

Универзитет уметности у Београду



Факултет ликовних уметности

Докторске уметничке студије

Докторски уметнички пројекат

Ка светлу

Примена иконописачког сликарског поступка у сопственом делу, у његовом
практичном и филозофском домену

(изложба слика)

Ментор: др ум. Миливој Павловић, доцент ФЛУ

Кандидат: Марко Тубић

Београд, јун 2017.

Садржај

Увод	1
1. ТАМНА ПОЗАДИНА МОЈИХ СЛИКА.....	3
1.1. О црној	3
1.2. Тама и несвесно	12
2. СИМБОЛИЧКА ФИГУРАЦИЈА	19
2.1. Симбол и психичка енергија слике	19
2.2. Симболичка фигурација у иконопису и идеја вечности	23
2.3. Иконостас као симбол везе између земаљског и оностраног	29
2.4. Икона и њена аура	31
2.5. Симболичка фигурација и онострано у сликарству XX века	35
3. ФИГУРАЦИЈА И СВЕЛОСТ	42
3.1. Светлопис и унутрашње светло	42
3.2. Божански зрак у сликарству западног хришћанства	44
3.3. О иконописцима	48
4. ПРАКТИЧНИ ДЕО ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА	51
4.1. Изложба слика под називом <i>Ка светлу</i>	51
4.2. О технологији израде слика	51
4.3. О бојама	54
4.4. О поступку сликања од тамног ка светлом	57
4.5. О малом формату слике	59
4.6. Тематика заступљена у досадашњем стваралачком опусу	63
4.7. О тематици појединих слика представљених на изложби <i>Ка светлу</i>	66
4.8. Библијске теме и личне интерпретације	75

4.9. О фигурацији и сексуалности	81
4.10. <i>Mothers</i>	83
Закључак	89
Библиографија	91
Индекс појмова	94
Биографија	95

Увод

Докторски уметнички пројекат под називом *Ка светлу – Примена иконописачког сликарског поступка у сопственом делу, у његовом практичном и филозофском домену*, се састоји из практичног дела, изложбе слика под називом: *Ка светлу*, и писаног образложења, које је пред вама.

Имајући у виду слојевитост уметности којом се бавим, о овом раду не можемо говорити као о изолованом пројекту у ком би реализација практичног дела следила унапред задати концепт. Овде је изведен покушај повезивања и успостављања целовитости унутар укупног сликарског опуса на ком сам радио од 2009. до 2017. године. Писани део рада дакле, долази накнадно, после завршених слика, као анализа и интроспективно промишљање.

Сликао сам предајући се унутрашњим водиљама и нагонским потребама, покушавајући да допрем до смисла и значења оног чиме се бавим. Није било лако накнадно формулисати тему рада све док нисам , пишући, схватио да је кључ за разумевање заправо мој сам поступак сликања, сличан иконописачком у многим аспектима.

Ради се о сликању тананих лазура чијом густином се постиже волумен сликане фигуре. На тамну подлогу се наносе лазури светлих боја, па се валер добија заправо густином наноса. У процесу израде, слика се креће од таме ка светлу. Форма фигуре је у потпуности у функцији светлости, а за иконописца кретање ка светлу означава и пут прочишћења душе.

На то да овај поступак на неки начин води прочишћењу душе, упућује и чињеница да се ради о поступку који је спор и медитативан. Сликајући на овај начин, можемо лако упливати у преиспитивање мисли које смо добоко сакрили и од самих себе. Управо ту се огледа највећи значај сликарства за мене самог, као аутора и као људско биће у процесу индивидуације, јер разјашњење емотивних конфликта који се крију у дубинама нашег несвесног ума, води ослобађању од тензије.

Индивидуација означава успостављање везе једне личности са својим унутрашњим човеком, Јаством. На том путу човек, анализирајући себе и своје несвесне пориве, постиже психолошку равнотежу. По психолозима индивидуација не представља циљ сам по себи, већ је то константан процес јачања свог Ја. Назив рада *Ка светлу* сам по себи имплицира да је реч о процесу који траје.

Поред својства иконописачког сликарског поступка да омогући медитативне упливе у несвесно, одликује га и занимљива онтолошка потка: да се сенка не слика, јер се Биће препознаје само у светлости. Фигурација која се на овај начин моделује у служби је симболичког приказа оностраног, божанског света.

У различитим ликовним делима, кориштени су симболи и симболичка фигурација, да би се приказао онострани свет. У иконопису је то платонистички свет савршених идеја, у метафизичком сликарству и надреализму је то индивидуална фантазмагорија. У конкретно мојим сликама, симболичка фигурација настаје као израз личних емотивних процеса и садржаја који долазе из несвесног. У поглављима која следе видећемо да се неки симболи понављају у различитим сликарским епохама. У контексту овог рада најважнији међу њима, симболизам светлости, биће анализиран у оним епохама које га користе као означитеља божанског присуства.

Библијске теме понекад могу бити носиоци архетипских порука и имати дубоке психолошке аспекте. Неке од њих се могу схватити као персонификација процеса из базичне људске психологије. Због тога сам одређене теме евоцирао у сопственом делу.

Суштински, ове слике су везане за тужна осећања због губитка родитеља. Оне настају у периоду изненадног суочавања са реалношћу животних недаћа. Покушај да се један имагинарни свет оживи може бити условљен потребом да се туга превазиђе.

Кључне речи: Иконопис, симбол, светлост, тама, несвесно, онострано, индивидуација

ТАМНА ПОЗАДИНА МОЈИХ СЛИКА

О црној

Да бих своју ирационалну потребу за сликарством могао увести у домен рационалног и описати речима, те да бих од ње могао створити и тему за писање уметничког доктората, почећу од подлоге на којој започињем слику.

Пре почетка сликања на платну или картону, наносим слој уједначене црне боје равномерно преко целе површине, од ивице до ивице. На овај начин, црном сугеришем да ће радња дела почети да се одвија у једном простору, који ће такав остати и по завршетку слике, недефинисан и нејасан. Једина дефиниција тог простора је боја – црна. Ивице сваке појединачне слике постаће оквир у ком се генерише слика, али ће црни простор остати незауостављив пред тим границама. Строго симболичан, у својој озбиљности, дозволиће нам само да наслутимо његове димензије.

Црну сам подлогу почео да примењујем на петој години факултета, док се инспирација за моје дотадашње сликарство убрзано трошила. Одувек заинтересован за фигурацију, цртајући и сликајући моделе на факултету, људе из своје околине, тражио сам тему свог сликарства у спољном свету. Оног тренутка када сам се окренуо преиспитивању својих личних емоција и афективних стања кроз сликарство, пронашао сам ликовни еквивалент у црној боји и њеној готово метафизичкој надмоћи у односу на остале спектралне.

Међутим, више од свега, желео сам да сликам фигуру, али не и простор. Учинило ми се да црна, колико год униформна била, мојој слици даје већу дубину од других боја, свакако већу од белине платна, и на тај начин ствара неку врсту задатог простора из ког се треба уздићи до светлости.

Не само да је црна остављала утисак озбиљности и драматичности већ на првим сликама, већ је показала и своју *неприродност* помало конкуришући осталим бојама које бих нанео. Знао сам да не припада спектру беле светлости, како је то Њутн још у XVII веку показао, а то је значило да ћу морати да јој се повинујем и следим њене особине до краја. Она ће наставити да делује кроз лазурно сликане фигуре, и тако остане њихов саставни део. Оно што нисам очекивао је куда ће све истраживање њених могућности, као и њеног порекла и симболизма да ме одведе.

Суочавајући се са црним платном, утисци су ми били помешани. Помислио сам да се на тим платнима мора догодити или нешто застрашујуће или нешто фасцинантно и задивљујуће. Да ли је требало да буде лепо? Нисам сигуран, занимала ме је само истина о себи. Пред црном осећам се непосредно суоченим са самим собом.

У књизи Владислава Панића, Речник психологије уметничког стваралаштва, аутор истиче да је црна боја која смирује, али се субјективно доживљава као тежа. Посматрач тамне предмете доживљава као теже у односу на оне који су обојени другачије. „Асоцијација је мање и оне су знатно озбиљније и спорије, а често су праћене дубљим емоцијама које дуже трају.”¹ У многим културама црна је знак туге и жалости за мртвима. “Субјекти на црно најчешће асоцирају тужно, старо, смртно, непријатно, мрачно, неодређено, магично, тајанствено”, каже аутор овог речника.

Црна боја упија цео бојени спектар беле светлости, односно у њој нестају све остале боје. Тама је оно што се дешава када је сва светлост упијена и ништа се не враћа назад. „Ако верујете да нема повратка из смрти, онда је црна изванредан симбол.”² У култури запада црна често представља смрт и загробни свет. Још у старом Риму, погребна је поворка облачила одећу црне боје, и носила је још неко време после. У грчкој митологији, у царству бога Хада владала је тама: „Многе реке раздвајају га (царство) од света живих, нарочито Ахерон са својим црним, блатњавим таласима. Харон, старац, у свом гробарском чамцу помаже душама да пређу реку. Према животу који је свака од њих водила на земљи, душе се шаљу десно,

¹ Панић, Владислав. *Речник психологије уметничког стваралаштва*. Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1998, стр. 345.

² Финли, Викторија. *Боја : природна историја палате*. Артист, Београд, 2010, стр. 82.

према осветљеном станишту праведних, или лево, према црном свету проказаних.”³ У древним митологијама ћемо често уочити да у паклу и подземном свету нема никакве светлости па ни ватре која је симбол божанског порекла. На тим местима је тамно, хладно, влажно...

У старом Египту црна је такође била повезана са култом смрти. Анубис, бог шакал који је пратио мртве на путу до њиховог гроба, бог балсамер, увек је био представљан у црној боји. Међутим, Египат је црној давао двоструки значај. Црна је код старих Египћана обезбеђивала прелазак покојника на онај свет, али је исто тако обећавала и поновно рођење, као што плодна црна земља живот узима али и поново даје. Ову традицију Египат наслеђује из племенских заједница, где је црна такође имала благотворно значење. Црни предмети или црни камен који се користио да би се обележио гроб, од неолита па надаље, није носио никаква штетна нити зла значења. Била је то једноставно боја утробе *земље мајке*.

На западу је црна била и боја озбиљности. Западни монаси су временом од почетка IX века одећу бојили у тамне боје, јер је црном у то време било тешко обојити тканину. За њих је то био знак скромности и понизности. У XIII и XIV веку црна је завладала у одевању у Европи. Црна је била „аскетска и одликована врлином. Зато је она била омиљена боја за означавање јавног ауторитета, закона и чак настанка владе.”⁴ Када су у XVI веку Венецијанце сматрали лакомисленим и неозбиљним, донет је закон да се све гондоле офарбају у црно, као знак завршетка забаве, како наводи Финли у својој књизи о бојама.

Човек је за потребе сликарства од најранијих дана користио црну. По једној класичној легенди прва слика икада је била црна. Плиније Старији, римски писац и научник, тврди да је настала тако што је једна млада девојка са Коринта у Грчкој, опраштајући се од љубавника угледала његову сенку на зиду. Нацртала ју је угљеном и испунила њене контуре, ваљда са идејом да ће на тај начин успети да задржи део његове физичке присутности, када он већ буде негде далеко на Медитерану. Овај мит се вековима понавља као тема у уметничким делима на западу, а нарочито у џорџијанској и викторијанској епохи. „Шкотски портретист

³ Пастуро, Мишел. *Црна – Историја једне боје*, Службени гласник. Београд, 2010, стр. 28/29.

⁴ Пастуро, Мишел. *Црна – Историја једне боје*, Службени гласник. Београд, 2010, стр. 91.

Дејвид Ален насликао је 1775. *Порекло сликања*, приказујући кокетну даму која седи на колену свог лепог момка и испуњава његов профил на зиду.”⁵



Дејвид Ален, *Порекло сликања*, 1775.

Да су најстарије слике биле изведене доминантно тамном и црном бојом, откривају нам и пећине као што су Ласко у Дордоњи или Алтамира у Шпанији. Угљен добијен сагоревањем корена и гранчица, а касније и кости, један је од првих сликарских материјала који је и у тим пећинама кориштен. Чађ и угљена црна биљног и животињског порекла је наставила да буде кориштена, вековима после Алтамуре, као пигмент за производњу боје. Користила се чак и при прављењу мастила у Кини и Египту пре неких четири хиљаде година. У Римском царству је једна од најлепших и најцењенијих црних са плавичастим одсјајем добивана сагоревањем дрвета винове лозе. Слоновача иако прескупа, је такође била употребљивана као сагорели резидус (остатак) и давала најлепши тон црне. Природне земљане црне и смеђе, биле су такође скупе у то време, јер су стизале из далеких предела као што су биле Шпанија и Галија. На блиском истоку је црна произведена од битумена из тла богатог нафтом. Најбољи и најфинији угљен који се добија од гранчица врбе био је кориштен већ у XIV веку у Европи.

⁵ Финли, Викторија. *Боја : природна историја палате*. Артист, Београд, 2010, стр. 61.

Постоје разни начини за добијање ове боје. Црни пигмент се може добити од угарка биљног порекла, шишарке, слонове кости, говеђе бутне кости, али и од мртвих људских тела. У XVI веку је један енглески путник понео са собом делове мумија из једне масовне египатске гробнице. Боја добијена од египатских мртаца звала се *totmia* и кориштена је како у Енглеској тако и у другим земљама Европе. Пигмент добијен од мумифицираних тела је пре био облик сиво-смеђе боје, па бисмо боју *мумија* пре могли назвати египатско-смеђа. Смеђа је увек била блиска црној, што у процесу производње што због својих физичких својстава. Ова боја није нашла место у Њутновом спектру светлости, али је зато у сликарству нашла велику примену. У ренесанси је то била једна од омиљених боја за нежне прелазе из светлих у тамне површине. Наћи ћемо је у честој употреби код сликара сфумато технике.

У XIX веку, у уметничким делима романтизма, црна боја и тама доживљавају своју експанзију. Повратак природи, сновима о лепоти и бескрају, неминовно је носио са собом скривену жал због пролазности лепоте и младости. Несвесно је у роматичарским делима разбуктано, песник је препуштен љубавним страстима и опседнут недостижним љубавним циљевима, због чега се заувек заодева у тугу и вечно стање жаловања. Млади меланхолични уметник најчешће је на сликама приказан у црном, а тама и црна су снажно присутне у сликарству. Сетимо се мрачних дела Блејка, Фислија, Гоје. Одбацавањем разума и препуштањем владавине осећања, млади јунак привлачи смрт. Ноћ и смрт у романтичним делима тријумфују, што је одлика и читаве ове друштвене епохе, па је тако, за романтизам кључни, Гетеов роман Јади младога Вертера изазвао масовна самоубиства.

Помало другачији третман црне као такође боје озбиљности али и истине о свету, наћи ћемо код кинеских сликара таоиста који су живели у време династије Танг (VII–X века) и Сонг (X–XII века). Да се црним мастилом на белом папиру дочарају остале боје – сматрали су врхунским умећем. Одрицали су важност боја и слика које су биле сликане бојама, јер су сматрали да је задатак сваког правога уметника да прикаже свет ума пре него свет ока. За њих су уметници који су сликали бојама били другоразредне бојаџије наменских слика. „Класични таоистички текст, Дао Де Јинг упозорава да подела света на пет боја (црна, бела, жута, црвена и плава) може *заслепити око* и лишити га истинског опажања. Порука је да бисмо много

јасније размишљали да нисмо поделили свет.”⁶ Уметници мајстори туша на папиру представљали су уметничку елиту у то време. „Црна је била за господу уметнике”. Са овом проблематиком да се црном бојом дочарају друге боје, суочавали су се и мајстори графике и штампарства у Европи у време пре фотографије, али у једном другачијем, крајње практичном смислу: када је документ о некој слици требало приказати широј европској публици или направити мапе. Пастуро у својој књизи о црном говори о употреби посебног система шрафуре у штампарству. Систем Шрафуре је валерски еквивалент за боју или осветљење предмета, а који се изводи искључиво системом паралелних или унакрсних линија. Увођење овог система неко приписује језуитском свештенику Силвестро Пијетра Санту, а неко фламанским граверима с почетка XVII века. „Француска је прва европска земља у којој је овај нови систем шрафуре употребљен: у краљевској штампарији већ између 1650. и 1660.”⁷



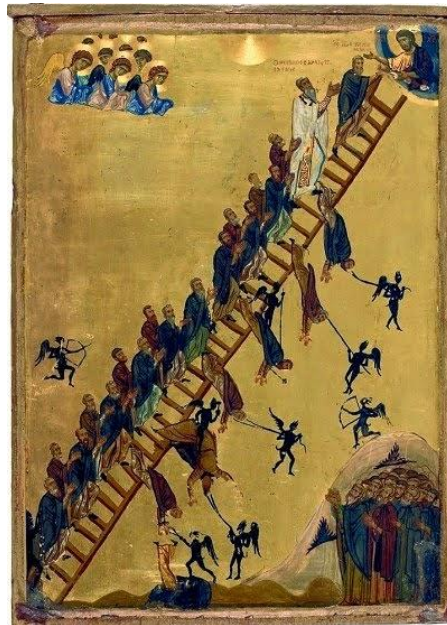
Хенри Фисли, *Кошмар*, 1781.

Да црна није увек била симбол негативних афективних стања и зла показују и неке древне религије. Афирмативне особине које су црној боји те религије дале, везане су за највиша божанства. У древном Египту врховна божанства, деификовани краљеви и краљице, претече

⁶ Финли, Викторија. *Боја : природна историја палете*. Артист, Београд, 2010, стр. 77.

⁷ Пастуро, Мишел. *Црна – Историја једне боје*. Службени гласник, Београд, 2010, стр. 119.

фараона, такође су приказивана црном бојом. Один, врховни Бог у нордијској традицији је представљен са две црне вроне на сваком рамену, а понекад се и сам претварао у врану. Црна, светлуцава боја враниног перја је за Нордијце била симбол мудрости, особине једне интелигентне птице која свет посматра и разуме. У Хинду религији је богиња Кали била потпуно црна. Ово божанство представља велику моћ и енергију. Она је персонификација материје, мајке природе која је благонаклона према зивоту, али уме да се отме контроли, и тада њена снага постаје толико јака да је, како хинду присталице верују, у стању да уништи цео космос. Тада јој у помоћ прискаче Шива (стварност, свесност), леже под њена стопала и на тај начин је уз осмех смирује. Црnilо Божиње Кали симболише таму из које је све настало. Касније, у хришћанству, Библија нас такође учи да је све што постоји настало из првобитне таме. Међутим, како је хришћанство религија светлости, тама, сенка, црно, бива окарактерисано као највеће зло над којим светлост увек побеђује.



Небеске лествице Јована Лествичника, Манастир Св. Катарина, Синај, XI-XII век

У православном хришћанству се иконографски тамно приказују она места која су у супротности са идејом божанске светлости као врховног добра. Представе подземног света, пакао, демони, фигуре које симболишу зло, ахроматски се сликају црним и сивим тоновима.

Одсуство боје онтолошки значи одсуство бића. Међутим у иконопису су фигуре које персонификују зло релативно ретке. Међу најпознатијим демоничним приказима је свакако аждаја на икони *Георгије убива аждаху*, а „нечастивог“ можемо наћи и скривеног у тами подземног света и у сцени Васкрсења. Понекад је зло приказано мноштвом фигура ђавола или демона који муче своје жртве искушењима, као на пример у синајској икони *Лествице св. Јована*. Ове црне фигуре симболично представљају пороке и искушења литургичара на путу у небеско царство.

Боје драперија Богородице, љубичасте, црвене, плаве често се могу схватити као тамне, међутим тама драперије овде нема симболички значај какав би имала сенка на пример. У онтологији иконописачког поступка сенка је та која је супротност бићу, самим тим апсолутно место зла; она не припада онтологији иконописа, па се њено сликање, како налажу правила, строго избегава. Богородичин плашт је у западној иконографији некада чак био бојен црном, али искључиво као симбол страдања и жала за Христом. Временом се и у западној иконографији боја њене драперије мења и постаје светлија.

У сликарству XX века, уметници су често користили црну боју, најчешће наглашавајући њене симболичко-физичке карактеристике. За Кандинског црно је ништа, крај света. „Споља, то је безначајна боја, али зато свака друга боја поред црног звучи јаче и прецизније.”⁸ Љубав према особинама црне наћи ћемо у делима Пјера Сулажа (који јој је посветио читаво своје стваралаштво тражећи форму те боје). Афирмацију црне свакако су показали чланови групе *Де Стујл*, дајући црној и белој једнак значај као и основним бојама. Лично сматрам да ми је најблискија дефиниција о црној она која потиче од Казимира Маљевича, па би се то могло узети као угаони камен и овог докторског уметничког пројекта.

Маљевичев филозофски поглед на форму и боју, означен као *супрематизам*, дао је црној такође афирмативно, чак једно духовно, узвишено значење. За Маљевича је квадрат представљао врховну (*supreme*) форму. Из ове нулте форме се могу извести све остале (у квадрат је уписан круг, а коцка даје лопту итд.). Тама *Црног квадрата* представља

⁸ Панић, Владислав. *Речник психологије уметничког стваралаштва*. Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1998, стр. 345.

беспредметност, али и извор потенцијала за настанак могућих предмета. Крајњи циљ супрематизма је апсолутна беспредметност или слика под називом *Бели квадрат на белом*.



Казимир Маљевић, *Црни квадрат*, 1915.

На *Последњој футуристичкој изложби 0.10*, одржаној 1915. године у Петрограду, ово је дело било постављено на источни зид, како се по руском обичају у кућама каче иконе. Црна боја је заменила светлост златне. Као што је златна приказ оностраног света у ком се рађају светитељи, тако би подлога на којој сликам могла бити тамни простор несвесног ума одакле се рађају идеје за слике.

Тама и несвесно

Фигуре које сликам нису миметичке. Оне не настају по узору на неки реалан модел из природе. Начин на који су моделоване се можда базира на физичким законитостима анатомије човека и природне светлости, али те законитости нису испоштоване до краја. На фигурама су уочљиве деформације, а колорит и светлост су произвољни. Безусловно сликање по природи би за сликарство којим се бавим, могло бити велики камен спотицања, нарочито када је реч о организацији композиције и употреби боје.

У уметности и сликарству се за овако приказане фигуре каже да су симболичке. Њихове измишљене форме настају спонтано као симболи емотивних тензија смештених у несвесном. Слици приступам отворено, па се фигура током рада мења, еволуира и трансформише све дотле док нагомилане тензије у несвесним садржајима не ишчезну. Процес промишљања и креирања је за мене временом постао средство за разумевање психолошких процеса на путу индивидуације.

Психолози сматрају да је несвесно у уму сваког појединачног човека извор безбројних садржаја. Неке особености несвесног су у досадашњим емпиријским истраживањима различитих психолога дефинисане, али оно још увек остаје нејасно у потпуности. Најзначајнији допринос у истраживању несвесног дао је Карл Густав Јунг. Он се у својим анализама бавио поделом људске психе свесни и несвесни део. Сматрао је да се несвесни део психе састоји од индивидуалног и колективног несвесног. Колективно несвесно је најдубљи, најзагонетнији слој људске психе али, како каже, и најмрачнији. По њему, архетипови, основне јединице тог најдубљег слоја људске психе, су вековно сублимирана људска искуства, као нека врста понављаних, типичних образаца и са њима се рађа свако људско биће. Идући дубље у несвесно, садржаји престају да буду исказиви речима, они постају чисто емотивни. Шта се дешава испод прага емотивних садржаја остаје нам непознато.

Сличност између несазнатљивог несвесног у људској психи и у несазнатљивог оностраног у хришћанству јесте да се и једно и друго људској свести обраћа симболичким сликама. Хришћанско сликарство се користи симболичким призорима који често приказују архетипске слике, са идејом (или не) да код верника изазове набој емоција. Архетипска слика код човека може изазивати сложене емоције, зато и кажемо набој. Посматрајући слику ратника ми се истовремено осећамо заштићени, ослобођени; можемо осетити љубав али истовремено и страх. Посматрајући иконе, сведоци смо такође врло честе употребе архетипских слика (приказ заштитнице, мајке са дететом или Христа спаситеља, хероја који ће ослободити човечанство од сваког зла).

Када је реч о људским сновима, знамо да неки од симбола могу бити снажно архетипски доживљени. У току сна, људски ум прелазећи из фазе дубоког сна у REM фазу, почиње да ствара слике, тј. сања. Јунг сматра да су снови човека најчешће фигуративни, јер мозак има функцију да садржаје несвесног ума претвара у препознатљиве слике. Да ирационално трансформише у рационално. Рационализација и разјашњење несвесних садржаја ослобађа тензије и човека повезује са сопственим ја и води индивидуацији. Спознаја унутрашњег конфликта на емотивном плану лечи душевно биће човека, јер је препознавање конфликта у себи увек праћено ослобађањем од тескобе.

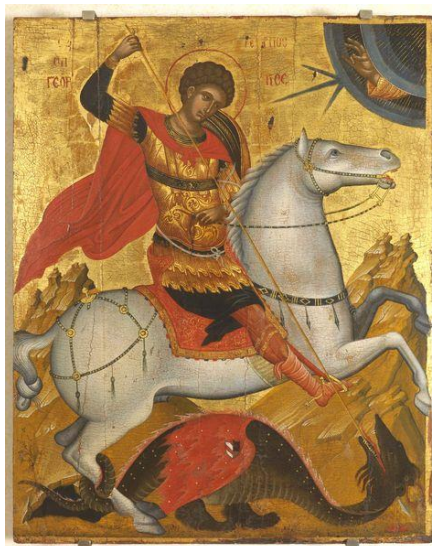
Појам несвесног људског ума нас логично наводи да замислимо један унутрашњи простор. Говорећи о несвесном – замишљамо унутрашњост ума, дубоко скривену у сенци рационалног поимања. Како Јунг сликовито каже, „несвесно је на самом дну тамно” (Јунг, Карл Густав. *Човек и његови симболи*, Народна књига – Алфа, Београд, 1996).

Међутим, тамно ни у ком случају не би требало да нас плаши. Сваки човек би требало да сагледа и појасни тамно у себи, да би самим тим могао боље да разуме оно што је светло. Ако тамно тумачимо као нелагодно и тескобно, а светло као пријатно и добро, онда смо већ ближе хришћанској традицији која светлост препознаје као врхунско добро.

Иако православно хришћанство на својим сликама приказује и таму, оно то чини са неупоредиво мањим значајем у односу на светло. Према релацији светло-тамно, логика

намеће релацију добро-зло. Оно што је у иконопису приказано као зло, приказано је и као тамно. Не само тамно, већ и пропорционално мање у односу на светло. Тако ће „зла“ фигура аждаје увек бити мања од Георгија, божанског ратника, манифестације светлости и добра.

У традицији западног хришћанског сликарства ћемо такође приметити да су ђаво и други становници пакла обично сликани не само тамним бојама, већ да приказују ружне, наказне, мале, грбаве, погурене живуљке које понекад измиле из дубина својих бедних пећина.



Икона Св. Георгија, XV век

Икона Св. Георгија је сликовит пример победе добра над злом, који можемо тумачити и као сучељавање свесног и несвесног у човеку. Несвесно може бити персонификовано аждајом. Проучимо њене карактеристике на било којој икони и приметићемо да је она попут подсвести; пре бисмо рекли неартикулисана, необузdana и детињаста у својим поривима него зла. И на самим иконама, приметићемо, њено тело је умањено и никакво. Пред божанством она лако страда у покушају да се завуче натраг у своју пећину. Међутим, она такође има и крила, што може да представља и потенцијал да се несвесно вине у божанске висине. Али та крила остају мала и закржљала, како се на иконама и представљају. У цртаном филму *Сер Жиле* видећемо својеврсну персонификацију кукавице у облику аждаје која је јако уплашена и одбија да се бори.

У западном хришћанству приказ зла, ђаво, такође може бити персонификација нагона из несвесног. Приметићемо да је у ликовним приказима ђаво, попут несвесног, најчешће нејасан. Он може бити јарац, али често необичног, измењивог облика. Некада је то јарац, некада медвед, некада и једно и друго истовремено, са крилима или репом нечег четвртог. „Средњовековни ђаволи су узимали облике не само медведа, јарца и слепог миша већ мачке, мајмуна, свиње, грифона, аждаје и читавог бестијаријума који је кроз време постајао све разноврснији.”⁹ Како Пастуро даље приказује описе Сатане у облику медведа, он наводи да је то биће које поседује неизбројиве грехове: „бруталност, зло, разврат, прљавштина, прождрљивост, лењост, бес.” Нису ли ово особине човека испољене када свест не држи контролу над несвесним?

У савременој популарној књижевности, у хорор роману Стивена Кинга *То*, колективно несвесно малог, на мапи изгубљеног америчког градића Дерија, које прогања децу (персонификују слободног истраживачког духа који жели да открије оно што га прогони из таме подземља), се протагонистима такође приказује у нејасним облицима. Некада је то клоун, некада вукодлак, мумија или паук, у зависности како га дечија свест декодира. Односно, свако дете га индивидуално препознаје као оно чега се највише плаши.

У грчкој митологији несвесно је често персонификовано као подземни свет, Хад. За њега се везују Ерос и Танатос. Нагон смрти али такође и либида. У миту о Деметри протагонисткиња се удаје за Хада и трећину времена проводи са њим, а две трећине са мајком. У овом миту препознајемо људску потребу да се приклони примарним нагонима и упозна тамна страна, како би се успоставио здрав баланс личности.

О тамном несвесном говори и прастари мит о Амору и Психи. Услед несрећних околности, Психа (душа), митска лепотица, бива удата за страшно чудовиште које живи у зачараном дворцу изван стварног света. Не само да су слуге ових дворова невидљиве него се и њен супруг појављивао обавијен тамом само ноћу, водио љубав са њом, и нестајао пре првог јутарњег сунца, како га Психа не би видела. Међутим Психа је уз помоћ светлости свеће, открила да њен страшни супруг није крилата змија, већ бог Амор (љубав). Недуго затим, њих

⁹ Пастуро, Мишел. *Црна – Историја једне боје*. Службени гласник, Београд, 2010, стр. 43.

двоје остају спојени у свом бесмртном царству.

У овој причи сазнајемо како свест понире у несвесно. Заводи је љубавна страст у прекрасним, златним дворовима где јој невидљиве слуге испуњавају сваку жељу (необуздано, неконтролисано испољавање несвесног). Међутим, њена љубопитљивост (разум) која тежи да открије оно што остаје нејасно и сазна истину, просветљењем открива скривену емоцију, љубав. Тензија нестаје, а мушки и женски принцип бивају обједињени у савршеној целовитости.



Јакопо Зуки, *Амор и Психа*, 1589.

Несвесно у човеку, само по себи, не можемо тумачити као зло. Оно је ослобођено било каквих етичких норми. Психолози сматрају да је човек у основи биће које нема учитан код зла и да се као зло биће човек и не рађа. Пориви који су у човеку окидачи за наношење и чињење зла, учитавају се у психу из спољашње средине и друштва стварајући емотивни конфликт у несвесном.

Како људски ум има потребу да у току сна стварањем симбола разуме несвесне садржаје,

тако је и симболичном сликарству потребна свесна рационализација унутрашњих порива да бисмо уопште могли симболе препознати као такве и говорити о том сликарству као уметности. По Јунгу, свест је та која „држи кључ несвесног” јер би се у противном несвесно које је богато садржајима „расипало својим даровима”¹⁰

Да приказивање несвесног у уметности није једноставан задатак, показују аутоматски цртежи једног од водећих надреалиста Андреа Масона. Иако је то био значајан допринос истраживању несвесног, Масон није створио значајнију уметност од тек једне серије аутоматских цртежа. „Томе сам се страсно предао, али за кратко, јер се моје поверење у аутоматизам врло брзо изгубило. Материјална страна сликарства изгледала ми је као непремостива препрека за уметност која је сва у изливу, слично цртежима медијума. Крајње је тешко захтевати од једног сликара да буде дуго одсутан.”¹¹



Андре Масон, Аутоматски цртеж, 1924.

У разговору са једним београдским психијатром сазнајем да цртежи и слике душевно оболелих и шизофрених приказују богате несвесне садржаје, али ти цртежи често не буду од

¹⁰ Јунг, Карл Густав. *Човек и његови симболи*, Народна књига – Алфа, Београд, 1996.

¹¹ *Ликовне свеске. 7.* Универзитет уметности, Београд, 1982, стр. 85.

нарочите користи својим ауторима, јер не показују повезаност и смисао. Ови радови су најчешће врло слични међу собом, имају особине шематизованих цртежа предмета који могу бити разноврсни, али не говоре много о особи која их ствара. То је неконтролисана бујица симбола. Да би уметник успео у слици да покаже свој унутрашњи живот или емоцију, а да при том и сам нешто из тога научи, ликовни приказ мора бити свесно организован.

Уметник свесно контролише понирање у дубине несвесног. „Регресија у естетском стваралаштву насупрот свим другим случајевима, је циљана и контролисана. Процес обухвата непрекидну игру између стварања и критике, оличену у сликаревој алтернацији у раду на платну и удаљавању због оцене дејства. Тиме долазимо до закључка да овде настаје делимична, парцијална идентификација ега ствараоца са публиком, за време стваралачког процеса. У оваквој флукуацији функционалне регресије и контроле, када регресија иде предалеко, симболи постају превише лични, можда неразумљиви чак и за самог ствараоца. Када је контрола надмоћна, у другој крајности, резултат се описује као хладан, механички и неинспиран.“¹²

¹² Џокић Звонко. *Креативни процес и психоанализа*. Дерета, Београд, 2007, стр. 22.

СИМБОЛИЧКА ФИГУРАЦИЈА

Симбол и психичка енергија слике

Када се у ликовним делима настоји нагласити одређена мисао, идеја или емоција, увек се користе симболи. Симбол је слика неког материјалног, спољашњег објекта који упућује на нешто што је важно, а унутрашње, невидљиво, апстрактно. „Стварањем симбола човек исказује своју моћ спознавања и мењања реалности.”¹³ Симбол може бити нека позната реч, боја, па и сликана фигура, која поред свог уобичајеног, познатог и очигледног значења има и неко више, нејасније и дубље значење, јер упућује на нешто несумњиво постојеће и битно, али недовољно одређено, скривено од разума и свести.

У иконописним приказима симболи су преносиоци хришћанских учења. Користећи се симболичким сликама у иконопису, фресци или мозаику, православна црква је заправо створила сопствени сликовни језик намењен неписменим верницима. Наративност црквеног живописа је непосредна последица потребе да се библијски садржаји што јасније прикажу верницима. Ова традиција потиче од најранијих дана хришћанства и сликарства катакомби, а налазимо је и у старим цивилизацијама, Египту на пример, где су унутрашњи зидови пирамида и гробница такође осликавани наративним симболичким сликама.

„Симболичка значења слике не препознају се на основу директног и дословног виђења и разумевања значења ликовних облика, већ на основу познавања значењских конвенција, договора, навика и традиција света уметности, културе или цивилизације у којој дело настаје.” (Шуваковић, Мишко. 1999). Због тога, да би прикази на фрескама и иконама могли верницима

¹³ Шуваковић, Мишко. *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950. године*. Српска академија наука и уметности, Београд, Прометеј, Нови Сад, 1999, стр. 305.

увек пружити могућност јасног читања, уведена су, по црквеном договору, унапред утврђена правила на који начин се (због навика и традиција) одређена мисао или фигура приказује.

Када се у сопственом делу служимо симболима, нарочито када користимо објекте који носе сувише лична значења, морамо говорити о *приватним симболима* и *индивидуалним митологијама* које Шуваковић детерминише као „поступке, облике понашања и теме којима уметник испољава свој приватни, субјективни, опсесивни и крчки свет. Фетишизам и сећања на детињство.” Уколико приватни симболи у једном уметничком делу изазивају емоционалне надражаје код реципијента, можемо говорити о присуству архетипа.

Архетипови се у људској свести појављују као архетипске слике. Архетипска слика је симболички приказ невидљивог архетипа. Препознавање архетипа у неком ликовном делу од стране било ког човека, увек је праћено емоцијама.

Разноврсне архетипске слике могу приказивати један исти архетип. Број манифестација је неограничен. Отуда чињеница да уметник може приказом индивидуаних, интимистичких садржаја свесно или несвесно приказати архетип који је универзалан и препознатљив другима. У свему овоме емоција је кључна, јер како Јунг тврди, симбол за човека може бити архетипски само уколико је укључена и емотивна компонента : „...архетип се у практичном искуству јавља у исто време и као слика и као емоција. Ако постоји само слика, онда је то једноставно живописан опис чије су последице незнатне. Али ако је набијена емоцијама, слика добија нуминозност (или психичку енергију); постаје динамична, те из ње мора нешто произаћи.”¹⁴

Архетипске слике су увек носиоци „универзалних природних, религиозних, цивилизацијских и индивидуално психолошких значења, вредности и моћи.”¹⁵ У модернизму и постмодернизму је употреба архетипа веома распрострањена. Налазимо га у неколико система, како тврди Шуваковић четири : (1) у миметичком наративном сликарству

¹⁴ Јунг, Карл Густав. *Човек и његови симболи*. Народна књига – Алфа, Београд, 1996, стр. 104.

¹⁵ Шуваковић, Мишко. *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950. године*, Српска академија наука и уметности, Београд, Прометеј, Нови Сад, 1999, стр.44.

експресионизма, надреализма и постмодернизма, где се архетип открива у ликовној приповести и поруци коју слика носи, (2) у апстрактном сликарству, где се архетип дефинише као визуелни иконички геометријски или гестуални знак, (3) у скулпторским и амбијенталним радовима ланд арт – а, и (4) изражавање архетипске ритуалне симболике у боду арт - у.¹⁶

Систем архетипског изражавања који одговара мом сликарству је надреализам, због употребе фигурације у својству симбола. Међутим, архетипске форме које налазимо у надреализму, али и у другим системима, какав је лендарт на пример, могу бити и апстрактне, као што су квадрат, спирала, круг. Трагом апстрактних архетипских слика може да се иде „све до древних корена, до идеја и слика које срећемо у најстаријим записима и примитивним друштвима.”¹⁷ Основне форме какве су квадрат или круг, архетипски налазимо у многим културама. Круг као сунчев диск, је у многим древним цивилизацијама симбол целовите психе. Њено јединство са квадратом као материјом, у алхемији познато као квадратура круга, учитано је и у приказима мандала.

Мандалу можемо препознати и у хришћанским сликама, у ореолу светих. „У многим случајевима Христов ореол је подељен на четири дела, што је значајна алузија на његова страдања као Сина Човечијег и његову смрт на Крсту, а у исто време и симбол његове диференциране целовитости.”¹⁸ Број 4 је архетипски сам по себи и има сопствена симболичка својства, те га као таквог налазимо у древним легендама. У грчкој мисли, живи свет је сачињен од основних елемената којих је укупно четири: ватра, земља, ваздух и вода.

Многе легенде међусобно удаљених и различитих култура, говоре о *Космичком човеку*, чије се тело простире на четири стране света. Он представља целовито Јаство. Христ, као оличење целовитости и врховне мудрости, симбол је истог тог супериорног човека, истовремено унутрашњег и спољашњег, индивидуалног и колективног бића.

¹⁶ Шуваковић, Мишко. *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950. године*. Српска академија наука и уметности, Београд, Прометеј, Нови Сад, 1999, стр. 44.

¹⁷ Јунг, Карл Густав. *Човек и његови симболи*. Народна књига – Алфа, Београд, 1996, стр. 100.

¹⁸ Јунг, Карл Густав. *Човек и његови симболи*. Народна књига – Алфа, Београд, 1996, стр. 295.

Када се нађемо у средишту православног храма и погледамо горе ка Христу Пантократору у централној куполи, осетићемо дубоку нуминозност. Сигурно да ћемо запазити да је мандала уцртана у архитектури саме грађевине, где нас Христ посматра из саме њене унутрашњости, унутрашњег круга (целовитог Јаства), праћеног са 4 јеванђелисте и њиховим анималним симболима (Св. Јован – Орао, Св. Марко – Лав, Св. Лука – Бик и Св. Матеја – Анђео).

Животиња овде, као и традиционално врло често у старим цивилизацијама, па и данашњим афричким племенима (ритуално прерушавање у животињу, маске итд.) представља анималну, нагонску страну људске природе, тачније пориве из несвесног. Хришћанство се често служи овим симболима, приказујући чак и самог Христа као дете рођено у штали поред других животиња, или симболично у облику рибе или јагњета, са идејом да прикаже његову такође људску, нагонску природу. Посматрајући централну куполу једног православног храма уочавамо мандалични спој свесног и несвесног у готово сваком његовом сегменту. Целовитост људског духа је уписана у фундаменте овог примера спајања сликарства и архитектуре.



Мандалични спој архитектуре и живописа.

Атеље Радловић, *Христ Пантократор*, Храм Христа Спаситеља, Бања Лука

Симболичка фигурација у иконопису и идеја вечности

Разилажења између источног и западног хришћанског сликарства су се на првом месту јавила као последица распада хришћанске цркве на католичку и православну, у XI веку, после *Источне шизме*. Вековима уназад, велики догађаји су дрмали темеље Римског царства; распаду цркве претходио је распад царства, скоро седам векова раније. После смрти цара Теодосија I, 395. године, Царство се поделило на Западно и Источно. Западно Римско царство нестаје под најездом варварских племена већ у V веку, док Источно царство, Византија, успева у неколико наврата да заузме део изгубљених територија запада и тако делимично поврати оно што је некада било уједињено царство, све до XV века, када коначно пада под власт турских племена, тачније 1453. године, када је пао и сам Цариград. Последње значајније византијско уметничко присуство у култури запада било је у VI веку, када је Византија успела да поврати велики део западних територија и уједно досегне свој врхунац, под Јустинијаном I. Из тог периода сећамо се ротонде Сан Витале и других величанствених примерака хришћанских мозаика у Равени и другим градовима Италије.



Јагње Божије, Сан Витале, Равена, VI век

До XIV века, осиромашено у периоду романике и готике, сликарство западног хришћанства је полако чекало своје поновно рађање са првим хуманистичким текстовима Петрарке и Бокача, сликама Ђота, Мазача и других. У периоду позне готике, ренесансе и барока, запад је био под утицајем нових идеја које су коренито померале целокупно друштво у правцу научних истина. Употребом нових открића, као на пример перспективе у ренесансним сликама, отворен је пут ка илузионизму, једној новој визији западно – хришћанске слике. Тежње за илузионизмом досегле су у бароку ниво (позоришног) спектакла, као на пример у вајарским делима Бернинија, или како је овде реч о сликарству, импозантан пример је таваница катедрале у Парми коју је осликао Антонио да Коређо. Употреба перспективе и илузионистичко спајање сликаних таваница са орнаментиком и архитектуром, претворило је цркве у призоре спектакла који се, као манифестација божанског на Земљи, активно одигравају ту, на лицу места; пред очима верника. Поврх свега и можда кључно у разилажењу тумачења источне и западне слике, приказима божанских бића експлицитно је дат људски, чулни, натуралистички карактер.



Чулност и сензуалност на лицу Бернинијеве св. Терезе

Са друге стране, православно хришћанско сликарство је задржало византијско наслеђе све до данашњих дана. Живопис није напустио круте канонске принципе који у својој основи носе платонистичку замисао да слика треба да приказује истину а не илузију, *биће* а не *сенку*. Хришћанска догма се од својих самих почетака ослањала на Платонова учења о материјалном свету сенки и оностраном свету вечних идеја у ком влада идеја “врховног Добра” као највиша

Истина. Ова учења су учитана у хришћанским схватањима оностраног (царства Божанске љубави, светлости и добра), а самим тим се непосредно налазе и у црквеном живопису.



Антонио да Коређо, *Успење Богородице*, Катедрала у Парми, 1526-1530.

Специфичан иконописни начин приказивања људске фигуре је последица тежње хришћанске уметности за приказивањем Бића. Одбацивање миметичког приказивања живог света у иконописној уметности показује да православно хришћанство узима наш физички свет за један коначан, пропадљиви свет привида (сенки) наспрам вечног света идеја (платонизам).

Приказивати светитеље натуралистички је за православну цркву неетично и неприхватљиво. То би значило приказивати само њихову људску, променљиву форму, ограничену у времену и простору. Такве је слике још у античкој уметности Платон погрдно називао идолима (утварама). Идол „представља сенку која претекне када се свака вечност (односно постојаност и општост, све оно што представља основу сазнања) уклони из предмета.”¹⁹ Зато, како наводи Танасић, иконопис представља “остварење Платоновог идеала у ликовним уметностима”.

¹⁹ Танасић, Никола. *Идеја, икона, идол. Уметност и истина: зборник радова*. Естетичко друштво Србије, Београд, 2009, стр. 110.

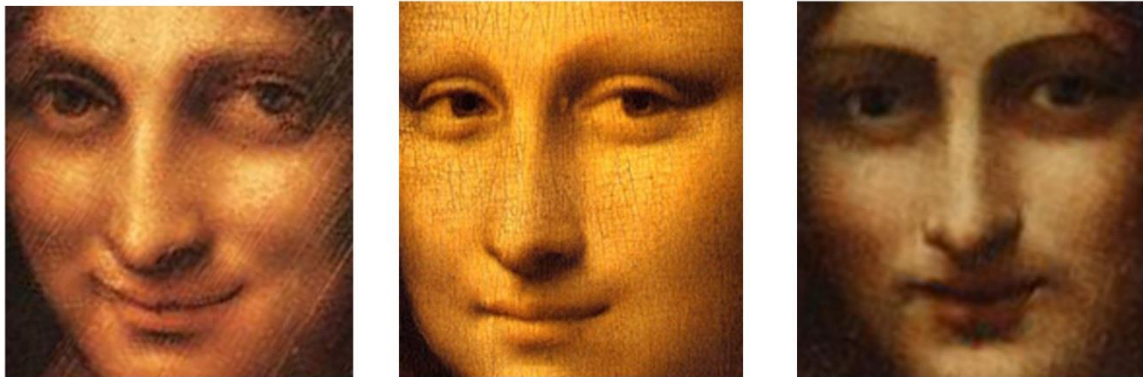
Одступање од чулности одвело је иконописну слику право у симболизам, о чему Павле Флоренски каже: „Идући од стварности у замишљено, натурализам даје привидну слику стварнога, празну сличност са свакодневницом; обрнута, нисходећа уметност даје симболизам, који оваплоћава у стварним сликама искуство другог (света), и тиме оно што се у њима даје чини највишом реалношћу”.²⁰ Забрана приказивања чулности и реализма у иконопису је до данас остала императив. Свети се приказују симболично, јер је њихова духовна лепота неописива. Тачније, симболичном фигурацијом се приказује спој духовног и световног, оностраног и земаљског. Стога фигуре и лица истакнутих светитеља поседују неку врсту физиономије која није реалистична, али је доследна у приказима црта њиховог препознатљивог карактера. Она приказује њихова обожена бића, али са освртом на оно како су изгледали за живота. Бог се у православном хришћанству не приказује, јер идеја Бога никада није узела људску форму, мада за њено отелотворење увек можемо узети Христа, као симбол божанске љубави према човеку.

Правила по којима се сликају иконе, укључујући и физиономије лица портретисаних, установљена су у VIII веку, после иконокласних борби, на последњим Васељенским саборима у Никеји. (На овим саборима је између осталог, потврђено да се Христ слика у људској форми, јер је то доказ његовог постојања као човека). Иконокласне расправе вођене на овим, другим по реду никејским саборима, бисмо можда могли приказати и међусобном релацијом три Платонова појма о којима пише Никола Танасић у чланку *Идеја, идол, икона (Уметност и истина, 2009)*. У односу на појам идеје, како наводи Танасић, појам идола и појам иконе су у сличној, подређеној позицији, чак деле исто порекло речи, и често деле смисао. Међутим, изгледа да је на саборима (посматрано из угла релације ових појмова) заправо брањен став да су за цркву идол и икона два потпуно различита појма. Може се рећи да је задатак иконодула био управо тај, да покажу да икона не може бити исто што и идол, те да је одвоје од негативног контекста идолопоклонства; да истакну њен онтолошки смисао и допринос.

²⁰ Флоренски, Павле. *Иконостас*. Јасен, Никшић, 1990, стр. 23.

После сабора, јасно утврђена, потврђена и прецизирана у приказивању, онтологија иконе се свакако одразила на њен формални израз. Сажимање ликовног језика на стилизоване, круте форме јасног цртежа, остаће њене препознатљиве карактеристике до данас. Византијски уметник VIII века, иконописац (који се води платонистичким учењем о вечности идеје као једином стварном и непромењивом истином о човеку и свету), је морао поћи путем “стилизације” форме, да би “идеја вечности” аплицирала на посматрача у било ком времену.

Сетимо се на овом месту ванвременског утиска на лицу Леонардове *Боконде*, такође постигнутом благом стилизацијом. Њено идеализовано лице добило је иконичку универзалност. Утисак је да су просторно-временски оквири превазиђени, а њена целокупна појава делује попут платонске *идеје о жени*, пре него одређене особе заробљене у једном датом тренутку пролазности. У књизи *Човек и његови симболи*, К. Г. Јунга, наводе се четири нивоа или стадијума аниме од којих се један, четврти стадијум најбоље илуструје Леонардовом *Мона Лизом*. Тај стадијум симболише мудрост која превазилази чак и оно најсветије и најчистије. Виши је и од стадијума Девике Марије.



Идеализовани портрети Леонарда да Винчија, XVI век

Платон је имао благонаклон став према Поликлетовим схватањима скулптуре. Овде је стилизација форме такође водила идеализацији. Иако је применом контрапоста Поликлет приказао до тада још невиђени натурализам у скулптури, идеја идеалних пропорција

надградила је и превазишла пуки мимесис. У својим списима о пропорцијама – *Канону*, Платон је дао детаљан опис о томе како би једна скулптура требало да се базира на идеалној математичкој пропорцији и равнотежи. „Поликлетов вајарски стандард инсистирао је на пропорцијама које одговарају законима хармоније и симетрије, а не на имитацији стварности.”²¹

Ликовни језик иконописа је заправо током векова формиран као конгломерат различитих утицаја, на првом месту хеленистичке уметности, римских и фајумских портрета, те симболичког хришћанског сликарства катакомби, мозаика, као и илуминираних рукописа. На најранијим сачуваним иконама јасно је приметно присуство античког сликарства. Светлост моделује форму ликова попут оних какве налазимо у помпејанском и фајумском сликарству. На њима представљени ликови одају утисак живог човека, од коже и меса. Међутим, мало је преосталих примера из најранијих епоха, тек мали број икона из V века. После уништавања у иконокласним борбама, иконопис своју експанзију доживљава после последњих сабора, од IX и X века, највише у Цариграду као центру Византије. После уништавања пред налетом крсташа 1204. године, оживљавају и други центри иконописа (Света гора, Русија, Кипар, балканске земље..).



Утицај фајумског на византијско сликарство. Икона богородице из V века са леве и фајумски портрет жене са десне стране приказује сличности у типичном карактеру крупних очију издуженог лица и носа са маленим уснама. Истоветан је третман распореда светлости на лицу, у угловима очију испод доњих капака, носу, горњој усни. Фајумски портрети су већ сами по себи били благо стилизовани.

²¹ Танасић, Никола. *Идеја, икона, идол. Уметност и истина: зборник радова*. Естетичко друштво Србије, Београд, 2009, стр. 112.

Иконостас као симбол везе између земаљског и оностраног

Иконостас је архитектонска конструкција на коју се испред олтара постављају иконе у православним црквама. Он је смештен испред олтара као физичка баријера између брода цркве (земаљског света) и олтара (небеског света). Већ на самом уласку у храм опажамо иконостас који нам се обраћа директно са своје источне стране. Својим димензијама скрива олтар, али нам се истовремено обраћа својим сликовитим призором. Стичемо утисак да нас на неки начин дочекује и позива да се приближимо. Његова је поставка централна, позиционирана директно наспрам посматрача. Олтар, недокучив, крије се у дубини источног зида иза иконостаса. Његова је симболика небеског царства, па нам као искључиво умнопостижан, остаје оностран и несазнатљив. Окупан златом, симболично представља божанску светлост. Свечи на иконама су манифестација апстрактних идеја које долазе из његове дубине, иза “баријере”. Са иконостаса нас ликови светаца својим људским изразом позивају да препознамо духовност те светлости. Они нису део чулне природе, већ је то „...појава небеских сведока који обавештавају о томе шта је с оне стране тела. Иконостас – то су сами свец”²²

Да је поставка иконостаса конципирана тако да представља границу између земаљског и божанског света, приметимо анализирајући иконе које су на њему постављене по извесном обрасцу. Број икона које један иконостас може понети зависи од његове величине, па се на иконостасима налази варирајући број представа, од чега зависи и њихов распоред. Кључне иконе, напротив подлежу одређеним строгим законитостима која морају бити испоштована. У смислу везе божанско-земаљско, а у контексту овог поглавља, поменућу симболику икона које се налазе на вратима. Сваки иконостас има троја врата: на северним вратима (лево) слика се арханђео, и она воде жртвеном столу на ком се изводи чин Евхаристије. Јужна врата (десно) воде у ђаконикон и на њима се слика анђео, јер ђакон симболише анђела у току литургије. Средишња врата (двери) приказују сцену *Благовести* у којој анђео обавештава девицу о безгрешном зачећу. У овој кључној сцени је, како видимо, експлицитно приказано

²² Флоренски, Павле. *Иконостас*. Јасен, Никшић, 1990. стр. 39.

спајање људског и Божијег света, а то су и централна врата која уводе у олтар, небеско царство. „Ова врата симболишу Спаситеља према његовим речима : “Ја сам врата, ко уђе кроза ме спашће се и ући ће и изаћи ће и пашу наћи” (по Јов. 10,9).”²³



Благовести, Народни музеј, Охрид, XIV век

У претходном поглављу смо видели да су фигуре на иконостасу симболичне, попут слика сна. Поред догматског читања ових симбола, посматрач пред иконостасом ће засигурно имати и нешто дубље, емотивније упливе у неке од приказа. Разлог овоме је други, дубљи аспект иконостасних представа који се огледа у томе да могу изазвати архетипске доживљаје. Фигуративно речено, Иконостас би у себи могао да сублимира неку врсту колективног сна, јер се на њему могу препознати симболи и архетипови из базичне људске психологије. Због тога емотивно доживљавамо сцене Богородице са малим Христом као архетип мајке и детета, а такође препознајемо архетип хероја у приказима Христа, Св, Георгија., као и архетип старог мудраца у лику старозаветног пророка итд.

²³ Оцокољић, Југослав. *Икона – писање, читање и созерцање са теологијом иконе*, Југослав Оцокољић, Београд, 2004, стр. 110.

Када архетип, Како Јунг тврди, продире у свест и постаје видљив, он то чини у одређеној симболичкој форми. Симбол постаје мост између свесног и несвесног дела личности. Може се извести паралела да црква као грађевина садржи нешто од оних принципа по којима функционише психа сваког од нас. Релација између брода и олтара у цркви подсећа на Јунгово свесно и несвесно у људском уму, а иконостас може бити она фина граница на којој нам се, као сну, садржаји несвесног претварају у слике (иконе).

Можда би олтар једне измаштане јунговске цркве могао бити бојен црном, или бисмо макар у њега могли поставити Маљевичев квадрат (супрематични извор свих потенцијала за ствари које настају). Постављам у мислима своје слике на такав један замишљени иконостас, и јасно видим онтолошку целовитост која повезује супрематизам са иконописом, а ипак потиче из крајње скромне потребе за сликањем приватних тема и једне потпуно индивидуалне митологије. У истом тренутку осећам да приватни симболи на тим сликама могу бити и носиоци архетипских порука, те да се могу аплицирати и на индивидуалне перцепције осталих људи.

Прикази архетипа су такође суштина симболичког и метафизичког сликарства у модернизму. Свесна тежња да се ликовним елементима симболично прикаже несвесни део личности и онострано је управо оно што је заједничко иконопису, метафизичком, па самим тим и мом сликарству.

Икона и њена аура

Каква је суштинска разлика између иконе и слике, иако оба појма означавају исту ствар – забележени приказ? Баш онако како је Свето писмо, литургија или молитва требало да уз помоћ речи вернику приближи божанско, тако је и икона (тај, како тврде „језик за

неписмене“) одувек имала функцију да верницима приближи и да осећај божанске присутности. За иконе се каже да су откривене (раскривене) пре него насликане, при чему се мисли на то да свака “права” икона није само слика, већ она дословно представља присуство светитеља, нарочито када је реч о портретним иконама. Сматра се да је икона опредмећење светитеља, његов продор из духовног у предметни свет. „Иконе су бивале не само прозори кроз које су се видела на њима насликана лица, него и врата кроз која су та лица улазила у чулни свет. Управо, најчешће са икона су силазили свети кад су се јављали онима који (им) се моле.”²⁴

Реч *Икона* је изведена од глагола личити, наликовати. У свом најпростијем значењу она потиче од грчке речи која значи слика. *Икона* се као термин у графичком језику рачунарске технологије користи као пречица путем које се из менија ступа у везу са програмом. Дакле, као и у иконопису, поново имамо употребу ове речи као једну врсту везе, споне између ознаке која води директно ка ономе што означава.

Да се икона узима за присуство светитеља, традиција је коју иконопис дугује империјалној слици у старом Риму. Официјелни царски портрет, лауратон, је дуго остао у употреби након што је хришћанство постала државна религија. У VI веку био је обичај да се царска слика Константина носи у литији и да ју је владајући цар обожавао као светињу. Цар је бог на земљи. „Изражавање части (почасти) икони је симболички чин спознаје да је кроз њу, икону, Господ стварно присутан и да се, заправо, сва почаст одаје Њему, свеприсутном и свевечном.” (Оцокољић, 2004).

О томе да икона представља непосредно присуство светитеља, говори и Успенски, када помиње извесну сликарску технику „нарастања”. Иконописац би наводно, сликајући светитеља требало да почне од сликања скелета, који се потом пресвлачио мускулатуром, па кожом, све до коначних карактеристика лика и одевних предмета.²⁵

За прве познате иконе се сматра да су нерукотворене или да их је сликао св. Апостол Лука

²⁴ Флоренски, Павле. *Иконостас*. Јасен, Никшић, 1990, стр. 48.

²⁵ Успенски, Борис Андрејевич. *Поетика композиције, семиотика иконе*. Нолит, Београд, 1979. стр. 303.

по непосредном живом узору. Једној таквој икони припада и чувена икона Пресвете Богородице Тројеручице. Ова икона, која се чува у манастиру Хиландар, добила је назив по сребрној шаци која је за њу закована. Ову шаку јој је додао св. Јован Дамаскин, јер му је по легенди, захваљујући услишеним молитвама над том иконом, срасла одсечена рука. Св. Јовану Дамаскину, великом поштоваоцу икона, наводно се у сну појавила Богородица са ове иконе и обећала да ће његове молитве бити услишене, али да мора наставити да стоји у одбрани светих слика против иконоклазма. Захваљујући овом догађају, икона Тројеручице је смештена у ред чудотворних икона, и чува се као светски позната светиња. Српска православна црква је канонизовала шест чудотворних икона Богородице: Млекопитатељница, Тројеручица, Пећка, Чајничка Красница, Бођанска, Богородица Савинска.

Лековитост и чудотворна својства приписана су у народу многим иконама, па иако можда нису чувене попут Тројеручице, на њих наилазимо често по црквама и манастирима. Трагове оваквих уверења можемо на светим сликама препознати и по изгребаној, скинутој боји или ископаним очима светитеља. Наиме, верници понекад сматрају да ће им гутање боје са икона донети оздрављење, губећи из вида порекло пигмента који се дигестира.

Да је чудотворна моћ икона за оне који им се моле могла бити опасна, говоре и неке друге легенде из XVII века о „опасним иконама“, које су настале мађијским сликањем и црномагијским подметачинама. Ова пракса је била позната у старој Русији. Постоји легенда о томе да је „св. Василије Блажени на очи потресених побожника каменом разбио чудотворни лик Богородичин. Показало се да је на иконској дасци под светом сликом био нацртан ђаво.“²⁶ Суштина је у веровању да иконе заиста поседују магијску моћ услишења молитве верницима који се пред њима моле.

На нивоу материјалног предмета, поред свих својих симболичких, чудотворних и магијских аспеката, икона је увек била објекат наглашене скупocenости. Њена масивност (у смислу дрвене подлоге на којој је сликана) која на нас данас оставља утисак, била је нормална ствар у сликарству у време пре појаве сликарског платна. Осим тога, присуство

²⁶ Успенски, Борис Андрејевич. *Поетика композиције, семиотика иконе*. Нолит, Београд, 1979, стр. 307.

злата на слици свакако доприноси утиску вредности, нарочито ако већ наводимо примере чудотворних икона које су оковане златом и драгим камењем.

У IX веку, са појавом ћелијастог емајла, мења се и приступ сликарству икона. Икона тежи да постане фасцинантни глазирани предмет високог сјаја. Поред брилијантно обрађених површина тај утицај се односи и на третман сликаних фигура и предмета који су постали сведенији и крући, како би у односу на дотадашњи приступ лаког сликарства, сличног импресионистичком, приказали једно високо уметничко, али и занатско умеће. Тврди третман драперија је, на пример, несумњиво био под утицајем таквог третмана резбарије у слоновачи. У иконама од XI до XIII века приметни су утицаји минијатурног сликарства, чиме иконопис демонстрира високу минуциозност у третману сликаних површина. Иконопис начелно жели да остави снажан утисак на посматрача, како својом духовном поруком тако и њеним материјалним изразом.

Све ове особености скупа чине да се око појединих, па и уопштено икона, формира нека врста ауре која призива не само вернике, већ и љубопитљиве посматраче и поштоваоце уметности. Ауратичност се формира око чувености и испредених легенди о појединачним делима. Она нас привлачи да проверимо врхунске квалитете тог објекта у његовој сликарској и материјалној изведби, њена чудотворна и лековита својства, па на крају и оно што је њена најзначајнија, суштинска одлика, а то је присуство самог светитеља. Мимо утиска једног скупоценог објекта који икона непосредно оставља на посматрача, њена је примарна функција прозора у онострано, да посматрачу непосредно прикаже духовни свет.

Отуда је икона више од објекта и више од слике, јер она не представља сликани, већ приказ какав истински јесте сам по себи. „Икона, тако, јесте и темељник вере, и она је израз и сазнања и спознања, она води ка созерцању – као круни сваког подвижништва и боготражитељства.” (Оцокољић, 2004). На овом месту се опет се дотичемо неухватљивог појма истине, који се провлачи и кроз метафизичко сликарство, надреализам, на крају и моје слике. Међутим док хришћанско предање претпоставља једно круто схватање истине о

оностраном свету, сликари метафизичког сликарства и надреализма су се кретали путем сопственог опита.

Симболичка фигурација и онострано у сликарству XX века

Три уметничка правца су са посебним интересом истражила онострано у XX веку: симболизам, метафизичко сликарство и надреализам. Оно што повезује ове правце са иконописном традицијом и мојим сликарством је употреба симболичке фигурације да би се у наративима приказао свет душе.

Симболизам се као правац у књижевности, а нешто касније и сликарству појављује крајем XIX и почетком XX века у Француској, као реакција и својеврстан одговор на импресионизам, натурализам и академизам генерално. Ова уметност је покушала на сцену да врати идеале, окренувши се духовности, имагинацији, сновима. Међутим, овај покрет не успева потпуно да се развије јер је сликарство било под јаким утицајем сецесије. Због тога симболизам налазимо код малог броја аутора врло разједињених у својим појединачним приступима. Представници симболизма су Одилон Редон, Пол Гоген, Густав Климт, Огист Роден и други. Да ли су тежње симболизма да прикаже онострано у ликовним уметностима биле свесне, није нарочито јасно, јер је симболизам као правац остао прилично разједињен. Самим тим не постоји писани манифест на који можемо да се позовемо у оваквим тврдњама, чак ни код организованијих удружења као што су били *Бечки сецесионисти* на пример, чији је главни оснивач био Климт.

У књижевности су симболисти били нешто боље организовани. Писци су били окупљени око појма истине и идеје. Тврдили су да се истина и идеали морају приказати у делима, макар у увијеним формама и мистичним симболима. О овоме говори манифест *Le Symbolisme* који је

Жан Мореас, песник пореклом из Грчке, објавио 1886. године у француским дневним новинама *Le Figaro*.

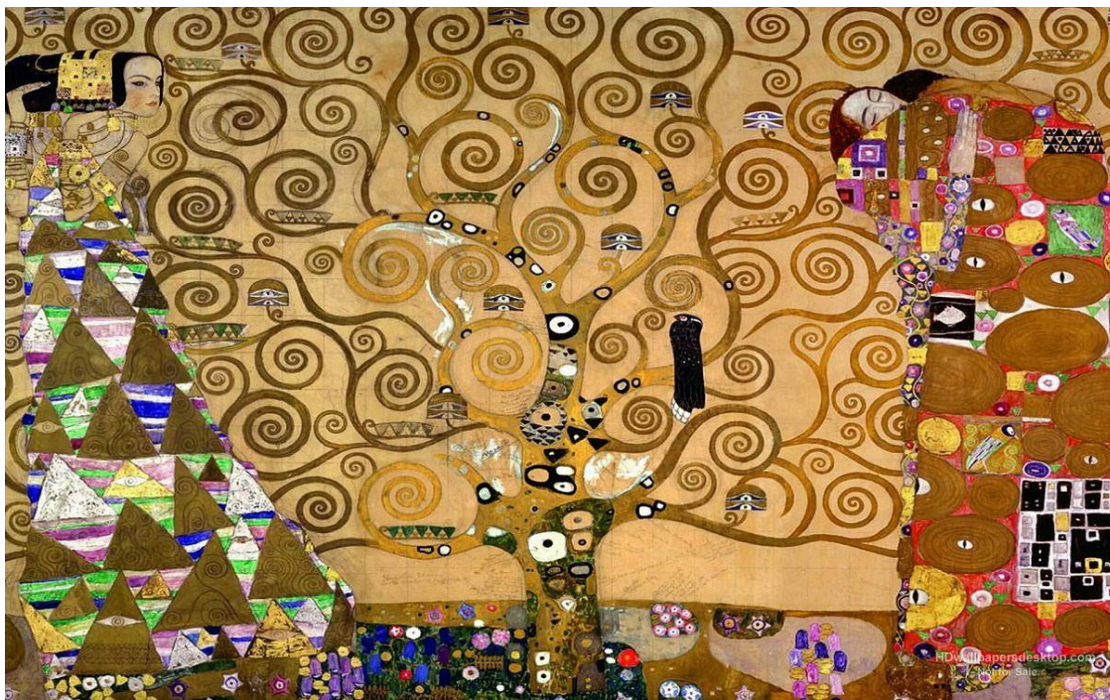
Симболисти су у својим делима покушали да продру у суштину стварности, прикажу људски дух и емоције. У њиховим делима симбол представља спону између стварности и света душе, а теме којим су се бавили често су биле сексуално провокативне. Тако су слике Климта које су требале да украшавају таваницу бечког универзитета биле одбијене јер су сматране „порнографским”. Сликари симболизма често нагласавају сексуално, под утицајем тада нових психолошких открића Фројда и Јунга да несвесни сексуални пориви детерминишу психичке процесе појединца. Зато је један од циљева симболиста био тај да се у уметности идеали и шкакљиве истине симболично прикажу употребом друштвено прихватљивих форми.

У контексту овог рада Климт се издваја због примене злата у свом сликарству. Однос према овом племенитом металу је засигурно усвојио још од малих ногу, јер је његов отац по занимању био гравер. Међутим, поуздано знамо да је ово била последица његовог одушевљења византијским мозаицима приликом посете Венецији и Равени.

У серији слика познатој као *Златна фаза*, Климт покрива читаве позадине својих слика златним листићима, смештајући на тај начин фигуре у простор истоветан иконописном божанском простору. Одсјај светлости ствара надреални утисак, па се злато у његовом делу као и у иконопису, узима као симбол неког наднаравног света.

Не само да нас употреба злата спонтано наводи да уочимо везу између његовог и сликарства Византије, већ такође можемо приметити да Климт у својим делима често приказује библијске и митолошке теме (*Јудита с Холоферновом главом* , *Данаја*, итд). Ово се, истина, може сматрати и утицајем романтизма. Његове слике ипак, као и иконе, често на нас делују архетипски. У најпознатијој од њих *Пољубац*, лако ћемо препознати спајање мушког и женског принципа у целовито Јаство. Када је о самој фигурацији реч, Климт је од својих раних периода био под утицајем египатске уметности. Можда су и отуда његове слике понеле понеки призвук архаичног и архетипског у себи. Фигуре су на овим сликама некада реалистичне, а некада на самој граници реалног. Спој физичког и духовног је кључни принцип

по ком функционишу како дела симболиста, тако касније и дела надреалиста и метафизичара.



Густав Климт, *Дрво живота*, 1905.

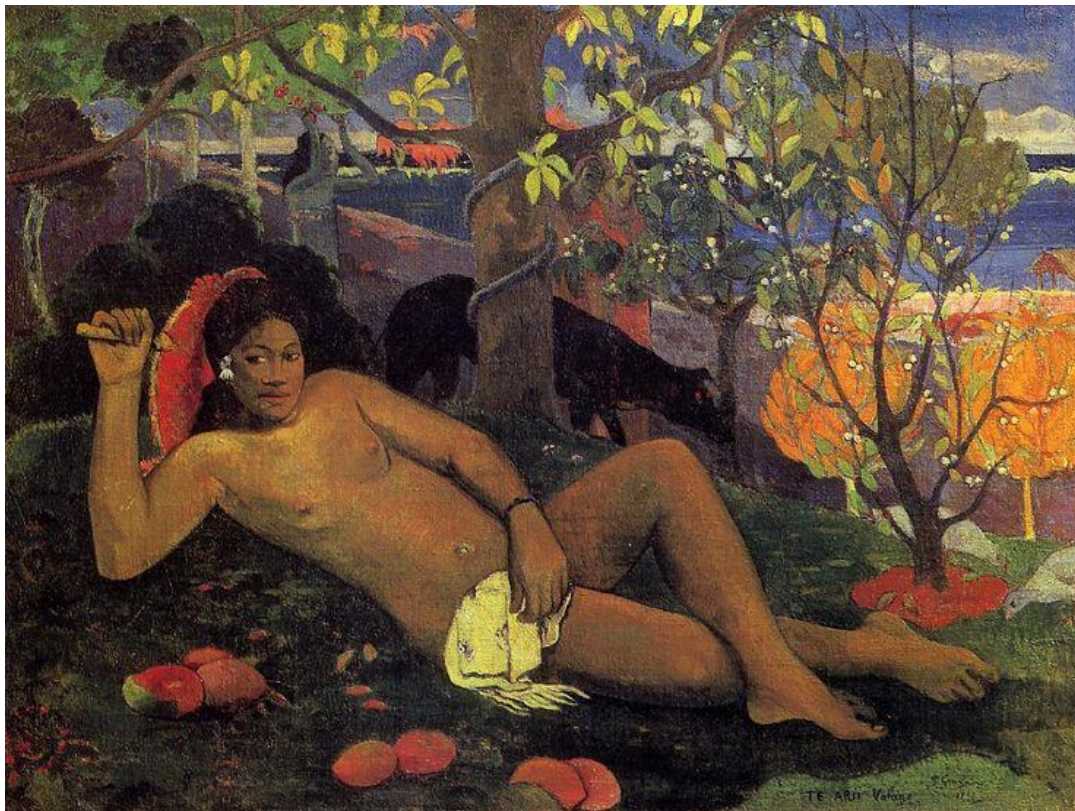
Можда бисмо извесне сличности са иконописном филозофијом могли тражити и у делима Пола Гогена, иако се на први поглед то не чини логичним, и не знамо за непосредне утицаје иконописа на његове слике. Ипак, оно што на његовим сликама можемо уочити јесте управо принцип спајања реалности и нереалности.

Пол Гоген би условно могао бити назван симболистом. Он је пре био сликар постимпресионизма, а сматра се да је својим сликарством утицао на развој фовизма. Сличност са иконописом се преваходно може односити на употребу светлости на сликама из периода његовог живота на Тахитију.

Фигурација и осветљење у његовим делима снажно пркосе како реализму тако и импресионизму. Фигуре су оивичене тамном линијом, а испуњене широким потезима боје. Светлост тежи да уведе посматрача у другачију стварност. Она је неприродна, а често одсуство сенки на сликама као последица независног уметничког промишљања композиције, говори о

томе да су ово представе једне унутрашње стварности и емоционалног живота овог уметника.

Могли бисмо да кажемо да боје на његовим сликама садрже онтолошке вредности, и да су пре израз саме светлости Бића, него потребе да се предмети прикажу онаквим какви заиста јесу. Ослобађање од академизма у његовом делу приказано је једним надаре аутентичним поигравањем формом приказаних фигура и предмета, свођењем појавне стварности на ниво симбола. Његове фигуре и прикази „примитивног“ друштва са Тахитија, симболички могу представљати скривене идеале једне слободне и безбрижне људске заједнице. Једна од његових слика Тахићанки може бити илустрација прве фазе или ступња Јунгове аниме – анималне првобитне жене, Еве...



Пол Гоген, *Жена краља*, 1896.

За разлику од симболизма, у метафизичком сликарству насталом у Ферари 1917. године, често се може уочити једна другачија врста поигравања симболима која се креће ка потпуном

одсуству емоционалности, уводи атмосферу дубоког мистицизма и препоручује нихилизам. Потрага за оним што представља оностраност често је прожета једним хладнокрвним погледом на свет, и пре одсуством него присуством духа.

Тако у делима најистакнутијег међу њима Ђорџа де Кирика, можемо приметити да фигуре приказане као „људске олупине“ и „празне љуштуре“ чак сугеришу вечно одсуство духа. „Људска олупина“ овде није сенка савршене идеје већ призор песимистичног материјалног ништавила. Стиче се узнемирујући утисак одсуства сваког вишег смисла и добра.

На сликама метафизичара предмети се доводе насумично у везу, без одређене повезаности, па ови призори на посматрача често делују узнемирујуће, чак одбојно. Спој реалног и нереалног ствара атмосферу сна као никад раније. Тај визуелни утисак је у великој мери створен композиционим ритмом светлости и сенки. Нереално осветљење је на овим сликама у функцији драматизације, а сенке су често нелогичне, што призорима даје кошмарну атмосферу.



Ђорџо де Кирико, *Мистерија и меланхолија улице*, 1914.

Ове слике веома добро приказују идеју да свет и ствари које нас окружују понекад нису онакве каквим се чине. Сенка која се појављује на Де Кириковој слици *Мистерија и меланхолија улице* је збуњујућа. Она истовремено сугерише присуство бића изван приказа (изван стварности) али то истовремено може значити и одсуство истог. Уметност метафизичара не даје кључ за тумачење, већ је сваком посматрачу дато на слободу да дела тумачи по свом личном осећају.

Његово сликарство представља свет сенки у правом смислу те речи. Призори су широко обасјани летњим залазећим сунцем, док сенке као да јачају.

Сликарство Ђорђа де Кирика се сматра претечом надреализма у сликарству. У књижевности и уметности овај покрет се појављује 1924. Године у Паризу, под вођством песника Андре Бретона, а ослања се на књижевност Бретона, Бодлера, Рембоа и других. Најистакнутији међу уметницима надреалистима су Рене Магрит, Салвадор Дали, Макс Ернст, Хуан Миро итд.

Надреализам је од метафизичког сликарства наследио наглашену атмосферу сна. Осветљење је у овим сликама чудновато, а сенке такође нису логичне. Међутим, одсуство логике у делима надреалиста није песимистично као у делима метафизичара. Овде се настоји препознати једна нова космичка повезаност несвесних садржаја и слика сна. У надреализму фигурација превазилази реализам на један нов начин, чинећи да спој физичког и духовног прерасте један нов спој реалности и потуне фантазмагорије.

Уметност надреализма се у почетку инспирише делима Фројда и Јунга, и изразито је заинтересована за појам несвесног. Касније Бретон овај покрет карактерише као „чист психички аутоматизам” јер су надреалисти у својим делима тежили да се ослободе логичког повезивања елемената, те да стихове и ликовне елементе износе спонтано, без предумишљаја, дакле по аутоматизму. „Уметник нема потребе да буде сасвим свестан. Он потпуно може и да не разуме сопствено дело. Уметник је пре свега медијум.”²⁷

²⁷ *Ликовне свеске 1*, Уметничка академија у Београду, Београд, 1971.

Масон је један од ретких надреалиста који се дословно посветио аутоматизму, као спонтаном и брзом испољавању, у једном кратком периоду, користећи се цртежом. Песнички допринос је у филозофији надреализма значајнији него сликарски, јер наративи које сликари надреалисти форсирају кроз своје стваралаштво указују на недоследност поступка. Немогуће је упражњавати чист психички аутоматизам сликајући као Дали, Танги, Ернст.... Тек нешто касније, у испољавању несвесног су више успеха имали сликари апстрактног експресионизма. Међутим, неминовно се догађа тренутак у ком несвесно почиње да се „расипа својим даровима” (Јунг, 1996.), односно једном ослобођено несвесно може постати бујица свакојаких садржаја а одсуство логичке повезаности умањује сваку могућност даљег развоја у том правцу. Несвесно може лако постати ћорсокак, па је увек свест та, како тврди Јунг која „држи кључ несвесног”. Водећи се Јунговим тврдњама, можемо да кажемо да дела надреалиста својом организацијом и рационализацијом несвесног понекад успешније тумаче несвесно од аутоматских испољавања.

Код нас се у овом периоду такође појављују следбеници надреализма, такође махом у књижевности пре него сликарству. Барили, иако није непосредно повезана са надреалистичким покретом код нас, ипак у свом сликарству евоцира Де Кирика и тежи приказивању слика између јаве и сна. Тек касније, нарочито на нивоу организованог покрета, интересовање за метафизику и онострано се појављује у делима групе Медиала, основане 1953. године у Београду.

У сликарству ових праваца светлост је од великог значаја. Она је одабрана са посебним осећајем како би приказала атмосферу фантастике и мистике. Као што смо видели у појединачним делима било да је реч о залазећем сунцу или рефлексијама са златних површина, њена је особина а можда и намерна функција стварања драме на овим призорима.

ФИГУРАЦИЈА И СВЕТЛОСТ

Светлопис и унутрашње светло

Сликање сваке иконе започиње наношењем златних листића на припремљену даску. Најчешће је сликана фигура унапред уцртана на препаратури даске, а златом се попуњава околна површина (понекад иконописци знају да читаву даску пређу златом, а потом започињу сликање директно на њему). У практичном смислу то значи да ће по завршетку сликања ивице насликане фигуре педантно прећи преко површине злата, јер нанети злато накнадно, после сликања фигуре односно мотива, поставља техничко-технолошке проблеме иконописцу. Ивица листића се лако хаба преко контура фигуре, педантност се губи, а самим тим што је листић видно нанешен после фигуре, благо се губи утисак позадине из које би светитељ требао да изрони.

У метафоричном смислу то значи да иконописац конструише директно из светлости. Фигура се појављује из саме светлости, а и њена завршница, последњи тон, је најсветлији. Тако сликање иконе постаје затворени круг, заправо од светла ка светлу.

После нанешеног злата на даску, започиње сликање фигуре. Користе се природни пигменти помешани са јајчаном емулзијом. Први слој боје који се наноси је најтамнији, чак изразито таман, како би се касније постигла већа волуминозност фигуре. Боја се увек наноси од тамније ка светлијој. Први слојеви подсликавања су тамно мрки, боје маслиновог уља, а последњи акценти на челу, носу, у угловима очију, су најсветлији, понекад и чисто бели. Окери, печене умбре, наносе се на лице светитеља у лазурним паучинастим слојевима један преко другог, а густином њиховог преклапања добија се облик и утисак условне тродимензионалности, карактеристичне за византијску иконографију.

Иконописачки сликарски поступак налаже да се сенка не слика. Сенци није место у духу

православног иконописа, јер се Биће по православној догми препознаје једино у светлости. „Тамна представа је приказ тамног стања пре стварања. Бог, затим, позива твар из небића у биће, а то се у уметности показује светлошћу, која чини биће конкретним, постојећим.”²⁸

Иконописац у пракси успешно избегава сликање сенки управо оним о чему је малопре било речи, а то је да се доњи слојеви подсликају уједначено тамнијом бојом, а лазурност накнадних светлијих слојева ће учинити да овај први слој остане у функцији сенке како би се волумен уопште сугерисао. Дакле, узима се да иконописац конструише своје слике светлошћу, односно бојом, а онтологија светлости је кључна у стварању иконе. Иако је за сам поступак иконописа веома важан и цртеж који претходи сликању, акценат у сликарству икона стављен је и увек ће бити на светлости и боји. Икона је *светлопис*.

„Иконописац иде од тамнога ка светломе, од таме ка светлости. Иконописац приказује биће, сенка није биће, него просто одсуство бића, па сликати тако нешто, било би коренито извртање онтологије.”²⁹

Када је о моделацији фигуре у иконопису реч, циљ је да насликани ликови, с обзиром на то да потичу из дубине златне позадине, буду схваћени као опредмећена божанска светлост. „Иконопис представља ствари као изникле из саме светлости, а не као осветљене светлосним извором споља.”³⁰ То значи да валерски односи на овим фигурама на извештан начин пркосе природним законитостима светлости коју један спољни светлосни извор може дати. Фигуре у иконопису би требале да буду обасјане *унутрашњом светлошћу*. Перципирамо их дакле, као тела која светле, а не као производ одбијања сунчевих зрака. Практично, у самом сликарском поступку, то значи да се светлост слика унутар контура сваке појединачне фигуре; она дословно *испуњава*. Светли слојеви се уносе тако да фигура изгледа као да се осветљење простира центрипетално, од средине. Најсветлији слојеви се нижу по средишњој вертикали фигуре, па се може рећи да светлост не само да долази изнутра, него својим сјајем „засенченост потискује на периферију.” (Склирис, 2005)

²⁸ Склирис, Стаматис. *У огледалу загонетки*. Православни Богословски факултет Универзитета у Београду, Београд, 2005, стр. 158.

²⁹ Флоренски, Павле. *Иконостас*, Јасен, Никшић, 1990, стр. 118.

³⁰ Флоренски, Павле. *Иконостас*. Јасен, Никшић, 1990, стр. 118.

Иконопис тако, осветљавањем сваког појединачног предмета на приказу изнутра, ствара један надреалан приказ где ниједан предмет не баца сенку на други. Друго, фигуре које не остављају сенку под собом делују као да лебде, па цео приказ одише лакоћом попут простора без гравитације. Светитељ је на икони обасјан „рефлектором који је са оне стране природе и обасјава га са свих страна без обзира где се он налази.”³¹ Због утиска лаганих предмета, Склирис светлост на иконама тумачи као “елемент слободе”; као ослобођење од природне каузалности.

Божански зрак у сликарству западног хришћанства

У овом поглављу желео бих да направим осврт на сликарство три чувена сликара западног хришћанства и примену ефеката светлости у њиховим делима. Заједнички именитељ за ова три сликара је приказивање светлости која материјализује божанско присуство. Леонардо, Каравађо и Рембрант су три сликара, мајстора кјароскуро (*chiaroscuro*) технике која се појавила у доба ренесансе, још од Ђота, а базирана је, како јој и само име каже, на односима светло-тамног, а у сликарству тенебризма на изразито наглашеном контрасту између светла и таме.

По Иви Драшкић Вићановић „Светлост обликујући ствара видљиви свет, биће је исто што и облик, облик је исто што и светлост у форми ликовне једначине биће=облик=светлост.”³² Трагом ове једначине која је карактеристична за иконопис, покушао сам да пронађем сличне примере онтолошког уплива у осветљење на светим сликама западног хришћанства.

Паралелно са развојем хуманистичких идеја у XV веку, мењало се и хришћанско

³¹ Склирис, Стаматис. *У огледалу загонетки*. Православни Богословски факултет Универзитета у Београду, Београд, 2005, стр. 156.

³² Драшкић Вићановић, Ива. *Иманентна истина и сликарство. Уметност и истина : зборник радова*. Естетичко друштво Србије, Београд, 2009, стр. 138.

сликарство запада. Прогресивно одступивши од тенденција претходних епоха, ренесансна слика је показала како се духовност и божанска лепота могу препознати свуда у свету који нас окружује. Ренесансни уметник је Бога нашао у природи (пантеизам), природној светлости и природним формама. Сликане фигуре су постајале све више људске. Свеци су постали стварни људи. Божија мајка је могла бити било која жена, јер су сликари користили живе моделе да би приказали светитеље. Осветљење на сликама бивало је све свежије и све природније, нарочито са проналаском уљане боје. Тежећи натурализму, осветљење је на западним сликама, својим физички логичним распоредом светлости и сенке, слици давало све јачи утисак стварности.

Међутим, иако тежи природном представљању, ренесансна уметност се не држи увек поимања светлости као спољне, физичке енергије неодвојиво од црквеног тумачења светлости као онтолошке силе. „Уметник прокламује однос светлости и облика за произвољан, али у самој ствари узима осветљење не било како, него некакво нарочито одабрано, јер осећа, да само оно даје правилно вајање форми.“³³

„Правилно вајање форми“ уз помоћ светлости и сенке у сликарству мајстора сфумато технике какав је нпр. био Леонардо, значило је да се валерском игром светлијих тонова и тамнијих сфумато засенчења, без употебе линије „обједини стваралачки процес уметника и стваралачки процес природе“.³⁴ У његовим сликама контуре не постоје како их и по природи ствари нема (Ива Драшкић Вићановић : „Контура је један од начина визуелног сналажења“). Форме су отворене и комуницирају међусобно, стварајући утисак опште целовитости. Описујући слику Света породица Ива Драшкић Вићановић тврди да су као последица примене сфумата ликови на слици „не само у ликовном погледу једно, они су и онтолошки једно“.

Можемо да закључимо да приказујући природу ствари, Леонардове слике заправо говоре о *бићу*, појму који стваралаштво овог уметника повезује са платонизмом. Поред онтолошког јединства насликаних фигура, сфумато је омогућио да осветљење на овим сликама делује натприродно, божанско. Платонска духовност његових дела је чак дубље уткана у низ валера

³³ Флоренски, Павле. *Иконостас*. Јасен, Никшић, 1990, 122 str).

³⁴ Драшкић Вићановић, Ива. „Иманентна истина и сликарство“. *Уметност и истина* : зборник радова. Естетичко друштво Србије, Београд, 2009, 141 str).

који нежно прелазе из таме у светлост, него у беспрекорним ликовима светаца. У ренесансним и нарочито барокним сликама, видећемо приказе експлицитно наглашеног симболизма светлости као божанског зрака, у делима Каравађа, Рембранта и других.

Изразиту заинтересованост за могућности поигравања и померања светлосног извора на слици, видимо већ код првих тенебриста у XVII веку. Овај јаки кјароскуро великих контраста, био је веома популаран у сликарству барока и маниризма, у делима Веронезеа, Рембранта и других. Померање, мултиплицирање, поигравање светлосним извором на слици, може такође створити утисак „унутрашње светлости”, као на пример код Рембранта где одсуство конкретног светлосног извора који би могао доћи споља, ствара утисак да фигуре саме по себи исијавају светлост. На нивоу сликарске технике, нарочито код његових портрета, ради се о простирању светлости од средине фигуре ка крајевима слике (сетимо се унутрашње иконописне светлости). Ипак, упоређујући иконопис са сликама Рембранта, Флоренски каже: „Иконопис представља ствари као изникле из саме светлости, а не као осветљене светлосним извором споља, међутим код Рембранта нема никакве светлости као објективног узрока ствари – и ствари не ничу из светлости, него су оне саме прасветлост, самосветлуцање првобитне таме, тога бемеовског Абгрунда. То је пантеизам–други пол ренесансног атеизма.”³⁵ Стаматис Склирис у својим анализама такође одриче онтологију делима Рембранта, када помиње слике комплекснијих композиција где се кључне фигуре приказују обасјане светлом, а како се сцена помера ка ивицама слике, тако остали учесници и предмети нестају у тами. Онтологија не признаје присуство таме и сенки, самим тим ова дела не можемо разматрати онтолошки. (Склирис, 2005)

У западном хришћанском сликарству је употреба сенке и таме основа сликарског језика, како у валерским играма ренесансних сликара тако и контрасту светла и таме у бароку . Западно сликарство се није држало онтолошких правила у самом сликарском поступку на начин на који се то на истоку чинило (без сликања сенки). Међутим, утисак божанске лепоте је неизбежан када се сетимо врхунских дела Ђота, Леонарда, Микеланђела и других. Сфумато, канђанте, различити су сликарски поступци којима су задивљујуће деликатно решавани односи сенке и светлости, те је уплив духовног осећаја практично неизбежан. Можда је

³⁵ Флоренски, Павле. *Иконостас*. Јасен, Никшић , 1990, стр. 123.

Микеланђело својим канђанте поступком чинио да одсуство сенке буде у функцији једног заводљивог колористичког спектакла, али је зато понегде, у неким другим примерима ренесансног сликарства, одсуство сенке, као на пример на портретима Елизабете I, било у функцији приказа моралне и духовне чистоте. Дубоко онтолошки уткано, оно је можда експлицитније него икада на иконама Византије.

Ликови и фигуре на сфумато и кјароскуро сликама су дословно у функцији светлости. „Што више светлости добија неки лик, то више поприма облик” (Драшкић Вићановић, 2009).



Микеланђело Меризи да Каравађо, *Позивање Св. Матеје*, 1599–1600.

Запад је на себи својствен начин неговао симболику светлости у слици. Ово је нарочито уочљиво у делима Каравађа и првих тенебриста (кјароскуро техника). Чињеница је да су тенебристи тежили да у својим делима изразитим контрастима светлог-тамног постигну већу

пластику, театралност и драму, међутим оскудна светлост на тим сликама је пружила и једну другу врсту осећаја посматрачу.

Посматрајући дела Каравађа, имамо изражену свест о постојању светлосног извора који долази споља, спушта се на протагонисте одозго (са небеса?) и чини да осећамо како приказану сцену засипа својом духовношћу. Ове слике су тамне. Светлост је у њима можда значајно мање присутна, али је значај те посебно одабране светлости, која као да долази са небеског рефлектора, остао неумањен, и у њој можемо да препознамо симбол божанства.

О Иконописцима

Основно начело иконописа је то да је икона прозор у онострано које није плод индивидуалне маште, већ је то стваран, божански свет. Као такав он мора бити препознатљив свим верницима. Лик Богородице на пример, мора бити препознатљив, по узору баш на оно како ју је св. Лука портретисао. За сваку „праву“ икону се сматра да није насликана већ „откривена“. Она омогућује светитељу да уђе у видљиви свет. Стога је за једног иконописца важно да се труди да светитеља што верније прикаже, што је могуће једино посредством претходног узора.

Због потребе да се познају црквена и канонска правила, пожељно је да иконописци буду посебно одабрани уметници блиски цркви. Стога икону може сликати једино особа која превасходно разуме њен смисао и своје биће у потпуности предаје филозофским начелима ове традиције. По црквеном начелу икону не може сликати припадник друге вере. Иконописати значи правити свету слику која ће бити обожавана од стране многих који ће јој се молити, целивати је.

После Васељенских сабора утврђено је правило да се светитељи не сликају онаквим какви су постојали у овоземаљским животима, већ у својим просветљеним, обоженим телима. То оправдава одсуство чулности и реалистичне физичке грађе сликаних фигура.

Уметник скида завесу стварности са лика светитеља ког уводи у материјални свет. Тај лик је унапред познат, потребно је само манифестовати га бојом. Да би иконописац приступио подвигу откривања иконе, мора бити спреман да се одрекне слободе у ликовном изразу. Правила канона морају бити поштована. Свака икона је везана за *прволик* (оригинал). Композиција слике, по предању Васељенске цркве, није ствар живописца већ искључиво светих отаца. Живописцима припада само извршење технике.

Посматрано из другачијег угла, сликање по узору заправо помаже уметнику да се ослободи свих прекомерних лутања и недоумица. Предајући се канону уметник постаје подвижник који поставља себи строжије идеале, не жели своје по сваку цену, и „није опседнут безначајним самољубивим питањем – да ли он први или стоти говори о истини.”³⁶ Иконописац је врста медијума за проток информација о светитељу. Зато иконописање као процес треба бити медитативно, и схваћено као индивидуално катарзично искуство. Иконописац сликајући улази у медитативан процес и ослобађа се ега, а његови циљеви на том путу су само истина и лепота, односно истина=лепота.

„У оквиру људске креативне делатности, лепота је крунско место дато од Бога, печат усаглашења слике са њеним прволиком, симбола са оним што представља, односно Духовним Царством. Лепота иконе јесте лепота прикупљених подобија са Богом и тако се њена лепота не крије у лепоти по себи, у њеној појави као лепом предмету, већ у истини да она слика Лепоту.” (Оцокољић, 2004).

Иконописац наноси боје од тамнијих ка светлијим, што за њега постаје пут избављења душе. Препуштајући се катарзи његове мисли би требало да постану светлије, а душа лакша. „Икона је сама по себи једна молитва, једна молитвена жеља, дело које самом својом уметношћу жели да овај свет пропадљив и привремен буде преображен у вечити и бесмртан

³⁶ Флоренски, Павле. *Иконостас*. Јасен, Никшић, 1990, стр. 56.

свет.”³⁷

Канон се чини противан уметничком стваралачком духу. Међутим, сликајући икону уметник је ослобођен порива да створи нешто ново и фасцинантно. Фасцинантност дела које ствара је унапред потврђена. Он се не пита много. Иде унапред утврђеним сигурним путем, без осећаја страха да ће изневерити. Ослобођен је својих егоистичних побуда да ће створити нешто велико. „Стварање једне иконе је истовремено и уметничко и теолошко стварање. Иконописац треба да се као члан цркве бори да умањи своје уметничке страсти или пристрасности.”³⁸

Уметник несвесно уписује свој нарочити рукопис и ликовност, али је таква ликовност емотивно растеређена, и постаје лака попут игре. Због тога је овај процес контемплативан. Он постаје мануелни, попут веза или хеклања, ослобађа напетости, смирује. За искрене посвећенике овај процес укључује и ритуалано понашање. Уметник започиње сликање тек после поста и упућених молитви, као посебне врсте припреме за почетак рада. Ако стваралачки порив постане егоистични и нагонски, иконописац би тај несвесни нагон, попут св. Георгија, требао победити. Уметници су овде због тога подвижници.

Ипак, нека општа правила се нису увек поштовала од стране појединих иконописаца, чиме је канон могао постепено да варира. Пракса је показала да што се иконописац више придржава постојећег узора, то слика одлази у већу безизражајност. Временом је у православном сликарству, нарочито у последње време све више таквих безизражајних приказа, међутим ранија дела, нарочито пре XV века, показују изразиту маштовитост, разиграност ликовних елемената, слободније композиције, чак препознатљив лични печат уметника.

³⁷ Склирис, Стаматис. *У огледалу загонетки*. Православни Богословски факултет Универзитета у Београду, Београд, 2005, стр. 176.

³⁸ Склирис, Стаматис. *У огледалу загонетки*. Православни Богословски факултет Универзитета у Београду, Београд, 2005, стр. 173.

ПРАКТИЧНИ ДЕО ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА

Изложба слика под називом *Ка светлу*

Практични део докторског уметничког пројекта представљен је у облику изложбе слика, септембра 2016. године, у галерији Факултета ликовних уметности. Изложба под називом *Ка светлу* представља одабир радова насталих у току докторских студија, од 2010. до 2016. године. Одабир је направљен тако да у највећој мери прикаже тему докторског уметничког пројекта, односно да поставка садржи радове настале иконописачким сликарским поступком, највише оне са црном позадином и светлом фигуром.

О технологији израде слика

Потреба да се слика на подлози каква је лепенка (врста пресованог картона) непосредно проистиче из цртања на папиру. Потреба за глатком и тврдом површином, може бити последица неког личног осећаја према материјалу или ствар навике. Уходани процес даје већу психичку опуштеност и слободу. Због слободе и препуштања садржају, што је примарно за стваралашто, неопходно је било јасно утврдити технолошки приступ а потом и ликовни језик.

Картон као подлога се мора добро припремити пре сликања. Због хигроскопних особина, овај материјал се мора премазати препаратуром која ће покрити његову предњу и задњу

страну, као и бочне ивице чинећи тако својеврну изолацију од атмосферских утицаја.

Препаратура коју користим је фабрички произведени ђесо. После наношења препаратуре, предња страна се шмиргла да би се по потреби добила или текстурисана или пак сасвим глатка површина. Дебљина картона на ком сам сликао варира између 3 и 5 мм. Због тога ова подлога даје утисак масивности блиске дрвету, самим тим иконама. Чврстоћа и утегнутост подлоге стварају утисак објекта.

Друга подлога коју сам користио за сликање би била у форми портретног платна кашираног на медијапану. Ова подлога делује племенитије, а њена површина због финог ткања платна умањује присуство текстуре и даје могућност да се лазурни слојеви боље разлију. Каширано платно такође оставља утисак масивности и веће тежине.

Прва боја која се наноси је акрилик или уљана црна. Боје користим директно из тубе и ретко их мешам. Због тога је потребно пронаћи унапред добру фабрички паковану нијансу. Од црних користим многе, а најчешће бирам ону која има плавичасту нијансу, *Payne's gray* боју. Ради се о тамној плавосивој, насталој мешавином пруско плаве, окера и кармина. Ова нијанса ће касније дати плавичасту примесу фигурама, јер ће њена нијанса постати видљива испод нанесених лазура. На тај начин, у комбинацији са ружичастом, плави одсјај може повећати утисак тродимензионалности.

Свако ко има у својој пракси иконописна знања, користио је комплементарне односе црвене и зелене боје како би добио утисак дубине. Уколико обратимо пажњу на колорит употребљен за сликање лица светитеља, опазићемо да ове боје вешто распоређене дају утисак тродимензионалности и увек се могу наћи у примени при иконопису и православном мозаику. Такође знамо да на принципу комплементарних црвене и зелене, односно црвене и плаве, функционишу и 3D наочаре.

Црним акриликом ког наносим у врло мало или нимало разређеним слојевима, стварам још један непропусни слој за касније водом разређене лазуре акрилика, и медијумом засићене уљане премазе. На овако једнолично подсликаној подлози започињем директно сликање фигуре. Понекад бих фигуре започео црвеним лазуром или чак црвеном оловком, у

зависности од жељене крајње обојености фигуре. Финални колорит често уме да делује монохромно, па му додатак црвене даје топлину и тиме га обогаћује.

Каснији слојеви које наносим током сликања фигуре, сачињени су од једне боје, ружичасте, боје коже, и како је већ претходно поменуто иконописачки, густином лазура постижем форму и градим светлост. Њу по потреби мешам са белом, а чисто белу додајем као финалне акценте на кожи фигуре.

По завршетку сликања, слику прелазим лаком који је додатно штити од атмосферских утицаја и УВ зрачења. Лак у спреју може бити мат и сјајни. Сјај сликама, а нарочито црној боји даје дубину.

У иконопису се за заштиту слике користи шелак, који се може наносити све време у току сликања између појединих слојева. Шелак ће дати слици врло племенит утисак дубине, али и благо обојење ка океру, у зависности од његове сопствене обојености. Ово је лак добијен од смоле коју производе женке Лак бубе (*Kerria lacca*) која живи у шумама Индије и Тајланда. Користи се за премазе предмета од дрвета, јер даје фин сјај и топло обојење. Међутим, погодан је само за слике на дрвету и другим тврдим подлогама. Због своје кртости може попуцати ако је кориштен на платну. Због кртости није погодан ни за лакирање уљаних слојева. Најсигурније га је користити у иконопису и другим сликама рађеним у танким слојевима који се брзо суше.

Поред неколико наведених које најчешће користим, на мојим сликама се може видети присуство и других боја, њихових такође сирових, фабричких нијанси. Најчешће су то црвена и бела.

О бојама

Поред уводног поглавља о црној боји, навешћу на овом месту још неке од особености и симболике боја које користим у сликарству: црну, црвену, белу, плаву.

Простор у ком је смештена радња дефинисан је само једном, црном бојом. Она је у својој униформности трансцедентална и езотерична, наглашеног симболизма. За мене је она еквивалент златној у иконопису. Асоцијативност црне и њена аналогија са златном на иконама релативизује појам светла као *врховног добра*. Тачније, релативизује појам добра и појам зла.

За црну, као једну такође не-боју, због њених специфичности можемо филозофски рећи да истовремено представља нешто што јесте и није, да је истовремено пуна и празна. Можемо је назвати мрачном и празном, рећи да је црно нешто што не постоји. Црна, истина, не емитује светлосни спектар, али га ипак садржи, и садржи га у целини. Она може бити метафизичка, једнако колико и златна.

Да бих приказао емотивно напету сцену често користим цинобер црвену. Њом наглашавам узавреле емоције, страст или еротски набој. То је боја ватре, пламена. Симболика црвене се одувек везује за телесно и овоземаљско. У палеолиту су, како истраживања показују фигурине и сликани симболи жене увек били представљани црвеном бојом (red ochre). Сматра се да су и Вилендорфска Венера и Венера из Лаусела биле пребојене црвеном, јер су на њима нађени трагови овог пигмента, како се претпоставља, са идејом да симболишу плодност.

Историјски, у бојама козметике и тканина, ову боју су користиле жене како би истакле своју сексуалност, али знамо да је то једнако узнемирујућа, ратничка боја, боја крви. Најквалитетнији кармин пигмент се заправо и добија од крви инсекта Гримиз који настањује плантаже кактуса у Мексику. Ово је била племенска боја Маја и Инка.

Гримизна црвена стиже у Европу после шпанских открића Америке у XV веку као велика

скупоценост. Пре открића гримиза, ова се боја у Европу увозила из централне Азије, произведена од његовог далеког рођака бубе зване Кермес. “Римљани су га толико волели да су понекад тражили да се таксе плаћају џаковима Кермеса”³⁹ Римљани су такође волели и цинобер који се добија мешавином живе и сумпора. Cinnabar је чуван као драгоценост. Кориштен за боје тканина императора, али и бојење кипова богова и царева. „Многи мурали у Помпеји били су обојени црвеном из окре, али декоратери, које су унајмљивали најбогатији и најмоћнији, радије су бирали цинобер.”⁴⁰ Црвене тканине су одувек биле скупоцене, царске боје. А црвена једра Клеопатрине лађе говоре о великој раскоши и луксузу у старом Египту. Христа су огрнули црвеним плаштом да би га исмејали, јер је говорио да је син божји на земљи, а тада су само цареви носили јак пурпур. Што је био мањи чин – то је било светлије црвен.

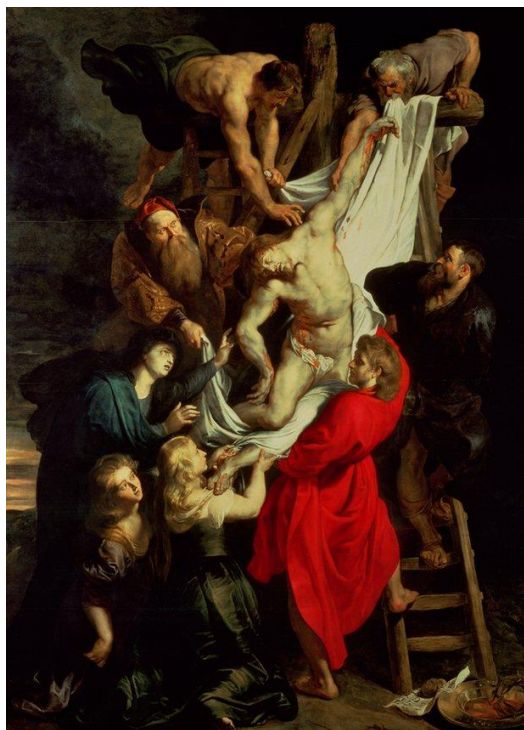
Црвени кармин или хаљина те боје увек је атрибут изразите сексуалности код жена. Чак вулгарно кориштена, од старих венецијанских проститутки до данашњих секс радница. Опера Кармен, Жоржа Бизеа, приказује главну протагонисткињу најчешће одевену у ову боју, као симбол њеног разузданог карактера. У западној иконографији видећемо да је Марија Магдалена готово увек представљена јарком црвеном драперијом, испод које се налази бела. У иконопису се њен лик ретко слика, али такође налазимо исту ову комбинацију.

Симболика црвене у православној иконографији је боја огња, небеског прочишћења. То је боја светих мученика. Богородичине драперије се често повезују са страдањем Христа. Њена доња драперија је голубије плава, симбол духовне чистоте, а црвена којом је заогрнута симболише Христово страдање на крсту.

Црвена је такође симбол Васкрса. Зато комбинацију црвене са тегет драперијом (где тегет прелази преко црвене), налазимо у сликама Христа. Тегет симболише божанску мудрост, недокучивост и вечност. Често ћемо у приказима божијег сина видети и само тегет боју. Приметићемо такође да је у западној иконографији за разлику од православне, Богородица готово увек заоденута тегет бојом.

³⁹ Финли, Викторија. *Боја : природна историја палате*. Артист, Београд, 2010, стр. 127.

⁴⁰ Финли, Викторија. *Боја : природна историја палате*. Артист, Београд, 2010, стр. 142.



Петер Паул Рубенс, *Скидање са крста*, 1617. Доминантна симболика беле и црвене боје драперија.

Бела је вечита боја чистоте и чедности. Боја духовности. Најсветлија, боја светлости. У православној иконографији је то боја чистоте душе, боја драперије анђела. Бела ешарпа обавија главу Марије Магдалене и покрива њене разбарушене увојке који падају по раменима, као знак њеног искупљења пред Богом.

О поступку сликања од тамног ка светлом

О Иконописачком поступку као таквом већ је било речи у ранијим поглављима. Дакле, форма је у функцији светлости. Она се добија густином преклапања светлих лазурних слојева (светлости) преко тамне подлоге. Тај процес је спор и одмерен. Користе се танке четкице којом се форма дословно *милује*. Пожељно је да подлога буде што равнија да би четка могла преко ње да клизи и с лакоћом разлива лазуре. Пред очима сликара, фигуре се полако буде и оживљавају. Њихова градација изазива утисак задовољства. За једног преданог иконописца који упућује молитве својој слици појављивање лика светитеља мора бити магично.

Овакво сликарство идеално функционише у посебним ситуацијама нарочитог надахнућа, или када је унапред већ припремљена скица. У противном су преправке честе, јер су мисли и емоције променљиве. У том случају боју не скидам са подлоге, него је поново прелазим црном у сегменту који желим да изменим. Трагови преправки некад остају видљиви, а благе густине на тим местима обогаћују ликовност и динамику слике.

Интензитет осветљености свих појединачних елемената на слици треба бити контролисан због визуелног утиска и лакшег читања. Однос ових интензитета је врло важан у општем утиску. Око посматрача привлачи детаљ који је највише осветљен, а уметник би у пракси требало да савлада како се и на ком месту центар пажње композиционо поставља. На мојим сликама форма је најгушћа (односно светлости је највише) на местима кључних збивања. Тамо где прст додирује, или на месту пољупца.

На једној од слика већег формата под називом *High sense*, фокус је био стављен на два фалуса усмерена на венеричну централну фигуру. Дакле фокус у овом случају није на центру слике, него на оном што на њега упућује. У комплекснијим композицијама, великих формата и већег броја фигура, често је велики изазов да се призове и усмери фокус посматрача на кључне детаље, те да се превазиђе наративност (Као што је на пример то успешно учинио Рембрант, вешто распоредивши светлост да би створио утисак тродимензионалности копља

на својој *Ноћној стражи*. Слободу у употреби светлости да би се усмерило око посматрача, нарочито требамо имати у виду с обзиром на то да ова слика представља сцену која се одвија дању, приликом посете француске краљице Марије Медичи Амстердаму, 1638. године).



Рембрант Ван Ријн, *Ноћна стража*, детаљ, 1642. Копље усмерено ка публици, илузионистички излази ван простора слике и тако скреће фокус посматрача са осветљених ликова фигура право на њихово право значење : убојитост амстердамске милицијске дружине.

Као што је већ познато, у сликарству барока светлост контролисано пада на протагонисте. Божански зрак креће се право ка центру збивања. Међутим, за разлику од барока, у мојим сликама не постоји само један (божански) зрак који указује на оно што је важно на слици. Светлосни извор овде није јасно дефинисан. На кључним местима је просто највећа густина боје, а таквих места може бити више. Због тога се понекад стиче утисак више светлосних извора или дифузног осветљења.

С обзиром на то да је светлост коју користим нереална и ближа иконописачкој, те да најчешће центрипетално испуњава форму, ове фигуре на црној позадини делују радијантно, као да исијавају својом унутрашњом светлом. Попут светаца са икона оне су саме по себи извор светлости, тако их и тумачим.

О малом формату слике

Слике о којима је реч у овом раду, претежно су малог формата. Најмање међу њима су минијатуре величине 10x10 цм. Мали формат и лепенка (подлога на којој сам чешће радио него на платну), проистекао је из вишегодишње цртачке праксе и рада на папиру. Постепеним увођењем боје у цртеж, прешао сам потпуно на сликарство.

Цртеж је форма ликовног изражавања која пружа могућност тренутне забелешке идеја. Он је у процесу, по правилу, бржи од слике, па се идеје могу спонтано изнети. Спонтаност коју омогућава цртеж, тежио сам да уведем у сликарство колико је год то било могуће.

Међутим, у сликарству које користи иконописачки поступак је нарочито тешко, практично немогуће говорити о спонтаности форме и рукописа. Оно је промишљено и организовано. Оно што се код овог поступка спонтано може јавити, јесте дубоко промишљање и регресија, односно пут до саме идеје.

На том интроспективном путу до саме идеје потребно је извесно укидање рационалног мишљења и препуштање слободним асоцијацијама. Рационализација унутрашњих садржаја тече до извесне мере, али онолико колико јој уметник то дозволи; ствар је индивидуална.

Рационализација се у мом случају односи на организацију композиције и форму фигуре. Верујем да је то последица потребе да се унутрашњи, најчешће магловити садржај што јасније визуелно пренесе и појасни, али тако да се не наруши његова тајанственост и вишезначност. Зато се трудим да га колико је год могуће задржим на нивоу асоцијација. Може се рећи да је то покушај да се сликом наговести, пре него објасни садржај.

Рационализација композиције се односи првенствено на тежњу да се на слици прикаже равнотежа ликовних елемената и склад.

Рационализација форме би значила употребу унапред дефинисаног визуелног језика који сам временом изградио у смислу дефинисаног колорита и карактеристичне фигурације, али и

дефинисаног (иконописачког) поступка сликања.

Понекад сам унапред дефинисане фигуре формално понављао на различитим сликама. Мењао би се само контекст у који би их смештао. Неке од њих су постале препознатљиви актери целокупног опуса. Такве су биле на пример женске фигуре из серијала под називом *Mothers*. Колорит ових фигура дефинисан је употребом три боје (црна, ружичаста, црвена), а одликује их приказ са леђа на ком се истиче црна коса.



Иста фигура смештена у различите контексте у сликама под називом *Mothers*

Слика малог формата захтева специфичан психофизички ангажман. Овај формат омогућује уметнику да у процесу израде буде у седећем положају, погоднијем за смиреност тела и медитативна стања. Кретање тела је сведено на минимум. Због тога, сликајући минијатуре човек има више простора да се опусти и препусти тзв. *flow* стању или неким другим стањима блиским медитацији и сну, за разлику од слика великог формата, где је поред кретања уметнику често потребна и физичка снага.

Процес израде мојих слика је углавном спор, често због тога што се ум и тело потпуно опуштају, а потом и због саме технологије израде (тананих лазура којима је потребно време да би формирали густину). Слика започиње и завршава флекама, кратким лазурима и тачкицама које производе форму оном брзином колико је потребно да би се осушиле.

Када је о финалном утиску реч, мали формат слике на посматрача делује интимистички. Он призива посматрача да се приближи и стане пред дело у односу “један на један”. Посматрач својим телом превазилази формат и лако ствара интимну атмосферу макар за тренутак, у којем бива једини коме се слика обраћа. У таквом односу човек лако осећа надмоћ и развија осећања фетишизма. Мала слика има својство да постане интимни део њеног власника, скривен од туђег погледа. Еротске слике и фотографије често су биле рађене у форми минијатуре. А Богородица са великим грудима доказ је да су се еротизоване фигуре могле наћи и у религиозним илуминираним рукописима. Такође су познате минијатурне слике фигура и портрета на пергаменту, као што су портрети младића дворјана у XVI веку, које су даме понекад кришом добијале на поклон у виду привезака.



Николас Хилиард, *Младић међу ружама*, око 1588.

Анализирајући своје слике, схватио сам да сам мали формат слике несвесно укључио у процес сопствене индивидуације, јер се минијатура обраћа директно појединцу, и захтева реакцију. Уметник понекад мазохистички има потребу да изнесе тамну страну своје психе на увид јавности, да би је прочистио и на неки начин оправдао. Ово може бити ризично с обзиром на то да сваки мазохизам привлачи и своју супротност садизам. Али изгледа да је уметничко биће спремно на јавну осуду, а све у циљу да би превазишло фрустрацију.

Сликаство је за мене нагонска потреба, и у служби је разрешења неке тињајуће унутрашње нелагоде. Формирање сцене на црној подлози тече паралелно са оним како ум разоткрива и дешифрује ту нелагоду. Задовољство долази нешто касније у процесу, када ствари постају јасније, док се ум и тело ослобађају тензије и напетости. Фигуре оживе и почну да рађају нове идеје. Задовољство чини да се последњим слојевима не само са ужитком поиграм, него да се слика композиционо учврсти и заблиста.

Сматрам да би минијатура која привлачи посматрача да јој се приближи, требало то своје дејство да оправда оног тренутка када је човек погледа изблиза. Поред садржаја које минијатуре нуде, важан је и њихов визуелни утисак, деликатност и минуциозност израде.

Поменуо сам већ аутоматске цртеже којим су се у својим делима користили неки надреалисти, попут Андреа Масона. Писање по аутоматизму установио је Фројд чији су се пацијенти овом техником аутоматског навирања и бележења мисли ослобађали несвесних менталних садржаја. По узору на ову терапију уметници су покушали да освесте своје несвесне унутрашње садржаје.

За разлику од “спорог” сликарства којим се бавим, аутоматизам представља један далеко бржи поступак. Пред тога, он потпуно искључује рационалну мисао. Садржаји се износе далеко спонтаније. Сваки уметник неминовно у неком сегменту открива део своје несвесне личности.

Овако настају и дечији цртежи, када се узме папир и оловка у руке са задатком „нацртај нешто” или „нацртај оно што волиш”, а онда цртеж покаже да то што се воли има много дубље и далеко комплексније значење на нивоу психолошких процеса детета.

Можда моје сликарство има у себи нешто од аутоматског приступа, јер тежи спонтаном изношењу садржаја, али је контролисано до извесне мере у самом процесу израде. Оне такође нису довољно брзе да би биле аутоматске.

Уметник је овде у улози медијума који дозвољава да се слика одвија пред њим неспутано,

али такође се користи Јунговом формулом да „свест држи кључ несвесног“. Дакле, уметник не дозвољава бујици несвесног да преплави платно, већ пажљиво бира садржаје које жели да истражи, и ту започиње процес.

Тематика заступљена у досадашњем стваралачком опусу

Иконописачки метод је извршио велики утицај на моју физичку и менталну дисциплину пред платном. Управо захваљујући тој дисциплини, садржаји несвесног су, верујем, успешно на сликама приказани.

Филозофија иконописања, те старе традиције, је само још једна у низу оних које су покушале да дају могући одговор на питање ко смо и одакле потичемо, шта је природа људске стварности, људске психе, те да ли постоји душа. Међутим, она је тај одговор догматски наметнула као једину неприкосновену истину, поричући индивидуалност уметничког истраживања.

Вођен интересовањем за оно што долази после смрти, истраживао сам сопствено несвесно, верујући да ћу тим путем доћи до некаквих могућих открића. Истина је да су одређене библијске теме биле полазиште за нека од тих истраживања. Ипак, ако уопште можемо говорити о томе, иконопис се тематски додирује са мојим сликарством највише у делима у којима су евоцирани архетипи.

Интересовао сам се такође за природу одређених емоција. Полазишта су често била тужна осећања, а сликарство је помогло да их деконструишем и превазиђем. Из данашње перспективе ми се чини да тужне осећаје на првом месту можемо везати за одсуство љубави, па је ваљда самим тим анализа непосредно водила у том правцу. Тачније, испоставило се да су садржаји мојих слика у највећој мери везани за ту емоцију, односно осећање сигурности.

Нарочито занимљива ми је постала слојевитост емоције љубави, која је, као спона између двоје или више различитих људи, везана за осећање припадности, самим тим и осећање страха од изопштења и самоће. Разумевање сопствених психичких процеса значи сазревање, али и самоћу са којом се већина људи тешко суочава. Процес индивидуације неминовно води осами.

Љубав је непосредно везана за пол и сексуалност. Психолошки аспект сваког пола је двострук и садржи свој унутрашњи поларитет, јунговски анима и анимус. Равнотежа у јединству ових поларитета чини особу емотивно и психички здравом. Равнотежа у јединству мушког и женског принципа на нивоу брачних партнера чини заједницу емотивно и психички здравом. Равнотежа у односима између родитеља коју дете несвесно преузима чини да једна млада јединка постане стуб здравијег друства.

Односи у мојој породици су вероватно створили предуслов за тематику мојих слика, јер су ти односи, као и код осталих људи, непосредно уграђени у моју личност, сенку и несвесно. Интроспекцијом уметник урања у нешто шире од себе, самим тим што је дете не једног већ два родитеља, а онда се тај низ наставља у бесконачно, заправо до колективне свести. „Спољашња и унутрашња стварност су нераскидиво повезани, а један од тумача овог јединства, на свој начин, јесте уметност.”⁴¹

Смрт мајке је у мом случају отворила врата заинтересованости за ову фундаментално људску проблематику. Њеним одласком, схватили смо да је дотадашњи систем по ком је функционисала породица био нарушен, и да је нови систем морао бити бољи, свима за утеху због губитка. Одвајање од мајке за мене је постало једно ново рођење. У самом процесу сликарства успео сам да освестим у коликој је мери њена личност била уткана у моју сопствену, а такође сам осетио компензаторно задовољство кроз сам чин сликања. Нешто од тога помиње и Марко Вуковић у свом раду о жаловању : „Жалост наводи Ја да се одрекне објекта проглашавајући га мртвим и награђујући Ја могућношћу останка у животу, под утицајем бројних нарцистичких задовољстава. Бол има немерљиву заштитну улогу, он одређује и колико либида који је био везан за изгубљени објекат ће се ослободити. Патња

⁴¹ Џокић Звонко. *Креативни процес и психоанализа*. Дерета, Београд, 2007, стр. 25.

због губитка је у вези с креативношћу и лепотом.”⁴²

Друго, начин на који се мајка симболично појављивала у мојим сновима био је више него сликовит. Сан је често носио јасне симболе. У сваком случају, утисак је био да ми се сан на неки начин обраћа како би ублажио шок, те да бих појаснио себи шта се заправо догодило, и које све позитивне аспекте треба из оваквог искуства извући.

Међутим, као да је увек било нечег још да се докучи и разуме. Почео сам да живим за то сазнање шта је природа смрти и шта је иза стварности, па сам логично то пренео и на своје сликарство. Полако сам почео своје слике да доживљавам као слике сна, место на ком се несвесно преобраћа у фигурацију да бисмо разумели његове поруке. Оптимистично сам тражио потврду за постојање некакве више стварности изван видљивог света, те да квалитетан живот мора функционисати према исправним духовним начелима и спознајом истине.

Када ми се мајка обраћала у сну питао сам се да ли је то порука из несвесног или оностраног. Питање на које нисам успео и вероватно нећу успети да нађем одговор је да ли је онострано исто што и несвесно. Односно, да ли се људска свест рађа из несвесног и умире у оностраном, или се поново враћа у несвесно и тако затвара циклус живота. Ако се враћа у несвесно, да ли се са тог места некада поново рађа? Општи закључак је да је сага о несвесном узбудљива и да открива пуно тога о људској психологији, али, за сада, неминовно води у слепу улицу.

Регресивна стања при којима човек учи о свом несвесном кључна су у процесу индивидуације. „Индивидуација се може појмити као понирање у себе самог, које често започиње у виду одговора на извесно стање недостатка, душевног несавршенства, на неку кризну ситуацију, која може бити телесна или душевна болест, разочарање у пријатеља, губитак вољене особе, осећање незадовољства животом или доживљај стагнације праћен осећањем бесмисла.” (Вуковић, 2015).

⁴² Вуковић, Марко. *Психијатрија данас*. Институт за ментално здравље, Београд, 2015, стр.110.

Овај процес је болан, али води зрелијој и јачој особи. Бол због губитка вољене особе и одрицање од ствари има велику улогу у психолошком сазревању. Прве такве осећаје сваки човек стиче по престанку дојења и одвајању од мајке. Пре тога дете себе доживљава неодвојивим, заправо истим бићем са мајком. Дете први пут схвата да је засебна јединка. Неки од филозофа, као на пример Шопенхауер, такође сматрају да је склоност ка уметности и генерално естетици компензација за губитак или осећање усамљености. По њима је то несвесна потреба за утехом због емотивног бола.

Различите психолошке школе, које се заснивају на анализи несвесног, сматрају да је губитак повезан са развијањем креативности, одређених талената и дарова, али и стицања мудрости, другачијег става, према себи и свету. Према Јулији Кристивој, „лепота се испољава као величанствено лице губитка, преображава га, како би му омогућила да живи...то је царски друм којим човек прелази преко бола.... то је пут речи дате патњи, до крика музике, тишине и смеха....“⁴³

О тематици појединих слика представљених на изложби *Ка светлу*

С обзиром да су слике међусобно тематски повезане у целину али појединачно набијене садржајем, одлучио сам се да их овако разнолике класично поставим у низ у ком ће сваки рад имати довољно простора за себе. Узевши у обзир да је идеја била да поставка делује као целина на посматрача, радове сам поставио у непрекидни низ, без обзира на фрагментираност простора галерије. Почетак и крај тог низа је на месту где посматрач ступа у галерију, дакле на улазним вратима.

Овако постављене слике помало остављају утисак развијене филмске траке, на којој се смењују различити призори једног истоветног догађаја. Ликови који се на сликама понављају,

⁴³ Кристева, Јулија. *Црно сунце – депресија и меланхолија*. Нови сад: Светови, 1994.

такође сугеришу ту повезаност.

Такав је лик мајке који је чест у приказима, у виду жене са карактеристичном фризуром окренутих леђа. Лик *малог пророка* се појављује на две кључне слике. Често присутна мушка фигура, такође сугерише да се ради о једном истом протагонисти који пролази кроз различите авантуре. Ова фигура поседује својства аутопортрета, а некада га експлицитно и приказује. Захваљујући њој посматрач лако примећује да је реч о једној личној, интимистичкој фантазмагорији.



Изложба *Ка светлу*, Галерија Факултета ликовних уметности, Београд, 2016.

Због тематике слика која често провоцира архетипске осећаје, желео сам да поставци дам благу архаичност тиме што сам једну од слика, минијатуру, изложио усред галерије, на постаменту. Постамент постављен централно у односу на низ слика које га окружују, може на посматрача деловати архетипски у смислу олтарког простора, тачније обредног стола на ком се приноси жртва боговима.

Фигура малог дечака са минијатуре постаје кључ изложбе. Сlike са зидова гледају ка њему и на тај начин формирају неку врсту међусобне комуникације. Све остале слике могле би бити његови сопствени снови и визије.

Он је представљен са роговима (антенама) на глави попут Микеланђеловог *Мојсија*, само је овог пута реч о младом пророку, чија два нежна рога симболишу бојажљиву повезаност са божанским сферама.

Поставка минијатуре је таква да је његово лице окренуто слици на зиду која такође, сад

поново, приказује његов лик, са руком истраживачки уроњеном у самог себе. Фигура пророка на зиду представља једно медитативно биће. Веза између ове две слике подвлачи идеју о томе да су све остале слике интроспективне визије и слике сна тог бића, највероватније самог аутора. Форма детета у замену за аутопортрет симболизује неопходну слободу, спонтаност и отвореност ума за све могуће потенцијале на путу разумевања суштине човекове стварности..



Мали пророк, 2013.

Слика о којој је реч, под називом *Мали пророк* била је окачена на зиду у самом средишту изложеног низа и право наспрам улазних врата у галерију. Због централне поставке и њених димензија, највећих на изложби, поглед посматрача који улази у галерију пада право на њу. Та слика позива да се ка њој крочи у дубину простора. Тиме је олтарски дојам суптилно сугерисан.

Занимљиво је да је и сам простор галерије подељен на три сегмента какав је најчешће и простор православне цркве (припрата, брод, олтар). Слика малог пророка пантократорски

позива да се приђе „олтару“, а иконостасни призивк благо ствара и полукружни лук на последњем трећем зиду изнад слике.

Трећи сегмент галерије је просторно најмањи. Прошавши испод лука ка слици посматрач може да осети да овај „олтарски простор“ заиста делује затвореније, интимније, спокојније. На том месту има прилику да препозна да је ова слика кључ поставке. Да њена једноставност може да делује монументално. и да она изван свега тематски говори о испитивању природе стварности, стварности и одраза (у огледалу, води) па и природи сваке слике као уметничког дела које говори о некој истини. Дечак на слици је прстићима истраживачки заронио у свој сопствени одраз, своју другу нестварну половину или можда баш у оног истинског себе.

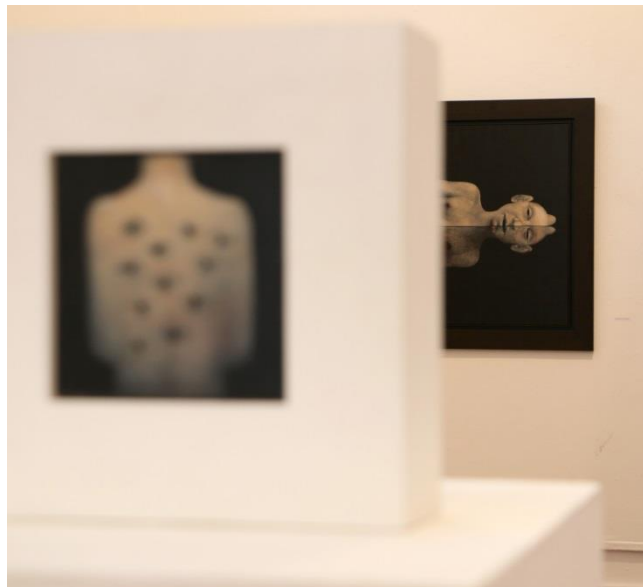
У својој основи ова је слика обавијена велом дубоке туге због губитка мајке. У себи она садржи емоцију детиње потребе да пронађе заштиту и топлину мајчиног наручја. Његово тело присилно је бачено у лежећи положај, а оштром је уздужном линијом пресечено на два дела која ручица детета храбро покушава да повеже.

Пандан овој слици је у минијатури која као објекат стоји на постаменту. Постамент који је испрва стајао у самом центру галерије, померили смо благо у десну страну. На тај начин отворен је слободан пут за посматрача право према *Малом пророку*, а поставка минијатуре и постамента је (посматрано у контексту црквеног распореда) заличила на постоље за целивање иконе.



Минијатура под називом *М* на изложби у галерији Факултета ликовних уметности

Минијатура на постољу под називом *М* приказује другу верзију фигуре малог пророка. Њено лице је окренуто супротно од улаза, према централној слици. Погледом ка *Малом пророку* упућује и посматрача тамо. Ове две фигуре ступају у међусобну комуникацију.

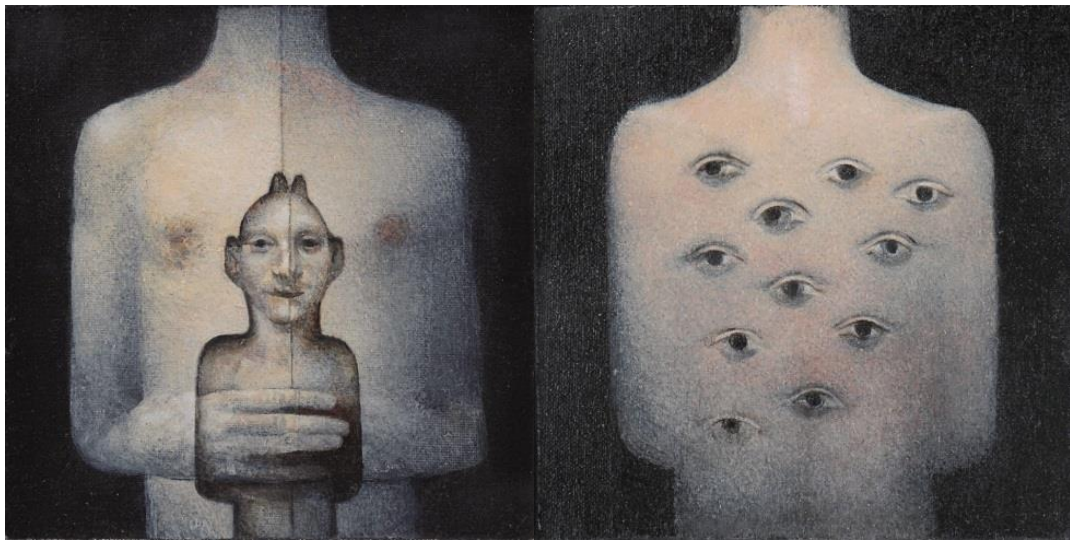


“Комуникација” слике *М* са сликом *Мали пророк*

Минијатура представља објекат састављен од две слике формата 10x10cm које чине лице и полеђину исте слике. На предњој страни налази се фигура такође уроњена у себе. Пророк на слици је поново подељен симетрично на два дела које покушава да повеже. Његово тело се овог пута назире унутар једног већег торзоа, који га попут оклопа наткрива и штити руком као благим гестом. Да овај торзо може представљати некаквог анђела чувара откривамо на полеђини, где су његова леђа отворила „четворе очи”. Овом сликом сам начелно желео да прикажем мој лични осећај драгоцености визије и љубав према слици *Мали пророк*, метафорично га руком увлачећи под окриље сопствених груди, дубоко, на место срца, ваљда са идејом да га утешим.

Изложба започиње низом слика на зиду са леве стране по уласку у галерију, и исписује се у правцу казаљке на сату. Прва слика на том зиду представља нагу мушку фигуру са израженим аутопортретним цртама лица. Ово је једина слика на изложби за коју сам

користио фотографију, што чини да она већ помало одудара од остатка изложбе. О томе говори композициона крутост лежећег тела. Идеја је била да се овај аутоакт баци у положај дубоког сна. Поза у којој се налази фигура говори о удобности коју тело осећа. На лицу је исписан благи осмех, као знак да је ум активан и да је сан вероватно у току. Изнад главе забачена рука испустила је јабуку која се котрља до ивице слике. Овај приказ лако асоцира на бајку о Снежани, па сам је испрва тако и назвао *Snow White*, између осталог и због белине коже обамрлог тела. Хришћанска потка у бајци о Снежани је заправо о симболици јабуке коју Снежана (Ева) добија од вештице (змије) и пада у вечни сан (Из рајске у телесну, смртну димензију).



M, 2014.

Међутим, касније сам овај назив променио у *Аутоскопија* (самопосматрање). Овом сликом започињу визије које се нижу дуж зидова галерије, међутим како се прича (сан) одвија, ехо овог првог безбрижног спавајућег акта бива поновљен неколико пута у нешто драматичнијој форми. Често у положају грча, пресавијеног, мученог тела, на ком се исписују трагови унутрашњег емоционалног расплета. Ове *психосоматски моделоване* аутоактове сам накнадно објединио у паралелни серијал под актуелним називом *Body poems*.



Аутоскопија, 2011.

На слику која започиње низ непосредно се надовезују четири слике обједињене у малу целину које представљају тело које урања у таму. Оне говоре о томе да се прича одвија у дубоком тамном несвесном или простору сна. Не само да тело урања у таму, већ у њој и плива, забављајући се.



Body poems: Composition 1, 2016 ; Composition 2, 2016.



Без назива, 2010.

Врхунац изложбе се дешава у простору у ком је слика *Мали пророк*.

Прва која потом следи поново представља аутоакт под називом *Буђење*. Она представља клечећу фигуру уплетену у мрежу црног несвесног које нестаје негде у њеној позадини, повлачећи се као завеса пред продором светлости, препушта главном протагонисти да протумачи поруке смештене унутар њега самог.



Буђење, 2013.

Библијске теме и личне интерпретације

Паралелно са уписом на докторске уметничке студије, стицајем околности сам почео да се бавим мозаиком за потребе црквеног живописа. Потреба самог посла захтевала је упућеност и у библијске теме и православну иконографију коју сам постепено упознавао изводећи мозаике. Неке од таквих прича сам препознавао као архетипско наслеђе и у својим радовима. Због тога сам постао заинтересован за њихову вишезначност, и оно како се те приче често могу препознати у свакодневним животним ситуацијама.

У контексту ове приче истакао бих своју слику под називом *Контра Георг*. У њу је уткан психолошки аспект сцене која се одиграва на икони Св. Ђорђа. У тој сцени Св. Георгије убија аждаху (своје несвесне, анималне пориве). Насупрот томе, *Контра Георг* чини обрнуто, како му име каже, контрира. Протагониста овде допушта звери да надвлада, тј. несвесном да се разбукта и да га потпуно преплави; што ултимативно води у аутодеструкцију (декапитацију сопствене главе, безумље).

Ова слика представља клечећег обезглављеног мушкарца, који своју главу спуштена испод међуножја, држи за косу. Анимални, нагонски пориви симболичани су великим фалусом у ерекцији који је у распореду елемената постављен изнад главе. Клечећи став означава препуштеност, тренутак у ком се тело предаје. Фалус се у пуној снази помаља испод нежног, симбично белог костима који је паучинасто прозиран и готово нестаје са сцене. Под фигуром, у дну сцене, црвена драперија симболише страдање али и страст, сукоб танатоса и ероса.

Друга слика која такође комбинује библијску потку са изразито еротизованим приказом је слика под називом *High sense*. Почетна идеја ове слике везује се за нека моја лична медитативна размишљања о оностраном, у жељи за приказом рајског врта. Међутим, прича о рајском врту као да је неодвојива од приче о првом људском греху. Најпознатија сцена која се у хришћанским сликама тамо одвија је сцена у којој змија заводи прве људе.

Моја заинтересованост за ову представу почиње констатацијом да капије Раја чувају херувими са пламеним мачевима. „И изагнав човјека (Бог) постави пред вртом Едемским

херувима, с пламенијем мачем, који се вијаше и тамо и амо, да чува пут ка дрвету од живота.” (Прва књига Мојсијева – Постање). У жељи да прикажем њихову лепоту која је архетипски истовремено задивљујућа и застрашујућа одлучио сам се за два плавокоса младића аријевски извајаног тела, али уз извесно присуство строгости у ставу и изразу лица. Међутим, визија која је чинила да се ова слика даље формира водила је мимо ових фигура, даље у дубину слике право кроз капије рајског врта. Желео сам да конструишем слику врта кроз приказ само једног симбола. Логика ствари је наводила да би то требало бити дрво живота, међутим слика змије се упорно наметала, па сам је неизбежно насликао.



Контра Георг, 2013.

Змија је, по предању, пуштена да пуже по земљи тек пошто је осуђена од стране Бога. Моја највећа заинтересованост је на првом месту била за њен могући изглед пре него што се то догодило. Зато сам од ње направио модификовану спиралу која води у бесконачност. Уздиже се вертикално попут бића које стоји на две ноге. Спирала благо прави облик женског полног органа, што чини њену непосредну везу са Евом која јабуку свесно прослеђује даље.

Фалуси на телима херувима су у току самог поступка насликани последњи по реду. Присуство женског принципа призивало је приказ и мушког, па су фалуси на фигурама нарасли до колористичких експлозија. Оно што се на тој слици одиграло неспутано пред мојим очима тада и оног што се одиграва у оку посматрача, остављам сваком на сопствену интерпретацију.

У хришћанству се симбол змије и симбол змаја узима за једно те исто, односно приказ силе зла, демона. Симбол змаја налазимо у готово свим културама. Архетипски он је универзалан и потиче из времена пре човека. Џиновска бела змија је позната као митолошко чудовиште Аната, на ком је лежао Вишну у превасељенском сну. Уроборос, симбол је древних цивилизација. Сматра се да је до старих Грка стигао преко Феничана из Египта. Налазимо га и у списима из Тутанкамонове гробнице. Представља змаја или змију која гута свој реп и тако обједињује мушки (реп) и женски (уста) симбол у бесконачној кружници (мандали). У Јунговој психологији он је превасходно мушки симбол. Јунговски змај је представа несвесног у човеку.

У легендама о борби хероја са змајем обично се помиње и женска фигура, принцеза коју змај чува као недокучиви трофеј. Да би освојио принцезу, херој мора савладати неман, а када се несвесно савлада, мушки и женски принцип венчани, бивају обједињени у успешној индивидуацији личности. У овај мит спада и прича о светом Георгију, а на иконама које представљају сцену убиства аждаје, често можемо видети и женску фигуру у позадини.

Религиозна тема као полазиште одвело је сцену у многе правце, и отворило за многа тумачења. Али у томе је и лепота надреализма, да превазиђе ограничења онога што о нашој природи знамо и дозволимо да о себи сазнамо више.



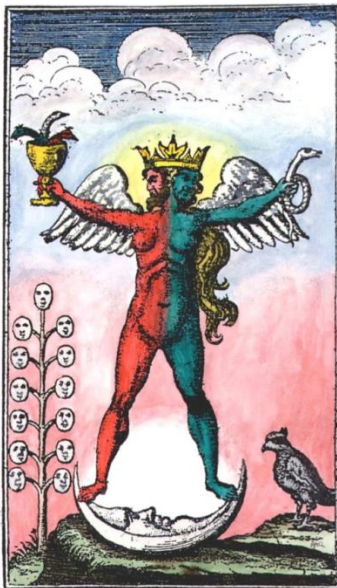
High sense, 2014.

Слика *Lullaby* представља однос две фигуре, мушке и женске. Она говори о хармонизацији супротности. Мушка фигура се приклонила женском загрљају. Њена рука га нежно додирује по коси. У седећем ставу она га позива под своје окриље, са идејом да га успава, како је и сам назив слике *Успаванка*. Њена кротка плава обојеност смирује његову ватрено црвену. У овом јединству мушког и женског принципа желео сам да прикажем лепоту једног животног склада.

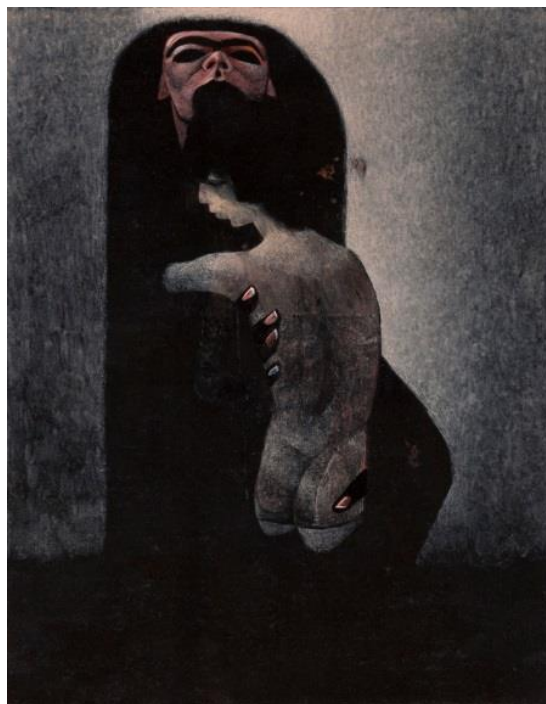


Lullaby, 2016.

У поређењу са *Lullaby*, слика *Love* такође представља две фигуре у сличној интеракцији. Поново је реч о загрљају. Али овог пута сцена је претворена у кошмар. Мушка фигура је форме детета, а женска монструма који то дете прождире, у сцени кошмарној попут Гојиного Сатурна. У овој слици желео сам да прикажем негативни аспект великих љубави, у тренуцима када постају посесивне, те се лако претварају у своју супротност, мржњу. Ова комплексна девијација емоције љубави условљена је нескладом мушког и женског принципа. О томе говори и несклад приказа на овој слици.



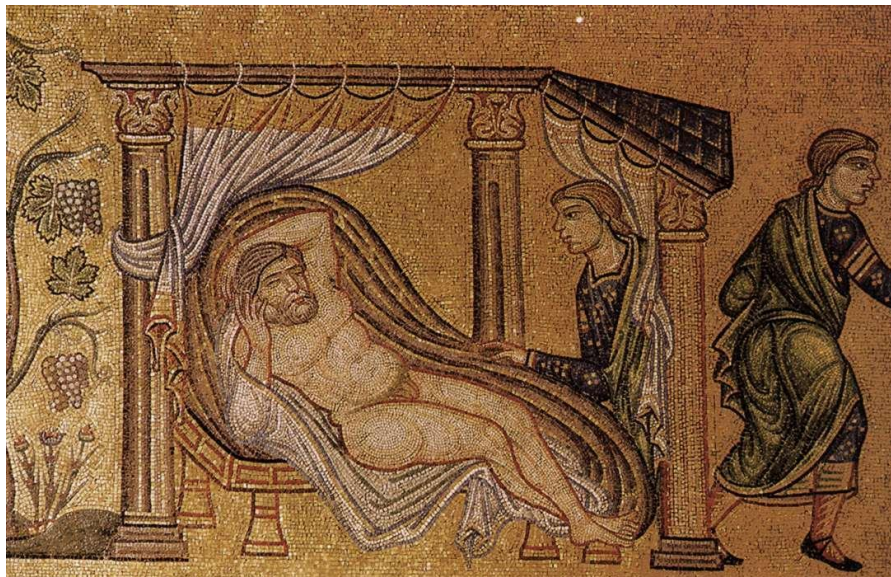
Андрогин. Алхемијски симбол спајања мушког и женског принципа. „Симбол праисконског савршенства и целовитости. Јединство супротности, безусловно стање, аутономија, повраћени рај.” (Мали речник традиционалних симбола, Либерто, Београд, 2000)



Love, 2012.

О фигурацији и сексуалности

У православној иконографији акт је врло ретко приказиван. Готово само у сценама мучеништва као што је разапети Христ или приказима поруге и срама Адама и Еве. Спуштање светог духа у сцени крштења на реци Јордан понекад приказује потпуно наго Христово тело, али такође са идејом доминације духовности над телесним. У неким мозаичким приказима можемо видети голо тело и на другима местима. Међутим гениталије најчешће делују као да су обрисане или апстраховане. Иако веома присутне као симболи у примитивним и развијеним друштвима пре хришћанства, мушке и женске гениталије у хришћанском сликарству готово потпуно нестају. У византијској уметности уопштено, наго тело било је широко присутно на резбаријама у слоновачи, по хеленистичком наслеђу. Већи број обнажених тела можемо видети на хришћанским мозаицима који вуку византијске корене тек у цркви Св. Марка у Венецији у XIII веку. Неки од њих делују разуздано попут приказа *Нојиног пијанства* на илустрацији испод.



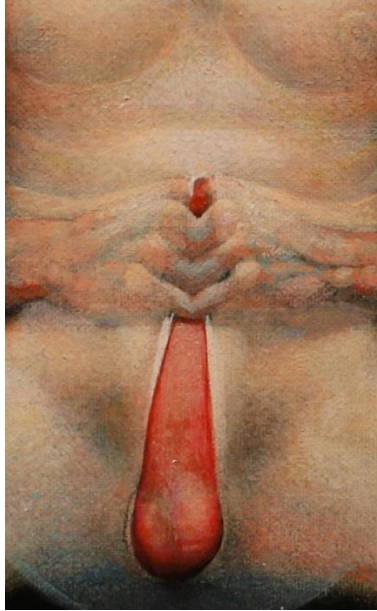
Пијанство Ноја, Базилика Св. Марка, Венеција, XIII век

Када је реч о формалном изгледу фигура на мојим сликама, оне су најчешће наге и обличате. Такође су често приказане као деформисане, изостављених делова тела и сувишних детаља. Уколико ми се учини да су одређени делови композиционо сувишни, или нарушавају склад осталих елемената слике, бивају елиминисани. За потребе фигурације нисам користио спољашње узоре и моделе. Употреба модела ми је деловала сувишно и одвлачила пажњу са медитативног тока мисли. Пол ових бића је понекад нејасан, са идејом да нагласи *андрогеност душе* односно духовно биће које је изван полне подељености. Мушке атрибуте комбинујем са женским, и обрнуто женске са мушким фигурама, у циљу приказа духовног поларитета, аниме и анимуса.

Овај поларитет се заснива на Јунговом истраживању људске психе, где је дошао до закључка да постоји извесна подељеност која се може генерализовати код свих људи. Поделу између препознатљивих карактеристика мушког и женског аспекта једне исте личности Јунг је дефинисао терминима аниме и анимуса. Анима је назив за женски принцип који се налази у сваком мушкарцу и обрнуто, анимус за мушки принцип у жени. Склад ових поларитета води стабилном понашању једне индивидуе. Обрнуто, превласт једне у односу на другу се може испољити и препознати у облику понашања карактеристичном за одређени поларитет. Сваки од ових поларитета има своје позитивне и негативне аспекте, па превелика доминација једног поларитета у односу на други може узроковати дестабилизацију личности.

Фалус, који се понекад појављује на фигурама, често је експлицитно приказан у пуној снази, дајући животворну снагу телима. Третман његове форме и боје такође је требао бити нарочит како би уопште оправдао смештање таквог детаља на слику. Да би овакви детаљи на сликама били оправдани, требало је да им посветим посебну пажњу при третману бојом. Обично би таква места била сликана гушће и детаљније. Присуство или одсуство брадавица на грудима на пример, иако наизглед безначајно, упућује на телесне осете и надражаје.

Да би се одређена симболика истакла, сматрам да је неопходно прочистити слике од сваког вишка. Слике попут ових ће своју снагу вероватно наћи у вешто приказаној релацији преосталих елемената који у њима учествују. Због тога је неопходно јасно формулисати сваки



Детаљ слике *The One* приказује спајање мушких и женских гениталија

појединачни детаљ. Такав је случај и у иконопису. Бића и предмети који се на иконама појављују имају једнак значај и не смеју бити нејасни или скривени сенком, а њихова међусобна релација ствара онтолошко јединство.

Mothers

Тематски оквир који повезује моје слике у целину није унапред осмишљен као такав, па ћу због тога у овом поглављу издвојити један приказ који би то ипак могао да буде. Ради се о слици коју сам осмишљену унапред тематски понављао у неколико наврата. Односно, слика је понављана кроз бројне варијанте истоветних фигура и поза. Може се рећи да је та слика најближа оном што би могао да буде иконописачки поступак, обзиром да је композиционо и

у својој форми унапред дефинисана. Попут иконе, то је слика која ослобађа од неизвесности и очекивања, те дозвољава веће опуштање и препуштање самом процесу настанка.

Ради се о приказу женске фигуре, окренуте леђима. Њена форма је понекад реалистична, а понекад стилизована, али са увек јасним одликама женског пола. Можда културолошки обојене, али ипак, поред физиономије фигуре одлике женскости су на њој такође дуга коса и хаљина.



Mothers, 2013.

У овим сликама под увек истим називом *Mothers*, евоцирао сам фигуру сопствене мајке, али сам исто тако настојао да избегнем лик и црте карактера једне одређене личности. То је један од разлога због којих је фигура окренута леђима. Иако сличних карактеристика са особом из реалног света, на овој фигури је уочљива стилизација и претварање реалног у чисто симболички приказ, где понекад пре имамо утисак да се ради о крошњи дрвета, него фризури

женске особе. Желећи да назначим да се ради о општем пре него индивидуалном симболу, назив ове слике сам ставио у множину: mothers = мајке. На тај начин сам покушао да изађем из сфере интимистичког приказа, и тиме слици дам на већем унутрашњем значењу.

После спроведених докторских истраживања схватам да сам у овој слици несвесно тежио да превазиђем временске оквире и ограничења, те да прикажем, попут *Мона Лизе*, не једну (заробљену у пролазном тренутку), већ све жене икада, оличене у јединственој непроменљивој фигури. Другим речима ова би се слика могла схватити као платонистичка идеја женског бића.



Mothers, 2012

Утисак који је овај приказ остављао на поједине посматраче је био више него довољан да схватим да женска фигура на слици, на начин на који сам је представљао има изразит архетипски дојам. Овај закључак износим на основу врло простог истраживања, на основу појединачних исказа које су ми реципијенати ових дела својеволјно упутили. Рекао бих да постоји изражен архетипски дојам код различитих посматрача због емоционалног доживљаја

који предњачи у односу на рационалне закључке. Монументалности тог симбола навише доприноси, чини ми се, једноставност композиције али и естетско уобличење приказане фигуре. Црвена хаљина и пренаглашена коса, често су врло упечатљиве на овим сликама.

Од почетака цивилизације до данас женска фигура има посебан статус у уметничким делима. Од вилендорфске венере до скулптура Луизе Буржоа, њени атрибути су се мењали али и остајали исти. Начин на који је фигура представљана, свакако је зависио од друштвено-историјског контекста у ком је одређено дело настајало, а самим тим и његова употреба и намена (декоративни поклон или лековита икона). Различите су биле улоге које је женски лик требао да одигра у свим тим разноврсним делима. Мене је највише занимало до које мере је фигура могла да се упрости, да не сугерише значења, а опет емитује своју исконску снагу. Због тога је она на мојим сликама тиха и непомична. Њен једини гест је загонетна окренутост леђима, којим нас на неки начин позива да је откријемо.

У тој фигури можемо препознати Богињу мајку, заједнички назив у многим културама и народима. Она је оличење духовних вредности више него што је била социјални или политички вођа. Она је заштитница рода, породице, огњишта, богиња плодности и свега што живи. Она је богиња свих богова. Узвишени архетип материјализован у планети Земљи која рађа зивот. У јерменској митологији њено је име било Анаит, код старих Грка биле су то Афродита, Деметра, Хера, Персефона, у арапској митологији Алат, египатској Исида, Хатор итд.

Женски лик у православном хришћанству који на посматрача оставља највећи архетипски утисак је свакако лик Деваци Марије, Богородице. Њен најчешћи и најпознатији приказ са малим Христом ћемо увек читати као архетип мајке, заштитнице. Слика мајке и детета позната је још из старог Египта, Месопотамије, а налазимо је и у фигуринама винчанске културе. Приказ мајке са дететом је дакле један од општих архетипа који налазимо у свим временима и независно од културе или религије. Исис са малим Хорусом на крилу, је била божанска водиља египатских владара од VI века п.н.е. Њено име значи "трон", а њена је фризура у облику трона. Египатски владари су се сматрали синовима Исис, те да је она обезбедила трон на који ступају. Сlike мајке богиње су неке од најраније пронађених у

археологији Египта.

Девицу Марију са малим Христом ћемо такође често видети на трону. Њој су посвећени најпознатији храмови хришћанске религије. Њена се фигура прва појављује у олтару изнад иконостаса. Раширених руку она наткриљује вернике и позива их у свој загрљај. По предању, први портрет Богородице иконописао је св. Лука. Символи њене узвишености се такође читају у боји драперија у које је обучена. По симболици у православљу, доња, голубије плава, је боја неба. Символизује духовну чистоту, и сходно томе — поверење и верност у браку. Горња, црвена, је боја огња и небеског прочишћења, симбол живота. То је такође боја крви; дакле симбол жртве и Васкрса, као и боја одежди светих мученика.

Приказ Девице такође носи једно унутрашње значење. То је сакрализован женски принцип који је активан психолошки чинилац сваког појединца. По Јунгу, Девица Марија представља трећи ступањ у развоју аниме, „лик који уздиже љубав (ерос) до висина духовне посвећености.“⁴⁴

На сликама *Mothers*, лик мајке се такође може тумачити као персонификација аниме. Та веза је настала сасвим случајно и без предумишљаја. Постоји вероватноћа да сам сликајући мајку као једно узвишено, онострано биће, заправо сликао део сопствене несвесне психе.

Мајка и јесте та која код мушког детета обликује женски принцип, изузетно важан у психолошком развоју и процесу индивидуације једне особе. Сцену у којој Девица држи на својим крилима још нејаког Христа моћи ћемо да је сагледамо једним новим очима ако јој приступимо из овог угла. Може нам се учинити да у тој слици видимо приказ једне здраве психолошке конструкције људског ума: трећи ступањ Јунгове аниме, оличене у Девици Марији, на својим крилима подиже четврти ступањ персонификован у Христу (По Јунгу, сетимо се, овај четврти ступањ се препознаје у Леонардовој *Мона Лизи*).

Ако помоћу аспеката несвесне психе идеју просветљеног Христа тумачимо као потпуни развој аниме, имаћемо један нови поглед на његово тело разапето на крсту, симболу космичке целовитости. У овом приказу препознаћемо везу Јаства са космосом, јер је развој

⁴⁴ Јунг, Карл Густав. *Човек и његови симболи*. Народна књига – Алфа, Београд, 1996, стр. 218.

супротног пола наше психе пут до наше психичке целовитости.

Анима, женски принцип код мушкарца, је водич по унутрашњем свету. „Унутрашња жена која преноси веома важне поруке Јаства.” (Јунг, 1996.). Њена позитивна функција је однос према осећањима, ирационалном, фантазијама, природи, уметностима, али најважнија од свих је, рекао бих, њена функција повезивања са несвесним. Несвесно као суштина тематике мојих слика захваљујући њој бива препознато и материјализовано на платну. Попут митолошке Психе, она је та која доноси светлост.

Закључак

У времену које тежи да превазиђе религијске концепте, иконопис, као сликарска традиција православног хришћанства, у овом раду доживљава неку врсту повезивања са једним савременим, личним промишљањем. Драгоцено искуство иконописних пракси рефлектовало се и на мој лични стваралачки процес, чинећи да, кроз тај медитативни пут, сопствене несвесне садржаје приближим себи и тиме, превазиђем један психолошки врло тежак период живота.

Образовање на Факултету ликовних уметности у Београдуме је делимично упутило у нека основна начела класичних уметничких пракси попут иконописа. Радећи паралелно у мозаичком атељеу и на сопственом докторском пројекту, осећао сам прожимање методологије и поступака које сам применио у оквиру свог дела, али ослобођених од било каквих црквених канона или моралних стега.

Симболика одређених аспеката људске психе је у сценама црквеног живописа често учитана па се, као што смо имали прилике да видимо у овом раду, из њих може доста научити о психологији човека. Међутим, на основу поређења свог сликарства са овим праксама, закључујем да је отварање ка несвесном било веће и далеко плодносније у току сликања личних тема, него при изради црквеног живописа. Иконопис је облик молитве у којој иконописац призива онострани свет да се приближи. Када се уметник окрене својим унутрашњим садржајима, бива непосредно суочен са несвесним.

За разлику од иконописца који ствара из светла, своје сликарство градим из сенке, због уверења да је повезивање са Јаством могуће једино осветљењем таме сопственог несвесног. Светлост боје улази у црну позадину, гради приказ и потискује таму. Употреба црне уместо златне позадине ме ни у ком смислу није спречила да фигуре које сам сликао понекад доживим као божанске. Заправо сам открио да индивидуални симболи бивају препознати као универзални архетипови, што на неки начин потврђује Јунгову идеју да је на самом дну наша свест колективна, те да се продирући у појединачно, заправо крећемо ка општем. Космички

човек (Јаство) је у различитим културама истовремено унутрашњи и спољашњи. Другим речима, суштина универзума је у нама самима. Употребом архетипских слика црквени живопис дотиче у нама ту скривену суштину.

Упоредивши развој источног и западног хришћанског сликарства показао сам да су се, иако се запад окренуо миметичком приказивању, извесне идеје вечности које негује иконопис, рефлектовале и еволуирале у делима ренесансних, па касније и уметника надреалног и метафизичког сликарства. Идеја вечности у делима метафизичког сликарства се повезује са онтологијом и платонизмом, јер се стварни свет приказује као пролазан и пропадљив. Моје сликарство такође на себи својствен начин повезује и сублимира источне и западне праксе о којима је реч. Чулност и телесност која је на ивици сексуално експлицитног акта, на мојим сликама је последица западних утицаја и академског образовања уметника које је засновано на изучавању наге људске фигуре.

Писани део овог пројекта омогућио је боље разумевање сопственог дела. Одређене слике су имале скривене симболе и унутрашњу снагу коју нисам могао јасно да дефинишем, али сам током писања успео да неке од њих појасним и теоретски оправдам. Оне су постале нека врста икона за моје личне духовне осећаје. Изложба слика *Ка светлу* претвара галеријски простор у храм који позива посматрача да препозна сопствене осећаје. Ликови на сликама сведоци су постојања универзалних спона којима смо сви међусобно повезани.

У овом раду сам указао такође на то, да потреба за лепотом и уметношћу може бити последица туге и жаловања; креативност је од стране психолога препозната као нека врста компензације за душевни бол. Оно што сликарски поступак од таме ка светлости на психичком плану за ствараоца попут мене значи, је пут прочишћења душе, али и ослобођења од бола.

Библиографија

Арнхајм, Рудолф. *Уметност и визуелно опажање : психологија стваралачког гледања*. Универзитет уметности – Београд, Београд, 1998.

Бењамин, Валтер. *Есеји*. Нолит, Београд, 1974.

Weitzmann, Kurt; Chatzidakis, Manolis; Миатов, Крсто; Радојчић, Светозар. *Иконе са Балкана*. Издавачки завод *Југославија*, Београд и *Blgarski hudožnik*, Софија, 1972.

Вуковић, Марко. *Жаловање као индивидуациона шанса. Психијатрија данас*. Институт за ментално здравље, Београд, 2015. 105 – 118.

Елијаде, Мирча. *Симболизам и свето у уметности*. Гутенбергова Галаксија, Крушевац, 2006.

Елијаде, Мирча. *Свето и профано*. Алнари, Д.О.О., Београд, 2004.

Елијаде, Мирча; П.Кулиано, Јоан. *Водич кроз светске религије*. Народна књига – Алфа, Београд, 1996.

Зборник радова, *Уметност и истина*. Естетичко друштво Србије, Београд, 2009.

Ликовне свеске (Бр. 1–9). Универзитет уметности – Београд, Београд, 1997.

Јеротић, Владета. *Психолошко и религиозно биће човека*. Беседа, Нови Сад, 1994.

Јунг, Карл Густав. *Човек и његови симболи*. Народна књига – Алфа, Београд, 1996.

Кристева, Јулија. *Црно сунце – депресија и меланхолија*. Нови сад: Светови, 1994.

Мали речник традиционалних симбола. Либерто, Београд, 2000.

Мандић, Тијана; Ристић, Ирена. *Психологија креативности*. Универзитет уметности, Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, 2013.

Мијушковић, Слободан. *Од самодовољности до смрти сликарства*. Геопоетика, Београд, 1998.

Оцокољић, Југослав. *Икона – писање, читање и созерцање са теологијом иконе*. Југослав Оцокољић, Београд, 2004.

Панић, Владислав. *Речник психологије уметничког стваралаштва*. Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1998.

Пастуро, Мишел. *Црна – Историја једне боје*. Службени гласник, Београд, 2010.

Pooke, Grant; Newall, Diana. *Art history the Basics*. Routledge, New York, 2008.

Rotman, Brian. *Becoming Beside Ourselves. The Alphabet, Ghosts, and Distributed Human Being*, Duke University Press, London, 2008.

Радојчић, Светозар. *Одабрани чланци и студије 1933 – 1978*. Издавачки завод ЈУГОСЛАВИЈА, Београд; МАТИЦА СРПСКА, Нови Сад, 1982.

Склирис, Стаматис. *У огледалу загонетки*. Православни Богословски факултет Универзитета у Београду, Београд, 2005.

Toepfer, Karl Eric. *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910 – 1935*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1997.

Турински, Живојин. *Сликарска технологија*. Универзитет уметности у Београду, Београд 1990.

Ђелић, Стојан. *Ликовне свеске. 7*. Универзитет уметности у Београду, Београд, 1982.

Успенски, Борис Андрејевич. *Поетика композиције, семиотика иконе*. Нолит, Београд, 1979.

Успенски, Леонид; Лоски, Владимир. *Смисао икона*. Јасен, Београд, 2008.

Финли, Викторија. *Боја : природна историја палате*. Артист, Београд, 2010.

Флоренски, Павле. *Иконостас*. Јасен, Никшић, 1990.

Џокић Звонко. *Креативни процес и психоанализа*. Дерета, Београд, 2007.

Шуваковић, Мишко. *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950. Године*. Српска академија наука и уметности, Београд ; Прометеј, Нови Сад, 1999.

Индекс појмова

Анима 27, 38, 82, 87, 88
Анимус 64, 82
Архетип 12, 20, 31, 75
Архетипска слика 13, 20
Аура 34
Биће 21, 24, 25, 43, 44, 45
Идол 25, 26
Икона 20, 26, 29, 31 - 33, 42, 43, 48, 51, 84
Иконопис 19, 25, 43, 48, 52, 56, 59, 63
Иконостас 29, 30, 69
Индивидуација 2, 61, 64, 65, 77
Канон 24
Кјароскуро 44, 46, 48
Колективно несвесно 12, 89
Космички човек 21
Метафизичко сликарство 2, 31, 35, 38, 39,
Надреализам 2, 21, 35, 40, 62, 77
Несвесно 12 - 15, 31, 63, 65, 72, 88
Онтологија 26, 27, 38, 44, 45, 46
Регресија 18
Сенка 24, 40, 42, 44
Симбол 16, 18, 19, 26, 31, 36
Симболичка фигурација 2, 12, 25, 26, 35, 84
Симболичко сликарство 28, 35
Сфумато 7, 45, 46
Супрематизам 10, 31

БИОГРАФИЈА

Марко Тубић

Рођен у Зрењанину, Србији, 1981.године. Дипломирао на Универзитету уметности у Београду, сликарском одсеку Факултета ликовних уметности, 2009. године. Приредио пет самосталних изложби, а учествовао на бројним колективним у земљи и иностранству. Добитник више награда, међу којима се издвајају : 2014. Гран при на 12. *Међународном бијеналу минијатуре* (Модерна галерија Културног центра, Горњи Милановац) и 2013. Трећа награда на изложби *Млади* (Ниш Арт Фондација, Ниш). Стипендиста Фондације за развој научног и уметничког подмлатка и ЕФГ банке. 2007. године је боравио у Немачкој у оквиру програма *Добродошли у Немачку*, Европског покрета у Србији. 2008. године је боравио у Солуну, у оквиру програма размене студената између Академије уметности при *Аристотел* универзитету у Солуну и Факултета ликовних уметности у Београду. Од 2005 до 2014. био је члан управног одбора *Уметничке Асоцијације - УА*, у оквиру које је био и куратор изложбе „Аутоскопија 1“ и „Аутоскопија 2“ у Универзитетској библиотеци *Светозар Марковић* у Београду и *Савременој галерији* у Зрењанину. Члан УЛУС-а од 2010. године. Живи и ствара у Београду.

Изјава о ауторству

Потписани **Марко Тубић**

број индекса **3884/09**

Изјављујем,

да је докторски уметнички пројекат под насловом

Ка светлу – Примена иконописачког сликарског поступка у сопственом делу, у његовом практичном и филозофском домену (изложба слика)

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

Потпис докторанда

У Београду, јун 2017.



Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора **Марко Тубић**

Број индекса **3884/09**

Докторски студијски програм **Сликарство**

Наслов докторског уметничког пројекта

Ка светлу – Примена иконописачког сликарског поступка у сопственом делу, у његовом практичном и филозофском домену (изложба слика)

Ментор др ум. **Миливој Павловић**, доцент ФЛУ

Потписани **Марко Тубић**

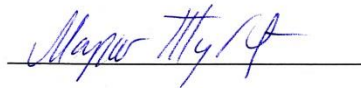
изјављујем да је штампана верзија мог докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, јун 2017.



Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе мој докторски уметнички пројекат под називом:

Ка светлу – Примена иконописачког сликарског поступка у сопственом делу, у његовом практичном и филозофском домену (изложба слика)

који је моје ауторско дело.

Докторски уметнички пројекат предао сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, јун 2017.

Потпис докторанда

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Marko Stupar', written over a horizontal line.