

j

Универзитет уметности у Београду



Факултет ликовних уметности

Докторске уметничке студије / сликарски одсек

Докторски уметнички истраживачки пројекат

Ка новој икони, јер присуство Божије је у свим стварима

Изложба слика и колажа

Кандидат

мр Ђорђе Соколовски

Ментор

Ванр. професор др Миливој Мишко Павловић

Београд, 2023.

Садржај

Резиме.....	2
1. Присуство - додир.....	3
2. Потрага за богом.....	13
3. Сликарство и ликовна уметност као ритуал, иницијација и/или катарза.....	20
4. Душа, материја и дух, стварање вишег реда из хаоса.....	22
5. Лична поетика.....	24
6. Закључна разматрања.....	37
Библиографија.....	39
Изабрана <i>вебографија</i>	42
Биографија.....	44
Изјава о ауторству.....	48
Изјава о истоветности штапане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта.....	49
Изјава о коришћењу.....	50

Резиме

У овом раду покушао сам да објасним како су основна чула која нам помажу да спознамо свет око себе уско повезана са трансцедентним, узвишеним, доживљајем светог. Зато сам рад почео са објашњењем важности додира, које је најзаступљеније и еволуционо најстарије чуло које имају и најједноставније животиње. Оно нам помаже да осетимо свет око себе, то је чуло коме највише верујемо, али је, на неки чудан начин, оно заслужно и за нашу везу са светом метафизичке реалности, иза границе чулног опажања. Показао сам како је човекова потреба за стварањем религија и обожавањем божанстава и развој цивилизације који је потом уследио, увек била помогнута уметничким делима која су покушавала да прикажу и приближе оно замишљено, невидљиво и „онострано“. То сам покушао да прикажем и у пракси, изложбом уљаних слика и папирних колажа која кореспондира са овим писаним радом.

Осврнуо сам се на процес замене религије науком и на развој савремене уметности са нагласком на правце који су битни за моју поетику. У објашњењу моје уметничке поетике упоредио сам је са поетиком једног значајног савременог уметника са сличним почетним поставкама и тежњама као и мојим. Указао сам које су наше сличности и у чему су разлике у нашем поимању света и уметности. Показао сам да је митски начин размишљања важан за моју поетику која покушава да оствари нов, савремен приступ стварању иконе - приказа божијег лика и приказивања надреалног присуства уопште.

1. Присуство – додир



Амеба

Додир је најопштији, најосновнији, начин комуникације било где у живом свету. Амебе, најједноставније животиње, пружају своје краке, тј. изливају се, протежу, пипају, да би спознале свет око себе. И биљке пружају гране да би додирнуле другу биљку, пружају корење да би размениле информације са другом биљком. Мрави се стално додирују у мравињаку и кад се сусретну негде ван њега, у природи. Пчеле се роје у кошници, стално се додирују и гуркају. Змије се у пролеће могу видети сплетене заједно у клупко, греју се у „змијском гнезду“ додирују се и стискају. Веверице зиму проводе спавајући свијене једна око друге, додирујући се и грејући. Код примата је додир посебно битан, мајмун се све време, живећи у заједници, додирују, пипкају, лупкају, чешу, мазе и грле. Сви они додиром, као примарним чулом, упознају своје непосредно окружење и комуницирају са својом заједницом. Осим пријатног, нежног, благог, додир може бити и груб, тврд, непријатан, болан, као што је јако стезање, притискање, гребање, ударање, гурање. Можемо додиривати другог и бити додирнути, али у оба случаја, осећај је обостран, за разлику од, на пример, гледања, кад можемо неког посматрати тајно и не бити виђен.

У Библији, у Старом Завету, на почетку, у књизи Постање 1, описује се како „створи Бог

човека по обличју својему...мушко и женско створи их“¹ , а у књизи Постање 2 се то понавља, потврђује и прецизира „створи Бог човека од праха земаљскога, и дуну му у нос дух животни; и поста човјек душа жива.“² Наденуо му је име Адам, што на Хебрејском значи „син црвене земље“. По том опису, претпостављамо да је човек створен као нека врста грнчарске фигуре, додиром, пипкањем, стискањем и гњечењем влажне земље, погодне за обликовање. Онда је Бог дунуо у њега да му удахне живот, што призива у нашу уобразиљу сушење глине, а црвена боја њено печење, што резултира трајнијим и чвршћим материјалом. По француском филозофу Гастону Башлару, „влажна грудa земље, тесто, јесте чулна машта длана, оно са чим се он идеално лепи и образује архетипску целину. Као да руку поново испуњава земљани прах, од кога је она направљена и налази идеални смештај у тој руци, а она у њему – своју идеалну садржину“³.



Венера из Долни Вестонице, 29000 – 25000 г.п.е. висина 111mm, ширина 43mm

Венера из Долни Вестонице је једна од најстаријих пронађених праисторијских фигура од печене глине. Пошто је приказана жена са пренаглашеним облинама, претпоставља се

¹ Свето писмо Старога и Новогa завјета, Издање Библијског друштва, Београд, 1974. Пос.1. 27.

² Свето писмо Старога и Новогa завјета, Издање Библијског друштва, Београд, 1974. Пос.2. 7.

³ наведено по Епштејн, Михаил, Наумович, „Филозофија тела“, Геопоетика, Београд, 2009. стр.77

да је то вотивна фигура посвећена култу плодности, као и многе друге сличних атрибута из много каснијих периода. Како је утврђено најсавременијим испитивањима, коришћена је непречишћена земља која се и данас налази у околини места где је откривена фигура. Откинут је комад идеалне величине која тачно стаје у длан уметника, да би могла да се обликује гњечењем и мешањем руком. Неке телесне одлике су врло прецизно приказане (обратити пажњу на зарезе изведене неким оштрим предметом, или ноктом, који приказују наборе коже на леђима), глава је приказана врло апстрактно, а наглашени су делови битни за рађање и култ Божиње-мајке, који можемо пратити све до новије историје.

Михаил Епштајн у својој књизи „Филозофија тела“ пише: „У додиру постоји та веродостојност присуства, топлина заједништва, која се не може осетити никаквим другим чулним органом.“⁴

Код човека, додир се највише верује од свих чула. Вид, слух и остала чула могу и да заварају. У тами ноћи, љубавницима је најважнији додир, унутрашњи и спољашњи. Мада, искуство додира може бити другачије, па и супротно, закључку који следи из гледања. Поверење у додир је било узрок највећем животном разочарењу Јакова, оца 12 Израелских племена, како је описано у једном од централних наратива у Старом Завету. У потпуној тмини прве брачне ноћи, њему је подметнута старија сестра Лија уместо млађе, његове љубљене Рахиле, коју је мислио да жени. Препуштен само овом базичном, најстаријем, чулу, он није приметио разлику. Можемо то посматрати и овако: Он је осетио „топлину заједништва, веродостојност присуства“, искреност предавања, која је била стварна и искрена, што се показало и касније, током целог Лијиног живота. Али се она није налазила тамо где је он очекивао да ће је наћи.

Кад му је био потребан непобитан доказ да се Спаситељ вратио у крви и месу, апостол Јуда Тома Дидимос (Близанац) је тражио да опипа Исусове ране. Али од правог верника се тражи духовни додир, комуникација без чула и Христ му одговара: „пошто ме видје вјероваше си; благо онима који не видјеше и вјероваше“.⁵



Неверни Тома, мозаик, детаљ, Катедрала у Монреалу, Сицилија, XIII век

⁴ Епштејн, Михаил, Наумович, „Филозофија тела“, Геопоетика, Београд, 2009. стр.42

⁵ Свето писмо Старога и Новог завјета Издање Библијског друштва, Београд, 1974. Јован 20.29.

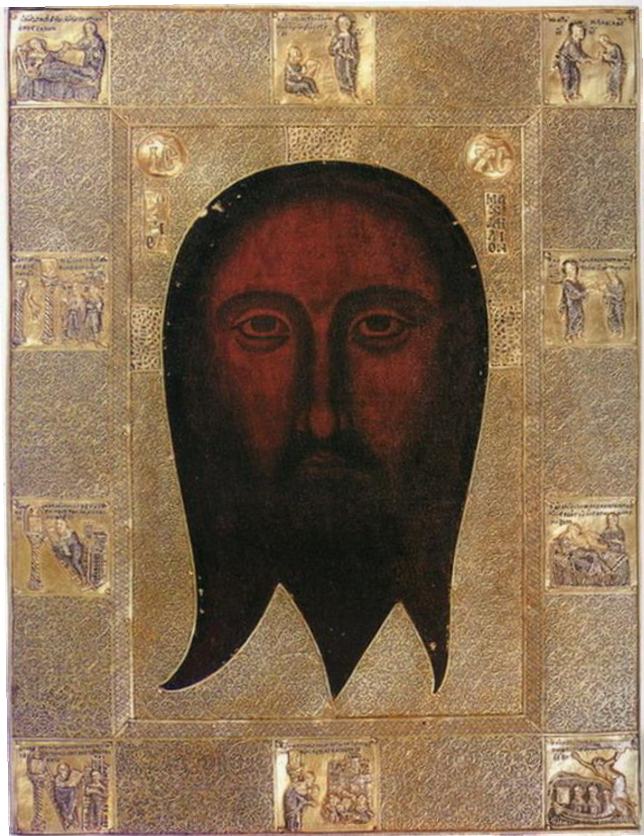
Ипак, када жели да се прикаже нешто што не подлеже сумњи, у хришћанству се често упућује на додир, као чулу од највећег поверења. Тако из црквеног Предања сазнајемо да је прва икона настала још за Христовог живота. Она није настала сликањем портрета, него отиском његовог лица на платну – додиром. Како подсећа Леонид Успенски у свом делу „Теологија иконе“, историја настанка првог Христовог образа предаје нам се пре свега текстовима службе Нерукотвореном образу 16. августа: „Изображени пречисти лик твој послао си верноме Авгару, који је пожелео да види тебе који си, по Божанству своме, невидљив и херувимима“ (стихира 8. гласа на вечерњи)⁶. По предању, чији најстарији извор није сачуван, цар Авгар, који је владао малом земљом између Тигра и Еуфрата, разболео се од лепре, па по свом писару Ананији шаље Христу писмо у ком га моли да дође до њега, да га излечи. У случају немогућности доласка, Ананија, који је био и сликар, требало је да га нацрта. Писар је Христа затекао окруженог гомилом народа и попео се на неки камен, са жељом да га нацрта. Видевши га, Христос је затражио воду, умио се и обрисао лице.



Христос предаје убрис Ананији. Детаљ Ђеновљанског Мендилиона, Константинопољ, период - Ренесанса Палеолога, око 1370. године

⁶ Леонид Успенски – Теологија иконе, Манастир Хиландар, 2000. стр.24.

На платну се оцртао његов лик и Ананије га је однео цару. Пошто у православној цркви постоје два типа Нерукотвореног образа, лик на платну и лик на црепу, постоји више верзија како је до њега дошло. По једној, икона је после сакривена, тако што је узидана у зидине заједно са упаљеним кандилом. Када је после преко 300 година случајно пронађена, кандило је још горело, образ је остао непромењен, а са платна се пресликао и на унутрашњу страну црепа који га је сакривао.



Ћеновљански мендилион, емајлирани рељеф

У Француској постоји нерукотворена икона у ризници катедрале у Лиону. Она је балканског, можда српског порекла, настала у XII веку. Њу је 1249. године у Француску из Рима донео Јаков Пантелејмон Тарцинијус, будући папа Урбан IV и наменио је својој сестри, игуманији цистерцинског манастира.⁷

Најраније у XI веку почиње да се развија прича о Вероникином убрусу, која стиче велику популарност и многобројна представљања на сликама, од XIV века. Легенда се развила од сцене, која се спомиње у Јеванђељима, кад милосрдна жена брише лице Христу.

⁷ Леонид Успенски – Теологија иконе, Манастир Хиландар, 2000. стр.26

По легенди, та жена се звала Вероника, а на тканини се отиснуо Спаситељев лик – додиром, који је био чудотворан и исцељујући.

Нерукотворене иконе се стално изнова спомињу у списима црквених Сабора који су, након периода иконоборства, настојали да поврате веру у важност сликања икона. Оне су биле главни доказ да је сам Христос укинуо Мојсијеве законе о забрани сликања и резања Божијег лика. Оне потврђују, што је за Хришћанску цркву веома важно, да је Бог сишао на земљу у правом телу, да је боравио на земљи и остављао трагове, отиске и додире као свако реално живо биће.

Додир код човека има највише сличности додиру код животиња, па се човек препуштен уживању у том чулу понаша „као животиња“, писао је Аристотел у „Никомаховој етици“. Међутим, парадоксално, у Трактату „О души“ каже да је човек много осетљивији на додир од животиња и да му то даје умну предност над њима. Такође, констатује, да су људи осетљивији на додир обдарени већим степеном умне снаге.

Исти нерешени парадокс налазимо и код Хегела. Са једне стране, он додир сматра „најконкретнијим чулом“ (а „конкретност“ је једна од најпохвалнијих речи у Хегеловом лексикону), а такође „само за додир постоји материјално биће за себе⁸, а са друге стране: „Треба одбацити мишљење да је истина тобоже нешто опипљиво. [...] Једино у свом поимању нешто поседује стварност; уколико је различито од свог поимања, оно престаје да буде стварно и јесте нешто ништавно; додир и чулно биће ван себе спадају у ту ништавну страну“⁹.

У тај јаз, или како га Епштајн назива „мала али дубока пукотина у самом темељу западне цивилизације“¹⁰, сместио је свој доживљај Бога Симеон Нови Богослов, византијски мистичар с краја 9. и почетка 10. века. Он је, прихватајући елементе месалијанске духовности, обезбедио место свему ономе у вези Божијег присуства што се чулима може осетити и искусити. Он готово увек употребљава чулну слику, али дода напомену „у духу“ тако да долази до препознавања метафоричног значења. Присуство Бога је код њега реално и он пише: „Као што нека жена сасвим тачно зна да је трудна, зато што се под њеним срцем покреће дете, и као што је она стално свесна тога да га у себи носи, тако исто онај ко у себи носи уобличеног Христа препознаје његове покрете и његову светлост“. Очигледно постоји божанска милост и она се може осетити.¹¹ И доиста, Симеонова теологија је посматрање Бога у овом животу и свако се може припремити за њу. То је светлосна визија која има сличности са Таворском светлошћу Христовог преображења.

⁸ Г.Б.Ф.Гегел, Филозофија духа, Москва, Миисл, 1977, стр.133

⁹ Г.Б.Ф.Гегел, Наука логики, т.1, Москва, Миисл, 1970, стр.103, 104

¹⁰ Епштејн, Михаил, Наумович, „Филозофија тела“, Геопетика, Београд, 2009. стр.52

¹¹ Ханс Георг Бек - Византијски миленијум, Клио, Београд, 1998.стр.253

Овакав правац у хришћанском мистицизму ће касније имати много следбеника и прошириће се и на запад, где је најзначајнији преставник Света Тереза, чију је екстазу изазвану Божијем присуством представио **Ђовани Лоренцо Бернини** (Giovanni Lorenzo Bernini) на својој скулптури „**Занос Свете Терезе**“ у цркви Санта Марија дела Виторија у Риму.



Како разликовати телесно, оргазмичко задовољство изазвано додиром две реалне површине, површине коже или слузокоже, и као муњом ошинутог додира божанског, духовног, ванвременског и да ли се они могу сасвим раздвојити? Сигнали међу неуронима у мозгу се размењују електричним пражњењем. Да ли је то довољно да објасни удар са оне стране огледала? То је онај божански додир, тренутак просветљења, оно што је Џејмс Џојс (James Joyce) назвао епифанија у својој уметности, а Вордсворт (William Wordsworth), пре њега, временске тачке (spots of time), то је оно значење времена, које су стари Грци, за разлику од речи *кronos*, називали *каирос*; прави, кључни, моменат времена, то јест, онај тренутак који балансира на оштрици и може донети промену у сваком правцу.

Касније ћу показати да је једини начин да се помире ова два доживљаја додира у уметничком делу.

Модерна физика тврди да не постоји објективна стварност⁸². Нешто што је Квантна механика тврдила још тридесетих година прошлог века, а сад је то и експериментално доказано.

Из тога проистиче и сазнање, да свако од нас живи у свом, другачијем свету. Међутим, не постоји могућност да сами себе потпуно сагледамо. „Зато ја, опажајући другог у његовој целовитости, ја, као измештен у односу на њега, могу да опажам у њему и оно што је он опазио – мој траг, мој одраз у другом. Према томе, кроз другог ја могу да употпуним свој лик у себи, да дотакнем недодирљиво у себи – оно исто наличје које увек остаје ван поља мог опажања.“¹²

У задњем поглављу своје књиге „Филозофија тела“, Михаил Епштајн обрађује специфичну врсту додира који је својствен свим животињама, а укључује и човека. Он га назива „груминг“, што на енглеском значи – чишћење, дотеривање. Ту је показана веза између чишћења, културе и религије.

Обична мува, највећи део свог времена које није утрошено на храњење и продужење врсте, троши на детаљно чишћење целог свог тела од микроскопских честица прљавштине. Често сматрана веома прљавим и заразним инсектом, мува се осећа угрожено и убрзано се чисти после додира са нашим столом.

Пси и мачке лижу сами себе или се бришу овлаженим шапама чим имају слободног времена. Све животиње троше на чишћење много више времена него човек. На тај начин, ослобађајући се ђубрета, тј. околне средине, оне себе издвајају као јединку од остале природе. Експериментално је утврђено да мишеви, после изазваног нервнoг шока, убрзано бришу своје њушкице, у покушају да поврате смиреност, да на неки начин заокруже себе („Додирујем се, значи постојим“).

Човек је развио ефикасније начине да се издвоји од животне средине: одећу, кућу, град...Све су то опне којим се он обавија да би раздвојио себе и спољашност, оно друго.

Виши примати, који живе у групама до 40-50 јединки то допуњују међусобним чишћењем делова тела који сами не могу да дохвате, чешкањем... И припадници примитивних људских друштава раде сличне ствари, биште се, цеде гнојанице...

Према подацима из књиге Робина Данбара – „Чишћење, сплеткарење и еволуција језика“, код модерног људског друштва, због потребе да се живи у већим заједницама, овакво понашање постаје непрактично, зато што би за то требало преко 40% времена. Ову улогу преузима сплеткарење, што је чишћење језиком, не у својству органа за додир, него у својству органа за говор. Оно омогућује истовремену комуникацију многих и тако учвршћује социјалне везе. Тако можемо назрети потицај у човеку за развој културе, у чије се компликоване слојеве завија да би се што више издвојио из природе која га окружује. Епштејн сматра „да можемо условно издвојити седам основних филтера – етапа у поступном развоју инстинкта чишћења. Истовремено, то су етапе у човековом издвајању

¹² Епштејн, Михаил, Наумович, „Филозофија тела“, Геопоетика, Београд, 2009. стр.56

из природе: хигијенска, економска, социјална, естетичка, етичка, интелектуална и религиозна етапа“.¹³

Хигијена се упражњава ради здравља тела и самоодржања јединке, како код човека тако и код животиња. Код човека, међутим, постоји много компликованији систем филтера, где спадају разни производи козметичке и фармацеутске индустрије као и посебно значајни системи диететичких прописа, подела хране на „посну“ и „мрсну“, на „кошерну“ и „некошерну“ и слично.

Други филтер био би економски, осећај власништва и систем раздвајања својег од туђег. То је „чистота нашег постојања ван граница свога тела“. Дobar власник је педантан, марљив и савестан, а непостојање власништва, заједничка својина и отимање власништва су знак неуредности. Овај филтер одређује и територијалне, државне границе, са компликованим прописима раздвајања „својих“ од „туђих“ (пасоши, визе, царине). Својински филтер одређује здравље друштвеног организма.

Социјални филтер хијерархијски раздваја друштвене класе и касте, на основу „чистоће“ крви и начина живота. Рецимо, индијско друштво је подељено на касте по чистоти и нечистоти; ниже касте се баве „прљавим“ пословима и они су и сами недодирљиви за више касте, којима је забрањен физички рад. За Запад је специфична подела на „физички“ и „умни“ рад, подела која се врши по принципу „прљаво-чисто“, на „плаве“ и „беле“ крагне, што подсећа на средњевековну поделу на племство „плаве крви“, чисте родословне лозе и обичан народ,

Следећи филтер је естетика: чистота ради саме чистоте. „Естетско је, по Хегелу, идеја која је достигла најсавршеније чулно оваплоћење“. Бити естетски леп значи одбацити од себе све што није „своје“, све „остало“, бити очишћен од туђих материјалних примеса.

Етика је корак даље, не очишћење тела него очишћење од телесног. Чистота душе захтева ослобађање од телесних страсти и нагона. Потребно је одбацити прљавштину материјалности као такве. Овде је тежња ка скромности, умерености и уздржавању, као основама културе, супротстављена природној необузданости.

Логика или интелект, као следећи филтер, се може дефинисати као способност очишћења не само од телесности, него и од душевности, способност посматрања себе са стране, са становишта свеопштости. Декарт сматра да су јасноћа, изразитост и непобитност најважнији за рационално суђење, јер идеја мора бити очишћена од свега сумњивог и мутног.

Од чистоће тела кроз хигијену коју делимо са осталим животињама у природи, преко следећих филтера који припадају култури, долазимо и до чистоте у натприродном и

¹³ Епштејн, Михаил, Наумович, „Филозофија тела“, Геопоетика, Београд, 2009. стр.275

надкултурном, религиозном смислу. Овде извор прљавштине не налазимо споља, него у себи, као првородни грех, отпадање од божанства, подложност страстима...

Религиозна чистота у себи садржи табу, а то је забрана додиривања нечега не зато што би се тиме испрљали, него што бисмо додиривањем ми сами *упрљали* то „нешто“. Околина је прљавија од човека, али је и човек прљавији од нечега, што због тога не сме да се дотакне, а то „нешто“ јесте *светост*. Уздигавши се крајњим интелектуалним напором изнад себе, човек види своје „ја“ као нешто страно и опасно, што треба окружити системом уздржавања и забрана. Религиозна и етичка чистота често могу да буду супротстављена схватањима хигијенске и естетичке чистоте. Света Катарина Сијенска испија пехар гноја болесника које је неговала. Светац, аскета, намерно «запушта» своје тело, он се ритуално уздиже изнад нечистоће плоти. Познато је и посипање главе пепелом и прљавштином као знаком жалости у циљу поистовећивањем са прахом покојника или можда као средство за одвраћање смрти.

Можемо закључити, да је на дугом путу постизања чистоте, човек досегао преко граница природе, до метафизичког разликовања чистог и нечистог, а тиме и до тајне светости и бескрајне чистоте божанства. У следећем поглављу, приказаћу како је ово метафизичко схватање божије узвишености досегнуто у митовима и ликовним делима која су их визуелно објашњавала.

2. Потрага за богом

„Напротив, треба прихватити убеђење, да се иза сваког митског система оцртавају, попут одлучујућих фактора који га одређују, други митски системи: они су ти који у њему причају и чине ехо једни другима, ако не у бесконачност, оно бар до неухватљивог тренутка у којем је, ево већ неколико стотина хиљада година, а можда и који дан више, дебитантско човечанство изрекло своје прве митове.“¹⁴

Као кључно полазиште поставићу овде закључак до кога долазе јунаци француског писца Веркора (Vercors) у књизи „Изопачене Животиње“: Прелаз од животиње ка човеку десио се у тренутку кад су пре-људски хуманоиди почели да обожавају богове, када су им принели прве жртве. Веркор свакако није први који је дошао до овог закључка, али је то био први пут да сам се ја сусрео са овом идејом, као дечак од 9 – 10 година, и она је оставила тако снажан утисак на мене да сам је запамтио за цео живот.

У даљем излагању показашу на неколико примера, везаних углавном за Африку, Блиски Исток и Европу, универзалност напомене Клод Леви-Строса са почетка овог поглавља, коју је он написао у вези митова Северне и Јужне Америке.

Хиљадама година људи су подизали монументалне камене кругове са мегалитима усмереним према одређеним звездама и Сунцу да би одредили почетке годишњих доба и равнодневнице, датуме који су им били важни да би одредили када се сеју пољопривредне културе, када долазе монсунске кише... Таква места су служила и као место обављања церемонијалних обреда, жртвовања и прослављања. У Европи постоји око 35000 мегалита старости од 6500 – 4500 година. Најпознатији, Стоунхенџ, спада у млађа таква места, јер је око 5000 година стар, али чак и они најстарији су бар стотинама година млађи од најстаријег откривеног до сада – Небта Плаје (Nabta Playa). Он се налази у Африци, око 800km јужно од Велике Пирамиде из Гизе, у пустињи Сахари, и саграђен је пре више од 7000 година, што га чини вероватно најстаријом астрономском опсерваторијом на свету.

Пре 10 000 година, предео Сахаре је био много влажнији и у периоду монсуна прошаран многобројним мањим и већим језерима (плаја) око којих би се шириле краткотрајне оазе. Номадска племена су се кретала са стоком кроз та прострaнства и једини начин навигације

¹⁴ Клод Леви-Строс – Митологије 4. Голи човек, „Киша“, Нови Сад, 2011. стр.684

било је Сунце, сјајне звезде и кружна померања небеског свода. Ти људи су направили мегалитски круг. У доба монсуна врхови су вирили из вода језера. Са обале, могли су се у води посматрати одсјаји звезда, а камење је тачно усмеравало на најбитније. Пошто тада није било Северњаче (Polaris) на садашњем месту (она се тек од почетка Нове ере могла користити за одређивање северне стране). Мегалити су били усмерени на Арктурус (Arcturus), Сиријус (Sirius) и Алфа Кентаур (Alpha Centauri), то јест, на место њиховог појављивања на хоризонту за време летње дугодневнице (летњи солстициј). „Понављајућа оријентација мегалита, стела, људских сахрана и сахрана стоке открива веома рану симболичку везу са севером.“¹⁵

Негде у том миленијуму људи су припитомили дивље козе и древно дивље говече ороч (aurochs). Говеда су била централни део културе Набта Плаје. Када су вршена ископавања централног гроба на локацији, истраживачи су очекивали да ће наићи на људске остатке. Уместо тога, нашли су кости говеда и једну огромну стену исклесану у облику краве, што се сматра почетком човековог бављења монументалним вајарством. И ето ту, вероватно први пут, видимо богињу која ће у Старом Египту бити позната као Хатор, а код Старих Грка касније, као Исис или Изиз. Њен лик се провлачи и у облику других богиња, па тако Хомер у Илиади каже „кравоока Хера“. Праисторија је трајала стотине хиљада година, па је било довољно времена да се са ширењем човека из Африке у друге делове света прошире и његова веровања, тако да је крава и данас света животиња у Индији. Током хиљада година, клима у северној Африци се променила, постала је сувља и људи су се преместили у пределе близу реке Нил и ту, почетком бронзаног доба, налазимо поред рудника светилишта богиње Хатор, заштитнице рудара.

Слични митови, у исто време, ширили су се у великим државама поред Египта – у пределима Месопотамије и Сумера. Многе одреднице у Библији су преузете из много старијих сумерских и египатских текстова. Предходници оних који ће после бити познати по имену Хебреји, живели су на обалама Нила много пре него што је настала религија Старог Завета (а настала је, сматра се, у 7.- 6. веку пре нове ере). Обожавали су Сунце и Месец. Знали су да је светлост Месеца само одблесак Сунчевог светла, па је Сунце било главно божанство. Тог бога су називали Хорус¹⁶, господар хоризонта. Пошто су били сточари, они су замислили како Хорус свој пут по небу, по хоризонту, почиње ујутру, млад, у лику јагњета, што је и обећање будуће славе, успона, а завршава га увече, на другој страни хоризонта као ован, који је испуњење обећања (зато је Бог Исаку, у замену за Јакова, дао овна, а не јагње, за жртву). Он је високо на небу, па је најчешће представљен као птица која лети највише, соко или као човек са соколовом главом. Такозвани египатски крст живота, уместо горњег крака има овал, круг. Он представља Хоруса, тј. Сунце, а хоризонтални краци

¹⁵ Malville, J McKim; Schild, R.; Wendorf, F.; Brenmer, R (2007). "Astronomy of Nabta Playa". African Skies/Cieux Africains. 11: 2

¹⁶ Хорус је грчки назив бога, на староегипатском он се звао ХР, што значи *највиши*

су линија хоризонта, пут који он преваљује током дана. Хорус је имао оца, са којим је понекад био замењиван, бога Усира (грчки - Озирис) и мајку, старо божанство Хатор, приказану у облику краве, која се касније називала и Исис (Изида). Они су сачињавали свету божију породицу, коју касније можемо видети и у хришћанству. Ако у почетним вековима Хришћанства Марија мајка Божија и није имала подједнаку важност као Отац и Син, током Средњег века, стари лик богиње – мајке, сада у лику Марије, добија све више на важности и популарности и само моменат црквеног раскола је спречио да буде изједначена са њима и на Истоку, као што се десило на Западу. И поред те чињенице, Мајка Божија је увек била веома уважена и у Источном Римском Царству (Византија), па је и заштитница престонице, Константинопоља, као најмоћнији светац, управо увек била Марија.

Пошто је Сунце било симбол створитеља и његовог сина, божанско појављивање је било приказано засењивањем. Ту божанску одлику истиче и Јеванђелиста Лука (1.35.): „И одговарајући анђео рече јој: дух свети доћи ће на тебе, и сила највишега осјениће те; за то и оно што ће се родити биће свето и назваће се син Божиј.“

Ти стари народи су веровали у васкрсење и оставили су најстарије текстове о томе, 2400-2000 година пре нове ере, краљевске погребне молитве и ритуале записане у египатским пирамидама. Ишчекивали су изабраног владара који ће превазићи смрт и повести своје људе у вечни живот. „Васкрсли краљ ће обновити своја насеља и градове и отворити врата људима са запада, истока, севера и југа“ (текстови из пирамида, Исказ 587). Лука 13.29. каже: „И доћи ће од истока и запада и сјевера и југа и сјешће за трпезу у царству Божијему.“ Исус каже: „И то вам кажем да ће многи од истока и запада доћи и сјешће за трпезу са Авраамом и Исаком и Јаковом у царству небескоме“ (Матеј 8.11.). Очигледно је да је веровање ових људи био темељ Месијанске наде која се остварила у Исусу из Назарета. Ово очекивање је изречено око 1000 година пре Псалма 91.13. „На лава и на апсиду наступаћеш и газићеш лавића и змаја.“, у текстовима из пирамида, Исказ 388: „Хорус је згњечио уста змију својим стопалом.“ [80](#)



Мозаик у базилици Сан Витале (Basilica of San Vitale) у Равени, 6. век нове Исус је овде заменио Хоруса, згазио је змију левом ногом, а лава десном, глава му је високо изнад њих на небу, на средини пута који преваљује сунце током дана.

Пролеће је време парења змија, а крај јула и почетак августа је време парења лавова (зодијачки знак Лава). Слика симболички представља пут Сунца од пролећа, кад се појављују змије, до краја лета. Тада је и празник Свети Илија (2. августа), а од детињства слушах узречицу „Од Светог Илије, сунце све милије“. Празник Преображења је 19. августа – тада се Христ преобразио на Светој гори, а и време се преображава од лета ка јесени. Сва значења митова и религија су вишезначна и преображавају и надовезују се на старије митове, који су били везани за циклусе раста и цикличног годишњег смирења, заустављања развоја биљака.

Хеленистички свет, који је настао после освајања Александра Великог, објединио је, и културно, цело шире подручје Медитерана. Дошло је до синкретичког спајања старих египатских богова са грчким боговима (Серapis, Изиди)⁸⁴ и стварања многобројних мистичких култова, који су се ослањали на идеју спасења путем васкрсења после смрти. Један од тих мистичних култова се касније развио у Хришћанску религију. Колико су се идеје преклапале говори и ово писмо цара Хадријана свом шураку из 134. године: „Египат, који си ми препоручио, мој најдражи Сервијане, открио сам као потпуно превртљив и недоследан, и постаје све даљи и даљи сваким дахом своје све веће славе. Серapisови обожаваоци се (овде) називају хришћанима, а они који су одани богу Серapisу себе називају епископима Христовим.“

Једна животиња, коју смо већ помињали, такође је задобила свој митски статус још у прадавна времена. Покушаћемо да прикажемо њен универзални статус у следећим редовима.



У Боцвани, у пустињи Калахари, налазе се брда Тсодило, једина у кругу од неколико стотина километара. Позната су по највећој концентрацији цртежа на стенама на свету, старијим од 1500 година. Људи који живе у тој области зову себе Сан, а код нас су познатији као Пигмеји. За њих су ова брда и даље света, зову их „Планине Богова“ и „Стена која шапуће“. Питон је једна од најважнијих светих животиња за Сан народ. Друге су жирафа и слон, који својим вратом и сурлом асоцирају на змију. Њихов поглавица, у договору са божанствима, је дозволио археолозима да 2006. године посете њихово најважније светилиште. То је тешко приступачна пећина у брдима. У пећини се налазе цртежи слона и жирафе, важне животиње у митологији Сан народа, али централно место заузима стена б

метара дугачка и око 2 метра висока, која по изгледу подсећа на питона. Људи су повећали ту сличност са преко 400 уреза. Осим тога, ти мали прорези, посматрани при логорској ватри, дају утисак као да се змија увија и креће. Каснијим истраживањем, утврђено је да су ту, дуги низ година обављани комплексни ритуали: нађени су специјално направљени, а спаљени врхови стрела обојени црвеним окером, који су ту вотивно положени. Главно изненађење се, међутим, догодило када су датирани обредни врхови стрела, хиљаде њих, у ископаном слоју испод стене - питона: били су стари од 70000 до 75000 година. То је, за сада, најстарије откривено светилиште на свету⁷¹⁾.

Симбол змије, као симбола моћи, се и после тог времена јавља стално кроз историју. Појављује се као свечана диадема на глави богиње Хатор. Касније се види као показатељ божанског статуса и моћи, на главама египатских фараона.



Змијска Богиња из палате у Кнососу, око 1600.п.н.е. мајолика, висина 29,5cm

Отприлике у исто време, у бронзаном добу, настала је фигура Минојске богиње (или свештенице) са две змије у рукама. Меркуров штап – Кардуцеј, на себи носи две змије које се уврћу једна око друге – јединство супротности. Две су увијене змије и на штапу грчког бога медицине, Асклепија.



Херакле, као беба, убија две змије, које је послала Хера да га убију. Слика из околине Микноса AVR516

Херакле се сусреће са две змије одмах по рођењу, а касније ће, као свој други задатак, морати да убије Хидру, змију са 9 глава, које са стално обнављају. Аполон убија Питона, змију у Делфима и преузима његово пророчиште. Однос богова и људи према змији је увек двојак, па Аполон због свог убиства бива кажњен. И аргонаут Јасон, да би донео златно руно, морао је да успава змаја, који је, уствари, једна велика змија. На још многим местима се у грчкој митологији јавља змија, која је, у исто време, цењена – због свог отрова који може да лечи и доживљена као опасност, јер отров може и да усмрти човека.



Богиња Церес, римски еквивалент грчке богиње земље и плодности, Деметре, са класјем, змијама и нармом (или цветом мака?)

У исто време, змија је повезана са празницима плодности, јер време парења змија и борбе мужјака је везано за почетак бујања природе, у месецима априлу и мају.

Змија се појављује у религијама широм света, од Индије, на истоку до пернате змије код Астека и Маја, на западу. Присутна је у митовима Викинга, где опасује цео свет и биће учесник борбе у Сумраку богова, Рагнароку, на крају времена. У Библији је змија најпаметнија животиња: „Али змија беше лукава мимо све звери пољске“.¹⁷ У Едену жели да помогне људима да досегну Божије знање, „шта је добро и шта је зло“.¹⁸ Мојсијев штап се претвара у змију, традиција која се протеже све до штапа наших патријарха. Исус опомиње своје апостоле, пре него што их шаље да проповедају Јеванђеље: „Али ви будите мудри као змије и невини као голубице“.¹⁹ У исто време, змија је одредница Сатане и зла, са тим да треба имати на уму, да је Сатана најмудрији и најјачи од свих анђела, па Исус каже својим ученицима: „Ево вам дајем власт да стајете на змије и на скорпије и на свакаку силу непријатељску, и ништа вам не ће наудити“.²⁰

Пре извесног времена, боја на портрету краљице **Елизабете I** (*Elizabeth I*), насликаног око 1580. године, се оштетила и показало се да она у руци не држи руже, већ се испод тог слоја показала увијена змија, још и тада симбол највеће моћи. ²²



„Треба се помирити са следећим: митови нам не саопштавају ништа што би нас подучило о пореклу света, природи реалног, пореклу човека или његовој судбини. Од њих не можемо очекивати никакву метафизичку сусретљивост; они неће притећи у помоћ slabим идеологијама. Насупрот томе, митови нам саопштавају много тога о друштвеним заједницама из којих потичу, помажу да се изложе унутрашњи покретачи њиховог функционисања, расветли разлог за постојање веровања, обичаја, институција, чије уређење се на први поглед чини неразумљивим, коначно и најважније, они омогућавају да се ослободе одређени начини функционисања људског духа, тако константни током векова и опште распрострањени, да се могу сматрати фундаменталним и потражити и у другим друштвима и другим доменима менталног живота за које се и не претпоставља да ти начини у њима учествују, а чија ће природа тако бити расветљена.“²¹

¹⁷ Свето писмо Старога и Новога завјета, Издање Библијског друштва, Београд, 1974. Пос.3.1.

¹⁸ Свето писмо Старога и Новога завјета, Издање Библијског друштва, Београд, 1974. Пос.3.5.

¹⁹ Свето писмо Старога и Новога завјета, Издање Библијског друштва, Београд, 1974. Мат..10.16.

²⁰ Свето писмо Старога и Новога завјета, Издање Библијског друштва, Београд, 1974. Лука..10.19

²¹ Клод Леви-Строс – Митологике 4. Голи човек, „Киша“, Нови Сад, 2011. стр.696

3. Сликаство и ликовна уметност као ритуал, иницијација и/или катарза

У пећини са скулптуром питона старом 70 000 година, постоји мала просторија, повезана прорезима, која има засебан излаз. Видљиви су знаци вишевековног улажења у њу. Ту је вероватно стајао шаман, који је могао да испушта гласове који би звучали као да долазе из главе питона и да руководи обредном церемонијом. Ритуал, употпуњен цртежима светих животиња, још и данас видљивих, показује да је од најранијих времена човек имао потребу да на проблеме заједнице, због учвршћивања њеног јединства, одговори сложеним, мултимедијалним, уметничким чином, како би ми данас могли то да доживимо и протумачимо. Истина, ми не знамо, које су биле потребе и разлози тих људи који су живели тако давно пре нас, али свако ново откриће све више показује и потврђује да су они размишљали и осећали исто као и ми, па можемо замислити да су и њих у томе водили и естетски разлози. Из тога произилази, да је бављење уметношћу, а поготово сликарством, одувек била једна од основних потреба човека. Широм света постоје цртежи на стенама, стари десетине хиљада година. Неке тешко можемо повезати са магијским обредима, постоје и цртежи и отисци руку у којима су учествовале особе свих старосних група (почевши од најмлађе деце до целе породице). У великом сплету пећина Шове, (Chauvet)⁸³ на југу Француске, постоје цртежи које су изгледа сликали шамани под утицајем неке опојне супстанце, који неодољиво подсећају на слике визија настале под утицајем ЛСД наркотика, а такође и реалистичке слике велике финоће и уметничке сензитивности.

Велика љуштура шкољке пронађена у пећини подно Француских Пиринеја 1931. добила је ново значење пре неколико година, када је утврђено да је то, уствари, врло прецизно направљен музички инструмент стар 18 000 година.⁷⁹ Људи који су је користили, уложили су велики напор да је донесу стотине километара далеко од мора у пећину исцртану отисцима руку са црвеним окером, којим је, такође, украшена и шкољка. Видимо да су у ритуал увек укључене вишеструке, свеобухватне (уметничке) сензације.

Ханингер (В. Hünigler) у својој књизи „Порекло позоришта“ описује како је оно настало из магијских ритуала: „Чим би се пролеће јавило у природи, читава заједница би хитала да га дочека и ојача његову моћ сложеним приказивањима његове победе над зимом у облику

пучког театра“.²² У средишту многих варијанти тих ритуала је христолика слика убијеног духа плодности, који васкрсава после три дана (Тамуз, Усир или Озирис, Јосиф из Старог Завета...).

Насупрот овим тезама, које је највише развио Џејмс Фрезер (James George Frazer) у својих дванаест томова књиге „Златна грана“, Рицвеј (William Ridgeway) сматра да је позориште проистекло из култа мртвих. Обожавање предака и традиционално упражњавање нарицања прожети су изразитом драмском активношћу и напетостју.²³

О катарзи коју изазива ритуал, а касније позориште, постоји обимна литература, па је још Аристотел овим изразом означавао „дејство приказивања страсти и жеља на гледаоца“.²⁴ Ритуална игра подразумева заједничко активно учествовање и актера и посматрача. У ритуалном трансу, у дијалогу са натприродним бићима, она има благотворни утицај, ослобађајући присутне од зла и будући у појединцима и групама ослободилачку спонтаност. Из предходних примера, видели смо да је још од најстаријих времена у ритуал било укључено сликарство, ликовна уметност, која је у синергији са звуком и покретом, остављала снажан, живи, утисак на све присутне.

²² Драгослав Антонијевић – Ритуални транс, Балканолошки институт САНУ, Београд, 1990. стр. 40

²³ Драгослав Антонијевић – Ритуални транс, Балканолошки институт САНУ, Београд, 1990. стр. 41

²⁴ Драгослав Антонијевић – Ритуални транс, Балканолошки институт САНУ, Београд, 1990. стр. 42

4. Душа, материја и дух, стварање вишег реда из хаоса

Први човек, младић од чисте светлости, је, кажу стари извештаји (који се тешко могу разлучити од митова), био послат на Земљу да се бори против зла које је почињало да продире у тек створено божије дело. У тој борби је страдао. Демони су га везали за материју и одвојили од његовог изворишта. Онда га је један други божији изасланик, који је уствари на неки чудесан начин, опет био он, његово више ја, ослободио и вратио у свет светлости. Делови његове светлости, које је морао да остави, су употребљени за стварање материјалног света и земаљских људи.

Митови хеленизма, гностицизма, ислама, манихејизма и других учења које шире објашњава ове догађаје, а који се јављају у многим религијама обogaћене многобројним детаљима, кажу да је он у свом светлосном бићу имао седам метала којима одговара седам планета и од којих је створен свет. Они описују како је први Божији син, силазећи, пролазио кроз 7 небеских сфера и од сваког владара одговарајуће сфере добио део његове природе. А тада је, погледавши доле, угледао свој одраз у материји, заволео га, спустио се до њега и тако доспео у окове ниже природе.

И тиме се објашњава двострука човекова природа која обједињује особине божанског порекла и припадајуће слободе са снажном окованостју за нижи свет. Силазак божијег детета из светлосног света престаје да буде последица послушности према вишем налогу, дакле да буде невино, него постаје самостални, добровољни чин подстакнут чежњом, дакле кривицом. Такође, почиње да се одгонета значење другог божијег изасланика. Учење дели свет на три елемента: материју, душу и дух између којих се, уз учешће божанства, развија прича чији је главни јунак стваралачка душа човекова и у којој се објашњава право место Раја и повести о паду.

Пустоловина почиње тиме да је душа, мада је живела у близини Бога у високом свету мира и среће, дозволила да је узнемири и заведе склоност ка још безобличној материји, опхрвана жудњом да се са њом помеша и из ње створи форме помоћу којих би могла досећи телесна задовољства. Страст и бол сједињавања са материјом је постала права патња, јер ова, својевољна и трома, није хтела да ради душиног задовољства прими форму, него се на све могуће начине опирала њеном настојању. Бог је решио да помогне души и да је подржи у њеном љубавном рвању са материјом. Створио је чврсте облике како би душа у тим

облицима досегла телесна уживања и могла да зачиње људе. У исто време, послао је из своје божанске супстанце дух како би, у обличју човека, душу пробудио из сна, из самозаборава везаног за облик и смрт и показао јој да овај свет није за њу, те да је њен чулни страствени подухват био грех, из којег је, као последица, произашло стварање овог света. Истог часа кад дух успе да убеди душу да крене у вис, у свој свет мира и среће, нестаће нижег света. Материја ће опет добити своју трому сопствену вољу, опет ће моћи да ужива у својој безобличности и да тако поново на свој начин буде срећна. На тај начин ће дух укинути смрт из света. Међутим, како време пролази, под утицајем осећања које би се могло схватити као недопустива заљубљеност у душу и њен подухват, дух своју мисију уклањања смрти из овог света почиње да схвата као задатак да свету донесе смрт и он, противно свом задатку, охрабрује душу у њеном подухвату. Ако се узме за сигурно да је Бог носилац свог сазнања, да му је подједнако видљива и прошлост и садашњост и будућност, можемо закључити да је он одувек знао шта ће се догодити, чак шта више, да је он намерно тако удесио ствари, да је његова права намера у урањању духа у свет душе, у међусобном прожимању ова два принципа у пуној мери животности човека који би био благословен небом одозго и дубинама одоздо. И поред тога, дух остаје онај који јесте: доносилац поруке упозорења, принцип незадовољства, противречности и стремљења ка вишем, ка световима неспокоја, трагања и неизвесности...

Овако је Томас Ман, у свом делу „Јосиф и његова браћа“²⁵, описао смисао и филозофију митова о души, материји и духу.

Душа је та која уметнику усађује потребу да ствара, да се бори са материјом да би створио нове слике и облике. Дух му не дозвољава да се задовољи постигнутим, тера га у неизвесност преправљања, рушења и поновног грађења. Материја се одупире и мења, а често и изврће правац замишљеног развоја, доносећи у уметничко дело специфичан квалитет својствен њеној природи.

По апокрифном Јеванђељу приписаном Томи Близанцу (Дидимосу), сви ми смо деца Божија, а Исус је послат да нам укаже да је Бог, као што је у њему, тако и у свима нама. И Свети Августин пише у својим Исповестима (Confessiones) да је тражио Бога свуда на земљи и на небу, и да га је, на крају, нашао у себи.

Стварање вишег реда из хаоса може се постићи само дубоким зарањањем у себе, у своју подсвест. То је начин да се изгради нови свет у уметничком делу, после разарања и чишћења од свега збиљског, оностраног, реалног. Сваки уметник носи ово сазнање прирођено, оно је нераскидиво повезано са његовим даром.

²⁵ Томас Ман - Јосиф и његова браћа, Матица српска, Београд, 1990.

5. Лична поетика

„Просвјетитељство јест митски страх који је постао радикалан. Чиста иманенција позитивизма, последњи продукт просвјетитељства, није ништа друго него универзални табу. Уопће ништа не смије остати извана, будући је већ и пука представа о извањскости прави извор страха.“²⁶

Хришћанска религија је била она спона која је повезивала све сегменте друштва средњовековне Европе. Представа Бога на небу, који влада анђелима и свим осталим небеским бићима, пресликава се доле, на цара који влада над свима који су на Земљи. Свако у тој хијерархији зна своје место и прихвата да је то божије устројство. Оно што су започели Енциклопедисти у доба просветитељства, а наставили њихови наследници у потоњим вековима, створило је свет где више није било места за богове. Међутим, а показало се то већ у Француској револуцији (кад су стари верски празници који су укинати, морали да буду замењени новим државним празницима) да свргнути богови морају увек бити замењени неким новим узорима, идолима, погодним за обожавање.

Двадесети век је показао у пуној мери да је ново божанство наука. Звезде друштвеног живота постају научници. Анштајн је у првој половини века био једна од најпознатијих личности епохе. Тесла као какав мађионичар уводи струју у све области живота и сања о још фантастичнијим, никад оствареним, проналасцима. Обећава могућност бесплатне струје за све повезивањем, преко Земљине коре, целог света у једно заједничко струјно коло. Комунизам постаје идеологија која добија све већи замах. Марксизам, филозофски правац који је у основи комунистичке идеологије, доказује (истина, још у деветнаестом веку) да своју основну идеју црпи из научно утврђених принципа историјског материјализма. Они објашњавају развој историје кроз развој класних система. Међутим, оснивачи марксизма, као старозаветни пророци, виде и будућност: она се оличава у бескласном, комунистичком друштву будућности где ће свако радити колико може, а добијати онолико колико му је потребно. Рај више неће бити после живота, на небу, него ће постојати овде, на Земљи. Истина, они тврде да је бескласно друштво постојало и на самом почетку, пре историје, што је опет нека аналогија са причом о Рају.

²⁶ Adorno/Horkhajmer, *Dijalektika prosvjetiteljstva*, Veselin Masleša, Svijetlost, Sarajevo, 1989. стр.29

Даљим развојем науке укинућемо све болести и живећемо вечно. Васкрсење неће више бити потребно. Тако некако, Хенри Милер (Henry Miller) иронично закључује у својој књизи „Ракова обратница“²⁷ писаној у Паризу, узаврелом котлу стварања модерне уметности, тридесетих година двадесетог века.

И уметници су се поклонили новом божанству науке и покушали да искористе сва нова открића на пољу схватања природе, света и човека, како би дошли до другачијег схватања ликовног дела у складу са новим временом. Проналазак фотографије, у првој половини 19. века, их ослобађа потребе да „реалистички“ преводе стварност у две димензије. Импресионисти, крајем 19. века, а касније и поентилисти разлажу боју по новим научним теоријама о природи светлости на основне компоненте, покушавајући да прикажу њену дискретну структуру. Стварају се многобројни уметнички правци, започети својеврсним манифестима, који своју визију остварују кроз бесконачну веру у науку, која свет вуче у бољу будућност: Футуризам, опчињен брзином и модерним добом, Кубизам, Кандински...У Русији, победом Октобарске револуције, у првим годинама уметност добија велики замаха. Стварају се покрети као што је супрематизам (Маљевич), конструктивизам (Татљин). Међутим, овај развој није био једносмеран. Маљевич, на пример, у својим сликама хрли напред у светлу будућност обасјану науком, а у исто време, а нарочито у каснијим годинама свог живота, размишља о мистичким, метафизичким основама бивствовања. Такође, у исто време, уметници показују занимање и за уметност „примитивних“ народа, а преко њих и за најранију уметност праисторије. Велики је утицај „примитивне“ скулптуре на развој апстрактног схватања слике, фигуре и скулптуре, уопште.

Четрдесетих и педесетих година двадесетог века, када је, после нуклеарних бомби бачених на Хирошиму и Нагасаки, увелико постало јасно да наука није сила која делује ван историјских дешавања и да, осим добра, може донети и много зла и ужаса, појављују се радови уметника који одбацују и религијско-митски и научни приступ свету и граде своју нову сликарску стварност експериментишући директно у материјалу боје и користећи разне не-сликарске материјале (земљу, угаљ, прашину, метал, гипс...). Касније сматран као зачетник покрета арт енформел (art informel), право из немачког концентрационог логора, Волс (Wols) доноси у Француску своје мале, апстрактне, експресивне скице које у даху преноси на велика платна. Покрет се шири на друге земље. У САД најзначајније је акционо сликарство Џексона Полока (Jackson Pollock) и апстрактни експресионизам Вилијема Де Кунинга (Willem de Kooning). У Европи се јављају бројни уметници који не стварају никакав јединствени стил или правац²⁸ и који су називани Лирски експресионисти, Апстрактни експресионисти, Енформелисти и Ташисти. Шпанског (Каталонског) сликара, вајара и теоретичара Тапијеса (Antoni Tàpies) можемо уврстити као једног од главних представника енформела. У Француској су, осим Волса, најзначајнији Жан Футријер (Jean

²⁷ наведено по сећању по - Henry Miller – Rakova obratnica, Otokar Keršovani, Rijeka, 1978.

²⁸ Зоран Павловић – Енформел, ни стил ни правац“, Поља, 81, Нови Сад, 1965.

Fautrier) и Жан Дибифи (Jean Dubuffet), у Немачкој Ханс Хартунг (Hans Hartung) и Емил Шумахер (Emil Schumacher) уз многе друге. Група CoBrA као и групе SPUR, WIR, Geflecht развиле су теорију енформела још даље.



Антони Тапиес – Змија у квадрату, мешани медији на дрвету, 151x150,5cm, 1991.

У Србији, тј. Београду, са Лазаром Трифуновићем, критичарем који је промовисао београдски енформел, осморо сликара: Миодраг Мића Поповић, Вера Божичковић-Поповић, Зоран Павловић, Живојин Жика Турински, Лазар Возаревић, Бранислав Бранко Протић, Владислав Шиља Тодоровић и Бранко Филиповић Фило били су креатори поетике и идеологије енформела у шездесетим и почетком седамдесетих година двадесетог века. У специфичној друштвено-политичкој ситуацији, у Југославији тога доба, ова уметност представља одговор, тзв. „уметност кризе“. Својом „поетиком побуне“ супротставља се тадашњој етаблираној уметности и са њом је извојевана битка за даљи, слободнији, развој уметности у нашој средини.

Један савремени уметник се бави проблемом материје на темељима који су поставили енформелисти, али на начин који је близак мојој поетици. Наиме, он покушава да оствари спиритуалну везу са материјалом са којим ради, „извлачећи из њега дух који постоји у њему“.²⁹ О Анселм Киферу (Anselm Kiefer) је реч. Кифер је скренуо на себе позорност серијом концептуалних фотографија „Окупација“ (Besetzung 1969.), на којима се, као Немац послератне генерације, двосмислено поиграва са нацистичком прошлошћу свог народа. Серија фотографија приказује њега, у војној униформи, са руком подигнутом у нацистички поздрав. Сликане су у земљама које је немачка освојила током другог светског рата, на

²⁹ . Wright, Karen (November 2006). "The Ruins of Barjac: Politics, alchemy, and learning to dance in Anselm Kiefer's world". *Modern Painters*: 68–75

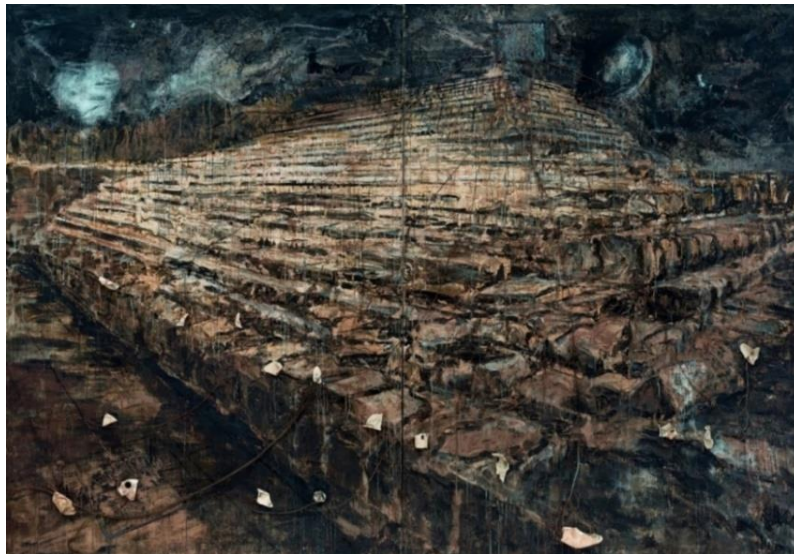
местима поред познатих културно-историјских споменика. Фотографије које је сликао у својој домовини уметник је сликао у свом атељеу, јер је у Немачкој забрањен нацистички поздрав на јавним местима. На први поглед, то је величање, поновно наглашавање давних ратних успеха. Када пажљивије погледамо те фотографије, видимо да то и није права војна униформа, него нешто склепано од неке ловачке одеће и јахаћих панталона, не делује ни мало свечано, ни тријумфално. Фотографије су сликане из даљине, из таквих углова да се сићушна фигура губи у неком сивом, равнодушном, пејсажу који је потпуно поништава. У свом атељеу, приказан је у баден-мантилу стојећи на столици, у сасвим нехеројској пози. Сlike ни мало не делују као да евоцирају славну прошлост, него иронично, хуморно и донекле, меланхолично. Од великог нацистичког мита није остало ништа, осим смешне карикатуре поздрава. Сучељавање и покушај поистовећивања са наслеђеном кривицом не доноси разрешење, катарзу.

Кифер у својим каснијим сликама користи древне немачке митове. Слика дрвеће, шуму. Густа Црна шума је повезана са најзначајнијим митовима Немачке, а пагански култови везани су за поједине врсте дрвећа. И историјски, у густим шумама, Арменијус (Arminius) је победио Публије Квинтилије Вара (Publius Quinctilius Varus) и заувек зауставио продор Римљана даље, у дубину земље коју су настањивала Германска племена. Кифер, поред тога, користи манипулисане фотографије макета грађевина Трећег Рајха које никада нису ни саграђене. Комбинује их са дрворезом, омиљеном техником експресиониста, и уљаним бојама. Слика огромне дрвене хале са исписаним именима немачких филозофа и хероја прошлости. Сlike делују снажно на посматрача, чак претеће, али он слика те објекте као рушевине, некад окружене пламеном. Као да жели да себе и нас, увуче у то време да осетимо како су та средства моћне пропаганде деловала на масе обичних Немаца и као да се пита, како су величанствени митови и култура, представљени кроз романтичарску уметност 18. и 19. века, довели до толико изопачења и варварства. Он слика неколико метара велике слике поља са подигнутим хоризонтом, браон, сивим, белим, црним, окер тоновима боје. У слике укључује сламу, пепео, семенке сунцокрета (као црни снег), олово и злато. Поља су пуста...Да ли је то слика нацистичког поступка „спржене земље“ на освојеним територијама или слика fatherland-а уништеног ратом и бомбардовањем? Кифер опет користи двозначност, чиме слике добијају на универзалности. Његово дело се препознаје као врло немачко, оно је нераскидиво везано са немачком културом. Критичари су га оптуживали да користи немачки романтизам који су пригрлиле све десне струје, па и нацисти, као опис једног прекапиталистичког доба херојства и митова. Међутим, они заборављају да је романтизам, као критика капитализма, био веома близак и мислиоцима левог усмерења на почетку века. То је опет прилика за Кифера да буде у амбивалентном односу са културом где се, увек, најбоље налази.

Сва ова теоретска, филозофска размишљања не би много вредела да уметнику нису биле само полазна тачка у стварању његове уметности. Главна снага Киферове уметничке поетике лежи у његовом владању материјом. Његове грандиозне слике у себи садрже

велики број слојева које он повезује шелаком, успевајући да обједини тако неспојиве материјале као уљане боје и олово, пепео и сламу, људску косу... У том узвитланом хаосу, он успева да остане фигуративан врло прецизним, понекад тврдим цртежима, а задњих година ту су и оловне макете авиона, подморница, бродова... Ма колико деловало сумњиво то буквално исцртавање, амбивалентно је опет права реч, све то, на неки романтичарско језиви начин производи снажан удар на посматрача. Снагом материјала, тежином и величином слике, те великом снагом његове уметничке визије, посматрач бива директно увучен у физичку, а ипак, илузионистичку реалност слике.

Таква сложена структура слика и различити материјали стварају велике проблеме код очувања и конзервације слика. Дебели слојеви шелака после кратког времена постају крти и пуцају, тако да се слике често, већ после неколико година морају конзервирати. Анселм Кифер је често наглашавао да га то не забрињава, јер сматра да се слике, самим тим што старе, развијају током времена.



Анселм Кифер (Anselm Kiefer) – Озирис и Изис (Osiris und Isis), 1985.-1987.

Покушаћу да преко сличности и разлика у нашим поетикама и начина стварања коначног уметничког дела, објасним основе моје поетике.

1. Кифер покушава да оствари спиритуалну везу са материјалом којим ради, „извлачећи из њега дух који постоји у њему“. И ја покушавам да извучем из материјала оно што је карактеристично за њега, да он прикаже своју праву, пуну природу. Оно што је код Кифера названо дух материјала, ја овде називам Богом који је у свим стварима. То би требало да се схвати као иста тежња, где треба да се занемаре теолошко – метафизичке финесе које би само могле да нас одведу на странпутицу.

2. Обојици нам је веома стало до физичке слојевитости и тежине слике. Кифер обогаћује могуће тумачење слике додавањем нових исцртаних или аплицираних детаља. То постиже и честим убацивањем тродимензионалних, обично оловних макета авиона, бродова и разних предмета. Тиме постиже да су му слике тешке и по неколико тона. Ја покушавам да останем веран основном материјалу, уљаној боји, са додавањем земље, гара, неких грађевинских материјала (што ни Киферу није страно). Покушавам да у посматрачу изазовем потребу за контемплацијом, урањањем у себе, свдећи је на што чистију архетипску суштину. Сматрам да бих убацивањем, „аплицирањем“ тродимензионалних артефакта пореметио равнотежу и повезаност догађаја које градим у својој слици, те да бих тиме изневерио истинитост света кога покушавам да изградим у њој.

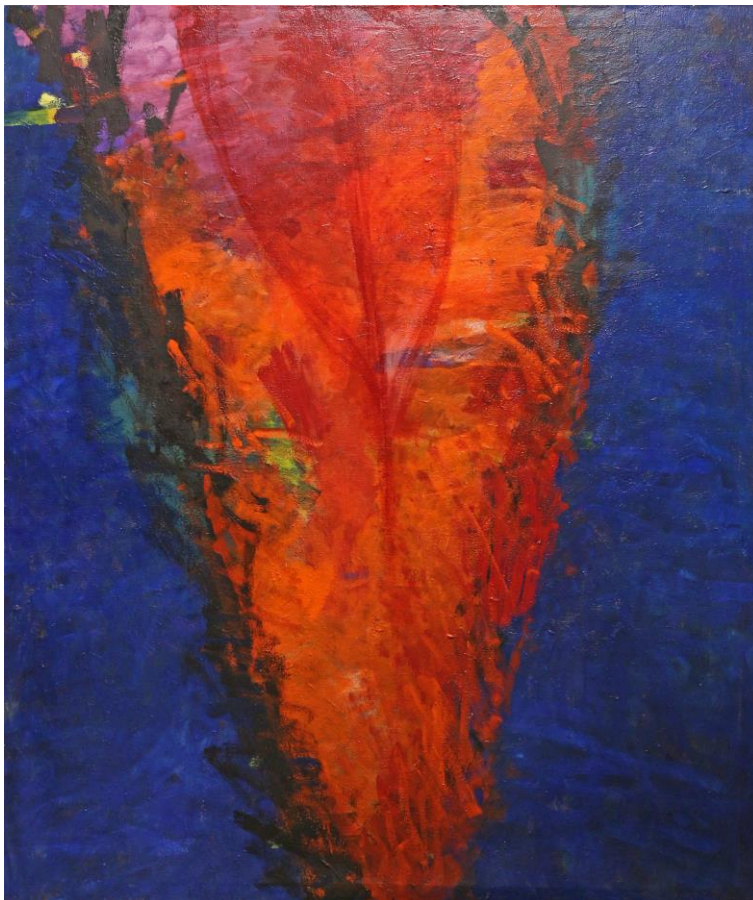
3. И ја, као и Кифер, у свом раду користим митске, религијске и архетипске мотиве покушавајући да откријем њихово савремено значење за мене и друштво у целини. Међутим, наши закључци о томе се суштински, скоро дијаметрално разликују. Анселм Кифер се у својим радовима стално пита како је тако софицистирана немачка култура могла да буде тако злоупотребљена и изопачена да доведе до концентрационих логора и паљевина књига. Како су величанствени митови прошлости изокренути у једној идеологији која је донела толико патње свету и пропаст самом немачком народу? Где се погрешило и отишло на странпутицу? „*Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch*, Писати поезију после Аушвица је варварски чин“, написао је Теодор Адорно (Theodor Adorno) 1949. године. Као Немцу који је рођен на самом крају Другог светског рата, ове речи су Киферу стално у мислима. Његове инсталације обухватају нагореле књиге црних, оловних страница, које не могу да се стварно отворе за читање. Чак и касније, кад је је опчињен мистичним учењима, древним религијама, алхемијом, модерним математичким системима, он слика слике универзалнијег, опште људског и космолошког значења, он не налази у њима никакве одговоре. То је објаснио у интервјуу датом Шону О'Хагану (Sean O'Hagan) за часопис Гардијан (The Guardian) 2019. године: „То су тако фасцинантни системи размишљања, зато што је толико много напора учињено да се докаже да постоји виши смисао иза свега. Али, наравно, разлог зашто је морао да се уложи толико велики труд је, да нема никаквог вишег смисла.“⁷⁵

Напротив, мени су древне митске приче и религије које у човековој историји стално произилазе једна из друге, задржавајући исте обрасце, бесконачни извор чуђења, магије и узбуђеног очекивања неког неочекиваног сазнања.

Своје истраживање сам започео пре много година питајући се колико слика може да буде тамна. 2008. године је професор др Љубомир Глигоријевић констатовао: „Закупљеност проблемима светлости у току редовних студија довела је Соколовског до неочекиваног исхода: данас његове слике карактерише ауторски препознатљива тмина. Он слика у тоналитету ниског кључа, малог и затвореног валерског опсега, али бујним топлим пигментом у подсликаним слојевима одржава снагу зрачења и светлости и тмине. Реч је заправо о интимном и веома разноврсном раду интензитетима боје и тананим валерским

разликама под окриљем црне боје.“ То значи да црно овде није показатељ нечег страшног или безнадног, него тајанственог и контеплативног.

У каснијем развоју, покушао сам да, зарад монументалности, слику што више очистим од свега сувишног. Ванр. професор др Миливој Мишко Павловић, у свом тексту за каталог моје изложбе у Продајној галерији Београд на Косанчићевом Венцу, 2017. године, зато примећује: „Слике Ђорђа Соколовског упечатљиве су по томе што делују као попрште интимног обрачуна два бића: једног које тежи дионизијској разуданости и експресивности, те чулној, али опорној боји и оног другог, којим доминира хладни аполонијски принцип, а који организацију плохе „прочишћава” на рационалнијим основама.“ Да бих, као у неком миту, представио место где се додирују „овострано“ и „онострано“, како каже историчар уметности, критичар Братислав Љубишић у својој емисији „Културни кругови“ на Радио Београду 2, 2.12.2013. године, „он је прихватио да редукцијом допре до прамисли о постојећем свету који је загонетка: да ли уопште постоји у облику како га ми опажамо? Зар нису људска чула мање/више непоуздани сведоци о бићу? Када је све разградио, Ђорђе Соколовски нуди посматрачу нови свет у којем ће могуће владати и доказивати оностраност и утопијски карактер слике и саме уметности, њеног сазнајног домена.“



„Уврни ме тако“, уље на платну, 167x140cm, 2016. -2021. година

Од Каменог доба, а вероватно и много раније, црвена боја је коришћена у обредне сврхе. Десетине хиљада година, црвени окер је посипан по преминулим приликом погребних ритуала и у свакој свечаној, празничној прилици, вероватно као замена за крв. Још од најранијих времена, људи су схватили кључну важност крви, прихвативши је као посебну, магичну животну силу и нису је просипали без преке потребе. У Старом Завету, у Постању, глава 4.10., Бог каже: „Глас крви брата твојега виче са земље к мени.“ Да би обавили крвно жртвовање шамани, жреци, свештеници су пре и после чина морали да прођу посебне процесе чишћења. Због тога, црвена земља се, чешће и обилато, користила као безбедна замена. Очигледно се већ тада, у најранијем добу, схватила и доживела велика визуелна и психолошка моћ црвене земље.

Ја сам одувек имао снажну реакцију на било коју чисту боју. Почевши да користим уљане боје, пре тридесетак година, после првих експеримената и покушаја, осетио сам зебњу да ће боја у свом чистом, сировом „вриску“ бити сувише нагла у преношењу визуелног утиска гледаоцу, да ће пореметити хармонију слике. Почео сам да их заодевам тамним лазурима испод којих су пригушено пулсирале. У скорашњијим пројектима, од којих су неки приказани на мојој докторској изложби, покушавам да прикажем боју у пуном сјају, у свој њеној краљевској лепоти. На слици „Уврни ме тако“ црвени пигмент је у својој најквалитетнијој и најинтензивнијој материји истакнут интензивним плавим пигментима. Облик је стилизовани троугао, дводимензионални облик изврнуте египатске пирамиде, знак женског пола и „Порекла света (L'Origine du monde)“, као што је своју слику (насликану 1866. године) назвао Курбе (Gustave Courbet), који налазимо већ на 20000 година старим цртежима на зидовима пећине у Француској⁸³.



Колаж 1, 70x100cm, 2018. година

У једном периоду мог уметничког стваралаштва правио сам комерцијалне дигиталне илустрације за продају на интернету. Користио сам програм Адоби Илустратор (Adobe

Illustrator). Помоћу њега сам трасирао фотографије и претварао их у векторе. Трасинг значи да програм упрости слику и претвори је у линије, јако ситне, праве, линије. Настала слика се може бесконачно увећавати и, по жељи, мењати у боји и облику, без губитка квалитета. Програм је предвиђен за прецизно исцртавање разних облика, погодних за дизајн. Моји цртежи били су црно-бели са могућношћу да крајњи корисник може мењати боју. Насталу црно-белу графику сам онда изокретао, дуплирао, секао, доцртавао. Користио сам случајне програмске грешке и њима обогаћивао цртеж. Свака промена је сачувана као нови слој који касније може да се обоји неком бојом, независно од других слојева. Настале су апстрактне графике велике сложености. Сваку фазу сам сачувао као одвојени рад. Током неколико година, тако је настало више од 20 000 графика. Биле су то велике серије графика са малим помаком у текстури цртежа. Исцртавање сам увек изводио компјутерским мишем, што је велика техничка препрека у цртању, али и изазов.

У једном моменту, осетио сам потребу да изложим један мали део ових графика. Разочарала ме је неуверљива материјална структура дигитално одштампаних радова. Негде у то време, видео сам изложбу великих колажа Анселма Кифера. То је за мене било откриће и решење како да оживим моје дигиталне графике. Одштампане радове сам цепао и користио их као материјал за нова дела. Њихова компликована мрежа линија је добро послужила у ручно цепаним деловима за колаж. Могао сам да их постављам у нове ритмичке односе, да их слажем и преобликујем. Ускоро сам почео да доцртавам и смеђи, сепија цртеж преко њих. Касније сам користио и фотографије у боји из часописа да бих обогатио коначни скуп комадића. Неке колаже сам, на крају, пребојио униформном, неутралном бојом, па су до изражаја дошли сама структура и ритмови ређаних папирића.

Ово је, у суштини, начин који користим и на мојим уљаним сликама, само су на њима слојеви сачувани у дубини бојеног намаза, није их могуће раздвојити у више слика. Обично, сваку слику почињем врло експресивно, постављајући себи једноставан фигуративни задатак: на слици ће бити пирамида, крст, глава, око, брод, риба, пејсаж са хоризонтом, слово О...Поигравајући се са својом темом, усложњавам почетну тему, гомилам материју уживајући у борби са њом. Онда наступа период контемплације. Рационално чистим слику која, у сваком појединачном случају, поставља своје нове законе и задатке за решавање. То је најдужи и најтежи део у мом стваралачком процесу. Међутим, не постоје крута, унапред утврђена правила у поступку. Сваки пут покушавам да стварању слике приђем из мало другачијег угла. На пример, у случају слике „Акт Н“, слику сам почео без предходне студије акта, цртао сам четкицом облике директно на платну. Касније, после неколико месеци рада,



осетио сам да губим контакт са сликом, па сам направио серију цртежа оловком, по моделу. Тиме сам себи вратио осећај додира са темом, осветлио правац даљег развоја.



Церје-Говрлево, Северна Македонија, 7000 година пре нове ере.

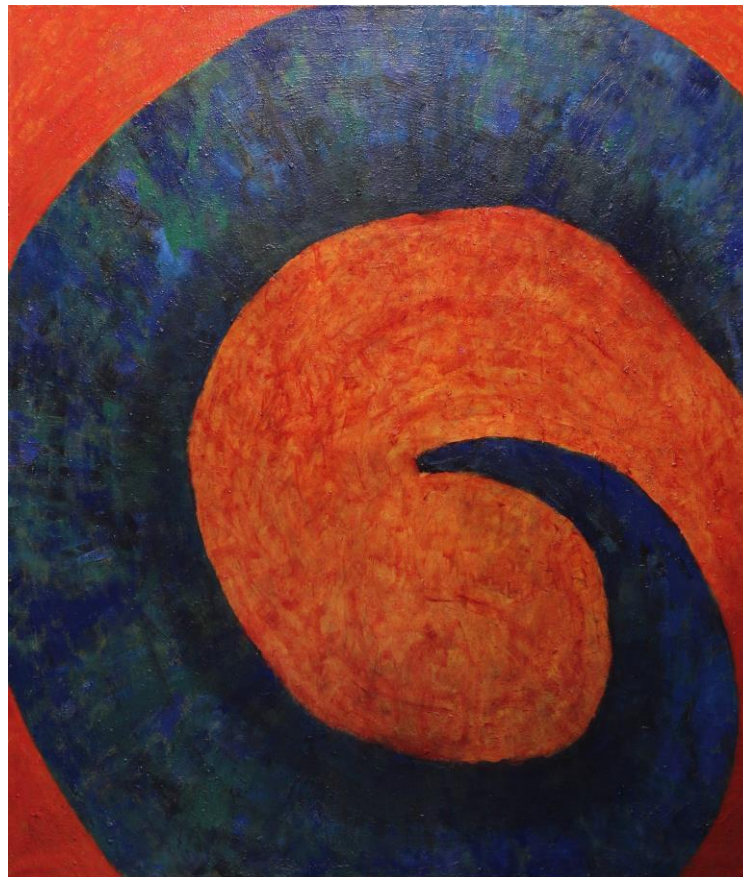
Као што сам показао у првом делу ове студије, „Присуство – додир“, приказивање жене са наглашеним атрибутима пола је било веома рано присутно у праисторији човечанства. Може се констатовати да је оно било веома важно у култури најранијих људи – приказивање жене мао мајке, богиње, оне из које живот проистиче. Показано је да се та тенденција непрекинуто наставила до хришћанства, где се Велика Богиња јавља као Марија – девица која је безгрешно зачала „осењивањем“ - Богородица. Ми данас не знамо сигурно каква је била прича везана за најстарије Богиње – мајке, али у хришћанству је њен лик заоденут у једну драматичну причу, пуну реалистичких, животних, „овоземаљских“ детаља. Она има мужа, али је заветована Храму (Богу) и остаје чедна. Када затрудни, нико не верује да је њено дете „безгрешно“, божије дело и да се, штавише, у њеном породу овалоплотио сам Бог, да је она била „Божија сасуда“. Моји актови следе ту, реалистично – земаљску, а у исто време, онострано – метафизичку линију приказивања.



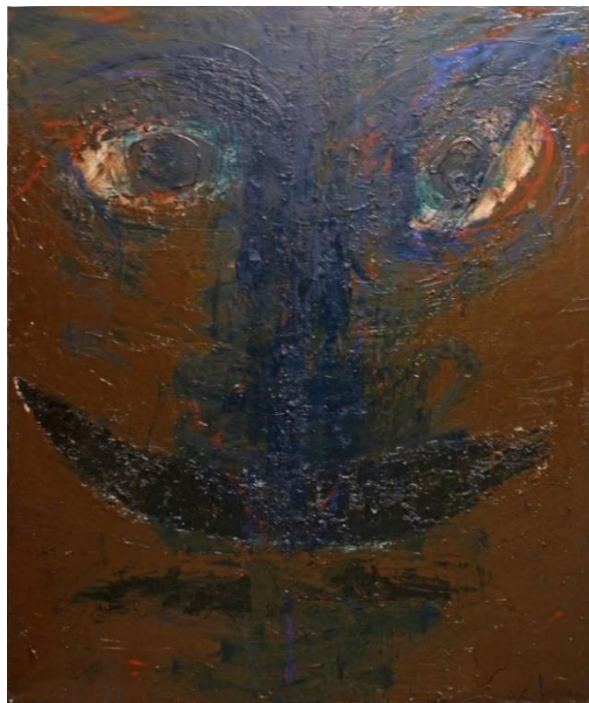
Акт Н, 140x164cm, уље на платну, 2021. година

Наслове сликама дајем накнадно и не морају имати везе са почетним импулсом, ни са идејом око које је грађена слика. Слика „Свети Георгије убија аждаху“ је сликана као покушај монументалног представљања, „оживљавања“ слова О, а када сам је завршио, асоцирала ме је на реп змаја окупан у црвеној крви, бојом која се сама наметнула унутрашњом логиком слике. Наслов је на неки начин шаљив, одговор на често питање посматрача: „Шта значи ова слика?“.

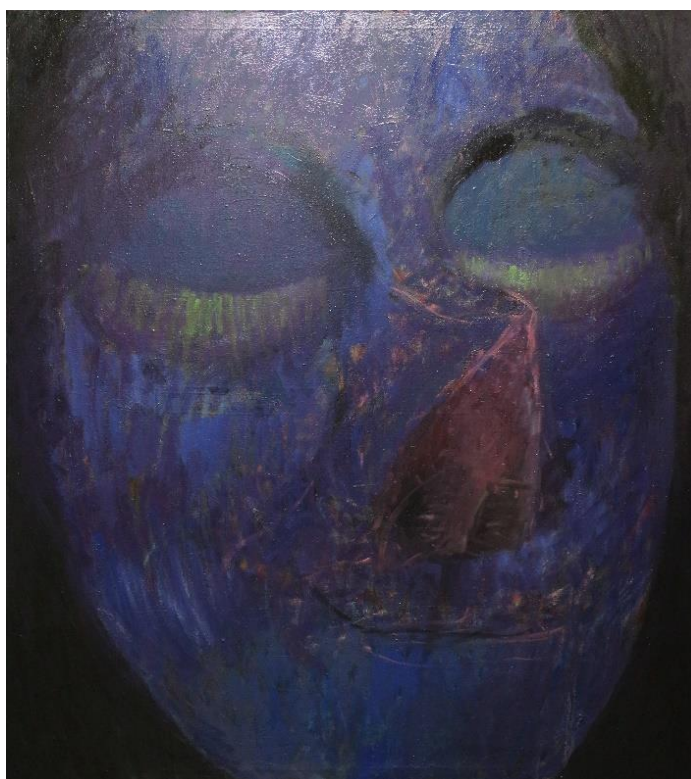
„Мандрагора“ је слика почета са жељом да насликам ту биљку, која се помиње и у Старом завету. Касније сам задржао назив само због тога што ми се свиђа звучност те речи и асоцијације које у мени изазива. Из коначног овалног облика је нешто исијавало, највише је личило на Преображење на Гори, што је, очигледно, била подсвесна идеја од почетка, али јој је требала помоћ, месеци борбе са материјом, да би се појавила. Серија „Глава“ ми даје оквирну тему кроз коју могу да развијам фигуративне, а често и потпуно апстрактне реминисценције на фамилијарни облик, који се, понекад, спаја са серијом „Крст“. Из овога се може погрешно закључити да су називи слика дати насумично, али, у суштини, они увек имају унутрашњу повезаност са самом сликом.



Свети Георгије убија аждаху, 140x120cm, уље на платну, 2021.година



Глава 15, 140x120cm, графичка боја и уље на платну, 2021.



Глава 14, 150x125cm, уље на платну, 2021.



Прича о оку, 54x120cm, уље на дасци, 2020.



Мандрагора, уље на платну, 150x125cm, 2021. година

6. Закључна разматрања

ПЕНТЕЈ: А ти си сада бик

Што крочи преда мном. И из главе ти

Израстоше рози. Зар увек био си звер?

Сад видим бика.

ДИОНИС: Сад видиш бога.

Еурипид (Euripides) - Баханткиње

Показао сам како се друштво као једна целина и појединац као самостална јединка, а ипак „свет у малом“, увек баве истим питањима у покушају да спознају сами себе. Тако и уметност, било као један вид друштвене делатности или као резултат рада појединца, увек трага за начинима како да прикаже свет и оно неприказиво, „што није са овог света“, на један нов, друкчији и бољи начин.

Крајем двадесетог, а поготово почетком двадесет првог века, постаје све очигледније да разарање етичких норми, одбацивање културе, уситњавање друштва на многобројне међусобно супротстављене групације које су резултат смишљене стратегије медијског технократског светског естаблишмента, растеже до крајњих подношљивих граница онај осећај песимизма и забринутости за будућност који је био типичан за декаде после Другог светског рата. Једини закључак би био да се у скорој будућности мора створити друштво на сасвим другачијим темељима или никаквог друштва и цивилизације више неће бити. А једна од улога уметности је увек била да нас припреми за будућност.³⁰

³⁰ /„Мислим да је улога уметности да нас припреми за будућност“ - Брајан Ино (Brian Eno), музичар и композитор за Њу Јорк Тајмс (New York Times), 13. 11.2022.

Почевши грађење слике са позиција енформела (експериментишући у материји боје), али често задржавајући и, чак, учвршћујући форму, покушао сам да дам свој допринос за стварање уметности, а потом и друштва које ће се заснивати на оним базичним, свељудским вредностима које су биле и остале исте од праисторије до данас.

У фигуративним, али и апстрактним представама покушао сам да дам виђење оног духовног, метафизичког и надасве архетипског, што је заједничко за сва људска бића, у свим временским периодима. Тако треба схватити значење наслова ове дисертације, „Ка новој икони, јер присуство Божије је у свим стварима.“

Пошао сам од претпоставке да је потреба за религијом, потреба за обожавањем неког натприродног бића које ствара, уређује и влада светом, својствена људским бићима од њиховог настанка. Уметници су сликали и вајали божији лик, или им је то било забрањено, јер се божији лик не може приказати, што је зависило од вере којој су припадали. Ипак, увек је могло да се прикаже божије присуство, да се прикаже његова сила и енергија преко неког посредника, преко неке манифестације, „објаве“ у стварном свету.

С обзиром на то да су све ствари на свету повезане и Божије присуство је у свим стварима (или бар тако тврде све религије света), покушао сам да прикажем и објасним оно магично што се догађа у сутоном подручју између оностраног и обичног, реалног, свакодневног. Тај простор се тешко може научно објаснити, јер он је нешто што, можда, реално не постоји. Његово порекло су Фројд, а поготово Јунг, пробали да објасне као производ наше подсвести и нашег Над-ја. Упркос тој неодређености, људи су од свог постанка као свесних бића, стварали системе да га објасне, што је имало огроман, ако не и кључан утицај на развој целокупне цивилизације.

Путено присуство материје и духовно присуство оностраног је тачка на којој је заснивана моја сликарска докторска изложба. На њој је приказано како то изгледа у стварном, материјалном резултату борбе наших идеја, жеља, накана и треме инертне материје, која тежи непомићном уживању. То је на њој могло да се види, осети и додирне.

Библиографија

1. Томас Ман - Јосиф и његова браћа, Матица српска, Београд, 1990.
2. Ханс Георг Бек - Византијски миленијум, Клио, Београд, 1998.
3. Георгије Остроготски – Историја Византије, Српска књижевна задруга, Београд, 1959.
4. Димитри Оболенски – Византијски комонвелт, Просвета, 1996.
5. Свето писмо Старога и Новог завјета, превео Стари завјет Ђура Даничић, превео Нови завјет Вук Стефановић Караџић, Издање Библијског друштва, Београд, 1974.
6. Коптски Гностички текстови, Nag Hammadi Codices и Papyrus Berolinensis 8502, Деметра, Загреб, 2007.
7. Јован Лествичник (Климакос) – Лествица, Православна Црквена општина Линц, Линц, 1997.
8. Максим Исповедник – Изабрана дела, Епархија рашко-призренска, Призрен, 1997.
9. Симеон Нови Богослов – Сабране беседе, Православна мисионарска школа при храму Светог Александра Невског, Београд, 2005.
10. Патриарх Пајсије – Сабрани списи, Српска књижевна задруга, Београд, 1993.
11. Списи Димитрија Кантакузина и Владислава Граматика, Српска књижевна задруга, београд, 1993.
12. Јован Мајендорф – Византијско богословље, Плато, Београд, 2001.
13. Владимир Лоски – Оглед о мистичком богословљу источне цркве, Манастир Хиландар, 2003.
14. Александар Шмеман – Литургија и живот, Митрополија Црногорско-приморска и Скендеријска, Цетиње, 1992.
15. Леонид Успенски – Теологија иконе, Манастир Хиландар, 2000.
16. Доброљубље II том(зборник) , Манастир Хиландар 2000.

17. Шарл Дил – Византиске слике, Српска књижевна задруга, Београд, 1927.
18. Павле Флоренски – Имена, Zepster Book World, Београд, 1999,
19. Мирослава Живковић – Живот и преписка Светога Хијеронима, Српска књижевна задруга, Београд, 2000.
20. Марко Аурелије – Самом себи, Дерета, Београд, 2019.
21. Корнелије Тацит – Анали, Српска књижевна задруга, Београд, 1970
22. Гај Светоније Транквил – Дванаест римских царева, Дерета, Београд, 2014.
23. Плутарх – Тесеј, Графос, Београд, 1987.
24. Плутарх – Ромул, Графос, Београд, 1987.
25. Платон – Гозба, БИГЗ, Београд, 1981.
26. Платон – Писма, Издавачка радна организација „Рад“, Београд, 1978.
27. Еурипид – Киклоп, Просвета, Београд, 2003.
28. Хомер – Илијада, Просвета, Београд, 1973.
29. Хомер – Одисеја, Просвета, Београд, 1974.
30. Ерлангенски рукопис (зборник), Универзитетска ријеч, Никшић, 1987.
31. Вукови записи – Приредио Војислав Ђурић, Српска књижевна задруга, Београд, 1964.
32. Вук С. Караџић – Српске народне пјесме I, Издање државне штампарије, Београд, 1932.
33. Вук С. Караџић – Српске народне пјесме V, Издање државне штампарије, Београд, 1935.
34. Вук С. Караџић – Српске народне пјесме VII, Издање државне штампарије, Београд, 1935.
35. Вук С. Караџић – Српске народне пјесме VIII, Издање државне штампарије, Београд, 1936.
36. Вук С. Караџић – Српске народне пјесме IX, Издање државне штампарије, Београд, 1936.
37. Милан Лукић, Иван Златковић - Антологија народних песама о Марку Краљевићу, Нови Дани, београд, 1996.

38. Сима Тројановић – Ватра у обичајима и животу српског народа, Просвета, Београд, 1990.
39. Тихомир Р. Ђорђевић - Животни круг, ДИГП Просвета, Ниш, 2002.
40. Тихомир Р. Ђорђевић – Вештица и вила, Народна библиотека Србије, 1989.
41. Љубинко Раденковић – Симболика света у народној магији Јужних Словена, Балканолошки институт САНУ, Београд, 1996.
42. Наталија Николајева Велецкаја – Многобожачка симболика словенских архајских ритуала, Просвета Ниш, 1996.
43. Драгослав Антонијевић – Ритуални транс, Балканолошки институт САНУ, Београд, 1990.
44. Јован Јанићијевић – У знаку Молоха, Вајат, Београд, 1986.
45. Жак Атали – Канибалски поредак, живот и смрт медицине, Глобус, Загреб, 1984.
46. Роберт Гревс – Грчки митови, Нолит, Београд, 1969.
47. Клод Леви-Строс – Митологике 1. Пресно и печено, ИК „Киша“, Нови Сад, 2008.
48. Клод Леви-Строс – Митологике 2. Од меда до пепела, „Киша“, Нови Сад, 2008.
49. Клод Леви-Строс – Митологике 3. Порекло понашања за трпезом, „Киша“, Нови Сад, 2008.
50. Клод Леви-Строс – Митологике 4. Голи човек, „Киша“, Нови Сад, 2011.
51. Лудвиг Витгенштајн – Филозофска истраживања, Нолит, Београд, 1969.
52. Жак Дерида – Истина у сликарству, Свјетлост, Сарајево, 1988.
53. Сен-Дон Перс – Морекази, Просвета, Београд, 1963.
54. Артур Рембо – Сабрана дела, Нолит, Београд, 1991.
55. A transpersonal figure: The art-chemist, Anselm Kiefer: Corri Johanson, Transpersonal Psychology, Fall 2019
56. A Note on Metaphors of Memory: Remco Ensel, 21 September 2016, Read my World Festival, 8 October 2016
57. Anselm Kiefer; Books, History, a Circular Metaphor: Gabi Scardi, Libri tra i libri, Pistoia, 2017

58. Anselm Kiefer. *The Measure of the World*: Dimitri Ozerkov, St. Petersburg, the State Hermitage Museum, 2017.
59. Anselm Kiefer: a study of his artistic materials: Giovanni Bartolozzi, Marcelo Picollo, Veronica Marchiafava, Silvia A. Centeno, Isabelle Duvernois, Francesca Di Girolamo, Francesca Modugno, Jacopo La Nasa, Maria Perla Colombini, Antonio Rava, 25 March 2015, Springer-Verlag Berlin Heidelberg
60. In Search of Cultural History: Anselm Kiefer and the Ambivalence of Modernism, Matthew Rampley, *Oxford Art Journal* 23.1 (2000) 75-96
61. Anselm Kiefer at the Grand Palais: tangible firmaments: Nikoleta Kerinskai
62. Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger / Anselm Kiefer and Art after Auschwitz: Rich Sarah
63. *The Art Bulletin*; Sep 2000; 82, 3; ProQuest Research Library: The Arts, pg. 595
64. Етијен Сурио – Однос међу уметностима: проблеми упоредне естетике Свјетлост, Сарајево, 1958.
65. Веркор – Изопачене животиње, Кентаур, Београд, 1967.
66. Епштејн, Михаил, Наумович, „*Филозофија тела*“, Геопоетика, Београд, 2009.
67. Malville, J McKim; Schild, R.; Wendorf, F.; Brenner, R (2007). "Astronomy of Nabta Playa". *African Skies/Cieux Africains*. 11: 2.
68. Адорно/Хоркхајмер - Дијалектика просвјетитељства, Веселин Маслеша, Свјетлост Сарајево, 1989.
69. Wright, Karen (November 2006). "The Ruins of Barjac: Politics, alchemy, and learning to dance in Anselm Kiefer's world". *Modern Painters*: 68–75.
70. Henry Miller – *Rakova obratnica*, Otokar Keršovani, 1978. Rijeka

Изабрана вебграфија

71. [World's oldest ritual discovered. Worshipped the python 70,000 years ago](#)
72. [Portrait of Queen Elizabeth I reveals secret snake](#)
73. An analysis of Anselm Kiefer and the Poetic: Isaac Azzopardi, <https://www.academia.edu/>
74. [Anselm Kiefer – A View From a Critical Distance ? by Sarah Hegenbart, Tuesday, 14 October, 2014](#)
75. [Anselm Kiefer: 'When I make a truly great painting, then I feel real'](#), Interview, Sean O'Hagan, 25. Nov 2019.
76. [Far From Heaven: Anselm Kiefer at the Hirshorn, Joseph Phelan, 2007.](#)
77. [Anselm Kiefer's Heady and Heavy-Handed Behemoths: Joseph Nechvatal](#)
78. [Nabta Playa: The World's First Astronomical Site Was Built in Africa and Is Older Than Stonehenge](#)
79. [Hear the Musical Sounds of an 18,000-Year-Old Giant Conch](#)
80. [Biblical Anthropology](#)
81. [Transcendental Byzantine Body. Reading Dionysius the Pseudo-Areopagite, Gregory of Nyssa and Plotinus in the Unfolded Marble Panels of Hagia Sophia Uroš T. Todorović](#)
82. [Objective Reality Doesn't Exist, Quantum Experiment Shows](#)
83. [What does the world's oldest art say about us?](#)
84. [The Beginnings Of Religious Syncretism In The Greco-Roman World](#)

Биографија

Рођен 1963. године у Београду.

Факултет ликовних уметности у Београду завршио 1995. године у класи професора Живојина Туринског..

Постдипломске студије завршио 1999. године на истом факултету, код професора Слободана Роксандића.

Тренутно на докторским студијама на ФЛУ, Београд.

Доцент на Академији класичног сликарства.

Члан УЛУС-а од 1996.године.

Награда - Перспективе XXIII, 1995.године, Галерија Андрићев Венац.

Студијски боравак у Паризу, Cite internationale des arts, 2000. године.

САМОСТАЛНЕ ИЗЛОЖБЕ

2019. - Галерија Центра за културу, Сопот

2018. - Галерија савремене уметности, Панчево

- Галерија Блок, Нови Београд

2017. - „Унутрашња цитадела“ Продајна галерија „Београд“, Београд

2015. - Павиљон у Тврђави, Ниш

2015. - Галерија савремене уметности, Смедерево

2014. - Музеј у Пријепољу, Пријепоље

2013. - Галерија „УЛУС“, Београд

- 2011. - Галерија Дома културе, Неготин
- 2009. - Галерија 73, Београд
- 2007. - Галерија „Стара Капетанија“, Земун
- 2004. - Галерија Дома културе, Неготин
- 2000. - Галерија „Енергопројект“, Нови Београд
- 1999. - Магистарска изложба „Сутон“, Галерија ФЛУ, Београд
- 1993. - Београдско читалиште, Библиотека града Београда

ГРУПНЕ ИЗЛОЖБЕ

- 2022. - 85. Јесења изложба УЛУС-а, Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић“, Београд
- 2021. - Ликовна колонија Сићево 57. и 58. Сазив, Павиљон у тврђави, Ниш
- 2018. - Играчке и Роботи у књигама уметника пергамент цонцертина – Педагошки музеј, Београд
 - 14. Међународни Бијенале уметности минијатуре, Горњи Милановац, по позиву
- 2016. - Nature And Art, Дом културе, Чачак
- 2014. - Сопоћанска виђења – Носталгија за светлошћу – Галерија ММЦ, Нови Пазар
- 2013. - Сусретања - Уметничка колонија Милешева, Уметничка колонија „Сопоћанска виђења“, Међународна ликовна колонија „Јелена Анжујска“, Галерија Србија, Ниш
- 2012. - Пролећна изложба УЛУС-а, „Цвијета Зузорић“, Београд
 - Изложба сликара Србије, „Цвијета Зузорић“, Београд
- 2011. - Новогодишња продајна изложба, Галерија УЛУС, Београд
 - Јесења продајна изложба, Галерија УЛУС, Београд
- 2010. - 35 година Уметничке колоније „Милешева“, Избор из легата, „Цвијета Зузорић“, Београд
- 2009. - Новогодишња изложба-Децембарски салон, Галерија УЛУС, Београд

- Међународна изложба, Друго бијенале „Отворена књига Балкана“, Сарајево, БиХ
- Ликовна колонија „Кућерак“, Културни центар Рибница, Краљево
- 2008. - Земунски салон 2008, Уметничка галерија „Стара капетанија“, Земун
- Међународна изложба, Друго бијенале „Отворена књига Балкана“, Чачак
- Изложба уметничке колоније Милешева, Музеј Града, Пријепоље
- Изложба уметничке колоније Милешева, Прибој
- Мајска изложба, СКЦ Нови Београд - Галерија, Нови Београд
- Летња продајна изложба, Галерија УЛУС, Београд
- Новогодишња изложба - Децембарски салон, Галерија УЛУС, Београд
- 2007. - Новогодишња изложба - Децембарски салон, Галерија УЛУС, Београд
- 2006. - Пролећни салон, Уметничка галерија „Стара капетанија“, Земун
- Самостални заједно, Културни центар, Нови Београд
- Light, Међународна интернет изложба, Artperiscope.com
- Земунски салон, Уметничка галерија „Стара капетанија“, Земун
- Новогодишња изложба - Децембарски салон, Галерија УЛУС, Београд
- 2005. - 30 плус, YUBIN, Међународни културни центар, Београд
- 2003. - Пролећна изложба, Уметничка галерија „Стара капетанија“, Земун
- Јесења изложба УЛУС-а, „Цвијета Зузорић“, Београд
- 2002. - Пролећна изложба УЛУС-а, „Цвијета Зузорић“, Београд
- Мајска изложба, Политехничка академија, Нови Београд
- 2001. - Пролећна изложба УЛУС-а, „Цвијета Зузорић“, Београд
- 2001. - Пролећна изложба УЛУС-а, Галерија „Миленко Атанацковић“, Бијељина, Република Српска
- 10. пејсаж у савременом српском сликарству, Продајна галерија Београд, Београд
- Београд некад и сад, Продајна галерија Београд, Београд

- Изложба ликовне колоније Вратна, Дом културе „ Стеван Мокрањац“, Неготин
- 2000. - Пролећна изложба УЛУС-а, „Цвијета Зузорић“, Београд
 - Пролећна изложба УЛУС-а, Галерија „Миленко Атанацковић“, Бијељина, Реп.Српска
 - Пролећна изложба УЛУС-а, Завичајни музеј, Приједор, Република Српска
 - Пролећна изложба УЛУС-а, Галерија ликовних уметности Републике Српске, Бања Лука
 - Београд некад и сад, Продајна галерија, Београд
- 1999. - Пролећна изложба УЛУС-а, „Цвијета Зузорић“, Београд
 - IV Београдски бијенале цртежа и мале пластике, „Цвијета Зузорић“, Београд
- 1998. - Пролећна изложба УЛУС-а, „Цвијета Зузорић“, Београд
 - Пејсаж у савременој српској уметности, Продајна галерија Београд, Београд
 - Београд некад и сад, Продајна галерија Београд, Београд
- 1997. - Пролећна изложба УЛУС-а, „Цвијета Зузорић“, Београд
 - Пејсаж у савременој југословенској уметности, Продајна галерија Београд
 - Карловачки салон младих, Сремски Карловци
 - Јесења изложба УЛУС-а, „Цвијета Зузорић“, Београд
 - Београд некад и сад, Продајна галерија Београд
- 1996. - Нови чланови УЛУС-а, Галерија УЛУС, Београд
 - Изложба малих пластика и цртежа студената ФЛУ на тему „Тело“, Галерија ФЛУ
 - Јесења изложба УЛУС-а, „Цвијета Зузорић“, Београд
 - Јесења изложба у Републици Српској, Бања Лука
 - Јесења изложба у Републици Српској, Бијељина
 - Јесења изложба у Републици Српској, Приједор
- 1995. – „Перспективе“ XXIII, Галерија Андрићев Венац, Београд
- 1994. - Изложба учесника летње колоније, „Замак културе“, Врњачка Бања

Изјава о ауторству

Потписани **Ђорђе Соколовски**

број индекса **5321/20**

Изјављујем,

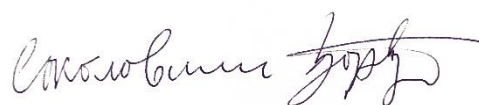
да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

Ка новој икони, јер присуство Божије је у свим стварима - Изложба слика и колажа

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

У Београду, 02. 02. 2023

Потпис докторанда



Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора **Ђорђе Соколовски**

Број индекса **5321/20**

Докторски студијски програм докторске уметничке студије

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Ка новој икони, јер присуство Божије је у свим стварима - Изложба слика и колажа

Ментор Ванр. професор др **Миливој Мишко Павловић**

Потписани (име и презиме аутора) **Ђорђе Соколовски**

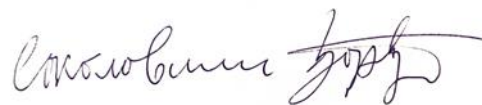
изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета** уметности у Београду.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, 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 уметности Београду.

Потпис докторанда

Београду, 02.02. 2023.



Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

Ка новој икони, јер присуство Божије је у свим стварима - Изложба слика и колажа

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 02. 02. 2023.

Потпис докторанда