, глава жене средњих година крупног и пуног лика, повезаног марамом. Висина 55 cm. Сигнирано „Т.Росандић“. МГБ, инв. бр. ЛТР 393.
72. 1933.год., *Његош*, патинирани гипс, студија детаља за споменик. Портрет Његоша до рамена, дуге косе и браде, са црногорском капом на глави. Висина 44 cm. Несигнирано. Инв. бр. ЛТР 73.
73. 1933.год., *Његош*, патинирани гипс, студија детаља за споменик. Попрсје Његоша у огртачу са високом огрлицом. Лик са дугом косом и брадом, на глави црногорска капа. Висина 52 cm. Сигнирано „Т.Росандић“. МГБ, инв. бр. ЛТР 87.
74. 1933.год., *Његош III*, бронза, студија детаља за споменик. Попрсје Његоша у огртачу са високом огрлицом. Лик са дугом косом и брадом, на глави црногорска капа. Висина 52 cm. Сигнирано „Т.Росандић“. МГБ, инв. бр. ЛТР 387.
75. 1933.год., *Његош IV*, гипс, скица за споменик. Фигура Владике до колена, у народном оделу, дуге косе и браде. У десној руци држи отворену књигу. Висина 55 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 131.
76. 1933.год., *Бискуп Учелини*, патинирани гипс. Допојасни портрет старијег човека у бискупској одежди са тонзуром на глави.Око врата ланац и крст. У рукама држи књигу са натписом „Divina gluma F.T.“ Висина 80 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 16.
77. 1933.год., *Бискуп Учелини*, бронза. Допојасни портрет старијег човека у бискупској одежди са тонзуром на глави.Око врата ланац и крст. У рукама држи књигу са натписом „Divina gluma F.T.“ Висина 80 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 392.

78. 1933.год., *Мушки акт*, гипс, мушки акт у стојећем ставу, десна рука подигнута и савијена изнад главе, лева рука спуштена низ тело. Десна нога избачена напред, ослонац на левој ноzi. Висина 44 cm. Сигнирано „Т.Р.“. МГБ, инв. бр. ЛТР 9.

79. 1933.год., *Студија за фигуру*, гипс, акт младића у стојећем ставу са забаченим горњим делом тела уназад на десну страну и испруженим рукама. Закорачио напред левом ногом. Руке фрагментоване. Висина 75 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 72.

80. 1934.год., *Младост*, орахово дрво, композиција две фигуре у натприродној величини. Акт дечака у стојећем ставу са прекрштеним рукама на грудима, глава у покрету на лево. Иза фигуре дечака акт младића у стојећем ставу са рукама на дечаковим раменима, покрет главе улево. Висина 285cm. Сигнирано „Томе Росандић 1934“. МГБ, инв. бр. ЛТР 64.

81. 1935.год., *Борба*, гипс, акт снажног младог човека у клечећем ставу, погнут напред под теретом великог камена који придржава рукама на леђима и раменима. Висина 210 cm. Сигнирано „Т. Росандић 1935“. МГБ, инв. бр. ЛТР 19.

82. 1935.год., *Уморни борац*, гипс, акт младог човека у полулежећем ставу, ослоњен на леву руку забачену иза леђа. Десна рука испружена напред на колену десне ноге. Глава са полуотвореним устима забачена унатраг и нагнута на лево раме, лева нога спуштена и савијена у колену. Висина 123 cm. Сигнирано „Томе Росандић 1935“. МГБ, инв. бр. ЛТР 60.

83. 1935.год. *Анђео*, патинирани гипс, детаљ надгробног споменика Стевана Вељковића. Фигура анђела у стојећем ставу у дугој драпираној хаљини, благо погнуте главе и склопљених руку за молитву. Око главе има нимби склопљена крила високо изнад главе. Висина 310 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 66.

84. 1937.год., *Играли се коњи врани I*, гипс, студија, фигура коња који се прошиње на задње ноге, а предњим ослања на рамена човека који стоји испред њега. Висина 45 cm. Несигнирано. МГБ инв. бр. ЛТР 7.

85. 1937.год., *Играли се коњи врани*, патинирани гипс, студија за композицију. Фигура коња који се пропиње и предњим ногама ослања на рамена човека. Фигура човека у покрету са забаченом главом натраг. Висина 50 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. 22.

86. 1937.год., *Играли се коњи врани III*, патинирани гипс, студија за композицију. Фигура коња који се пропиње и предњим ногама ослања на леђа човека. Висина 45 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. 23.

87. 1937.год., *Студија коња*, патинирани гипс, фигура коња у мирном стојећем ставу. висина 105 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 323.

88. 1937.год., *Глава коња*, гипс, студија. Детаљ за композицију „Играли се врани коњи “. Глава коња извијена увис. Висина 104 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 327.

89. 1937.год., *Мајчина игра*, гипс, скица за композицију. Акт младе жене у стојећем ставу, главе забачене и окренуте удесно. Високо изнад главе на десној руци држи дете. Висина 73 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 6.

90. 1937.год., *Мала Ђиља*, патинирани гипс, глава девојчице правилних црта лица, дуге праве косе која пада са обе стране лица. Висина 45 cm. Сигнирано „Томе Росандић “. МГБ, инв. бр. ЛТР 75.

91. 1937.год., *Пастирче*, патинирани гипс, детаљ фонтане. Фигура младића у стојећем ставу, телом извијен удесно, са истуреном десном ногом. Младић свира у фрулу. Висина 90 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 71.

92. 1937.год., *Пастирче*, бронза, детаљ фонтане. Фигура младића у стојећем ставу, телом извијен удесно, са истуреном десном ногом. Младић свира у фрулу. Висина 90 cm. Несигнирано. МГБ инв. бр. ЛТР 389.

93. 1937.год., *Портрет г-ђе Дембицки*, гипс, глава младе жене, правилног лика, зачешљане косе ван лица и прикупљене на темену у малу пунђу коврца. Висина 49 cm. Сигнирано „Тома Росандић“. МГБ, инв. бр. ЛТР 93.

94. 1937.год., *Портрет г-ђе Дембицки*, бронза, глава младе жене, правилног лика, зачешљане косе ван лица и прикупљене на темену у малу пунђу коврца. Висина 49 cm. Сигнирано „Тома Росандић“. МГБ инв. бр. ЛТР 390.

95. 1937.год., *Портрет Олге К.*, патинирани гипс, глава жене средњих година, ситног лика, дугог врата и кратке коврцаве косе. Покрет главе улево. Висина 55 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 67.

96. 1937.год., *Мали Никола*, патинирани гипс, глава дечака на постољу. Правилан овалан лик дечака са зачешљаном косом на десну страну. Висина 42 cm. Сигнирано „Т. Росандић“. МГБ, инв. бр. ЛТР 89.

97. 1937.г. *Глава непознатог*, патинирани гипс, глава човека средњих година, крупног, пуног лика и висока чела. Висина 40 cm. Сигнирано „Т. Росандић“. МГБ, инв. бр. ЛТР 132.

98. око 1938.год., *Портрет Стевана Ђурића*, гипс, глава човека маркантног лика са густом косом и дубоким залисцима. Глава благо погнута напред са покретом улево. Скицирани капут, кошуља и кравата на моделу. Висина 40 cm. Сигнирано „Тома Росандић“. МГБ, инв. бр. ЛТР 68.

99. Око 1938.год., *Портрет Николе Пашића*, гипс, попрсје старог човека дуге, бујне браде. висина 70 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 69.

100. 1938.год., *Портрет Тутта*, гипс, фигура младе балерине испод појаса, главе окренуте удесно, са осмехом на лицу. Лева рука повијена и подигнута у висини левог

рамена, десна рук пребачена преко леве руке. Висина 86 cm. Сигнирано „Т. Rosandić“. МГБ, инв. бр. ЛТР 62.

101. 1939.год., *Мајчина игра*, орахово дрво, фигура младе витке жене у стојећем ставу са дететом у високо подигнутим рукама. Дете се ослања на раме и десну руку мајке. Млада жена лицем окренута ка детету. Висина 215cm. Сигнирано „Тома Rosandić“. МГБ, инв. бр. ЛТР 65.

102. 1939.год., *Пијета, Оплакивање Христа*, патинирани гипс, у првом плану опуштено тело мртвог Христа, које Богородица држи у наручју. Десно од Богородице Марија и Магдалена у ставу оплакивања. У другом плану Свети Јован у лику уметника. Димензије 80 x 55 cm. Сигнирано „Тома Rosandić Београд 1939“. МГБ, инв. бр. ЛТР 109.

103. 1939.год., *Пијета, Оплакивање Христа*, бронза, у првом плану опуштено тело мртвог Христа, које Богородица држи у наручју. Десно од Богородице Марија и Магдалена у ставу оплакивања. У другом плану Свети Јован у лику уметника. Димензије 80 x 55 cm. Сигнирано „Тома Rosandić Београд 1939“. МГБ, инв. бр. ЛТР 388.

104. Око 1939.год., *Портрет Момчила Живановића*, гипс, глава човека средњих година правилног лика са брковима. Висина 42 cm.

105. 1940.год., *Крушков цвет*, патинирани гипс, фигура младе жене у стојећем ставу, у дугој хаљини. Левом руком придржава скут хаљине, десном држи букет крушковог цвећа на рамену. Глава у левом профилу. Одлив са оригинала у дрвету; видљива фактура обраде дрвета. Висина 61 cm. Сигнирано „Тома Rosandić“. МГБ, инв. бр. ЛТР 99.

106. 1940.год., *Св. Тома Апостол*, патинирани гипс, фигура апостола фронтално постављена, у седећем ставу са прекрштеним ногама. Главу је ослонио на десну руку, у левој држи отворену књигу у коју гледа. У горњем десном углу натпис „Св. Тома Апостол“ (ћирилица). Лик свеца је аутопортрет уметника. Димензије 35 x 43 cm. Сигнирано „Т. Rosandić“. МГБ, инв. бр. ЛТР 53.

107. 1941.год., *Плакета I*, орахово дрво, студија женског тела у покрету. Акт младе жене у седећем ставу повијених и скупљених колена до груди. Рукама обгрлила колена. Димензије 19,5 x 18 cm. Сигнирано „Т.Р.“. МГБ, инв. бр. ЛТР 112.
108. 1941.год., *Плакета II*, орахово дрво, студија женског тела у покрету. Акт младе жене фронтално постављен у седећем ставу, главе нагнуте на леву страну. Једна нога савијена у колену и подигнута. Димензије 19,5 x 18 cm. Сигнирано „Т.Р.“. МГБ, инв. бр. ЛТР 113.
109. 1941.год., *Плакета III*, орахово дрво, студија женског тела у покрету. Акт младе жене која клечи. Горњи део тела нагнут напред, десна рука испружена. Димензије 19,5 x 18 cm. Сигнирано „Т.Р.“. МГБ, инв. бр. ЛТР 114.
110. 1941.год., *Плакета IV*, орахово дрво, студија женског тела у покрету. Акт младе жене у профилу. Клечи на левој нози. Горњим делом тела ослоњена на десну ногу. Димензије 19,5 x 18 cm. Сигнирано „Т.Р.“. МГБ, инв. бр. ЛТР 115.
111. 1941.год., *Плакета V*, орахово дрво, студија женског тела у покрету. У профилу акт младе жене у седећем ставу. Лева нога савијена под тело, десна повијена у колену. Горњи део тела нагнут напред. Димензије 19,5 x 18 cm. Сигнирано „Т.Р.“. МГБ, инв. бр. ЛТР 116.
112. 1943.год., *Дечак с јабуком*, орахово дрво, акт дечака издужених форми у стојећем ставу, раширених ногу. Десном руком приноси јабуку да загризе, леву спустиониз тело. Висина 47 cm. Сигнирано „Томе Росандић“. МГБ, инв. бр. ЛТР 94.
113. 1943.год., *Насмејани дечак*, гипс, глава дечака глатко зачешљане косе са раздеоком на десној страни, насмејаног лика. Висина 40 cm. Сигнирано „Томе Росандић 1943“. МГБ, инв. бр. ЛТР 13.

114. 1943.год., *Љубавна идила*, патинирани гипс, у првом плану акт младе жене у лежећем ставу, забачене главе. У другом плану акт младог човека који клечи и у наручју држи жену. Десно, изнад групе, фигуре два дечака у седећем ставу с профила свирају у фруле. Димензије 57 x 22 cm. Сигнирано „Т.Р.“. МГБ, инв. бр. ЛТР 108.
115. 1943.год., *Љубавна идила*, бронза, у првом плану акт младе жене у лежећем ставу, забачене главе. У другом плану акт младог човека који клечи и у наручју држи жену. Десно, изнад групе, фигуре два дечака у седећем ставу с профила свирају у фруле. Димензије 57 x 22 cm. Сигнирано „Т.Р.“. МГБ, инв. бр. ЛТР 391.
116. 1943.год., *Младић*, палисандар, акт младића у стојећем ставу. Десном руком подбочен, лева савијена у лакту са стиснутом шаком. Ослоњен на десну ногу, лева повијена у колену и постављена на незнатно узвишење. Глава са дужом косом покупљеном на потиљку, у покрету на леву страну. Висина 24 cm. Сигнирано „Т. Rosandić“. МГБ, инв. бр. ЛТР 95.
117. 1944.год., *Глава младића*, патинирани гипс, глава младића таласасте косе са раздјелком на левој страни и дугог врата. Висина 37 cm. Сигнирано „Т. Rosandić“. МГБ, инв. бр. ЛТР 82.
118. 1945.год., *Мати и дете*, патинирани гипс, акт младе жене у седећем ставу, горњи део тела извијен улево. У наручју држи дете. Глава жене у десном профилу погнута над дететом. Висина 135 cm. Сигнирано „Тома Rosandić 1945“. МГБ, инв. бр. ЛТР 63.
119. око 1944.год., *Студија главе*, гипс, студија главе младића коврцаве косе, јако погнута напред. Висина 66 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 322.
120. 1946.год., *Студија главе и руку*, патинирани гипс, глава младе жене у профилу, склопљеним рукама заклања доњи део лица. Димензије 51 x 61 cm. Сигнирано „Тома Rosandić 1946“. МГБ, инв. бр. ЛТР 48.

121. 1946.год., *Портрет Киће*, гипс, глава девојчице овалног лика са спуштеним плетеницама косе напред низ рамена. Висина 36 cm. Сигнирано „Т.Росандић 1946“. МГБ, инв. бр. ЛТР 92.
122. 1946.год., *Мати хероја*, гипс, скица за композицију. Фигура жене у стојећем ставу окренута удесно, левом руком придржава тело младића који пада смртно погођен. Иза ње стоји други младић у партизанској униформи и шајкачи. Десна рука мајке и младића испружене и фрагментоване. Висина 85 cm. Сигнирано „Т.Росандић“. МГБ, инв. бр. ЛТР 77.
123. 1946.год., *Иво Лола Рибар*, патинирани гипс, попрсје младог човека раскопчане кошуље, откривених груди, јако извијено у паду на леву страну. Држи се левом руком за груди. Висина 60 cm. Сигнирано „Т.Росандић 1946“. МГБ, инв. бр. ЛТР 15.
124. 1946.год., *Студија руке I*, патинирани гипс, детаљ споменика Иве Лоле Рибара. Шака леве руке дланом окренутим на горе и повијеним четвртим и петим прстом. Дужина 37 cm. Висина 27 cm. Сигнирано „Т.Росандић“. МГБ, инв. бр. ЛТР 30.
125. 1946.год., *Студија руке II*, патинирани гипс, детаљ споменика Иве Лоле Рибара. Шака десне руке са дланом доле. Два прста- други и трећи-испружени, остали савијени. Дужина 35 cm. Висина 22 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 31.
126. 1947.год., *Портрет др Ивана Рибара*, бронза, биста, до рамена, старијег човека, крупног, маркантног лика у полупрофилу с покретом главе улево. Лице избраздано борама, таласаста коса зачешљана ван лица, високо чело. Висина 43 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 5.
127. 1948.год., *Таоц (стрелјани умирући партизан)*, патинирани гипс, скица за композицију. Акт младића који седи на стени, горњи део тела јако извијен, напред на десну страну, глава у профилу. Руке забачене на леђа и првезане конопцем за стуб. Сав у

напору да се одвоји од стуба за који је привезан. Висина 32,5 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 103.

128. 1948.год., *Таоц (стрелјани умирући партизан)*, акт младића који седи на стени, горњи део тела јако извијен, напред на десну страну, покрет главе на лево. Руке забачене на леђа и презане конопцем за стуб. Сав у напору да се одвоји од стуба за који је привезан. Висина 200 cm. Сигнирано „Т. Rosandić IX 1948“. МГБ, инв. бр. ЛТР 2.

129. 1948.год., *Рудар*, гипс, фигура младог човека у стојећем ставу. Горњи део торза наг, у дугим панталонама. Рукама држи пијук којим је замахнуо. Пијук фрагментован. Висина 102 cm. Сигнирано „Т. Rosandić IV 1948“. МГБ, инв. бр. ЛТР 84.

130. 1949.год., *Симфонија каменолом*, гипс, две групе младих, снажних људи у разним ставовима напрежу се да покрену велики камен правоугаоног облика који је у центру композиције. У другом плану ред младих људи са змахнутим чекићима. У горњем десном углу фигура девојке са крчагом на рамену. Димензије 120 x 72 cm. Сигнирано „1949 Т. Rosandić“. МГБ, инв. бр. ЛТР 18.

131. 1949.год., *Рад у каменолому*, гипс, скица за композицију. Преко целе површине рељефа фигуре младих људи у разним ставовима са змахнутим алаткама. Димензије 55 x 75 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 325.

132. 1949.год., *Социјалистичка изградња*, гипс, скица за композицију. Символика социјалистичке изградње. У првом плану две групе младих људи са змахнутим чекићима и другим алаткама. Централна група придржава траверзу на грађевини. У другом плану контуре фабрике. Димензије 55 x 80 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. 326.

133. 1949.год., *Социјалистичка изградња*, гипс, симболично конципирана социјалистичка изградња и рад. У првом плану две групе младих људи са змахнутим чекићима и другим алаткама. Централна група придржава траверзу на грађевини. У другом плану контуре фабрике. Димензије 300 x 200 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. 321.

134. 1949.год., *Вилино коло*, гипс, скица за композицију.Детаљ за фонтану на летњој позорници у Топчидеру. Четири фигуре младих девојака стоје држећи се за руке, окренуте једна другој леђима, благо погнуте напред. Постоље полулоптасто. Висина 35 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 25.

135. око 1950.год., *Споменик палим борцима и жртвама фашизма у Суботици*, гипс, скица за споменик. Хоризонтално положено тело човека, изнад њега фигура жене у полуклећећем ставу са венцем у рукама, нагнута над мртвим телом мушкарца. Висина 30 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 21.

136. 1950.год., *Споменик палим борцима и жртвама фашизма у Суботици*, патинирани гипс, скица за споменик. Фриз људских фигура у покрету. Компонувањем наглашена фигура, у центру, са раширеним рукама. Димензије 170 x 35 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 34.

137. око 1950.год., *Композиција - Сточарство*, гипс, скица за композицију.Две фигуре у стојећем ставу. Младић свира у фрулу, девојка држи јагње у наручју. Код ногу младића пас, а поред ногу девојке јагње.Висина 50 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 324.

138. око 1950.год., *Композиција - Пољопривреда*, гипс, скица за композицију. Две фигуре у стојећем ставу, фронтално постављене. Млада жена држи корпу са воћем, а млад човек преко леве руке носи сногп пшенице у класу. Висина 55 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 328.

I.1. 2. Дела примењене уметности у Музеју Томе Росандића

1. 1927.год., *Тамњаница*, орахово дрво. Модел за за верске обреде у Маузолеју Петриновића у Супетру на Брачу. На елипсоидном постољу клечи анђеоло са напред превијеним горњим делом тела и испруженим рукама. На леђима носи у облику лаћице посуду са поклопцем, која се на једној страни завршава кљуном, а на другој полукружном

дршком која извире из склопљених руку анђела. Висина 12 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 117.

2. 1927.год., *Шкронионик*, орахово дрво, модел за Маузолеј*. На кружној стопи ниска нога на којој је посуда лопгастог облика. Горњи део посуде се завршава посувраћеним ободом. На трбуху посуде фриз акантусовог лишћа у рељефу. Висина 9 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 118.

*Маузолеј породице Петриновић изведен од белог брачког камена, на гробљу у Супетру, на острву Брачу, рађен по поруџбини, од 1924 -1927.

3. 1927.год., *Путир*, орахово дрво, модел за Маузолеј*. Нога путира је скулпторски обрађена и представља групу апостола. Фигуре четири евангелисте Матеја, Марка, Јована и Луке у стојећем ставу окренуте једна другој. Изнад фигура главе животиња- симболи евангелиста. Испод ногу апостола четири главе анђела. Висина 26 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 119.

4. 1927.год., *Кандило*, орахово дрво, модел за Маузолеј*. Кандило троугласте основе. на свакој страни један правоугаони отвор застакљен разнобојним стаклом. Три фигуре анђела држе, на угловима, масивне ланце о које виси кандило. Висина 45 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 124.

5. око 1928.год., *Лустер*, орахово дрво. лустер у облику кандила, доњи део издужен у призму. Три ланца носе лустер. Има четири сијалична места. Површина резбарена. Висина 44 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 159.

6. 1928.год., *Конзола за завесу I*, орахово дрво. Две пандан конзоле украшене стилизованим орнаментима у облику троуглова држе хоризонтално постављену даску. Доња ивица даске је завршена низом једнаких троугластих зубаца. Дужина 230 cm. Висина 50 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 127.

7. 1928.год., *Конзола за завесу II*, орахово дрво. Две пандан конзоле у облику стилизованог цвета лале и акантусовог листа држе хоризонтално постављену облудрену мотку. Дужина 250 cm. Висина 50 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 128.
8. 1928.год.год., *Свећњак*, орахово дрво. Са полулоптастог постоља диже се висок стуб са три канделабра, скулпторски богато обрађена. Чашице за свеће у облику стилизованог лишћа. Висина 74 cm. Ширина 23 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 123.
9. око 1928.год., *Огледало*, орахово дрво. Ручно огледало кружног облика са дугом дршком. На полеђини огледала рељеф са ликом уметника у профилу, са береом на глави. На доњем крају дршке са спољне стране у медаљону резбарени иницијали уметникове супруге „МР“ а са супротне стране, на полеђини огледала иницијали уметника „ТР“. Дужина 43,5 cm. Р-18 cm. Сигнирано „Т.Р.“. МГБ, инв. бр. ЛТР 98.
10. око 1928.год., *Игла*, абонос. Игла за косу са дршком у облику стилизоване фигурине жене. Фигурина представља младу жену у дугој хаљини, босих ногу, опуштене косе поред лица и прекрштених руку у појасу. Дужина 20,5 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 101.
11. 1928.год., *Украсна копча I*, сребро, избијање. Копча у облику розете. У средини крст са једнаким краковима који се завршавају лоптастим испупчењима. У средини крста и на крајевима по једно брадавичасто испупчење. Око крста два концентрична круга. Спољна ивица броша завршена низом лоптастих испупчења. Р -5,5 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 338.
12. 1928.год., *Медаљон с ланцем*, сребро, избијање. Медаљон у облику листа. У средини представа мајке с дететом у наручју. Око ивице медаљона стилизовано лишће и лоптаста испупчења неједнаке величине. Медаљон виси о масивном ланцу. Дужина 7 cm. Ширина 5,5 cm. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 337.

13. 1928.год., *Розета*, сребро, избијање. Украсни предмет кружног облика. У средини полулоптасто испупчење, околу концентрични испупчени кругови. Р-9 см. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 125.
14. 1928.год., *Наслоњача*, храстово дрво. Наслоњача са заобљеним седиштем и наслоним. Ручице се завршавају овновским главама. Наслон је пуно дрво. На горњим угловима наслона по једна извајана женска глава. Ширина 46 см. Дужина 58 см. Висина 105 см. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 163.
15. 1934.год., *Украсна копча II*, сребро, избијање. У елипси укомпонована попрсја два младића. Један свира у виолину, други у усну хармонику. Дужина 9 см. Ширина 6,5 см. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 341.
16. 1936.год., *Зидни сат*, орахово дрво. Зидни сат кружног облика са клатном и ланцем. Бројчаник у правилним геометријским орнаментима. Бројке на сату арапске. Р – 35 см. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 3.
17. 1936.год., *Пепељара I*, бакар, избијање. Плитка пепељара кружног облика, са представом стилизоване крилате рибе у средини. Обод пепељаре са четири концентрична круга. Р – 13 см. Несигнирано. МГБ Београд, инв. бр. ЛТР 339.
18. 1936.год., *Пепељара II*, бакар, избијање. Плитка пепељара кружног облика са представом фантастичне морске животиње у средини. Обод пепељаре хоризонталан, без орнаментике. Р – 13 см. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 340.
19. 1936.год., *Пепељара III*, бакар, избијање. Пепељара кружног облика. У средини равно дно са представом фронтално постављеног попрсја пастира који свира у фрулу. Са обе стране фигуре по једно стилизовано дрво. са представом фантастичне морске животиње у средини. Обод пепељаре хоризонталан, без орнаментике. Р – 12,5 см. Несигнирано. МГБ Београд, инв. бр. ЛТР 120.

20. 1936.год., *Посуда*, сребро избијање. Дубока посуда лоптастог облика ослоњена на четири извијене ножице. Зидови посуде коси и глатки, шире се према горњој ивици. Горња ивица-обод посуде је завршен фризом једнако испупчених кругова. Р-20,5 см. Висина 8 см. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 121.
21. 1936.год., *Посуда за воће*, посребрен бакар, избијање. Посуда полулоптастог облика. Зидови посуде се при горњој ивици завршавају фризом орнамената кружног облика повезаних међу собом полукруговима. Посуда лежи на четири високо извијене ножице, спојене једним орнаментисаним прстеном. Р- 25 см. Висина 16,5 см. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 122.
22. 1936.год., Пехар I, орахово дрво. На кружној стопи диже се висока нога на којој је плитак пехар. Пехар има косе зидове, који се шире ка горњој ивици. Дно посуде је покривено орнаментом акантусовог лишћа. Цео пехар је орнаментисан. Р- 10,5 см. Висина 13,5 см. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 147.
23. 1936.год., *Сто*, храстово дрво. На ужим странама по једна вертикална плоча, спојена попречно постављеном даском, носи таблу стола правоугаоног облика. Стилски-реминисценција на ренесансу. Ширина 100 см. Дужина 226 см. Висина 80 см. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 161.
24. 1937.год., *Пехар II*, посребрен бакар, избијање. Изнад полулоптасте стопе са ниском ногом дижу се благо трбушасте зидови посуде. Уз ивицу обода је фриз паралелних лунетастих орнамената. Стопа посуде има исти фриз лунетастих орнамената. Р- 16,5 см. Висина 13 см. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 342.
25. 1937.год., *Клуна*, храстово дрво. Клуна са високим пуним заобљеним наслоном. Са стране две вертикалне плоче које у доњем делу носе седиште а у горњем делу имају функцију ручица клупе. Ширина 50 см. Дужина 170 см. Висина 120 см. Несигнирано. МГБ, инв. бр. ЛТР 162.

БИБЛИОГРАФИЈА

1906.

1. Djelo samouka. *NAŠE JEDINSTVO* XIII. Split 1906, br. 8, 2.

1907.

2. B. L. Splitski kipari. *NAŠE JEDINSTVO* II. Zagreb 1907, br. 97, 2.

3. B. L. Splitski kipari. *SAVREMENIK* II. Zagreb 1907, br. 8, 507.

4. Menegelo-Dinčić. *NAŠE JEDINSTVO* XIV. Split 1907, br. 44, 2 i 3.

5. O Meštroviću. *NAŠE JEDINSTVO* XIV. Split 1907, br. 71, 2.

1908.

6. Begović Milan. Dalmatinska umjetnička izložba. *NARODNE NOVINE* LXXXV. Zagreb 1908. br 29, 300.

7. Ilijin Z. B. Plastika na Spljetskoj izložbi. *HRVATSKA* III. Zagreb 1908, br. 230.

8. Katalog Prve dalmatinske umjetničke izložbe u Splitu. Split 1908, 20.

1909.

9. Kosor Josip. Secesija, april 1909, Beč. *NARODNI LIST* XLVIII. Zagreb 1909, br. 35, 1-2.

10. Kosor Josip. Wiener Sezession in Juni 1909. *AGRAMER TAGBLATT* XXIV. Agram 1909, Nr. 138, 2-3 (got.).

11. Lovrić Božo. Naši umetnici u Beču. *SAVREMENIK* IV. Zagreb 1909, br. 5, 283-285.

12. Ловрић Божо. Двије изложбе. *ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ* LXXXV. Нови Сад 1909, књ. 256, св. 4, 89-91.

13. Lovrić Božo. Pismo iz Beča. Umjetničke impresije. *NARODNE NOVINE* LXXV. Zagreb 1909, br. 87.

14. S.D. Naši umjetnici. *HRVATSKA* 4. Zagreb 1909, br. 82.

15. The Studio. London 1909, march.

1910.

16. Milčinović Andrija. Izložba „Medulić“. *NARODNE NOVINE* LXXVI. Zagreb 1910, br. 280.

17. Mitrinović Dimitrije. Mali medaljon, povodom izložbe „Medulić“, Ciklus Kraljevića Marka. *HRVATSKI POKRET* VII. Zagreb 1910, br. 269, 2; br.

270, 2-3.

18. Katalog – Izložba „Medulić“. Zagreb 1910.

1911.

19. Milčinić Andrija. Toma Rosandić. *SAVREMENIK* VI. Zagreb 1911, br. 1, 73.

20. Митриновић Димитрије. „Мештровић“. *БОСАНСКА ВИЛА XXVI*. Сарајево 1911, бр.10, 145.

21. Митриновић Димитрије. Срби и Хрвати на Међународној уметничкој изложби у Риму. *СРПСКИ КЊИЖЕВНИ ГЛАСНИК XXVI*, Београд 1911, бр. 9, 711-722; бр. 10, 802-808.

22. Mitrinović Dimitrije, Reprezentacija Hrvata i Srba u Rimu. *SAVREMENIK* VI. Zagreb 1911, br. 9, 523-525; br. 10, 564-569, 589.

23. M. Rimska izložba. *JUG*. Zagreb 1911, br. 4, 102.

24. Prva jugoslovenska umjetnička utakmica, *VIENAC* II. Zagreb 1911, br. 5, 155-156.

25. Каталог Југословенске изложбе у Риму. *Exposizione di Roma*. Zagabria 1911.

26. Српски триумф у Риму. *СРПСТВО* II. Нови сад 1911, бр. 67, 1.

27. Strajinić Kosta. Uspjeh Hrvata u Rimu. *OBZOR* LII. Zagreb 1911, br. 103, 1.

28. Šimunović Dinko. Rosandićev „Pastir s frulom“. *PREPOROD* II. Split 1911, br. 10, 166-167.

29. Deanović Mirko. Naši umjetnici u Rimu. *JUG* I. Zagreb-Split 1911, br. 5, 136- 139.

30. Deanović M. Naša umjetnost u Rimu. *JUG* I. Zagreb-Split 1911, br. 15, 137.

31. Каталог Четврте југословенске уметничке изложбе у Београду. Београд, 1912, 31.

32. Цар Марко. С јубиларне изложбе у Риму. *ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ*. Нови Сад 1911, св. VII, 70.

33. Pissa Vittorio. L'Arte mondiale a Roma nel 1911. Bergamo 1913, 267.

1912.

34. Петровић Надежда. Са Четврте југословенске изложбе. *БОСАНСКА ВИЛА XXVII*. Сарајево 1912, бр. 11 и 12, 181.

35. Предић Милан. Четврта југословенска изложба. *СРПСКИ КЊИЖЕВНИ ГЛАСНИК* књ. XXVIII. Београд 1912, 858.

1913.

36. Strajinić Kosta. Toma Rosandić. *SAVREMENIK* VIII. Zagreb 1913, br. 9, 519.
37. Страјинић Коста. Умјетност у Јужних Словена. *СРБОБРАН* XXI. Zagreb 1913, 104, 110.
- 1914.**
38. Strzygowski Joseph. Hrvati u Bečkoj secesiji. *HRVATSKI POKRET* X. Zagreb 1914, br. 31, 5. Izvod iz kritike S.J. u „Die Zeit“, 24. I 1914.
39. Strajinić Kosta. Toma Rosandić. *HRVATSKI POKRET* X. Zagreb 1914, br. 200, 2.
- 1915.**
40. Strajinić Kosta. Mlada umjetnička generacija. *SAVREMENIK* Zagreb 1915, br. 11-12, 426-429.
- 1917.**
41. Strajinić Kosta. Toma Rosandić. *NARODNE NOVINE* LXXXIII. Zagreb 1917, br. 294, 3.
- 1918.**
42. Art in Bradford. *THE YORKSHIRE OBSERVER*, 2. III 1918.
43. Andrić Nikola. Izložba u Ženevi. *NARODNE NOVINE* LXXXIV. Zagreb 1918, br. 194, 2.
44. Katalog –Exposition des peintres yougoslaves. Genève 1918, 13-14.
45. Југословенска уметност. СРПСКЕ НОВИНЕ LXXXV. Крф 1918, бр. 26, 3. Допис из листа „Nieuwe Rotterdamsche Courant“, 25. I 1918.
46. Jugoslovenska umjetnost pred stranim svijetom. *GLAS SLOVENACA, HRVATA I SRBA* I. Zagreb 1918, br. 34, 3. Dopis iz lista „Slovenski narod“ prema „Neuwe Rotterdamsche Courant“, 25. I 1918.
47. Nova Meštrovićeva, Rosandićeva i Račkijeva izložba u Londonu. *HRVATSKA DRŽAVA* II. Zagreb 1918, br. 32, 3. Autor londonski dopisnik Nieuwe Rotterdamsche Courant“-a.
48. O našim umjetnicima. *NARODNI LIST* LVII. Zadar 1918, br. 14.
49. Слечевих Перо. Уметници у прогонству. *ПРОСВЕТА* (Алманах). Женева 1918, бр. 176- 191.
50. Smodlaka Luka. Idealizam u umjetnosti. *JUGOSLOVENSKA DRŽAVA* III. Zagreb 1918, 1, 2-4.
- 1919.**

51. Diogenes. Izložba kipara Tome Rosandića u Londonu. *ŽIVOT* I. Zagreb-Split 1919, br. 6.
52. Catalogue Serbo-Croat art. Exhibition of sculpture by T. Rosandić. London 1919, 2-7, 13.
53. Catalogue of the Serbian exhibition at public art Galleries. Brighton april 12- june 10, 1919, 6, 19, 22, 28.
54. K. S umjetničke izložbe. *NOVO DOBA* II. Split 1919, br.79, 2.
55. Naši umjetnici u tuđini. Englezi o Meštroviću, Krizmanu, Račkom i Rosandiću. Prikaz aprilske izložbe u Brajtonu. *RIJEČ* I. Zagreb 1919, br. 200, 2.
56. Serbian Art at the Brighton Galleries. The Brighton Herald, 12. IV 1919.
57. Something new in art. Sussex. *DAILY NEWS*, 12. IV 1919.
58. Katalog – izložba Jugoslovenskih umetnika iz Dalmacije. Split 1919.
- 1920.**
59. Ujević Avgustin. Rosandić. Zagreb 1920.
- 1921.**
60. Vinaver Stanislav. Rosandić. *ZENIT* I. Zagreb 1921, br. 2, 16.
61. Dix. Splitski umetnik Toma Rosandić. *NOVO DOBA* IV. Split 1921, br. 189, 2-3.
62. Križanić Petar. Izložbe. Rosandićeve monografija. *KRITIKA* II. Zagreb 1921, br. 4, 146-147.
63. Križanić Petar. Povodom monografije Tome Rosandića. *RIJEČ* III. Zagreb 1921, br. 18, 2-3.
64. L. V-r. Toma Rosandić. *HRVATSKA OBRANA* XX. Osijek 1921, br. 92, 3.
65. Манојловић Тодор. Тома Росандић. *МИСАО* књ. VI. Београд 1921, св. 35-36, 262-267.
66. S.Š. Toma Rosandić. *JUTRO* II. Ljubljana 1921, br. 95, 2.
67. Pelišek Jozef, Lovrić Božo. O češkoj književnosti i našem slikarstvu. *RIJEČ* III. Zagreb 1921, br. 147, 2-3.
68. Prikaz knjige – Jedna umetnička monografija. Rosandić. *OBZOR* LXII. Zagreb 1921, br. 102, 2.
- 1922.**
69. Francisco Pompey. El eskultor Tomás Rosandic. *REVISTA DE BELLAS ARTES* II. Madrid 1922. No 11, 9-12.
70. Поповић Бранко. Пета Југословенска уметничка изложба. *СРПСКИ КЊИЖЕВНИ ГЛАСНИК* књ. VI. Београд 1922, бр. 8, 621-622.

1923.

71. Brajević Vinko. Kod Tome Rosandića. *NOVO DOBA* VI. Split 1923, br. 275, 2-3.
72. Д. Споменик Ослобођења и Уједињења г. Томе Росандића, *ЗАСТАВА* LIV. Нови Сад 1923, бр. 161, 1.

1924.

73. Јонић Вел. Изложба београдских уметника. *ПОЛИТИКА* XXX. Београд 1924, бр. 5676, 3.
74. Krklec Gustav. Beogradski apel. *OBZOR* LXV. Zagreb 1924, br. 75, 1.
75. Крклец Г.(устав). Велика уметничка изложба у Београду. *МИСАО* књ. XIV. Београд 1924, св. 97-104, 310-312.
76. Кашанин Милан. Изложба београдских сликара и вајара. *СРПСКИ КЊИЖЕВНИ ГЛАСНИК* књ. XI. Београд 1924, бр. 4, 306-309.
77. С. Споменик за Ослобођење. *ЈЕДИНСТВО* VI. Novi sad 1924, br. 1399, 2.

1925.

78. Dellale Ivo. Kiparstvo. Umjetnost na Jadranskoj izložbi. *NOVO DOBA* VII. Split 1925, br.200, 2.
79. Jose Leon Pagano. Rosandic y la Eskultura Serbia. *LA NACION*. Buenos Aires, 10.V 1925.
80. Katalog Jadranske izložbe u Splitu. Split 1925.

1926.

81. Брајевић Винко.Маузолеј породице Петриновић у Супетру. *ПОЛИТИКА* XXIII. Београд 1926, бр.6586, 5.
82. Brajević Vinko. Mauzolej porodice Petrinović u Supetru. *NOVO DOBA* IX. Split 1926, br. 199, 9.
83. Dellale Ivo. Sa naših otoka. Mauzolej porodice Petrinović u Supetru. *NOVO DOBA* IX. Split 1926, br. 118, 9.
84. Dellale Ivo. Mauzolej dijelo Tome Rosandića. *SLOBODNA TRIBINA* VI. Zagreb 1926, br. 662, 7. Preštampano iz splitskog lista „Novo doba“.
85. Dellale Ivo. Moderna umetnost na Jadranu. *ALMANAHS JADRANSKE STRAŽE*. Split 1926, 558-571.

1927.

86. Брајевић Винко.Маузолеј породице Петриновић.АЛМАНАХ ЈАДРАНСКЕ СТРАЖЕ. СПЛИТ 1927, 590-594.
87. J.R. van Struwe.Toma Rosandić. ELSEVIER'S GEILLUSTREERD MANDSCHRIJF. September 1927, 153-167.
88. Др П(оповић) Б(ранко). Тома Росандић.СРПСКИ КЊИЖЕВНИ ГЛАСНИК књ. XXII.Београд 1927, бр. 8, 620- 623.
89. S.O. Toma Rosandić. OBZOR LXVIII, Zagreb, 1927, br. 322, 2.
90. Страјинић Коста. Тома Росандић. ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ СШ. Нови Сад 1927, књ. 313, 1-3.
91. Страјинић Коста. Тома Росандић. (ПОВОДОМ његовог маузолеја у Супетру).СРПСКИ КЊИЖЕВНИ ГЛАСНИК књ. XXII.Београд 1927, бр. 2, 127-131.
92. Коста Страјинић. Тома Росандић. ПРЕГЛЕД I. Сарајево 1927, бр.29, 8.
93. Strajinić Kosta. Toma Rosandić. PRAGER PRESSE. Prag, 14.III 1927.
94. Тома Росандић остаје у Београду.ПОЛИТИКА XXIV. Београд 1927, бр. 6907, 6.
- 1928.**
95. J.R. van Struwe. Toma Rosandić (u prevodu). RIJEČ X. Zagreb 1928, br. 10, 11, 12 i 14.
- 1929.**
96. Капанин Милан. Пролетња изложба југословенских уметника. ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ СШ. Нови Сад 1929, књ.320, 455-457.
97. Костурница породице Петриновић у Супетру на Брачу – архитектонско и вајарско дело Томе Росандића.РАШКА I. Београд 1929, књ. 1, 241-247.
98. Стојановић Сретен. Јесења изложба београдских сликара и скулптора. МИСАО XXIX. Београд 1929, св. 217-224, 106-107.
99. Хакман Стефан. Пролетња изложба слика, вајарских и архитектонских радова. Уметнички павиљон. МИСАО књ.XXX. Београд 1929, св. 225-232, 175-176.
100. Хакман Стефан. Изложба слика, скулптуре и архитектуре уметничке групе „Облик“. МИСАО књ.XXXI. Београд 1929, св. 237-240, 468.
- 1930.**
101. Gunter Kristijan.Југословенска уметничка изложба у Холандији. ТРГОВИНСКИ ГЛАСНИК XL.Београд 1930, бр. 29, 2.

102. Каталог изложбе Т.Росандића у Ротердаму-Beeldhouwwerken van Toma Rosandic, Rotterdam 1930.
103. Kineton Parkes. Toma Rosandic and Yugoslav sculpture, APOLLO vol. XII.London 1930, No 67, 67/68.
104. Pavlaković Vladimir. Grosser Erfolg Rosandic in Rotterdam.MORGEN-BLATT XLV.Zagreb 1930, Nr. 47, 6-7; XLV, 1930, Nr.39, 5.
105. Rotterdamsche Kunstkring. Toma Rosandić. NIEUWE ROTTERDAMSCHЕ COURANT. Rotterdam, 8.II 1930.
106. Museum Boymans. NIEUWE ROTTERDAMSCHЕ COURANT. Rotterdam, 20.IV 1930.
107. Rotterdamsche Kunstkring. NIEUWE ROTTERDAMSCHЕ COURANT. Rotterdam, 9.II 1930.
108. Salon d`automne. LA YUGOSLAVIE II. Belgrad 1930, No 62, 62. 109. Stojanović Sreten. Jedan veliki jugoslovenski vajar. NOVO DOBA XIII.Split 1930, br. 254, 1.
110. Stojanović Sreten. Jeden veliky jihoslovansky sochar. ČESKOSLOVENSKO-JIHOSLOVENSKA REVUE I. 1930-1931, št. 2, 83-84.
111. Хакман Стефан. Трећа јесења изложба. МИСАО књ. XXXIV.Београд 1930, св.259-260, 226-227.
112. Fr. Stele. Rosandic Toma.Thieme –Becker. Allgemeines Lexikon der Bilbenden Kunstler, XXIX. Leipzig 1930, 4.
113. К.Г. Успех Томе Росандића у Холандији. ПОЛИТИКА XXIV. Београд 1930, бр. 7831, 7.
- 1931.**
114. А(лексић) Д(раган). Разочарана вајарска филозофија г.Томе Росандића. ВРЕМЕ XI.Београд 1931, бр. 3537, 5.
115. Галерија наших уметника. Rosandić. KNJIŽEVNE NOVINE II. Zagreb 1931, br.12, 2.
116. D.A. Toma Rosandić o našoj umjetnosti.NOVO DOBA XIX.Split 1931, br.289, 2-3.
117. Наши уметници у иностранству. Велики успех г.Томе Росандића. ИЛУСТРОВАНО ВРЕМЕ II. Београд 1931, бр. 6, 120.

118. Пауновић Синиша. Један час поред творца „Маузолеја“. КЊИЖЕВНА КРАЈИНА књ. II, 1931, бр. 9, 393-395.
119. Хакман Стефан. Трећа пролетња изложба. МИСАО књ. XXXVI. Београд 1931, св. 273-280, 243-245.
120. Ћ(урџин) М(илан). Jugoslovenska umetnička izložba u Londonu i Velikoj Britaniji. NOVA EVROPA књ XXXIV. Zagreb 1931, br. 4, 206-240.
121. Трећа пролетња изложба мај 1931. ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ СV. Нови Сад 1931, књ. 328, 283.
122. С.Д. Изложба уметничке групе „Облик“ у Сарајеву. ПРЕГЛЕД V. Сарајево 1931, књ. VI, 325.
123. К. Отварање пролећне изложбе. ПОЛИТИКА XXVIII. БЕОГРАД 1931, бр. 8255, 7. **1932.**
124. R.D. Joegoslavische Kunst. VOLKSGAZET Anvers, 14. XII 1932.
125. Благојевић Десимир. Чудотворни атеље Томе Росандића. ПРАВДА XXVIII. Београд 1932, бр. 262, 5.
126. Добровић Петар. У одбрану наше ликовне уметности. ВРЕМЕ XII. Београд 1932, бр. 3883, 8.
127. Каралић Предраг. Пролећна изложба југословенских уметника. ЖИВОТ И РАД књ. XI. Београд 1932, 874.
128. Каралић Предраг. Јесења изложба београдских уметника. ЖИВОТ И РАД књ. XIII. Београд 1932, 15-17.
129. Капанин Милан. Joegoslavische Nedendaagsche Beeldende Kunst. Museion- Reeks, Amsterdam 1932, No 1.
130. К(апанин) М(илан). Изложба у Амстердаму. СРПСКИ КЊИЖЕВНИ ГЛАСНИК књ. XXXII. Београд 1932, бр. 4, 311-312.
131. L'art Yougoslave moderne. LES BEAUX ARTS. Paris, 25. XI 1932, 2.
132. L'exposition d'art Yougoslave, Mestrovitch et Rosanditch. LES BEAUX ARTS. Paris, 19. XII 1932.
133. Стојановић Сретен. V Јесења изложба београдских уметника. БЕОГРАДСКЕ ОПШТИНСКЕ НОВИНЕ. Београд 1932, бр. 10, 679.
134. H. Exposition d'art yougoslave. LA MEUSE. Liege, 13. XII 1932.

135. Хакман Стефан. Пета јесења изложба. МИСАО књ. XL. Београд 1932, 195.
136. Н.Ј. Шта ћемо ове недеље видети у пролећном салону. ПОЛИТИКА XXIX. Београд 1932, бр. 8617, 9.
137. Tentoonstelling van Joegoslavische Kunst in het Stedelijk Museum te Amsterdam (II). OPGANG ALGEMEEN GEILLUSTREED WEEKBLAD XII. Amsterdam 1939, No 607, (III) No 608, 624-643.
- 1933.**
138. Браво Хуго. Посјета Томи Росандићу. ГЛАС БОКЕ II. Котор 1933, бр. 44, 1-2.
139. Капанин Милан. Савремена југословенска уметност. ПРАВДА XXIX. Београд 1933, бр. 10115-118, 29-30.
140. Kašanin Milan. Toma Rosandić u svjetlu inostrane kritike. NOVO DOBA XVI. Split 1933, br. 94, 4.
141. Ж.С. У Требињу песник Дучић подиже споменик Његошу. Ремек-дело Томе Росандића. ПРАВДА XXIX. Београд 1933, бр. 10418, 4.
142. Крижанић Петар. Тома Росандић. Сатирично хумористички алманах. Београд, 1933, 59.
143. Toma Rosandić. DAS KUNSTBLATT XVII, MARZ 1933, 19.
144. Rosandićeve spomenik Njegošu biće podignut u Trebinju. NOVO DOBA XVI. Split 1933, br. 201, 4.
- 1934.**
145. Харисијадес Мара. VI Пролећна изложба југословенских уметника. ЖИВОТ И РАД књ. XIX. Београд 1934, 765.
146. Како наши уметници замишљају споменик краљу Петру. ШТАМПА I. Београд 1934, бр. 51, 5.
147. Spomenik Njegošu. NARODNE NOVINE. Zagreb 1934, br. 58, 4; br. 118, 4, br. 121, 5.
- 1935.**
148. Драинац Раде. Седма пролећна изложба. Павиљон Цвијете Зузорић. ПРАВДА XXXI. Београд 1935, бр. 10978.
149. Н.Н. VII Пролетња изложба. БЕОГРАДСКЕ ОПШТИНСКЕ НОВИНЕ. Београд 1935, бр. 5, 351-352.

150. Поповић Бранко. VII Пролетња изложба у уметничком павиљону у Београду. СРПСКИ КЊИЖЕВНИ ГЛАСНИК књ. XLV. Београд 1935, бр.4, 319.

151. Н.Ј. Тридесет година модерног сликарства и седма пролећна изложба. ПОЛИТИКА XXXII. Београд 1935, бр. 9697, 6.

1936.

152. B.Z.M. Bio sam kod tome Rosandića. NOVO DOBA XIX. Split 1936, br.208, 9.

153. Kladiva J. Nove museum Belehradske. LIDOVE NOVINY, 28. I 1936.

154. О(раовац) Ђ(орђе).У атељеу Томе Росандића. НЕДЕЉНЕ ИЛУСТРАЦИЈЕ XXV. Београд 1936, бр.5, 3-5.

155. Тома Росандић. Како би требало да изгледа Народни споменик у Сплиту. ПОЛИТИКА XXXIII. Београд 1936, бр. 10051.

1937.

156. Манојловић Тодор. Јубиларна X Јесења изложба.УМЕТНИЧКИ ПРЕГЛЕД. Београд 1937, бр.3, 93.

157. Михајловић Аритон. Први ректор Академије.ВРЕМЕ XVII. Београд 1937, Бр. 5604, 10.

158. Ораовац Ђорђе. Тома Росандић.УМЕТНИЧКИ ПРЕГЛЕД. Београд 1937, бр.3, 83-86.

159. Тома Росандић. СВЕЗНАЊЕ. Београд 1937, 1971.

1938.

160. Emindo Campana. Rosandic.IL MATTINO. Napoli, 26.VI 1938.

161. Здравковић Иван.XXI Међународна уметничка изложба у Венецији. УМЕТНИЧКИ ПРЕГЛЕД. Београд 1938, бр.9, 286.

162. I padiglioni stranieri.GAZZETA DI VENEZIA, 1.VI 1938, 4.

163. L'autoritratto delle sculpture jugoslavo. CORRIERE DELLA SERA, 22.VI 1938.

164. Katić Milan. Jugoslovensku kiparsku umetnost zastupa na XXI Bienale Toma Rosandić.NOVOSTI XXXII. Zagreb, 1938, br. 200, 13.

165. Katić Milan. Novo kiparsko delo Tome Rosandića „Igrali se vrani konji “. NOVOSTI XXXII. Zagreb 1938, br. 232, 42.

166. К. М. Велики југословенски вајар Тома Росандић. АМЕРИКАНСКИ СРБОБРАН XXXII. Питсбург 1938, бр. 7053, 3.

167. М. Аутопортрет Томе Росандића откупљен за Галерију Уфици у Фиренци. ПОЛИТИКА XXXV. Београд 1938, бр. 10804, 7.

168. А.Б. Супетар на Брачу. ПРАВДА XXXIV. Београд 1938, бр. 12170. 169. Нонвеје Роберт. Италијанска критика уздиже нашег вајара Росандића у ред највећих вајара света. ВРЕМЕ XVIII. Београд 1938, 5912, 6.

170. Ораовац Ђорђе. Тома Росандић о ренесансној скулптури. УМЕТНИЧКИ ПРЕГЛЕД. Београд 1938, бр.6-7, 193-198.

1939.

171. Васовић Мило. Тома Росандић. ПРАВДА XXXV. Београд 1939, бр. 12284.

172. Витезица Винко. Тома Росандић. ВРЕМЕ XIX. Београд 1939, бр.6399, 10.

173. Kašanin Milan. L'art yugoslave des origines a nos jours. Belgrade 1939, 62-63.

174. К.М. Skulptura Томе Rosandića pred narodnom Skupštinom. NOVOSTI XXXII. Zagreb 1939, br. 215, 14.

175. Одавић П(етар). Две скулпторске групе пред Скупштином. ЈУГОСЛОВЕНСКА СТРУЧНА ШТАМПА V. Београд, 1939, бр.18-19, 2.

176. Ораовац Ђорђе. Скулптура у народној Скупштини. УМЕТНИЧКИ ПРЕГЛЕД. Београд 1939, бр.2, 57-58.

177. Ораовац Ђорђе. Скулптуре Томе Росандића пред Народном Скупштином. УМЕТНИЧКИ ПРЕГЛЕД. Београд 1939, бр. 7, 219-220.

1940.

178. Кулунџић Звонимир. Вајар Тома Росандић. БЕОГРАДСКЕ ОПШТИНСКЕ НОВИНЕ LVIII. Београд 1940, бр. 5, 467-479.

179. Одавић Петар. Споменици. ЈУГОСЛОВЕНСКА СТРУЧНА ШТАМПА VI. Београд 1940, бр. 3; бр. 4; 3-4.

180. Секулић Исидора. Аналитички моменти. СРПСКИ КЊИЖЕВНИ ГЛАСНИК књ. LX. Београд 1940, бр.5, 355-359.

181. Sekulić Isidora. Thomas Rosandic. L'ECHO DE BELGRADE IX. Belgrade, 3.XI 1940.

182. Срећковић М. Са Томом Росандићем међу његовим делима. ВРЕМЕ XX. Београд 1940, бр. 6509, 9.

183. Гђа Мара Росандић је прва жена која се бавила уметничком фотографијом. ВРЕМЕ XX. Београд 1940, бр. 6647, 12.

184. Каталог Дванаесте Пролећне изложбе сликарских и вајарских радова југо-Словенских уметника. Београд 1940, 19.

1946.

185. Нови Академици о задацима науке и уметности. ГЛАС V. Београд 1946, Бр.203, 3.

186. Мано Зиси Ђорђе. Изложба сликарства и вајарства народа Југославије XIX и XX века. ДУГА II. Београд 1946, бр.63.

1947.

187. Каталог Пете изложбе УЛУС-а. Београд 1947, 21.

1948.

189. Д.Ј. Над новом тематиком. ДУГА IV.Београд 1948, бр.167.

1950.

190. Ковачевић Григорије. Пола века вајарства Томе Росандића. ДУГА V.Београд 1950, бр. 236, 8-9, 13.

191. Д.В. У мајсторској радионици Томе Росандића. БОРБА XV. Београд 1950, бр.228, 4.

192. L.B. Chez le grand sculpteur yougoslave Thomas Rosandić. LES NOUVELLES YUGOSLAVES. Paris , 5.III 1950.

193. Марковић Саша. У мајсторској школи вајара Томе Росандића. НАША ДОМОВИНА II. Београд 1950, бр. 9, 20-21.

194. Пауновић Синиша. Тома Росандић стари уметник који предњачи младима. ПОЛИТИКА XLVII. Београд 1950, бр.13583, 4.

195. Toma Rosandic sculptor. YUGOSLAV FORTNIGHTLY, march 3rd 1950.

196. Toma Rosanditsch, Weg und Erfolg eines der ältesten jugoslawischen Bildhauer. DAS NEUE JUGOSLAWIEN , 10 mai 1950.

1951.

197. Радојковић Бојана. У мајсторској Томе Росандића.ЛИК I. Београд 1951, Бр.2, 1-2.

198. Djelo majstora kipara Tome Rosandića. SLOBODNA DALMACIJA Split 12.VI 1951.

199. Кећкемет Душко. Splitski kipari prošlog stoljeća. SLOBODNA DALMACIJA IX, Split 1951, br. 1898, 2.

1952.

200. А.Н. У мајсторској радионици Томе Росандића. ПОЛИТИКА XLIX. Београд 1952, бр. 14346, 6.

201. Јоцић Љубиша. Код мајстора Томе Росандића. ДУГА VIII. Београд 1952, Бр. 361, 10-11.

202. К.Ј. У мајсторској радници Томе Росандића. HRVATSKA RIJEŠ VIII. Subotica 1952, br. 45, 4-5.

203. Изложба јавних споменика вајара Томе Росандића. БОРБА XVII. Београд 1952, бр. 282.

1953.

204. Броз Павао. Код Томе Росандића. БОРБА VIII. Београд 1953, бр. 236, 7.

205. Капанин Милан. Савремени београдски уметници. Београд MCMMLIII, XXXV.

206. Луковић Нико. Бока Которска (туристички водич). Котор 1953, 58-60.

207. Радојковић Бојана. Уметничка обрада метала. Београд 1953, 30, 52.

208. Stojčević Ljubomir. Il cammino di un grande artista.LA NOSTRA LOTTA VI. Trieste 1953, No 281.

1954.

209. А.С. Са једним од сарадника мајстора вајара Томе Росандића. ПОБЈЕДА. Цетиње 18. IV 1954.

210. Бронза, дрво и камен у рукама Томе Росандића. БОРБА XIX. Београд 1954, бр.232, 6.

211. Бихаљи Мерин Ото.Изложба скулптура сарадника Томе Росандића, ПОЛИТИКА LI. Београд 1954, бр. 14772.

212. Бихаљи Мерин Ото. Млади београдски вајари. ПОЛИТИКА LI. Београд 1954, бр. 14772.

213. Grbić Dragoslav. Izložba Tome Rosandića.VIJESNIK XV. Zagreb 1954, br.2773.

214. Grbić Dragoslav. „Igrali se konji vrani“. RADNIK IV. Zagreb 1954, br.220.

215. Даниловић Б(ожидар). Један тренутак са Томом Росандићем великим уметником који је још за живота обезбедио трајно место у историји уметности наших народа. ЗАДРУГА VI. Београд 1954, бр.29.

216. Д(аниловић) Б(ожидар).Један тренутак са Томом Росандићем. НИН IV. Београд 1954, бр. 194, 7.

217. Дела наших уметника- Тома Росандић: Мајка с дететом. ЗАДРУГА IV. 20. IV 1954.

218. В(асић) П(авле). Изложба скулптура Томе Росандића. ПОЛИТИКА LI. Београд 1954, бр. 14932, 6.
219. Величковић Влада. Изложба сарадника мајсторске радионице Томе Росандића. ЛИСТ МЛАДИХ IV. Београд 1954, бр.5.
220. Јубиларна изложба Томе Росандића. ДУГА X. Београд 1954, бр.461.
221. Изложба радова сарадника вајара Томе Росандића. БОРБА XIX. Београд 1954, бр.62, 4.
222. Изложба сарадника Томе Росандића.ПОЛИТИКА LI. Београд 1954, бр. 14766, 5.
223. Јубиларна изложба Томе Росандића. ДУГА Београд 1954, бр.460.
224. Јубилеј мајстора вајара Томе Росандића. ПОЛИТИКА LI. Београд 1954, Бр. 14928, 7.
225. Коларић Миодраг, Поезија камена. КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ I. Београд 1954, бр. 37, 12.
226. М.Ст. Разговор са великим мајстром Томом Росандићем. БЕОГРАДСКЕ НОВИНЕ III. Београд 1954, бр. 84, 5.
227. Н.М. Јубиларна изложба вајара Томе Росандића.БОРБА XIX. Београд 1954, бр.225, 4.
228. Н.М. Ретроспектива Томе Росандића и Лазара Личеноског. БОРБА XIX. Београд 1954, бр.163.
229. Отворена јубиларна изложба дела мајстора вајара Томе Росандића. БОРБА XIX. Београд 1954, бр.226, 7.
230. Пауновић Синиша. Мали клесар из Сплита. ПОЛИТИКА LI. Београд 1954, Бр. 14744 (Политика за децу, бр. XVI, 73).
231. Педесет пет година уметничког рада Томе Росандића. ПОЛИТИКА LI. Београд 1954, бр.14929, 6.
232. Поповић Ђорђе. Изложба скулптура сарадника Томе Росандића. РЕПУБЛИКА XXI. Београд 1954, бр.439.
233. Поповић Мића. Изложба сарадника мајсторске радионице Томе Росандића. НИИ IV. Београд, 1954, бр.170.
234. Протић М.Б.Изложба скулптура сарадника Томе Росандића. КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ I. Београд 1954, бр.11.

235. С.А. Изложба сарадника мајсторске радионице Томе Росандића. ПОБЈЕДА. Цетиње 1954, бр.33.
236. С.Љ. 55 година стваралаштва. Јубиларна изложба вајара Росандића. ВЕЧЕРЊЕ НОВОСТИ II.Београд 1954, бр.286, стр.5.
237. Синоћ је отворена изложба мајстора вајара Томе Росандића. ПОЛИТИКА LI. Београд 1954, бр. 14930, 8.
238. Stojanović Milutin. Jedan susret s majstorom Rosandićem. SLOBODNA DALMACIJA. Split 1954, br. 2845, 3.
239. Тома Росандић поклонио сва своја дела и целокупну имовину Београду. ДНЕВНИК XIII. Нови Сад 1954, бр.30, 64.
240. Тома Росандић одликован орденом Заслуга за народ. БОРБА XIX.Београд, 1954, бр.167, 4.
241. Томановић Бранко. Изложба скулптура сарадника мајстора вајара Томе Росандића. СУСРЕТИ II. ЦЕТИЊЕ 1954, БР.5, 469-472.
242. Челебоновић Алекса. Изложба скулптура сарадника Томе Росандића. БОРБА XIX. Београд 1954, бр. 71.
243. Каталог –Јубиларна изложба мајстора Томе Росандића. Београд 1954.
- 1955.**
244. Благојевић В. Тома Росандић о Хенри Муру. ВЕЧЕРЊЕ НОВОСТИ III. Београд 1955, бр.498, 5.
245. Bihalji Merin Oto. Jugoslovenska skulptura dvadesetog veka. Beograd 1955, 10-20.
246. Мајстор Тома Росандић напустио Београд. ДУГА XI. Beograd 1955, бр. 511, 8-9.
247. Митрашиновић Југослав. „Играли се коњи врани“. ЛИСТ МЛАДИХ II. Београд 1955, бр. 5.
248. Ђиновић Слободан. Стваралачка храброст и страст неугасива. ОМЛАДИНА, 24. II 1955.
249. М.С. Мајстор вајар Тома Росандић одлази за Сплит. БОРБА XX.Београд 24. VIII 1955.
250. Општај с Београдом. ПОЛИТИКА LII. Београд 1955, бр. 15224, 5.
251. Smoje M. deset minuta s Tomom Rosandićem. GLOBUS , Zagreb, 25. XI 1955.

252. Тома Росандић напустио Београд. ВЕЧЕРЊЕ НОВОСТИ III. Београд, 1955, бр. 575, 4.

253. Toma Rosandić. SLOBODNA DALMACIJA XIII. Split 1955, br.3276, 3.

1956.

254. Dr. Bah Ivica – Radojković Bojana. Umetnička obrada metala naroda Jugoslavije kroz vekove, knj.I. Beograd 1956, 21.

255. Dr. Bah Ivica – Radojković Bojana. Umetnička obrada metala naroda Jugoslavije kroz vekove, knj.II. Beograd 1956, 81-82.

256. Bezić Nevenka. Sedamdeset godina likovnih izložbi u Splitu. MOGUĆNOSTI 1. Split 1956, 77-83.

257. Илић Драгослав. Росандићу у походе. ДУГА XII. Београд 1956, бр.529.

258. Kečkemet Duško. Restauracija zvonika splitske katedrale. ZBORNIK ZAŠTITE SPOMENIKA KULTURE VI-VII. Beograd 1956, 37-76.

1957.

259. Протић Миодраг. Сретен Стојановић. Београд MCMLVII, 5.

260. Djelo majstora kipara Tome Rosandića. SLOBODNA DALMACIJA XV. Split 1957, br. 3830, 3.

1958.

261. Dr Ambrozić K(atarina). Vajar Toma Rosandić. KNJIŽEVNE NOVINE. Beograd, 7.III 1958.

262. B. Toma Rosandić. ČOVJEK I PROSTOR V. Zagreb 1958, br.71.

263. Bezić Nevenka. Prva dalmatinska umjetnička izložba u Splitu. SLOBODNA DALMACIJA XVI. Split 1958, br. 4272, 5.

264. B.P. Umrli je kipar Rosandić. SLOVENSKI POROČEVALEC. Ljubljana, 7.III 1958.

265. Gabričević Branimir. Svečana sahrana posmrtnih ostataka kipara Tome Rosandića. SLOBODNA DALMACIJA XVI. Split 1958, br. 4055, 1-2.

266. Д.И. У Сплиту свечано сахрањен Тома Росандић. ПОЛИТИКА LV. Београд, 1958, бр. 16096, 4.

267. Depolo J(osip). Toma Rosandić. VJESNIK. Zagreb, 4.III 1958.

268. In memoriam- Toma Rosandić. RADNIK. Beograd, 6.III 1958.

269. Јуче је у Сплиту сахрањен вајар Тома Росандић. БОРБА XXII.Београд, бр. 61, 5.

270. Корнаков Митко. Тома Росандић. РАЗГЛЕДИ V. Скопје 1958, бр. 6.
271. Кујунџић Миодраг. In memoriam. Тома Росандић. ДНЕВНИК XVII. Нови Сад 1958, бр. 4220, 7.
272. Кузмановски Р. Тома Росандић човек и уметник. НОВА МАКЕДОНИЈА. Скопје, 9.III 1958.
273. Mihičić Andro Vid. Toma Rosandić Bulletin Instituta za likovnu umetnost JAZU VI. Zagreb 1958, br. 2, 129-132.
274. M.S. Likovi naših umetnika. Zaslužni odmor. DERVENTSKI LIST. Derventa, 1.I 1958.
275. P.V. Toma Rosandić. UMJETNOST II. 1958, 7-8.
276. P.M. Toma Rosandić. SLOBODNA DALMACIJA XVI. Split 1958, br.4054, 2.
277. P.M. Ujević o Rosandiću. SLOBODNA DALMACIJA XVI, Split, 8.III 1958.
278. П.П. Јуче је у Сплиту сахрањен вајар Тома Росандић. БОРБА XXII. Београд, 1958, бр. 61, 5.
279. Povodom smrti Tome Rosandića. NOVI LIST. Rijeka, 6.III 1958.
280. Пекић Д(ушан). Две неиспуњене жеље Томе Росандића. ВЕЧЕРЊЕ НОВОСТИ VI. Београд 1958, бр.1394, 4.
281. Dr. Prijatelj Kruno. U spomen Tome Rosandića. MOGUĆNOSTI 4. Split 1958, 331.
282. Smrt velikog umjetnika. DUBROVAČKI VIJESNIK. Dubrovnik, 7.III 1958.
283. Солдатовић Јован. Стваралачке руке. ДНЕВНИК XVII. Нови сад, 1958, бр. 4225, 10.
284. Stjepanović Dragojla. Toma Rosandić. KORIJEN IV. Vanja Luka 1958, br. 3-4, 68-75.
285. Стојановић Сретен. Тома Росандић. БОРБА XXII. Београд 1958, бр. 66, 9.
286. С.Љ. Данас ће бити сахрањен Тома Росандић. БОРБА XXII. Београд 1958, бр. 60, 5.
287. Тихић Смаил. Тома Росандић. ОСЛОБОЂЕЊЕ XVI. Сарајево 1958, бр.3652.
288. Tihic Smail. Umro je Toma Rosandić-veliki jugoslovenski skulptor. ŽIVOT X. Sarajevo-Zagreb 1958, br. 4, 306-307.
289. Toma Rosandić u svjetlu inostrane kritike. SLOBODNA DALMACIJA XVI. Split 1958, br. 4059.
290. Toma Rosandić. NARODNI LIST. Zagreb, 4.III 1958.
291. Ujević Tin. O Rosandiću. SLOBODNA DALMACIJA XVI. Split 1958, br. 4059. (Iz predgovora zbirci Rosandićevih reprodukcija iz 1920 godine).
292. Umro kipar Toma Rosandić. VIJESNIK. Zagreb, 3.III 1958.

293. Васић Павле. Смрт вајара Томе Росандића. ПОЛИТИКА CV. Београд 1958, бр. 16095, 8

1959.

294. Кеџкемет Душко. Пријатељ Круно. Роџеси Ivana Међтровића. Split 1959, 7-21.

295. Коларић Миодраг. Тома Росандић. Београд MCMXLIX.

296. Пауновић Синиша. Трагом њиховог детињства. Сарајево 1959, 209-218.

1960.

297. Милошевић Михајло. Приказ књиге- Миодраг Коларић. Тома Росандић. БОРБА XXV. Београд 1960, бр.144.

1961.

298. Katalog – 60 godina kiparstva i slikarstva hrvatske. Zagreb 1961.

1962.

299. Др Амброзић Катарина. Павиљон Србије на међународној изложби у Риму 1911. године. ЗБОРНИК РАДОВА НАРОДНОГ МУЗЕЈА бр. III, Београд MCMXII, 246-262.

300. Bezić Nevenka. Likovne izložbe Splita 1885-1945. Split 1962, 12-19.

301. Богдановић Божидар. Требиње постиже малим средствима. ПОЛИТИКА LIX. Београд 1962, бр. 17517, 10.

302. Pavlović Antica. Javni spomenici na području Beograda. Beograd, 1962, 3, 6.

303. Pavlović Antica. Skulptura na beogradskom Novom groblju. Beograd 1962, 9, 14, 17, 43.

БИОГРАФИЈА

Миља Стијовић рођена је 27.01.1987. у Београду. Дипломирала је у септембру 2009. године на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду са темом „Знак питања за београдске кафане“. Од 2010-2014. године као докторанд била је ангажована у настави на предметима Музеологија и Историјски модели музеализације код доцента др Ненада Радића, при Семинару за музеологију и херитологију.

Ангажмани у институцијама културе: Народни музеј (вођење изложби и радионица за децу - 2006), Галерија Дома војске Србије (постављање изложбе „Аквизиције Галерије Матице српске 2001-2011“ - јануар 2013) и Централни институт за конзервацију у Београду, при Одељењу за документацију (приправник 2014-). Сарадник је виртуелне уметничке галерије Артист, као и галерије Инекс.

Учествовала на бројним семинарима, конференцијама и радионицама: Програм Управљање музејским збиркама - *Collections Management Certification Program* (Београд (СРБ), октобар 2013-мај 2014), Управљање и писање пројеката за ЕУ фондове (Београд (СРБ), септембар 2012), Летња школа музеологије (Пиран (СЛО), јун 2012), *The Best in Heritage* (Дубровник (ХРВ), септембар 2011), Ка тоталном музеју - шанса транзиције (Сопоћани и Нови Пазар (СРБ), јун 2011), Простори памћења (Београд (СРБ), април 2011), Критичка музеологија и херитологија (Сирогојно (СРБ), мај 2010), Јеврејска уметност и традиција (Београд (СРБ), фебруар 2010).

Њена тематска опредељења су: музеологија и теорије колекционарства, студије баштине, теорије модерне и савремене уметности и архитектуре. Посебно је интересује унапређење документације, дигитализације и доступности музејског наслеђа у Србији.

Објављени радови:

- „Jazz Age Image“, у: *Kultura: časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku*, br. 131, str. 173-186, 2011.

- „Градови по собама виртуелне меморије“, у: *Простори памћења: зборник радова. Том 2, Уметност - Баштина*, ур. Драган Булатовић, Милан Попадић, Београд: Филозофски факултет, 2013.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Миша Стјепановић
број уписа 61/09-4

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Музеј Томе Росандића у Београду

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 14.01.2015.

Миша Стјепановић

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Миша Стјобинић
Број уписа Gi/09-4
Студијски програм ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ
Наслов рада МУЗЕЈ Томе Росандића у БЕОГРАДУ
Ментор Др НЕНАД РАДИЋ, ДОЦЕНТ

Потписани Миша Стјобинић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 14.01.2015.

Миша Стјобинић

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Музеј Томе Росандића у Београду

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 14. 01. 2015.

М. Ситић