



Мегатренд универзитет, Београд
Факултет за уметност и дизајн, Београд

мр Вера М. Марковић

Докторска дисертација:
Транспоновање флоре у ликовне форме

Уметнички пројекат:
Метаморфоза флоре

Београд, 2014.



Мегатренд универзитет, Београд
Факултет за уметност и дизајн, Београд

мр Вера М. Марковић

Докторска дисертација:
Транспоновање флоре у ликовне форме

Уметнички пројекат:
Метаморфоза флоре

Предмет: Сликарство

Име и презиме ментора: проф. емеритус Милош Шобајић

Број индекса: 1001/11

Матични број: 2108971715211

Студијски програм: Докторске студије

Смер модул: Ликовна уметност

Комисија:

ментор проф. емеритус Милош Шобајић, Факултет за уметност и дизајн, Београд

др Владислав Шћепановић, Факултет примењених уметности, Београд

др Оливер Томић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Београд, 2014.

Реч захвале

Захвалност, пре свих дугујем, мом ментору, шефу катедре за уметност на Мегатренд универзитету, ех декану, професору емеритусу Милошу Шобајићу, који је разумео моју ликовну мисао, и подржао ме у раду. Захвалност дугујем и цењеном професору емеритусу Радету Божовићу, који је путовао са мном кроз чаробне пределе флоре, и на крају, наравно, својој породици на подршци и стрпљењу.

Word of thanks

Primarily, I would like to thank my mentor, Head of Art Department at the Megatrend University, former dean, Prof. emeritus Milos Sobajic, who understood my artistic thought, and supported me in my work. I would also like to mention my sincere thanks to the esteemed Prof. emeritus Rade Bozovic, who traveled with me through the magical landscapes of flora. Finally, I would like to thank my family for their support and patience.

Докторска дисертација: *Транспоновање флоре у ликовне форме* Уметнички пројекат: *Метаморфоза флоре*

Апстракт

Транспоновање флоре у ликовне форме је предмет и тема докторске дисертације, али и уметничког пројекта проистеклог из обимног научноистраживачког рада у чијем се средишту налази флора. Сложена, обимна и богата на семантичком и визуелном плану, тема флоре (биљног царства, али са нагласком на цветну флору) у овом раду је пропраћена кроз историју човечанства и кроз митологију различитих народа света. Показано је да је митологија не само утицала на развој људске мисли, већ и на стварање посебне ликовне визуре, естетике и маште уметника свих цивилизацијских епоха и меридијана. Са митским педставама о цвећу, у смислу различитих порука флоралног сликарства преклапају се и архетипови, као незаобилазна форма наслеђа у сложеном људском уму. На крају се успоставља и психолошко стајалиште које постаје интегрални део теоријског објашњења уметничке праксе. Стога су стручни појмови из психологије нужно коришћени. Истраживан је и однос који може да има античких филозофа са овом врстом уметности, и то кроз појмове ентелехије и хилоизма, као незаобилазне, у класичним филозофским ставовима.

Флораална уметност је обрађена, и кроз анализу историје уметности, од најранијих времена када се човек почео да ликовно изражава до савремених тенденција 21. века. Тако се показује да су примењена уметност и књижевност само игра асоцијација и реминисценција на духовне вредности везане за ову божанску сликарску тему, а све у циљу како би се указало постојање различитих естетичких и културних норми.

Кроз анализу слика објашњене су значај и важност динамике у ликовним делима као и улога односа текстуре и форме у сликарству флоре. Да би тема била употребљена обрађени су и културолошки феномени традиције и уметничких тренда у савременим условима.

На самом крају, у закључку, објашњен је ликовни став аутора који је проистекао из истраживачког и искуственог рада, као и личног сензибилитета који је неодојив од уметничке праксе. Реч је о пројекту под називом *Метаморфоза флоре*.

Кључне речи

Флора, митологија, архетипска форма, ентелхија, хилоизам, епохе, естетички, културни хоризонти, динамика, текстура, форма, традиција, тренд, поетика.

Doctoral Dissertation: *Transposition of flora into painting forms*
Art project: *The Metamorphosis of Flora*

Abstract

“*Transposition of flora into painting forms*” is the subject and object of my doctoral dissertation, but also an artistic project, stemming from an extensive research in the center of which is flora. Complex, extensive and rich in both the semantic and visual domain, the subject of flora (plant kingdom, but with an emphasis on the “floral” flora) in this work is accompanied by the history of mankind and the mythology of different nations of the world. It is known that the mythology does not just affect the development of human thought, but also influences the creation of a unique visual perspective, aesthetics and imagination of artists of all civilization’s epochs and meridians. Mythical representation of flowers, as related to different messages of floral painting, overlaps with archetypes, as an inevitable inheritance form of the complex human mind. The conclusion of this process is a psychological standpoint that has become an integral part of the theoretical explanations of artistic practice. This is the reason I have used psychological terms. I have also studied the relationship the ancient philosophers had with this art form, through the concepts of entelechy and hylozoism as inevitable, in the classical philosophical standpoints.

I have addressed the floral art through the history of art, from the earliest times of human artistic expression to the modern trends of the 21st century. Thus, it becomes clear that the applied arts and literature are merely a game of associations and reminiscences of spiritual values related to this divine painting subject, for the purpose of recognition of different aesthetic and cultural norms.

By means of image analyzing, I have explained the importance and necessity of dynamics in painting, as well as the ratio between textures and forms in floral painting. To complete the subject, I have also addressed culturological phenomena of tradition and artistic trends in the modern environment.

At the very end, in conclusion, there is an artistic view of the author that came out of research and experimental work, as well as personal sensibility that is inseparable from the artistic practice. The project is called “*The Metamorphosis of Flora*”.

Keywords

Flora, mythology, archetypal form, entelechy, hylozoism, epoch, aesthetic, cultural horizons, dynamics, texture, form, tradition, trend, poetics.

САДРЖАЈ

Реч захвале.....	I
Word of thanks.....	I
Апстракт.....	III
Кључне речи.....	III
Abstract.....	V
Keywords.....	V
Увод.....	1
Човек има потребу да уметнички сарађује са својом околином.....	2
Првобитна уметност и флора.....	3
Богатство надахнућа које нуде природа и у њој флора.....	7
Шта све може да утиче на флорно сликарство.....	12
1.1. Архетипска форма флоре као полазиште стваралаштва; архетипска форма, појам и објашњење.....	13
Флора у митологијама народа света.....	37
1. Лотос.....	39
2. Љиљан.....	42
3. Хризантема.....	45
4. Нарцис.....	47
5. Ружа.....	49
6. Божур.....	57
7. Анемона.....	60
8. Љубичица.....	62
9. Каранфил.....	64
10. Зумбул.....	66
11. Мак.....	68
12. Сунцокрет.....	71
13. Лала.....	74
14. Перуника.....	75
15. Дан и ноћ.....	78
16. Шљивин цвет.....	79
17. Ловор.....	81
Језик цвећа.....	83
1.1 Ентелехија биолошког света, или уметник и свет око њега.....	87
1.2 Хилозоизам и уметник.....	90
2. Динамика у ликовној форми.....	92
2.1 Динамика у ликовном језику.....	92
3. Значај биолошког света у уметничком стваралаштву и интеракција.....	105

3.1. Како биолошки свет подстиче стварање културних форми, карактера и естетичког хоризонта.....	114
Историја аранжирања цвећа : Исток и Запад	114
4. Биолошки свет и уметнички сензибилитет: ка уметничкој објективизацији	131
Историја сликарства флоре биљног света у 17, 18. и 19 веку	131
Историја сликарства флоре биљног света у 20. и 21. веку.....	157
4.1. Текстура и форма у савременој ликовној уметности	180
4.2. Традиција и тренд као дуалитет у уметничкој пракси.....	187
Објашњење уметничког стваралачког чина и концепта	200
И на крају, мој доживљај флоралног царства	200
Литература.....	244
Интернет извори.....	247
Биографија	248

Увод

Ars longa, vita brevis!

Сенека¹

Одабрала сам за овај рад тему „Транспонованье флоре у ликовне форме“, јер ме она окупира као ствараоца већ дуго времена. Анализом својих претходних радова установила сам да су генерално готово сви артефакти настали као плод инспирисан природом, на посредан или непосредан начин. У сваком случају, разложно бих рекла да сваки од мојих радова јесте део целине који може да ме представи као аутора жанровски чврсто опредељеног. А откуда да флора нађе тако значајно место у моме стваралаштву? Да се у тој мери угнезди у мој уметнички дискурс?

Данас се флора дефинише као симболички појам, односно као универзални символ целокупног биљног света. За уметника, али и за оне који изблиза прате сликарску уметност, ово друго схватање флоре је много важније и изазовније. Мој став је пак у томе да одговори на изазове које подстиче вечна тема флоре као покретачке снаге која ме води у овом истраживачком, неспорно, и уметничком обимном и сложеном пројекту. Задатак и посао уметника је, за мене, да превасходно изучава и продубљује смисао и значење бескрајног видљивог и невидљивог света, а затим да га у уметнички транспонује, па и преобликује, и на тај начин да дâ, или понуди, своју свеобухватну визију а потом и тумачење мистерије живота коју решава, мистерије која треба да има своју докучиву хармонију. А флора је, неспорно, хармонија у природи. Тамо где цвеће цвета, има и наде и непатворене лепоте. Не само за ствараоца, за уметника. Флора је чиста, неразређена, нетакнута радост. Цвеће носи скривене поруке када нестану речи. Треба само читати и поново читати Црњанског да бисмо препознали сав дар природе који нам она нуди преко цвећа и биља. Он нам говори врло сложеним језиком: о тузи, болу, пролазности живота или нужности смрти, али и о срећи и све то у непатвореном амбијенту природу, од блата и каља до витих јабланова. И у срећи и у тузи, биљке су, поготово цвеће, наши вечити пријатељи који нас прате од рођења до смрти, од Ероса до Танатоса. Флора је, по мени, најоданији језик љубави. Стара кинеска пословица нас дивно саветује: „*Кад ти је преостало само два новчића на свету, једним купи хлеб, а другим цвет*“.

Сложену тему флоре у историји човечанства пратићу и кроз митологију народа света, која је утицала на развој људске мисли, ликовну визуру и машту уметника свих цивилизацијских епоха и меридијана, али и преко архетипова у сложеном људском уму, колико ми то моје знање допушта. Моје истраживање и стваралаштво, рекла бих слободно, у основи су под утицајем сентенције великог песника Лорда Џорџа Гордона Бајрона (*George Gordon Byron*) који каже: „*Волим човека, али ми је природа милија*“.

Ову обимну и богату, тему флоре (биљног царства), мораћу, макар и мало, да обрадим и кроз историју уметности, од најранијих времена човековог ликовног израза до савремених тенденција 21. века, док ћу примењену уметност и књижевност изложити само као игру асоцијација и реминисценција на духовне вредности везане за ову божанску тему. У том смислу, морам да нагласим отвореност ка мистерији кроз коју пролазим. Вероватно не само ја. А она ми изгледа као прави Минотаруров лавиринт, у коме се осећам као Тезеј (*Theseus*) коме је Аријадна

1 *Lycius Annaeus Seneca* (рођен око 4. пне. у Кордоби - умро 65.).

(*Ariadne*) дала клупко, само што је моје клупко од танких и мирисних нити испредених у густој, мирисној шуми препуној разноврсних боја и форми. У овом лавиринту (сазвежђу), без обзира на упитаност где је излаз, осећам се као у Еденском врту, али и као Алиса Луиса Керола (*Lewis Carroll*) док пада кроз дебло и зачуђена осматрајући свет око себе.

Свако, кога буде интересовала ова тема, моћи ће, надам се на основу мојих размишљања о овој теми, да употпуни своја размишљања и тако открије нове пујтеве кроз густу шуму флоре. Да би споразумевање био лакше, морам да нагласим и следеће: да је у овој студији највећа пажња поклоњена најлепшем делу богатог биљнога света, а то је свакако цвет. Цвет као круна природе је тема флоре коју истражујем. У мојим запажањима приметила сам да биљке никада не теже пуком функционализму, мада оне формирају облике према логици природног окружења. Међутим, својом исконском силом чине све да достигну највише савршенство појавног облика, то јест врхунску природну уметничку форму.

Стога ме флора својим сложеним, разуђеним језиком и узбудљивим говором приморава да је до њених дубина објасним, па је занимање за психологију стваралаштва логичан пут у мојим мислима којим бих кренула. Дакле, психолошко стајалиште ће бити за мене она постаја код које ћу се, макар на час, зауставити и учинити да постане интегрални део теоријског објашњења уметничке праксе, моје али - надам се - и не само моје.

Стручни појмови из психологије ће бити нужно коришћени са циљем да објасне процесе кроз које уметници пролазе у уметничкој пракси. Терминолошки споразум је у том смислу неопходан.

Човек има потребу да уметнички сарађује са својом околином

Неспорно је да је биолошки свет утицао на ствараоце кроз читаву историју уметности. Али је пред уметником стала као брег пророчка претња Хегелова да он „у погледу подражавања уметност неће бити у стању да у уткмици са природом однесе победу, те да у томе случају изгледа као црв који се подухвата да својим пужењем достигне слона“.²

Та озбиљна препрека налаже нам да изложимо, макар и летимице, историјски преглед споне између човека и флоре, и то од првих употреба биљака у ритуалима до савремених уметничких пракси, па чак и ужег уметничког простора - дизајна. Овакав преглед биће уверљивији ако буде употпуњен репродукцијама уметничких радова који прате садржину излагања. Ипак, да би се добио потпуни увид у ову тематски ограничену врсту уметности, треба објаснити и то како је настала нераскидива веза између човека и природе, веза која је, између осталог, дала и даје веома вредне уметничке резултате. Све то пружа важно за објашњење за ову врсту уметничког обликовања и стваралаштва, као човекове насушне унутрашње потребе да изрази себе и естетски до пуноће доживи природу. Јер, „*нема ничег што би било вредније проучити, него што је природа*“, како је то лепо рекао Никола Тесла, који је био уметник у физици. Мада се некоме, на први поглед, може учинити, макар у појединим сегментима уметности, нарочито оном који жели да изрази грч савремене цивилизације, да се природа и уметност искључују. Ипак,

2 Хегел, Г.Ф, (1970), Естетика, Култура, Београд, том I, стр. 44.

племенити Чехов (*Антѳн Павлович Чехов*) нас је обрадовао поруком да се, у ствари, „*оне састају брже него што мислимо*“. И заиста, неке ствари као да није потребно доказивати.

Првобитна уметност и флора

Проблем настанка уметности још је увек отворен и поред бројних идеја, теорија и мишљења преко којих се покушавају да дају одговори важни и за овај рад. Реч је о питању: како, када и зашто је човек сарађивао са природом и како је уметност настала?

Није ни мало чудно што су многи застајали пред загонетком како објаснити појаву уметничких активности, које су се јавиле још у прадавним временима. Посебно је тешко објаснити скок у људским активностима од неуметничке праксе до уметничког обликовања, односно уметничке објективизације. То је питање које је свакако старо и важно, јер је везано за бројне квантитативне и квалитативне промене човековог физичког и психичког бића. Човеково биће мењало се, неспорно, кроз интеракцију са природом, кроз промене начина живота и начина прибављања средстава за производњу и унапређење материјалне и духовне егзистенције. Но, овај рад нема обавезу да се бави овим питањима, а још мање да их покуша да реши. Ипак, чини се да спора нема у томе да је уметност настала као плод, након дугог процеса, сазревања идеја. Зато је важно увек имати на уму да се као основа за проучавање ликовних уметности ваљају узети дела праисторијског човека. Цртежи, слике и скулптуре, као дела првих, првобитних заједница, једини су прави материјални докази посредних сведочанстава о постојању култова и ритуала који су поштовани или практиковани много времена пре него што су први ликовни записи начињени. И ту се морамо приклонити прилично старим закључцима о томе да су везе између првобитних ритуала и прве уметничке објективизације неспорне.

Поред првих ликовних записа и скулптура, који представљају сведочанства о постојању песме и игре као основне уметничке подлошке, могу да се открију чак и корени театра у првим пећинским сликама.³

Настанак најстаријих пронађених уметничких дела најчешће се смешта у период млађег палеолита, то јест у доба тесаног камена.⁴ Тада се праве секире од камена које су први материјални докази, не само почетка цивилизације већ и сведочанства о људском смислу за форму, а постојање форме је први предуслов за уметничко виђење света. Уједно и те прве алатке су најстарији преживели докази о сарадњи између човека и природе, човекове тежње, али и потребе да обликује и прилагоди околну природу ради сопствене користи. Ипак, већина теоретичара оправдано каже да су први предмети начињени у најстарије доба имали најпре само утилитарну функцију. И ту, опет, наилазимо на нову препреку: „*Да ли је уметност била плод доколице или је имала неку одређену практичну сврху? Да ли у њој треба да видимо играчку или оруђе, опијум илуксуз или оружје у борби за*

3 Ранковић, М., (1996), *Опита социологија уметности*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, стр. 58.

4 *Ibid.* стр. 59.

живот?“⁵ На ово разумно питање Хаузер одлучно тврди:

„Првобитна уметност представља уметност заснована на строго формалним принципима, на стилизацији и идеализацији живота, док је за друге уметност која се заснива на репродуковању и очувању природног живота ствари“.⁶

Међутим, посматрањем ових остатака првих оруђа за преживљавање, може се стећи утисак да и у тим предметима има наговештаја односа према лепом и складном, што су свакако естетички релативни, али и релевантни појмови. Дакле, рекло би се да сваки артефакт у себи носи овај дуалитет, без обзира на ниво свести и намере ствараоца. И ту стижемо на ниво човекове подсвести и несвесних порива, на терен који уме да буде и порозан и клизак.

А да би се ова два важна питања добро разумела, мора се обратити периодизацији уметности и рећи да су скорија истраживања донела новине у погледу периодизације првих уметничких творевина, па се тако време настанка прве уметности стално помера у циљу тачније периодизације. Нова открића и анализе на бази угљеника Ц признају аутентичност палеолитске уметности. И поред невероватно тешких услова живота, палеолитски човек је развио, или боље рећи ослободио свест о лепом, то јест „осећање за лепо“ и „појам о лепоти“, о чему готово први пише Чарлс Дарвин (*Charles Robert Darwin*) у својој некада култној књизи Човеково порекло.⁷ Он каже да је већ *homo sapiens* успео да продре у уметност. Наравно да су прва ликовна уметничка дела, односно пећинске слике била апстрактно или простодушно објективизирана, да би потом први уметник, када је решио појам форме, кренуо путем изразитијег реализма. Те прве нама познате „слике су рађене прстима, или помоћу четкице од длаке, перја или ситно исцетканог дрвета. Основне боје су црна, жута, црвени окер, и смеђа. Вешто је коришћен рељеф стене који је подсећао на облике животињских тела.“⁸ Човек је тада користио боје претежно минералног порекла, али је међу њима било и боја које су прављене од биљака, па зато и треба поменути пећинско сликарство, не само као вид употребе биљака у сликарству већ и као рани контакт између уметности и биљака. Мада биљке тада још нису биле циљ сликарства прачовека. Оне су служиле као пигменти у уметничком процесу стварања слика. Али је тако, вероватно, отпочео контакт који је довео и до флоралне уметности.

Како је већ овлаш поменуто, првобитна уметност се повезује са активностима усмереним на стварање и прикупљање средстава за живот, па се тек онда она може да повеже са магијским а потом ритуалним обредима и, на крају, са религијском свешћу. Уметност је тако постајала неодвојива од животног циклуса који се сводио на опстанак, тј. егзистенцију. Изазовно је оно што тврди Арнолд Хаузер (*Arnold Hauser*), мађарски историчар уметности, да је уметност настала као „равна, симболичка, формална, апстрактна и повезана са духовним бићима“ и да је постала реалнија и натуралистичкија када су друштва постала мање хијерархијска и ауторитарна, а више трговачка и буржоаска. Зато поменути аутор каже да је слика од свог настајања била жеља и испуњење.⁹ У овом важном делу које се бави социологијом уметности Хаузер наглашава однос између уметности

5 Хаузер, А., (1966), *Социјална историја уметности и књижевности*, Култура, Београд, том I, стр. 15.

6 Ibid. стр. 3.

7 Дарвин, Ч., (1931), *Човеково порекло*, Геца Кон, Београд, стр. 123,124.

8 *Op.cit.* Ранковић, М., стр. 59.

9 *Op.cit.* Хаузер, А., том I, стр. 11.

и промена у друштвеним структурама,¹⁰ што доприноси томе да „уметничко дело, није више само представа неког материјалног објекта него и представа идеје, не само сећање, него и визија; другим речима, нечулни и концептуални елементи уметникове маште замењују чулне и ирационалне елементе. И тако се слика постепено мења у пиктографски језик знакова, сликовно обиље се своди на несlikовну или скоро несlikовну скраћеницу“.¹¹

Још од првих ликовних уметничких записа примећујемо да је човекова потреба и жеља била да сарађује са природом која га је посвуда окруживала. При томе је он био изложен бројним тешкоћама које му је природна средина наметала у борби да преживи и да се одржи. Обраћајући се природи, првобитни човек потврђује Хегелов став да је он жртва формалног, „једноставног подражавања природе“, оне природе која „нам уместо стварног живота уопште пружа у ствари лажну слику живота“.¹² А, ипак, првобитни човек се нужно осећао као саставни део живог света око себе. Наивност и повезаност са природом су били очигледни. Још није постајала свест о индивидуалности, па дакле, није било раздора, расцепа, између субјекта и објекта. Тај наивни човек, препуштен загонетним за њега силама природе морао је да се препусти не само страху од ње, већ и да у њој види некакву скривену магијску силу коју он мора да покуша да укроти. Из тога се рађа уметник-маг који је био први представник специјализације и поделе рада. Он се „заједно са магом и видаром издваја из неиздиференциране масе као први професионалац и представља, као нарочито обдарен, претечу свештеничке класе која ће касније захтевати да јој се признају само изузетне способности и знање него и нека врста божанског дара, и уздржаваће се од било каквог обичног рада“.¹³

Тек сопственим усавршавањем, то јест развојем свести, са појавом гласовне артикулације (језика), бољим оспособљавањем руке и производњом, човек израђује сложенија оруђа за рад, па тако долази до сопственог и укупног напретка у цивилизацијском животу. Но, с друге стране, тиме је дошло до раздвајања човека и природе, али и током духовног освешћивања и усавршавања до рађање потребе да се поново стопи са њом и да се врати првобитном јединству и складу са свеобухватном околином, природом. Али, при том, не игноришући и друштвену заједницу у којој живи и ствара. Овај порив је и данас врло присутан у уметности. И не само у њој.

Дакле, човек у почетку није разумео природу, плашио је се, зазирао од ње, па је природне појаве објашњавао кроз магију и доцније религију, јер није имао други начин да природу разуме, схвати и укроти. Зато се може да каже да је магија настала као човеков први покушај да реши тајне, боље рећи за њега мистерије природе. Покушаји да се разуме природа је и прапочетак науке, као што су и први писани трагови и први цртежи и прве слике прва уметничка дела. Али не треба се заваравати да је кроз прве ликовне записе човек исказивао само своје магијске потребе и најчешће потпуну збуњеност пред светом. Јер, он већ и у првим својим уметничким објективизацијама оставља трагове својих осећања, намера и хтења, али и жељу да укроти необјашњиве појаве, из чега су најчешће избијале и његове потребе и пориви да се магијски изрази и магијски мисли. Само се тако да разумети разлог што су многи цртежи и слике били саставни делови обреда које су

10 *Op.cit.* Ранковић, М., стр. 61.

11 *Op.cit.* Хаузер, А., том I, стр. 14.

12 *Op.cit.* Хегел, Г. Ф., том I, стр. 44.

13 *Op.cit.* Хаузер, А., том I, стр. 20.

примењивали древни људи на различите начине и у различитим ситуацијама, у зависности од поднебља под којим су живели, и зависности од културних, али и естетичких норми које су важиле за поједину племенску заједницу. Тако је човек почео да уметнички сарађује са природом, преко пећинских зидова. Данас смо пак уверени да он тада није био свестан границе између слике и насликаног, сличног и истог, фикције и стварности, маште сна и јаве, стварности и магије. Наравно, постоје и друга тумачења ове ране историјске епохе која сматрају да само нејасно, у полутами разазнајемо суштину ових уметничких трагова. Ипак, материјални остаци пећинских слика указују на веома разноврстан и богат систем ликовних представа које објашњавају међуљудске односе у оквиру организације заједнице прачовека. Иако смо ми данас веома удаљени од тих уметничких празаписа, али првих дневника или историјских записа човека, ипак можемо да наслућујемо и нагађамо дух овог давно прохујалог времена, његов систем вредности, па тако и значења и значаја флоре за првобитног човека. Оно што можемо ипак да овом приликом потврдимо, јесте непосредна повезаност уметности и чина стварања и сакупљања неопходних средстава за живот, како животиња, тако и биљака. Свест о утилитарном и лепом су, у то давно време, били у потпуности неодвојиви. Предмети и слике које су тада настајале свакако немају поделу на корисно и лепо, већ је утилитарност предмета била примарна функција која је задовољавала прачовека. Развојем својих интелектуалних способности човек полако уметнички обликује предмете и тако ствара естетику свога времена. По још једној теорији, коју заступа Херберт Спенсер (*Herbert Spencer*) енглески филозоф и теоретичар социологије који је дао допринос у многим научним областима, уметност је настала као резултат изражавања вишка животне енергије. Овај аутор је најпознатији је по томе што је створио израз „*опстанак најприлагођенијих*“ који је објаснио у свом делу *Принципи биологије* објављеној 1864. године. Али, тој поставци се може додати и свест о томе да постоји вишак, слободног времена, који подстиче надарене и амбициозне да, уз постојање свест о томе да природа храни човека, треба овековечити. А то може само уметност, које човек свакако на почетку своје историје није био сасвим свестан. Прелазак са лова на земљорадњу био је огроман помак у развоју човека и цивилизације. То је био и улазак у цивилизацију. Тада се полако и веома споро човек и природа приближавају једно другом, најпре у оном утилитарном смислу, а потом и уметничком. Природа постаје неисцрпан извор човекових материјалних и других животних потреба и, треба веровати, постаје символ вечног трајања. Циклични ритмови у природи кротили су људе. Опомињали их, изазивали их, па су они морали да отпочну са култивисањем природе око себе. Упознавали су је све дубље и боље и тиме свет око себе, па тако и флору откривајући њено богатство. Вишеструко и готово несагледиво богатство и користност. Тако настаје и орнаментика, као сложенија уметност примитивних племена, која све више присваја ликовне записе из биљног света. Наравно, као и за још нека питања од егзистенцијалног значаја за природу и човека као њеном нераскидивом делу, тако и када је реч о редоследу неких ствари и појава остаје и питање да ли је човек прво почео да слика, односно уметнички објективизује животиње или биљке? У сваком случају, Ернст Гросе (*Grosse Ernst*).¹⁴ мисли да „*прелаз од животињског орнамента на биљне јесте символ највећег прогреса у историји културе преласка од ловачког начина живота на земљораднички*“ И можда је то заиста

14 *Op.cit.* Ранковић, М., стр. 29.

тако, ако ћемо поштовати чињеницу да је човек првобитно био ловац, а тек потом ратар. Но, без обзира на питање првенства, важније од тога јесте то да је уметност производ човека као друштвеног бића, да је уметност резултат интеракције друштва и индивидуе. Човек ствара уметност која је друштвено условљена свим видовима живота под окриљем природе. Човек је рано умео и кроз игру да обликује уметничка дела. Слободном игром у оквиру које се превазилази непосредна утилитарност, човек врло често ствара уметничка дела. Између игре и нагона је блиска веза. Жан-Жак Русо (*Jean-Jacques Rousseau*) истиче да наглашавањем нагона за изражавањем осећања узбуђења ствара се подлога за уметничко обликовање. С друге стране, Роже Бастид (*Bastid Roze*) сматра да је уметност настала случајно и каже: „*прво уметничко дело могло би бити само последица случаја. Да појединац постане свестан своје стваралачке моћи требала му је нека спољна, сасвим, случајна прилика да то открије*“.¹⁵

Али и данас, као и негда, човеку није било потребно неко посебно надахнуће, које се приписивало још у старим културама да долази од некакве натприродне силе, јер је он од памтивека уметнички сарађивао са природом, па тако и са богатом флором у њој, у околини у којој се налазио или живео. Природа га је од почетка његове историје изазивала бројним својим манифестацијама и тајнама. С друге стране, она га је и очаравала својом лепотом, савршеним складом и постојаношћу боја које, када је реч о цвећу, нису познавале значајније промене. Јер, цвеће никада није губило своју боју, боје нису бледеле и поред разних атмосферских промена, већ су је само губиле као последицу природног нестајања, умирања. Природа никада није родила безбојни цвет. Овде бих само истакла да нећу улазити у питање савршеноисти вида и ока као начина субјективног перцепирања боја, јер ова тема није предмет и суштина истражаивања. Основна боја биљног света зелена, боја хлорофила која је катализатор и омогућава фотосинтезу стварање органске материје и раст и развој биљака. Боје у биљном свету управљају се и мењају према годишњим добима. Како само дрво са лишћем, цветовима и плодовима мења своје боје! Од живописних зелених пролећних боја, белих, небеско плавих, љубичастих, црвених, скерлетних, оранж, сунчаних и лимун жутих, преко жућкастих и смеђих ранојесењих па све до тамних сивобраон умбри боја јесењег одумирања. Погледајмо само белу боју цвета! Како је постајана у великим градским срединама препуним загађења и смога! Погледајмо паркове и однеговане вртове у пролећним данима и треперење боја цвећа у њима. Испада да је стара латинска пословица изрекла и највећу мудрост: „*Природа и у најмањим стварима највећа*“ . Давно су људи приметили и схватили универзалност природних закона којих се природа чврсто придржава, по којима она живи и које никад, барем се тако чини, не крши. За разлику од биљака, човек, који је непоуздано биће, како кажу монотеистичке религије, склон је да над природним законима врши насиље. Често и у име хипотетичке цивилизације.

Богатство надахнућа које нуде природа и у њој флора

Истражујући биљно царство човек је схватио колико је природа тајновита, сложена, лепа и разноврсна. А многима се пак чини да на овој нашој Планети

15 *Ibid.*, стр. 70.

нема ништа лепше и љупкије од цвећа, ништа важније од биљака. Људи нагонски осећају лепоту трепарења биљака. Оне нас и духовно обогашују и усређују, мирисом маме и радују. Свакако да смо многи најсерђнији у непосредном додиру са биљним светом. Иако не постоји званично вербални језик којим комуницирамо са биљкама, сви љубитељи ових нежних створења осећају парапсихолошке сигнале (четврту димензију) које нам упућују биљке. Да би човек могао да разуме биљке, мора да постоји емпатијска релација између човека и биљака, о симпатијском односу и да не говоримо. Запањујући су експерименти с енергетским пољима око биљака, дрвећа и људи. Савремени научници сматрају да је то вид некаквог примарног, праисконског облика комуницирања између свих живих бића и организама. То је систем комуникације који функционише изван физичких закона које познајемо и који зато заслужује да га истражујемо.¹⁶ Од древних времена свака култура неговала је свој *цветни језик (флориографију)*, сопствено *читање* значења појединих цветова, најчешће зависно од поднебља, веровања и обичаја. Као почетак „*говора биља*” сматра се тренутак кад је човек приметио да је живот биљака, на известан начин, сличан-људском. Да не говоримо о лековитим својствима готово свих биљака, па и великог броја цвећа. Не говоре неки залуд да се здравље најбоље враћа биљем из Божје апотеке. И посматрајући тако окружење око себе, човек с уметничким склоностима свакако је једнога часа морао да осети тај чудни и божаствени порив да флори, тој природи која кључа од облика и боја, приступи на уметнички начин. И човек и уметник јој је приступио на различите начине. Јер, без разноврсности и нема праве уметности. А само свет богат животом може представљати трајно уметничко надахнуће. И Човек није само поједине биљке рано користио за исхрану, већ је, понекад захваљујући и животињама и посматрању како оне живе, рано утврдио лековитост појединих флорних врста, а онда их је и уметнички обележио. У биљном свету, у флори нема малих ни великих ствари, све је вредно и мислилац и књижевник Тагоре (*Rabindranath Tagore*) мудро каже: „*Свака травка је вредна целог света у коме расте*”.

Биљке нису само важане за човекову исхрану, јер је он убрзо пронашао и њихова парфемска својства, па је почео у вишим културним етапама да их користи за декорацију у најширем смислу те речи. Кроз историјско путовање, то јест кроз откривање живота биљака може се сагледати човеков напредак и просперитет у свим областима живота. Другим речима, преко упознавања биљака и њихове употребе у свакодневном животу, али и у уметности, можемо сагледати процес развоја човечанства. Поједине биљке су утицале на економију појединих земаља, а неко цвеће је и прославило поједине регије и земље, док су их уметници прихватили као објекте својих надахнућа, односно садржине својих уметничких ликовних дела, налазећи у томе уживање, али и моћан магнет за профит. Они су схватили да биљке имају снагу и моћ да подстакну осећања и пренесу поруку. Из те сарадње настао је процес очовечења који у себи садржи и процес развоја уметности. Ови елементи су нераздвојиви и представљају битне моменте у преобликовању човека у друштвено биће. Уметност није могла бити накалемљена на дневни профани живот човека без мотива, естетичког порива и изазова да се природа фиксира преко уметничке објективизације. Природа, мислим пре свега на флоралну ризницу, јесте непресушни извор за истраживање и инспирација за бројне човекове активности, укључујући и уметност кроз коју човек изражава

16 Томпкинс, П.; Бирд, К., (1977), *Тајни свет биљака*, Просвета, Загреб, стр. 34.

сопствени естетички, онтолошки и сваки други доживљај себе и света око себе. Биљно царство је књига за човека која на свим својим страницама нуди бескрајно много садржаја. Али се увек мора имати у виду да је уметност творевина која је настала у друштву и да се она непрекидно остварује у друштву и да и даље траје кроз интеракцију и са природом.

Природа је творачко савршенство, вођа са којим не можемо да залутамо, ако је добро проучимо, упознамо и прихватимо. Али ту велику милост од природе човек не треба да чека, већ мора да узме што више од њених мудрих и разноврсних плодова и паметно их искористи. У супротном, сарадња са њом је бескорисна и узалудна. Још су стари Грци схватили да биљке запажају дешавања у својој околини и да реагују са великом рафиниранишћу који надмашује све што ми у томе постижемо. Генијални научник Клив Басктер (*Cleve Backster*) је открио да су биљке способне за хтење, то јест да раде нешто са намером. Он је открио да су „биљке способне да мисле“.¹⁷

Требало је сачекати шездесете године двадесетог века да се биљни свет поново нађе у средишту човекове пажње и да буду прихваћене као спона која повезује физички и метафизички свет. Истраживања спроведена седамдесетих година двадесетог века доказала су да биљке воде тајни живот. Научници су доказали да биљке осећају на себи својствен начин разноврсне вибрације из своје околине. Оне су у стању да осете позитивну или негативну енергију и да реагују на њу покретима које је овај научник предано бележио. Данашња научна сведочанства потврђују визије песника и филозофа да су биљке жива бића која могу да комуницирају, која поседују оно што називамо личност и која имају душу.¹⁸ Наука верује у то да поред тродимензионалног света, којег познаје физика, постоји још један свет и да је наш тродимензионални свет само сенка оног нематеријалног света четврте димензије. Овај свет четврте димензије управља материјалним светом посредством нечег што Хашимото (*Hashimoto Shino*), један од најпознатијих јапанских писаца бестселера, сарадник чувеног Акире Куросаве (*Akira Kurosawa*), аутор *Увода у паранормално запажање* и *Тајна света четврте димензије*, назива концентрација духа, а што други парапсихолози називају психокинезом (ефекат ума на материју без посредовања моторних механизма, то јест телесних мишића и нерава). Чињеница је да ум може да делује директно на материјални свет и она је очигледно демонстрирана од стране неурофизиолога др Волтера (*W. Grey Walter*), који је изнео своја истраживања научном свету, сада већ давне 1969. године.¹⁹ Сва ова открића су само повод да уметници прошире огромну палету инспирација пред собом. Зато и уметност, и поред тога што је свет сведок савремених научних, техничких и технолошких достигнућа, не губи свој значај у друштву. Напротив, она непрестано наставља да се развија мењајући форме и стилове, јер човек и даље истражује своју околину и себе, свој дар за уметност, то јест у нашем случају целокупни биљни свет, посматрајући га преко нових сазнања о енергетским пољима која поседује флорално царство. То је нови дијалог између човека и природе, који је сликовито одавно исказао Лав Николајевић Толстој (*Лев Николаевич Толстой*) речима: „Срећа бити са природом, гледати је и с њом разговарати“. Гете је (*Johann Wolfgang von Goethe*) пре Толстоја овај дијалог подигао на онтолошки ниво изрекавши да онај ко влада науком и уметношћу - тај има и веру, док

17 *Ibid.* стр. 20.

18 *Ibid.* стр. 27.

19 *Ibid.* стр. 78.

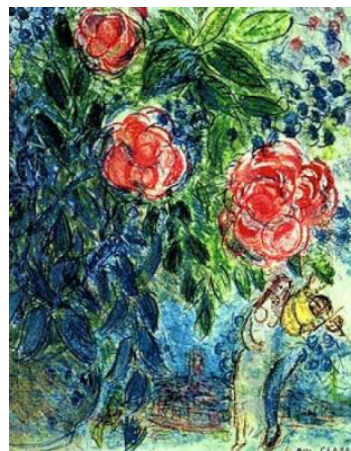
га његов земљак Фридрих Ниче (*Friedrich Wilhelm Nietzsche*) доцније допуњује профетским речима: „*Имамао уметност да не бисмо погинули од науке*“. Али ми, нажалост, према тој богатој и разноврсној природи, данас нисмо увек брижљиви и преведни. А приметно је колико је она за ствараоце била важна и благонаклона, када и велики светски сликари двадесетог века јавно признају колико је флора утицала на њих као ствараоце. Клод Моне (*Claude Monet*) је то отворено истакао: „*Ја сам постао сликар захваљујући цвећу*“.



Сл. 1. Клод Моне, Анемоне.

Ова његова сл. 1 *Анемоне* не говори само о уметничкој опчињености лепотом нежних анемона. Она је, наиме, и пример правог импресионистичког доживљаја флоре, чије сликарске боје не уступају природним нити су мање раздрагане од Мајке природе. Стога у прилог реченог, а и у прилог мог схватања природе и флоре као важног инспиративног мотива, изазовно звуче речи принца маште и снова Марка Шагала (*Marc Zakharovich Chagall*) који је рекао да је „*уметност невероватна снага, да се такмичи са лепотом цвећа*“, с тим што он, што је за мене разочарање, додаје песимистичко закључивање: „*и никада у томе не успе*“. Као да је Шагал овим закључком покушао да објасни своје бројне уметничке слике у којима је сликао цвеће. Букети цвећа су на сликама поруке љубави, заковитлани љубавни заноси, игра страсти и лепоте. Цвећем је, дакле, аутор наглашавао емоције заљубљених парова који славе срећу и лепоту младости. Дакле, Шагал слика цвеће кроз ликовне доживљаје, не обазире се на реализам изворног мотива, дајући му преко боја и форми снагу неодољивих љубавних порука. На приложеној сл. 2 на тему *Цвеће и љубавници* управо смо сведоци симфоније боја.

Но, вратимо се почецима. Људи су се врло рано предали светом задатку истраживању Мајке природе, у жељи да сагледају њене особине и тако поступно откривали њене законитости, посебно визуелне, као и оне лукративне, и све то транспоновали у уметничку форму, и то увек на много разноврсних начина, који су били условљени историјском епохом и индивидуалним карактеристикама појединаца као оригиналних стваралаца. Храбро, упорно и радознано су истраживали своју околину и откривали је, често долазећи до закључака независно једни од других. Тако се догађало да људи са различитих подручја земљине кугле и на уметничком пољу стигну до истих идеја, да се користе истим ликовним темама и мотивима, које се претакали у врло сличне технике, јер је ликовни језик, као и музички, универзалан. Наравно, то не значи да не постоје индивидуалне и националне, регионалне, религиозне и неке друге специфичности. Јер и језик, као поуздани лингвистички феномен, познаје и признаје дијалекте и диглосију. Људски ум је у својој борби за срећене концепције инспирисане биљкама прелазео дуге, кадкад магловите, а некада јасне путеве, сложене законитости у логичном развоју - од опажајно најједноставнијих склопова до склопова веће сложености. Можда је за ово најбољи пример исламска флорна уметност која не спада у домен ликовних, већ у групу примењених уметности.



Сл. 2. Марк Шагал, Букет са љубавницима у лету.

Дакле, различите формулације уметности и животно искуство давали су различите резултате кроз све епохе историје човечанства. Занимљиво је овде поминути да су људи освајајући територије, освајали и упознавали не само културна богатства већ и природна у која спадају и биљке. Читава историја човечанства се може на тај начин посматрати. О оваквом пресеку цивилизацијских токова велики допринос имају истраживачи *National Geographic-a*, који су недавно, 2009. године, издали књигу под називом Флора Мирабилис (*Flora Mirabilis* или *Предивна флора*) чији је аутор Катарина Херберт Хувел (*Chatarene Herbert Howel*), професор антропологије на Универзитету у Вирџинији, у САД. Ова студија сведочи о симбиози човека и биљака, историјским чињеницама које су везане за економски просперитет земаља које су схватиле важност биљака. Она објашњава како су биљке обликовале напредак у историји светског знања, унапредиле осећање богатства и сврсисходности биљака којом су људи били опчињени. Књига прати развој цвећа од првих узгајаних биљака до масовне производње разних биљних култура у двадесетом веку. Како су биљке утицале на развој људи, на њихову исхрану, здравље и хортикултуралну околину, али и на финансијски просперитет у историји цивилизација наше Планете, ауторка пише са великим познавањем историје, посебно историје уметности, али и ботанике које повезује јединство флоралног царства.

Биљке можемо видети и на сваком комаду текстила у свакој цивилизацији, мотивски модел или уметничка формула који су се лако преносили с краја на крај света. Често би се мотиви из једне цивилизације, па онда и укупна њихова филозофија, асимиловали са новом средином, посебно кроз тканине које су доприносиле лепоти и раскоши богатих, а понекад веселиле и сиромашне на јевтиним материјалима. Није ни чудо што се за текстил каже да је помириатељ светских цивилизација. О овим аспектима флоре, али и о огромној области коју називамо илустрација биљака у књигама у овој тези неће бити посебног говора. Сви поминути аспекти и одлике биљног царства утицали су на развој културе и уметности у најширем смислу те речи, стварајући од биљног царства заметну уметност која је могла сваког да задовољи. А тек биљни мотиви у делима вредних народних руку, од ћилима и тепиха до делова женске, па и мушке одеће!

Шта све може да утиче на флорно сликарство

У ликовном изражавању ствараоци обавезно пролазе кроз сагледавање целокупне форме, потом појединачних облика, тананих линија, текстуре, шароликости боје и притајених сила које доминирају у флоралним мотивима. Органски облици биљака наводе ствараоце да их транспонују врло често кроз чисто декоративне орнаменте који одишу енергијом или радошћу, ширећи добре вести и емоције. Стога постоје многа тумачења разлога зашто се уметник опредељује за сликање узбудљивог биљног царства и свако има своје разложно објашњење због чега се уметник определио да сарађује са природом. Заједнички одговор за све ово би могао да се пронађе у пажљивом читању уметничких дела, која су најчешће у директној зависности од историјске епохе, а за коју имамо само претпоставке како је нека епоха изгледала на основу преживелих записа. Зато се код доношења закључака мора рачунати и на животно искуство, интелектуалну надградњу и естетички хоризонт особе која се бави анализом дела или уметничком критиком. Као што критика увек мора водити рачуна и о идентитету, култури и менталном склопу свакога уметника. Јер, сваки уметник је личност за себе, има сопствени свет и осебујни психолошки органитет. О томе колико један „*читач*“ уметничког дела мора бити упознат са савременим токовима различитих (научних) дисциплина говори и одломак текста који је забележен као изјава једног од водећих авангардних уметника двадесетог века, Василија Кандиског (*Wassily Kandinsky*):

„Један научни догађај је збрисао све најважније препреке које су ме ометале на том путу. За мене је цепање атома било слично цепању целог света и ускоро су се дебели зидови срушили. Све је постало меко, неодеређено, несигурно. Не бих се зачудио да сам видео како се камен топи и у ваздуху испарава“.²⁰

Али шта то утемељно стоји иза уметниковог надахнућа или фантазије? Чини нам се да је ту, пре свега, реч о некаквом дубоком, али не увек јасно читљивом наслеђу које једног часа проговара. Дакле, хоћу да кажем да су цвеће, плодови и биљке уопште синоними архетипова прамајке, детињства и младости. С друге стране, објашњења могу да иду и до тога да се уметничка дела са овом врстом теме генерално баве символиком кратког и пролазног живота. Могуће је сасвим и тумачење и да су ту ради и о символима чедности, невиности, али и метафори женских полних органа. Фројд (*Sigismund Sholmo Freud*) и Јунг (*Carl Gustav Jung*) нас, изгледа, ипак посвуда прате.

Дакле, када говорим о тумачењу које се ослања на човекове потребе да сарађује са природом, морам неизоставно да поменем и Фројдову теорију, без обзира на то што и она подлеже критици, нпр. код Џонатана Калера (*Jonathan Culler*)²¹. Овакво тумачење сликарства флоралних мотива обавезно подразумева сексуалну симболику, која готово у Фројдовом теоријском размишљању важи за све свакодневне предмете и појаве, па токо укључујући и цвеће. Значи, све у духу Фројдовога схватања света психичке моторике која покреће човека. Оваква тумачења су била у моди у Европи већ од 1910, а у Сједињеним Америчким Државама од 1920. године. То је повећало коришћење позитивне сексуалне символике у том историјском периоду и у епохама које се наслањају на њу. Запад је тако, на крају, почео да слободно приказује и слави сексуалност. Чак и уметничка дела која нису намењена да се читају као позитивни сексуални симболи тумачена су на овај начин. На

20 Кандински, В., (2004), *О духовном у уметности*, Езотерија, Београд, стр. 36.

21 Калер, Џ., (2010), *Теорија књижевности*, Службени гласник, Београд, стр. 42.

тој линији се нашао и Хипи покрет, омладински покрет настао у САД 1960-их. Његови припадници су протестовали против америчког потрошачког друштва у циљу стварања новог друштва заснованог на миру и љубави. Хипици проповедају не само политичку револуцију, већ револуцију унутар сваког појединца. Хипи покрет је настао у заливској области Сан Франциска (Калифорнија), одакле се проширио на остатак света. Овај покрет је нашао и свој музички израз у психоделичном року. *Моћ цвећа (Flower Power)* је слоган америчке контракултуре касних шездесетих прошлога века, сјајно исказујући тако пасивни отпор и идеологију ненасиља, против рата у Вијетнаму. Слоган је сковао, 1965. године, амерички песник Ален Гинзберг (*Alen Ginsberg*). Хипици су носили вишебојну цветну одећу и разно цвеће у коси, називајући себе децом цвећа. Овај назив је убрзо постао заједнички за цео покрет, као и културу дрога, психоделичну музику, психоделичне уметности и отпор према друштвено наметнутим нормама. Питање љубави у хипи идеологији није било само питање сексуалних слобода и људских права, него и слављења живота, људске топлине, ослобађање од готово свих табуа, поштовање других и њихове воље, преиспитивање патријархата, итд. Припадници покрета су користили симболе цвећа да би проповедали љубав, толеранцију и мир. Коначно, на почетку другог таласа феминистичког покрета који се јавља 1960-их година и траје до 1980-их афирмишу се класичне поставке феминизма. Међу те поставке спадају чврста организација масовног покрета, родна равноправност, антиимперијализам, промена законодавства, појављивање женских и феминистичких часописа, образовање жена, веома живо питање мушког насиља према женама и слично. У том добу читање дела примењене уметности у којима доминира тематика цвећа се не разликује од главне струје оличене у развијеној порнографији. Трећи талас феминизма, који започиње крајем 1980-их година и живи и развија се и данас, редефинише род ради надилажења родне разлике, па се тако покрет приближава стварању оквирне теорије феминизма, али и постмодернизму, екофеминизму, трансфеминизму и уметничким правцима који славе све видове женског принципа и рода, у најширем смислу тог појма. Уметничке слике и перформанси у себи садрже архетипове који су дубоко укорењени у ствараоцима, а о којима ћу расправити у следећем поглављу.

1.1. Архетипска форма флоре као полазиште стваралаштва; архетипска форма, појам и објашњење.

Буди као цвеће, окрени лице према сунцу.
Халил Џибран (*Khalil Gibran*)

Флора је пратип који овде пратим. Она полази од архетипа и то давно, много, много пре мог уметничког стваралаштва. Ову уметност, као и сваку другу, ваља сагледати на колективном и индивидуалном нивоу, то јест на сопственом примеру. Зато ћу објаснити значење односа бића и бивства кроз анализу радова ликовних стваралаца и сопствену идеју, односно како ја схватам уметнички исказ. Давно је неко рекао да је све око нас символ. Символизам цвета везан је за најраспрострањенију представу химеричког али сањаног еденског стања и разумевање значења цвећа, јер се цвеће одувек везивало за рајски врт, који је унутар људске судбине *Врт детињства*. Отуда потичу и размишљања немачког филозофа и фе-

номенолога Еугена Финка (*Eugen Fink*) о сазнајним својствима митске спознаје, где је он човеково детињство назвао оазом мита. Вероватно идући трагом Фројда, мада је био Хусерлов ученик. Данас се термин феномен употребљава у значењу појаве уопште, али у филозофији он има шире и сложеније значење. То је суштина која се појављује, открива нашој свести, односно појављивање нечега што стоји иза саме појаве као њена бит, смисао, темељ, извор, битак. Везу између мита и архетипа, довео је и Карл Густав Јунг у релацију са дубљим слојевима колективног несвесног.

Ипак, можда се управо корени свега што цвећу даје дуготрајну значењску димензију највидљивије крију у монотеистичким религијама и народним традицијама у којима је коришћена посебна, сакрална или магијска употреба цвећа. Као што се, на пример, биљка босиљак (*Ocimum basilicum*), вишегодишња зељаста биљка пореклом из Индије, користи у неким обредима у православљу. Босиљак се набере, сложи у букет, увеже се у струку и осуши. Такав се брижљиво чува преко целе године и износи са тада када свештеник свети водицу да њиме кропи укућане. Босиљак и његов пријатни мирис симболизују благодат Духа Светога.²² Чак се верује да је рајска башта препуна босиљка и да за њим Мајка божија најчешће уздише. Тамјан је (грч. *ῥομιάνα*, *thymiata*, арап. *lyban*, лат. *olibanum*), у ствари смола са једног дрвета порекла из Јемена или Сомалије, а који је у обредној употреби од древног Египта до данашњег хришћанства. Тамјан је ароматична беличаста смола која паљењем развија изузетно јак и угодан мирис, због чега се користи за кађење приликом верских обреда, јер је од прадавних времена овај мирис имао магијску функцију, терао је демоне и уносио веру.

Осим у религиозне или магијске сврхе тамјан се користи се и у производњи парфема, етеричних уља, у ароматерапији, и у традиционалној медицини. Миро, смирна или измирна (*Commiphora myrrha*) је врста мирисне смоле, која потиче од различитих врста афричког и арапског дрвећа. Према хришћанском предању, жене мироноснице су носиле миро на Христов гроб да помажу његово тело, али су тамо затекле белог анђела који им је рекао да је Исус „устао“.²³ Према једној арапској причи, Адам и Ева, су са понели са собом гранчицу мирте, управо због њеног деликатног мириса, када су изгнани из раја. А тек библијска сома (Санскрит *soma*), еликсир мудрости који се у аријевској култури помиње као моћни сок добијен из некакве магијске биљке или халуциногене гљиве. У хришћанству је јако цењена нарда (грч. *nardos*, лат. *nardus*, хебр. *nerd*) која је дибијана из ризома већег броја биљака, из породице *Valerianaceae*. У старом и средњем веку од ових биљака се добијало веома цењено и скупочено нардово уље и нардова маст. Према библијском предању Марија, сестра Лазара Васкрслог, из суда од алавестера којега разбија, полива Христа скупоченим нардом!²⁴

У тантристичко-таоистичкој религији посебну пажњу представља симболизам златног цвета, који је пут за достизање врховног духовног стања. И у тој традицији овај цвет је разумеван као еликсир самог живота, а цветање је наговештавало могућност повратка у праисконско стање. Цвеће за Буду је неисказиво савршенство, па отуда и тетовирање тела будистичких свештеника симболиком

22 Епископ Николај, (1996), *Српске славе и берски обичаји*, С благословом Његовог Преосвештенства Епископа шабачко-ваљевског Господина Лаврентија, Глас Цркве, Ваљево, стр.122.

23 *Op.cit.* Епископ Николај, стр. 56.

24 Калер, Ц., (2010), *Теорија књижевности*, Службени гласник, Београд, стр. 42.

биљних мотива. Биљни мотиви су се појављивали и на старим ћириличким рукописима, скривајући значење некадашњих митских прежитака. Према Књизи постања, и биљке и људи се рађају из Земље. У Библији, на пример, бадем је описан као знак новог живота, а љиљан као символ душевне чистоте и љубави у *Песми над песмама*. Занимљиво је да је хришћанска црква на почетку избегавала употребу цвећа, посебно у литургији, вероватно да би се на тај начин оградилa од паганских обичаја. Онда је цвеће полако давало обресе слици рајског живота. У Курану постоји исказ: „*Бог вас је створио из земље као и биљке*“,²⁵ а у исламској традицији редослед стварања је овакав: минерали, биљке, животиње и на крају „*непоуздани човек*“. Овај редослед су у метафоричкој скали или инвентару користили и арапски стари песници. Овде се морамо подсетити и Епа о Гилгамешу (*Gilgamesh*), краљу старог града Урука (*Uruk*), који је трагао је за биљком живота и бесмртности. У подземном свету сазнао је да су богови бесмртност задржали за себе. Нашао је чаробну траву коју му је украла лукава змија, због чега се он враћа, без ње, из подземља и умире у својој палати у сну. Ово је покушај да се живот одржи и смрт превазиђе, да се створи бесмртно дело захваљујући необичној и моћној биљци. Еп говори о немогућности да се човек приближи вечности и да је то могуће само стварањем дела трајне вредности. Дела која ће моћи да говоре и након ствараочевог физичког нестанка, док ће биљка остати као неми сведок надахнућа.

И наша народна традиција неке биљке магијски симболише. Постоји прилично биљака у нас које су по боји цветова и по местима на којима су расту сматране вилинским изданком, па им се стога приписивала магијска и исцелитељска својства, која су се усменим путем ширила и одржавала у народу. Та снага и моћ су се, пре свега, односили на њихов мирис, а потом и на лековитост и пријатност њихових сокова. Такође је симболички тумачен број латица појединих цветова, што је повезивано са магијским деловањем таквих биљака. Ова веома стара веза биљака и цвећа са магијским и митолошким садржајима пренела се доцније и на монотеистичке религије. У хришћанству су поједине биљке везане и за живот светаца, по којима су оне касније добијале имена. То је случај са цветом госпина рукавица, мајчина душица (*Thymus serpyllum*). Друга, народна имена за ове биљке су: Мајка Божија, али и бабина душа, бабја душица, бакина душица, буковица, вресковина, врисак, дивљи босиљак, душичина, душичка, материна душица, матерка, тамјаника итд. Цела биљка је пријатног и врло ароматичног мириса и укуса. Крунични листићи овог цвета подсећају на рукавицу, па се првобитно звао и вилина рукавица. Често се веровало да у латицама овог цвета живе мајушни патуљци. За бројне биљке везане за митска бића, као што су патуљци, духови растиња, виле, сатире, панови, дријаде, хамадријаде, па на крају и за духове дрвећа. Отровне биљке због свог злог обележја назване су ђавољим биљкама, а оне које су кориштене у магијске сврхе, за чини и врачање називане су вештичије биљке или магијским биљкама.

У свим овим значењима, називима и функцијама препознајемо биље и цвеће као велике симболе, у којима се могу се препознати и архетипски елементи. Архетип је реч која води порекло од грчке речи која у преводу значи порекло, почетак, лик или слика, то јест праузорок, праслика, праписмо, а нарочито - први отисак. Односи се на урођене и универзалне представе или фантазије једног народа, које нису увек потпуно јасни обрасци понашања и мишљења, а који представљају ос-

²⁵ Поповић-Радовић, М., (2010), *Митолошки речник биљног света*, Грађевинска књига, Београд, стр. 99.

новне структуралне и динамичке елементе колективног несвесног.²⁶ Архетипови имају у човеку моћ природног закона, или начела, и зато су нуминозни. Природним законима, као архетипу, човек се не може свесно одупрети, па нужно постаје оруђе његовог остварења, одакле, уз фасцинацију архетипом, иде и делање по њему - нуминозно. Идентичну законитост, али другог типа, истиче Фридрих Ниче откривајући нам да у уметности прави стваралац није уопште самостална личност, него пуки инструмент своје естетичке идеје, иза које, додајмо, често може да стане архетип. Ово се делимично поклапа и са Јунговим схватањем по коме уметничко дело није од човека, већ је нешто надлично, па се зато „о песнику не може говорити као о личности, већ као о стваралачком процесу“. Ту би се, у објашњењу стваралачког дара и способности, негде могла прикачити и категорија несвесног. Уметник се изражава онако како сваки човек користи језик, а не зна зашто га зна, не зна његова правила док га неко не подучи или не упути да граматички и разумски препозна језик којим говори. Насупрот томе, Фројдова психоанализа се бави само оним што је лично у човеку, а што је лоцирано у индивидуалном несвесном, чиме се потпуно занемарује архетипска димензија, посебно значајна за разумевање „великих појединаца“, што се то јасно види из Фројдовога приступа Достојевском (*Фёдор Михайлович Достоевский*) или Леонарду да Винчију (*Leonardo da Vinci*).

Поменули смо већ о нужности постојања везе између уметника и друштва, али истовремено уметник може бити добровљно, или не, искључен из друштва. Он често нужно осећа у њему нелагоду, што је Фројд објаснио тако

„да су осећања нелагодности у цивилизацији, осећања отуђености и усамљености условиле појаву комплекса и гомиле неуроза. Узнемиреност због непознатих, недокучивих и неодређивих опасности које нас окружавају. Фројд је занемарио улогу коју игра економска несигурност, недостатак друштвеног успеха и политичког утицаја“.²⁷

Али и оваква осећања бивају код неких уметника подстицајна за њихово стваралаштво. Уметник се тада осећа као одбачени пророк или као непризнати победник.

Зато што су архетипови често праузорци и темељне представе, нека врста уписаних мотива, односно урођени обрасци мишљења, осећања и делања, није лако објаснити уметников свет. Уз то, они су настајали као резултат вековима таложеног искуства бројних генерација предака.²⁸ Другим речима, то су првобитни модели, прототипови, праузори или пратипови. Архетипови могу бити визуелни, говорни или писани, па чак и звучни симболички изрази. Они представљају, прихватила бих, невидљиве филтере за људску перцепцију и одговорни су за многе облике идеализације, идолатрије или илузије. Они понекад имају толику моћ и власт над људским бићем да ће неосвештен човек обожавати архетип, односно пројекцију силе која га утеловљује, уколико га уопште препозна и сматра довољно уверљивим. Обожавање различитих идола директна је последица потпуно несвесне пројекције архетипа у некога ко га утеловљује. Идеја о термину архетипа уведена је као појам у уметност из два различита аспекта, то јест угла. С једне стране из психоаналитичке теорије колективног несвесног швајцарског психијатара и психотерапеута, основача аналитичке психологије Карла Густава Јунга и

26 Трбјешанин, Ж., (1996), *Лексикон психоанализе, Матица Српска*, Нови Сад, стр. 32.

27 *Op.cit.* Хаузер А., том II, стр. 421.

28 Мареј, С., (2007), *Јунгова мапа душе*, Лагуна, Београд, стр. 62.

из антрополошких, археолошких, историјско уметничких и семиотичких истраживања цивилизацијских тековина. Разматрањем и темељним проучавањем старих цивилизација Европе, целокупне Азије (Блиског и Далеког Истока), Африке и Новог света, Јунг је дошао до сазнања да су све културе имале истоветне, готово идентичне, праузоре. Стога увек морамо да имамо у виду да је:

*„архетип хипотетички конструкт који означава свеопшти, наслеђени оквир целокупног искуства човечанства. Дакле, реч је о урођеним обрасцима мишљења, осећања и деловања, насталим као резултат таложеног искуства предака“.*²⁹

Зато се архетип може да разуме као основна структура и динамичка јединица колективног несвесног. Најпознатије архетипске представе су персоне, сенка, анимус, мана и собство и он то чини преко поменутих представа. Тако се преко функције архетипа олакшава прилагођавање човека, као појединца, на околину, у најширем смислу овог појма. Персона (у ствари маска у старој Грчкој коју су користили глумци за скривање лица) представља лажно „ја“, то јест супротно лице особе, односно ега (грч: *ἐγώ*), појма који означава структурални модел психе. На пример, ако је особа, то јест њен егo интровертан (повучена, затворена у себе особа), либидо (психичка енергија) се не преноси на околину, и ако је окружена екстрoвертним особама (супротно од интровертне), персоне ће бити екстрoвертна. Такве ситуације доводе до сукоба у психи, при чему се стварају разни комплекси. Појам комплекса (*complexus*) увео је у психологију Карл Густав Јунг 1906. године. По њему, комплекс је одређена констелација осећања, опажања и сећања која је део личног несвесног, има властито динамичко дејство. С друге стране, сенка је углавном несвесни део, мада постоји мали део свесног дела који утиче на егo. У Јунговој психологији, под појмом сенка се подразумева део идентитета личности, који свесно „ја“ не прихвата и којег се појединац стиди. Психичке особине, које човеково „ја“ не признаје као лично, као своје, бивају потиснуте у несвесно, где се формира инфериорни, тамни или мрачни, део личности који се назива сенка. Зато Јунг сенку дефинише као свеукупност онога што личност не жели да буде и што не признаје да јесте. Анимус је назив за мушку страну, присутну у жени, док је анима адекватан термин за женску страну код мушкарца. Аналитичка Јунгеова психологија је дубинска. У свом раду Јунг проучава невидљиве, несвесне структуре, процесе и механизме, у чему дубинско гледиште има привилеговано место. Ово „несвесно“, чини ми се, за уметност је посено важно, пошто је по Јунгу, колективно несвесно најстарији, најдубљи и најутицајнији слој психе, који представља духовну ризницу наслеђеног искуства предака, датог у облику урођених могућих предиспозиција за одређен начин човековог опажања, доживљавања и реаговања на околину. Колективно несвесно је универзално надлично, најшире несвесно, јер сви људи без обзира на историјску епоху или културу имају приближно исто колективно несвесно, што је основни, базични, темељ целокупне надградње личности. Ово надлично несвесно може бити како ирационално, тако и деструктивно. У њему се налазе и многе највише вредности: духовно искуство и мудрост предака који су вековима грађени, спонтано и рационално обликовани, претакани и формирани кроз искуство процеса очовечења, и као такви акумулирани и таложени у моћну ризницу несвесног. Зато се улога психе код уметника не треба да пренебрегне. Психа, по речима Карла Густава Јунга, поседује један заједнички подслој који превазилази све разлике у култури и свести, па и расне

29 Јунг, К. Г., (2003), *Архетипови и колективно несвесно*, Атос, Београд, стр. 73.

разлике. Заједничка целом човечанству, та несвесна психа се не састоји само од садржаја који су способни да постану свесни, већ и од латентних склоности према извесним, идентичним реакцијама. Одатле схватамо да колективно несвесно једноставно представља психички израз идентитета мождане структуре, и то без обзира на расне разлике. То објашњава аналогije, па чак и подударности између разних митских мотива и симбола, као и могућност узајамног разумевања међу људским бићима. Идући Јунговим трагом, али и неслажући се са Јунговом теоријом, Роберт Грејвс (*Robert Greys*) у књизи *Грчки митови* ипак запажа да је:

*„цела Европа неолитског доба, судећи према остацима ликовне уметности и по митовима, имала је значајан јединствен систем религиозних идеја заснован на обожавању многимене богиње-мајке за коју се знало и у Либији и у Сирији. Стара Европа није познавала богове. Сматрало се да је велика богиња бесмртна и свемоћна; а свест о очинству још није била продрла у религиозну мисао“.*³⁰

Разне линије психичког развоја започињу од заједничког духовног и умног складишта, чији коренови досежу у све слојеве прошлости. Стога није чудно што архетипови имају у човеку моћ природног закона, начела и правила и зато су нуминозни. Стога треба имати и то у виду да се природним законима, као ни архетипу, човек не може одупрети и нужно бива оруђе његовог остваривања, одакле уз фасцинацију архетипом иде и делање по њему- нуминозност. Идентичну законитост Фридрих Ниче открива у уметности сматрајући да прави уметник није уопште личност, него пуки инструмент своје естетичке идеје. Ово се поклапа са Јунговим схватањем по коме уметничко дело није човек, већ нешто надлично, па се зато о песнику не може говорити као о личности, већ као о посебном стваралачком процесу. Насупрот томе, Фројдова психоанализа се бави само оним што је лично у човеку, а што је лоцирано у индивидуалном несвесном, чиме се потпуно занемарује архетипска димензија, посебно значајна за разумевање *великих појединаца*, што се јасно види и из Фројдовог приступа Достојевском или Леонарду да Винчију. Стога се један од начина тумачења уметности заснива и на идеји о присуству архетипова и у уметничком стваралаштву, односно објективизацији виђеног и доживљеног. И отуда се преко архетипова уметност може да тумачи као систем симболичког изражавања универзалних, заједничких природних, религиозних, цивилизацијских и индивидуално психолошких значења, вредности и значаја. Свака, па и најмања, људска мисао и сваки символ има у огромној књизи уметности, као уосталом у животу, своје лице и наличје. Анализа визуелних и визибилних записа у сликарству, кроз историјске епохе и различите културолошке ставове, показује и указује на то да постоје заједничке црте, преко којих се прате притајене стопе уписане у кодове људског тајанственог, надасве веома мистериозног, понекад и мистичног и загонетног ума. Архетип се може проучавати преко својих разнородних манифестација, јер

*„човек обрађује многе ствари које још није усвојио, већ их је наследио од својих предака. Он није рођен као *Tabula rasa* (неисписана табла), он је само рођен несвистан. Али он са собом носи системе који су организовани и спремни да функционишу на специфично људски начин, а њих дугује милионима година људског развоја. Управо онако како птице миграторне инстинкте или инстинкте да граде гнездо никада не уче или их не усвајају индивидуално, тако и човек са собом на рођењу носи основ своје природе, и то не само индивидуалне, већ и колективне*

30 Грејвс, Р., (1972), *Грчки митови*, Нолит, Београд, стр. 15.

природе. Ти наслеђени системи одговарају животним ситуацијама које постоје од прадавних времена као што су рођење и смрт, младост и старост, очеви и мајке, синови и кћери, сан и јава и тако даље. Само индивидуална свест доживљава ова искуства први пут, али не и телесни систем и несвесно. За њих су ово само навике инстинкта које су се одвијале давно пре“.³¹

Први наговештај да се колективно несвесно *a priori* налази и лежи испод личне психе била је представа из сна. Тако су се кроз сан, када подсвест царује, слободно повезали општи психолошки обрасци у моћне симболе. Док је Јунг истраживао еволуцију, повлачећи многе паралеле, оног што се дешавало стотинама и хиљадама годинама уназад, односно у прошлости, ослоњен на тадашња схватања из области психологије, запазио је да митови, бајке и легенде, забележени широм света, имају веома велике сличности. Зачуђујућа је била сличност представа и тема које се јављају у различитим историјским и културолошким нивоима и срединама, а које имају очигледне психичке универзалности. Јунг је тврдио да је основни садржај митологија и свих религија и свих изама архетипски.

„Јунг примећује да се често дешава да се сасвим конкретни архетип, табуи или магични обреди у раном ступњу религије налазе у наредном ступњу. Дух је нешто више од интелекта по томе што укључује у себе и осећања. То је смер, приступ или принцип живота који тежи сјајним, надљудским висинама психе, или да се претварају у духовне симболе, који се касније пртачу у нове садржаје“.³² Зато се може рећи да „тајна уметничког стварања лежи у повратку на једно стање мистичке партиципације, на ниво доживљаја у којој живи човек а не појединац. Уметничко стварање је једнако као слободна воља која задржава извесну тајну!“³³ Ова идеја потиче од најстаријег облика митског празнања о постојању.

Зато увек треба имати у виду да су митске слике ван контекста нечитљиве, па се оне морају посматрати тумачити на основу посебног језика. О овоме као да нам најбоље прича Књига живота (*Liber Mundi*) која се налазила се, по предању, у средишту раја, док су Сибилине пророчке књиге одређивале људску судбину преносећи наум богова. Храм, односно места где живи божанска душа, под отвореним небом представљала су стабла која су била спона и незаобилазна водила ка анимизму, веровању о присуству духовних бића свуда у природи. Анимизам је појам који је увео Едвард Бурнет Тајлор (*Edward Burnett Tylor*), отац антропологије, писац култне књиге *Примитивна култура* из 1871. године, подразумевао је независан живот душе од тела, то јест појавног облика. Што, такође, ваља имати на уму када се расправља о уметности и уметнику. Зато се и чини да је природа уметника дубоко усађена у његовој психи, често загонетној и нечитљивој намах. Карл Густав Јунг у свом раду *О природи психе* упутно говори о психоистраживањима спроведеним на бројним пацијентима и њиховим несвесним фантазијама и примислима и стога ћу овде навести један подужи цитат о значају психомоторике у техници уметничке објективизације, јер техника слободних асоцијација коју је Јунг практиковао са својим пацијентима³⁴

„је, сходно индивидуалном укусу у таленту, могла да се ради на безброј начина, кроз драму, дијалектички, визуелно, акустички или кроз плес, сликање, цртање или обликовање. Резултат те технике је био велик број сложених творевина чија

31 Јунг, К. Г., (1984), *Сабрана дела*, Матица Српска, Нови Сад, том 4, стр. 728.

32 *Op.cit.* Мареј, С., стр. 118.

33 *Ibid.* Мареј, С., стр. 118.

34 *Op.cit.* Мареј, С., стр. 190.

ме је разноликост збуњивала много година, док нисам дошао до могућности да тим методом будем сведок спонтаног процеса манифестације једног несвесног процеса који је само потпомогнут техничком способношћу пацијента, а који сам касније назвао процес индивидуације“.³⁵

Тај процес имагинације несвесних садржаја доводи ове у свесни облик. А пошто нема уметника без снова, или стања која на њих врло подсећају, ваља се замислити над оним што је у духу своје теорије Јунг објаснио, посматрајући снове у којима долази до изражаја колективно несвесно са својим унуверзалним карактером. Зато се и може рећи да су снови „одјек предисторијских догађаја којима сваки век додаје један инфинитизинално мали додаток промена и диференцијације.“³⁶ Уметник је, пре него се дохвати длета, мистрије, кичице, боја, оловке или рачунара, окупиран својим мислима, усредсређен на оно што ће се родити из његове главе а преточити у уметност из његове руке. Као и све мисли код сваког другог, и уметникове мисли, како би рекао Јунг, нису увек лепе и корисне, већ су често и срамотне, препуне дивљине, необуздане енергије, па чак и зла. Оне су те које стално прете да поплаве и преплаве свест и да јој наметну своје законе којим треба да управљају рационалним мишљењем. Такве представе, архетипови по правилу, производе снове, фантастичну, ирационалну машту, визије, примарне емоције, гротескне и митолошке идеје и слике које су од виталне важности у уметничком изражавању. Та бура у глави, која се повремено претвара у жестоку олују, може да иде на штету јединствености, савршенства и равнотеже уметникове личности. Када такве представе стигну на површину, и буду запамћене на нивоу свесног, оне могу да представљају веома важне, али кадкад и да подстакну, опасне и фаталне, импулсе за мишљење, надградњу, транспоновање у креативни чин, не само у уметности. У сновима, са лакоћом, доминирају непријатне архетипске слике, јер су снови испуњење жеља које се лакше испољавају у индивидуално несвесном.³⁷ Међу архетиповима Јунг је, наравно, пронашао и лепе, позитивне, чисте и невинне, оптимистичке и идеализоване мисли и слике, као што су слике спаситеља, летења, добре мајке, кротке природе, цвећа, љупких животиња, добротинитеља и сличне. Снови са тематиком раја и изобиља биљних врста су само делић онога што припада сложеној слагалици целокупног бића. Не треба заборавити да Јунг повезује архетипове, основне менталне обрасце, са инстинктима, што је опет важно за уметност. Зато сам присталица тога става који каже да је архетип важан за уметност и уметника, и по Јунгу, архетипови могу да се проучавају кроз њихово појављивање. Они се понашају као инстинкти, а

„по томе колико се архетипови уплићу у обликовање свесних садржаја тако што их регулишу, модификују и мотивишу, они се понашају као инстинкти“.³⁸

А инстинкти су ти да прави уметник постаје непоправиви индивидуалац. И по томе се он разликује од занатлије³⁹, мада наука дозвољава да се индивидуално несвесно меша са колективним и тако замагљује понекад стварност, али се индивидуално никад не губи, што се најлакше сагледава кроз уметничка дела, поготово ликовна. Пошто постоји једна општа друштвена основа надличне природе која је изванредно моћна и значајна за свако стваралаштво, тенденцирајући ка томе

35 *Op.cit.* Јунг, К. Г., (1984), том 4, стр. 734.

36 Јунг, К. Г., (1989), *О природи психе*, Глобус, Загреб, стр. 98.

37 *Op.cit.* Панић, В., стр. 202.

38 *Op.cit.* Мареј, С., стр. 115.

39 Да се подсетимо само да се у античкој Грчкој вајар није сматрао уметником, већ занатлијом.

да постане општа вредност. Али, ова општа вредност не може да живи ако нема контакта са околином, јер ако би другачије било дошло би до осиромашења хоризонта знања и препознавања стварности.

Да би се ово речено сасвим схватило, уметник и рецепиент морају да знају да у Јунговој психолошкој теорији архетипови представљају потпуно идеализоване моделе особе или личности, односно универзалне унутрашње прототипове људских понашања. Тако је према архетипу са којим смо свесно или несвесно идентификовани могуће предвидети наше реакције, те се он, између осталог, може користити за интерпретацију терапеутских опсервација. Јунг је, наиме, користио специфичне архетипове приликом дијагностификовања патолошких поремећаја у понашању (такозваних комплекса) и групе сећања или утисака повезаних са архетипом. Међутим, циљ мог објашњења архетипа флоре у уметности и његова компарација са архетиповима није дијагностика, већ и директна асоцијација и интервенција у оквиру архетипских модела. Ово је покушај да се њихове трансмутације открију и повежу несвесни узорци (који увелико одређују човекову судбину) са слободно и свесно одабраним моделима самоостварења. Наравно, у тренутку кад је особа зрела и спремна за такву реализацију.

Архетип флоре, може се без двоумљења да закључи, јесте архетип жене, односно мајке. Под архетипом мајке подразумева се специфично изражавање архетипа у погледу на полно специфичне одлике мајке. Јер, архетип *мајчинског* искустава је у свакој жени и, рекло би се, у сваком човеку. Као да је људско биће андрогино. Сва стара веровања сежу до веома старог женског божанства, до прародитељке света, па самим тим и растиња. Митска Велика мајка је божанство рађања и плодности. Најпре је то божанство била сама Земља, о чему сведоче елеусинске мистерије (грч. *Ελευσινια Μυστηρια*) које су биле у ствари иницијацијске церемоније, одржаване сваке године међу поклоницама култа грчких богиња Деметре и Персефоне у Елеузину. Појавиле су се у микенском периоду (око 1800.-1200. пре наше ере и трајале наредних 2000 година), као представа о тајном знању о садејству земље и семена у њој. Објава плодности у биљкама, коју је као ритуал природе манифестовало пролеће у годишњим циклусима светлости и рађања, није случајно везана за Персефону (условно божанство вегетације). Њена мајка је, никако случајно, Деметра (божанство укупне природе Земље), чије име потиче од *De Meter (Démététr; Мајка Земља)*, што значи Богиња мајка. То је Богиња Земље, ратарства, плодности, а у првом реду жита. Деметрин пандан у римској митологији је Церера (*Cerera*), а у египатској Изиди (*Isis*).⁴⁰ Архетип мајке може се спознати и у свом негативном деловању, као снага која ограничава, спутава, контролише и омета развој. У позитивном смислу она је иманентан, непресушни извор снаге који подстиче лични раст, креативност и самоостварење. Стога је Јунг извео следеће типове женских идентитета: жена мајка, жена љубавница, жена супруга, жена девица - мамина кћи, женско борац-татина кћи, жена сестра и жена светица.⁴¹ Данас су познате и типологије жена које налазимо у популарно развијеној теорији у књигама Шиноде Болен (*Jean Shinoda Bolen*) као богиње које се манифестују у свакој жени. Шиноде Болен се бави теоријом типологија личности у људима, разликом између митских архетипова у женској и мушкој психи, али и

40 *Op.cit.* Поповић-Радовић, М., стр. 28.

41 *Op.cit.* Јунг, К. Г., (1984), том 4, стр. 790.

о начину функционисања мишљења мушког и женског мозга.⁴²

Дакле, рекло би се да је Јунг отворио Пандорину кутију симбола-архетипова, посебно у коментарима кинеске књиге живота, *Тајна златног цвета*. Он, наиме, говори о томе да човека средњих година, негде на половини живота, почињу да интересују изрази и значења симбола, што представља природну припрему за смрт. Можда отуда проистиче и моје занимање за ову тему, толико опширну мистичну и загонетну. Јер, лепота цвећа је само површина, боље рећи ледени брег испод којег се крије читав бескрај загонетних духовних дубина човека и човечанства. За психу, смрт је подједнако важна колико и рођење, а то је, управо, оно што свеукупна флора нуди у свом постојању. Смрт и живот су интегрални делови живљења и постојања. Све се између ове две тачке збива и креће, између Ероса и Танатоса.

Но, да се вратим суштини разумјевања флоре као пратипу којег желим да пратим. И одмах да истакнем да тумачење архетипа флоре не завршава се само на до сад реченом, јер је он и у директној симболичкој вези и са Сунцем. Сунце је архетип принципа светла, које је поред симбола универзалне, безусловне љубави и један од темељних космичких принципа. Светлост омогућава живот, развој, раст, добро расположење, које може водити све до екстазе, дубоког свеукупног задовољства и радосне испуњености. Тама је за сан, за ирационално, за неостварено. Светлост је свесност, слављење живота, весеље, сјај, бљештавост, здравље, здрава традиција, позитивна енергија, лепо цвеће, здрава храна, свеж ваздух, све то спада под овај архетип. Зато је свесна и стабилна веза са принципом светла могућност која лежи иза утицаја овог архетипа и она доноси обиље чисте и позитивне енергије, која може бити искоришћена у најразличитије сврхе. Дакле, дубински сагледавајући флорално царство, ми у њему откривамо и архетипове који директно утичу (или су неодвојиви) од порука које на први поглед доноси цвеће. А када говоримо о њима, морамо напоменути да Вечна Мајка (природа) представља као архетип посебну инкарнацију. Она је, извесно, исконска мајка која никада не умире, она се вечно обнавља и појављује у новим облицима који су усклађени са климатским променама на нашој Планети. Може се рећи да је последњи архетип везан за флору - Свемир. Он се манифестује кроз способност да се нешто заврши, или коначно разреши неки процес. Он је архетип успеха, остварења циља, могућност стварања сопственог свемира који носи сваки човек у себи, али и свака биљка и сваки цвет на овој Планети, ма где да се налазио. Уз ово, старе митологије указују на антропоцентричка поимања и искуства света и простора. У културама старих Индијаца, Кинеза, народа Латинске Америке, Грка и Римљана изузетно је негована визибилна имагинација која се временом тумачењем и новим сазнањима о теологији, астрономији, медицини, поезији, књижевности и музици проширила и пренела у нове облике визуелних представа. Тако је из општих антропоморфних обележја израстао систем препознавања и одређивања и тумачења симбола.

*„Као што је дуга заправо слика сунца у разним бојама која долази од одраза сунчевих зрака у облаку, исто је тако и мит слика извесне истине која једну исту мисао промишља кроз хиљаду различитих варијација“.*⁴³

Овакви облици и појаве утичу на проширење релације и интеррелације према уметности и шире лепезу објективизације у самој уметности. Наравно да су архе-

42 *Митски архетипови у женској психи* (1984); *Нова психологија мушких живота и љубави* (1989); *Богови у сваком мушкарцу* (2003); *Нова психологија мушких живота и љубави* (2005).

43 Беле, А. Плутарх., (2011), *Митови приче и легенде из целог света света*, Младинска књига, Београд, стр. 34.

типови важни и за конституисање овог језика, као и за његово дешифровање, јер на тај начин долазимо до суштине ликовне и психолошке анализе и дела и појединца као ствараоца. Али, ипак, они нису исти за сва времена. У модернизму и постмодернизму разликују се системи архетипског истраживања. Они се темеље на идеји о томе да уметник својим делом може изразити и емоције, па се због тога свако уметничко дело бави изражавањем унутрашњих психолошких, духовних и егзистенцијалних стања, као резултат интеракције са околином. Психотички и социјални учинак уметника јесте у томе да пружи есенцијални уметнички доживљај природе. А експресија, израз, траг егзистенцијалног и духовног у уметности нису приказ света природе, већ уметничког унутрашњег доживљаја света природе, друштва или јаства као субјекта. Због тога се слике у доба модернизма могу проучити кроз четири вида⁴⁴ архетипа, с тим што, наравно, нису сви сликари које помињем схватили флору као архетип.



Сл. 3. Емил Нолде, *Бауштенско цвеће*.

У сваком случају, прво би ваљало истражити архетипове у миметичком наративном сликарству експресионизма Емил Нолдеа (*Emil Nolde*) који се бавио архетипом флоре. На приложеној сл. 3 видимо цвеће као експлозију емоција изазваних доживљајем архетипа цвећа. Емил Нолде је такав утисак добио експресивном наносом разиграних боја.

Слике надреализма такође дају добре примере архетипова у ликовним делима сликара као што су Макс Ернста (*Max Ernst*), Андре Масона (*André Masson*), Салвардор Далија (*Salvador Domingo Felipe Jacinto Dalí i Domènech, 1st Marqués de Dalí de Púbol*) и Ване Бора или Живадиновић Стеван. Дали разрађује архетип флоре, Мајке природе, директно или индиректно, на својим платнима. На приложеној сл. 4⁴⁵ Дали приказује убрану биљку која свој кратки живот продужава водом у вази од танког стакла. Листови су сивкастозелене боје, копљастиг облика, док су цветови веома лепих плавих валера, и налазе се на врховима стабљике. Посматрач добија утисак нежности, прозачности и пролазности на посредан начин. На њој се још не види јасно авангардни став овог ингениозног уметника.



Сл. 4. Салвардор Дали, *Ваза са различком*.

Сликари постмодернизма, трансавангарде, неоекспресионизма као што су Франческо Клементе (*Francesco Clemente*), Сандро Чиа (*Sandro Chia*), Анселм Кеифер (*Anselm Kiefer*) баве се различитим типовима архетипа. Кеифер ради читаве серије у којима се бави цвећем, сунцокретом, његовим развојем и нестајањем.

Кеифер је на сл. 5 лепио суву траву непосредно на сликарско платно. То је савим нови начин приступа уметничкој објективизацији цвећа у односу на раније епохе. Лепљење сувог цвећа је новина, као и порука која је наглашена и предста-

44 Шуваковић, М, (2012), *Појмовник савремене уметности*, Орион арт, Београд, стр. 67.

45 Различак (*Centaurea jacea*) који се понегде у Србији назива још и зечина или васиљак. Спада у лековите и медоносне биљке.

вља савремен став према природи. Овај уметник цвет приказује у фази његовог пропадања, што је у складу са уметничким и мисаоним ставовима 20. века, такозваним веком деструкције. Символика сувог цвећа је преносилац порука прошлих времена које прекривају у сваком смислу личност која се налази у задњем плану слике.



Сл. 5. Анселм Кеифер, Нека процвета хилуаду цвелоа.

Код радова ових уметника архетип се открива у визуелној и ликовној причи кроз поруку коју носи слика.⁴⁶ Шуваковић Мишко у својој књизи *Појмовник савремене уметности* говори и о другом виду архетипа који можемо пратити у апстрактном сликарству, у којем је архетип дефинисан као визуелни аиконични геометријски или гестуални знак кроз који се даје уметникова визија флоре и друштва којима су окружени ставраоци. Овакве архетипове можемо пратити и кроз ране радове Василија Кандинског, потом преко аутоматизма и надреализма до америчког апстрактног експресионизма. Џексон Полок (*Paul Jackson Pollock*), Франц Клајн (*Franz Kline*), Барнет Њуман (*Barnett Newman*), Марк Ротко (*Маркус Јаковлевич Роткович*)...⁴⁷ Трећа врста архетипова, по Шуваковић Мишку, може се пратити у скулптурама које припадају раним апстракцијама Константина Бранкусија (*Constantin Brancusi*) до амбијенталних ланд радова и такозване хоризонталне пластике 60-тих и 70-тих година 20. века, међу које спадају: Роберт Симсон (*Robert Simpson*), Михаел Кајзер (*Michael M. Kaiser*), Ричард Лонг (*Richard Long*), Хамиш Фултон (*Hamish Fulton*). Анализом ових радова увиђамо да се флора као инспирација налази само у обрисима и у далеким асоцијацијама појединих аутора. Ово свакако подстиче на текстуална тумачења тих радова. И на крају, четврти вид архетипова, по Шуваковићу, можемо пратити кроз радове уметника који се изражавају у боди арту, код аутора као што су: Тери Фокс (*Terry Fox*) у радовима уметника перформанса Јозеф Бојса (*Joseph Beuys*), Маријана Абрамовић (*Марина Абрамовић*), амбијенталној уметности Валтер де Марија (*Walter Joseph De Maria*), Агнес Данес (*Dénes Ágnes*) и феминистичкој уметности Џуди Чикаго (*Judy Chicago*), Нанси Сперо (*Nancy Spero*), Луизе Жозефине Буржоа (*Louise Joséphine Bourgeois*).⁴⁸



Сл. 6. Џуди Чикаго, Тренутак рађања.



Сл. 7. Нанси Сперо, Жена.

Може се рећи да су архетипови везани за биљно царство само давно сећање на

46 *Ibid.* Шуваковић, М. стр. 82.

47 *Ibid.* Шуваковић, М., стр. 83.

48 *Ibid.* Шуваковић, М., стр. 84.

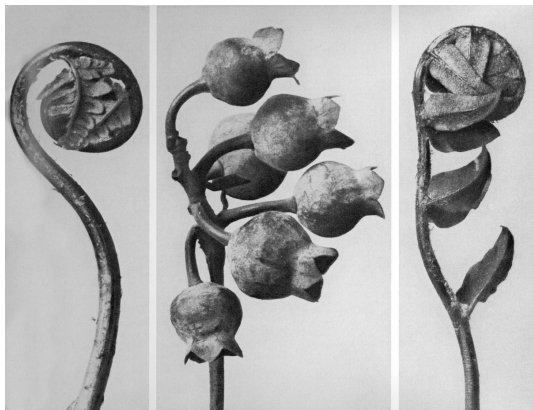
природу у оквиру боди арта, док у феминистичкој уметности има места за повезивање флоралног царства са симолом који значи женски принцип. Када се архетипи сагледавају у најширем смислу, морамо се подсетити на то да се они третирају као знаци које треба истраживати, откривати и тражити кроз теорију у психолошком, семиотичком и социјалном смислу; дакле кроз сложену визуру. Ако анализирамо класичне, то јест традиционалне уметничке правце можемо лако наћи споне и везе између архетипова, дубоко скривених у ауторима и њиховим делима. Ови аутори се баве сликом цвећа, подражавајући природу на најнежнији начин и готово да су несвесно заборавили да се баве архетиповима. Посматрач чита слике као лепе природне форме у којима ужива дуже него што би могао у природи да их гледа.

Сликарка Рахел Ројсх (*Rachel Ruysch*) се специјализовала за сликање цвећа. Није ни чудо, јер је живела у златном добу сликарства овог уметничког жанра. Са задивљујућом префињеношћу, тананошћу, с пуно стрпљења и брижљиво компонованим пребогатим аранжманима, уметница је успела да постане славна и остави огроман опус иза себе. Лепота и шарм цвећа, његова бујна палета састављена од разноврсних боја, складан облик привлачиле су ову полетну сликарку. Богатство и савршенство природе, пролазност и вечан живот су поруке са њених слика. Човек пред оваквим сликама не може да остане равнодушан, већ само нем и задивљен јер га цвеће просто хипнотише и одводи поглед у дубину, у средиште цвета. Што подсећа на човека који се упутио стазом кроз тамну и привлачну шуму.



Сл. 8. Рахел Ројсх, *Цвеће у вази*.

Међутим, Карл Блосфелд (*Karl Blossfeldt*) је истраживао биљни свет кроз уметничку фотографију. Зато се овде не ради о сликару већ о фотографу који се ликовно изражавао кроз објектив фотоапарата. Ипак, овде га морам поменути. Из више разлога. Његови радови су били револуционарни, јер је показао својим савременицима флору на начин који дотада није виђен. Фотографије цвећа радио је кроз специјално направљене објективе који су му омогућавали да фотографише детаље биљака, које је објавио 1928. године у књизи *Оригинални облици уметности (Urformen der Kunst)*.



Сл. 9 Карл Блосфелд, *Уметничке форме*.

Ове фотографије, (сл. 9) показују инвентивност овог значајног ствараоца. Он је био инспирација ствараоцима у епохама које су следиле. Карл нам је увеличао минијатурне до узбудљивих граница делове цвећа. Кроз ахроматску фотографију, која је била у то време једина, аутор нам открива ново сазвежђе флоралног царства. У његовим радовима препознајемо стил арт нувоа који је и био инспирисан биљкама. Ми видимо ковано гвожђе, видимо архетипове,

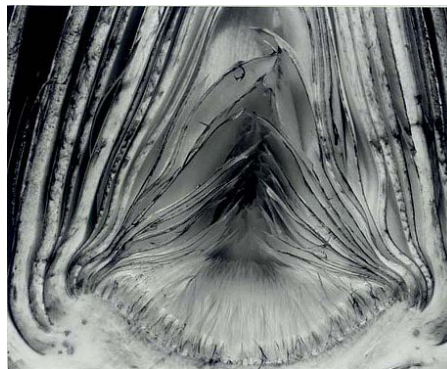
женсколике, заводљиве облике и софистицираност у једноставном кадровима. Прочишћење и осећање лакоће је такође присутно. Флора у радовима овог ауто-

ра изгледа као да је монументалних размера. Повезујемо је са чврстином челика због ахроматских боја на фотографијама. У свести оног који чита слике повезују се архетипови на нов начин и зато на нас ови радови остављају снажан утисак. Они нас наводе на размишљање о флори и њеној снази, вечности и обанављајућој, увек будној природи. Чак и кад се чини да она дрема.

Још један аутор, који се изражавао кроз фотографију, веома је важан за историју флоре. Реч је о Едвард Вестону (*Edward Henry Weston*), једном од најутицајнијих америчких фотографа. Он је променио визуру посматрања биљака и открио микро свет, његову вишезначност кроз елеганцију, и софистицирану игру светла и сенке у до тада необичним кадаровима.



Сл. 10. Едвард Вестон, *Без назива*.



Сл. 11. Едвард Вестон, *Без назива*.



Сл. 12. Едвард Вестон, *Паприка*.



Сл. 13. Едвард Вестон, *Паприка број 30*.

С друге стране, савремене ауторе и њихова дела теже можемо тумачити, јер се обично одвајају од „реалне“ флоре и одлазе путем апстрактних форми. По речима Радојчић Мирка, ипак се чува препознатљива форма:

„у савременој уметности преовладава употреба архетипа као знака. Визуелне уметнике занима својство архетипа стварања таквих приказа мотива који се могу разликовати у детаљима, а да притом не изгубе основни облик“.

У београдској концептуалистичкој *Групи 143* архетип је анализиран као формално визуелан знак који ауторerefлексивно показује генезу структуре и значења визуелног облика. Група 143 је неформална група, састављена од шест уметника и била је повезана са Галеријом Студентског културног центра у Београду; и доживела је прва међународна признања у нас. Група је била активна од 1975. до 1980. године. Оснивачи су Јован Чекић, Мишко Шуваковић, Неша Париповић, Биљана Томић, Маја Савић и Паја Станковић. Ова група је заслужна за афирмацију београдске и југословенске концептуалне и постконцептуалне уметнич-

ке сцене и нове уметничке праксе. Чланови Групе 143 су програмски тежили да створе „микродруштво“ које је активно, засновано на знању и које се користи средствима теорије и анализе. Њихов рад је био озбиљан покушај да се ослободе од положаја зависности и стекну самосталност од свеprisутне стварности југословенског касног реалсоцијализма. У замену за њега, они су покушали да створе алтернативне моделе знања и живота. Током свог постојања, група је објављивала пратећи магазин „Каталог 143“.

Најчешће је код стваралаца који се изражавају на апстрактном нивоу врло тешко, без помоћи аутора, докучити изворе и инспирацију, па и могуће архетипе којима се уметник служи. Само путем назива ауторског дела можемо бити благо усмерени ка сопственом истраживању и откривању скривених порука уметника кроз артефакате. Један од примера је рад Радојчић Мирка, који је био члан новосадске групе *Код*. Преко њега ћу се опет вратити фотографији као инспирацији и за сликарска истраживања. Он је израдио серију фотографија под називом *Структура раста Круг I-X* настале у току 1975. године. У тим радовима приказан је развој цвета, при чему се ствара облик круга, што вероватно треба да нагласи цикличност животних доба. На слици, то јест фотографији сл. 14 *Структура раста*, Мирко Радојчић нам у ствари приказује суштину развоја биљке.⁴⁹



Сл. 14. Мирко Радојчић, *Структура раста*.

Ето, због таквих назива је лакше образованом рецепијенту да неко уметничко дело тумачи и сам га значењски шири, иако се архетип појављује у уметничким делима, наравно уз жељу уметника да изрази неку ситуацију, или и читаву слику, или појединачну идеју. Архетип се тада јавља на свесном нивоу, али и тада задржава функцију знака или симбола. Најчешће се сви симболи везују и међусобно преплићу и не могу да се раздвоје лако. Наравно, не само посматрање уметничког дела, већ и за његовог ствараоца важни су лично образовање, ширина менталног простора и заинтересованост и знатижеља. Штавише, од пресудне су важности за „читање“ архетипова и њихово повезивање, преплитање и усложњавање. У својој књизи *Закопано огледало*, Карлос Фуентес (*Carlos Fuentes*) говори како је велико истраживачко поље на коме егзистирају стари архетипски симболи. Он тако каже:

„Могли сте бојажљиво да истражујете обале Африке до југа, али када бисте ишли на запад тамо ничег није било сем страха од непознатог, не „наше море“ него *Море тајни, Mare Ignotum*.“

Међутим, уместо да постане фокус човекове медитације, јер сеже до дубоких духовних искустава, архетип је данас постао средство стварања трендова и брендова (о чему ћу расправити у поглављу **4.2 Традиција и тренд**). Ипак, није на одмет показати и мало опреза због неодговорне манипулације коју светска елита врши над људским родом, поигравајући се њиме с бескрајном лакоћом, а да већина људи тога уопште није свесна.

Дакле, вратимо се на остале манифестације флоралног царства, које сам, чини ми се барем тако, осмотрила довољно пажљиво да се неке основне типичне архе-

49 *Ibid.* Шуваковић, М., стр. 67.

типске представе дешифрују, или барем објасне као употребљиви симболи. Ипак, морамо се овде подсетити и приче да је у старом Риму италска богиња Флора била заштитница пупољака и цвећа, која је приказивана са рогом изобиља, из кога је богиња просипала пупољке по тлу. Слика 15 *Пролеће* је једно од најпознатијих дела ренесансног сликара Сандра Ботичелија чије је право име Алесандро Маријано Филипепи (*Alessandro Mariano Filipepi*).



Сл. 15. Сандро Ботичели, *Пролеће*.

У Риму је уведен и празник који је славио Флору (*Flora* или *Kloris*), римску богињу цвећа и растиња уопште, и тај празник је назван Флоралијом, а трајао је од 28. априла до почетка маја. Тада су куће украшаване венцима цвећа, док су улазна врата и прозори били прекривани биљем. Људи су на улицама ишли носећи букете цвећа у рукама, а девојке би са венцима цвећа на глави играле на улицама. У време Флоралије девојке и жене би носиле цветно десениране хаљине, што у то давно време за обичне дане није било уобичајено у Риму. Сматрало се да у обичним данима треба носити само једнобојне хаљине. Постоји и сличан празник - Цереалије (*Cerealia*). То је био главни празник у част староримске богиње ратарства и вегетације Церере. Тих дана приређиване су свечане игре у Циркусу максимусу, а након њих би окупљени народ образовао дугу колону. Богињи су тада приношени на жртву свиња и колачи са медом. Славио се 19. априла, мада, према неким ауторима, могао се дешавати и у периоду од 12. до 19. априла; наиме трајао је седам дана. Међутим, постојао је још један празник у част ове богиње који се славио у августу, али су га тада празновале искључиво жене. Оне су приносиле „плодове земље“ као жртву богињи, обучене у беле хаљине и са венцем од класа жита на глави. Хетере су играле велику улогу током ових пролећних светковина. У античкој Грчкој хетере (*hetairai*) су биле куртизане, односно софистициране дружице богатих мушкараца или елитне проститутке. Ипак је Флора много



Сл. 16. фреска, *Флора*.

коришна као тема и у Риму. Њу су називали и Меретикс (јавна женска). Прелепа богиња Флора се појављује и у Овидијевом спеву. Публије Овидије Назон (*Publius Ovidius Naso*) спада у тројицу најпознатијих песника Августовог доба, такозваног златног века римске књижевности, поред Хорација (*Quintus Horatius Flaccus*) и Вергилија (*Publius Vergilius Maro*). Његов еп *Метаморфозе* га је прославио. У њему се овај славни Римљанин бави обрадом низа митова који за тему имају преображај обличја. Из овог епа до данас су остали чувени одломци о претварању нежне Дафне у лорово дрво, о љубави између Пирама и Тизбе, о Јасону и Медеји, о Ниоби, Дедалу и Икару, идилична новела о Филемону и Баукиди, али и многокоришћени у уметности мит о Орфеју и Еуридици. Сл. 16 *Примавера*⁵⁰ је једна од најстаријих очуваних фресака из античког доба која приказује ову богињу.

50 Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Naples, Italy, *Kloris*.

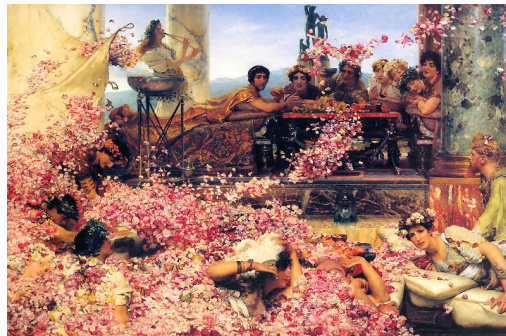


Сл. 17. Алма Лоренс Тадема, *Пролеће*.

Флора, Римска богиња, се појављује и као нимфа по имену Хлорис (која зелени), коју у златном добу Зефир, западни ветар, отима и узима за жену. У тој причи-миту његов свадбени поклон био је вечно пролеће, тако да је Хлорис постала богиња младе природе, односно почетка године. Каже се да је ова богињи Јунони поклонила чудесни цвет, помоћу кога је ова без Јупитеровог садејства постала мајка и родила бога Марса. На слици Лоренса Тадеме (*Sir Lawrence Alma-Tadema*) је приказана празнична атмосфера за време Флоралија под називом (сл. 17) *Пролеће*.

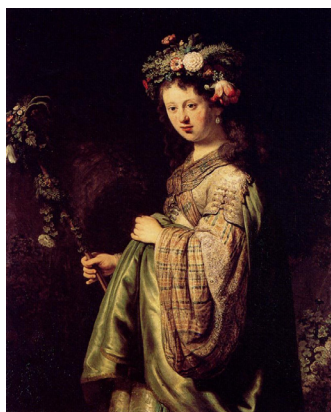
Слика приказује одвијање празника на римским улицама. Реч је о једном од најпознатијих радова овог сликара, који је радио четири године а завршио 1894. године.

Занимљиво је да су као модели многих приказаних учесника и гледалаца послужили неки сликарски пријатељи и чланови породице. Опијеност мирисима цвећа и радост везана за долазак пролећа неодољиво избијају из ове слике.



Сл. 18. Алма Лоренс Тадема, *Руже Хелиогабалуса*.

Сл. 18 *Руже Хелиогабалуса (Heliogabalus)* је представа распршивања латица ружа на римским светковинама у част Флоре. Тадема је приказао догађај само са латицама ружиног цвета, иако је према историјским подацима познато да су распршиване латице и љубичица и ружа.



Сл. 19. Рембрант ван Рејн, *Саскија као Флора*.



Сл. 20. Рембрант ван Рејн, *Саскија као Флора*.

Рембрант ван Рејн (*Rembrandt Harmenszoon van Rijn*), можда највећи холандски сликар и један од најутицајнијих уметника у традицији уметности западне Европе 17. века, (на сликама 19 и 20) приказује своју младу, стидљиву и лепу супругу *Саскију као Флору* на првој верзији слике, а као зрелу и искусну даму на

другој. Психолошка дубина портрета и продубљена интерпретација митолошке теме су јединствене и непоновљиве. За историју и сећање.



Сл. 21. Ђузепе Архимболдо, *Флора*.

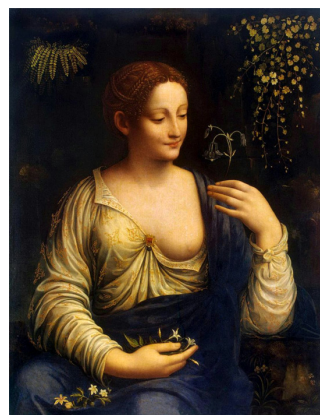
На сл. 21 *Флора*, необичног и крајње атипичног ренесансног сликара Ђузепеа Архимболда (*Giuseppe Arcimboldo*) откривамо необичан приказ ове богиње. Фасцинантна је сликарева слобода и имагинација у представи Флоре. Нежна пут сачињена је од тананих латица пролећног пољског цвећа и ружа, а коса од букета свежег крупнијег цвећа љиљана, кринова. Оковратник је насликан од истих биљних врста и доживљава се надреално. Сликара је велики познавалац цвећа, како анатомије тако и врста које дозревају у одређено доба године. Овај аутор је био просто опчињен богатством природе. Створио је читаву серију слика у којој се бави тематиком промена биља у природи. Из тог циклуса,

између осталих радова издвајају се пролеће, лето, јесен и зима.

Из ових примера видимо како су не само уметници из различитих епоха били неодољиво надахнути древним митом. Митови и легенде су подстицали машту уметника, а у свету уметности најважније је надахнуће, или имагинација. Наше дубоко унутрашње биће не може интелектуално и уметнички да живи без маште и без чудних, скривених и притајених, на први поглед, симбола. Несумњиво је и за уметност врло важно то што човек увек има потребу да ствара свет вилењака, чудеса и напуштеног раја као синониме или симболе среће, или барем потраге за срећом. Човек ће неким појавама или стварима мењати имена и чак и спољну форму, али суштина, односно њена бит, остаће иста. Ту, у том, на први поглед можда безначајном, сегменту важном за уметничко надахнуће крију се архетипови, који ће увек бити спремни да нам помогну у томе да додатно разумемо страхове од непознатог и неизвесног и да нам пруже илузију раја и вечног живота. У књижевности бајке свих народа света лако комуницирају са свим узрастима и неодољиво преносе поруке свесном, пресвесном и несвесном у човековом психолошком бићу, а не верујем да су у том погледу ускраћени ликовне и примењена уметност. То би био и прави разлог што је Флора као архетип константна тема у свим видовима уметничке праксе и кроз све епохе развоја човечанства и његове уметности. Ову богињу сликали су бројни сликари и овде сам дала само неке примере из различитих епоха који приказују ову богињу, прелепу и загонетну Флору са њеним красним цветним атрибутима.

Сл. 22 *Флора*, аутора Мељџија Франческа (*Francesco Melzi*) из 1520. године даје типичну визију ренесансне лепотице, скривеног осмеха, замишљену и удаљену од очију посматрача. Окупана је светлом и опчињена лепотом малог цвета у десној руци, она додатно повећава нашу знатижељу да уђемо у њен свет.

Сл. 23 *Флора* Луизе Вијже Ле Брун (*Loyise Élisabeth Vigée Le Brun*), француске најпознатије сликарке осамнаестог века је изузетно привлачна. Њена сликарска вокација углавном припада неодољивом рококоу, али се ова уметница окушала и у сликарству неокласициз-



Сл. 22. Франческо Мељџи, *Флора*.

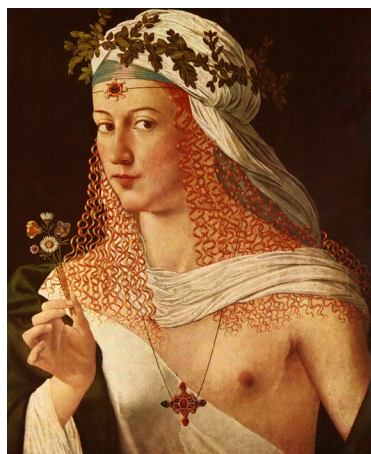
ма. Белина пути, прелепо осликано цвеће, све у блиставом сјају дају фигури на слици типичну представу барокних слика.



Сл. 23. Луиз Вијже Ле Брун, *Флора*.

Пред нашим очима је сл. 24, дело познатог италијанског сликара Баротоломеа Венета (*Barotolomeo Veneto*), који је приказао Флору преко *Chiaroscuro* технике кроз коју се препознаје велико сликарево дивљење према овој теми. Флора је представљена као тајанствена и мистериозна жена која је свесна своје лепоте и моћи.

Константин Маковски (*Константин Егорович Маковский*) је био руски утицајан сликар, повезан са *передвижњцима* (*Peredvizhniki*). Аутор је многих историјских слика, у којима показује идеализован поглед на живот Руса из претходних векова. Он се често сматра представником салонске уметности Русије. Нешто од овог доживљаја осећа се и на овој (сл. 25) његовој познатој слици. Флора је представљена као млада, лепа, помало замишљена и тужна богиња. Нежни венац од пољског цвећа, уплетен у бујну косу и на огртачу, истиче лепоту и младост Флоре. Неодређена позадина додатно истиче мистерију којом је обавијена ова представа. Сплин, који је карактеристика руског високог друштва уткана је потезе четкице овог маестралног сликара које можемо да видимо на бескрајној туги у очима ове девојке.



Сл. 24. Баротоломео Венето, *Флора*.



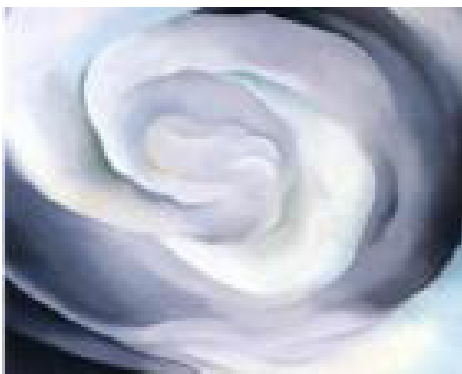
Сл. 25. Константин Маковски, *Флора*.

Ови илустративни примери су из много ранијих времена од данашњих, али се може рећи да је и данас време погодно за митове, јер данашњи човек посебно има потребу да побегне од оптерећујуће стварности. Кроз архетип они живе, иако се чини да су митови ипак мање пријемчиви за најмлађи узраст, без обзира на то што их и ти нестварни божански ликови фасцинирају. Не треба занемарити чињеницу да митови и митеме јачају суперего и моралну снагу сваког човека. О архетиповима, којима су проткане бројне бајке, о митовима и легендама говорио је уверљиво Бруно Бетелхајм (*Bruno Bettelheim*). Он је дао велики допринос проучавању мита у бајкама у свом делу *Значење бајки*⁵¹. Он као да потврђује егзалтиране речи Ханса Кристијана Андерсена (*Hans Christian Andersen*) који у једној бајци каже: „*Није довољно само живети!*“ - *рече лептир*, „*Потребно је имати*

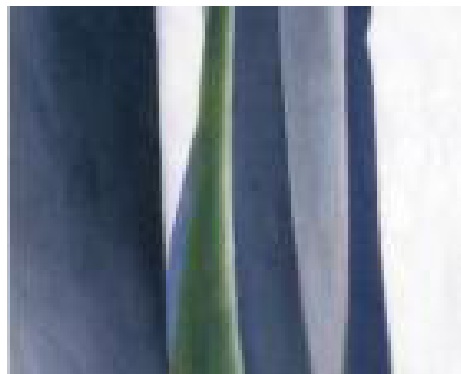
51 Бетелхајм, Б., (1979), *Значење бајки*, Југославија, Београд, стр. 89.

мало сунца, мало слободе и мало цвећа!“ Мени се чини да када сва та сазнања о бајкама средимо, да се може рећи да је флорно сликарство, односно употреба флорних елемената у примењеној уметности и сликарству уопште, једна врста ликовне бајке. Право да тако мислим даје ми поменути аутор који каже да се мит обраћа у суштини свеукупном човечанству, док се бајка обраћа судбини појединца. Па тако је и у поменутој врсти сликарства, где се уметничко дело више обраћа појединцу него универзалном човечанству, и управо због тога том сликарском жанру не можемо да оповргнемо универзалност. Иако је флорално сликарство израз индивидуалне судбине сваке биљке у склопу Универзума, као необуздане врховне лепоте и најдубље тајне постојања. Дакле, појединачно не може да живи без општег, универзалног.

Зато симболи, о чему ће ускоро бити речи, уносе ред у појавним стварима и објектима пред човеком, било да је он уметник или само рецепијент. Јунг је истакао да човек помоћу симбола уноси ред у хаос. Јунг је слике неког предмета назвао латинском речи „*imago*“. Овај термин је Јунг увео како би њиме означио слику неке значајне фигуре, на пример родитељске, која постоји у несвесном (колективном несвесном),⁵² и он се лако може повезати са представом у сликарству, било да је реч о реалистичком или неком другом виду ликовне импресије или експресије. Дobar пример да се постави питање да ли има већег реда од онога које доноси флорно сликарство, нарочито оне врсте која тежи ка апстракцији, а која у ствари само тако изгледа, на први поглед, а у суштини је рационална објективизација изгубљеног реда у хаотичном животу друштва и појединца. Као пример наводим Георгију О’ Киф (*Georgia Totto O’Keeffe*), која у својим сликама приказује најчешће цвеће. На први поглед посматрач не препознаје да је на слици флорални мотив. Он само види композицију са нечим што подсећа на бројне драперије. Затим се пита, шта је то сликар сликао. Тек када погледа наслов рада схвата да је пред цветом.



Сл. 26. Георгија О’Киф, *Апстракција, бела ружа*.



Сл. 27. Георгија О’Киф, *Бела کالا у високој вази*.

Већ на први поглед на уметничко дело ствара се осећај да видимо или јединство поруке која долази са слике, или хаотичну и неразумљиву ликовну представу. Тек при анализи долазимо до суштине и деобе овог дела на супротности, антиномији добра и зла, лепог и ружног, све до сложених скривених порука које имају сопствена значења. По мени, ред је нужан облик свих ствари и појава. Човек увек трага за редом. И у Библији Бог прави ред прво тако што растави светлост од таме. То је разлог што постоје бројни симболи који пружају јасан став о представама архетипова, о значају бинаричких структура. Симболи увек носе у себи број-

52 *Op.cit.* Трбјешанин, Ж., стр. 103.

на значења. То је последица тога што има архетипови који сугеришу растегљиву и сложену грађу због чега делују позитивно на феномен унверзалности уметности. То је случај и са природом, поготово са флорним царством. Холандски сликари седамнаестог века представљали су на својим сликама букете најразноврснијег цвећа. Они су тиме приказивали, боље рећи наглашавали архетипове Мајке природе и склада у њој. Тај склад су пренели и у своје радове стварајући савршене композиције које су преносиле поруке о томе да је могуће створити склад између природе и човека. То је визија која поручује колико човек може брижљиво да гаји биљке и да у њима ужива.

Слика 28 Јана Давиза де Хема (*Jan Davidszoon de Heem*) неодољиво потвеђује да овај уметник није случајно сликао цвеће и ванитас аранжмане. Латинска реч *vanity* значи *сујета* и у слободном преводу одговара бесмислу земаљског живота и пролазне природе свих овоземаљских добара и понекад узалудности потраге за њима. Детаљима на сликама као што су лептирови, бубе, мртвачке главе или воће сугеришу се поруке о пролазности живота. Овај веома значајан и плодан стваралац је мајсторски и са лакоћом сликао цвеће у којима се препознају суштинске архетипске поруке.

О значају и користи архетипова коришћених у уметности и њиховој разуђености сведоче бројне расправе, од којих сам понешто покушала већ да пренесем и у овај рад. Кроз примере који ће следити хоћу да покажем ону скривену, али лепу страну уметности. Тако да сада, после првих размишљања и излагања напред изнетих, могла бих да укажем на суштину постојања и коришћења архетипова и што би се могло свести на следеће: Теоријски аспекти културе, културе као феномена људске историје, подразумевали су у говорној комуникацији појаву различитих језика, иако се у бити радило о истом сазнајном открићу, поготову када је реч о појави вере, односно увођењу метафизичких појмова. Али у уметности језик појмова и језик слике су се подударили.

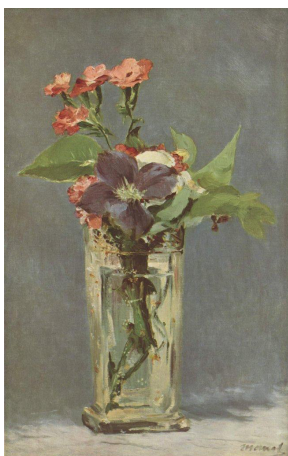
Облици магијског и метафизичког мишљења су од изузетног значаја и за уметност. Древна друштва су их већ практиковали, она су кроз своја веровања откривали подстицајно свето, сакрално али не као нарочито својство, већ као аутономну појаву. То се посебно читује код сакралног морала из којег је проистакао табу, као врста неписаног закона. За старе цивилизације кључне сакралне манифестације биле су епифанија (појављивање божанског у својству феномена), и хијерофанија (божанско стање у бићу). Може се рећи да су оваква рецепција и перцепција већ на почетку учинила да је човек природу сагледавао символно: „У ствари, све религије природе имале су анимистички основ мишљења о постојању, и њихови космогонијски митови су скоро по правилу били међусобно сродни по сакралном сазнању. Њихове архетипске слике остварења, као и ритуали, биле су усмерени, према божанским прецима.“⁵³ Колико се иза свесних садржаја налази несвесног набоја и каквим се везама и симболима несвесни мотиви спајају са свесним садр-



Сл. 28. Јан Давиз де Хем, *Мртва природа са распећем и лобањом*.

53 *Op.cit.* Поповић-Радовић, М., стр. 24.

жајем веома је тешко објаснити, јер нема једног универзалног решења. Зар не рече Његош: „Човек је човеку највећа тајна“.⁵⁴ Зато су путеви спајања ова два феномена сложени, јер несвесно и свесно не морају се спојити само преко симбола и архетипова у уметничким делима, већ се могу лако пронаћи и у сновима. Нарочито оним узнемиравајућима. Човеково присуство у предмету, односно објекту је лако видети јер је човек развио систем вредности и симбола које је уткао у свој филозофски поглед на свет. У зависности од типолошких разлика, које је Јунг уочио на основу проучавања уметничког стваралаштва, овај отац аналитичке психоанализе је приметио да се типолошке разлике заснивају на односу субјекта и објекта, односно на основу разлике између екстравертних и интровертних типова личности. Ова подела као да посебно одликује уметнике. Уметник се опредељује на основу својих карактерних особина (а и знања, чак и оних гностичке тежине) и тако повезује архетипове у свом несвесном.⁵⁵ Овакво повезивање је често у директној зависности од типа личности која врши несвестан избор тематике у игри која се одвија кроз уметничко обликовање и стваралаштво. Ако посматрамо уметничке правце као што су импресионизам и експресионизам, видећемо да су импресионисти давали предност вредности објекта, свodeћи га на своју импресију, односно утисак о њему, па су га тако и представљали. Овде је архетип присутан као опажање и осећање. Стога импресионисти изгледају као деца отворени према утисцима спољашњег света, са симпатичном дозом нарцизма у себи и љубљивне страсти према објекту који сликају.



Сл. 29. Едвар Мане, *Последњи цвет*.

Слика 29 односи се на Манеов (*Édouard Manet*) *последњи цвет*. То је један диван пример опчињености темом пролазности, баш у време када је сликар био болестан и лежао прикован за кревет. Лепота свемоћне природе огледа се у сваком потезу и кроз сваки одбљесак сунчевог светла на латицама цвећа. Све је ипак смирено од радосних и узбуђених боја. Сликар као да слика вечни живот а не пролазност. И то је борба за живот.

Експресионистички сликар Емил Нолде (*Emil Nolde*) на сл. 30 *Баитенско цвеће* на најбољи начин осликава став овог правца и потврђује психологију стваралаштва. Паста боја, мрље и усковитлане емоције су императив да се дочара притајена снага живота. Боје просто пеку очи, изазивају сузе радоснице. Експресионисти су пак супротно поступали, они су одвојени од објекта, на дистанци од њега. Они га се можда и плаше и због тога се повлаче у себе, прилично разочарани и због тога често агресивни. То је и разлог што су експресионисти обично интровертни, за разлику од



Сл. 30. Емил Нолде, *Баитенско цвеће*.

54 Петар II Петровић Његош (1813-1851).

55 *Op.cit.* Панић, В., стр. 203.

екстравертних импресиониста. Експресионисти у себи стварају неку нову форму и објекат тако добија над њим превласт. Они апстрахују објекат и утиске о њему, стварајући нове форме, које на први поглед одударају од објекта и не подсећају, само на први поглед, на узор. Стога веома често објекат бива веома деформисан, чак и агресивно изобличен. Међутим, све ове представе ће на крају кореспондирати са суштинским својствима објеката, иако објективизирани узорак одступа од очигледног узора. Што је уметнички став оригиналнији и у себи више садржи суштину преобликовања архетипова, тиме је постигнута већа трајност уметничког израза кроз временски простор у коме слика живи.

Ови примери нам потврђују што смо већ назначили а то је да се уметници разликују у психолошкој конструкцији као индивидуе, па сходно томе и у уметничком поступку, али треба истаћи да те разлике у тематској објективизацији настају, пре свега због различитих утицаја архетипова на ствараоце, и то, по мом мишљењу, има велики значај. Ипак, ни најусамљенији човек није сам док год постоји друштво и чини се да архетип то понекад поштује. Дешава се да спољњи утицаји окружења могу спутати унутрашње спонтано опредељење уметника. Не кореспондирајући искрено са архетипом у случају, када уметник, спонтано или не, прихвати правац који му мање одговара, скромније ће уживати у стваралаштву и може се десити да да мањи допринос уметности и друштвеној заједници којој припада. О томе колико је тешко предвидети успех стваралаштва неког уметника не треба ни причати, јер су небројени, (како спољашњи животни, тако и унутрашњи, било реални или имагинарни), чиниоци који су саставни део сложеног процеса стваралаштва, али и његове рецепције. Широм су отворени путеви за креативне умове које је могуће само бескрајно анализирати, али - чини се - никада у потпуности дефинисати, објаснити и на крају схватити. Једна слика је супститут за хиљаду речи, за читав роман или еп, јер је потребно много описа и текста да би се јасно и поуздано објаснила визуелна идеја и осећање које се јавља у реципијенту док посматра уметничку слику. Сваки оригинал носи у себи снагу, како многи кажу споствену ауру, али која се губи у фотографијама или уметничким репродукцијама. Управо зато је оригинал оно што треба видети и што се може истински и искрено доживети.

Познати, често навођени научник друге половине прошлога века, немачко-енглески психолог Ханс Ајзенк (*Hans Jürgen Eysenck*) је утврдио, на основу факторских анализа, да екстравертни тип уметничких личности није само отворенији према објекту, већ је отворен и према новинама и склон је променама. Захваљујући тим особинама карактера, он брже усваја нове уметничке правце и стилове; штавише, брже ступа у интеракцију и са архетиповима. Интровертни, повучени у себе су конзервативнији па се осећају сигурнијим у провереним формама и стиловима. Из Ајздејкове студије намеће се мишљење да су се модерним стиловима и формама чешће прикључивали екстравертнитипови уметника, иако модерни правци и стилови одговарају често и дубоко интровертним личностима. Један од контроверзних и екстравертних стваралаца двадесетог века, који се мора овом приликом поменути, свакако је Салвадор Дали. У његовим делима налазимо зачуђујуће богату машту и бројне архетипове помешане и изражене у визуелним, имагинарним записима његових слика. На пример, понуђена овде слика приказује необичајан сликарски доживљај архетипа цвета. На слици 31 *Ружа која медитира* Салвадора Далија лако увиђамо сликареву екстравагантност, али и јак надералан став, преко којег ружа бива смештена на небо, као света биљка и као вечни

извор љубави, где пулсира својом бојом наспрам плавог неба и безбрижних облака, који лагано плутају небом изнад Мајке земље.



Сл. 31. Салвадор Дали, *Ружа која медитира*.

Могло би се овде још поменути подоста уметника који дубоко кореспондирају са светом архетипова, али ипак да још поменем и постимпресионисту Винцента Ван Гога (*Vincent Willem van Gogh*), такође значајног уметника деветнаестог века, који је видно архетипске симболе уносио у своје слике.

Из ове символне биљке избија снажна експресија, експлозија утисака и потпуна опчињеност, готово слепа заљубљеност у форму и боју овог хелиотропа. Све ово може да се доживи ако само погледамо ову снажну слику, па још и много тога. Наспрам букета пуног снаге, један цвет сунцокрета је повио главу, он умире. То је контрапункт живота и смрти, где радост живота надвладава бол смрти. Ова слика нас просто хипнотише снагом свога колорита и магијом композиције. И на сликама које показују перунике, осећамо пуно драматике и емоције овог генијалног сликара (сл. 33 и 34). Ове слике се одликују снажаним ликовним изразом. Опчињавају нас лавиринтним мотивом биља; из њих избија санжан емоционални доживљај Мајке природе, што јасно говори о лепоти, али и радости живота, на само овом уметнику својствен начин.



Сл. 32. Винцент Ван Гог, *Сунцокрети*.



Сл. 33. Винцент Ван Гог, *Ириси*.



Сл. 34. Винцент Ван Гог, *Ириси*.

Овај мотив уметник је више пута сликао. Плава боја симболизује поверење, поузданост и опуштеношћу. Она се повезује и са истином, правдом, духовношћу, миром, сигурношћу, младошћу, снагом, поверењем, оданошћу, ауторитетом, редом, али и депресијом с којом се овај сликар борио. Плаво асоцира и на небо и море, на наду, али и опушта и симболише поверење, поузданост, префињеност, смиреност, реалност, оданост, сигурност, мисаоност, припадност, опуштеношћу, професионализам. Чини ми се да би ово било само део описа ових Ван Гогових слика. Стога је лако, али и обавезујуће, поновити то да је уметност много сложен начин испоља-

вање људске душе да би се могла једноставно и лако објаснити многа слика свакодневним речима и мислима. Тако је Роден (*François-Aguste-René Rodin*), који је био интровертна личност, једном приликом написао за уметност да је то „*најузвишенија мисија човека јер она истражује пут за истраживање мисли света*.“⁵⁶ Парадоксално звучим, али ће уметност „*као последица неизрецивог*“, како једном лепо рече Гете (*Johann Wolfgang von Goethe*), свакако моћи у будућности да привуче велики број интровертних уметника, који ће ипак прихватити новине и сходно томе дати значајан допринос савременим уметничким тековинама.

Да додам овде у прилог горњих размишљања још и Пурталеса (*James-Alexandre de Pourtalès*), који каже: „*Уметност је најсигурније средство да се човек издвоји од света, али и да се са њим сједини*.“ И рећи ћу да су управо у овој реченици тајна и разлог томе што је флорна уметност присутна у свим крајевима света и саврло сличним универзалним значењем прихватана, између осталог и стога што из уметника несвесно проваљује неисцрпни резервоар архетипских слика и сећања. Флора је, махом, свесно прихваћена као прамајка Природе, као симбол универзума, вечног живота, али и сталног понављања животних циклуса, што се све да опазити лично, искуствено, па и без традиције и историје.

Ипак, да би се схватила у целини улога, то јест сложеност архетипског значења флоре у цивилизацијском току, потребно је досадашњим размишљањима додати мали осврт на употребу и значај и значење цвећа у митологији различитих народа света. Поменуто је већ да је митологија у директној вези са проучавањем флоре са становишта бројних обредних, културолошких, биолошких, географских, друштвено економских и других аспеката. Наиме, коришћење биљака у животу неке заједнице је чињенична ствар. Ја ћу овде додати само оне аспекте који имају директне везе са архетипским представама, а које се могу открити у ликовним представама и сликарском изражавању многих уметника. Јер, поље истраживања је огромно и превазилази захтеве рада којим се бавим. По Јунгу, морали бисмо да идемо и много дубље, али због лакшег разумевања предлажем да разматрање отпочне са прегледом одавно формираних митова у древним цивилизацијама. Митова и архетипова који притајено лутају у нашим умовима, који се узалуд боре да их се ослободе, ако је то уопште и потребно и корисно. Зато треба умно размишљати о овоме што је Виктор Иго рекао:

*„Закон проширивања стега, то јест, закон слободе, који долази после стега, исписан је у култури и уметности. У сваком људском друштву дође тренутак када се свети симбол изгуби у слободној мисли, када се отме од свештеника, када филозофија и системи нагризају религију, када се створи ново стање људског ума, њени листови испуњени на једној страни, остали би празни на другој, њено дело било би недовршено, њена књига била би непотпуна. Али тако није.“*⁵⁷

Флора у митологијама народа света

Дакле, да би се што боље ситуирао целокупни материјал везан за питање значаја и значења флорне уметности, чини се, да је важно се обратити неким даљим митолошким традицијама, које свакако нису изоловане од универзалности људ-

⁵⁶ François-Aguste-René Rodin, (2009), *Rodin on Art and Artists*, Dover Fine Art, History of Art, New York, стр. 12.

⁵⁷ Иго, В., (1994), *Богородичина црква у Паризу*, Просвета, Београд, стр. 67.

ског искуства и умовања, нити се могу озбиљно посматрати изван онога што се назива типологијом култура и типолошким одликама.

У свим митологијама света биље је важан симболички део празноверја, како ми то данас називамо са позиције рационалног мишљења. Митеме и митске приче су најчешће везане за ритуале који из празноверја проистичу, а посебно из анимистичких веровања у којима је врло развијено поштовање (светог) дрвећа и биљака. Овакви системи онтолошких вредности и поштовања разликовали су се у зависности од историјских епоха, то јест културолошког, природног и естетичког хоризонта поднебља. Заједничко им је свима најстарија представа о божанској моћи саме природе. И управо кроз митове уочавамо божанску суштину природе и вредно пажње веровања људи у божанско присуство, посебно унутар феномена плодности у биљкама. Биљке су тихи пратиоци људског живота и саучесници његовог просперитета. Оне су трајни знак, односно символ који прати сваког човека од рођења до смрти. На тај начин, цвеће симболички затвара круг човековог живота. Управо ову улогу цвећа препознајемо још у миту, само што је временом ова улога прерасла из сакралног у профано.⁵⁸ Кад говоримо о митологијама, свакако морамо с великим поштовањем поменути и нека размишљања Мирчеа Елијадеа (*Mircea Eliade*), једног од најважнијих светских стручњака у области компаративне анализе религија. Његова теорија каже да хијерофанија чини основу религије. Кретање људског ума од метафизичког према физичком свету је учинило да се многе појаве из сакралног света померају у профани свет.

Универзализација свеукупног људског искуства стварности, спајање светог и профаног простора и времена, веома је присутна и данас. Један од најважнијих доприноса Мирче Елијадеа у изучавању религије, јесте теорија вечног повратка, која тврди да митови и ритуали нису само сећања на хијерофаније, већ њихов сатавни део. Људско искуство стварности аутор дели на свети и профани простор и време. Ова теорија је у научним круговима постала широко прихваћена као добар начин да се објасни значај митова и ритуала. У књизи *Свето и профано*⁵⁹ он објашњава да је

„сакрално припадало преисторијској епохи живог мита, када су усмено предање и мит у њему, чинили јединство духовног живота заједнице, а ритуали као извођење митских представа, календарски ритам циклуса природе, чинили целину друштвеног и верског односа према свакодневном животу. Укупна природа била је подручје сакралног. Профано, међутим, исте садржине из трансценденталног домена сакралног, преобраћало се у нарацију и обичаје, празновања, од којих многа трају и данас, без суштинске везе са својом изворном семантиком непрестаног откривања божанског. Мит је престао да буде дијалог са божанским, и постао врста архетипске приче прошлих времена. Монотеистичке религије и њихове конфесијске карактеристике у друштву, духовност и веру су уоквириле у институционалне домене, издавјајући сакрално из свакодневног живота и укупне природе“.

Сакралног у симболици флоре вероватно многи више нису свесни, и то одавно, али о том колико је за кога нека биљка или цвет с митолошког гледишта ствари значајана, вероватно би сваки човек направио сопствени списак. Ово је мој редослед, мада ми се чини да би свака од њих могла стајати на првом месту.

58 *Op.cit.* Поповић-Радовић, М., стр. 26.

59 Мирчеа, Е., (2004), *Свето и профано*, Алинари, Београд, стр. 74.

1. Лотос

Лотос (*Nelumbo nycifera*) је водена зељаста биљка која расте у водама топлих области Азије, Африке и североисточне Аустралије. Цвет има дебеле, округласте листиће на дугој петељци која живи у води. Цветови су најчешће беле, жуте, светло ружичасте или плаве боје. Плод је чахураст. Ризом и семена садрже скроб и употребљавају се у исхрани. У митологији, лотос је биљка чијим су се плодовима хранили Лотофази, народ старе Африке. Ко би окусио њене плодове, заувек би остао у земљи Лотофага. Према записима античког писца и „оца историје“ Херодота из Халикарнаса (*Herodotus*), ова биљка одговара по опису некој врсти воденог љиљана, који пак води порекло из Египта. Према предањима из грчке митологије, овај цвета је у непосредној вези са љубављу нимфе велике лепоте, која је љубомором себе изнуривала, па су богови одлучили да је претворе у овај необичан цвет да би сачували њену чудесну лепоту. То је уједно и један од најстаријих записа ове биљке из античке Грчке. За старе Грке, лотос је символ лепоте и речитости, јер је цветао по пољима Хеликона (*Helikon*). Ову биљку са нежним и краткотрајним цветом девојке би уплитале у венце за разлучите ритуалне свечаности. Постоје и записи Теокрита (*Teokrit*) који говоре о томе да је лепа Хелена (*Helene*) имала венац од лотосовог цвећа на глави кад се удавала за грчког јунака Менелаја (*Menelaus*). Према Хомеровој Одисеји (*Odyssey*), постоји прича у којој се Одисеј бори са људима који су живели у Африци и који су се хранили лотосовим цвећем.



Сл. 35. Непознати аутор, 18. век, *Одисеј и народ који једе лотос*

И у римској цивилизацији овај цвет заузима значајно место. Он је сликан на зидовима помпејских вила, и то изнад приказа светог духа који је осликаван као божанство са крилима. Египатска митологија је врло очувана у уметности. Египћани су, према Библији, потомци једнога од Ноиних синова. И код древних Египћана симболика цвећа је била веома развијена. Лотосови цветови, који цветају у води, представљају женску сексуалну моћ и плодност, односно рођење или препород. Зато се у Старом Египту лотосов цвет помиње у миту о стварању света. Он је настао из праблата, а божански стваралац света је као лепи дечак искочио из његовње чашице. Цветови који се отварају са изласком сунца а затварају увече доводе се у везу са богом Сунца и развојем светлости из првобитног блата митског правремена, или прапочетка. Према томе, ова нежна и лепа биљка носи у себи и поруку примордијалних времена, тако значајног за функционисање и уметникове подсвести. Многе зидне слике у тебанским гробницама у Египту приказују рибаке испуњене лотосовим цветовима, по којима се покојник вози у чамцу од трске. Зидне слике, пак, које приказују лотос су шематизоване. И овај цвет је савршено стилизован и потпуно се уклапа у канон египатског сликарства. Увек је приказан из профила, са стилизованим латинама цвета, увек усправан и свеж. Снопови повезаног лотоса у виду стубова припадају египатској високој архитектури. Лотосови венци се полажу мртвима у гроб. Египћани су стављали лотосове цветове у руке своје мртвих приликом мумифицирања, јер је он представљао нови живот који улази у мртве душе. Папирус и лотос заједно симболизују уједињење делова царства. Плави цвет лотоса, слаткастог мириса, ценио се више него бели. Он је био атрибут Нефертума (*Nefertum*), господара добрих мириса, младог бога

поштованог у Мемфису. Налази се у *Књизи мртвих* и његов приказ дат је на слици 36.



Сл. 36. детаљ из *Књиге мртвих*, Нефретум.

Древни Египћани представљали су врховну богињу Изиду (*Isis*) како се рађа из лотосовог цвета. Харпократ (*Harpocrates* или *египатски Heru-pa-khered*), који је египатски бог ћутања и тишине, син Озириса (*Usiris*) и Изиде, био је поштован и код Грка и многе његове особине су идентичне са Аполоновим (*Apollo*). По Херодотовим списима био је брат Артемиде (*Artemis*) и представник зимског сунца. Ово божанство представљано је са лотосовим цветом у левој руци. Понекад је било приказано и како седи у

мноштву лотосових цветова.

Део такозване азијске митологије, сматра се, живи и у грчкој митологији, па је с те стране за уметност која је настала на тлу Европе важна. Узгред, статус ове омиљене богиње налажене су и на тлу Балкана. Лотос је цвет који је на југоистоку Средоземља и у Азији важан као ружа или љиљан у Европи и на Блиском истоку. А када је већ реч о Азији, треба се подсетити тога да је лотос веома важан символ у индијским, односно хиндуским веровањима, а Индија (и цео простор око ње) је, уз то, и прадомовина индоевропских народа. Индијски цвет лотоса је најважнији символ духовности и уметности на овом простору. Број латица овог цвета, који броји осам чашичних листића, символ је космичке хармоније, па је зато коришћен за израду мандала (Санскрит: *मण्डल Mandala*, *круг*) и јантри.

Индијска богиња Падма (*Padma* или *Kamala*) је предаријевског порекла и повезује се са појмовним пољем воде и плодности, па је такође лотос везан за богињу Падма, која се појављује на хиндуистичким и будистичким споменицима као символ креативне силе која влада универзумом. Ликовне представе овог божанства су многобројне. Учитељ, гуру, који је донео будизам на Тибет (8. век нове ере), зове се Падмасамбхава (*Padmasambhava*), што значи „Рођен из лотоса“. Он држи лотос у рукама, при чему су цветови символ сажаљења. У другом појавном облику зове се Падманатесхвара, тј. Господар плеса са лотосом, који носи црвени цвет лотоса. Лотос је такође велики символ спознаје, која из кружног тока инкарнација води до нирване. Тибетански облик молитве „ом мани падме хум“ преводи се са „ом, драгуљ у лотосу, амин“, при чему трантричко тумачење делује „дубинско психолошки“ и заговара, духовно гледано, спајање женског цвета са мушком енергијом. У азијској митологији лотос симболизује женски полни орган, зато се из њега рађа нови живот. Хиндуси се односе према богу Брахми (*Brahmā*) тако што га хипокористички, из милоште, називају „Лотус-рођени“, јер се за њега прича да се појавио из лотоса који је пупак, или центар универзума. Символика лотоса у Кини повезана је са будизмом. У овој далекој нама земљи, бели лотосови цветови су симболички амблеми многих старих средина, међу које спадају амидистичке заједнице. Лотос је био знак тајног таоистичког друштва, због чега је повезан



Сл. 37. Рави Варам, *Хинду богиња*

са симболичком алхемијом, јер је златни цвет био као и лотос, симболизујући пут светлости. Златни цвет је еликсир живота што дословно значи златна лопта, златна пилула такозвани Ђин-дан.⁶⁰ Лотос, чији се корен налази у благу, али из њега излази чист и мирише, јесте без грана, развија празан цвет и гледа нагоре, па је атрибут бесмртних и представља слику чистог стремљења ка Небу. Друго име за лотос доводи се у везу са његовим скривеним значењем и тумачењем. Тако, на пример, дечак са лотосовим цветом представља поруку да треба увек уживати у животу. Стопала Кинескиња племенитог рода, калуљена и обогалена подвезивањем, означавала су „искривљени лотос“. Та физичка тортура женске популације требало је да омогући елегантан ход и плес. Овај необичан обичај званично је забрањен тек крајем 19. века.

У системима јоге, лотосов цвет је највиша духовна спознаја растућег струјања енергије у телу. Као такав, он се пореди са процватом лотосовог цвета на темену, исто као и са „златним цветом“, као врховним лотосом у таоизму. Овај цвет је и симбол највеће мистичке посвећености. Лотос је неизбежан симбол, наравно, и у хиндуистичким и будистичким причама. Постоји још једна позната легенда која говори о вези лотоса и Буда. По њој, он је ходао земљом и оставио, уместо отисака својих стопала, трагове по којима су потом ницали лотосови цветови. Према јапанском предању, мајка Ничирена (*Лотос од Сунца*) је затруднела сањајући Сунце на лотосовом листу, поред цвета. Ничирин (*Nicirin*) је иначе основао огранак будизма. Фраза „*Ом мани падме хум*“, коју су и Хиндуси и будисти користити у медитацији, у преводу значи: „*драгуљ на, или у лотосу*“ и може да се односи на Буду или мистично јединство мушких и женских енергија. Цвеће и облици који подсећају на кружне облике израсле из флоралних мотива представљају мандалу, ритуални симбол за концентрацију и медитацију. У многим далекоисточним земљама цвеће, односно чашичне листиће цветова често користе будистички свештеници да створе велике цветне мандале. Оне имају задатак да представе пролазност, крхкост и кратак живот на Земљи. Служе као вид контемплације и опуштања.



Сл. 38. Јошитаки, Буда који седи на лотосовом цвету.



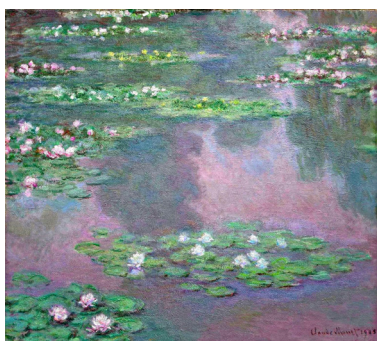
Сл. 39. Томиока Тесаи, Лотос.

60 *Op.cit.* Ричард В. са коментарима Јунга, К. Г., стр. 19.

61 *Sumi-e* је азијски стил сликарства. Његово буквално значење је „слика од мастила“. „*Суми*“ значи црно мастило, а „*е*“ значи пут или сликарство.

гије у телу пореди се са процватом лотосовог цвета на темену, исто као што то бива са „*златним цветом*“ као врховним лотосом у таоизму.

Када се све ово има у виду, нимало није чудно што код азијских народа, тачније у будизму, флора има везе са просветљењем, односно са духовним стањем које се одликује одсуством жеље и патње. Цветови лотоса ничу, појављују се пупољци, који расту, отварају се у цвет, сијају и доносе плод. Наше тело је као цвет који цвета и брзо вене, оно пропада и неуморно цвета једном, дрхти и пада и коначно се претвара у прах. У хришћанству се лотос најчешће повезује са мистицизмом.



Сл. 40. Клод Моне, *Локвањи 9*.



Сл. 41. Чарлс Кортнији Курана, *Локвањи*.

На приложеној слици 40 Клод Моне слика своју водену башту у којој, на маестарлан начин, приказује перливање небеских тонова на површини устајале барске воде.

На сл. 41 Чарлс Кортнији Куран (*Charles Courtney Curran*) приказује прелепу романтичну сцену водене баште с почетка 20. века, тачније из 1094-те године. Сјај и раскош баште су употпуњени лепотом и нежношћу елегантно одевених дама које уживају у малом, дрвеном чамцу, препуштене нестварном, рајском призору.

Лотос се помиње и у Курану, што је свакако може бити и израз везе са азијском митском традицијом.

2. Љиљан

Љиљан, или бели љиљан (*Lilium candidum*), јесте вишегодишња зељаста, луковичаста биљка, висине 90-170 цм, из породице *Liliaceae*. Пореклом је из југозападне Азије, одакле се проширио на остала подручја, поготово на Медитеран. Верује се да постоји још од почетка леденог доба. Има дивне, крупне декоративне цветове. Његово лишће и цвеће користи се у фармакологији. Због своје белине, величине и лепоте која зрачи светлошћу и чистотом, љиљан је поштован и цењен као сакрални цвет још у античка времена. Када се помињу Јупитер (*Jupiter*) и Јунона (*Јунона*, грч. *Нега*, лат. *Iono* - жена римског бога Јупитера, подударна са грчком *Хером*) незаобилазно се помиње овај цвет.⁶² Грчки мит о љиљану прича да је овај предивни цвет настао из Хериног млека које је капало на земљу, па је у исто време настао и Млечни пут, који је само једна од безбројних галаксија у видљивом делу универзума. Он је од посебног значаја за људски род јер је дом Сунчевог система.

Љиљан је такође био један од симбола римске богиње Јуноне, али и верни ат-

62 *Op.cit.* Поповић-Радовић, М., стр. 176.

рибут Венере (*Venus*). Старо предање, према римској варијанти, говори о овом цвету како је Јупитер зажелио да, још док је био дечак буде бесмртан. Зато је замолио Сомнуса, познаваоца тајних знања, да му направи нектар који изазива чудесан сан. Када је добио тај нектар, Јупитер га је дао Јунони, а када га је Херакле (*Herakles*) попио, уснуо је дубоким сном. Јупитер је тада дечака Херакла ставио на небеске дојке одакле је пио амброзијски напиток бесмртности. Неколико капи овог напитка капнуле су на земљу и из њих је израстао лепа, бели љиљан. Од трагова овог напитка на небу је настао млечни пут звезда.

Љиљан је био и символ Горњег Египта. Он је и у тој митској традицији поистовећиван са чедношћу, чистотом и невиношћу. Коришћен је у процесу мумификације, јер је помагао да се сачува тело из којег су отклоњени унутрашњи органи. Овај цвет је представљен у бројним хијероглифима, где је он символ божанске светлости. На древном Блиском Истоку, љиљан је био повезан са месопотамском богињом Иштар (*Ishtar*), која је такође позната и под именом Астарте. Она је девица, богиња стварања и плодности.

Наравно да се симболика и такво коришћење овог дивног цвета протегло и до, у каснијим временима, хришћанства у којем је љиљан интерпретиран као знак чисте девичанске љубави, символ Мајке Марије.



Сл. 42. Михаил Несторов, Благовести.

Слика 42 Михаила Несторова (*Михаил Васильевич Нестеров*) приказује Благовести и сликар употребљава бели, опојни мирисни љиљан као символ хришћанске чистоте. На слици се јасно уочава утицај естетичких норми и закона хришћанства у времену у којем Несторов ствара. На сликама од 43 до 49 Арханђел Гаврило предаје гранчицу белог љиљана Девици Марији. Овај потез је типичан пример канона приказивања религиозне сцене Благовести у току ренесансе у Италији. Сlike Сандра Ботичелија, Пиетра Перуђинија (*Pietro Perugino*) и Мелоца да Форлија (*Melozzo da Forlì*) су приложене.

Тако је и Гаврило, анђео благовести, углавном представљен са љиљаном у руци, као и хранитељ Јосиф, али и Маријини родитељи Јоаким и Ана, као архетип и символ добрих родитеља. Разумљиво је онда зашто сликари често приказују арханђела Гаврила како



Сл. 43. Сандро Ботичели, Марија са арханђелом Гаврилом.



Сл. 44. Пиетро Перуђино, Благовести.

предаје Марији љиљан, тај хришћански символ и архетип чистоће. Поред тога што се љиљан налази у вези са Богородицом Маријом, он је такође повезана са девичанским и другим светим личностима изузетне чедности. Многобријни су ликовни записи оваквих представа.



Сл. 45. Мелоцо да Форли, Благовести.

Сл. 45 Мелоца да Форлија из 15. века је типичан приказ Благовести, када арханђел Гаврило доноси Богородици бели љиљан. Смиреност и дубоко религиозно осећање јавља се у нама док пажљиво гледамо ову сцену. И рекла бих да посматрање оваквих и сличних слика из хришћанског периода уметности обавезно носи у себи архетипски став.

На сл. 46 *Марија са Христом у наручју* је окружена анђелима. То је тондо и као такав има посебну символичку снагу. Сандро Ботичели користи круг да би нагласио фокус на Богородицу и Христа. Низ белог љиљана који се налази иза Богородице подећа нас на њену невиност. Он као да наглашава ванвременски тренутак среће, али и мајчинске туге.



Сл. 46. Сандро Ботичели, *Марија са Христом у наручју*.

Сл. 47 Карла Долчија (*Carlo Dolci*), *Алегорија искренности, Благовести*, упућује на то да бели љиљан на венцу на глави даје акценат овој барокној верској слици.

Сл. 48 Данте Габријел Росети (*Dante Gabriel Rossetti*) *Ecce Ancilla Domini!* из 1849. приказује такође Благовести, са препознатљивом символиком у гесту арханђела Гаврила који држи бели љиљан у руци.



Сл. 47. Карло Долчи, *Алегорија искренности, Благовести*.



Сл. 48. Данте Габријел Росети, *Ecce Ancilla Domini!*

На сл. 49 Џона Сарџента (*John Singer Sargent*) *Каранфил, љиљан, љиљан и ружа* из 1885-6. године, приказан је овај дивни цвет у башти заједно са децом, што свакако додатно асоцира на невиност раног и безбрижног детињства.

Сасвим другачије је представљен љиљан на сликама Фантена-Латура, (*Henri Fantin-Latour*) који је овај цвет сместио у удобан ентеријер с почетка 20. века, и то на крај стола, у предивну, танану вазу. Ова слика свакако наглашава нежност овог

цвета, кроз бљештаву белину којом зрачи и подсећа нас на лепоту, али и пролазност живота. Цвет у облику звездица, у чијем се средишту налазе блиставе индијско жути прашници, као да жели да нас уздигне до плавог небеског свода. Ово се може видети на сл. 50.



Сл. 49. Џон Сингер Саргент, *Каранфил, љиљан, љиљан и ружа*.



Сл. 50. Анри Фантен-Латур, *Љиљани*.

У Србији се овај цвет назива крин, лијер и, не случајно, богородичино цвеће.⁶³ Љиљан је симбол узвишености и чистоте. Љилан је рајски цвет - симбол бескрајне лепоте, среће, бесмртности и спаса. Врло често се користи на венчањима јер симболизује избор вољеног бића.

3. Хризантема

Хризантема (*Hrysanthemum*) се понекад зове и „мама“. Она припада породици *Asteraceae*. Назив хризантема, који је коришћен у Европи, потиче свакако од грчког префикса *chrys*, који значи „златна“ (оригинална боја) и именице *anthemion*, што значи цвет. Овај прелепи, сложени цвет са пуно латица, потиче из Кине и Кореје. По кинеском предању, особу која пије воду са извора, или потока око којих расту хризантеме, чека добро здравље. Чак је и један град, *Чу-Хсиен* добио име по овој биљци (*Град хризантема*). Конфучије (*Confucius*) је једном предложио да се хризантемини цветови користе као објекат за медитације. Он је рекао да ће једна латица овог славног цвета, која се нађе на дну чаше вина, обезбедити дуг и здрав живот ономе ко пије вино. У Кини је она символ јесени. Назив овог цвета има исту гласовну вредност у кинеском сликовном писму, односно карактерима као и глаголи чекати, боравити и подстицати на размишљање.

На сл. 51 *Хризантема на стени и птица* најбоље се види како кинески сликари приказују овај цвет, нежно и са пуно пажње, окружен птицама које су цвету најбољи пријатељи.

Хризантеме су пренесене у Јапан, где су постале изузет-



Сл. 51. непознати аутор, *Хризантема на стени и птица*.

63 *Op.cit.* Поповић-Радовић, М., стр. 244.

но цењен цвет. Са историјом, која датира из 15. века пре нове ере, митологија хризантема је испуњена мноштвом прича и симболике. Хризантема је у Јапану симбол царске куће. Символизује такође чистоту. Хаику поета, Такахама Киоши (*Takahama Kyoshi*) написао је о њој:

*Смрт хризантеме. Па ипак иза ње нешто остаје.*⁶⁴ Овде Киоши размишља о смрти, али на начин такав као да смрт није крај свега, ако ништа друго а оно бар стога што хризантеме својом лепотом нуде осећање непролазности, вечите среће. У Јапану, постоји чак и „Фестивал среће“ посвећен овом цвету, а који се одржава сваке године. Хризантеме Јапанци сматрају савршенством стварања. Они су 910. године у Токију организовали прву изложбу хризантема, када је овај цвет проглашен за национални цвет и символ Сунца, односно царске породице. У Европу су хризантеме пренесене тек 1754. године. Данас, после дугог периода култивације, произведен је читав спектар боја, од беле до љубичасте па до црвене. Хризантеме симболизују оптимизам и радост за све далеко источне народе, док за Европљане ово је јесењи цвет, са символиком смираја. Он постаје омиљен цвет уметника импресионизма.

Међу бројним сликарима који су сликали хризантеме морамо да поменемо Едгара Дега (*Edgar Degas*) који са великом вештином слика огроман број хризантема у широкој вази. Сл. 52 *Жена са хризантемама*, из 1865. године, нам говори да је и живот цвећа подједнако важан као и животи људи.

Хризантеме су назив слике 53 Фантена-Латура. Ова је слика, претпостављам не само за мене, прави пример савршенства и разноврсности које могу да пруже расположење и замах свакој души. Док гледамо слику чини се као да можемо да осетимо сунце које избија из боја и да осетимо свим чулима пријатност њиховог мириса.



Сл. 52. Едгар Дега, *Жена са хризантемама*.



Сл. 53. Анри Фантен-Латур, *Хризантеме*.

Слика 54, под називом *Хризантема*, нас опомиње да не смемо да занемаримо и име Гистава Феита (*Gustav Feith*), који са великом занатском вештином, лаком сликарском руком, огромним знањем и искуством слика ову врсту раскошног цвећа. Позадина нам употпуњује доживљај изузетне нежности и раздраганости. Све је прозрачно, драго и мило.

Слика 55 Анрија Матиса (*Henri Matisse*) *Хризантеме у кинеској вази*, сликана 1902. године, нуди потпуно другу визуру овог цвећа. Снажан сликарски гест успева да се прилагоди овом цвету и да искаже његову лепоту и складан облик, а и тренутно расположење уметника. Бачена сенка само вазе треба да нам укаже и на

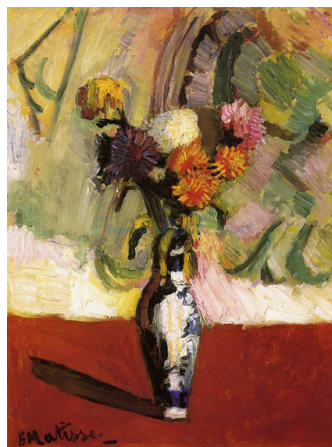
⁶⁴ Девиде, В., (1985), *Јапанска хаику поезија*, Превод: Димитар Анакиев, Народна библиотека, Београд, стр. 87.

неку врсту ускраћености.

Хризантеме су, рекла бих, код нас неправедно запостављене. Углавном представљају символ сећања и намењене су обележавању *Задушница (Дана мртвих)*.⁶⁵



Сл. 54. Гистава Феита, *Хризантема*.



Сл. 55. Анри Матис, *Хризантеме у кинеској вази*.

4. Нарцис

Нарцис (*Narcissus*) је један од првих пролећних цветова. Нарцис је врста вишегодишњих биљака из истоименог рода. Постоји више врста нарциса, међу којима бих рекла да је најзанимљивији бели нарцис или суноврат. Нарцис је зељаста биљка која расте на нашим ливадама, али због лепоте цвета честа је и у баштама као украсна биљка која цвета од априла до јула. Цвет је најчешће беле боје, али се јавља и у варијететима од светло нежно жуте са белим централним чашичним листићима, до јарко жутих латица и наранџастих централних чашичних листића. Има веома опојни мирис. Расте на влажним местима, најчешће крај река, језера или потока.

Грчки мит о цвету нарцису говори нам поетичку причу о судбини којом су богови казнили младића који је имао лошу људску особину, о његовом недостатку љубави према другима. Слично оној причи о Адонису (*Adônîs*) и зумбулу, у којој се преноси живот, идентитет, из умирућег младића на цвет. Нарцис (*Narcissus*) је био изузетно привлачан младић, из Беотије (*Boeotia*), који је презирао оне који су се заљубиљивали у њега, укључујући и нимфу Ехо (*Echo*). Његов недостатак саосећања за патњу оних које је одбио, наљутио је богове, који су га навели да се заљуби у свој одраз над површином воде. Ухваћен у самообожавању, Нарцис је покушао да пригрли сопствену слику, односно сенку јер се смртно заљубио у њу. Тако је упао у воду и удавио се. На месту где је седео загледио у свој одраз у води, појавио се цвет који су нимфе назвале нарцис. Управо је овај тренутак био најчешће инспирација сликарима, јер у визуелној представи изазива право осећање, које самољубиви Нарцис показује самим држањем тела и јасним унутрашњим ставом. Опис природе око њега није његов свет већ само његов одраз у води. Овидије описује и овај цвет у *Метаморфозама*. Помиње да је чашица у латици овог цвета у ствари света посуда у којој се сакупљају Нарцисове сузе, то јест јутарња роса.

65 *Op.cit.* Поповић-Радовић, М., стр. 234.

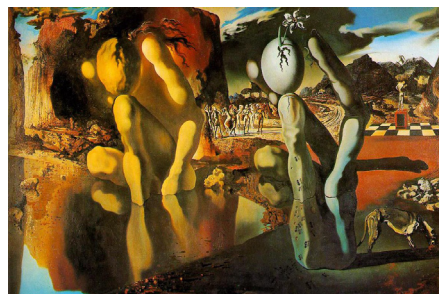
Опојни мирис овог цвета опчинио је богињу Кору или Персефону (*Kore* синоним *Persephone*) док га је брала по ливадама, па ју је Плутон (*Pluto*) лако отео и однео у Доњи свет. Из тог разлога је овај цвет имао значајну улогу у елеусинским мистеријама, њиховим иницијацијским ритуалима, то јест у обреду иницијације посвећен култу грчких богиња Деметере (*Demetrius*) и Персефоне, а које су се у форми представе одржавале у Елеузини (*Eleusis*). Нарцис је, нормално, постао символ себичности, самољубља, самодопадања, емоционалне хладноће, незрелости и неузвраћене љубави. С обзиром на то да овај цвет међу првима никне из снежног покривача, символ је и поновног буђења, рођења и новог почетка. Данас психолози користе појам нарцисоидност у значењу самозаљубљеност. У свакој врсти уметности овај појам је драгоцен у стваралачком смислу. Јер, нарцисоидан човек, у ствари, премало воли себе, јер има дифузан идентитет, и мада је празан и понекад се понаша као камелеон, зависан од туђе подршке и дивљења, преосетљив на критику, неаутентичан, ипак је занимљив потенцијал у уметничком смислу и значењу. Таква особа нема базично самопоуздање, подршку у себи, па је тражи од другог а понекад и у уметности као својеврсном облику сублимације. У стањима декомпензације појачавају се хипохондрија и бурне промене расположења, што је честа (позитивна) одлика многих врских уметника. Мисли да је његов проблем јединствен и да га могу разумети само посебни људи.⁶⁶

Нарцис цвет се сматра симолом пролећа, на више начина, али се у модерној психологији доводи у везу и са сном, смрћу и васкрсењем, јер се током лета нарцис наизглед повлачи, а у пролеће поново покрива ливаде као упадљив цвет. Из тог разлога је настала његова амбивалентна симболика. С једне стране, он је везан за воде, са плодношћу, најављује буђење у пролеће, али пошто брзо вене, симболише и смрт и пролазност. Нарцис је биљка која изгледом подсећа на љиљан и стога су га хришћани усвојили као важан објекат, предмет на сликама на којима су прикаује Девица Марије.

Азијски народи су овој биљци додавали атрибуте символа среће, па је зато као поклон био знак изузетног поштовања, указаног ономе који га је добијао. У Кини назив за нарцис је „водено бесмртни“ и приликом новогодишњих прослава овај цвет се користи као символ среће. Он у овој земљи није одувек био одомаћен, већ су га донели арапски трговци још у средњем веку. Он игра важну улогу у бајкама о цвећу, којих има веома много. Због игре речи, односно гласова у представама у којима се појављују нарциси, назив ове биљке значи „осам бесмртних желе дуг живот.“⁶⁷



Сл. 56. Џон Вилијам Вотерхаус, *Ехо и нарцис*.



Сл. 57. Салвадор Дали, *Метаморфоза о Нарцису*.

На слици 56 Џона Вилијама Вотерхауса (*John William Waterhouse*) приказана је горска нимфа Ехо како чежњиво гледа Нарциса, који је загледан у сопствени одраз

66 Видановић, И., (2006). *Речник социјалног рада*, Тиро-ерц, Београд стр. 257.

67 *Op. cit.* Осава, Ж., стр 67.

у блиставој води, символу подсвести. Прелепи лаворов венац на Нарцисовој глави своји етеричким мирисима делује тако да он постаје подложен интродукцији и сопственој нарцисоидности.

Салвадор Дали се такође уметнички и символно изразио кроз врло познату слику 57 *Метаморфоза о Нарцису* из 1937. године, приказујући на врло апстрактан и алегорички начин биће ексцентрично и потпуно усамљено.



Сл. 58. Вилијам Мерит Чејс, Нарциси.



Сл. 59. Лоренс Алма-Тадема, Када процвета нарцис.

На сл. 58 Чејс Мерит (*William Merritt Chase*) експресивно доживљава сунцем окупану зеленкаду (нарцис). Све играјући се истом бојом у више пажљиво одабраних нијанси.

На слици 59 Алма Тадема (*Sir Lawrence Alma-Tadema*) приказује лепоту младих девојака која може само да се пореди са венцем сунцем окупног нарциса.

5. Ружа

Ружа (*Rosa*) је из рода дрвенастих биљака, из фамилије *Rosaceae*. Узгаја се због ванредно лепих и мирисних цветова. Данас постоје многобројни хибриди ружа који се међусобно разликују по боји, величини, облику, изгледу цвета, мирису и постојању трнова. Постоји велики број дивљих ружа, чији се плод (шипак, шипурак) богат витамином Це користи у исхрани и за припрему чајева. Од око 100 врста рода *Rosa* у Србији расте и негује се двадесетак. Стари Грци су били велики познаваоци биљака.⁶⁸ Били су свесни њихове лековите моћи, храњиве вредности, мириса и, на крају, али што је за уметност од значаја, лепоте. Многобројно цвеће из разноврсног медитеранског биљног света појављује се у њиховој митологији. Не случајно. Грци су били мајстори митских прича које су од средњег века биле прихваћене широм Европе, и у публици и у књижевним, ликовним и музичким делима налазиле одјека. То су приче на којима и данас одрастају наша деца. Анемоне, каранфили, зумбули, љиљани, лотоси, нарциси, макови, руже, сунцокрети, и љубичице су међу онима који су повезани са митским причама и обичајима Грчке. Грци су такође имали цветну богињу, и она се звала Флора (*Chloris*)⁶⁹ и била је удата за Зефира (*Zephyr*), бога западног ветра.

Ружа (*Rosa gallica*) је биљка који има посебне, верује се, сакралне моћи, али је и символ којим се исказују љубавне поруке. Ружа у античко доба постала веома популаран цвет. Њено порекло је у непосредној вези са богињом љубави и лепоте.

68 *Op. cit.* Стевановић, Б.; Јанковић, М., стр. 247.

69 Schmitz, L., (1867), *Chloris, Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, vol. 1, Boston, стр. 695.

Али постоји више верзија о ружином цвету које су везане за античке грчке митове. Руже су настале, као и већина лепог и пријатног цвећа, из мита о смрти великог јунака Адониса (*Adonis*) који је био љубавник богиње Афродите (*Aphrodite*). Из Адонисове су крви изникле прве црвене руже. На симболичан начин то предање било је у додиру са поновним рађањем. Црвена боја је у ствари симболизовала препород, можда и срећне, али болне порођајне муке. Ружа је врло мирисни цвет који цвета на трновитом жбуну. Символика ружиних боја се тумачи на бројне начине, што зависи од појединих култура, трдиција, али и од облика и боје цвета. Занимљиво је и етимолошко порекло назива грчког острва Родос, потиче из имена овог цвета.

У старом римском предању, ружа је била девојка принцеза необичне лепоте. Задивљено њеном лепотом Сунце је спустило своје зраке на њену кожу, док се купала, обасипајући је тако својим светлосним пољупцима. Очарано лепотом девојке, Сунце је заборавило да обасјава Земљу и да треба да уступи ноћ Месечевој светлости. Због тога је Бог морао да девојку, изузетне лепоте, претвори у прелепи ружин цвет. Зато се и сматра да је порекло руже у непосредној вези са богињом љубави и лепоте. Овидије је давно рекао: „*Често трн рађа нежну ружу*“, на Истоку пак, у мистичној поезији трн ружин и славуј су у врло симболичкој, значајној алегоријској вези. Постоји у исламској традицији чак и прича по којој је ружа настала из капи зноја са Мухамедове (*Muhammad*) обрве за време Ноћног путовања. И ово је једна врста алегорије.

Овај цвет је био повезан са обожавањем богиња и код старих Римљана, а символ је лепоте и цвет Венерин. Венера је пандан у грчкој митологији Афродити, богињи љубави, лепоте и појуде, док је у египатској то Хатхор (*Hathor*). Стога се за римску Венеру се често користи двоструко име: Венус-Афродита. Венера се представља са венцем ружа на глави, који је симболични знак љубави и лепоте. Ружин црвени цвет потиче из Венерине крви која је канула из њеног повређеног стопала, у тренутку када је журила да помогне свом вољеном Адонису. Мирис овог цвета потиче од божанског нектра којим је натопљен овај цвет. Неспретни Купидон (*Cupido*) је одговоран за различитост нијанси боја ружиних цветова. Наиме, он је нехотице просуо божански нектар по ружама. Римљани су такође видели руже као символ смрти и поновног рађања, и стога их често садили на гробовима, што је доцније пренето као обичај и у хришћанство.

На свим приложеним копијама у овом раду слика реалистички је дат приказ две особе, Адониса и Венере. И поред канаона који налаже да се виде и руже које израставју из земље, ови сликари то нису приказали. Као да су хтели да оставе посматрачевој машти да доврши сцену Адонисовог умирања и на тај начин оставе значајне слике да стваралачки кореспондирају са публиком. Величина и значај ових радова су заиста огромни.

На слици 60 Симона Вујеа (*Vue Simon*) Венера и Адонис су приказани као заљубљени пар. Анђели и бели голубови, наглашавају романтику, али и у типичном хришћанском маниру да над њима бдије Творац, а по дуалистичким гностичким веровањима да се овде ради о добрим анђелима.



Сл. 60. Симон Вује, Венера и Адонис.



Сл. 61. Анибале Карачи, *Венера и Адонис*.

Анибале Карачи (*Annibale Carracci*) на мајсторски начин слика представу љубавне сцене Венере и Адониса, са свим украсима барока који слави фриволност ове митске приче. Кроз визуелизацију раскашаности и лакомислености, активно учествујемо у овом догађају опчињени идилом.

Паоло Веронезе (*Paolo Veronese*) на слици из 1580 године, представља нам тренутак када је Адонис уснуо у крилу своје драге. Обучен у сунцем обасјану

свилу делује сасвим невинно онако уснуо, док његова драга румених образа ужива у природи и срећи, не слутећи трагичан крај.

Све до сад изречено о прелепом наслеђу у европској култури лако може да упути свакога у то зашто је хришћанство прихватило велики број античких симбола митског карактера, преобликујући их и прилагођавајући их новој вери у нове ситуације, а понекад и у нова значења. Када су хришћани усвојили симболику цвећа (а усвајали су и симболику биља, дрвећа и животиња) из античких времена, они је у каснијем периоду претварају у строги канон који служи сликарима при изради религиозних слика, али и у архитектури, на розетама, које нису ништа друго већ уметничка интерпретација цвета руже.



Сл. 62. Паоло Веронезе, *Венера и Адонис*.



Сл. 63. Козимо Росели, *Мадона са дететом и анђелима*.

Мадона са дететом и анђелима Козимо Роселија (*Cosimo Rosselli*) је карактеристична представа рано ренесансног сликарства у Италији. Мадонина мирноћа је наглашена зато што је окружена анђелима који је штите. Њен поглед је уперен негде у даљину, свесна је исхода који је чека, што је наглашено бојама на њеној одећи. Поред Богородице са Христом у наручју смештена је символно и алегорички плетена корпа са ружама.

Слика 64 *Мадона са гирландом ружа*, Ђованија Салви да Сасоферата (*Giovanni Battista Salvi da Sassoferrato*) је типична представа венца ружа са наглашеном симболиком барокне хришћанске иконографије. Руже су насликане с великом преданошћу, у најлепшим нијансама које се крећу од беле са симво-

ликом чистоте, преко девојачки ружичасте, до црвених које симболизују Христову крв. Венци ружа су архетипови небеске среће. У Библији се каже „*Човек цвета као пољски цвет. Дуне ли ветар на њега, и одува ли га, и место на којем је до*

мало пре стајао, неће више знати за њега”⁷⁰ Венци цвећа су атрибути који се налазе и на Јосиповом штапу. У неким причама и легендама суви штап који је процветао символ је богоугодности и наде.



Сл. 64. Ђованији Салви да Сасоферато, *Мадона са гирландом ружа*.



Сл. 65. Карло Долчи, *Девница Марија са детеом и цвећем*.

Слика 65 Карла Долчија *Девница Марија са детеом и цвећем* из 1642. године је још један пример слике која приказује ружу и остало цвеће као класичне атрибуте сцене, која има за задатак да пренесе поруке хришћанства о лепоти и пролазности, о вечном животу након смрти.

Иако су хришћани усвојили ружу као раније утврђени и коришћени символ, она је и даље остала у вези са древним митовима који је симболишу и сугеришу нам и тумачење архетипа добре и пожртвоване мајке. Ипак, временом, ружа је добила и додатна значења у хришћанској симболици. Црвена ружа почиње да представља Исусову крв проливену као мученика који је умро за своју веру, за спас човека, док су беле руже постале символ за невиност и чистоту. Једна хришћанска легенда каже да ружин грм није првобитно имао бодље, али после првог греха Адама и Еве, односно њиховог пада из еденског врта, ружа је добила и трње.

Осим наведеног, руже су такође имале задатак да пренесу људима поруку да они више не живе у рајском врту савршенства и благостања. Међутим, Црква је посебно настојавала у томе да иконографија буде заслужна за то што је ружа, као краљицу цвећа, постала симолом Богородице Марије и девичанства. Због тога је само девицама у средњем веку било дозвољено да носе венац од ружа, док се Богородица најчешће приказује на сликама у ружичњаку, уместо да носи венац. Ружа је такође символ ђутљивости, молчаниа, тишине, а ружа са пет листова се радо резбари на исповедаоницама.

Ружа је и национални цвет Енглеске. То датира још из времена Хенрија VII (*Henry VII*) који је увео ружу (*Tudor rose*) као, символ тјудорске краљевске лозе, али комбинујући белу и црвену ружу као символ уједињења краљевства. То је био и символ грађанско-племићког рата између два породична претендента на престо, симболизованих преко црвене и беле руже у 16. веку у Енглеској.

Са симболичког становишта, хришћанство обраћа подоста пажње на боју цвећа. Бела је, у хришћанству, символ невиности, чистоте и смрти. Црвена означава виталност и проливену крв. Док се плава генерално везује за свете тајне, унутрашњу преданост у хришћанској догматици. Жута је, на супрот плавој,

70 Псалм 103, стих 15 до 16.

символ Сунца као извора топлоте и живота и замена за злато, које у преносном смислу представља оноземалско, па је зато често у приказима религијских сцена.

И у Србији се овој биљци посвећивала велика пажња. Она је у нашем народу називна *Божјиом сестрицом*. Овај цвет се стављао у неначету воду којом би се укућанни ујутру, на Ускрс, умивали ради здравља и заштите од урока. У нашем народу руже у црвеним нијансама дарују се у знак љубави и симболизују страсну љубав. Жуте руже су израз весела или задовољства, али и даље се за њих везују неверство и љубомора. Беле руже симболизују духовну љубав, чистоту и безгрешност, док наранџасте означавају жудњу. Руже боје лаванде поручују да је реч о љубави на први поглед. Ружичастим ружама, тамнијих нијанси изражава се захвалност, док се светлијим нијансама истиче нежност особе која их прима, као и дивљење према тој особи.⁷¹ Позната књижевница Исидора Секулић је дивно запазила да је ружа цвет из кога шећер капље.

На сл. 66 познати аутор, Фердинанд Георг Валдмилер (*Ferdinand Georg Waldmuller*), је насликао раскошни букет ружа. Сваки детаљ ове елегантне композиције је представљен са пуно пажње. Руже делују као да се заиста налазе испред нас на столу. Оне су приказане толико уверљиво да заборављамо да је ова слика стара око две стотине година, јер овакве аранжмане видимо и данас.

Посебну пажњу ружи посветили су бројни писци, међу којима свакако треба поменути Милтона (*John Milton*), Дантеа (*Dante Alighieri*), али и Шекспира (*William Shakespeare*). Вилијам Блејк (*William Blake*) такође има песму посвећену болесној ружи:

О, ружо, болесна си!
Невидљиви црв јак,
Који уз хук олује
Лети кроз ноћни мрак,

Пронашао је рујне
Радости твоје лог,
Тамна му тајна љубав
Уништава те стог.

Међу најлепшим књигама које говоре о томе колико је Шекспир користио цвеће, јесте свакако књига која се може наћи и на сајту.⁷²

У исламској мистичној поезије ружа је чест символ са вишеструким значењима. Најчешће као символ љубави према Творцу. Она је уживала велико поштовање као сакрална биљка, па се за стару Персију може рећи да је права постојбина ружа. О овоме сведочи чудновата митска прича која, по предању, каже да је и сам пророк Заратустра (*Zarathustra*), био повезан са ружом. Пламен у који га је вавилонски владар



Сл. 66. Фердинанд Георг Валдмилер, Букет ружа на столу.



Сл. 67. Вилијам Блејк, Болесна ружа.

71 *Op. cit.* Поповић-Радовић, М., стр. 239.

72 <http://www.archive.org/details/cy31924079639187>, присупљено 2013.

хтео да баци, претворио се у хрпу црвених ружа, то јест латица, без стабљика са трњем. У Персији се чак славио празник *Дан ружа*, који је трајао онолико дана, колико је трајало и њено цветање. У муслиманској традицији, посебно у њиховој мистици често се помиње ружичњак, а најпознатији је песник у тој теми Сади (*Saadi Shirazi*) с почетка 13. века. Његова најцењенија песничка збирка под називом *Врт ружа* (*The Rose Garden*) разуме се као врт контемплације. Други исто толико важан аутор је Мухамед Шабистари (*Mahmud Shabistari*) који је написао *Ружичњак тајни* (*The Secret Rose Garden*). О поетским визијама арапских и исламских писаца, мудраца и филозофа, најбоље сведоче следеће приче, до којих сам дошла захваљујући преводу и избору професора др Радета Божовића, а пред којима застаје дах европског, хришћанског ума који остаје потпуно затечен у загонетки. Прва се зове Биљка и почиње овако:

„Једнога дана појави се испред улаза у дом богослова Абдул Кадира цвет у саксији. Поред њега је писао: „Помириши га и погоди који је то цвет“. Абдул Кадир је замолио ученике да се одговор да писаним путем. Навече је купио све одговоре и рекао ученицима:

- Свако ко је написао 'ружа'⁷³, може да остане при свом одговору. Ко није ништа написао или је написао нешто друго, одбачен је.

На то га један ученик упита да ли је потребно да се користи тако прост метод и по њему просуди нечија способност за учење, на што је Велики учитељ овако одговорио:

- Схватам питање, али сам свима хтео да покажем да просте манифестације јесу знак унутрашњег карактера.

Потом је сваком вратио његов папир.“

Можда је прича о *Багдадској ружи* мени ближа, јер сам провела део најлепшег детињства у овом чудесном и мистичном граду. Можда отуда потиче моја несевсна заљубљеност у цвеће и мистику.

„Сви дервиши користе реч *ружа*⁷⁴ као символ и амблем. При том, ваља се присетити и другог значења којег реч *вирд* доноси, а то је 'усредсређеност, вежбање'. Абдул Кадир, утемељивач следбе *кадирија*⁷⁵, добио је надимак „Багдадска ружа“, јер је Багдад у његово време био познат по великом броју учитеља мистике. Када је Абдул Кадир стигао у Багдад, дервиши му у знак добродошлице изнесоше посуду пуну воде. То је била метафоричка порука да је Багдад сада, када је он дошао, пун духовности као тај суд воде. Мада је тада било зимско време, Абдул Кадир је узгајио једну прекрасну ружу и ставио је у ту воду, поручивши тим поступком да у „тој води“ има и за њих места. Када то присутни схватилише, сместа га назваше „Багдадском ружом“.⁷⁶

На другом крају наше Планете, у традиционалној кинеској симболици ружа има знатно мању улогу него у ономе што се обична данас назива европском традицијом. Она означава младост, али није символ љубави. У кинеској, таоистичкој, традицији највиши степен просветљења је приказан као *Златни цвет* који расте

73 Ружа, вино и славуј су три основна симбола муслиманске мистичке поезије. Ружа симболизује крв Пророкову, као и синова Алијиних, вино је символ среће, мира, задовољства и чека одабране у Рају, славуј је символ зависности и љубави према Алаху.

74 Арап. *вурд*, *верд*.

75 Покрет, или богословно-филозофски правац, школа у исламу која је у Курану видела темеље судбинског одређења које прати човека, због чега је била у сукобу са богословно-филозофском школом мутазила. Кадарије не треба мешати са другим суфијским редом, кадиритима.

76 Из традиције школе кадарија.

са врха главе. Постоји стара и позната кинеска пословица која каже да „руже имају трње за оне који би их брали“.



Сл. 68. непознати аутор, Мандала.

Ружа и у Индији има посебно место. Облици, али и боје, овога цвећа такође имају значај. Цвет са латицама окренутим ка споља, као зраци светлости Сунца, повезани су са Сунцем и са идејом центра-света, универзума, или, другим речима, свести. Стиизовани облик ружиног цвета се зато доводи у везу са *мандалом*, мистичким средиштем и симболичким обликом хармоније света, како спољњег тако и унутрашњег универзума људи. Стога морамо да се подсети-

мо нежних речи Тагоре који нас мудро саветује: „*Не берите руже и не стављајте их у вазу да би их сачували; оне ће се саме сачувати цветајући дуж пута*“.

Како се види, важност значења цвећа у различитим традицијама и културама је многострука, да значења не морају увек бити иста, не само са природне тачке гледишта него и са симболичке, или алегоријске. Могло би се рећи да ипак постоји нека типологија, а при том, у многим културама подоста цвећа се доводи у везу са симболиком сакралног дрвећа, што су стара анимистичка веровања.

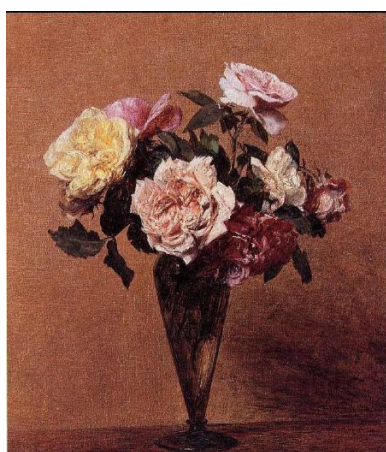
Од бројних слика на тему руже, или на којима се овај цвет појављује у мизансцену, издвојила бих следеће слике:

На слици 69 *Ружина душа* Џона Вотерхауса из 1908. године можемо да ухватимо себе како удишемо опојни мирис ружа, које нас неодољиво подсећају на срећне примордијалне дане наших прародитеља у еденском врту.



Сл. 69. Џон Вилијам Вотерхаус, *Ружина душа*.

На слици 70 Фантин-Латура руже одишу елеганцијом и префињеношћу, упућују нас на размишљање о лепоти природе, али и пролазности, како живота тако и лепоте. Руже нас подсећају на прикривену, стидљиву елеганцију неке средовечне даме.



Сл. 70. Анри Фантин-Латур, *Руже у вази*.



Сл. 71. Едвар Мане, *Руже у вази*.

На слици 71 Едвара Манеа (*Édouard Manet*) руже су приказане као да нам преносе невидљиве, али сањалачке вибрације доживљаја опојног мириса, а жарке боја овог цвета изазивају неухватљиво одушевљење, радост што можемо да живимо у

таквој лепоти. Тамне боје цвећа и позадине нуде нам простор за суздржану мистику.



Сл. 72. Одилон Редон, *Ружа и беле раде*.

Слика 72 Одилона Редона (*Odilon Redon*) *Ружа и беле раде* је једна надреална композиција у којој цвеће постаје више од лепог плода природе, прелази у простор контемплације. Она подстиче наше асоцијације на лепо и скривено, за чим често у трци за животом немамо довољно времена.

Слика 73 Ренеа Магрита (*René François Ghislain Magritte*) под називом *Ружа* заиста нам представља Магритову филозофију која поручује да без обзира на то колико неки објект био реалистично нацртан и насликан, људи га никада не могу перципирати као стварног, него само као његову слику, одраз, можда и привид. Његова иначе сновита, апстрактна и симболична дела могу да се интер-

претирају као коментар на психоанализу Сигмунда Фројда. Сам Магрите је описао своје слике изјавивши: „*Моје слике су видљиви призори који ништа не кривају; оне изазивају мистерију*“.⁷⁷



Сл. 73. Рене Магрит, *Ружа*.

⁷⁷ Goldman R. S., (2009), *Magritte's Imagination, Board book*, London, стр. 38.

6. Божур

Божур (*Paeonia*) спада у врсту вишегодишњих биљака из истоимене фамилије (*Paeoniaceae*). То је зељаста или полудрвенаста биљка. Цвет је нежан, крупан, појединачан, полусиметричан, беле, бледо жуте, или пурпурне, црвене и црвено-розе боје. Плод је у облику мешка, са већим бројем крупних семенки. Цвета на пролеће, од марта до маја.⁷⁸ Божур је биљка за коју је анонимни грчки песник записао око 300. године пре наше ере: „*Божур је краљица свих лековитих трава*”. Он заиста поседује многе лековита својства, и због тога је у легендама у нужној вези са бројним боговима. Још према записима Грка Теофраста (*Theophrastus*), филозофа, Аристотеловог ученика и пријатеља, ова биљка спада у лековите, мада постоје и записи о амбивалентним представама о злом дејству ове биљке. Најпознатија грчка легенда која говори о божуру настала је из сплетке између богова. Паеон (*Paieon*), који је био лекар грчким боговима, тврдио је да је он открио коришћење божуровог корена у медицинске сврхе. Према миту, Паеон је био студент Асклепија (*Asclepius*), бога медицине и исцељења. Лето (*Leto*), богиња плодности, једном је рекла Паеону да постоји посебан корен који расте на падинама планине Олимп, а који помаже у ублажавању порођајних болова. Асклепије је постао љубоморан на свог ученика и у бесу запретио да ће га убити. Да би сачувао Паеона, Зевс (*Zeus*) га је претворио у цвет божура како би могао да настави да ублажава болове жена на порођају. Неки извори наводе да су божурово семе користиле труднице још у античкој Грчкој.

Римски историчар Плиније Старији (*Pliny the Elder*) написао је да тинктура од корена божура „*спречава да нам се илузије које нам доводи Фаун у сан подсмевају*“. На блиском Истоку ова биљка је била широко распрострањена и веома цењена. Због свог гордог држања и црвене боје која симболизује живот, лепоту, богатство и част.



Сл. 75. Немачка биљна илустрација божура, 16 век.

Ова илустрација потиче из 16. века и део је обимне књиге. Немачки биљни фолијарум је био веома цењена књига у то време.

Занимљиво је што се овај мит јавља и у Сирији, само што је божур никао на месту где је проливена крв јунака полубожанског порекла по имену Атис. И у српској варијанти постоји мит о овом цвету. Божурови се помињу у предању о српским јунацима који су пролили крв у Косовској бици и из крви су израсли црвени божурови. На местима погибије српских јунака, међу којима је и цар Лазар, расте јединствена пурпурна биљка. То је чувени и опевани косовски божур који расте на Газиместану, али га има и у Румунији. Ова ендемска врста цвета у мају и јуну. Мало је пак



Сл. 74. *Paeonia mascula* u *Paeonia officinalis* из књиге по Грчком ботаничару Диоскориду (*Pedanius Dioscorides*).

78 *Op. cit.* Стевановић, Б.; Јанковић, М., стр. 278.

познато, међутим, да овај пурпурни, као крв црвени цвет, има знатно мање латица од оних нама познатих, баштенских биљака са огромним жутиим прашницима. Дакле, чувени косовски божур је синоним вечног живота српског народа. Код нас је остао обичај даривања божура као архетипа саме плодности. Уочи *Видовдана*, домаћин би свим укућанима давао струк божура уз речи: „*Да будеш као овај цвет, црвен и јак*“.⁷⁹ Наравно, и народ је морао да опева овај дивни цвет и међу најпознатије народне песме које славе ову биљку подсетила бих на следећу, под називом *Косовски божури*:

*Уснила је дубок санак
са Косова Рада
па се своје милом, драгом
у наруцју јада*

*Хеј, драги, драги
божурове сади
ја ћу воду, а ти корен
нек изникну млади*

*Видиш, драги, широм поља
божурова нема
само камен, љуто трње
под облаком дрема*

*Да процвета равно поље
око манастира
и да пастир испод брда
у фрулу засвира.*

И у далекоисточним традицијама, као што су рецимо јапанска и кинеска, постоје бројни записи о божуру као светој биљци. Божур је краљица цвећа у Кини и Јапану. Ништа није тако као што се представља, и томе нас учи природа, односно, ученик природе и хаику мајстор Такахама Куоши (*Takahama Kyoshi*) који каже:

*„Бели божур“ му
веле-ипак је, видим,
мало розикав.⁸⁰*



Сл. 76. Ланг Шининг, *Божур*.

Слика 76 Лангаа Шининга (*Lang Shining*), рекло би се, представља типичан пример осликавања ове биљке из тог поднебља. Раскошни цвет, јарке боје маслинастих листова као да трепере на поветарцу који осећамо на лицу, док гледамо ову нежну, елегантну и префињену слику.

Сл. 77. Ишимуосаи, *Пчела и божур*.

Слика 77 Ишимуосаија (*Ichimyosai*) *Пчела и божур* је још један диван пример импресивног сликарства Азије с краја 19. века. Стилизован, сложен цвет са преливима

79 *Op.cit.* Поповић-Радовић, М., стр. 208.

80 *Op.cit.* Девиде, В., стр. 96.

нијанси, какве само природа може да створи, насликан на пиринчаном папиру, преноси поруку да вредна пчела може да ужива у лепоти цвећа, али и да донесе корист човеку стварајући мед. Прашници и сунцем обасјане латице као да нас опомињу да треба увек бити вредан и убирати плодове које нам природа сама већ даје.

Божур је цвет који преноси, и у другим културама, примаоцу поруку: „*Чувај тајну*“. Кинеско име ове биљке је *Meu-Tan*, што симболично значи бесмртност, јер је Тан прах бесмртности, и због тога је довођен у везу са птицом феникс која се непрестано рађа из сопственог пепела. Године 1903. династија Чинг (*Qing*) је прогласила божур националним цветом. Управо из овог периода потиче слика Јуна Шупинга (*Yun Shouping*), која најбоље сведочи о значају и значењу овог бесмртног цвета.



Сл. 77. Ишимуосаи, Пчела и божур.



Сл. 78. Јун Шоупинг, Божурови.

Слика 79 *Мртва природа са божуровима* великог Манеа одише тугом и елеганцијом. Као да нам представља сукоб живота и смрти, преко остављеног божура. Његов кратки живот представљен је отпалим латицама са белог цвета.

Лепота божура очарала је и сликаре импресионисте који су баш у то време и поново увели у моду ову биљку која је стигла са естампама са Далеког истока. Утицај Јапана на сликаре импресионисте је управо био огроман. Сви су жудели за естампама, а сликари су сликали ово дивно и раскошно цвеће. У то време сликарство цвећа постаје тема за себе, и то под називом „*мртва природа*“.

Док посматрамо слику 80 *Божурови* Фантина-Латура причњава нам се да осећамо нежни и дискретни мирис свежине овог ранопролећног цвећа. Боја лососа и нежно ружичаста нас подсећају на доба невиног зрелог девојаштва.

Слика 81 *Божурови*, Чарлса Кортнеја Курана (*Charles Courtney Curran*) је препуна светла и нежне романтике, окупане блиставим бојама јутарњег сунца. Њима није окупана само дама са слике, већ, рекла бих, и ми који је гледамо из времена помало деструктивног 21. века и, с неверицом, питамо себе, да ли оваква идила још увек постоји? *Божурови*, то јест „*руже без трња*“, подсећају нас на слици 81, на то да су божурови још један символ Девике Марије. И у старој народној медицини баштенском божуру приписивала су се разна симпатетичка дејства. Семе ове отровне биљке, величине грашка, нанизано у ланац, стављало се око врата одојчади као амајлија против тегоба приликом избијања зуба. Многобријни су ликовни записи оваквих представа током средњег века, а поготову ренесансе. Свакако да у оваквом схватању има и дубљих архетипских слојева. На средњевековним сликама приказује се и цвет божура у комбинацији са божанственом и елегантном, дубоко језерско плавољубичастом кандиликом

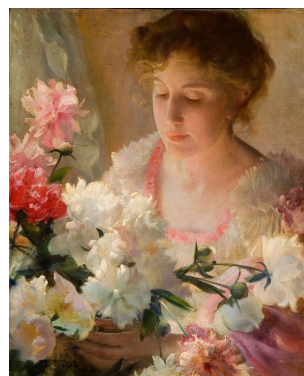


Сл. 79. Едвар Мане, *Мртва природа са божуровима*.

(нежним и љупким цветом, као још један атрибут Пресвете Богородице). Својом лепотом овај цвет преноси симболику архетипа нежне љубави и крхкости Пресвете Богородице. Такође, на бројним сликама ренесансних мајстора налазимо ове цветове које окружује Марију и Христа.



Сл. 80. Анри Фантин-Латур, *Божурови*.



Сл. 81. Чарлс Кортнеј Куран, *Божурови*.

7. Анемона

Анемона (*Anemona*) је прелепи, али једноставни цвет. Лепота анемоне је у њеној савршеној једноставности. Може бити бела, светлорозе, бордо, цинобер црвена и пурпурна са средиштем у коме су тучкови и прашници тамни скоро црни. У грчкој митологији црвене анемоне су повезане са Адонисовом (*Adônīs*) смрћу. Сведочанство о овој легенди забележено је у Овидијевим *Метаморфозама*⁸¹. Овог згоданог младића су волеле и Персефона (*Proserpina*), краљица подземног света, и Афродита (*Aphrodītē*), богиња љубави. Мит о Адонису прича о томе како је ово божанство, у лику прекрасног младића и сјајног музичара, уживало у лову. Адонис је једнога дана задобио у лову жестоку рану од вепра, који га је пробо кљовима. Афродита је чула вапаје свог љубавника, али је стигла само да види Адониса смртно искрвареног. Пурпурно-црвене анемоне су потом изникле из земље коју је натопила Адонисова крв. У другој варијанти приче, анемоне су биле беле пред смрт Адониса, али их је његова крв обојила у црвено. А по још једној, лепи цвет анемона је настао из суза богиње Афродите када је оплакивала бога Адониса у кога је била заљубљена. И чим би наступили топли пролећни дани, љубавне сузе богиње лепоте цветале су по ливадама као лепо самоникло цвеће у свим бојама. Но, како анемона поста омиљено цвеће, које су радо брали љубитељи природе, богиња Афродита је претвори у лепу цветасту девојку коју назва саса. Највећи број ликовних приказа митолошких сцена у вези са Адонисом (тврди се да је његов прототип у месопотамско-палестинској митској традицији) сачуван је на старим, античким вазама. Пролазност овог цвета исказана је значењем самог његовог имена које дословце значи „цвет ветра“. Овидије чак тврди да је то цвет рођен из ветра и да га сваког пролећа доноси ветар. Овидије каже да „њене латице подсећају на усне које отварају дах ветра.“ Одатле је настала прича да је анемона синоним за душу.⁸² Анемоне, које су означавале и свето тројство, патњу и смрт, најчешће се користе у сликарству као архетипски знаци.

Петар Паул Рубенс (*Peter Paul Rubens*), један од највећих сликара, сликарски је

81 Овидије, Н., *Метаморфозе*, X, (1991), Дерета, Београд. стр. 135.

82 *Op.cit.* Поповић-Радовић, М., стр. 203.

забележио легенду о љубави између Адониса и Венере, али је изоставио анемоне. Он је приказао лепоту тела и пејзажа, али није насликао тренутак израстања цвета анемоне из крви Адониса.

У драми Сан летње ноћи, Вилијем Шекспир је описао анемону као цвет који је у стању да својим мирисом изазове љубав код Титаније (*Titania*) према свему што угледа. Њој је Оберон (*Oberon*), док је спавала, ставио латице ове биљке на очне капке и на тај начин је зачарао.



Сл. 82. Петар Паул Рубенс, Адонис и Венера.



Сл. 83. Хендрик Голтзиус, Адонисова крв се претвара у анемоне.

Слика 83 Хендрика Голтзиуса (*Hendrick Goltzius*) је свакако једна од ретких који приказује тренутак ницања овога цвета прам причи из митологије, и то поштујући сваки детаљ приче. Занимљив је формат који доприноси патосу. Слика је са великим познавањем перспективе дочарао сва краћења и поставио сцену тако да она има фокус на Адонису, односно на његовој смрти.

На слици 84 Адонисово буђење, Џон Вилијам Вотерхаус нам приказује ову романтичну љубавну сцену са анемонама које окружују уснулог Адониса, наговештавајући несрећан исход старог мита. Беле и нежнорозе, елегантне анемоне смештене су око љубавника, док су црвене, обојене страшћу и крвљу, непосредно уз Адониса.



Сл. 84. Џон Вилијам Вотерхаус, Адонисово буђење.



Сл. 85. Анри Фантен-Латур, Анемоне и љутићи.

На сасвим други начин Фантин-Латур слика букет анемона са љутићима. Овај аутор даје нам слику која на реалистички начин приказује лепоту ове биљке. Он нам сугерише и спокој и елеганцију која зрачи из овог цвећа. Фантин-Латур са пуно знања и великом спретношћу слика ове цветове танане лепоте. Одабир боја, размештање цвећа у складну композицију даје приказ ванредне елеганције, у којој доминирају чаробни осећај мира и чврсте везе са природом, у којој откривамо верног пријатеља и тихог саговорника.

Редон, сликар снова, слика анемоне уз пољско цвеће (Сл. 86). Тако наглашава њихову елеганцију, једноставност, лепоту, али и неумитну пролазност. Букет је смештен у неодређени простор, па добијамо утисак да цвеће лебди између стварности и непрегледних предела еденског врта на небу. Оно је чудесно и узвишено, подсећајући нас на то да је лепота цвећа увек са нама, од рођења до смрти. Анемона је овде, свакако, приказана као символ стидљивости и растанка.



Сл. 86. Одилон Редон, *Анемоне и пољско цвеће*.

8. Љубичица

Љубичица (*Viola odorata*) је мајушна биљка која расте ниско и краси милом лепотом своја поља у пролеће. Она носи мале љубичасте цветиће, али може имати и цветове тананог спектра, који иде од светло до тамне нијансе љубичасте, па до благо ружичасте и нежно бледо жућкасте до беле боје. По Плинијевим записима, љубичица има необична лековита својства, тако да чак може да спречи главобоља ако се носи венац овог цвећа на глави. Ова мајушна биљка инспирисала је грчки и римски мит о Адонису и Венери (*Venere*). Богиња Дијана (*Diana*) је једну прелепу нимфу претворила у овај нежни лепи цвет који краси поља у пролеће. Мит о Адонису је, даље, утицао и на привлачне митске приче створене на древном подручју Блиског истока, мада има и озбиљних претпоставки да је ово божанство пореклом са Блиског истока. Према причи која се тиче Адониса и љубичице, Велика мајка, богиња Кибела (*Kibela* или *Cibela*) волела је Атиса (*Atis*), који је убијен док је ловио дивљег вепра. На месту где је пала крв на земљу, израсле су љубичице. На старогрчком име овог цвета било је „јон“, што етимолошки води до нимфи са обале реке Јоније (*Ionia*). Оне су, по предању, овај цвет дале на дар Јону, по коме је читаво племе Јоњана добило име. Име и античког јонског стуба у античком грађевинарству и архитектури потиче од овог прелепог нежног цвета. Он је коришћена у љубавним дивиницијама у стара времена, јер се сматрало да има магијско дејство. Зато се поклања као знак љубави. У хришћанској симболици, љубичица је символ за скромност. Она је мала, јаког мириса и представља омиљени архетип пролећа, плесова и славља у природи. Постоји више легенди које говоре о томе како љубичице ничу на гробовима девица и светитеља. Европски народне приче повезују љубичице са смрћу и жалошћу. Љубичасто-плава боја овог цвета повезује се са



Сл. 87. Леонардо да Винчи, *Љубичица*.

верношћу и постојаношћу и учинила је љубичицу цењеним љубавним даром. Важно је рећи и то да није само љубичица била симолом чисте љубави и невиности. Разноврсно, питомо, невино цвеће лако је било везивано за иста алегоријска значења.

Леонардо да Винчи (*Leonardo di ser Pietro da Vinci*) је забележио, око 1500-те године, лепоту овог пролећног цвета, и на цртежима и на сликама као детаљ који радосно попуњава задњи план и чини да слика проговори најлепшим могућим језиком. Питамо се да ли су заиста беле, лила или жуте, јер се снено и смерно крију у тихом кутку.

Арабљани су у шербет стављали латице цвета љубичице. По легенди, сам Мухамед је пио напитак справљан од цвета ове биљке, лети га је пио расхлађен, а зими топао. Управо онако као по старој муслиманској изреци „*Посебност цвета љубичице међу другим цветовима, иста је као и посебност ислама међу другим религијама.*“⁸³

Сликар Албрехт Дирер (*Albrecht Dürer*) је представио мајушни *букет љубичица* са огромном пажњом. Танани баршунести цветови просто маме својом игром светла на зеленим листовима. Скромност и лепота овог букета подсећа на детињство, када смо брали ово танано и нежно цвеће по ливади у жељи да га унесемо, заједно са његовим спокојем, у дом. Љубичице те су биле модре као море дубоко, нежне и мириса слатког.



Сл. 88. Албрехт Дирер, *Букет љубичица*.

Импесиониста Едвар Мане дао нам је своју визију букета малих љубичица. Ову слику (Сл. 89) је, према хроничарима, Мане поклатио сликарки Беатрис Морисо (*Beatris Morisot*), након отварања њене прве и веома успешне изложбе. Лепеза са слике је Беатрисина, са којом ју је Мане неколико пута сликао. Питам се да ли је ова прича из живота овог сликара истинита и да ли је Беатрис потрчала у загрљај свом драгом када је добила ову слику? Питам се да ли је порука послата као изјава љубави или носи још неку скривену поруку коју ми не трба да сазнамо? Да ли је сликарка удахнула мирис уља са свежег платна или је осетила ипак заводљиви мирис слатких, мајушних љубичица, овог само наизглед скромног букета? О овом љупком цвету, божанствено нежног мириса, постоји, много легенди, а свака се слаже са тим да је она прави символ пролећа девичанства, невиности и скромности.



Сл. 89. Едвар Мане, *Љубичице*.

Љубави, укратко, јер она симболизује и прву љубав. Овим нежним цвећем, када вам га ко поклати, изражавају се искреност и приврженост. Посебно га је обожавао велики песник Гете, а ратоборног Наполеона (*Napoléon Bonaparte*) су називали оцем љубичица. У нашој традицији љубичица је везана за Ђурђевдан, јер се ставља у букете заједно са снежно белим и слатким висибабамма, неж-

83 *Op.cit.* Поповић-Радовић, М., стр. 245.

ним веснивцима пролећа. Поклања се младим девојкама, али и женама као знак љубави. Према једној народној песми, љубичица има већу магичну снагу него све друго цвеће:

Кад би знале дјевојчице
Што је мирис од љубице, Све би цв'јеће потргале,
Љубицу би пољевале.⁸⁴

9. Каранфил

Каранфил (*Dianthus caruophyllus*), из рода *Dianthus*. Сматра се да расте у рајском врту. Потиче из медитеранске регије и датира као позната биљка и цвет већ 2 000 година. Научно име фамилије (рода и врсте) потиче од грчких речи *dios*, што значи Бог и *anthos* - цвет па се може превести као *божански цвет*. И то он, заиста, јесте. Древни грчки ботаничар Теофраст (*Theophrastos Eresios*) је и користио за њега назив божански цвет. Карл фон Лине (*Carl von Linné*) је дао латински назив *Dianthus* овој складној биљци. Данашње народно име, каранфил дали су Немци, због сличности мириса цвета и зачина каранфилића (осушени пупољци *Suzugium aromaticum*), да би се затим овај назив одомаћио и у другим европским језицима. Каранфили се састоје се од хармонично спирално сложених, латица са кратким ресама. Они могу бити беле, свих нијанси жуте, розе или црвене боје, па је то разлог што каранфили имају више различитих значења. Каранфил је биљка која преноси поруку о Христовим патњама, али и поруку љубави. Кармин црвени каранфил често се представља на сликама Мадоне, односно Богородице с дететом, а на ренесансним сликама, које нису религиозног карактера, он је символ љубавног залога.



Сл. 90. Бернардино Луињи, Богородица и Христ.

Слика Бернардина Луинија (*Bernardino Luini*) је ренесансни пример нежне сцене Богородице и Христа који је загладан у каранфил. Свако дете, када да му дате мајушни цвет у руке га испитује, истражује и мирише баш као и Христ на овој слици. Он је очаран овим мирисом и сложеним кружним савршеним обликом на уској, сивозеленој и дугој гранчици. Богородица је нежна и спокојна јер је њено дете уз њу. Срећна је, јер га закупања нешто што је лепо и невино.



Сл. 91. Бенвенуто Тизи, Мадона са дететом и св. Јеронимом.

Црвени каранфил био је честа тема сликарства такозване мртве природе.

Италијански сликар Бенвенуто Тизи (*Benvenuto Tisi* или *Il Garofalo*). Овај сликар је

⁸⁴ Чајкановић, В., (2009), *Речник митолошких веровања о биљкама*, Антолигија Српске књижевности, Београд (Стефановић-Караџић, В., Пјесме, 1, 320), стр. 82.

чак добио и чак надимак по имену овог цвета—*Il Garofalo*, односно Каранфил, јер је у углу својих слика уместо потписа сликао-уписивао овај минијатурни цвет. Слика 91 *Мадона са дететом и св. Јеронимом* пример је изванредних радова овог сликара.

Жан-Батист Симеон Шарден (*Jean-Baptiste Simeon Chardin*) слика нам вазу са каранфилима и другим нежним цвећем. Елеганција облика вазе и њена сјајна и упечатљива боја доприосе општем утиску префињеног стила и пријатног осећања која изазива читава охрабрујућа и смирена композиција. Чини се да мир и спокој који влада у мени док посматрам ову слику, мир који може да ме вазнесе до чудесног тихонавања и интроспекције.

Сликарка Маргарет Батерворт (*Margaret Butterworth*) приказује нам једну од најлепших плетених, једноставних корпи са аранжманом дуплих каранфила свих могућих варијетета у боји. Једноставност и прочишћена композиција дају простора да се присетимо и тога да у животу и једноставне ствари могу бити сасвим довољне за срећу, само их треба открити, и наћи начин како да у њима уживамо.

У Француској новог доба црвени каранфил је символ ројалиста, а касније социјалдемократа. На Немачком говорном подручју је знак који обележава „празник рада“, то јест Први мај. На турским и кавкаским ћилимима каранфил се појављује као декоративни орнамент и символ је среће. Међу причама о ветровима са далеких гора за каранфил кажу да је символ жарке млађане љубави, право оличење нежности, славе и радости, праштања и помирења. У Србији овај цвет је био везан за домаћи култ и познат је под разним именима, међу које спадају:



Сл. 93. Маргарет Батерворт, *Мртва природа са каранфилима*.

каравил, каравиље, гарофан, гарофиље, катмер или клинчец.⁸⁵ Био је познат као аротропаја и заштитник од злих духова. Ова биљка у нашем народу увек прати миомирисни босиљак. На Крстовдан се уплитао у венце. Коришћен је и за купање новорођенчади. Дивицијанцијска улога каранфила била је велика, па се са њим веома често и гатало. Црвени каранфил је и символ жудње за сусретом.

Наравно да и облици цвећа такође имају значај и сопствени симболизам, посебно према цветовима чашичне и круничним листићима. Они се латицама радијално отварају и пројектују ка споља као зраци светлости. Овакви и слични цветови били су уписани у каноне које су сликари користили као упутства за израду религиозних слика. Канонизована флора је имала своја чврсто утврђена симболичка значења која су се поштовала када су сликари приказивали сцене из Библије, о чему је већ дат преглед у анализи претходних слика.



Сл. 92. Жан-Батист Симеон Шарден, *Ваза са цвећем*, 1750.

85 *Ibid.* стр. 60.

10. Зумбул

Зумбул (*Hyacinthus*) је један од цветова који је, према митологији, првобитно био човек, или је пак настао иза смрти људског бића. То је цвет који може имати беле, јарке или бледе тонове розе, магенте, љубичасте или плаве боје, а који опојно мирише. Зумбул је вишегодишња зељаста биљка са подземним стаблом у виду луковице. Висине је до 30 цм и има једну цветну стабљику која носи гроздасту цваст. Грчки мит о Аполону (*Apollon*) и Хијакинту (*Hyacinth*) говори о пореклу зумбула, биљке која је члан велике породице љиљана. Хијакинт, леп младић из



Сл. 94. Жан Брок, *Хијакинтова смрт*.

Спарте (*Spártā*), био је миљеник бога Аполона, који га је ненамерно убио бацајући у надметању с њим диск. Зефир (*Zephir*), бог западног ветра, који је такође био заљубљен у Хијакинта, из љубоморе је управио диск ка њему. Из из крваве земље на којој је лежао младић на смрти изникао је зумбул, нови цвет изванредне лепоте. У знак сећања на њега, Аполон је наредио да тродневни фестивал буде посвећен Хијакинту и да мора бити одржаван у Спарти, сваке године. За Грке је овај прелепи цвет био символ лепоте, изузетности и племенитости.

На слици 94. Жан Брок (*Jean Brock*) приказује смрт несрећног Хијакинта, око кога се налазе мирисни бели и плавичасти зумбули. То је и крај приче о завидности, али и о неуспешној љубави између божанства и смртника.

На слици 95 Николаса Жолена (*Nicolas-Rene Jollain*), *Хијакинт се претвара у зумбул*. Слика је из 1769. год. и црвеном тканином наговештава ватрена, успламтела љубавна осећања. Хијакинт је приказан баш у тренутку када се претвара у прекрасни миомирисни зумбул.

Зумбул пак у хришћанству означава разборитост и спокој душе. У овој иконографији љубичасти зумбул је символ Христа и Марије, Краљице Неба. Њега су сликари врло често користили у сценама са хришћанском тематиком због симболичког значења, али и због велике декоративности. С друге стране, и у блискоисточним, муслиманским земљама ова биљка постала је важна јер је Пророк Мухамед говорио: „да имам два комада хлеба, продао бих један и купио зумбуле, јер они ће ми душу нахранити“. Отуда велико поштовање према овом цвету у муслиманским земљама. Тек у 16. века луковица зумбула се први пут из Турске преноси у западну Европу. Тада је Европљане захватио талас одушевљења овом биљком, с којом се, малтене, понавља прича о лалама. На бројним сликама холандских старих мајстора налазимо ове цветове као делове у оквиру цветних аранжмана.



Сл. 95. Николас Жолен, *Хијакинт се претвара у зумбул*.

Назив за биљку је у српски језик вероватно дошао из турског (тур. *sümbül*-зумбул). Он симболизује на нашем простору лепоту и привременост, смрт и поновног рађања, љубав, страст, божанску милост и највећу мудрост. Зумбул се сматра

супружничким цветом, он је символ праве љубави и нежног пријатељства. Отуда је и у нашој народној књижевности зумбул чест структурни елеменат књижевног говора: као метафора за лепоту (нпр. *Зумбул девојче*, у песми *Стојанке, бела Врањанке*) и љубав у народној песми:

*Двоје се заволели младих
У пролеће, кад им цвета цвеће
Кад им цвета зумбул и каранфил.*

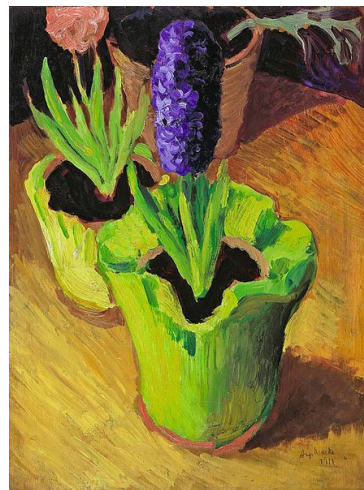
Он се јавља и као алегорије у љубавној лирској народној песми *Љубавни растанак*. Мотив зумбула је присутан и у лирици Алексе Шантића, у песми *Емина* у којој песник каже:

*С грана вјетар пухну, па низ плећи пусте
распете јој њене плетенице густе.
Замириса коса, к'о зумбули плави,
а мени се крену бурурет у глави!*

Свестрани романтичар, песник и сликар, Ђура Јакшић у песми *На Липару* каже:

*С белом булом,
са зумбулом,
шарен-рајем,
рајским мајем,
цвећем, миром,
са лептиром,
летимо ти ми
срца топити
Прошли су ме давно моји лепо дани,
увело је цвеће, одбего ме мај,
а на души оста, ко скрхана биљка,
ил' ко тужан мирис увелог босиљка,
једна тешка рана, тежак уздисај.*

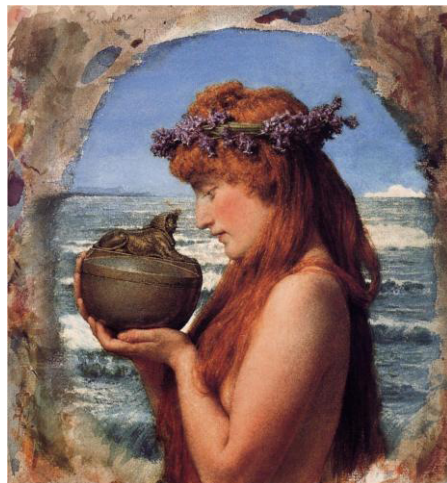
На приложеној Сл. 96 Августа Макеа (*August Macke*) из 1911. године, насликан је зумбул из птичије перспективе, да тако кажем. Маке је насликао зелену саксију необичног, да кажем-женсколиког облика, сугеришући бојом и обликом на плодност земље и природу, одакле потиче ова прелепа култивисана биљка која је весник пролећа и доброг расположења. Она трепери под сунчевим зрацима и чини да се и сами тако осећамо, без икаквог трага и наговештаја могућег умирања. Могуће да оваквav осећај имамо захваљујући сазнању да ће ова биљка опет процветати следећег пролећа из своје луковнице, или зато што је толико лепа, па у њену смрт не можемо да верујемо.



Сл. 96. Август Маке, Зумбул.

Један сасвим другачији стил је исказан на слици Алма-Тадеме. Пандору (*Pandóra*) из 1881. године, краси венац овог опојног цвета који је омамљује да

отвари загонетну кутију. Она је одлучна и опчињена садржајем у посуди, несвесна зла које може да се догоди. Тадема нас је оставио да осетимо, дубоко у устрепталој души, злокобни тренутак који је неизбежан. Као да чујемо и хук таласа немирног мора из позадине, да јавља да ће из кутије искочити зло.



Сл. 97. Лоренс Алма-Тадема, *Пандора*.

11. Мак

Мак (*Papaver rhoeas*) је биљка пореклом из медитеранског региона. Његов цвет јарке и привлачне црвене боје у сликарству је био чест мотив, да не кажем изазован, па ову биљку са тих разлога посебно разумем. Веома често расте у житу, па је многи народи називају „*ружом жита*“.



Сл. 98. Антоан Франсоа Калеа, *Церера моли Јупитера да пошаље муње*.



Сл. 99. Жерард Хендрикс, *Макови 7*.

На Сл. 98 Антоана Франсоа Калеа (*Antoine-François Callet*), познат по својим бројним фантастичним алегоријским сликама, представио нам је богињу Цереру (*Ceres*), са венцем у коси уплетеног класја од мирисног жита и опојних макова, док моли Јупитера (*Jupiter*) да пошаље муње. Она је моћна, јер је краси овај венац.

Свакако је то био разлог да је ова биљка цвет повезивана са богињом Церером која је у древној римској религији била богиња пољопривреде, житарица, плодности и материнства. Ова богиња је, иначе, увек приказана какао држи цвет булке, што је у нас друго име за дивљи цвет мака. Мак је везан и за мит о богињи земље Деметри. Булка је прави символ сна и плодности, али и најјачи љубавни напиток! Дакле, булка, турчинак, која има и још нека друга имена у нас, као и дивљи мак, јесте једногодишња, ређе двогодишња зељаста биљка из породице макова (*Papaveraceae*). Стабљике су усправне, једноставне или слабо разгранане

те и покривене ситним длакама, а листови јајасте, сивозелени и покривени стршећим, оштрим длакама. Цветови су крупни (пречника до десет цм), упадљиви и на дугачким дршкама, надоле нагнути, тамноцрвене, светлоцрвене или ређе беле боје и веома декоративни, бескрајно нежни и неодољиви. Круничних листића има четири и врло су нежни и танки, често при дну тамнији. Плод је чахура издуженог лоптастог облика, испуњена многобројним, ситним, плавосивим, бубрежастим семенима. У свежем стању ова биљка је отровна, док се сушена у малим количинама користи као лек. Она даје и супстанцу која се зове опијум и неки га користе као лаки опијант. Лек или медикамент који се добијао из овога цвета је коришћен још у античком свету да олакша бол и помаже при успављивању.

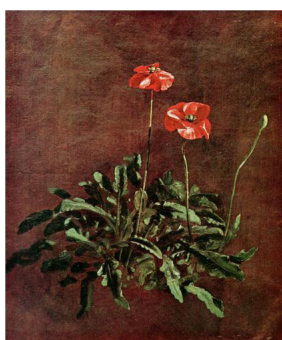
Мислим да је наш савременик, сликар Жерард Хендрикс (*Gerard Hendriks*), успео да кроз експресивни акварел (Сл. 99) пренесе опојну, успављујућу магију овог ватреног хипнотичког цвета. Као да је сву његову енергију преточио у ватрену цинобер боју.

Ова биљка је била веома важна у елузинијским мистеријама, јер се тада даривала Деметри као символ земље и заборавља који обузима људе после смрти. Грци повезују мак са Хипносом (*Hipnos*), богом сна, и Танатосом (*Tanatos*), божанством таме и смрти, и божанством ноћи Никсом (*Niks*), али је везују и за бога Морфија. По овом последњем назван је и медицински препарат морфијум, који служи и данас у медицини као опијант. Стари Грци су ову биљку користили и за љубавна гатања, што је касније пресеено и у остале културе. У хришћанству мак је символ Христове патње. Налази се на великом броју слика из времена ренесансе, у којој је архетипски укоренењен. Омиљен је као тема и импресиониста. Клод Моне направио је читаву серију слика пејзажа са овим нежним цветом.



Сл. 100. Клод Моне, *Дивљи макови близу Аргентеуила (Argenteuil)*.

Ови *Дивљи макови* су насликани 1873. године и остали заувек ухваћени на платну у свом поноситом ставу и пркосном огледању у јаркозеленој косини ливаде. Мак је насликан флекама живога, јарког црвеног пигмента на зеленој позадини. Посматрачи слике бивају свесни цвета мака већ кроз потезе четкица који нам нуде



Сл. 101. Џон Констабл, *Студија мака*.

ефектне мрље у боји. Овај распевањани сликар је развио метод описивања форме бојом у потезима флах-четкица. Експресивно нанесена боја у оку посматрача бива помешана и оптички доживљена као збирни ефекат бојених мрља, све кроз тачну форму и сугерисани облик. Дакле, уместо детаљног натуралистичког описа цвећа, цвеће у овом сликарству читамо као елементе боје, сликареву визију, фантазију, али и као ефектну декорацију.

Сл. 101 је сасвим типична за сликара романтичара Констабла Џона (*John Constable*) који је познат по Енглеским пејзажима. Многи не знају да је овај сликар израдио књигу ботаничких илустрација. Ова слика показује колико је овај сликар отворен за посматрање природе и цвећа, које је сликао као мрље боје у пејзажима. Сликар Емил Нолде (*Emil Nolde* или *Emil Hanzen*) такође је представио овај предиван цвет, и то у букетима.



Сл. 102. Емил Нолде, Црвени макови.

Приложена слика се зове *Црвени макови*. Сликара је начинио акварел, користећи лаке потезе кичицом, што је дало посебан ефекат прозирности и тананости овог дивљег цвета, који се тако нежно, али и наметљиво растапа на папиру као да га милује невидљиви и распевани поветарац.

Пијер Бонар (*Pierre Bonnard*), оснивач Набиста (*Les Nabis*), виртуозно слика пролећни букет макова. Весело,

шарено, свеже убрано пољско цвеће у једноставној вази мами наш поглед. Чини нас срећним и подсећа на рано најлепше и једино јутро живота, на детињство.

Барбара Регина (*Barbara Regina Dietzsch*), сликарка пореклом из сликарске породице даје сопствену визију овог цвета. Црна позадина је символ сна и смрти насупрот живој, нежној боји латица хармоничног и складног цвета, пуног животне радости какву може само женска рука да наслика. Сликара Едвар Мане је такође дао свој печат сликању овога цвета, чиме је допринео да мак постане значајан уметнички модел и изазовно надахнуће. Он га је сликао 1883. године, у његовој атипичној боји, а то је жута, као и неубичајеном формату. На слици се примећује танано, прозрачно светло, па лако можемо да осетимо лакоћу и нежност овог цвета. Необичност је у композицији на којој цвет излази из мале вазе, на којој је насликан расцветали цвет и мали пупољак.



Сл. 103. Пијер Бонар, Мак у вази.

Још једна вредна слика која приказује мак јесте рад савременог сликара Питера Блејка (*Peter Blake*), *Девојчица у пољу мака* из 1974. године. Он мак приказује као атрибут једне слатке, веселе девојчице. Црвени мак доприноси полетном расположењу које избија из ове слике. Црвена боја мака појачана је истобојном одећом на девојчици, што није умањило доживљај расположене девојчице а ни утисак полетности ситуације коју пружа уметник. Напротив, у тој употреби црвене боје препознаје се читава узбудљива атмосфера.



Сл. 104. Барбара Регина Диетрих, Мак.



Сл. 105. Едвард Мане, Бели мак.



Сл. 106. Питер Блејк, Девојчица у пољу мака.

12. Сунцокрет

Сунцокрет (*Helianthus annuus*) је биљка који окреће „главу“ у току дана, и то чини лагано на својој непокретној стабљивици, како би пратио Сунце које путује преко неба. Порекло имена назива ове биљке се налази делом у њеном понашању, односно својству да се стално окреће, излажући свој цвет, јаркожути и изазовни према Сунцу. Саме латице овог цвета су јарко топложуте боје, храпаве текстуре, а



Сл. 107. Вилијам Блејк, *поема о сунцокрету*.

по свом облику подсећају на Сунце у свом најжешћем бљештећем сјају и напону. Он представља символ животне радости и оданости. Сасвим је разумљиво што је једна оваква биљка постала и предмет мита. Грчки мит о Клитији (*Clitia* или *Klytia*) и Аполону остао је у неколико верзија. Клитија је била или водена нимфа или принцеза древног града Вавилона (*Babylon*),

заљубљена у Аполона, бога Сунца. Аполон јој је узвратио љубав, али је убрзо постао уморан од ње. Клитија је седела усамљена, дан за даном, полако окрећући главу како би могла да гледа Аполлона који се кретао преко неба у својој блиставој сунчаној кочији. На крају, богови су се сажалили на њу и претворили је у цвет сунцокрет.

У овој шармантном и тужном миту су упорност и загладаност у неузвраћену љубав приказани кроз женску верност, објашњени и симболизовани покретом који прати кретање Сунца. Другим речима, особина вечне љубави и верности девојке пренета је символно на сунцокретов цвет. У неким верзијама мита, ова биљка је постала хелиотроп (биљка која воли сунце) или невен, а већи број легенди ипак њен настанак везује за Клитију која је постала сунцокрет. Занимљиво је што је овај цвет пореклом из Северне Америке, из Перуа, где се сматра сакралном биљком. О овом чудесном и свакако необичном цвету велики сликар и не мање истакнути песник Вилијам Блејк (*Wiliem Blake*) и сам је запевао „*Ох сунцокрете!... Ти који бројиш степеннице до Сунца*“. На приложеним сликама 107 и 108 виде се факсимили Блејкових радова о сунцокрету.⁸⁶ Он није био само илустратор и песник, већ и сликар.



Сл. 108. Вилијам Блејк, *Сунцокрет*.



Сл. 109. Антонис Ван Дајк, *Аутопортрет са сунцокретом*.

Фламмански сликар Антонис ван Дајк (*Anthonis van Dyck*) насликао је себе, свакако символно, са овим цветом у руци, огледајући се у њему као у какво загонетно а ипак јасно огледало. Ову слику Ван Дајк је насликао када је отишао да ради код ен-

⁸⁶ <http://williamblakesspiritualjourney.blogspot.com/2006/11/chapter-9-blank.html> приступљено 2013.

глеског краља Чарлса I (*Charles I of England*). Поставља се дилема, да ли је он видео себе (у цвету који симболизује краља) или се само дивио краљу? Ван Дајк са сунцокретом је помало необичан случај, поготово у време настанка слике. Сунцокрет је врста огледала у коме се аутор, рекло би се, нарцисоидно огледа. Слика изгледа као да се поистовећује са сунцокретом, вероватно тако и са Сунцем, а можда и са самим Богом. А можда је само хтео да каже да он верује у Бога и очекује од њега, рецимо, више сунца - бољи свет.



Сл. 110. Жерард а Купер, *Сунцокретово семе*.

Ето, ово су три сасвим различита рада из историје сликарства која приказују сунцокрет. *Сунцокретово семе* Купер Жерарда (*Gerard a Cooper*), сл. 110, представља овај цвет у његовој надреалној величини. Он је толико препун семена да кипти, пуца. Занимљиво је постављена и композиција, која је у складу са жељом аутора да прикаже шта се дешава кад су природа и живот презасићени, када пуцају и распадају се. Иако је сликана у природним тоновима боје сунцокрета, слика ипак делује извештачено и одаје утисак некаквог неподношљивог несклада.

Још један савременик, Анселм Кифер представља сунцокретна приложеној сл. 111, кроз наочаре с краја 20. века. Он се бави суштином постојања ове биљке. Представља нам је као суву и тужну биљку, баш у тренутку када треба да буде искоришћена. Сликарски потези су оштри, груби и дочаравају сувоћу и изглед ове осушене и мртве биљке,



Сл. 111. Анселм Кифер, *Поље сунцокта*.



Сл. 112. Винсент Ван Гог, *Мртва природа са вазом и четрнаест сунцокрета*.

која потом треба да нахрани каквог живог створа. Од других сликара који су се били опчињени овим цветом-биљком највише се истиче Винсент Ван Гог.

Врело сунце Провансе сија на латицама овог хелиотропа. Арабеске се откривају у свежим, сјајним бојама. Цвеће приказано у вази слави врелину лета. Форме постају декоративне, уз богату фактуру боје. Ван Гог тражи синтезу у поједностављењу. Ван Гогов рукопис се и на овој слици испољава све јаче и снажније. Он примењује чисту отворену скалу свих жутих, топлих нијанси у контрасту са светлим, нежним и хладним тоновима.

На сл. 113, *Сунцокрети* Винсент Ван Гог фактуром боје дочарава структуру и грубост сувог цвета на позадини плаве боје која нас подсећа на васиону. Крупан кадар цветова даје посебан доживљај величине и значаја сунцокрета и његовог семена. У свим радовима сагледавамо експресивну форму и драматичан израз.

Клод Моне, Букет сунцокрета објективизује, на приложеној сл. 114, са пуно животне радости не само ову цвет-биљку, већ и сам живот. Црвени стољњак доприноси вибрацијама црвених одсјаја на сунцокретовим латицама.



Сл. 113. Винсент Ван Гог, Сунцокрети.

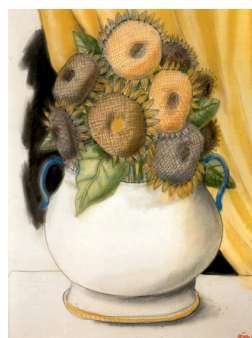


Сл. 114. Клод Моне, Букет сунцокрета.

Савремени сликар Роберт Бисел (*Robert Bisel*), сл. 115 гради надреалну композицију док мисли о овој биљци. Зец је зачуђено посматра, па и ми несвесно постајемо заробљени идејом колико је чудесна и огромна природа.



Сл. 115. Роберт Бисел, Сунцокрет.



Сл. 116. Фернандо Ботеро Ангуло, Сунцокрет.

Фернандо Ботеро Ангуло (*Fernando Botero Angulo*), колумбијски сликар, приказује нам сунцокрет на сасвим посебан начин. Он је сув, што је чест симбол у неких сликара, прецветао и препун семена, идеалног облика, као да му процес одумирања и сушења просто прија, јер овај цвет чува и донсои људима вредан плод. Белина и чистоћа вазе допуњена је небеском плавом бојом на дршкама. Ово цвеће обожава небо, на коме трага својим погледом за Сунцем, окрећући главу за блиставом и животородним светлошћу.



Сл. 117. Аи Веивеи, Сунцокретово семе.

У далекој Кини овај сунчани цвет сматран је као свети цвет и поштован је као храна бесмртности. Свакако је у директној вези са плодношћу и, наравно, у вези са Сунцем. О томе колико је ова биљка и њен цвет важан за Кину сведочи најновији рад славног савременог Кинеског сликара Аи Веивеи (*Ai Weiwei*) у галерији Тејт, (сл. 117) у којој је смештено и изложено 2012. године, 10 тона порцеланских семена, реплика сунцокретовог семена.

У Србији сунцокрет је познат и као супцоглед, сунчаница, сунчани цвет, љубомир.⁸⁷ Веома занимљиво да

87 *Op. cit.* Чајкановић, В., стр. 113.

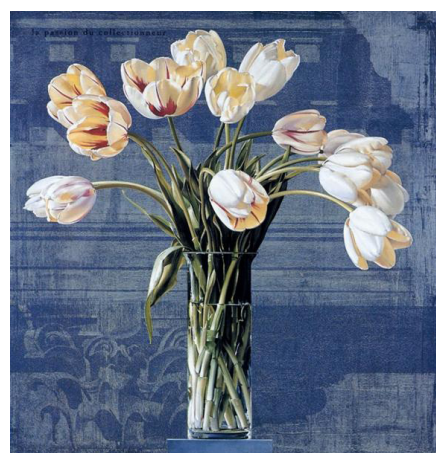
је Српско мушко име Љубомир замена за овај цвет. Питам са да ли данашње мајке знају ово значење, јер ово име готово да се не даје већ одавно нашој новој мушкој чељади. Сунцокрет је важан символ обредних ритуала на дан Преображења, када се освећује грозђе. Домаћин је тада требало да са колцем погоди средишњи део сунцокрета у знак среће. Овај обичај, или ритуал има везе са старим ритуалима и означава свечан чин обреда или свечану церемонију, које се одржава у складу са одређеним правилима, очигледно задатим симболичним садржајем.⁸⁸

13. Лала

Лала или тулипан (*Tulipa*) је нежна пролећна лепотица. То је биљка која потиче из области планине Памир и степа Казахстана. Цветна дршка је чврста, обла, окружена глатким седећим и дугуљастим сивкасто-зеленим листовима. Свака цветна дршка носи само по један усправан, звонаст крупан цвет, који може бити једноставан или дупли. Цветови су разних боја или нијанси: бели, црвени, ружичасти, жути, кармин или тамноцрвени, пурпурни, црни, љубичасти, или су по две од горе наведених боја међусобно у разним шарама и пругама комбиноване. На пример, црвена са белом ивицом, или бела са зеленом ивицом, или црвена са жутом ивицом. На турском се назива и тулбанд (муслин или газ), мада је назив изведен из персијског



Сл. 118. Барбара Регина Диетрих, *Лала папагај, лептир и скарабеј*.



Сл. 119. Џоп Нава, *Мртва природа са лалама*.

(*tülband*), а овај се назив користи због сличности облика између цвета лале и турбана. У давна времена, била је мода у Османском царству да се лале носе на турбанима. Лала у Персији и Сирији је поштована као света биљка. Символ је љубави. Једна црвена или жута лале подразумева изјаву љубави чији црни центар симболизује од страсти спаљено срце. Уз то, у Османском царству, још у давна времена, приређиване су свечаности лала, и то у част самог султана. Лала је тема и за персијског песника још у тринаестом веку. У својој чувеној збирци песама и лирско-философских импресија и мисли Мушарифу'д-дин Садија (*Musharrifu'd-din Saadi*), у Ђулистану (*Gulistan*), описао је надахнуто Рајски врт као богоугодно место у којем се непрестано чује жубор потока хладног, песма птица, пун зрелог плода у изобиљу, светлих разнобојних лала и мирисних ружа.⁸⁹

Женска рука и лирско срце ове познате сликарке приказује на сл. 118 папагај лалу 1795. године као неодољиву царицу елеганције и заводљивости, нежности и стидљивости. Она

⁸⁸ *Op. cit.* Поповић-Радовић, М., стр. 282.

⁸⁹ Pavord, A. (1999), *The Tulip*, Bloomsbury Publishing Plc, London, стр. 31.

као да флертује са исто толико нежним лептиром. Човек се пред оваквом сликом запита да ли се стварно ова лала заљубила у лептира?

Дон Нава (*John Nava*) Мртва природа са лалама, 1999. је насликана 200 година касније, од претходно поменутог слике, она приказује лалу као лепу и складну биљку. Она је смештена у стаклену вазу коју можемо купити у скоро свакој радњи, као и читав букет овог цвећа, али то није сметало уметнику да нам пружи нежни и лирски угођај. Ипак, у овој слици огледа се потрошачко друштво двадесетог века. Број лала у букету је 14. То је паран број цветова, што у Србији означава да је намењен мртвима, али у земљама Западне Европе, одакле потиче и овај сликар, то није случај. Занимљиво је да је аутор поставио вазу да лебди, желећи да победи земљину тежу и да цвеће уздигне на божански ниво. Сличан утисак се добија, чини ми се, и из рада *Беле лале* Престона Ларија (*Larry Preston*).

Када говоримо о овом цвету, морам да поменем и роман *Црна лала*. То је историјска романса француског аутора Александра Диме (*Alexandre Dumas*). Радња се дешава у холандском граду Харлему (*Haarlem*), где је понуђена лепа награда првом узгајивачу црне лале. Грчке легенде кажу и то да је у ову биљку била претворена једна морска нимфа. У Србији лала није нарочито поштован цвет. Она нема мирис и повезивана је са исламском традицијом, која у нашем народу није била омиљена. У народној песми непознати аутор каже:



Сл. 120. Лари Престон, *Беле лале*.

*Ти си, лало, дивна и прекрасна,
Ал' мириса ни за лијек немаш.*⁹⁰

Лале, иако су пролећни цветови, нису нашле своје место ни у ђурђевданским букетима, вероватно из разлога што су у нашем народу повезиване са Османлијама. Лала је често симбол богатства, славе, раскоши, лепоте, али и охолости и уображености. У Индији је лала била знак несрећне љубави, јер је наговештавала љубомору.

14. Перуника

Перуника (*Iris*), вишегодишња биљка из фамилије *Iridaceae* у које спадају и у нас омиљене гладиоле (*Gladiolus*) и шафрани (*Crocus*). Листови су јој сабљичасти а стабло разгранато. Цветови су крупни, боје интензивно љубичасте до плаве, али могу бити и жути, дивног, пријатног мириса. Овај цвет има само три латице које симболизују ватру, мудрост и храброст. Цвет тамноплавољубичасте боје подсећа на тмурно, олујно небо преко кога се извија муња интензивно жуте боје. Назив цвета потиче од имена грчке богиње дуге, односно дат је назив цвету по богињи дуге, мора и неба, Ирис (*Iris*), коју је штитила богиња Јунона (*Juno*, њен је грчки пандан је *Hera*, богиња брака и заштитница свих жена). Јер, по грчким митовима,

⁹⁰ *Op. cit.* Чајкановић, В., стр. 75.

цвет ирис или перуника настаје из дуге, па је и цвет имао такве боје. Тако ирис представља ону тајновиту и изазовну везу између неба и земље, богова и људи. Љубичасте перунике сађене су у античко време на гробовима жена, не би ли ово цвеће дозивало богињу Ирис која је водила мртве душе на њиховом путу. Древни



Сл. 121. Барбара Регина Диетрих, *Ирис са бубамаром*.

египатски краљеви су се дивили егзотичној природи ириса, а цртежи овог цвета пронађени су у великом броју египатских палата. Стављали су га и крај сфинге. Он је довођен у везу са ватром, мудрошћу и храброшћу. У Асирији (*Assyria*) и Вавилону (*Babylon*) овај цвет ванредне лепоте, тананог и нежног изгледа, неизоставни је део орнаменталне стилизације у овим старим културама. Током средњег века перуника је постала симболом француске монархије, па је перуника (*Fleur-de-lis*) на крају постао препознатљив национални симбол Француске. Од најранијих дана, перунике су коришћене за парфеме и као лек. Кроз замршену историју усложњавања значења ириса стигло се до тога да овај

племенити цвет симболизује веру, наду и мудрост. У зависности од фактора као што су боја и од региона, перуника може имати и додатна значења. У неким деловима света, тамно плави или љубичасти ириси означавају краљевске породице, а жута перуника може бити символ страсти. Перуника још изражава храброст и дивљење. Према хришћанском предању, Богородица је Христа лечила кореном преунике. Ирис је пак представљао Деву Марију у сликарству као архетипски знак. Зато су сликари у доба ренесансе користили овај цвет као канон при приказу Богородице и малог Христа. Перуника (или богиша) је код Старих Словена била посвећена богу Перуну (*Perun*). Отуда јој и име. У Србији се на Спасовдан, који је некада био Перунов дан, носи ова биљка у цркву. Поред назива перуника, устаљена су у нас и следећа имена овог цвета: чуваркућа, богиша и небески цвет. Свако од ових имена упућивало је на божанско порекло и указивало је на то да је реч о светој биљци. У Србији није било баште у који се нису садили перуника и босиок. На старим тканинама овај стилизовани цвет је био незаобилазна декорација, или у ткању или као вез. Перуника се често помиње у народним приповеткама као поређење, па је тако девојка лепа као овај цвет: „*Девојка је дивља перуника*”⁹¹ - лепа је и неприступачна. Овај цвет је био инспиративан за многе сликаре.

Да поменемо неке од њих: Барбара Регина Диетрих на сл. 121 приказује ирис са црвеним бубамаром и гусеницом који нас опомињу на могућу опасност.



Сл. 122. Едвар Мане, *Перуника*.

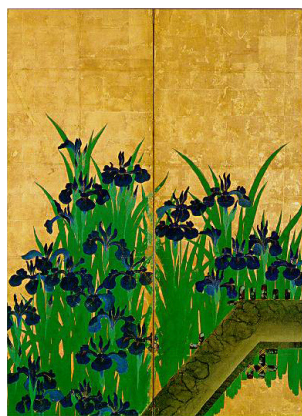


Сл. 123. Џон ЛаФарж, *Ириси и руже*.

Мане, у својој болесничкој постељи, сагледава лепоту, склад природе и живота у необичном, пролећном љубичастом, елегантном цвету на приложеној сл. 122.

Дон ЛаФарж (*John La Farge*) на приложеној сл. 123, представља дворишну пролећну идилу уасмљених ириса. Некава чудна симетрија попписнута је пријатном подлогом травњака. Истакнута је вертикала слике.

Јапанска уметница Корин Огата (*Korin Ogata*), из 17. века оставила је значајан траг сликајући параване са тематиком цвећа наспрам златних позадина, смештајући цвеће на свето тло. Све у стилу јапанског схватања естетике и поштовања природе.



Сл. 124. Корин Огата, Перунике.



Сл. 125. Жилијом Сињак, Миришљава перуника.

Жилијом Сињак (*Guillaume Seignac*) наводи нас на покушај да поредимо лепоту женског тела са нежним мирисом ириса. Нагост лепе, младе жене, питам се, да ли удахњује свету своју младу душу, или је обратно?

И Ван Гог је сликао са великим жаром све одреда, па и цвеће што видимо на приложеној сл. 125 цветови само што не полете пут неба, а снажна драматика испреплетаних стабљика ове љубичасте диве из Провансе тражи сарадњу са оним који слику гледа. Плава боја чашица наспрам стилизоване боје стабљика у контрасту је са позадинским црвеним каранфилима и треба да укаже на нужни склад између живота и смрти.



Сл. 126. Винсент Ван Гог, Перунике.



Сл. 127. Чедрик Локвуд Морис, Ваза са перуникама, 1943.

Чедрик Лодвук Морис (*Sir Cedric Lockwood Morris*) не заборавља да ириса има у великом броју по варијететима: од белих, преко бледо жутих, лила, љубичастих и плавичастих. Уметник их је сместио надреално, у малу вазу, што можемо да видимо на сл. 127. Он је био ватрени љубитељ хортикултуре, па је њему у част једна врста мака добила име *Papaver orientale Cedric Morris*.

И данас је ирис један од уважених симбола достојанства, храбрости и славе.

15. Дан и ноћ

Дан и ноћ (*Viola tricolor*) је биљка из породице љубичица (*Violaceae*) који мирише на слатки мед. Уобичајени њени називи у нас су и маћухица, тробојна љубичица, љубичица, милованка, сиротица, шарена љубичица, дикино око, сирота, сиротица, удовица госпина љубица, модра искрица, маћаха, милованка, троврсна љубица, модра искрица, маћуха и божији цвет.⁹² У Скандинавији и у Србији овај цвет се доводи у везу са траговима старог митског предања, сродног извору бајке Пепељуга и најчешће се зато зове маћухица. Дакле, однос мајка-маћеха у бајци, стоји иза имена овог шармантног цвета, и он је очигледно архетипске природе. Символичка значења цвета дан и ноћ везује се и за број латица који је непаран - пет. Глава, удови човечијег тела су представа броја пет, па отуда постоји семантичка релација између ових символских садејстава. Из овог разлога се



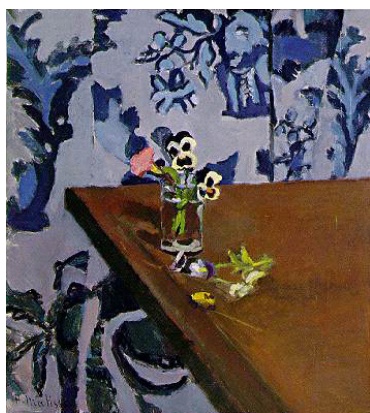
Сл. 128. Фантин Латур, Дан и ноћ.



Сл. 129. Алекс Катц, Дан и ноћ.

овом цвету приписивала моћ да подстиче медитацију. Боје светле и тамне указују на симболику светлости и таме, на дан и ноћ, моћну бинаричку супротност, довољну за дубока размишљања. Тако овај цвет преноси симболику на основне философске дуалистичке системе и, поврх свега, на повезивање световног и божанског. Дан и ноћ су симболи сећања и медитације у сликарству као архетипски знаци. Шекспир у свом делу Сан летње ноћи, користи овај цвет јер је знао да он преноси стара ве-

ровања у његову магичну моћ. Међу бројним сликама са темом овог цвета одабрала сам следеће које славе његову лепоту. Фантан Латур реалистички приказује дан и ноћ у најлепшим варијететима. На слици су тонови непрестелне смене дана и ноћи, што се види и на осталим приложеним сликама Фантина Латура, Алекса Каца (*Alex Katz*), Анрија Матиса и Жане Илејн (*Jeanne Illenye*).



Сл. 130. Анри Матис, Дан и ноћ на столу.



Сл. 131. Жан Илејн, Бели дан и ноћ у корпи.

Да овде додам: док нам је симболика цвећа углавном блиска, често нам нестаје из вида чињеница да су плодови или листови неколико дрвета такође важни за

92 *Op.cit.* Чајкановић, В., стр. 37.

боље разумевања значаја биљака у коришћењу симболике приликом уметничке објективизације природе.

16. Шљивин цвет

Шљивин цвет је једно од најважнијих сакралних симбола, иако је реч о цвету са дрвећа. Шљива (*Prunus domestica*) је воћка из породице шљива (*Prunoidae*) која нарасте до 8 м, а чији плод представља воће. Дакле, реч је о тријади: дрво, цвет, плод (воће). Ово дрво је у Јапану и Кини омиљени символ ране младости девојке, пошто се цветови шљиве (кин. *meihua*) појављују пре него што се дрво прекрије лишћем. Споредни смисао произилази из назива „*прекривач младиног кревета*“, или „*покривач од шљивиног цвета*“. Вртови шљиве, са пет нежних беличастих круничних латица, јесу у старој Кини символисали пет богова среће и преко њих је прорицана судбина младог брачног пара. Сликари импресионизма су били очарани надреалним приказом раног пролећног цветања овог дрвета раскошне крошње. Срећа и радост, у рефлексiji пролећа, древног архетипа чита се на приложеним сликама.



Сл. 132. Кампиј Писаро, *Шљивино дрво у цвету*.



Сл. 133. Винсент Ван Гог, *Воћњак у цвету, Шљивино дрво*.

Слике азијских сликара дају нам потпуно другу естетику. Прочишћене композиције, једноставно у складу са ставовима ових географски удаљених и старих цивилизација. Оне нас уводе у слику и одводе до контемплације и дијалога. Рекла би да нас омамљују и помало нас збуњују својом транспонованошћу и прикривеном једноставношћу.



Сл. 134. Винсент Ван Гог, *Шљивин цвет по Хокусаију*.



Сл. 135. Утагава Кацушика Хокусаи (Utagawa Katsushika Hokusai), *Шљивин цвет*.

Слике савремених азијских сликара и даље имају додир са традицијом, рекло би се тако, мистичног Далеког истока. Приложени пример непознатог аутора из

1960-те године најбоље осликава овај философски и естетички став.

И у старој српској традицији шљива је имала почасно место. У нашим крајевима шљивика је одувек било у изобилју, јер шљива као да расте ниоткуда и посвуда, самородно. Пошто је сађена и на гробовима, сматрана је сеновитим дрветом. Ово



Сл. 136. Хи-рошиге Ута-гава (Utagawa Hiroshige), Шљивин цвет.



Сл. 137. Зханг Цицијинг (Zhang Cuiying), Шљивин цвет.

дрвеће, на гробовима, кићено је разнобојним кончићима, украсним вишебојним тканим тракама (које су израђиване на специјалним ткачким плочицама) и другим даровима које су представљали понуде душама умрлих. Обичај које познају многе културе, али се, наравно, користило локално карактеристично дрвеће, што упућује и на табу веровања. Некада се, у неким крајевима Србије, тело малог умрлог детета садило у шљивику, а не на гробљу, да би било ближе својој породици. О сложености значаја овог дрвета говори и податак да су се његове гране користиле за бадњак. За бољи род, на шљиви се ставља Божићна слама, а шљива са орасима у посуду. Стари би говорили да кад на Божић пада киша биће родна година и родиће шљива. Идеално место грађење куће, сматрало се место где расте добра, лепа и плодна шљива. У народној традицији кад се новорођенче окупа, проспе се вода на родну шљиву. Ова воћна врста опевана је у народним песмама небројено пута. Шљива је важна за справљање нашег националног алкохолног пића. Она је нашла место у књизи *Креманско пророчанство*⁹³, у којој се симболички наводи да ће сви Срби стати под једну шљиву, што свакако није тема овог рада, али доказује да је ова биљка изузетно важна у српском народу.



Сл. 138. непознати аутор, Шљивин цвет.

93 Зборник пророчанстава такозване видовите златиборске породице Тарабића. Добило је име по Кремнима, селу на северу Златибора, у коме живи и данас породица Тарабић.

17. Ловор

Ловор је свето дрво (*Laurus nobilis*) које је нашло место још у грчкој митологији. У њој се оно везује за причу у којој је бог љубави Ерос⁹⁴ погодио Аполона златном стрелом и Аполон се истогачаса заљубио у нимфу Дафне (*Daphne*). Њу је пак погодила стрела са врхом од олова, која је учинила то да Дафне одбије све покушаје мушкараца да јој се приближе. Аполон ју је прогањао са великом жудњом и жаром, док је она бежала кроз шуме и преклињала богињу и Мајку Геу да јој помогне. У тренутку када је Аполон хтео да је загрли, она се претворила у ловорово дрво. Ловор је од тада света биљка. У алхемијској алегорици Дафнин преображај представља узор опште могућности преобразбе у домену природе.

Сл. 139 Ђовани Батиста Тијеполо или Ђамбатиста Тијеполо (*Giovanni Battista Tiepolo*), *Аполон и Дафне* приказује преображај нимфе у ловор. Њени нежни прсти претварају се у гранчице ловора, док она силно жели да нестане, отимајући се насртљивом Аполону.



Сл. 139. Ђовани Батиста Тијеполо, *Аполон и Дафне*.



Сл. 140. Антонио Де Полаијоло, *Аполон и Дафне*.

Сл. 140 је рад Антонио Де Полаијоло (*Antonio del Pollaiuolo*) који приказује *Аполлона и Дафне*. То је права визија из сна. Она делује потпуно надреално. Уместо руку Дафне, видимо два ловорова стабла које стреме ка небу, и чини нам се да ће она, захваљујући њима, успети да полети као слободна птица.

На приложеној сл. 141. Џон Вилијам Вотерхаус обрађује исту тему на особен начин. Он приказује *Аполлон и Дафне* у тренутку њеног преображаја у ловор. Обучена у плави хитон, а Аполон у нежно ружичасти, као да су заменили своје улоге. Овакве боје, истина, нису ношене у античко време.⁹⁵ За разлику од претходне слике, Дафне се претвара у свето зимзелено дрво. Почевши од ногу, од места спајања са великом мајком Земљом. Дафне се тако стапа са кореном, стаблом и листовима, у метеморфози која се одиграва пред нама. Гранчице овог медитеранског дрвета, уплетене у венац, карактеристичних листова биле су знак највеће части и славе још у прадавним временима. Ловоров венац који је украшавао главе победника олимпијада потекао је од питијских игара у старој Грчкој, које датирају још из 568. године пре

94 *Ерос* је у грчкој митологији првобитно примордијални бог стварања и живота, једно од првонасталих бића, бог љубави, страсти и сексуалне појуде. Пандан млађег Ероса у римској митологији је *Купидон*.

95 Женски костим чини дугачки *хитон*, обично у природној боји платна, белој, сивој, смеђој, црној, а понекад и љубичастој или црвеној боји. Попасан је у струку, са превојем тканине који се спушта од рамена до струка и назива се *апотиγμα*. Појас је често украшен перлама и шљокицама по источњачком укусу. Девојке носе и *непос* који је причвршћен *фибулама* само на раменима и зову их *феномериде*, тј. „оне које показују кукове“. Удате жене *непос* затварају и са стране *фибулама*.

Христа, а посвећене су богу Аполону. Постоји легенда која каже и да су у пророчишту у Делфима жвакали лоровов лист, или га палили па удисали његов мирис-



Сл. 141. Џон Вилијам Вотерхаус,
Аполлон и Дафне.

ни дим, да би боље „видели“ будућност. Занимљиво је да се римски император Тиберије (*Tiberius Iulius Caesar*) са лорововим венцем крио испод кревета за време грмљавине, а да су се императори Клаудије и Нерон за време епидемије куге склонили у лоровову шуму верујући да његово испаравање спречава ширење заразе. Лоровов венац би се, традиционално, стављао на главу Аполона и Бахуса, јер су ову биљку стари Римљани сматрали светим дрветом. Дрво лоровора, у врту цара Алексадра Севера (*Marcus Aurelius Severus Alexander Augustus*)⁹⁶, израсло преко дрвета брескве, тумачи се као предзнак победе над Персијанцима.

У Србији се ловор сматра антропајоном и моћно заштитно магијско средство. Ово је биљка за коју се верује да помаже у ритуалима код клетви и одбија нагativну енергију и зло.⁹⁷

⁹⁶ Marko Julije Gesije Basijan Aleksijan (208. - 235.) био је римски цар од 222. године, па до своје смрти.

⁹⁷ *Op.cit.* Поповић-Радовић, М., стр. 176.

Језик цвећа

Мислим да после овог сажетог излагања о симболици биљака, цвећа и дрвећа јасно се поставља потреба да се проговори која о језику цвећа. Тачније речено о фолклорном језику цвећа у којем живи и нешто од архетипаких представа. У свеукупној ризници светских идеја праслике и поимање архетипова се преплићу на најразличитије начине. Временом, архетипске представе су се прилагођавале културалном типу заједнице, усложњавале или поједностављивале и тако, између осталог, постајале тајни језик цвећа, и не само цвећа. И без обзира на њихову примордијалну утемељеност, уметност је, која расте и диже без обзира на време, наметала и своја правила и свој дискурс, већ према расту друштва и његовим културалним потребама. Поред симболичког значења преко фолклорног језика, којим се одликује поједино цвеће, утемељене су и конвенцијом постигнуте посебне поруке везане за поједино цвеће. Део таквих порука, или језик који се око порука формирао, није искључено да је настао и као производ литерарне маште појединица који су старали да створе и други језик цвећа, осим оног примордијалног, архетипског. Примерима ћемо указати на ову врсту језика. Прве књиге флораријуми описују биљке, објашњавају њихова својства, али и износе и предања у вези са њима. Значи, и оне су већ наслутиле језик цвећа. Истина, они су најпре служили као каталози врста биљака, а затим се идеја проширила на језик цвећа. О томе колико је језик цвећа био распрострањен сведоче и стихови великог Шекспира. Он у раном 17. веку, користи, боље рећи описује цвеће као символ емоција у неким својим драмама, нарочито у Хамлету. Офелија тако дели око себе цвеће да би изразила одређене поруке. На почетку свог лудила она не само да дели цвеће, већ тачно зна коме који цвет да да. Тако Хамлетовој мајци даје цвет који симболише неверство. Шекспир помиње да се рузмарин (*Rosmarinus Officinalis*) односи на сећање, дан и ноћ (*Viola tricolor*) на мисли, коморач (*Foeniculum vulgare*) на ласкања, кандилица (*Aquilegia Columbine*) да предскаже прељубу, неверство и безумље, и слатке љубичице (*Viola odorata*) да означе верност и оданост. У прилогу су дати неки од цитата из Хамлета.

*„A violet in the youth of primy nature,
Forward, not permanent, sweet, not lasting,
The perfume and suppliance of a minute. (1.3.9-12)*

*There's rosemary, that's for remembrance; pray,
love, remember: and there is pansies. that's for thoughts. (4.5.170-1)*

*There's fennel for you, and columbines: there's rue
for you; and here's some for me: we may call it
herb-grace o' Sundays: O you must wear your rue with
a difference. There's a daisy: I would give you
some violets, but they withered all when my father
died: they say he made a good end. “ (4.5.190-5)⁹⁸*

У Турској је језик цвећем, белжи се, био у употреби од седамнаестог века. Био је то вероватно начин на који су успешно комуницирале жене у харему, једне са другима, без писаних доказа. Леди Мари Вортлеј Монтаги (*Lady Mary Wortley*

98 <http://www.archive.org/details/cu31924079639187> приступљено 2013.

Montagu), супруга британског амбасадора у Цариграду, очигледно је постала свесна тога, или је била обавештена, у раном 18. веку, о чему је извештавала у низу својих писама.⁹⁹ И тако је уметност слања цвећа са поруком позната као језик цвећа (*floriography*), и састојала се у томе да сваки цвет има свој код и да сваки презентује другу емоцију и има друго значење, или поруку. У тим временима, која су добро владала језиком цвећа, могло се лако да пошаље „цветна порука“ својој љубави, порука преко лошег мириса цвећа, интензивна и страсна осећања. Рецимо, преко букета лековите биљке плави дугмићи (*Jasione montana*) и ливадске режухе (*Cardamine pratensis*) или да једноставно противнику пошаљете букет лековите биљке са народним именом вратића (*Tanacetum vulgare*) и да му тако поручите: „Објављујем рат са тобом”¹⁰⁰.

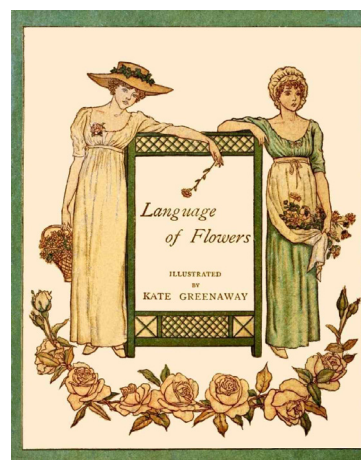
1819-те године, Луиз Кортамбер (*Louise Cortambert*), што је псеудоним Мадам Шарлот де ла Тур (*Madame Charlotte de la Tour*), написала је и објавила први речник језика цвећа (*Le Language des Fleurs*). То је била мала књига, али је постала популарана и веома важна референца на ову тему. У Европи током касних 1800-их, идеја да цвеће представља, у основи, изразе осећања, да преноси немушти говор, прерасла је у развијени систем комуникације кроз цветне аранжмане. Већ крајем осамнаестог века, због обичаја да имућни грађани саопштавају разноврсне вести поклањајући букете цвећа, формира се тајни језик за неке видове комуникације. Тако је настала и шаљива симболика цвећа, игра боја и мириса која ће век касније оживети. Године 1884. књига под називом *Језик цвећа* Жана Марша (*Jean Marsh*), илустрована од стране Кате Гринавеј (*Kate Greenaway*), објављена је у Лондону. Ова књига је постала популарна и веома цењена и поштована. И у то време се морало да буде опрезно, јер је много цветних речника објављено, па ако вољена особа није имала исти речник, могао би настати велики и незгодан неспоразум!

Ова, и њој сличне књиге су имале задатак да уводе у „шифровано“ знање оне који су желели да сазнају и потом шаљу тајне, али санкционисане, односно конвенцијом постигнуте и кодификоване цветне поруке. То је био, да се изразимо данашњим језиком, смс тога доба. Али сложенији од данашњег и у односу на времена када није било телефона, или данашњих модерних комуникацијских средстава, а постојала жеља да се изразе приватна, не увек другима препознатљива осећања. Ево неколико примера према књизи *Језик и значење цвећа* (*The language and statement of flowers, Frederic Varn and company*), која данас, у двадесетпрвом веку делују помало архаично, некима можда и смешно. Неке од порука цвећа из овог доба су биле следеће:

Бели багремов цвет: „Трајање нашег пријатељства условљено је твојим добрим срцем“.

Цвет памука: „Наша веза још увек нежно цвета, зато је негуј брижном љубављу“.

Далија: „Моје срце је вечно са тобом, срце чини завичај а не тело“.



Сл. 142. Кате Гринавеј, *Језик цвећа*.

99 *Op. cit.* Pavord, A., стр. 37.

100 Greenaway, C., (1884), *Language of Flowers*, George Routledge and Sons, London.



Сл. 143. антикварне књиге Језик цвећа.

Јоргован: „Лепота твоје душе говори из сваке твоје речи и сваког израза твоје душе“.

Јагорчевина: „Кључ мог неба налази се у твојем анђеоском чистом срцу“.

Бели зумбул: „Моје ме срце вуче ка теби, бледа сањарко“.

Плави ирис: „Твоја дволучна осећања се разносе да за њима не остаје ни трага“.

Трешњин цвет: „Кад дођеш, нека те открије то што се зацрвениш због тихе склоности коју према мени осећам“.

Детелина са четири листа: „Срећа ми се осмехне само када са тобом могу да је поделим“.

Лаванда: „Сећање на тебе је моја једина тиха радост“.

Бели љиљан: „Ти си невин(а) као овај симбол невиности“.

Ловоров лист: „Теби не приличи поносни победнички венац, већ скромни венац врлине“.

Жути нарцис: „Твоје кокетно, сањалачко биће слично је овом лепом цвету који се поносно издиже да би чежњиво савио главицу“.

Црвени каранфил: „Ти нећеш моћи дуго да одолеваш кад спознаш степен моје пажње или љубави“.

Бели каранфил: „Ти си симбол најдубљег пријатељства све док те смрт не остави без иједног другог лиска“.

Лијандер: „Код тебе преовладавају завист и сјај јер ти природа даде само спољашњу лепоту, уместо тоглог осећајног срца“.

Божур: „Твој понос је неподношљив“.

Нана: „Доста ми је твог крвавог срца“.

Жута ружа: „Боја овог цвета опомиње ме на љубоморан поглед твојих очију“.

Црвена ружа: „Она је разлог љубави и верности“.

Бела ружа: „Њене бледе латице указују ти на срећу вечне, чисте љубави јер оскудева у земаљском жару“.

Црвена латица руже значила је потврду: „Да“, а бела латица руже: „Не“.

Ружин пупољак (са трњем): „Љубав у коју се полаже нада са сумњама неизвесности“.

Висибаба: „Радуј се садашњости и будућности, и своје срцу немој приуштити место сећања на тмурну прошлост“.

Висибаба: „Чистота срца зрачи из твојих погледа“.

Сунцокрет: „Он се често окреће Сунцу, што је њему сунчева светлост, то је твоја љубав животу мом“.



Сл. 144. Језик цвећа.

Млечика: „Ти си толико хладно биће да би човек могао да поверује да имаш камено срце“.

Нана: „Ко ће се толико много трудити због ситница“.

Цвет јабуке: „Хоће ли сјај љубави коначно поруменети твоје нежне образе“?

Детелина: „Дозволите ми да знам кад ћу вас опет видети.“¹⁰¹

Корисници овог тајног језика морали су да имају не само књигу, већ и способност да препознају бројне врсте цвећа и да, при том, и други партнер познаје тајни језик. Тек тада би „комуникацијским каналом“ цвеће могло да правилно пренесе тајне љубавне поруке. У ово време чак су постојале и лепезе које су нудиле језик цвећа на себи.



Сл. 145. Лепеза са језиком цвећа, ново викторијанско доба.

Сл. 145. Лепеза са језиком цвећа, је из ново викторијанског доба¹⁰².

Ипак, најчешће се дешавало да тај тајни језик није адекватно могао да замени уобичајену комуникацију, јер исти цвет је могао у различитим срединама да сугерише различите поруке, које су врло често могле бити и контрадикторне. Сликаство је и у том погледу нудило помоћ.

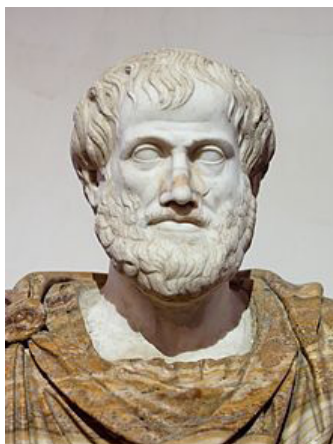
Док су се тајне поруке преносиле букетима, сликари су се бавили цвећем јер су у њему видели радост живота (*joie de vivre*). Поред ручних радова, као што је ситан вез, даме су се бавиле сликањем цвећа, најчешће техником акварела. Најчешћи мотиви били су букети и аранжмани цвећа на столу. Популарност ове уметничке врста, жанра указивала је на то да није било довољно културној особи да се у 19. веку бави лепотом само кроз и уз помоћ књига. Цвеће је сликано без упутстава о њиховом значењу из књига, већ на основу ликовног и естетског доживљаја облика и боја, али у складу са естетичим и културним нивом доба у коме је дело настајало. Многи писци, међу којима су свакако Џејн Остин (*Jane Austen*) и сестре Бронте (*Emily Bronte, Sharlote Bronte*), користиле су језик цвећа у својим текстовима да би дочарали атмосфере и тихе невербалне поруке међу ликовима у својим делима. Данас је позната и књига *Говор цвећа (The Language of Flowers)*, Ванесе Дифенбах (*Vanessa Diffenbaugh*) из 2011. године, која нам открива романтичну страну живота прохујалих епоха. Ауторка овог романа маштовито прича о жени добро упућеној у језик цвећа.

101 *Ibid.* стр. 10 -12.

102 *Alexandrina Victoria*; (1819 -1901) је била краљица Уједињеног Краљевства од 1837. до 1901. године и царица Индије од 1877. па до своје смрти 1901. Њена владавина, позната као Викторијанско доба обележена је веома великим економским и технолошким напретком Уједињеног Краљевства.

1.1 Ентелехија биолошког света, или уметник и свет око њега

Видели смо да је човек од најранијих времена имао потребу да уметнички сарађује са својом околином. Он се почео да рано бави активним принципом стварања. Усавршавао је себе као и своју околину, коју је и путем сопственог стваралачког духа уметнички желео да преобликује, стварајући оригинална уметничка дела. Човеков радознали дух, чији су се хоризонти са растом културе и образовања ширили, није мировао. Дакле, не постоји права уметност без духовне потке и живог уметничког порива. У античкој Грчкој први филозофи су дали велики допринос напретку човечанства. И они су били очарани природом, па су следствено томе дали највећи допринос истраживању природе. Међу првим философским појмовима који су нам остали од античких Грка наилазимо на један веома важан, а то је *ентелехија*. Велики грчки филозофски ум је дефинисао овај појам као не-рекидну радиност или делатност духа. Грци су већ схватили колико је дух битан у објективизацији природе и стваралачком процесу уопште. За њих је ентелехија била стварност и реалност, истовремено. Као изворно грчка реч, овај Аристотелов (*Aristotle*) појам означава све оно што има циљ, сврху у самом себи, означава у аристотеловској филозофији почетак живота. Управо Аристотел том појму даје узвишени, духовни значај, подразумевајући под овим појмом активно и пасивно начело које оно ствара, затим усавршава и, најзад, од тога прави циљ свог живота.



Сл. 146. Аристотел, Римска копија у мермеру Грчке бронзане скулптуре вајара Лисипа (*Lysippus*), из 330. године пре наше ере.

Занимљиво је што је овај велики филозоф држао предавања у лицеуму, најчешће у шетњи кроз вртове, баш окружен природом. Прво питање које је Аристотел поставио односило се на то да ли биљке имају душу. У хијарархији живих створења он је сместио биљке између неживе природе и животиња, спајајући их са животињама због специфичног типа душе, без обзира на то што су оне неспособне за кретање и гласовно исказивање.

По Аристотеловим речима, ентелехија јесте „*биће у стању довршености или савршенства*“¹⁰³, односно биће као чин, супротно бићу као могућност. За чин који још није довршен, али је на путу остварења. Аристотел предано раби и израз енергија. Ум је тај који код овог мислиоца одређује актуелизацију различитих могућности.

Процес стварања или мењања облика живих система које је Аристотел дефинисао условио је, узрочио је појављивање бројних питања, која су од виталног значаја за филозофију, али и за друге науке које су проистекле из филозофије. Платон, Аристотелов учитељ, говорио је да облици ствари у материјалном свету представљају одразе трансценденталних, идеалних облика, а пошто се оваква дефиниција уклапа са концепцијом о божанском стварању, она се и одржала све до почетка модерне научне ере.¹⁰⁴ Она, међутим, није давала задовољавајуће објашњење чињеница да су се у појавном свету облици мењали и еволуирали. Ова чињеница се боље објашњавала аристотеловим принципом, по коме су облици нешто иманентно а не трансцендентно, па се промене могу приписати некаквом

103 Аристотел, (1960), *Метафизика*, Култура, Београд, стр. 24.

104 Узелац, М., (2007), *Увод у филозофију*, Верис студио, Нови Сад, Вршац, стр. 129.

активном унутрашњем принципу органских система. По Аристотелу, стварност се може свести на четири чиниоца кроз које се она објашњава. Први чинилац је материјални узрок, тј. материја, други је формални узрок (форма, облик или идеја), трећи је делатни узрок или кретање, и четврти финални узрок или сврха. Кроз ове чиниоце могуће је сагледати стварност, па и настанак уметничког дела. Аристотел даље каже да је стварност материја која има одређену идеју и која се креће ка одређеном циљу. Финални узрок или сврха стварности је оно чиме је Аристотелов допринос овом филозофском сазнању постао важан. Материја је по њему основ. Она је та која трпи промене, она је та која се мења и преобликује. Сама по себи је пасивна јер не може да се мења сама од себе. Мења се тек захваљујући форми или идеји као активном принципу који делује тако што идејом (пре)обликује материју. Чињеница је и да свака материја има неки облик, то јест форму. Супстанцијом називамо јединство материје и форме, а свака појединачна ствар је јединство за себе неке материје и неке форме. Као таква она се налази у времену и простору и добија коначан облик захваљујући мисаоном процесу појединца у оквиру групе, што се најочигледније види на примеру уметности, како примењене, тако и ликовне. Кретањем материје и њеним преобликовањем остварује се промена форме материје. Кретање материје Аристотел је дефинисао као промену. То је процес преласка потенцијалног у актуелно стање. Најбољи пример је тај да смо ми оно што јесмо, али и истовремено и оно што би требало да будемо. Дакле, живот је претварање потенцијалног могућег у актуелно, пожељно стање. Целокупна природа постоји на такав начин. Људи путем разума и преко принципа кретања преобликују постојећу материју, па и уметничка дела. Уметници дају форму, облик и крећу ка циљу и сврси да преобликују дату материју, да је уметнички објективизују, водећи при томе рачуна и о појму и разлогу ентелехије која може да делује и мимо његове свесне воље. На тај начин, свака појединачна ствар и целокупна стварност добијају на својој сврсисходности у свеукупном поретку постојања. И унутрашња сврха ствари, то јест покретач и акција, дефинисана је као ентелехија. Природа постоји на свој начин. То се назива телеолошки начин-постојања.¹⁰⁵ На грчком *телос* означава циљ, па тако из саме речи следи значење да природа већ сам по себи има свој циљ. По Аристотелу, циљ постојања стварности јесте чиста форма, савршенство.¹⁰⁶ Дакле, Бог који није у овој филозофској мисли схваћен хришћански и персонализован, већ је схваћен апстрактно, као *Непокретан апсолут*. Тада тек схватамо да је ентелехија та која нас води у сусрет са Богом, али, опет подвлачим, то још није био Бог које су донеле три монотеистичке вере. Уместо овог става, постоји за уметника и уметност друга страна схватања света са становишта појавности. Дакле, алтернативну хипотезу представља витализам, по коме постоји нефизички витални фактор који делује на физичке системе, али као такав сам није њихов део. Овај фактор који одређује циљ процеса развоја дозвољава и омогућује достизање тог циља, а разним алтернативним путевима је такође дефинисан као ентелехија.

Витализам данас пориче наука, али је његов принцип о бесмртности душе тако близак монотеистичким религијама и, ртекла бих, за уметност је веома важан. Он је, истовремено, и други појам за Аристотелову ентелехију. И витализам и ентелехија су важни подстрекачи уметности, енергија која нехотично, али често снажно, попут каквог вулкана, подстиче на стварање. Из ова два феномена уметник

105 *Ibid.* стр. 130.

106 *Ibid.* стр. 131.

развија многе идеје које су блиске са скривеним, али и видљивим светом. Тако се појављује из два света нови дуалистички систем, а дуалистички системи су такође символне структуре које своје садржаје заснивају на тензији и крајњој напетости, тако важном елементу уметности.¹⁰⁷ Дуалистички модел стварности био је прихваћен још у пећинском сликарству из леденог доба. Парови супротности свих врста могу да дају повод за такав дуалистички, то јест биполни, или боље рећи бинарно успостављање поретка ствари и појава. Горе-доле, чистота-грех, Бог-ђаво, мушко-женско, лепо-ружно, добро-лоше, старо-ново, црно-бело, јин-јанг... само су неки од таквих примера. Светски поредак ствари виђен по бинарној опозицији такође живи на очигледној архетипској потки и препознатљив је у многим животним манифестацијама, па га налазимо и у огромном броју ликовних дела, током читаве историје цивилизације. Ако покушамо да јасно разјаснимо и објаснимо систем поретка бинарних парова или антиномија нећемо наћи јединствен одговор. Наиме, видећемо море могућих решења. Другачије је са такозваним антиномијама. Јер, ако посматримо пажљиво однос уметник/свет око њега, видеће се лако да се и ту ради о дихотомном односу који се може изразити односом субјекат/објекат. А кад су лингвисти и антрополози (рецимо, де Сосир, Диркем, психоаналитичар Фројд) закључили да је наука прошлога века „расубјектизовала“ субјекат откидајући део света од њега преко новорођених друштвених наука, уметник се као субјекат нашао пред великим и многобројним искушењима¹⁰⁸. Као шкољка избачена на суви жал морао је да пронађе нову животну средину. Тако да закључак неких да идеална синтеза супростављених дуалитета није могућа, прелази у апсурд да таква синтеза и није пожељна.

Овако сложена позадина уметничког стваралаштва много подсећа на Гетеову: „Уметност је последица неизрицивог“. Истина, Гете је тврдио да би ова мисао могла да буде примењена и на научне дисциплине. То очигледно тражи стварност која је тако важна и за уметника, без обзира на стилове и правце које нам нуди историја уметности. Просто речено, судбина човека као појединца огледа се у томе да он безусловно кроз своје трајање покушава да споји Небо и материју. Иако је човеков живот као један облак на огромном небу, човек (поготово уметник) се труди да са сврхом природу преобликује, дајући јој нову форму и нови смисао, јер у суштини он тежи по својој природи срећи. А срећа је већ у давно времена схваћена као релативна ствар. То значи да се појам среће разликује од човека до човека. Човек је у различитим животним добима другачије схвата. Ни уметник срећу не схвата увек на исти начин, али је то осећање, иначе важно за надахнуће, таман толико колико и осећање несреће. Иво Андрић, је дивно запазио да је чудно колико је мало потребно да будемо срећни, а још чудније како нам баш то мало толико недостаје. Ова две антиномије су у великој мери покретачи свих уметничких порива и потреба.

Дефиниција среће не постоји за Аристотела, из разлога њеног релативитета, јер се она налази онде где је човек види. Оно што је важно напоменути, јесте да се срећа састоји у успостављању склада између жеља и могућности. Фридрих Ниче нас саветује да је опасно гледати у прошлост и у назад, јер нас оно наводи на оклевање и застајање. Зато у усредсређеног човека и уметника успех и срећа увек стоје негде на средини, без обзира на то да ли се ради о теоријским

107 *Ibid.* стр. 138.

108 Видети о овом боље у Калер, Ц., (1980), *Сосир оснивач модерне лингвистике*, БИГЗ, Београд, стр 98.

или практичним стварима. Ако желимо да будемо срећни, увек морамо да одмеравамо своје жеље, али и могућности. То не значи да се треба клонити високих циљева, већ треба задржати реалан и чврст животни став. Треба тежити бољем и вишем и бити истрајан у остваривању животних циљева, али по могућству увек тежити пристојној скромности. То је и морално и етичко начело које, понекад, не важи и за уметност. „Са циљем пред очима и најспорији напредује брже него они најбржи без циља“.¹⁰⁹ Срећа није ни у аскетизму, како то хришћанство и ислам заговарају. Аристотел не проповеда аскетизам као Диоген (*Diogenes*). Он нас само саветује да материјално богатство, друштвени углед, чулна задовољства не треба да буду примарна, као једини животни циљ, уколико желимо срећу. Ако пак наведене ствари долазе као последица врлине - треба их прихватити. Да бисмо били срећни, врлине треба да постану део наших навика, наш начин дисања, и које ми упражњавамо да бисмо били срећни. И човек се на разне начине бори за срећу, а уметник вероватно на врло посебан. Он уобличава свет око себе и потврђује своје присуство у њему кроз уметничку форму и јединствен филозофски поглед на свет. Његов напор да прошири видик и отвори нове хоризонте, јесте напор да слобода, у најширем смислу те речи, исписује културу и уметност. У сваком људском друштву дође тренутак када се свети символ изгуби у слободној мисли, када се отме од „свештеника“, када филозофија и нове идеје нагризају религију, када се створи ново стање људског ума. Тада настају нова дела која ми жедно посматрамо и „читамо“ на нов начин.

1.2 Хилозоизам и уметник

За ваљано разумевање сваке врсте уметности, па тако и за флорно сликарство, чини ми се да је важно схватити да је све прожето животом. Дакле, реч је о начелу које удахњује живот и уметничким сликама. Стари Грци су то начело називали хилозоизам, који би се могао разумети као брат витализму. Мислим да је увек корисно позвати из дубоког памћења неке од најважнијих идеја и мисли грчких филозофа које се тичу стваралаштва, односно уметности. Као и подсетити се филозофа природе, посебно њиховог става о материји као суштаственог чина нашега постојања. Чини се да је од свих питања везаних за природу нашега бивствовања најинтригантније оно да ли је материја жива и да ли може да има душевне особине. Осврнућу се на то како материја не може постојати нити бити делатна без духа, макар не са становишта мислеће уметности.¹¹⁰ Знам, задатак за данашње рационално, материјалистичко време није лак, али ваља покушати. *Прегаоцу Бог помаже*, рече Његош парафразујући народни ум.

Аристотел је своје учење о природи изложио у *Физици*¹¹¹. За Аристотела физикс је целокупност материјалних ствари, свих природних објеката, свет и ствари у свету. Дакле, све што је способно за кретање и промену и све што има склоност ка промени. Аристоел је делио кретање на две категорије, настајање и пропадање. Време је за овог великог мислиоца имало такође важну улогу. Оно се мери мером за време, то јест обртањем, кретањем у круг небеских сфера. Сунцем је одређивано време. О важности процеса мишљења и знања, које су несумљиво неопходни

109 Јохан Волфганг Гете.

110 *Op.cit.* Узелац, М., стр. 137.

111 Аристотел, *Физика*, (1999), Паидеа, Београд, стр. 59.

за сваког појединца, поготово уметнике, познато је Аристотелово дело о врлини и моралном лику - Никомахова етика (*The Nicomachean Ethics*), која се сматра једним од темељних дела с предавања у Лицеју. Он у њему каже:

„Шта значи знање, ако се строго треба држати појма а не ићи за аналогијама, биће јасно из следећег. Сви смо ми убеђени да оно што знамо може да буде само тако (како га ми знамо) и никако друкчије, јер о ономе што може и друкчије да буде не може се утврдити да ли јесте или није тако ако више није изложено нашем непосредном посматрању. Све што се сазнаје је нужно, па према томе и вечито - јер све што је апсолутно нужно, то је и вечито, а све што је вечито нема ни постанка ни пропадања. Опште је мишљење, затим, да се свако знање може предавати, а садржина знања научити. Све поучавање (предавање знања), међутим, заснива се на претходном постојећем знању, као што смо тврдили у нашим списима о аналитици, и то на два начина: путем индукције и путем закључивања (силогистичким поступком). Поред тога, индукција је принцип за опште судове, а силогизам полази од тих опитних судова. Али постоје и принципи из којих истиче силогизам, само се они не могу доказивати силогистичким поступком него индукцијом. Знање је, према томе, способност доказивања и тако даље све оно што смо за одређивање његовог појма навели у нашим списима о аналитици. Човек зна чим се на неки начин убеди и када су му познати принципи. Ако ко не познаје те принципе боље него одатле извучене последице, тј. закључке силогизма, онда ће његово знање бити само случајно“.¹¹²

Кроз овај дужи цитат - а сматрала сам да га је непристојно скраћивати - најбоље се стиче сазнање о значају знања, као неопходном чиниоцу сваког напретка, па се ово наравно односи и на уметника. Бавећи се и етиком, Аристотел се преко ње бави разматрањем врховог добра. То је оно што има врховну вредност и то је оно чему свако тежи. На основу таквог највишег добра могуће је морално просуђивати и вредновати, своја и туђа понашања и поступке и уметничке творевине. Врлина за Аристотела је умна делатност која служи свима као узор, нешто што сви желе да досегну, да буду у томе најбољи. Ако смо добри у ономе што радимо, ако то радимо у складу са умом и на најбољи начин, онда ми постижемо врлину и осећање за то да је то што чинимо најбоље и једино исправно. Али,

„врлина има посла са страстима и поступцима, где претераност значи грешку, недовољност доноси приговоре, а средина доноси похвале и успева; а то је и једно и друго ознака врлине“.¹¹³

У врлине које нису просечност, Аристотел убраја као највишу вредност храброст и уметност. Аристотел овако одређује врлину:

„Врлина је...одабирачка наклоност воље која се држи средине у односу на нас, разумом одређене, и то одређене тако како би то урадио разуман човек. У ствари, то је средина између два рђава смера: претеривања и заостајања за мером: и то зато што наведене грешке значе или недостизање или прекорачење потребне мере и у осећањима и у поступцима, док врлина ту меру(средину) и проналази и за њу се одлучује. Зато ако се тражи суштина идефиниција којима се нешто појмовно одређује врлина је средина (то јест права мера), али у односу на праву вредност и највише добро врлина је врхунац.“¹¹⁴

112 Аристотел, (1980), *Никомахова етика*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, (Књига 6, стр. 117 - 134).

113 *Ibid.* Књига 6, стр. 140.

114 *Ibid.* Књига 6, стр. 152.

Кроз овај цитат сагледан је је идеал античког грчког духа, који се као мера, средина и хармонија оваплотио и у грчкој уметности и у животу уопште, а који је имао значајан утицај на уметничке правце-ренесансу и хуманизам, али и на епохе које су следиле у развоју човечанства, као и на оно што се тако широко и племенито назива: *хуманитас*. Било би добро да и данас држимо на уму ове ставове и принципе, у ери општег претеривања и предимензионирања сумњивих *врлина* које су постале, штавише, и популарне. Због огромног броја нових параметара за лепо и складно, успех и квалитет, мислим да би било упутно поново се позабавити мало и традиционалним и провереним општељудким вредностима. Сходно томе је и моја жеља да се подсетимо свих важних постулата о уметности у претходним излагањима. И, оперт, све у име уметности цвећа.

2. Динамика у ликовној форми

2.1 Динамика у ликовном језику

*„Право уметничко дело мора да се ослободи те наопаке оригиналности, јер оно своју праву оригиналност доказује само тиме што се показује једна властита творевина једнога духа који ништа споља не прикупља и не крпи, већ чини да се целина у строгој повезаности производи сама собом, из једног лива и у једном тону, као што се сама ствар ускладила у самој себи“.*¹¹⁵

Наравно да из горњег цитата произилази да је реч о наопако схваћеној оригиналности. О стваралачком духу уметности је већ било речи, на различитим нивоим и местима у овом раду. Али уметничко дело не може да живи без форме, а форма без динамике, па се по томе и може ценити оригиналност неког дела. Ликовна форма је дефинисана бројним постулатима, али и неким (неписаним) правилима, па чак и по нечем што се може одредити као закон.

Основни закон који се учава и по коме се ликовно дело дефинише, јесте његова динамика. Са овим ставом слажу се сви теоретичари ликовне уметности¹¹⁶. Шта је динамика у сликарству, у ликовним и примењеним уметностима? То су утисци о невидљивим силама које делују на посматраче и изазивају одређене психолошке реакције, на основу којих се доносе ставови и судови у вези са ликовним артефактом. Оно што нам помаже да неко ликовно дело критички и естетички сагледамо и схватимо, јесу ликовни елементи који се у нашем уму повезују у целину. Оно пак што нам објашњава зашто се неки облици и боје стапају у одређене целине, или се формирају утисци о волумену и дубини, то су принципи на којима се заснива функционисање људског ока и менталног склопа који омогућава повезивање логичким мишљењем у целину. На тај начин, могуће је разумети разлоге постојања потпуности и непотпуности, целине и дела, чврстине и мекоће, непровидности и провидности, кретања и мировања, као дуалних, антиподних система који су садржани у јединственој целини уметничког дела. Једноставност и јасноћа у ликовном изражавању су пресудни у добром откривању садржаја поруке једног уметничког дела. Начело једноставности (али не и баналности) и логике даје нам могућност да правилно схватимо садржину или поруку, или намеру уметника,

¹¹⁵ *Op. cit.* Хегел, Г. Ф., том I. стр. 295.

¹¹⁶ Митровић, М., (1979), *Форма и обликовање*, Виша Економска школа, Београд, стр. 57.

ваљано перцепирамо и да дело правилно анализирамо. Све ово, наравно, уколико смо ментално способни и спремни за такав дијалог. Дијалог се тада одвија између уметничког дела и сопственог естетичког хоризонта. Али овде морамо наговестити да не постоји само један начин објашњења и решења загонетке смештене у уметничком делу. Каже се, управо због тога, и то не без разлога, једна слика уместо хиљаду речи.

Дакле, свакако да тумачење дела, у великој мери, зависи од динамике коју нуди, али и од културног и образовног нивоа рецепиента или онога ко га анализира, као и од његовог религијског и естетичког хоризонта, затим и заинтересованости, воље и осетљивости за уметнички садржај. Време када се дело чита је од пресудног значаја за његово разумевање, јер временска дистанца битно утиче на ту спознају. Мала временска удаљеност даје могућност објективнијег сагледавања поруке и значења, док дистанца од више векова омогућава повољну прилику за објективизам, мада понекад не дозвољава јасно сагледавање стварног уметничког става ствараоца, понајпре из разлога непознавања свих околности под којима је дело настало.

Ипак, једноставност као основно начело свакако јесте једно од мерила које помаже у разумевању уметности. Последњих година уметници се опредељују и за минималистичку уметност, сведену на поједностављивање и прочишћеност, која је лишена сваке фабуле. Историјски, ти уметници су били неопходни да би направили противтежу оним уметницима који су се нашли пред замршеношћу, нередом и хаосом од претрпавања детаљима који скрећу пажњу са суштине уметничке поруке. Као и свака новина, и овај вид уметности је дочекао да буде даље трансформисан и преточен у следећу новину. Ипак, стари канони строге хармоније и време антике тешко су се могли да препусте заборава, па је Јохан Винкелман (*Johann Joachim Winckelmann*), важни немачки историчар уметности и археолог, пионирски хелениста, који је први артикулисао разлику између Грчке и римске уметности, прогласио древну Грчку уметност као трајни узор за уметност свога доба. За њега је „*племенита једноставност и мирно величанство*“ одговарала савршеној форми која говори језиком хармоније и равнотеже. Ако се подсетимо времена у коме је живео овај историчар уметности (осамнаести век), видећемо да су тадашње форме биле претрпане, гиздаве, фриволне и пребогате, па је Винкелман имао потребу да подсети уметнике на мало мира и елеганције, које су нудиле елементарне структуре у уметности високог квалитета.¹¹⁷

Поставимо ли питање шта то уравнотежује и обједињује ликовни доживљај, долазиимо до суштине анализе ликовног дела. Тада нам излази на видело динамика као један од најживотнијих постулата теорије форме. И, заиста, реч је о сасвим реалном и неопходном уметничком мерилу и закону.

Динамика и форма су у природној и нужној вези. Динамика коју запажамо носи у себи визуелизацију покрета, док нам се невидљива, претпостављена динамика одвија у уму, приликом праћења, односно перцепирања садржај неког дела. Ипак, рекло би се, да сваки предмет има форму која у себи носи или подразумева изнад свега динамику. Она га чини јединственим у односу на друге предмете. Динамика која лежи у суштини свега што наше очи опажају, постала је толико битна да можемо да кажемо да се „*уметнички предмет или слику најпре доживљавамо кроз*

¹¹⁷ Арнхајм, Р., (1998), *Уметност и визуелно опажање*, Универзитет уметности у Београду и Студентски културни центар, Београд, стр. 345.

облик, величину и боју које су везане динамичким доживљајем“.¹¹⁸ Хенри Бергсон (*Henri-Louis Bergson*) је био велики француски филозоф, утицајан посебно у првој половини 20. века. Бергсон је сматрао да су непосредно искуство и интуиција значајнији од рационализма и науке за разумевање стварности. Он каже:

„*Cest que la forme est pour nous le dessin dun mouvement*“.¹¹⁹

Динамика опажаја као носиоца уметничког израза најлепше је, рекло би се, дата кроз готово егзалтирану вербалну слику америчког песника Хауарда Неморова (*Howard Nemerov*):

*Сликарево око мотри на рађање и смрт
Заједно, видећи и јединствену енергију
У трену испољену у свакој форми,
Као у дрвету раст дрвета
Што буја из семена ни мање ни више
Него из празнине која се згушњава,
Призивајући и сунце и кишу.*¹²⁰

Наравно да у ликовном језику садржај динамике слике можемо да тумачимо и метафорички; у зависности од културних норми којима смо окружени. Сасвим је природно да се израз кретање или покрет употребљава, пре свега, за опис визуелне динамике. Али динамика има и свој скривени језик, који није одмах уочљив, јер је често везан и за сам садржај артефакта. Томас Стернс Елиот (*Thomas Stearns Eliot*) је чак приметио да се „један кинески крчаг стално креће у свом мировању“. Свакако да је он, закључујући овако, на први поглед алогично, приметио финоћу израза кинеске уметности, потпуно другог естетичког хоризонта од западне уметности. Стога је разумљиво што уметници придају велику важност начелу динамике у својим делима, јер су схватили колико је она важна за композицију дела и утисак на рецепијента. Ово је посебно важно за удварање сензибилитету данашњег рецепијента. Леонардо Да Винчи је још давно приметио и забележио у свом трактату о сликарству да „насликана фигура у којој нема динамике је двоструко мртва, пошто је мртва пошто је замишљена, а поново мртва када не показује кретање ни духа ни тела“¹²¹



Сл. 147. Пјер Август Реноар, Пелагонце или мушкатле и мачке.

Сл. 147 Августа Ренаоара (*Pierre August Renoir*) јасно нам открива динамику. На слици је присутна кинеска ваза, врела и црвена, у којој букте такође црвени цветови мушкатли. Ваза нам пред очима, као и свеће, просто ватрено подрхтавају наспрам елегантне плаве позадине. Динамику повећавају и несташни мачићи умотани, од веселе игре, у нити предива. Ово је, свакако, и дирљива сцена, препуна енергије и свежине.

На слици 148 Роберта Тегерстрома (*Robert Thegerström*), једног од најпознатијих шведских сликара импресионизма, дубински осећамо, а не слутимо, динамику. Она се чита на цвећу које је захваљујући *alla prima* техници по-

118 *Ibid.* стр. 347.

119 Ово је форма која је за нас цртеж покрета.

120 *Nemerov, H.*, (1977), *The Collected Poems*, Pulitzer Prize, and Bollingen Prize.

121 Да Винчи, Л., (1953), *Трактат о сликарству*, Култура, Београд, стр. 236.

стигнута на сваком цвету који блиста од елегностије и спокоја. Залуд је пред нама јесењи букет, он наговештава радост и сањану лепоту. Слика је успео да нам пренесе живот и његову динамику. Насликано цвеће нас, дакле, на први поглед обмањује и опчињава лепотом због богатог букета, па заборављамо да ће оно увенути за неколико дана. Северњачки дух огледа се на избору претежно хладног, уздржаног колорита на столу и драперији у позадини букета.

Динамика у сликарству има понекад и пренесено значење, које треба да разликујемо од симболичког. Она понекад бива и метафорична, јер нема приказ реалног кретања какво налазимо у природи. Увек треба држати на уму да слика представља тренутак заробљен у времену и простору, са тајним уметничким кодом који носи у себи, са врло често архетипским набојем, спајајући тако дате садржаје у целину са поруком сложеније природе. Феномен динамике, поимање кретања без стварног физичког покрета, могуће је схватити ако продискутујемо и теорију која је распрострањена међу филозофима и психолозима. Истина, они заправо избегавају да дају јасан и конкретан одговор, тврдећи да посматрач у ствари има само привид кретања. Једно од објашњења састоји се у томе да се у посматрача јавља утисак да се виђено креће. Тако се догађа на први мах нешто апсурдно: да ми успевамо да видимо динамику кроз тренутак кретања предмета на замрзнутом тренутку који приказује слика. Посматрамо ли цвет на слици, наш ум се повезује са виђеним цветом, јавља се слика архетипа флоре, то јест нашег сазнања о расту, развоју, плоду и значењу. Читаво њено настајање, живот, умирање и поновно обнављање стапа се у процесу мишљења рецепијента и тако даје сугестију кретања које није објективно видљиво, мада је по који пут и сасвим лако читљиво.

Скривена динамика је оно што појединац самостално доживљава у процесу посматрања уметничког дела. Сваки посматрач изградиће свој став према неком уметничком делу и своју оцену који су утемељени на личним релативним појмовима лепог и доброг.



Сл. 149 Берта Моризо, Плава ваза.

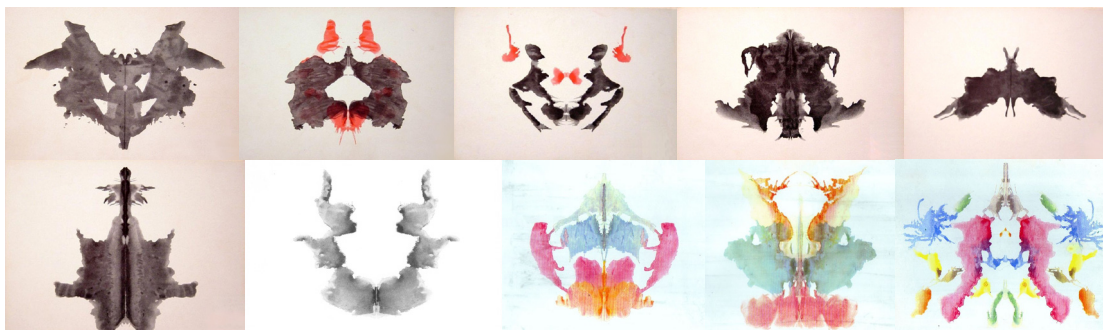
Сл. 149 сликарке Берте Моризо (*Berthe Morisot*) Плава ваза из 1888, о којој је недавно, 2012 године снимљен филм приказује динамику цвећа у плавој вази. Овде су насликани цветови са дугим стабљикама којима су европски народи одувек били очарани. Ови цветови као да израстају из ове високе и дугуљасте порцеланске вазе са симетричним дршкама. Слика одише елеганцијом, префињеношћу, софистицираношћу и рафинираним тоновима. Њен одјек осећамо у смирају који се налази у нама док упијамо вибрације ове слике, сликане нежном женском руком и надахнуте милим романтичним духом.

Сложеним и одговорним сагледавањем уметничког дела нису се бавили само уметници и критичари из области примењене ументости. И велики филозофи, као што је на пример Шопенхауер, обратили су своју ствралачку пажњу на уметност. Тако овај значајни филозоф, песимиста даје следећи добронамерни савет да „са ремек делима



Сл. 148. Роберт Тегерстром, Ваза са цвећем.

уметности треба да се понашамо као са егзалтираним особама, да станемо мирно испред њих и да чекамо док не проговоре”. О томе како људи сагледавају уметничко дело можемо да се помогнемо преко теста који је смислио швајцарски психијатар Херман Роршах (*Hermann Rorschach*). Он је понудио тест који је на први поглед изгледа једноставан. Суштински, тест има задатак да изазове реакције пацијената на мрље мастила које им је Роршах показивао. Пацијенти су требало да их опишу на основу тренутног сопственог осећања и животног искуства. Мрље су тако описиване као визуелизација тренутних страхова, патњи, проблема, али и лепих животних искустава и доживљаја. Једна иста мрља била је од стране различитих особа потпуно различито описивана и доживљавана. Тако је Роршахов тест постао један од најпознатијих тестова за дијагностику дубинских слојева личности. Овај тест спада у групу пројективних тестова, где појам пројекције означава један континуиран и несвестан психолошки процес којим личност открива своје динамичке и структуралне душевне особине. Другим речима, тест се заснива на подсвесном размишљању пацијента, на основу чега треба да се установи психичко и емотивно стање пацијента. Основна теоријска претпоставка на којој се заснива Роршахов тест, јесте уверење да се типским неструктурисаним дражима (мрљама) може изазвати реакција појединца у виду личног доживљаја и приче. Одговори (приче) испитаника се на основу њихових формалних и садржинских одлика класификују, анализирају и интерпретирају помоћу сложеног система психолошких категорија. Највише се цене начин опажања целине, али и делова, детаља, боја, тумачење форме, стил излагања итд. Као и код овог веома интересантног психолошког теста, и при гледању слика људи, ма које културе, склапају своја виђења уметничких дела и проналазе њихове латентне поруке.



Сл. 150. Роршахов тест, картице мрља од 1-10.

На доброј уметничкој слици тела се слободно крећу, док на лошој делују крута и укочена. Овакве разлике настају не само због уметничког приступа уметничкој објективизацији, већ и стога што се у сликама налазе, или не налазе, могућности које посматрачи могу да повежу са својим претходним животним искуствима. Наравно, овде говоримо о ликовно образованим посматрачима и онима који су заинтересовани за сликарство, односно за знак и поруку коју преноси слика.

Колико је у уметности појам динамике широк, разуме се из става да ће сваки визуелан лик који је представљен помоћу клинастих форми, косих праваца, засенчених или замагљених површина обавезно одавати утисак динамике. Динамичко својство и косог положаја даје елемент живости. Исто важи и за кружне форме које видимо најчешће у приказу цвећа. Оне се понашају као точак или мотив змије која гута свој реп, кроз принцип непрекидног и непресталног кретања. Немир живота представљен у динамизму је неопходан чинилац ликовног дела.

У супротном, исти предмети деловаће круто, посебно ако буду приказани вертикално, чврсто дефинисани клоанизмом и заробљени у формату, односно уколико немају простора да дишу. *Horror vacui* доприноси обично статистици, уколико нема унутрашњег сукоба у слици који изазива покрет. Често у визуелним уметностима влада страх од празног простора. О тој врсти страха писао је још Аристотел, а у уметности је најзаступљенији у средњовјековном сликарству, када су уметници испуњавали садржајем сваки делић слике. *Horror vacui* је појам за који Лесли Браун (*Lesley Brown*) објашњава да потиче из латинског и значи *ужас од празног простора*.¹²² *Horror vacui* је испуњење целе површине простора или уметничког дела детаљима, што свакако има велику улогу у динамици ликовног дела. Наравно да ако облик на слици има изглед претрпаног или беживотног, слеђеног предмета, без наговештаја кретања, у њему не може бити динамике. Својство које сликари и вајари користе да наговесте динамику, јесте тренутак напетости, граничног тренутка између статике и промене у покрету. Сваки недовршени детаљ у добром уметничком делу наговестиће кретање. Захваљујући њему слика има простора да дише. Кретању као да прија недовршеност и ноншалантност сликарског геста. У уму посматрача слике се надопуњују и завршавају представе и схватања из унутрашње потребе човека за стварањем целине, као јединства и хармоније. Уз то, треба имати у виду и старо правило да је свако уметнички успело дело недовршено, недовршено у смислу да перцепијенту допушта да га до краја доживи и иживи, јер се на тај начин успоставља жива веза између слике и реципијента. Пажљивим искључивањем сваког наговештаја да би предмет могао да се заустави, настаје динамика и живост у ликовном делу.

Василиј Васиљевић Кандински (*Wassily Wassilyevich Kandinsky*) је готово свуда користио уместо појма кретање појам напетост. Ово делује мало непрецизно, јер је напетост само један од саставних делова активног кретања. Ипак, ова замена за појам кретање може да се разуме као израз промењених околности: Први светски рат, напетост између два светска рата свакако нису били време за опуштање. Али, додала бих: Ако бисмо појму кретање додали појам напетости стигли бисмо до врло прецизног дефинисања динамике. Веома је лепо то увидео и објаснио Рудолф Арнхајм тврдећи да пошто динамизам не може сам да се створи или представи, потребан је субјекат који активно опажа и усаглашава виђено са својим перцепцијама. Дакле, уобразиља, као осећање изазвано у глави, уму, посматрача дејствује тако да помаже у откривању динамике. Посматрач се ослања на сећања, визуелна, визибилна и лична претходна искуства која додаје опажају. Дакле, извори и услови који изазивају опажање динамике морају да се траже у самом предмету, његовој форми, фактури слике, односно у композицији ликовних елемената од којих је дело сачињено, и наравно преко утемељених и прихваћених ставова епохе.¹²³ Динамика се јасно уочава у архетипским флоралним формама, не само преко затомљених архетиоских порука, већ и преко увијених, уплетених, здравих, виталних стабла и биљака, односно бујног цвећа, разлисталих и пупољавих грана, сочних и влажних листова, који по себи изражавају и понављају покрете природе. Све се ово може да смтра као прототипови раста. Такође вијугаве, таласасте линије, цик-цак, изломљене одају утисак диманизма, док хоризонталне, равне линије представљају мир, статичност, па чак и монотоност. У себи и по својој

122 Brown, L., (1993), *The New Shorter Oxford English Dictionary*, Vol. 1: A–M. Clarendon Press, Oxford, стр. 360.

123 *Op.cit.* Арнхајм, Р., стр. 345.

грађи, овакве линије поседују нуклеус динамике унутар ликовог доживљаја природне форме. Биолози објашњавају овај феномен развојем биљака, а Паул Вајс (*Paul Weiss*) истиче да „*оно што опажамо као статичну форму јесте производ прелазни или трајни формативних процеса*”. Али, у томе није без значаја и форма, па Сер Дарси Томпсон (*Sir D'Arcy Wentworth Thompson*) заснива своју теорију на томе да је форма једног предмета „*сложени збир дијаграма сила*”. А појам сложености већ у себи носи динамизам.¹²⁴ Д'Арси Томпсон¹²⁵ је визуелни мислилац, а лирски и естетски начин којима он описује математичку лепоту природе су неочекивано занимљиви. Томпсон је заговорник интердисциплинарног начина размишљања и поимања природних законитости у динамици живих бића. Његова књига *О расту и форми* је снажно утицала на начин мишљења у архитектури генерацијама после објављивања и инспирисала бројне уметнике, укључујући и Хенрија Мура (*Henry Spencer Moore*), Ричарда Хамилтона (*Richard William Hamilton*), Пола Џексона Полока (*Paul Jackson Pollock*). На цртежима различитих аутора, на којима су представљене биљке, откривамо динамику као један од водећих постулата животности. Нешто што осећамо као живост, кретање, развој, и што упућује сигнал право у срце, па се тако ствара доживљај узбуђења, усхићења и радости; дакле, свега онога што можемо да опишемо као један општи појам динамике, то јест кретања.

Скице које су рађене у доба ренесансе, на којима је брижљиво нацртан сваки детаљ у композицији, такође сугеришу динамизам кроз анализу детаља и нагвештај покрета. За разлику од њих, скице Пабла Пикаса и других уметника двадесетог и двадесет првог века откривају нам карактеристично стање духа, што је у директној зависности од тога у којој се мери форми даје замах и ослобађа потез, а што зависи и од тренутне импресије ствараоца, али и поимања слободе у оквиру заједнице, осећања за меру ствари. Све ово се може прочитати у анализи цртежа, као најинтимнијег рукописа човекове душе. И, на крају, морамо и на то рачунати да а живот има своје симболе који су интегрални делови сваког уметнички обликованог артефакта. Слободан, гестуални потез је ослобађање, а хипер продукција цртежа и слика је синоним за убрзани живот. Данас се живи убрзано, животни ритам је стресан, живи у такозваном потрошачком друштву које има потребу за хиперпродукцијом и које спонтано ствара хипер продукцију, како економских добара тако и, све чешће, уметничких слика. Још од времена када се уметничко дело почиње да цени као чин индивидуалног стварања, јасно постаје да оно у себи мора да изражава динамизам како би било изазовно за реципијенте и могуће купце. Видљиви трагови динамизма у потезима кроз експресиван цртеж, преко потеза четкице или наношењем боје шпахтлом или прстима већ су сугестија динамике у форми коју представља слика, било да је реч о нежном пупољку, расцветалом или прецветалом, умирућем цвету, или било ком другом објекту. За динамику је важно нагласити да се она не успоставља само у бити сваког облика, боји или кретању, већ је важно да она буде смештена у целокупну композицију, у овом случају, цвећа. Склад целине ће у композицији бити постигнут ако су сви делови целине у међусобном естетичком и логичком реду, у хармонији, али склад

¹²⁴ *Ibid.* стр. 357.

¹²⁵ Томпсон је био шкотски биолог, математичар, научник и пионир у математичкој биологији. Он је углавном упамћен као аутор књиге *О расту и форми, Органска архитектура и шире (On Growth and Form, Organic architecture and beyond)* из 1917. у којој даје нуди научно објашњење морфогенезе, процеса и образаца којим се формирају биљке али и животиње.

може постојати и у дисхармонији са истим начелом јединства усмерења кретања. Дакле, кретање целе композиције је успешно, ако се кретања свих појединачних делова уклапа у свеукупни доживљај карактеристичног општег кретања целине. Уметничко дело се увек организује око једног или више динамичних целина, које су међусобно повезане и испреплетане. Око ствараоца тада има сложен задатак да сагледа: делове целине и да их попут *puzzle* сложи у складан мозаик који има динамику. Све делиће повезује склад који уметник наговештава у свом раду. Из разлога сложености, уклапања детаља у целину јесте задатак уметника, и он мора да о том води рачуна, посебно о функцији и значају појединих делова, које потом оставља посматрачима да их тумаче. Понекад је потребно елиминисати и најбољи детаљ на слици у циљу добијања боље динамике. Јединство схватања форме тада ступа на снагу и бива преиспитивано. На уметнику је да отвори, то јест визуелизује поруку или да је навести називом дела. Мада има уметника који остављају дела без назива, управо из жеље да се дело чита по сопственим осећањима свакога реципијента појединачно. А уметност се најбоље чита као спознаја динамике света, природе и живота. У случају да кретања у делу нема, оно постаје најчешће мртво и незанимљиво. Отуда динамика од сваког ствараоца захтева да представљене предмете замишља као збивање, као сегмент сазнања о предмету који има свој живот. Значи у духу поставке коју нуди хилозоизам. Жанр сликања цвећа као да има у том погледу невидљиву, динамичну предност. Јер, нема слике са цвећем која у себи не носи динамику. Она се наговештава бојом, положајем цвета у букету или аранжману. Ипак, и поред спонтаног динамизма флорфалног сликарства, веома је важна интеракција са посматрачем, јер ако дело не изазива око, оно неће подстаћи размишљање о динамици и поруци коју носи слика. Сваки визуелан доживљај без изузетка има облик, боју, кретање и динамичка својства која се путем дражи пројектује на наше мрежњаче и даје импулсе који одређују динамичка својства која леже у опажају.¹²⁶ Али, у динамизму у ликовним формама може бити и двосмислених, амбивалентних и опречних читања слика. У том смислу мора се пажљиво преиспитати уметнички концепт и став.

Динамика, речено је већ, може да буде и скривена, али се увек мора да има на уму и то да је уметности вид унутрашњег монолога. Вирџинија Вулф (*Adeline Virginia Woolf*), енглеска књижевница и један од кључних аутора наративног модернизма, али и оснивач феминистичке књижевне критике, дала је у свом делу *Госпођа Доловеј* (*Mrs. Dalloway*) диван текст који је вид читања поруке кроз слику једног живота.

”Шта сањам док гледам. Позно доба људског искуства изазива извор суза, шуме моје душе. Тонуо је у перје и паперје сна, тонуо и потонуо. Ништа не постоји изван нас него једно стање духа, или жеље за утехом, за олакшањем, за нечим изван свих бедних нарави, ових садашњих, ових ружних, ових кукавних мушкараца и жена”.

Повезивање онога што видим, схватам, намењујем, чиним, стварам, означавам и именујем, јесте саставни део како уметничког стваралачког чина, тако и читања динамизма и других порука уметничког дела. Мада објективни свет који видимо очима представља само одраз стварности коју не можемо сасвим ухватити. Неопходност постојања динамизма састоји се у спознаји односа природе и смисла дела, оне стварности која постоји у уметничким визијама. Цвеће, тај велики извор

126 *Op.cit.* Арнхајм, Р., стр. 368.

динамике, није одлика само европског сликарског искуства. То је универзална, глобална одлика истинске уметности. Јер је уметност колико-толико јасна објективизација живота, објективизација која носи и доноси сугестивну изражајност и прикривене, латентне поруке које се понекад могу објаснити и препознати само кроз теорију гешталт психологије. Рецимо, понајвише у делима Рудолфа Арнхама, али и Косте Богдановића. Дакле, гешталт психологија је неопходна научна дисциплина која нам помаже да лакше разумемо динамизам у ликовним формама. Поготово што је реч о делу психологије која се бави искључиво психологијом облика, то јест о психолошким феноменима које доживљава посматрач док сагледава уметничко дело, али или било који други природни или створени облик. Гешталт психологија је теорија ума и мозга која потиче с почетка двадесетог века. Основни принцип гешталт психологије је у томе да је мозак холистички. Ова психологија покушава да разуме законе наше способности, да стекне и одржи стабилне опажаја у бурном, хаотичном и визуелно разноврсном и претрпаном свету око нас. Гешталт психолози кажу да је перцепција резултат веома комплексних интеракција између различитих и разнородних стимулуса. Супротно, бихевиористички приступ објашњава разумевање елемента сазнајних, когнитивних, процеса на основу начина понашања и наученог. Бихевиоризам је важна грана психологије која је остварила практичну доминацију у психолошкој теорији.¹²⁷ Гешталт ефекат је начин на који је способност наших чула у могућности да споји слику у визуелну препознатљивост личности и целих облика, уместо да да само прост скуп једноставних и кривих линија. Зато се гешталт психологија често супротставља структурализму. Оно што је зближава са уметношћу јесте потрага за смислом живота у свету у којем живимо. Теоретичари гешталт психологије тврде да људско око види предмете у целости, без сагледавања њихових појединих делова. Фраза „Целина је већа од збира делова“ се често користи када објашњавамо гешталт теорију, мада је то погрешан превод оригиналног закључивања Курта Кофка (*Kurt Koffka*) које тврди да је целина нешто сасвим друго од скупа појединих њених делова.¹²⁸ Гешталт теорија омогућава и распад елемената из целине у његове појединачне делове. И ту стижемо до оног тренутка када динамизам слике подстиче динамизам посматрача, јер ликовни радови су нуклеуси преко којих пажљивим испитивањем можемо да дођемо до значајних открића у вези са динамиком и свеукупном енергијом коју нам неко уметничко дело нуди, па и до потврде неведених речи Кофке. Наравно, ово постижемо ако смо довољно заинтересовани за читање уметничких дела. Рудолф Архајм, с друге стране каже: „*Ништа нема вредност само по себи, вредност зависи потпуно од сврхе коју треба да задовољи*”. Тешко видљива граница између онога што је стварно и онога чега нема на први поглед, ствара осећај динамике, али и потребе код рецепијента да се уметничко дело доврши, а где се завршава истраживање - наступа машта.

„Делатност, пак фантазије и техничко извођење, посматрано за себе као стање у уметнику, представља оно што се обично назива надахнућем. У вез са њим поставља се питање Како оно постаје, и с обзиром на његово постојање распрострањена су различита мишљења. Уколико геније уопште стоји у најтежијој вези са духовним и природним животом веровало се да се и његово надахнуће може произвести пре свега путем чулног надраживања. Али, једино уза-

127 *Ibid.* стр. 374.

128 *The whole is other than the sum of the parts.*

врела крв није за то доваљна, из шампањца не ниче никаква поезија“.¹²⁹

Нема ли у овим размишљањима нова потврда истине о динамици коју нам божанствена флора саопштава кроз своје постојање у сликарству свих историјских епоха? Није ли ситуација са савременим сликама иста? Фројд је изнео занимљиву идеју како ради човеков ум кроз претпоставку да психолошки живот има функцију некаквог апарата. По њему, човеков ум је сличан телескопу или микроскопу који, по потреби, проучава било удаљене или блиске предмете, било да су они велики или сићушни. Тако, зависно од интересовања, добијамо читање слике у оној мери тачно колико нас она окупира и колико можемо да откријемо вредних визуелних порука који се односе на динамику слике. На тај начин стижемо до импулса који делује као адреналин за додатно посматрање уметничког дела. Све ово се, наравно, односи и на посматрање флоралних слика, па можда и нешто више: на то се додаје узбуђење и усхићење које доносе боје и форме флоре.

И поред свег труда, динамику слике увек уопште није лако описати, објаснити и приказати. Процес интеграције, уједињења и повезивања, који се одвија приликом покушаја откривања овог важног уметничког чиниоца је за мене ипак често тајна. Много је једноставније и лакше представити његове саставне чиниоце. Томе у прилог иду и речи Хегела који каже да:

„Уметник мора да буде потпуно обузет стварима, да се сав налази у њој и да у њој живи, и да се не може смирити све док њен уметнички облик не буде изражен и у себи заокругљен“.¹³⁰

Зато, када се говоримо о динамици у ликовним формама, а у жељи да заокружимо наша размишљања, морамо поменути и уваженог Богдановић Косту који се бавио овом тематиком и објавио више књига о овој теми. Овом приликом је свакако незаобилазно да се осврнемо на његову књигу *Визибилност латентног динамизма у статичким формама*. Реч је о значајној књизи у којој се покојни вајар и значајни теоретичар уметности бавио истраживањем невидљивог у видљивом. Аутор нам указује на методички приступ уочавања инвентивних и креативних могућности у развијању визуелне перцепције. Богдановић је указао, са завидном маштом и слободом, и на могућност у повезивању и откривању скривене поруке у потрази за новим смислом у запаженим уметничким делима. Бројност идеја овог аутора, широко сазнајно поље и машта у спајању разнородности је врло често зачуђујућа. Коста Богдановић нас упућује на знање и на незнање, које је често присутно у савременом друштву. Кроз енормно искуство цењеног ликовног ствараоца, али и са позиције вишегодишњег директора Музеја савремене уметности у Београду, аутор нам нуди готово небројене визије читања порука уметничких дела. Призма, кроз коју пропушта светло да би прочитао слику, богата је широким спектром филозофских и естетичких знања. Оно чиме се овај аутор у суштини бави је, дакле, *„виртуелна реалност, као регуларно и конвенционално саживљавање у околностима комбиноване и режирано монтиране визуелне сугестивности*“.¹³¹ Богдановић се не бави самом феноменом динамике, већ и гешталт психологијом, па тако дводимензионални простор слике постаје полигон са *„значањем и тумачењем продубљености погледа у свет и погледа на свет*“.¹³² Он не само да

¹²⁹ *Op. cit.* Хегел, Г. Ф., том I стр. 283.

¹³⁰ *Op. cit.* Хегел, Г.Ф., том I. стр. 286.

¹³¹ Богдановић, К., (2001), *Визибилност латентног динамизма у статичким формама*, Круг, Чачак, стр. 7.

¹³² *Ibid.* стр. 8.

кроз гештALT принципе спаја садржину уметничких радова, већ их повезује и са сопственим великим искуством, слободом и занимљивим запажањима. Коста Богдановић нас подсећа на речи еклезијаста, свештеника, црквеног слуга из старо-заветне библијске књиге.¹³³ „Симулакрум¹³⁴ није никада оно што покрива истину, него истина прикрива да је нема, симулакрум је истинит”. Све мудро, вечито у овој књизи личи и на давно упућену поруку уметности, то јест сликарству у коме се, као у чистом огледалу, рефлектује живот. А рефлација истине може некако бити и сама истина. Најбоља уметност својим посматрачима, људима уопште може пружити просветљено разумевање смисла живота и света око нас, мада је за тако што потребна посебна констелација духа и тела, добар слух за ослушкивање околине и откуцаја сопствене душе, али и бескрајна истрајност. Коста Богдановић нас подсећа на сколастичку синтагму „*верујем, не испитујем*“, јер сматра да је она поново постала модерна и потпуно прихваћена. Човек је део природе, и то нераскидив, иако га је оковала урбана завист и пошаст у виду стакла, армираног бетона и ужареног асфалта, како је отприлике давно рекао један француски песник, а његов свет и други облици постојања су неопходни за разумевања себе у њима.

Сва ова разматрања свакако су намењена истанчаним и ликовно или литерарно култивисаним личностима. Јер, Коста Богдановић динамички продире у дубину проблема, сагледава ствари „*ренгенски*“ и дубоко се спушта у ликовно дело. Баш онако како је то симвоилички представио, боље рећи разумео екстравагантни Дали, изашавши пред слушаоце једном приликом у ронилачком оделу! Богдановић нас учи, кроз бројне примере, како да се сродимо и стопимо са уметношћу, он је схватио гештALT у смислу да је потребно да саосећамо са делом, да га проживимо. Он нас и учи кроз своје визије и ставове како је он успео да продре у срж уметности и у суштину уметничких дела. А када говори о динамизму у статичким формама он напомиње да све форме имају у себи динамизам, штавише, и

„у оним тачкама или зонама где почива латентна енергизација, која тражи слабу тачку за своје ослобађање, најчешће сугестивним векторским усмерењима изнутра према споља, али такође у свим правцима. то значи сугестивно оформљено жариште из кога енергија ослобађа свој набој. За такво манифестовање стања форме, не постоје ограничења у материји, материјалу, идејама, симболима, представама, речима, тону, светлу, сенци, и другим видовима постојања материје и облика у свету реалности и у уобразиљи. У том смислу појам и значење латентног динамизма визибилно се односи и на могућност виђења, као и начин виђења у свету уобразиље”.¹³⁵

Слике које потврђују динамику у ликовним формама дозвољавају ми да уопшним појам динамизма.

133 Хебрејски звана Кохелет (*Kohélet*). Она спада у групу мудросних књига, настала вероватно у трећем веку и која се некада приписивала краљу Соломону. На хебрејском језику саставио ју је непознати аутор. Његово сагледавање мудрости је на граници прозе и поезије јер садржи мудре изреке који су под утицајем египатских, вавилонских, а можда и грчких старих античких списа.

134 Најувјерљивија лаж. Она у коју увек сигурно поверујете док вам је саговорник говори.

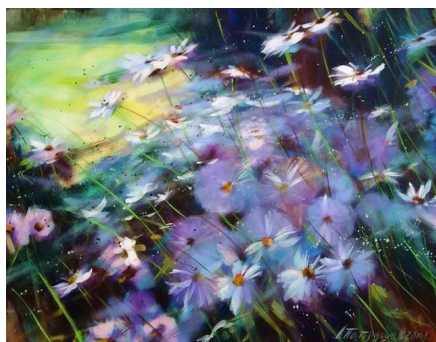
135 *Op. cit.* Богдановић, К., стр. 8.



Сл. 151. Огист Реноар, *Столисне руже*.

Међу њима свакако је и врло значајна сл. 151 Реноара Огиста. Она, признаћете, делује узбудљиво динамиком која врца из насликаних расцветалих ружа, са стотину латица¹³⁶, Реноар слави еротску лепоту овога цвећа. Овај раскошни цвет, нежно ружичасте, кајсија и лосос боје, наводи нас на узбуђење и телесну пожуду до сублимираних облика духовне љубави. Виртуозним сликарским гестом цвеће је приказано у стању крајње напетости, просто вапијући са платна и шаљући узбуђену опомену да не заборавимо лепоту ових миришљавих заводница.

Димитриј Патрјшев (*Dmitry Patryshev*), на слици 152 динамику описује динамику у цвећу на сасвим други начин. Сликарско платно прекрио је амбивалентном плаво-љубичастом гамом обасјаном сунцем. Овде цела композиција трепери светлом, стварајући утисак поветарца који нежно разноси мирис пољског цвећа, док чујемо цвркул птица из оближњег шумарка, у коме спава уморна сова.



Сл. 152. Димитриј Патрјшев, *Љубичасто цвеће-10*.



Сл. 153. Емил Нолде, *Цвеће*.

На сл. 153 под називом *Цвеће*, Емил Нолде, познат по свом енергичном сликарском потезу и експресивном избору боја, виртуозно овековечава динамику. Златножуте боје дају светлосни квалитет помало суморним тоновима тамнољубичасте, труле вишње и ледене, отровне, хромоксид зелене боје. Његов акварел одаје живописну и дубоку драматику цвећа. Нолде је током свог живота био интензивно заокупљен темом цвећа и имао континуирано интересовање за уметност Винсента ван Гога. Он цвеће сочно описује кроз сликарски гест, уносећи најубудљивији могући живот на акварел папир или сликарско платно.

¹³⁶ *Centifolia*-столисна ружа. Број сто односи се на број латица. Управо су због крупних цветова и великог броја латица биле тако дуго популарне. Називају их још и *cabbage roses* или купусне руже. Такав су назив добиле јер цветови највише подсећају на облик главице купуса. Оригинална *centifolia* потиче с краја 16. века. Неки стручњаци верују да су то комплексни хибриди неколико врста ружа; дамашћанских и алба, створених на крају 16. века у низоземској, док други сматрају да су настале спонтано у природи. То су веома бујни грмови са крупним цветовима и изузетно пријатним мирисом. Све цветају једном годишње у прољеће или у рано лето. Најпознатије су сорте: *Fantin Latour*, *Village Maid*, *Rose de Meaux*, *Chapeau de Napoleon*, *Paul Ricault*, *Ipsilante*, *Petite de Hollande*, *La Noblesse*, *Alain Blanchard*...

На сл. 154 *Далије* из 1875. године, Пол Сезан (*Paul Cézanne*) маестрално представља динамику кроз аранжман далија и мимоза¹³⁷ које се налазе у порцеланској плавобелој делфтској вази. Динамика је постигнута како кроз поставку цвећа, тако и кроз ликовни однос боја на кружним облицима цветова, већих у првом плану и ситнијих у другом. Динамика је појачана и загонетном позадином.



Сл. 154. Пол Сезан, *Далије*.

На сл. 155 *Сунцокрет и тамне далије*, савремени британски сликар и текстилни дизајнер Кејф Касет (*Kaffe Fassett*) са великом сликарском вештином уноси осећање динамике сунцокрета и богатих далија. Енергија коју емитује сунцокрет уоптпуњена је тајновитошћу тамне далије. Осећање да динамика смене дана и ноћи има континуиран покрет, док поглед прати збивање на овој слици.

У флоралним формама које се налазе на бројним сликама стиче се утисак да је динамика неизоставна, да се, како сам већ рекла, неизоставно намеће. Кроз приказ цвета у различитим стадијумима његовог развоја посматрач може да види и осети привид динамике у односима који владају у компози-

цијма, да открије скривене везе које око доживљава као кретање. Око сагледава део по део, помера ракурс виђеног дела на део који открива и на тај начин формира осећај доминантне динамике. Динамику често потпомажу и међусобне игре боја.

Довољно је да боје цветова буду комплементарне и да изазову оптичке илузије које вешто збуњују очи. Форме, облици цветова такође носе чаролију која својим деловањем утичу на доживљај бржег или споријег покрета. Гледајући цвет, ми повезујемо искуство и своја сазнања о његовом расцветавању, што је динамика чији је изазивач и покретач слика. Посматрајући цвет ми не можемо да видимо успорено или убрзано кретање као у компјутерским анимацијама или у филму. Ми увек, потенцијално и латентно, учествујемо у динамици, али наравно у ограниченој брзини и сфери.

Седамдесетих година двадесетог века били су популарни филмови о природи који су захваљујући тадашњој технологији филма, и готово савршеним објективима, први пут могли да се приближе цвету, да га сниме и да убрзано прикажу његов биолошки развој. Један од тих култних филмова био је *Тајни живот биљака* (*The Secret Life of Plants*), Томпкинса (*Peter Tompkins*) и Брда (*Christopher Bird*), из 1973. године. Свако ко није имао времена да гледа један цвет током целог



Сл. 155. Кејф Касет, *Сунцокрет и тамне далије*.

¹³⁷ *Мимоза* је зимзелена, дрвенаста биљка која потиче из Аустралије. Има златно жуте ситне и гроздасте цветове специфичног мириса. Мимоза није тако лепа као друго цвеће, али њена појава је једноставно неодржива због мноштва њених атрактивних жутих, ситних и лоптастих цветова. Мимоза је значајан симбол код многих народа. Она је символ жене, еманципације, слободе и осећајности. У Италији, Русији, и другим земљама овај цвет се везује за Међународни дан жена. Мимоза је такође символ бесмртности и васкрсења, али и раскоши и моћи. Она означава поштовање, доноси срећу у послу и подстиче љубав и љубазност. У говору цвећа овај цвет значи поруку верне љубави.

једног дана, од његовог отварања до затварања, могао је да због тога филма буде срећан. Ето, то је живот и његова динамика коју уметници флоре желе да овековече. Због тога треба да се на овоме месту присетимо и речи америчког филозофа, есејисте и песника Ралфа Валдо Емерсона (*Ralph Waldo Emerson*): „нека нас природа поучи свом реду, јер она увек иде најкраћим и најбољим путем“. Изрекавши ово, сигурна сам да загонетни Емерсон није ни размишљао о динамизму као ликовном феномену у сликарству цвећа. Ипак, ове речи стоје изнад свих претходних разматрања. Зато на сликама аранжмана цвећа лако увиђамо обузетост уметника лепотом цвећа. Лако уочавамо поједине цветове, лако видимо динамику у организацији композиције, па чак и у цвету који има латентно кретање. Видећемо више и боље ако нам је култура шира, ако признајемо стрпљење и ако смо свесни естетичког хоризонта свога времена. Култура је надбиолошка, нематеријална, па је зато потребно огромно знање и велико стрпљење да би се открили динамички ритмови и сви (архетипски) слојеви које нам стваралац нуди. Флорално сликарство представља диван пример како се садржина слика различито тумачи у различитим културама, о чему је већ било говора у претходим излагањима. Отвореност душе и спремност ума и тела на дуготрајну анализу и синтезу виђеног и запис доживљеног даје само један угао виђења стварности динамике уметничког дела, а различите културе у том погледу немају исте обрасце, мада све значајне културе јасно упућују на институт стрпљења. Позната је наша народна изрека порука: „Стрпљив спашен“. Стара кинеска пословица каже: „Ако си стрпљив и лист дудов баршун ће постати“. Јапанци, с друге стране саветују „Само мало стрпљења и резултат ће бити другачији“, док исламска култура каже: „Стрпљење је кључ среће“.

Учење, проширивање знања, упорност у истраживању, посвећеност, амбиција, строга самодисциплина, жестина концентрације, привидна једноставност, сопствена перфекција, снага и истрајност и још много тога је све оно што нас учи стрпљењу и води ка ширем образовању, што значи и неговању способности и моћи за разумевање комплексних уметничких артефаката, за бољу комуникацију с материјалним и нематеријалним светом. Треба заиста да живимо кроз уметност, да је прихватимо као нераздвојив део сопственог живота, да тако уасвршавамо себе и свет у којем се крећемо и деламо.

3. Значај биолошког света у уметничком стваралаштву и интеракција

Природа је непресушни извор инспирације, и то не само за уметника. За њено разумевање и уметничко прихватање важно је неговање међусобне интеракције човек/природа и обрнуто, природа/човек. Јер, биолошки свет подстиче стварање не само уметничких облика већ и културних форми, карактера и естетичког хоризонта.¹³⁸ Природни облици су увек били занимљиви и привлачни као извор надахнућа за уметнике. Од најранијих времена човек је користио и откривао свет кроз уметничко обликовање, као део свог истраживања, утилитарне радозналости и естетичких порива. Човек је упознавао природу, њене законе, цртао и сликао

¹³⁸ Богдановић, К., (1986), *Увод у визуелну културу*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, стр. 56.

њене одразе. Тако су настајали различити ликовни радови који кроз историјске епохе дају визије и слике тренутних уметничких, духовних и техничко-технолошких достигнућа. Сами природни облици и закони који у њима владају и живе, јесу визибилни и визуелни узорци за уметничко обликовање у најширем смислу, како у примењеним тако и у ликовним уметностима. По Балзаку (*Honoré de Balzac*), француском романописцу и кључним аутором реализма „само оно што је природно има снагу да дуго траје“ може бити ваљано образложење за дуго трајање уметности. Посматрањем природе, повезивањем и давањем функције обликованом предмету човек и уметник је стварао идеје, које су, временом, прерастале у трајне вредности и уметничке симболе. А „трајне вредности означавају најопштије веровање о томе шта је (и колико) ваљано, пожељно, корисно, односно о томе шта је непожељно и недопустиво. Вредност је хипотетички конструкт, јер има субјективни карактер. Међутим, за разлику од става, вредност је општија, више централна и трајнија диспозиција, тако да се, по правилу, за једну вредност везује више сродних ставова и шири репертоар понашања. Већи број повезаних вредности интегришу се у систем вредности, односно у вредносну оријентацију“.¹³⁹

А сад да кажем нешто и о разликама у схватању улоге, значаја и архетипских порука. Многе различите и географски удаљење културе цвеће најчешће повезују, како сам већ негде мало то другачије рекла, са рођењем, са цикличним повратком пролећа после зиме, са животом после смрти, и са радостима које носе са собом младост, лепота, романтика и радост. Ипак, због тога што брзо вену, цветови су такође повезани са смрћу, а посебно смрћу младих. Заједно, ова два става, смислено и симболички удружена указују на смрт, на крај а затим на небески препород. То може бити један од разлога за традицију остављања или сађења цвећа на гробовима. Људи такође нуде цвеће својим боговима у храмовима и остављају га на другим светим местима. Поред свега што имају заједничко у вези са разумевањем симбола који се односе на цвеће, поједине културе негују и другачије симболе из којих проистичу и различити обреди и обичаји. Рецимо, у исламу цвеће се не носи на гроб, нити сади, у Индији уместо животиња које су се у другим културама подносиле као жртве боговима, приносило се цвеће. У јапанској култури уместо тамјана користе се суве гранчице разног цвећа. У многим друштвима, што значи и културама, одређене боје цвећа су стекле различита симболичка значења. Мада та различитост није само везана за цвеће, него и тумачење боја у свакодневном животу. Различито тумачење је често сасвим супротно од онога које срећемо у такозваној индоевропској култури; штавише, чак и контрадикторно. Бели цветови, како је већ речено, у такозваној хришћанској култури представљају и чистоту и смрт, а црвени често симболизује страст, енергију и крв. Жути цветови су у бити супститут сурогата злата или Сунца, или симболизују љубомору. Вероватно због тога што се приликом сушења ових цветова добија зеленкасти тон нијансе жуте који делује свирепо. Али је зато у кинеској традицији таоистички највиши степен просветљења приказан је као Златни цвет који расте из врха главе просвећеног. Због тога је овај цвет био повезиван са Сунцем и са идејом центра-света, универзума, или свести. Земља се смеје и заводи кроз цвеће, а мириси су осећања цвећа која удахом нуде невероватно задовољство, осећај непролазне среће. Цвет је највеће испуњење биљке. Цвеће и биљке, сасвим извесно, не постоје због хер-

139 *Op. cit.* Видановић, И., стр. 34.

баријума и биљне географије. Зар Свемоћни Бог није најпре створио врт у којем је сместио Адама и Еву? Врт је створен због радости, уживања и среће коју природа доноси. Природа је савршена по својој створености и прелепа у својој сврсисходности, што је Тагоре себично усхићено приметио: „*Богу додијају велика краљевства, али мали цвет никад*“.

Гледајући цвеће, човеку се чини да му се живот осмехује. Данас, посебану важност имају биљке које су на ивици истребљења. Еколошка угроженост многих биљака довела је до тога да је данас велики број дивљег биља, а посебно ораничког корова готово истребљено, или се може наћи само у заштићеним областима, уколико већ није потпуно и тамо нестало. Спашавање такозваних ендемских биљака и врста, јесте од изузетног значаја за целу Планету. Али без обзира на сав и непорецив значај и лепоту природе, симболички говор многих расцветалих биљака приступачан је данас потоњим генерацијама још само из историјске литературе и бакиних прича. Из овог разлога важни су нам сви писани документи у којима су ботаничке илустрације брижљиво бележиле биљне врсте, а којих на сву срећу и даље има веома много. Међу таквим књигама има веома ликовно вредних дела, а међу најпознатијим књигама ове садржине спадају: *Division of Herbs* Вена Саоа и *Jinga Shennonga*, *Enquiry into Plants* Теофраста, *Natural History* Плинија, *Germany Latin Herbarius* Петра Шöffера, *A New Herball*, *Where in are Conteyned the Names of Herbes* Вилијама Турнера, *Rariorum Plantarum Historia Fungorum Historia* Чарлеса де л'Еклуса, *Historia plantarum generalis* Јохна Раја и ван Нујсума, *Plantae grasses* од Пјер-Јосефа Редутеа, али она нису у овој студији нису предмет истраживања.

Природни облици су се кроз историју ликовне уметности постепено губили из видеокруга, као и интересовања обликовних узора за предмете које је направио човек. Када бисмо морали да прикажемо у координатном систему употребу флоре у сликарству каквом графиконском линијом, она би била бесконачна крива (са неизвесним крајем), али са већим или мањим амплитудама, у зависности од историјске епохе. Оно што је вредно закључити, јесте да она никада није била прекинута. С друге стране, природни облици цвећа и дрвећа: листови, пупољци, пропупели цветови, растиње, плодови, пејзажни простори постају све више репродуковани и у савременим медијима, у филму и фотографијама, као што су често извор инспирација и дизајнерима у бионичким истраживањима, ергономији, па и графичким или видео рекламама. Ако посматрамо функцију природних облика и флоре, морамо се сложити са идејом Косте Богдановића да они имају двоструку функцију за човека. Прва би била везана за „*сентиментална сећања на просторе, облике и плодове земље*“, а друга за „*изучавање законитости и принципа визуелно динамичких и механичко конструктивних система, склопова и функција природних облика које се све више примењују у новијим научним дисциплинама, као што су ергономија, бионика, кибернетика и екологија*“.¹⁴⁰

Ако пак посматрамо савремену уметничку праксу, техничко-технолошки и цивилизацијски развој на глобалном нивоу, можемо закључити да су глобализација и брзи проток информација путем интернета условили општу испреплетеност, па чак можда и пометеност, свих културних, естетичких, па донекле и религијских чинилаца и манифестација, али и да је све то проширило садржај царства флоре. И то у сваком смислу, као и с једног краја света на други. Промена климатских

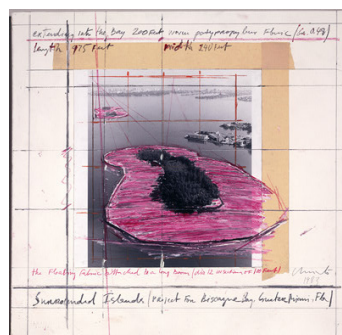
140 *Op.cit.* Богдановић, К., (1986), *Увод у визуелну културу*, стр. 25.

услова на земаљској кугли је донекле изменила традиционалну слику флорних врста и донела на нов начин практиковања гајења новоусвојених врста на новом, одређеном географском подручју, што утиче и на еколошку свест и на окружење које је извор инспирације ствараоцима. Смеле претпоставке савремених ботаничара јесу такве да ће се у наредних педесет година у Србији гајити банане и друго медитеранско воће, а да ће 2080. године нестати биљка кафе. Ово ће бити новине за становнике земаљине кугле, што ће свакако утицати на културу, уметност, науку будућности, па самим тим и на свакодневни живот људи и донет нове животне навике и променити многе ставове и прилике.

Зато истраживања на тему природних облика флоре има данас потпуно други вид опажања и значења него у протеклим епохама. Опажање визибилних форми је део општег образовања у савременом систему визуелне комуникације, па је и пажња према украсном цвећу другачија. Природни облици флоре се под дејством савремених тенденција минимализма и прочишћености уметничког израза геометризую. Тако се отвара нови естетички хоризонт за нова открића и успон идеја за нови сензибилитет. Претерани захтеви које савремено доба намеће човеку и уметнику у облику претрпаности свим видовима информација тражи прочишћење у ликовним формама, али и у друштвеним нормама, што наравно иде много теже и спорије. Уметност, као предводница, даје слику и узор културолошким нормативима епохе. Минимализам у уметности и дизајну даје упутство да порука мора бити јасна и читљива, једноставна и брза за разумевање. Нема потребе, а ни времена за компликованим истраживањем порука. Управо онако како се то тражи од дневне комуникације на свим нивоима. Живот убрзано тече и нема се времена за романтику и филозофирање. Зато је језик комуникације све сажетији, сабијенији, али не и увек јасан, прецизан, али је зато обавезно концизан. Међутим, и после свега природа не уступа уметности. Неке новије тенденције у уметничким праксама, мислим на концептуалну уметност, такође се обраћају природи и њеним разноврсним облицима. Једно од класичних дела јесте Спирала Џети (*Spiral Jetty*) из 1970, која је дело америчког скулптора Роберта Смитсона (*Robert Smithson*) и спада у категорију ланд арт-а.



Сл. 156. Роберт Смитсон, *Спирала Џети*.



Сл. 157. Кристо Јавачев, *колаже Умотана острва*.

Посебан допринос концептуалној уметности дао је и Кристо Јавачев (*Christo Vladimirov Javacheff*) који је направио пројекат *Умотана острва*. Овај уметник је својим уметничким покретом хтео да заштити околину и да утопли флору острва. Сlike 157 и 158 приказују дело Криста Јавачева *Умотана острва*. Дата је скица за пројекат и фотографија предела по завршетку пројекта.

Речи цењеног Косте Богдановића да :

„све што је у научном мишљењу очигледно, стандардно и конвенционално за

одређивање појединих облика, стања и појава у природи, то за визуелну културу може бити проширени вид преквалификовања значења и повод за нове могућности обликовања“



Сл. 158. Кристо Јавачев, *Умотана острва*.

показују су овде потпуно оправдане, с обзиром на то да се Кристо бави свим оним проширеним видом схватања флоре, који се понекад занемарује у уметности.¹⁴¹ Флора као предмет, објекат надахнућа и занимања у савременом друштву двадесетпрвог века превазилази просто копирање и дневно разумевање флоре, али превазилази и покораване природи и усаглашавање са њом. Све чешће се човек *игра* са природом, од генетског укрштања до генетског модификовања, што се одражава и на сликарство. Оно предузима сличне обрасце понашања и најчешће ликовно деформише флору. На тај начин добијају се потпуно друга обележја и поимања природе флоре, стижу нове уметничке и људске поруке. Логичко мишљење, анализа и синтеза, однос опште и појединачно, мешају се и преплићу у процесу преобликовања флоре у ликовним делима. Ово је последица тога што човек има потребу да царство флоре и даље истражује, проучава и надовезује нове идеје на старе систематизације, асоцијације и системе. Човек додаје на конвенционална значења атрибуте савременог поимања живота и сопствено виђење стварности, али које је и често супротно општој конвенцији живота. Стога се понекад природа и природни облици у средствима визуелног посредовања све више преобликују и удаљавају од своје природности. Примећујемо да се ми удаљавамо од природе иако је толико проучавамо, што је понекад у случају неких уметника и тачно, јер у жељи да је схватимо, ми је истражујемо и стварамо нешто што је удаљено од природе саме по себи, али нас та дисхармонија и растрже. С друге стране имамо потребу да се природи опет вратимо и сјединимо с њом. Савремени урбани човек поготово. Све то дешава се у настојању да се створи нови и савремени идеал лепоте природне форме. Међутим, на формирање нових естетичких хоризоната непосредно утичу и средства масовне комуникације, брзе интернет везе, мисаони, рационални и интуитивни и луцидни став савременог креативног човека. У савременом свету, у 21. веку, у којем доминирају шокантне, предимензиониране и екстравагантне форме, није чудно што све више освајају друштвени простор бизарности у односу на класичне, традиционалне и конвенционалне ставове. Тако се дошло до тога да уметност, односно ликовни језик сликарства „је(сте) начин изражавања човечанства које се из основа мења, то је људска мисао која свлачи једну одећу и облачи другу; то је потпуна коначна промена кошуљице оне симболичне змије, која још од Адама представља ум“.¹⁴²

Ето, ова мисао о *змијином свлаку* као да је била увод у савремено стваралаштво. У веку савремености ослобађа се мисао, можда, последњих стега и потпуно се их, природно, ослобађа и уметност. Уметност више није ничији слуга. Она је постаје господар психе ствараоца који је сада њен слуга и медија кроз које се и збирни, свакодневни и свакојаки доживљаји манифестују преко ликовног јези-

141 *Ibid.*, стр 26.

142 *Op. cit.* Иго, В., стр. 256.

ка. У данашње време, кроз гешталт психологију стваралаштва, с једне стране, а психоанализу с друге, бројни теоретичари покушавају да проникну у срж стваралаштва, да га продубе до неслућених граница. Мисао је данас моћнија него икада, она је крилата, не да се ни ухватити, сходно томе ни уништити. Она се меша са ваздухом који дишемо. Она све више преузима облик торнада и захвата читав век и целокупну Земљину куглу, свако место и сваки ћошак. У данашње време мисао, кроз интернет и универзални ликовни језик, постала је као птица која лети на све четири стране света и заузима у један мах све тачке у ваздуху и простору. О овоме сведоче речи великог Виктора Игоа који наслућује времена која долазе када каже:

*„Ако дође потоп, кад планине буду давно под таласима, птице ће и даље летети, и нека један једини ковчег, плови по површини потопа, он ће стати на њ, пливаће с њим, сачекаће с њим заједно да вода опадне, и нови свет који буде изашао из тог хаоса, видеће ка се пробуди, како изнад њега лебди, крилата и жива, мисао утонулог света“.*¹⁴³ Узгред, Иго (*Victor Hugo*), иако је много познатији као књижевник, успешно се бавио цртежом. Он је био, као и многи други уметници, визионар. Његови сачувани цртежи (створио је преко 4000 цртежа у свом животу) изненађујуће су успешни и поприлично *модерни* у свом стилу. Радио је само на папиру малог формата, користећи углавном тамносмеђи или црни туш са малим додацима беле и врло ретко у боји. Данас се његове слике сматрају једним од претеча надреализма и апстрактног експресионизма. Иго се није устручавао користити дечје шаблоне, мрље од мастила, чипке и друге помоћне готове предмете, такође често користећи угаљ са спаљених шибица и своје прсте радије него оловке и четкице. Некад је додавао и кафу и чај да би постигао ефекте које жели. Говори се да је Иго често цртао левом руком или без гледања у папир, чак и док је присуствовао спиритуалистичким сеансама како би допро до подсвесне мисли. Тај његов концепт је касније популаризирао Сигмунд Фројд, па ово још један од разлога да поменем овог генија. И данашња уметност из трајања прелази у бесмртност. Једну грађевину, и највећу можете порушити, али како да искорените оно што је свуда и на сваком месту. Зато оно што заправо следи, јесте питање какав ће бити статус визуелних уметности инспирисаних флором у будућности? Ремарк (*Erich Maria Remarque*) је, чини се, готово пророчки рекао када је написао да *„развитак уметности никада није завршен. Говорити о савршенству у уметности опасна је заблуда“*. По њему, *„то би значило осудити је да непрекидно понавља исте узоре и да се одрекне напретка“*, што може, ипак, само делимично да буде тачно, јер непрекидно понављање истих узора није могуће, ни теоријски а ни практично. Управо онако како је то Пабло Пикасо (*Pablo Picasso*) лепо рекао: *„Има сликара који промене Сунце у жуту мрљу, а има и оних који помоћу своје уметности и интелигенције, жуту мрљу претворе у Сунце“*. И у овим размишљањима видимо да се ставови о поимању идеалног мењају.¹⁴⁴ Лех Мроз (*Leh Mruz*) је, вероватно, храбро, али не неразумно, закључио да *„понекад један уметников потез раздваја две уметничке епохе“*. Много је сликара који су имали тај таленат и ту поздану руку да у историји сликарства раздвоје две уметничке епохе. О овоме свакако сведоче бројни Пикасови радови, међу којима су свакако и они са тематиком цвећа.

На приложеној сл. 159 Пикасо приказује суштину букета цвећа. Чин његовог поклањања и примања. Једноставна композиција дозвољава нам да се вратимо и детињство, када смо најчешће брали цвеће да би га поклонили најдражој особи,

143 *Ibid.* стр. 367.

144 Мроз, Л., (1976), *Мит и митско мишљење*, Култура, Београд, стр. 33-34.

својој мајци.

На следећој, сл. 160 Пикасо плавом бојом 1901. године слика позадину иза беле вазе у којој се налази богати букет пролећног цвећа. Веселе боје белог и плавог јоргована, жутонаранцасте лале, јарко жути маслчак и расцветале прве руже



Сл. 159. Пабло Пикасо, *Руке са букетом Цвећа*.

нашу пажњу потпуно заокупљају. Просто нас наводе на интеракцију и крајње пријатан и нежан, мио дијалог. Савремени уметник никад не прима свет у своје срце онаквим каквим га је нашао, нити га оставља таквим, већ га прерађује и обрађује дајући му свој облик, своје мање или више наметљиво виђење, према сопственом осећању и умењу. Зар још у античкој Грчкој Питагора (*Pitagora*) са Самоса, филозоф и математичар није саветовао: „*Помози природи и ради са њом; она ће те гледати као једног од својих стваралаца*“? И где је ту, у новим временима уметник који се бави темом цвећа? Рекла бих да уметници не треба да се одрекну овог, по мени, и даље изазовног жанра, да и даље одлучно, естетизовано и промишљено прерађују утиске и да се надахњују флором, онако као што пчеле прерађују цветни прах у мед, и да оставе свој лични печат и знак на својим сликама. Уколико су тај знак и рукопис такви да се преко њих преноси универзална и јасна порука, већа је и трајност уметничког дела и утолико је већи и допринос широј културној заједници и, штавише, и човечанству. Свако уметничко дело је специфични израз општељудских вредности. Уметник је ретко (негативно) нарцисоидна особа, али он ствара да и другима покаже нешто од себе, што може да личи на нарцисоидност. Ипак, он вредне уметничке исказе потврђује и кроз свој однос преко уметности са својом околином. На тај начин живи постулат да се прavi смисао историје човечанства састоји у непосредном обликовању уметничких дела, као вида и доказа развитка друштва и даљег отварања његовог естетичког хоризонта. Када уметник превазиђе своју (јевтину) анексиозност и нарцисоидност, он успоставља добар однос са околином, а не само са уметношћу. Тек потом се намеће проблем откривања поруке дела, па и тада када се оно тумачи у епохи која не припада времену у којем је дело настало. За нека дела је, штавише, преопручљива и временска дистанца која нам дозвољава да се саберемо у доношењу судова. Без свега овде поменутог, долази се само до нагађања суштине рада и више не можемо са сигурношћу да тврдимо како је уметничко дело деловало на своје савременике. Уметност је сложени начин испољавања човековог ума и осећања и једино што је поуздано то је да се покуша да утврди који фактори утичу на то које ће уметничко дело имати трајну вредност. А знамо да су врло оштри критеријуми који обезбеђују трајност и висок ниво уметничког садржаја. Понекад су општеприхваћени критеријуми епоха важнији од идејне садржине једног артефакта, или целог опуса неког уметника. Поруке које су уткане у дела високе уметничке изражајности као што су непоновљиво виђење и доживљавање општељудских про-



Сл. 160. Пабло Пикасо, *Цвеће*.

блема који прате човека кроз универзална значења, уз оно што нам значе живот, смрт, смисао људске егзистенције, моралне вредности, љубав и мржња, односи појединца и друштва, од виталног су значаја за обликовање културалног и естетичког хоризонта. Флора као инспирација је увек актуелна, јер носи у себи небројене могућности уметничке интерпретације, естетичких опажаја и рецептивних доживљаја. Она спада у те такозване вечите теме у којима се на најпотпунији начин изражава суштина људске егзистенције. Уникатност доживљавања општељудских проблема, у којима се на најпотпунији и најсвеобухватљивији начин изражава суштина поруке, јесте један од сигурних путоказа за одређивање трајности и важности уметничког дела. Понављам да свако уметничко дело, осим уметникове личности, изражава и време и друштвену средину у којима је створено, али и да често превазилази своје време и средину, изражавајући проблеме који су од велике важности и вредности свим људима, било ког друштва и на било ком мередијану. У исто време, такво уметничко дело у себи садржи и висок степен оригиналности које је резултат уникатног доживљаја света који окружује ствараоца, тј. уметника.

У овим кратким и скоковитим размишљањима о трајности и важности уметничких дела, мора се на памети имати и постојање генијалних уметничких умова који превазилазе своје време, међу којима је животна трагедија била кобна и од пресудног значаја за њихово стваралаштво. Подужа би листа слика тог значаја могла бити, али ја наводим овом приликом само нека од великих имена: Микеланђела да Каравађа, Леонарда да Винчија, Дирера, Монеа, Манеа, Пикаса... Др Владимир Станојевић у књизи *Трагедија генија*¹⁴⁵ открива нам лице и наличје славних ликовних ствараоца, њихове муке и патње кроз које су пролазили, а пред чијим делима се ми дивимо и клањамо, као пред каквим посебним иконама. Између осталог, он пише да су Ван Гог пратиле тешка меланхлија, неиздрживе халуцинације и импулсивни поступци.



Сл. 161. Клод Моне, *Хризантеме*.

На слици 161 *Хризантеме*, Клод Моне је очаран јесењим хризантемама. Њихова белина наспрам хладне светло кобалтно плаве позадине наговештава долазак зиме мада светлоплава позадина наспрам црвене вазе нам наговештава својом ширином и пристојуну дозу оптимизма.

На приложеној слици 162 Клод Моне описује прецветали *Маслачак*, који је на надреалној позадини, што повећава утисак његове нежности, лакоће и крхког тренутка, онога тренутка када ће послати своје семе у

свет. Просто речено, осећамо набој округле форме која ће да експлодира.

Сва ова имена, као и њихова дела, овде скромно наведена представљају, да тако кажем, класику, али поштујући историју уметности и човечанства морам, макар реда ради, поменути посебно луцидне ствараоце који су дали свој велики допринос ономе што би се могло назвати сликарском модерном. Међу таквима спадају: Винцент Ван Гог, Модилјани и Дали. Њихов унутрашњи бурни живот, комплексност њиховог психолошког органитета и трагедија њихове генијалности вероват-

145 Станојевић, В., (2009), *Трагедија генија*, Обрадовић, Београд, стр. 351.

но су потпомогли да ови ствараоци даду велики допринос ликовном стваралаштву двадесетог века.



Сл. 162. Клод Моне, *МаСлачак*.

Али, и поред све њихове генијалности, ипак бих рекла да и кроз њихова дела естетика античке уметности и данас изазива дивљење, пре свега захваљујући високом степену хуманизма античке уметности. У старој Грчкој лако препознајемо лепоту, елеганцију, ведрину и мирноћу, хармонију која превладава у свим уметничким жанровима формама. Хуманистички развој човечанства, срећом, није остао на старим Грцима. Било је и тешких времена, и сада их има, али је хуманизам, или оно што се још шире назива као *humanitas*, успоставио важна мерила, која се понекад у неким временима и друштвима била и догматизована, о ономе што се може да сматра етичким, добрим и пожељним и ономе што је томе супротно, између виталног и окамењеног, новог и традиционалног. Просуђивања на основу прихваћених и потпуно усвојених мерила ће у појединим епохама стварати атмосферу која ће бити и узбудљива, занимљива и помало загонетна због сукоба који се на темељима супротстављених ставова јављају. Понекад се из таквих сукоба јављала и атипичност, наговештавајући ново у старом и дајући поуздан сигнал инвентивности. То је још један показатељ динамике унутрашњих сукоба у ствараоцу, који претаче и препакује сентименте у уметничке форме које имају трајне одјеке. Често бива да без унутрашње, било мале или велике, тензије у атипичном појединцу нема ни социјалног ни уметничког напретка. Без осећања незадовољства, жеље за стварањем и великог рада нема квалитета. Уметност се потврђује делима у континуитету. У хришћанској Европи имамо православну и катаолочку духовност и достојанственост, народну послушност и незадовољство, и кроз све то пратимо богато и раскошно бујање једне епохе општег препорода.

На мисирском истоку уметност, поезија, сликарство и грађевине имају узвишеност и правилност линија, и у њој, тачније у исламској уметности, занимљиво је али и докучиво, убедљиво преовлађује флорално сликарство, ваљда стога што је исламом било готово стриктно забрањено сликати људски лик. И ренесанса има исти одјек као и уметност античке Грчке, управо из разлога што се бави човеком. Али ће временом готово на свим меридијанима уметност која приказује флорални свет из много разлога постати тема која ће потом постати актуелна, јер у себи садржи невидљиве елементе животне енергије која превазилази живот појединца, па чак и читаве заједнице. Није залудан савет Вилијама Шекспира (*William Shakespeare*) у *Сану летње ноћи* када каже:

*"I know a bank where the wild thyme blows,
Where oxlips and the nodding violet grows,
Quite over-canopied with luscious woodbine,
With sweet musk-roses and with eglantine."*

На сл. 163 Вилијем Вотерхаус приказује Аријадну. Слика је из 1898. године и у маниру класичне технике и кићене форме приказује нам како ужива у врту поред ружа и другог цвећа, опијена свежином њиховог мириса.

На сл. 164, недавно преминула, позната енглеска сликарка 20. века Ан Котерил (*Anne Cotterill*), описује руже женским романтичним и крајње реалистичким ру-

кописом. У њима се види свежина, лакоћа, лепота, благодат од Бога, интимна белешка ведрога личног доживљаја и едемски колорит ове царице цвећа. Ружичаста боја као да исказује неузвраћену љубав, романтику и неку чудну али распевану усамљеност.



Сл. 163. Вилијем Вотерхаус, *Аријадна*.



Сл. 164. Ан Котерил, *Руже*.

Свакако да ће савремена уметност двадесетог века бити у будућности такође веома занимљива за будућу публику и будуће историчаре уметности, јер се у њеним ликовним делима налази исказана дубока потреба појединца да изрази филозофију свог уметничког концепта и става. Сликаство је најчешће везано за егзистенцијална питања савременог угроженог човечанства. Данашњи живот је мравињак ума, хаоса и, понекад, безумља. Свет је кошница у којој сви умови, понекад граде а понекад све руше у хаотичном животном циклусу, у времену де-струкције и естетике ружног, често провладајуће. Сада се јасно и добро виде осветљене мрачне пећине науке, које се укрштају у утроби широких знања и огромних неосвојених простора, док се свуда на површини дубински излаже флорална уметност кроз своје арабеске, своје чипке и своје расцветале руже. Савремено сликарство као да се супротставља божанском спектру боја. Оно, кроз дубоку интроспекцију, таму, мрак, естетику ружног у загонетном свемиру, плута неретко изгубљено у мору информација којима смо свакодневно изложени. Па ипак, ликовна дела, преживеће буре и фатална торнада живота. О њима ће судити одабрани умови и реципијенти будућности, све према будућим културним нормама и естетичким хоризонтима.

3.1. Како биолошки свет подстиче стварање културних форми, карактера и естетичког хоризонта

Историја аранжирања цвећа : Исток и Запад

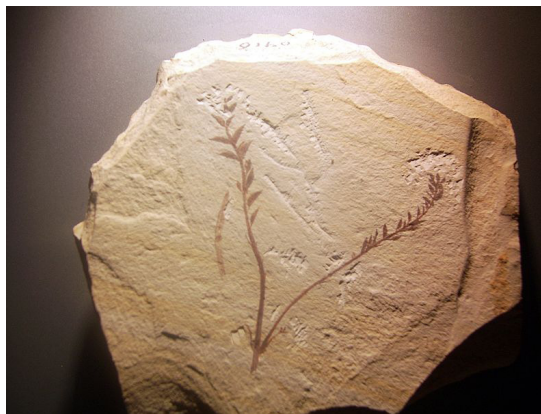
Цвеће је најлепше што је, после човека, створио Бог и једино створено којем је *заборавио* да удахне духовни живот. Понављам: Невероватна, чудесна и магична лепота многих врста цвећа је условила то да оно постане једно од централних тема и надахнуће сликара кроз све епохе историје цивилизације. Тако је настао и посебан сликарски жанр - сликарство цвећа, флорално сликарство. Цвеће на сликама је популарна тема како у западњачкој, тако и источњачкој цивилизацији, о чему је већ било говора. Сада ће излагање бити употпуњено кратким прегледом историјата употребе биљака у аранжирању цвећа кроз различите епохе. На тај начин ћемо моћи најбоље да сагледамо како биолошки свет подстиче стварање културних форми, карактера и различитих естетичких хоризоната и, наравно, њи-

хов утицај на сликарство.

Еволуциона историја цвећа протеже се на преко 425 милиона година. Ми и не знамо колико има тачно врста биљака на нашој Планети, али научници сматрају да их је негде између 20 и 100 милиона различитих врста и кажу да постоји преко 270 000 различитих врста цвећа, које су документоване и тренутно егзистирају у 21. веку. За сада најстарији пронађени фосил биљке потиче из Кине, из времена јуре.

Међу најстаријим за сада познатим и признатим, биљним фосилним остатцима, свакако спадају делови дрвета биљке магнолије, који су из доба диносауруса и датирају од пре 93 милиона година.

Палеоботанисти су недавно открили мајушне биљке, воле-цветне фосиле (*vole*) који датирају од пре 120 милиона година. Цветница, названа ангиоспермс (*angiosperms*), позната као *Angiospermae* или *Magnoliophyta*, јесте биљка за коју се сматра да се може наћи на већини локација средином периода креде, то јест негде пре 146 милиона година. Мноштво отисака сачуваног цвећа и цветних делова, пронађени су у фосилима, у



Сл. 165. фосил биљке (*Archaefructus liaoningensis*), 125 милиона година стар, североисточна Кина (*Yixian*).

ископинама у Шведској, Португалу, Енглеској, и дуж источне обале залива Сједињених Америчких Држава, али и других делова наше планете. Ту се може побројати неколико врста цвећа као што су астромерије, астери, невени, каранфили, хризантеме, беле раде, далије, гладиоле, љиљани, руже, орхидеје, сунцокрети, лале и љубичице. Научници још увек нису одговорили на основна питања о овим тајанственим чудима лепоте биљака и цвећа. Међу њима су: Шта је довело до невероватне различитости, разнородности и диференцијације у биљном царству? Постоји ли цвеће које се није много променило током еволуције наше Планете? Чиме нас то све цвеће привлачи?

Знање о томе како су наши планетарни преци користили цвеће у уметничке сврхе налазимо, углавном, преко прегледа дизајна цветних аранжмана појединих историјских периода и географских позиција. Египатска цивилизација је једна од три најпознатијих и најстаријих која је била опчињена цвећем. Употреба цвећа у Египату у периоду од 2800 година пре нове ере до 28 година пре нове ере традиционално је везана за ритуале у којима се цвеће користи у храмовима, кроз понуде храмовима и за украсе на фараонским гозбама. Повремено би били даривани и гости украсним венцима, плетеницама и гирландама. Лотоси, посебно свети лотос, багреми, мирисне руже, нежни локвањи, слатке љубичице, елегантни љиљани, љупки нарциси, опојни јасмини и ватрено црвени макови били су међу цвећем које се најчешће користило. Као и у шаблонизованом сликарству и у аранжирању цвећа коришћено је понављање одређеног чврсто канонизованог шаблона. Бројне врсте облика и величина посуда користиле су се да се у њима смести цвеће. Употреба воћа и лишћа је такође била популарана. Карактеристике египатског дизајна су јасноћа која је надређена принципу елеганције и једноставности. Типични дизајн састојао се од једног цвета са једним пупољком или листом на свакој страни, а који би бивао понављан као целина у аранжманима. У Египту цвеће се користи-

ло и за прављење венаца за покојнике. Међу њима су плави процепак (*Scila* или *Niksica*),¹⁴⁶ мак, процетале нежне анемоне, ириси, жаворњак,¹⁴⁷ нарцис, листови палми, егзотични папирус и прелепе руже које спадају у ред цвећа које се ефектно може да користи у уметности.¹⁴⁸

На основу ритуалних употреба биљака, као посредног носиоца културних и естетичких норми, формирана је висока свест о значају флоре у то давно античко време. Ова чврсто, очито јако давно кодификована и конвенционална правила поштовали су и сликари овог периода, поклањајуће нам бројне ликовне записе ових представа у унутрашњости бројних храмова и пирамида, о чему сведоче бројни преживели артефакти, који најбоље дочаравају раскош, љубав и поштовање према цвећу. Ликовне записе ових представа и данас можемо видети на зидовима у гробницама или музејима Египта.¹⁴⁹

Стари Грци, у периоду од 600 година пре нове ере до 150 година пре нове ере, користили су цвеће за украшавање људи при светковинама, али и за кићење кућа. Зелено биље, лиснате гране, често су користили у комбинацији са разноврсним и вишебојним цветним врстама. Од њих су правили велике и раскошне венце, или су цветове и њихове латице једноставно посипали, у великој количини, по земљи ради украса и мириса који су имали задатак да поспеше атмосферу луксузног, лепог и удобног живота. Већина аранжмана је била у облику троугластом и били су симетрично компоновани. Цвеће као што су мирисне руже, прелепи зумбули, елегантни љиљани, префињени ириси, нежни нарциси, танане љубичице, били су најчешће коришћени, јер су расли у мноштву на Медитерану, на коме су им очито животни услови највише пријали. Поред цвећа, Грци су у аранжирању користили и плодове воћа, као што су грозђе, смокве, урме, али и бројно средоземно поврће које је расло у изоболу. Осим што су аранжмани са плодовима такође били троугласти, били су и симетрични, истоветни са оним направљеним од цвећа. Поред плодова поврћа стари Грци су често користили у декоративне сврхе, односно у својим цветним аранжманима, и мирисно лековито биље. Користили су и листове дрвећа као што су храст, лавор, бршљан, па су чак стављали и першун у букете цвећа. Веома често су били компоновани само у једној или у ограниченом броју боја. Бела боја је најчешћа симболисала чистоту, која је била цењена врлина у античкој Грчкој.¹⁵⁰ Рог изобиља (*Cornu copiae*), који је био атрибут Флоре (*Flora*) и Фортуне (*Fortuna*), увек је био украшаван цвећем и воћем. Рог изобиља је символ обиља исхране и обично је приказиван као велики рог препун цвећа, ораха и других плодова који симболизују богатство у било ком облику. Пореклом из класичне антике, он је наставио да буде символ и у западној уметности у каснијим епохама.

На сл. 166 Петера Паула Рубенса (*Peter Paul Rubens*) налазимо леп пример рога изобиља. Прелепа богиња је окружена дечицом која скупљају плодове испале из препуног рога. Слика која говори о лепоти, хармонији и плодности.

146 Плави процепак (*Scila* или *Niksica*), спада у род луковичастих, вишегодишњих биљака из фамилије *hyacinthacea*-е. У овом роду има око 90 врста биљака распрострањених у Азији, Европи и Африци. Цвета у пролеће, најчешће плавим цветовима, а има варијетета и са светлоплавим, белим, ружичастим и љубичастим цветовима.

147 Ова биљка припада трајницама, а углавном се среће у свим тоновима плаве боје, иако постоје, ружичасте и беле.

148 Berrall, Julia S., (1997), *A History of Flower Arrangement*, The Saint Austin Press, London, стр. 14.

149 Pryke, P., (2004), *Floral aranging through periods*, Bargain Price, London, стр. 3.

150 *Op.cit.* Pryke, P., стр. 3.

И на основу овог сажетог излагања види се да је и у овој земљи придавано много значаја цвећу, како у свакодневном животу, тако и у декорацији ентеријера.

Римљани су наставили да следе обичаје Грка. Рог изобиља код Римљана, који је и у њих био атрибут Флоре, али и Фортуне, увек је био украшаван цвећем и воћем.



Сл. 166. Петер Паула Рубенс, *Рог изобиља*.

Венци су били сложенији и богатије компоновани од оних у Грчкој. Круне и венчићи су били неизоставни део свих свечаних тренутака. Цвеће се распоређује код декорацији ентеријера у корпе и рокове изобиља, где се оно аранжира са највећом пажњом. Од цвећа најчешће су користили руже, зумбуле, орлове нокте, љубичице и љиљане. Остало цвеће, као што су прелепи жаворак, кокоти или кокотац (*Delphinium*), звездан или лепа ката (*Asteraceae*) и бела рада (*Bellis perennis*), иако отровне, бивали су коришћени због њиховог предивног, префињеног облика и боје која слави раскош. И то упркос томе што младе биљке и семенке ових врста цвећа изазивају мучнину, грчење мишића и парализу тела.¹⁵¹ Римски цветни аранжмани су тешки, грандиозани, и веома нападно декоративни у стилу и према значају Римског царства. Пропорције су грандиозне, а контуре букета су класичне и користе празнине међу распоређеним гранама које су китњасте, са контрастним нијансама и тоновима. Док Грци користе корпе првенствено за ношење цвећа, Римљани распоређују своје цвеће у чинијама од теракоте, ћуповима, амфорама и роковима изобиља, и тако поступају у целокупном ентеријеру или екстеријеру. Ружине цветове и латице се користе за раскошно и паганско разбацивање на банкетима по столовима, трпезама, али и по улицама и акваријумима током фестивала, прослава и других церемонија. Мирисно цвеће је више него пожељно, и то и у светлим бојама. Оно се, наравно, већ користи и за справљење мириса, који су нераскодив део свакодневног живота, светковина и церемонија. Римљани су заиста знали да искористе богатство флоре Медитерана да би уживали у лепоти боја и мириса цвећа, које је било посвуда око њих, па није ни чудо што су били прави хедонисти античког доба, у најширем смислу те речи.

У периоду од 320 н. е. до 600 н. е. наставља се, као и у неким другим културама, традиција грчких и римских стилова, с тим што се воће обавезно користи у комбинацији са цвећем, уплетеним у венацима, гирландама, које су компоноване на другачији начин. Употребљава се много више листова и ситних цветова, који су постављени тако да дају конусне форме. У периоду до 500. године нове ере, па до 1453. Византија је дала свој допринос цветним аранжманима. Аранжмани, осим карактеристичног конусног облик, бивају наглашени разноразним разнобојним тракама које се користе у сврху улепшавања венаца. Стилизовано дрвеће, постављено у разноразним по облицима посудама, аранжирано је са симетријом која даје утисак стабилности, чврстине и сигурности. Лишће и цвеће су се налазили у великим корпама, пехарима, или ниским посудама. Букети разног цвећа славе лепоту флоре, како оне са цветовима, тако и оне без цветова. Ради се о веома једноставним и стилизованим аранжманима у којима се користи цвеће јарких боја, уз додатак разноразног воћа, како обичног, тако и егзотичног. Разнолики валери боја

¹⁵¹ Кавендиш, М., (1982), *Енциклопедија баштенског биља*, Глобус, Загреб, стр.18.

се користе за компоновање складних целина. Најчешће комбинације боја биле су зелена, плавозелена, плава и љубичаста, са комплементарним акцентима црвене, црвеноранцасте, наранџасте и жуте. Сви аранжмани одговарали су хришћанским религијским и културним нормама овога периода, па су као такви аранжмани утицали и на сликарство тога периода у целом Византијском царству.¹⁵²

У исто време, на некад удаљеном од Европе делу Планете, на Блиском истоку, влада процват науке, културе и уметности. Информације које постоје из овог периода углавном су засноване на персијским и арапским манускриптима, илумираним рукописима, ћилимима и таписеријама. Аранжирање је типично оријентално, онако како се овај појам препознаје и схвата у европској културној традицији. Бројне врсте посуда различитог облика и величине, чак и врсте материјала од којег су начињене, биле су у употреби. Само мали број богатих, као и у ранијим периодима и у другим културама, имао је привилегију да ужива у лепотама цветних аранжмана.¹⁵³

Међутим, ако и не постоји на Истоку посебна култура неговања цвећа (изузетак је само арапска Шпанија), у овом добу отпочело је систематично прикупљање писаних докумената о флори, и на Истоку и на Западу. Бројне илустроване књиге о биљкама, флориографије су начињене током средњег века.¹⁵⁴ Реч је о писанима расправама о цвећу са богатим ботаничким илустрацијама. Већина записа тога времена сачињено је од стране светих отаца, а извори информација су углавном од античких, паганских филозофа Аристотела и Плутарха. Књига под називом *О меницини (De Materia Medica)* је енциклопедија у пет томова коју је саставио Педантус Dioscorides (*Pedanius Dioscorides*), грчки физичар, фармаколог и ботаничар, чије је дело преживело захваљујући арапским преписима. Други народи Далеког истока, Кинези, Јапанци и Индуси такође имају богату такву врсту литературе, која доноси безброј прецизних и корисних описа. Нагласак је стављен на медикативна својства биљака. Дакле, познавање флоре било је велико захваљујући бројним књигама. Из њих препознајемо ставове и сазнања тадашњих научних достигнућа, боље разумемо митске приче у којима се спомињу биљке, али и занимање медицине за њих, која је обимно користила лековита својства биљака.¹⁵⁵

Ренесансни период од (1400. до 1600. године) представља континуитет неких карактеристика грчких и римских стилова. Воће, делови дрвећа и лишће, као што су маслине, бршљан и ловор, често су комбиновани са расцветалим цвећем. Најчешће је коришћено цвеће као што су малени каранфили, љупке маргарете, а посебно миомирисни весници пролећа: ђурђевак, јагорчевина и мајушна љубичица, елегантни љиљан, нежна и опојна ружа. Аранжмани су у прво време били једноставнији, што можемо пратити кроз сликарство ране ренесансе. Временом су аранжмани постали китњаст и разноврсни, нарочито током касне ренесансе. Венци су коришћени у бројним сликама. Божићни венчићи су измишљени током овог периода. У том периоду имела (*Viscum album*), иначе полупаразитска биљка која биљци домаћину одузима воду и минералне материје, постала је популарна. Она

152 *Op. cit.* Пруке, Р., стр. 4.

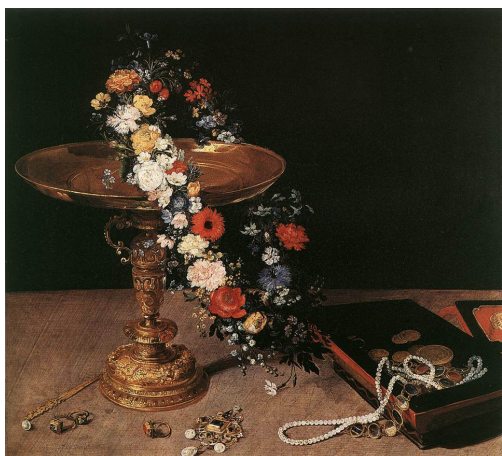
153 *Ibid.* Пруке, Р., стр. 6

154 Назив *florilegium* потиче од две латинске речи *flos*, што значи цвет и глагола *legere*, што означава прикупљање. Језик цвећа (*флориографија*) може послужити за изражавање осећања, па га треба пажљиво бирати за одређене особе и прилике.

155 *Op. cit.* Пруке, Р., стр. 17.

важи за растиње између два царства, пошто није дрво, а ни жбун. Строгрчки јунак Енеј (*Oineus*) је гранчицом имеле отворио врата подземног света. У старим текстовима наводи се као лек против епилепсије, али је позната и као биљка која све лечи. Према легенди је настала тамо где је муња погодила дрво. Захваљујући Плинију (*Gaius Plinius Secundus*), сазнајемо да се сече златним српом, хвата у белу мараму и потом, у античко време, заједно са жртвеним биком приноси боговима. Због своје зимзелене природе символ је бесмртности. Келтски свештеници, друиди, поштовали су имелу као биљку којој су придаване магичне моћи. Они су је такође ритуално секли златним српом и касније користили као лек. Викинзи су сматрали да може пробудити мртве. Имела је у митологијама многих европских народа преживела бројне трансформације, да би постала део божићних венчића у којима су уплетени разноразни цветови, лишће, плодови и гранчице. Стога у неким земљама имела има значајну симболику током прославе Божића. Тада се качи изнад улазних врата да би призвала госте. Када се двоје сретну испод имеле обичај је да се пољубе, јер овакви пољубци доносе срећу, а веровање је и да се из овог пољупца може родити вечна љубав.

Цвеће у барокном фламанском периоду од 1600. до 1775. године непосредно следи ренесансни естетички хоризонт. Стилони су инспирисани радовима сликара Микеланђела и Леонарда у Италији, али су били и адаптирани од стране аранжера у Холандији и Белгији. Рани барокни аранжмани цвећа су симетрични, са осећањем елегантног склада, док каснији постају асиметрични, пренаглашени и гиздави, уносећи осећање надреалног луксуза. Током барока уведена је такозвана Хогартова или С-крива, која је до данас популарна у компоновању цветних аранжмана. Овај назив је, иначе, дошао по имену енглеског сликара, Вилијама Хогарта (*William Hogarth*). То је начин на који се аранжира цвеће које прати замишљену осу око које се цвеће распоређује. У таквим сложеним и раскошним аранжманима барока распоредом биљака добија се склад и хармонија



Сл. 167. Јан Бројгел, *Мртва природа са венцем цвећа на златном аусецу*.

у претрпаним амфорама, алабастронима и другим облицима ваза које су биле популарне током овог сјајног периода уметности. Велике амфоре, затим вазе најразличитијих облика и величина, садржавале су дречаве аранжмане са много различитих врста цвећа. Међу најпопуларнијим били су нежни сафирноплави ириси, љупки блештавонаранцасти невени, елегантни крмезни, вермелион љиљани, раскошни миомирисни божурови, екстравагантне кане (од жутих сорти, преко ватрених наранцастих до горућих скерлетноцвених), слатки нарциси, вртни лековити бели и црни слезови и прелепе руже, што се може видети у делима уметника из тог периода.¹⁵⁶ Декоративни елементи, као што су сјајне сатенске траке различитих боја и ширина, често су били обједињени у аранжманима цвећем. Овакви цветни букети били су инспирација бројним уметницима тога периода. О свему горе реченом најбоље сведоче приложене слике.

¹⁵⁶ *Ibid.* Пруке, Р., стр. 24.

Сл. 167 Јана Бројгела Старијег (*Jan Brueghel the Elder*), *Мртва природа са венцем цвећа на златном аусецу* приказује разноврене врсте ситног декоративног цвећа свих боја. Маестрално је укомпоновано у складну целину, а тамна. Врло тамна позадина сјајно ставља у средиште пажње живи, елегантни венац.



Сл. 168. Рејчел Руш, *Букет ружа са бубом и пчелом*.

Сликарка Рејчел Руш придаје велику пажњу лепоти ружиног појединачног, откинутог цвета. Њега још једино окружују бубице док тихо лежи на хладном, достојанственом мермеру чекајући свој крај. Ружа изгледа као каква планета са својим сателитима.

На слици 169 Јана Давиза де Хема (*Jan Davidsz de Heem*) *Ваза са цвећем* уверавамо се у сву раскош и лепоту фламанске оде цвећу. Позадина је тамна док цвеће носи са собом животне радости,

али нас тамним лишћем опомиње на пролазност.

Током француског барока уведени су симетрични аранжмани без фокусне тачке. Цветни дизајн био је неформалан, крхак и деликатан. Током рококоа је наглашеног лучног облика, у виду полумесеца, веома необично аранжиран, препун разноврсног цвећа које је одавало утисак лакоће и ваздушастости. Најчешће цвеће у букетима су: анемоне, каранфили, јорговани, макови, лале, али има и другог пролећног цвећа. Хармонија боја је сачињена из употребе валера розе, лаванде, плаве, ружичасте и боје злата. Ови аранжмани у себи су садржавали културне норме овог раздобља, лагано прелазећи и разбарушено у рококо стил, где су додатне опреме чинили свећњаци, фигуре анђела и тајанствене кутије.¹⁵⁷



Сл. 169. Јан Давиз де Хем, *Ваза са цвећем*.

Током амбир периода, од 1804. до 1814. године, војни символизам је често коришћен у аранжманима. Коришћене су ознаке и бројке у вези са царом. Већина пројеката су били једноставне композиције, најчешће троугластог или пирамидалног облика. У ово доба ваљало је направити складну једноставност, елеганцију и чврстоту реда, који је имао за задатак да представи новонастали поредак. Ову моду подражавали су сви како би се усагласили са новим културолошким и естетичким постулатима новог времена.

Историја цветног дизајна у Енглеској у грегоријанском (*Georgian*) периоду од 1714. до 1760. године је дала свој велики допринос у аранжирању цвећа. У 18. веку тврђаве и замкове на тлу Енглеске, замениле су мање великашке куће. У баштама је гајено небројено много врста разноврсног и разнобојног цвећа. Тада је цвеће цењено највише због мирисних нота, више него због своје лепоте. Цветни аранжмани током прве половине овог периода састојали су се од цвећа једноставно сабијеног у чврсте контејнере, са мало или нимало бриге за коначан естетски доживљај. У том периоду било је важније имати што већи број разних врста биља-

157 *Op. cit.* Berrall, Julia S., стр. 38.

ка и цвећа, а како ће све изгледати као целина, није било од пресудног значаја.¹⁵⁸ Током каснијег периода аранжмани су прављени са много већим осећањем за лепо и складно. Побољшање у естетици постало је евидентно. Неке од посуда за аранжирање цвећа из овог периода направљене су са рупама, отворима, који су служили за придржавање стабљике биљака. То су били први европски кензани, који су одавно били познати у далекоисточним земљама. На Далеком истоку такве посуде називане су кензани.¹⁵⁹ Назив је потекао из визуелне сличности са бодљикавим жабама. Кензан се преводи и као планина мачева јер се сатсоји из великог броја металних бодљи, одређеног облика, у који се забада цвеће да би стајало под одређеним углом. Из те регије се у новијим временима одомаћио и појам икебана, који се односи на аранжирање живог цвећа. Постоји веома велика разлика између обичног аранжмана и икебана. Она се састоји у духовној позадини из које произлази слагање цвећа и која јој даје прави израз. Религијски циљ икебана је нека врста пута према сазнању познат као пут цвећа или пут истине *кадо* (*kado*).



Сл. 170. Држач за „туси муси“.

У Европи, у овом периоду била је популарна увела кита цвећа, или како су ову врсту цвећа звали у Енглеској, Туси Муси (*Tussi Mussi*). Током енглеског грегоријанског периода куга је била честа јер затворене канализације није било. Зато су елегантне даме често носиле мале букете цвећа и мирисних биљака за одбрану од непријатних мириса. Овакви букети су познати као *nosegays*, док је туси муси остао популаран и током викторијанског доба. Ову врсту малих складних букета можемо пронаћи, као неизоставни статусни символ и асесар, на готово свим портретима дама из високог друштва овог значајног историјског преиода. Туси муси се користио и као поклон, нарочито када би просац позивао младу даму. Сваки цвет

је имао значење, а даме су из књиге под називом *Туси речник* могле да дешифрију поруке.

Омиљени цвет у Великој Британији била је иначе ружа, па је она коришћена у изобилју за цветне аранжмане. А када говоримо о ружи морамо да се подсетимо Шекспирових речи:

„Шта је то у имену?
Што ми зовемо ружама,
а које тако слатко мирише?“

Током епохе нововикторијанског периода, од 1920. до 1901. године, Велика Британија и њено велико краљевство имали су значајан утицај на све уметничке облике и жанрове, укључујући и архитектуру, моду одеће и покућство. Постојала је већ изграђена традиција која је почела да се мења:

„Док је још витештво било живо... цвеће и песме су биле једине поклони размењивани од страна љубавника ... Сваки букет и венац су сада пажљиво састављени,



Сл. 171. из књиге Шекспир о цвећу, Лондон.

158 *Ibid.* Berrall, Julia S., стр. 41.

159 Кензан се још налази под следећим називима: *Pin Frog*, *Flower Frog*, *Flower Spikes* и *Needle Holder*.

према симболичким значењима. Радост и туга, тријумф и јад, дивљење и захвалност, љубав и жеља, свако људско осећање има свој цветни амблемски знак“.¹⁶⁰ Основна намера у овој историјској епохи је била у томе да се укаже на нежну романтику и удобан индивидуализам. Током овог периода, дизајн у аранжирању цвећа бива обележен величанственом финоћом и раскошношћу. Чак се у томе и претеривало. То пернаглашавање и претеривање често је доводило до преливања у разметљиво богатство и наглашену лепоту раскошног флоралног царства. Вазе које су коришћене биле су најразноразноврснијих облика и величина, урађене врло префињеним дизајном и од најразличитијих материјала. Савршено обликоване урне од теракоте, алабастера, порцелана, стакла, кристала, калаја, сребра или цина биле су високо цењене. Оне су доприносиле осећању луксуза и огромног и отменог богатства, али су морале да буде у складу са примереним софистицираним укусом викторијанског удобног дома. Пирамидални и лоптасти аранжмани, у којима су скоро увек смештене руже, били су уобичајени током овог периода. Цвеће, као што су нежне лале, опојни љиљани, суптилне анемоне, необичне далије, раскошне функције, мирисни бледобели или нежноружичасти миришљави орлови нокти, заносни гроздови нежно плавољубичасте боје јоргована и вистерије, прелепе петоније свих боја, и бројно друго баштенско цвеће је коришћено у комбинацији са краљицом цвећа, ружом. Током овог времена, настао је први покушај да се успоставе правила за аранжирање цвећа. То је време које као културалну норму има софистицираност, женственост, романтику и елеганцију који се виде како у аранжирању флоралног царства у свакодневном животу, али исто тако и у сликарству овог историјског периода. На сликама Лоренса Тадеме читамо опијеност уметника мирисима цвећа како у ентеријеру, тако и у екстеријеру. Препознајемо младалачку раздраганост лепотом.



Сл. 172. Лоренс Алма-Тадема, *Пролећно даривање*.



Сл. 173. Лоренс Алма-Тадема, *Жена и цвеће*.

На сл. 173 *Жена и цвеће* из 1868, млада жена кокетно се опија мирисом оријенталног јасмина и турског каранфила. Елегантна атмосфера помаже посматрачу да и он осети узбудљиви мирис, да додирне нешто од античке лепоте и мира који избија из садржине слике. Утисак је појачан, вероватно, тиме што сам добро запамтила овај опојни, сензуални, бескрајно пријатан оријентални мирис још у детињству, док сам пролазила месопотамским суковима, увек пуним купцима и радозналцима, са родитељима.

Сл. 174. Лоренса Алма-Тадеме, *У перистилу, предворју* приказује жену опијену нежним и пријатним мирисом неодољивих дивљих ружа.

Све ове до сада приказана слике уверљиво говоре о томе колико је цвеће значи-

¹⁶⁰ Ernst & Lehner., (2003), *Folklore and Symbolism of Flowers, Plants and Trees*, Dover Publications, New York, стр.135.

ло у животу људи, колико је у разним ситуацијама оно било неизоставни миље мизансцена у којем се човек креће. Просто се не може рећи које му је цвеће било и остало најмилије, али се чини да су, по свој прилици, руже у свим културама заузиле и врстама уметности биле префериране. Рекло би се да и пословично хладни Енглези овом дивном цвету посвећују посебну пажњу, јер дају овакав савет за срећан живот:

*Ако желиш да будеш срећан један дан, напиј се;
Ако желиш да будеш срећан једну годину, ожени се;
Ако желиш да будеш срећан цео век, гаји руже!*

Рекло би се да су љубав према цвећу енглески колонисти пренели и у нову средину. Истина, у раном америчком, тзв. колонијалном периоду од 1620. до 1720. године колонисти се генерално баве биљкама искључиво као производом за храну или због њихових лековитих својстава. Мало времена су тада имали за аранжирање цвећа. То је разлог што су у почетку правили једноставне аранжмане за своје веома скромне домове. Цвеће су више користили у централним и јужним колонијализованим подручјима, ваљда стога што је тамо био већи избор флоре и бољи климатски услови. Стил компоновања цвећа у аранжманима био је копија из енглеских и француских претходних историјских периода, али визуелно је био много сиромашнији, оскуднији. Аранжмани су били једноставних облика, али су врло често веома шарени, па с правом можемо рећи и без укуса. Колористичка хармонија била је без истанчаног и префињеног осећаја за лепо и складно. Опште шаренило сматрано се пожељним, што говори о нормама које су владале у Америци овог историјског раздобља.¹⁶¹ Ово естетичко начело је преузимано и у сликарству тога раздобља.



Сл. 174. Лоренс Алма-Тадема, *У перистилу*, предворју.

Историја цветног дизајна у периоду колонијал Вилиамсбург (*Colonial Williamsburg*) од 1740. до 1780. године одликује се по томе што су колонисти постали чврсто утемељена заједница, а трговина са удаљеним земљама развијена, што је подстицај да дође ускоро до културне еволуције. У областима Вирџинији и у Мериленду јављају се утицаји из удаљених земаља који се препознају у уметности и архитектури. Букети који се тада праве користе разноврсно баштенско и бројно пољско цвеће. Суптилне анемоне, елегантни нежно пегави крмезни и тамнонаранџасти љиљани, разнобојне руже краљице цвећа, изазовне лале свих боја, величина и облика, велики број врста мирисних орлових ноктију, робусни сунцокрети, љупке љубичице, заносне маргарете, узбудљиве далије, вистерије боје лаванде и лила и многе друге биљке налазе своје место у букетима. Дивље траве, корови и растиње било је помешано са овим цвећем. Цветни аранжмани су били у облику широм отворене лепезе, а принцип по коме су компоновани био је коришћење финих, танких биљака, споља у контрасту са гомилом масе расцветалог цвећа у које се смешта у центар композиција. Много аранжмана прављено је од биљака које су сушене. Ови цветни букети били су намењени украшавању домова током јесени и зиме, када је свеже цвеће било ретко.¹⁶²

Стилови неокласицизма и ампира, који су се развили у Европи, имали су вели-

¹⁶¹ *Op. cit.* Berrall, Julia S., стр. 49.

¹⁶² *Ibid.* стр. 50.

ки утицај на развој стилова у колонизираној Америци у времену од 1780. до 1820. године. У овим аранжманима, користе се огромне количине разноврсних цветних врста у букетима. Шарм и лепота појединачних цветова се наглашава. Чак је и ситно и мало цвеће, мешано са крупним, и смештано у вазе и посуде различитог облика и величине.

Историја цветног дизајна у америчкој варијанти викторијанског периода од 1800. до 1920. године базира се на укусима и естетици нововикторијанског периода. Енглески стил је почео да се пресликава на ново англосаксонско подручје, Сједињене Америчке Државе.¹⁶³ Дуговека владавина краљице Викторије утицала је на целокупни живот Англосаксонаца на широком географском простору, па и на неке суседе и колоније. Китњасте посуде од различитих врста материјала су пуне и препуне цвећа. Већином се користе хладне боје са обиљем беле која даје посебан шарм овим композицијама. Аранжмани који су били модерни морали су да сардже и прикажу цвеће које је било пурпурних, магентних тонова и да дубоким тамним тоновима нагласе контраст. На тај начин су били многи убеђени у то да стварају елегантан стил. Као и у Енглеској, и на овом подручју *туси-туси* је био популаран, али као букет сувог цвећа.

Цветни дизајн на тлу европског континента, у модерном добу од 1910. и пост-модерном добу до данас, може се разумети као низ новина које су уведене у нововикторијански стил аранжирања и говора цвећа. Тако је у Европи, у периоду од 1910. године је нововикторијански стил врло брзо замењен новим стилем. Арт нуво (*Art Nouveau*) је уметнички правац који се појавио с почетка двадесетог века. То је назив за све декоративне, синтетичке, еклектичке и прелазне европске културе и њима одговарајуће архитектонске, дизајнерске и уметничке праксе, ситуиране између 1880. и 1910. године.¹⁶⁴ О култури, дизајну и уметности Арт нувоа може се говорити као о протомодернизму, јер се заснива на извођењу модерног, то јест актуелног стила стварања и укуса рецепције, укуса и стила живљења у модерном и урбаном друштву. У овом уметничком правцу долази први пут до спајања високе и популарне културе у ново уметничко јединство. То је доба сложене културне атмосфере у којој преовладава висок степен декоративности која је инспирисана природним формама и структурама, не само у коришћењу врсте цвећа и биљка, већ и у закривљеним женсколиким, вијугавим и таласастим линијама. Начин живота у доба *арт нувоа* суочава се са различитим стваралачким обрасцима касног романтизма. Уметничке форме су сада стилизоване, с разрађеним детаљима, орнаментима и површински су симболичке, али истовремено и метафизичке, нематеријалне и транспарентно материјалне. О овом стилу Оскар Вајлд (*Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde*) је овако рекао: „*Уметност је истовремено површина и символ*“. Све карактеристике овог правца пренете су на уметност аранжирања цвећа. Дизајнери цветних аранжмана овог времена развили су стил који је комбиновао карактеристике оријенталних, линијских, прочишћених композиција са сложеним и богатим аранжманима пореклом из Европе. Посуде у којима су смештани цветни букети разноврсних су облика, величина, боја и орнаментике, али и врсте материјала од кога су начињене. Богато украшене посуде од цинка, месинга и сребра, са барелефима, биле су веома цењене и популарне. Арт нуво стил шири се и кроз Сједињене Америчке Државе великом брзином након завршетка Првог светског рата. Тада долази до повећаног интересовања за аран-

163 *Ibid.* стр. 64.

164 *Ibid.* стр. 55.

жирање цвећа.

Размеђе између 1950-их и 60-их година јесте време велике светске економске експанзије свих друштвених слојева. Ово време је донело значајан пораст интересовања за коришћење цвећа за декорацију куће, како у Европи тако и у Сједињеним Државама. Цветни аранжмани су постајали богатији, са бројним цветовима, најчешће симетрични, понекад украшени тракама. Сви су славили добар живот кроз лепоту флоралног царства.¹⁶⁵ Сви цветни аранжмани имали су задатак да преносе поруке љубави и захвалности, као и радости живота. Били су предимензионирани и одавали су утисак великог луксуза.

Данас цветни аранжмани представљају спој два стила: европског и оријенталног далекоисточног стила. То се сада назива *нови светски стил*, који спаја традиције европског *масовног* и оријенталног *линијског* аранжмана.¹⁶⁶ Дакле, европски стил цветних аранжмана се испољава преко коришћења великог броја богатих цветова у различитим бојама, а назива се масовним аранжманом. Насупрот томе, аранжман надахнут оријенталним стилем наглашава једноставност, која садржи неколико цветова и конзервативне боје, како би се истакле основне линије компонованих аранжмана, уместо гомиле и масе. На тај начин се истиче нова врста софистицираности и прочишћене елеганције. Данас у мору модернизма и у мору различитих стилова и трендова не може се рећи да преовладава један начин аранжирања цвећа. Тип аранжмана директно зависи од његове намене, али и од дизајнера који прави букет.¹⁶⁷ Цветне композиције могу бити најразличитијих стилова. Групише се слично, али и потпуно различито цвеће: тропско вишегодишње биље, воће и поврће као и нови материјали. Сада су популарни дизајнери који стварају мини трендове у овој области и који утичу и на савремено сликарство цвећа. Зато се може рећи да је данас стари језик цвећа готово нестао, а култура поклањања цвећа постала је део бонтона, али и инспирација савременим ауторима.

Када обратимо пажњу на естетику аранжирања цвећа, не само кроз епохе које смо овде представили укратко, запазићемо и изувесне националне карактеристике које ћемо представити на неколико модела и преко искустава у свету неговања лепоте цвећа. Дошло је, рекло би се, право време цвећа и са тим и повећање његове производње и употребе. Након Холандије, која је данас центар цветне производње, долази Јужна Америка, посебно Колумбија, где постоје велике области које производе најразличитије врсте цвећа које се дистрибуирају у све крајеве света. Мислим да овде треба да се подсетимо традиционалних бечких Новогодишњих концерата на којима се види сваке године новина у дизајнирању цветних аранжмана који су доведени до перфекције. Ту се слави лепота цвећа на највишем нивоу и у врло егзалтираном амбијенту. Цвећа има у изобиљу и долази са свих крајева света дајући свечаној сали изглед едемског врт и наговештаја свега што је везано за њега. Тако декорисана она оставља сваког посетиоца без даха и речи.

С друге стране Европе и Америке стоји загонетна далека Азија. Јапанска култура није само занимљива, већ је некима и врло посебна и веома софистицирана, са развијеним културним обрасцима и префињеним навикама и конвенцијама. У тој земљи постоји безброј прича о цвећу. Оне могу да шармирају сваку особу, како малду, тако и стару. Таква невиност, давно изашла из моде у многим срединама, Европљанима је скоро непојмљива. У природи је све лепо, савршено и идеално,

165 *Ibid.* стр. 61.

166 *Ibid.* стр. 67.

167 *Op. cit.* Пруке, Р., стр. 89.

али по далекоисточњачком веровању човек је тај који све уништава и квари због својих ружних мана. Наспрам њега је природа која је извор чистоте, па са лако намеће питање како може да се не воли цвеће, та драга бића природе? За ово културно поденебље цвеће није само уметност, она је религија и морал.

Данас је можда мало теже схватити дирљиву везу са цвећем и природом и љубав коју су природи људи посвећивали и посвећују на Далеком истоку. За време владавине старих кинеских династија о свакој врсти цвећа је бринуо посебан човек. Ова врста свештеника и баштована била је задужена да брине о том цвећу, да пере његово лишће нежном четкицом од fine и меке зечије длаке.

Кроз цвеће се на посебан начин обожавала природа и њено савршенство. Још данас јапански сељак поистовећује свако живо биће, а нарочито биљку, са Богом. Тако се, рецимо сматра да у пиринчу живи Буда, како каже једна народна пословица. Није потребно овом народу да каже *Цвеће је Буда*, то се подразумева. У петнаестом веку у Јапану, када су се Португалци, први бели варвари, искрцали у јужне луке, излази књига *Принцип цвећа Сенденио*, а 1525. године се отвара велико цвећарско такмичење у Кјоту. То је без сумње било прво такмичење ове врсте у то време. Како се неговао у тим срединама култ цвећа види се и по томе да је у старом Јапану сваке године објављиван календар цвећа са назначеним периодима током којих је неки цвет најлепши, као и баштама и приватним поседима у којима је тај цвет нарочито долазио до изражаја. Када данас погледамо ове старе календаре остајемо без даха, јер се сусрећемо са огромном разноликошћу цвећа прикупљеног на једном месту. Класирање цвећа је извршено по абецедном реду и наводе се небројене врсте. Набрајањем оволиког броја биљака и цвећа долази из идеје да се и најједноставнија и најскромнија биљка или цвет треба да воли. Зато не постоји цвеће чију лепоту у Јапану не познају. И најмања трава има име, има много имена, надимака и поетских, па и шаљивих, мистичних назива као што их имају људи и богови. Јапанци су измислили најпоетичније називе за цвеће. За одређене врсте можемо набројати и више од сто синонима или поетских назива. Онако како код бедуина има бројних назива за камилу или важне животиње из његовога окружења. Цвећу се не приписује само особена лепота, већ и квалитет, да доносе промене расположења, усавршавају карактер и сматрају се блиставим и искричавим одсајјима велике душе природе.¹⁶⁸ Волети цвеће за Јапанце подразумева познавање ботанике, физике, хемије, историје, географије, чак и медицине. Тек онда се постаје, да тако кажем, маестро цвећа. У Јапану је написано небројено много поетских дела које славе лепоту цвећа.¹⁶⁹ Прича о секачу бамбуса (*The Tale of the Bamboo Cutter, Taketori Monogatari*), потиче из 10. века и сматра се јапанским најстаријом очуваном фолклорном причом, претечом научне фантастике, која говори о принцези Кагуи (*Kaguya Hime*) и њеној метафорфози у цвет. Књига Такетоти из осмог века у је збирка од десет хиљада листова, а добила је назив по идеји да је сваки стих самоникао као лист. Разноврсна им је и симболика цвећа. Тако хризантема је називана скривени светац, цвет који познаје јесењу тугу, уважени гост. Звончић поседује шарм који је пријатно посматрати лети, када спарна температура дозволи опуштање. Он је свакодневан мали буржуј, кокетен и учтив, али осредњег квалитета. Супротно њему, украсна детелина (*Oxalis*), која доноси срећу, је синоним за елегантну једноставност. Појављује се у витринама

168 Kybo, K; Schrempf, E., (2006), *Keiko's Ikebana, A Contemporary Approach to the Traditional Japanese Art of Flower Arranging*, Tuttle, London, стр. 63.

169 *Op. cit.* Pryke, P., стр. 67.

најмоћнијих породица. Можемо је видети насликану на лепезама великих дама. Постоји више од сто грбова на којима се јавља детелина. У ствари, јапанска школа је морални приказ цвећа, па се стога мора познавати и његова психологија. Зато Јапанци воле да анализирају карактер цвећа од кога је сачињен њихов грб. То је врста посебне психологије цвећа. Уосталом, психологија цвећа има разлог, како се види, за своје постојање.¹⁷⁰ Цвет има земљу из које је поникао, средину коју највише воли, породицу, прохтеве и страхове. Метлика (*Tamarix juniperina*) је необично дрво које зову *необична три пролећа* јер цвета и до три пута годишње. Оно подсећа на нежност и усамљеност, на велике кинеске равнице у којима су цивилизације непримтно ишчезле у равнодушности вечности. У уџбеницима из уметности цвећа у Јапану за сваки месец је назначено од којег цвећа би требало правити аранжмане. Ево њихове препоруке:

Јануар: *бор, шљива врба и камелија.*

Фебруар: *црвена шљива, камелија, бресква, врба и жута шљива.*

Март: *ирис, бресква, божур.*

Април: *божур, травнати божур, Кинеска ружа и јапански ирис.*

Мај: *Кинеска ружа, јапански ирис, лала, вистерија и хризантема.*

Јун: *хризантема, мајмуново дрво-манкеиши, лотос.*

Јул : *летња хризантема, рустична хризантема.*

Август: *сунцокрет, бели чапљен¹⁷¹, лаванда, рустична хризантема.*

Септембар: *љилан, ириси.*

Октобар: *хризантема, љилан, мајмуново дрво-манкеиши, божур, камелија.*

Новембар: *хризантема, љилан.*

Децембар: *зимска хризантема, камелија, врба, шљива, љилан, мајмуново дрво-манкеиши.*¹⁷²

Зато није нимало чудно што јапанске сликаре највише брине како да изразе живот. О томе постоји и сјајна прича:

„Једног дана неки је мајстор цвећа посетио изложбу слика и зауставио се пред сликом која је приказивала љилан усред неке баште. Након што је дуго посматрао слику, одлучио је да каже аутору: “Овај љилан сте насликали гледајући одсчени цвет купљен код продавца цвећа?”

„Истина је, али како сте могли то да знате, учитељу?”

„Има нечег што недостаје љилану, оно што чини разлику између мртвог и живог цвета. То је невидљиви прстен око беле светлости живота који не могу да објасним, али га савршено осећам”.

„Учитељу, видим да ваше очи нису очи обичног посматрача...”¹⁷³

На сл. 175 *Ириси* познатог сликара Косона Охара (*Koson Ohara*) можемо, ако се добро загледамо у слику, видети управо део чаролије јапанског духа који примећује чак и четврту димензију спознаје објективне стварности. Префињеност, елеганција, склад и савршенство налазе се у овој фантастичној слици коју може-



Сл. 175. Косон Охара, *Ириси*.

¹⁷⁰ *Ibid.* стр. 68.

¹⁷¹ *Asphodelus albus* или бели чапљен. У античкој Грчкој, бели чапљен је повезан са жалошћу и смрћу.

¹⁷² Осава, Ж., (2010), *Књига о цвећу*, Кокоро, Београд, стр. 49.

¹⁷³ *Ibid.* стр. 97.

мо да гледамо изнова и изнова, и да нас увек уверљиво обнови и релаксира.

За јапанске сликаре симетрија је синоним непокретности и довршености. Супротно овом, једино оно што је асиметрично јесте оно што одаје утисак недокршености и кадро да изрази живот. Зар живот није стална неравнотежа која тежи уравнотежењу? Ако желимо да схватимо лепоту јапанских цветних аранжмана, морамо да заборавимо на принципе западњачке декорације. Најстарији документ о аранжирању цвећа потиче из 1117. године, из времена царевине цара Тобе (*Toobe*,) после којег су се појавиле многи други. Сви овакви списи о цвећу дају веома директна упутства којих се треба придржавати. Дати су принципи, али и грешке које би требало избећи, као и правила за време и место коришћења одређених биљака.¹⁷⁴ У шестом веку познати филозоф Шјакаку (*Shyakaku*) је дао дефиницију јапанске уметности. Он је рекао да је јапанска естетика „*вибрација, треперање у ритму космоса.*“ Рекла бих да је због тога многим јапанска уметност несхватљива. Најтеже је објаснити какав је тај космос у који су утонули јапански уметници, и о којем говори њихова уметност, како он као невидљив и немерљив може да поседује нематеријалну боју и ствара вибрације. За све Јапанце свет има два лица: једно материјално и друго нематеријално. Прво могу да примете и најобичнија чула: слух, вид, чуло мириса и додира. Да би се поразило оно друго мора да постоји унутрашња просветљеност. Оно што је чудесно, јесте то да за јапански дух нематеријално лице остварује јединство (материјалног и нематеријалног) поимања света. С тачке гледишта материјалног, ситуација је потпуно другачија: оно нема два лица Света, нема чак ни два дрвета, листа ни камена који би били истоветни. За разлику од западњака, особа која зна да осети све то изгледа тако као да поседује исту душу као и оно што је мало и сићушно, и оно бескрајно као Небо и Земља, како човек тако и Бог. Уметничко дело источњачких стваралаца не мора да се исказује бојама већ само валерима небоја тушева, кроз фантастичну суми-е технику (ахроматских боја), а да добијени утисак буде истоветан. Нешто слично користи је и велики сликар Ежен Делакроа (*Eugen Delacroix*). Он се поигравао са валерима и вискозитетом једне боје да би истакао њену вибрантност на сликама. Уметност код Јапанаца никако не робује стварима и не ограничава се на фактографско, реалистичко приказивање природе, што је случај са европским естетичким хоризонтом. У уметности Кине и Јапана не ради се о вештини или спретности, о малим људским стварима. Реч је о томе да се види невидљиво и задржи неухватљиво. Уметницима је постављен циљ да нас подсети на ритам невидљивог космоса, који је сувише запостављен савременим животом. Они теже да поклоне незаборавно сећање и носталгију за нематеријалним завичајем који је свакако део духовног естетичког хоризонта. На Далеком истоку, али и на свим другим мередијанима, макар канонски, узалудно је бити богат ако недостаје морално спокојство, ако осећамо немоћ пред временом, простором и гравитацијом, ако постоје узнемиреност и страх. Управо онако како то стоји у Библији, у којој се каже да је богаташу тешко ући у царство небеско јер се мора провући кроз иглене уши. Овде ипак има везе макар у томе да естетички постулати могу бити слични, а да цивилизације буду међусобно удаљене, како географски, тако и историјски. Не можемо своју пажњу усмерити само на ћупове са златом, а да се не сетимо да из њих цури исто то злато у неком другом материјалном облику, односно да се не сетимо бескрајности света и последично томе наше мајушности и чињенице

174 *Op.cit.* Kybo, K; Schrempp, E., стр. 234.

да смо заробљеници многих овоземаљских страсти. Материјални свет је целина и не може се разложити да би се разделиле предности и одбациле мане. Жорж Осава, у свом делу *Књига о цвећу*, објашњава да је ментални механизам тај који нам даје осећај апсолутног материјалног задовољства, али он истовремено осећа несигурност нашег материјалног живота. Постоје, дакле, по овом аутору, два пута до циља. Такозвани западњачки пут се састоји у гомилању, и то у највећој могућој мери, материјалних ствари, знања и новца, да би се након тога могло одмарати и све заборавити. Источњачки пут састоји се у одбацивању свега, или бар највећег могућег броја приземних и овоземаљских ствари. Али, у ствари, они који досегну срећу правим путем одвојили су се од богатства у истом тренутку када су га прикупили. И не слутећи то, они задовољавају менталну потребу, а не материјалну.

За Јапанце и Кинезе тежња ка немерљивом и невидљивом јесте прави циљ. Будите богати колико желите, то нема никакве везе ако је ваша душа истовремено равнодушна према богатству. Поседујете све што желите, али дајте све што се од вас затражи. Сва ова филозофска разматрања готово никако не могу бити потпуно схваћена човеку садашњег времена који не потиче из Јапана и Кине. На Западу се посматра само оно што је сјајно, блиставо, на Истоку само оно што је скромно, дискретно и живих боја или једнобојно. Док уметност Запада има за циљ да нам покаже да овај приземни свет није, када се добро процени, ни тако ружан ни тако бедан као што бисмо могли да помислимо, јапанска уметност жели да нас отргне из тог света, таквог размишљања. Она нам указује на ритам невидљивог Космоса који сувише запостављамо и жели да поклони нашој души носталгију за завицајем нематеријалног. Јапанска и кинеска уметност немају никакву материјализовану потпору. Оне су израз филозофске истине у највишем смислу те речи. Оне не излажу правила, јер оне напредују према стварности. Необјашњивим феноменом десило се то да је та стварност овде у супротном свету, то јест у имагинарном свету. Прави превод речи „стварност“ на јапански означава и требало би да значи „*имагинарно*“, а превод речи „*имагинарно*“ значи „*стварно*“.¹⁷⁵ У томе је тајна те уметности, њена филозофска и естетичка порука.

Оно што нарочито усхићује Јапанце јесу промењљиве и неуједначене боје лишћа које се мењају са променама годишњих доба. Ситне округле или неодређене мрље на листовима, њихова зелна боја, која је час тамна као код бора или светла као код брескве, као и жути пламен новог лишћа на тамној основи старог лишћа, све то чини живу лепоту, тако занемарену на Земљи. Цветови у букету за Јапанце и Кинезе су мање вредни од усамљеног цвета. Управо овај последњи квалитет, усамљеност, сестра резервисаности и скромности, чини лепоту јапанске шљиве. Јапанска пословица каже : „*Одрећи се свега, значи поседовати све*“.¹⁷⁶ Али, вратимо се цвећу. О њему има предивна легенда: Једног дана Шајка Буда (*Сидарта Гаутама*) показао је цвет својим ученицима, који су се окупили око њега:

„*Данас вам откривам сву тајну наше филозофије. И рече: Ево је! Нико га није разумео. Један једини ученик је са осмехом гледао у цвет. „ Ти си ме разумео. Од сада ти можеш да проповедаш уместо мене*“, рече Буда.¹⁷⁷

А сада, када смо донекле открили далекоисточну филозофију цвећа можемо ово разматрање завршити ритуалом пијења чаја. Пре десет векова, за време ере

175 *Op.cit.* Осава, Ж., стр. 53.

176 *Op.cit.* Кубо, К; Schrempf, E., стр. 240.

177 *Op.cit.* Осава, Ж., стр. 64.

Камакуре¹⁷⁸ свештеник Еисаи (*Eisai*) је написао књигу под насловом *Одржавање здравља пијењем чаја* или у нашем преводу *Терапија чајем*. Јапански обичај пијења чаја није изворни; дошао је из древне Кине око 800 године нове ере! Заправо све је почело кретањем будистичких свештеника, који су се након учења у Кини вратили на службу у Јапан. Већ тада је, а то се види на основу записа и слика, владало уверење да је чај медицински здрав напитака.

Када данас кажемо болеснику да пије чај и да ће му бити боље, то је уверење које потиче управо из тог прадавног времена. Осим тога, владало је уверење да је чај чаробна и моћна биљка, која чува здравље и продузује живот, па је узгајање те биљке заправо било један култни обред, света радња и чин. Другачије речено, свугде где се узгаја чај, сматра се да, ће бити обезбеђен дуг живот. Заправо, може се рећи да је чај био прави извор, еликсир, живота. То



Сл. 176. Јакучу Ито, *Божурови и лептирови*.

важи и данас за многе народе.¹⁷⁹ Научна истраживања корисних, активних, лековитих, супстанци из чаја, која се последњих година спроводе у целом свету, дају све више доказа да те ране претпоставке нису биле далеко од истине. По њима, не треба претеривати са пијењем овог укусног напитка, никада га не конзумирати превише. Ако претерате, бићете пренети у неки други свет, као помоћу опијума, па нећете више видети ни цвеће. Међутим, угодно је остати тако, лебдећи између Неба и Земље, попут чудесног и магичног змаја, на небу где безбрижно беле овчице тихо пасу. Тада, по њему, наступа најлепше јапанско цвеће.

На приложеној сл. 176 Јакучу Ито (*Jakuchu Ito*) види се једноставни и софистицирани јапански стил. Позади-на је неодређена, неутрална да би у првом плану цвеће било у центру пажње. Пролазност живота и лепоте дати су и кроз приказ два нежна лептира, белог и црног, па слика носи свеобухватну поруку, много сложенију него што ћемо у први мах закључити. Аракида Моритаке (*Arakida Moritake*)¹⁸⁰, спевао је познати, чувени хаику песму, загладан у лептира:

*Гле, опао цвет
враћа се на грану:
ах, то је лептир.*

178 Ера Камакуре (1191-1333).

179 Окакуга, К., (2006), *Књига о чају*, Београд, Либер, Кокоро, стр. 107.

180 Аракида Моритаке (*Arakida Moritake*, 1473 -1549).

4. Биолошки свет и уметнички сензибилитет: ка уметничкој објективизацији

Историја сликарства флоре биљног света у 17, 18. и 19 веку

Популарност цвећа као подстицајног објекта за уметничку објективизацију може се пратити током целе историје цивилизације, са већим или мањим одступањима тог интереса. Видели смо како су флору људи проучавали, схватили, тумачили и представљали у древно време, током средњег века и ренесансе. Ова тема и мода сликања предивне флоре је наставила да се развија сходно научним открићима и техничким достигнућима током петнаестог и шеснаестог века. Крајем шеснаестог века биљни свет у Европи је почео драстично да се мења. Бројна путовања и везе са удаљеним крајевима планете Земље условили су то да су људи преносили семена, саднице и па и читаве биљке из једног дела света у други. Џон Паркинсон (*John Parkinson*), 1629. године оставио је запис о биљци *Fritillare Imperijale*. Он гласи: „Краљевска круна због своје свечане лепоте заслужује прво место у нашем врту за уживање“.¹⁸¹ Године 1676. у Европу је стигао каранфил из Азију. Цвет каранфила је врста из рода *Dianthus*. Научно име рода потиче од грчких речи *dios*, што значи Бог и „*anthos*-цвет („божански цвет“). Народна име каранфила дали су Немци. Цветови, који имају крајеве латица у облику реса, се налазе на врху грана или стабла, појединачни су или у облику букета. Разнобојни су и крајње пријатног мириса. Цветови могу бити бели, жути, розе, црвени, љубичасти, али и шатирани. Каранфил цвета, у зависности од врсте, од пролећа до јесени и расте грмолико.

Године 1699. украсни грашак (*Lathyrus odoratus*), мирисна грахорица пореклом Сицилија и Крита, постао је популаран међу баштованима широм Европе. То је једногодишња врста, пењачица, изузетно мирисних цветова који су у нијансама розе и љубичасте боје. Око 1700. године шафрани (*Crocus*) су преплавили Европско тло. То је род од цветница из породици ириса која обухвата 90 различитих врста.¹⁸² Из Америке стигле су 1693. минђушице или фуксије (*Fuchsia magellanica*). То је биљка чији цвет подсећа на прелепу балерину која игра. Има је много врста с дивним бојама и цветовима, дуплим, али и сасвим једноставним. Листови су облика издужена срца, мали и назубљени. Прва ватрено црвена минђушица (*Fuchsia triphylla*), код нас названа хаити, откривена је на карипском острву Хиспаниола (*Hispaniola*) (данашња Доминиканска Република и Хаити) око 1696. године од стране француског монаха и ботаничара, Чарлс Плумијера (*Charlec Plumier*), током његове треће експедиције на Велике Антиле (*Greater Antilles*). Он је именовао нови род по немачком ботаничару Леонарду Фуксу (*Leonhart Fuchs*). То је цветajuћа вишегодишња биљка из рода *Asteraceae*.

Потом је ботаничаре завео љиљан. Љиљан (*Lilium superbum*) је из породице *Liliaceae* и припада биљкама једносупницама, које потичу из Азије, Европе али и Северне Америке. Постоји око 90 врста. Боје љиљана су: бела, жута, ружичаста, наранџаста, црвена, а на Балкану још смеђа, љубичаста и па чак и црна.

¹⁸¹ Parkinson, J., (1629), *Paradisi in Sole Paradisus* у књизи *Flora Mirabilis* стр. 54.

¹⁸² Крокуси су пореклом из Централне Азије и западне Кине. Налазе се у централној и јужној Европи, од нивоа мора до Алпских тундри, на острвима у Егејском мору, у Северној Африци и на Блиском истоку.

Са Блиског истока 1701. године мак је стигао у Европу из Леванта, Блиског Истока. То је зељаста биљка. Једна врста мака, *Papaver conniferum* рађа јестиве семенке, које су извор сировог опијума.¹⁸³ Ова супстанца садрже моћне лековите алкалоиде као што је морфин, који је коришћен је од давнина као аналгетик и опојни лек. Боје цвета мака могу бити беле, розе, наранџасте, црвене и плаве; а неки макови могу да имају тамне шаре у средини цвета. Могу такође многе друге боје постојати, у распону од једнобојних тамних врста до нежних пастелних нијанси. Средиште цвета има вијугаве прашнике окружене округлим или такозваном пехарастим скупом са четири до шест латица. Пре цветања латице су згужване и склупчане у пупољак, и када цветање престане латице често леже равно пре него што отпадне. Ванредне су лепоте, нежности и опојног, неодољивог мириса. Полен оријенталног мака (*Papaver orientale*) је тамно плаве боје. Полен пољског мака (*Papaver rhoeas*) је од тамно плаве до сиве боје.

Године 1707. пламени љиљан, (*Kniphofia*, род *Xanthorrhoeaceae*), донешен је у Европу. Ова биљка спада у породицу љиљана и обухвата 70 или више врста које су распрострањене у тропским и суптропским пределима Африке. Она спада у вишегодишње биљке. Лист ове биљке достиже дужину и до једног метра, сабљастог је облика и узан. Безлисна стабљика носи класолику цваст са мноштвом ваљкастих, необичних цветова ванредне лепоте. Цветови у доњем цвасту су жуте боје и висе, док су у горњем делу у читавом преливу нијанси, наранџасте до црвене боје и хоризонтално су постављени, што је свакако разлог што је ова биљка буде омиљена међу бројним љубитељима цвећа. Године 1710. забележена је прва мушкатла или пелагонија. Пелагонија или белациона су називи за биљке рода *Pelargonium* (*Pelargonium sidoides*). Род обухвата око 200 врста зељастих биљака, од којих се неке узгајају као кућне и украсне, а неке су битне у индустрији мириса. Ово је изузетно важна биљка у медицини, јер пеларгос мушкатле поседују жлездане длаке на стаблу и листовима, које садрже јака ароматична уља. Центар распрострањења рода је јужна Африка. Стручни назив рода потиче од грчке речи пеларгос (*pelargos-poda*), јер облик цвета подсећа на кљун птице роде.

Хризантема (*Chrysanthemum*, род *Asteraceae*) је биљка среће и радости. Она 1685. године осваја Европу. Велика отпорност и издржљивост а мали захтеви учинили су ову биљку популарном. Хризантема расте као жбун и достиже висину од 40 до 100 цм, зависно од сорте. Пажњу привлачи својим необичним цветовима. Има их са једноставним латицама и једнобојних и шатираних а који подсећају на веома крупне маслачке. Цветови су величине од 5 до 20 цм, готово у свим бојама: од беле, жуте, пастелноружичасте, руменолаванде, свих варијетета црвене до светлољубичасте боје, а могу да буду двобојне или вишебојне, па изгледају због тога још раскошније и ватреније. Цветају од позног лета до краја јесени, украшавајући окућнице или вртове. Ефектно изгледају, било да су засађене појединачно, или у групи.

Камелија (*Camellia*) припада роду *Theaceae*. Најстарија врста камелије је *Thea sinensis*. Племенити цвет камелије спој је лепоте анемоне, елеганције руже и профињености орхидеје.¹⁸⁴ Не каже се узалуд за камелију да је цвет над цветовима. Њена магичност и посебна лепота стогодишња је инспирација писаца, песника и сликара. И Сара Бернард (*Sarah Bernard*) своју светску славу захваљује каме-

183 *Op. cit.* Пруке, Р., стр. 97.

184 Гјургјан, Д., (2004), *Мој врт - мој понос*, Голден маркетинг, Техничка књига, Загреб, стр. 53.

лији, односно *Дами с камелијама* Александра Диме (*Alexandre Dumas*). Први пут камелија се спомиње 1725. године пре Христа, кад је кинески цар објавио да је чај од листова камелије, тј. кинески чајевац (*Camellia shinensis*), његово омиљено пиће. На Далеком истоку камелија прати путеве будистичких свештеника, постаје религиозни символ, сади се у храмовима и на гробљима. И данас се налази у будистичким храмовима, нпр. у Кјуотоу, у Јапану. Камелији је прадомовина Азија; од Кореје на северу, Јапана на истоку, Непала на западу и Вијетнама на југу. Камелију сматрају најстаријом култивисаном биљком на свету.¹⁸⁵ У природи је нађено нешто више од двестотина дивљих, основних врста камелије, а данас постоји чак неколико хиљада врста. Европа је камелију упознала пре триста година када су из Јапана Португалци, Енглези, Немци и Французи, у вјечној трци за зарадом, допремили јапански чајевац (*Camellia japonica*), као сировину за производњу чаја. Али, показало се да европска клима и европски укус не прихвата производњу чаја од камелије. Ипак уочена је њена лепота, па се развио увоз камелија. У нас су је допремали поморци, па је Бока Которска чувена по камелијама.

Захваљујући кинеским ботаничарима, који су несебично поделили биљни материјал и знање о камелијама, данас се проучавају нове врсте. Камелије цвјетају у време када у башти имамо мало цветних сензација, а то је јесен, зима и рано пролеће. Палета боја је велика: све нијансе ружичасте, од нежне до снажне јаке црвене, беле, шарене, с тачкицама или пегамма.¹⁸⁶ Недуго након *европске премијере*, камелија се појавила и у нашим крајевима, у Опатији, у Дубровачком, али и на Црногорском приморју у Перасту. По легенди, давне, 1870. године овај цвет је донео из Јапана у Боку Которску неки стари столивишки капетан и поклатио камелију, нежну, лепу, својој жени.¹⁸⁷

Године 1763. стигао је први рододендрон (*Rhododendron ponticum*). То је веома стара биљка¹⁸⁸, пореклом је из југозападне Азије. Ружино стабло, како гласи превод грчко име - Рододендрон, типична је шумска биљка. Рододендрони спадају у најлепше врсте које украшавају квалитетно уређене вртове, па није ни чудо што је ова биљка веома брзо освојила наклоност свих људи. Рододендрони су зимзелени, полузимзелени и листопадни грмови чија висина варира од 0,5 до 6 метара. Цвјетају у зависности од варијетета у периоду април, мај и јун. Данас постоји од 600 до 900 различитих врста и око 1000 познатих хортикултурних облика и хибрида. Боје цветова су у распону од беле преко свих најнежнијих нијанси ружичасте, ализарин, амарант, бледокарминасте, кардиналске и црвене, бургундске боје вина до бледо, златно и кукурузно жуте, љубичасте лиласте, бледоцрвенољубичасте, па чак и аквамарин и модро плаве. Отпоран је на хладноћу и има дуг век, али га на жалост у нашим парковима нема. Не тако далеко од Београда, у Бечу паркови су препуни овог царски раскошног цвећа, у којима се човек осећа као да је у земљи снова.

Увозом необичног, привлачног, мирисног оријенталног цвећа, драстично се мења се став и однос према вртovima. Тако настаје трансформација свих европских вртова. Оваква промена почиње да се одражава пре свега на начин аранжирања цвећа у свакодневном животу, па се преноси онда и у сликарство. Запис Џона Церарда (*John Gerrard*) говори о томе како „*нема веће радости од оне док*

185 *Ibid.* стр. 54.

186 *Ibid.* стр. 57.

187 *Ibid.* стр. 58.

188 Рододендрон се још назива и *Common rhododendron* или *Pontic rhododendron*.

гледаш биљке. Доживљај је исти као кад посматраш руком вежену најфинију одећу, украшену са најлепшим оријенталним бисерима и разноврсним скупоценим драгим камењем”.¹⁸⁹

Из тог времена је пригодан теми запис и Сир Франциса Бејкона (*Sir Francis Bacon*), који у делу *О вртovima* говори да је „Свемогући Бог прво је направио баишту. То је свакако најчистије место људских задовољстава“.¹⁹⁰ То је и важан историјски тренутак у коме су у ентеријеру дешавају значајне промене. Јер, до овог времена није постојао никакав посебан намештај на којем би стајале вазе са букетима цвећа. У средњовековним апартманима намештај и комплетно покућство су били покретно, и није постајо ни један комад намештаја који је био постављен на тачно за њега одређеном месту. Ово објашњава зашто је релативно касно отпочела употреба флоралних аранжмана, букета, у унутрашњој декорацији просторија за свакодневну употребу. Прво су цвеће људи користили за декорацију улазних врата и зидова. Свечане, јарке и веселе, боје појавиле су се у форми плетеница уплетених са расцветалим цвећем и зеленилом (у којима је уплитано чак и читаво грмље), које је уоквиравало врата и украшавало зидове. Овакви украси су трајали само током једног дана, да би се после свечаних тренутака склањали. Декоративно расцветало цвеће није коришћено редовно док је зеленило било уобичајено на поду. Цвеће и зеленило је прекривало подове унутрашњости кућа за време светковина. Тако је полако улазило у моду у свакодневни живот. У свакодневној употреби коришћено је за декорацију спаваћих соба, најчешће миомирисном лавандом и ментом. Овакви букети били су веома пажљиво одабирани управо због финог мириса који је освежавао просторије, али и стварао простор угоднијим. Уз то су били цењени и због тога што је мирис имао и заштиту од инфекција.

У то време, ваљда као облик присећања на римске гаргантвелске гозбе, јавља се мода да се посипају латице цветова по столовима за време обеда. Улога посипања цвећа по столовима није била из декоративних разлога, већ је имала задатак да прекрије и маскира непријатан мирис који се ширио наком распадања заостале хране на столовима после оброка, тако мисле неки. Из 1499. године је текст италијана Франческа Колона (*Francesco Colonna*), под називом *Полофов сан* (*The Dream of Poliphilus*), који детаљно описује читав обред обедовања. Према записима, сто би био најпре прекриван зеленом свиленом тканином, са златним или сребрним расама, преко које су потом слушкиње посипале љубичице из предивних металних корпи. Затим је долазила фина тканина од персијске свиле прекривена поморанџиним цветовима; затим сива свила са белим, пинк, и вермелион ружама из Дамаска; жута сатен тканина прекривена ђурђрвком; најфинија свила прекривена жути, белим и љубичастим залихама цвећа; затим би долазила љубичаста свила са јасминовим цвећем, да би на крају постављана бела ланена тканина посута са мирисним каранфилима. Франческо Колона истиче да је цвеће са чаршава у току обеда спадало, јер су чаршави трешени ради замене у току јела. На крају би цвеће било разасуто по поду. Временом су, у каснијим историјским епохама, моду посипања цвећа по столу замениле тканине са флоралним мотивима. Цветни десени су заправо реминисценција на време 17. века и свеже цвеће на столу.¹⁹¹

189 Gerard, J., (1597), *The herbal, The general history of Plants*, преузето са сајта: https://archive.org/.../cbarchive_121370_theherballorgeneralhistoryofp11597, приступљено 2013.

190 Сир Францис Бејкон, (1625), *О Вртovima*; (*Sir Francis Bacon, Of Gardens*) у *Flora Mirabilis*, (2009) National Geographic, Washington, стр. 78.

191 Donzel, C., (1997), *The book of flowers*, Flammarion, Paris, стр. 36.

Веома је важна књига Жака Делишампа (*Jacques Daléchamp*) из 1587. године под називом *Историја биљака (Histoire general des plants)* у којој се први пут дефинише појам букета цвећа. „*Цвеће се пажљиво прикупља и нежно смешта у сликане вазе или земљане посуде напуњене са водом.*“ Фасцинација је да европски, поготово холандски сликари, бивају опчињени егзотичним цвећем. Међу цвећем које побуђује највеће интересовање биле су лале, зумбули, љутићи (*Ranunculus*) и анемоне, који су пореклом из блискоисточних крајева. То је значило да, поред домаћих врста, нове цветне врсте постају доступне не само потрошачима и љубитељима цвећа, већ и сликарима. Студија о оваквој (уметничкој) еволуцији симбиозе човека и биљака изнета је у књизи *Предивна флора (Flora mirabilis)*, која сведочи о историјским чињеницама кроз економски просперитет земаља које су схватиле важност биљака. Аутори Катарина Ховел (*Catherine H. Howell*), Даглас Холанд (*Douglas Holland*) и Питер Равен (*Peter H. Raven*) су објаснили како су биљке одредиле напредак у историји светског знања. Књига прати развој од првих узгајаних биљака до масовне производње разних биљних култура у двадесетом веку. Ову књигу је издала позната кућа Национална географија (*National Geographic*).

Но, вратимо се приказима цвећа који се налазе на многим и разним уметничким сликама. Цвеће се често налази на сликама током ренесансе, а поготово барока. Ипак, главна тема ових слика није цвеће, већ сликари преносе верску и моралну поруку, јер су наручиоци слика тог времена били или верске институције или богата класа која се нужно уклапала у хришћанску културу. Они који су прихватили културне стандарде тог времена хтели су то да потврде и кроз слике које су поручивали од уметника. Тада је говор, тј. скривена порука језика флоре био нужно установљен. Међутим, нарочито током 17. века у Холандији се десила значајана промена у приказу цвећа у сликарству. Реформација је укинула везу с религиозним темама у уметности, утирући пут ка секуларности. У том контексту, важно је напоменути да је пре 1572. године највећи, најбројнији и најзначајнији наручилац уметничких дела била Црква. После реформације, то више није случај. Сада се, по први пут у историји западне уметности, појављују посебни жанрови у уметности, далеко од хришћанских мотива. Тако су настале и учврстиле се теме, жанрови, као што су: мртва природа, пејзаж, ведута и слике ентеријера, портрета као и слика под називом венитас. Домаћа унутрашњост свакодневног, уобичајеног грађанског живота се полако отвара. Пример ових иновација се огледа и кроз флоралну мртву природу, преко које можемо да „*завиримо*“ у ентеријер у коме се и цвеће налази. Економски догађаји у Холандији дају пример како ови нови уметнички облици еволуирају. Богатство које је акумулирано кроз све активности трговине довело је седамнаести век до друштвене фазе која је била преплављена финансијским успехом и благостањем. То време названо је „*златно доба*“ Холандије. Процват Холандске трговине резултира успостављањем владајуће класе трговаца и банкара, из које се бирају градски саветници, којима је председавао градоначелник. Значајно је то што је тада настала добростојећа градска средња класа постала главни финансијер сликарске активности, што значи и добар купац који је спреман да добро плати слике. Дакле, овај просперитет резултирао је тиме да се више пажње и спонзорства даје на визуелне уметности, али и на књижевност и науку. Догодило се нешто што Холандија није раније познавала: да држава више не спонзорише уметничку продукцију. Осим тога, калвинистичка црква је још раније забранила сликање библијских сцена. Зидови цркава су постали голи, само

у бело окречени. Сликари, специјалисти за зидно сликарство, сада се кроз стваралаштво, кроз нова уметничка дела, окрећу новим спонзорима, просперитетној средњој класи, за које се артефакти спремају. Уметност која се сада развила погодна је за домове и она сада увесељава живот богате средње класе, чији ентеријери ипак бивају у складу са умереним захтевима, у којима су осећања пријатности и мере преовладавајући, а не екстравагантност и претерани луксуз. Аутор Вилијам Еглионби (*William Egliionby*) у књизи под називом *Тренутно стање у Низоземљу* из 1669. године овако пише: „*Овде се често могу видети добре слике, права реткост је обичан трговац чија кућа није њима украшена*“.¹⁹² Из истог периода су речи Самуела ван Хогстратена (*Samuel Dirksz van Hoogstraten*), из 1678. године, којим саветује све сликаре да: „*Ситнице разне слажите са суштином да разоткријете китњасте јој чари и вешто се играјте сликарском вештином*“.¹⁹³ У Енглеској се чак и претерају, па виђенији људи траже да се њихови портрети или домаћа атмосфера наслика на спољне зидове њихових домова.

Током овог златног доба Холандије цвеће је постало објекат који је имао снажан одјек у друштвеном контексту тог времена.¹⁹³ Европска трговина са егзотичним страним клијентима створила је прилику да се појави велики број различитих сорти баштенског цвећа. Међу њима су лале, зумбули и љутићи у најразличитијим бојама, од беле преко жуте и наранџасте, до розе, црвене и пурпурне. Осим ових врста у баштованству се често сади и врста белог воденог љутића (*Ranunculus akuaticus*), која се може узгајати и у вртним језерцима, тада популарним. Природно станиште ове биљне врсте протеже се од Грчке преко Турске па све до Ирана. Водени љутић нарасте у висину од 30 - 45цм, у ширину око 20 цм и у пролеће формира розете од зеленоплавих овалних, урезаних листова. На врху се јавља једноструки цвет налик цвету мака или је дупли и сличан цвету божура. Цвета крајем пролећа или почетком лета.¹⁹⁴ Бројне врсте цвећа су присутне у свакодневном животу, па самим тим и у уметностима у другој половини шеснаестог века.

На слици 177 је приказ холандског врта из 1614. године у Ахену (*Arnhem*). Реч је о руком колорисаној графици Криспијна де Пасае II (*Crispijn de Passe II*). На њој видимо један врхунски сређен врт, у европском духу, у којем је симетрија мерило склада и лепоте. На слици се распознају врсте цвћа као што су: лале, ђурђе-вак, нарцис, божур, љиљан, ружа, царска или краљевска круна међу жбуњем. Према ауторки Катарини Донзел,¹⁹⁵ лале су откривене у башти у Аугсбургу (*Augsburg*), у Аустрији 1559. године. Вероватно да их је аустријски амбасадор у Турској, Огије Жизелин ван Бусбек (*Ogier Ghiselin de Busbecq*) донео у Аустрију из Турске. Бусбек је био фламански писац, ботаничар. Он је 1581. године објавио књигу о животу из тог времена под називом *Путеви између Цариграда и Амацијанума* (*Itinera Constantinopolitanum et Amacianum*), а 1595. године другу књигу



Сл. 177. Криспијн де Пасае II, приказ холандског врта, *Crokus, Hortus Floridus*.

192 Могах, Д., (2004), *Доба лала*, Магнет, Београд, стр. 30.

193 Taylor, P., 1995. *Dutch flower painting*. New Haven, Yale University Press, Yale, стр. 78.

194 *Op.cit.* Гјурџан, Д., стр. 74.

195 *Op.cit.* Donzel, C., стр. 45.

Турска писма (*Turcicae epistolae*). Бусбеку вероватно никада није на памет пало какав и колики ће утицај лале имати на Европу, када је први писао о овом прелепом цвет свом пријатељу, доктору и најутицајнијем пиониру ботанике шеснаестог века, Каролусу Клусиусу (*Carolus Clusius* или *Charles de l'Écluce*) у Беч.



Сл. 178. Хендрик Геритц Пот, портрет Bernarduc Paludanuc.

Заинтригиран, Клусиус је одмах упитао Бусбеца да му пошаље луковице и семе. Клусиус је тада само успело да покрене темељну студију о лалам са намером да је истражи за медицинске сврхе, и то далеке 1593. године, након што је постављен за шефа ботаничке баште у Лајдену. У Лајденској ботаничкој башти (*Leiden Botanical Garden*) почело је гајење првих лала из којих су настале многобројне сорте. Како је у почетку број луковица био мали, у власништву су их могли имати само богати племићи и научници. С појавом нових сорти расла је и њихова тржишна вредност. Лале су постале статусни символ, а уз то и најлуксузнија роба вредна попут злата и дијаманата. Заиста, у 17. веку у Холандији људи су постали спремни да ризикују сав свој капитал зарад једне луковице лале. У том веку све је било другачије. Репутација лала ширила се као шумски пожар, а продаја лала претворила у честе спекулације. Али, било је и оних који нису тако мислили. Из тог времена је и запажање Петер Хондијус (*Peter Hondius*), у делу *O De Maufe skanima* из 1621. године у коме он примећује: „Будалама је луковица лале све и свеја“. С друге стране, Клусиус је урадио више него било ко други за популаризацији лале у Холандији: он је послао семе и луковице својим пријатељима у Фландрију, гајио је лале у својој башти у Лајдену, и описао цвет детаљно у својој књизи о биљној литератури, *Историја ретких биљки*. Он није ни слутио да ће тим гестом покренути један од најмрачнијих и најпохлепнијих периода у холандској историји. О овим истријским превирањима осто је запис и у књизи *Rariorum plantarum hictoria* из 1601.¹⁹⁶

На сл. 179 Хендрик Геритц Пот (*Hendrick Gerritez Pot*) приказује скуп људи који су спремни да жртвују све због лала. То је трагикомична представа залуђених тулипоманијом из 1637. године. Комично предсатвљено возило свакако није Нојева барка која жели да спасе луковице лала, већ сеоска кола која јуре за профитом. Ветар дува и гура пијане и заслепљене, док птица голу представља њихову наду.

Након развијања велике колекције лала, Клусиус поносно приказује цвеће својим суграђанима којима је понудио саднице на продају по превисоким ценама. Историчар Тејлор¹⁹⁷ сугерише да су неки од Клусиусових савременика схватили да је он тражио превише новца за своје лале и да је непотребно претеривао са ценом приликом продаје овог, морамо рећи,



Сл. 179. Хендрик Геритц Пот, Вагон будала.

196 *Op.cit.* Taylor, P., стр. 2.

197 *Ibid.* стр. 32.

заиста прелепог и привлачног цвећа. Ово мишљење је можда било подстицај за хортикултурни криминални акт: Наиме, једне ноћи лопови су провалили у башту Клусиуса и украли му најбоље луковице лала! Само један догађај који сведочи о човековој похлепи. Мада смо, можда, и престроги, јер је могло све било из љубави према лепом, из страсти за цвећем, чији је живот, ипак, краћи од живота оних који су му робовали. Пошто је многе од њих било тешко набавити, у то време, онда су флоралне мртве природе покушале да замене скупо живо цвеће. Трошкови ангажовања врхунског уметника да створи, наслика, слику са флоралним мотивом 1630-тих коштала су знатно мање него поседовање истих врста у башти и њихово аранжирање. Према Муру (*Moore*) и Гарибалдију (*Garibaldi*), холандски мајстор сликарства цвећа, Јан ван Хуисум (*Jan van Huysum*) обично је плаћан око 5000 гулдена за слику!¹⁹⁸

На основу бројних записа из тог времена пружа се увид у популарност овог цвета и ентузијазам за узгој баштенског цвећа, развој ботанике и, штавише, распламсавање страсти за цвећем. Према записима чувеног холандског сликара Јана ван Ајка (*Jan van Eyck*), који важи за најславнијег представника раног Низоземског сликарства, јер је високо цењен због своје бриљантне технике и смисла за реализам, једна луковица лале продавала се и по цени од двадесетпет хиљада флорина. У својим записима он још наводи да се „за једну главицу лале сорте Вицериј (*The Viceroy*) давало: „две тоне пшенице, четири тоне ражи, четири јака вола, дванаест овнова, две хиљаде литара вина, четири тоне пива, две тоне путера или пола тоне сира“. Записи из тог периода казују да је луковица Вицериј-поткраљ у једном моменту продата за „два џака пшенице, четири џака пиринча, пет дебелих кокошака, осам свиња, дванаест оваца, две мешине вина, две бачве вина, пола тоне сира, кревет, нешто одеће и сребрни бокал“.

Луковица вицериј коштала је између 3000 и 4150 гулдена (флорина), у зависности од величине, што је еквивалентно 1500 до 2075 у америчким доларима. Дobar занатлија у то време зарађивао је годишње 300 гулдена, што је еквивалентно 150 америчких долара. Једна луковица *Tulip admiral*, коштала је 4400 гулдена, односно 2200 америчких долара на аукцији у Алкмару (*Alkmaar*) 5. фебруара 1637. године. Дobar трговац могао је зарадити и до 60 000 флорина за месец дана, што износи око 61 710 америчких долара.¹⁹⁹



Сл. 180. Петер Кок, „Лала Вицериј, из каталога *Van Een Meenigte Tulipaenen*“.

На приложеним сликама од 180 до 183 су прелепи примери *портрета* лала из казних каталога, као што су: *Van Een Meenigte Tulipaenen* и *Tulpenboek* из 1642. године. Сви ови примери приказују лале које имају по себи ватрене, пламене шаре и које су биле високо цењене, много више од једнобојних сорти које су било знатно заступљеније.

Најређа и најскупља врста била је Семпер Аугустус (*Semper Augustus*) са белим цветом, прошараним скерлетним и плавичастим праменовима. Колико је овај цвет био на цени може се видети из драгоцене књиге Деборе Могах (*Debora Mogah*):

„*Semper Augustus* је име које се изговара једино шапатом, као у цркви. Краљ краљева, најсветији међу светима.“

198 Moore, A. & Garibaldi, C., (2003), *Flower power, the meaning of flowers in art*, Philip Wilcon Publishers, London, стр. 12.

199 *Ibid.*, стр. 89.

Латице су попут девичанског лица, жиле рубиноцрвене попут крви, засењујуће лепоте као конач скерлета, чашице плаве попут неба у лето. Сам Соломон не би о њима певао ватреније“.²⁰⁰



Сл. 181. Ван дер Еијс, Лала *Semper Augustus*.

и искидај са луковице, водећи рачуна да не оштетиш корење. Припреми саксије са влажним, песковитим компостом. Обележи их и заливај“. У фебруару 1637. године, међутим, цене лала су тако изненада порасле да је, у циљу да се спречи колапс тржишта, холандски парламент безуспешно покушавао да их субвенционише посебним законом, едиктом од 27. априла 1637. године. Сва ова збивања су утицала на то да се велики број књига о лалама објави током периода „тулипоманије“, или „грознице лала“. У суштини, ове књиге су колекције ботаничких студија о лалама. Истовремено су и нека врста опширних, нових антологија, каталога, флорилегиума, написане за богате наручиоце, љубитеље и поклонике који су желели трајан запис о пролећном, али и летњем и јесењем, пролазном цвећу. Истовремено, ове књиге су



Сл. 183. Јакоб Марел, Четири лале.

Холандска трговина лалама, нарочито у градовима Харлему, Утрехту, Лајдену и Ротердаму добила је такве размере током 1630-тих да су формирана посебана трговачка удружења ради боље размене приликом трговине, сарадње и координације, али и зарад, наравно, много веће зараде. Лале тада нису биле стандардизована роба и биле су тешке за негу и узгој, не обезбеђујући поуздану цену и квалитет купцима, што их је чинило још скупљим и траженијим.²⁰¹

Ипак, цена лалама је наставила да расте, и то вртоглаво и драматично. У то верме Краљевско друштво за хортикултуру у *Енциклопедији баштованства* саветује: „Изабери велику луковицу са неколико крупних изданака. Очисти их од земље



Сл. 182. Ван дер Еијс, Лала *Admiral Verijck*.

божанствени портрети егзотичног цвећа, међу којима су и прикази шарених, необичних лала, царских круна, љиљана, зумбула и анемона и многих других божанских сорти.²⁰² Оваква врста колекција књига са цртежима цвећа представљају и оно што би се у суштини могло описати као продајни каталози, који се користе за представљање врста лала за трговину. Емануел Сверт (*Emanuel Sweert*), фламански сликар и ме-

200 *Op.cit.* Морак, Д., стр. 89.

201 Schneider, N., (1996), *The early floral still life*. In: Herzog, H. (1992) *The art of the flower*, Germany, Kunsthalle Bielefeld, стр. 141.

202 *Op.cit.* Donzel, C., стр. 49.

дицински брат, у својој књизи *Florilegium Amplissimum et Selectissimum* из 1612. године овако вели:

„да престави пред нашим очима бескрајну Моћ Свемогућег Бога у којима човек може да, као у огледалу, види, посматра и размишља колико је кратак и безначајан живот, и како је велика милост Божија, и да нам је дато безвредно, обично и једноставно и лепо Створење-биљка-цвеће, које нам говори да живот човека није ништа друго него Цвет у пољани која брзо бледи“.²⁰³ На приложеној сл. 184 приказана је ретка и необична сорта луковичасте биљке, које представља класичну ботаничку илустрацију, на којој се обраћа пажња на морфологију биљке, реалистички тачан и прецизан, детаљан опис представљене врсте.



Сл. 184. Емануел Сверт, *Gladiolus maximus*.

Ипак, чини се, да је њихов примарни циљ био у то време иновативан, јер приказује наведене врсте флоре кроз каталог. Другим речима, ови цртежи су илустрације и нису створене искључиво ради естетског задовољства које може да изазове ликовно дело, већ припадају примењеној уметности - графици. На крају, испада да су ботаничке студије посебна, одвојена грана уметности, односно њен верни пратилац, јер је путем графичких илустрација цвеће постало препознатљиво и широј публици и купцима. Већина слика овога жанра насталих у овом периоду пружа осећања лакоће, прозрачности, тананости, женствености, удобности и улепшаног живота, божанског, едемског или другог каквог врта у коме се ужива, иако је лепота пролазна. Уз уметничка уља и илустрације које су штампане изазивале су велико интересовање и доживљавале су велики број издања. Управо из тог разлога, заљубљеници у биљке, већином - рекло би се - женског рода, преузели су на себе задатак да у сликању цвећа пронађу свој особени језик и особено осећање стварности. Ово је био начин популарисања лале која утиче на све сфере живота Холандије седамнаестог века. Тејлор (*Taylor*) истиче да су само врло богати могли да приуште себи баште. Цвеће је у њима, уосталом, било посађено тако да на најбољи начин прикаже колекцију ретких и скувих врста. Стога су у 17. веку вртови више били налик музејима на отвореном простору, у којима су богати, аристократе и банкарски са поносом приказивали своје лале, непроцењиве и јединствене примерке, као и разне друге куриозитете из природе, као што су корњачини оклопи, шкољке ванредне величине и лепоте. Ови музеји на отвореном су јавно приказивали лепоту свих биљака. Истодобно, ово су прикази става Холанђана према вртларској вештини. Башта је свето место које се пажљиво планира, добро чува, негује, бескрајно ужива у њеним лепотама, али са задатком да свима показује статусне симболе моћи и раскоша онога ко је поседује.

Података о сликарству из овог славног доба има веома много, верзија безброј. Већина аутора који се баве овом тематиком сматра да је једна од најстаријих слика букета цвећа, управо слика (сл.185) Ханса Мемлинга (*Hans Memling*) под називом Цвеће у крчагу, која потиче из 1480. године. Видимо атмосферу префињеног дома са скупоченим тепихом казак (*Kazak*)²⁰⁴ оријенталног порекла, прелепом

203 *Ibid.* стр. 67.

204 Казак ћилими су ткани у подручју између Тифлиса и Еревана, региону и данашње Јерменије (*Armenia*). Боје на казак ћилимима су обично светле: плаве, зелене, црвене, жуте и беле, коришћене у геометријским мотивима и у сложеној репетицији.

делфтском (*Delft*) плавом керамичком посудом, глазираном калајем и пробраним цветним аранжманом са белим љиљанима, нежним перуникама и ситним кандилицама (*Aquilegia*).²⁰⁵ Дакле, све најмодерније се налази на овој слици, све оно што имућни желе да поседују, а о чему сиромашни само сањају.



Сл. 185. Ханс Мемлинг, *Цвеће у крчагу*.

Популарно је и веровање да је мотив флоралног сликарства настао у Антверпену. Прича каже да је извесна дама, која није могла да себи приушти скупоцене лале, замолела уметника Јана Бројгела Старијег (*Jan Brueghel the Elder*) да их наслика за њу.²⁰⁶ Међутим, како истиче Тејлор, ова наводна поруџбина која се везује и за порекло сликарства цвећа свакако је неадекватна прича, јер су уметници сликали цветне аранжмане и мртву природу много година пре него што је Јан Бројгел рођен, као што се из приложеног види. Ипак, ово је важан моменат и занимљива, интригантна прича у мору сличних. Ближе испитивање холандских и фламанских слика открива да су уметници пуно размишљали о формалном аранжману мотива на својим радовима. Сликари флоре постављају своје букете најчешће у центр слике, а аранжирање цвећа је у „скоро симетричним аранжманима, односно композицијама“.²⁰⁷

На слици *Ваза са цвећем* (сл. 186) црна позадина додатно истиче центар слике, чиме је јасно наглашено цвеће, које је фокус и суштина ове слике, што додатно истиче поруку и што треба да пренесе основно значење слике. Дубоком, рендгенском анализом, X-зраци показују да је ирис са леве стране премештен из свог првобитног положаја за три четвртине центиметра и померен према центру букета. Из овога се може само закључити то да је разлог за ову промену била уметникова жеља да начини бољу визуелну организацију слике и да даскладнију композицију. На тај начин, потврђено је мишљење да је естетски приступ овог сликара био на веома високом нивоу.

Ипак, и поред неких дисонатних тонова, сликање флоре је господарило својом темељношћу и техником и може бити означено као тачно, педантно и нежно сликање, јер је отисак четкице суптилан, танан, нежан, али жив. Слика је требала да представи убедљиву илузију све три димензије, а њене боје су требало да створе хармоничан ефекат. *Кјароскуро* стил је примењен да би цветови били јасно дефинисани. На сликама је требало да буде превише цвећа, као би доживљај флоре био потпун. За разлику од овог естетизованог захтева, сликари су могли да користе, што су радо и чинили, велики избор цвећа како би оставили дубљи утисак на посматраче и поручиоце слика. Такве богате компози-



Сл. 186. Јан Бројгел Старији, *Велики букет цвећа*.

205 Кандилица (*Aquilegia*) је једна од најпопуларнијих врста раног пољског цвећа. Боје су од розе, преко љубичасте до дубоко плавих. За овај цвет се каже да је символ Афродите и нордијске богиње Фреје (*Freya*), мада симболика овог цвета варира, и често је прилично збуњујућа. Некада се веровало да је и символ верности, светости и рођења, али и символ сензуалности.

206 *Op.cit.* Taylor, P., стр. 115.

207 *Ibid.*, стр. 137.

ције су занимљивије оку. Све што је неоубичајено привлачи пажњу. Наглашавање и претрпавање у западној култури познат је уметнички захтев, још из најранијих материјалних остатака. Придавање значаја богатству форме обезбеђује формулу успеха, што су и холандски сликари у 17. веку добро схватили.



Сл. 187. Јан Бројгел Старији, *Мртва природа са папагај лалама, ружама, божуровима, љиљанима, и другим цвећем укаменој вази са лептиром.*

На приложеним сликама 187 и 188 дат је приказ радова Јан Бројгела Старијег. Он је сликар који приказује цвеће као фантастичне, надреалне гомиле цвећа. Код ових слика имамо утисак као да гледамо најлепше дубоко, тегет плаво исфаханско небо и сјајне звезде на њему. Слика је очито велики познавалац бројних врста цвећа. Он слика лале, руже, божурове, љиљане, и друго цвеће, с намером да их све окупи, јер је тек тада уверен у то да ће овакве слике људи желети да поседују.

Савременик Јана Бројгела Старијег је Амбросиус Босцхаерт Старији (*Ambrosius Bosschaert the Elder*) чији су букети аранжирани и насликани потпуно другачије, иако сликани у реалистичком маниру, они одишу другом врстом енергије.

На слици 189 *Руже, лале, цилкаме, кандилицу и друго цвеће у порцеланској вази* ставља нарцисе, лале и руже струк уз струк, упркос чињеници да су ови цветови појављују у природи са неколико месеци размака, што чини ову слику магичном. Вешто аранжирано цвеће чини да наш поглед неуморно лети од цвета до цвета, баш као мајушни лептир. А није ни чудно што су лептирови увек поред цвећа, јер су вечно опчињени лепотом, бојом али и мирисом ових божанских створења.

У свакој слици овог историјског периода, раскош је подарена на најлепши могући начин. Већ у то време слике су биле калсификоване по посебном систему вредности, а према мотивима које су приказивале. Историјске и религиозне теме продају се по највишим ценама. Следе их



Сл. 189. Амбросиус Босцхаерт Старији (*Ambrosius Bosschaert the Elder*), *Руже, лале, цилкаме и друго цвеће у порцеланској вази.*



Сл. 188. Јан Бројгел Старији, *Велики букет.*

пејзажи, чија цена зависи од њихове живописности, а затим портрети и жанр слике које сликају весела друштва, ентеријере и сцене из крчми. На дну лествице је мртва природа. Некима је сметала идеализована флорална мртва природа, због чега су им такве слике изгледале као преузете из ботаничких енциклопедија. Заиста, као што Тејлор²⁰⁸ наводи, флоралне мртве природе (често) нису реални прикази свакодневних предмета. То су егзотичне имагинације, надреалне фантазије, неубичајени спојеви хортикултура у божанским композицијама. То су испуњења човекових представа о божанском, едемском врту, у коме може да ужива сваки живи створ у складу и сарадњи са природом, са савршеним облицима и бојама биљака.

Када се пак говори о симболици у холандском сликар-

ству цвећа, може бити корисно рећи и то да се приликом посматрања увек треба да држи на уму то да историчари уметности тог времена нису наводили симболику, или социјални контекст, па наравно ни изазивали асоцијације на ботанику када су писали о флоралном сликарству свог периода. Сликари су имали тенденцију да се концентришу на пиктуралне вредности, а не на социјалне или верске алузије.²⁰⁹ Стога је очигледно да изгледа да постоји нека врста равнотеже између значења и ликовних квалитета у холандским сликама мртве природе. Али, пре разматрања пиктуралних квалитета, мора се напоменути да су списи о уметности у 17. веку Холандије обимни, па се вероватно више пажње тумачењу овог жанра придаје у новијој научној и критичарској литератури. Такође треба имати на уму да су теоретичари уметности писали на основу традиције који је настала у Италији, а не у Холандији. За италијанске теоретичаре, најзначајнија форма сликарства са интелектуалним значајем јеста она која наглашава историјеске теме. За њих „мањи“ жанрови као што је мртва природа имају мању вредност и сходно томе добијају веома мало пажње, по неки пут су чак и омаловажавани. С друге стране, нема холандског уметничког теоретичара који тврди да су слике људских фигура у историјским и религиозним сценама највиши облици сликарства, да имају предност у односу на друге жанрове. Самјуел Хогстратен (*Samuel Dirksz van Hoogstraten*) био је холандски сликар из Златног доба. Познат је по томе што је издао трактат *Inleyding tot de Hooge Ccxooole der Ccxilderkonct*, посвећен тадашњем низоземском сликарству. То је вредан извор података о животу многих његових савременика и колега, укључујући Рембранта, чији је био ученик. Он је био тај који је увео доктрину о хијерархији жанрова у холандском сликарству у теорији уметности. У свом делу из 1678. године он је написао:

„Колико год да је нешто добро насликано - воће, цвеће или нека друга мртва природа - то никада не може бити представљено као виша уметност од највишег ранга уметности, било да су у питању Де Хем (*De Heem*), отац Сегхерс (*Seghers*)²¹⁰ или чак Зеукис (*Zeuxis*) и Пархасиус (*Parrhasius*)²¹¹ и спроведена са највишом вештином у илузији и сликарској обмани. Другом реду припадају све шалљиве слике попут Бамбођијевих (*Vamboccio*)²¹², како су Италијани називали Петера ван Лаера (*Pieter van Laer*), Броверови штосови, савремене игре, пабови млинара, Лудијусови (*Ludius*)²¹³ нејзажи и Пуреикусови (*Pureikus*) магарци. Слике које припадају трећем и највишем рангу су оне које приказују најплеменитије емоције рационалних створења, тј. људских бића. Како су ови субјекти далеко изнад животињског израза, тако и уметници, врхунски мајстори ове врсте сликања, су морали да све своје вештине искористе до крајњих домета”.

Међутим, за разлику од третмана и значаја цвећа у холандском сликарству, теоретичари уметности у Италији су сматрали флорално сликарство најнижим од свих жанрова, мада су водећи сликари били цењени и њихов рад је био веома добро плаћен, односно њихова дела су постизала високу цену. Сликари су углавном компоновали су своје букете на основу живог цвећа и слика бројних ботаничких илустрација цвећа који су им били на располагању.²¹⁴ Поређењем више слика ис-

209 *Ibid.* стр. 77.

210 *Daniel Seghers* (1590-1661), фламански барокни сликар мртвих природа и цвећа.

211 *Zeuxis* и *Parrhasius* су два најпознатија сликара античке Грчке из 5. века пре нове ере.

212 *Il Vamboccio, Pieter Van Laer* (1599-1642).

213 *Ludius*, сликар античке Грчке.

214 *Op.cit.* Taylor, P., стр. 119.

тог аутора, као например Амбросиус Босцхаерт Старијег, може видети како се поједино цвеће понавља. Ириси на једној слици су у горњем углу, а на следећој се поново појављују у нешто нижем положају. Ђурђевак²¹⁵ из центра може се наћи, уз минимална одступања, на истом месту на више слика. Лале, које се налази на врху слике бивају смештена у угао, љиљан на доњем делу једне, сели се у угао на друге слике, и тако редом. Ово нам сугерише да је аутор радио уз помоћ скица, или да је директно радио преузимајући елементе за компоновање нових дела са слика које су већ биле готове у његовом атељеу. Дакле, могло би се рећи да, иако су цветови реално осликани и делују живописано на платну, они нису нужно сликани директно, непосредним посматрањем природе. Да се подсетимо и на чињеницу да је цвеће, осим што је било недоступано током одређених годишњих доба, било толико скупо да сликари нису могли да приуште себи прилику да их имају као моделе у својим студијама. Јефтиније цвеће, у које су спадале руже и љубичице, могло је да буде сликано на основу примера у атељеу, али то не би био случај са најређим лалама и анемонама.



Сл. 190. Александер Адриансен, *Цвеће у стакленој вази*.

Слика 190 је пример сликарства Алехандера Адриансена (*Alexander Adriaenssen*). *Цвеће у стакленој вази* је слична представа као претходна слика. Танана ваза придржава горопадни букет лала и другог цвећа. Ручно дувана стаклена ваза, са стилизованим цветним орнаментима, носи девет врста цвећа са дугим сатбљикама. Игра светла на ружиним латицама засењује остало цвеће у букету.

Уметнички теоретичари из времена од 15. до 18. века, као што је на пример Семјуел ван Хоогстраетен (*Semuel van Hoogstraeten*), сматрали су да је циљ сликарства да „представи илузију стварности; дакле, не стварност каква јесте, него каква би требало да буде“.²¹⁶ Овај концепт идеалног артефакта, то јест уметничког дела, утицао је на флорално сликарство на такав начин да су неки сликари очигледно покушали да идеализују своје мотиве, али су то чинили на маестралан начин. Наравно да то није био усамљен покушај стварања идеала лепоте. Свака историјска епоха је дала свој допринос у стварању своје мере укуса, па можемо да кажемо и моде у ликовним и примењеним уметностима. Према Тејлору,²¹⁷ постоје докази да су неки уметници путовали да би дошли од најређих и најлуксузнијих сорти које би сликали. Најређа и најскупоценија врста лала је била врста под називом *September augustus*, белог цвета, прошараним скерлетним и плавичастим вијугавим праменовима.

Уметници су очигледно схватили потребу да свеобухватно представе само најфиније и најпрефињеније цвеће и воће на својим сликама, и да се у то увере пре него га овековече на платну. У писму које уметник Јан Бројгел написао, он наводи да је отпутовао у Брисел да пронађе цвеће које је хтео да слика, јер тих биљних

²¹⁵ Ђурђевак (*Convallaria majalis*), познат је и као ђурђица, шмарница или ђурђевац. Цвета само у рано пролеће. Има звонасте беле и веома мирисне висеће цветове распоређене у гроздовима. У хришћанским легендама које су поникле из плача Богородице током распећа Исуса овај цвет се назива Госпа у сузама, или Марија у сузама.

²¹⁶ *Ibid.*, стр. 123.

²¹⁷ *Ibid.*, стр. 184.

врста није било у његовом родном граду Антверпену. Према Катарини Донзел,²¹⁸ у 17. веку још увек је актуелна средњовековна номенклатура која се односи на значења биљака и тајне кодификоване поруке. Али, стварање нових значења биљака наставља да се одвија и током седамнаестог века холандског флоралног сликарства. Тако Катарина Донзел²¹⁹ сугерише да неке слике седамнаестог века Холандске уметности очигледно дају елементе који имају намеру да подстакну симболичке поруке кроз своје слике. Холандско сликарство седамнаестог века није могло да избегне мисао да су чудесна сложеност и неописива лепота цвећа доказ Божије моћи и доброте.

Значење које се најчешће везује за цвеће, а односи се на крхкост њиховог постојања, видљиво је кроз поређење са пролазношћу људског живота. Тејлор²²⁰ истиче да је поређење кратког живота цвећа са кратким животом човека, наспрам бескрајног циклуса обнављања у природи, било тако природно да је ово осећање чак нашло свој пут и у каталозима цвећа. При том, биљке преносе емоције које се тешко могу саопштити речима. Реч је једна, а цвет са својим обликом, бојом, мирисом може да допринесе размени ширих, несвакидашњих порука јер има дубоко архетипско значење у систему вредности, које је човек стварао од прадавних времена, а о чему је већ било речи у поглављу 1.1. Архетипска форма, појам и објашњење.

Мртва природа, као посебан жанр у сликарству, еволуирала је у Холандији захваљујући радозналој и палтежно способној клијентели. Свакодневни објекти као што су столови натоварени храном, и наравно, букети цвећа били су популарни у Холандском сликарству. Сликарство које се бави флоралним мотивима, достигло је, можемо с правом рећи, широку популарност у Холандији након завршетка осмогодишњег рата са Шпанијом 1648. године, управо у време када ствара Јан Бројгел Млађи. Сасвим је друга прича о флоралном сликарству. Јер, почетак популарности цветног сликарског дела може се наћи и у отвореном сукобу између реформације и контра-реформације, уз ратове који су беснели у Европи у 17. веку.²²¹ Постоји још много разлога што су флоралне мртве природе биле популарне. Букети резаног цвећа прецветају и нестану за неколико дана, а ове слике дају могућност да љубитељи и власници слика са цветним мотивима продуже сопствено уживање, дивљење, контемплацију и зауставе заувек тако кратак живот цвећа, па да дају утисак вечног пролећа и лета. Зато: Да ли је битно што је цвеће мртво када их уметник слика? Да ли ће насликано цвеће опет живети? Јер кад се људи пробуде из сна, цветови су увели, али су слике остале у вечном животу. Сликарство флоре могло је, дакле, да обезбеди замену за праве, скупоцене биљке, које су биле неостварива жеља, врста скупоценог фетиша, замена за неостварене љубави, или потврда за истинску, вечну љубав, или сигурна утеха сваког рањеног срца. Цвеће са слика делује као марамица од финог батиста, која је ту и за сузе радости и за сузе најдубље туге. Вечити живот биљака на сликама био је замена за скупо цвеће које су могли да приуште само богати трговци, посебно јер су цене слика, једнога часа, постале изузетно ниске због огромне тржишне понуде.

„Људи су куповали слике у складу са сопственим укусом приближавајући да свој укус у складу према уметничким погледима хуманистички образоване ин-

218 *Op.cit.* Donzel, K., стр.56.

219 *Ibid.*, стр. 244

220 *Op.cit.* Taylor, P., стр. 43.

221 *Op.cit.* Donzel, K., стр. 53.

телектуалне елите. У седамнаестом веку куповане су слике јер их има на тржишту поред намештаја и украса за кућу. Џон Ирвин, покровитељ уметности и писац дневника у својим мемоарима о живој трговини износи да је око 1560. године у Атверпену било 300 сликара, у време када је у граду било 78 масара и 169 пекара.²²²

Овај број сликара довео је до хиперпродукције и пада цена слика на тржишту. Полижај уметника је због тога постао застрашујуће бедан:

„Већина сликара живела у тако бедним условима да су многи сликари били приморани да се баве неким додатним послом да би били у ситуацији да обезбеду новац за породицу. Тако је Гојен трговао лалама, Хобема (*Meindert Hobbema*) је радио као порезник, Ван дер Велде (*Van der Velde*) и Јан Стен (*Jan Sten*) су били крчмари. Велики Хобема је чак морао да напусти сликарство у најбољим годинама стваралаштва. Цене уметничких дела су на тржишту биле су за највећи број слика била већином ниске. Слика се могла купити за само два–три гулдена. Случај Исака Ван Остадеа (*Isaak Van Ostade*) је да је продао 1641. године трговцу 13 слика за 27 гулдена.“²²³

Цветна грозница је доживела свој врхунац 1636. и наредне године, а потом је настала економска и државна криза. Холандска влада је крајем 1637. године увела строгу контролу у трговини луковицама, чиме је период тулипоманије окончан. Инспириран тим догађајима Александар Дима је написао један од својих најпопуларнијих романа: Црну лалу. То је прича о две љубави научника Корнелијус ван Барлеа (*Cornelius von Baerle*), које се расцветавају у сенци важних историјских догађаја, као што су сукоб оранжиста и присталица Луја XIV (*Louis XIV, Le Roi Soleil*) и свирепо убиство браће де Вит (*de Witt*). Политичка превирања одводе главног јунака у затвор, где ће почети да се води борба за превласт између његове две љубави - лепе тамничареве ћерке Розе и дивног цвета, црне лале коју је лично открио. Сва ова необична збивања, бивају још необичнија када се зна да постојбина лала није Холандија већ Турска, где су лале узгајане и култивисане почевши од једанаестог века. Мотив лале је снажно био заступљен на селџуким споменицима, порцелану, тканинама, теписима и џамијама, а као цвет и уметнички орнамент била је омиљена и касније, за време Османлија. Лала је заузимала централно место међу другим врстама цвећа и сматрана симолом женске отмености и енергије. У османлијској историји постоји чак и епоха названа Доба лала, која се поклапа са временом владавине султана Ахмеда Трећег (*Ahmed III*).²²⁴ У то време цветали су наука и уметност, отварао се штампарије. У нешто блажој форми тулипоманија је захватила и Енглеску. Тамо су за једну луковицу издвајали шеснаест гвинеја. Та сума је могла да подмири све трошкове вишечлавној радничкој породици током пола године. И после свега поставља се питање, рекла бих, зашто баш лала? Вероватно да је овај цвет захваљујући јарким бојама и шарам на латвицама у облику пламених језичака опчинио људе. Осим тога, лала има способност трансформације више од било које врсте цвећа, од једне сезоне до друге сезоне цветања, као и у зависности од места гајења. Тачан број врста није могуће побројати али се оквирно зна да их је данас познато преко 5000 врста. Стално се нове сорте узгајају, али је свега неколико стотина у понуди на тржишту. Данас их има у свим бојама осим плаве и потпуно црне. Чувена црна лала је заправо тамно,

222 *Op.cit.* Хаузер, А., том I, стр. 457.

223 *Ibid.* стр. 459.

224 Ахмед Трећи (1718-1730).

дубоко-љубичастоцрвене боје. Сада је готово немогуће замислити и разумети колико су очаравајуће изгледале лале некада, јер су после четири стотине година, лале постале уобичајено пролећно цвеће. Међутим, морамо признати да оне ипак изазивају и данас, нашу пажњу, добро расположење и осмехе сваког раног пролећа.



Сл. 191. Јан Бројгел млађи, *Мртва природа са цвећем у стакленој вази*.

Сликајући цвеће, сликари су себи давали на вољу, опчињени његовим живима и магичним бојама стварали нови уметнички доживљај. Зато су састављали на својим сликама цвеће које природно цвета у различито доба, заједно, у истој вази. То су слике фантастичних букета из плодне уметничке маште. Тек у двадесетом веку се дошло до шокантног открића да су боје и шаре овог цвета ништа друго него последица инфекције такозваног „*мозаик вируса*“, којега су преносиоци ваши што нападају брескве и кромпир. Данашњи хибриди лала су генетски стабилизовани. Овај цвет је и данас омиљен, а да поама и у овом веку око ове вишегодишње луковичасте зељасте биљке не јењава говори податак да је 2006. између Холандије и Турске избила чудна криза. Реч је о следећем: У Истанбулу су те године посадили, по налогу власти, три милиона лала које су процветало у најразличитијим бојама. Холанђани су се због тога забринули, па је проблем стигао и до владе, која је најавила да ће тражити заштиту угроженог националног биљног идентитета пред судом. Како се види, иако је читав миленијум прошао од стварања првих култивисаних лала и суд се морао умешаети у живот овог лепог света.

Но, вратимо се седамнаестом веку. Наследник уметничке породице Бројгел, Јан Бројгел Млађи (*Jan Brueghel the Younger*) на много суптилнији начин одабира садржину за своје слике. Због тога је и естетички хоризонт мало измењен. Прочишћене и префињеније композиције су модерне, аранжмани одишу већом елеганцијом.

Како би преглед сликарства овог фламанског народа био потпунији, предлагам да завиримо у радове следећих сликара, који су свакако дали велики допринос овој, донекле запостављеној, од стране историчара уметности, сликарској теми.



Сл. 193. Јан Бројгел Млађи, *Корпа са цвећем*.



Сл. 192. Амбросиус Босцхаерт Старији, *Мртва природа*.

Холандски сликари првенствено седамнаестог (али касније и осамнаестог) века често додају воће приказима флоре. Међу воћем најчешће су надахнуће: горке наранџе, рибизле, грожђе и брескве, као објекти који се додају цветним аранжманима.²²⁵ Воће често сугерише плодност и регенерацију, зато што садржи семе, то јест зачетке за нове плодове. У хришћанској симболици значење воћа може да се односи и на дванаест библијских

225 *Op.cit.* Schneider, N., стр. 15-21.

„плодова духа“. Према Шнајдеру (*Schneider*), воће представља у 17. веку на сликама мртве природе симболичке алузије на Васкрсење, као спасење човечанства. Мешање воћа и цвећа на сликама може се објаснити и чињеницом да ботаничари из тога периода нису правили никакву фундаменталну разлику између њих. Цвеће и воће су били укључени под заједничким именом „биљке“.

На слици 194 Балтазара ван дер Аста (*Balthasar van der Ast*) из 17. века, а поред цвећа у делфтској вази, као детаљу слике, видимо раскошну трпезу на којој је овал са слатким воћем. Као додатни детаљи ту су и шкољке, бубе, међу којима су мува, скакавци али и нежни дањи паунови лептирови. Хладан тон драперије на столу чини слику елегантном, помало сетном и не дозвољава да у овом препуном воћним ђаконијама уживамо. Свесни смо уз ову слику да време стоји, да је све затечено.



Сл. 194. Балтазара ван дер Аст, *Цвеће и воће*.



Сл. 195. Балтазара ван дер Аст, *Мртва природа са плетеном корпом, воћем шкољкама и животињама*.

На слици 195 Балтазар ван дер Аст приказује своје схватање композиције мртве природе. То је сложена мртва природа у којој доминира грожђе. Да ли се ту ради о новозаветној порици да је Бог виноградар а Христос чокот?

На сл. 196 Абрахам де Луст (*Abraham de Lust*) слика ватрени, ализарин црвени раскошни расцветали божур, дупли бледи седефасто-беж дупли мак, кадифице боје шафрана и две светлоциклама руже, краљице цвећа, једну у пуном цвету, а другу у пупољку који нам наговештава своју лепоту. Ванредна композиција у којој боје играју пред нашим очима и потпуно нас обузимају. Тек касније видимо да је цвеће смештено у стаклену вазу са стопицом од племенитог метала, најфиније израде. Ова слика заиста показује луксуз седамнаестог века.

О томе да је понуда слика била огромна било је већ речи. Ова понуда је проузроковала агонију међу уметницима, па је конкуренција међу сликарима утицала на то да порасту инвенција и креативност. Појављују се све квалитетнији радови, па отуда није ни чудо што се ово историјско раздобље назива *Златним добом*.



Сл. 196. Абрахам де Луст, *Мртва природа са цвећем*.



Сл. 197. Абрахам Мигнон, *Висећи букет цвећа*.

На сл. 197 је један пример висећег букета цвећа, где је аутор Абрахам Мигнон (*Abraham Mignon*) дао нову перспективу у поставци цвећа. Нема посуде у којој је

цвеће смштено, а гледајући слику она нам ни недостаје. Њих нежно спаја сатенска трака плаве боје, па нам се чини да цвеће придржава небо, дајући му лепоту, снагу и вечни живот. Његове слике су посебне, јер аутор цвет пажљиво у и деликатао обрађује. Омиљена композициона шема своди се на то да представи црвене или беле руже у центру платна и да постави целу групу цвећа наспрам тамне позадине. Тамна позадина постаје опште формално и символно наглашавање код многих сликара.

Како је изгледало сликарство осамнаестог века можемо схватити кроз анализу следећих слика. Марија ван Остервуцк (*Maria van Oosterwyck*) слика цвеће из велике близине. Она бележи сваки детаљ (сл. 198 и 199), па цвеће делује хиперреалистички, док композиционо делује надреално јер стоји наспрам црне позадине у вази од танког дуваног стакла, у којој се види одраз прозора собе. Блиставо светло на латицама делује удаљено у контрасту са тамном позадином.



Сл. 198. Марија ван Остервуцк, *Мртва природа са цвећем.*



Сл. 199. Марија ван Остервуцк, *Мртва природа са цвећем.*



Сл. 200. Јан Давиз де Хем, *Мртва природа са цвећем.*

Сликар Јан Давидс де Хеем (*Jan Davids de Heem*) је један од највећих сликара фламманског барока. Седам сликара из породице де Хеем дало је фантастициан допринос овој великој сликарској теми. Занимљиво је да су чланови породице имали сличан сликарски рукопис. На приложеним сликама од 201 до 204 сликар Јан ван Хуисум (*Jan van Huysum*) са савршеним осећањем за раскош грандиозних фантастичних цветних аранжмана приказује разноврсне цвећа. Широка лепеза боја доприноси распеваној лепоти палета овог врхунског сликара. Он их маестрално компонује наспрам једноставне позадине где њихова лепота најбоље долази до изражаја. Сваки детаљ на слици је смештен на право место и осликан са пуно мајчинске пажње. Ове слике нас хипнотишу. Ми се просто заљубљујемо у њих. Оне нас својим магнетизмом привлаче, а својом невидљивом силом отвара нам простор за поуздано уочиште. Њихов је загрљај пун тоpline, удобности и нежности. Из неодређеног Космоса, овај сликар извлачи на Сунце биљке разних сорти. Блиставо Сунце просто купа цвеће својом златном светлошћу и даје нам на знање колико је оно неописиво лепо. Његови зраци чине да латице цвећа плешу пред нама. Видимо сваку његову пору, и дубоко доживљавамо сваки трептај и уздисај. Видимо и задњу страну листова (слика 202) који нам се потпуно предају, нескривајући никакву тајну, као кад нам неко окрене своје дланове, па са њих можемо да читамо записе судбине, урезаних кроз шаре и линије на њима.

На сл. 204 украсни слез је својом лепотом бацио у засенак све остало цвеће. Прави лепотан је међу осталим цвећем. На слици се види да је аутор, видевши ову врсту из цветног пространства, био потпуно опчињен њоме. Успео је да наслика све слезове жеље, планове и снове. Детаљ, мајушна бубамара је опомена да опас-

ности и отрова има и тамо где је најлепше и најудобније. С друге стране, пуж са својом кућицом, нам поручује да будемо опрезни, везани за свој дом и да се олако не препуштамо задовољствима.



Сл. 201. Јан ван Хуисум, *Букет цвећа у урни.*



Сл. 202. Јан ван Хуисум, *Ваза са цвећем.*



Сл. 203. Јан ван Хуисум, *Ваза са цвећем и воћем.*



Сл. 204. Јан ван Хуисум, *Украсни Слез и друго цвеће у вази.*

Посматрајући слике овог периода добија се увид у свеукупну маестралну декоративност која влада у односима међу цвећем. Овај мали, али значајан народ је уман и обдарен за уметност и жели да у сликарству ужива. У цвећу је нашао сву моћ овога свта и спознао њихова тајна својства, па је тако постао у уметности и славан. На сликама цвеће је постављено у први план на веома једноставан начин. Намера је јасна: То је лагани увод посматрача у контемплацију кроз расцветане букете и у позадини скривени али слућени домаћи живот у свој његовој чедности, добродушности и мирноћи. Није Пол Тејлор узалуд рекао: „*Цветови нису украс за башту, врт је поставка за цвеће*“.²²⁶ Цвеће говори језиком дуге и мирисом мистериозне, загонетне тишине. Добро промишљена композиција је својеврсна ода цвећу. На ову тему Хегел каже:

„*Дела показују велико мајсторство у цртању, одређивању положаја, у раз-
групписању, у унутрашњем и спољашњем карактерисању, у топлини, у јасноћи,
хармонији и финоћи бојења, у величанствености и завршености композиције, већ
је такође целокупно богатство сликарства обрађено у погледу позадине, хори-
зонта, раскоши материје и њене разноврсности, у погледу одела, врсти оружја,
украса итд., таквом верношћу да чак ни потоња столеће нису у стању да бар са
гледисти темељности и истинитости покажу нешто савршеније*“.²²⁷

Многи сликари компоњују цвеће и предмете који јасно назначују пренесни

226 *Op.cit.* Taylor, P., стр. 16.

227 *Op.cit.* Хегел, Г.Ф., стр. том III. стр. 286.

смисао и осећај пролазног карактера времена: крхкост, сензуалност, женственост и лепоту разноврсних биљних врста, међу којима је свакако и маестро Виљем ван Аелст (*Willem van Aelst*). На слици *Ваза са цвећем* из 1660. године уметник ван Аелст насликао је цвеће које можемо тумачити кроз његово скривено, али препознативо ипак симболичко значење, као што је на пример слављење вечног живота, што је архетип природе. Сат и церулиан плава сатенска трака само нас подсећају да време неумитно пролази. Тама из позадине као да вреба и тихо и стрпљиво чека као смрт, да прођу лепота и младост, страст и зађе Сунце.



Сл. 205. Виљем ван Аелст, *Ваза са цвећем*.

Смештен наспрам тамне позадине, китњасти распоред расцветалих биљака у сребрној вази, која је на мермерној плочи, даје овој слици посебан тон. Само цвеће је натуралистички осликано, са акцентом на боји, тоналитету и форми.²²⁸ Арнолд (*Arnold*) сугерише да ван Аелст, као и други сликари флоре, има савршену слику која је производ реалности и маште, најпродуктивнијег уметничког израза. Ова слика уверљиво сведочи о сликарском умећу које вешто комбинује боје и површине, тако да се форме удружују са бојом дајући јасан језик облицима преточеним у симболе: детаљ на траци функционише као знак пажње режије која уводи у амбис таме. Присутни инсекти могу се тумачити и као опрашивачи и разарачи, а подсећање на пролазност времена се проширује на сат на плавој траци. Сатни деликатни механизам је отворен и он указује на тананост живота. Цветови у центру букета су посебно светли и блистави. Веома често сликари не користе константан извор светлости у композицијама букета, што додатно утиче на имагинарност приказаних призора. Овај утисак је појачан дубоком тамом у позадини. Светла боја цвећа алудира на идеје о метафизици светлости и таме, наглашавајући духовни значај светла. Цветови, стога, представљају главницу божанске светлости склада, животности и лепоте који се на крају супротстављају тамним силама Сатане.²²⁹ Морамо имати у виду да ова техника користи *кјароскуро* стил у сликарству. То је начин моделовања форми где су готово неприметни прелази из светлог у тамно. Иначе, ова техника је достигла врхунац у 17. веку. Сlike 204 и 205, истог аутора, представљају фантастичне примере радова овог врхунског виртуоза, неспроног познаваоца душе цвећа.

Пред сликом 206 испуштамо најдубљи уздах, јер остајемо затечени и неми. Вируозно насликан композиција даје нам прилику да препознамо истанчани дух сликара Виљем ван Аелста. Драматика, динамика, ритам постигнути су захваљујући добром одабиру форми и суптилног колорита. Цвеће на овој слици блиста и поноси се својом лепотом.

Егзотично и ендемско биље занима овог ствараоца. На слици 207 Виљем ван Аелст познаје немушти језик цвећа. Он слика тако да се биље прелива у хиљаду боја, док „само глуви не чују како разговара



Сл. 206. Виљем ван Аелст, *Мртва природа са цвећем на мермерној столу*.

228 Arnold, M., (2001b), *Petal and stigma: Reflections on plant portraiture*, стр. 256.

229 *Op.cit.* Schneider, N., стр. 120.

цвет са цветом“.²³⁰

Други холандски уметник с краја 17. века који фаворизује тамне позадине за своје предмете сликања била је Рејчел Рујиш (*Rachel Ruysch*). Шнајдер²³¹ овако коментарише овај контрастни начин сликања: „У тамни, често загађени трулим шикарама, цвеће изгледа готово тако као да светли изнутра, као знак природне обнове себе“. С друге стране, могло би се рећи да ови цветови представљају начело божанске светлости. Пример таквог рада је и Шумско тло.



Сл. 207. Виљем ван Аелст, *Букет цвећа у вази*.

Лепота биљака коју бележи ова сликарка превазилази сваку другу лепоту коју смо икада видели (сл. 208) Њихов нестварни стас, магична боја ускалђена са одећом од разнобојних латица, чине савршени склад коју нам је изнедрила Мајка природа. Такво призори сјаја и боја доводе сваког сензибилног сликара и уметника до усхићења, али понекад и до потпуног очаја и немоћи, кад уметник није у стању да искаже оно сто дубоко осећа. Тешко је наћи речи којима се могу осликати тајанствена цветна савршенства, а чини се да је то лакше представити кичицом.

Природа је сваки, па и шумски цвет, обдарила посебном лепотом и чаролијом. Ово је овековечила ова маестрална сликарка. Шумско тло је слика која је много загонетна. Тама, из другог плана извирује опасна, она вреба, док посматрамо белог лептира (*Pieris rapae*),²³² симбола мртвачког духа а који није сам, па га морамо читати као знак брачне среће. Они су у близини вартеног, опојног мака. Црвено на маку и зелена боја лишће отварају главни фокус слике. Убрзо откривамо и два ретка лептира, *европска пауна*, код нас познат под називом *дневни паун* (*Inachis io*)²³³, а које привлаче искључиво тамне боје, што можемо да видимо на приложеној слици. Кјароскуро ефекат нас оставља без даха, док посматрамо слику 208 из 1709. године. На сваком листу се прелама светло. Кроз педантно сликање објеката бриљантно је створен ефекат тродимензионалности. Шнајдер²³⁴ сугерише да је и моћ Сатане приказана кроз симболе такозваних нечистих животиња, као што су жабе, скакавци, змије и гуштери и неки инсекте. У сликарству Руисцха посебно место заузима скакавац (*Caelifera, Saltatoria*), који



Сл. 208. Рејчел Рујиш, *Шумско тло*.

230 Гордана Олујић.

231 *Op.cit.* Schneider, N., стр.120.

232 Представља душу и бесмртност. Пошто се, пролазећи кроз стање растакања из овоземаљске гусенице претвара у небеског крилатог створа, симбол је рођења и ускрснућа.

У грчкој традицији симболизује бесмртност, душу и психу. Богиња Психа се у грчкој уметности приказује као лептир. У хришћанској - симбол је ускрснућа. Два лептира су брачна срећа, а бели лептир је мртвачки дух. У келтској - симбол душе и ватре. У кинеској - означава бесмртност и радост. У комбинацији са хризантемом је симбол лепоте у старости, а са шљивом је симбол дуговечности. У маорској - представља душу.

233 Назив потиче из Грчке митологије, што значи Ио, Иначусова (*Inachus*) ћерка.

234 *Op.cit.* Schneider, N., стр. 121.

је стари хришћански симбол²³⁵. Ту су и три лептира који симболизују или асоцирају на васкрсење. Вилин коњиц је коришћен као символ пролазности.²³⁶

Сл. 209 је својеврстан шапат цветних лепотица, одевених по последњој Божијој моди, који се тихо чује док оне мирно леже на леденом мермеру. Нема никога поред њих. Осећа се огромна усамљеност и пажљивог посматрача хвата бескрајана туга у тренутку када помисли на њихов крај.



Сл. 209. Рејчел Рујиш, *Букет цвећа на мермеру*.



Сл. 210. Рејчел Рујиш, *Расцветало цвеће у стакленој вази*.

На приложеним сликама види се блистава лепота цвећа. Као да осећамо чаробни мирис који нам довека крепи срце и душу. Не остаје нам ништа друго него да се дивимо овим сликама и да им се препустимо, јер се у њима огледа невероватна раскош природе.



Сл. 211. Рејчел Рујиш, *Мртва природа са цвећем на мермерном столу*.

У сликању цвећа, Рејчел углавном користи палету комплементарних боја. Ефекат добијен на овај начин унапређује и наглашава предметну материју. Акценти на слици су мрље и детаљи беле боје и блистави одсјаји светла. Детаљи су такко наглашени да се може лако да закључи да сваки цвет приказан на сликама холандских мајстора цвећа може бити појединачно уметничко дело високе изражајне снаге, која пре свега наглашава симболику и нечујни и немушти говор цвећа. Овим сликарским радовима се потврђује да су љиљани, на пример, символ чистоте а сунцокрети су тумачи сагласности са Божјим речима.²³⁷ У ствари, скоро сваки цвет у холандском сликарству тога доба добио је верску конотацију, јер је симболички језик цвећа био начин да се пресесе невербална порука. Ипак, поједини цветови су добили додатна посебна значења у холандским сликама, мада се мора и овде имати у виду да је значење цвећа на сликама остало готово непромењено, још од средњег века.²³⁸ У анализи ове иконографије цвећа, Тејлор²³⁹ тврди да неки историчари уметности,



Сл. 212. Рејчел Рујиш, *Корна са цвећем*.

235 Скакавац је символ мудрости и племенитост.

236 *Op.cit.* Taylor, P., стр. 75.

237 *Op.cit.* Taylor, P., стр. 54.

238 *Op.cit.* Donzel, C., стр. 60.

239 *Ibid.* стр. 54.

када анализирају сликарство флоре седамнаестог и с почетка осамнаестог века, дају тумачења за скоро сваки цвет сликаног букета, као да је уметник желео само да пренесе поруке кроз алегорије. По томе су слике тумачене као есеји у боји. Разни историчари уметности, између осталих и Еди де Јонг (*Eddy de Jong*), одбацили су овај приступ. Неки истраживачи нису задовољни анализом цвећа из букета у вази, јер се често применом метода набрајања биљних врста добија порука која као целина нема никаквог смисла. Мора се истаћи да често и не постоји директна симболичка порука сликара кроз појединачни предмет, већ сам уметнички доживљај склапања облика и боја у ликовну целину, која тек треба да нам пружи попуто симболичко објашњење. Он закључује да „ниједан од писаних трагова о језику цвећа уметности из епохе седамнаестог, а ни осамнаестог века Холандије не сугерише да постоји употреба тајног језика цвећа“.

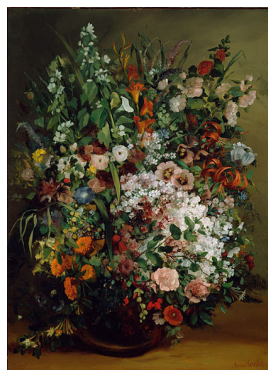


Сл. 213. Петер Снајерс, *Мртва природа са цвећем*.

Сл. 213 Петера Снајерса (*Peeter Sneyers*) је још један маестралан приказ и потврда квалитета холандског сликарства 18. века. Естетички хоризонт овог доба описан је кроз целокупну композицију цвећа, кроз светло и сенку, боју и драматику на овој слици. У првом плану је полегло, још увек свеже, цвеће (божур, лале, каранфили, звончићи, кандилица, понеки плод ситна незреле шљива...) које нас уводи у следећи план, на коме су приказани плодови воћа (брескве, грожђе и грожђе), да бисмо кроз камене, вероватно мермерне стубове храма, стигли до столетне шуме и узвишеног неба. Ако ову слику гледамо површно, уживаћемо у лепоти раскошних боја, али уколико се мало

замислимо над њом, почињемо да постављамо вечно питање: Одакле смо и куда ми заправо идемо? Овај сликар даје нам одговор.

Да бисмо пратили невидјиву нит која спаја сликарске епохе, морамо се осврнути на сликаре 19. века који су стварали на другим географским подручјима, али су били подстакнути лепотом цвећа. Међу таквим, занимљивим и оригиналним сликарима, треба наравно поменути најмање: Гистава Коурбеа (*Gustave Courbet*), Мартина Јохнсон Хеда (*Martin Johnson Heade*) и Хенрија Фантин-Латура, без чијих радова не можемо замислити свет деветнаестог века.



Сл. 214. Гистав Коурбе, *Букет цвећа у вази*.



Сл. 215. Мартин Џонсон Хед, *Црвене руже у јапанској вази на златној велветној драперији*.

Гистав Коурбе, на слици *Букет цвећа у вази* насликаној 1819. верно приказује сву лепоту и раскош пребогатог цветног аранжмана.

Мартин Јохнсон Хед је сликар романтичар, који се удаљава од уобичајеног

начина приказивања цвећа. Он не само да га верно описује, већ му даје скривени смисао и открива његову на први поглед непозанту нам лепоту. Следеће слике (215-217) репрезентују овог плодног стваралца:



Сл. 216. Мартин Џонсон Хед, *Дрво јабуке у цвету*.



Сл. 217. Мартин Јохнсон Хед, *Орхидеја и колибри*.

Хенри Фантан Латур остаје доследан традицији реалистичног сликарства и слави лепоту биљака у вазама разног облика. Игра светла и сенке, виртуозност компоновања и склад и неивилјива синергија тихе природе и лепоте цвећа, јесу оно по чему се препознаје овај велики стваралац. Ружре у вази су



Сл. 218. Хенри Фантан Латур, *Руже у вази*.

једноставна и прочишћена композиција која одише елганцијом, али и благом сетом, док веселе далије (сл. 219) маме наше благе осмехе захваљујући љупким бојама, рсакошном букету, типичном за средину врелог лета. На слици бледоружичасе руже у високој вази приказују најпознатију сорту-хибридне перпетуал (*perpetual*) руже, (*Autumn Damask* или *Quatre Saisons*) из нововикторијанског времена. Хибридни перпетуали су се појавили 1838, а до 1900. је процењено да је било представљено око 4000 хибрида, али нажалост, преко 3000 је заувек нестало са лица земље. Боје су углавном

беле, све нијансе светлорозе, црвене, љубичасте и тамноцрвене, као и неке шатиране. Имати овакву ружу, био је статусни симбол, а слику са њеним портретом у салону, још већи.

Дакле, сликарство флоре и мртве природе, као посебног жанра, успостављају у уметности сопствена правила. Као и раније и сада уметност представља узбудљив медиј изражавања и тумачења од стране појединих уметника. Тако се подстичу уметнички напори и сензибилитет у циљу да се добије најбољи приказ неке биљке. Слике постају веома занимљиви артефакти који привлаче пажњу колекционара. Овај жанр уметности је преузео важну позицију међу другим жанровима сликарства и публика цени његов облик изражавања, ужива у парадии боја и синергији између уметника и артефаката. И на крају, могло би се закључити, али и поново истаћи, да су 17. и 18. век холандског сликарства време у коме се интензивно и стваралачки веома успешно бавило флором, и да ово сликарство уједно означава највиши степен, врхунац у развоју ове врсте



Сл. 219. Хенри Фантан Латур, *Далије*.

уметности на европском континенту. Наравно, временом је и овакво сликарство опало, или се модификовало, прилагодило просечном укусу времена и на тај начин изменило, естетички сарађујући с новим трендовима и у најновијем времену са тржиштем. Тако је флорално сликарство полако нестајало из репертоара славних сликара, који су се сада подвлачили код кожу осталим жанровима примењене уметности у којима су наставили да живе пуним животом.



Сл. 220. Хенри Фантан Латур,
Руже у високој вази.

Историја сликарства флоре биљног света у 20. и 21. веку

У овом поглављу ћу, на основу постојеће стручне литературе, дефинисати модернизам како бих објаснила повлачење флоре из фокуса уметника и публике, као некад значајне теме у сликарству током високог модернизма. Поред тога, потребно је објаснити како је појава постмодерне, са својим бројним и разноврсним приступима, омогућила ликовно описивање флоре тако да је она поново постала прихватљива и тиме опет, макар начас, ушла у царство главне струје у уметничким покретима овога времена. Осим тога, мотив цвећа за време модернизма и постмодерне налази своје следбенике не само у сликарству, већ и у другим ликовним и примењеним уметничким формама, инсталацијама и фотографијама. С тим да је током раног модернизма цвеће приказивано на различите начине и у различитим стиловима. И такве промене су биле нужне.

Човек данас испитује Космос, тражи себи сличне светове, нема мира на овој Планети за њега, а можда га на све то гони и страх од каквог неочекиваног апокалиптичког краја. Библијско звоно покатакд панично зазвони у ушима сензибилног уметника. Али, свет је ту, под нашим ногама и још га не познајемо довољно. Лепо Алберт Швајцер (*Albert Schweitzer*) каже да „у нади да открије свемир, човек је превидео цвеће које цвета под његовим ногама“. Ипак, традиционална слика флоралних мртвих природа, флорално сликарство, кроз непрекитуту нит, протеже се кроз дела сликара у 19, 20. и 21. веку. Ова тема сликарства је опстала као танана светлост свеће у мраку. Ова неутрнута свећа била је мала водиља кроз замршене путеве историје уметности.

Међутим, како то обично бива, после врхунца, у сликарству флоре је отпочео период споре, али видљиве регресије. Ова сликарска тема живи током 19. века, али не са оним значајем који је имала у току претходних епоха. И тако је то све потрајало до тренутка када је овај жанр у сликарству избледео у сенци своје претходне славе. Ипак, оно је нешто изразитије живело у васпитању младих богатих девојака за које је било готово уобичајено да се баве сликарством цвећа из хобија. Осим што се још задржало кроз сликарство школованих дама, оно је живело и код бројних „малих“ сликара и љубитеља биљака, и то преко тананих акварела, класичног уља, гвашева, пастела, али и у још неким сликарским техникама, а, рекло би се, посебно у бројним примењеним уметностима и, наравно, занатима. До двадесетог века, са појавом модернизма, традиционални жанр флоралне мртве природе је био део сликарског опуса великог броја сликара који су у овом жанру и даље налазили инспирацију. Истина, ове слике нису спадале у главне модерне теме и токове историје уметности, јер су за многе биле од споредног значаја. Људи су се били заситили природе и њене блакости и лепоте због новог начина живота и неговања нових облика понашања, а уз то почела је естетика ружног у модерном свету да их опчињава. Једнога тренутка се, штавише, учинило да су овакве слике готово потпуно нестале са репертоара славних, великих и значајних сликара. У прилог овог посматрања, Џермејн Грир (*Germaine Greer*), аустралијски академик, списатељка и водитељка, често навођена као један од најзначајнијих феминистичких гласова XX века.²⁴⁰ истиче, у својој књизи *The obstacle race: the fortunes of women painters and their work* да је флорално сликарство виђено као тема за сликање код оних који нису замишљали своју уметничку делатност превише озбиљ-

²⁴⁰ Greer, G., (1979), *The obstacle race: the fortunes of women painters and their work*, Secker & Warburg, London, стр. 249.

но, и да тај жанр сликања подсећа на хоби и повремено сликање недељом, за своју душу и релаксацију. Дакле, флорално сликарство је схватано као додатни посао или нешто узгредно. Настављајући овакво резоновање, Паркер (*Parker*) и Полок (*Pollock*)²⁴¹ закључују да већ до краја 18. века, слика са темом флоре постаје „заједнички жанр за жене уметнице“, којих је тада било веома много. Флоралне слике су окарактерисане као лепе, мале, али и без веће вредности. Такво сликарство тражи само посвећеност и спретност, а не таленат, што никако није у сагласности с високим идеалима уметности. Крајем 19. века писац Леон Легранге (*Leon Legrange*) објашњава на још грубљи начин:



Сл. 221. Пит Мондријан, *Хризантема*.

„Пустите жене се баве овом врстом уметности коју су одувек волеле...пустите их да сликају слике цвећа, једино оне могу да се мере са милошћу и свежином самих жена“. Паркер и Полок²⁴² наводе да је историјски процес утицао на то да се жене специјализују у одређеним врстама уметности и да су оне показивале преко симболике цвета у сликарству очиту тенденцију ка томе да се идентификују са природом. Другим речима, слике цвећа и жене које их сликају постају пуке рефлексије природе

жена. Стопљене са преовлађујућим појмом женствености, слике постају само њихов продужетак, а жене постају уметнице које само изражавају и испољавају своју женску природу. Ово је личило на ефикасно уклањање не само оваквог жанра, него и на уклањање уметница из области ликовне уметности, што представља велику неправду и према женама уметницама и према уметности, а према савременим захтевима о једнакости полова и људским правима представља нонсенс. Сматрам, и не само ја, да и међу овим сликаркама, које су заборављене, има изванредних уметница које ће можда у будућности бити сврстане у историју уметности раме уз раме са најбољима. Пол не сме да одлучује о квалитету, већ свака индивидуа и сваки интегритет је фактор за себе. Управо из овог разлога, чак и врсни сликари су почели да скривају своје слике цвећа. Међу њима наравно треба истаћи Пита Мондријана (*Pieter Cornelis* или *Piet Mondriaan*), који вештим и продорним очима гледа природу, црта и слика цвеће са великим жаром, да би обезбедио флори, односно повратио некада заслужено место у уметности. Он често овакве радове није ни потписивао, што би се барем на два начина дало протумачити. Овај аутор црта и слика ретке врсте цвећа.

Сл. 221 је цртеж *Хризантеме* рађен као студија и показује педантан цртачки однос према овој биљној лепотици. На приложеним сликама 222 и 223 видимо колико Пит Мондријан има сликарског дара док описује мајушне биљке окупане сунчаним светлом. Можда је најинтригантнија слика 224 под називом *Амарилис*, а која представља биљку која захтева изузетну негу. То је луковица која цвета само једном годишње, као и лала, и рађа, на дугој меснатој цветној дршци, по два цвета (у пару) необичног звонастог облика. Жестина ултрамарин плаве позадине



Сл. 222. Пит Мондријан, *Љубичаста ружа у чаши*.

241 *Parker, R. & Pollock, G., (1981) Old Mistresses: Women, Art and Ideology, Routledge & Kegan Paul, London, стр. 54.*

242 *Ibid.* стр. 58.

наглашава његову цинобер лепоту.

Није на одмет послушати овог уметника како он разуме сопствену уметност, шта жели да поручи:



Сл. 223. Пит Мондријан,
Цвеће на сунцу.

„Ја конструишем линије и комбинације боја на равној површини како бих исказао општу лепоту са највећом свеићу. Природа, она коју ја видим, инспирише ме, ставља ме, као и сваког сликара, у емоционално стање, у коме ја желим да дођем што је ближе могуће истини и свему апстрактном док не достигнем основу ствари...Верујем да је могуће да, преко хоризонталних и вертикалних линија конструисаних свесно, али без калкулације, вођених великом интуицијом и доведених до хармоније и ритма. Ова основна форма лепоте, додавањем других линија и завоја ако је потребно, може постати уметничко дело, јако као што је и истинита“.²⁴³ А да је апстракција помирителъ уметничких

ствари пшроизилази и из следећих Хаузерових мисли:

„Уметници воде подједнако апстрактан живот одвојен од непосредне стварности и практичне делатности; оба се изражавају формама које већини публике неминовно изгледају све чудније и неразумљивије. Путовање у далеке земље као и бегство од модерне цивилизације исто је толико старо колико и боемски протест против буржоаског начина живота. Оба потичу из романтичарског иреализма и индивидуализма“.²⁴⁴

Модернизам, као уметнички правац, односи се на уметничку историјску еру која је почела средином 19. века, а наставила своје постојање у 20. веку. Уметничка дела и творевине у доба модернизма су остављала утисак да доминирају културом овог доба. Прецизније, модернизам може да се посматра кроз однос са филозофијом модерне уметности. У том смислу, модернизам се често сагледава као одраз концепта рационализма који је у вези са напретком, како у науци и технологији тако и уметности. Овај уметнички правац разликује једну истинску културу, односно високу културу, наспрам масовне културе, која је сматрана некако мање вредном. Али, како време одмиче, и како се временска дистанца повећава, могуће је уочити да модернизам све чешће кокетира с масовном културом. Тај однос вероватно диктира и тржиште које с капитализмом намеће своја правила живота. Климент Гринберг (*Clement Greenberg*) дефинише масовну културу као „кич“, као незахтевну, „одмах доступану за само уживање“. Насупрот масовне културе постоји његова дихотомија: висока култура. Та култура је нешто што је јасно одвојено од масовне културе и стоји, условно речено, изнад друштва. Стивенс ово објашњава тиме „да су модернистички критичари веровали у високу уметност која се супротставља популарној култури и кичу“.

Модернизам је ускоро постао елитистички, па је пригрлио високо софистицирану интелектуалну и академску културу.²⁴⁵ Према већ поменутом теоретичару Гренбергу, модернизам се може посматрати из два различита угла: из инклузива-



Сл. 224. Пит Мондријан,
Амариллис.

243 http://en.wikipedia.org/wiki/Piet_Mondrian, приступ 2012.

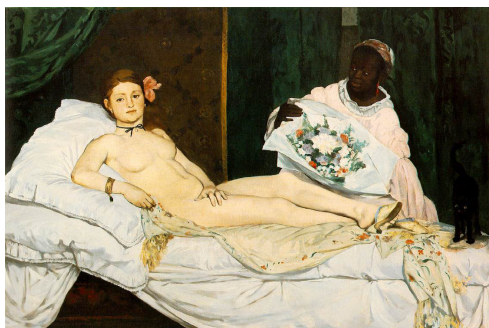
244 *Op.cit.* Хаузер, А., стр.том II, стр. 391.

245 *Op.cit.* Шуваковић, М., стр. 380.

не и ексклузивне перспективе. Први приступ види модернизам као храбар начин потраге за новим изразом у уметности. Ексклузивност је уско дефинисан поглед модернизма, који укључује у концепт само једну тенденцију проглашену за главни правац, такозвани *mainstream* и авант-гарду. Ово ексклузивно гледиште може се посматрати као развој уметности у правцу апстракције, као остваривање уметности ради уметности; дакле, модернизам кулминира у апстрактном експресионизму. Гринберг (*Greenberg*)²⁴⁶ пропагатор овог става, описује главну и водећу струју (*mainstream*) модернизам као *чисту* уметност, која живи у објектима који су само и чисто естетски. По њему, то је уметност сама по себи:

„мада могу признати да уметност не треба да учи, не мора да слави и глорификује било кога или било шта, не мора да ствара узроке, да постаје слободна и да се дистанцира од религије, политике и морала. Све што треба да уради је да буде добра као уметност“.²⁴⁷

Стога се може рећи, да у развоју модернистичке апстракције није било правог места за сликарство флоре, и то у смислу (новог) реализма у модернизму. Иако је у раном модернизму насликан низ значајних цветних мртвих природа, овај жанр није успео да се пробије и одржи. Индивидуализоване интерпретације цветних мотива нису унапредиле овај жанр и оставиле већи траг. Уместо тога, цвеће постаје само један од многих елемената, предмета истраживања и интересовања сликара у појединачном естетском поимању, перцепцији и опажању света. Едуард Мане, који се сматра оцем модерне, приказује цвеће као секундарни објекат у неким од својих слика.



Сл. 225. Едуард Мане, *Олимпија*.

Жена коју је Мане јасно и реалистички осликао је савремена Парижака, а не ренесансно тумачена богиња љубљви, као што је то случај са сликом која је била инспирација. Олимпијина отворена и наглашена сексуалност, изазован поглед сматрани су увредом за морал у добу када је слика настала. Мане је користио неконвенционалне технике. Смеле контрасте тонова је међусобно укрштао потезима четкица, већ у

складу са импресионистичком техником сликања. Он није танано подсликавао и описивао детаље, како су то радили сликари претходних епоха. Букет цвећа приказан на слици је само секундарни део мизансцена који завршава причу, а цветови се могу тумачити као символ додатне сексуалности. Букет је очигледно поклон добијен од обожавоца, а сама дама је, по нечијем укусу, сумњивог морала и лошег угледа. Ипак, цветови доприносе декоративности слике. Крајем 1870-их знаменити сликар је почео да болује, због чега је морао да лежи у кревету. Мане трпи нападе бола и умора због болести која га је ограничавала у раду. Често је бивао превише слаб да користи уље, па се зато определио да ради постелама, које су мање захтевне од сликање уљем. Због тога и формати његових слика постају мањи. Његове последње слике, дакле, биле су мале једноставне композиције

²⁴⁶ Greenberg, C., (1961), *Art and Culture*, Beacon Press, New York, стр. 74.

²⁴⁷ *Ibid.* стр. 78.

виђења флоре. Пример је и слика Мос²⁴⁸ *руже у вази*, слика из 1882.



Сл. 226. Едуард Мане, *Мос руже у вази*.

Нежне руже у вази смештене су у центру малог платна. Цветови се налазе у стакленој вази. Један цвет је остао напољу, да увене. Розецрвена боја руже издваја се од плавосиве и тамне позадине. Одсјај светлости са стола се огледа у стакленој вази. Мане је сликао лаким потезима четкицом, тако, да се може рећи да су појединачни цветови растворени у боји. Нема трага од мукотрпних детаља којима су се бавили уметници седамнаестог и осамнаестог века у холандском сликарству цвећа. Уместо тога, реципиенту изгледа као да је слика насликана веома брзо и то даје изузетан осећај непосредности у раду, стварајући осећај свежине и лакоће у сликарском изразу. Поставља се питање зашто се Мане одлучио да наслика ове мртве природе, а не да понуди неки други облик или мотив који симболизује живот? По мом мишљењу, цвет који је символ пролазности живота закупао је мисли болесног Манеа. На дубљем психогеничком нивоу, поставља се питање да ли су они можда били егзистенцијалне портрети његовог живота? Питам се, такође, да ли би Мане сликао ове цветне аранжмане мртве природе да није био тешко болестан и везан за кревет?

Циклус слика флоралних мртвих природа су мање декоративне слике које су у супротности са ранијим његовим амбициозним делима. С друге стране, ове слике су доказ виртуозности маистра и његове способности да се искаже и кроз мали формат и да тако да свој допринос вечном живоу нежног цвећа. Мане је схватао лепоту и суштину цвета, његову једноставност и вишезначност. Укратко, мислим да је схватио колико се порука може оставити сликајући *само* један цвет, један живот, један заробљени тренутак.

Клод Моне је још један веома важан сликар, чију пажњу окупира цвеће. Моне се 1869. јавља као водећа фигура у стварању техника „отвореног импресионизма“, како то објашњава Едвард Луције-Смит у *Речнику термина у уметности*.²⁴⁹ Импресионизам је типично француски покрет уметности 19. века, који је користио „савремено научно истраживање у физици боје“ у циљу постизања „више тачности у представи боја и тона“.²⁵⁰ Импресионисти примењују чисту боју у малим детаљима и у ширим потезима, у којима се боје стапају једна у другу. Сликали су *alla prima*. Резултат је био да су њихове слике изгледале бљештаво. Тако су слике добијали утисак посебне атмосфере јер је с платна светлост неодољиво зрачила. По томе су се разликовали



Сл. 227. Едуард Мане, *Руже у вази 2*.

248 Група ружа које су углавном настале од *Centifolija*. Мос руже имају маховинасто-смоласте жлезде на чашичним листићима, које углавном одају пријатни смоласти и балсам мирис када се протрљају. Мос руже су првобитно настале као варијације Дамаск и Сентифолија ружа, и биле су веома популарне у Викторијанском добу. Већина је изузетно компактнoг раста, и неке од њих обнављају своје цветање током читаве сезоне, а мириси су им разноврсни.

249 *Op.cit.* Lucie-Smith, E., стр. 34.

250 *Ibid.*, стр. 35.

од савремених, такозваних салонских уметника. Боје из туба, које су смишљене у то доба, могли су да лако носе са собом у природу, а флах-четкице, које су у то доба биле новина, биле су такве да су остављале другачији траг од округлих четка. Оне су им омогућавале да раде брзим потезима и да добију добре и занимљиве форме. Ови уметници су такође прихватили идеју да сликају напољу, изван атељеа и да из срца поверују да су у стању да ухвате одређени, тренутни утисак боје, светлости и трептаје природе. Дакле, одрекли су се сликања у атељеима и студијима.

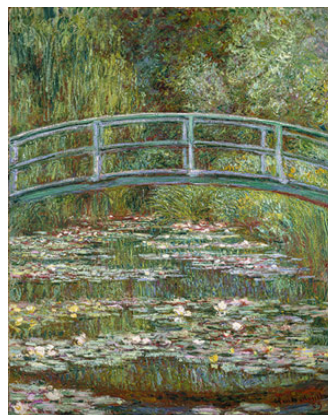


Сл. 228. Клод Моне, *Ваза са божуровима*.

Посвећен развоју технике отвореног импресионизма, Моне је посебно фаворизовао врт, пејзаж и сцене у природи. Године 1883. Моне се сели у близину села Гиверни, педесет миља од Париза, искључиво из економских разлога. Париз му је био прескуп за живот. Био је већ ожењен служавком и окружен гомилом деце. Монеова једна од првих слика из баште Гиверни је жбуње процветалих божурова. Божурови су били у време импресионизма изузетно популарно цвеће, да подсетим. Пореклом су из Кине и стигли су у Европу кроз моду и интересовање за уметност Кине и Јапана. Божурови су символ достојанства и части. Кроз јапанске естампе сликари су били упознали свет Далеког

истока, који је снажно утицао на читав уметнички правац, на модернизам. У Монеовом сликарству божурови су се појавили и 1887. године.

Они су приказани на посебан начин бојом која се слива у млазевима, од нијанси дубоког скерлета до бледих нијанси пигмента, све нането у благим потезима, преко којих се добијао ликовни визуелни осећај у описаном облику. На овој слици Моне гледа на божурове из непосредне близине и допушта да цвеће попуни простор слике. Тако напушта класични, до тада традиционални начин стварања илузије дубине у слици. Слика *Божурови* обележава прву фазу у Монеовом истраживању новог ликовног израза цветног мотива. Уместо изградње композиције на бази перспективе са наговештајем простора и приметним хоризонтом, Монеов, али и наш, поглед је прикован на цвеће. Он изражава своја запажања у чистом, сликарском језику боја и текстура, кроз лаке потезе и посебан рукопис четкицама. Тако је Моне постигао снажну личну технику са сопственим отиском и печатом. У Живерни, малом месту на северозападу Француске, Моне је створио водену башту са локвањима, ирисима, жалосним врбама, док су зелене вистерије уплетене са јапанским мостом. Тиме је Моне створио свој рај и учинио да буде трајно окружен својом инспирацијом, то јест флором. И у овом уметничком пројекту осећа се утицај традиције Далеког истока, којом је овај стваралац био опчињен. Моне је преузео далекоисточњачки начин размишљања о парку. Он је био пут за њега да одлута и спусти се мислима у дубину своје душе, да истражи и пронађе чисту уметност. Ова водена башта је дала Монеу мотиве за најзапаженије слике. Тако је настала серија слика водних башти.



Сл. 229. Клод Моне, *Јапански пешачки мост и рибњак са воденим љиљанима*.

Сл. 229. Клод Моне, *Јапански пешачки мост и рибњак са воденим љиљанима*.

У слици под називом *Јапански пешачки мост и рибњак са воденим љиљанима*, насликаној 1899. године, очигледно је да је Моне био преокупиран природом, осматрајући је својим распеваним срцем. Он је реконструисао природу снажним потезима четкице и *закрпама* светлих боја. Светли тонови и тониране нијансе растачу контуре цвећа и лишћа у богат образац површинске декорације.



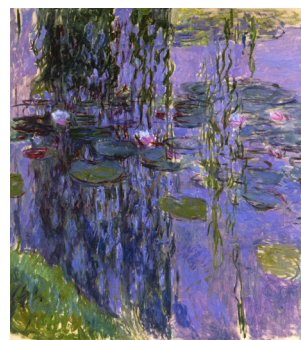
Сл. 230. Клод Моне, *Локвањи*.

У слици са локвањима, насликаној 1919. године, Моне претвара локвање у атмосферски прозачан, надреалан ковитлац светлости и боја. Нема позадине или предњег плана у сликању. Небо је видљиво само кроз рефлексију; вода испуњава цело платно. Стога цела слика постаје снажна апстрактна маса, која има изванредну енергију. Она нас обузима и носи на моћним крилима маште. У овим изванредним каснијим сликама, предмет постаје све мање и мање важан. Како Тејлор²⁵¹ констатује:

„Током наредних двадесет година, Монеове слике постају све више и више апстрактне, док од раних 1920-их година многе од њих се састоје, на први поглед, од апстрактне масе и ковитлаца боје у којима се називу карактеристике његове баште, што се да да се закључи након дуготрајног посматрања слике. На Монеа, као и на друге сликаре импресионизма, велики утицај оставиле су јапанске естампе, донешене у Европу са Далеког Истока. Јапански мајстори сликају природу и пејзаж да би посматрачи открили пут у њему, да крену тим путем, да се изгубе из овог света и да одлутају у медитацију и контемплацију. За разлику од овог става, Европљани су при сликању било природе или цвећа приказивали увек материјалну страну и материјално добро. Они су нам својим сликама доказивали како су били вешти у укроћивању дивље природе“.

Али, Моне хоће, сликајући разноврсно цвеће, и да ужива у његовој количини, а не да се диви усамљеном цвету, као што то може Кинез или Јапанац.

Што се тиче описивања природе, то јест флоре, чини се да је илузионизам био способнији да на адекватан начин изрази Монеова најдубља осећања у односу на модерне тенденције. Очигледно је да је Моне наметнуо сликању свој лични стил и сопствену визију флоре. Он је пажљиво посматрао и анализирао своје цветно окружење и преводио своја запажања на платна, кроз сопствени сликарски језик. Заиста, може се слободно рећи да је предмет флоре код њега непогрешиво подређен принципима стила: најпре стилу импресиониста и касније јединственом стилу који је развио он лично. Његове слике имају чудесну ауру која нас води у сазвежђе призора сличног сновиђењу. Овај сликар је пред крај живота, у време сликања најснажнијих дела, био готово слеп. Имао је катаракту па се ослањао на сећања на облике и боје цвећа из водене баште, а које су биле нераскидиво део њега, што се види и



Сл. 231. Клод Моне, *Локвањи-9*.

251 *Op.cit.* Taylor, P., стр. 49.

на сл. 232 под називом *Локвањи и агантантус*.²⁵²

Флора није само приказана као тема која се реалистички објективизује, али преко својих потенцијалних симболичких значења, већ се на сликама појављује као подстрек за даља сликарска истраживања.



Сл. 232. Клод Моне, *Локвањи и агантантус*.

Слично томе, у оквиру разних, мањих сликарских покрета који су укључени у рани модернизам, цвеће је представљано кроз различите индивидуалне импресије. У овом периоду издваја се по свом доприносу и брилијантним радовима Реноар (*Pierre Auguste Renoir*), велики сликар који је развио сопствени израз, карактеристичан по светлоружичастим, окер и модрим тоновима. Прави је виртуоз у опису цвећа. Занимљиво је да је овај сликар почео да се бави сликарством радећи у фабрици порцелана, у којој је руком сликао шоље, тањире и друго посуђе. Техника рада на порцелану оставила је трага на његовом сликарском опусу, у којем се у фактури наноса боје види префињен и суптилан сензибилитет.

Снажано је утицао на све сликаре који су се бавили сликањем цвећем. На приложеним сликама, од 232-234, видимо радове који репрезентују овог маестралног сликара, познатог по сликама које славе лепоту жене, али и раскошног цвећа у жанру мртве природе.



Сл. 233. Огист Реноар, *Руже и јасмин у делфтској вази*.



Сл. 234. Огист Реноар, *Руже*.

Кратким прегледом слика из периода 1910 -1920. желим да појасним утисак о значају флоралног сликарства у времену које је донело нове жанрове и нова уметничка искушења. Још један сликар из овог доба, Анри Матис (*Henri Matisse*) био је опчињен цвећем. Реч је о сликару дивљих, разбукталих, фовистичких колористичких слика. Утицај Матисовог сликарства на европско и светско сликарство био је велико од самог појављивања овог генија кичице, а тако је остало и до данас. Слика *Ваза са ирисима* из 1912. била је шокантна у свему. Матис је насликао ирисе у боји у којој их је сам видео. Ирис у боји цикламе у природи не постоји, али у сликаревом свету га има. Он делује убедљиво, толико убедљиво да и не поверавамо своје знање из ботанике, док збуњени гледамо ову очаравајућу слику.

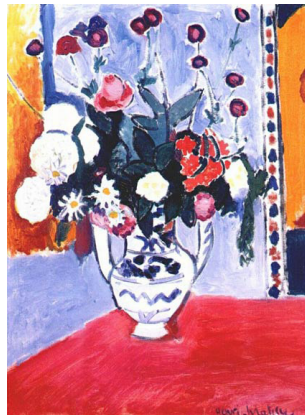
На приложеној сл. 236 Анри Матис нас поново заводи својом палетом боја. Тек после дужег посматрања слике схватамо да смо му поверовали да су листови биљака заиста плаве боје.

²⁵² Агапантус (*Agapanthus*) је једини род у потфамилије *Agapanthoideae* Назив потиче из грчког језика: *αγάπη* (*agape*), што значи љубав и *ανθος* (*anthos*), што значи цвет.

И у симболизму Одилона Редона цвеће је играло посебну улогу. У неким од каснијих слика и пастела, Редон ће успети да искаже свој лични стил кроз евоцирање успомена на свет снова, слутњи и визија. У његовом стваралачком опусу стално је присутна материја и необичан угао посматрања цвећа које је његово велико искушење.

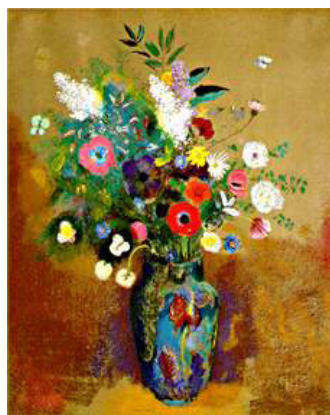


Сл. 235. Анри Матис, *Ваза са ирисима*.

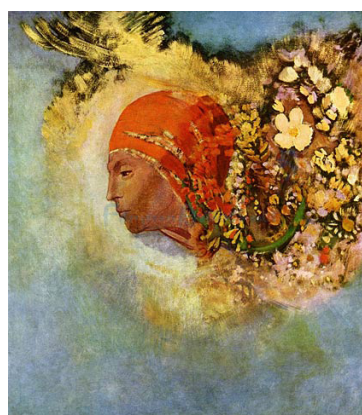


Сл. 236. Анри Матис, *Букет цвећа*.

Пример је, за мене, његова слика (сл. 237) са букетом разиграног цвећа у вази. Анемоне, као да се надмећу са белим радама, белим и љубичастим јоргованом и другим ситним резаним цвећем у вази, ко ће бити лепши. Разигране боје нису мимоишле ни прелепу кинеску клоазон вазну.



Сл. 237. Одилон Редон, *Букет цвећа у вази*.



Сл. 238. Одилон Редон, *Глава жене са цвећем*.

На сл 238 *Глава жене са цвећем* позадина је претежно јарко жуте, у контрасту са светло љубичасто-сивкастим облаком. Цветови су смештени у горњем делу слике. Листови цвећа налазе дуж целе десне стране платна, право, до десног угла. Цветови се пак појављују на платну тако да додају слици и нешто од магичне и мистичне привлачности. Цветови скоро као да лебде у ваздуху и изгледају сањиво, док са необичном по светлости ауром окружују главу жене. Они се фантастично и нестварно појављују. Богатство боје даје чудесан утисак слици и тиме појачава њен доживљај. Жуто цвеће је у супротности са позадином која је наранџаста, црвена и браон и небеско плава. Светлоазур плаву Редон користи за сликање позадине, па тиме додаје доживљају нешто од посебне фантастике и магије. Цветови у овим сликама постају готово декоративни, а истовремено су високо стилизовани елементи слике. Уметник је искористио мотив цвета да изрази одређено расположење унутар параметара симболике којом се очито радо служи.

Приложене слике 239 и 240 савршени су примери визија овог великог принца снова, како су га многи теоретичари уметности звали. Цвеће је сликано меко, нежно, без наглашеног реализма, као да га гледамо кроз маглу, док се будимо и присећамо пријатних снова.

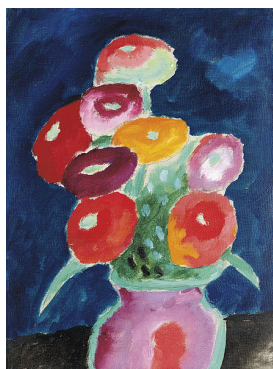


Сл. 239. Одилон Редон, Ваза са цвећем.



Сл. 240. Одилон Редон, Бегонија у вази.

Потпуно други утисак на нас остављају радови Алексеја вон Јавленског (*Alexej von Jawlensky*). Они су готово апстракције некаквих кругова смештених у розе-ружичасту вазу, чије дно не видимо. Ваза је женсколиког облика и боје, што нам указује на то да су апстрактни кругови уствари биљке. Оне су потекле из мајке земље коју окружује мистика плавог неба, док црна подлога призива сећање на тежину земље. Сл. 241 *Цвеће у једој вази* из 1918. јесте пример јасног ликовног став Јавленског.



Сл. 241. Алексеја вон Јавленски, Цвеће у једој вази.



Сл. 242. Ловис Коринт, Јоргован у вази.

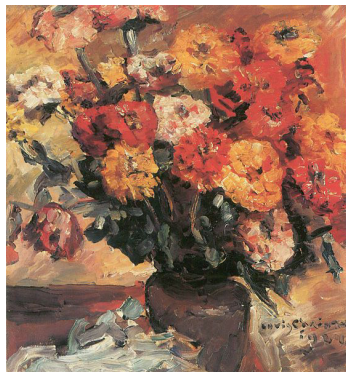
Аутор Ловис Коринт (*Lovis Corinth*) је изразити колориста са личним стилем. Сликао је широким намазима контрастних боја портрете, пејзаже, мртве природе те религиозне и митолошке композиције по којим је остао познат. Његови радови имају специфичну, помало хистеричну фактуру боје. Сликара је геста који наглашава снажну драматику, што се на приложеним сликама 242 и 243²⁵³ може видети.

Коло Мозер (*Kolo Moser*) је дизајнер који припада стилу арт деко (*Art Deco* или само *Deco*)²⁵⁴ и одликује се широким спектром уметничког опуса. Бави се обликовањем књига и графичким радовима, дизајном поштанских марки, вињета у модним магацинима, витражима, керамиком, дизајном дуваног стакла, посуђа, сребр-

253 Цинија је род од 20 врста годишњих и вишегодишњих биљака са различитим јарким бојама, из породице *Asteraceae*. Они су пореклом из шипражја и сувих ливада на подручју Мексика. Име рода потиче од немачког ботаничара *Johan Gotfrid Zin* (1727-1759).

254 Арт деко (*art deco*), или деко је универзални декоративни стил који се раширио у САД и у Европи у 20-тим и 30-тим годинама 20. века у индустрији и занатству. Носи карактеристике многих праваца, у првом реду кубизма, футуризма.

ним накитом, намештајем, али и сликањем флоре. На приложеној слици 244 *Процветале папагај лале* из 1910. године приказује фантастичну арт деко амфору бледо аквамаринплаве боје, символ анимуса и ружичасте лале, символ аниме. То је складна, чиста љубав. У каснијем модернизму, слике више нису никаква идентификација видљивог света. Сликаство је почело да делује као чежња да да спе-



Сл. 243. Ловис Коринт, *Циније (Zinnia)*.



Сл. 244. Коло Мозер, *Процветала папагај лале*.

цифичну визуелну форму и унутрашњи живот духа. Ова тенденција је постала уобичајена у западној уметности од 1910. године. Касније, модернистички радови добијају назив „апстракција“.²⁵⁵ Под апстракцијом се генерално подразумева уметност која не описује предмете натуралистички, већ за језик и технику користи (посебне) облике и боје, постижући тако опис који није објективан, већ субјективан и ненатуралистички. Слике постају „визуелни утисак у непосредном и чистом облику, ослобођене од свих интелектуалних украса или ограничења.“²⁵⁶ У својој широј дефиницији, израз апстракција описује уметности које приказују праве форме у поједностављеном, односно транспонованом начину, задржавајући само алузију на оригинални природни објекат. Пример је рад Џорџије О’Киф (*Georgia Totto O’Keeffe*) који је, био под утицајем покрета апстрактне уметности.

Сл. 245. Џорџија О’Киф, *Кала*²⁵⁷ на сивој позадини.

О’Кифе се генерално сматра да је била међу првим америчким апстрактним сликарима. Она је, користећи природу као тачку поласка уметничке мотивације, транспоновала своје доживљаје и ставове кроз чисте ликовне утиске. Током раног 20. века, О’Киф, је била једна од ретких жена уметника која је направила светски признату уметничку каријеру; значи, још за време свог живота. Током средине 1920. она је постала позната по својим сликама. Платна су приказивала флору на занимљив начин. Она је приметила да нико не види цвеће, јер је оно је тако мало, ситно. Знатно увећано цвеће у односу на природну величину јесте нешто



Сл. 245. Џорџија О’Киф, *Кала* на сивој позадини.

²⁵⁵ *Ibid.* стр.

²⁵⁶ *Op.cit.* Хаузер, А., стр. 134.

²⁵⁷ *Calla (Bog Arum, Marsh Calla, Wild Calla, and Water-arum)* је врста цветнице из фамилије *Araceae*. Пореклом из региона северне хемисфере, расте у централној, источној и северној Европи (Француска и Норвешка, исток), северној Азији и на северу у Северној Америци (Аљаска, Канада, и североисточна суседни Сједињене Државе).

што је она открила реципијентима. Без обзира на чињеницу да је О'Кефе радила апстракције, њене слике су тако урађене да је њена инспирација веома препознатљива. Ликовни језик има потпуно све елементе композиције врхунског уметничког дела, линеарне квалите, фино и танко, али јасно бојење повшина и храбре композиције. На приложеним сликама од 245 до 249 је приказ апстрактних слика чија је тема егзотично цвеће, које имају снажну ауру. Ове радови нас потпуно очаравају, откривају нам нови надреални свет који може само женска рука да



Сл. 246. Џорџија О'Киф, Соландра (cup-of-silver-ginger).



Сл. 247. Џорџија О'Киф, Плави ладо-леж.

наслика. О'Киф каже:

*„Када узмете цвет у своју руку и загледате се у њега, то је ваш читав свет у том тренутку. Желим да подарим тај свет некоме другом. Већина људи у граду жури негде, они немају времена да погледају цвет. Желим им да застану и одлуче да ли ће да га погледају или не”.*²⁵⁸ На слици 248 из 1924. године црни ирис уметница је усмерила пажњу на необични колорит биљке. Потребна је била велика храброст да се изнедри овакво снажно дело.

На слици, *Црни кукуруз*, из 1924, она је усмерила пажњу на необичност колорита биљке кукуруза.

Намах се примећује да слика одише „великом визуелном моћи“. Ликовни критичар Едмунд Вилсон (Edmund Wilson) у свом есеју из 1925. године овако каже:

„Тамне зелене стабљике из једног од њених „Кукуруза“ су тако испуњене личним набојем и распламсане њеном врелином да подсећају на генератор осећања, направљен да их ствара попут електричних искри. Ова слика у својој снази, чврстини и животу, ми се чини као једна од њених најуспешнијих“.



Сл. 249. Џорџија О'Киф, Црни кукуруз.

Многи критичари су говорили о темама којима се бави сликарство О'Кефе, као што су циклуси рођења, живота, смрти и распадања. Други су видели код ње да цвеће јесте симбол женске сексуалности, као што то Фрејзер истиче.²⁵⁹



Сл. 248. Џорџија О'Киф, Црни ирис.

258 http://www.brainyquote.com/quotes/authors/g/georgia_okeeffe.html#03FK4rY5E150CEKd.99, приступљено 2013.

259 Fraizer, N., (1990), *Georgia O'Keeffe*, JG Press, North Dighton, стр. 45.

Сл. 250. Џорџија О'Киф, *У црвеној кани*.²⁶⁰ О'Киф сама не потврђује тумачења критичара њених флоралних слика, који их тумаче искључиво кроз женску сексуалну симболику и визуру. Штавише, она их је индиректно порицала, јер није желела да се њени радови тумаче на тај начин. О својим радовима ова уметница следеће изјављује:

„Цвет је релативно мали. Сви имају много асоцијација везаних за цвет-за саму идеју цвећа. Ви пружите руку како би додирнули цвет, нагнете се како би га помирили, можда и несвесно додирнули својим уснама, или га поклонили некоме. Ипак, на неки начин, нико не види цвет-заиста. Он је тако мали, ми немамо времена, а да би га сагледали потребно је време- као што је потребно време да би се створио пријатељ. Ако бих могла да насликам цвет баш онаквим какав јесте мислим да нико не би видео оно што ја видим, јер бих га насликала малим какав и јесте. Зато кажем себи- цртаћу онако како видим, оно што цвет за мене представља, али насликаћу га великог и људи ће се заинтересовати да издвоје време и погледају га“.



Сл. 250. Џорџија О'Киф, *У црвеној кани*.

Међутим, запажања критичара не могу да буду у потпуности одбијена. О'Киф очигледно користи цвет као средство за лични израз и чини се да је цвет за њу дубока метафора подређена суштинским, искреним емоцијама. Арнолд²⁶¹ овако објашњава улогу коју је флорални мотив играо у модернистичкој ери: *„Модернизам, као теорија и пракса модерног периода, изградио је сопствену аутономију слика. Уметници налазе индивидуалне стилове у оквиру важећих параметара савремених кретања. Сlike флоре постали су изрази личних ставова према цвећу. Оно је изворно надахнуће и инспирација. То је сиров материјал, живо биће. Цвеће је симбол, и цвеће је изговор за истраживање боје и облика. Сада је мали цвет постао велика инспирација, повод за размишљање и стварање сопственог унутрашњег израза“.*

Ипак се мотив флоралне слике полако повлачи из уметности као предмет и фокус сликара од средине двадесетог века и несмиљено нестаје из онога што је тада била главна струја у уметности. Или, како то Херцог²⁶² с правом каже:

„Са појавом модернизма, у уметности је у потпуности доминирала апстракција и није било места за флорално сликарство, које се скоро у потпуности изгубило у комерцијалној уметности и сликарству из хобија“.

На крају, традиционално сликање флоре у главној струји уметности током „високог“ модернизма коначно је нестало. Херцог (*Herzog*)²⁶³ је ово овако прокоментарисао: *„Уз неколико изузетака, слике флоре нису добиле никакав негативан третман у уметности већ су једноставно постале непостојеће“.* Појава постмодернизма у касном 20. веку све мења, па и однос човека према природи и уметности. Следе бројни примери сликарства цвећа у којима аутори сликају цвеће као

²⁶⁰ Кана (*Canna*) је украсна гомољаста биљка пореклом из Средње Америке. Листови су јајасто-копљасте и доста дуги. Преливају од зелене до ружичастопурпурне боје. Цветови су изразито крупни. Скупљени су на врху стабљике у дугачкој цвасти, без мириса, црвени, наранџасти и ружичасти. Треба је разликовати од истоимене биљке кане (*Lawsonia inermis*) која се, између осталог, користи за цртање по телу и бојење косе.

²⁶¹ *Op.cit.* Arnold, M., стр. 18.

²⁶² Herzog, H., (1996), *The art of the flower*. Germany: Kunsthalle Bielefeld, стр. 163.

²⁶³ *Ibid.* стр. 164.

сликари са почетка 20 века. На овим сликама нема иновације ни неког већег помака у начину интерпретације овог жанра. Из тог разлога не анализирам радове, не улазим у то питање, већ само дајем њихов визуелни преглед. Примери слика из 1920. године:



Сл. 251. Хелмут Маке (*Helmut Macke*), *Бели љиљан*, 1936.



Сл. 252. Франса Баро (*François Baryaud*), *Мртва природа са белим љиљаном*, 1934.

Године 1940. почиње постмодерна, а то се још не види у радовима ових сликара цвећа.



Сл. 253. Самуил Глигоријевић Невелштајн (*Samuil Grigorievich Nevelshstein*) *Мртва природа са цвећем*, 1948.



Сл. 254. Копнина Татјана (*Koptina-Tatjana*), *Цвеће крај прозора*, 1957.



Сл. 255. Evgeny Pozdniakov (*Evgeny Mikhailovich Pozdniakov*), *Божурови*, 1959.



Сл. 256. Нина Леонидовна Веселова (*Nina Leonidovna Veselova*), *Звездан или лепа ката (Aster)* 1960.

Сл. 256. Нина Леонидовна Веселова (*Nina Leonidovna Veselova*), Звездан или лепа ката (*Aster*)²⁶⁴ 1960.



Сл. 257. Антонио Сикуреца (*Antonio Sicurezza*), Мртва природа са бокалицама, 1969.



Сл. 258. Шмит Алекандер (*Shmidt Alexander*), Јоргован на сунцу, 1974.

Сл. 258. Шмит Алекандер (*Shmidt Alexander*), Јоргован²⁶⁵ на сунцу, 1974.

Сл. 259. Евгениа Антипова (*Evgenia Antipova*), Врбе,²⁶⁶ 1984.



Сл. 259. Евгениа Антипова (*Evgenia Antipova*), Врбе, 1984.



Сл. 260. Капитолина Алексеивна Румиантсева (*Kapitolina Alexeevna Rumiantseva*), Божурови, 1990.

Постмодернизам је правац у уметности двадесетог века, настао као реакција на модернизам. Он се супротставља и негира концепцију постојања само једне, једине истине. Стварање плуралитетне, многобројне и разордне, средине често доводи до настанка парадокса који настаје спајањем неколико различитих погледа усмерених према одређеној, истој проблематици. Најчешће се ту ради о томе да се завршило једно историјско, у овом случају доба које је произишло из хришћанске традиције и отпочиње ново време у којем се потпуно мења животни стил. Постмодерна уметност се труди да понуди могуће алтернативе модерној уметности и настоји да створи дела која нису усмерена само ка културној елити. То не значи да су дела разумљивија за ширу публику, иако се уметници веома труде да

264 *Aster* је зељаста биљка, која има веома пријатан мирис када се стабљика поломи или када се залије. Астер је жбунаста биљка. Цветови расту у облику жбуна. Глава цвета је широка око 5-9 мм, круница је љубичаста, плава, бордо или бледожуте боје и широка је до 6мм. Обимно цвета од августа до октобра.

265 Јоргован (*Syringa*) припада породици маслина (*Oleaceae*), настањених у Европи и Азији. Јорговани симболишу љубав. У Грчкој, Либану и Кипру, јорговани су јако повезани с Ускрсом зато што они цветају у то време.

266 Врба је назив за биљке из рода *Salix*. Постоји око 350 врста врбе. Врба поседује лековита својства, па се њена кора се од давнина користи за прављење чаја.

то постигну. Плурализам мисли, који на почетку делује као препрека, доводи до комплексног решавања парадокса питања и загонетки. Андерсон (*Anderson*)²⁶⁷ каже: „Живимо у новом свету, свету који не зна како да се дефинише на основу оно што јесте, већ само на основу онога што је престало да постоји”.



Сл. 261. Шаманов Борис (*Boris Ivanovich Shatanov*), Септембарско жуто цвеће, 1991.

Дакле, модерно доба, које смо увек изједначавали са свим што је ново и прогресивно, достигло је старосне границе за одлазак са главне позорнице уметничке сцене, па тиме и историјске. Термин „*постмодернизам*“ је отпочео живот углавном као академски опис односа са појединим дешавањима у уметности, али убрзо је постао описни термин за све врсте кретања и модификације у савременом друштву и култури, за све што је долазило као другачије после модернизма.. Постмодерна је према Фредерику Јамесону (*Frederic Jameson*), Америчком критичару савремених културних трендова, „*периодични концепт чија је функција корелација појављивања нових формалних програма*

у култури с појавом нових типова друштвеног живота и новог економског поретка, који се често ублажавајући назива модернизација, постиндустријско или потрошачко друштво, друштво медија или спектакала или мултинационалног капитализма“²⁶⁸ Тумачење и схватање Арнолда Хаузера „*да је уметност непосредни наставак обичне стварности никада се потпуно не губи, упркос томе што је касније провладао мишљење да је уметност нешто што се супротставља стварности*“.

Рекло би се да је веома добро обајшњење, док је према постмодернистичком теоретичару Жан-Франсоа Лиотару (*Jean-François Lyotard*) постмодернизам окарактерисан као „*неверица према нарацијама*“, што је аутоматски подразумевало одбацивање великих, наводно универзалних прича и парадигми, као што су религија, конвенционалне филозофије, капитализам и дефинисане културе у прошлости. Уместо тога, у постмодерној култури људи су почели да организују свој културни живот око више локалних и субкултурних идеологија, митова и прича. Као реакција на веровање у модернизам и у апсолутне догме, појављује се инклузиван став у клими постмодерне. Како Јозеф Сендлер (*Joseph J. Sandler*)²⁶⁹ језгровито закључује: „*Постмодернизам је одбацио чистоту модернизма и уместо тога је прихватио нечистоћу*”.

Постмодернизам је историјски настао после Другог светског рата, који је донео, поред великих људских жртава, и велике технолошке, научне и друштвене промене. Људи су после тог несрећног рата слетели на Месец, почело је успешно пресађивање срца, оплођена је људска јајна ћелија *in vitro*, а у Америчком одељењу одбране је успостављен начин да се контролише и управља информацијама и приступи туђим подацима на компјутерима. Егзистенционалисти као

267 Anderson, W. T., (1995) *Introduction: What's going on here?* у: Anderson, W.T.(ed.). 1995. *The truth about the truth, de-confusing and re-constructing the Postmodern world*, G.P. Putnam's Sons, New York, стр. 6.

268 Jameson, F., (1983) *Postmodernism and Consumer Society*, The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture, Bay Press, Seattle, стр. 113.

269 Sandler, J., (1980), *Modernism, Revisionism, Pluralism and Post Modernism*. Art Journal, (4),број: 345-347, стр. 346.

што је Жан Пол Сартр (*Jean-Paul Sartre*) и феминисткиње, међу којима је знаменита Симон де Бовоар (*Simone de Beauvoir*) довели су у питање традиционалне друштвене вредности и структуре, испитивали и констатовали огромно отуђење људи у друштву у којем су традиционални обичаји и норме постали сувишни, а у чему ће бити говора у поглављу **4.2.Традиција и тренд**. Део постмодерног искуства је онај у коме анксиозност и осећај узалудности постају немерљиви. На универзитетима и у новим младим културалним покретима вијетнамски рат је постао узрок слављења уједињења младих, који су одбили да ратују и врше агресију. Њихов слоган је био „*Водите љубав, а не рат*“ и они су себе дивно називали „*Децом цвећа*“. Инхибиција је нестала под утицајем дроге, као што су марихуана и ЛСД. Проналазак контрацептивних пилула поставио је сцену за потпуно ослобођење жена. Жене се све више крећу у свету који је некада био сматран као мушки. Тајне несвесног ума постале су преокупација филозофа, психолога и, потом, опште јавности, али и уметности, поготово у сликарству. У извесном смислу, „*женски*“ свет је заменио „*мушки свет*“ (раније свет модерниста). Успоставља се систем у коме доминирају образоване елите које крче пут у свет у којем се женске особине славе, у којем жена захтева да се чује и њен глас. То је сада свет у коме је рехабилитован углед цвећа као предмета „*озбиљне*“ уметности.

Постмодернизам прихвата разноликост људског искуства и окреће леђа монолитној структури елитистичког мушког света. Мења се и став према естетичким вредностима, у постмодернистичкој уметности естетско искуство није најважнији аспект уметничког дела. Уметност већ постаје начин да се свет боље упозна и да доведе у питање концепт реалности. Према Рајцхману (*Rajchman*), филозофу који истражује у области историје уметности, архитектуре, филозофије,²⁷⁰ велико питање за модернизам било је: Шта је уметност? То важно, злослутно и изазовно питање је замењено постмодернистичким, помало или сасвим кантовског усмерења, питањем: ко смо ми у свему томе? У постмодернистичкој уметности, стваралачко поље или дискурс, постаје важно питање а уметност постаје метод у покушају да се поново испитају питања у вези са идентитом, историјом, друштвеним и политичким ставовима и кретањима. Постмодерна у приступу уметности одбацује разлику између „*високе*“ уметности и „*популарне*“ културе. Она се бунује против ригидних жанровских граница и фаворизује еклектицизам, мешања идеја, ставова и облика изражавања.²⁷¹ Постмодернизам прихвата фигуративно, наративно, декоративно, разиграно, па чак и сентиментално поимање околине. Стари стилови и технике се поново преузимају и уметници користе цитате из радова уметника из ранијих епоха. Али и поред овога преузимања, ништа се више не сматра светим. Аспекти постмодерне ће се видети кроз испитивање радова неколико уметника и показати како приказивање цвета, не само у сликарству, већ и у другим уметничким родовима, тако да кажем, поново постаје део мејнстрима, главне струје у уметности. Чарлс Џенкинс (*Charls Jenkins*), архитекта, дизајнер и теоретичар истиче да:

„*најбољи радови Постмодернизама су двоструко кодирани и ироничани, стварајући утисак широког избор, сукоба и дисконтинуитета са традицијом, јер*

270 Rajchman, J., (1985), *The Postmodern Museum. Art in America*, (73), October:110-117, стр. 116.

271 Galenson, D. W.,(2009) *Conceptual Revolutions in Twentieth-Century Art, The University, Chicago, стр. 19.*

њихова хетерогеност најјасније приказује и објашњава плурализам“.²⁷²

Шездесетих и седамдесетих година прошлога века поп арт школа сликарства била је на челу постмодерног сликарства. Захваљујући овом правцу цвеће се поново појављује у сликарству, постаје део популарне културе. Поп уметници одбацују идеју о авангардној, уметности као најозбиљнијој уметничкој идеји. Сходно ставу да нема узвишених и њима опозитних тема, Енди Ворхол (*Andrew Warhol*) израђује велика платна, реплике слика из популарне културе, међу којима су и слике са темом цвећа. Уз Ворхолову слику *Обојте то сами* из 1962. године популаран је хоби комплет боја како би свако завршио слику сам. Он копира целу композицију на платну, буквално уз помоћ пројектора. Ворхол обсервира и трансформише цвет дајући му нову димензију и значење.



Сл. 262. Енди Ворхол, *Обојте то сами* (*Do it yourself flowers*).

„Само уметник који нема поштовања према околини, и који је ироничан колико Ворхол, може да дође до идеје да транспонује кич, и да га пезентује као врхунску уметничку форму“.²⁷³ Сада већ ништа није свето, а што је нешто јефтиније, то и изазива више презира, то је за Ворхола интересантније. Дакле, жанр слике са темом цвећа не одају више поштовање према природи, које су чинили ранији уметници. Штавише, коментарише се као кич у масовној уметничкој продукцији за све радове у којима је коришћен мотив цвећа. То је суштина инспирације и

разлог за избор теме за Ворхолове радове. Циљ његовог рада је коментар масовне производње. Ипак, Ворхол је начинио револуцију у уметности. Његов рад веома брзо постао контроверзан, али и популаран. Од тренутка његов рад се креће око америчке поп (популарне) културе. Поп арт Енди Ворхола се заснива на приказивању, изражавању и употреби симбола, вредности и значења масовног, потрошачког и касно индустријског друштва високог модернизма. Уопштено говорећи, поп арт се односи на високу уметност којој су мотив, тема и садржај потрошачка популарна и масована уметност и култура. Енди Ворхол спада у оне ствараоце који приказују иконички поп арт неутрално, али дословно и документовано.



Сл. 263. Енди Ворхол, *Бела рада* 2, 1982.

Он приказује значења нових вредности и симбола. Једном је Енди изјавио „Разлог због којег радим на тај начин је у томе што желим да будем машина...“²⁷⁴ Ово је врхунски сарказам према производној машини и аутоматизованој култури. Зато и не треба постаљати питања типа да ли је Ворхол на сатиричан начин критиковао друштво и да ли су радови били намењени популарној култури Америке, мада за неке ова два питања одговори могу бити и дискутабилни. Питање да ли се ради о пародији на поп арт, или пак она та која излази из њега, углавном изгледа да зависи од интеракције са посматрачима. Чини се да је, ипак, уметникова намера, пре свега, била заснована на потреби да шокира околину и добро заради.

У 1964. Ворхол је имао изложбу под називом *Цветови*.

272 Jencks C., (1995), *What is Post-modernism?* У Anderson, W.T. (1995), *The truth about the truth, de-confusing and re-constructing the Postmodern world*, G.P. Putnam's Sons, New York 26-30, стр. 27.

273 Bourdon, D., (1989), *Warhol*, Abrams, Inc. New York, стр. 114.

274 *Op.cit.* Шуваковић, М., стр. 463.

Уметник је испунио главну галерију сликама цвећа. Ворхол проналази своје цвеће у колор фотографији која је штампана у једном фото часопису. Он је прерадио и презентовао реципијентима фотографију у боји, у црној и белој гами, у различитим величинама. Цвеће је одштампано у 42 квадратна формата, како би могло да се на штампаним предлошцима ручно осликава. Ворхол, али и пријатељи који су дошли из његовог атељеа (иначе се атеље звао *Factory*, Фабрика), заједно су дошли да му помогну при бојењу и осликању великих формата одштампаних слика цвећа. Ворхолово цвеће изгледа одвојено, истодобно лишено живота, али и узвишено у односу на природу. Тако оно добија сасвим декоративно значење. Ипак, то су разигране слике, које се могу повезати са постмодерном уметношћу. Оне имају нереалне шеме боја, али су добро композицијски постављене. Осим тога, уметник не покушава да сакрије процес личног ставрања, то јест настанка слика. Тиме је обезбедио обичним људима да комуницирају са сликама. На овај начин је постигнута и лака идентификација са овкавом врстом радова. Може се рећи да Ворхолова уметност обухвата различите врсте стилова и да поштује плурализам визуелних искустава. Ова отвореност је обележила разлику између елитистичког од модернистичког стила. Да цитирам с тим у вези Хауарда Фокса (*Howard Fox*), истакнутог сликара и надреалисту, сликара сновиђења и фантастике,²⁷⁵: „Далеко од тога да тражи јединствен и потпун доживљај, пост-модерни објекат тежи једном енциклопедијском стању, омогућавајући безброј тумачења одговора”. Чињеница да Ворхол користи графички медиј ситоштампе да би одштампао своје цвеће, али су његови радови у домену постмодернизма. Поред тога, чињеница да је унајмио друге да ураде уметничке артефакте уместо њега, јесте нешто што је било незамисливо у модернистичкој ери, било у којем времену. Ворхол је приказао цвеће тако да му је одузео сву сензуалност и лепоту.

Једна друга америчка сликарка Џенет Фиш, (*Janet Fish*) приказује цвеће на сасвим други начин. Она је реалистички сликар који „хвата“ ефекте светлости на глатким и сјајним површинама. У својим радовима често као главну фокусну тачку користи цвеће.



Сл. 265. Џенет Фиш, *Наранџаста посуда за салату*.

ова сцена делује надреално и матфизикчи. Питамо се да ли је уметница хтела да нам говори о лепоти вечитог живота, или о његовом кратком даху?



Сл. 264. Енди Ворхол, *Цвећови*, Флуоресцентна боја, штампа на платну и оловка, 1964-1965.

²⁷⁵ *Op.cit.* Bourdon, D., стр. 468.

Радови ове уметнице сликарке свакако се могу повезати са холандским сликарством 17. века, тачније са жанром мртве природе и цвећа. Она осликава традиционално леп предмет, фокусира цвет из непосредне близине. Цветови су вешто осликани, испуњени животом и светлом, раздраганом бојом и приказани са фасцинантно пуно детаља.

На сл. 267 *Наранџасто платно-наранџасти макови* лако препознајемо уметникову искрену заокупљеност свакодневним животом, ситним детаљима који живот чине веселим а срце раздраганим. Приложена слика, приказује вазу са наранџастим маком на послужавнику. Остали објекти, као што су стакло, чаше са високим стопицама, савршени предмети сијају пред очима посматрача хладним сјајем. Због прозора у позадини, имамо јако светло које ствара невероватне илузије, а мека завеса у позадини наговештава ветар и свежину ваздуха који улази



Сл. 267. Џенет Фиш, *Наранџасто платно-наранџасти макови*.

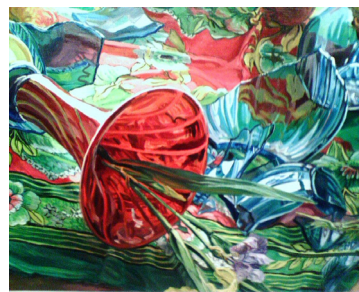
услику и пролази кроз нас. Све изгледа као да се пресијава блиставом искричавом светлошћу, изгледа као да сви ови предмети чине део домаће сцене, изузев једног детаља: одрубљене мушке главе. Она ми личи на модерну варијанту засецање галве св. Јована?! Ауторка Фиш објашњава да се унутрашњи, другим речима домаћи живот огледа у њеним сликама, што све отвара утисак да се ради о снажаној аутобиографској потки у њеном раду. Џенет Фиш је добро позната по својим богатим уљима и акварелима на стаклу, по мотивима воћа и цвећа кроз које она описује лепоту свакодневних предмета, предмета у које је она удахнула живот. Прави тема њених слика, међутим, јесте кретање светлости и боје који се рефлектују са једног објекта на други. Њено сликарски дискурс се налази изван реализма, а њен стил сликања одражава носталгичну, домаћу атмосферу, шармантно, али и сентиментално расположење. Свеукупан ефекат њеног сликарства је крајње декоративан и представља само још један начин уметничког изражавања у 21. веку, о чему ће потоње генерације праведно судити.

Мариан Арнбанк (*Marianne Arnbank*) је сликарка која даје мистичну ноту и некакво тајновито значење флори. Мада је за њу сликање „*прозор у природу*“. Природне форме овде као да су у браку који је тајно склопљен између фантазије и реалности, откривајући женсколикоост природе биљака. Сlike изгледају као да су сегменти текстилних материјала, што се на приложеним сликама да лепо видети. Сл. 268 приказује врсту папрати чије се лишће управо овако и увија.



Сл. 269. Мариан Арнбанк, *Биљка*.

На слици 269 сликарка представља биљку у облику репетиције. Видимо њене листове и цвет у бескрајном понављању и не сумњамо да се ова самоникла биљка протеже и ван платна свом својом природном, али снагом уметничке експресије.



Сл. 266. Џенет Фиш, *the daily telecraft fish bone garden*.



Сл. 268. Мариан Арнбанк, *Спирална биљка, 1996*.

Још једна сликарка неуморно и значајно ствара, реч је о Кендал Јан Џуб (*Kendahl Jan Jubb*). Она се изражава у акварелу и позната је широм Америке и Мексика. Њени пигменти су богати и често непрозирани. Док се уметничка сцена хаотично мења, она је обузета својим стилем који усавршава. Гледајући њене радове опчињени смо не само лепотом, фантазијом духа природног света. Џуб ствара бујне, романтичне, маштовите још увек пуне живота призоре. Тропски букете, поред бројних врста насликаних животиња су нестварни.



Сл. 270. Кендал Јан Џуб, *Оријентални мак*.



Сл. 271. Кендал Јан Џуб, *Орхидеја*.



Сл. 272. Кендал Јан Џуб, *Цвеће*.

Кејф Фасет (*Kaffe Fasset*) је дизајнер и сликар са Острва. Његова уметничка дела уносе ведрину и опојну радост у савремени дом. Слике су му пуне светла, живота, љубави и веселе у својим бојама, а при том и веома искрене. *Далије у ружичастом чајнику* сл. 273 су наивне колико и озбиљне.



Сл. 273. Кафе Фасет, *Далије у ружичастом чајнику*.



Сл. 274. Кафе Фасет, *Руже*.

На сл. 274 *Руже* види се богато историјско енглеско културно наслеђе. Енглески порцелан са цветним мотивима нераскидив је од ружичастих, расцветах ружа. Фасет је имао богато надахнуће у нововикторијанском удобном дому. Док посматрамо слику, можемо да осетимо пријатну атмосферу поподневног испијања чаја и опојне мирисе заводнице руже, без које не можемо да замислимо ни врт, а често ни дом у енглеској.

Џон Нава (*John Nava*) је још један сликар који неуморно ствара у 21. веку а инспирисан је флором. Његов уметнички рад је заступљен у различитим публикацијама постмодернизма. Нашао се као заслужан уметник и у књизи Чарлеса Јенцкса (*Charles Jencks*). Овај аутор²⁷⁶ је сковао термин „постмодернизам“. Едвард Луције-Смит је такође уврстио Наву у своју књигу *Постмодернизам*.²⁷⁷ Нава је

276 *Op.cit.* Jencks, C., стр. 89.

277 Lucie-Smith, E., (1998), *Postmodernism*, Abrams, New York, стр. 154.

аутор који нам верно, готово хиперреалистички приказује сваки детаљ божанског цвећа. На његовим сликама (275-277) оно је необично ванредне лепоте и стављено је на пиедестал светог и недодирљивог фетиша. Чини ми се да је Навино цвеће икона којој се треба поштовати и дивити јој се и коју не смемо додорнути. Цвеће на Навиним сликама се налази окружено хладним 21. веком, и делује као да живи неки други живот, боље рећи надживот остављајући рецепијента без даха и гласног коментара, широм отворених очију, јер остаје збуњен савршенством природе коју слика овај необични уметник.



Сл. 275. Дон Нава, *Нарциси и Азалеје*²⁷⁸, 1998.



Сл. 276. Дон Нава, *Орхидеја*²⁷⁹ са архитектонским елементом 1999.



Сл. 277. Дон Нава, *Кале*, 2007.

Хунт Слонем (*Hunt Slonem*) је амерички сликар, вајар и графичар. Најпознатији је по својим неоекспресионистичким сликама тропских птица. Често у кавезу, у свом атељеу, држи од 30 до 100 живих различитих врста птица. Слонемови радови се налазе у многим важним музејским колекцијама широм света, на само због тога што он редовно излаже. Добио је бројне награде и признања. Поред птица, инспирацију налази и у флоралном царству. Ведре боје и жива атмосфера су одлике овог славног савременог сликара. Његове слике изгледају као да се на њих спустила дуга. Текстура је густа, форма наметљива.



Сл. 278. Хунт Слонем, *Цвеће*.



Сл. 279. Хунт Слонем, *Цвеће*.

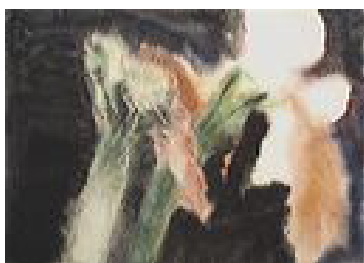
Уметник Давид Вилетс, је једна сасвим неуобичајена личност која у сликању

278 Азалеа, цвеће из рода *Rhododendron* је врло декоративан цветни грм. Пореклом је из Кине, Јапана и осталих предела Азије. У природи цвета само у пролеће. Новије хибридне врсте које узгајамо као собно цвеће, цветају до јесени, а неке чак и зими.

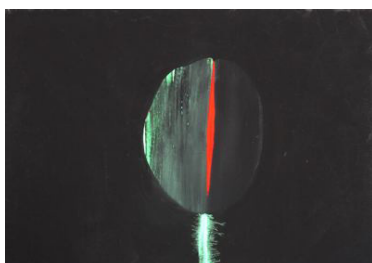
279 Орхидеја је назив свих биљака из породице *Orchidaceae*. Цела породица је добила име по два гомољаста корена која обликом подсећају на мошње (грч. *ὄρχις*). После породице *Астерацеае*, орхидеје су друга по величини породица *Anthophyta*. То је биљка са посебно лепим цветом, али је без мириса. Она је ипак за многе *краљица цвећа*. Ботаничари броје око 1.000 родова са 15.000 до 30.000 подврста. Символ је неизвраћене љубави.

цвећа налази свој посебан уметнички говор. Када се све мисли о њему саберу, наравно кроз његово дело, испада да ни слика пределе сна. Ево шта сам каже о свом раду:

„Ја обично радим дуго на једној идеји. Често јој се враћам изнова. Теме које обрађујем долазе и одлазе, обнављају се или умиру кроз медије којим стварам. Користим уље, акварел, акрилик, пастел, оловке у боји, графит, фотографије, репродукције из књига и видео да бих адекватно изразио идеју дубоко укоренењу у мени.“²⁸⁰



Сл. 280. Давид Вилетс, *Мак*.



Сл. 281. Давид Вилетс, *Мак*.



Сл. 282. Давид Вилетс, *Мак*.

Из приложених примера се већ може да запази да се, ипак, уметници различито односе према природи, у зависности од културолошких прилика, друштвене и историјске климе и, наравно, личних афинитета. Али се може закључити и да сви поштују или обожавају природу. Наравно да особености или разлике у уметничким правцима, па тако и на однос према природи, утиче и различитост карактера личности, који је у директној вези са различитим уметничким осећањима и способностима опажања. Сходно томе, постоји огроман спектар сагледавања природе и њеног транспоновања кроз мноштво уметничких артефаката и стилова током еволуције хомосапиенса, а ово би био мој скромни допринос овој пребогатој и, свакако, изузетној теми.

280 David Willetts, www.southwellartists.co.uk/willetts.html, приступ 2013.

4.1. Текстура и форма у савременој ликовној уметности

Преглед савремених ликовних праваца кроз њихов однос према флорним формама. Начин уметничког сагледавања облика и жанрова и њихових карактеристика кроз текстуру. Преглед и анализа традиционалних и нових материјала 21 века у ликовној форми. Успостављање паралеле са сопственим уметничким делом и објашњење сопствене поетике.

Текстурална вредност као визуелна појава није ништа друго него начин на који једна површина одбија светлост. Ова ефектна вештина сликања је позната од давнина. Текстура је важан и ефектан ликовни елемент који се, поред линије и површине, у ликовној уметности директно везује за саму материју. Њоме се одређује квалитет неке површине и она нас обавештава о структуралном саставу и грађи површине сликаног предмета. Овде се свакако морамо сетити и Сезанове (*Paul Cezanne*) мисли да „*садржај уметности лежи у томе што мисле наше очи*”. Дакле, текстуру можемо сазнати и проверити непосредно чулом додира. Али у сликарству чуло додира није оно које нам једино говори о текстури. Ми њу доживљавамо путем чула вида и сопственог животног искуства. Али, текстура стимулише два различита чула: вида и додира. Утисак текстуре зависи од начина на који се одбија светлост са сликаног објекта (што зависи од његовог положаја, усмерења и величине), што, са своје стране, утиче на валерске и бојене односе врло ситних јединица које улазе у састав сликане површине. Овакво третирање квалитета површина, на предметима из спољне околине, јесте и подстицајна инспирација за уметничку делатност. Постоје четири врсте текстуре у уметности: стварна текстура, симулирана текстура, апстрактна текстура и измишљена текстура. Копирањем, имитацијом својстава сликаног предлошка неким сликарским материјалом и техником стварамо такође карактер површине.

Познавање текстуре је стара сликарска вештина, налазимо још у египатским гробницама, на сјаним цртежима на којима је текстура изузетно наглашена. Сликарство холандских фламанских уметника 17. века има пуно натуралистичких представа мртвих природа у којима су верно приказане мртве природе уз вешто коришћење текстуре. То су слике у којима је и сликарска вештина “*trompe-l’œil*”²⁸¹ била примарно кориштена да би уметници што успешније насликали лепоту биљака. Ове натуралистичке представе су имале задатак да илузијом верно представе флору преко текстуралне технике. У циљу остваривања што вернијег сликања, текстуре су рађене у финим наносима боје, са градацијом валера, светла и сенке, уз верно копирање природе. Визуелна перцепција линије и површине је мање директна од тактилне, али је поузданија од ње и лакша за тумачење и схватање. Тактилна перцепција чулом вида је од примарног значаја за схватање текстуре. То се одражава и у говорном језику. Речи које симболишу текстуралне појаве означавају тактилне осећаје.²⁸² Појмови гладак и храпав спонтано се у свести везују за чуло додира. О томе колико је чуло додира важно доказује и морзеова азбука за слепе. У том смислу, лакше је прихватљива и копија уметничких дела у музејима света, јер таква копија дозвољава додир, како за слепе, тако и за децу а и остале посетиоце. То је, уосталом, и вид приближавања уметности најширим слојевима; другим речима, усавршавање комуникација са околином, које је све мање у савременом друшву. Ово не значи да нас и чуло вида не може, посредством светлости, извес-

281 *Trompe l’œil* - преварити око.

282 *Op. cit.* Митровић, М., стр. 79.

тити о томе да ли је неки предмет гладак или храпав. Међутим, визуелна слика текстуре је извесно комплетнија, јер су чисто тактилним особинама глаткоће и рапавости придодате и особине које је светлост изазвала и додала тактилним појавама површине. Тако је под утицајем светлости нека површина перципирана не само као глатка или храпава, него и као храпава, мат или сјајна, па чак и блиства. У ликовним уметностима је могуће уочити четири основне варијације текстуре:

1. Храпаво без сјаја,
2. Сјајно храпаво,
3. Глатко без сјаја,
4. Сјајно глатко.²⁸³

Дакле, употреба текстуре у ликовним уметностима има за циљ да оптичким средствима дочара тактилни квалитет неке површине. Будући да су наша искуства у великој мери одређена и тактилним контактима, употреба текстуре има нарочито снажно емотивно дејство. Она може да појача или усмери одређени ефекат остварен у неком ликовном приказу, да делује симболички или асоцијативно. Животно искуство нам и овде много помаже. Али и само ликовно дело може да има своју текстуру. Она зависи од употребљених материјала, начина њихове обраде, или остварених наноса боје, или пасте у сликарству. Како би се текстура саме слике разликовала од визуелно остварене текстуре на слици, користи се појам *фактуре* како би се њиме означио квалитет површине саме слике, без обзира на то које су текстуре на њој представљене. И фактура, једнако као и текстура, може вршити снажан утицај на примање, односно рецепцију једног уметничког дела. У модерној уметности текстура у сликарству не мора да има порекло у природи. Њу уметници креирају кроз игру са најразличитијим материјалима, и такве текстуре могу имати геометризоване карактере, али и аморфне или чак и биоморфне облике и асоцијације. Данас се уметници изражавају путем текстуре, јер имају потребу да створе ликовну целину у којој желе да изразе сопствени естетски императив, који је или у служби описа инспирације или каквог духовног стања. Уметници примењују готове објекте (*ready made*) и додају им разне материјале, као што су метал, дрво, кожа и чипка, лепкови па чак и песак.

У данашњем свету, на пример, постоје јастуци које израђују текстилни дизајнери и инжењери, а служе за то да се путем интернет веза остварује комуникацију међу емоционално блиским, а географски удаљеним особама. Када једна особа загрли јастук, он се деформише у складу са додиром, што се онда преноси на јастук који је добио информацију путем инетрнета на други умрежени јастук. Тако јастуци у савременом свету преносе емоције с краја света на други и уз помоћ модерне технике, односно електронике остварена је стара препорука из народне изреке „*окрени узглавицу да ме сањаш*“. Наиме, тако би говорила особа која бу уснила другу, милу особу. На тај начин се кроз деформацију облика, односно уметничког дела, најuverљивије доживљава текстура.

Кад говоримо о текстури морамо да поменемо и линију која је у уској вези са текстуром. Материјали, поред свих својих физичких и хемијских својстава, имају такође своја визуелна и тактилна изражајна својства. Она се наравно откривају чулом вида и додира. Сви облици који имају глатке површине се добро опажају путем додира, што је за визуелне уметности врло често незгодно. Заправо додир-

283 *Ibid.* Митровић, М., стр. 12.

вање слика њима штети, па се зато не дозвољава посетиоцима изложби да додирују радове, као и музејским експонатима. Савремени посматрачи морају да се задовоље додиривањем предмета погледом. Под „додиром погледом” подразумева се да се својства материјала доживљавају самим виђењем сликаног материјала. Важно је знати да се сваки материјал опажа као текстура на основу наших животних искустава. Наравно, увек су нам ближи они материјали чија су нам својства искуствено позната и с којима смо чешће у контакту. Зато визуелно ми доживљавамо одређене материјале као да смо их опипали:

„Оно што визуелним опажањем или додиром осетимо као одређено стање материјала називамо текстура. Она се исказује као глатко, храпаво, масно, суво, меко тврдо и друго, чиме се својствима испољавају одређена стања и значења. Храпаво наводи на доживљај сусрета са драматичним. Глатко и масно изражавају осећај љигавости и тако даље. Доживљај текстуре нових материјала своди се најчешће на нешто хладно, мање племенито од природних материјала.“²⁸⁴



Сл. 283. Тамара Лемпицка, *Кале*.

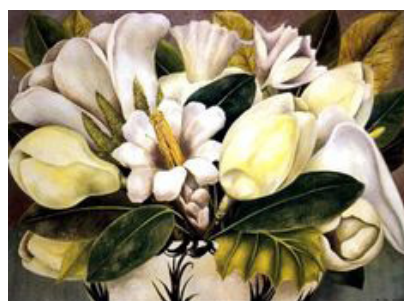
Другим речима, није нам потребно да увек дотакнемо материјал да бисмо имали визију његове текстуре и осећања које произилази из тог доживљаја. Када је насликана Мона Лиза, она је толико била верна природи да су људи посезали да је додирну, да се увере као неверни Тома, да је ова слика верна илузија стварности. Узмимо, на пример, доживљај елганције, мистерије и пријатности на слици 283 *Кале*, из 1941. године.

Лемпицка (*Tamara de Łempicka*, по рођењу *Maria Górska*) је прва уметница која је постала гламузона звезда,²⁸⁵. Она је представила цвеће лазурним слојевима боје у нежним тоновима, који сугеришу танане и глатке текстуре листова и латица цвећа. Кала је цвет вијугавог облика, који делимично сакрива, а делом открива своје срце и показује се, стога, згодном за сликање.

И слика 284 Фриде Кало де Риовере (*Frida Kahlo de Rivera*) *Магнолија*²⁸⁶ из 1945. године представља цвеће са истим текстуралним визуелним ефектима глатке текстуре, без сјаја. Она је постигнута тананим сликарским наносима боје на платно. Страсна Фрида Кало је кроз ову слику прелепе магнолије, симбола племства, истрајности и љубави према природи прича нам причу о свом животу.

На слици 285 је оријентални мак из 1928. године на којој је О’Киф сликовито, текстуром боје дочарала средиште цвета.

За разлику од ње, Ван Гог када слика сунцокрете наноси пастуозно боју и тиме се пои-



Сл. 284. Фрида Кало, *Магнолије*, 1945. год

284 Богдановић К., (1995), *Свест о облику II*, Прометеј, Нови Сад, стр. 87.

285 Grosenick, U.; Becker, I., (2001), *Women artists in the 20th and 21st century*, Taschen, London, стр. 306.

286 Магнолије се због изузетно богатих, веома лепих и раскошних цветова оправдано називају *краљицом пролећног цвећа*. Најчешће цветају у белој, ружичастој и пурпурној боји, али најзанимљивије је да се код великог броја магнолија цвет појављује пре листа. У Европу су, из Америке стигле 1740. године у француски град Нант. Име је добила по ботаничару *Pierre Magnol*-у, кога је Луј XIV послао у свет да прикупља најлепше биљке за версајски врт. Оне су познате и по томе што спадају у врсте биљака које потичу из доба када су Земљу насељавали диносауруси.

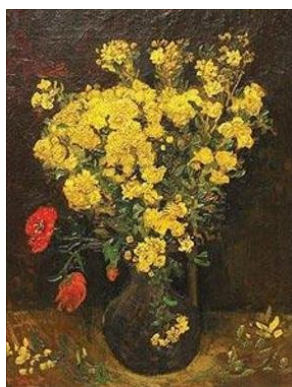
грава са пастом стварајући храпаве трепераве текстуре латица цвећа у вази. Овде је приказана веома позната слика. Она је била два пута безуспешно крадена из Египта, из Каирског музеја (*Mahmoud Khalil Museum*). Слика је процењена на £32 милиона, цена која је свакако постигнута и фантастично сликаном текстуром.



Сл. 285. Џорџија О Киф, *Оријентални мак*.

На сликама Анселм Кеифера видимо снажну изражену текстуру. Овај уметник се бави слојевима боје са циљем да што реалистичније уђе у суштину осушеног сунцокрета.

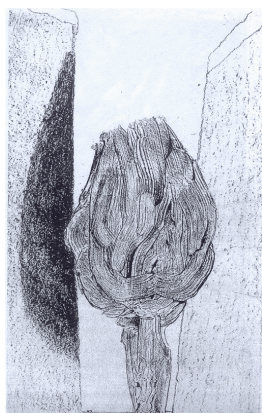
Макс Ернст (*Max Ernst*) је један од необичних аутора 20. века. Он је измислио фротаж, технику којом је добио отиске површина на папирима и које је затим спајао у нове ликовне целине кроз циклус који је назвао *Историја природе*. Слика најбоље илуструју ову његову идеју, игру текстуре и новонастале форме која је добијена истраживањем отисака које даје структура дрвета.



Сл. 286. Винсент Ван Гог, *Ваза са цвећем*.



Сл. 287. Анселм Кеифер, *Дозволимо да хиљаду цветова процвета*.



Сл. 288. Макс Ернст, Шумска игра, *Историја природе*.



Сл. 289. Одилон Редон, *Букет цвећа у вази*.

Одилон Редон, је још један у низу аутора који нежним наносима боје дочарва игру светла и сенке на тананим цветовима који су у букету у вази. На приложеној слици 288 видимо да текстура не мора бити увек тешка и масивна. Нежна танка текстура је овде неопходна, јер представља орхидеје, символ љубави и лепоте. Плава орхидеја је свакако плод маште овог необичног ствараоца. Његова машта претворила се у стварност, дакле и овај сликар је био велики визионар! Ово је доказ да машта и сан могу постати стварност. Оваквих, сличних, примера има

небројено много кроз историју човечанства.²⁸⁷ Орхидеја је необичан и посебан цвет. У древној Кини орхидеје су се често повезивале са плодношћу и сматрало се да помажу при зачећу. То је егзотични, префињен и естравагантан цвет, због чије изузетне лепоте га данас повезујемо са љубављу, романсом, еротиком и жељом за интимношћу.



Сл. 290. Гунтер Брус, *Не Дафне, не!* 1984.год



Сл. 291. Бета Вукановић, *Магнолије*.

Слика 290 је приказ нежне текстуре. Аутор Гунтер Брус (*Günter Brus*) лепи сасушено цвеће и оставља траг на платну оловкама. Ово је пример маште једног савременог аутора који нам представља тренутак претварања Дафне у биљку. На жалост, овај сликар није користио лавор већ сушену коровску биљку, која је отпорна као и сам лавор. Доживљај хладноће, одбојности и непријатности у текстури флоралног царства готово да не постоји. Флора, као и све асоцијације на њу, одишу пријатношћу, никако негативним конотацијама. Основа материјалне вредности текстуре везује се не само за површинску структуру, већ и за боју и форму, то јест њихово међусобно садејство. На сликама које следе можемо видети текстуре које верно служе представљању раскошних форми цвећа. Различити аутори сликају флору у складу са својим доживљајем и надахнућем. На приложеним сликама српских уметника (од 291. до 300. слике) јасно се могу видети радости живота које цвеће носи у текстури, путем које слике поседују коначну спознају духовности и радост слободе ликовне мисли.

Духовна поимања текстуре кроз њену повезаност са бојом и обликом су увек у садејству са флором, великом мајком Природом која је увек позитивна. Флоралне текстуре су најчешће представљене као сјајане, мат, глатке, меке и доживљавамо их као финоћу, тананост, градећи у себи баршунаст, свиленаст опип. Оне су веома ретко грубе и храпаве, тврде и хладне.

На примеру са слике 299 Миодрага Миће Поповића запажамо хладне тонове, али са богатом текстуром која надокнађује све оно што је бојом уколоњено. У текстури и фактури слика Поповића Миће доживљава се судбинско осећање трагичности постојања, колико индивидуалног толико и колективног. Судари и хармоније текстурални на његовим радовима су изузетно јаки, што доприноси опш-

287 2013. године објављена је вест да су јапански научници након десет година напорног рада и успели да направе прву плаву орхидеју! Пигмент су „позајмили“ од азијског дневног цвећа. Јапански научници са Универзитета у Чиби, уз помоћ технологије генетског инжењеринга, створили су прву у свету плаву орхидеју врсте *Phalaenopsis aphrodite*. www.rts.rs/page/.../Јаранци+uspeli+da+stvore+plavu+orhideju.html, приступљено 2013.

тем утиску. Сликарски опус овог изванредног сликара дубоко је везан за текстуру. Он лепи слојеве тканина, дрвета, делове намештаја, металне апликације и друге прикупљене предмете на своје слике. На тај начин његове слике излазе у простор, стварајући невероватну илузију о сопственом присуству у делу. За овог аутора „сликарство је последња одбрана једног народа“,²⁸⁸ али и начин да се изрази и пролазност суровог живота.



Сл. 292. Зора Петровић,
Цвеће у вази.



Сл. 293. Петра Лубарда,
Руже.



Сл. 294. Сава Шумановић,
Цвеће.

Текстура је непоновљива техника која готово не зна за грубост. Чак на сликама које приказују отровне биљке текстуре нису никада до те мере грубе да бисмо их доживљавали као одбојне. Ретке грубље текстуре често нас наводе на потребу да додирнемо предмет, слику, као што мала деца желе да чују страшни део приче и да тако превазиђу страх. На приложеној слици 300 Лаиновића Цветка, примећујемо богату пасту. Бројним, слојевима и храпавим текстурама сликар ствара илузију простора и јасне форме цвећа. Толико је био необичан Цветко Лаиновић да необичнији није могао бити. Његова необичност и чудесна разлика у односу на очекивано и навикнуто налазили су се у његовој оригиналности.

Једнообразна текстура делује монотono, а мноштво разнородних текстура делује позитивно на разбијање целине, али понекад ствара и хаос. И за текстуру



Сл. 295. Јубица Цуца
Сокић, Ваза са цвећем.
Свеће



Сл. 296. Предраг Пеђа Милосављевић, Беле
руже.p-milosavljevic-bele-ruze-1944-szpb-80



Сл. 297. Никола
Граовац, Цвеће у
вази.

важи правило да се мора бити јасана и прегледна, како би се појавила хармонија и склад делова у ликовној целини.²⁸⁹ Сада се намеће и питање: шта је заправо форма? Прво да разјасним о чему сад говоримо код употребе ликовног језика. Визуелну форму чине она обележја која се могу одредити представом некога или

²⁸⁸ Поповић, М., (приступна беседа), *Глас САНУ*, (1980) „СССХVIII“, књ. 2, САНУ, Београд, стр. 110-119.

²⁸⁹ *Op.cit.* Митровић, М., стр. 79.

нечега што је у реалности, или уобразиљи виђено. Форма, са свом симболиком онога што је као стварна форма остало у свом простору, било да је реалан или имагинаран јесте вид представа на слици. Да би се успоставио основни однос између онога што се посматра и онога што је представљено, потребан је визуелни бар минимални траг контуре објекта, помоћу којег успостављамо однос према посматраном. Тек пошто се текстура представи у форми, што се дешава при наносу боје, може се говорити о садржају онога што видимо. Однос визуелне форме и текстуре је изузетно суптилан и компликован за анализу. Може се рећи да постоји небројено много начина на које они међусобно комуницирају кроз ликовни језик. Историјски гледано, схватање форме и њене садржине и текстуре, као ликовног елемента којим се преносе поруке, кретало се од митског и ритуалног ка религијском, преко естетског, чисто ликовног *l'art pour l'art*, па све до постмодерног схватања форме. У неким видовима савремене уметности, као што су концептуална, визуелна поезија, минимал арт, појава елементарног наслућивања неке визуелне чињенице има велики значај. У савременој уметности често наилазимо на нешто што је намах веома тешко препознати и тешко довести у везу са оним из чега је нешто произашло. У таквим случајевима, форма добија свој смисао кроз текстуру, али и боју. Наслућивање и препознавање форми у савременој уметности је понекад недовољно за сагледавање концепта. Огромно искуство и стрпљење, заинтересованост за одгонетање савремених значења трагова у сликама, јесте нешто што је увек рецепиенту од изузетне користи.



Сл. 298. Коста Брадић, *Цвеће у вази*.



Сл. 299. Миодраг Мића Поповић, *Руже*.



Сл. 300. Цветко Лаиновић, *Цвеће*.

У савременим уметничким делима форма и њен садржина схватају се често као једно. Али тај однос зависи и од материјала преко којег се одређена форма и садржина испољавају. У новије време настало је много нових материјала. Најпознатији и најчешће коришћен је пластика, јер има велики број могућности за трансформацију. У зависности од хемијских и физичких својстава, пластика има растегљиву појавност. Она може бити тврда или јако мека, или растегљива и може бити обојена било којом бојом. По правилу нема спојева. Акрилик боје, настале још 1934, серијску производњу и употребу доживеле су 1950-тих година. Лако се везују, брзо суше и одликују се постојаношћу. Могу бити транспарентне, мат или сјајне, па су зато постале незаобилазне у многим атељеима света. Нови материјали²⁹⁰ настају комбиновањем својстава два или више материјала. То су такозвани композитни, то јест синтеровани материјали. Савремени аутори често и сами веома експериментишу материјалима, спајају различите технологије и тех-

²⁹⁰ Богдановић, К.; Бурић Б., (1991), *Теорија форме*, Завод за уџбенике и наставана средства, Београд, стр. 122.

нике, колажирају и лепе разне реди мејде, на своја платна. Данас се такви излети с правом називају сопствена или лична техника.

Многи аутори нису у могућности да увек имају добре боје и подлоге, па је и то један од разлога што праве често експерименте на својим платнима. Неки доприносе новинама захваљујући понекад луцидним идејама и међусобним спајањем разнородних техничко-технолошких иновација, комбиновањем ликовних поетика и концепата. На тај начин се још једном потврђује истина да је уметност жив организам који расте, некад брже а некад спорије, и који се непрекидно развија. Нови материјали настају и у процесу рециклаже и често се добијају од папира, дрвећа, пластике, ПВЦ И ПВА кеса, дрвећа, тј. флоре. Тим природним материјалима додају се лепкови који их спајају и чине чврстим и отпорним. Техничко-технолошка револуција је донела могућност и штампања слика на различитим материјалима, односно подлогама. Формати и колорит више нису технолошки проблем, већ је идеја, *ентелехија* оно што је и даље огромна мотивација и изазов за ствараоца.

4.2. Традиција и тренд као дуалитет у уметничкој пракси.

Традиција је термин који је широко распрострањен у свим манифестацијама савременог друштва. О њој се често говори у свим областима живота. Веома се олако ставља у средиште опште пажње и тако вешто манипулише друштвеном заједницом. Понекад се он превише истиче, некада опасно занемарује, намерно или ненамерно, у зависности од жељеног исходишта и намере. У том смислу, мислим да је неопходно прецизно дефинисати традицију, посебно у сликарству, и објаснити њено значење, и то у најширем оквиру, али увек имати у виду да се значење традиције често отима добром и јасном дефинисању. Посебно се треба чувати буквалног значења појма традиција, јер је традиција читав један, врло сложен процес преношења, предавања и одржавања идеја, а потом и постугнутих и конвенцијом утврђених вредности, начела, порука, веровања, обичаја, вести, искустава, усмено и писмено, с генерације на генерацију. Може се рећи и да она подразумева скуп материјалних, техничких и духовних знања, достигнућа, вредности и образаца понашања који владају у једној култури. Најчешће се одржава преко несвесног фенотипа на којем се заснивају идентитет и континуитет једне културе у оквиру глобалног цивилизацијског тока. Дакле, традиција подразумева врло строг и чврст, проверен, приступ одржавању (класичних) идеја, вредности и начела унутар одређене социјалне заједнице. С правом је одређују и дефинишу разновразне научне дисциплине: социологија, културологија, антропологија, психологија, религија, историја, естетика, политикологија, филозофија, али и уметност.²⁹¹ Може се рећи да без традиције не постоји, и не може да постоји, ни једна култура у историји човечанства, а оквиру културе ни једна уметност. Без ње се не може претпоставити опстанак ни једне људске заједнице, јер је она надбиолошка база за свако друштво. Обично превиђамо могућност да традиција није пуко преношење или чување прошлости, што уверљиво објашњава Хегел:

„Оригиналност одерђене традиције се не састоји само у поковавању законама стила, већ у оном субјективном надахнућу које се, уместо да се потпуно ода

²⁹¹ Tylor, E. B., (1981), *Anthropology: An Introdyction to the Stydy of Man and Civilization*, D. Appleton & Co, New York, стр. 184.

самоме маниру, докопава једног по себи и за себе умнога градива, па га изнутра из уметничке субјективности уобличава по суштини и појму једног одређеног уметничког рода као и сходно општем појму идеала“.²⁹²

Наравно, и уметности, па и сликарство, овековечавају моралне и културалне принципе и ставове заједнице у којој настају. На основу анализе традиције могуће је препознати и разликовати различите културе, па тако и различита уметничка достигнућа. Митолошко и фолклорно наслеђе народа, тако важно за сваку уметност, такође спадају у традицију. И све то богатство се преноси и особитим понашањем, начином живота и рада појединаца у оквиру друштвене заједнице, али и преко уметности.²⁹³

У свим познатим и признатим ставовима (такозваним психолошким школама) посебан значај придаје се утицају традиције првенствено на развој личности, као саставног дела целокупне друштвене заједнице, а сходно томе и на сликарство, којим се појединац уметнички оријентисан бави. И психоаналитички појам колективно несвесно заснива се на појму традиција, као што је случај и са појмом архетип, о коме је било говора у поглављу **1.1. Архетипска форма, појам и објашњење**.

Како је уметност понекад у врло блиском односу са философским мишљење, постаје важно свако филозофско схватање које обухвата целокупност идеја, облика мишљења, обичаја, установа и институција, свеукупно духовно, културолошко наслеђе са специфичним естетичким хоризонтима. Зато уметност обухвата целокупну баштину човечанства која је готово непрегледна. Уметност је ствар индивидуе и подразумева афирмисање индивидуалности и дигнитета, другим речима ауторитета. Ауторитет традиције је признат или наметнут углед или утицај од стране неке особе или институције. Он се лако може пратити кроз историју сликарства, али и свако друго уметничко испољавање или преко друштва у целини. На пример, ауторитет дуго година су били црква и вадари и они су били у средњем веку наручиоци слика. Сликарство је требало тада да укорени и подржи владајући поредак, вредности наметнуте од стране поручиоца. Савремене културе прихватају преуређене и транспоноване изворне културне или пажљиво преобликоване вредности, значења и обележја традиција, што се све огледа и у сликарству. Оне се показују као садржај начина живота сваког народа, које сликарство - као и друге уметности - верно прати. Вероватно је уметност тај разлог што раскид са традицијом у области материјалне културе јесте видљивији него у области духовне културе. У материјалној производњи традиција делује као целина, јер преноси постојећи начин производње, али и тиме омогућава настанак измењеног традиционалног става или модела, што је веома очигледно и видљиво у сликарским делима. У материјалној култури и производњи непосредно се исказује замена традиције напретком, али и уметност није лишена тог важног појма под именом напредак. Сваки напредак садржи нужно традицију, само је питање у којој мери. Ово мора да буде првенствено схваћено као процес тотализације култура. Напредак и традиција су узајамно условљени и дијалектички супротстављени у односу на стваралачки процес.

Традиција у уметности се може показати као посебан облик класицизма, који понекад опонетно стоји наспрам модерних, авангардних праваца и уметничких покрета. Најчешће се традиционализам заснива на провереним естетичким

292 *Op.cit.* Хегел Г.Ф., том I, стр. 293.

293 *Op.cit.* Tylor, E. B., стр. 187.

и формалним вредностима ранијих епоха, а још чешће на изворној уметности. Међу највеће традиције спада уметност великих античких цивилизација, као што су египатска, месопотамска минојска, микенска, грчка и римска, на чијим су естетичким темељима касније генерације градиле своју уметност, често стварајући од нових класичних вредности неизбрисив траг у цивилизацијском животу Планете. Све велике цивилизације пратиле су ликовне уметности које су, визуелно и визубилно, овековечавале ставове епоха у процесу настанка и формирања општих традиционалних вредности.

У ликовним уметничким контекстима, традиција се користи да дефинише тачан и врло егзактан канон приказа уметничке форме, не само када је реч о класичним цивилизацијама, већ и када се ради о каснијим периодима. Кад је реч о сликарству религиозних сцена, на пример, у сликарству православног иконописа, снажно је изражен традиционални канон који се поштује и дан-данас. Неопходно је стриктно придржавање смерница и упутство како треба да се слика одређени светац или религијска сцена; штавише и како да се припреми на материјалу подлога а материјал је увек дрво. Читава упутства су дата, у писаној форми о томе којим детаљима треба представити сцене, при чему се даје већи значај канону него сопственим преференцијама сликара као ствараоца. Ова упутства су смишљена да би традиционално сликарство било *Biblia pro literatus*²⁹⁴. Рецимо, у састав религијске традиције спада вид црквених писаних канона и ликовних предлога, који се преноси с поколења на поколење. И наравно, све је то остављало трага и на сликарство, на стварање сликарске уметничке традиције тога доба, на успостављање хришћанског класицизма. У католичком сликарству са мотивом Благовести обавезно је приказивана Мајка Божија са Арханђелом Гаврилом и белим љиљаном. Обично је окружена прелепом раскошном баштом препуном цвећа и ружићњаком, који имају задатак да нагосте едемски врт. Протестантизам пак није држао до овакве уметничке праксе, па цркве немају ликовне записе, већ беле зидове. Традиција других, нехришћанских религија имају своје посебности по којима се драстично разликују од осталих. У исламу суна изричито брани приказ људског лика, јер је човек створен по лику Божјем и јер му душу може само Бог удахнути, а не и сликар. Зато су у исламској уметности флоралне арабеске прелепе. Најчешће је арабеска састављена од ванредно лепих, хармоничних, савршено уколпљених с математичком прецизношћу геометријских линија и облика. Она је често складна и префињена стилизација флоралних, биљних мотива, испреплетених у најразличитијим варијацијама. Неретко је овакав сликовани орнамент комбинован са стиховима из Кур'ана. Традиционалне арабеске коришћене су и у архитектури као декорација, али и у ћилимарству, у рукописима, уопште, на разним украсним предметима и за свакодневну употребу.

Кроз ове примере видимо да религијска традиција, у ширем и ужем значењу, обухвата историју свих познатих уметности. Занимљиво је да се и ова традиционална уметност задржала у многим срединама до 21. века, и то у свом готово изворном облику. Она је веома велики утицај је оставила, поготово на дизајн традиционалних текстила код свих народа света, где такође можемо да уочимо заједничку црту традиције, проистеклу из суштине текстилних техника које имају своје законитости, и којим утичу на начин стилизације ликовних форми. Ово се

294 Библија је за неписмене, или *Poor Man's Bible*, термин који је ушао у употребу у модерним временима да опише уметничка дела у црквама и катедралама, који су појединачно или колективно креирани да илуструју учење Библије, пре свега за неписмену популацију.

највише односи на традиционалну ликовну орнаментику у ткању.

У европској историји сликарства традиција се препознаје кроз све епохе. Она се огледа у канонима, правилима и ставовима које прате достигнућа епохе. Препознаје се и у начину сликања одређених тема преко тачно утврђених техника које су у складу са техничко-технолошким достигнућима историјске епохе и културолошким и естетичким нормама времена у којем аутори живе и стварају. На примеру холандског сликарства флоралне мртве природе из 17. века види се традиција која је годинама и деценијама била чувана. Ова велика културна традиција јавила се као модни тренд, условљен историјским околностиима и опстала је читав век. Њене трагове и санжан одјек препознајемо и у сликарству наредних епоха. Традиција сликарства овог жанра поготово је имала утицај на сликарство импресионизама. Цветни букети поново су оживели у ово доба кроз слике које нису неми сведоци времена. Јер, ове слике нам шаљу дубоко традиционалне поруке, које су сада прилагођене модним трендовима с почетка 19-тог века.

Нама, у најближој српској, а шире, экс-југословенској уметности, традиција се приказује кроз посебан облик класичног традиционализма у ликовним уметничким правцима. Он је супротстављен модерним, авангардним правцима и уметничким покретима који потичу већином с краја деветнаестог и почетка двадесетог века, када су сликари одлазили на школовање, најчешће у Беч, где су били на извору модерних струја. Данас се, у двадесетпрвом веку, захваљујући постојању интернет веза, наставља процес праћења модерних трендова. Ипак, традиција кроз призму сликарства и даље, на посебан и одређен начин, утиче на психологију, менталитет и начин живота појединаца, група, народа и наравно нација, али с правом можемо рећи да има и обрнутог утицаја. Дакле, дешава се и да нова уметност утиче на традицију. Понекад је тај узајамни однос срећан и успешан, а код правих уметника и врло плоносан.

Све горе поменуто указује на то да је традиција један од неопходних услова човековог живота и опстанка за социјално биће са истанчаним културолошким и естетичким нормама. Из тог разлога је чежња за традицијом, у одређеној мери неопходна и неприкосновена људска потреба. А нека призната традиција може трајати, па и развијати се хиљадама година, о чему сведочи читава историја човечанства. О томе колико ће нека традиција трајати одлучује не мали број чинилаца а који су обично непредвидиви. Значај, опстанак и утицај неке традиције на човечанство зависи од историјских догађаја, научних достигнућа, од економске јачине земље. Дакле, постоји огроман број фактора који може да утиче на губитак или обнову традиције у укупном цивилизацијском току.²⁹⁵ Наравно да општа глобализација света, која данас у великој мери иде преко интернета и неких насилних политичких и војних акција, доноси нов приступ према традицији. Међутим, овде макар треба направити јасну разлику између традиције као начина живота и његове праксе и традиције као изворне актуелности уметности.

Наравно, до сада је о традицији овде говорено са становишта њене уметничке објективизације, односно употребљивости. Према речима Роланда Робертсона: (*Roland Robertson*) „*Концепт глобализације односи се на сажимање света и кристалисање свести о свету као једном*“. О глобализацији пак уметности у том сировом културалном смислу је тешко говорити. Уосталом, о глобализација се често говори искључиво са гледишта економије, а понекад и политике, и тада се

295 Congar, Y., (2004), *The meaning of tradition*, Ignatius Press, New York, стр. 51.

у први план ставља њен учинак на трговину, кроз чији се развој огледа савремено потрошачко друштво. Упркос томе, глобализација обухвата много шире аспекте који снажно утичу и на све видове уметности. Кроз савремено сликаство можемо да сагледамо промена унутар појединца, али и читавог друштва. За Робертсона (*Robertson*)²⁹⁶, најинтересантнији аспект нашег модерног (или постмодерног доба) јесте начин на који се глобална свест развила. Традиција, али и трендови, сада су, вероватно, више него икад постали незаобилазани део политике, економије и маркетинга сваке друштвене заједнице. Али традиција је та под којом се намеће, пласира и продаје, широк асортиман производа и идеја.²⁹⁷ Дешава се парадоксално да идеје које се намећу немају никакве везе са правим кулуролошким и, често, биолошким наслеђем. Данас се дешава да не баш много разумљиве и разумне идеје, које су наводно некакви трендови, постају постулати које савремени дизајнери и уметници користе за уметничке ставове, прерађујући их и приказујући их кроз артефакте. Ипак, прави уметници су били и остали визионари. Такви уметници користе на различите начине традиционалне ставове који негују највише вредности, јер њихова дела имају идеалне облике визуелизације индивидуалног и колективног постојања. Ваља се сетити профетских речи Оље Ивањицки која каже „*да уопште не зна колико зна. И да зна и оно што јој још није пало на памет.*“

Уметнички концепти и ставови се преносе кроз прераду пожељних и непожељних, савршених и несавршених, локалних и универзалних, архетипских вредности којима тежи заједница. Радови тада су не само жељени већ реални, а све чешће и иреални модели људскости и нељудскости, слободе и неслободе, као увек релативних појмова унутар друштва. Постоје бројни примери мењања и прилагођавања обичаја савременом начину живота, што се рефлектује и на сферу уметности. Овакво реално стање указује на то да се проблем традиције такође значајно утиче на промену односа према традицији. У земљама ЕУ и даље живе традиционалистичке струје, које покушавају да сачувају оно што припада једном етносу или народу, како би се сачувао његов интегритет и дигнитет. Стара јапанска народна изрека каже: „*Ко не зна своје корене, неће знати ни своју будућност!*“ Али, и поред оваквих пучних умотворина, које нас саветују и опомињу, дешавају се парадоксалне животне ситуације. Миграције становништва, па и оног који се бави уметношћу, јесу бројне. Дешава се да уметници не припадају пореклом земљи у којој стварају а у којој имају држављанство, па се из тог разлога декларишу као уметници те земље. У Србији, која је у процесу транзиције, и даље су евидентни сукоби између глобалистичких и традиционалистичких струја, што се наравно огледа и на пољу уметности. То се наравно одражава и на економију, животни стил, моралне норме и, наравно, сликарство двадесетпрвог века. Али, често је овај процес и обрнут. Наиме, дешава се да многи флертују са појмовима модернизације и динамичности традиције, не препознајући своју интервенцију на оригиналном наслеђу. То су неке од могућих лоших исходишта утицаја модерног тренда и традиције. Највећи допринос у схватању праве традиције дају одређене институције од националног значаја. Међу таквима, наравно, спадају САНУ, институције за високо образовање, музеји, и галерије, које уживају репутацију у јавности. Све те институције пружају неприкосновену легитимност феномену традиције, при томе негујући праву меру отворености за модерне ста-

296 Главни радови Робертсона су Глобализација, Друштвена Теорија и Глобална култура.

297 *Op. cit.* Congar, Y., стр. 53.

вове, којима се намећу поједини трендови. А тренд је социолошки појам који се може анализирати из многих углова, у зависности од научне дисциплине кроз коју га сагледавамо. Ако уопштено говоримо, тренд је скуп компонента вредности које важе за један период и у оквиру посматраног временског низа имају дугорочну тенденцију раста или опадања, па тако до коначног пада и нестајања. И уметност подлеже, нарочито у савременом добу, па тренд постаје смерница у неком, дужем или краћем временском периоду. У моди је тренд, рекло би се, по трајању краћи него у осталим уметностима, јер траје једну до две сезоне. Тренд у уметности и дизајну, пак, показује тенденцију дугорочнијег става, исказујући се кроз посебна својства етичког, естетичког и културолошког модног императива епохе. Због тога, тренд има динамичко кретање, он је покрет у покрету у оквиру посматране уметничке дисциплине. Број артефаката који у себи садрже елементе тренда јесте показатељ колико је неки тренд прихваћен или смештен на маргину. Отуда је јасно да, за разлику од традиције, трендови увек краће трају и указују на одређене културне промене које доводе до смене постојећих схватања. Трендови у данашњем времену произазе и из инаучно-технолошких достигнућа. Међу њих спадају компјутери и нови програми-софтвери који утичу на трендове у уметности. Препознавање најновијих уметничких трендове је тешко. Иако имамо довољно знања, могућност сагледавања новина и поузданих извора, јасни закључци захтевају одређену временску дистанцу како би суд био објективан, јер нисмо у могућности да знамо све. Захваљујући савременим видовима комуникације, сви податци су постали доступни у свим крајевима света. Али, то има и свој недостатак. С једне стране све је доступно, а са друге, добијамо непрегледно море информација у којима се трба ваљано снаћи. Протоком времена, са померањем угла посматрања, трендови у уметности су лакше уочљиви. Чак и када лако уочавамо и разумемо трендове у текућој уметности, морамо прихватити чињеницу да не можемо да сагледамо све њихове квалитете и недостатке. Ако сте спремни да потрошите довољно времена, да одвежете Гордијев чвор симболичких радњи, слика и представа, моћи ћете да откријете дубоке поруке и визије кроз огледало радова које уметници стварају. То помаже и бољем рашчитавњу трендова. На предавању, под називом *Уметност данас*, у згради Ректората Универзитета уметности у Београду, 2007. године, које је одржао Едвард Луције-Смит, британски писац, песник, критичар уметности, кустос, и аутор много каталога и књига, изјавио је да је уметничко тржиште преплављено и затрпано. На њему има застрашујући број нових радова, који су дијаметрално супротни, те да је тешко да се снађемо у свим трендовима на уметничком тржишту, на коме се неке слике продају за вртоглаве суме, а неке за сасвим безначајне, иако међусобно веома личе и по квалитету и стилу. Најновије тенденције у сликарству можемо да сагледамо само на актуелним светском изложбама савремених аутора.²⁹⁸

Уз све ово, у данашњој пракси можемо да тумачимо тренутну уметност и са становишта медијски прпраћених изложби, али то не мора увек да буде у складу са трендом у ликовној уметности. Да би нам преглед трендова у ликовној уметности био јаснији, осврнућу се на податке које је објавио часопис АРТ новости (*ART news*) 1999. године. Директори музеја, кустоси и ликовни критичари широм света имали су задатак да

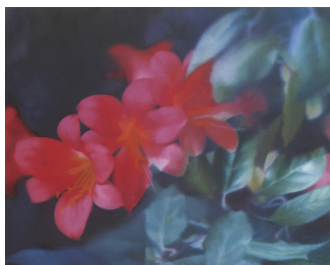
именују десет најбољих уметника који стварају ликовна дела данас.²⁹⁹ Наведени су абecedни редом то су: Матју Барнеј, (*Matthew Barney*), Луиз Боуржеоа (*Loyise Joséphine Bourgeois*), Џаспер Џонс (*Jasper Johns*), Иља Кабаков (*Ilya Kabakov*), Агнес Мартин (*Agnes Bernice Martin*), Брус Науман (*Bryce Nauman*), Сигмар Полке (*Sigmar Polke*), Герхард Рихтер (*Gerhard Richter*), Синди Ширман (*Cynthia „Cindy” Morris Sherman*) и Џефри Вол (*Jeffrey „Jeff” Wall*). Од свих горе поменутих аутора, обратићу пажњу само на оне који су се у свом опусу бавили цвећем. Међу таквима је Сигмар Полке (*Sigmar Polke*). Он је експериментисао са широким спектром стилова, предмета и материјала. У току 1970, он је концентрисан на фотографију, да би током 1980-тих створио низ апстрактних дела са темом цвећа. У последњих двадесет година свог живота он је начинио слике фокусиране на историјске догађаје кроз личну перцепцију.



Сл. 301. Сигмар Полке, Цвеће.

Герхард Рихтер, (*Gerhard Richter*) је визуелни уметник и један од пионира новог европског сликарства ко настао у другој половини двадесетог века. Рихтер је стварао лирске, геометријске апстракције и фотореалистичне слике, а такође и фотографије на стаклу. Његова уметност прати примере Пикаса и Жан Арпа (*Jean Arp*). У току своје четрдесетогодишње уметничке каријере, овај значајни стваралац подрива концепт уметникове обавезе да се мора да одржава један кохезивни уметнички стил.³⁰⁰ На примеру овог уметника можемо да пратимо еволуцију индивидуалног уметничког сензибилитета, спонтане компоненте креативности, и специфични, инвентивни

однос према технолошким средставима и масовним медијима, које уметник примењује на традиционалне методе у сликању. Овај стваралац је изградио уметнички став којим је на најубедљивији начин покушао да обнови виталност ликовне уметности сликарства крајем 20-тог и почетком 21-ог века. На приложеним сликама, од 302 до 307 је дат приказ радова у периоду од 1977. год. до 2013. године.



Сл. 302. Герхард Рихтер, Цвеће, 1977.



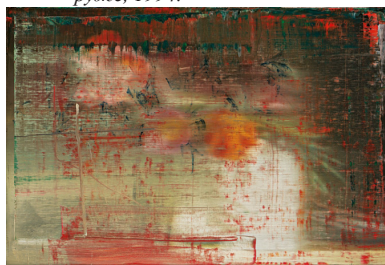
Сл. 303. Герхард Рихтер, Жуте руже, 1994.



Сл. 304. Герхард Рихтер, Орхидеја, 1997.



Сл. 305. Герхард Рихтер, Љиљани, 2000.



Сл. 306. Герхард Рихтер, Букет, 2009.

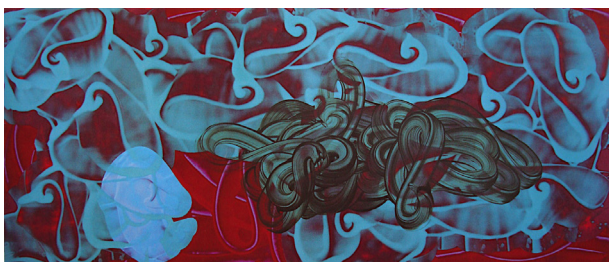


Сл. 307. Герхард Рихтер, Мртва природа са цвећем, 2013.

²⁹⁹ У чланку часописа АРТ новости, под насловом „Десет најбољих савремених сликара“, број 98; децембар 1999, на странама од 137 до 147, дат је списак („*The Ten Best Living Artists*,” *ART news*, 98 (December 1999): p.137-147), десет уметника које су најзаслужнији за тренд и модерност у протеклом периоду.

³⁰⁰ Storr, R., (2002), *Forty Years of Painting, Interview with Richter*, The Museum of Modern Art, New York, стр. 21.

Дакле, ово су сликари који су проглашени за најбоље живе ствараоце-сликаре, али су несумњиво и они део традиције и нових трендова. Посматрајући их, намах уочавамо колико су ови аутори разноврсни у радовима и личним ставовима. Зато, ако желимо да се осврнемо на најновије тенденције, морамо да отворимо редефинисање појма уметности. За такав посао нам је потребна и нека доза отворености и спремности да прихватимо и још неке видове уметничког стваралаштва као равноправне дисциплине у оквиру ликовног стваралаштва. Тренду у сликарству се тада може прикључити и: апстрактна уметност (*Abstract Art*), дигитална уметност (*Digital Art*), уметност графита (*Graffiti Art*), уметност у метроима (*Sydney Art*) и многе друге за сада мање важне категорије³⁰¹. Тренд уметности апстракције (*Abstract Art*), описан је понајбоље од стране Дантоа, (*Arthur Coleman Danto*) америчког ликовног критичара и филозофа, који је најпознатији по томе што је био утицајан, дугогодишњи уметнички критичар уваженог часописа *The Nation*. Он наводи Дејвида Рида (*David Reed*) као „једног од најбољих америчких сликара данас“. Рид је познат и као колориста, који ствара дуге, уске апстрактне слике на платну. Поред тога што је сликар, он се изражава и путем инсталација, вајарства, али и преко видео радова. Предавач је из историје уметности, савремене уметности и кустос бројних изложби. Показује склоност ка уметности из доба барока и радовима Дега (*Edgar Degas*) и Делаacroа (*Eugene Delacroix*). Дејвид Рид покушава да створи осећај одсуства у својим апстрактним сликама, јер одсуство чини да желите да га попуните и учествујете у интеракцији са уметничким делом. Док Данто овај стил карактерише као „*Менхетн барок*“, о раду Рида, критичар Барбара А МакАдам (*Barbara A. MacAdam*) каже да он обухвата „*ништа мање него свесно и несвесно, време и простор, било реални или замислиени, интелект и емоцију, живот и смрт, пејзаж и ентеријер, океан и прерију, и тако до краја (ad infinitum) на такав начин да се то све може да осети, али никада да види*“. Његове слике изгледају као талас ковитлаца емоција и боја. Све на радовима овог уметника сугерише оно што Мак Адам назива „*неочекиваним ритмовима природе и живота*“.³⁰²



Сл. 308. Давид Рид, 363.

Када говорим о тренду, такође је неизбежано да се дефинишу појмови као што су поткултура и супкултура, јер се у овим појмовима појављује скуп норми, вредности и образаца понашања који разликују културу једне групе људи од културе шире заједнице,

а често утичу и на формирање трендова. Субкултура је посебан, релативно затворен сегмент опште културе. За све припаднике одређене супкултуре заједничко је да чланови деле иста уверења, обичаје, вредности а често и начин облачења, исхране, понашања и моралних норми.³⁰³ Говорећи о поткултурама обично мислимо на омладинску субкултуру. Музика игра важну улогу у настајању поткултурних група и омладинска поткултура се обично дефинише у односу на музику. Чланови поткултурних група се разликују једни од других, осим по ставовима и

301 *ART news*

302 MacAdam, B., (2010), *A Daily Journal of International Exhibitions*, <http://www.contemporaryartdaily.com/2010/02/david-reed-at-peter-blum/>

303 *Op.cit.* Видановић, И., стр.167.

циљевима, али и по спољашњем изгледу, а и интересовању. Дешава се да неке од ових субкултура изроде нови тренд.³⁰⁴

Тренд дигиталне уметности (*Digital Art*) почиње са ером широке употребе компјутерских програма. Компјутерска технологија од 1990-тих постаје главни медиј у изражавању многобројних уметника. То је није само нови медиј за самоизражавање, већ и нов начин маркетинга и приказивања уметности. На пример, Мациеј Вишниевски (*Maciej Wisniewski*), уметник са седиштем у Њујорку, који је радио као програмер за ИБМ (*IBM*), измислио је нетомат (*Netomat*), који „сече кроз проток информације и добија снимак интернета из неколико различитих извора“, и које користи за стварање новог уметничког медија са неограниченим потенцијалом. Међутим, коришћење такве нове технологије је скупо, па зато интернет уметници често траже корпоративне спонзоре, који могу да плате коришћење дела веб (*web*) уметника на онлајн (*online*) у промотивним кампањама. Корпорације воле да спонзоришу веб уметност, јер су је видели као моћну алатку која апелује на свест богатих потрошача на софистициран начин. Дигитални уметници могу да учествују у рекламним кампањама, јер им оне отварају тржиште за њихову уметност. У оквиру традиционалног Витни музеја (*Whitney Museum, New York City, USA*), 1997. године основано је бијенале Дигитал арта. Оно је инспирисано технолошком креативном фантазијом. Посебан тренд, па и нека врсте моде да се сликари служе графитима. Ова умертност постоји веома дуго. Графити представљају вид ликовног изражавања, преко којег се преносе поруке на јавним површинама, у писаној или ликовној форми. Међутим, ова врста уметничког изражавања није, како већ рекох, нова. Наиме, историја графита протеже се чак до историје античких цивилизација, као што су античка Грчка или Римско царство. У античком Риму, ако сте желели да нешто поручите јавности, морали сте да изгребете зид. Зидови Помпеје прекривени су примерима овог староримског обичаја саобраћања познати под термином *Graffito*.³⁰⁵ Графити су, као респектабилна уметничка форма, почели су да се признају много векова касније. Све је почело са Жан-Мишелом Баскијатом (*Jean-Michel Basquiat*) који је постигао успех на тржишту уметности. Иако се још 1990-тих уметници овог новоуспостављеног жанра још увек боре да се уметност графита придружи осталим уметностима и да убеди галеристе да им посвете дужну пажњу. Они само желе да људи прихвате ову уметничку врсту „надајући се да ће наши људи постати потрошачи њихове уметности“. Многи улични уметници инсистирају на чињеници да за њихову уметност на уличним зидовима нема потребе да се плаћа улазница, па зато има предност у односу на галерију за чију се посету плаћа улазница, да галерија после неколико сати дневног јавног рада затвара своја врата, док је овде *изложбени салон* стално отворен. Улице су тако постале отворене и бесплатне галерије, а при том и естетички образују грађане, пролазнике.

Међу субкултурним трендовима свакако спада и уметност у метроима (*Subway Art*). Од самог почетка ни графити - арт покрета, ни уметност графита у метроима нису били одмах прихваћени, често су били прогоњени од градских власти која их није признавала, док су други њихов начин уметничког изражавања означавали као вандализам. Али, било је и таквих који су пак ове уметнике и њихову уметност видели као облик народне уметности. Тренутно се интернационална

304 Encyclopaedia Britannica Online.

305 Coleridge, H., Furnivall, F., Murray, J., Talbot Onions C., (2006), *Oxford English Dictionary 2*, Oxford University Press, Oxford, стр. 355.

уметничка сцена мења веома брзо. Пошто је поново откривено сликарство, поготово фигурално сликарство, многи уметници се баве политичким темама које се тичу глобалних питања у друштву. Друга група уметника користи се другим уметничким формама: од моде до индивидуалног уметничког израза којима изражава ставове изнад свих конвенционалних уметничких усмерења. Данас се не могу са сигурношћу да наброје сви уметнички трендови, можемо се само да један општи преглед и информација о савременим ствараоцима, њиховим најновијим изложбама, ценама њихових продатих радова на отвореном и ромењљивом тржишту уметничких артефаката.

Да би се направио, ипак, колико толико садржајан преглед савремених тренд тенденција у уметности потребно је осврнути се и на најпрестижније изложбе на свету. Међу њима спадају Бијенале у Венецији (*Biennale di Venezia*), документа у Каселу (*Documenta Cassel*), Бијенале у Берлину, Бијенале у Рио де Женеиру, Бијенале у Токију и Бијенале у Истамбулу. То су велике светске изложбе на којима је могуће, донекле, сагледати ликовну сцену. Бијенале у Венецији је нама географки најближе. То је интердисциплинарна изложба живе, савремене, уметности. Од свог почетка, који датира из 1895. године, представљало је свету дела ликовне уметности најпознатијих сликара, графичара и вајара. Једна од кључних година у његовој историји је везана за 1930. годину. Реч је о измени начина финансирања изложбе које је омогућило проширење Бијенала успостављањем филмске, позоришне и музичке секције. Међународна изложбе филма била је први пут организована 1932. године, а две године касније и позоришна уметност је била представљена на Бијеналу. Важна година је и 1968. када Бијенале упало у кризу. Те године нису додељивана признања победницима појединих дисциплина. Година 1974. је комплетно посвећена Чилеу као протест против владавине диктатора Аугустоа Пиночеа. Година 1980. значила је проширење Бијенала на архитектуру и од тога доба било је ту представљано много архитектата. Штавише, и плес је 1999. доживео свој деби на Венецијанском бијеналу. Тематски је година 2006. била одређена за представљање градова и говори о промени савремених градова и о рушењу свих подела, информационих и физичких баријера. Тема прошлог Бијенала архитектуре је била архитектура и друштво. Тема XIII Бијенала архитектуре, коју је изабрао Дејвид Чиперфилд (*David Chipperfeldt*), гласи: Заједничко поље. Савремено Бијенале се налази под крововима тридесет сталних павиљона који су укомпоновани у парк Ђардини. Земље које немају сталне павиљоне представљене су у сезонским павиљонима на локалитету Арсенале.. Године 2013. на 55. Бијеналу у Венецији, од 1. јуна до 24. новембра 2013. године, посетиоци су имали прилику да погледају изложбу у скоро 90 националних павиљона, као и централни поставку *The Encyclopedic Palace*, са радовима преко 150 уметника из четрдесет земаља. Међу 88 националних павиљона на Бијеналу било је десет дебитаната, укључујући Ватикан и Косово. Према концепту уметничког директора 55. Бијенале Масимилијана Ђонија (*Massimiliano Gioni*), италијанског кустос и ликовни критичара, тема 55. Бијенале је *The Encyclopedic Palace of the World* која је инспирисана радом Марина Ауритија (*Marino Auriti*) из 1955. године, самоуког уметника који је сањао о великој палати у којој је смештен музеј који прикупља све знање света на једном месту.³⁰⁶ Поменуто Бијенале обухвата још 48 додатних тема, међу којима су у Павиљону Србије приказани тзв. колатерални догађаји,

306 преноси портал seecult.

чији је комесар била кустос Маја Ћирић. Владимир Перић и Милош Томић су представили изложбу *Нема ничег између нас*, која се састојала од видео рада и инсталација. Француску представља Анри Сала (*Anri Sala*), уметник албанског порекла који живи у Паризу и Немачкој, а чији је павиљон на 54. Бијенале проглашен за најбољи, захваљујући постхумној изложби Шлингенсифа Кристофа (*Christoph Schlingensief*). На 55. Бијеналу Немачку су представљала четири уметника, укључујући и међународно познатог савременог кинеског уметника и дисидента Аи Вејеја (*Ai Weiei*). Кустос Сузан Геншајмер (*Susanne Gaensheimer*), директор Музеја модерне уметности у Франкфурту, претрпела је критике због тога што је изабрала Вејеја да се самостално представи у пратећем програму 55. Бијенала. Велику Британију представља Делер Јереми (*Jeremy Deller*), познат по свом раду „*Кофа сећања*“ о бившем америчком председнику Џорџу Бушу (*George Walker Bush*), за који је добио престижну награду Тарнер 2004. године.³⁰⁷ Амерички павиљон је био у знаку уметнице Саре Сзе (*Sarah Sze*), док је Русију представљао Вадим Захаров (*Vadim Zakharov*) пројекатом који, између осталог, указује на успоне и падове у Русији, која је приказана кроз радове који преносе поруку нестабилности и сталну тежњу за равнотежом. Како се већ изложеног види, ова изложба и данас је веома престижна културна манифестација у свету. Њу је посетило преко 475 000 људи. Младих и студената је било 31.75% од укупног броја посетилаца. Масимилијано Ђони је рекао поводом затварања Бијенала 2013. године: „*The Encyclopedic Palace је изложба која представља немогућу жељу да се зна и види све: то је изложба која прикупља приче, авантуре и историје многих појединаца који су, често у самоћи, покушали да створе код и сопствену слику света и времена у коме живе. Многи од њих нису успели да постигну своје снове. Овај имагинарни музеј, 55. Венецијанско бијенале, сачинили су талентоване колеге и авантуристи који су ми помогли током овог путовања које показује да је уметност нешто што радимо заједно и јесте део живота многих људи*“. Међународни жири 55. Бијенале уметности³⁰⁸ доделио је награду *Златног лава* Анголи за најбоље национално учешће. *Златни лав* додељен је најбољем уметнику у Тино Сехгал (*Tino Sehgal*). Награду, *Среберни лав*, за уметника који обећава добио је Камиле Хенро (*Camille Henrot*) Посебне награде су додељене Схарон Хауес (*Sharon Hayes*) и Роберто Чогхи (*Roberto Cuoghi*).³⁰⁹

Друга веома значајна изложба на тлу Европе је *Документа*. То је изложба модерне и савремене уметности која се одржава сваких пет година у Каселу (*Cassel*), у Немачкој. *Документа* се сматра једним од најзначајнијих уметничких изложби у свету. *Документа* приказује најновије трендове у модерној и савременој уметности. Ову изложбу основао је архитекта, сликар, уметник, дизајнер, наставник и кустос Арнолд Бод (*Arnold Bode*) давне 1955. године. То је био покушај да се Немачка укључи у савремене токове модерне уметности, како би се истерала и потиснула културна тама нацизма. Прва изложба *Документа* окупила је многе уметнике који су имали значајан утицај на модерну уметност (као што су Пикасо

307 Тарнер награда, названа по сликару Тарнеру (*Joseph Mallord William Turner, 1777.-1851*) установљена 1984, јесте годишња награда за британске визуелне уметнике млађе од педесет година. Награда се додељује у организацији галерије Тејт (*Tate gallery*).

308 Међународним жиријем 55. Бијенале уметности председавала је британска кустоскиња Џесика Морган (*Jessica Morgan*), док су остали чланови били: Софија Хернандез (*Sophia Hernandez*), Конг Куи (*Chong Cui*) из Мексика, Франческо Манакорда (*Francesco Manacorda*) из Италије, Биси Силва (*Bisi Silva*) из Нигерије и Али Суботник (*Ali Subotnick*) из САД.

309 www.labiennale.org/en/art/

и Кандински). У новијим изложбама документа присутни су радови уметника са свих континената. Свака изложба Документа траје сто дана. То је разлог зашто се често назива *Музеј 100 дана*. За сто дана, преко 150 уметника из 55 земаља, представило је све радове, од слика, фотографије, видеа и перформанс уметности. Документа није продајна изложба и врло често се поклапа са три друга велика светска догађаја у уметности, као што су: Бијенале у Венецији, Арт Басел (*Art Basel, Miami Beach и Hong Kong*) и Скулптур пројекти Минстеру (*Skulptur Projekte Münster*).

Документа (13) у Каселу била је отворена од 9.6. до 16.9.2012. године. Изложба је организована око централног чворишта, или на тему *Транс - Атлантик*. У ствари порука изложбе је истовремено и коментар на романтичне потенцијале глобализације. То је и критика како дигиталне платформе могу искомпликовати природу односа. Документа (13) била је посвећена уметничком истраживању као облику маште. Истраживани су посвећеност стварима, отелотворењу и креативном животу који још увек није подређен теорији. То су предели где је политика неодвојива од сензуалних, енергичних, и световних веза са истраживањима у различитим научним и уметничким областима и другим знањима, како древним и тако и савременим. Живот позира у уметности и омогућава нам да га схватимо и разумемо онако како га носе догађаји. Уметност не долази после живота, али га она обухвата у целом његовом збивању и протицању. Људи који су заинтересовани за уметност и њен однос према свету сусреће се у Каселу, да виде, процене ситуацију, и поделе своја мишљења и ставове.³¹⁰

Да бисмо имали колико толико јасну слику о трендовима који су актуелни, морамо да се бар на тренутак подестимо тога да поред већ наведених изложби постоје и бијенала у Токију и Истамбулу, који су од веома великог значаја за ликовне ствараоце широм света. Бијенале у Истамбулу има све већи значај јер се он може разумети као политички чин који је важан за Турску у смислу придруживања ЕУ, али је и истовремено и извор огромног профита.

Међу књигама које прате савремене трендове спадају издања *Taschen Art Now vol.1,2,3,4*.³¹¹ Све што је ново и вруће у свету уметности данас, то се нашло у овој књизи. У њој су представљени уметници, да тако кажем, у настајању, поред признатих великана као што су: Чарлс Клоусе (*Charles Thomas „Chuck” Close*), Давид Хокни (*David Hockney*) и Бриц Марден (*Brice Marden*). Књига *100 Савремених сликара од А до З (100 Contemporary Artists A-Z)*, аутора Ханса Вернера Холцварта (*Hans Werner Holzwarth*) који каже: „*Шта год долази након твог рада, то не припада теби. Ти то не ножеш да контролишеш. Рад мора да се бори за себе и де-*

310 www.documenta.de.

311 Werner Holzwarth, H. (2012) *Art Now vol.4*, Multilingual Edition: English, French, German, Taschen, London, У овој књизи побројани су следећи аутори: Franz Ackermann, Ai Weiwei, Doyg Aitken, Darren Almond, David Altmejd, Banksy, Matthew Barney, Cosima von Bonin, Cecily Brown, Glenn Brown, André Bytzer, Cai Gyo-Qiang, Mayrizio Cattelan, Tacita Dean, Rineke Dijkstra, Nathalie Djurberg, Peter Doig, Marlene Dumas, Marcel Dzama, Olafyr Eliasson, Urs Fischer, Walton Ford, Tom Friedman, Ellen Gallagher, Lys Gispert, Robert Gober, Doygglas Gordon, Mark Grotjahn, Sybodh Gypta, Andreas Gyrsky, Rachel Harrison, Mona Hatoym, Eberhard Havekost, Artyro Herrera, Charline von Heyl, Damien Hirst, Thomas Hoyseago, Emily Jacir, Mike Kelley, Terence Koh, Jeff Koons, Won Jy Lim, Marepe, Payl McCarthy, Beatriz Milhazes, Sarah Morris, Ron Myeck, Takashi Myrakami, Ernesto Neto, Tim Noble & Sye Webster, Albert Oehlen, Gabriel Orozco, Raymond Pettibon, Elizabeth Peyton, Richard Phillips, Richard Prince, Neo Raych, Anselm Reyle, Wilhelm Sasnal, Cindy Sherman, Dash Snow, Rydolf Stingel, Thomas Stryth, Wolfgang Tillmans, Lyc Тууманс, Piotr Уклански, Kara Walker, Rebecca Warren, Franz West, Pae White, Kehinde Wiley, Christopher Wool, Thomas Zipp.

финише себе“,³¹² наводи следећа имена: *Jean-Michel Basquiat*, *Marlene Dumas*, *Damien Hirst*, *Mike Kelley*, *Jeff Koons*, *Albert Oehlen*, *Richard Prince*, *Charles Ray*, *Cindy Sherman*, и *Christopher Wool*, упоредо са новијим ауторима млађе генерације као што су: *Glenn Brown*, *Natalie Djyrberg*, *Tom Friedman*, *Mark Grotjahn* и *Terence Koh*. У овој књизи, аутор приказује слике најновијих радова, са уводним текстом, и кратком историјом изложбе са библиографским подацима представљених аутора. Илустровани прилог у књизи нуди податке за контакт са реномираним галеријама. Ово дело представља уметност као глобалну вртешку светских изложби у најудицајнијим галеријама широм света.

На крају овог, надам се истрајног, истраживања можемо да закључимо да уметност, ма колико била контроверзна, авангардна или удаљена од свакодневног живота, ипак живи свој живот. Свако вредно уметничко дело је по својој природи отворено, односно недовршено, као да мора да има празнину у себи да би могло лакше да дише. Изгледа да су Леонардо, Микеланђело, па и многи савремени сликари, нека своја дела и намерно остављали недовршена, у правом смислу те речи, свесни да је оно и када је довршено и препуштено јавности - отворено. Јер „*оно што се лаику уобличеним мајсторским делом, то је за ствараоца уметничког дела још увек незадовољавајуће отеловљење његових тежњи*“³¹³ Сликарство ће постојати све докле постоји човек, и све док постоји потерба да се неизрициво објасни обликом, бојом или неким другим техничко-технолошким медијумом који још и не наслућујемо. Ликовна уметност, поготово сликарство флоре тек ће наћи своје заслужено место на небеском своду, када буду откривене нове тајне које природа и флора крију. Деликатни цветови ретке лепоте, живих боја, пуни чаробне светлости, богате текстуре и креативних концепата сликара, пружају прилику флоралном сликарском жанру да постане ново-ренесансна тема у будућности. Уметност флоре кроз узбудљиву мисију човека да сагледа свет у његовој пуној лепоти, има увек прилику да пронађе пут ка најузвишњијим мислима и да покаже да живот уметности никад није завршен. Сликарство је одувек било, а и биће, средство за одуховљење душе. У чијем срцу је уметност, тај је спасен од олуја суровог живота. Стога сам сасвим уверена у то да ће увек постојати свеже идеје везане за овај уметнички жанр, и да ће се тада флора огледати у блиставом одразу узвишене уметности, можда много боље од мојих надања.

312 *Ibid.*, стр. 96.

313 *Op. cit.* Фројд, Г.Ф., стр. 422.

Објашњење уметничког стваралачког чина и концепта

И на крају, мој доживљај флоралног царства

Богата тема флоралног царства је за мене предмет мог уметничког занимања, боље рећи надахњујући субјекат којем се дивим, уживам у њему и који ме подстиче на континуирану стваралачку активност. Она је представа света трајне и непролазне лепоте и нуди дубоко архетипско значење које ми је веома блиско, у сваком погледу, што је подстицајно за мој уметнички рад. Флора је у сликарству надрелана символска представа и истовремено могућност да се прихвати идеалистичко схватање живота *par excellence*. У њој тражим решење загонетке живота и пролазности, што ме додатно интригира. Флора ми посебно помаже да побегнем из не увек пријатне стварности.

Из свих претодних поглавља у којима сам расправљала на тему флоралног сликарства, јасно се види на колико се начина може размотрити ова тема, одиста веома сложена, и колико је флора дубоко усађена у живот, не само онај биолошки, у историји човечанства. Ликовна уметност, и у њој угодно смештена природа флоре, суштина је мог рада. Мој свет среће и потврђивања. И зато је за мене флора надасве инспиративна, сублимативна за последњи мој, па и најтањи нерв. По речима Хегела, „за стваралачку делатност потребно је пре свега дас се има дара и смисла за схватање стварности и њених облика који преко пажљивог слушања и гледања утискују у дух најразноврсније слике о ономе што постоји, као и да се има трајно памћење за шаролики свет тих многобројних слика“.³¹⁴ Флорално царство за мене појављује као засебан феномен: у њему се уметнички исказ и став допуњујавају унутрашњим доживљајем теме.

Да бих тему, улогу цвећа и флоре у уметничком животу света свеобухватно схватила, искључила сваку спонтаност, анализирала сам историјске услове везане за развој сликарства флоре, али и пожелела да га сагледам са становишта психолошког тумачења архетипова. У том не баш једноставном послу морало се повести рачуна и о митском наслеђу народа света, али и о различитим концептима уметничке праксе кроз историјске епохе, традицију и тренд, па све то осмотрити до 21. века. И наравно, стигла сам до тога што сам у себи одавно носила, да закључим - врло брзо и поуздано - да ликовна уметност има снажну сугестивну и осећајну моћ, посебно када се бави неким изазовним темама и мотивима. Ово је потврдило одавно позанту ствар: да уметничко обликовање садржи осећајни потенцијал без којег оно не може да егзистира. Али уметност, као и сваки озбиљан посао, као и однос према себи и другима, захтева потпуну преданост. Она тражи од ствараоца да са покретачком уметничком идејом поуздано срасте и да се тако, заједно реализују у једствену уметничку целину. Тако настаје и посебан живот идеје, која се остварује кроз чврсту материју и гибку личну духовност.

Постоје бројне предрасуде о сличности уметничких дела са природом. Ђорџе Вазари (*Giorgio Vasari*) је, у 16. веку, у књизи *Животи славних италијанских архитеката, сликара и вајара (Le vite de' piu eccellenti architetti, pittori, et scultori Italiani)* изнео став да сликарство није ништа друго него подражавање свих ствари у природи, цртежом и бојама, онако као што их је природа створила. Ово је био

314 Хегел, Г. В. Ф., (1970), *Естетика*, Култура, Београд, том I. стр. 280.

идеал ренесансних ствараоца. У каснијим епохама мења се однос према природи, сходно развојем науке и технике, али и културних норми, о чему је било говора у претходним поглављима.

Шта је то што мене, ипак, посебно занима у оквиру ове теме? Боље се упитати шта ме заправо истински инспирише и буди? Тешко је препознати друге, а ни себе није лакше („*Ко спозна себе, спознао је Бога*“), али ћу ипак кратко одговорити: То је Мајка природа и биљке у Њој. Другим речима, читаво овоземаљско, огромно и пребогато флорално царство. И у том царству ја служим као поштени службеник краљу све лепоте: цвећу.

Данас уметност има најчешће задатак да узнемири. Томе желим на свој начин да дам свој порицање, да се одупрем. Одлучно. И то тако што поново желим да успоставим релативни, али за мене врло важан појам лепог, да га ставим на почасно место, на престола најузбудљивије уметности. Мислим да је превише ствари и чињеница, животних тешких ситуација да бих оптеретила свој уметнички опус негативним набојем, који при том изазива у мени гађење, подсећа ме да у свету царују разарање и пропаст. Ја желим лепоту, мир, склад и хармонију. Опустеност, препуштеност лепом и нежном, лежерност, уживање и бесмртност. Желим највиши ступањ пријатности, онај који је изазван визуелним надражајем, насталим из деловања енергичних сила са мојих слика. Одабране боје, њихови изазовни тонови, складне форме, тајанствено завођење и флерт са флором дају могућност да се моји радови читају у овом смислу. Елементи значењског и формално естетичког количински су комплементарни, рекла бих храбро, у мом делу. Они се међусобно допуњују, надокнађују кроз принцип дуалитета чистих ликовних форми, кроз принципе естетички уравнотеженог компоновања дела. Слике се природно и спонтано отварају пред посматрачем, надам се, али и развијају. Оне се, чини ми се, стално мењају, лагано прелазе из једне у другу стварајући плодну и изазовну хармонију. Моја свака слика преживљава жестоке промене транспозиције, као глумач на позорници, али увек са задатком да истакне лепоту, спокој и склад. Понекад, неочекивани техничко-технолошки ниво, али и страх од неочекиваних еколошких промена у нашем времену, одређује моју перцепцију флоре, нагон ме на то да је видим и објективизујем као нешто што је прелепо и прозачно у сваком делу нашег природног окружења, али и угрожено. Слика коју стварам је израз бојазни да се лепо не изгуби у метанисању материјалном свету, али и одлучна намера да се оплемени доживљај и представа целокупности постојања. Покушала сам да сваку слику ослободим из тесног простора у мени. Стога је моје сликарство нека врста потраге за немогућим. Сами природни облици и законитости живе природе у којима је човек од најстаријих времена налазио визибилне узорце за употребне и остале предмете, симболе и идеје, данас имају за мене најмање двозначну функцију. Са једне стране, то су сентиментална сећења на биљке са цветовима, листовима и плодовима, изникле из тамних недара земље. С друге стране се налазе нови сазнајни ставови проистекли из изучавања законитости и принципа визуелно динмичких и механичких конструкција, склопивих и функционалних природних облика. Оваква разматрања се примењују у различитим дисциплинама, у ликовним и примењеним уметностима, а поготово у савременом дизајну. Хоћу да у моме сликању живи покрет. Бионика је једна од научних дисциплина чије се присталице баве разрадом суштине покрета који се одвија у процесима раста и кретања фауне и флоре, и она ми је помогла у сагледавању суштине покрета у биљном царству, које се неоправдано сматра статичним. Дакле, природа

и природност су инспирација за моје уметничко дело.

Почетак мог доживљаја ове теме био је у прикупљању фотографија и текстова о царству флоре. Чинио ми се тај посао као да треба да скупим звезде са неба у једну процепану врећу. Мада на самом почетку, као свако ко је опчињен и заљубљен, нисам осетила потпуну тежину и сложеност задатка. Хватала сам и прикупљала грађу као што деца, с великом радошћу, хватају лептирове у мрежу. Али је разлика свакако постојала. Она се састојала, наравно, у томе што је ово озбиљан, темељан и веома самосвестан чин, који има за задатак да ми помогне да откријем дубоко у себи сензацију и тако створим одговорно ликовно дело.



Сл. 1. Фотографије флоре

Некада су плодолики природни облици схавтани статично, у смислу затеченог облика. Данас их видим кроз опажај као новонастале облике, као нешто што се отима стацији и коначности. Такво опажање подразумева не само ботаничке представе о плодоликости, већ и све оне фазе раста: од заметка до нарастања зрелог плода, које ја посматрам непосредно, из опсењујуће близине. Понекад морам

да их визуелним искуством дозивам у сећање као објективно посматрање. Оно што се у научним доказима узима за поуздано, као предмет објективне истине, за мене постаје предмет визуелне културе преко надградње сопствене креативне визибилне поетике. Све што је у научном мишљењу очигледно и конвенционално за одређивање појединих облика стања и појава у природи, то је за визуелну културу проширени вид преквалификавања и преоблоковања уобичајених значења и повод за нове могућности обликовања и реализације. Тако да испада да прегледи из области ботанике и историје уметности бивају само подстицај за даљу надградњу, наравно неботаничку, односно уметничку. Они служе за проширивање видика, опште културе познавања суштине форе и ликовних дела инспирисаних управо њом. Разговори, дискусије, савети и препоруке, са уваженим ментором професором др Милошем Шобајић били су ми од великог значаја, јер сам имала свестраног саговорника, пуног искуства, и снажног ствараоца који „*емитује специфичну снагу, динамику и енергију*“³¹⁵, не само на платнима. Као велики романтик у души и још већи бунтовник на платну, као „*сликар револта против свега што је окамењено, откровитељ екстремних ситуација, где најмањи покрет руке, најмањи корак у простор других, изазива велики немир...*“³¹⁶ охрабривао ме је у току рада на овој теми. Од њега сам научила да од себе тражим највише могуће, и то не само у уметности, и да ћу само тако, путем сталног преиспитивања, бити подстакнута да идем све даље и да свако треба да трага за сопственом енергијом. Потврдило се још једном правило да морам сама видети шта ми је чинити с белим платном. Нико ме то не може научити, али добар разговор је многе табуе успео да сломи. Један од корисних савета свакако је био и тај о томе да оно што се не види мора да се наслућује.

Чвориште из којег се рађа моја уметност јесте место дубоке уроњености у садржину флоралне форме из којег излази предосећање времена, померања, божанска игра природе и њених законитости. У мени се преко ових осећања рађа нада и подстиче поверење у сопствени, лични израз, вера у добронамерност и великодушност природе. Тада флора почиње да одише стварним, али и идеализованим стање љубави, лепоте у свом снажном покрету да се отргне из црне земље и усправи до узвишеног, прозачног, плавог, бескрајног, тајанственог и далеког неба. Цвеће својим обликом, бојом и валером, утиче на појаву осећања искренности које прате друга њој блиска осећања, па чак и она која, само на први поглед, нису везана за цвеће: осећања истине, правде и части. Сва та осећања несмиљено плове према другим вишим идејама, порукама и идеалима.

Дакле, флора није, у мом срцу, лепи декоративни украс који само тиме привлачи пажњу. Она је мамац за мени не увек слућене позитивне и неухватљиве пориве: исказати доброту, пажњу љубав према сваком створу, сваком предмету, свакој драгој појави. Са својим блиставим и искричавим одсјајем пуним светла и боја, флорално царство неутаживо бацају истину и суштину да биље креће из мрачне, тешке, али ипак плодноне земље. Црна земља и корен испод површине тла јесу мучнина из које је сва флора побегла у анђеоску чистоту светла, претварајући се у лирски нежно-сјајни лист или неодољиво мирисни цвет. То је аподиктични и неочекивани контрапункт, који неодољиво говори о томе да се све украсне и мирисне биљке рађају из смрдљивог, тешког и гадног хумуса који их храни, од којег оне живе и доносе нам радост. Цвеће нам, такође, говори и о томе да љубав мирише на

315 Ален Жуфроа (*Alain Jouffroy*), критичар, Париз.

316 Ален Жуфроа.

смрт јер се том црном земљом оно храни. Па ипак, и поред ове изречене и одвратне истине, цвеће се доживљава као лепота, као складан и идеалан декоративни елемент, као символ беспрекорне лепоте природе, као непорециво савршенство стварања. Флора, на крају, симболизује плодност те исте, црне земље и њену добротност. На путу успињања из земље у небески поредак и бездан откривају се дубине богатства флоре и још неистражени предели мисли и осећања.

Флора, дакле, има не само изузетну лепоту, већ има и горопадну одлучност да побегне на светлост и тако угоди оку и чулу мириса. Све ове појавне одлике, рекла бих, исликане су на мом сликарском платну у жељи да зауставим време и овековечим тренутак истине коју носи свака биљка. Оно што флора у својој штедрој љубави носи нама на поклон, ја преносим на сликарско, ланено и импрегнирано платно. Ја сам, кажем поносно и свесно, проводник, преводилац и преносилац тајних порука које вибрирају из чудесног биља и кореспондирају са мном, док га тихо и дуго посматрам, жудно удишући њихов пријатан, нежан и лак, или опојан мирис. Данас је чак доказано да мириси ослобађају тачно одређене емоције и реакције. Мириси, али и боје и облици, цвећа нас могу усрећити, помоћи при опуштању, могу отерати трему, ублажити болове или врло ефективно деловати и као афродизијак. Уживање у миомирису етарских супстанци из цвећа је посебна магија. То су као магнети који снажно делују на реакције и асоцијације које су делом архетипске, тј. урођене, а стога и суштинске. Укратко и јасно речено, мириси цвећа су од великог значаја за спознају света и комуникацију у њему. То је само још једно, успутно али важно, станиште одакле полази моје надахнуће. Лични сензибилитет се разоткрива и види већ у првим мојим скицама и ликовним радовима малог формата, у трансформацији уметничког обликовања флоре у изражајне ликовне форме. Тако сликање постаје узвишени субјективни доживљај и узбуђујуће осећање шареног света флоре. Али оно што гледам, често превазилази моју осећајност. Јер флора је велика издашност доброг и лепог, и ја тако кажем, мада класична грчка мисао ставља знак једнакости између доброг и лепог. У цвету је концентрисана свеукупна плодност и виталност, енергија и животност природе. Отуда волим да моје сликање свестрано изказује како Земља дојављује своје женствено суштаство, непрекидно рађање посредством цвећа, које постаје трансцендентални плод и символ сваког живота.

Када сликам, желим да потпуно ухватим, отворим цвет у његовом унутрашњем облику, али ми се тада наметне ново питање: Шта ће сада бити са цветом? Да ли сам успела да га спасем од умирања и заборава? Зато док га сликам, ја у машти пратим његов животни циклус: од раста до преноса живота у ново семе и умирање, које је неминовно чека на крају испуњеног животног циклуса. Иако, док сликам, не користим микроскоп, ја јасно видим средиште унутрашњег живота цвећа. Јер, мој задатак је уметничко уживљавање у спољашњи облик и суштину форме. А то је могуће само тананим и стрпљивим истраживањем, удубљивањем у суштину, детаљном анализом визуелног и визибилног царства флоре. И потом стиже смирење, јер је у раду скраћено спасење, јер само стрпљив дух може да скривено богатство открије. „*Оно што је тешко, захтева месеце, кактсад и године, а оно што је немогуће, тражи само мало више*“.³¹⁷

Сликање увек захтева сву животну енергију и целокупну пажњу, онако као што и биљке траже брижну негу од човека да би живеле. Човек европске цивилизације,

као и ја, научио је да чита с лева на десно, односно да гледа форму према позадини. Ја пак понекад зажелим да се усудим да читам обрнуто, тј. да гледам позадину према форми. Зато постављам себи нова искушења и нове загонетке. Предметни свет аналитички посматрам. Ја га разрађујем као последицу побуне против устаљених начина мишљења и велике сопствене усамљености у савременом свету и друштву. Ја се уосећавам, али се танком нити држим и за кичицу. Херберт Рид (*Sir Herbert Edward Read*)³¹⁸, у свом делу *Уметност и отуђење*, констатује како је уметност у бити ирационална, чак инфантилна, а захтеви да се уметник одрекне хипотезе и емпатије, која је уобичајена у некој било малој или великој нужди, значи тражити од њега да се одрекне разних средстава саопштавања. На крају, он додаје: „*Лишити уметника магије и емпатије значи лишити га битних токова стваралачке или уобразиљске делатности*”. Уосећавати се значи да цвет можемо да посматрамо у његовој специфичности, и то не само споља, а да при томе не смемо да занемаримо и његову универзалну суштину. Зато се у потпуности слажем са Пјером Тјаром д Шарденом (*Pier Tejar de Chardin*) и његовим исказом да „*унутрашњост ствари има исто толику вредност као и спољашњост, можда и већу*“. У стваралаштву се често памте бљескови, док појединости измичу и губе се, нестају у мору безначајних сензација.

Посматрање флоре отвара нам простор и нуди нам нови знак, који препознајемо захваљујући оформљеној свести и животу у урбаној и природној средини. Зато ја покушавам да унесем у мој хоризонт нове видове кретаивног изражавања у том простору. Зато у свом стваралаштву користим препрлитање свих естетичких хоризоната. Упоредљујем старе системе приликом сагледавања реалних, стварних форми. Посматрам како наука данас утиче на нашу стварност и начине на које она утиче на наше заједничко разумевање света у којем трајемо. Техничко-технолошки напредак даје нам огроман број подата ка о диверзитету свих врста биљака, њиховој прилагодљивости климатским условима и мутацијама. Невероватно велики допринос истраживању у овој области дала нам је и фотографија, која је ушла у микро и макро свет овог Универзума. Кратко, савремена наука обезбеђује знања која могу да уметника само подстакну у његовом послу, да хране његову машту. И ја сам на основу њих формирала концепт у оквиру циклуса ових артефаката. Зато ми се чини да савремена наука и брзи проток информација обавезују сликара да стално буде крај екрана и с књигом у руци, како би ваљано пратио збивања око себе. То пружа сликару могућност да све брже и брже прерађује нове чињенице и да буде стално у току са новинама на многим пољима људске делатности, што све заједно шири и његов уметнички хоризонт. А када је реч о новим знањима везаним за флору, ваља рећи то да светски ботаничари стварају базу

318 Енглески анархиста, песник, критичар књижевности и уметности.

семена свих биљних врста у оквиру пројекта *Трезори за вечност*, или *Полиса*.³¹⁹ Наравно, уметник мора повремено да се и изолује, да се осами и да нађе свој свет у сликању. Стварање често настаје у тренуцима благословене самоће, усањености, изолације и отуђености од тежине овоземаљских ствари. Сати и сати, дан за даном, сама са собом и платном, понекад у миру, протканим нужним стварачким немиром, понекад чак и у грозници, али увек у размишљању, у раду, у купки од боја, огрнута дугиним огртачем стварам. Мажем, развличим боје, али и бришем и изнова пишем и сликам, по белом париру и сјајном платну. Остављам утиске и отиске. Само на такав начин природа се све више трансформише у савременим сликама и ствара нова исходишта, нови колоплет символских значења, трагајући за скривеним људским везама са природом.

У свом стваралачком опусу, иако омађијана природом, реално покушавам да превазиђем буквални смисао у поковању природи и њеном копирању. Тек тада настаје процес ослушкивања, споразумевања и усаглашавања са природом; бежим из царства пролазности овоземаљског света и готово неизбежне нужности, онога што се у парапатетичкој философији изражава са философским појмом 'ананке'. Што више освајам, и што више сазнајем, то је оно што ми омогућава да схватим колико има још простора за истраживање, за нове погледе и за непресушне иновације. Долазим на идеју да све више укидам конвенционалне атрибуте и значења која су традиционално била везана за флорално сликарство, без обзира на то што се тада јавља увек проклети страх, заједно са стрепњом. Али, тада, ипак, осећам баш оно о чему Жорж Брак (*Georges Braque*) говори врло уверљиво: „*Рад је низ очајничких чинова који омогућује да се сачува нада. Често се дешава да Вам платно не прима идеју. Уморни од ратовања, окрећете платно. После два месеца откривате да вам се слика свиђа. Ишчезла је идеја која Вам је замрачивала видик. Ослобидили сте се идеје*”. У процесу стварања долазим до

319 „У оквиру глобалних напора за очување природе и спас биодиверзитета Планете на којој живимо, све се чешиће помиње складиштење семена, као један од начина да ти напори буду и плодни. Ове године, у најсевернијој руској републици Јакутији (*Jakutija*, позната и као *Саха*), почиње изградња крио-складишта семена. Ово није први пројекат те врсте у свету, али је карактеристичан по томе што ће се у складишту наћи око 100 000 врста семена, како култивисаних, тако и дивљих биљака, као и оних ретких и угрожених зелених становника Земље. Складиште ће бити изграђено на 9 метара испод земље, на површини од 110 квадратних метара. На тај начин биће заштићено од евентуалних природних катастрофа, као и од оних за које је одговоран човек. Оно што је можда важније, и у пракси исплативије је то што на тој дубини, под хладним сибирским тлом, нема потребе за скупим енергетским системом за расхлађивање: Просечна температура на том месту је два степена целзијуса испод нуле, а употребом клапни за пропуштање ваздуха, она може да се спусти и до између 6 и 8 степени испод нуле, што је сасвим довољно за очување непроцењиво вредне садржине складишта. Процењује се да би оно могло да заштити семе барем неколико векова. Идеја је „синула“ средином седамдесетих, и непосредно после тога, око 20 000 комада семена махунарки је смештено у рудник, који је служио као импровизовано складиште. Три деценије касније, научници су се нашли у чуду, кад је складиште отпечаћено. После тестова клијања, утврђено је да семе није претрпело никаква оштећења, као и да није остарило ни дана док је било под земљом. Испрва су били опрезни да своје налазе саопште свету, јер су морали да буду апсолутно сигурни да нису негде погрешили. Њихове колеге из Норвешке потом су се надовезале на истраживања, саградивши нешто што се данас зове Глобално складиште семена на острву Шпицберген (*Spitzbergen*), у Северном океану. Стотину метара испод земље, у бетонском бункеру који има капацитет за 4,5 милиона врста семена, најважније биљке, попут жита, јечма и слично, могу да преживе и до 10 000 година.“ Миша Милосављевић <http://www.zov.rs/code/navigate.php?Id=199&editionId=131&articleId=675>, приступљено 2012.

успона, али и до незгодних и непредвидивих падова, јер је сваки стваралац роб свог дела и заточеник, често, сопствене куле од слоноваче. Међутим, сви дарови и таленти не могу да замене један тренутак задовољства сопственим делом. То је тренутак када аутор схвати да је дело завршено, да му је удахнут живот и да има способност да самостално егзистира и дише, да кореспондира са рецепијентима. Управо из разлога задовољства, или каткад незадовољства споственим радовима, почела сам да се колебам јер ми се јавило неколико противуречних идеја. Сходно томе, јавило се и више могућих решења у оквиру тек рођене идеје. Зато у мени увек постоји почетни страх, који прати моја велика очекивања. То је потмули и подмукли страх од тога да ли ће све бити, испасти добро? Да ли ће идеја оживети и уклопити се у контекст, у осећања и сентименте која ме воде?

Материја је та која прво и колосално учествује у настанку уметничког дела. Неоспорно је да је слобода нужност да би се створило уметничко дело. Туђа искуства су понекад страно тело у сопственим мислима. Потребно је доста труда да се нове идеје стопе, прихвате, прераде и асимилују са мојим визијама, сновима, тежњама, ставовима и надахнућем. Дивно је Мића Поповић и добро запазио муку сликарску рекавши да „образован сликар бије непрекидно крваве битке са сопственим образовањем”. Зато, када говорим о сједињавању почетних или већ укореењених мисли у слику морала сам да истакнем и везу између ума и руку, а поготово шака и њихових неуморних десет прстију. Тамо смо, где нам је пажња. Руке су тамо где су нам мисли, а „живот нам је такав, какве су нам мисли“.³²⁰ Моје руке док радим морају да слушају егзактне откуцаје срца и немуште наговештаје душних дубина који треба да се претворе у најпоузданији говор уметности. Само тако вођена унутрашњим компасом могу да усклађујем ускомешане и узавреле импресије, да их водим кроз енергију експресије. Енергија и вибрације разума и покрети руке морају да делују истовремено и да буду у међусобној снажној вези, што је могуће само у доброј концентрацији и преко дефинисане мисли. Потез конструише и конституише уметничко дело на формално естетичком плану, а не само преносно, у значењском. Притисак руком даје отисак било да се ради о бојеној пасти која је нанесена шпахтлом, четком, директно додиром јагодицама прстију обе шаке, или длановима на којима нам је исписана судбина. Додир длана са платном, додир Венериног брега на корену палца даје посебну везу са сликом. То је врста метафизичке пупчане врпце која храни слику и омогућава јој живот. То је и нежни додир мајчинске руке која милује своје чедо. Квалитет и квантитет потеза даје траг који на слици ствара осећај текстуре и динамике насликане форме.

Међусобна усаглашеност емоција, мисли и бојене пасте коју наносим на платно је од пресудног значаја. Тада долази до преображења и отелотворења идеја кроз интеракцију мисли и покрета прстима на руци. У жељи да свладам велико бело платно испред мене на штафелају, мењам алатке у руци, па држим час грубу, од оштре свињске длаке велику четку препуну боје, или неку другу, чак и молерску алатку, час танку и фину четкицу, или шпахтлу, можда и ваљак, пресовани угљен или неку другу писаљку, па чак и фломастер. Символи се растачу и претачу у нове системе вредности. Тако се из мноштва материје и облика рађају уметничка дела из серије коју сам назвала *Метаморфоза флоре*.

Наслов серије овековечава и обзнањује флору, жену, мајку и плодност, мистички су солидарисане са Земљом (*Terra Mater*), и оне заједно представљају магијску

320 Поуке Оца Тадеја.

плодност, која је у вези са природном и космичком структуром коју пратим. Сви ритмови флоре манифестују се кроз ред, хармонију, постојаност, благост и плодност. Ритам вегетације огледа се и у идеји обнављања, вечној младости, потпуном здрављу и, на крају, бесмртности. Сlike дрвећа и биљака нису изабране једино да би симболисале Космос, ваћ да изразе живот, младост и бесмртност, па чак и мудрост. Поред тога што биљке симболишу наведена својства и симболичке могућности, оне поседују, по својој природи, оно што је доступно само ретко повлашћеним индивидуама и боговима: Биљке изражавају све оно што религиозни људи сматрају стварним и светим, у правом смислу те речи. Оне су свете иконе природе. Оне су бића која имају неповредивост, свемоћ и вечну моћ обнављања.

Према мишљењу неких аутора, међу којима је и значајни Мирче Елијаде (*Mircea Eliade*), све биљке које се данас гаје биле су на самом почетку цивилизације сматране светим.³²¹ Природа, и биљке у њој, имају извесну тајновиту драж и представљају магичну мистерију, невидљиву узвишеност јер се у њима налазе трагови старих религиозних вредности. Биљке заиста поседују неочекивану снагу и не увек видљиву вечност, па су зато символ цвећа - жена и природа, који бивају преточени у чист поетски, лирски, па и апстрактни ликовни запис мојим рукама. Тако осећам из дубине душе и тако стварам.

Искуство сликара и искуство сликања може се пренети речима, али је потребно много речи и објашњења да би се описала духовна порука једне слике, или читаве серије, сагледане из мог угла, као ствараоца. Спонтаност и енергија руке дају облике који кореспондирају са чулима и емоцијама, са даром сваког појединца као посматрача света. Обиље ставова, традиционалних идеала, авангардних концепата сјури се у мене док узбуђено идем четкицом по платну. Претрпаност, и страх од *horror vacui* папира и сликарског платна, или текстилног материјала, нестаје чим отпочнем да правим прве белешке и прве скице везане за моју, сложenu тему. Биљке, жена, плодност, бесмртност, бескрајни космички мрак, загонетни пренатални живот, такође извесна тајанствена загробна егзистенција, митско ткање, пређа живота, тканина, судбина, цикличност, дуализам, поларност, могући исходи склада и сукоба, помирење супротности - све је то смотано у велико клупко и смештено дубоко у мени. Ипак, рекла бих, да ми је текстил некако најближи, јер ми је отворио пут ка колажирању кружних текстилних јо-јо форми на папиру. Боје су искључиво природне, земљане. Скала од белине, чисто беле, преко нијанси беж, боје штављене коже, огромног броја тонова боје песка, флека умбре, сијене и мноштва кафених тонова давале су ми смисао природности земље, али неизбежног и фаталног сушења цвета. Смеђа браон гама даје мојим радовима топлоту и прородну нежност и озбиљност. Она није основна боја и у симболици боја. Она не игра значајну улогу, као што то примарне боје чине. Ипак, у њој се налази скривена народна симболика уземљености и природе. С друге стране, са тачке савременог гледишта, она је архетип психичке отпорности, односно топлог, мајчинског инстинкта и блискости са једноставним чињеницама и неизбежним и непомирљивим природним законима, о чему нашироко пише Клаусбернард Фолмар (*Klausbernard Vollmar*) у *Великој књизи о бојама*. По овом аутору, она генерално представља богињу Земље. Ова скала боја дозволила ми је да изразим горку и неизбежну чињеницу да је смрт нераскидиво везана са рођењем. Али ваља, и корисно је, веровати у то да смрт није коначна, њу увек прати ново рођење. Тако

321 A. G. Haugricout; Hedin, L., (1946), *L'home et les plantes cultivees*, Paris, стр. 90.

се појавио и окер. Он је један од првих пигмената који је још у старом каменом добу коришћен за пећинско сликарство, а који су кинески уметници користили као замену за браон боју. Смеђа боја у Египту је сматрана симолом подземне љубави, као ужасна одећа и тамна ватра са opakим значењем. Са њом су премазивани и мртви, па се зато она сматра једном од најстаријих у нашем културном кругу. Црвенкастоокер боја је нешто чега су се Египћани гнушали. Генерално, смеђи тонови од најранијих епоха везују се архетипски за женску боју. С обзиром на то да је ова боја мајке Земље и боја плодности, то је и разумљиво. У Индији је ова боја била резервисана за касте недодирљивих, док је у на нашем културном кругу то боја просјака, сиромашних сељака и скитница, што је проистекло из хришћанства.³²² У хришћанству она је такође боја тла, јесени, жалости, архетип понизности, али и сиромаштва.³²³ Смеђој боји свакао недостаје сјај и раскош.

Огроман број радова из ове серије настао је у току сунцем обасјаног лета, кад цвеће буја и цвета у најразличитијим тоновима. За мене је смеђе значило почетак. На тој боји почива вео јесени. Тако је она и символ умирања, смрти и пролазности. Свака биљка, ма какве живе боје била, губи временом своју боју и постаје смеђа. Смеђа је почетак и крај. Она је искуљала из мене као лава из вулкана. Браон је незаобилазна боја земље и туге, потенцијалне плодности и материце природе. Она је дуалистички повезана са симолом смрти бујне вегетације и јесење меланхолије³²⁴ и преовладава у мојим радовима, враћајући ме у детињство, када сам први пут видела остатке некада велелепног Вавилонa³²⁵. Земљани тонови су ме чудили, узнемиравали и никако ми није тада било јасно да је испод мојих ногу некада био весели и шарени живот, а да сада стојим на сувој земљи која крије велике тајне, изгубљене у прабини. Можда су зато тонови браон моја велика љубав. За мене ова боја нема никакве везе са фројдовском психологијом, поготово када се повезује са изметом и аналноим садизмом. Она је елегантна, хармонична и веома пријатна. Одише спокојством и миром, префињеношћу и уздржаношћу. У комбинацији са осталим тоновима, који акцентују слике, она делује као основа и као велика утеха и заштита. Браон тон налази се у свакој биљци, било док је она у семену, укупана у земљу, било да се суши и нестаје у природи, док јој Сунце својом врелином не исцрпи сваки блистав тон дугиног спектра. Браон је боја којој се дивим, јер је вечна и јер постоји велики број биљака које имају браон цветове. Међу њима бих свакако издвојила чоколадне боје антуријума (*anthurium choco*), калатеје (*chaletea*

322 Фолмар, К., (2011), *Велика књига о бојама*, Лагуна, Београд, стр. 248.

323 *Ibid.* стр. 249.

324 *Op. cit.* Ormiston, R.; Robinson, M., стр. 214.

325 Вавилон (*Babylon, ap. Бабел*) је антички град у Месопотамији, у данашњем Ираку. Био је то главни град Вавилонског царства и један од најстаријих културних, политичких и трговачких центара. Име му потиче од академске речи *Вавилу*, што значи „божја капија“, а која је била превод сумерског имена Кадингира. Грчки историчар Херодот (484. - 425. п. н. е.), у својим списима наводи да је средином 5. века п. н. е. посетио Навукодоносоров Вавилон и описао га тако величанственим да му савременици нису веровали. Међу осталим, Херодот је описао и знамениту вавилонску кулу. Детаљне описе вртова износи и познати старогрчки писци тог доба. „*Вртови су облика квадрата странице дужине око четири плетре (стара мера за дужину, прим. прев.) Сачињавају их лучни сводови који се уздижу над поплочаним основама, а терасе су изграђене степенасто, једна над другом под различитим угловима...*“; „*У вртовима се узгајају егзотичне биљке посађене на саме терасе, подупрте каменим стубовима... Потоци воде теку с висина и спуштају се у слаповима до тла... Они наводњавају све вртове, натапајући корење биљака и чинећи цео предео влажним и спарним. Тако је трава стално зелена, а дрвеће буја... Ово уметничко дело краљевског луксуза одаје утисак природности, јер се утицај човека у одржавању ових вртова никада не види*“.

lutea) и саликса (*salix fragil*).

Опчињена сам била и материјалом који сам одабрала, а који ме је везивао за бледе браон тонове. Стари чаршави, памучно, ланено и американ платно били су ми познати и блиски материјали. Кроз њихову обраду и прераду добијала сам слојевите форме. Слагала сам их у серијама. Градила сам облике који су ме асоцирали на формирање биљних заметака. Било је ту семена, ситних клица у шиборију (*shibory*)³²⁶, малих облика, пуних и празних чаура. Поигравала сам се величинама, бојама, складом и угодно смештала облике један до другог. Задовољству добијеним резултатом није било краја. У стваралаштву врата су увек отворена за „свето“, рођење идеја и раст, али и разочарања и смрт у малом кругу. То ме није поколебало. Сваки озбиљан рад носи у себи целу посебну мистерију, смештену у свом зачараном бескрајном кругу значења. Сваки од артефаката приказује суштину цвета, круг, непрекидно понављање, али и семе, које неопозиво симболише почетак и крај. Изобилје цветова, њихова суштина и јединство у композицијским целинама дали су резултат. Рекла бих, с поносом. Затим је дошао следећи корак који се јавља кад моје мисли плове независно од онога што рука ствара на папиру, или пак паралелно, истовремено с мислима, на текстилу и на платну, не само на скици. Због тога је сваком ствараоцу потребан унутрашњи компас који је довољно осетљив да одговори на све емоције, и на оне најфиније и најзатамљеније. Мисли препуштене машти у тишини су предео у коме моја идеја о чистој ликовној уметности егзистира. То је „безбедно“ склониште моје духовности у којем се воде бурни унутрашњи ратови.

Тек преко анализе радова коначно сам схватила пригушеност креативности. При том, ослонила сам се на духовни осећај пријатности. Смеђи тонови зраче удобношћу, која може да буде супротност креативности. Почели су и да ме помало замарају. Исцрпела сам мале форме и схватилла како треба да још истражујем кроз савременије, модерније ликовне технике. Посматрајући све кроз хуманистичку психологију могли бисмо истаћи да још увек нисам пронашла своју праву снагу, док би психоаналитичар вероватно запазио у мени извесну дозу несигурности. Свесна могућности да и ја узвикнем „еурека“, одлучујем да истрајем у проналажењу егзактнијег, конкретнијег и бољег сопственог израза. Желела сам да све мале макете преточим у фотографије и добијем убедљиву дводимензијалну слику. Фотографисала сам цео дотадашњи рад и добила море фотодокумената. Било их је више од стотину. Сликала сам велике композиције, дакле целине, али и бројне сегменте и ситне, али важне детаље. Савремена технологија ми је вишеструко помогла, што се може видети на приложеним сликама.



Сл. 2. Скица, истраживање текстуре.



Сл. 3. Скица, текстилне јо-јо форме, комбинована техника.



Сл. 4. Скица, природно бојење, комбинована техника.

326 Древна текстилна техника која потиче са Далеког Истока.



Сл. 5. Скица, комбинација разних техника.



Сл. 6. Скица, истраживање ритма јо-јо форми, комбинована техника.



Сл. 7. Скица, разрада техника шибори и јо-јо у оквиру истраживања композиције.



Сл. 8. Скица, разрада техника шибори и јо-јо у оквиру истраживања композиције.



Сл. 9. Скица, разрада техника шибори и јо-јо у оквиру истраживања композиције.



Сл. 10. Скица, разрада техника шибори и јо-јо у оквиру истраживања композиције.



Сл. 11. Скица, разрада техника шибори и јо-јо у оквиру истраживања композиције.



Сл. 12. Скица, разрада техника шибори и јо-јо у оквиру истраживања композиције.



Сл. 13. Скица, разрада техника шибори и јо-јо у оквиру истраживања композиције.



Сл. 14. Скица, разрада техника шибори и јо-јо у оквиру истраживања композиције.



Сл. 15. Скица, разрада техника шибори и јо-јо у оквиру истраживања композиције.



Сл. 16. Скица, разрада техника шибори и јо-јо у оквиру истраживања композиције.



Сл. 17. Скица, разрада техника шибори и јо-јо у оквиру истраживања композиције.

Преко фотографија сам се одвојила од текстила и и створила услове да са нове удаљености посматрам радове. Довољна дистанца је била направљена. Гледала сам сада своје радове као фотографије, посматрала, размишљала, сањала и маштала, сигурна у удобности, окружена најблиским сликама моје маште. Размишљала

сам о новој слободи, о значењу, суштини и сржи транспоновања флоре у ликовне форме. Данима сам водила дубоке и озбиљне душе, тихе разговоре са фотографијама, скицама и макетама. Понекад бих их гледала, окретала, превртала и осушкивала, као дете које добије нову играчку. Изнова сам и безброј пута била на почетку. Да ли је ово можда крај почетка? Или можда почетак краја? Питала сам са шта је то чиме ја као ствалац дајем свој допринос у послу којим се са толико задовољства и великом дозом неисцрпне среће бавим? Шта у овој, можда већ израбљеној теми, може бити иновативно? Како да будем стваралац 21. века а да при том не изгубим нит исконске човекове потребе за сарадњом са природом?

Одговори су били у мени, требало их је само пустити да из несвесног, из дубине душе и срца слободно испливају на ниво свести. За то је било потребно време. Потребно је било неизмерно стрпљење, и упорност. Цртање, брисање, сликање, пресликавање и поново одбацивање онога што не задовољава задате критеријуме. Уследио је одабир добрих, по мени, радова и њихово пребацивање у електронску форму. Рад на рачунару у програму фотошоп (*photoshop*) било је моје следеће путовање кроз флорално царство, сада у неизмереном свемиру електронских медија. Нова дистанца, радови урађени на рачунару, био је то нов, савремен приступ свему што је настало у претходном, заиста великом и узбудљивом раду. Још увеличавања, деформисања и истраживања довели су моју, рекох себи, идеју у 21. век. Рачунар ми је одиста много помогао. Ова савремена и врло корисна алатка допринела је неспорно даљој разради мојих радова. Велику нову серију сам произвела.

Истраживања кроз савремену алатку била су једно ново искуство: с лакоћом добијам огроман број интерпретација на тему, без прљавих руку и без нереди и хаоса у атељеу. Промена филтера, угла осветљења објекта дали су нови додир и изглед мојим сновима. Док стварам у фотошоп програму осећам се далеко од природе, али близу маште и сновиђења. Приложене фотографије радова су само делић истраживања који ће на изложби бити приказан кроз четири power point-а, електронске презентације са око 200 слајдова који ће дати комплетан увид у читав уметнички процес кроз који сам прошла. Реципијенти ће, на тај начин, моћи да прате комплетан развој идеје, да прођу кроз читав мој уметнички стваралачки процес, радосну муку.



Сл. 18. Обрада фотографије у photoshop-у.



Сл. 19. Обрада фотографије у photoshop-у.



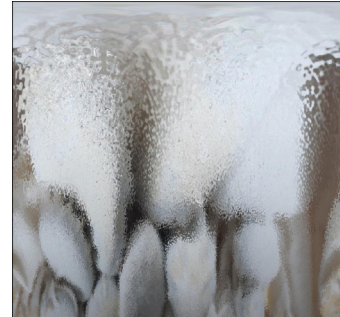
Сл. 20. Обрада фотографије у photoshop-у.



Сл. 21. Обрада фотографије у photoshop-у.



Сл. 22. Обрада фотографије у photoshop-у.



Сл. 23. Обрада фотографије у photoshop-у.



Сл. 24. Обрада фотографије у photoshop-у.



Сл. 25. Обрада фотографије у photoshop-у.



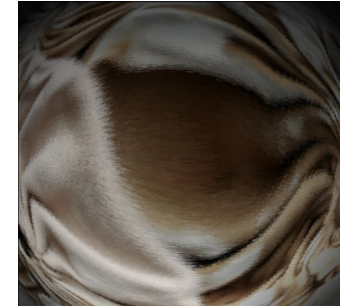
Сл. 26. Обрада фотографије у photoshop-у.



Сл. 27. Обрада фотографије у photoshop-у.



Сл. 28. Обрада фотографије у photoshop-у.



Сл. 29. Обрада фотографије у photoshop-у.

Многе слике добиле су по више варијаната на раније обрађену тему. Обрада обраде, зар то не раде савремени аутори? Обично се обрађују туђи радови, а ја обрађујем своје. Многобројни филтери, промена осветљења, позиција облика дали су гомилу иновативних решења. Из гомиле, велике као тек формиран летњи пласт сена, пажљиво сам одабрала скице које су ми дозволиле ужи избор најбољих и најуспешнијих уметничких визија. Уследила је штампа на париру нових идеја, са циљем нове анализе ликовног и символског садржаја. Поновно преиспитивање, поновно потврђивање, уклањање и брисање и додавање нечег новог. Опет се потврђује да је уметничко стваралаштво жива, промењива материја. Остаје ми да додам још нових суптилних дорада у ликовном доживљају моје теме. После свега, схватила сам да је дошло време да интервенишем сликањем преко одштампаних радова. Додајем транспонованој флори у ликовним формама боју класичном сликарском пастом. Нова боја је ружичаста. Природа розе боје је специфична. Она даје наду цвећу и симболише отменост, свежину, али и слабост. Током историје сусрећемо се са двојством симболичког и иманентног значења ове боје. Нијансе розе боје су многобројне. Да набројим само неке од њих: пембе, (стара и заборављена српска реч која означава боју инкарната), корал, боја меса, испрано розе, врела пинк, магента, малина, ружа, лосос итд. Ову боју воле романтичне и

нежне људске природе. То су они који жуде за љубављу и нежношћу. Али ружичасто је и за лакомислене, сентименталне, незреле особе, пасивне с једне, а с друге стране преосетљиве. Јарко розе воле сасвим младе даме, које желе да покажу себи сопствену лепоту. Ову боју воле и старије даме које у њој виде чисту и најнежнију љубав. Розе боја је много мекша и ни близу тако насилна као црвена. Подсећа на бебе и девојчице, она јесте девојачка боја.³²⁷ Када говорим о овој боји неопходно је да се осврнем и на културно значење розе боје. У неким културама, као што је америчка, пинк боја је боја девојчица. Она представља слатко, лепо, занимљиво. Већина људи сматра да је розе женска боја, она није културолошки везана за јачи, мушки пол. Док црвена изазива страст и акцију, студије су показале да велике количине ружичасте боје стварају физичку слабост у људима. Можда је ова физичка реакција у вези са тзв. слабијим женским полом, са којим се ова боја често доводи у везу. Вишеструке нијансе розе и светло пастелне боје коришћене заједно преносе, или дају утисак мекоће, деликатности и шарене природе, док јарки тонови, као што је пинк стварају утисак разиграности. Пинк је слатка страна црвене боје. На мојим радовима, сматрам, нежно ружичасте боје су добиле на свом значењу у комбинацији са тоновима браон, драп, пасивним и безличним сивим, мистичним плавим и природним зеленим траговима. Она тако даје животни импулс мистичком моменту унутрашњег догађања у процесу настајања биљака, поготово нежних ружа. А ружа је, опет, прича за себе. Одувек. У потпуности се слажем са великом истином коју Гертруда Штајн (*Gertrude Stein*) износи: „*Ружа је ружичаста ружа*“. Најлепше руже свако су енглеске. Накада сам била у древном римском граду Бату (*Bath*) у Енглеској. У античко време на овом месту је била римска терма. Данас, поред ископина налази се Викторија краљевски парк (*Royal Victoria Park*) који је отворен давне 1830. године, и простире се на 36 000 m² површине прекривене цвећем. Између бројних необичних врста цвећа највише је било прелепих енглеских мирисних ружа. У лавиринтима препуним цвећа све је мирисало на слатке руже, које су изгледале као да су у некаквом чудном сну. Очигледно да им је влага из ваздуха пријала. Руже су биле расцветале и мамиле погледе са свих страна. Нигде није било краљице Срца која тражи да се прелепе руже пребоје у црвену боју. Ето, зато су моје руже остале нежно ружичасте. На приложеним фотографијама дат је део прегледа идеја.



Сл. 30. *Rosa centifolia* 1.

327 *Op. cit.* Ormiston, R.; Robinson, M., стр. 349.



Сл. 31. Rosa centifolia 2.



Сл. 32. Rosa centifolia 3.

Сада, када је и ружичаста нашла своје место у транспоновању флоре настаје нова серија скица. Разрађивање детаља и откривање новог стања виђења флоре је било неминовно. У мору проба требало је наћи најбоље радове и однети електронску форму на дигиталну штампу на платну. Платна величине 105x105 цм су ушла у атеље. Испунила су мој нови свет. Одједном моје идеје видим онакве какве сам их замишљала током протеклог периода, у коме сам се борила да изразим своја осећања. Тада сам први пут била комплетно свесна свог огромног истраживања и рада. Осећања и утрошени напор постале су материјализована стварност. Још једном су потврђене речи Аурелиуса (*Aurelius*)³²⁸ да „*истрајан рад све побеђује*“. Бескрајно сам била испуњена осећањем одговорности и неке специфичне узнемирености, нежних трептаја срца и душе, олакшања и осећања да имам још да причам са мојим радовима. После дигиталне штампе на великим форматима настао је класичан сликарски додир са материјалом и техником. То је тренутак када се поново преобликује и облачи у ново рухо сликарско платно. Чини се да нема краја стварању, одмеравању праве мере и количине рада, постизања лаког и нежног додира и фаталног осећања архетипа флоралног царства. То је херметички затворено искуство, када се предајемо неутажној страсти сликања, истраживању и досезању жељеног облика свог ликовног израза. Изразити своју емоцију кроз сликарску пасту, обојену смесу која клизи низ четке, прави је, непоновљив

³²⁸ *Marcus Aurelius Antoninus Augustus* (121-180 н.е.), последњи од пет добрих римских императора и најзначајнији стоички филозоф.

емоционалан чин. Таники наноси полупрозрачних боја на дигитално оштампану површину платна су вид душевне интервенције руке на сликарском платну. Поред оваквих потеза текстура у радовима почиње да отвара ново поглавље. Пастуозни наноси боје и лепљење текстилних материјала на слике, дају слици драматику и динамику у ликовним формама. Унутрашњи прецизни аршини, које познају само моје срце и ум, дају ми снагу да издржим и истрајем у путовању кроз лаву соп-



Сл. 33. Rosa centifolia - Столисна ружа, димензије 104 x105 цм, комбинована техника.

ственог вулкана. Идеал лепог и складног уклапам у рационална сазнања које сам накупила, а која стоје као стогови сена на пољу, на киши, ветру и сунцу, одолевајући свим временским условима. Снага тајне уметничког дела у епохи у којој се налазим даје ми слободу да се вазнесем и склопим интерсубјективне уговоре сама са собом и наставим са изражавањем најтиших и најсуптилнијих емоција, које додају мом раду нежни додир женске руке. Дубоко увиђам владајућу ликовну естетику. Поступно, методично, истрајавам у раду, узимам у обзир све могуће импликације. Унутрашња страна природних облика је одавно откривена, као стварно ликовно биће облика, коме покушавам да нађем нови угао посматрања. Питам се колико је уопште негде могуће наћи нови модул игре са флоралним об-

ликом, и истовремено се надати да овакве слике не постоје негде у великом свету, у нечијем можда забаченом атељеу.

Флора је жива, драгоценна, прозрачна. Моја игра је веома озбиљна, али са дозом лежерности а с пуно елеганције и софистицираности, како у погледу складних облика, тако и у колориту. Префињен колорит никако не напада око, оно га одмара како то чини и сама природа. Пружа релаксацију и опушта, јер изазива осећања сигурности и безбедног места, у коме је све складно, мило и пријатно. То је визија формалистичког и неутуђивог спокојства. Понекад несвесно изађе на површину, па ми се онда чини - да само када не тражим налазим. Тада ми ми на памет падају ове крупне речи: „*Кад се о сликарству пише из сликарства, с позиција сликара, онда кратка, језгровита саопштења настају лако и остају дуго на снази, па су задовољни и сликар и писац*”. Да, ово је рекао Мића Поповић. Стога, понекад, осетим да сам поражена и као писац, јер је тешко објаснити најдубље емоције које се јављају негде на узбурканим површинама, на којима плутају мисли и осећања, онако као што лагано плутају прозрачни и нежни облаци по мирном и плавом небском пространству. Лакоћа, пријатност, лепота и духовно испуњење су нешто што се тешко да јасно, очигледно саопштити. Уметност, сликарство, није слика само личности уметника, већ целе епохе и последица је особеног схватања слободе, али и побуне против тираније стандардних и укорењених ставова и схватања, против зла. Као што Херберт Рид каже: „*Облик је оно чвориште из којег временом избијају и мисли које сликар ствара је сопствена представа ствари и околине. Објективни облик флоралног царства не постоји независно од субјективног доживљаја уметника.*”³²⁹

И, ето, зато ме цвеће увек подсећа на свеобухватни и у неухватљив свемир, на његову заокруженост. Чини се да слика сажима све из мене и у мени као женском бићу, при чему следим законе природе у којој је све привремено и у чему постоји тежња да се вратим у нешто што не знам шта је, али је дубоко уграђено у мени. Ослањајући се на универзални ликовни језик, остављам траг, откривам непознате видике и неиспитане путеве кроз густу шуму флоралног царства у коме се добро осећам, кроз своје узбуркане мисли и драге снове. Осећање и страст за цвећем никада нису одвојени од моје свести. Оно ствара најтрајнија, најопштија и највиша испуњења мога духа. У мојим радовим ја не одбијам вредности ренесансе, већ таквој тековини додајем технолошке иновације 21. века, поглед човека овога времена. Опчињена *trompe l'oeil* комбинујем језик експресије, импресије и финих лазурних транспозиција, нечег што би се могло рећи да је енформел.

Веома је велики број цветова који су кружног облика и произлазе из сферног, па су зато у мом раду кружница, лоптасти облици смештени у квадрат. Енергија квадрата кореспондира са унутрашњом динамиком флоралних форми. Када сам бирала формат слике у глави ми је био квадрат као идеална форма која ће моћи да се повеже са ликовним и духовним садржајем. Да бих омогућила лакше праћење и препознавање мог дела и симбола којима се служим, неопходно је да се осврнем на симболику квадрата у историји човечанства. Дакле, квадрат је, најчешће означен као „*четвороугао*”³³⁰, геометријски симбол који изражава оријентацију човека простору и оријентацију животног окружења у односу на свет. Он се односи и на његове натприродне чуваре у смислу „*четвороструког реда*”, као и на пример значења крста. По својој функцији он има задатак да искаже строгост,

329 Read, E. H., (1931), *The Meaning of Art*, Faber & Faber, London, стр. 154.

330 Грчки тетрагон.

правилност и идеаланост. Из њега је настао кубус. Кубус је од првих урбаних култура био иницијална форма грађења и обликовања и остао је такав то све до минимал арт-а³³¹. Као архетипски образац кохерентне материјалности природне масе, кубус се као форма стално користи у свим уметничким изразима. Сам по себи, он може бити статичан или динамичан, што зависи од његовог положаја и интеракције са околином и унутрашњим садржајем. Данас га уметници преводe из једног материјала у други, и дају му савремену употребу. Гледајући историјски, квадрат није био омиљена форма за сликаре. Односи који су били складнији за већину уметника били су правоугаоници, у којима је однос величина страна био у односу златних пресека. Компоновање квадрата је резервисано за мој рад, јер је у идеалном односу са кругом уписаном у њега, баш као што је то, и Леонардо да Винчи давно осмислио. У симболици квадрата, у предњем плану намеће се жеља за увођењем правца и координата, како бисмо се лакше снашли у свету који нам се чини хаотичним. Коначно, квадратура са собом доноси принцип беспрекорног и савршеног реда, који као да је урођен човеку и као такав му се стално намеће. У смислу дуалног система, он стоји насупрот круга који представља небеске моћи, а које пак кореспондирају са прородним кружницама у цвећу и у мојим кружним формама. Легендарна квадратура круга заправо је претварање круга у квадрат једнаке површине уз помоћ геометријских помагала и симболише жељу да се два елемента, небеско и земаљско, споје у идеално јединство случајности и противречности (*Coincidentia oppositorum*). Наравно да се ово може повезати и са архетипским наслеђем у човеку, а колико се они на несвесном плану повезују, то и наука потврђује. Квадрат је и одраз космоса, у чијем се центру приказује небески стуб (*оса света*)³³², што је само још једна визија света која се исказује кроз материјално и духовно.

На квадратном формату добила сам концентрисану слику која, мислим, има добар фокус и утиче на сагледавање кружних форми и кружење у природи. Јер, ја желим да флора егзистира у мом сликарству у свом сопственом услову, али и у мом макрокосмосу. Она стоји, понекад се криви док расте и вене, приближавајући се древним узорима које носи у својој анатомији и генима. Кружни циклус природе је универзална истина, која повећава, као лупа, светост онога што је у његовом средишту. Символ круга уписаног у квадрат има задатак да осигура продужење складног односа између микрокосмоса и макрокосмоса флоре. За мене је квадрат магичан, он најбоље преноси значења моје уметничке истине, моје схватње склада и лепоте. Из овога произилази додатно осећање натприродног мира, строгост, али и интелектуална сигурност. Тек тада приказујем флору у свој њеној монументалности, у страсној жељи да је сви виде кроз моје очи, да сви који су заборавили на природу поново дођу у додир са њом. Ја на овај начин кореспондирам са животом флоре, која израста из основних елемената земље, воде, ваздуха, ватре, дана и ноћи. На овај начин могуће је једино да остварим највећу психолошку близину са флором, да пажљиво градим и сагледавам сваки њен детаљ. Само тако могу да остварујем и откривам визуелне шифре које уочавам, осећам и у себи носим. За мене је флора, понављам, узвишени знак. Она је одалиска, сазвежђе наспрам раноноћног неба живота. Кроз рад са њом отварају ми се перспективе о којима и

331 Penelope J. E. Davies; Walter B. Denny; Frima Foxhofrichter; Joseph Jacobs; Ann M. Roberts; David L. Simon, (2011), *Jansons History of Art, The Western Tradition*, Laurence King Publishing Ltd, London. стр. 1056.

332 Стивенс, Е., (2005), *Аријаднино клупко*, Stylos, Београд, стр. 146.

моја свест не уме да положи све рачуне. Флора је нешто у чему сјај може да пребива. Она је утемељена у основе мог бића, она је кључ моје спознаје.

Стојим наспрам света и у свету који се, такође, распада. Успела сам у току рада да откријем, не само једно средиште, већ гомилу малих пупољака који егзистирају крај једног главног, централног омфалоса (*omphalos*). Суштински он кореспондира са симолом Велике мајке, представљајући земљу и рођење свих ствари.³³³ Посматрам ли кроз јунговску метапсихологију, „*круг је символ примарног сопства, колективног несвесног или филогенетска психа, збир свих потенцијала којима бивамо опремљени при рођењу*“.³³⁴ Када приповедам о кругу, намеће ми се и символ уробороса (*Uroboros*) који је у Аристотеловом делу *Codex Marcianus*³³⁵-у поменуто као „*Једно, Све*“.³³⁶ Примећујем да се код круга јавља равнотежа супротстављених принципа, активног еволутивног и пасивног инволутивног принципа.³³⁷ Поред кругова, који се понављају унутар слике, ја наговештавам центар, као метафору на усредсређење, на оно о чему још не знамо довољно, оно о чему можда нећемо никад ни сазнати, или ћемо на крају доживети тако важно и сјајно откривење. Све оно што се види унутар оквира квадрата слике није све, већ само део целине, која се простире у нашим мислима до непојмљиве бесконачности.

У мојим радовима желим да се понавља божански чин *imitation dei*. Бујица изненадних и узбудљивих доживљаја, божанско откривење. Док сликам и стварам удахњујем живот мојим радовима. Мистички тамни свет је открио Рембрант, а ја покушавам да сагледам унутрашњост осећања која се јављају док посматрам и уживам у флоралном свету. Док стварам, осећам духовно врење које постаје подстицај за стварно кружење. Посматрањем сам упознала биљке па могу да њихове видљиве форме искористим за властите циљеве. Ово се може видети кроз сензуалност палете боја.

Поред извесности уносим и нешто од неизвесности, јер је то неопходно, да би дело боље „*дисало*“. Јер је слика, за мене, матреијализована визија у којој расветљавам детаље који су пуни откривења. Снага чаролије, заводљивости, фасцинације, наводи на прихватање и приврженост ономе што је занело и узбудило мој дух. Радим у различитим техникама, јер на тај начин лакше налазим решење за различите проблеме који се пред мене и уметност постављају. Кроз радове, макар тако желим, преносим чак и свети миомирис божанских биљака. Мада је цвеће најчешће свиласта површина која хвата светло, али чији ме невидљиви мирис надахњује, опија. Желим да мојим сликама обогатим унутрашњи свет посматрача. Зато је метафизички скок од реалности биљака до идеје уметничког дела одиста неопходан. Поготово, када се потпуно поштује интегритет лепог цвета. И тада уметничко дело има огромну моћ проширења чулних и интелектуалних изазова. Оно тада додатно оплемењује, како мене као ствараоца и мислиоца, тако и заинтересованог посматрача.

Као сликар, налазим се у позицији онога који тумачи свет кроз уметничко, визуелно и визибилно, онога ко одгонета морфолошке загонетке флоралног богатства. Покушавам да досегнем до суштине унутрашњег. На тај начин постајем

333 *Ibid.* стр. 228.

334 *Ibid.* стр. 230.

335 *Codex Marcianus CCXXVIII (406)* је рукопис, трактат под називом *О души* који је написао Аристотел.

336 *Op.cit.* Стивенс, Е., стр. 237.

337 *Ibid.* стр. 237.

најдубље везана за савремени поглед на тему и све њене сложене, многоструке импликације. Потом се преплићу богатства различитих естетичких норми. И тако постајем учесник и сведок развоја и трајања флоре, као природних тагова кроз успомене њених облика, остатака и тренутне егзистенције. Сваки вид слике доприноси утиску слободе природе и њених не увек препознатих, са наше стране, закона.

Када поставим себи неизбежно за уметника питање: Зашто стварам? Тешко дајем рационалан одговор, мада се део одговора може пронаћи у оном што сам до сада рекла. А вероватно је најтачније то да стварам из потребе и зависности. Ова врста зависности ми причињава огроман ужитак, немерљив овоземаљским инструментима и критеријумима. Признајем: Никада немам готову слику у глави. Ту су само делови визија, некакви мрачни, али подстицајни обриси, осећања која наликују на неке светиљке које ме воде у мраку трагања за правим изразом. Када сликам трудим се да дам илузију стварности и привида; апсолутног привида једног цвета који је издвојен из окружења одређеног простора и амбијента. На сликама ми се враћа, намеће и мало-помало заузима место једна идеја која временом постаје све јаснија и сјајнија, док не постане савршено избрушени транспарентни горски кристал који прелама светло стварајући божанску дугу. Реално размишљам о исходу, али се на крају предајем инстинкту и емоцији, енергији боје и линије. *Ratio* постоји јер ме води, али паралелно постоји и емоција која меша густу, слаткасту и лепљиву кашу. Уска сарадња руке и главе, филозофски ставови и културолошке норме датог времена (у коме смо затечени) комешају се, растачу, преламају и оформљују визију. Од тренутног схватања личне слободе, у најширем смислу те речи, зависи исход мог уметничког дела. На тај начин, симболи, типичне ситуације претачу се у боју и форму, форму и боју, у тежњу да се на платну појави нешто што у почетку не знам шта је, али је дубоко усађено у флори, жени, у мени. То нешто остварује атмосферу лаганог, прозачног, прозирног, тананог, вела огрнутог мистеријом. Свака боја је повезана са читавим сплетом асоцијација у оквиру царства флоре. Мој стил, рекла бих, јесте синтеза свега што је у контакту са флором, која потом открива рецепијенту загонетну ликовну површину. Студирање феномена светла на цвећу за мене је од изузетне важности и поистовећено је са испитавањем душе постојања. Уз то, сагледавам органске законе надахнута природом. На тај начин дефинишем, сликам, покушавам да пробудим духовно у материји и све пренесем на слику. Акценат у бојама има функцију трага и наговештаја нечег неизвесног у извесном на слици, на оној њеној визибилној равни која се простире у квадрату у којем су концентрисане све моје емоције и мисли. У њему је смештена духовна компонента доживљаја флоре и тактилни доживљај тананог биљног света. Ту су уписане све смене дана и ноћи, веселја и туге, киша и суза помешане са раскошним миомирисима који буде чула. Довољно је да се загледамо у црвену и видимо ватру, снагу, подстицај, енергију, опасност, моћ, одлучност. Док стварам слику осећам струјање ветра на латицама цвећа, слатке мирисне ноте које ме омамљују и видим чаробну белину одсајаја сунчевих зрака. И овде се свакако морам присетити речи Лијана Коло д Ербоа (*Lillian Colo d Erboa*), оснивача антропозофске терапије бојама, који каже: „*Да бисмо доживели боју, неопходни су не само наше срце и осећања, већ и размишљање*“. Он је на мојој страни, и радујем се.

Несмиљено око себе гледајући и азматрајући цвеће, коначно сам се определила за седам боја спектра, али не заборављајући и белу, црну и златну, које домини-

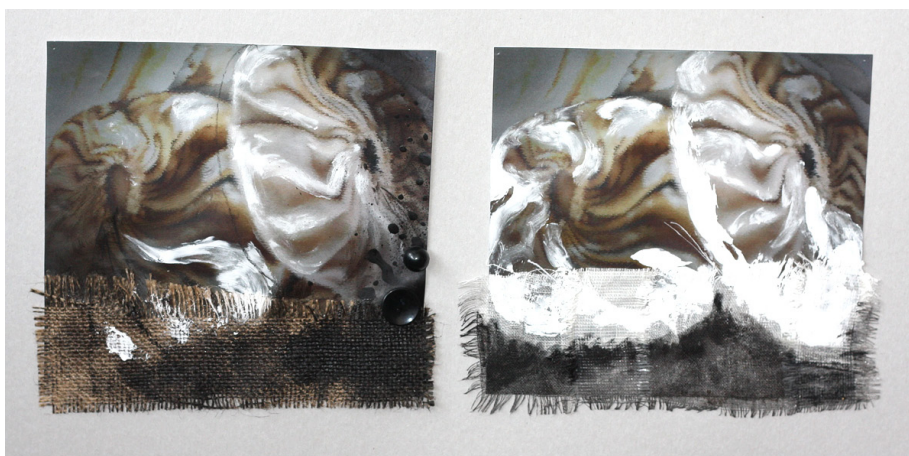
рају у свету биљака, пошто је боја само један од појавности прајезика овог свта и, наравно, од примарне важности за посматрање флоралног царства. Тако је палета природних боја цвећа пренесена и на моја платна. Седам је боја из дугиног спек-



Сл. 34. Tulipa gesneriana 1.



Сл. 35. Tulipa gesneriana 2.



Сл. 36. Tulipa gesneriana 3.

тра, оне које су најчешће боје цвећа у природи. Као да сам чула речи Фауста: „По шареном одсјају познајемо живот!“ преко којих велики Гете открива прави кључ за разумевање живота бојом, оном која трепери кроз непосредне и најдубље слојеве душе. Боје најбоље одликују цвеће и њихове архетипске симболе. Одабране боје акцентују врсту цвећа и имају задатак да појасне визију флоре коју транспо-

нујем. Сваки од тонова изазива читаву мрежу афективних асоцијација у оквиру сложене мреже у мозгу појединца. Субјективан је начин, али и интензитет реакција на одређену боју у оквиру опште прихваћене симболике боја.³³⁸

Црна је боја примодријалне празнине³³⁹ и постоји пре него што је настала светлост. Она се свакако повезује са тамом, одговара мрклој и мистичној ноћи душе, очаја, понижења, смрти и туге и дубоке жалости, али и посебне елеганције. Црна се везује за Лилит, богиње Изиду и Кибелу, као и црну Мадону. Црна је, као небоја, због тога символ сенке несвесног која се надвија изнад мене док стварам. По Карлу Густаву Јунгу она је и символ страха, креативности и сенке.³⁴⁰ Црна је, за мене, клијање у мраку. Као сенка несвесног она обликује флору у мору таме из које извири нада у лепој биљци. Црна појачава контрасте и динамику на слици и чини да она делује снажно, моћно, мистично и елегантно. Као да помаже божанској моћи да се формира биљка. За мене црна боја има велики значај. На сликама црна је део космоса из кога се развија живот флоре. Серија приложених скица су само нека од реализованих идеја. Све оне чине једну мини колекцију на малом формату. Ако их сагледамо заједно, добијамо на укупном утиску метаморфозе која се одвија у флори. „Једна слика је откривање само једног дела уметничког тајног света. За већи део тог света дознаћемо тек кроз остале слике истог уметника”.³⁴¹ Ипак, постоји мали број биљака које имају црне цветове. Поменућу само неке: црни бамбус, црна кала, далија коју зову арапска ноћ, персијска гладиола, црни мак, црни каранфил, али има и још неких мање познатих.

Сл. 37, под називом *Tulip gesneriana* (Црна лала), у којој преовладава црна небоја, најбоље одговара црној тајанственој баршунастој лали у коју сам се потпуно заљубила, чим сам ју угледала у прекрасном, огромном цветном парку у Дубаји (*Flower Miracle Garden Dubai*), у којем се узгаја 45 милиона биљака усред пустиње. Пред оваквим приказом остала сам без даха и ни једна реч не може да буде довољна да опише узбуђење и осећање пред највећим ботаничким парком на свету. Није ни чудо, што је ова биљка постала једна од најпопуларнијих врста од 1990-тих у исламском свету. Она је лепа као ноћно небо, сјајна као скупочени свилени пан који носи ауру исламске моћи. Црне лале су ме највише подсетиле и обликом и бојом на абаје³⁴² које носе прелепе, грациозне муслиманске жене. На раду, који сам реализовала на великом формату, сажимају се симболичка значења и ликовна искуства свих скица из ове серије. Он говори, очекујем, чистим и универзалним ликовним језиком који описује ову необичну, прелепу и мистичну пролећну и веома ретку биљку. Опојни мирис ове врсте и необичност црне боје опчинили су ме, и као посматрача и као ликовног ствараоца.

338 *Op. cit.* Ormiston, R.; Robinson, M., стр. 27-29.

339 Трстењак, А., (1987), *Човек и боје*, Нолит, Београд, стр. 213.

340 *Op. cit.* Фолмар, К., стр. 298.

341 Марсел Пруст. *Valentin Louis Georges Eugène Marcel Proust (1871-1922)*

342 Муслиманске жене носе абају (*abaya*) са хиџабом (*hijab*), на који се може додати додати никаб (*niqab*), који покрива уста и нос тако да само оставља очи изложене. Абаја је традиционално дуга, до земље, потпуно црна хаљина, првобитно дизајнирана да сакрије или спречи да се покаже било каква физичка форма жене. Данас их има и црних и украшених са везом око оковратника или на рукавима. Осим тога, ових дана, млађи нараштаји Уједињених Арапских Емирата воле да носе испод абаје веома скупочену и модерну одећу. Њихова љубав за моду се огледа у чињеници да жене Емирата највише купују брендиране моделе познатих модних компанија, међу којима највише цене Диор (Dior), Пјер Кардин (Pierre Cardin) и Шанел (Channel). <https://sites.google.com/site/exploringtheuae/presentation/culture/traditional-wear>, приступљено 2013.



Сл. 37. Tulipa gesneriana - Црна лала, комбинована техника, 104 x104 цм.

Бела је светло, савршенство и невиност и има своје дубоко укоренено значење у симболици. Генерално се повезује са Сунцем, ваздухом, савршенством и невиношћу, али и са тугом, па чак и са смрћу.³⁴³ Она је одсјај на цвећу, онај савршени спој пријатељства и добре енергије која управља свим природним законима флоралног царства. Бела боја је боја јасности, а као таласање је мешавина три природне боје: жуте, црвене и плаве. Зато на белу боју већином реагујемо позитивно. Она симболизује и нов почетак, па тако и рођење. Она представља и божански символ савршенства, поноса, доброте и вечности. Бело је важна небоја мојих слика. Велики је број биљака које имају беле цветове. Међу таквима сападају бела анемона, гербер, гладиола, бели љиљан Казабланка, бела орхидеја, ђурђевак. За мене, лотос је символ беле боје. Кроз скице локвања, кроз снагу пигмената, топлих и хладних тонова белине, добијала сам обресе белог лотосовог цвета.

343 *Op. cit.* Трстењак. А., стр. 212.



Сл. 38. *Nymphaea alba* 1.



Сл. 39. *Nymphaea alba* 2.

На приложеној слици под називом *Nymphaea alba*, видимо одсајаје сунчевих зрака и снажну енергију која зрачи из овог елегантног цвета. Мој субјективни доживљај се осликава кроз експресивни гест на слици. То је цвет који плута по површини нежних тонова окера и браон боје. Он показује своју снагу и виталност кроз универзални ликовни језик. Цртеж са белим трагом дао је додатан утисак снаге овог цвета, доносећи снажну симболику, ону коју памтим као декоративне емлене на архитектури староегипатских храмова, као што је и онај у Карнаку (*Karnak*). Подсећа ме на предивне луксузне водене баште у срцу града који никада не спава, у велелепном Каиру. Лотосов цвет није изабран случајно, већ зато што симболизује стварање и васкрсење. Тако је било у древна времена. Због тога је и сврстан у моје омиљене биљке. Наравно да и Србији пратим лотосов цвет сваког пролећа док цвета у Засавици, једном од најлепших приподних резервата, али и са тугом гледам нежне цветове на Бајловијевој пијаци или испред Народног позоришта у Београду, како лагано умиру, немилосрдно ишчупани из воде и чекају некога да купи њихову блештаво белу лепоту, несвесни да тако плаћају своју неизбежну смрт.



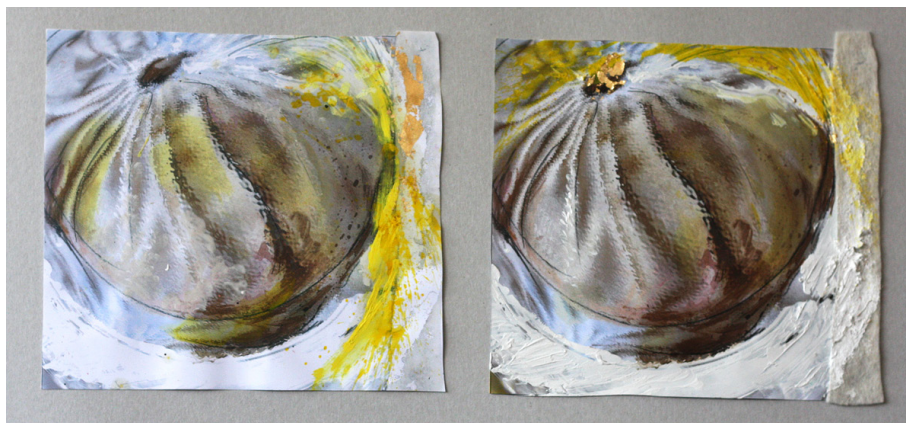
Сл. 40. *Nymphaea alba* - Бели лотос, комбинована техника, 108 x 108 цм.

Жута боја је боја Сунца, светлости и оптимизма која окрепљује, активира и ослобађа од страхова. Она подстиче код мене будност и концентрацију, а симболизује стваралаштво и мудрост.³⁴⁴ Такође подстиче динамичност, а њена важна карактеристика је и комуникативност, па позитивно утиче на осећања док је посматрамо. Најчешће нијансе жуте боје су: мутна жута која делује смирујуће и подстиче на размишљање, жива жута која делује живахно, неустрашиво и слободно, маслинастожута која изазива мрачно расположење и лимунжута која се тумачи као знак пажљивости, живахности, чилости, усавршавања. Заиста је огроман број биљака које имају жуте цветове, а да често нисмо свесни ни свих ових значења, мада неретко свесно запажемо своје расположење док их гледамо. Савремени човек није жртва само брзине, него и сопствене површности.

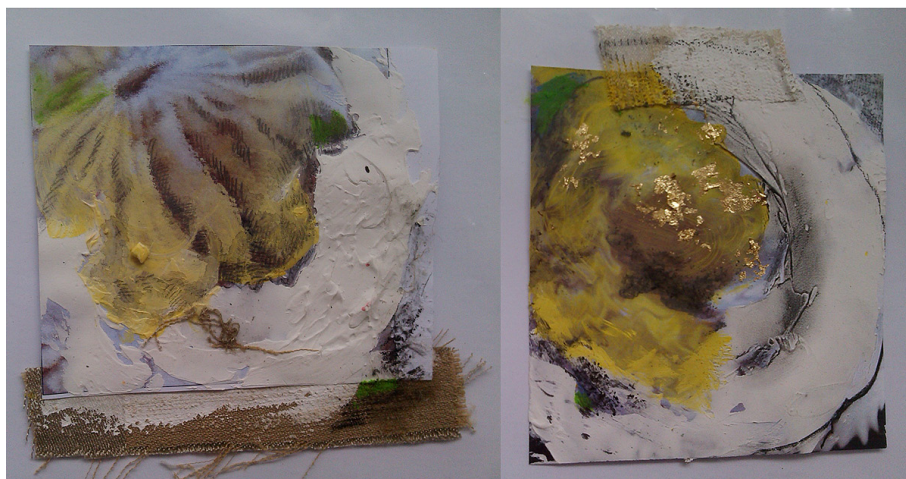
Моје омиљене жуте биљке су нарцис и сунцокрет. Међусобно су оне веома различите. Преплитале су се у мени док сам стварала жути цвет. Жута је текла из туба, мешала се са осталим тоновима са палете и стварала јединствени тон који одовара снази хелиотропа. Вибрирање жуте боје на топлем Сунцу је невероватно интригантно. Оно подстиче интелектуалну делатност, мада понекад делује напето; штавише, на тренутак ме упозорава да будем опрезна. Свежина тона ме засле-

³⁴⁴ *Ibid.* стр. 212.

пљује и омамљује док стварам траг жуте боје, који симболише овај занимљив цвет. Утисак који носим у себи свакако потиче од сећања на непрегледна поља јарко жутих разиграних сунцокрета, за које нам се чини да наликују обојеним тракама природног печворка (*patchwork*)³⁴⁵ које видех на путу за чувени Алби (*Albi*), место у коме је рођен Тулуз Лотрек (*Henri de Toulouse-Lautrec*). Сунцокрете увек гледам из кола или из авиона, свакога лета са великим задовољством, али и са жељом да упијем њихову неуморну снагу и лепоту.



Сл. 41. *Helianthus annuus* 1.



Сл. 42. *Helianthus annuus* 2.



Сл. 43. *Helianthus annuus* 2.

³⁴⁵ То је текстилана техника која се базира на шивењу, тј. састављање мањих комада тканина у већу целину.



Сл. 44. Helianthus annuus - Сунцокрет, комбинована техника, 110 x105 цм.

Наранцаста боја је за мене ужарена, светлећа, топла боја ватре и Сунца. Асоцира на излазак или залазак Сунца, подсећа на укусно воће као што су кајсије, мандарине, поморанце, и још по неко. За Индусе је ова боја симбол храбрости и жртвовања. Није тако агресивна и страсна као црвена, али је као чувствени стимуланс весела и пријатна боја која помаже да се савлада умор.³⁴⁶ Наранцаста боја још изражава нежност и широкогрудост, лака је и обично веома живахна. Наранцаста боја може или да смирује или да узбуђује. Ова боја такође може да устали осећања, али неке појединце може и да замара. Све наранцасте нијансе имају исто значење и утицај, који зависи само од преовлађујуће компоненте које се могу сврстати у жуте или црвене. Преглед наранцастих цветних врста је такође готово безбројан.

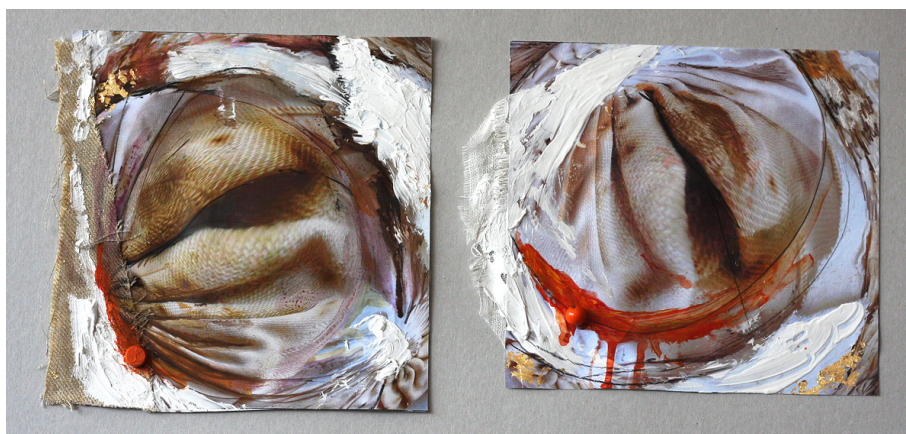
За мене најважнији је био елегантни, миомирисни љиљан са дугом цветном дршком и необичним уским трубастим наранцастим латицама. Наранцаста боја се просто разлива на позадини браон и беж тонова. Прскање слике наранцастожутим тоном допринело је општем утиску овог необичног цвета. У овом тону је концентрисана снага и целокупна лепота сваког префињеног љиљана, које сам одувек обожавала да посматрам у башти моје баке. То је цвеће које је она усадила у верме свог девојаштва, и који и данас неуморно цвета после више од осамдесет година. Овако лепе љиљане видех још само на Палма де Мајорци (*Palma de*

³⁴⁶ *Op. cit.* Трстењак. А., стр. 213.

Mallorca), у врту Валдемоса (*Valldemossa*), где су живели Фредерик Шопен (*Frederic Chopin*) и Жорж Санд (*George Sand*).



Сл. 45. *Lilium bulbiferum* 1.



Сл. 46. *Lilium bulbiferum* 2.



Сл. 47. *Lilium superbum* - Краљевски љиљан, комбинована техника, 104 x104 цм.

Црвена је и у цвећу ватрена боја. Повезује се са симболима задовољства, али и бола. Она је боја јарости, жестине и моћи, која симболише конфликт између добра и зла. Црвена боја је оптимистичка, витална боја активности, врелине, кретања, борбе и страсног живота. То је најизразитија, екстровертна боја пуна живота, срчаности, жртвовања, љубави, која нуди снажна осећања и страсти.³⁴⁷ Црвена боја не оставља никог хладним. Можете да је волите или мрзите, али према црвеној боји тешко можете да останете равнодушни. Црвена боја повећава тонус мишића, убрзава пулс, подиже крвни притисак, појачава циркулацију крви, изазива лучење адреналина и дубоко дисање. Може такође да изазове главобољу, зато није погодна за емотивно нестабилне особе које се брзо љуте.³⁴⁸ За њу Умберто Еко (*Umberto Eco*) каже: „Било је некакао као да сам боје откривао први пут: црвено беше врло весело“. Она на мојим радовима, наглашава, животну снагу коју поседују црвене биљке, а којих има небројено много. Црвене биљке као да вриште у пламену наспрам зелених листова. Међу биљкама које су црвене су: опојни макови, крвави божурови, румене миомирисне руже, прелепе далије, необичне кане, али и друго бројно цвеће.

347 *Op. cit.* Трстењак. А., стр. 210.

348 *Op. cit.* Ormiston. R; Robinson. M., стр. 48.



Сл. 48. *Papaver orientalis* 1.



Сл. 49. *Papaver orientalis* 2.



Сл. 50. *Papaver orientalis* 3.

Еклатантна црвена биљка за мене је пољски мак. Он је лепршав и нежан цвет са дивном плисираном сукњом коју ветар милује. Његова магија подсећа ме на детињство и причу о Алиси у земљи чуда која је утонула у сан у пољу макова. Можда сам најлепше пољске макове видела у околини Стоунхенџа (*Stonehenge*). Могуће да сам ја била под снажним утиском сакралног места овог величанственог монолитног споменика, који је учинио да танани цвет на ветровитом дану изгледа крхко, ватрено и величанствено. Сећам се путописне приче Миће Поповића који је отишао у Иран, тачније у Исфахан (*Isfahan*) да види најлепше небо препуно звезда да би затим схватио да је оно једнако лепо и код нас у Србији, само

што о њему наши људи не приповедају тако вешто као славни мусламански писци. Пошто сам доживела слично искуство као и наш велики сликар, обратила сам пажњу на српске црвене макове и открила њихову лепоту и скдан сјај. Они ме подсећају на префињени свилени муслин који је руком плисиран на елегантним моделима Маријана Фортунија (*Mariano Fortuny y Madrazo*).³⁴⁹



Сл. 51. *Papaver rhoeas* - Пољски мак,
комбинована техника, 109 x 109 цм.

Љубичаста је на слици дата управо као насилна боја. Љубичаста је боја моћи! Велики број тонова љубичасте носи име по биљкама те боје: јоргован, лаванда итд. Она је прелаз од активног у пасивни принцип. Она је снажна и доминантна. Љубичаста боја је смеша плаве и црвене боје. Ако једне компоненте има више од друге, љубичаста боја добија карактеристичну нијансу и одговарајући удео карактеристика обе компоненте – плаве боје мира, удаљености, духовности, ... и црвене боје покрета, страсти, животне снаге, врелине и енергије.³⁵⁰ Пошто у себи садржи карактеристике екстремно различитих основних боја (вруће и хладно), љубичаста боја делује некако посебно тајанствено.³⁵¹ Из приложених слика види се развој идеје.

349 *Mariano Fortuny* модни дизајнер инспирисан антиком (1871–1949).

350 *Op. cit.* Ormiston. R; Robinson. M, стр. 392.

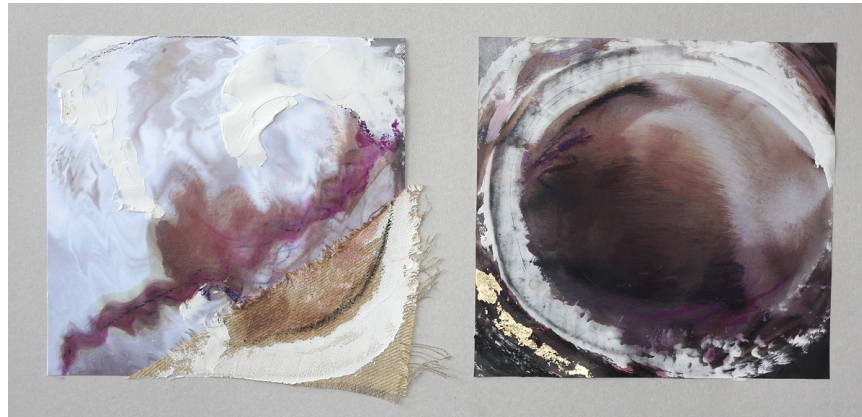
351 *Ibid.*, стр. 68.



Сл. 52. Viola odorata 1.



Сл. 53. Viola odorata 2.



Сл. 54. Viola odorata 3.

У мом сликарском опусу љубичаста је била резервисана за љупку, мајушну љубичицу. Други познати називи овог оспокајавујећег цвета у Србији су: фијолица, мирисна љубица, мелекуша, пољска љубица, виола, вијолица. Они ме, свакако, враћају у рано детињство, када сам је у парку на Келемегдану, брала опчињена њеном бојом, необичним обликом и надасве опојним, пријатним мирисом, који избија из ове мајушне пролећне, стидљиве биљчице. Друго сећање на ову биљку везано је за испијање пријатног шербета са љубичициним латицама који сам пила у Багдаду. Добро се и данас сећам рецепта који је моја мајка добила од Лејле: У врућу воду ставити две кашике свежих или сушених љубичициних цветова и оставити до одстоји 10 минута да би биљка пустила довољно састојака. Како би укус био потпунији додаје се шећер. Препоручује се испијање овог пријатног на-

питка у малим дозама, по пола шоље два пута дневно. Миомириси ове чудесне биљке су толико благотворни да повољно утичу на главобоље, несаницу, и лоше расположење. Због тога кад помислим на љубичасту боју, одмах се сетим љупке љубичице и која потом остаје трајно забележена на сликарском платну.



Сл. 55. *Viola odorata* - Љубичица, комбинована техника, 105 x 112 цм.

Боја лаванде ме увек подсети на пурпурне и жуте тонове који се преливају на перуникама, а које још називано и ирисима. Својим обликом и бојама перунике делују доминантно и достојанствено и враћају ми сећање на овај цвет који видех на светим местима, у баштама манастира Хопово и на Метеорима. Дуга, *ирис*³⁵², у људској историји има суштинско значење по томе да нас подсети на речи завета и обећања Господа Бога, које је дао Ноју након потопа, да никада више неће потопити људски род због греха, као што је то урадио са

352 *Iris* (гр. *дуга*) анатомски: зеница у оку; ботанички: перуника, богиша; *ирис стакло-* провидно стакло које се прелива у дугиним бојама; *ирис камење* - кристали, нарочито разне врсте кварца, који се преливају у дугиним бојама; *ирис уље* - етарско уље које се справља од корена перунике или љубичице; *ирис штампа* - штампање у шареном, код кога се разне боје истовремено штампају са једне плоче, тако боје да на својим ивицама прелазе једна у другу.

Великим потопом. Док год има дуге на небу, она ће Господа подсећати на обећање дато људима.³⁵³



Сл. 56. Iris germanica.



Сл. 57. Iris germanica - Перуника, комбинована техника, 108 x106 цм.

353 *Прича је из Старог завета, I књига Мојсијева. 8 “Затим је Бог рекао Ноју и његовим синовима: 9„Ево, склапам савез с вама и с вашим потомством после вас, 10 И са свим живим душама које су с вама, с птицама, са стоком, са свим другим земаљским створењима што су с вама – са свим што је изашло из барке, са свим створењима на земљи. II Склапам савез с вама: **Никада више ниједно створење неће изгинути од вода потопа, и никада више неће бити потопа да опустоши земљу.**”*

Плава боја у сликама нуди и буди пажњу посматрача. Она има задатак да провоцира и подстиче на размишљање о томе коју биљку она описује. Плава боја спада међу основне боје. Њена супротност је жута боја, а смеша обе је зелена која удружује карактеристике обе боје. У природи је широко заступљена, као, рецимо, плаветнило неба које се одсликава у води. Символика плаветнило се препознаје у: мудрости, интелигенцији, бесмртности, бесконачности, дубини, узвишености, продуховљености, мистици. Њене психолошке асоцијације су следеће: јасно, свеже, лако (боја атмосфере), прозирно, ваздушно, удаљено, тихо и мирно.³⁵⁴ Физиолошки, плаветнило смирује срчани пулс, успорава ритам дисања, смирује, подстиче умне активности, интроспекцију и сабраност. За њу кажу да је боја мира и одмора. Плава делује, дакле, пасивно, хладно, подстиче концентрацију и умирује. О њој дивно беседи Данте Алигијери (*Dante Alighieri*) када каже: „*Нежна плава као сафир Истока, у ведру слику неба уливена, најзад поново усређује моје очи.*“ Плавих биљака има јако много нијанси: од светлих тонова до дубоких тамнотега.³⁵⁵ Плаве биљке, наводно, имају заштитно својство. Најпознатија магијска биљка мандрагора (*Mandragora officinarum*) је управо ове боје. Међу плаве биљке спадају: лан, звончићи, љубичица, перуника...



Сл. 58. Hyacinth 1.



Сл. 59. Hyacinth 2.

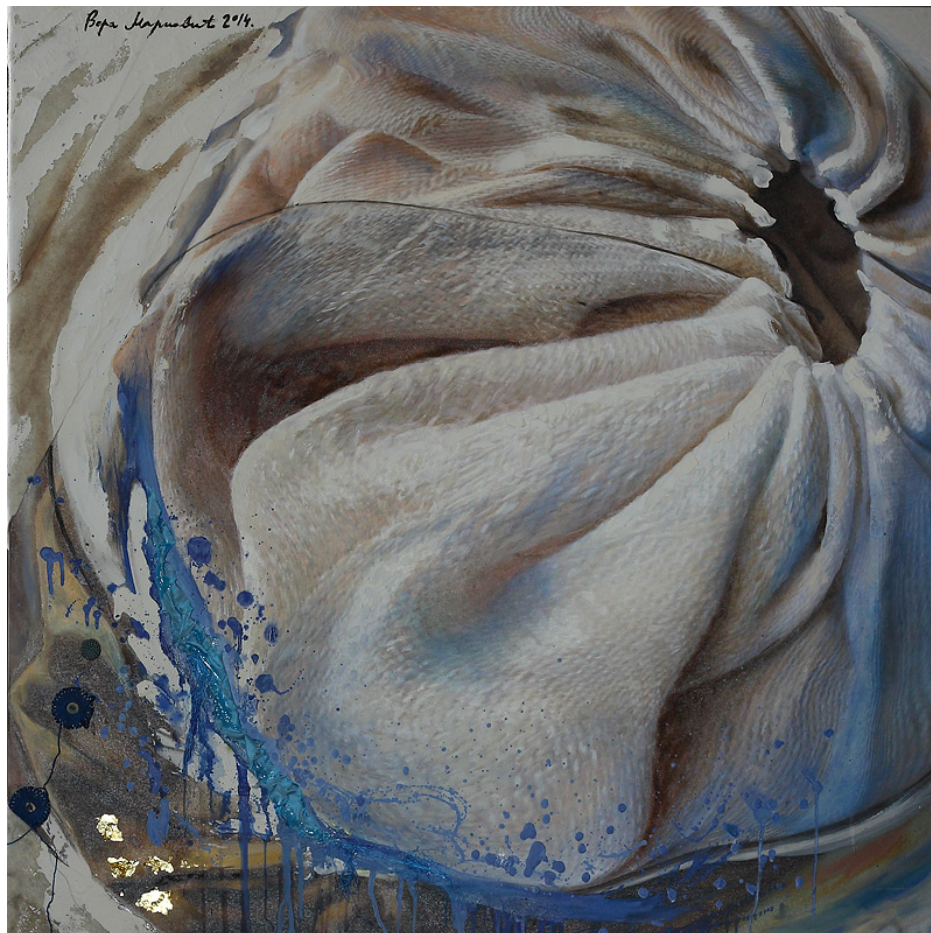
354 *Op. cit.* Трстењак. А., стр. 213.

355 *Op. cit.* Ormiston. R.; Robinson. M., стр. 52.



Сл. 60. Hyacinth 3.

Плава је за мене исказана преко зумбула. Загонетан је ово цвет. Његово есенцијално уље користи се у парфемској индустрији,³⁵⁶ док се из цветова добија ванредно лепа плава боја.³⁵⁷ Мислила сам да сам најлепше зумбуле видела у Пољској, у Познању (*Poznań*), а који су процветали уочи доласка Папе Светог Јована II (*Saint John Paul II*), све док нисам стигла у Беч. Теписи зумбула прекривали су отмене и префињене луксузне зелене оазе у граду који је музеј на отвореном простору. Крупни плави зумбули изгледали су као да непрекидно плешу штраусовске валцере.



Сл. 61. Hyacinth - Зумбул, комбинована техника, 104 x105 цм.

356 Usher, G., (1974), *A Dictionary of Plants Used by Man*, Constable and Company Ltd., London, стр. 78.

357 Grae, I., (1974), *Nature's Colors - Dyes from Plants*, MacMillan Publishing Co, New York, стр. 49.

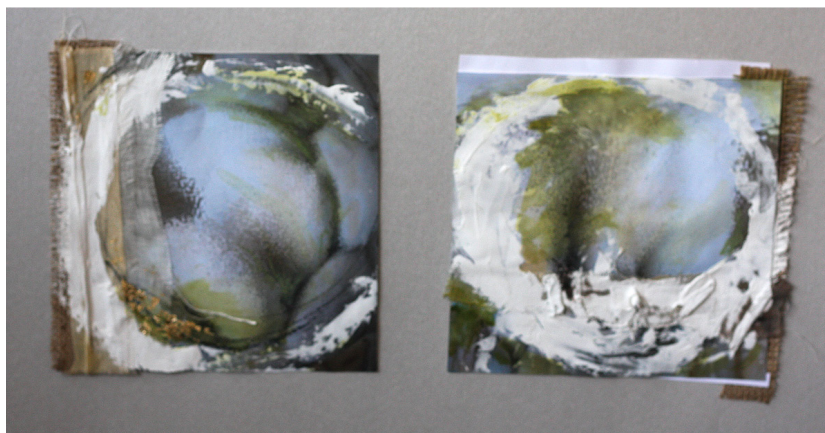
Зелена боја је основна боја хлорофила. Има је у варијетитима од бледозелене до сивкастозелене, боје трулежи. Зелено је символ незрелости и неискуства. То је боја која буди наде и бесмртност, тријумф пролећа над зимом. Кажу да је то и боја здравља. Зеленим бојама се лече нервни замор и хистерија јер умирујуће делује на нервни систем, ефикасна је при лечењу од исцрпљености и може да ублажи мигрене. То је такође боја мира, релаксације, одмора и размишљања, јер њена симболика утиче на човекова осећања, смирује и ослобађа. Ова боја је знамење уравнотежености. Она такође симболизује новац, плодност, обиље, богатство, комуникацију са духовима природе. Пошто делује смирујуће, успоставља код посматрача личну равнотежу, ублажава исцрпљеност, што се види и на приложеним скицама.



Сл. 62. Laurus nobilis 1.



Сл. 63. Laurus nobilis 2.



Сл. 64. Laurus nobilis 3.

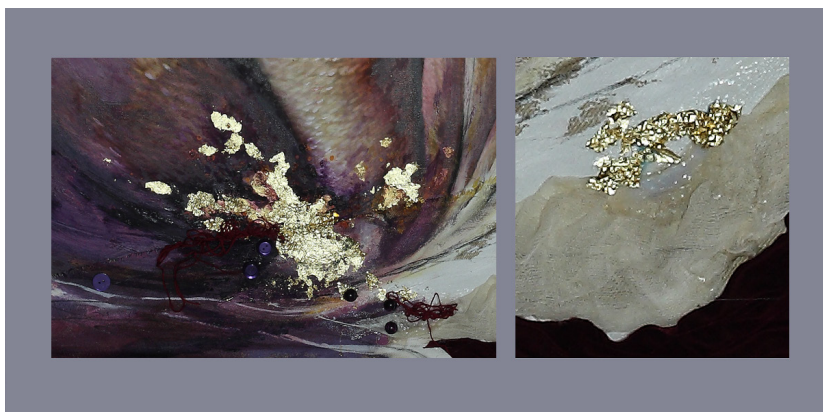


Сл. 65. Laurus nobilis - Ловор, комбинована техника, 105 x 105,5 цм.

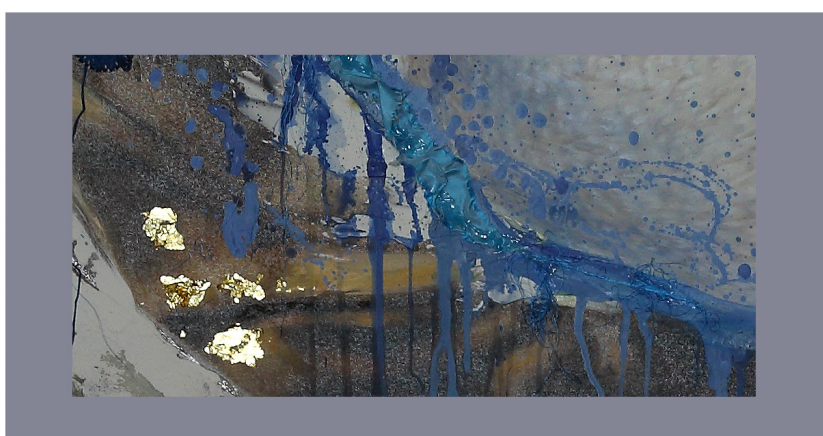
У мом сећању је често и огромно зелено лаворово дрвеће у маслињаку у близини Минотауровог лавиринта у Кнососу (*Cnossos* или *Knossos*), на Криту. На врелом сунчаном дану, после обиласка мистичног, великог и руинираног лавиринта у коме се сакривало чудовиште Минотаур, пријала ми је свежина мириса и дубоки хлад светих лаворових стабала, јер сам осетила одједном да сам нашла уточиште бежећи од тог страшног чудовишта. Уверена сам да су у давна времена и стари Грци осећали сигурност испод ове биљке-дрвета, сакривајући од митског чудовишта и од врелог Сунца. Зато је, тврдим, зелена боја везана за лаворово дрво.

Мој додоир са светим се испуњава кроз златну боју. Она је акценат и асоцијација на поленов прах. Као символ вечног рајског светла, она уноси живот у слику. Златна је једна од најмоћнијих боја, то је боја Сунца, саткана од елемента ватре, повезује се са мушким принципом. Боја је свих богова Сунца, богиња и нуди божанску слику овог доњег света. У алхемији, златна представља савршенство душе. Златна и бело-златна се могу видети свуда: од древно египатских хијероглифа у храмовима и пирамидама, преко златних статуа Буда на Далеком истока, златних купола и минарета код муслимана, а у хришћанству као ореол око глава светаца. Златна је боја символ енормног богатстава и моћи. За њу важи тврдња да „*није злато све што сија, али и не сија све*

што је златно³⁵⁸ и та тврдња је велика истина. Злато симболизује и интуицију, просветљење, свест, разум и интелект.³⁵⁹



Сл. 66. Златни детаљи 1.



Сл. 67. Златни детаљи 2.

Свака слика је увек збир сликарско-занатских вештина, фабуле, ликовности, алегоријских компонента, али без реторике, и све то може да се бескрајно преплиће, да ствара паучину најфинијих боја, да личи на нити какве тканине на разбоју. На тај начин се фокусирам на утиске који проистичу из низа промена у природи, али и у мени, а који се, опет, догађају уз помоћ невидљиве руке Мајке природе. То су и облици у кретању зачараног сазвежђа, колоплет успомена на благе, али и опојне мирисе цвећа. Моја „интегрална слика“ постаје „унија визуелних података“³⁶⁰. Зато у трагању за једном универзалном сликом увек ми пада на памет став Леонида Шејке да слика треба да има трослојну структуру, односно јединство. По њему, слика треба да задовољи „простор приказа феномена стварности (призор) затим његово симболичко читавање у универзалном (символ) и унутрашњи, чисти облици слике (ликовна представа слике)“.³⁶¹ И често ме, признајем, греје притајена и топла нада да сам успела да, у оквиру мојих поимања ликовности, ово досегнем. Посматрање и анализа постају инспирација, нека врста струјања која се експонира као невидљива енергија, танка али фина, златна жица, као бескрајана нит која снагом челика држи уметника везаног за процес изазо-

358 Christian Friedrich Hebbel (1813 - 1863).

359 *Op. cit.* Стивенс Е., стр. 142.

360 Ђурић А., (2001), *Симултано око*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, стр. 70.

361 *Ibid.*, стр.76.

вног стваралачког чина. На тај начин, ето, стварам нови облик, дајем својој слици дубинску структуру, желећи да приуштим узбудљив доживљај реципијенту а свој души узбудљиви спокој, који тако одмара и доноси нирванско осећање среће. Кроз лични израз постижем међусобну повезаност целе слике, лако сједињујем њене појединачне делове. У Јеванђељу по Томи, стоје ове Исусове речи: „Ако испољиш оно што је у теби, спашиће те оно што испољиш. Ако не испољиш оно што је у теби, уништиће те оно што остане неиспољено“.

Мислим и надам се да у моје слике мозаик узбуђених појединости са унутрашњим значењем и уређеним складом. Ради се о тешкој и светој игри између инспирације и дела. То је шаховска игра, сложена и изазовна, у којој постоје, наравно, два играча. Један играч је платно, а други ја са палетом боја и четкама наспрам њега. Новостворени облик је шаховски спој различитости које се комбинаторски спајају у својој различитости појединачних елемената. До победе. Природни облик задржава основе својег ентитета како би се остварила двострукост визије природног и естетски, уметнички обликованог предмета. А када се у све то уплете путовање са флором, ја постајем путник чије ноге не познају умор а табани жар. То је суштински процес ослобађања од мотива. Чинила сам управо оно на што сам читајући наишла да је Пикасо рекао: „Када имам нешто да кажем, кажем то на начин на који сам осетио да треба да се каже“.³⁶²

И примичем се тако крају стваралачког уживња и осматрања себе: Истичем оно што желим да задржим и одбацујем вишак од сложеног призора виђеног у природи. Спроводим сопствено осећање мере, склада и пријатних утисака које материјализујем кроз пасту, тј. боју. Нисам изузетак: Сваки уметник производи оно што осећа и како мисли о природи, космосу и животу, и то кроз мукотрпан рад, праву алхемију и прави опсенарски посао. Моје опсенарство, трагајући за својим, сопственим изразом, ствара атмосферу у мојим радовима која не познаје урагане, провале облаке и несносни и болни град, лед који коси. Нестају са слике оштрине или непријатне сенке, јер наглашавам меке облике и њихове узбудљиве волумене. Дефинишем масу, која је, најпре, неодеређена и полако јој дајем коначну форму, са поруком коју проналазим у флоралном свету. Дискретни прелаз између светлости и сенке је у директној вези са чулношћу, којој се предајем док посматрам природу и околину. Моје слике су заправо заустављени тренутци раста биљка, израз који се одупире смрти и расулу. Оне откривају тренутке најискренијег осећања, јер су израз спонтане исповести. Тако ми се пружа згодна прилика за обогаћивање бојом целе површине. Бојом описујем скале, чувам суштину, својственост, звучност и тачност. У сенци, полусенци и на светлу истрајавам у трагању за истином, животом испуњеним радошћу. У сваку суседну површину уносим делић претходног тона, јер приказујем биће у његовом настанку и пунолетном израстању.

Терет између компромиса боје и облика је захтеван и огроман. Покушавам да останем јасна и чиста у идеји, јер усклађујем боје и форме. Боје које мешам на палети морају деловати тако да се по утиску што мање удаљују од локалног тона, тј. од основне и познате боје саме флоре, која ме окружује својим комплетним спектром. Извалчим тада из богате природне ризнице само оне боје које су мени, субјективно ми најближе и које дочаравају суштину архетипа флоре у најширем њеном смислу. Чини ми се да је овакав став потпуно оправдан у савременом току сликарских тенденција 21. века, у коме егзистирају бројни трендови, али и тради-

362 Ingo F. Walther, (2006), *Pablo Picasso*, Taschen - монографија уметника I-XL, Еуропапрес холдинг д.о.о., Загреб, стр. 23.

ционални ставови који чувају сликарство од пада у досаду и сувисло понављање. Све уметничке тенденције треба да се међусобно прожимају, стварају живу материју од савременог сликарства. Кандински је давно приметио да „*Нико не живи ван свог времена, ма колико се и сам трудио да побегне од сурове животне стварности*“. Аналитичким посматрањем покушавам да постигнем да „*простор престаје да буде атмосферски*“, и да „*простор постаје објективан*“, а „*боја постаје звучна*.“³⁶³

Остварена замисао, на крају, поставља нова питања и истиче нове духовне потребе. Пол Валери (*Paul Valéry*) даје у том правцу прихватљив, мени макар, савет: „*Најбољи начин за процењивање једне слике јесте тај да се у почетку ништа не разазна*“, што је свакако идеја за поштовање. Зато желим да ми потези четке буду меки, готово неприметни, али понекада, кад затреба, и оштри. Желим да их потчиним својој узнемиреној вољи за изражавањем и лирском опажању природе. Природа тада игра нову улогу. Она рационално, али понекад и уображено, бележи и повезује елементе у слици. Зато сликарски језик превасходно бива језик облика, који се тешко описују речима, односно одређеним језичким појмовима, јер се облици обрађају чулима. Како каже Едвард Сапир (*Edward Sapir*), човек не може да успостави истински и целовит однос према природи док не зна име сваке биљке или цвета или дрвета,³⁶⁴ што може изгледати као вербално устројство света, али ту је сликар да тој вербалној комуникацији удахне мирис живота и цвећу на сликама, па се може рећи да је у неким ситуацијама уметност сликарска изнад језика, јер је по свом уметничком дискурсу нека врста есперанта међу људима, међу реципиентима уметности. Стога је однос материје и обрађеног материјала од великог значаја у читању уметничког рада. И то је већ поезија, и обратно. У том смислу цитирам Ли Ханта (*Lee Hunt*) који каже „*Поезија укључује све оно од сликарства што се може учинити видљивим оку духа*“. Док Леонардо Да Винчи у тарктату о сликарству додаје „*И оно само сликарство, не приказује свој циљ речима*“, а опет, добро сликарство као да говори речима. Слика проговара својим порукама кроз динамику и архетипско значење суштине флоре, стога природни облик никако не уништавам, већ га транспонујем док не осетим да сам пренела поруку на прави начин. А да би тако било, потребно је да рука кроз потез четке тачно спроведе мисао у дело. Дакле, реч је о танушној нити нивелације између ума и дела. Оригиналност у ставу и визији, спроведена кроз форму и боју, могућа је ако имам посебно око које догледава свет кроз сопствену оптичку призму. То другачије око Александар Ђурић с правом назива „*симултано око*“.³⁶⁵ Поменути аутор са слаже са Хансом Хофманом (*Hans Hofmann*), америчким апстрактним експресионистичким сликаром, који каже: „*Виђење без свести о томе, као визуелни акт, само је врста заслепљености. Виђење са свешћу о виђеном је визуелно искуство, то је уметност. Морамо научити да видимо*“.

Морам рећи, примичући се крају разговору са својим сликама, да се као сликар и стваралац у потпуности слажем са идејом Андреја Тишме који објашњава суштину уметности и каже да је она дефинитивно одраз човекове потребе да се што више приближимо природи како бисмо је потпуно разумели, да бисмо својим

363 Ђило Долфрес (*Gillo Dolfres*) (1910-) је италијански критичар уметности, сликар, филозоф. Он је напунио 100 година у априлу 2010. (last modified on 4 April 2014 at 14:50).

364 Сапир Е., (1974) *Огледи из културне антропологије*, прев. Александар И. Спасић, БИГЗ; Београд, стр. 26.

365 *Op.cit.* Ђурић, А., стр. 86.

ликовним језиком фиксирани законитости постојања које уочимо. То је у суштини контакт са смислом универзалне егзистенције. Отуда се уметност назива божијим даром. „Блаженство уметности је, по природи, сасвим различито од спокојства религије!“³⁶⁶

Дакле, уметност је крст који ми је додељен рођењем. Платно и боја, мој су језик којим комуницирам. А то већ значи да је метафоричко у мојим сликама такође присутно. У мом случају, флора из природе добија нову визуелну форму која интегрише свеукупност њеног значења и постојања. Значи и метафорично значење. Антитезе у радовима су присутне кроз пуне и празне, светле и тамне, конкавне и конвексне насликане форме. Парадокс, као посебна метафора, да тако кажем, који носи мој циклус налази се у противуречности која је супротна од уобичајеног виђења флоралних мотива. Овде се не ради о слатким аранжманима цветних букета, јер то није умируће цвеће, ни богате гирланде флоре, већ микро и макро свет еволуције, развоја биљака на општем нивоу. Алегоричко у циклусу слика смештено је у називима појединачних слика које произилазе из односа вишезначења ликовног дела, његовог ослушкивања, разумевања и гласног читања. Из тог разлога сам дала општи назив мојим слика из циклуса транспоновања флоре у ликовне форме *Метаморфоза флоре*, како бих олакшала комуницирање са мојим радовима. На тај начин дајем и остављам сугестије „*читачима*“ за могућ пут ка разумевању суштине и порука флоре, али и мојих порука. Политика и доминирајући трендови, који постају свето писмо уморног савременог друштва ван су мог интересовања. Повратак природи, коренима који побуђују најлепше емоције рођења, раста, развоја, али и неизбежне смрти су природни закони које треба ослушквати, пратити, поштовати и неговати, ако желимо да истрајемо у борби против Танатоса. Интеррелације које се јављају у мом делу су смештене у оквир односа форми и боје. Боја стиже на платно и дочарава опште осећање које преовладава у мени. Човек у свему види одраз оног што носи у себи. Он се тако испољава. И сликар приказује оно што му је срцу блиско. Моја и ничија више мисао одзвања у телу и души мојој. Користим само оно што сама измислим, што осетим срцем и оно што погоди моју душу. Оно што осетим у срцу, што доживим кроз сваку мисао и кроз дамар, јесте оно што обликује моју уметност. А та уметност, опет, прожима све крвне путеве мога бића.

Када се у глави одговорног ствараоца јави нова идеја коју жели да оставари, она захтева велики напор и неустрашив дух који мора да буде спреман на високе критеријуме и многобројна додатна размишљања, па и неке жртве. Сваки човек мора да одлучи колико истине и терета може да поднесе. Највећи изазов је да живимо са тим бременим, упркос свему. Мени је било потребно време и спокој да бих могла да изразим оно што осећам и у шта дубоко верујем. Сликарство је билко и остало за мене облик молитве. Тек сам, у том светом односу према слици, у стању да судбину флоралног бића и његову симболику представим кроз деформисану форму. Тек кроз овакву деформацију флора у себи носи осећање узвишености и мистичности. Флорални свет је постао права оаза коју сам створила у дубини свога бића и потом је пренела на платно. Тако се родио мој сликарски космос и он је резултат, између осталог, вишегодишње уметничке праксе и, по мене, срећне сарадње са уваженим ментором, са добрим људима, блиставом природом.

Тек када је уметнички циклус створен, он отпочиње свој живот. Сlike увек

366 *Op. cit.* Сапир Е., стр. 104.

преносе поруке, емоције и, наравно, уметничке ставове. О томе где, како и колико дуго ће ови моји радови живети ја немам представу. Нисам ни радила оптерећена таквим мислима. Ово је само једна серија, можда и нужна етапа, у мом уметничком стваралаштву, у мом сну о томе како треба да изгледају слике којима је тема цвеће. Када буде прошло много година, и кад се будем осврнула на овај циклус, сигурна сам да ћу управо помислити исто што је мислио и Марк Твен (*Mark Twain*) када је написао своју чувену сентенцију: „*Двадесет година у односу на сада, бићете више разочарани стварима које нисте урадили, а не са оним што сте урадили. Зато баците сидро. Отпловите далеко од сигурних лука. Ухватите ветрове на пучини. Истражујте. Сањајте. Откривајте.*“ А да ли ће тако заиста бити, знаћу само ја и они који ће је читати кроз призму времена којег ми сада зовемо футур и о коме не знамо ништа, упркос знатижељи. До тада покушајмо да будемо као уметник из кинеске бајке о сликару који је насликао леп пејзаж са стазом која је водила у дубину слике. Њему се та стаза толико свидела да је пошао њом и отишао у бесконачност, јер је вероватно искрено схватио да ништа не постоји изван нас него једно стање духа, или жеље за успехом, за олакшањем, за нечим вишим од бедних телеса којима, свесно или несвесно, робујемо. Речи Љиљане Хабјановић Ђуровић, у *Женском родослову*, говоре баш оно што и сама мислим:

„*Мени је било потребно да будем испуњена гладном празнином, како бих могла да кроз њу, као кроз мудро море, роним до сопственог дна, да пронађем слојеве искуства, и откријем оно што сам назвала сећањем на оживљене живота који су се утиснули у моју душу као фосили у стену. Била ми је потребна тишина како бих могла да чујем глас сопственог бића. Била ми је потребна самоћа, богата, пуна и бременита. Нема уметности без самоће. А ја сам хтела да будем уметник*“.

Бити уметник сликар је процес отварања -да ли Пандорине кутије? - сопствене бујне маште и фантазије. Не уме свако да види оно што сликар и песник може да примети и осети, а затим и да преточи у слику или поезију. Један материјални предмет постаје нешто сасвим друго у рукама уметника који поседује надахнуће. Сликари су најближе комшије немогућег, луцидног, фантастике и сновиђења. Стварање је суштински стапање покрета, емоција и мисли. То је у сликарству заједничка делатност руке и срца, резултат преживљених и преточених емоција на сликарску подлогу. Понекад и знања. Сликаство је специфичан преображај органских и психичких елемената кроз боју у форму. То је посебан естетички ниво односа према стварима и појавама. Зато се дешава да оно што сликар запажа постаје визија другог неког света. Сликање је пример узвишености и високог стила.

Литература

- A. G. Haugricout; Hedin, L., (1946), *L'home et les plantes cultivees*, Paris.
- Anderson, W. T., (1995) Introduction: What's going on here? у: Anderson, W.T.(ed.). 1995. *The truth about the truth, de-confusing and re-constructing the Postmodern world*, G.P. Putnam's Sons, New York.
- Arnold, M., (2001b), *Petal and stigmaс: Reflections on plant portraiture*. Аристотел, (1960), *Метафизика*, Култура, Београд.
- Аристотел, (1980), *Никомахова етика*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад.
- Аристотел, *Физика*, (1999), Паидеа, Београд.
- Арнхајм, Р., (1998), *Уметност и визуелно опажање*, Универзитет уметности у Београду и Студентски културни центар, Београд.
- Berrall, Julia S., (1997), *A History of Flower Arrangement*, The Saint Austin Press, London.
- Bourdon, D., (1989), *Warhol*, Abrams, Inc. New York.
- Беле, А. Плутарх., (2011), *Митови приче и легенде из целог света света*, Младинска књига, Београд.
- Бетелхајм, Б., (1979), *Значење бајки*, Југославија, Београд.
- Бејкон, Ф., (1625), *О Вртовима*; (Sir Fransis Bacon, *Of Gardens*) у *Flora Mirabilis*, (2009) National Geographic, Washington.
- Богдановић, К., (1986), *Увод у визуелну културу*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.
- Богдановић, К.; Бурић Б., (1991), *Теорија форме*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.
- Богдановић, К., (2001), *Визибилност латентног динамизма у статичим формама*, Круг, Чачак.
- Богдановић К., (1995), *Свест о облику II*, Прометеј, Нови Сад.
- Brown, L., (1993), *The New Shorter Oxford English Dictionary*, Vol. 1: A–M. Clarendon Press, Oxford.
- Coleridge, H., Furnivall, F., Murray, J., Talbut Onions C., (2006), *Oxford English Dictionary 2*, Oxford University Press, Oxford.
- Congar, Y., (2004), *The meaning of tradition*, Ignatius Press, New York.
- Да Винчи, Л., (1953), *Трактат о сликарству*, Култура, Београд.
- Дарвин, Ч., (1931), *Човеково порекло*, Геца Кон, Београд.
- Девиде, В., (1985), *Јапанска хаику поезија*, Превод: Димитар Анакиев, Народна библиотека, Београд.
- Donzel, C., (1997), *The book of flowers*, Flammarion, Paris.
- Ђурић А., (2001), *Симултано око*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.
- Епископ Николај, (1996), *Српске славе и берски обичаји*, С благословом Његовог Преосвештенства Епископа шабачко-ваљевског Господина Лаврентија, Глас Цркве, Ваљево.
- Ernst & Lehner., (2003), *Folklore and Symbolism of Flowers, Plants and Trees*, Dover Publications, New York.
- Фолмар, К., (2011), *Велика књига о бојама*, Лагуна, Београд.
- Fraizer, H., (1990), *Georgia O'Keeffe*, JG Press, North Dighton.
- François-Aguste-René Rodin, (2009), *Rodin on Art and Artists*, Dover Fine Art,

- History of Art, New York.
- Gerard, J., (1597), The herbal, The general history of Plants, преузето са сајта:
 - Goldman R. S., (2009), Magritte's Imagination, Board book, London.
 - Grae, I., (1974), Nature's Colors - Dyes from Plants, MacMillan Publishing Co, New York
 - Greenaway, C., (1884), Language of Flowers, George Routledge and Sons, London.
 - Greenberg, C., (1961), Art and Culture, Beacon Press, New York.
 - Greer, G., (1979), The obstacle race: the fortunes of women painters and their work, Secker & Warburg, London.
 - Grosenick, U.; Becker, I., (2001), Women artists in the 20th and 21st century, Taschen, London.
 - Гревс, Р., (1972), Грчки митови, Нолит, Београд.
 - Гјурђан, Д., (2004), Мој врт-мој понос, Голден маркетинг, Техничка књига, Загреб.
 - Хаузер, А., (1966), Социјална историја уметности и књижевности, Култура, Београд, том I.
 - Herzog, H., (1996), The art of the flower. Germany: Kunsthalle Bielefeld.
 - Хегел, Г.Ф., (1970), Естетика, Култура, Београд, том I.
 - Хегел, Г.Ф., (1970), Естетика, Култура, Београд, том I.
 - Хегел, Г. Ф., (1970), Естетика, Култура, Београд, том I.
 - Jameson, F., (1983) Postmodernism and Consumer Society, The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture, Bay Press, Seattle.
 - Јунг, К. Г., (1984), Сабрана дела, Матица Српска, Нови Сад, том 4.
 - Јунг, К. Г., (1989), О природи психе, Глобус, Загреб.
 - Јунг, К. Г., (2003), Архетипови и колективно несвесно, Атос, Београд.
 - Кандински, В., (2004), О духовном у уметности, Езотерија, Београд.
 - Кавендиш, М., (1982), Енциклопедија баштенског биља, Глобус, Загреб
 - Калер, Џ., (1980), Сосир оснивач модерне лингвистике, БИГЗ, Београд
 - Калер, Џ., (2010), Теорија књижевности, Службени гласник, Београд.
 - Kybo, K; Schrempp, E., (2006), Keiko's Ikebana, A Contemporary Approach to the Traditional Japanese Art of Flower Arranging, Tyttle, London.
 - Lucie-Smith, E., (1998), Postmodernism, Abrams, New York.
 - Мареј, С., (2007), Јунгова мапа душе, Лагуна, Београд.
 - Мирчеа, Е., (2004), Свето и профано, Алинари, Београд.
 - Митровић, М., (1979), Форма и обликовање, Виша Економска школа, Београд.
 - MacAdam, B., (2010), A Daily Journal of International Exhibitions.
 - Moore, A. & Garibaldi, C., (2003), Flower power, the meaning of flowers in art, Philip Wilcon Publishers, London
 - Могах, Д., (2004), Доба лала, Магнет, Београд.
 - Мроз, Л., (1976), Мит и митско мишљење, Култура, Београд.
 - Parker, R. & Pollock, G., (1981) Old Mistresses: Women, Art and Ideology, Routledge & Kegan Paul, London.
 - Ravord, A. (1999), The Tyllip, Bloomsbyru Pyblishing Plc, London.
 - Поповић-Радовић, М., (2010), Митолошки речник биљног света, Грађевинска књига, Београд.
 - Penelope J. E. Davies; Walter B. Denny; Frima Foxhofrichter; Joseph Jacobs; Ann M. Roberts; David L. Simon, (2011), Jansons History of Art, The Western

- Tradition, Laurence King Publishing Ltd, London.
- Pryke, P., (2004), *Floral aranging through periods*, Bargain Price, London.
 - Read, E. H., (1931), *The Meaning of Art*, Faber & Faber, London.
 - Сапир. Е., (1974) *Огледи из културне антропологије*, прев. Александар И. Спасић, БИГЗ; Београд.
 - Sandler, J., (1980), *Modernism, Revicionism, Pluralism and Post Modernism*. Art Journal, (4),број: 345-347.
 - Schneider. H., (1996), *The early floral still life*. In: Herzog, H. (1992) *Theart of the flower*, Germany, Kunchhalle Bielefeld.
 - Storr, R., (2002), *Forty Years of Painting*, Interview with Richter, The Museum of Modern Art, New York.
 - Станојевић, В., (2009), *Трагедија генија*, Обрадовић, Београд.
 - Стивенс, Е., (2005), *Аријаднино клупко*, Stylos, Београд.
 - Taylor, P., 1995. *Dutch flower painting*. New Haven, Yale Univercity Press, Yale.
 - *The Ten Best Living Artists,*” ART news, 98 (December 1999).
 - Tylor, E. B., (1981), *Anthropology: An Introdyction to the Stydy of Man and Civilization*, D. Appleton & Co, New York.
 - Томпкинс, П.; Бирд, К., (1977), *Тајни свет биљака*, Просвета, Загреб.
 - Трбјешанин, Ж., (1996), *Лексикон психоанализе*, Матица Српска, Нови Сад.
 - Трстењак. А., (1987), *Човек и боје*, Нолит, Београд.
 - Видановић, И., (2006). *Речник социјалног рада*, Тиро-ерц, Београд.
 - Schmitz, L., (1867), *Chloris, Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, vol. 1, Boston.
 - Иго, В., (1994), *Богородичина црква у Паризу*, Просвета, Београд.
 - *Нови завет*, (2008), Глас цркве, Ваљево.
 - Овидије, Н., (1991) *Метаморфозе*, Дерета, Београд.
 - Ormiston, R.; Robinson, M., (2006), *Colour Source Book: Hundreds of Real-World Examples*, Flame Tree Publishing, London.
 - Осава, Ж., (2010), *Књига о цвећу*, Кокоро, Београд
 - Ранковић, М., (1996), *Општа социологија уметности*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.
 - Usher, G., (1974), *A Dictionary of Plants Used by Man*, Constable and Company Ltd., London.
 - Узелац, М., (2007), *Увод у филозофију*, Верис студио, Нови Сад,
 - Чајкановић, В.,(2009), *Речник митолошких веровања о биљкама*, Антолигија Српске књижевности, Београд.
 - Шуваковић, М, (2012), *Појмовник савремене уметности*, Орион арт, Београд.

Интернет извори

- Encyclopaedia Britannica Online.
- https://archive.org/.../cbarchive_121370_theherballorgeneralhistoryofp11597, приступљено 2013
- http://en.wikipedia.org/wiki/Piet_Mondrian, приступ 2012.
- <http://williamblakesspiritualjourney.blogspot.com/2006/11/chapter-9-blank.html> приступљено 2013.
- <http://www.archive.org/details/cu31924079639187> приступљено 2013.
- <http://www.archive.org/details/cy31924079639187>, присуљено 2013.
- http://www.brainyquote.com/quotes/authors/g/georgia_okeeffe.html#03FK4rY5E150CEKd.99, приступ 2013.
- <http://www.oilpaintingsfactory.com>
- <http://www.wikiart.org/>
- <http://www.contemporaryartdaily.com/2010/02/david-reed-at-peter-blum/>
- www.documenta.de.
- www.labiennale.org/en/art/
- www.southwellartists.co.uk/willetts.html David Willets, home page, интернет, приступ 2013.
- www.trendhynter.com
- <http://www.zov.rs/code/navigate.php?Id=199&editionId=131&articleId=675>, приступљено 2012.
- http://en.wikipedia.org/wiki/Imitation_of_God, приступљено 2014.
- <https://sites.google.com/site/exploringtheuae/presentation/culture/traditional-wear>, приступљено 2013.

Биографија

мр Вера Марковић

Рођена 1971. године у Београду.

Телефон: 064.134.6733

E-mail: verapaint@yahoo.com



- Члан удружења УЛУПУДС-а, у секцији *Текстил и савремено одевање*, од 1996. године, а са статусом самосталног од 1997. до 2006. године.
- Од 2006. - *Факултет за уметност и дизајн* Мегатернд Универзитета у Београду, ванредни професор на смеру *Текстил и одевање* за основне и мастер студије.
- Од 2010. до 2012. ванредни професор на италијанској школи за моду и дизајн *Accademia dell Lusso*.
- Од 2009. до 2012. ванредни професор на француској високој школи за моду и модни менаџмент *Mod'Art* Београд.
- Од 1999. до 2011. хонорарни сарадник етнографског музеја у Београду, предавач у школи ручног ткања.

Награде:

- 2014. - Прва награда за костиме на 29. фестивалу Позоришних игара деце и младих Београда, за представу „*Дунавски сан*“, ОШ „Михаило Петровић Алас“, одељења IV 4.
- 2000. - УЛУПУДС-ова плакета за стваралаштво у 2000. години.
- 1999. - Прва награда за дизајн кравате на данима египатске културе у Београду, Музеј Афричке уметности, Београд.
- 1995. - Студент генерације ФПУИД-а за 1995. годину.

Професионална усавршавања:

- 2011-2014. Докторске студије, ФУД Мегатренд, Београд, ментор emeritus професор емеритус Милош Шобајић.
- 1997. Академија лепих уметности (ASP), студио Тканина 1, Познањ, Пољска.
- 1995-1999. Последипломске студије, ФПУИД, Београд, ментор ванредни професор мр Иване Вељовић.

Магистратура:

Назив рада: Била једном крила, 1999.

Ментор: Ванредни професор мр Ивана Вељовић

Стручно усавршавање:

а) АСП, студио Тканина 1, професор мр Anna Goebel.

б) Технолошко металуршки факултет, професор др Драган Јоцић и професор др Петар Јованчић; испитивање ецовања материјала у лабораторији факултета.

Циљ мог магистарског рада, под називом Била једном крила, је изучавање уникатног текстила амбијенталног типа са експериментом у форми, истраживањем колористичке хармоније и текстилне текстуре. Коначну верзију рада чине три форме следећих величина: 130x190cm, 165x240cm и 190x310cm. Кроз рад дошла

сам до сопствене слободне колаж технике, као један од покушаја проналажења истине душа, некада давно заборављених и изгубљених.

Ликовне колоније:

- 2002. Атеље 61, Колонија таписериста, Петроварадин, Нови Сад.
- 1999. Дани египатске културе у Београду, Inter Continental, Београд.
- 1998. Смедерево 98 - Покрет горана Србије. У раду четвете ликовне колоније учествовало је 20 сликара и један вајар међу којима су били Слободанка Шобота, Зоран Гаши, Миодраг Пешић, Александра Хорват и други.
- 1998. Лепенски вир - Пут у обећању земљу. У раду колоније учествовали су између осталих Коста Бунушевац, Срба Траванов, Аница Вучетић, Ненад Брачић, Предраг-Пеђа Гавровић, Милић од Мачве, Хубертус Вундшик, Стефан Шковран, Ања Гоебел, Герхарт Бенз.

Изведени пројекти:

- 1995. Дипломски рад штампана декоративна тканина БПК, Београд.
- 1997. Уникатни тафтовани теписи 90м2 за фирму ИФТА из Београда.
- 1998. Дизајн амбалаже за бомбоне карамеле произвођача Параћинка Параћин.
- 1999. Плакат за Српску кафану у Светогорској улици, Београд.
- 1999. 102 илустрације за књигу „Самоникле врсте воћака Србије“, аутора др Евица Мратинић и др Момчило Којић.
- 1999. Илустрације за књигу „Здрава храна из природе“ – самоникло воће, др Евица Мратинић
- 2000. Илустрације за књигу „Вишња“, др Евица Мратинић, издавач Партенон, Београд.
- 2000. Илустрације за књигу „Крушка“, др Евица Мратинић, издавач Партенон, Београд.
- 2000. Илустрације за плакат „*The biological diversity of the Rosa L. Fruite species in the natural ecosystems in FR Yugoslavia*“.
- 2002. Логотипи фирми и дизајн амбалаже фирми Панда и Plus-Co.
- 2010. Илустрације за књигу „Дуња“, др Евица Мратинић, издавач Партенон, Београд.
- 2010. Илустрације за књигу „Јагода“, др Евица Мратинић, издавач Партенон, Београд.

ИЗЛОЖБЕ

Самосталне:

- 1995. Студент генерације, галерија ФЛУ, Београд.
- 1996. Где се живи меко, галерија Дома културе Студентски град, Београд.
- 1999. Била једном крила, галерија МПУ, Београд.
- 2000. Дубоко плаво, Градска галерија КЦ Пожега, Пожега.
- 2001. Унутрашњи вулкан, галерија Палета, КЦ Београд, Београд.
- 2005. Слатко од ружа, Манакова кућа, Београд.
- 2006. У тишини, Casa D' Italia, Београд.
- 2008. Самоникле врсте воћака Србије, галерија Библиотеке Шабачке, Шабац.
- 2010. Повратак природи, Манакова кућа, Београд.
- 2014. La vie en Rose, 7-10. октобар 2014, Дом војске, Београд.
- 2014. Метаморфоза флоре, новембар 2014, УК Пароброд, Београд.

Групне изложбе:

2000.

- Мајска изложба, „Зачарано сазвежђе успомена“, „Мирно плутам“ и „Пут ка“, сликани текстил, вез и апликација, Цвијета Зузорић, Београд
- Бијенале таписерија, „Била једном крила“, галерија Централног клуба војске Југославије, Београд.

2001.

- Мајски салон, батик на свили, Цвијета Зузорић, Београд
- Београдска мини арт сцена, „Погледах у море и видех да је мирно“, комбинована техника, галерија Сингидунум, Београд.

2002.

- Моје крпице од чистог сна, ткање, Манакова кућа, Београд.
- Колонија таписериста, „Дубоко плаво“, галерија таписерија Бошко Петровић, 1998-2002.
- 15. Бијенале таписерија, „Унутрашњи вулкан“, МПУ, Београд.
- Мајски салон, „Перпетумобиле“, комбиновање ручног ткања и ready made, 25. мај, Београд.
- 2003.
- Тисо 2003. „Узорци сарс“, ready made епрувете и руком ткани материјал, Музеј примењене уметности, Београд.
- 5 година колоније таписериста Бошко Петровић, таписерија „Дубоко плаво“ Петроварадин, Нови Сад.

2004.

- XVI Бијенале таписерије „Evolution“, ready made и ручно ткање, Галерија СУЛУЈ-а и кућа Ђуре Јакшића, Београд.
- Рециклирани текстил, галерија Сингидунум, Београд „Воће, ограда за креветац“, апликација на сомоту.
- Atelier 61 Serbska tapiserie, „Дубоко плаво“, Česko-Serbska kulturni unie u Prahy.
- Друго тријенале таписерије, „Дубоко плаво“, таписерија галерија Матице српске, Нови Сад.

2006.

- Акварел, Вацинум витис, Културни центар Шабац.
- XVII Бијенале таписерије, „Сломљено срце“, ткање, сликање и слободни вез на газу, галерија YUBIN, Београд.

2007.

- 44. Златно перо Београда, 9 међународно бијенале илустрације, „La vie en rose“, илустрација на тему песме Едит Пјаф, галерија Прогрес, Београд.
- Из Дупца у свет, Слајд пројекција у Power point-у „Завесе“, Етнографски музеј, Београд.
- Тријенале таписерије, Атеље 61, „In memoriam“, таписерија ready made, Нови Сад.

2008.

- XVIII Бијенале таписерије, „Аријаднино клупко“, интерактивна таписерија, ПВЦ, филц, светлеће сијалице, обмотавање, прошивање, ткање...
- Аксесоар, „Каиш-орлица“, сатен, плиш, металне копче и ручно хекање, галерија Сингидунум, Београд.

2009.

- Аксесоар, „Каиш-орлица“, плиш, перје, вез, галерија Сингидунум, Београд.
- Дизајнирање рециклаже лепеза, вез, батик, галерија Сингидунум, Београд.

2011.

- Дизајнирање рециклаже VI Лабораторија чистијег света, -„Модел“, комбинована техника. галерија Сингидунум, Београд.
- Експериментом до... redesign ципела, „бабалетанкене и Када ми је хладно“, комбинована техника галерија СУЛУЈ-а, Београд.
- Лепи сашиј, зашиј, изложба радова радионице, УК Пароброд, Београд.
- XVIII Изложба цртежа, „Акт“, Културни Центар Шабац.
- XX Изложба малог формата, „Минијатура“, Културни центар Шабац.
- Изложба акварела, „Цвет“, Културни Центар, Шабац.
- Изложба акт, „Жена“, Културни Центар, Шабац.

2013.

- 47. Златно перо Београда - 12. Међународни бијенале илустрације „Овако се некада одевало“ илустрација, комбинована техника, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд.
- Даривање, Мала галерија УЛУПУДС-а, „Новогодишња кугла“, комбинована техника, Београд.

Предавања:

- 2007. Етнографски музеј Београд - Из Дупца у свет, Београд.
- 2007. Педагошки музеј Београд - Савремени текстил у свету, Београд.

Остале активности:

- 2007. Гост емисије Буди као ја, ТВ Метрополис.
- 2008. Отварала изложбу поводом 107 рођендана етнографског музеја - Игра шарених нити, Пиротски ћилими.
- 2010. Члан комисије за доделу награде 19.-тог Бијенала таписерије 2010. у Конаку Књегиње Љубице, Београд.
- 2011. Радионица Лепи, сашиј, зашиј УК Пароброд, Београд.
- 2012. Презентација ФУД студената у оквиру радионице Техас на ревији модне агенције Click, Београд.