

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ
Докторске уметничке студије

Докторски уметнички пројекат:

**АУТОБИОГРАФСКИ СЛИКАРСКИ ЗАПИС
У ХРОНИЦИ ЈЕДНЕ ПРИВАТНЕ ИСТОРИЈЕ**

Изложба слика

кандидат:

Љубица Стевановић

ментор:

мр Анђелка Бојовић, ред. проф.

Београд, 2018. година

Садржај

Сажетак	3
Abstract	5
1. Увод	7
1.1 Методологија истраживачког рада	14
1.1.1. Теоријска платформа	16
1.1.1.1 Памћење и сећање по Алеиди Асман.....	16
1.1.1.2. „ Сећам се“ и „сети ме памћење“	17
а) „Сећам се памћење“ и чега се сећам	18
б) „Сети ме памћење“ - „Друге половине“	19
i) Феномен породичне фотографије	20
ii) Сећање изазвано предметом.....	22
1) Роба или дар	22
2) Дар	24
в) Аутобиографски наратив	27
2. Анализа слика докторског уметничког пројекта	31
2.1. Елизабета Вондрах	33
2.1.1. Слика „Елизабета Вондрах“	35
2.1.2. <i>Елизабета Вондрах или како је Пеја видела Беч</i>	43
2.1.3. Ликовна анализа слике „Елизабета Вондрах“	46
2.2. Тањир	49
2.2.1. Слика „Тањир“	51
2.2.2. <i>Тањир</i>	66
2.2.3. Ликовна анализа слике „Тањир“.....	68
2.3. Бритва	71
2.3.1. Слика „Бритва“	73
2.3.2. <i>Бритва</i>	87
2.3.3. Ликовна анализа слике „Бритва“	90
2.4. Сто	91
2.4.1. Слика „Сто“	93
2.4.2. <i>Сто</i>	111
2.4.3. Ликовна анализа слике „Сто“	113
2.5. Чутура	115
2.5.1. Слика „Чутура“	117
2.5.2. <i>Чуштура</i>	135
2.5.3. Ликовна анализа слике „Чутура“	137

2.6. Брош	139
2.6.1. Слика „Брош”	141
2.6.2. <i>Брош</i>	163
2.6.3. Ликовна анализа слике „Брош“	165
2.7. Ентеријер	167
2.7.1. Слика „Ентеријер”	169
2.7.2. <i>Ентеријер</i>	184
2.7.3. Ликовна анализа слике „Ентеријер“	186
2.8. Породица	187
2.8.1. Слика „Породица”	189
2.8.2. <i>Породица</i>	205
2.8.3. Ликовна анализа слике „Породица“	210
2.9. Аутопортрет	213
2.9.1. Слика „Аутопортрет”	215
2.9.2. <i>Аутопортрет</i>	245
2.9.3. Ликовна анализа слике „Аутопортрет“	247
3. Презентација докторског уметничког пројекта	251
3.1. Презентација докторског уметничког пројекта и уметнички допринос.....	253
3.2. Закључак	259
Литература	263
Биографија.....	275
Изјава о ауторству	277
Изјава о истоветности штампане и електронске верзије	279
Изјава о коришћењу	281

Сажетак

Докторски уметнички пројекат „Аутобиографски сликарски запис у хроници једне приватне историје“ представља ликовни експеримент приказа личне породичне саге, који је базиран на концепту аутобиографских представа. Другим речима, сећањем и искуством на сликама трагам за коренима своје персоналности и идентитетских појавности које су се мењале и развијале у интеракцији са Другим.

Породицу и њене чланове доживљавам као конструкцију супротстављених елемената чије представљене различитости на самим сликама бивају јасни репрезенти њихових функција и квалитета. Усаглашењем принципа мушког и женског, пасивног и активног и сударом аустроугарске културе и српског паланачког наслеђа ствара се целина уметничког пројекта поигравањем фикције и документације, фрагментарности и хронолошке детаљности. Тиме свака од девет слика појединачно чини основне референтне тачке уобличене у метафорама за личности породичног ланца, једна за сваки аспект обликовања свести традицијом, следећим конкретним симболима:

1. Лични предмети су одабрани и као симболи самих појава (чутура, бритва, брош, украсни тањир, детаљ стола и кућа), као општији принципи од самих људи (али створени људским убеђењима, потребама и делањем у времену) и као метафоре за њихове кориснике (бака, дека, мајка, отац и брат).

2. Одабиром фотографија из породичних албума, људи у „фотографском маниру“ на сликама докторског уметничког пројекта су већ далеко директнији, те тиме склонији интерпретирању у парадоксалности реалитета.

При томе, сам реализам у приказу, односно најједноставнији фотографски миметизам на свим сликама докторског уметничког пројекта доводи се у питање, мада је изведен наизглед доследно. Наиме, сама чињеница да је у питању аутобиографски концепт, дакле строга аутофикција он доводи до мењања постојећег призора на сликама који расте у мојој свести у увеличани, чиме мистификација и монументалност оправдавају моју конструкцију непорецивих принципа стварности. Тиме сам чин сликања увеличаних појава означава уписивање у свест сопствене представе много јасније него неког „објективног“ утиска, с циљем антиципације сопствене субјективности, као једине реалне творитељке уметничког рада по себи. Дижући „олтаре“ овим малим боговима личног и интимног, откривам целину једног животног пута у којој је уметност средство за потврду сопствене визије света, а поседовање историје постаје свест о кохеренцији ега.

Кључне речи: *аутобиографија, породично памћење и лично сећање, културна биографија и аутобиографија предмета, феномен породичног албума, идентитет.*

Abstract

The doctoral art project “Autobiographical record of a private history in the form of a chronicle” is an artistic experiment displaying a personal family saga, which is based on the concept of autobiographical representations. In other words, through remembrance and experience, with these paintings I seek the roots of my personality and expressed identities which have changed and evolved by interacting with the Other.

I experience the family and its members as a construction of opposing elements whose differences displayed in paintings themselves are clear representations of their functions and qualities. By harmonizing principles of male and female, passive and active, and the collision of Austro-Hungarian culture with Serbian provincial heritage, the entirety of the artistic project is created through playing with fiction and documentation, fragmentation and chronological detailedness. Thus each of the nine paintings are individually creating basic reference points modeled in metaphores for personalities of the family line, one for each aspect of shaping the consequence with tradition, with the following specific symbols:

1. Personal objects are selected as symbols of phenomenons (the water bottle, the razor, the brooch, the decorative plate, table detail, and the house), as more general principles than people themselves (created by human convictions, needs, and action taken) and as metaphors of their users (grandmother, grandfather, mother, father, and brother).

2. By selecting photographs from family albums, people in the „photographical manner” on paintings of the doctoral art project are far more direct, and also more prone to be interpreted within the paradox of reality.

Also, displayed realism itself, the most simplistic photographic mimetism in all paintings of the doctoral art project is questioned, although it appears to have been consistently executed. Namely, the fact that this is an autobiographical concept, a strict autofiction, leads to a change of the existing scene in paintings which grows magnified in my conciousness, with mistification and monumentality justifying my construction of undeniable principles of reality. In this way, the act of painting magnified phenomenons signifies inscribing into conciousness one’s own understanding much more clearly than some „objective” impression, with the aim of anticipating one’s own subjectivity as the only real creator of an artwork. By constructing „altars” for these little gods of personal and intimate, I am discovering the wholeness of a life path in which art is means for confirmation of my own vision of the world, and having ownership of history becomes conciousness of the coherence of the ego.

Key words: *autobiography, family memories and personal memories, cultural biography and autobiography of items, the phenomenon of the family album, identity.*

УВОД

Докторски уметнички пројекат „Аутобиографски сликарски запис у хроници једне приватне историје“ је акција свесног артистичког реконструисања породичних корена – (*genusa*) с краја XIX века до данас, у којем аутор у доживљају предака као узора открива, дефинише и потврђује сопствени идентитет. Другим речима, **предмет** истаживања докторског уметничког пројекта је породица и њена генеза више од једног века, док је **циљ** самоспознаја и кохеренција ега.

У свакој стваралачкој акцији, присутно је оно суштинско лично. Притом, уметник је тај који ствара, формира и обликује и самог себе. Сваки је стваралац у дијалогу с делом, у дијалогу са самим собом. Тако је и свако уметничко дело пород одређеног личног искуства и одређена лична карта за свог творца.¹ Уметник је створен да ствара, подражава живот у његовој супериорној форми. Он омогућава да оно могуће доспе у дослук са егзистенцијом, те на тај начин помаже мислима и идејама да се искажу у свој својој моћи.² Кроз уметничко дело, отварајући пут да се живот покаже као оно темељно, уметник сеже до извора истине, обликујући притом себе (за шта сноси пуну стваралачку одговорност). Тако је „уметност игра у којој улог није тако висок као у руском рулету, али је знатан; улог не мора бити човеков живот, али јесте идентитет. Уметник стално искушава, потврђује и пориче свој идентитет“.³

Стваралац се може доказати на небројено много начина, може се у много чему репрезентовати, али у аутобиографији то ради с јасним циљем и намером јер је аутобиографија исказ, казивање о себи лично.⁴ Као лично сведочанство у којем „савладати време и кроз памћење успоставити везу с властитом прошлосту, да бисмо између осталог могли одредити своје место у садашњости, вероватно је једини стварни мотив аутобиографа(...), те је аутобиографски дискурс, дискурс у коме уметници производе верзије о себи и другима, пропитујући се о својим животима и свету у коме живе“.⁵

Аутобиографија као „ретроспективан опис у прози који реална особа пише о својој егзистенцији стављајући нагласак на свој индивидуални живот и посебно на историју своје личности“⁶ је исказ на граници између фиктивног и документарног. Аутобиографија није ни неспоран документ ни искључива исповест.⁷ Стога се она и као концепт докторског уметничког пројекта третира као уметнички приступ „између“. С једне стране, присутни су веродостојни механизам документарног и фактографског, а с друге имагинација и фикција. Хронотоп у уметничком пројекту, као временско-просторна веза (нешто више од једног века на овим просторима)

1 Upor. Predrag Finci, *Autobiografija i pitanje identiteta*, u Ante Čović (ured.), *Filozofska istraživanja* 124, Sv. 4, (707-718), Zagreb, Hrvatsko filozofsko društvo, 2011, 707.

2 Upor. Milan Uzelac, *Fenomenologija sveta umetnosti (Uvod u transcendentalnu kosmologiju)*, Novi Sad, Boris Veriš, 2008, 107.

3 Silvia H. Dražić, Judita Šalgo: *Identitet i strategije identifikacije*, u Predrag Novakov (ured.), *Zbornik jezika i književnosti Filozofskog fakulteta u Novom Sadu, Knjiga II (245-247)*, 2012, 245.

4 Upor. Predrag Finci, op. cit, 707.

5 Mirna Velčić, *Otisak priče*, Zagreb, August Cesarec, 1991, 12.

6 Filip Ležen, *Autor, pripovjedač, lik*, (prev. Lada Čale Feldman), Osijek, Cvjetko Milanja, 2002, 202.

7 Upor. Predrag Finci, op. cit, 717.

са догађајима из националне и културне историје, функционишу као формацијски оквир, документарни конструкт, у кога се уписују сећања. Тиме је усклађен и упредочени наведен присуп аутобиографији као слици историјског у лику конкретне људске егзистенције.⁸

Да бих процес усвајања учинила видљивим бавећи се темом прошлости (нешто више од једног века), из прошлог времена повлачим сталну константу из садашњости. Оваква позиција омогућава дистанцу у проматрању пролазности. Велики временски размак између проживљеног и сликаног стварало је погодно тле за „субјективну стварност“ јер је омогућио већи продор сећања (присећања) која нису и не могу бити историјска истина. Конструисано сећање довело је до наново изграђене, нове стварности. Формирањем „удобне приче о себи“ увиђам да је пре заправо реч о фикцији, имагинацији. „О којој год да је аутобиографској стратегији реч, њихова је структурална функција идентична – накнадно конституисање „истине живота“ које није последица веродостојног аутоматизма механизма сећања, већ се испоставља као стварање фикционалног, као процес фикционализације јаства⁹.

Животно искуство је заједничко и оно се дели. Другим речима, лично искуство се формира и гради с људима из окружења јер се успоставља кроз анализу интеракције с Другим. Дакле, жеље и циљеви, искуство и осећаји једне особе се развијају у свим тренуцима материјалног живота као рефлексивна у односу на дијалог с људима из окружења. То искуство затим надилази искуство једне културе, нације, па и човечанства у целини. „Ја“ је увек у интеракцији с Другим, и Другост је потребна да би се формирала властитост.¹⁰

Наша прва комуникацијска искуства настају у контактима с најближима, с породицом, те је овај садржај база наших испуњења или неиспуњења. У пројекту је заправо о томе реч, реч је ономе што сам научила кроз те односе, реч је о превирањима, сукобима и помирењима, нестајањима и рођењима, несрећама и срећи, реч је о искуству које ме је градило. Пут трагања и ишчитавања сопствених корена указао се као „акција истине“ која је освешћењем личне слободе водила ка интеграцији сопства, пружајући прилику за самоочување. То није „акција“ схваћена као ослобађање од нечег, него акција освешћења која је у уметничкој реализацији формирала артикулацију мојих способности.¹¹ Моја истина је „прима“ материјал коју је требало четкицом дорадити. На томе мојима неизмерно хвала.

Лично сећање је наш највреднији посед, наше утемељење и основица нашег идентитета. Због тога селекција коју врши памћење и снага заборављања, основне су појаве „против“ којих се борим у жељи да се временски јаз између проживљеног и написаног – сликаног, сведе на минимум. Одмак од реалности у свет интима и унутрашње властитости задржао је време и спречио заборав.

8 Ibid.

9 Lora Markus, Spasavanje subjekta, u Alen Bešić (ured.), *Polja*, 459, (55-80), Kulturni centar Novog Sada, 2009, 73.

10 Upor. Nikolina Žigmunić, Autorstvo i ženski identitet u dnevničkim zapisima novije hrvatske književnosti (diplomski rad, Filozofski fakultet, Zagreb, 2013, 9).

11 Upor. Zagorka Golubović, *Antropološki portreti*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1991, 17.

Заборављање је асоцијативно повезано с просторима које нисмо способни да спознамо и чије нас непознато плаши. Против тог непознатог, жељом за памћењем урезајем у сећање познато, драго и битно, што више могу. Због тога један од уочљивих поступака које користим на сликама је увељичавање. Оно онеобичава¹² представе, те је рецепијент уметничког дела приморан да их примети, да их доживи, чак и као угрожавајуће чињенице у свести ствараоца. Увељичана усамљена реалност предмета на белој основи платна покреће извесну „зачудност“ у очима посматрача јер уметнички поступак продужава перцепцију, будући да феномен лупе повећава тешкоћу директног препознавања. Онеобичавање једноставног предмета приморава рецепијента да се мотив доживи изнова упоређивањем познатог с непознатим – увељичаним, чиме предмети или људи са фотографија постају феномени за себе.

Сваки аутобиограф жели да изложи на увид публици најбољу верзију свог живота и у крајњој линији најбољу верзију себе. Слика аутора-јунака се ретко поклапа са стварном верзијом ствараоца, те је јунак аутобиографије само једна од могућих самоприказа, обично најласкавији.¹³ Бахтин (*Mikhail Bakhtin*) сматра да је подударање јунака аутобиографије и аутора-човека *contradictio in adjecto*, јер постоји разлика између тога ко сам и како показујем себе.¹⁴ Међутим, сваки аутобиограф жели да његов исказ буде истовремено „и истинит и леп, да буде попут уметничког дела, али да буде схваћен као дефинитивна неспорна истина једне егзистенције, а не имагинација истине.“¹⁵ Стога, као прилог документарном, у уметнички пројекат уводим материјалне доказе о постојању и од њих градим непорециве принципе стварности, присутне у окружењу или огледалу.

То су:

1. фотографије из породичних албума (портрет прабаке, садашње породице, савременог ентеријера и аутопортрет)
2. и „биографски“ лични предмети сродника (брош, чутура, тањир, тоалетни сто и бритва).

1. а) Кроз стару породичну фотографију прабаке тражим основе идентитета и проналазим сопствене облике у варијацијама које су му претходиле. У игри откривања покушавам да схватим сопствену улогу у породичном стаблу, своју службу у њему и оптерећење које наслеђе носи. Такође, инсистирањем на испитивању ових одлика постепено улазим у суштину која породицу чини, односно идеју да наслеђујемо све, те преиспитујући себе, тражим везе с прецима или бежим од њих.

12 Онеобичавање користим за основни књижевни уметнички поступак, као термин руске формалне школе.

13 Upor. Žaklina Duvljak Radić, *Autobiografija, fikcija i ja*, Beograd, Službeni glasnik, 2011, 28.

14 Ibid.

15 Predrag Finci, op. cit, 712.

б) Као репрезенте садашњице, користим фотографију савременог дома и садашње породице. То су феномени с (у) којима живим, саосећам, који су моји. Тако кроз пролазну импресију неумитног дела свакодневице у савременом ентеријеру свог дома, уписујем приказ који је показатељ својеврсног просторног пандана унутрашњости свог ума и уређености света коју остварујем. Сликом „Породица“ уједињујем мушки и женски принцип у пројекту, те је на њој заједница која ствара живот. Временски ограничена егзистенција превазилази се у приказу продужетка живота кроз децу и виталним генетским нуклеусом који с партнером преносим у нова бића.

2. У случају ствари, „биографски“, лични предмет (бритва, брош, тањир, сто и чутура) мења своју свакодневну улогу и поприма одлике које за њега везујемо готово несвесно. Нежива ствар постаје показатељ историјских промена, полности, бива мењана околностима које су је стварале и које могу да је укину. Предмет постаје сведок – његова материјална природа му појачава идентитет. Управо зато што је теже физички пропадљив а притом нежив те подложен манипулацији, предмет постаје поузданије, свеобухватније сведочанство него људи. Издавањем одређених личних предмета чланова породице као метафоре за кориснике (бака, дека, мајка, отац и брат) успостављам „дијалектику откривања Другога у властитом сопству и властитог сопства у Другога, као *conditio sine qua non* сваког сопства.“¹⁶

Да би аутобиографски ликовни запис добио своју потпуну форму, односно ако треба да „одговоримо на оно што ауто-био-графија (опис – *graphia*, једног индивидуалног људског живота – *bios*, од саме те индивидуе – *autos*)¹⁷ заиста значи, онда посежемо за писаним описом личног сведочења о себи. „У готово сваком развијеном друштву“, наводи Трилиг, „књижевност је способна да појми Јаство много дубље но што ће то генерална култура икада моћи. Кроз књижевност не само да можемо сазнати више о себи, већ и о другом човеку, тј. књижевност не само да омогућава интроспекцију, већ и имагинативну идентификацију са Другим.“¹⁸ Ми „и сањамо кроз наратив, маштамо кроз наратив, сећамо се, предосећамо, надамо се, очајавамо, верујемо, сумњамо, планирамо, ревидирамо, критикујемо, конструишемо, оговарамо, учимо, мрзимо и волимо кроз наратив“.¹⁹

Одлука да са свима све поделим у почетку није била свесно донесена. Сликала сам једноставно оно што ми је било драго, блиско и битно, док се у самом приказу осећала јака, готово носталгична веза с прошлим и прошлошћу.

16 Kornelija Kuvač-Levačić, *Metafora sebstva u autobiografskom diskursu Vesne Parun, Nova prisutnost (XIV No. 2, 165-184)*, Zagreb, KRAK, 2016, 165.

17 Predrag Finci, op. cit, 708.

18 Jadranka Božić, *Ostvarenje Jastva, sopstva i nesvodljivosti Drugog: etički bezdan susreta s Drugim*, Aleksandra Pavićević, Danijel Sinani (ured.), *Etnološko-antropološke sveske br. 15 (77-92)*, Beograd, Filozofski fakultet, 2010, 85.

19 Весна Перић Момчиловић, Теорија наративних конструкција у постјугословенском филму од 1945. до 2008. год. (докторска дисертација, Факултет драмских уметности, Београд, 2016, 5) http://eteze.arts.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/142/PHD%20VESNA%20PERIC_final.pdf?sequence=1&isAllowed=y ас 21.4.2017 at 3.30 PM

То је нарочито било изражено на четвртој години студија, кад сам изгубила своју баку Јелену, особу која је била мој „унутрашњи закон“. После смрти своје баке, дуго сам била у „вакууму.“ Чин самоизрицања сам непрестано одлагала, док сам истовремено осећала јак порив да то учиним. У ствари, кад мало боље промислим, нисам могла наћи довољно прихватљиву форму која је могла да реши парадоксалност ситуације у којој сам била прилично дуго. То је онај чувени осећај када знате да сте на добром путу, да сте ухватили правац, али се још нисте договорили око смера. Међутим, природа ствари уреди све. Данас не видим тако добро, тачније оштро, што се указује као добро, јер се можда види боље, види суштина.

Аутобиографска писана форма конструисана је у виду „истргнутих“, фрагментарних сећања и написана је за сваку слику понаособ. Састоји се од осам прича и једног драмског текста. Постојање литерарне форме која је подређена слици – сведочанству, сачињена је с намером да се мотиви (симболи) на самим сликама ишчитају на нов начин. Другим речима, сликани запис нуди „децентрирану“ (оно што је у причи не указује се дословно на слици) визуализацију конструкта текста. Док је слика метафора која има функцију да репрезентује когнитивно подстакнута текстуална сећања, текст је вербално упризорење сликаног призора. Двосмерно повратни однос између слике – сведочанства и текста, огледа се у томе што се писање које произилази из сећања „смешта“ индиректно у слике, док истовремено само сликано сведочанство преображава основну референцијалну текстуалну потпору. Тиме се успоставља дијалог између текста који се темељи на димензији времена и слика као уметничког медија везаног за простор. Феноменолошки аспекти приповедачког света, због свог положаја и односа према сликама, омогућавају да се слике ишчитају на нов начин, те се оне, избијајући у први план, намећу као главни конструкт овог вишегласја. Ликовни запис²⁰ тиме репрезентује сведочанства конкретизујући постојећу истину и формирајући суштинско одређење.

На самим сликама, преиспитујући традиционалне форме које носе различити актери породичног идеала од краја XIX века па све до њене реалности у актуелној историји, посматрам начин на који се гради архетипна породица и оно што полови уносе у склопу родних улога. Притом, хронолошки низ ликовних представа које обухватају стогодишњи период, намеће чињеницу да је већина слика тематски везана за жену. Брош, таџир, тоалетни сто, а нарочито два женска портрета („Елизабета Вондрах“ и „Аутопортрет“) постављена контрастно на почетку и на крају генерацијског низа, симболично отварају и затварају приватну историју. С првим се рачунало одувек, он се очекивао и слутио, а последњи показује временске промене, визуелни резултат низа и појавну природу онога ко бележи све. За разлику од женског оквира и садржаја који је наметљиво присутан, мушки принцип забележен је тек преко два предмета, архетипном функцијом. Перцепција функционише кроз чутуру и бритву; два предмета везана за лутање и контролу, надмоћ и осамљеност.

20 Запис се тумачи као урезан знак који штити од несрећа, урока и болести.

У том смислу, у свести ауторке мушкарац постаје Другост, односно део заједнице који је несхватљив жени и за кога је жена енигма. При крају приче о хроници заједнице, претпоследњом сликом хронолошког низа „Породица“, уједињујем мушки и женски принцип с функцијом њене виталне форме органског и космичког корелата.

Крајње сагледане ликовне представе хронолошког низа породичне историје (као игра временског разлагања) носе у себи временско-просторну пројекцију мотива. Обиле доживљаја и конкретних потенцијала предмета и фотографија гомила се као бујица која има своје исходиште у успоменама и непрекидном кретању породичне историје, да би се најзад на сликама просторно фиксирала као окамењени тренутак кретања. У питању је привилеговани тренутак времена на простору слика. Макро (микро) мотиви као пунктуми који представљају главне тачке ослонца конструкције породичне историје добијају обим и значење универзалних симбола безвремености. Сlike су трајно замрзнута стварност и оне живе од истоветности садашњости, прошлости и будућности, док је сликање себе кроз Друге употребом метафора (тачније метонимија), условило да се метафоре као средство уметности претворе у уметност метафора.

1.1 Методологија истраживачког рада

Оперативна платформа методолошког истраживања наметнула је дискурс који у основи представља интердисциплинарни приступ, скуп различитих резултата, информација, међусобно спојених делова који учествујући у комуникацијској активности пружају утисак целине и потврде промишљања у докторском уметничком пројекту „Аутобиографски сликарски запис у хроници једне приватне историје“. Доживљај и „читање“ слика с разумевањем почива на комплексној мрежи појмова која је условљена не само личном породичном историјом, већ и културом и друштвом у целини. Одређени издвојени савремени теоријски приступи били су подстицајни ослонац и упориште у истраживачком поступку, те ће се у том контексту – као потврде и залеђе, у даљем излагању користити. Теоријска платформа се односи на културу сећања, аутобиографско сећање, концепт биографског предмета антропологије материјалне културе, феномен породичног албума, родне студије и теорију идентитета.

Овако конципирана истраживачка платформа условила је и форму организације писаног рада докторског уметничког пројекта и њену условну поделу на три основне целине.

а) Прва се односи на разматрање појма памћења и сећања ослањањем на савремену област *Memory Studies* и теорију индивидуалног сећања („сећам се“ и „сети ме“ сећањем) Алеиде Асман (*Aleida Assman*). Надаље, теорија сећања Алеиде Асман се у складу са расветљавањем циља докторског уметничког пројекта повезује са личним сећањем путем:

- породичних фотографија и предмета (*сећи ме сећањем*) с једне,
- и аутобиографским причама (*сећам се сећањем*) с друге стране.

б) Други део рада односи се на анализу девет слика докторског уметничког пројекта. Свако од поглавља везаних за ликовни материјал састоји се из три приступа мотиву:

- Кад је реч о предметима, први део је везан за културно-историјску биографију предмета, затим следи аутобиографска прича везана за њега, да би се на крају приступило самој ликовној анализи слике.
- Што се слика насталих коришћењем фотографије тиче, принцип је сличан. Први део односи се на културну историју актуелног проблема на слици (стара фотографија, ентеријер дома, породица и аутопортрет кроз историју уметности), да би затим следио литерарни текст и ликовна анализа слике.

в) Трећи део писаног рада односи се на презентацију докторског уметничког пројекта у Центру за културну деконтаминацију у Београду 25. 10. 2016. год, да би се на њега надовезао уметнички допринос и коначни закључак изведен из разоткривених видљивих доказа сажетих у нове вредносне целине.

1.1.1 Теоријска платформа

1.1.1.1. Памћење и сећање по Алеиди Асман

Под памћењем (меморијом), у психологији се подразумева „општа функција оживљавања и поновног преживљавања прошлог искуства, са мање-више одређеним увиђањем да је садашње искуство једно оживљавање.“²¹ Да ли то значи да поседујемо некакво апстрактно складиште свега проживљеног, те онда из картотеке меморије „призивамо“ (оживљавамо) одеђене делове? Да ли су то два процеса који представљају експоненте различитих когнитивних функција? Кад кажемо да памтимо, а кад да се сећамо?

Социолог Тодор Куљић убедљиво раздваја ова два појма на следећи начин:

„Памћење склапа селективне садржаје прошлости у смисаони поредак, успоставља склад у прихватању и тумачењу света, али наравно не само чувањем одређених садржаја, већ и заборавом других. Треба раздвајати памћење, „складиштење“ садржаја прошлости од „сећања“, тј. актуализовања сачуваних садржаја. Сећање је увек захват у прошло из нове садашњице.“²²

Сећање дакле по Куљићу води увек из садашњице према прошлости, те је оно једносмерно. Памћење је двосмерно, јер прво морамо нешто да доживимо и меморисемо да би структурирали акције, затим понешто заборавили, те се на крају одредили према будућности²³. Стога, „срећни људи имају богато сећање и лоше памћење“.²⁴

Иако је Куљићев закључак снажан и инспиративно поетски, ауторка докторског уметничког пројекта ипак прихвата тумачење Алеиде Асман која ова два појма посматра као пар, као делове нераздвојиве целине. „Ако се задржимо на нивоу свакодневног језика, можемо рећи да је памћење виртуелна способност и органски супстрат, за разлику од сећања као актуелног процеса утискивања и актуализовања специфичних садржаја. Ако се то разјасни, одмах се намеће и констатација да се ова два појма не могу одвојити без лоших последица. Уместо да се памћење и сећање дефинишу као супротстављени појмови, овде ћемо их схватити као пар, као комплементарне аспекте једне целине који се у сваком моделу појављују као пар.“²⁵

21 Sulejman Hrnjica, *Opšta psihologija sa psihologijom ličnosti*, Beograd, Naučna knjiga Nova, 2005, 255.

22 Todor Kuljić, *Kultura sećanja*, Beograd, Čigoja štampa, 2006, 26.

23 Upor. Mirjana Nikolić, Pamćenje javnih medija: od istraživanja prošlosti do oblikovanja identiteta (tekst u okviru projekta „Identitet i sećanje: transkulturalni tekstovi dramskih umetnosti i medija (Srbija 1989-2014)“, 2014, 3 http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded_files/_content_strane/Mirjana_Nikolic.pdf ac. 3.5.2017 at 1.50 PM

24 Todor Kuljić, op. cit, 26.

25 Aleida Asman, O metafizici sećanja, *Reč br. 56, (121-135)*, Beograd, Fabrika knjiga, 1999, 121.

Према Алеиди Асман, наша сећања су епизодна и као таква имају одређена обележја која можемо да уопштимо. Она су на првом месту перспективистичка. Свако из своје посебне перспективе види одређени догађај и као такав га и памти. Зато се сећање на један исти догађај разликује од особе до особе, стога не постоје два иста сећања на један исти догађај, јер га сваки појединац посебно доживљава. На другом месту, сећања не постоје изоловано, већ се преплићу са сећањима других људи и тако умрежена се учвршћују, употпуњују и потврђују. На трећем месту, сећања су фрагментарна, самим тим и ограничена. У свести се јављају као делови, неповезани моменти нечега што се догодило. Добијају облик тек када се допуњују и преплићу с другим одблесцима истог догађаја. На четвртном месту, сећања су непостојана и лабилна. С пролазношћу времена, сећања могу да избледе или потпуно нестану, оно што је било некада битно може да постане потпуно небитно или заборављено, а оно што је било небитно, може да постане битно и значајно. Све наведене промене зависе од промена околности, онога што се у датом тренутку сматра битним и вредним.²⁶ „Сећања повезана у приповедању и често понављана најбоље су конзервирана, али су и њима постављене границе: кад нестане њихов носилац, неминовно нестају и оне”.²⁷

Међутим,

„моћ сећања, ма колико упитна била, оно је што људе тек чини људима. Без њих не бисмо могли да изградимо никакво сопство, нити да са другима комуницирамо као индивидуалне личности. Властита биографска сећања су неопходна, јер су она грађа од које су изграђени искуства, односи, а пре слика сопственог идентитета. У сваком случају само мали део наших сећања језички је обрађен и образује кичму имплицитне животне повести. Највећи део наших сећања, да се изразимо Прустовим језиком „дрема“ у нама и чека неки спољни повод да буде пробуђен. Тада човек одједном постаје свестан тих сећања и она још једном постају чулно присутна и могу се под одговарајућим околностима изразити речима и претворити у састојке неког репертоара којим можемо располагати”.²⁸

1.1.1.2. „Сећам се“ и „сети ме“ памћење

Корен операције изазивања и конструкције сећања по Алеиди, настаје из два модела: *сећам се* и *сети ме* памћењу. „Док је прво вербално и декларативно, друго је нестабилно и дифузно, али не без језгровитости, оно се пре обраћа чулу него разуму”.²⁹ Другим речима, свесно *сећам се* памћење почива на реконструктивном напору и везано је за наратив, причу, док се подсвесно *сети ме* памћење активира

26 Ibid, 23.

27 Ibid.

28 Ibid.

29 Aleida Asman, *Duga senka prošlosti* (prev. Drinka Gojković), Beograd, Biblioteka XX vek, 2011, 150.

путем материјалних доказа. Породичне фотографије и лични предмети сродника функционишу као окидачи за оно што смо некад доживели у вези с њима, те они као наново нађене „половине“ допуњују „преполовљене“ осећајне диспозиције које „дремају“ у нама. Кад се те „две половине“ наново нађу, оне могу бити подигнуте до свесне димензије, те се придружују *сећам се њамћењу* и „тима смо стигли до перманентног декодирања предсвесног у свесно, чулног у језичко и сликовно”.³⁰

Као слагање с теоријом Алеиде Асман, у докторском уметничком пројекту „Аутобиографски сликарски запис у хроници једне приватне историје“ паралелно дефинишем лични идентитет кроз Друге, путем ове две врсте сећања. Први настаје свесно изазваним сећањима, а други породичним фотографијама и личним предметима сродника. Оне као скуп формирају аутобиографске исповести у виду прича из којих израстају слике.

а) Сећам се њамћење

У психологији и психотерапији се за *сећам се* памћење везује концепт приче, то јест, ми смо повести које причамо о себи. На основу тога, сам идентитет се формира уз помоћ приче, која сећањима даје не само облик, већ и значење.³¹

А чега се сећам?

Као Киш, чулних сензација боја, мириса, укуса, звукова и слика, а број им је бесконачан без почетка и краја као Борхесова „Пешичана књиџа“...

Мирис: мајчине косе, ивањској цвећа, сјаваће собе у Руми, „шашки“, гедине колоњске воде, ваниле у шјајзу, шује са дрвима, хлеба код Македонца, кошобање, „Базока“ жвака, шајине лекарске шорбе, коња, бака Јелениној ормана, мирис сјана на Вождовицу, „Радион“ прашка, љушнице, кукурузовине, љолећа у њиви, шуфнудли, шек куљене Лаге, Јелениних „комисјрошова“, школе „Веселин Маслеша“, киселој кујуса у љодруму на љолеће, књиџе на љошници, шајине Манасширке, Арчија, воде на аршерском бунару у Шајцу, безбојној лака за нокше, Бошкове канцеларије, заторелој љребранца, мирис класе у Мила Милуновића, Веркине кафе, мирис „орлових нокшију“, лаванге иза куће, мирис Андреине коже, Филијове бенкице...

Укуса: масшци и алеве љајрике, слашка од белих шрешања, клизаних љалачинки, млека са љуцалицама, живој шесшца, хемијске оловке, шшрудле с маком, сувој врашца на љашшешци, колача од блашца, киселих красшваваца извађених из шешли на сунцу, врућих чварака, ајвара, љројолиса, чаја љроштив асшме, бухшци са зечешцином, вина са Пељешца, љашкој сира, кајмака са Злашшшбора, шшња из Малој Зашшона, осшрица, смокија, сока од зове, мушшше, љодварка, зелених риншлова, младе шшраве на Злашшшбору, лолийој лизалице, кокшше, млека из маслачка, зноја, суза...

³⁰ Ibid, 155.

³¹ Ibid, 154–155.

Боје: бела боја Јеленине буби краће, црна, моје школске кецеље, жућа боја јорџана, црвена боја прве менструације, прозирна шампањ боја завеса које проуштају светло прозора, нежно жућа ивањској цвећа, прешће зелена кактуса на прозору, белина иелена моје деце, шаренило бојанке, сиво-светлуцава боја сребрине која се износи само за славу, бордо боја наниној „сећа“, дубока црна гединој коња, златна боја ишенице, светлуцаве жуће звезде златиборској неба, сиво-плава боја шашиној тромби кайућа, сусрет две плаве на хоризонту, вайромет за Нову годину, белина снећа на Брезовици, тамна умбра шек преоране земље, шетет боја мајчиних косица, црна боја лакованих цицела, иушеност Андреиној шорза, боја жића Филипове косе...

Звук: црквеној звона, шашиној апарата за мерење приписка, Моцартове сонате у Б дуру, гединој шенора и маминој алта, Ганетовој баса и Лазине виолине, Јелениној звука клавира, староградских песама, шлагера Мирка Шоуца, шамбурица, „Плетерса“, „Абе“, „Дисциплине кичме“, Пети Смит, машине за шивење, иукећања дрвета у каљевој пећи, црквених ортуља, звук оловке на папиру, писаће машине, изворске воде са пошока, ишница у пролеће на Златибору, звук ветра на врху Читоше, Невере на Хвару, подневних зрикаваца на Ласкову, сирене хиће помоћи, звук првој Андреиној плача, Филиповој смеха, фијука бомби, црквеној хора у Храму Светој Саве...

И слике: око у јаћењој чорби, сладолед – шатет код чика Милоша, дрворед кесена у Главној улици који воде у бескрај, ушорене куће са великим кайијама и старцима који седе на малим клујама и зуре у празно, Јеленини прозори са бледоружичастим и јаркоцрвеним цветовима кнор-бетонија, поворке за сахране, славе, мама над књигом, шаћа за писаћом машином, мали лифт који заудара на мокраћу, нана на шетеништу куће у паучама и марамицом брише сузе, блато шабачкој вашара, полед из прече клује до прозора, Савина касарна, поломљена лева рука моја брата из које вири коса, мама и шаћа илешу на башти хошла „Кроација“, повраћање у базену на шрци 50 м прсно, иалеша, рабљен паркет уљан уљеном и бојама у класи на Академији, пороћај, Андреин насхуј у Ресавској 78, сјај Филиповој лица над рођенданским свећама...

б) Сећи ме памћење - „Друће половине“

„Сећи ме памћење није организовано и не може се организовати“.³² Оно настаје када долазимо у додир с местима и предметима који су у стању да пробуде „заспале“ успомене у нама. То могу бити предмети, фотографије или места на којима смо некада боравили, попут породичног дома. Некада смо користили те предмете и били актери на фотографијама. Тиме је остао део нас самих уткан у њих, док се њихов део интеракцијом с њима пренео на нас. То и такво сећање остаје у нама да „дрема“ све до оног тренутка када поново дођемо у додир с тим познатим стварима. Тада се поновни контакт с њима јавља као окидач у нашем сећању и подсећа нас на све оно што смо сачували у нашем памћењу.

³² Ibid, 155.

Дакле, „Сети ме“ памћење није ништа друго до потенцијални систем резонанци. „Која ће струна бити додирнута, да ли ће и када доћи до треперења у лавиринтској мрежи наше душе, то је нешто на шта се у ствари не може утицати и што у великој мери почива на случају.“³³

и) Феномен породичне фотографије и њена употреба у докторском уметничком пројекту

„Фотографија је светлосна сенка која прати физичко тело; ако фотографија не успе да покаже тај изглед, тело остаје без сенке, а када се она једном изгуби, одсече као у миту о Жени без сенке, преостаје само јалово тело. Том затегнутом пупчаном врпцом, фотограф даје живот; ако он не успе услед недостатка талента или због рђаве среће не уме да подари прозирној души светлу сенку, субјекат заувек умире.“³⁴ Ова Бартова (*Roland Barthes*) метафора пупчане врпце, како пореди Меланија Белај, која се односи на сваку фотографију која има уметничку вредност и која нам нешто значи, може се уколопити и у нешто што је природно и карактеристично за породично сродство,³⁵ као и улогу жене у самој породици. За жену „сакупљати фотографије значи сакупљати свет...“³⁶ те не чуди чињеница да су се наше прабаке, баке, мајке, одувек трудиле да пажљиво сачувају та минијатурна сведочанства о прошлости које за њих значе присвојити фотографисано и сачувати га од заборава. Оне их лепе у албуме, стављају у рамове поред кревета, у медаљоне око врата, противећи се њиховој крхкости и болестима папира. Што су фотографије старије и што је већа сличност са особама каквим их памтимо, то су и вредније јер су склоне нестајању.

Сама породична фотографија је тиме траг срећне прошле стварности, „нешто непосредно пресликано са стварног“,³⁷ овековечен тренутак који је намењен будућности. Бележењем заједничке прошлости оне као да причају причу о историји једне породице, стварајући породични мит за будућа поколења. Захваљујући њој и преко ње, породично памћење ће се овековечити и наставити у генерацијама које долазе, кроз слике и приче везане за ове интимне предмете рефлексije.

Фотографије из нашег породичног албума бележе раст и снагу нашег заједништва, бележе формулу времена које је, чини се бићу најтачнија ако га назовем златним добом заштићености и сигурности. Ако је то и заблуда коју фотографија нуди, она је чаробна, плоносна и племенита. Упркос свему што свакога дана уће у моје уши, упркос животном искуству, страху и храбрости, успеху или неуспеху, радости или тузи, ја не могу и не желим да се одрекнем фотографија које су вера моје

33 Ibid.

34 Rolan Bart, *Svetla komora (Beleška o fotografiji)*, (prev. Slavice Miletić), Beograd, Kulturni centar Beograda, 2011, 100.

35 Melanija Belaj, *Porodična fotografija: suvenir emocija*, u Nataša Govedić (ured.), *Treća*, (8/2), Zagreb, Centar za ženske studije, 2006, 87.

36 Suzan Sontag, *Eseji o fotografiji*, (prev. Filip Filipović), Beograd, Radionica Sic, 1982, 17.

37 Ibid.

младости да ће опет једном, упркос свему, све бити у реду. Ту међу њима тешим се наслеђеним поуздањем да ће једном данашњи евентуални пад изгледати само као интервал у вечитом ритму напредовања. Нешто у мени, без обзира на сазревање, сазнања, разочарења и искуство, не може да се од њих отргне, јер све оно што је човек из струјања времена примио у крв, то на њему остаје вечито.³⁸

Ево, на једној је снег крајем априла. Фотографисали су ме на дан моје најраније заклетве верности кад сам добила црвену мараму око врата, пионирску значку, капу и пионирску књижицу. Рецитовала сам на бини изнад које је висио велики нацртани постер очинске фигуре председника Тита, рад мог професора ликовног, Локнице. „Друг Тито, јаше на челу колоне, уском стазом планинском...“, одјекивао је мој гласић на разгласу дугу баладу Владимира Назора. Сви смо ту, мама, тата, брат и ја и цели мој разред основне школе „Веселин Маслеша“, окупљени у великом бетонском дворишту омеђеном дугим дрворедом снажних високих топола, са којих лагано, као комфете падају беле „маце“.

На другој смо тата, мама и ја за Нову 1979. Прво чекамо брата који је отишао по комад хлеба, масти и алеве паприке, да би нас потом ухватио нашим „идиотом“. Отац је у међувремену спустио плочу „Абе“ на наш стари сиви грамофон марке „Supraphon“ са 16, 33, 45, 78 обртаја. Онда је почео да игра и брат је ухватио моменат кад је отац покретом руке позвао нас две да му се придружимо. На фотографији је тата, мени се чини висок, згодан, као идол из преподневних црно-белих филмова педесетих, док је мајка нежна и ситна у тиркизној хаљини Мирјане Марић и кућним папучицама са женственом штиклем. Они весело играјући гледају једно у друго, а ја у њих. Док се гледамо у углу собе, иза нас је на дрвеном постољу окићена јелка чије су иглице већ почеле да опадају.

Овде сам са својом наном, очевом мајком, од које сам наследила име и још штошта. Фотографија је са породичне славе у Шапцу где она седи на челу стола и изгледа поносно и моћно са својим избораним ко од ветра уштављеним лицем и као на уљу продорним очима. И на фотографији изгледа као да јој није била потребна та посебна прилика да делује импозантно као каква владарка. Нана је била неуништива. Да је то тачно, говори нам и репортажа из „Политике“ од 6. 12. 2005. о најстаријем становнику Србије (мојој нани која је тада имала 103 године), који свакодневно пије воду са артерског бунара пуну арсена. На питање новинара о тајни њене дуговечности, она је одговорила: „Ја, сине, свако јутро себи кажем три пута испред огледала, Љубице свака ти част“. Па кад себи то говорите 103 године, мала је шанса да не доживите 107. Ја стојим поред ње у ролшуама.

Ех, да, овде смо он и ја при нашем првом сусрету који су наместили наши родитељи на Велики петак 1991. Да ствар не изгледа тако, организован је ручак на неутралној територији код Заге и Јолета Петровића. Ја у тегет „адидас“ тренерци увученој у струку, „најк“ патикама и кикицама а ла Бо Дерек стојим љутито међу

38 Upor. Štefan Cvajt, *Jučerašnji svet* (prev. Maja Starčević –Jankovski), Novi Sad, ETHOS, 2009, 15. (citat prilagođen kontekstu)

скупом од двадесетак душа обучених у свечана и импозантна одела и костиме. Нису ми рекли да треба да се „скоцкам“, а сигурно бих кад је у питању мушкарац с којим ћу провести цео живот. Он на фотографији седи лево од мене с прекрштеним ногама, заваљен дубоко у фотељу. Подсећа на ону врсту адвоката из *Boston legal* или *Ally Mcbeal* које сам анализирао, али никад нисам упознала.

На овој је Андреа са ожиљком изнад леве обрве који је добила пошто је пала са степеница у „Вишеградској“ јер нисам била поред ње. А морала сам и хтела сам, али нисам. Андреа је плакала страшно, све док моја мајка није почела да певуши. Прво тише, онда све гласније, на крају из свег гласа. Онда ми је дала дете у наручје и рекла: „Изведи је на снег и певај јој!“. И тако сам ја са Андреицом увијеном у ћебе ходала пустим улицама Дорћола и певала, а она је спавала.

Јој, да, на овој је Филип у првом разреду. Фотограф их је усликао кад се играју са учитељицом „дан и ноћ“. Сви стоје јер су „дан“, док је мој син у залеђеном полуседећем ставу. Кад сам га питала зашто, одговорио ми је да му је било глупо да се стално диже и устаје, те је одлучио да буде сумрак. Одувек је био склон да с минимално уложене енергије постигне максимални учинак.

ii) Сећање изазвано предметом

Антрополог Денијел Милер (*Daniel Miller*), позивајући се на Хегелову „Феноменологију духа“ (1977) (која сугерише да нема фундаменталне сепарације између човечанства и материјалности), подвлачи да „људи уређују свет ствари, али истовремено свет ствари уређује људе“, повратно делујући на њих. У Хегеловој концепцији, субјект, објект и процес су неодвојиви и јединствени јер су односи субјекта и објекта производи самог процеса.³⁹ „Субјект никад не постоји *a priori*, пошто је увек конституисан кроз процес апсорбовања објекта који је створио“.⁴⁰ Ствари су огледало материјалности, огледална рефлексивност људи.⁴¹ У том смислу, ствари (објекти) нас културно одређују, те је материјална култура један од принципа и правила који одређују мишљење и деловање појединца,⁴² у којој се људи и ствари међусобно дефинишу, преобликују, конституишу или преформулишу.

1) Роба или дар

Предмети су дуго посматрани путем две категорије: као роба или као дар. Прва асоцијација на робу су предмети високе потрошње чијом куповином не добијамо само њега, већ и целокупну идеологију среће. Као софистицирани уметнички коментар на идеолошке манипулације капиталистичке економије

39 Ildiko Erdei, *Antropologija potrošnje*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2008, 226.

40 Ibid.

41 Daniel Miller, *Materiality: An Introduction*, University College London, <http://www.ucl.ac.uk/anthropology/people/academic-teaching-staff/daniel-miller/mil-8> ac.14.5.2017at 5.30 PM

42 Zorica Ivanović, Kuća kao „knjiga“ koja se čita telom. Kulturna konceptualizacija prostora u teoriji Pjera Burdijea, u Aleksandra Pavićević, Danijel Sinani (ured.), *Antropologija 10*, sv. 2, (25-52), Beograd, Filozofski fakultet, 2010, 25.

настаје и сам поп-арт. Радови њујоршких уметника Ендија Ворхола (*Andy Warhol*), Роја Лихтенштајна (*Roy Lichtenstein*), Џејмса Розенквиста (*James Rosenquist*) а нарочито Класа Олденбурга (*Claes Oldenburg*), приказују пресек друштва чија је основа производња предмета који се рекламно приказују. Уметничко сведочење Олденбурга (*Claes Oldenburg*) издвајам из два разлога. Први се односи на његов феномен увеличавања објекта и Олденбургово третирање самог предмета који је у његовом раду хуманизован као аналогија приступа предмету у самом докторском уметничком пројекту.

Оно по чему је Олденбург свакако највише познат су његове монументалне скулптуре које одражавају капиталистичко друштво оспеднуто шаренилом робе високе потрошње. Олденбургова улога у подизању баналне, али препознатљиве форме свакодневног предмета у стимулисању такорећи ироничне пластике га није учинило само водећим 3 Д-уметником у поп-арту, већ је постао и један од најпопуларнијих и најзабавнијих савремених вајара. Стварао је огромне шарене скулптуре кармина, паста за зубе, корнет сладоледа, лоптица за бадминтон и др. У његовом универзуму, мали објекти постају гигантски, при чему је предмету дат нови живот, али је и живот сам по себи потврђен у објекту.



Слика 1, Мост-кашика и вишња, 1988.



Слика 2, Зихернадла, 1999.



Слика 3, Бадминтон лоптица, 1992.



Слика 4, Испали корнет, 2001.



Слика 5, Клас Олденбург, Подни бургер, 1962, МОМА Слика 6, Клас Олденбург, Подна торта, 1962, МОМА

Ствар осећа. Ово је велико откриће које је Олденбург увео у модерну уметност. У стварању осећајног предмета, Олденбург преплиће органско и неорганско. Људско осећање и физичко присуство ствари су у његовом раду удружени на такав начин да се индивидуално, безлично „предметност“ више не разликује од сензуалности и сексуалности. Преплитање објеката и чула производи суспензију осећања, што доводи до неутралног терена где људско тело замењује ствар. Ствар постаје препуна поремећаја и страсти, постаје отекла и узрујана, уздиже се и пада, постаје утучена или тужна, заузимајући место поред људских бића са својом личном историјом. Гледајући Олденбургове меке скулптуре шездесетих, ми видимо да се ово апсурдно стање – осећајни предмет креће и дрхти као људско биће, његове скулптуре су антропологизоване.⁴³

2) Дар

Друга врста дефинисања предмета је дар у коме се остварује највећа веза између предмета и људи. То су породичне драгоцености или лични предмети, ствари које нам значе.⁴⁴ У својој доктрини, Данијел Милер, наводећи овај продубљени аспект индивидуално-психолошко-емотивног значења ствари, увиђа да сами објекти имају капацитет везивања наших емоција, па и придавања смисла нашем животу. Чврста веза између објекта и људи може, по Милеру, ићи тако далеко чак до саме идентификације.⁴⁵

Као потврду овој тврдњи издвајамо књигу Џенет Хоскинс (*Janet Hoskins*) *Biographical objects: how things tell the stories of people's lives* (насталог у склопу њене докторске дисертације), која је имала за циљ проучавање успостављања и грађења

43 Upor. Germano Celant, Full text of "Claes Oldenburg: an anthology" - Internet Archive, https://archive.org/stream/claesold00olde/claesold00olde_djvu.txt ac. 2.5.2017 at 9.30 PM

44 Igor Kopytoff, The cultural biography of things: commoditiation as process, у Arjun Appaduraj (ed.), *The Social Life of things, Commodities in cultural perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, 64–73.

45 Упор. Антропологија материјалне културе, са предавања проф. Илдико Ердеи, Одељење за етнологију и антропологију Филозофског факултета Универзитета у Београду, 2008, 14. <https://www.docsity.com/sr/antropologija-materijalne-kulture/452004/> ac. 14.5.2017 at 5.50 PM

националног идентитета Лаоса, Вијетнама и Камбоџе. Проучавајући племе Коди на острву Сомба, она у својој књизи записује да чланови племена (који су сачували паганску већину све до осамдесетих) нису могли да говоре директно о себи другој особи. Међутим, језик Кодија је богат конвенционалним метафорама и често говоре изакола да би нешто објаснили.⁴⁶ Оно о чему су давали више информација је историја размењиваних предмета као и ритуално значајни кућни предмети. Хоскинсова је у својим интервјуима открила да је историја предмета код Кодија била испреплетана са историјом људи, те причајући о њима, они их заправо користе као метафоре индивидуалног искуства. Код њих је „конвенционални дуализам ритуалног говора родно конструисан, поиграва се представама о мушком и женском, да би се „завршио“ формирајући слику која је на неки начин састављена од оба елемента. О сексуалној политици се код њих ретко расправља, а о осећањима никад“.⁴⁷ О овим стварима чланови племена Коди говоре само кроз метафоре које су фокусиране на предмет. Притом они не само да дају информације о свом животу, већ причом кроз ствари граде свој сопствени идентитет, те га само тако уобличавају за јавну употребу.⁴⁸

Ако са антрополошког пређемо на уметнички, књижевни модел, добар пример сврхе и важности личних предмета је књига Орхана Памука (*Ferit Orhan Pamuk*) „Музеј невиности“, као и сам музеј који је пандан књизи.⁴⁹ Памук је за изградњу овог музеја утрошио сав приход од Нобелове награде јер је то била шанса и полигон да се докаже, како је сам рекао, као комплетан уметник. Наиме, огромно време које је посветио изградњи музеја, оживело је његов дечачки сан да постане сликар. На три спрата у 83 стаклена ормана који су названи по сваком поглављу књиге, налазе се упаљачи, минђуше, фотографије, новински чланци, порцеланске фигурице, трицикл, писаћа машина, велика количина млинова за кафу, дакле готово све што је главна протагонисткиња романа Фусун наводно додирнула. Ишло се тако далеко у документовању стварног постојања главних ликова романа да су изложене и прљаве шољице с траговима кафе и полупоједене кришке дуње. Фасцинантно је и платно у приземљу на ком је причвршћено 4213 цигарета, које је наводно Фусун од 1976. до 1984. гасила у пепелари, а Кемал сачувао. Истанбулски вајар и дизајнер накита, Кимет Дастан (*Kimet Dastan*), који је осмислио овај експонат, причврстио је опушке поређане у редове и колоне од плафона до пода, те издалека изгледају као циновски текст исписан клинастим писмом. Изблиза се примећује да су филтери обојени јарко црвеним кармином и остацима сладоледа од вишања који је јунакиња обожавала.⁵⁰

46 Janet Hoskins, *Biographical objects: how things tell the stories of people's lives*, New York, Routledge, 1998, 2–3.

47 Ibid, 3.

48 Ibid, 2-3.

49 Личност из романа, заљубљени Кемал из стана вољене Фусун краде ситнице, предмете са којима је она била у непосредном контакту. Мислећи да ће је тако увек имати уза се, Кемал заправо краде делове њеног живота и прави неку врсту светилишта, те се љубав према Фусун претвара у опсесију и фетишизам, у Dragan Matović, *Muzej nevinosti Orhana Pamuka*, *Večernje novosti*, Beograd, 1. maj 2013, 16.

50 Ibid.

Када говоримо о предметима као драгоценостима које нам значе, издвајамо слике београдске уметнице Марије Драгојловић са закључком да нам она заправо допушта да уђемо у њен најинтимнији простор. Кутијице, пудријере, кармини, бочице за парфем, експлицитно наглашавају дубоко „женско присуство“ на великим платнима. Оно се не намеће само избором предмета него и софистицираним сликарским рукописом. Префињеном сликарском осетљивошћу богатом лазурима, које наношењем граде дубину и финоћу боје, Марија конструише „феминину мануелност подржану иконографијом“.⁵¹

Марија мали, интиман предмет поставља на велико платно, те поступком увеличања предмет губи своје првобитно значење и функцију и постаје на платну монументална, монолитна архитектонска форма. Овакав феноменолошки, есенцијални приступ она појачава: фронталним приказом (укидањем треће димензије предмету), недефинисаном позадином и одсуством сенке.⁵² То је све само не случајност (као и све у Маријином сликарству) и ради се заправо о позајмицама из византијске културе.⁵³ Али концепција Маријиног сликарства „се не заснива на хипотетичној сличности слике и протопипа (као у византијској уметности), већ на сасвим поузданом постојању референце (што се посебно подвлачи самим називима слика), и то наравно (треба ли то посебно наглашавати?), из секуларног домена. Заправо, слике Марије Драгојловић су копије које се еманципују од оригинала и његовог окружења“.⁵⁴ Поступком фетишизације предмета, Марија ствара мит о слици као уникатном луксузном предмету који је ту да би неговао укус.⁵⁵



Слика 7, Марија Драгојловић,
Златна пудријера, 2007.



Слика 8, Марија Драгојловић,
Црна пудријера са сребром, 2008.

51 Mileta Prodanović, *Inventarska kutija Marije Dragojlović*, Beograd, Fondacija Vujičić kolekcija, 2016, 52.

52 Јасмина Чубрило, Изложба: Марија Драгојловић, Без назива, *Време*, 22. јануар 2000, 42.

53 Византијски сликар одбија коришћење илузионистичке перспективе у циљу приказивања световног и духовног као узвишеног (на „небу“ нема треће димензије). Такође, у традиционалној уметности Византије, фигуре светаца су сликане на извесној дисторзији у односу на посматрача са замље, одавајући утисак да су ближе него што јесу. U Mileta Prodanović, op. cit. 96.

54 Jasmina Čubrilo, nav. delo, 42.

55 Ibid.

Слично поменутиим уметницима (као и бројним другим које историја уметности бележи), и сама приступам сликању свакодневних предмета. Међутим, док наведени ствараоци величају предмете у својству критике потрошачког друштва (Клас Олденберг) или је предмет фетишизиран (Марија Драгојловић), у пројекту „Аутобиографски сликарски запис у хроници једне приватне историје“ посматрам предмете као скуп артефакта помоћу којих се може испричати породична генеза и њена историја. У складу са овим уверењем, истражујем социјални живот предмета у породичној историји (више од 100 година) и његову тесну везу с корисницима. Ова нит је јасна ако се узму у обзир трагови на стварима које су употребљавале три генерације њених власника. Тиме се увиђа да лични предмет има своју аутобиографију, али говори и о аутобиографији чланова породице. Из наведеног се извлачи закључак да је категорија личног предмета „потпора, симболичко-приповедачко искуство за откривање сопства. Њена методологија везана је за индивидуе, за животне приче неколико индивидуа које чине њену монографију. Сви ти предмети су карактеристични за једну заједницу и могли би их назвати традиционалним јер су део традиционалног инвентара заједнице.“⁵⁶

в) Аутобиографски наратив

Као финални извор сазнања о себи кроз друге (путем сети ме и сећам се памћења као конструкта аутобиографског сећања) уобличава се аутобиографски наратив уметничког пројекта у виду фрагментарно организоване форме која аутономно сведочи. Приче, истргнуте странице сећања, личних запажања и закључака извлаче се из догађаја и личности које су утицале на моје формирање и конструисане су с циљем избора мотива на самим сликама.

Будући да наша савремена свест припада постмодернистичкој перспективи, чија је суштинска црта плурализам изражавања, мишљења и делања, плурализам гласова у оквиру једног дела⁵⁷, она ми је дала право на слободу увођења и аутобиографског текста у дискурс. Стога се форма бимедијалног онеобичавања у формираном „организму“ овог уметничког пројекта ишчитава путем дијалога ова два аутобиографска приступа (приче и слике) и формирана је са поетско-естетским циљем. Притом, далеко од тога да мислим да слика не може испричати причу, те да она није самодовољан ентитет. Али сама аутобиографска форма дала је могућност плурализма изражавања и превазилажење граница између медија слике и медија текста. То вишегласје унутар једног дела није само форма у писаном раду докторског уметничког пројекта. Она је на индиректан начин била предочена на самој изложби докторског уметничког пројекта у Центру

⁵⁶ Антропологија материјалне културе, са предавања проф. Илдико Ердеи, Одељење за етнологију и антропологију Филозофског факултета Универзитета у Београду, 2008, 42. <https://www.doccity.com/sr/antropologija-materijalne-kulture/452004/> ас. 14.5.2017 at 5.50 PM

⁵⁷ Ljubomir Maširević, *Postmoderna teorija i film na primeru kinematografije Kventina Tarantina*, Beograd, Čigoja štampa, 2011, 20.

за културну деконтаминацију октобра 2016. год. Идеја је била да се у форми каталога поред сваке слике нађе и део аутобиографске приче, те је аутобиографски текст као индиректни модел омогућавао да се слике на изложби тумаче на интимнији начин: као поетска приповест интерпретације слике. Сам наратив није предочен у класичној аутобиографској форми „писања књиге о себи“, већ су то једноставно приче предочене слике.

Ото Вајнингер (Otto Weininger) у свом делу Секс и карактер, (*Sexe et caractère*), говори о томе да је писање аутобиографије увек знак мушке генијалности, те је то „оно што ствара изванредну побожност коју примећујемо док читамо његове мемоаре“.⁵⁸ За разлику од супериорног човека, за Вајнингера, жена није способна да напише своју биографију: „Жена је биће које живи у дисконтинуитету које је лишено памћења, па зато нема приступ генијалности; она је лажов, а лажови имају лоше памћење“.⁵⁹

Зашто Вајнингер тако мисли? Првенствено бих подвукла његов израз *побожности*. Дубоко укоренен положај жене у друштву у коме је она уписана у перспективу друштвене инфериорности, оформљен је још у хришћанској религији. Она је временом искристалисала јасну биполарност са карактеристикама пола те се за женски везује емотивност и сексуалност, а за мушки рацио и памет.⁶⁰ Мушкарац је „ум“ који жену (која се тратира као „тело“) контролише и формира њена интересовања која су у складу са смерношћу, скромношћу и фамилијарном пожртвованошћу. Таква историја довела је до тога да је у самом корену женске креативности подељеност на оно што се од ње очекује и на оно што она жели да буде.⁶¹ Балансирајући између та два, она „пројектује сопство поистовећујући се са самодефинисањем које је наметнула патријархална култура, истовремено је ревидирајући.“⁶²

Оно главно што одликује женску аутобиографску прозу је да се субјективност појављује и гради на *односноци* (*relationality*), то јест за изградњу идентитета треба други субјект.⁶³ „Метонимија која се подразумева у стратегијама другости код аутобиографкиња – представљање „ја“ кроз моделе других – је у ствари мање супституција, а више конструкција аутобиографског ја у текстовима, где се чини да спољно поприма највећу важност као привидан субјект писања и живота.“⁶⁴

Карактеристичан начин остварења женског идентитета кроз писање је „уписивање себе“, у простор интимног дневника. Он се показао као прибежишни оквир који не само да омогућава да се искаже сентименталност,

58 Žak Larider, Pamćenje i zaboravljanje Sigmunda Frojda i „izlečenje kroz pisanje“, *Polja* 459, (119-132), Beograd, 2009, 124.

59 Ibid.

60 Татјана Јовановић, Конституисање женског канона у српској прози 1990–2010 (Докторска теза, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, 2016, 43.)

61 Ibid.

62 Ibid, 40.

63 Ibid.

64 Ibid, 44.

емоција и женственост, него јој и даје одмак од литерарне задатости мушких приповедних образаца.⁶⁵

Тако је и у докторском уметничком пројекту аутобиографски текст оформљен у виду дневничког записа. Тиме, хтела ја то или не, моје васпитање и одрастање условили су уточиште „сопствене собе“ јер:

„те собе (...) или су мирне, или у њима тутњи; гледају у море; или пак на затворско двориште; у њима се суши веш на конопцу, или се пресијавају од опала и свиле; оштре су као коњска струна или меке као паперје – довољно је ући у било коју собу у било којој улици, па да ти се цела та сложена снага женскости сручи у лице. Како би могло бити другачије? Јер жене су седеле у кући све ове милионе година тако да су данас и сами зидови прожети њиховом стваралачком снагом, која је заправо толико препуна цигле и малтера да би сад могле наћи нову одушку у перу, четкици...“⁶⁶

Дневнички запис састављен је из два дела. Први део обухвата калеидоскопску причу испричану по некој унутрашњој логици асоцијативног карактера која би се могла окарактерисати као сећање на дане одрастања. Други део се односи на садашњост и сагледавање себе у савременом свету као мајке, супруге и уметнице, те се отвара простор да се каже животна истина, шта се мисли, за шта се залаже и против чега се бори.

Није случајно што текст започиње причом „Елизабета Водрах“. У њој, бајка која убачена у причу о прабаки и ономе што сазнајем као сведочанство од своје баке Јелене, имплицира формирање ставова под утицајем бајки на дете. Након тога следи пет аутобиографских наратива о „биографским објектима“ у којима сваки предмет прича причу о свом кориснику. Брош, бритва, чутура, сто и тањир су метафоре за најближе чланове породице: мајку, оца, брата, баку и деду. Потом следе приче везане за садашњост предочене кроз простор дома и садашњу породицу. Аутобиографски текст затвара прича „Аутопортрет“ у којој као мајка, жена и уметница конструишем одговор о томе ко је заправо аутор. Да ли је то био чин самооткрића или опраштања и раста, коначно откривам у трансцеденталном својству уметности.

65 Nikolina Žigmunić, op. cit, 12.

66 Вирџинија Вулф, *Сопствена соба*, (прев. Славица Стојановић и Смиљка Богуновић), Београд, Плави јахач, 1995, 106.

АНАЛИЗА СЛИКА ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА



„Елизабета Вондрах”, акрилик на платну, 200x180cm, 2016.

2.1.1. Слика „Елизабета Вондрах“

Увеличани портрет Елизабете Вондрах, као прва одредишна тачка у развоју уметничког аутобиографског концепта, настала је по породичној фотографији из албума с краја XIX века. Одмах на почетку уводим одабир фотографије као битну димензију рада, а формат и чин сликања као памћења, магијског понављања, поклањања моћи призору.

За потребе докторског уметничког пројекта, тражила сам од мајке један од наших албума с фотографијама из мог детињства. Садржај велике дрвене кутије која се налази у дну мајчиног ормана, испуњен је невероватним бројем малих шарених албума Кодакове рекламне кампање. Фотографије су спонтано сложене, обележавајући кључне моменте нашег породичног живота. Тиме је отворена могућност невероватног произвољног комбиновања које структуру представљања и читања породичне историје чини крајње флексибилном. Смењивале су се „екран слике“ у фрагментима: излети, путовања, рођења, крштења, али нису постојали ред и хронологија догађања.

Испод породичне дрвене кутије са успоменама је заборављени албум моје прабаке Елизабете из XIX века. Репрезентативни повез са златном врпцом и угравираним словима „Wondrach“ је и својом унутрашњом структуром и импресивном формом кодекса указиво на разлике у негдашњем третирању породичне историје. Албум на првом месту има форму „књиге“ која се могла тако и „читати“. На првој страни налази се угравирано породично стабло по прадединој линији, да би се на њега надовезали портрети предака у којима је јасно подцртана улога мушкарца, оца, настављача лозе. Свака фотографија има на својим угловима чудне папирне уметке који омогућавају да се фотографија пажљиво може узети или вратити у оквир. Овакав распоред „углова“ онемогућава да било која друга фотографија дође на то место, те је хронологија постављених фотографија указивала на њихову коначност. Тиме је албум заправо градио читаву причу представа о „идеалној породици у којој се зна ред“, при чему су стабилност и трајност кључни принципи на којима се темељи његова структура.

С друге стране, албум је и репрезентација породице спокојног бечког грађанског друштва XIX века, која функционише као слика намењена јавности. Наглашен однос моћи унутар породичне структуре (иако само формално део приватности) је јасан ако се има у виду начин одевања, распоред седења у фотографском студију, гест и поза, који су у складу с друштвено прихватљивим хијерархијским односима. Другим речима, албум је репрезент стварања друштвене вредности јавности приватног јер се приватно у јавности троши.

Оригинална фотографија изабрана за докторски уметнички пројекат налази се при крају албума, међу последњима у низу. Тим положајем она, чини се, наговештава Елизабетин судбински крај везаности за матичну породицу.

Моја прабака имала је тежак и буран живот. Одрасла је у градској кући на адреси *Maria Hilfen Strasse 10*, у срцу Беча, тик уз зграду Опере. Била је мешовитог порекла, мало немачког, мало чешког, а већином пољског. Имала је и мало француске крви са очеве стране. Услед ове мешавине крви и она сама била је неодредива и чини се да је природа овај пут желела да створи неко самостално биће које нема суштинску везу са својом расом, сортом, класом и пореклом.⁶⁷ Била је, чини се, као дивљач чију су природу, брижан немачки одгој и васпитање, само привидно укротили. Све јој је било предодређено, иметак и углед у друштву, школовање и статус. Међутим, то за њу није имало никакав посебан, суштински значај. Изнутра, Елизабета је остала своја и слободна и била је поносна на ту своју племениту дивљину.⁶⁸ Свикнуто на немачку дисциплину, њено круто држање попуштало је у тренуцима протока чудеса музике кроз њено младо тело. Свирала је клавир дивно и изражајно, нежно милујући дирке, као да тонове не жели да изнуди него измами.

Судбоносни сусрет са глумцем, подунавским Швабом, господином Мишковићем, десио се на дипломатском балу у зиму 1910. год, у доба карневала, када је цео Беч играо. Без много двоумљења једноставно је отишла са глумцем, остављајући читав један свет сигурности и привилегија за собом. Када се радило о стварима срца у моменту бацања коцке, моја прабака је суверено уложила све. Ова жена, изнутра суштински храбра (што је веома ретко, ретки су храбри људи јер то није ствар порекла а ни околности), добро је знала одговорност коју та одлука носи. Познајући свој унутрашњи склоп, пустила је да њена природа надвлада искуствени фонд једног света редукованог на материјално. Њена породица се Елизабете убрзо одрекла, док је она на крају остала сама са двоје деце у туђој војвођанској земљи.

Као дете, слушала сам надахнуте приче о прабаки, које ми је моја бака Јелена причала пред спавање. Уместо Гримових бајки, ја сам, урођена у дубоке перјане јастуке и мирис свеже уштиркане постељине, „гутала“ Јеленину покренуто убедљиву драж причања. Знајући унапред сваку причу до детаља, љутила сам се и прекидала Јелену ако који прескочи. Добре бакине приче, лековите у свим временима мог одрастања, чиниле су не само да се идентификујем са јунакињом, већ и да целокупан корпус ликова делим биполарно на добре и зле, слично као у бајкама. Личности и њихови међусобни односи припремали су ме да учим, разликујем и вреднујем своја осећања, мисли и поступке, али такође да их препознајем код других људи из свог окружења. Суштински, Јеленине ауторске приче су биле не тако бајковита ствар, јер су се оне заиста и догодиле. Међутим, и многе бајке су заправо верзија истинитих догађаја јер „Од ткива маште, ткиво бајки гради свој свет, на први поглед случајан, измишљен, иреалан, заправо саздан на истинама првог рада (...) од људске невоље и потребе да се та невоља превазиђе, гради бајка своје царство од заплетених загубљених сећања

67 Upor. Šandor Marai, *Sveće gore do kraja*, (prev. Marija Tot- Ignjatović), Beograd, Narodna knjiga Alfa, 2003, 75-76. (citat prilagođen kontekstu).

68 Ibid, 76.

колективне душе света, стварајући једну јединствену метафору о људској тежњи да макар у причи скочи изнад самог себе, савлада простор и време, отпоре и судбину.⁶⁹ С позиције креатора (или узурпатора бајки), Јелена је својим причама са скровитим психолошким значењем, уз висок домет поетског, мене заправо учила животу. У њима је само наизглед све произвољно, а заправо ништа није случајно. Потребно је било отворити очи да се смисао случаја схвати, те он онда престаје бити исти.

Беч, валцери и љубавни занос посматрани кроз дурбин дечје перспективе, склапали су у мојој машти сопствени надограђени калеидоскоп бакиног сведочења. Будући да нас све што доживимо у детињству трајно дефинише (јер је све оно у шта се развијемо иницирано у њему), ја сам ретроактивно, на четвртој години студија почела да цртам и сликам те кадрове прича. Стварне, постојеће претке из породичног албума постављала сам у своја сновиђења, те су тако настали цртежи и слике иницирани Елизабетиним животним путем.



Слика 9, „Елизабета Мишковић”, акрил на платну, 180x120 цм, 2008.

У овом циклусу радило се заправо о личној хронолошкој презентацији Елизабетиног живота, путем сецесијског приказа жене и њеног уметничког представљања као чулног створења славећи до крајњих граница њене способности за уживање и бол, живот и смрт. Притом, будући да је главна карактеристика сецесијског ликовног приказа орнамент (валовито извајана крива линија која

⁶⁹ Гроздана Олујић, *Поетика бајке*, <https://www.scribd.com/doc/65114077/Grozdana-Olujić-Poetika-Vajke>, ас. 16.2.2018 at 11.20 AM

изазива осећај кретања у површини), као и *Horror Vacui* (страх од празног простора), ја сам, инспирисана овим карактеристикама, цртеже и слике њима „пунила“. На крају, нарочити акценат у представи сопствених сећања дат је у контрастном приказу средина Беч – Рума и способности жене да ишчупана из своје средине нађе смисао у новој култури, језику и начину мишљења, а да притом сачува сопствени идентитет.

За репрезентацију првог пунктума ретроспективне самоанализе докторског уметничког пројекта у сарадњи с ментором, проф. Анђелком Бојовић, узета је управо последња фотографија Елизабете. У оригиналу, она приказује целокупну фигуру ове младе жене у свој њеној виталности, фотографисану у бечком професионалном атељеу.



Слика 10, Елизабета Вондрах, Беч, 1906.

Кадрирање њеног портрета са делом погрсја, чинило се као најсврхисходнија представа почетка трагања за сопственим идентитетом. До тога се дошло усмеравањем на Бартов (*Roland Barthes*) „пунктум“, односно онога што ме на

фотографији нарочито „убада“. Да бих објаснила како сам до њега дошла, кренимо поступно у анализу Елизабетине фотографије, следећи Бартова промишљања.

У књизи „Светла комора“ која се сматра једном од суштинских есејистичких студија о фотографији, Ролан Барт наводи два начина на које фотографија делује на њега. Први је *studium* кога дефинише следећим речима:

„Оно што осећам према тим фотографијама проистиче из неког средњег афекта, готово бих рекао дресуре. У француском језику нисам наилазио на реч која би једноставно изразила ту врсту људског интересовања; али верујем да у латинском постоји та реч: то је *studium*, што не значи, бар не у првом реду, „студирање“, већ стрпљиво окретање ка некој ствари, склоност ка некоме, некакво опште посвећивање, свакако мерљиво, али без посебног жара“.⁷⁰

Студијум би дакле био „пружање пажње нечему“, начин на који нас фотографија заинтересује, културолошки или приватно. Он је основна очигледна намера Оператора⁷¹ остварена тако да је видљива спектатору⁷², њен очигледан, информациони, прозирни ниво. „Препознати студијум, то значи неизбежно се срести с фотографовим интенцијама, ускладити се са њима, похвалити их или покудити, али их увек разумети, расправљати о себи у њима (...) Њене функције су: информисати, представити, изненадити, означити, пробудити жељу.“⁷³ На ратним фотографијама то је ужас, пометња, измученост војника и генерални бесмисао. Тиме студијум спада у категорију свиђа ми се или не (*to like or not like*), али не и у категорију волети (*to love*).⁷⁴

На предметној фотографији студијум би био опште место, информација о представи младе жене у специфичној пози и гесту, који нама, спектаторима, говори, о спектруму⁷⁵ (путем епохе, одеће, фотогеничности и сл). Дакле, кад је у питању ова фотографија, испрва се чини да је типско у њој чињеница да у очима класичног некадашњег фотографа жена у заузетој пози делује некакво естетски комерцијално привлачно, како би своју фотографију чувала или поклонила некоме уз карактеристично написано на позадини „за успомену и дуго сећање“.

На свакој фотографији, личност, постајући објект фотографије, ствара својеврсну позу у жељи за што лепшом представом о себи. Зато фотографије увек

70 Rolan Bart, op. cit, 30.

71 Оператор је фотограф, Ibid, 16.

72 Онај који посматра фотографију, Ibid, 31.

73 Ibid.

74 Ibid.

75 Спектрум – „особа или ствар која је представљена на фотографији је мета, референт, некакав мали симулакрум, *eidolon* који објекат емитује, а који би радо назвао *spektrum* фотографије јер та реч у свом корену чува везу са `спектаклом` и додаје јој прилично страшну ствар која се налази на свакој фотографији: повратак мртвог.“ Ibid, 16.

представљају другог. За Барта, та неприродна поза је маска стварне личности, те је *eidos* фотографије фигуративно смрт. Само ретки фотографи својим умећем или моментом изненађења успевају да ухвате међумоменат пре него што фотографисан постаје поза. Он хвата истину, душу фотографисаног (што је ретко), а та фотографија је она коју тражим. Нисам је проналазила ни на једној фотографији Елизабетиног албума осим у последњој, јер (за мене) она која хвата осетљиви моменат животности кад фотографисана још не осећа да постаје објект. Елизабета је на њој жива. Тај фотограф из Беча није био свестан да је овековечио истину, (као и код Барта) истину за мене.

Други елемент који Барт наводи је пунктум. То је детаљ који остаје у сећању, оно што нас на фотографији „убоде“, рани, сакривено испод основне информације.

Барт каже:

„Други елемент ће поништити *studium* (или га разбити на делове). Тај елемент нећу ја тражити (као што сам својом самоувереном свешћу истраживао поље *studiuma*); он сам полеће са сцене као стрела и убада ме. На латинском постоји реч која означава рану, тај убод, белег направљен шиљатим предметом: та реч ми одговара утолико више што она упућује и на идеју пунктације и што су фотографије о којима говорим заправо пунктиране, понекад чак ишаране тим осетљивим тачкама; те ознаке, те ране – управо то су тачке. Други елемент који долази да поремети *studium*, назваћу дакле *punctum*; јер *punctum* је такође убод, рупица, мрљица, мали рез – или бацање коцке. *Punctum* једне фотографије је нека случајност на њој која ме убоде (али ме и рани, потресе).“⁷⁶

Док до студијума долазимо свесном анализом, пунктум је одређен емоцијом, те је неодређен јер је карактеристичан за сваку личност понаособ. За неке, предметна фотографија докторског уметничког пројекта нема пунктум. Други ће га проналазити у скривеним детаљима попут беле кићанке на појасу сукње или положају руке која придржавајући сукњу открива обле бокове жене. Трећи ће га пак видети у срцоликим привесцима наруквице на руци или брошу на оковратнику. За мене се Бартовски пунктум на фотографији Елизабете Вондрах, познајући пренесено њену природу, налази у контрасту мирноће, нежности лика и уштирканог, стегнутог оковратника жене на слици, који је нимало не ремети. У оковратнику и његовим слојевима на изванредан начин видимо сву претераност, сву израженост строгаће, у којој можемо наслутити притисак који жена на слици осећа сваког дана. Она на њега јесте навикнута, али њиме није угрожена.

Оковратник је битан за читаву личност жене јер њиме Елизабета губи сваку очигледну еротичност модерног доба: она је потпуно стегнута, али у томе и лежи латентна еротика. Жена на грађанској фотографији XIX века је еротична

76 Ibid, 30.

утолико уколико је прекривена: она је трофеј који је потпуно елиптичан и који се увек наслућује. Ако јој се одузме елементарна провокативност и еротичност па и делић наог тела (врата), своју полност остварује на алтернативне начине. У „Еротизму“ Батај говори о прекорачењу граница као вечитом извору еротизма: тиме се напушта дисконтинуитет бића као једног и пада у занос, манију која води ка некаквој визији праједног, стапања, континуитета.⁷⁷ На детаљу фотографије, портрета и попрсја, сексуалност се своди на потпуно одрицање од ње саме и тиме се она заправо провоцира, а границе превазилазе. С друге стране, тајна њеног карактера се ту не открива, већ се само излаже посматрању. У тој њеној успостављеној контроли иза које се дешавају незамисливе и немерљиве ствари, стања и догађаји, она зна да ће њен оковратник увек бити чист и подједнако бео. То ми говори њено лице.

Лице ми говори две ствари: да је Елизабета стварна и да је постојала. Да је реална, указује се у убедљивости лика са специфичним благим изразом у очима и осмеху, који одаје слику оне жене коју знам из прича из детињства. Ја сам је препознала, то је она. С друге стране, лик ме враћа у прошлост, али не делује на мене тако што објашњава оно што је поништено временском дистанцом, већ потврђује да је оно што видим постојало. Фотографија „никад не каже да нешто више не постоји, већ само недвосмислено каже да је нешто постојало.“⁷⁸ Она живи у баки Јелени, мојој мајци и мени.

На свим другим фотографијама њеног албума овековечен је идентитет постојећих људи, али не и њихова вредност. С друге стране, на лику Елизабете читам израз благости и нежности, у коме нема никаквог нагона према рђавом. Читам доброту. Моралну доброту која се на тајанствени начин извлачи на површину лика као израз животне вредности. Овако издвојен лик са белим оковратником, наводи ме да поверујем да сам открила праву фотографију.

У жељи да мишљу и сликом исцртавам Елизабетин лик, да од њега направим јединствено поље интензивног посматрања, увеличавам га да бих га боље видела, боље разумела и упознала њену истину. Верујући да ћу узастопним увеличавањем детаља, при чему у сваком већем увећању израња још ситнији детаљ, коначно доспети до њеног бића, као сликар разлажем и на неки начин одуговлачим, како бих имала времена да најзад сазнам. Како расте, слика оправдава ту жељу и наду да ћу доћи до истине окретањем дугмета за увећање. Композициони елементи цртежа добили су већу слободу и шири радијус кретања. Масе косе, лица и попрсја распоређене око хоризонтале и вертикале лежерно сегибају око својих мобилних фокуса.

На увећаној фотографији портрета су реално присутна оштећења која су пренета на слику тако да по „паравану“ лика хотимице круже продирући у његову хроматску чистоћу, да би се на крају у њега утопили и сјединили. Гибање флека, цртица, тачкица и зареза је тиме дало нову димензију лику по дубини и аутентичности.

77 Žorž Bataj, *Erotizam*, (prev. Ivan Čolović), Beograd, BIGZ, 1983, 159.

78 Rolan Bart, op. cit, 80.

Светле очи Елизабете на фотографији су загледане у објектив и постају загледаност у посматрача. Очуђење се јавља при идеји успостављања контакта с неким ко је постојао, али с којим спону посматрач креира у сопственој глави, заједно са скупом претпоставки о личности приказане, у којем она, мада млада, остаје црно-бела и тиме парадоксално стара. Међутим, израз у очима је оно што води од тела ка души, код неког добре, код неког не. Очи једног лица као израз истине јесу нешто попут допуне идентитета. У Елизабетиним очима налазим душу без година и времена.

Елизабетина коса је скупљена у високу пунђу на потиљку чији таласи попут визуелног сна на слици (не губећи ништа од својих властитих својстава) добијају изглед и карактер онирички живих представа. Њена мека реалност није изневерена, али је увећањем систем односа централне масе косе и праменова који немирно падају са стране (понегде утапајући се у позадину) преображен у „реалност“ вишег реда, реалност коју одражава илузија о путовању кроз њену косу.

Елизабетина кошуља и наткошуља су различите материјалне појавности. На слојевима набора на оковратнику налази се софистицирани мали брош. Све три димензије су ликовно инспиративне јер садрже читаву скалу начина њиховог дефинисања. Свила око врата је мека али стегнута, наткошуља је пак чврсто уштиркани бели вез, док је брош метал. Виђење реалности постаје јасније захваљујући различитости материје и уметница тражи њене апсолутне вредности.

Пажљивим исликавањем на крају добијам ново сазнање које поседујем одавно, онда кад сам први пут видела ову фотографију: „То је она“. Слика одговара ономе што од ње очекујем. Верујући да се на слици приказују обриси моје Елизабете јер слика почиње на њу да личи, подударане се на крају не догађа само са самом фотографијом као таквом, већ и са мојим замишљеним њеним идентитетом. Притом се несвесно јавља имагинарна аналогија са сопственим ликом, јер сличност коју сам несвесно сликала упућује на сопствени идентитет. Не ради се само о баналној сличности (која упућује да сам ја са скупљеном косом веома слична Елизабети), већ о детаљима који упућују на, како би Барт рекао, „истину лозе“.⁷⁹ „Лоза открива идентитет који је снажнији, занимљивији – од грађанског пријатнији такође, јер нас мисао о пореклу смирује, (...) и у исто време потврђује једну сталност (истину врсте, а не моју истину) и истиче тајанствену разлику између бића која су потекла из исте породице“⁸⁰. Елизабета на крају отелотворује и удаљеност корена и сличност у детаљима са садашњим члановима моје породице по мајци.

Лик Елизабете постаје метафора која у контексту докторског уметничког пројекта реорганизује моје виђење света, покреће имагинацију и обогаћује перцепцију у потрази за сопством. У сазвучју правог и пренесног, апстрактно и несвесно претаче се у ликовност у самоостварењу несвесног. Конструкција удобне приче о себи у Елизабети схвата да је заправо реч о миту

79 Ibid, 96.

80 Ibid.

јер „све у несвесном тежи да се испољи, али и личност такође жели да надрасне сопствене несвесне услове и да искуси себе као целину. (...) Оно што смо по својој унутрашњој представи и оно што човек представља *sub specie aeternitatis*⁸¹, може се изразити једино путем мита.“⁸² Мит изражава живот најискреније.

2.1.2 Елизабета Вондрах, или Како је Пеја видела Беч⁸³

Оштар звук воза разбијао је тишину војвођанске равнице под снегом. Блесак прозора с вагона, а иза стакла жена. Када сегледа најоље, стакло је пуно чађи. Елизабета брише стакло крајким кружним покретима руком у црној рукавици, погледа уверено у шачкице њејела. Сада је видик јаснији. Привила је ћерку себи на крило и дубоко зарила њене ручице у свој муф.

Гледала је своју другу домовину, сада већ Србију у Југославији, као да је види први пут. Пуста и узорана поља на којима није било ничега осим пар излаганих поља које су тражиле заостала зрна, чинила су проширанство чија је усамљеност и тућа морала дирнути сваког сведока. „Овде ништа нема краја“, помислила је. Врело јој се како од тежине устајало ваздуха у возу, тако и од тежине бесвесне пустиши кроз коју се сањима возе другом без краја. Други завичај, војвођанска равница, отварала се пред њеним очима, а она је по луњању свога срца знала да су предели који је окружују истовремено и судбина.

Дошла је у Срем пре двадесет година јер је сјај која ју је дошла тамо у Бечу била јака од њеног разума. Упознала је на дипломатском балу и ништа нису могли против ње сусрета. На великим прозорима висиле су тежине брокатне завесе, а они су стајали у једном прозорском удубљењу и гледали остале како илешу. Чула је његов јак источњачки акценат, када се нагнуо према њој замоливши је да му се придружи у следећој колонији. Тада су се први пут погледали у очи...

81 Фраза са гледишта вечности.

82 Karl Gustav Jung, *Sećanja, snovi, razmišljanja*, Beograd, Atos, 1995, 14.

83 За причу коришћена књига Шандора Мараија "Свеће горе до краја", чији је изворни текст прилагођен причи јер "ако данас треба саветујем каквог младог књижевника који није сигуран у свој пут, трудио би се да га наговорим нека најпре послужи неком већем туђем делу као његов приказивач и преносилац. У таквом пожртвованом служењу почетник ће се осећати сигурнијим него у властитом стварању, а што човек учини с пожртвовањем, то није таман тако учињено" у Štefan Svajt, *nav. delo*, 135.

Било је подне кад је Елизабета са децом била испред капије свој некадашњег Бечког дома. Кућа је пре неколико сањива почела да живи као нека сива која су навили, а оне су знале да је све спремно за њихов долазак по силуетама које се у журбано крећу испред завеса на прозорским окнима. Испред широких стеница уз складан наклон дочекао их је добри стари Фридрих обучен у црни фрак. Повео их је кроз дуљачак ходник који је повезивао собу за пријем, библиотеку, музичку собу и салоне. Зид ходника био је прекривен портретима: преци, чукунбабе, чукундеде, познаници, мајчина даља родбина, лица људи ушонула у тамну умбру. Зајим празнина од једног квадратног метра међу сликама на зиду. На белој површини примећивао се сиви оквир показујући да је овде некада била слика. Елизабета је без икаквог израза на лицу прошла поред места на којем је некада стајао њен портрет.

У великој соби на сирани дочекала их је Фани. Пољубивши дете, кошчавим рукама подиже главу малој дошљакињи, шако да ју је гледала с висине.

„Има доста нашег, плава је, аријевка. О, а види јој ручице, како су јој дуго прсти. Хеј, па она има жуљеве на јагодицама, она свира!“

„Да“, рече Елизабета суво.

„Мајка чека у својој соби, није добро, немој је замарати. Кућила сам црнину и за тебе, не можеш у шоме пред светом“, изустивши и пустих их да прођу.

Улазећи у собу на сирани, Елизабета је затекла мајку која се тешко придигла, а зајим снага пустих и она поново урони у јаснуке пресвучене сивом и извезеним амблемом. Ђушала је погледа уједно у ћерку и унуку. Изгледала јој је као велика украшена камена тробница где труну догађаји, људи и време која више нема.

Мајка, постоја Ана Вондрах се пре двадесет година затворила у себе и своје усвојене. Од како је Елизабета отишла, живела је у тој соби која као да се и сама навикла на сразмеру њене болести. Осамнаест корака је растојање од кревета до прозора, а седамнаест од бајенске стране зида до врата. Избројала је многа пушта, знала је тачно.

При руци, на малом стоцићу, стајало је сребрно звонце којим је зазвонила. „Нека нас нико не узнемирава“, рече собару, а онда растепљиво дога, „Замолила бих.“ „Двадесет година, четвори месеца и двадесет и три дана од како си отишла“, и као да се уморила кад је изговорила те речи затворена у Елизабетино лице.

Сазрела је у последњих дванаест година, помисли, али стари лепо, као као катедра или племеним материјали, као она више стојина година стара

свила у коју је једна породица ушкала сву сирећност својих руку и свој сан.⁸⁴ Онда јој погледа скрену на дете.

„Како ти је име?“, ухватила.

„Јозефина Пеи Мишковић, имам десет година и бићу пијанисткиња“, констатира и приђе старици погледа у њене суве очи.

Ана Вондрах се блато насмеши јер је препознала у овом мршавом детету иде које владају над месом ону директну способност у мишљењу, свесно одмерену која је била иако карактеристична за Вондрахове. „Наша је“, помисли умирено.

„А иде је он?“, ухватила мајка.

„Умро је пре три године... туберкулоза“, одговори Елизабета заљедана у дрворед кестенова који су се од шерења снега напљанили преко ограде балкона. Васпитање које је у крви понела са собом из куће пројисало је да човек никада не говори о болу, већ да без речи трпи. Најаменије је што мање говориш.

„Од чега живиш?“, ухватила мајка.

„Музика, дајем часове“, одговори.

„Да, то најбоље и радиш... Мени је још мало остало. По шестаменију, имовина је подељена између Фани и цркве. Мењаћу ја догађући део новца за Пеино школовање...“

„Нема потребе, она ће увек имати довољно“, прекину је Елза, оштро дајући до знања да је разговор на ту тему давно завршен.

Онда наступи гуа тишина јер су обе жене знале да су једна другој одавно рекле све. Свака кућа, где су неиспуњена очекивања свом снагом додирнула људе, најуни се овом неразговорном празном садржином.

„Пре него одеш, имам једну жељу“ изустити тихо тосиоћа Ана Вондрах.
„Фантазију полонезе, ојус шездесет један“, а онда тихо дода: „Молим те“.

Елза без речи устала и оставивши старицу мајчине собе широм отворена, увела је за собом ћерку у салон за клавиром. Знала је да старицу као и њу Шојенова музика

84 Šandor Marai, *Sveće gore do kraja*, (prev. Marija Tot-Ignjatović), Beograd, Narodna knjiga Alfa, 2003, 8. (citirano prilagođen kontekstu)

додирује дубоко, јер је обема његова музика говорила и нешто што је само њима било разумљиво. Пребледеле би увек кад би чуле прве тактове, очи би им се ужариле, а лица попримила мимику као да желе нешто да кажу. Дисциплина у којој су живеле и саживеле у оваквим тренуцима би попустила и нештајала заједно са срцем и крућим држањем. Та побуна музике оживела би све оно што су њихова срца сахранила, те је у оваквим моментима њихова кобна страст почела да куца.⁸⁵

Седла је за клавиром усправно и укочено, помало нагнућа напред, док је музика дизала у ваздух помахнишале кочије где је Елза својим окрућеним телом држала узде ослобоћених снага. Осећала се свака клавирска фактура, ослобоћен дух. Темпо еластичан, променљив а не метрономски одређен, говорио је да у овој музици ништа није срачунао ради самољног ефекта. Темпо *rubato*. Онда је најло једним тоном музика заћушала, гула се и заћушила у небо у бескрај и вечности.⁸⁶

2.1.3. Ликовна анализа слике „Елизабета Вондрах”,

акрилик на платну 200x180 цм, 2016.

Портрет Елизабете Вондрах је прва у анализи слика које чине докторски уметнички пројекат „Аутобиографски сликарски запис у хроници једне приватне историје.“ Рад је настао путем предлошка у виду фотографије с краја XIX века, црно-беле, патиниране, увеличане дописнице, мало оштећене, што је на неки начин било врло инспиративно при реализацији слике. Портрет много већи од природне величине, 200x180 цм, иако интиман по предлошку у процесу сликања, попримио је карактер монументалности. Сликање у топло сивој гами било је у складу са идејом израженог физичког карактера и високим степеном материјализације форме. Изгребана, помало пожутела фотографија, а затим увећана, пружила је мноштво најразличитијих могућности у процесу сликања, јер су оштећења отварала нова идејна решења. Заправо, ту су се појавиле три могућности у третману самог портрета са делом попрсја додајући му и специфичну позадину у сивој топлој, а понегде и хладној гами.

⁸⁵ Ibid, 24.

⁸⁶ Ibid.

Третман портрета, фронтално постављен према посматрачу, био је изазован јер су се гледањем исечка фотографије појављивале најразличитије флеке на лицу, које су стварале врло провокативна цртачка и сликарска решења у процесу настајања портрета. Централно осветљено лице Елизабете Вондрах, младе жене топлог и помало замишљеног израза, зрачило је целим сликаним форматом. Осетљиво пронађене флеке на лицу насликаног портрета изазивају асоцијацију гледања облака на небу, но стиснуте усне и отворен поглед очију дозвољавају улажење у психолошко стање портретисане личности.

Интересантна решења су се појавила при сликању попрсја Елизабете Вондрах. Високо подигнута бела кошуља и прслук, такође светао, у такозваном белом чипканом раду, дао је инспиративне могућности у материјализацији ова два различита комада одеће. Везени прслук изазивао је асоцијацију крупно сечених папирнатих цветова с којима се могло поигравати и направити јасна разлика у односу на свилени део одеће.

Трећи провокативни задатак при решавању исечка фотографије портрета односио се на сликање косе, благо подигнуте од лица у пунђу, при чему су неки праменови косе слободније падали и давали fine могућности за динамичније сликарско и цртачко умеће. Улазак косе у позадину и њено потонуће у простору, с највећим валерским контрастима, учинило је портрет помало тајанственим и довољно неоткривеним. Пастуозни потези на сликаном прслуку, као префињени лазурни наноси којима је насликан цео портрет, оживљавају дух Елизабете Вондрах која пред посматрачем уобличава свој живот и време, а истовремено кореспондира са данашњицом, што је чини поново живом.



Слика „Тањир“, акрилик на платну, 200x200 цм, 2015.

2.2.2 Слика „Тањир“

Платно у које „смештам“ породични предмет од порцелана је у облику квадрата, те његова правилност и строго одређени углови приказују реално укалупљење живота. Четвороугаони облик платна комбинован с кружним обликом тањира, указује на идеју кретања и промене реда и нивоа. Однос два геометријска облика позива на потрагу за новом равнотежом.

Круг је савршен симбол из кога се све креће и у који се све враћа. Он се може транспоновати у кружно кретање које је савршено, без почетка и краја, те је круг и репрезент покрета који даје потенцијал.

Квадрат је геометријски облик који нас наводи да се негде стационирамо, да стварима које нас окружују дамо форму и начинимо је стабилном и непроменљивом. Прва асоцијација геометријског облика приликом цртања куће је управо четвороугао, јер без стабилности у форми не би било ни топлине породичног дома. Будући да се ради о украсном тањиру који стоји на зиду, квадратни облик може се тумачити и као намерно издвојени исечак зидне површине кућног амбијента на коме је смештен тањир.

Тањир је предмет који је изразито кућеван, домаћи, те припада затвореном простору породичног дома и жени. Размишљајући о његовој сврси, уочавамо еволуцију предметног тањира: од посуђа, односно нечега што служи да храна стоји на њему, тањир с временом добија и врсту декоративности и естетике која је типично женска. Овај предмет од порцелана на свом центру садржи рококо призор који је уроњен у колосплет ружа уоквиреног позлатом. Сцена приказује стереотипну представу радосног кадра живота младих: две девојке читају писмо које је донео курир, а које је вероватно љубавног садржаја. Чини се да је сцена заправо исечак, кадар из угла неке од отмених пасторалних забава XVIII века, са слика Николаса Ланкрете (*Nikolas Lankreta*). Даме су обучене *a la mode*, у хаљинама са корзетима пресвученим тешким дамастом и брокатом који скривају панијере⁸⁷ и фонтанге.⁸⁸ Курир (љубавник?) је наочит, млад, леп господин у театралној пози. Једном руком је ослоњен на штап, док другом грациозно придржава шешир. Фигуре које су уроњене у зелени крајолик одишу лепотом младости, безбрижношћу, једрином и романтиком. Самим приказом провејава некаква фина доколица једног неузнемиреног живота још неоптерећеног одлукама.

„Наивна“ пасторалност – идеалан крајолик идеализованих прошлих времена указује да крајолик заправо није наиван. Он „продаје“ визију савршености која је само наизглед права, али која је недостижна. Забава коју протагонисти тањира нуде је збуњујућа и сентиментална: предмет стоји у породичној кући што је лако

87 Панијер је конструкција од рибљих костију, дрвета или жице која помало подсећа на кокошји кавез. Уметала се испод хаљине да би визуелно проширила бокове. Надовезивала се на функцију корзета јер се наглашеним и широким боковима истицао узан струк.

88 Фонтанге су јастучићи који су се уметали страга омогућавајући хаљини да фино пада наглашавајући задњи део.

замисливо, и присутан је у стварности заједнице која над њиме подсвесно уздише. Та и таква фантазија централног призора вероватно налази одзив у уму домаћинске жене, која се удајом одриче „безбрижне“ младости и улази у другачији вид живота, у наредну „фазу“. Ван Генеп (*Arnold van Genepp*) се у књизи „Обреди прелаза“ бави између осталог и сличностима у феномену обреда смрти и венчања.⁸⁹ Долазак нове фазе у онтологији индивидуе је очигледан у оба случаја: напушта се познато и улази у другачији поредак и свет. Венчана жена би стога лако на зиду могла имати окачен овакав украсни тањир, као подсетник и окидач за сањарење о ономе што је прошло и што се морало напустити.

За овакав „женски“ предмет начелно је везано његово тумачење кроз наводну јефтиноћу његове идеологије и визије коју нуди. Готово већини, централна сцена на тањиру и укупност ружа у комбинацији са позлатом у окружењу, потпуно потиरे постојање њиховог културолошког и уметничког доживљаја. Углавном се сматра да нам овакви предмети обезбеђују краћи пут до задовољства. За већину, „женски“ објекти садрже скривену намеру да буду вољени, те се као пародија катарзе тумаче једноставно као кич. Брох (*Hermann Broch*) у свом Есеју о кичу⁹⁰ види дубоку повезаност кича и тоталитарних режима: визија света коју нуде је увек једноставна и њихов програм је суштински управо због тога лажан. Ги Скарпета (*Guy Scarpetta*) у разматрањима о кичу додаје: „Оно што одређује кич је чињеница да нам он очигледно прија: знаке лепоте (стереотипизирани, помпезни, неумерени) прихватамо као лепоту саму.“⁹¹ Додатак размишљању о димензијама кича у естетици предмета пред ауторком је свакако и сама основа на којој се насликани приказ налази – у питању је ипак тањир.

Ако је све ово до сада речено – тачно, пре него што анатемисемо овај предмет, те му дефинитивно „пресудимо“ смештајући га ван уметничке категорије, дужни смо пре тога саслушати и његову одбрану. Свакако притом (напуштајући накратко критике Волтера и Блондела) не тврдим да га ћемо га заволети (јер овакви предмети се уче да се воле), али ћемо га засигурно разумети.

Тањир са слике је предмет од порцелана са жигом фабрике из Севра и купљен у једној радњи у Венецији крајем XIX века. Порцелан и сликана декорација упућују на оживљавање изворног рококо стила, који доживљава свој велики повратак широм Европе током XIX века. *Rococo Revival* је епитомизација⁹², привилегија моћи и луксуза индустријализоване Европе. Французи у деветнаестом веку оригинални рококо стил сматрају националним стилем, који својим повратком алудира на обнављање националне традиције. Шокирани недостатком пажње за француску уметност XVIII века, ликовни критичари и писци Француске током XIX века су

89 Арнолд ван Генеп, *Обреди прелаза*, (прев. Јелена Лома), Београд, Српска књижевна задруга, 2005, 134-167.

90 Hermann Broch, *Zlo u vrednosnom sistemu umetnosti*, u Zoran Stanojević (priređivač), *Antologija nemačkog eseja*, Београд, Službeni glasnik, 2009, 94.

91 Gi Skarpeta, *Povratak baroka*, (prev. Pavle Sekeruš), Novi sad, Svetovi, 2003, 125.

92 Сажети извод.

о томе нашироко писали.⁹³ Описи француских рококо сликара као што су Вато, Буше, Шарден и Фрагонар (*Watteau, Boucher, Chardin and Fragonard*), постали су основно средство за разумевање тих уметника у XIX веку, те се њима може објаснити и пробуђена заинтересованост импресиониста за теме рококоа. Мање је познато да је, примера ради, Реноарово познанство са рококоом почело с његовим првим послом декоратера предмета од порцелана, који дугује својој наклоности према цртежу. Задужен за сликање рококо цветних мотива популарних луксузних предмета, млади Реноар је учествовао у националном препороду, украшавајући бели порцелан бисерном пастелном палетом рококоа. Касније, Реноар продубљује своје интересовање за рококо проводећи дане у Лувру, копирајући познате сликаре, нарочито Ватоа и Фрагонара. Његова веза са рококоом превазилази површну имитацију и доводи га директно у дијалог са идејама и мотивима осамнаестог века.⁹⁴

Слично Реноару, који је током живота студиозно успостављао дијалог са рококоом у циљу разумевања и усвајања изворног стила (који ће му послужити као инспирација за његова каснија дела) да бисмо и ми боље разумели предметни тањир из XIX века, потребно је да се вратимо век раније. Кренимо дакле у време на које предмет алудира, време лакоће, прозрачности и лепршавости, време *fête champêtre*,⁹⁵ и *fête galante*,⁹⁶ време перика, лепеза, чипке и парфема, време порцелана из Севра, кренимо у „Луј лапис плаву“ и „Помпадур ружичасту“, кренимо у Версај, у XVIII век, заронимо у рококо. Притом путем овог стила размотримо:

1. Феномен порцелана француског рококоа, по чијем је узору справљен и предметни тањир;
2. Појаву флораних мотива на тањиру;
3. Објашњење централне сцене на тањиру.

Као последњи стил француске монархије, „Рококо није створио сопствену органску естетичку теорију. Себи није дао чак ни име.“⁹⁷ Дали су му га историчари уметности (управо у време његовог развоја половином XVII па до краја века, нпр. Дидро) а заправо се ради о „карикатурално изобличеном појму *rocaille* (шут или

93 Нарочито је важна књига браће Едмонда и Жила де Гонкуа (*Edmond and Jules de Goncou*) „Француски сликари XVIII века“ (*French Eighteenth-Century Painters*). Она свакако није прва, али је важна јер је усмерила пажњу на повећање популарности сликарства XVIII века унутар француских интелектуалних и уметничких кругова, укључујући и импресионисте, у: Michael Traver Ridlen, Renoir and the Rococo revival, (Master of Arts thesis, University of Iowa, 2011. 3) <http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2641&context=etd> ac. 4. 10. 2016 at 2.10 PM

94 Ibid, 6-7.

95 Пасторски фестивали.

96 Термин који се односи на категорију слика специјално формираног за слике Ватоа (*Antoine Watteau's*) приликом његовог пријема у Француску академију 1717. год. Слике су биле компромис између митолошког и савременог, несталног и прецизног, комбинација историјских алегорија и ставова тадашњег доба.

97 Flavio Conti, *Kako prepoznati umetnost - Rokoko*, (prev. Srđan Musić), Beograd, Vuk Karadžić, 1980, 3.

шљунак)⁹⁸, чиме се алудира на орнаменте у облику шкољке, главним обликом декорације рококоа. Рококо као тежња срећи је у самој својој суштини игра, док бујна, прождрљива, неисцрпна декоративна тенденција представља покретачку снагу читавог стила. У тим годинама обична ствар је слика без рама, и уметничка је само ако је ограничена све бујнијим сплетом рокај-декорација. На крају, мало-помало, те декорације постају читава слика, сведена на приказивање сопствене декорације – и украс и садржај.⁹⁹ Ова чињеница имала је за последицу развој примењене уметности која доживљава своје златно доба. Израђују се намештај, огледала, таписерије, сребрнина... У моди су мали, пријатни, крхки, допадљиви, пажљиво израђени и рафинирани предмети тананих димензија, нежних и ваздушастих боја. Материјал који је то најсвеобухватније испратио, могао је бити само један – порцелан. Тако смо стигли до „белог злата“ као најупечатљивијег материјала рококоа, јер је његова употреба толико природна стилу да су неки историчари уметности склони да њиме објашњавају рађање правца, или бар његових облика (што је свакако претерано).¹⁰⁰

Порцелан¹⁰¹, кога је у Европу донео из Кине Васко де Гама, био је врло ексклузивна и скупа роба. Тајну његовог справљања, коју су Кинези љубоморно чували још од династије Танг (618–907), случајно је открио алхемичар Батгер (*Johana Fridriha Betgera*) 1708, трагајући за формулом злата. Тада је он заправо открио каолин, састојак који је недостајао да би се справио савршено бели прозирни порцелан. Аугуст Силни, који ће касније постати и краљ Пољске, одлучио је да уновчи проналазак младог алхемичара, те је основао прву мануфактуру порцелана у Мајсену. Скривена у планини, радионица је чувала тајну белог злата, чији ће примат угрозити такође проналазак каолина, али у Француској, у близини Лимонжа, половином XVIII века. Од тада па до данашњих дана присутно је велико ривалство између француског и немачког порцелана.¹⁰²

Данас је многим тешко да у предметима француског порцелана из Севра (сортираним у колекцијама међу којима је *Wallès* колекција најпознатија), препознају вредност. Налазећи да су предмети пренаглашени, сувише интензивно обојени или сувише позлаћени, највише их збуњује сагледавање њихове функције у свету у којем су створени. Међутим, са овим предметима не можете саосећати док не разумете услове у којима су настали, људе који су их куповали и користили као и шта су они у томе видели.

Уметност француског порцелана из Севра је фузија уметности, индустрије и француске монархије, који су заједно створили нешто апсолутно јединствено и ексклузивно. Порцелан из Севра, софистициран и јединствен симбол новца

98 Ibid.

99 Ibid, 53.

100 Ibid, 4.

101 Порцелан је најфинија прозирна керамика беле боје, чија се сјајна и веома тврда смеша добија печењем мешавина каолина, фелдспарта, кварца и глине.

102 Istorija belog zlata - porcelana, http://www.topsrbija.com/index.php?option=com_content&view=article&id=5313:istorija-belog-zlata-porcelana&catid=320:manastiri&Itemid=563 ac. 13. 4. 2018. at 8.30 PM

и привилегија је спој фантазије и вештине која је довела до експлозије генијалне перфекције. Анализаријући иритантне и софистициране најрепрезентативније примере порцелана из Севра откривамо како тајну њиховог стварања, тако и њихове изванредне власнике и кориснике, жеље и захтеве, како монархије, тако и аристократије. С оваквим необичним и јединственим предметима, француски двор се дистанцирао и подвукао разлику дворана и аристократије од обичних људи. Снажна монархија „оружила“ је себе разиграним, привилегованим стилем, у коме је порцелан био начин на који је монархија приказивала своју не толико политичку колико културну моћ и превласт. Његова скупа израда само је један од начина демонстрације моћи. Не треба заборавити да је порцелан материјал чија је постојаност вечна, а његове боје не бледе. Преко свакидашњих објеката, он репрезентује нешто несвакидашње, нешто потпуно другачије. Он у себи поседује потенцијал да се помоћу њега покаже вечна моћ, и користи људима који то виде и схватају. Све то се уклапа у оно што знамо о дворском животу као великој позорници која служи перформансу величанства.

Сам процес прављења порцелана је раван алхемији и захтева поредуметничке креативности и велики уплив науке кроз познавање технологије инжењерства. Порцелан из Севра није комерцијална индустрија јер се ради о предметима рађеним у малим серијама међу којима не постоје два идентична објекта (јер је један предмет израђиван за једног наручиоца) Они су на полеђини означени хијерархијом потписа уметника, те захваљујући систему маркирања, на располагању нам је и детаљан кључ који открива како су се одвијале и промене укуса.¹⁰³

Потпуно различит у фундаменталном смислу од свог немачког ривала из Мајсена, порцелан из Севра конструисан је од такозване меке пасте – *soft-paste*. Тврда паста (*hard-paste*) из Мајсена, која се састојала од сасвим другачијих састојака, у изради није допуштала високи естетски квалитатет меке пасте из Севра. Порцелан сачињен од меке пасте има чудесну способност апсорбовања боје емајла у њену глазуру. Тако декорација постаје једно са површином на којој је обојена, за разлику од тврде пасте у којој потез четкице остаје изнад површине глазури. Затим сликање на мекој пасти допушта бојама да имају посебну дубину, сјај и постојаност.¹⁰⁴ Оне не само да су лепше и интензивније, већ сликање на мекој пасти омогућава и пригушене прелазе, нежније тонове, већу љупкост, лакоћу, сјај и транспарентност. Као најбели и најтранспарентнији материјал у тадашњој Европи, порцелан из Севра је прешао дуг пут од симбола француске монархије, преко симбола новца и привилегија аристократије, да би након Револуције (захваљујући прилагодљивости руководства фабрике) производња преживела

103 Istorija belog zlata - porcelana, op. cit, http://www.topsrbija.com/index.php?option=com_content&view=article&id=5313:istorija-belog-zlata-porcelana&catid=320:manastiri&Itemid=563 ac. 13. 4. 2018. at 8.30 PM

104 Carl Christian Dauterman, Sevres Decorative Porcelains, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New York., 1960, 286. <https://www.metmuseum.org/pubs/bulletins/1/pdf/3257841.pdf.banned.pdf> ac. 1.10.2017 at 5.34 PM

превођењем порцелана у саставни део националног француског идентитета у XIX веку.¹⁰⁵

Величанствени брод, предмет порцелана из Севра, један је од најрепрезентативнијих комада француског поцелана у целом XVIII веку. То је на првом месту вансеријско умеће јер је настало од меке пасте (која је лакше ломљива од тврде). Предмет успева да стоји вертикално и притом одолева свим бродоломним декадама које ће уследети, чињеница је која је просто невероватна. Он се састоји из два дела, који су прављени, дизајнирани и сликани одвојено (при чему су се пекли више од десет пута) пре него што су се савршено уклопили. Сарадња вајара, сликара и занатлија састојала се из следећих фаза: након рада на пасти и основној форми, приступа се сликању плаве боје¹⁰⁶ (*bluelapis, lapis layuli*) која се мора апликовати на тачно означеним „острвима“. Предмет се потом глазира, па се на њега наноси *overglaze*¹⁰⁷ зелена боја. Тек тада се приступа сликању птица, цвећа и пејзажа. На крају се извлачи фина ивична позлата, чије је извођење на овом комаду заиста компликовано, нарочито у горњем делу са заставом на јарболу и краљевским монограмима. Свака међуфаза се завршава печењем на одређеној температури карактеристичној само за ту боју.¹⁰⁸



Слика 11, *Pot-pourri* ваза из Севра, 1761.

105 Rosalind Savill, BBC Four, Beautiful Thing: A Passion for Porcelain, https://www.youtube.com/watch?v=uHwx_iVhd1k&t=1468s ас. 5.10.2016 at 8.30 PM
106 Ibid.

107 Појам означава да се боја наноси преко глазуре.

108 Rosalind Savill, op. cit, https://www.youtube.com/watch?v=uHwx_iVhd1k&t=1468s ас. 5.10.2016 at 8.30 PM

Сагледавајући га у целини као завршен комад, питамо се чему брод заправо служи. Његова функција је невероватна – ово је заправо ваза. Сам бродски дизајн има снажну симболику јер је 1761. год, у време кад је предмет направљен, француска морнарица била у средини седмогодишњег рата. Интригантни дизајн, ројал плава и морска зелена шаљу поруку о патриотизму, снази империје, части и визије – и све то у једном комаду. Сагледавањем вазе у целини, јасно је да је предмет могао да направи само неко ко је имао визију о томе шта порцелан може бити.¹⁰⁹

Власништво мануфактуре (*Manufacture de Vincennes*) 1738. прелази у руке краља Луја XV, коме је требала особа којој ће поверити бригу о развоју радионице. „Заштитно лице“ и мецена порцелана постаје велика љубав и пријатељ краља – Мадам Помпадур. Године 1756. производни погон сели се у зграду у Севру, саграђену на иницијативу *Jeanne Antoinette Poisson* (Мадам Помпадур), која се налазила у близини њеног дворца, а поцелан из Севра постаје фабрика монархије.¹¹⁰

Изразито интелигентна, Мадам Помпадур је имала психолошки осећај за то шта краљ жели и осећа, те је изградила бескрајни шоу посвећен његовом подизању расположења. Зналачки савладавајући краљеву меланхолију, она га је константно увесељавала потенцирајући хумор за који краљ није имао смисла. Маркиза Де Помпадур је Луја XV схватила као свој лични пројекат. Сва та изненађења често су била чист визуелан трик. На пример – пунила је вазе порцеланским цвећем у званичним краљевим одајама, знајући да је током напорних краљевских дужности и тешких одлука, краљу довољан само поглед на разбуктали букет порцеланског цвећа, које је у контрасту са спољним зимским пејзажом Версајског парка, да му се расположење подигне.



Слика 12, порцеланско цвеће из Севра

109 Ibid.

110 Ibid.

Декорисање ваза порцеланским цвећем има своју позадину и објашњење. Рокај декорација као опонашање француских вртова и башта, цвећа и шкољки, преузима природне облике, служећи се притом асиметријом и диспозицијом. То је дозволило уметницима да се ослободе и раде „ван контроле“, па је фантазија стварања резултирала рађањем нечег јединственог и ексклузивног. Инспирирани мајстори из Севра имитирали су како елементе биљака тако и целе цветове, некада тако верно да уколико их не испустите, никада неће увенути – порцеланско цвеће, свеже током целе године, вековима.¹¹¹

Сама Мадам Помпадур волела је порцеланске предмете који су имали више намена. Парфемски апарат који се налазио у њеном будоару служи да испуни просторију мирисом, али сте на њему истовремено могли скувати јаје! Мали будоар Мадам Помпадур тражио је fine мале објекте који су морали бити практични, лако преносиви и често су обављали више од једног посла. Три сликане декорације доњег дела парфемског апарата упућују на намену објекта. Први сликани призор је флорални мотив цвећа од којег се прави парфем, други је с малим Купидоном који мирише парфем, асоцирајући на анђеоску лепоту мириса, док су на трећем белом „острву“ насликане бочице с различитим мирисима (тако да можете изабрати мирис којим желите да „обојите“ тај дан). Четврти је отвор са чинијом за парфем. Прича се понавља и на горњем делу предмета, само се ту крије и мала замена. На последњем, четвртом паноу је Купидон с луком и стрелом као порука која говори: ако све до сада наведено испуните, велика је шанса и да се заљубите.¹¹²



Слика 13, парфемски апарат Мадам Помпадур

111 Ibid.

112 Ibid.

Бизарност (или генијалност) идеје са кокошком на врху, испод које се стављало јаје, била је у складу и са указивањем границе између друштвених слојева. Мадам Помпадур је желела да направи лични предмет који не само да ће задовољити њену луцидност и изненадити њене дворане, него и рећи: овакав предмет може себи допустити само неко ко је веома моћан. Занимљиво је да се зна да је, захваљујући унутрашњем механизму и звучном сигналу, јаје скувано за тачно три минута.

Парфем је био најмањи заједнички садржалац целокупног дворског живота XVIII века. Плашећи се воде која је била синоним за пренос заразних болести, краљ и аристократија купали су се веома ретко. Као неутрализатор телесних мириса, парфем је коришћен у великим количинама, те га је било увек и свуда. То је веома јасно види и из наших примера: дивна ваза и својом функцијом и насликаним цвећем, порцеланско цвеће и парфемски апарат, посредно интимно кореспондирају са мирисом. „Мирисни“ предмети, иако буквално не миришу, буде асоцијацију на мирис.

Ако се вратимо на тањир са слике докторског уметничког пројекта предмета који потиче с краја XIX века, схватамо како појавност тако и количину ружа на тањиру. Он је настао као дијалог и инспирација времена Мадам Помпадур, како због цвећа тако и због карактеристичне розе боје својствене личним предметима ове даме. Насликано цвеће у облику колосплета од двадесет једне руже, психолошки треба да подигне расположење јер тањир и „мирише“.

Венац од ружа на предметном тањиру подељен је на својеврсне скупове, „трилинге“ у којима је присутно ритмично понављање бледог пупољка, напупеле и црвене расцветале руже. Смена форми указује на биолошки живот биљке, те циклусе рађања, сазревања, умирања, али и новог живота. Такође, присутна је одређена комбинација боја калпак црвене и ружичасте. Док су калпак црвене руже симболи вечне љубави¹¹³, „ружичаста боја је метафора за препород, који се ишчитава већ из семантичке сродности латинских речи *rosa* (ружа) и *ros* (киша, роса).¹¹⁴

Цветови на тањиру урођени су у ружино грмље. Међутим, зелени листови који се хармонично простиру у њиховој околини, алудирају на неприродно окружење ружа.¹¹⁵ На посматраном предмету нема трња, тако карактеристичних

113 Грчки мит повезан с Афродитом и њеним миљеником Адонисом, најексплицитније говори о настанку црвене руже: након Адонисове трагичне смрти, Афродити успева да се нагоди са Персефоном да Адонис јесен и зиму проводи у царству мртвих, а остали део године у њеном друштву. По легенди, Афродита се, следећи трагове смртно рањеног Адониса, убада на ружин трн, те руже које су до тог времена биле беле боје, сада постају црвене. Након тога устаљено је тумачење црвене руже као симбола вечне, бесмртне љубави. Упор. Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић Кузмановић, *Речник грчке и римске митологије*, Београд, Српска књижевна заграда, 2004, 7.

114 Žan Ševalije, Alen Gerbran, *Rečnik simbola, mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, (prev. Pavle Sekeruš, Kristina Koprivšek, Isidora Gordić), Novi Sad, Stilos-print, 2004, 797.

115 Наиме, „једна од легенди каже да је ружа, пре него што је постала земаљски цвет, расла у рајским вртovima, без трња. Након што су први људи истерани из раја, ружа је добила трње да би их подсећала на грех, док су њена лепота и мирис остали као успомена на изгубљени рај. *Per aspera ad astra – Преко шрња до звезда* постао је мото земаљског пута.“ Martina Popović Novosel, „Ruža“, *Nova Akropola*, br. 59, Zagreb, 2009.

<http://nova-akropola.com/znanost-i-priroda/priroda/ruza> ac. 17.10.2016 at 8.30 PM

за овај цвет. То нас наводи на закључак да је целокупни предмет презентација овоземаљског живота који је пандан рају.

Венац и „плес“ *Rosa-e centifolia*-је се удружује и множи, те окретањем и игром оне вибрирају, дрхте и трепере, стварајући својеврсну бројаницу, молитву, амајлију. Тиме оне не само да посредно говоре о мирису, него и својим кружењем дају „енергију“ високе заштите централном призору који слави овоземаљску радост живљења. Светла палета и ведре теме указују на карактеристике изворног рококо стила, и једно аристократско друштво на врхунцу своје моћи.

У досадашњој анализи било је речи о значају порцелана и пореклу флоралних елемената на предметима рококоа, па и посредно на предметном тањиру. Да би на крају разумели и порекло наративне сцене на тањиру, потребно је споменути неке од промена које су се дешавале у сликарству рококоа у односу на барок који му је претходио.

Крајем XVIII века, када је у Француској беснела запетљана расправа између модерниста (следбеници Рубенса) и класичара (следбеници Пусена), победа „Рубенсеноваца“ дала је превласт боје над цртежом. Она на естетичком плану доводи до победе осећања над разумом, те је терен за рококо форме био припремљен: величанственост и динамизам барока препушта терен лакоћи и љупкој игри линија и површина.¹¹⁶ „Примећује се да рококо тражи *bellum* односно грациозно, допадљиво, љупко, рафинирано, слатко, хармонично, неусиљено, танано, сензуално, док барок тежи ка *pulchrumto*, то јест ка импозантном, узвишеном, величанственом, славном, високопарном.“¹¹⁷ Другим речима, барокни *pulchrumto* (духовна љубав) замењена је у рококоу *bellum*-ом, демонстрацијом физичке овоземаљске чулности који атмосфером и утиском треба да забави посматрача.

Слика која најбоље дефинише сензибилитет рококоа и стање свести људи тог периода је Фрагонарова (*Jean-Honoré Fragonard*) „Љуљашка“. Сматра се да је једини захтев аристократског наручиоца слике да се на њој представи одређена госпођица на љуљашци, али тако да се и сам наручилац нађе на слици у таквој позицији да се може дивити њеним ногама. На слици у исто време видимо и једну фриволну заводницу и срећну жену која је и сама стваралац ентеријера који је окружује.¹¹⁸

116 Упор. Flavio Conti, op. cit, 46.

117 Ibid.

118 Упор. Јелена Тодоровић, *Рококо и тежња за срећом*, извод са предавања

<https://www.docsity.com/sr/rokoko-skripta-fakultet-likovnih-umetnosti/266710/> ас 4.10.2016 at 5.50 PM



Слика 14, „Љуљашка“, Жан Оноре Фрагонар, 1767.

Експлозије чулности и завођења на сликама које су се догодиле у време намесништва, у декорацији Версаја појављују се као велике илузионистичке фреске. Отада па надаље, сликарство је у зградама присутно на великим платнима која су уклопљена у паное или лунете као стални декоративни елементи, и малим платнима на ногарама која су изолована или сакупљена у кабинетима. Смештене у посебним одајама за слике, као покретни предмети оне су се могле премештати по укусу сопственика.¹¹⁹

Мењају се и „родови“ који су у моди. Развијају се нови, до тада непознати уметнички „родови“, али се славе и други, који су били занемарени. Један од проналазака је и род *fete galante* – љубавно славље, свечане, аристократско-пасторалне идиле. У њему се нарочито истиче творац овог рода, сликарски геније Вато (*Jean-Antoine Watteau*).

119 Upor. Flavio Conti, op. cit, 46-49.



Слика 15, „Ходочашће на Китеру”, Jean-Antoine Watteau, 1717.

Слика „Ходочашће на Китеру“, с којом је Вато примљен у Академију, представља рађање овог новог стила. Овим делом, Вато је лукаво задовољио како класичне захтеве сликања историјских тема, тако и захтеве модерног стила. Он на слици интелигентно меша класично и модерно, старо и ново, нестално и прецизно. Као репрезент класичног, на слици је присутна грчка алегорија Венера, али је приказивана у покрету као да је жива (јер каква би то била љубав ако је фигура статична?). Композиција која иде од парова приказује заправо један пар у различитим фазама путовања ка острву задовољства; од оклевања или пристанка, истовремено одражавајући прошлост и садашњост, предњи и задњи план.¹²⁰ Није никада докучено да ли је сликар хтео да дочара искрцавање или укрцавање на Китеру, јер је линија двосмислена и може бити и једно и друго. Овај сликарски геније „љубавних слава“ аутор је бројних дела у којима је присутан осећај театралности чудесно компликованих сцена, и личности које су загњурене у један ведар, сањалачки пејзаж. Његово дело представља у суштини идеал друштва тога времена – ведри рај, насељен вечном, сензуалном младошћу, у којем никад ниси сам и не можеш бити сам.

У моди рококоа био је присутан већ познати али рехабилитовани стил пејзажа *vedute* и скица (припремљени, сажети цртеж једног сложеног дела) која је унапређена од прелазног техничког тренутка на суштину уметничке инвенције.

¹²⁰ Upor. Klod Frontizi (priređivač), *Larousse - Nova istorija umetnosti*, (prev. Bojana Anđelković i dr.), Beograd, Plato, 298.

Феномен пасторале је веома битан за разумевање рококоа. Свет *vedute* се сада чини фасцинантним и идеализује као спој театралног схватања пасторале и онога што пасторала јесте – представа сеоског живота. Другим речима, то је аристократизација сеоског живота. Идеја фриволизације буколичког¹²¹ света доводи до тога да се аристократија у својим вртovima прерушава у пастире и пастирице. То је сада вртна забава, а не аркадијска слика идеалног, давно прошлог времена. Тако, примера ради, на обе Бушеове (*François Boucher*) слике, „Летња пасторала“ и „Јесења пасторала“, пастир и пастирица више личе на дворанина и дворкињу. Тиме се у пренесеном значењу пасторала ишчитава као идеализација духовно ослобођеног друштва које није оптерећено великим темама.¹²²



Слика 16, „Летња пасторала“,
Франсоа Буше, 1749.



Слика 17, „Јесења пасторала“,
Франсоа Буше, 1749.

Издвојене промене које су се дешавале у сликарству рококоа, посредно су се одражавале на све облике уметности па и на примењену уметност, у којој је порцелан играо своју ролу у срцу моћи. Нов род, *Fete galante*, као театрално љубавно славље и прерада старог рода *vedute*, који славе радост живота, љубав, радост и младост, у индиректној је корелацији са приказом наративне сцене на предметном тањиру (додуше век касније у време повратка рококоа). Тако мотив на тањиру, као референца рококо стила, приказује фигуре урођене у пејзаж које су театрално усредсређене на читање поруке која је експлицитно љубавног садржаја (на шта нам индиректно указују околне руже). Љубав је овоземаљска а не божанска (што је, како је већ напоменуто, једна од карактеристика рококоа) јер у своју манифестацију на тањиру уводи намигивање и танане алузије. Цела сцена је једна игра. Игра у облицима, у љубави, у односима с другим људима, игра у самој својој суштини.

Слике љубавног заноса и пасторале, које су се на крају нашле на порцелану па и на предметном тањиру, имају своје објашњење пута преноса с врхунског

121 Буколика – песма која на идилични начин приказује сеоски живот.

122 Упор. Јелена Тодоровић, *Рококо и тежња за срећом*, извод са предавања, <https://www.docsity.com/sr/rokoko-skripta-fakultet-likovnih-umetnosti/266710/> ас. 4.10.2016 at 5.50 PM

сликарства на порцелан. Наиме, у току XVIII века, порцелан је постепено постајао „ствар за себе“. Ако га је краљ куповао, сваки „nobles“ који жели бити примећен, морао је имати свој примерак из Севра. Тако су наручиоци, својим невероватним идејама у зависности од количине новца коју су могли издвојити за задовољство, инспирисали уметнике. Што су идеје биле луђе и луцидније, то је комад био скупљи. Сваки од предмета који је изашао из фабрике говори да се о њему много мислило и планирало, те да је за сваки била ангажована армија водећих уметника. Нека имена су се уздизала у самој фабрици, а нека су већ била водећа у свету уметности. Привучен високим стандардима Севр порцелана, директор фабрике, тачније директор скулптуре, био је Фалконе (*Étienne Maurice Falconet*), омиљени вајар Мадам Помпадур. Такође, неопходно је поменути и уметничког директора Диплесија (*Jean-Claude Chambellan Duplessis*) као једног од водећих златарских, вајарских и керамичких моделара, декоративних дизајнера и твораца како ројалних ознака (дупло Л), тако и ознака за уметнике.¹²³

За израду сваког предмета постојао је посебан стручњак који је радио само на једној операцији. Главни призор који је сликао најбољи уметник, имао је привилегију у хијерархији потписа на предмету. На пример, Диплеси који је био специјализован за оно што је најтеже на предмету – сликање главне минијатуре, користио је слово К. Остале мотиве осликавао је сликар који је био задужен само за флоралне ефекте, док би посебан уметник био задужен за финално сликање емајлиране позлате ивица и украса преко глазуре. Будући да је централна сцена била кључна за разумевање симболике коју предмет носи, она је морала бити репрезентативна и реномирана. Стога су само врхунски сликари времена рококоа својим сликама или графикама давали идеје централним композицијама, те су оне често њихове копије. Франсоа Буше, као весело и даровит уметник, сликар и гравер и признат цртач картона за гоблене, смишљао је и мотиве за порцелан из Севра. Његове слике често су биле извор за централну сцену на порцелану, при чему се мотив преводио у гравуру пре него се приступило сликању главне сцене. Примера ради, ваза *Pot Pourri* (*Getty Museum*) је репрезент модела који је дизајнирао Диплеси, а осликао Жан Луј Мори (*Jean-Louis Mori*), након гравираниог дизајна Франсоа Бушеа.¹²⁴

Такође, добар пример је и табла стола из фабрике у Севру која је израђена у мекој пасти а коју је насликао Додин (*Charles-Nicholas Dodin*). Она је настала директно по слици Франсоа Бушеа, *Le Pasteur gallant* из хотела Субиз.¹²⁵

123 Carl Christian Dauterman, op. cit, 286.

<https://www.metmuseum.org/pubs/bulletins/1/pdf/3257841.pdf.banned.pdf> ac. 1.10.2017 at 5.30 PM

124 Adrian Sassoon, *Vincennes and Sévres Porcelain* [Catalogue of the Collections], California, The J. Paul Getty Museum Malibu, 1991, 12–20.

125 Ibid, 162–164.



Слика 18, *Заљубљени пастор*, Франсоа Буше, 1738.



Слика 19, табла стола фабрике из Севра, 1761.

Наведена анализа која се односила на „одбрану“ изабраног предмета докторског уметничког пројекта је и имала за циљ објашњење естетике времена које ће касније условити и настанак тањира из деветнаестог века. Лепо и вредно у уметности рококоа је прилагођено једном јединственом укусу осамнаестог века, који фриволну љубав и завођење из француских вртова преводи у симболички језик, где је лепота само други облик генијалности. Али савршенија од генијалности јер јој не требају никаква објашњења.

Са становишта посмарања тањира као стварног субјекта личне породичне историје у докторском уметничком пројекту, он поред естетског поседује и снажан лични сентимент. Бечки тањир је био један од предмета великог сервиса за ручавање који је моја прабака Елизабета донела са собом у склопу свог девојачког мираза из Беча. Он је у том дому имао посебан третман и износио се само у свечаним приликама, јер је био успомена са брачног путовања моје прапрабаке Ане Грегер Вондрах. Од предмета на којој је Јелена (бака) служила бечке дезерте, до декоративног предмета на месинганим подупирачима у застакљеној витрини моје мајке, тањир је данас амајлија, предмет који је изразито „наш“ кућеван, породичан. Без обзира на промену сврхе у „украсни тањир“, он у мени задржава дашак некадашње примене. Тањир је служио као оквир за демонстрацију Јелениних аустроугарских корена, те је као какав ентитет указивао на одређен културни образац.

Моја бака и тањир су имали дубок и јак однос јер је он за њу представљао не само вредност по себи, него и одредницу њеног идентитета. Посматрајући је како пажљиво, готово ритуално пере или брише и пажљиво спушта бечки тањир на посебно место у витини њеног салона, мени се чинило као да она материјализује секвенце из свог детињства и девојаштва, повезује фрагменте запамћених догађаја, виђених и скицираних у њеној подсвести којима нико од нас није могао ући у траг.

Инспирисана Јелениним односом према тањиру у представи аутобиографског, прошлог, бавећи се светом малих кућних предмета без великих претензија и значења, и ја кроз слике градим фигуративне олтаре тим

„малим боговима“. Слика „Тањир“ је покушај да се докаже да лични предмет представља дистанцирани облик рефлексije појединачног схватања смисла сопственог живота.

2.2.2 Тањир

У зиму 1980. најправила сам своју прву розен торту са шринаесет корица и коњаком. Стварни значај мој уласка у фељшон „ко је наследница доброј zaloјаја у фамилији“, показао је своје деловање уводећи ме у жижу јавних породичних расправа. Моја мајка која се прилично незаинтересовано бавила кухињом и варјачом, није себи присвајала право да доноси било какав суд. За њу као и за остатак фамилије било је једино важно шта кажу моје баке, Јелена и Нана Љубица. Имале су исти „најски ауторитет“ на подручју астрономије и њихово „да“ или „не“ одлучивало је о свакој кулинарској дела. Њихово умеће је једноставно полагало право на ресетк. Ако се међу „фељшонистима“ појавило неко ново име, а рад представљен на „Бечком тањир“, што је истовремено значило да вам је име уклесано у мрамор. У сваком случају, што дана је моја розен торта са коњаком изазвала шакево пометњу и преокрет у читавом кругу будућих обожавалаца мој умећа, да сам стекла право асистенција универзитету „Вондрах-Марковић“. У просору славске прелезе, рођаци су што дана показивали првом у мене, особу која је на мистериозан начин продрла у „свети врш“.¹²⁶

Код Јелене је постојао највиши „публицистички орган“ и звао се „Бечки тањир“. Он је својим ошменим ставом, културним настојањима и уметничким пресијом, за читаву нашу породицу представљао отприлике исто што и „Times“, за енглески свет или „Tops“, за француски. Његов главни и одговорни уредник Јелена Вондрах, улагала је читаву своју демонску енергију да на подручју сласи и исшанчаној укуса премаши све тањире, како породичне, тако и тањире шире друштвене заједнице. Празнични бројеви о Божићу, Ускрсу и славама представљали су својим уметничким прилозима читаве пракаше, с највећим именима колача који су обележили моје дејство. Тако су се на „Бечком тањир“, који је учинио мноштво за астрономску оријентацију целе фамилије и њених ближних и даљих познаника, сусретали:

126 Štefan Cvajt, nav. delo, 120. (Citat prilagođen kontekstu)

"Shwarzwaldernkirschtorte", "Herrentorte", "Apfelkuchen", "Käsekucken", "Prinzregententorte", "Himbeertraum Sacher", "Baumkuchen"...

Тањир је преко тогине сјајао у сецесијској витрини са „сјаакларијом“. Скупоцени порцелански предмети са стереотипном пасторалном сценом радосног живоћа младе девојке, расипљивао је моју машину: две девојке читају писмо љубави садржаја које је донео курир. Призор одише безбрижношћу, лепошом дружења, једрине и радосног живоћа још неошерећеног одлукама. Ограсјајући, ја сам латано стицала кориус идеја које тањир носи и смеишала га у свој систем. Лак начин да се уочи како кућне ствари траде стварношћу, управо у таквим тривијалним украсима. У свесној девојчице сцена се идеализује и прихвата као моћу и пошеницијално остварив сценарио. Касније, идеал измиче исто онолико пристајено како се и намећао. Промена у персепцији је у извесном смислу и шужно веровање да се призор са тањира ипак поседовао, мада га нисмо били свесни у тренуцима проживљавања...

Гошове хемијски кабинет са бочицама, моглама, шприцевима, калујима, њеховима, вајама, Јеленина кухиња са пригодношћу шјајзом била је савршени рам за пошришће стваралачког набоја. Јелена је била алхемичар или мађионичар са истанчаном смислом да проникне у прочишћену срж која није робовала дану, тренду и шужим ушцајима, већ оном што траје и што ће трајати.

Јелена је свој тањир износила на крају обеда, свечано, у јасно пошришаној издвојености од свега осталога. Дезерт на њему је увек био нов, друшачији, док је тачан састав био свети тајна, јер су сви покушаји прављења рејлике били само варијације на тему које су далеко од оригинала. При дејствији, док се полако поје у ушима, не осећа се само њука наслада, већ и Јеленина енергија најјаснијих расправа о валцерима, позоришту, музици и уметности. Искрено говорећи, нисам имала ушисак да је њој била нарочито битна наша оцена. Више је личило на њену личну, интимну итру која се одвијала унутар ње саме и састојала се у померању сошвених граница.

Нана је била Јеленин анђелог. Поседовала је више тањира-сувенира који су били необорив доказ о Нанином боравку по исцелишћским бањама Србије. По старом српском обичају, Љубица је слала ове тањире њуне колача по комшијским шабачким кућама. Ова њажња имала је проструко дејство. Била је јесте добре воље у одржавању добросуседских односа, заштим је пошврћивала изреку „има се, може се“, и на крају била једна врста бачене рукавице која је позивала на тасирономски окршај. Нана је за сваку комшиницу имала посебан тањир, који је по њеном мишљењу описивао степен умећа или неумећа домаћице у суседству. Када би тањир стицао на одредиште, комшиница је морала да га врати исто тако њуно, али с њеним производом који је у најмању руку имао идентичну снагу. Љубичини колачи имали су за мене крајње чудна и изненађујуће сурова имена. „Кокино око“, „Пањ“, „Салама“, „Руске каје“, и „Мацин језик“ су одзавњали у мојим ушима тако снажно, да дуго нисам била у стању правилне оцене укуса.

Свима је било јасно да ове две краљице укуса треба држати на сигурном одстојању, тако да смо водили рачуна да када се срећну, избегавамо било какве коментаре о томе шта је боље. Јелена и Љубица биле су представнице две културе

и функционисале су у нашој породици као паралелне сујројности, али не црне и беле, већ једнаке различитости, исте у моћи и снази. Наиме, за време дујачких и сложених славских ручкова, Јелена би износила читав ред јела код којих сје, ако знаје и поштује редослед, одговарајуће вино и паузе, у сјању да сажмете префињености и софистицираности. Савршена сјознаја мере ствари у свему. Међушим, ова јела послужена очевој фамилији, народу штедљивих рђара и скромних вековних војника, задовољним комадом сира, пројом и луком, доводила су до тоја да је конзумирање Јеленине истанчане хране било праћено неразумевањем и скејсом.

С грује стране, Нанина кухиња је била чисто неекспериментисање. Њој је полазило за руком да својим јелима задовољи јлад једноставно, без низа сложених припрема. Свежа и божански чиста, јако скромна и довољна, ова храна је у себи носила у најсажешијем облику неку есенцијалну бесмртност. Као вода коју пијемо из шаке на самом извору.

Да ли ми је у јенешком запису остављено у аманети да сјојим изворности и традицију са смислом за експерименти и сујшилности? У сваком случају, розен шорја са коњаком на Бечком шањури био је први покушај, а моје име остало је чврсто зашворено у срјско-немачкој, православно-католичкој, идоленјој-одговорној, временској кайсули и као јако функционише и данас.

2.2.3. Ликовна анализа слике „Тањир“

акрилик на платну, димензије 200x200 цм, 2015.

У квадратном формату на платну 200x200 цм насликан је тањир од порцелана који датира с краја XIX и почетка XX века и један је од битних значења породичног историјата, увршћен као део докторског уметничког пројекта.

Сам по себи делујући више као слика него као тањир, за мене је представљао добар уметнички изазов, не тако брзо остварен, да би се током сликања учитавала суштина идеје о тањиру. Већих димензија, слика својим садржајем и начином сликања увлачи посматрача у пасторални љубавни и могло би се рећи нежни утисак садржине. У рококо духу, удубљени део тањира је врло сликовита фигурална представа девојака и дечака који су заузети читањем, највероватније љубавног

писма. Материјализацијом у поступку сликања, лазурним наносом, усклађеним валерским и колористичким приступом, постигнут је управо садржајни циљ. Сцена је јасно читљива и због тога постиже утисак сентименталног доживљаја. Венац ружа по ободу тањира припомаже општем утиску пријатности и чежњивој загледаности у прошлост.

Руже се циклично, симболички, у ритму одбројавања до броја седам, смењују као розикасте и тамно-црвене, зреле, а у ликовном смислу постављене као учвршћивачи кружне композиционе сцене. Оне симболизују кружно кретање, енергију супротну од унутрашњег садржаја тањира и доприносе општем утиску сентименталност датог предмета.

Увећање тањира у сликаном облику управо појачава општи утисак ишчитавања његове садржине. Слика је заправо метафора среће и радости која извире при погледу на њега. Дух рококоа је избио на површину у пуном обиму и садржају, удружен илузионизмом, поступком сликања и звучним колористичким утиском.

Слика „Тањир“ је својеврсна ода радости која има посебну и важну улогу у оквиру уметничког пројекта, као један од девет увршћених радова.



„Бритва”, акрилик на платну, 200x120, 2014.

2.3.1 Слика „Бритва“

Бритву на слици докторског уметничког пројекта настојимо да идентификујемо као фигуру сећања, што се спознаје кроз начин сликања. Материјализација предмета као тематско усмерење само је једно од лица предмета, те се тиме циљано формулише и само један од могућих одговора на питање како изразити преображај предмета и дати му максимум изражајних и значењских образаца. Одговор ауторке је директан лични став, формиран властитим естетским убеђењем и емоционалним односом везаним за предмет. Између ликовне форме и бритве, између обликованог предмета и природне масе постоји директна препознатљивост која је транспонована увеличавањем. Овакав начин онеобичавања јавља се као нужна последица размишљања о самом предмету и жеље за директним суочавањем са субјективним значењем суштине визуелног феномена. Предмет зато у мојој свести нараста, он је велики јер ми је важан. Тражећи „излаз“ из примарне функције предмета, увеличавањем идем даље ка дубљим слојевима његове ликовне објективизације. У борби да се предмет не заборави, приказана транспонована материјалност прожета је, залажењем у предмет, својеврсном структуром и текстуром предмета који у мојој свести имају значење трагова. Систематизација површина и флека, цртица и тачкица, рабљеност кривине сечива и бакелитне корице, доказ је коришћења бритве од стране три генерације њених корисника које при томе стварају историјски породични идентитет и посредством везе, транскултурално сећање.

Бритву је прадеда Сава добио на поклон. То је заправо био комплет који је садржавао четку, посуду за пену и оштрач који су са Савом прошли Први светски рат. Деда Стојадин је бритву наследио од оца обредом прелаза, те је на њој запис и о његовој личности. Бритву је носио са собом у Другом светском рату на страни краља и отаџбине. Данас бритву мој отац поносно користи, без обзира на свеприсутност модерних сигурносних бријача са дуплим оштрицама или електричних апарата за бријање. За њега су у бритви време и простор ухваћени и заустављени, те имају улогу сведока и у личној идентификацији. Она је његова мера света, а свођење мере на флеку, квржице и знакове – његови породични корени и његова аутобиографија.

Усамљеност бритве на платну сагледава се у светлу њене конкретне огољености и недвосмислене појавности. Она баца сенку на подлогу на којој се налази, те је њена просторност истински предметна, физичка. Притом, значајан је њен полуотворени сликовни приказ јер се тиме разоткрива дуална природа предмета, која је истовремено и видљива и притајена. Бивајући у бакелитним корицима бритва је неискоришћена, те је њена моћ прикривена, заривена у футроли. У исто време она је и опасна оштрица која клизи по кожи и која може да повреди. Вештина онога који користи бритву је неминовна, те је она као нож који је укроћен и свикнут свакодневной употреби, предмет „у“ и „о“ власти мушкарца.

Као лични предмет, бритва је непорецив доказ физиономије и физиологије, односно идентитета корисника. У том смислу, кроз коришћење и употребу, бритва је и визуелни доказ¹²⁷ који говори много више о власнику у чијем је поседу, него што би он о себи икада рекао. С друге стране, обликовање или уклањање длаке лица и само по себи представља бритву, јер обријано лице сигнализира предмет и без његовог физичког присуства. Овај *vice versa* однос човека и бритве, дакле њихова интеракција, толико је јака да се ова два феномена не могу анализирати одвојено.

Примарно служећи својој основној функцији – одржавању личне хигијене, бритва је истовремено и један од значењских „амблема“ мушког пола. Посед и коришћење бритве, пренесено, указује на традиционални свет прегнућа, рада и обавеза који за собом носи награду: осећај достојанства и заслужности за позицију владара. Као супротност *homo ludens*-у који заигран ужива пребивањем у лепоти, мушкарац, да би постао етичко биће развијеног ега, разума и одговорности, тек изградњом контроле над самим собом постаје онај који чини и доноси избор. Владар – *homo faber* који је цивилизацијски овладао својим оруђем и способан је да се одбрани и укроти природу, да је потчини својој вољи и да јој се наметне, верзиран је да контролише своју судбину. Бритва то и открива: мушкарац се уређује, ништа претерано већ неопходно, те посредно, кроз функционално естетско уобличавање, он бритвом шаље поруку контроле у околину. Као репрезент мушке позиције, оштрине, одговорности, ратништва и достојанства, бритва пренесено преузима примат над забавом, уживањем, фриволношћу. Захваљујући њој запажа се и главни мушкарчев бенефит у традиционалној породици који се огледа у његовом повлашћеном положају – он је тај који управља. Стога је бритва невербални облик комуникације, она је надзор.

Реч потиче од индоевропске основе *bhrei* у значењу „оштрим предметом резати“. У нашем језику под бритвом подразумевамо и алат у берберској радионици и цепни ножић („обично крив, чије сечиво при склапању улази у корице“¹²⁸). Бритвулин (бриткулин, бритвуљин) је посебна врста бритве која може имати више сечива. Бритвиште је назив за корице, док је бритвењача кожна кесица која се носи око појаса у којој се држи бритва.¹²⁹ Она својом једноставном, прагматичном формом (што је својствено већини мушких предмета), не указује да је њено делање готово парадоксално. Необичност лежи у суштини њене намене, јер сечиво, које је историјски настало од оруђа и оружја, у директним сусретом са кожом сече заправо само длаку.

Манипулативно лакша за обраду, длака главе и лица може се безболно формирати у разне стилове, који својом модификацијом привлаче најразличитије

127 Upor. Kaitlin Kincade, *The Razor 's Edge: Constructing Male Identity in Bronze and Iron Age Northern Europe*, (Theses and Dissertations, University of Wisconsin-Milwaukee, 2014, 116) <https://dc.uwm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1505&context=etd> ac.7.10. 2017. at 11.08 AM

128 Упор. Велизар Секулић, Функција бритве у народној традицији на примеру предмета из збирке Етнографског музеја у Београду, у Весна Марјановић (уред.) *Гласник Етнографског музеја* 73 (267-283), Београд, Етнографски музеј, 2009, 268.

129 Ibid.

облике презентације особе. Бритва и бријање омогућавају да се истакне статус, професија и улога у друштву. Коса главе и лица мушкарца често се појављује у разним културним контекстима и као синоним за цело тело. У зависности од начина и стила обликовања браде, човек може бити брокер или патријарх, војник или филозоф, трендсетер или скитница. Са историјске тачке гледишта, бритва, бријање и брада се заправо могу посматрати као сукцесија тренутака и оно што се данас дешава само је најновије у дугој линији мушких односа са бријањем.

Бритва не представља само доказ идентитета, него је начин да се покаже како се личност и идентитет власника мења, обликује и изграђује током живота. Длака на лицу сигнализира да је човек ушао у свет одраслих, јер је брада један од првих знакова пубертета и прелазак дечака у мушкарца. Тиме се сигнализира да је дечак спреман за ритуал првог бријања, док је бритва награда за дефинитивно одрастање – орден у обреду прелаза.

Иако се пракса уклањања длака догађала у читавој људској историји, антрополози су тек у последњих педесет година почели да спекулишу о значају косе у култури идентитета.¹³⁰ Бројни етнографски примери данашњег тумачења изражавања идентитета показују како је обликовање длака лица бритвом асоцијативни сигнал за припадност одређеној нацији или групи, презентација личне моћи и статуса, ознака фазе током животног циклуса (нпр. пубертет, брачни статус) или је указивање на специфичну ситуацију (нпр. жалост).¹³¹ Бритва и чин бријања су вековима били невербални изрази намере и показатељи важности визуелних знакова укључених у изградњу идентитета како личног, тако и полног, групног и националног. Доказ овој тези налазимо у археолошким ископавањима мушких гробница још из бронзаног и гвозденог доба у којима се често налазе и примарни облици бритве. Предмет су у почетку археолози тумачили кроз чисто функционалну сврху, као изолован објект у контексту мушке хигијене. Међутим, њихово присуство у ископинама треба посматрати и као идеолошке и социјалне чињенице, јер су бритве биле не само индикатори мушких покојника, већ су имале и симболичну магијско-ритуалну улогу.¹³²

Призори „представљања себе“ били су кључни део стварања, одржавања и структурирања древног египатског друштва. Фризуре и обликоване браде, као репрезентативни друштвени фактори, користили су се као искључиви социјални сигнали. Варијације и модификације древних египатских брада и фризура нису биле последица моде и тренда, већ су одражавале и промене египатског идентитета у успостављању и развоју заједнице.¹³³ Оно што ће древним Египћанима

130 Kirsten Hansen, *Hair or Bare?: The History of American Women and Hair Removal, 1914–1934*, (Senior Thesis in American Studies Barnard College, Columbia University, 18 April 2007, 12). <https://history.barnard.edu/sites/default/files/inline/kirstenhansenthesis.pdf> ac.16. 10. 2017 at 12.30 PM

131 Kaitlin Kincade, *op. cit.*, 110.

132 *Ibid.*

133 Upor. Geoffrey John Tassie, *The Social and Ritual Contextualisation of Ancient Egyptian Hair and Hairstyles from the Protodynastic to the End of the Old Kingdom*, (Thesis Submitted to University College London for the Degree of Doctor of Philosophy, Institute of Archaeology University College London, January 2008, 21) http://discovery.ucl.ac.uk/18730/1/18730_Vol.1%2C_Chap_1-5.pdf ac. 2.10.2017. at 8.30 AM

обезбедити еволуцију у супериорну египатску цивилизацију је заправо њихов однос према личној хигијени. Још је Херодот (485–425 п. н. е.) писао о томе да су Египћани давали ванредни примат хигијени, купајући се неколико пута дневно. Живот на обалама Нила наметао је, у складу са одржавањем личне хигијене, депилирање као адекватну заштиту од болести. Климатски услови условљавали су, нарочито за време Династичког периода, стриктно придржавање ритуала свакодневног бријања, често целог тела, оба пола, па чак и деце. Ипак, комплетно уклањање длака има поприлично неуједначену историју у древној Египту. Јасно је да су током прединастичког периода мушке браде биле присутне и модерне.¹³⁴ Званичници и владари из Старог краљевства обликовали су длаке на лицу, као на пример принц Рахотеп (*Prince Rahotep*) који је приказан са брковима, док браде налазимо на посмртним маскама, као што је она на мумији из 12. династије.¹³⁵



Слика 20, принц Рахотеп (2575-2551 п.н.е.),
Египатски музеј Каиро



Слика 21, мумија Анкеф, 11/12 династија,
Британски музеј, Лондон

Након тога, у Раном династичком периоду, Египћани су уклањали све длаке на телу, па чак и косу главе. Обријану главу и лице без длака фаворизовали су племенити слојеви друштва који су ипак у јавности носили перике. Касније, бријање се проширило на остатак становништва, који је имао прилично разумљиву тенденцију да прати обичаје вишег слоја. Заправо, брада постаје знак слабог друштвеног статуса, тако да су је носили само они који тугују. Обријано лице на крају постаје знак националног идентитета, па су браду носили само они који путују на експедицију у иностранство.¹³⁶

Изгледа да су најстарији уређаји за бријање у древној Египту били оштри камени ножеви који су обично постављани у дрвене ручке. У каснијим периодима коришћени су фини бакрени бријачи, а од Средњег краљевства, бронзани трапезни бријачи.¹³⁷

¹³⁴ Jimmy Dunn, *Facial hair (specifically beards) in Ancient Egypt* <http://www.touregypt.net/featurestories/beards.htm> ac. 8. 11. 2017 at 5.00 PM

¹³⁵ Ibid.

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ Ibid.



Слика 22, Бритва од бронзе са дршком (1569 – 1081 п.н.е.)

Свакодневно бријање и добро руковање алатком произвело је потребу стварања берберске професије. Највише информација о древним египатским „стилистима“, фризерима и берберима, налазимо у египатским гробницама и списима који заједно са другим индиректним доказима илуструју очигледну друштвену важност косе. Појам за бербера „Ксак“ (*Хаа(w)*) је познат из Старог краљевства, а буквално значење речи је „неко ко користи шпалку“.¹³⁸ Рад бербера (а нарочито фризера) сматрао се високо квалификованом професијом. Разлика између ових занимања није била родна. Мушки или женски бербери или фризери радили су са оба пола, али је присутна разлика у „пакету“ дужности и у алаткама које користе у самом раду. Посао древног египатског бербера вероватно је био ограничен само на бријање главе, лица и тела као и прање остатака након тога. Често је берберин асистирао хирургу, јер је било потребно обријати мртве пре мумификације.¹³⁹ Користио је искључиво бријач, док се фризер служио и другим композиторним алатом: чешљевима, иглама и украсима за косу. Задатак фризера није било само обликовање косе и стављање перике, већ је асистирао и у облачењу високих представника друштва.¹⁴⁰

138 Upor. Geoffrey John Tassie, op. cit, 102.

139 Ibid, 101.

140 Ibid.



Слика 23, Древни египатски бербери, гробница Усерхат (1427–1400 п.н.е.), Луксор, Египат

Упркос очигледном ниском угледу длаке лица, у древном Египту и мушкарци и жене често су носили лажне браде од метала – *atef*. Генерално су постојала два типа лажних брада. Први тип је хоризонтална форма, док се други састојао од два дела грубо тканих плетеница које су се везивале заједно. Ове дуге браде везиване су око врата жицом, кожом или тракама од тканине, или су пак биле лепљене. Као симбол високог ранга, мушкарци и жене древног Египта у јавности су се појављивали са лажним брадама направљеним од бронзе или злата.¹⁴¹ Златна лажна брада сматрана је божанским атрибутом богова, нарочито током Прве и Друге династије, када су браде сматране симболима краљевства и владареве моћи. Таква брада обично је била шира према дну, као у статуи Менкаура (*Menkaura*).¹⁴²



Слика 24, Статуа *Menkaura*, четврта династија, (2530 п.н.е.), пирамида Менкаура



Слика 25, сфинга краљице Хачепсут, Метрополитен музеј, Њујорк

141 Upor. Victoria Sherrow, *Encyclopedia of Hair: A Cultural History*, London, Greenwood Publishing Group, 2006, 127.

142 Jimmy Dunn, op. cit, <http://www.touregypt.net/featurestories/beards.htm> ac. 8. 11. 2017 at 5.00 PM

Овај симбол био је толико моћан и преовлађујући у формалном краљевском портрету, да га је, „носила“ чак и краљица Хачсхепсут.¹⁴³ Начини на који је краљица приказивана у својој двадесетогодишњој владавини приказују распон од сексуално привлачне жене са јасно дефинисаним грудима и струком, преко приказа који је мужевнији (па тиме и прихватљив улози фараона), да би коначно еволуирала у сфингу са брадом.¹⁴⁴ Краљевске лажне браде су наслеђиване од једног до другог владара и представљале су везу фараона са богом Озирисом (*Osiris*), владаром подземног света.¹⁴⁵ Као репрезент вечног живота, та брада је била дуга и ужа, с неколико стрмих плетеница, као на златној масци Тутанкамона.



Слика 26, Златна маска фараона Тутанкамона, (1323. п.н.е.), Египатски музеј, Каиро

Бритве које проналазимо још код древних Египћана, не само да су служиле јавној презентацији моћи, већ су као симбол мушког идентитета омогућавале и његову изградњу. Према Плутарху, у древној Грчкој постојао је обичај да у религиозном ритуалу дечак прву браду посвети Богу сунца Аполону. Такође, дечацима није било дозвољено да се шишају док њихова брада није почела да расте.¹⁴⁶ Сличан обред прелаза налазимо и у време Римске империје када су се петнаестогодишњи дечаки ритуално бријали и јавно представљали у белим тогама вирилис (*toga virilis*). Тиме се обележавао њихов улаз међу пуноправне грађане Римске империје. У ритуалу, слично Грцима, брада је бријана, док је коса сечена и посвећивана божанству. Поред религијске, сам ритуал поседовао је

143 Ibid.

144 Facial hair's formative years: what the Vikings and Romans did for male grooming, *Telegraph*, nov.11.2014, (This is an edited extract from Lucinda Hawksley, *Moustaches, Whiskers & Beards*, London, National Portrait Gallery Company, 2014), <http://www.telegraph.co.uk/men/fashion-and-style/11220712/Facial-hairs-formative-years-what-the-Vikings-and-Romans-did-for-male-grooming.html> ac.24. 10. 2017 at 3.57 PM

145 Victoria Sherrow, op. cit, 127.

146 Brett & Kate McKay, *Shaving, Style & Grooming, Unique Shaving & Grooming Rituals from History and Around the World*, <http://www.artofmanliness.com/2012/06/07/shaving-rituals/> ac.22. 10. 2017 at 5.30 PM

и социјалну категорију, јер су у обреду могли учествовати само припадници средњег и вишег слоја.¹⁴⁷

Брада је у Старој Грчкој била спољашњи симбол јаких мушких карактеристика, али и мудрости – Грци су били људи „филозофских“ брада.¹⁴⁸ Будући да је глатко лице мушкарца било недостојно, бријали су се само у дубокој жалости.¹⁴⁹ Ако бртва или нож није био на располагању, човек који је у жалости би чупао браду голим рукама или је палио ватром. Погибијом блиског члана, рођаци су на вратима вешали своје браде као израз саучешћа. Резање браде другог човека било је строго кажњавано дело, често и затвором. Брада је била толико јака презентација идеје и концепта мушкости, да су је древни Грци користили и као начин кажњавања. Спартанци би обријали само пола браде кукавици која није показала храброст током битке.¹⁵⁰ Постојао је и обичај коришћења врућег клемена, како би браде биле увијене у дуге, сјајне коврце.¹⁵¹ Све у свему, за ову културу уклањање браде је уклањање кључног елемента мушкости, јер без браде, човек је био жена, упркос другим карактеристикама које би га могле разликовати као мушкарца. Они који су изгубили браду, нису претрпели губитак политичких права или губитак привилегија, али су били исмевани и осрамоћени.¹⁵²

Љубав древне Грчке према бради променила се под руководством Александра Великог (356–323 п. н. е). Командант рођен у Македонији, који је водио Грчко царство против Персије, увео је обичај да се његови војници обрију пре битке. Разлог је био прагматичан – у блиској борби непријатељ би могао војника да шчепа за браду, те је велика вероватноћа да коњаник буде свргнут с коња. Стога је тактичар Александар Велики ангажовао војску бербера да обрије своје војнике ноћ пре битке.¹⁵³ Пракса бријања проширила се од Македонаца на читав познати свет Македонског царства, што нам указују профили са глатким лицима, заступљени на кованицама из тог периода.

147 Упор. Kaitlin Kincade, op. cit, 110.

148 Занимљиво је да је она, а не висина или облик тела, сматрана почетним маркером мушкости у драмама Аристофана (Aristophanes). Разлог је једноставан. Брада је лако препознатљива и видљива, а недостатак или присуство браде лако се мења за прилику на позорницу, покривањем браде или ношењем лажне. у: Serena Newmark, *The Beard Makes the Man, Gender and Sexuality in Classical Antiquity*, <http://www.acad.carleton.edu/curricular/CLAS/courses/CL114/special/Serena.htm> ac. 28. 10. 2017 at 7.50 PM

149 Ibid.

150 Facial hair's formative years, op. cit, <http://www.telegraph.co.uk/men/fashion-and-style/11220712/Facial-hairs-formative-years-what-the-Vikings-and-Romans-did-for-male-grooming.html> ac. 24. 10. 2017 at 4.00 PM

151 History Cooperative, *A Short History of Beard Styles*, <http://historycooperative.org/a-short-history-of-beard-styles/> ac2. 11. 2017 at 2.20 PM

152 Serena Newmark, op. cit, <http://www.acad.carleton.edu/curricular/CLAS/courses/CL114/special/Serena.htm> ac. 28. 10. 2017 at 7.50 PM

153 Упор. Victoria Sherrow, op. cit, 142.



Слика 27, кованица која приказује чисто обријано лице Александра Великог

Да би се разликовали од својих грчких рођака, древни Римљани су били чист и обријан народ. Иако је брада изворно симболизовала мушко здравље у раној римској култури, они су ускоро, пратећи тренд Александра Великог, уклањали своје браде. Испрва, мушкарци древног Рима који су се одлучили носити браде, имали су тенденцију да их држе кратке и уредне. Луциус Таркуниус Прискус (*Lucius Tarquinius Priscus*) краљ Рима, у VI веку пре нове ере, представио је бријач својим сународницима и покушао да подстакне навику бријања.¹⁵⁴ Век касније, мода је коначно усвојена. У II веку пре нове ере, Плиније је записао да се римски генерал Сципио Африканус (*Scipio Africanus*) бријао сваки дан. Моду ће на крају преокренути у I веку римски цар Хадријан (*Hadrian*), кад је брадом прикривао ожиљке на свом лицу.

За целокупан римски период карактеристично је да човек са брадом указује на идеју ропства или варварства, док је чист и обријан грађанин за Римљане симбол напретка и просперитета. Постоји јасна разлика између Римљана и Грка у начину како су себе представљали и видели. Да би их јасно уочили, Катлин Кинклејд (*Kaitlin Kincade*) посматра две римске статуе, (једине очуване копије грчких), „Гал на умору“ (*The Dying Gaul*) и „Гал који убија своју жену и себе“ (*Gaul Killing himself and his Wife*).

¹⁵⁴ Facial hair's formative years, op. cit, <http://www.telegraph.co.uk/men/fashion-and-style/11220712/Facial-hairs-formative-years-what-the-Vikings-and-Romans-did-for-male-grooming.html> ac.24. 10. 2017 at 4.00 PM



Слика 28, Гал на умору, римска копија, детаљ
(III век п.н.е.), Капитолини, Рим



Слика 29, *Ludovisi Gaul*, детаљ,
Национални римски музеј, Палацо Алтемпс

Обе статуе показују варваре с наглашеним брковима. Међутим, постоји разлика у тумачењу између Грка и Римљана које се односи на обликовање браде. Док је за Грке брада била знак цивилизованог мушкарца, приказ Гала са брковима је био начин да се обележи варварин северне Европе. Запажа се да грчким приказом доминирају симболи достојанства и лидерства мушке ратне елите. С друге стране, чисто обријани Римљанин сваки облик браде сматрао је нецивилизованим и дивљим, чиме се римски грађанин дистанцира како од варвара, тако и од Грка.¹⁵⁵

За римске споменике, као на пример победнички стуб Марка Аурелија у Риму, карактеристично је да су „брадати“ слаб и потчињен народ. Иконографија приказаних варвара као људи са брадама које покорава силна, чиста Римска империја, пример је како лични хигијенски предмет учествује у стварању римског типа ратника који је овде кључан.¹⁵⁶

С обзиром на велику популарност бријања у годинама Римске империје, оригинални кружни дизајн египатске бритве био је преобликован у форме сличне бритвима која се и данас користе. Квалитет конструкције је такође побољшан, замењујући бронзу бакром и гвожђем. Након бријања бријачем познатим под именом новацил (*novacula*), Римљани би трљали браду млевеним камењем и масирали кожу уљем или парфемом. Будући да се радило о веома болном процесу који се тешко обавља самостално, јављају се и прве јавне бербернице – *tonsors*. Оне нису само места естетског уобличавања, већ и локално место за састанке где се могу слободно размењивати вести. Класе које су то себи могле приуштити, имале су своје породичне бербере, те што сте били богатији, имали бисте заправо мање косе. То се односило и на пубичну регију.¹⁵⁷

Са опадањем моћи Римског царства и обнављањем варварских племена, брада се вратила у великом стилу, вероватно зато што је пракса бријања била још увек рудиментарни и опасан процес. Међутим, у средњем веку, након раздвајања католичке цркве од православне 1054. год, западни црквени лидери охрабрују своје

155 Upor. Kaitlin Kincade, op. cit, 103.

156 Ibid.

157 Andrew Tarantola, *A Nick in Time: How Shaving Evolved Over 100,000 Years of History*
<https://gizmodo.com/a-nick-in-time-how-shaving-evolved-over-100-000-years-1545574268>
ac. 6. 10. 2017 at. 2.30 PM

свештенике да се брију, како би разликовали своје чланове од њихових јеврејских и муслиманских колега. Тај тренд је уведен и канонским законом 1096. године, када је надбискуп Роуен (*Roouen*) забранио браде у потпуности, осим крсташа у походу ка Светој земљи.¹⁵⁸ У средњем веку, бербери нису само кратили косу и бријали, већ и вадили зубе, обрађивали ране и обављали једноставне операције. Ови „бербери-хирурзи“ формирали су своју прву организацију у Француској 1096. године, након што је архиепископ Роуен забранио ношење браде. Професија бербера је постигла најцењенију категорију у свом историјском развоју. Тад је започела и конкурентна борба између бербера и академских хирурга која ће трајати готово шест векова. До XV века бербери су наставили да оперишу и дају све врсте лекова, без икаквих неугодности. У XVI и XVII веку постављени су на високе положаје у европским дворovima. Јединствена је и одлука коју је донео Хенри VIII, дозволивши берберима да једном годишње добијају тела за дисекције и проучавање људске анатомије.¹⁵⁹



Слика 30, Ханс Холбејн Млађи, „Хенри VIII са берберима-хирурзима“, уље на храстовој плочи, (1543), локација *Чесћиша дружина берберина*

Једна од радњи која је била важна у берберској пракси било је и испуштање крви као облик лечења. У току овог захвата, берберин би малим жилетом засекао вену клијенту и пустио да његова крв потече у посебну посуду. Ови бербери-хирурзи

158 Andrew Tarantola, op. cit, <https://gizmodo.com/a-nick-in-time-how-shaving-evolved-over-100-000-years-1545574268> ас. 6. 10. 2017 at 2.30 PM

159 Encyclopedia Britannica, *A barber history*, <http://wordinfo.info/unit/3364/ip:17> ас. 17. 10. 2017 at 12.40 AM

баш као и остали мајстори, услед потребе да рекламирају своје услуге, у својим изложима постављали су посуде пуне крви, како би сви знали да тај берберин обавља и овај захват.¹⁶⁰



Слика 31, цртеж - упутство за испуштање крви

Неред који би настао током овог „пуштања крви“ чистили су белим завојима које би након тога прали и поново користили. Управо је овај ритуал био инспирација за настајање симбола бербера – црвено-бела шипка. Бела боја у овом симболу представља беле, а црвена кржаве завоје. На неким берберским шипкама, поред беле и црвене, налази се и плава боја, која представља вене. Ова ознака задржала се и дан данас у Америци.¹⁶¹

Иако је велики број историчара писао о еволуцији бријања за мушкарце, мало њих је испитало паралелну праксу уклањања длака код жена. У Енциклопедији косе: Културна историја, (*Encyclopedia of Hair: A Cultural History*) Викторија Шероу (*Victoria Sherrow*) даје доказе да су жене у древном Египту, Грчкој и Римском царству уклањале сву косу са свог тела.¹⁶² Жене у древном Египту и касније Грчкој, бријале су и пубичну регију, верујући да је њихово присуство „нецивилизовано“. И саме грчке статуе представљене су без стидних длака.¹⁶³ Аверзија није била ограничена само на древни Египат и Грчку. У другим земљама Блиског истока, као што су Турска, Палестина и Либан, невесте су уклањале сву косу, са изузетком обрва и косе главе, уочи церемоније венчања.¹⁶⁴ Као и уклањање длака с главе, и њихово уклањање с тела служило је као индикација класе. Током Римског царства,

160 *Encyclopedia Britannica*, op. cit, <http://wordinfo.info/unit/3364/ip:17> ac. 17. 10. 2017 at 12.40 AM

161 Ibid,

162 Victoria Sherrow, op. cit, 67.

163 Ibid, 316.

164 Kirsten Hansen, *Hair or Bare?*, op. cit, 10.

у средњим и горњим класама, римске жене су се редовно бријале користећи бријаче, пинцете и депилацијске креме. „Богате Римљанке биле су творци тренда“¹⁶⁵, али је колапс Римског царства окончао праксу уклањања длака. Бријање код мушкарца које ће се опет вратити едиктом католичке цркве, враћа у моду уклањање длака и код дама. У многим европским дворцима изграђеним између 1200. и 1600. године, постојале су посебне просторије у којима су се даме могле окупити и обријати. Током ренесансе, пракса уклањања пубичних длака је цветала. У шеснаестом и седамнаестом веку уметници су приказали жене са мало или без стидних длака. Рубенсови актови жена који су обележили идеал женске лепоте, то и експлицитно потврђују.¹⁶⁶

Навика депилације почиње да бледи током владавине религиозне краљице Француске, Катарине Медичи (1547–1589).¹⁶⁷ Занимљиво је и да се негде између уклањања длака лица и тела појављује тренд бријања уз линију косе главе, са истовременим уклањањем обрва. Краљица Елизабета је овим чином желела да визуелно продужи чело, као симбол високе интелигенције.¹⁶⁸



Слика 32, детаљ портрета краљице Елизабете I, непознати аутор, 1585-1590,
Краљевска колекција, Лондон

Упркос широко распрострањеној традицији бријања која је у различитим тачкама током читаве историје улазила или излазила из моде, уклањање длака је остала спора, болна и донекле опасна операција, коју је тешко могао самостално обављати просечан човек. Све до почетка XIX века, бритва је сматрана специјализованим професионалним берберским алатом. У другој половини

165 Victoria Sherrow, *Encyclopedia of Hair*, op. cit, 335.

166 Upor. Lara Eakins, *Tudor women and shaving*, <http://queryblog.tudorhistory.org/2012/06/question-from-amanda-tudor-women-and.html> ac 12. 6. 2017 at 4.47 PM

167 Victoria Sherrow, *Encyclopedia of Hair*, op. cit, 68.

168 Victoria Pitts-Taylor, *Cultural Encyclopedia of the Body*, London, ABC-CLIO, 2008, 257.

деветнаестог века, како у градовима тако и у малим местима, било је берберница које су почеле да се удружују у берберске ланце. Опорављајући свој друштвени престиж, њихова активност је имала сјајан период, што је мотивисало тражење нових стандарда и прописа како би професија постала поузданија и престижнија.

Облик и форма бритве коришћене током XIX века је управо она на приказу слике докторског уметничког пројекта „Аутобиографски сликарски запис у хроници једне приватне историје“. Пошто је предмет у власништву породице са ових простора, у даљем разматрању биће речи о функцији бритве у нашој народној традицији.

Бритве у Србији су „израђиване како у домаћој радиности, тако и у занатским радионицама као што су ковачке, кујунцијске, бритварске и златарске.“¹⁶⁹ Нарочито позната места по њиховој изради су село Ласово код Зајечара и Призрен, „а препознатљиве су по правом сечиву и корицама од црне и беле рожине са месинганим лимом које су на крају савијене. На њима је утиснуто „Ласово“ и име мајстора.“¹⁷⁰ Док се сечиво израђује од челика, сировине за израду дршки биле су рожина или рог (најчешће овнујски), дрво, док се у скорије време употребљава бакелит.¹⁷¹

Бербери су у прошлости и на овим просторима, поред шишања, бријања, обављали и сунитије и „парање лешева ради утврђивања узрока смрти“¹⁷² или пуштања крви приликом главобоље.¹⁷³

Такође, служила је и за сечење хране, за израду предмета од дрвета (свирала), и била је одлично оружје за самоодбрану јер „и најмања бритва попут оних које су ношене као амајлије, може да пресече вену на врату или конопац којим су везане руке.“¹⁷⁴

Бритве су се често користиле и у магијско-ритуалним радњама које су се тичале лечења. Бајање је праћено басмама у којима је помињање светаца додатно уливало поверење у излечење. Бритвом су се лечиле болести попут „издата“, болести „која долази изненада и од које се надима трбух, а лице поцрвени. Приликом бајања болесник стоји раширених ногу, а испод њега је тамјан којим се кади. Истовремено бајалица уз бајање по стомаку шеће бритвом“.¹⁷⁵ Такође, бритвом су се лечили и прободни болови у крстима или грудима који настају приликом прехладе. „Басма се изводила суботом и уторком при заласку сунца. Бајалица у једну чашицу стваља маст и бритвом или иглом маже у току бајања машћу болно место“.¹⁷⁶

169 Велизар Секулић, нав. дело, 269.

170 Ibid.

171 Ibid, 271.

172 Ibid, 276.

173 Ibid.

174 Ibid, 272.

175 Гордана Живковић, Народна медицина у околини Зајечара у XX веку, у Слободан Зечевић (уред.), *Гласник Етнографског музеја* 42, (469-498), Београд, Етнографски музеј, 1978, 494.

176 Ibid, 495.

Бритва на слици докторског уметничког пројекта састоји се од резаног сечива и ручке причвршћене за оштрицу кроз пин.¹⁷⁷ Он обезбеђује кретање сечива у и из бакелитне корице и формира стабилност ножа приликом бријања. Сечиво које је израђено од нерђајућег челика има полукружан завршетак, те као такав указује да се ради о „опраштајућем сечиву“ које користе релативно нови корисници. Натпис на сечиву је на руском језику и састоји се из два дела: „двух заковинер“ (у преводу два писара), док испод наслова стоји „стизб“, (у преводу коса) којим се пренесно алудира на функцију бритве као моћног „писара по лицу“. Корице су од бакелита (полимерни материјал), тврде нетопљиве вештачке смоле, прве синтетичке пластике која улази у употребу израде корица крајем XIX века.

Бритву и комплет за бријање је прадеда Сава добио на поклон од свог великог пријатеља доктора Гаврила Пишењина, руког добровољца који га је лечио на Солунском фронту. Захваљујући својим контактима, моја прабака је помогла Пишењину и његовој породици да емигрирају у Амерку. За време боравка у Србији, Гаврило је купио плац у Београду, са жељом да на том месту сагради болницу за плућне болеснике. Од његових наследника откупили смо земљиште на којем је данас наша кућа, док је бритва као успомена на другарство, војевање и поверење, остала да подсећа све до данас.

2.3.2 Бриџва

Омиљено гоба дана мої ограсџања било је јуџро. Будио ме је џлас Душка Радовића с џаџиної сџарої радија који је хваџао само џри сџанице. Промолила бих џлаву с „џалерије“ свої кревеџа на сџраџи, џде су ме сџремно дочекивале сџреџне руке моје мајке која ми је из ової невероваџної џоложаја џлела кике и сџављала на крајеве машине. Оџац је био најџоноснији од свих мојих укућана на моју дуџу џлаву косу џвргећи да ми она „џодирџава индивидуалносџи“. С дуџачким кикама до џола леђа у време кад их нико није носио, ја сам у џеџовим очима била џрава Срџкиња, џорда „кнеџиња Љубица“. Њеџовој џрироди била је џрисна свака врсџа бриџке одсечносџи, како на речима џако и у делима. С џим се никада није моџло расџрављџи, он је „секао“. С друџе сџране,

¹⁷⁷ Назив за металну копчу која спаја сечиво и бакелитну дршку.

као врстан хирург веровао је у снагу ножа која може сасићи људски животи. Једино је моја коса скокојно наставила да расте.

Очев ауторишети се погразумевао, те је било прилично тешко сујрошставиши му се. Својим поносним, јошово јордим држањем, ошац је деловао као особа која је преживела шачку прелома судбине, доживљај који заувек пошресно прејолови душу, један од оних тренушака који мењају читав животишни шок. Као велики антикомуниста, због своје несрећне и дубоко пошресне породичне саге, ошац је поборник полишике „сеци кад је зрело, оштро као бришвом“. То је на овом шрусном погнебљу полишика мудрих.

У складу с временом, ошац је понекад пуштао делове браде или зулуфе, или је пак браду бријао целу, али је сва ша представља Фернанда Реја падала у воду кад проговори. Његов акценат је остао исти као у његових Шайчана, али некако брижљиво чуван, с намером поциршавања порекла. С неком мирном шврдоглавошћу, држао се не само локалној наречја, већ и обичаја и навика шийичној српској домаћина, које је сматрао својим најприроднијим сшањем. Породични патрион, личности која има аисолушну власт и моћ, ошац нас никада није мазио не зашто што није хтео, већ зашто што не сада у његову представу о васишшању српској погмлашка. Кад би браћа или мене пољубио чинио је што врло несирешно, те смо увек осећали неку врсту благе нелагоде. Иза ћушљивости и одмерености крила се йлаха, јошово дечачка сшидљивости, прошив које се ошац целој животи бори, с још неизвесним исходом.¹⁷⁸

Знала сам да је устао, по уздасима које је испуштао док је вежбао на окаченом врашину на улазу у родишељску собу. Пошом би у доњем делу шруасше йицаме улазио у кушашило и челичио се йљускајући хладном водом поирсје. Његова йласна здрава артикулација ух, ух, оххх, а заштим смирујућа оммм, мешала се с цврчањем јаја са сланином на шйорешу. Пошом би навукао чисту ашлейску мајицу с шрејерима и весело йевушећи шлајер сезоне, оштрио бришву. Бришва је заправо йоворила о физиономији шри йенерације њених корисника. Очев ошац, Бојољуб наследио ју је од своја оца Саве, носиоца Албанске сшоменице, за дефинишивно ограсшање – орден у наслеђивању. Увек сам мислила да је бришва кривац за очево родољубље које није било ни у каквом сајласју са одмереношћу у свим друштим пошшушањима. Његова уздржаност у речима прошезала се на све осим на, додуше решку, али ушадљиво понесену речшост према Србима и Србији.

Очев сећ за бријање сшајао је на машини за прање веша, шик уз шшишальке за веш и корје с виклерима. На белом ушширканом ручном раду, који је скривао или поциршавао баналност машине, сећ се с шој „званичној“ месту није смео померати или дирати. У дрвеној кушији била је бришва, оштрач, четка и керамичка посуда за йену. Једношавним замахом руке бришва би ошкривала моћно сечиво чију је ошшрину ошац дошеривао ритмичним замасима по оштрачу. Проверавајући резултати на длану зашочињао је њиме увежбано исиршавање уклањања йене с лица, остављајући

178 Видети: Слободан Селенић, *Очеви и оци*, Београд, Просвета, 1985, 44. (цитат прилагођен контексту)

шрап свеже обријане коже. Сечиво је клизило низ лице и враш, са снажаним ушиском близине крви.

Огледајући се у малом четвршастом огледалу испред лавабоа украшеној Дизнијевим налејницама у уловима, ошац је остављао широм отворена враша од кућашила. Ми, деца, чекајући да мајка заврши доручак, седели смо на поду испред кућашила и прекидали оца у јушарњем ритуалу. Знајући да му је потребна концентрација на сечиво, користили смо наизглед подељену пажњу и покушавали у тим тренуцима да добијемо оно што иначе не бисмо. Међушим, што нам је ретко полазило за руком. Ошац, хирург, бријао се врло вешто, јер се целој живоша добро слајао са својим шелом, које је одувек било у невероватном сагласју с његовом вољом. На наше захтеве и зајихкивања он је одговарао кратко и јасно јер није упоређивао и анализирао. Он је секао – шако или никако – као бришва у његовим рукама.

Очево зајослење било ми је неогређено, јер шаша о њему никада није говорио. Прејосшавила сам само да вешто руковање бришвом има неке посредне везе с његовим звањем хирурга на Клиници за онкологију и радиологију. С тим у вези пашим само учешало олашавање улазној звона и томиле једношавној и захвалној свеша испред улазних враша. Они с лицима пуним благодарности и наде доносили су нам печене прасиће, торбе пуне домаћих јабука, сушених печеница, пршута и кобасица, оно најбоље што су имали у знак захвалности. Пашим и што да их је ошац секао у пола реченице и трубо одбијао, ше су се они покуњени враћали с шоваром низ стешенице које су водиле на седми сираш јер су се бојали лифта.

То јушро кад сам се удавала било је чудна мешавина празника и потреба. Ошац је прескочио вежбање и умивање хладном водом, али не и бријање. Стајала сам у верзији Шанел косима пудер боје испред кућашила и зурила у оца, прашећи унапред познате делове ритуала. Чекала сам његов суд о шоме како на данашњи дан изгледа његова „свеже убрана“ дојучерашња девојчица. Ошац је ћушао, усредсређен на оштрицу. Прекинула сам непријатну тишину која звечи речима: „Таша, ја моју увек да се врашим, зар не?“. Оцу је рука задршала, ше се сечиво зарило испод виличне кости и пало у лавабо. Из оштре ране шикнуо је млаз шоиле крви која је у кшима падала низ белу ашлетску мајицу. Ошац је и даље ћушао и пустио крв на тренушак да шече, да би пошом пришиснуо рану пешкиром. Ја сам у ваздуху осетила и знала да не треба да видим његову тренушну слабост.

Кад сам кренула ка излазу из шана, шаша је у сивом свечаном оделу, лакованим цицелама и свежом раном на лицу поливеном Пином Силвестре, у руци држао моју косу коју сам одсекла пред венчање. Пешеница тусте косе са оштрим крајевима исеченим као бришвом с једне и машином с друге стране, висила је у очевој руци. „Ово ће, Љубице, увек биши швоја кућа“ – рекао је пружајући ми кику. Смашрајући је крајње неопходном за свој будући живот, рекла сам оцу да је задржи. Његова „кнеиња Љубица“ с половине седамдесетих до половине деведесетих остала је заробљена у временској кшусли заједно са оцем, бришвом и одсеченом косом.

2.3.3 Ликовна анализа слике „Бритва“

акрилик на платну, 200x120, 2014.

Много пута увећана у односу на природну величину, бритва је насликана на платну димензија 200x120 цм, отворена у облику латиничног слова V и постављена на условно речено белу позадину. Првом асоцијацијом она нас повезује са уметношћу поп-арта, али при дубљем посматрању ми препознајемо, уочавамо фигуру, односно портрет датог предмета. Поред сечива и дршке, сенка предмета на светлој површини јесте трећи елемент у композицији слике. Наизглед једноставна, бритва посматрача уводи у психолошку игру; шта значи сечиво, ко га користи и како, свакако изазива извесно подозрење, одбојност и можда некаква непријатна сећања у сновима. Сечиво је метално, одиста старо, добро углачано, али видљиво покривено флекама које изазивају различите асоцијације. Супротно њему дршка је јаке, оранж-жуте боје, направљена од бакелита. Она је глатко исполирана, интензивног колорита и кратким покретом може да прихвати сечиво. Сенка плавичасто-сиве боје повезује оба елемента, она је понегде гушћа, тамнија, а у неким деловима благо приметна, тек да одржи сопствени континуитет. Овако постављена и компонована, бритва подсећа на део инструментарија са хируршког стола. Сликана је осетљиво с великом дозом прецизности у коју је укључена материјализација као један од облика илузионизма. Тако увећана и насликана подсећа нас на радове уметника К. Олденбурга који увек изненађују, па у том смислу доживљавамо и дотичну слику. Линеаризам је битна особина овог рада, који логично подвлачи карактер предмета и асоцира на путању кретања с једног краја на други.

Садржајна и композициона једноставност слике „Бритва“ чини је јасно сагледљивом и истовремено подложном различитим тумачењима.



„Сто“, акрилик на платну, 200x280 см, 2013.

2.4.1. Слика „Сто“

Сто на слици докторског уметничког пројекта је општепородичан предмет, те као симбол места где се доносе заједничке одлуке, не наступа као представник једног пола, једног типа мисли у заједници, већ појавом и појмом сугерише управо супротно. Својом текстуром и пуноћом он имплицира чврстину и снагу заједнице која га користи у дому. Предмет је толико стабилан и тежак да га ништа не може померити, баш као ни заједницу која га је одабрала за ентеријер. Као симбол породичне нераздвојивости, он је пренесено гаранција сигурности, заштите, дуговечности и обезбеђености. Тај кућни предмет је начин да породица себе убеди у сопствено богатство, престиж, моћ, статус, сигурност и безбрижност.

Намера дизајнера стола може се лако наслутити: задивити просечан ум очигледно презентованом раскоши. Украси, комбинација мермера, дрвета и позлате је толико наглашена да доводи у питање функцију стола, те он губи своју намену (какву би рецимо имао обичан дрвени сто) зарад своје скривене психолошке функције. Пренаглашен декор одаје идеолошку подлогу заједнице (у овом случају породице), а то је доступност изобиља (какво у конзумерском друштву има већина предмета које купујемо). Предмет дефинише оне који га бирају.

На предметној слици докторског уметничког пројекта специфичним „исецањем“ и издвајањем једног детаља предметног стола у односу на његову целину, снажно обједињује две наизглед неспојиве историјске категорије: реалност грађанске породице у Србији од краја XIX века до данас и рококо (као правац који је стилски условио његов каснији повратак у XIX веку из којег је и предметни сто). Кадрирањем, представа велике декорисане ноге предњег плана у дубоком дуборезу с позлатом постаје преовлађујућа и готово нападно наглашена. Акценат се тумачи као метафора за стуб породице кроз важност ноге без које би предмет изгубио на стабилности и функцији. Богати декор, позлаћене S флоралне форме које се око ноге увијају и асиметрија која не нарушава хармонију и равнотежу, указује на рокај декорацију и претпоставку да се ради о тоалетном столу. Стога, иако је предмет опште породичан предмет, те се испрва чини да није полно детерминисан, кадар као да наглашава нешто сасвим друго. Путем кључне референце – сто је реплика рококо намештаја стила Помпадур (треће фазе француског рококоа), што посредно указује на време које рефлектује бујну декоративну атмосферу тог доба, време будоара и салона богатих аристократкиња, време кад је жена била централни друштвени феномен и стил у коме је жена уздигнута на пиједестал. То наводи на закључак да је сто ипак полно детеримисан јер је на извештан начин „феминизиран“.

„Женски“ уплив у рококо стил историчари уметности објашњавају, између осталог, укусом и друштвеном иницијативом аристократкиња, али и жена владарки које су доминирале Европом XVIII века у политичким, друштвеним и културним сферама. Марија Терезија (1717–1780), краљица Елизабета Петровна (1741–1762), Катарина Велика (1762–1796) или Мадам Помпадур (1721–1764), као најутицајније

жене у Европи, формирале су како друштвене прилике, тако и укус и стил тог доба. Доказ овој тези налазимо, примера ради, у анализи Бушеовог (*François Boucher*) портрета Мадам Помпадур. Уочљиво је да уметник у приказу преузима само неке начине представљања званичног владарског портрета. Слика је у првом реду приказ целе фигуре која је већа од природне величине, док положај тела Мадам сугерише на покрет апсолутних владара. Међутим, Буше се игра. Док би владари једном руком додиривали кацигу, Мадам Помпадур држи лепезу као знак женствености. Такође она другом руком није ослоњена на стуб (тако чест пример владарских портрета, који је показатељ чврстине и постојаности), већ на скулптуру класичне антике. То је гест који говори о њеном великом познавању и љубави према уметности. Став Мадам Помпадур није крут попут монарха, већ је обојен лежерношћу, љупкошћу и женственошћу. Ово јесте званични портрет, али је у исто време веома интимно, „женски“ обојен.



Слика 33, *Мадам Помпадур*, Франсоа Буше (1759), Валас колекција

Смрт Луја XIV 1715. год. доноси многе промене у француском високом друштву. Иако су француски грађани и даље дуговали лојалност монархији, почетком XVIII века дошло је до оживљавања аристократске друштвене, политичке и економске моћи. Елита која је до тада обитавала у Версају напушта двор и одлази у Париз, где се препушта чарима градског живота. Грандиозна палата замењена је мањим интимнијим просторима по мери човека, те се фокус живота пребацује са јавног на приватно. Богате, амбициозне и паметне даме такмичиле су се како

би привукле у своје салоне (будоаре) најпознатије и најутицајније људе. Медијум друштвеног односа био је брз и паметан разговор, као мачевалачки меч у којем жене равноправно расправљају о уметности, али и о науци и политици.¹⁷⁹

Типичан пример приказа аристократкиње тог времена је пастел Мориса Квентина де ла Тура (*Maurice Quentin de La Tour*) такође Маркизе Помпадур.



Слика 34, *Мадам Помпадур*, Морис Квентин де ла Тур, (1775), Музеј Лувр

Ова слика је кључна аналогија анализе слике докторског уметничког пројекта „Сто“. Дама на поменутој слици Квентина де ла Тура је „ухваћена“ (у својој приватној одаји, њеном будоару у Версају), у дражесној замишљености за својим радним столом. Тоалетна соба, будоар (који доживљава процват у XVIII веку) је у исто време и радна просторија и соба за јутарњу и вечерњу тоалету, и соба за пријеме и спаваћа соба. Вишенаменска просторија захтевала је промене у унутрашњој архитектури и дизајну, што је узроковало мењање функције како дизајна намештаја, тако и употребних предмета. Типични амбијентални декор на слици је у служби намере уметника за експлицитан опис личности Мадам Помпадур. Ентеријер обухвата готово читав репертоар рококоа: штучо – декор зида са позлатом која је својеврсни рам за слику пасторале у њеној позадини, тешка брокатна завеса као и свилени тапет у позадини, дизајн и лакоћа столице (како оне на којој седи, тако и удобност фотеле)

¹⁷⁹ Упор. Fred S. Kleiner, *Rococo to Neoclassicism: the 18th century in Europe and America*, <http://www.indusvalley.edu.pk/La/Fall%202015/History%20of%20Art/Rococo%20to%20Neoclassicism.pdf> ас 5. 5. 2017 at 3.40 PM

у позадини), флорална декорација тапацирунга и др.¹⁸⁰ Детаљ пасторале изражава њену љубав према сликарству, док се однос према музици уочава из два фрагмента. Маркиза у рукама држи отворену нотну свеску чиме се алудира на њено врхунско музичко образовање – она из нота може „чути“ мелодију. Прелиставањем нотне свеске, мелодија која ју је очигледно понела ствара на лицу Мадам Помпадур израз лежерне музичке контемплације. Маркиза и свира, јер је иза ње немарно ослоњен музички инструмент.



Слика 34, детаљи, *Мадам Помпадур*, Морис Квентин де ла Тур (1775), Музеј Лувр

Као показатељ њеног образовања, на столу је гомила књига на чијим се корицама јасно може ишчитати да се ради о енциклопедијама. До књига је насликан глобус као евокација власти.¹⁸¹ На то нам указује још један детаљ – краљевски монограм на црвеној свесци код њених ногу. Смештање свеске баш на то место може се тумачити и као количина власти коју Мадам има у односу на круну.



Слика 35, детаљ, *Мадам Помпадур*, Морис Квентин де ла Тур (1775), Музеј Лувр

¹⁸⁰ Будући да се ради о „тешким“ материјалима, претпоставка је да је слика настала у зимском периоду. Наиме, даме су у својим будоарима мењале тапацирунге и завесе два пута годишње, лети свилу а зими брокат. Чак је и сам намештај имао механизме за лакше мењање.

¹⁸¹ „Краљеви, цареви и првосвештеници и богови држе у руци глобус који представља оно подручје над којим се протеже ауторитет владара и тоталитарно обележје тог ауторитета. Округли облик глобуса има двоструко значење: прво је географска целокупност света, а друго правна потпуност апсолутне власти.“ Žan Ševalije, Alen Gerbran, op. cit, 233.

Са ивице стола у десном углу уочљиви су предлози нацрта за декор намештаја. Јасно насликани цртежи, својим наоко немарно пресавијеним положајем, намерно показују садржину. Овим се посредно указује колико је и како Мадам Помпадур заслужна за формирање укуса времена – она је та која се пита и одлучује. Овде је посебно важно скренути пажњу на детаљ стола Маркизе (истурена нога предњег плана), као на посредну инспирацију за слику стола докторског уметничког пројекта. Предмет је полно детерминисан јер је сто очигледно њен, и она је та која одлучује о његовом креирању. То нам директно и потврђују цртежи намештаја који додирују ногу стола. Сама нога у свом горњем фрагменту поседује главни мотив декорације у „оркестру“ рококоа. Својом вијугавом формом и ормел позлатом, то је представа класичног облика шкољке, као основни постулат стила – *rocalle*. Идентична декорација приказана из профила налази се на столу слике докторског уметничког пројекта. Поређењем две слике сложићемо се да је и предмет на слици „Сто“ својеврсни печат који обележава дато време, (додуше век касније кад се рококо поново враћа у моду), а то је време даме која урођена у своје мисли у елегантној и опуштеној пози ужива у сопственом изазову: она је интелигентна, образована, моћна и надасве срећна.

Да бисмо разумели главни разлог промена у дизајну намештаја у рококоу, неопходно је размотрити његову узрочно-последичну везу с променама које су се десиле у уређењу ентеријера. Размотримо то на примеру Хотела Субриз (*Hôtel de Soubise*), својеврсног амблема рококо ентеријера.

Модерна аристократска кућа у трећем арондисману Париза саграђена је за богати породични пар Субриз. Потписник унутрашњег дизајна је Герман Бофран (*Gremain Boffrand*) који је креирао просторије за принца у приземљу и принцезу на *piano nobile*.¹⁸² Апартаменти су садржавали и чувене овалне салоне који су гледали на врт. Они су до данас остали готово непромењени, па их стога можемо посматрати као валидне доказе.

Salon ovale du prince, а нарочито веома фин *Salon ovale de la princesse* располажу и чувеним платнима на таваници и у нишама које су насликали Франсоа Буше (*Francois Boucher*), Шарл Жозеф Нетуар (*Charles-Joseph Natoire*) и Карл Ван Лу (*Carle Van Loo*) и др. Приметно је колико сликари поклањају пажње динамичној композицији, атмосфери и финим детаљима које карактерише деликатност и финоћа боја. Сама просторија заслепљује око мотивима, формама и декорацијама, приказујући на шта је све спреман и докле може ићи комплетан украсни репертоар рококо стила. Природно величанствено светло с прозора рефлектује се у огледалима, купајући собу и наглашавајући облике и контуре које се ритмично понављају око горњих зидова и плафонских увала.¹⁸³ Декорација самих зидова се своди на њихову површину са панелима и огледалима који су уоквирени свиленим тапетама (још једна од иновација везана за рококо). Целом просторијом доминирају

182 Први спрат, који садржи главне собе за становање.

183 Велика пажња у рококоу посвећује се светлу које је стварно, земаљско светло као репрезент живе чулности и сензуалности.

украсне лајсне и штуко декорација. Погледамо ли их ближе, уочавамо како се С форме акатусовог лишћа преплићу са меканом S формом, стварајући флуидни и грациозни пун покрет.¹⁸⁴ Уочавамо и недостатак строго организоване и контролисане симетрије. То је идеја лаког, софистицираног ентеријера у коме све делује органски и у покрету, што доприноси доживљају ведрога и живахног уметничког дела, док целокупан приказ ствара утисак простора који неодољиво асоцира на велику кутију са драгоценостима.¹⁸⁵ Другим речима, овај салон је визуелна презентација оптимизма.



Слика 36, детаљ таванице *Salon ovale, Hôtel de Soubise*

За овакве просторије било је потребно изградити адекватан намештај који би га подржао и формом и функцијом. Изврсни уметници, репрезенти овог стила, током владавине Луја XV, произвели су рококо намештај за огроман број кућа у власништву како краљевске породице, тако и племства. Нагласак је морао бити на тимском раду који је обухватао велики број стручњака, па су и сликари и вајари учествовали у декоративној уметности рококоа. Међутим, за разлику од слике или скулптуре којима је довољно то да им се дивимо, да би се дизајнирао добар комад намештаја, потребно је задовољити и естетику и функционалност. Зато су у креативном ансамблу израде намештаја равноправно учествовали и архитекте и „кабинет-мајстори“ – столари. Проблем производње доброг комадног намештаја додатно се усложњавао чињеницом да је за разлику од других епоха, намештај

184 Овај орнамент форме ће се понављати у свим облицима уметничког дизајна, па и у дизајну намештаја.

185 Упор. Јелена Тодоровић, *op. cit.*, <https://www.docsity.com/sr/rokoko-skripta-fakultet-likovnih-umetnosti/266710/> ас 4.10.2016 at 5.50 PM

требало да испуни и постулат вишенаменске употребе. Овај услов је опет био у каузалној вези са индивидуалним потребама и жељама корисника. Другим речима, сваки комад намештаја у XVIII веку је носио високо изражену „персоналност“, што значи да није у питању комерцијална индустрија. Ради се о јединственим, оригиналним и потписаним комадима који, у потрази за хармонијом форме и функције, представљају право уметничко дело.

Однос између корисника и намештаја постао је строжији у захтеву, па тиме и хуманији, те је намештај рококоа комфоран и удобан употребни предмет по мери човека. Да би постигли овај циљ, архитекте, сликари, вајари, занатлије и трговци састајали су се с једном једином намером: створити нешто што свет до тада никада није видео и где после тога ништа више неће бити исто. Сама анализа процеса производње намештаја у рококоу нам открива тајну покретачку снагу периода када је намештај постао „уметност по себи“. Да би удовољили високим захтевима наручиоца, те да би се грешке избегле или свеле на минимум, процес производње је по први пут захтевао студиозно планирање. Намена, нацрти предмета или цртежи алегоријских или оријенталних тема, познавање особина егзотичних материјала и њихове обраде, техника фурнирања, маркирања, интарзије и лакирања, ормол техника, израда декорација, уградња механичких система, израда украсних „уметних“ детаља (нпр. порцелана, гоблена или чак сата), те на крају састављање делова у крајњи резултат, довело је до тога да створено успева да живи све до данас, готово непромењено.¹⁸⁶

Док је у ранијим епохама сређивање нереди подразумевало да се ствари склањају и скривају, у рококоу су се јавно излагале. Дневне активности као што су седење на столици, рад за столом или организација куће, претвориле су се у XVIII веку у уметност. Кабинетмејкери (*Cabinetmakers*) одбацили су оков архитектуре, истовремено се играјући с њим. Столице са удобним подупирајем и скраћење рукохвата, омогућавали су комфорније седење. „Озбиљне“ фотеле замењене су „лежаљкама“. Столови са фиокама претворени су у секретере и комоде, док су праве линије замењене криволинијским формама. Декор, првобитно подручје текстила и зидне орнаментике, шири се на углове, гребене и шарке намештаја.¹⁸⁷

Иако је преузео неке облике и боје вишеструких техника и ефеката пређашњих епоха, већина украса рококоа био је чист експеримент и иновација. Кабинет-мајстори истраживали су нове материјале и технике, те је намештај добио нову завршницу, нову декорацију и нову силуету. Постао је и видно лакши и елегантнији него барокни, јер комфор, удобност и луксуз преузимају примат. Због своје структурне генијалности као и неупоредивог квалитета њиховог артистичког умећа, намештај из XVIII века постао је статус и признање, познато заувек као процес рађања дизајна.¹⁸⁸

186 Daniel Alcouffe, *18th century, birth of design furniture masterpieces 1650-1790*, [exhibition catalogue], Versailles, Chateau de Versailles, 2006, 12.

http://www.chateauversailles.fr/resources/pdf/fr/presse/dp_18e_en.pdf ac. 14.6.2017 at 6.40 AM

187 Ibid, 5.

188 Ibid, 12.

Намештај Луја XV комбинује корисност са елеганцијом, супротстављајући се свему ономе што је стил пре њега пропагирао. Основна разлика између барокног и рококо намештаја је однос према симетрији, те док је барок увек симетричан, рококо има тенденцију асиметричности. Такође, барокни намештај карактеришу упечатљиви, тешки орнаменти и велики габарит, док као одговор на тежину, намештај рококоа је разигран и лаган, вијугавих форми пуног покрета. Илуструјмо то примером.



Слика 37, комада, Шарл Анре Буји (1710–20)



Слика 38, комада, Бернар II ван Ризамбур (1740)

Оба предмета на слици су репрезенти иновативне форме – комоде¹⁸⁹, оба су направљена од црног дрвета¹⁹⁰, и оба су украшена богатом ормол декорацијом¹⁹¹. Међутим, упоредним посмартанем уочавају се разлике. С леве стране је најраније позната комада¹⁹² чији је творац дизајнер Шарл Анре Буји (*Charles André Bouille*). Комода са фиокама делује тешко, стамено и грандиозно, док је декорација симетрична. Труп и ноге комоде израђени су од ебановине,¹⁹³ са богато обрађеном позлаћеном бронзом, која штити вертикалне ивице пратећи закривљене контуре тела и ногу. Конструкција предмета носи знаке грешке (које су се догодиле пре него што је коначно завршена), јер изгледа као хибрид настао од два комада намештаја. У свом саставу садржи сто који је постављен преко другог са сопственим скупом ногу.¹⁹⁴ Завршени рад је пример укуса ере која даје предност богатим егзотичним

189 Комода као мали кабинет релативно малих размера која у свом имену има срж новог односа према простору. То је нешто комотно, што је пријатно за власника и згодно за коришћење.

190 Комода с леве стране је од ебановине, док је комада са десне направљена од ораха који је лакиран црним јапанским лаком.

191 Ормол (од француске *dorure d'or mouli*: „позлаћивање златном пастом“) је златна легура бакра или цинка, у разним пропорцијама (обично садрже бар 50% бакра). Ормол се нарочито користи на носачима намештаја XVIII века. Његова златна боја може бити повећана урањањем у разблажену сумпорну киселину или брушењем.

192 Рани облици комода - *commodes-tombeau* са мермерним врховима и паром фиока подсећају на саркофаге по којима и добијају назив.

193 Ебановина је општи назив за црно дрво које се добија од неколико врста дрвета које могу бити и родно неповезане. Расте у Индији и Шри Ланки. Цени се као украсно најцрње дрво које се лако обрађује и има фину текстуру и пуноћу.

194 Упор. Daniel Alcouffe, op. cit, 19.

материјалима контрастних боја, позлаћеној бронзи, црвеном мермеру на врху и тамносмеђим фурнираним интарзијама од корњачевине које су украшене бакарном легуром. Профили фиоке – једна конвексна, друга конкавна – сведочанство су маестралне технике фасетирања и наговештаја следећег стила који ће добро искористити интеракцију између испупчених и улегнутих кривина, стварајући S форму.

С десне стране имамо комоду кабинетмејкера *Bernard II van Risamburgh*-а која је фурнирана и „пресвучена“ јапанском техником лакирања. Централни мотив је видно асиметричан, али је важно да се одржава хармонична равнотежа унутар веће шеме декора. Комад је и визуелно много лакши и деликатнији, и то се односи како на бронзану декорацију, тако и на саме ноге које више нису тешке лавље шапе, већ малене волте. Овај предмет је један од најиновативнијих примера комадног намештаја који је прављен током преласка на употребу технике јапанског лакирања у XVIII веку.¹⁹⁵ Неопходно је додати да је правилно и доследно опремање панела јапанским лаком много сложенија и деликатнија техника од кинеског лакирања. У овој комоди, уметник, превазилазећи све техничке и естетске потешкоће, стиже до решења које је вансеријско, јер је коришћење јапанског лака на равним површинама високоризична радња, не само због кривине прочеља и узорака у рељефу, већ и због тврдоће панела.¹⁹⁶

Најважнија иновација у производњи француског намештаја XVII и XVIII века била је развој кабинета. Намештај из прошлости је традиционално повезан са основним материјалом – дрветом, те се ради о тврдој и густој сировини која се готово не може замислити савијена. Међутим, у раном XVII веку долази до усавршавања технике постављања танких плоча од дрвета у његову структуру, такозваног фурнирања. Углавном је коришћен храст или орах, али и дрво вишње, шљиве, кестена и маслине. Ипак, потребно је нагласити да је елементарни материјал за израду кабинета морао бити егзотичан. За ту сврху коришћено је веома скупо и тешко набављано дрво – ебановина. Колико она представља својеврсни амблем међу материјалима, говори нам и сам француски назив за занат кабинет-мајстора – *“ébénisterie”*. Међутим, дизајнерима рококоа није било довољно што су дрво савили у конкавне и конвексне форме, већ су ишли даље у потреби да иновирају и изненађују. Проширењу асортимана украса допринели су мермер и мозаици од тврдог камена или позлаћене бронзе. У употреби су и порцеланске табле и сјајни метали, али и потпуно неуобичајени материјали као слама, олово и челик.¹⁹⁷

195 Укус рококоа карактерише фасцинација у егзотичним земаљама, а нарочито мотивима, израдом и лакирањем намештаја Кине и Јапана. За кабинет-мајсторе XVIII века, ове технике су представљале тежак изазов. Испрва лишени сировина нарочито за лакирање предмета, покушали су је најпре имитирати. Било је неопходно велико мајсторство и године рада да би се техника коначно усвојила.

196 Daniel Alcouffe, op. cit, 21.

197 Ibid, 5.

У овом периоду, уметност полирања достигла је свој врхунац и парирала чак и конкурентним објектима са Далеког истока. Нова техника – интарзија усвојила је употребу разног обојеног дрвета које се користило за усаглашавање хармоније између предмета и облога. Представљен је читав спектар богатства украсних техника – врхунско резбарење, украшавање у свим врстама метала, интензиван рад у дрвету, бисеру и слоновачи, док је врхунац достигнућа свакако био у лакираној *chinoiserie*.¹⁹⁸

Образац развоја стола у 18. веку постаје изразит услед раста софистицираног укуса и вишег стандарда живота који доводе до специјализације у дизајну. Друштвени обичаји подстакли су развој великог броја усконаменских облика. Поред специјализованих столова као што су сто за путовања, картање, тоалетни сто или сто за пијење чаја, нарочито су били популарни, услед развијене културе писања, столови искључиво за ту намену. Типичан француски рококо сто за писање, у горњем делу је прекривен кожом, док су у доњем присутне фиоке. Јединствена новина је и роло-систем којим се затварала радна површина. Неки столови имају и лажне фиоке која су се могле извучити како би се формирала табла за писање. Поред ускоспецијализованих столова за писање, појављују се такозване мешавине форми, па је резултат био неограничен број комбинација и облика. То онда није само сто с једном циљаном употребом, већ предмет који омогућава више намена. Када се примера ради писаћем столу дода у горњем делу креденац, а у доњем комода са фиокама, резултат је био кабинет или секретер. Затим, постојали су и механички тоалетни столови, који омогућавају како јутарњу тоалету, тако и рецитовање поезије или писање писама или цедуљица.¹⁹⁹ Као један од великих мајстора ових комбинација, који је доминирао својим мајсторством средином XVIII века у Паризу, био је Жан Франсоа Ебен (*Jean-François Oëben*). Ебен, као најславнији кабинетмејкер тог периода, израдио је намештај за највише чланове аристократије, да би касније био под меценством Мадам Помпадур и постао и краљев званични – *ébéniste du roi*, 1754. год.²⁰⁰ Његова уска специјалност је израда малих, детаљно опремљених, вишенаменских комада намештаја са чувеним механичким системима. Позната је његова механизована фотеља (инвалидска столица) коју је дизајнирао да би олакшао живот младом војводи од Бургундије, најстаријем унуку Луја XV. Ебен је за њега изумео и сто са генијалним механизмом геометријског дизајна под утицајем класичних грчких мотива.

Када је затворен, овај предмет изгледа као сандук са пет фиока. Међутим, померањем ручице, подиже се скривена библиотека која се извучи са задње стране. Горње две ладнице фронта су лажне, те се њихово прочеље може

198 Страст за кинеске мотиве – имитација или евокација кинеских мотива и техника у западној уметности намештаја нарочито у XVIII веку.

199 Encyclopedia Britannica, Furniture - History, <https://www.britannica.com/technology/furniture/History#toc73733> ac.18. 6. 2017 at 4.50 PM

200 The J. Paul Getty Museum - Jean Francois Oeben, <http://www.getty.edu/art/collection/artists/963/jean-francois-oeben-french-born-germany-1721-1763-master-1761/> ac. 14. 4. 2018. at 5.00 PM

спустити и претворити у писаћи сто. Доња фиока извлачењем постаје мали ноћни сточић, а средња се може извући цела. Фиока у средини је заправо кутија која у свом саставу има преклопне ноге, те се предмет магично претвара у *prie-dieu* (молитвену столицу). У једном комаду намештаја можемо истовремено уживати у књигама, писати, ноћу одложити књигу или се једноставно помолити. Фриз на спољној страни се употпуњава идентичним са унутрашње, што представља новину у геометријском дизајну. Наиме, на крају владавине Луја XV, модни стил транзиције представио је по први пут дизајнирану унутрашњост, засновану на понављању геометријских фигура. Ебен се специјализовао за фурнирање на тему квадратних мотива, користећи делове различитих боја дрвета, да би направио илузију бескрајних редова тродимензионалних блокова.²⁰¹



Слика 39, комода са механизмом, Жан Франсоа Ебен (1760)

Краљу Лују XV био је потребан сто у коме би и писао и чувао своје списе скривене и закључане од јавности. Роло сто - *Le Bureau Du Roi*, креиран у ту сврху, без сумње је један од најважнијих комада намештаја XVIII века. Величанствени секретер украшен је раскошном бронзаном позлатом и изванредном симболичном маркетуром, која је постала икона краљевског апсолутизма. Амбиција дизајна, у комбинацији са историјском традицијом, гарантовала је славу столу све до данас. Предмет је израђен за нови краљев кабинет у Версају, чувену радну собу *Cabinet intérieur du Petit Appartement*, у којој су краљеви Луј XV и касније Луј XVI обављали свој свакодневни рад. Тајни дипломатски папири држали су се у скривеним фиокама бироа, док је једини кључ краљ увек носио са собом.

201 Cabinet with Mechanism, Louvre Museum, Paris
<http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/cabinet-mechanism> ac.17. 6. 2017 at 2.32 PM



Слика 40, задњи фронт и прочеље, Краљев сто, Жан Франсоа Ебен (1760 -1769)

Сам сто, као и његови власници, прошао је бурну историју. Првобитно лоциран у студију Луја XV у Версају, пресељен је у канцеларију Наполеоновог асистента, како се наводи у попису из 1807. год. Касније је накратко премештен у велики салон палате у Тилерију (*Palais des Tuileries*), пре него што је 1870. године пребачен у Лувр. Након тога коначно се вратио у Версај 1957. године, где поново стоји у просторији у којој је стајао пре Француске револуције.²⁰²

Изградња *Le Bureau du Roi* вероватно је започета 1760. године, када је и формално најављена комисија за његову израду. Иако је Ебен кренуо у изградњу овог изванредног дела 1760. године, сто је коначно испоручен краљу 1769. након што га је завршио Ебенов наследник Ризенер (*Jean-Henri Riesener*). Израда стола је, како би га довели до савршенства, бројним мајсторима донела деветогодишњи прецизан и мукотрпан рад. Сваки детаљ захтевао је много вештине, те је производња укључивала занатлије из четрнаест дисциплина, укључујући израду кабинета, бронзане радове, фурнирање, маркетуру, позлату и уградњу часовника на врху. Израђен је од храста, амаранта и ружиног фурнира (углавном), позлаћене бронзе, порцелана и сатена. Први корак у производњи био је екстремно детаљан минијатурни модел у воску, који је нажалост уништен.

Оно што је овом комаду намештаја донело епитет најславнијег комада XVIII века су три ствари: генијални механизам, маркетура и ормол техника украшавања.²⁰³ Размотримо их понаособ.

Као механичко чудо, сто је садржавао сложен систем извора теже и противтеже које су отварале поклопац ролне и ослобађале све фиоке једним

202 *Le Bureau Du Roi - A Magnificent Secrétaire à Cylindre*, by Jean-François Oëben, <https://lapada.org/art-and-antiques/le-bureau-du-roi-a-magnificent-secretaire-a-cylindre-by-francois-linke-1> ac. 15. 7. 2017 at 5.55 PM

203 Технике маркетура и ормел доживеле су процват у Француској средином XVIII века служећи својој сврси да се направи намештај без преседана и луксуза. Производња је била у краљевској фабрици Гобелина (*Gobelins*) задуженој за производњу намештаја у декорацији Версаја и других резиденција Луја XIV. Гобелин је фабрика текстила и таписерија у Паризу, коју је основала породица Гобелин око 1440. године, а преузела је француска круна 1662. Била је веома успешна крајем XVII и у XVIII веку, користећи дизајн водећих француских сликара, док су се таписерије користиле као алтернатива уљаним сликама.

једноставним окретањем кључа. Краљев кључ који је Луј XV увек држао у цепу, нарочите је лепоте, а потписник дизајна са Лујевим двоструким „Л“ чипом је Ризенер. Првобитно је кључ у средини имао мали Севрес порцелански медаљон са краљевим портретом, који је уклоњен након Револуције.²⁰⁴ На врху стола налази се богато украшен двоструки сат са клатном, који је омогућавао како краљу тако у његовом посетиоцу да виде време. Краљева страна сата показивала је увек неколико минута више, тако да је он био у вечитој предности, као што би сваки краљ и требало да буде. Отварањем роло врата указује се унутрашњост стола са таблом за писање и великим бројем одељака. Док су с леве и десне стране присутне мање фиоке са фронтом од графичке интарзије, у средини су смештене дуже ладице без прочеља. Између бочних и средњих фиока налазе се издужени мали стативи од бронзе. Притиском на њих отвара се пар вертикалних тајних делова. Радна површина има у свом саставу и дупли зглобни механизам који омогућава писање у хоризонталном, или читање књига или поезије у вертикалном положају. У случају да се табла отвори супротно од корисника, указује се преграда са три мале фиоке у дну. Захваљујући дискретним фиокама са бочних страна, краљеве слуге су могле свакодневно да пуне бочице мастилом, без потребе отварања стола.



Слика 41, унутрашњост, Краљев сто

Сто, поред свог генијалног механизма, прекривен је и сложеном маркетуром од различитог дрвета. Два су начина извођења интарзије која се користе од XVI века. Први подразумева да комадићи дрвета различити по нијансама и структури, улежу у удубљења подлоге од масива. Други и нешто сложенији начин настаје тако што се елементи од природно или вештачки бојеног фурнира скоро једнаких дебљина, попут колажа или мозаика састављају и лепе на конструкцију намештаја. Рани мајстори француске маркетуре били су Флеминг Пјер Гол (*Fleming Pierre*

204 Le Bureau Du Roi, op. cit, <https://lapada.org/art-and-antiques/le-bureau-du-roi-a-magnificent-secretaire-a-cylindre-by-francois-linke-1> ac. 15. 7. 2017 at 5.55 PM

Golle) и његов зет Анри Шарл Бул (*André-Charles Boulle*). Бул је и основао „династију“ краљевских и паришких кабинет-мајстора (*ébénistes*) и дао име за технику маркетуре која користи корњачевину, калај и месинг у компликованом флоралном дизајну или арабескама. Маркетуру стола *Le Bureau du Roi* краси техника у којој се у површински фурнир убацују комади материјала (дрво, бисер, калај, месинг, сребро или шкољка) различитих боја, у облику сложених образаца. Маестрално изведеном техником фурниране маркетуре на столу с његове „јавне“ стране (наспрот краља), налази се алегоријска представа Тишине. У овално ограђеном центру она је представљена са кажипрстом на уснама, као подсећање на дискрецију која се захтева у послу с краљем. С предње стране, на роло носачима, сто је украшен интарзијом сложених детаља који приказују науку и уметност.²⁰⁵

Оно што столу даје додатни сјај и луксуз је позлата. Позлаћене бронзане лајсне, плакете, статуе, минијатурна попрсја и вазе, па чак и интегрални свећњаци, додатно апострофирају моћ и богатство. У првобитном дизајну, на врху стола налазила се минијатура попрсја Луја XV, али је замењена Минервом после његове смрти 1770. године.²⁰⁶ Сви ови изванредни детаљи који се протежу и увијају око целе форме урађени су такозваном ормол техником. Ормол (од француског *“or moulu“*) је енглески израз из XVIII века за примену фино млевеног, високо каратног злата у живином амалгаму на предмет од бронзе. У производњи намештаја, ормол техником користи се поступак познат као позлаћивање живом или позлаћивање ватром, у којем се раствор нитрата живе наноси на комад бакра, месинга или бронзе, након чега следи примена амалгама злата. Предмет се тада излаже екстремној топлоти док жива не испари, те остаје фини златни филм који се интегрира у метални предмет, познат као „позлаћена бронза“.²⁰⁷

Правоугаона ормол „рупичаста“ галерија на врху стола Луја XV, која уоквирује ивице задње и бочне стране предмета, завршава се свећњацима које носе Аполон и Калиопа. Изванредне бронзане носаче моделовао је Жан Клод Диплеси (*Jean-Claude Duplessis*). Углови „чипкасте“ галерије наглашени су вазама, да би се на центру чипка спојила са сатом који је акцензован игром Купидона изнад њега. Флорални мотив акантусовог лишћа уоквирује како силуету стола, тако и интарзије, преграде, одељке, и фиоке све до елегантних конзоларних ногу. Као што указује Ризенерова нота, за овај сто није било структурних шаблона, док су гипсани одливци неизбежно уништени у процесу ливења, те је тиме оригинална репродукција сведена на минимум.²⁰⁸

205 *Le Bureau Du Roi*, op. cit, <https://lapada.org/art-and-antiques/le-bureau-du-roi-a-magnificent-secretaire-a-cylindre-by-francois-linke-1> ac. 15. 7. 2017 at 5.55 PM

206 Ibid.

207 Encyclopedia Britannica, Ormolu - Decorative Art, <https://www.britannica.com/art/ormolu> ac.15. 7. 2017 at 11.10 PM

208 *Le Bureau Du Roi*, op. cit, <https://lapada.org/art-and-antiques/le-bureau-du-roi-a-magnificent-secretaire-a-cylindre-by-francois-linke-1> ac. 15. 7. 2017 at 5.55 PM

Ебенов виртуозни намештај карактерише, као што је наглашено, изузетно инвентивна форма, али и подједнако иновативна употреба фурнира. Током првих година XVIII века, дизајн намештаја је у Француској еволуирао, али је у интарзији остао углавном у стилу Булеа (*André-Charles Boulle*), кабинет мајстора краља Луја XIV. Током владавине Луја XV, намештај се знатно променио. Доминирали су елеганција и оригиналност облика који су омогућавали више фантазија и већу разноликост декорације. Дизајн интарзија је лако прилагођен овом новом стилу тако што је у потпуности искористио богат асортиман природних тонова дрвета и живахне боје обојеног дрвета. Њих је Ебен изводио са истанчаним иновативним уметничким укусом који се ишчитава кроз изузетно сложене и компликоване композиције. Малени сто на слици подразумева управо ове две основне карактеристике по којима је Ебен познат: фина интарзија и покретни механизми.



Слика 42, тоалетни сто и његов фронт, Жан Франсоа Ебен (1754)

Решеткасто фурнирање округлим шарама око бочних страна стола, као и цветна интарзија на врху, настају од малих комада дрвета обојеног различитим нијансама, које су укључивале и плаве и зелене. Ове боје су с временом избледеле, али је њихова ранија слика била изразито упечатљива. Природно уређени букет интарзије на радној површини садржи различито цвеће, укључујући руже, тулипане и нарцисе. На четири угла табле стола су лав, лабуд, голуб и саламандер који симболизују четири елемента: земљу, воду, ваздух и ватру. Стона табла се може повлачењем померити уназад, док се фиока која заузима доњи део повлачи унапред. При томе се открива и ослобађа „клизећа табла“ која демаскира унутрашњост. Клизећи врх табле је такође прекривен решеткастом интарзијом која се завршава заостреном позлаћеном линијом дуж ивице стола. Простор садржаја тела предмета подељен је у преграде прекривене светлоплавом свилом. У изворном облику у угловима одељака била је сребрна плетеница. Сама радна површина служила је за писање, док су се козметички препарати и прибор за писање чували у унутрашњости.²⁰⁹

209 Upor. Charissa Bremer-David, Catherine Hess, Jeffrey W. Weaver and Gullian Wilson, *Masterpieces of the J. Paul Getty Museum, Decorative Art*, Los Angeles, Thames and Hudson, 1997, 97.

Сличан сто налазимо у цртежу „Мадам Помпадур са својом ћерком“ сликара Франсоа Герана (*Francois Guerin*).



Слика 43, *Мадам Помпадур и Александрина*, приватна колекција

Мадам Помпадур је наручила од Ебена велики број сличних предмета, од којих је најпознатији њен тоалетни сто из 1752. год. Прво што се уочава је да форма стола не садржи ниједну праву линију. Све су то меке фине криве, које се готово могу поредити са обрисима људског тела. Оно што је био један од главних задатка који су се поставили пред Ебена је представа хералдичких симбола маркизе. На то нам указују мале куле смештене у угловма стола од позлаћене бронзе²¹⁰. Сама табла стола је призната као једно од ремек-дела овог уметника, чија интарзија рефлектује целокупну личност Мадам Помпадур као великог патрона уметности. На табли је скуп алегоријских трофеја њених главних интереса – архитектуре (кроз шестаре, лењире и цртеже), музике (савијене музичке нотне партитуре), сликарства (палета и четкице), баштованства (баштенски алат са заступљеношћу природног цећа – као рефлексива на њене љубави према версајским баштама), и последњег, али не мање важног, љубави. Ебен је бирао различито дрво за маркетуру: ебановину, махагони и ружино дрво (којом приказује нарцисе и сунцокрете). Притом је користио бојено дрво да би побољшао утисак.²¹¹

210 Мадам Помпадур је добила титулу “duchessemarquise de Pompadour” 1752. у: Danielle O. Kisluk-Grosheide, Wolfram Koeppe, and William Rieder, *European Furniture in The Metropolitan Museum of Art (Highlights of the Collection)*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2006, 150.

211 Oeben, *Mechanical Table* (video), Khan Academy, <https://www.khanacademy.org/partner-content/metropolitan-museum/82nd-and-fifth/transformation/v/identity> ac. 18. 7. 2017. at 7.30 AM



Слика 44, тоалетни сто и његова унутрашњост, Жан Франсоа Ебен (1761–63)

Могу се уочити и fine зелене боје које су нажалост с временом избледеле. Цео сто је позлаћен бронзом у облику валовитих контура које пружају заштитну „ауру“ столу. Мадам је могла да манипулише механизмом стола једним покретом кључа, са кључаоницом на бочној страни стола. Он ослобађа горњу таблу плоче повлачењем уназад, при чему се истовремено извлачи сложени механизам фиока унапред. Као магија. То отвара приступ различитим одељцима. Средишњи део с покретним рамом, нарочито је омогућавао Мадам Помпадур да покаже своју склоност ка елегантном гесту. У могућности да се ротира око своје осе, табла је могла користити за читање књига или рецитовање поезије, док је друга страна била прилагођена за писање писама или тако популарних цедуљица. Као најнеобичнија карактеристика овог стола је третман ногу, од којих је свака „пробијена“ са три отвора уоквирених бронзаним рубом. То је детаљ који је јединствен у Ебеновом раду.²¹²

Овај тоалетни сто омогућавао је низ комбинација који покретом у одређеном правцу, маркетуром и ормоллом чини предмет веома „заводљивим“. Сто, такође, као продукт узајамног дејства патрона и уметника, говори и о томе колико су они неопходни један другоме. Као резултат интеракције добијамо композицију генијалног дизајна, која је настала из обостране жеље да се развије софистициран и диференциран образац живота.²¹³

Као показатељ идеологије породице, идеологије времена, тоалетни сто докторског уметничког пројекта из данашње перспективе бива превазиђен временом. Његову стилску непожељност у садашњости још више наглашавам кадром и увеличањем, доводећи до упитаности шта га је то протерало из мерила укуса. У сопственом субјективном систему „астал“ представља наивност ранијих генерација, у којима је потреба за луксузом елементарна, дечја, безазлена. Наивност раскоши из које он потиче, везујем и за детињство у смислу „бајковите“

212 Oeben, Mechanical Table (video), op. cit, <https://www.khanacademy.org/partner-content/metropolitan-museum/82nd-and-fifth/transformation/v/identity> ac. 18. 7. 2017. at 7.30 AM

213 Ibid.

лепоте и сјаја, док га из садашњости анализирам идеолошки. Та разлика у перцепцији задржана је у мојој свести као нешто округло, садржано у процесу одрастања и промене.

Изразито крупан кадар приказује само детаљ стола који је истакнуто специфичан: то је кадар малог детета. Дете је у узрасту у коме је отприлике у висини стола, и његов поглед изблиза је необичан. Удубљујући се у сто, дете развија сопствене низове асоцијација, поклањајући пажњу сваком детаљу, украсу, пресијавању. За дете, сто представља бајковит, кићен предмет, део разноликог и занимљивог света (величанствен намештај га подсећа на животе принчева, замкове и остали корпус прича тог карактера). У уму детета, намера дизајнера стола постиже савршен ефекат: оно је очарано.

Промена перспективе према предмету током година је на извешан начин застрашујућа. Дете израста и кроз животне фазе доживљава испрва предмет као бајковиту творевину, касније као део кућне сигурности, затим, у историјском контексту, као предмет који одређује карактер његове породице, потом као део своје прошлости у оквиру породице из које је потекло, и наравно емотивности која то прати. Толику трансформацију децја психа доживљава у свој својој целовитости, која с временом неминовно постепено нестаје. Борба да се сто запамти из децје перспективе је борба да се поред читаве архиве контекста који сто носи, сачува онај основни, почетни, наивни доживљај: прошла времена доживљена кроз сто за мене су безазлен простор у коме се све грешке крију ради остварења идеала – лепе слике вечито срећне породице. Жеља да то дочарам доводи упркос свему до изобличења, сто се указује као претња, у другачијим бојама и другачијој снази у односу на остале призоре на сликама. Док је с једне стране део туђег избора у коме сам одрастала и који сам пригрлила за себе, сто је истовремено специфичним кадром некако временски ближи садашњости. Када интиман приказ почиње да бива приказиван на овај начин, он поприма стварну, застрашујућу снагу своје коначности и јачину своје битности, у жељи да се вечност досегне радом на савршеном кадру.

2.4.2. Сџо

Тоалетни сџо у сџилу Луја XV сџиџао је у моју ѓородицу након шџо ѓа је оџкуџила моја бака од ѓородице Рисџер, ѓодунавских Шваба. Бака, и сама Немица, волела је квалиџетан намешџај који је био ѓлавно обележје њене куџе, моѓ ѓрвоѓ дома, моѓ ѓрвоѓ космоса и универзума. Неколико ѓодина након шџо је оџворила свој кројачки салон у Руми, бака је оџварила врло блиска ѓријатељсџива са својим муџџеријама, сџарим ѓородицама у ѓраду (ѓоџомцима власџелинсџива Пејаџић, Рисџер, као и фамилијама немачких јевреја, Шџајнер и Васел), џе је од њих оџкуџљивала намешџај и груѓе вредне ѓредмеџе. Ова Бечлијка ѓо ѓореклу, имала је сџрасџ ѓрема леџим ѓредмеџима и оно шџо је исѓрва заѓочела аматџерски, из обичноѓ слаѓања, ѓреџворило се у орѓанску џворевину. Њен живоџ и сам ѓо себи био је ѓрилично ѓроменљив и динамичан, џе сџоѓа никако није дозволѓвао ѓоџџуно уобличење и укалуџљење. Полазило јој је за руком да ѓлејаду различитџих сџилова и еѓоха међусобно ѓомири ѓосџављајуџи их у сразмерне и чудно хармоничне односе који су давали ѓоџџуно нову и ориѓиналну слику. Поседовала је дивну библиоџеку необарока, црни концертни клавир од куване ораховине Gebruder Stingl, ѓар алџ-гојч фоџеља, ѓисаџи сџо Art Nouveau, две виџке Мекинџош сџолице, као и чуџуру Јована Јовановиџа Змаја, зигне сџџове, ретџке кџиѓе и разна докуменџа и сџисе.

Преѓрадна виџражна враџа великоѓ салона водила су у Јеленину брачну сѓаваџу собу. Просџоријом је доминирао високи брачни креветѓ, чију је додаџну висину ѓрадио механизам расклојивих мердевина које су се ѓосџављале на одређена исѓуџчења на врху сџраница зигова. Преко њих је био диван џанани чџџкани ѓрекривач ѓудер боје и велики јасџук с везеним моноѓрамом. На зигу изнад креветѓа висила је „молована“ слика Исуса на Маслинској ѓори. Прекоѓуџа креветѓа била је „Психа“ са џрокрилним оѓлегалом и две фоџеље џаѓациране финим брокаџом сивойлаве боје. Међу њима се налазио малени сџо у сџилу Луја XV, са црвеном мермерном ѓлочом на врху.

Јеленин мали сџо је деловао не само елеѓанџно неѓо и ѓријатељно, џе се као ретџка и фина биљка усѓешно ѓримѓо у овој средини. Иако је он био усамљен у џом ѓроцеѓу времена у којем се нашао, измеџџен из своѓ времена и своје еѓохе, оџајао је ѓосџојан у улози која му је додељена. Сјај злаџноѓ дубореза силуѓѓе сџола у конџрасџу са хладноћом мермерне ѓлоче, одавали су уџисак неке оѓлемењене ѓрошлосџи и дах неке расветљене ванвременосџи који су обезбеђивали сѓокој.²¹⁴

На џоалетном сџолу сџајао је Јеленин ѓрибор за ѓисање: ѓеро, бочица са масџилом, ѓаѓир за ѓисање, коверџе, ѓечайџ и црвени восак. Она је са овим ѓредмеџом у својој сѓаваџој соби оџварила ѓрисну везу, будуџи да је он био чувар свих њених граѓоценосџи и инџиме. У једној од малених лаѓица сџола које су се оџварале са сџране, сџајали су четџка за косу, куџија за ѓудер,

214 Upor. Svetlana Velmar-Janković, *Lagum*, Beograd, BIGZ, 1992, 77. (citат prilagođen kontekstu)

бочица са парфемском ђумициом и сирава за прављење шаласа у коси. У другој је био разноврстан папир, писма и дописнице, власнички папири од куће и земље и други важни списи. У тајној фиоци која се отварала скривеним механизмом без шума, Јелена је држала црвену илишану кућицу с породичним накишом, за чије је отварање било неопходно познавање шифре.

Јеленин естетски смисао за довршеност и симетрију продирао је код ње све до најинимнијих и најличнијих ствари. За шоалешним рококо стиллом, писма или рецеите исписивала би својим калиграфским округлим писмом, брижљиво, на најфинијем папиру, тако да је сваки редак стајао према другој у истој висини, као да је мерен лењиром. Чак је и за најневажније писмо бирала посебан папир, и њен рукопис прошезао би се правилно, чисто и округло до саме ивице. Никада, чак ни у најжурбанијем саопштењу о позиву за пробу или преузимање сашивене одеће, она не би дозволила ниједну прецртану реч, неће би увек, чим јој се која реченица или израз не учине шачним, с величанственом стрљивошћу исписивала цело писмо по групи ђуш. Јелена није давала из руке нешто што јој се није чинило савршеним. Та склоност перфекцији са истовременим духовним миром, освајала је свакој ко би јој се приближио. С друге стране, шемерамент њеној бића, ша опшорност прошив свакој опшурој предавања убрзо би повлачила границу према свакој еизалтираној срданости, и мали је број ђуди које је она ословљавала са „ши“. Ванредно сензибилна, није било коћа или било шта ђуштала близу себи. Вуди овако реике врше били су велики добишак за ђочешнике.²¹⁵

Многе шта се дешавало око Јелениној шоалешној стило, од њеној писања, преко најнаивнијих разговора, па све до важних одлука. Да бисте били у живи дешавања, довољно је било да се завучете испод њеа и слушате. Тај простор је одувек био моје прибежиште. Сав тај дуборез у масивном дрвешу, злато и пресијавања, стварали су у мојој глави фантасичне низове асоцијација. То је био рајски двораци, а ја принцеза која чека принца да убије змаја, а опшом је ожени. Била сам очарана...

215 Upor. Štefan Cvajt, nav. delo, 154. (citат prilagođen kontekstu)

2.4.3. Ликовна анализа слике „Сто“

Слика „Сто“, акрилик на платну, 200x280 цм, 2013.

Једна од највећих слика по димензијама у докторском уметничком пројекту, слика „Сто“ оправдава велики формат јер својим идејним решењем уводи посматрача у њен садржај, чинећи призор узбудљивим и необичним.

Сто у стилу рококоа, односно једна његова снажно представљена нога, мермерна плоча на столу и делови брокатног лежаја у истом стилу, чине формални садржај слике. Нога од стола обилује јаком штокатуром флоралних елемента, скоро архитектонског обележја, што чини композицију слике динамичном и провокативном. Томе доприноси увећани кадар стола, те је готово скулптурална форма ноге с јако наглашеним цртежом у контрасту светло – тамног, доминирајућа. Иако сликана лазурним наносима акрилне боје, на њој се одаје утисак повишене пасте. Због тога је она врло сугестивна у директном супротстављању посматрачу, али својом монументалношћу истовремено га привлачи.

Колорит слике је у звучном аранжману комплементарним односом жуто – оранж позлате дрвета и њему супротстављене плаве, на брокатном материјалу којим је обложен лежај. Задњи план слике има функцију сумарног објашњења простора, са претпоставком одређеног дела ентеријера. Бивајући у другом плану слике, плава је довољно јака да подржи и супротстави се колориту стола.

Док је у другим сликама предмета докторског уметничког пројекта примењен принцип увећања малог предмета у свој својој целокупности, на слици „Сто“ је увеличан детаљ великог предмета. Тиме ова слика с најкрупнијим кадром у оквиру уметничког пројекта подржава идеју „великог“, док је насликани фрагмент у свакодневном животу скоро не приметан. Општем утиску слике доприноси стилска одређеност у изради стола; рококо са својим карактеристикама које стварају немир, устрепталост и активан однос према посматрачу.



„Чутура“, акрил на платну, 200x150 см, 2014.

2.5.1. Слика „Чутура“

Динамика композиције слике „Чутура“ постиже се односом централне фигуралне масе предмета (с дескриптивним елементима унутар њега), у односу на сенку предмета и белу позадину. Сви ови елементи повезани су сложеним унутрашњим односом у оквиру којих је чутура максимално стабилна и логично мотивисано везана. Њена увеличана, усамљена реалност на белој основи великог платна чини да монохромни, скулптурални мотив војне чутуре постаје феномен за себе.

Сликани приказ указује се као дуг и спор процес уживања у сликању код којег је исход ликовне мисли настојао да се формулише у динамичном складу колористичких и светлосних ефеката. У том смислу се не може говорити о намерном радикалном мењању ни садржајне ни тематске компоненте, него о тражењу одговарајуће технике гледања и сликања која оптимално изражава субјективну ликовну визију. Централни изазов – реалан приказ предмета, тродимензионалност и његова материјалност, постиже се односом широких лазурних наноса боје и богатог цртежа унутар самог предмета, који се у процесу сликања сукцесивно смењују све до крајње реализације.

На први утисак о предмету који својом језгровитошћу делује једноставно и монохромно, нададаје се дубље посматрање и откривање уочених ненаметљивих и дискретних, али суштинских карактера предмета. Тело чутуре као аутономно јединство материје метала, својим траговима времена: цртицама, зарезима, флекама и другим уоченим карактерима асоцира на пролазност, ране и ожиљке, слично старом лицу. Унутрашња анализа тела (његовог фигуралног асоцијативног цртежа), водила је сликани процес у два смера: некад су омашке уочене у односу на предметну реалност намерно остављане водећи до нових ликовних решења, а некад су грешке исправљане све до тачно уоченог карактера. Тиме је језик субјективно виђеног цртежа унутар тела мењао постојећу реалност предмета износећи на површину нове облике у новим међусобним односима.

Преко цртежа сукцесивно се сликарска „авантура“ смењује, надограђује и повезује чистим, широким потезима лазурних тонова. Они не само да меко „урањају“ у унутарњи цртеж, већ се њима постиже и хроматска засићеност и дубина боје предмета. Захваљујући светлости која описује предмет, разблажени наноси боје на телу и сенци чутуре преузимају читаву скалу ликовног значења. Наиме, дефинисање саме боје предмета изискивало је праћење суптилних топлих и хладних прелаза (при чему се чува основна сиво-зелена гама предмета), док се истовремено унутарњи цртеж и његов ритам меко и природно утапа и усклађује са покретљивошћу тих тананих лазура. Широки потези сиво-зелених тонова (негде црвенкасто топлих, негде плавичасто хладних), организовали су притом основне просторне вертикалне, дијагоналне и хоризонталне правце мотива слике. Тиме се боја наметнула као целовита вредност и суштинска веза основних елемената

форме предмета на слици, која је спремна да прекорачи праг дескриптивног нотирања проширујући, богатећи и суптилно уклапајући асоцијативни дијапазон цртежа, тело и сенку предмета у јединствену целину.

Сам коначни визуелни утисак чутуре који се прелама кроз многострану призму асоцијација, води до ликовне потврде у споју реалног и лично доживљеног. Тиме се упућује на прозирност и тајанствену дубину ока заглединог у суштинску материјалност предмета у коме се оптика реалног и имагинарног прожима и хармонизује. Тонски и валерски склад усаглашен са озбиљношћу и строгошћу скулптуралне форме одаје почаст присуству, док сам ефекат квалитета естетске кристализације предмета води анализу слике са тематске на идејну раван.

Чутура је мушки предмет, те се њено место у сагледавању породичне хијерархије у пројекту „Аутобиографски сликарски запис у хроници једне приватне историје“ успоставља кроз јачи пол. Женски лични предмети су приватнији, на скровитијим местима, за разлику од мушких који их представљају и симболишу. Жена нема чутуру, она не поседује премоћ тајанствености у вези с оним што пије. Њој наравно чутура није неопходна јер ретко напушта кућу²¹⁶, те у својој слободи кретања жена и ван дома остаје домаћица. С друге стране, чутура и њен тајанствени садржај штити мушкарчево право да буде доминантан, да сам „зна шта ради“, те да контролише себе шта и колико пије. Он је са чутуром луталачки неспутан, његов боравак ван куће временски неограничен, те он својим статусом поседује некакву предност номада. На то нам указује и сама природа насликане чутуре која је у извесном смислу номадска (свакако војничка у овом случају, јер је једноставна, неукрашена), али и открива некакав поредак дома у коме се не пита шта мушкарац пије, његова приватност је заштићена а његова посуда за пијење засебна, чиме он остаје у статусу независног господара. Тиме за ауторку овај предмет у личној породичној историји представља симбол извора мушкарчевог виталитета, на сличан начин на који је жени украсни тањир уточиште давно изгубљене слободе и младости, идеала који су јој „били обећавани“²¹⁷ као девојци. Мушким члановима породице чутура је знамење њихове независности, њоме се поносе, те у њиховој замисли предмет функционише као интегритет у бочици.

Функција војне чутуре (као и у другом одабраном мушком предмету, бритви) није у естетском домену. Због тога у овом докторском уметничком пројекту мушких појединачних портрета нема, јер је управо мушко естетско небитно, они у дому делају, и иза себе остављају тек мале подсетнике свога делања. Мушкарац може бити део групне фотографије, али његов усамљени портрет би готово био доказ његове слабости и осрамоћујуће жеље да се сећа свог изгледа, што не спада у његову примарну функцију. Из тих разлога, у оквиру пројекта, за суштинску презентацију карактера јачег пола и мушког принципа изабран је и сликани карактер њихових личних предмета: војне чутуре и бритве. Оне служе да мушкараца одрже мушкарацем: бритва

216 Будући да хронотоп припада Србији између два рата, женска улога се тумачи у том контексту.

217 Врло посредно обећавани, кроз призоре које је упијала.

чињеницом да се мушкарац брије (дакле зрео је), а чутура његовом независношћу, аутономношћу и самосвојношћу. Тиме карактер тих предмета пред нама обележава однос између приватности и заједнице. Амбиваленција и мешање тих односа у бритви је суптилнија (мушкарац се брије због заједнице ради утиска грађанства и контроле над сопственим изгледом), и с друге стране очигледнији је у чутури (мушкарац, мада члан заједнице, задржава своју приватност под својом контролом). Оно што је пак заједничко за оба предмета је да сентиментално функционишу као велики помоћници у мушкарчевој замисли, те скоро да доживљавају персонификацију поставши му другови.

Чутура је увек асоцијативно повезана с лутањем и неопходношћу за приватним залихама услед одсуствовања из дома, те је средство за преживљавање, носилац воде. Историјски гледано, први материјали који су служили за справљање предмета у овом контексту били су од глине или од коже животиња. За израду посуда од коже (мешина, бурача²¹⁸) коришћене су коже оваца, коза и понекад говеда, те су варирале у величини и форми. Уобичајен начин њихове израде био је да се убијеној животињи одруби глава и исеку ноге, те се утроба вадила тако да се притом не распори стомак. С коже се најпре уклањала длака, те је она размашћена и десолизована држана у води од шест сати до два дана. Затим је кожа штављена јер би у супротном вода попримила непријатан мирис.²¹⁹ За традиционално штављење користио се танин, кисело једињење произведено од храстове коре. Овим процесом трајно се мења структура протеина коже чинећи је гипком, савитљивом и отпорном.²²⁰ Врат или једна од пројекција ноге служила је као отвор за течности који се затварао чепом или жицом.²²¹ У неким случајевима кад је длака остајала на кожи служила је за држање млека, путера и сира. Мања посуда за држање воде прављена од овчје, кравље или свињске бешике била је обавезни део опреме римских легионара.²²² Прве документе о коришћењу мешина налазимо код древних Асираца, да би се њена употреба задржала и дан-данас у неким земљама у развоју²²³. У мешинама се на јадранском подручју преносило грожђе, захватала вода из бунара и чувало вино, док се у горским пределима у њима спремао овчји, тзв. мишни сир.²²⁴

218 Бурача је кожни суд за воду са грлићем од дрвета, Српска дигитална библиотека, <http://www.srpskijezik.com/> ac. 4. 4. 2017 at 12.10 AM

219 Bottle - Watchtower ONLINE LIBRARY - JW.org,

<https://wol.jw.org/en/wol/d/r1/lp-e/1200000796> ac 4. 4. 2017 at 3.50 PM

220 Leather tanning | Revolvy, https://www.revolvy.com/main/index.php?s=Leather%20tanning&item_type=topic ac 4. 4. 2017 at 9.40 AM

221 Bottle - Watchtower, op. cit,

JW.org <https://wol.jw.org/en/wol/d/r1/lp-e/1200000796> ac 4.4. 2017 at 3.20PM

222 History of The Roman Legions: History of RomeBooks on Google Play, Several Authors, <https://books.google.rs/books?id=OLQ2CwAAQBAJ&pg=PT907&lpg=PT907&dq=Military+pack+carried+by+legionaries.+The+pack+included+a+number+of+items+suspended+from+a+furca+or+carrying+pole.+Items+carried+in+the+pack+include:&source=bl&ots=UdTlabv85W&sig=7D5Bd4NE2BQlY0n33AXo8mqVfPA&hl=en&sa=X&ved> ac 4. 4. 2017 at 5.30 PM

223 Waterskin | Revolvy, <https://www.revolvy.com/main/index.php?s=Waterskin> ac. 4. 4. 2017 at 10.20 AM

224 Mijeh ili mješina, Enciklopedija online

<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=4068> ac. 3. 4. 2017 at 2.20 PM



Слика 45, Мешина,
барелеф из Персеполиса, Иран



Слика 46, Мешина, Британски музеј

Други најчешћи материјал од којег је прављена посуда за пренос воде је глина. Тестије²²⁵ од свог постанка на Блиском истоку 6500 година п. н. е. постале су незаобилазни део сваког домаћинства у историји цивилизације. „Прва цивилизација на Кикладским острвима, у Егејском мору, оставила је значајне експонате тестија, елегантног облика, декорисане геометријским мотивима са линијама и спиралама, а нешто касније украшене и стилизованим цвећем и птицама.“²²⁶ Свака је нација давала свој печат њиховој изради, те у готово сваком археолошком налазишту проналазимо карактеристичне тестије везане за локалитет, на основу којих се могу пратити друштвени развој и културни напредак. Тако су и на Балкану пронађени дивни примери чији се значај може мерити са античким културним добром.²²⁷



Слика 47, примери тестија од глине

225 „Реч тестија је персијско-турског порекла, дести или тести, што у преводу значи „велика глинена посуда, уског грлића, са ручком, у којој се носи вода“. У Хрватској и Словенији тестију зову глинени (земљани) врч. У арапском свету тестија се облаже кожом кострети од камиле како би што дуже одржавала воду хладном и свежом“. Ramiz Hadžibegović, *Blisko kraju, eseji*, Beograd, Čigoja štampa, 2016, 169.

226 Ibid, 168.

227 Ibid.

За њену израду користи се масна глина која се након обликовања суши и пече два пута по 24 сата. Украшава се једноставно прстима или урезивањем помоћу одговарајућег алата. Док је још врућа после печења, она се глазира у жељену боју, да би се након тога поново пекла.²²⁸ На њој се запажају два отвора, те док се кроз већи тестија пуни, мањи (сисица) служи за пиће.²²⁹ Њена једноставност у употреби при чему је добро решен пренос и чување течности су само неки од разлога њене популарности. Оно што је чини посебном је сам укус воде из ње. Направљена од глине, вода у тестији се „осећа“ природно као и у земљиној утроби. „И стари и млади знају да вода у тестији има најбољи укус, да дише и мирише, многима као медовача“.²³⁰

Уколико је тестија украшена грлићем у облику чашице звала се буклија, кондир или бардак и служила је, специфично за ово поднебље, при свадбеним церемонијама.²³¹ Буклија као назив за народни обичај позивања у сватове је и обележје за сам предмет, глинену буклију, али и дрвену чутуру, којима се наздрављало младенцима. Зато се буклија и дрвена свадбарска чутура у нашем језику употребљавају као синоними (иако се ради о два различита предмета). Свadbарску чутуру су у неким крајевима носили коњаници – буклијаши, преко рамена и затворену чепом, те је опасност од проливања течности као код тестије била немогућа.

У српским селима се и дан-данас поштује и негује обичај позивања у сватове овим предметима тако што неколико недеља пре венчања „млађи момак из младожењине куће, креће са буклијом (чутуром) напуњеном водом или ракијом, окићеном пешкиром, цвећем и по селу позива сватове“.²³² У шабачком крају чутуром напуњеном вином младожењин отац позива родбину са момкове стране, а ракијом младин отац с њене стране. Из чутуре пије обично најмлађи укућанин који тада наздрави три пута и пожели све најбоље младенцима. Након тога он долива мало воде из бунара у чутуру и кити је свеже убраним цвећем из дворишта. Женска чутура се не долива.²³³ Свadbарски предмет се дарива пешкирима за младожењу и платном за младу. У неким крајевима буклијаш носи око врата венац од црвених паприка а у руци бич, да би скренуо на себе пажњу од „зlih очiju“ и отклонио опасност од младенаца. Њега на колима прати младожења са друговима.²³⁴ Разбијањем буклије се завршава свадбено весеље.²³⁵ У неким крајевима Србије, буклијаш се звао чауш²³⁶.

228 Upor. Ramiz Hadžibegović, op. cit, 168.

229 Ibid, 158.

230 Ibid, 170.

231 Ibid, 169.

232 Buklijaš skreće pažnju „zlih očiju“, <http://www.svezavencanje.rs/obicaji-verovanja/buklijas-skrece-paznju-zlih-ociju.html> ac.4. 4. 2017 4.50 PM

233 Upor. Buklijaš skreće pažnju „zlih očiju“, <http://www.svezavencanje.rs/obicaji-verovanja/buklijas-skrece-paznju-zlih-ociju.html> ac.4. 4. 2017 at 4.50 PM

234 Ibid.

235 Ramiz Hadžibegović, op. cit, 169.

236 Чауш (тур. çavuş) – полицијски служитељ, пандур, државни дворски курир; гардист коњаник у бившој Турској.

Он јаше на окићеном коњу док му је на глави купаста шарена капа, за вратом две или више чутура, око паса прегача, а на леђима пришивен дугачак лисичји реп. Чауш је маскирана, сценска личност, те као „шеф протокола“ удељује ракију и комплименте сваком госту, а нарочито младенцима и то у стиху.²³⁷ Диван опис свадбарског весеља налазимо код Боре Станковића у књизи „Нечиста крв“.

Дрвена чутура је данас национални симбол који осликава душу српског народа, те је 2012 год. израда дрвених чутура из села Пилица заједно са злакушком грнчаријом, ушла на националну листу нематеријалног наслеђа.²³⁸ Традиција израде чутура у селима бајинобаштанског краја је дуга колико су и стара сама села. За израду се прво користила врба (а касније јавор), из чијег се пања званог „таслак“, на ножном стругу обликовала основна форма. На њеној предњој, фронталној страни дуби се шири отвор који ће омогућити „копање“²³⁹ њене унутрашњости. Затим се прави одговарајући чеп за тај отвор као и лоза, навој, на врху чутуре који ће служити за пиће. Предмет се затим глача и ручно резбари националним мотивима, да би се на крају, после довољног сушења, чутура бајцовала. Процес садржи девет операција при чему је све ручна обрада. Настала од једног комада дрвета без употребе лепка или било ког другог фиксатива, у њој се и сама шљивовица „осећа угодно“ јер је у свом природном окружењу.²⁴⁰



Слика 48, сирово обрађене чутуре спремне за даљи процес обраде

237 Upor. Grad Niš, Online zajednica, Poreklo reči, <http://www.gradnis.net/knjizevnost/poreklo-rci/25/?wap> ас. 17. 4. 2017 at 2.10 PM

238 RTS: Vašar starih zanata <http://www.rts.rs/page/stories/sr/story/57/srbija-danas/1379748/vasar-starih-zanata.html> ас. 8. 4. 2017 at 2.50 PM

239 Копање је израз којег изворно користе мајстори израде чутуре да би означили процес дубљења унутрашњости чутуре.

240 Upor. Čuture - Radiša Radovanović, <https://www.youtube.com/watch?v=x11liegkXY> ас. 8. 4. 2017 at 2.50 PM

Колико је дуга традиција њене израде и употребе казује нам индиректно и њено турско порекло речи – чотра (дубљи дрвени суд за воду), те Абдулах Скаљић у свом речнику турцизама у српскохрватском језику наставља: „Чутура (тур.) подразумева пљоску, овалан и пљоснат суд за пиће, обично од дрвета са шарама и дуборезом.²⁴¹ Њену употребу од стране епског песника старца Милије забележио је Вук Стефановић Карацић у следећој анегдоти: „Он (Милија) није имао обичаја пити ракију из оног суда у коме му се донесе; него је саспе у чутуру коју је о јанцуку носио, па после певајући припије сваки час по мало. Ко се деси код њега он му наздрави, кад оће да пије, а пошто се напије, остави чутуру опет у јанцик, не пруживши је никоме. Кад би га ко запитао каква је ракија, он је имао обичај стресавши се и намргодивши се одговорити: „Зла, синко, и грдна, не море грђа бити, не дао ти Бог пити“.²⁴²

Пуна достојанствене зрелости, чутура је данас сувенир у којем је задржан живот који нам открива естетске, моралне и друге вредности минулих времена српског народа. Усамљена на некој забаченој полици, тавану, подруму или викендици, пошто више не жури за својим циљем, она живи у срцима оних који знају и цене њен значај и вредност, а њих је све мање.

Абдулах Скаљић ће у дефинисању појма чутуре на крају рећи: „Војничка чутура је од метала“²⁴³, те овом констатацијом металну чутуру повезујемо са мушкарцем-ратником и ратном траумом. Војна чутура, као предмет докторског уметничког пројекта, изабрана је да подржи идеју метафоре за читаво историјско балканско ратно бreme од почетка XX века до данас. Као обавезни део ратне униформе, војна чутура је прошла и видела балканске и два светска рата, грађанске ратове, пола туцета држава и два идеолошка система, те се њоме може представити слика судбине генерација мушкараца на овом простору који су живели и проживели као мало ко у току скорашње светске историје.

Положај Србије на капијама Балкана, раскршћу великих светова а тиме и интереса, условило је да и у XX веку наш народ у своју историју упише бројне ратове. Постоји много разлога да се балканским и Великом рату наново вратимо, извлачећи поуке из најславније и најтрагичније епопеје нашег народа за данашње време. „Није претерано казати, поготово кад је у питању Први рат, да је то најсудбоноснији светски, европски, и наравно српски догађај у првој половини двадесетог века“²⁴⁴. Србија је на олтар слободе тада положила 1.180.000 мушкараца, жена и деце, што је четвртина укупног становништва. Колико је српски народ био десеткован током Првог светског рата говори и податак да је након њега рађање мушког детета обележавано звуцима државне химне.²⁴⁵

241 Abdulah Skaljic, *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*, Sarajevo, Svetlost, 1966, 182.

242 Starac Milija, <http://www.uzice.net/uzicani/staracmilija.htm> ac. 16. 4. 2017 at 11.10 AM

243 Abdulah Skaljic, op. cit, 182.

244 Zdravko Vučinić, *Između trube i tišine, Sa lica mesta o porazu i pobeđi* [tekst iz kataloga izložbe u Galeriji RTS], Beograd, Radio-televizija Srbije, 2014, 3.

245 Ibid, 5.



Слика 49, „Кроз Албанију“, 1915-16, Јован Пешић, бронза, 1919.²⁴⁶

Страдање је отпочело као одмазда аустроугарске војске након њеног пораза на Церу. Стравичан покољ у Шапцу 1914. год. где су се аустроугарски војници радо сликали поред вешаних жртава и одрубљених глава чак и жена и деце, покренуо је идеју српске Врховне команде да се злочин документује.



Слика 50, Петар Добровић, Покољ у Шапцу, уље на платну, 1918, Галерија Матице српске, Нови Сад²⁴⁷

²⁴⁶ Војник око паса носи чутуру.

²⁴⁷ Сликар Петар Добровић, иако није ратни сликар, насликавши ужас покоља у Шапцу 1914. год. показао је свој родољубив ангажман. Заменарујући детаље сумарним третирањем форме извукао је страшну драматику тог злочина, где су жртве истовремено и хероји.

Како би се светска јавност упознала са страдањима, на позив српске Војне команде долази криминолог, доктор наука и оснивач криминолошког института у Лозани, Рудолф Арчибалд Рајс. Он злочин врло детаљно истражује, фотографише и пише извештаје од којих настаје неколико књига. Његова књига „Чујте Срби“ сматра се у Србији бестселером свих времена.²⁴⁸

Додуше, значај документовања истине Штаб Врховне команде је знао још у време балканских ратова када је у своје редове уврстио и сликаре. Први назив ратни сликар, професије каква до тада никад у историји није била забележена, налазимо 21. септембра 1912. год. Ради се заправо о објави за путовање бр. 86, коју је потписао Живојин Мишић и издата је сликару Петру Раносовићу. Следећи писани документ односи се на објаву број 4190 од 27. јуна 1913. год. на основу које је сликар Драгомир Глишић упућен у рејон Дунавске дивизије првог и другог позива.²⁴⁹ Увидевши значај овог искуства, Штаб Врховне комаде издаје Упут за употребу ратних сликара са потписом Радомира Путника: „Да би се најважнији моменти борбе као и осталих ратних догађаја сачували за историју и у сликама, придодају се штабовима виших јединица на бојишту ратни сликари. Ратни сликари дужни су носити са собом своје фотографске апарате, и са њима снимати важније моменте борбе као и остале ратне епизоде, а изричито трагове свирепства и варварства, која буде непријатељ оставио за собом, као и остала значајна документа, чију садржину треба сачувати. Материјал за израду скица сликари ће сами изабрати, а материјал за израду фотографских снимака сликари ће добити од Врховне команде“.²⁵⁰ Тада, 20. августа 1914. год. је и званично успостављен назив ратни сликар, професије која у познатој историји никад није забележена.²⁵¹

Ратни сликари Великог рата, млади људи пуни знања стечених на академијама Европе, били су добровољци. Користећи сваки предах између борбе, они су се трудили да у својим скицен-блоковима пренесу што више сведочанстава о храбрости и пожртвованости српског војника. Њихови радови, *al prima*, рађени на лицу места, били су малог формата, онолики да су могли стати у торбу. Захваљујући потреби да сликају светлост као одбрану од околног крвавог мрака, била је то заправо њихова лична борба против ништавила, али и терапија, спас од стравичних призора.²⁵²

Млади српски импресионисти, пред рат окупљени око Косте Миличевића на београдском Слатинцу, излазе у природу и на малим форматима улазе у разлагање форме и светлости. У томе их рат прекида. Оно што је карактеристично за њихове ратне слике је да на њима није представљен класичан европски импресионизам, лагодан живот, фриволност и вибрација градског живота, већ је

248 Milena Marijanović, Vođenje kroz izložbu „Slikari, ratnici, svedoci”

<https://www.youtube.com/watch?v=4BSoleUuCyE> ac. 2. 2. 2018 at 3.30 PM

249 Zdravko Vučinić, op. cit, 4.

250 Riznica Srpska - Likovna umetnost, <http://www.riznicasrpska.net/likovnaumetnost/index.php?topic=200.0> ac 17. 4. 2017 at 6.40 PM

251 Zdravko Vučinić, op. cit, 4.

252 Упор. Соња Ђирић, Боје бола и чежње, занимање ратни сликар, *Полиџикин забавник (3263)*, Београд, 2014, 17.

српски ратни импресионизам пун чежње, туге и носталгије. Он је путем најдубље трагедије досегао врхунац. У даљој анализи њиховог опуса треба разликовати два паралелна тематска тока: пејзаже и ратне призоре. У пејзажима, нарочито са Крфа и Каприја, остварени су већи ликовни домашаји него на ратним сликама и цртежима. То је и логично јер први настају као биран мотив из природе, те су подложнији слободнијој интерпретацији. С друге стране, ратне сцене је пратила документарна и наративна конотација. Тиме нам постаје јаснија магична светлост Каприја Милана Миловановића, или сета, туга и носталгија предела на Крфу Косте Миличевића.²⁵³ „У две године, на два поменуто, сунцем обасјана медитеранска острва, настала су најзначајнија дела српског импресионизма; још више, остаје неспорна чињеница да се са крајем Првог светског рата и окончао раздобље српског импресионизма (...) Наш импресионизам је у то време бележио последње дане. Његово трајање се окончавао у најтежим околностима.“²⁵⁴



Слика 51, „Капри“,
Милан Миловановић, 1917.



Слика 52, „Острвца крај Крфа“,
Коста Миличевић, 1918.

Статус ратног сликара нису могле добити жене. Међутим, оне су своју пожртвованост и родољубље исказивале или попут Милунке Савић и Софије Јовановић преоблачећи се у мушке униформе, или су пак биле добровољне болничарке. Тако је хероина нашег сликарства Надежда Петровић, сликар и фотограф из балканских и Великог рата, дала живот негујући ратнике оболеле од тифуса. О њеним последњим данима сликар Бранко Поповић ће писати: „Она би данима цртала упорно један исти мотив, докле не би графички продубила његов пластични облик. Али када би узела кичицу у руке, она би сликала дионизијски ведро и надахнуто, као да га први пут види и као богомдана сликарка. Стога држим да је таквом треба једино и сматрати, и да би се и све њене тежње за монументалним сликарством завршиле у неком чистом, великом сликарству

²⁵³ Zdravko Vučinić, op. cit, 6.

²⁵⁴ Ibid.

дионизијске раздраганости и богатства. Надежду Петровић је и сама смрт затекла у једној таквој раздраганости и у неизмерном духовном богатству и снази. То сам видео и дубоко осетио када је посетих болесну у ваљевској војној болници, 1915, у пролазу са фронта за београдску војну болницу, и сâм болесник од пегавог тифуса. Уз литар најбоље каменичке шљивовице из чутуре коју сам јој по жељи био донео, претресли смо тада за последњи пут важна питања нашег младог сликарства. То је био разговор достојан уметника и јунака Надежде Петровић и њених дивних платана.“ Надежда је умрла одмах након Бранкове посете, 3. априла 1915. године.²⁵⁵



Слика 53, „Ваљевска болница“, Надежда Петровић, 1915.

„Ваљевска болница“ је само наизглед веома једноставна слика, али дубљим улажењем у њу, видимо колико она заиста има планова и колико из ње зрачи светлост. То је низ шатора импровизоване болнице са оградом за чије присуство једно од тумачења претпоставља Надеждин симболични крај.²⁵⁶

Поред Надежде Петровић, у рату је учествовала Бета Вукановић која је преживела рат и још дуго опстала на ликовној сцени, док је Даница Јовановић стрељана по избијању рата. У рату су погинули Александар Лазаревић, Видосава Ковачевић, Малиша Глишић, Бранко Јевтић, Милорад Ђокић, Цвијетин Јоб, а одмах после рата су преминули Коста Миличевић, Ђорђе Михаиловић, Коста Јосиповић и Ристо Вукановић.²⁵⁷

²⁵⁵ Соња Ђирић, нав. дело, 17.

²⁵⁶ Žana Gvozdenović, Vođenje kroz izložbu „Slikari, ratnici, svedoci“, <https://www.youtube.com/watch?v=4BSoleUuCyE> ас. 2. 2. 2018 at 3.30 PM

²⁵⁷ Zdravko Vučinić, op. cit, 5.

Како су настајала њихова дела? Услови на фронту диктирали су начин бележења, формат радова и технику извођења. Услед немогућности продуженог посматрања ради се првенствено о скицама из ровова, одмарању војске у паузама између две битке, скицама са страже и сл. Због тога је и највише радова остварено у акварелу, тушу и пастелу а мање у уљу и темпери. Користили су оно што им је било доступно, разноврсни папир, картон, а ређе лесонит и платно. Мањи број скица претваран је у слику.²⁵⁸ Ретко сликано дело настало на лицу места је и врхунска мала слика Малише Глишића „Мртва стража“.



Слика 54, „Мртва стража“, Малиша Глишић, Народни музеј Смедеревска Паланка

Овај рад је мали по формату, али монументалан по ликовним вредностима које се односе на сложеност геста у зидању слике. Сва патња и храброст војника на стражи на планини усред зиме објашњена је бојом снега.²⁵⁹

Колико је био важан мотив Везировог моста указују нам бројне слике, цртежи и фотографије. Њега слика и Владимир Бецић, званични ратни сликар, Хрват који је добровољно дошао у Србију и учествовао у рату. На његовој слици видимо да је Везиров мост заиста био без оградe, окован притом снегом и ледом, те је прелаз на другу страну белог Дрима био врхунско умеће.

258 Ibid.

259 Žana Gvozdеноvić, op. cit, <https://www.youtube.com/watch?v=4BSoleUuCyE> ac. 2.2.2018 at 3.30 PM



Слика 55, „Везиров мост“, Владимир Бецић, 1915.

Уочавамо да дела ратних сликара настала по *al prima* опсервацији поседују свежину непосредне перцепције. С друге стране, радови који су накнадно сликани и дограђивани губили су ту свежину и „добили другу вредносну димензију која се смештала у дојам повишене драмске конотације“²⁶⁰ Тако је сликарски ратни опус Васе Ешкићевића, сликара Прве српске армије „документован по карактеру, те његов културолошки значај често надмашује његову уметничку важност“²⁶¹. Његова позната слика о егзодусу „Повлачење српске војске за Драч и Валону“ приказује колону војника која полази из неке далеке дубине задњег плана. Погледом пратећи колону стижемо до сусрета с војником у предњем плану који на прсима има чутуру. Циљ је био документовати херојство и мучеништво колоне која и поред свих недаћа ипак иде напред.



Слика 56, Детаљ предњег плана „Повлачење српске војске за Драч и Валону“, Васа Ешкићевића

260 Zdravko Vučinić. op. cit, 6.

261 Arte - Vasa Eškicević - Portfolio - Arte.rs http://www.arte.rs/sr/umetnici/vasa_eskicevic-3849/ ас. 2. 2. 2018 at 5.50 PM

Самоуки ратни сликар Богосав Војиновић-Пеликан је сопственим залагањем успео да доспе до завидних ликовних достигнућа и постане запажен сликар.²⁶² Слика „Прелаз преко Косова“ презентује сву пустош и драму две колоне које се у далекој дубини простора спајају, док се на дну перспективе назире Грачаница.



Слика 57, „Прелаз преко Косова“, Богосав Војиновић-Пеликан, 1935, Војни музеј Београд

Трагична и истовремено најблиставија епопеја српске историје документована је и бројним фотографијама. Већина фотографа српске војке била је високообразована. Примера ради, Риста Маријановић је студирао сликарство код Ристе и Бете Вукановић, након чега га је обуци за фотографа подучавао Милан Јовановић, брат Паје Јовановића, у атељеу у Бечу. Из Беча прелази у Париз где га је, захваљујући његовој фотографији зеца у трку, позвао уредник француског Ферал трибуна. Фотограф Ристо Шуковић је завршио богословију у Задру, фотограф др Јован Ловчевић је био гувернер Народне банке за време Краљевине, фотограф Ђорђе Станојевић ректор Београдског универзитета, творац првих електричних централа у Србији и прве српске фотографије у боји. Њихово образовање је важно из два разлога. Пошто су били европски ђаци, њихови контакти у иностранству омогућили су да њихове ратне фотографије виде свет. С друге стране, њихово образовање говори да су били уметници или нагињали уметности, те не можемо говорити о аматерском приступу. Тако се на фотографијама Самсона Чернова види да је учио сликарство, јер му је сваки рад композиционо перфектан.²⁶³ Његова најпознатија фотографија „На стражи“, или поетски назив „Око соколово“, приказује сву напетост и драму војника у извидници.

262 Bogosav Vojinović - Pelikan, <http://srbinovski-art.com/autor.php?id=168> ac. 1.2.2018 at 4.30 PM

263 Upor. Milena Marijanović, op. cit, <https://www.youtube.com/watch?v=4BSoleUuCyE> ac. 2.2.2018 at 3.30 PM



Слика 58, „На стражи“, Самсон Чернов

Идентитет војника је остао тајна више од 50 год, све до објављивања плоче „Марш на Дрину“ 1974. год. На њеном омоту била је управо ова фотографија. Драгутин Митић, домаћин из околине Гаџиног Хана, препознао се и пријавио Војном музеју у Београду, тако да је идентитет војника срећним околностима откривен.

Кад се Питер Богдановић представио Џону Форду, Форд је коментаришући његово српско порекло рекао: (парафраза) „Ви Срби имате једну фантастичну фотографију на којој ваш краљ напушта Србију на воловским колима 1915. год. Кад би се та фотографија могла претворити у филм, он би био целовечерњи. Та слика толико говори.“²⁶⁴ Форд је при томе мислио на фотографију Владимира Беџића „Прелаз краља Петра преко Везировог моста“ је изузетно потресна. Народ у збегу са стоком коју нема где да остави; блатњав пут којим се тешком муком пробијају волови; војска за коју се пре може рећи да су сељани у ритаму него професионална армија; и на крају, као круна свега, скромни краљ који остаје уз свој народ, одаје утисак тежине и висине моралног родољубивог чина. По фотографији Владимира Беџића, Живорад Настасијевић слика слику од 40 квадрата. Она се данас налази на Дифу.²⁶⁵



Слика 59 „Прелаз краља Петра преко Везировог моста“, Владимир Беџић

264 Upor. Milena Marijanović, op. cit, <https://www.youtube.com/watch?v=4BSoleUuCyE> ac.2.2.2018 at 3.30 PM

265 Ibid.

Захваљујући фотографима и њиховим контактима, ове фотографије су доспеле у свет. Многи страни уметници потресени судбином малог народа, подржавали су борбу својим ратним плакатима. Малвина Хофман (*Malvina Hoffman*), позната америчка вајарка и сликарка, направила је 1917. год. чувени постер „Србији је потребна твоја помоћ“, скренувши пажњу светске јавности на дешавања у Србији.²⁶⁶ Плакат је настао на основу фотографије са острва Вида која приказује српског војника на самрти. „То је једини плакат који је уметница посветила неком народу, а лик српског војника је касније узела за своју чувену скулптуру Светог Франциска“²⁶⁷. Такође, као учесник француске подршке, и Александар Штајлен шаље свој плакат „Спасимо Србију, нашег савезника“ (*Save Serbia our Ally*) у Америку, где је прикупљана помоћ. Кампању је водио Михајло Пупин.²⁶⁸



Слика 60, „Србији је потребна твоја помоћ“, Малвина Хофман, 1917.

О великом егзодусу говоре и други документи, писани и неписани, као и „свакодневни и сваковрсни предмети које су борци својеручно израђивали на ратиштима. Махом неименовани творитељи су их, поред осталог, дељали у дрвету,

266 Art magazin - Rat i plakat, 1914-1918. u Muzeju primenjene umetnosti http://www.artmagazin.info/index.php?option=com_content&task=view&id=2801&Itemid=118 ac. 5.4.2017 at 2.10 PM

267 RATNI PLAKATI: Kad je Ujka Sem molio za spas Srbije! | Ekspres.net, <https://www.ekspres.net/drustvo/ratni-plakati-kad-je-ujka-sem-molio-za-spas-srbije> ac. 3. 4. 2017 at. 4.50 PM

268 Арт магазин, op. cit, http://www.artmagazin.info/index.php?option=com_content&task=view&id=2801&Itemid=118 ac. 5.4.2017 at 2.10 PM

гравирали на чутурама, на прибору за јело, носили их, и као највећу драгоценост, као успомену, чували до краја. Неке од тих рукотворина су нажалост неповратно нестале.²⁶⁹ И бројне песме и књиге настале инспирисане Плавом гробницом и Великим ратом, обележиле су трајно српску књижевност. Додајмо на крају и речи Милунке Савић: „Ми смо певали кад нам је било најтеже, запевали смо када су нас француске лађе пребацивале из Албаније на Крф, а били смо живи лешеви. Француски морнари и официри су плакали слушајући нас, и говорили су: `Какав диван народ.` Певали смо када смо умирали на острву Крфу и Виду, певали смо када смо гинули на Солунском фронту...“²⁷⁰



Слика 61, Ратни плакат – Српска хероина Софија Ивановић са чутуром испод мишке

У дослуху са изнетим, уметничка интенција формалних карактеристика ликовног приказа мотива на слици „Чутура“ постигнута је не само техничком оспособљеношћу и занатским умећем, него и дубоком сентименталном везом са предметом. Чутура је у власништву моје породице више од сто година и предмет је један од породичних амајлија. Наизглед једноставан предмет монохромног

²⁶⁹ Zdravko Vučinić. op. cit, 5.

²⁷⁰ Ibid.

колорита крије у себи сву драму породичне историје и њених мушких потомака. Прадеда Новак, професор из Шапца, био је учесник оба балканска и Великог рата. Сачувану чутуру и делове писма, писане слабом мастиљавом оловком, оставио је у аманет нама, његовим потомцима:

„Драга моја Андријана,

Данас смо прешли у Србију. Јуџрос ме је у мом шатору посећивао доктор Сиринић и напустио ми чутуру домаћом преличеницом, да бих лакше поднео ампулацију. Тешко је остати српски херој у присуству лекара, а тешко је и сачувати својство човека. Пошtedeћу те појединости, које би ти биле непријатне, и описати захваћеног интеном, на домаку смрти од отрова. Око лекара у мени је видело само шокове, смешу крви и лимфе.²⁷¹ На рану ми стављају црве који једу болесно ткиво, а смрад ране и моје толо тело говоре ми да више не треба да верујем у моћу. Обраћам доктору покушај да ми сакрије смрт. Моје осмогодишње рањивање са војницима, од којих армија њих није међу живима, условило је да сам се са смрћу саживео. Спална моћност појединости помагала ми је да подносим животи, као што овај усављујући највише на домаку руке у мојој чутури, умирује човека који тврди бол...

Новак

Прадеду су на носилима донели његови другови у ослобођену Србију све до кућног прага. До јутра је издахнуо. Чутура је затим била уз деду Богољуба, четничког команданта којег су партизани 1945. год. стрељали на шабачком мосту. Наиме, дедина чета заробљена је у борбама које су се водиле спорадично 1945. год. на Церу. Убрзо затим, без суђења, Озна га је жицом везаних руку одвела са гомилом истомишљеника на мост. Услед недостатка муниције, ударани су маљем у главу и мотком одгуривани у набујалу Саву. Плутајући са гомилом лешева све до Мрђеноваца, Богољуба је вода избацила на обалу. Сељани, који су из страха лешеве пре одгуривали у воду него што су их сахрањивали, приметили су да деда још даје знаке живота. Глава му је била у тешким деформацијама, али је био жив. Моја бака Љубица скривала га је три месеца код својих рођака у селу Доња Бадања кад су деду потказале, по „добром“ српском обичају, прве комшије. Богољуб је одведен на мост где је други пут убијен, али овај пут метком.

Богољубове ствари стајале су прво у нанином орману. Све што је од њега остало. Један зимски капут нови и један зимски капут стари. Два пара кожних ципела – смеђе и црне, с калупима, да одрже форму, и један картонски кофер обложен сивом тканином са ојачаним кожним рубовима. У њему је била дедина легитимација, бодез са грбом краља Александра, пар ордена његовог оца, Савина писма из Великог рата, бритва, четка, посуда за пену и чутура. Сваки предмет и своју причу је носио

²⁷¹ Margerit Jursenar, *Hadrijanovi memoari*, Beograd, Nova knjiga, 2014, 3. (citат prilagođen kontekstu)

са собом, те су они, као фрагментарно кодирани призори, били заправо тематски циклуси. На основу њих би се могла испричати и пратити целокупна мушка развојна линија породице са очеве стране, у прошлом веку.

Кад је отац добио посао на Онколошком институту, чутура и бритва пошле су с нама у Београд. Док је бритву тата свакодневно користио, чутура је стајала уз Богољубову слику на полици библиотеке. Она је својим дејством мушког кодекса и њеном страшном личном биографијом била очев ослонац и материјално отелотворење његовог одрастања без једног родитеља. Опсесивно превдећи тривијално у узвишено, успео је да њоме у свести мог брата произведе осећај снажног родољубља и везаности за домовину. Одсецана из стварног окружења, чутура је својом аутобиографијом у очима мог брата расла увеличана на некој неутралној, неодређеној позадини, добијајући карактер монументалног и светог. Знајући за своје дејство, она га је стрпљиво чекала.

2.5.2. Чутура

Свако јутро у седам мајка с њосла зове кућу да браћа и мене пробуди за њолазак у школу. „И?“, њиша. „Устали смо“, одговарамо увежбано улас, а нисмо. Дрући њуш зове: „И?“, њиша. „Кренули смо“, одговарамо ојеш улас, а нисмо. Преко дана, њокривамо међусобно сишне несшаилуке њо њодразумевајуће њређушном договору. Кад за ручак морамо да њоједемо кушус, кељ или њуњене њајрике, бацамо их њре неѡ се родишељи враше с њосла, увежбано њрикривајући ѡраѡве. Онда мажемо на хлеб дебели слој „забрањене“ њашишеље коју смо кушили кришом од ѡејарца и њијемо млеко с „ѡуцкалицама“. Увече, њосле цршаној у седам и њешнаеш, Сава са „ѡаршера“ кревета на сираш лука о мој на „ѡалерији“ да сићем, јер је уверен да су родишељи засиали. Онда, њод ноћним светлом лампе-ѡлобуса њоред кревета, итрамо „ѡроке“ са кликерима на шеиху који је имао за ѡо изузешно њоѡодну шару. Сава је нарочито волео авионе. Проводио је дане склајајући њихове макеше, а онда смо их заједно њушшали са седмој сираша наше зграде. Пошшо су често завршавали на некој шераси, колима или чак ѡлавама ѡролазника, одлазили смо до оближњих вождовачких њива и њушшали их да слободно ѡлове све док су се моѡли наводиши са земље.

Дани који у живоју нешто значе имају у себи већу светлосну снагу него они други. Тако се кристално јасно сећам што појоднега у рано пролеће 1991. пред словеначки десетодневни рат за независност, кад смо отац, мајка и ја обишли Саву у Загру. На улазу испред касарне био је велики излој са фотографијама пијомоца који су величали снагу и достојнућа бранилаца југословенског неба. Ту у сиражарској кућици дочекао нас је млади војник, са пушком о рамену. Иако је војник, као и лица са фотографија изгледао срећан, кумулативан ефекат је био злослућан. У Београду се можда није чинило тако, али у ваздуху Земуника прејлављеној мешавином врелој метала и мушкој зноја, е, ту све већ моли да омиришете рат.

Док је на разласу пућњала песма Ђорђа Балашевића „Рачунајте на нас“, зашекли смо Саву на полигону у маскирној униформи како са друговима пије пиво. Набрекло осећање родољубља, да ли због песме или због првог сусрета са сином у пуној ратној униформи, није дало оцу да се у зајраљају одвоји од њега. С друге стране, мој мали браћо, племенићи Безухов, оновремени мушкарац који искористи сваки режим на овом свету, стајао је мирно, достојанствено, прирливиши жељу да брани небо. Због те одлуке, он је целој живојој осућен на униформу, а ми на зебњу и сирејну.

Извели смо Саву из касарне и отишли до оближње Загра, где нас је централни градски штр као контраст Земуника и војне школе, дочекао јун ваздуха и сунца. Док сам ја зурила у високу ротионду цркве Светог Донаша, Сава је заљедан у море које се промљало кроз тусте крошње чемпреса, поледом праћено талеба који је хватао јлен. Јели смо јашки сир и далмајински пршут, умакавши врућу појачу у маслиново уље. Онда је отац из чеја сакоа извукао смошљак у црвеној чоји и клизећи руком по столу зауставио га крај Савиног шањира. Мајка је ћућала. Сви смо ћућали. Онда је Сава почео полатано, тошово свечано да одваја слој по слој тканине, све док се сјајни звук метала није пробдио на површину. Прагедина чуштура блистала је на јарком далмајинском сунцу снагом зрачења које се ширило из језира зажареног метала. Њено реално присуство враћало нас је изворном принципу нераскидиве везе човека са светом предмета и његовом земаљском судбином прајања. Сава је затим одвијајући чеј протресао чуштуру, желећи да се увери у садржај, а онда жедно пошегао тућљај домаће шабачке прејеченице из Доње Бадање. Течношћ је клизила низ нејца не приказавши своју љушину одмах, него моменташ касније, дуж једњака, пружајући латодну шојлину. „Домаћа, права“, рече Сава пружајући чуштуру оцу. Таша прихвати и нашеће пољоску правећи идентичну карактеристичну тримасу. Онда смо отети ћућали. На крају Сава чојом отклони отајке кайљца са чеја, зави чуштуру и хитро је сусути у ременик, као да је желео да се ова примопредаја што пре заврши.

Стајали смо пошом у православној цркви лево од св. Донаша, и док је мајка јалила свеће за све живе и мртве урањајући их у јесак, ми смо дуго при светлости свећа поспирали лица светца на иконама. После штога у нашим живојима више ништа није било исто. Ништа осим чушуре.

2.5.3. Ликовна анализа слике „Чутура“,

акрилик на платну, 200x120 цм, 2014.

Војничка чутура, коришћена током ратова с почетка XX века је предмет који ми је у сликарском смислу дао пуно могућности за налажење пиктуралних решења у реализацији слике као објекта.

Увећање насликаног предмета омогућило је мноштво података при уобличавању „Чутуре“ у процесу сликања. Композиционо схваћена слика подразумевала је предмет једноставно постављен на светлој позадини, с минималним околним простором. Обликом, чутура је на слици прерасла у скулптуралну форму префињених делова; тела и грлића са поклопцем видно мањим, који даје целокупној форми карактеристичан облик. Пљосната, правоугаона и уска по дебљини, од рекло би се племенитијег метала, у неким деловима благо удубљена и изгребана од употребе, чутура је била врло погодна и инспиративна за сва могућа сликарска разматрања. Колористички, она је представљена целовито у сиво-зеленој сликарској гами, хладним и топлим партијама. Поред чврсто означеног облика чутуре у сликарском поступку флеке, изгребани делови, оштећења на њој, били су прави сликарски и цртачки изазов. Наметнуте флеке су се дужим посматрањем појављивале у све различитијим облицима, попут фигуралних представа, што је покренуло субјективну маштовитост и учинило чутуру извором неисцрпних сликарских решења. Насликани трагови на њој асоцирали су и утисак неких других облика и појава. Можда би у неком тренутку и месечева површина била добра асоцијација при погледу на њу, или би се на њеној површини могла наслутити и препознати дубина мора и чудесни свет који егзистира у њему.

Грлић чутуре попут некаквог завртња окончава целу фасцинацију овог сликаног предмета. Он је благо увучен у чутуру, а њени овални завршеци по угловима чине је префињеним магичаним предметом. Својим коначним обликом, она је постала ближа вајарском делу него ликовној представи управо асоцијативним подсећањем на савремену скулптуру.

Дискретно наглашеном плавичастом сенком око предмета, цела композиција слике „Чутура“ одаје утисак да се ради о некаквом чудном и тајанственом предмету. Лазуран начин сликања, односно веома танки и разблажени наноси боје, један преко другог у перманентном понављању, резултовали су необичним утиском који оставља ова слика на посматрача.



„Брош”, акрилик на платну, 200x150 см, 2013.

2.6.1 Слика „Брош”

Слика броша је једна у серији слика предмета који се својом усамљеношћу на платну идентификују као фигуре сећања, те који тиме са собом покрећу учитавана значења. Осама броша, његово изоловано увеличање истиче његову особност као неживог (живог) сведока историје. Пркосећи пролазности озбиљније од особе у чијем је поседу, он је неформални доказ да се живело, стварало и функционисало – доказ постојања. Личним поседовањем и зналачком употребом његове естетике, он разоткрива особу, њене обичаје, навике, намере, уверења. Брош је женски накит који одражава идентитет појединца, те представља својеврсно средство комуникације, језика и симбола.

Ношење накита сугерише постојање коже испод њега, те он поред бројних других поседује и еротску функцију, наглашавајући контраст између тела и хладноће драгуља. Украсне драгоцености тиме апострофирају одређене делове тела. Брош је пак специфичан облик накита јер не истиче експлицитно чулни део жене коју украшава. Он се не носи на врату попут огрлице, на ушима или рукама као минђуше или наруквица. Брош стоји на гардероби, одвојен од тела, због чега у извесној мери губи еротску функцију (или се она потискује) и постаје више декоративан предмет, симбол статуса и евентуално заштита, амајлија.

Брош је женски украсни предмет који је за одећу закачен иглом. Мада се то на слици не експлицира (као његова свакако скрајнута, помало и тајна особина, непожељна виделу), игле је жена која носи брош увек свесна. Она се не боји игле, већ јој се излаже сигурна у своју моћ. Сама игла је стога припитомљени бодеж, коначно под потпуном контролом, зауздан и ван стварне опасности, тријумф жениног мира у руковању. Дистанцирана путем игле од украса који носи, жена се метафорично облаже лепотом, осигурава вредностима, али остаје иза, посматрајући своју спољашњост и њено дејство са контролишуће дистанце. Брош је женски орден у руковању.

Лепота броша је основно мерило његове вредности. У Платоновој естетској мисли наилазимо на хипотезу да је лепо оно што је корисно.²⁷² Сократ у дијалогу са Хипијом, у жељи да дефинише лепоту саму као нешто што је апсолутно и непроменљиво, промишља: лепо је оно што је добро, а добро је увек у сврсисходно, док је сврсисходно – корисно.²⁷³ Како се онда поставити према естетици броша који је користан само онолико колико је леп?

Ако се упустимо у археолошку анализу овог предмета, наилазимо на податак да је његова претеча, фибула²⁷⁴, испрва имала један једини циљ: причврстити одећу, што оправдава њену првостепену корисност. Будући да је фибула, претеча броша, имала искључиво наменску функцију која оправдава њену корисност, да ли је тиме она и лепа?

²⁷² Античка филозофија третира је лепоту као објективно својство предмета, те је предмет независан од човека и његове опажајне моћи.

²⁷³ Platon, Hippija veći, *Dijalozi*, Beograd, Grafos, 1982, 211.

²⁷⁴ Лат. *fibula-ae*, од лат. глагола *figo, figere, -xi, -xum*, причврстити, закопчати.

Кроз историју развоја и усавршавања фибуле, пратимо и потребу за њеним улепшавањем и украшавањем, што је кључно јер ће управо ова чињеница допринети њеној употребној функцији и естетску. Филигран и гранулација, уметање драгог, полудрагог камења или стаклене пасте, омогућава да фибула постепено поприма и функцију накита. У средњем веку приметно је качење за само један слој одеће, са искључивом употребом броша као украса. То нас наводи на закључак да овај драгоцен предмет, достојанствен, вредан и украшен, поприма и сугерише статус током историјског развоја врло једноставно постајући симбол моћи и богатства, односно истичући вредност особе која га носи. Тиме увиђамо да ни украсни предмет није напосто само украсан јер, мада је естетски, он је одредив и путем сопствене вредности преузимајући одговорност за представљање особе која га поседује и носи. Тиме брош задобија и сврховитост у платонском смислу.

С друге стране, у модерној естетици лепота се тумачи као нешто што не постоји „по себи“ него „само за нас“, па се по њој о лепоти може говорити искључиво на нивоу свести. Предмет се одређује као естетски вредан или безвредан према начину на који ми реагујемо на њега. Такво схватање лепоте као врсте доживљаја истиче њено искључиво феноменолошко значење. Оноспособљени смо да вреднујемо предмет јер лепоту саму по себи тешко да сви разазнају на исти начин. Дакле, можемо га само доживети. Стога је суштински лепота броша у субјективном доживљају предмета.

Брош и фибула имају заједничког претка – иглу, која је у својој најпримитивнијој форми трна или рибље кости имала функцију да одећу (животињску кожу) задржи на телу. Сва три предмета ће се задржати до данашњих дана. У својој еволуцији, *straight pin* (равна игла) ће у форми чиоде или игле за шивење постати основно средство у справљању одеће, фибула ће постати зихернадла, док се брош дефинисао као накит.

Употреба метала током бронзаног доба усмерила је развој како одевних предмета и начина њиховог закопчавања, тако и личног украшавања. Током овог периода, форма игле преузета из природе (по узору на трн или рибљу кост и сл.) почиње да се израђује од метала. Иако је игла вековима опстала као универзално средство, а и њена функција остала релативно иста, она је имала недостатак јер је приликом качења постојала могућност убода. Древни Египћани решили су овај проблем тако што су користили дугачке бронзане игле са украшеним златним главама на врху.²⁷⁵ У Египту, Спарти и на Кипру пронађени су танки бодежи – игле, од 15 до 20 cm дугачки, који су се користили и за сигурно закопчавање, и за украшавање одеће. Сличну функцију имале су и у коси, истовременом функцијом украса и придржавања фризура.²⁷⁶ Грци и Римљани су обликовали главе игала апстрактним и зооморфним (у облику змија, коња) дизајном. У средњовековној Европи сви су

275 The History Of Pins And Needles - AlShindagah Online, <http://www.alshindagah.com/janfeb2006/history.html> ac. 12.11.2017 at 3.40 PM

276 Katherine Lester, Bess Viola Oerke, *Accessories of Dress: An Illustrated Encyclopedia (Dover Fashion and Costumes)*, New York, Courier Corporation, 2013, 164.

носили игле, украшаване према личном богатству и чину.²⁷⁷ Током ренесансе, игле су у Европи често биле израђене од гвожђа, месинга или бакарних жица, а остаци њихове производње пронађени су на археолошким локалитетима XVI и XVII века у Лондону и деловима Француске.²⁷⁸ Оне кроз историју нису биле родно специфични предмети јер су их користили и мушкарци и жене на одећи, шеширима, па чак и перикама по потреби.²⁷⁹

Игла, која је првобитно коришћена за причвршћивање одеће, није била довољно практична јер је несигурна и могла је испасти. Рад у металу у бронзаном добу учинио је могућим стварање затворене форме од једног комада жице, која ће врх игле држати на безбедном одстојању и тиме спречити оштећења тканине. Нова форма названа фибула, као један од најстаријих облика материјалне културе, употпуњује историјску и археолошку слику кроз време. Захваљујући великој количини нађених примера, фибуле представљају поуздане хронолошке индикаторе. Посредством њих, могуће је утврдити етичку и социјалну припадност популације, друштвена кретања, економски статус, богатство, познавање војне и политичке историје, мешање локалних култура и сл.²⁸⁰

На овом предмету разликујемо тело, копчу и опругу. Увијена форма тела фибуле завршава се једним делом иглом, а другим главом, у коју је стављан врх шиљка игле. Док је глава претходне игле често била место украшавања, лук или тањир тела фибуле пружио је већи простор за декорацију. Из релативно једноставног иницијалног облика, фибула се развила различитим линијама у облике који варирају у зависности од структурне особине која је наглашена. Због великог броја локалних варијација предмет је изузетно сложен, али главне линије развоја су приближно следеће:

Први дизајн фибуле, фибуле виолинског лука, појавио се у касном бронзаном добу. Овај једноставан дизајн с једностраном копчом има низак равни лук тела који се креће паралелно са иглом, тако да личи на виолину. Лук може бити овални, квадратни или раван у попречном пресеку, пуњен и декорисан.²⁸¹

У X веку п. н. е. јавља се други главни дизајн фибуле који уместо ниског и равног лука виолине има висок, заобљен лук. У почетку, лук је био танак, да би у каснијим варијантама био справљан од дебљег метала или два комада испреплетене танке жице Ове заобљене фибуле, пронађене у XII веку пре нове ере, трајале су на неким местима више од пет векова.²⁸²

277 The History Of Pins And Needles, op. cit, <http://www.alshindagah.com/janfeb2006/history.html> ac. 12.11.2017 at 3.40 PM

278 Mary C. Beaudry, *Findings, The Material Culture of Needlework and Sewing*, New Haven, Yale University Press, 2006, 16-17.

279 The History of the Straight Pin - CART Archaeology - WordPress.com <https://cartarchaeology.wordpress.com/2016/10/28/straight-pin/> ac.12.11. 2017 at 7.30 PM

280 Упор. Sofija Petković, *Rimske fibule u Srbiji od I do IV veka N.E.*, Beograd, Arheološki institut Beograd, 2010, 21.

281 Fibula (brooch) – Wikipedia, [https://en.wikipedia.org/wiki/Fibula_\(brooch\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Fibula_(brooch)) ac 8.11.2017 at 7.20 AM

282 Ibid.

Трећи бронзани дизајн фибуле састоји се од хоризонталних жичаних спирала. Ова врста подсећа на пар наочара чије су спирале некад достизале дужину и до 10 цм.²⁸³



Слика 62, примери древних фибула

Гркиње архајског периода носиле су дуге фибуле да би причврстиле *chiton*²⁸⁴ на раме. У класичном периоду појављује се диск или штит на телу фибуле који је причвршћиван на иглу. Ово је дало места за богате гравуре које су често комбиноване са камејама. Кламуси (*clamus*, огртачи које су носили мушкарци), причвршћивани су изнад десног рамена златним брошем.²⁸⁵ Грчке фибуле из VII века п. н. е. биле су детаљно украшене дуж дугачке плочице рељефима животиња као што су патке, лавови и сфинге. Овај предмет био је широко распрострањен током целог древног света. Примера ради, фибуле које су ношене у Персији (VII век п. н. е.) биле су у облику људске руке и украшене зооморфним формама, док су Етрурци волели велике фибуле украшене детаљном гранулацијом и процесијом животиња у рељефу.²⁸⁶



Слика 63, Етрурска златна фибула, 5. век п.н.е.

283 Ibid.

284 Дугачка вунена туника у древној Грчкој.

285 Katherine Lester, Bess Viola Oerke, op. cit, 166.

286 Fibula | jewelry | Britannica.com, <https://www.britannica.com/art/fibula-jewelry> ac. 14.11.2017 at 6.30 PM

Римска освајања ширила су употребу фибуле нарочито услед чињенице што је она била обавезни део униформе легионара. Иако конструисане по истом принципу као грчке, римске фибуле шарком замењују спиралне опруге. Израђиване од бронзе, често су калаисане да би се добио изглед сребра. Током I и II века појављује се форма округлог диска са копчом и иглом која се фиксира иза, чиме се најављује појава модерног броша. Централна плоча је често украшавана фином гравуром са уметањем ретког камена.²⁸⁷

У Римској култури, диферентни дизајн фибула имао је специфична симболичка значења која су се односила на пол, статус или професију. Жене древног Рима носиле су један или два пара фибула на раменима или су пак њима подупирале захтевне фрузуре, док су мушкарци копчом причвршћивали тунику, тогу, огртач (*paludamentum, sagum*) или појас (*cingulum*).²⁸⁸ Врста фибуле на слици испод, која се користила за причвршћивање огртача око врата, постала је део стандардних ознака војног особља током III века. Овај пример има латински натпис на луку: HERCVLI AVGVSTE SEMPER VINCAS (Можеш увек победити, Херкулес Аугустус!). Наслов се вероватно односи на тетрарха²⁸⁹ Максимијана, који је себе видео као Херкула. Брош је направљен у империјалној радионици и представља поклон старијем члану царског особља.²⁹⁰



Слика 64, Златна римска фибула, 286–305 или 306/7–308/9 н.е., Метрополитен музеј уметности, Њујорк

Поред тога што је одређен облик фибуле био симбол чина или положаја у Римским легијама, Римљани су носили прстенасте фибуле на полном органу.

287 Katherine Lester, Bess Viola Oerke, op. cit, 167.

288 Sofija Petković, op. cit, 15.

289 Гувернер једне од четири дивизије земље или покрајине у Римском царству.

290 Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/245923> ac. 14.11.2017. at 4.40 PM

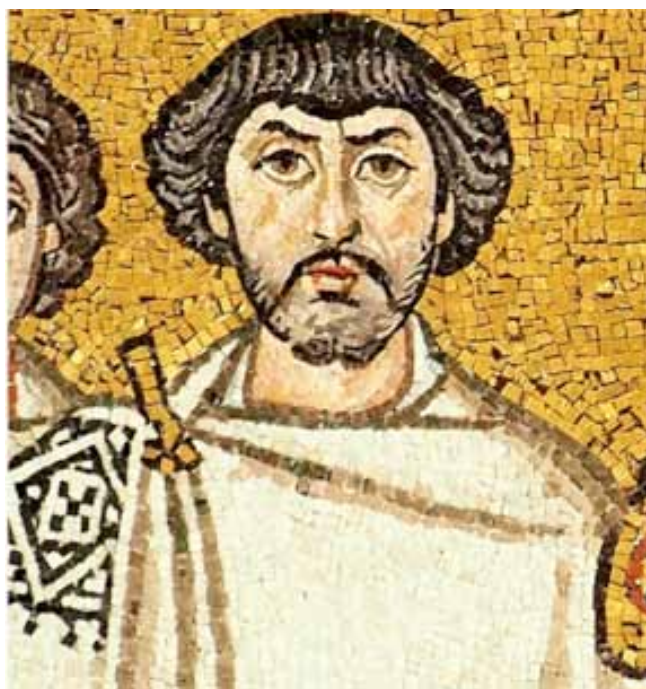
Реч фибула се користила у Риму за означавање било које врсте покривања пениса (па и оне тогом, плаштом) ради очувања сексуалне апстиненције, а носили су их углавном робови. Музичари и глумци римског периода такође су користили прстенасте фибуле, што је везано за уверење да помаже очувању гласа.²⁹¹

Између IV и VI века н. е. под утицајем Византије, украшавање фибуле се развија њиховом израдом од позлаћене бронзе, украшеног емајла и уметањем ретког камена. Она је била значајан маркер империјалног статуса. Док круна коју носи цар Јустинијан на мозаику у Равени води порекло из древне Грчке, фибула на истом примеру је наследство Рима. Будући да су је носили сви слојеви друштва, фибула је обележавала статус врло једноставно – израдом. Осим дворана чије су фибуле биле златне и украшене драгуљима, сви остали су носили бронзане.²⁹²

Једна од популарнијих форми фибула у Византији била је у облику крста у којој се пин (игла) ослобађао комплексним дизајном опруге. Овакав тип фибуле носи *Flavius Belisarius*, генерал византијске војске с леве стране цара Јустинијана на мозаику у цркви Сан Витале у Равени.



Слика 65, златна фибула, 430. год,
Метрополитен музеј уметности, Њујорк



Слика 66, детаљ мозаика
„Јустинијан с пратњом“, Равена

Други тип је био кружни, са сложеним украсима са обе стране. Пример на слици испод је направљен од злата и приказује бика и грифона (митско биће са главом и крилима орла и телом лава). Оне су биле популарне између краја III

291 Mark Golden, Peter Toohey, *Inventing Ancient Culture: Historicism, periodization and the ancient world*, London, New York, Routledge, 1997, 32.

292 Jill Condra, *The Greenwood Encyclopedia of Clothing through World History, Volume I, Prehistory to 1500 ce*, London, Greenwood press, 2008, 125.

и средине VI века и често су представљале статусни или империјални симбол.²⁹³ Ову форму фибуле носи и цар Јустинијан на чувеном мозаику.



Слика 67, фибула диск са грифином, злато, стакло, аметист



Слика 68, детаљ мозаика „Јустинијан с пратњом“, Равена

Велики број откривених средњовековних узорака фибула указује да је њихово коришћење било веома распрострањено и модерно, јер су различити слојеви друштва носили разне облике Т форми. Неке од највећих примера који се истичу својом екстравагантном дужином од 30 цм су носили Франци. Оне су поседовале карактеристичан начин украшавања доњих партија фибуле са варијацијама полукружне форме која се зракасто шири у простор.²⁹⁴



Слика 69, примери Франачких фибула, VI век

²⁹³ Фотографије и текст преузети са: What are some Byzantine-style brooches?, [https://www.quora.com/What-are-some-Byzantine-style-brooches?](https://www.quora.com/What-are-some-Byzantine-style-brooches) ac. 5.11.2017 at 1.20 PM

²⁹⁴ Katherine Lester, Bess Viola Oerke, op. cit, 169.

Саксонци су пак развили посебан начин причвршћивања својих огртача за раме тако што су материјал провлачили кроз прстен да би га учврстили иглом. Ови примери прстенастих фибула (насталих из римских примера) ушли су у моду и пренели се на остатак западне Европе. Као практични и екстремно украшавани, брошеви-фибуле, били си популарни у XI, XII и XIII веку. Јављају се у два облика као ануларне (кружне), фибуле са затвореним и пенануларне (полукружне) са отвореним прстеном. Игла која је закачена за прстен могла је слободно кружити по њему причвршћеним крајем, док се њен слободни део провлачио кроз тканину и враћао на прстенасту форму.²⁹⁵

Један од најлепших примера кружног облика фибуле је Тара брош, који је израђен од беле бронзе, бакра, калаја и сребра, са проширеном украшеном лунетом. Брош има пречник 8,7 цм, док је игла дугачка 32 цм, и украшен је са обе стране. Основа је испуњена формом у облику пужа формираном од жице. На предњој страни су фини златни филигрански панели који приказују зооморфне и апстрактне мотиве, раздвојене стаклом, емајлом и ћилибаром.²⁹⁶



Слика 70, Тара брош, 650-750 н.е, Национални музеј Ирске, Даблин

Рани ануларни и перануларни брошеви су имали много већу иглу од дијаметра прстена, да би се касније игла смањила и повлачила иза форме. Сам прстен је попуњен и формиран у плочу. Тако је створен погодан облик који је могао подржати и носити велику количину украса. То је био тренутак када древне фибуле са равним плочама (које су настале у Римском периоду) и прстенасте са попуњеним центром постају једно, те су формирале оно што ми данас називамо брошем.²⁹⁷

²⁹⁵ Ibid.

²⁹⁶ Ibid, 170.

²⁹⁷ Ibid.

Први облици овог накита обично су били кружни или у неком другом типу централно симетричног облика и богато украшени камењем и бисерима, израђивани у *repoussé* техници.²⁹⁸ Прстенасти брошеви били су универзални у XIII веку, да би се у XIV појавили кластер-брошеви²⁹⁹ и точак-брошеви.³⁰⁰

Први облици прстенастог броша су запањујуће лепоте и вештине руковања. Камен који је коришћен за њихово украшавање је био гарнет који је облаган жицом и постављан у мале заравњене делове на бронзаној основи. Скоро сав првобитни дизајн има геометријску форму. Рубин, сафир, опал, аметист и смарагд је касније коришћен материјал, који је најчешће комбинован са плавом основом. Драго камење коришћено пре XIII века није било сечено, већ само полирано.³⁰¹

У раном средњем веку, већина накита била је прагматична. Карактеристичан „функционални” накит, као што су каишеви, дугмад, копче и брошеви, били су у блиској вези са развојем моде оног времена. Високи оковратници богато украшени везом, дуге одоре и плашт оставили су мали простор за драгуље. Појас који су носили мушкарци и удате жене, брош који је причвршћивао тунику на врату, или кластер (брош у коси), били су једини украси. Међутим, ових неколико комада накита који су коришћени, били су монументални.³⁰²

Од касног средњег века појављују се брошеви изведени у облику личних империјалних симбола и грбова. Француски записи из XIV века укључују многе референце брошева са *fleur-de-lis*³⁰³ мотивима. Такав велики брош француског краљевског амблема (велики златни љиљан који је у свом центру украшен традиционалним драгуљима обрађиваним *sabochon* техником)³⁰⁴ из раног XIV века, налази се у збирци Лувра.³⁰⁵

298 *Repoussé* (често се назива и техника клесања) је техника израде рељефне декорације на металној плочи ударањем и клесањем танког метала из обрнутог облика како би се дизајн указао уздигнут на предњој страни.

299 Кластер брош – врста броша у облику прстена, са средишњим простором који је украшен великим централним драгим камењем и окружен групом мањег драгог камења и бисера. Medieval Jewelry, Central European University <http://web.ceu.hu/medstud/manual/SRM/gloss.htm#cluster> ас 6.11.2017 at 2.10 PM

300 Брош у облику точка са ребрима која полазе од центра и шире се зракасто преко централног простора, да би се спојили на већој, спољној кружници, као и сам точак. Ребра су украшена драгим камењем. Оне су последица развоја броша кад прстен више није било потребно држати отвореним. Medieval Jewelry, op. cit, <http://web.ceu.hu/medstud/manual/SRM/gloss.htm#wheel> ас 6.11.2017 at 2.10 PM

301 Upor. Katherine Lester, Bess Viola Oerke, op. cit, 170.

302 Upor. Medieval Jewelry, Central European University, <http://web.ceu.hu/medstud/manual/SRM/types.htm> ас.17. 11. 2017 at 2.10 PM

303 Стилизовани љиљан састављен од три латице везане у близини њихове базе.

304 *Sabochon* (из француског *saboche* – дугме) је камен сечен до глатке, заобљене површине, без фасета, и високо полиран. Обично је сечен од непрозирног или прозирног камена (смарагди, аметисти) или камена са посебним оптичким ефектом (опал).

305 Upor. Medieval Jewelry, op. cit, <http://web.ceu.hu/medstud/manual/SRM/types.htm> ас. 17.11.2017 at 2.10 PM



Слика 71, Брош са декорацијом стилизованог љиљана, XIV век, Лувр, Париз

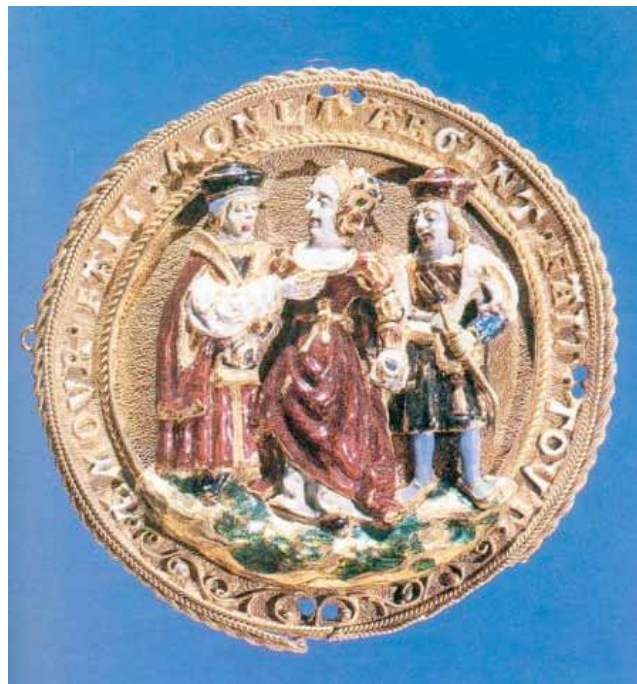
Фигурални брошеви често су приказивали и религиозне слике. Сребрно-позлаћени брош с краја XIV века је, примера ради, у облику је слова М (које слони за почетно слово имена девице Марије) и представља Благовести. Две фигуре, арханђел Гаврило и Богородица, стоје у двоструком луку слова на чијем се врху налази мала круна која симболизује статус Богородице као небеске краљице. Основа слова је украшена великом вазом са љиљаном, која симболизује њену чистоту.³⁰⁶



Слика 72, Брош „Благовест“, XIV век, Оксфорд, Њу колеџ

³⁰⁶ Ibid.

Брошеви су такође коришћени за причвршћивање женских шешира, док су мушкарци носили украшене значке са привесцима *enseigne*, који су имали само декоративну функцију. Таква декорација шешира била је изузетно популарна у касном средњем веку и ренесанси, а често су носили и поруку о свом носиоцу. Украшени су иницијалима, грбовима, митолошким, алегоријским или секуларним темама. Брош за шешир из 1520–1530. из Метрополитен музеја у Њујорку, приказује младу жену са два мушкарца. С десне стране се налази луксузно обучен старац са великом врећицом коју она стеже. Њена друга рука, са скривеним еротским гестом, држи ручицу бодеза младог човека на левој страни. Француски натпис не оставља никакве сумње у смисао сцене: „Љубав ради много, али новац све чини.“³⁰⁷



Слика 73, Холандски медаљон за шешир, 1520-30, Метрополитен музеј уметности, Њујорк

Још један начин качења и закопчавања одеће развио се у феудалном времену – дугме. Оно је уведено у моду када је традиционална одећа оба пола у ранијем средњем веку замењена новом: модерним *jacquettes* за мушкарце и *jupees* за жене. Познато још у древној Грчкој, дугме није ушло у употребу у западној Европи све до XIII века. Од средине XIV века, велика декоративна дугмад украшена филиграном и емајлом постала су врло карактеристична за мушки костим, функционална у њиховој првобитној сврси, али чисто декоративна у њиховој завршној форми.³⁰⁸

У историји накита тешко да постоји период када су уметник и златар били толико сједињени у једну личност као што је то било у ренесанси. У то време владало је уверење да је таленат уметника очигледнији ако је вешт у свим врстама

307 Ibid.

308 Ibid.

уметности. Дворски сликар и вајар Бенвенуто Челини (*Benvenuto Cellini*) почео је свој професионални развој у златарској радионици, док су Салвати (*Francesco Salviati*) у Италији и Дирер (*Albrecht Dürer*) у Немачкој радили на скицама накита. Чак је и Ханс Холбајн Млађи, (*Hans Holbein the Younger*) у историји записан као велики портретиста, био главни творац дизајна украса и накита за Хенрија VIII.³⁰⁹



Слика 74, примери цртежа за израду накита: цртеж 1-6. Кристоф Јамницер (1563–1618), Скице из Нове књиге гротески, Амстердамски музеј уметности и историје; 7. Маљоли. Архимболдескна глава, Немачка, око 1600, ВА претрага колекција; 8. Хајнрих Алдегревер (око 1502-1555/1561), Орнаментални дизајн са слепим мишем у средини, 1550, Метрополитен музеј уметности, Њујорк³¹⁰

Почетком ренесансе љубав према накиту и украшавању је била огромна, те су мушкарци и жене себе затрпавали накитом. У Енглеској од Едварда III до Хенрија VIII закон је забранио ношење броша од злата, сребра и позлате свим особама испод реда витеза као и свештеницима, осим бискупа.³¹¹ Закон је наравно мало поштован, те је ношење накита настављено.

309 Upor. Irena Mihalić, Nakit u 15. i 16. stoljeću, *TEDI - International Interdisciplinary Journal of Young Scientists from the Faculty of Textile Technology*, (vol. 3), Zagreb, 2013, 63.

310 Фотографија преузета са: <http://www.lafrimeuse.com/en/the-fantastic-way-of-art-of-xvi-century-the-extravagant-mannerism-the-jewellery-of-germany/> ac.18.11.2017 at 9.10 PM

311 Katherine Lester, Bess Viola Oerke, op. cit, 172.

Иако је било веома наглашено ношење накита, брош у ренесанси није био нарочито популаран и ретко је ношен самостално. Портрети овог раздобља приказују ношење броша у склопу огрлице.³¹² То је видљиво на Тицијановом (*Tiziano Vecelli*) портрету португалске краљице Изабеле која носи ову карактеристичну одлику костима XVI века.



Слика 75, Портрет краљице Изабеле, Тицијан, 1548, Прадо, Мадрид

Раскошне одоре са дуплим рукавима дале су простор за мале брошеве – привеске који су ушивани или причвршћивани на рукаве и костиме оба пола.³¹³ Привесци који замењују средњовековни брош, ношени су „нарочито високо на укрупњеним рукавима, како би се слободно viseћи поигравали светлошћу.“³¹⁴ Израђивани углавном од злата украшеног драгим камењем или бисерима, то су права минијатурна ремек-дела која „често садржавају минијатурне приказе митолошких сцена (античка божанства, јунаци, нимфе, сатири), библијских мотива, стварних и измишљених животиња (змајева, сирена, морских чудовишта) или приказе везане за истраживања новог света (бродове, егзотичне и непознате животиње)³¹⁵.

312 Ibid, 167.

313 Ibid.

314 Irena Mihalić, op. cit, 62.

315 Ibid.



Слика 76, привесци: 1. Привезак из касног 16. века, Музеј Викторије и Алберта; 2. Фламандски привезак у облику морске животиње, злато, емајл, драгоценни бисер, Скарамаца 16. век, Кристи, Женева; 3. Златни емајлирани привезак-драгуљ са приказом галопирајућег коња са ратником. Коњ и ратник су гледају на лево, али су израђени једнако са обе стране, Немачка, 1526-1575, Британски музеј, заоставштина Вадедсона³¹⁶

Привесци су често украшавани такозваним барокним бисером. Сама реч барок произилази из појма *barocco* који је означавао неправилност зрна бисера, те се том речју одређивало нешто несавршено. Њих су португалски драгуљари уметали у средишњи део привеска који је требало да представи тело жељене органске форме (животиње, митолошка бића и сл.). Већина примера је богато украшавана са обе стране. То је нарочито видљиво на рукаву Лејди Спек (*Lady Philippe Speke*), непознатог уметника енглеске школе из 1592.³¹⁷



Слика 77, Портрет Лејди Спек, 1592.

³¹⁶ Фотографија преузета са <http://www.lafrimeuse.com/en/the-fantastic-way-of-art-of-xvi-century-the-extravagant-mannerism-the-jewellery-of-germany/> ас. 18.11.2017 at 9.10 PM

³¹⁷ Упор. Irena Mihalić, op. cit, 64.

Посебан облик привеска у ренесанси био је популарни помандер. Изворно реч се изводи из француског израза *potte d'ambre* (јабука од амбре). Амбра је непробављиви остатак настао у цревима кита, те док је свеж, он је тамне боје и непријатног мириса. Под утицајем сунца и атмосфере поприма светлу боју, сиво-сребрну или жућкасту, све док потпуно не побели. Тада његов мирис добија префињену ноту, те се од давнина користио за справљање парфема.

Помандер је најчешће округлог облика и „пуњен је ароматичним биљем, зачинама и мирисним каучуком, са неизоставним отворима за испуштање мириса којим се прикривала лоша хигијена“³¹⁸. Овим предметима су краљеви, племство и свештенство штитили свој лични простор јер је снажна арома стварала мирисни штит од спољног света. За смештај додатних састојака мошуса, сандаловине или мушкатног орашчића, метални помандери развили су се из сфера са две једнаке половине до компликованих секција које садрже разне пасте и мирисе у праху. Носили су их и мушкарци и жене као привесак са ланцем око врата или струка. Он је уочљив на ренесансном портрету непознате жене из 1538, сликара Бартела Бројна старијег (*Barthel Bruyn the Elder*).



Слике 78 и 79, Примери коришћења и ношења помандера

Мањи помандери често су били повезани прстенима на ланцу и држани у руци, као на пример на портрету *Jan Gerritz van Egmond van de Dijenborgh*, сликара *Jacob Cornelisz van Oostanen*, из 1518. год.

318 Ibid.

Уметност камеја у ренесанси достиже врхунац. Гравирање драгог и полудрагог камења урезивањем или у рељефу, датира још од IV миленијума п. н. е. Гемама се називају предмети добијени урезивањем, а камејама предмети настали у рељефу. Оба су употребљавана самостално или су уметани у накит. Док су геме биле у саставу прстена који је служио понекад и као печат, камеје су углавном биле у саставу броша или огрлице.³¹⁹ У ренесанси и маниризму се рељефни мотиви урезају обично у калцедону или ахату као што је оникс и сардоникс,³²⁰ те се од њих обликују брошеви или привесци. „Уметност камеја нарочито се развија у XV веку под Медичијевим патронатом, који је био велики колекционар ове врсте накита. Италијански уметници шире технике израде како на шпанском двору за време Филипа II, тако и на француском за време владавине Франсоа I. Камеје у Енглеској улазе у моду за време владавине Хенрија VIII, а нарочито у време краљице Елизабете кад се у тој форми појављују портрети саме краљице.“³²¹



Слика 80, Камеја са портретом краљице Елизабете Прве, 1580.

Нису само уметници ренесансе имали привилегију израде богатог накита и броша. Уметница из Болоње Проперција де Роси (*Propertia de Rossi*) је преко своје вештине обраде накита постала прва призната ренесансна вајарка. Жене вајари су у оно време били ретки, јер се скулптура сматрала мушком дисциплином због снаге и издржљивости медија. Пошто су уметничке школе и мајсторске радионице забрањивале приступ женама, Проперција је радила на материјалу који јој је био доступан. Била је невероватно успешна у рељефу на коштицама воћа!³²²

³¹⁹ Драгољуб Бојовић, Римске геме у камеје у Музеју Града Београда, *Зборник Музеј примењене уметности бр.139*, (27-28), Београд, 1984-85.

³²⁰ Irena Mihalić, op. cit, 63.

³²¹ Ibid, 42.

³²² Amanda Jane Vickery, *The Story of Women and Art - 1/3*, (BR Docs), https://www.youtube.com/watch?v=QpidQ28jz_Y&t=1112s ac. 17. 8. 2017 at 5.10 PM



Слика 81, Грб и детаљ породице Граси, Проперција де Роси, 1510-30, Средњовековни грађански музеј, Болоња

Чуven је њен грб са двоглавим орлом који је наручила породица Граси. Оно што је невероватно је да је у њему утиснуто једанаест коштица од брескве и шљиве које су резбарене у плитком рељефу са обе стране. На њима су приказани мученици и девице у пуној дужини са специфичном иконографијом. Овај рад велике виртуозности најбоље квалификује менталитет времена и капацитета жене, јер је заснован на марљивости, стрпљењу као и вансеријском таленту.³²³

У XVIII веку, мода прелази с броша на украсну дугмад, сатове и бурмутице. То је вероватно узроковано смањењем потражње накита у овом периоду. У складу са Француском револуцијом и фаворизовањем класике, враћа се у моду античка камеја. Наполеон је наредио да се 82 камеје из националне колекције комбинују са 275 перли да би се направили дијадема, огрлица, чешаљ, минђуше и наруквица за Јозефину. Тежина тих орнамената је била толика да их је било немогуће носити.³²⁴ Потражња за камејама у том периоду је била тако велика да је било немогуће задовољити тржиште. Ова околност је довела до употребе камеја од шкољки које је било лакше и јефтиније набавити и обрадити.

У XVIII веку вратила се у моду појава забележена у XVI веку – брошеви који су се носили у жалости. Ова врста броша доживела је праву експанзију у XVIII и XIX веку попримајући различит дизајн и детаље. Овалне минијатуре под стаклом приказују тужне сцене, постављене на слоновачи, а често су у њих уграђене косе и бисери (представници суза), док су име и датум рођења и смрти покојника уписани на леђима.³²⁵

323 Ibid.

324 Katherine Lester, Bess Viola Oerke, op. cit, 173.

325 KNOW-HOW A history of brooches: the evolution of style,

<http://www.thejewelleryeditor.com/jewellery/vintage/know-how/history-of-brooches-evolution-of-style/> ac. 11.11.2017. at 5.50 PM



Слика 82, Минијатурни жалбени брош у ружичастом злату

Половином XIX века примат у изради накита преузимају корали од којих се праве брошеви, огрлице, минђуше и наруквице. Емајл је такође популаран. Брошеви овог периода израђивани у форми великог лука, елмајлирани су различитим бојама. У моду улази шал, те је за његово придржавање коришћен велики брош, док су се малим спајали чипкани оковратници. Справљани од злата и сребра, кад у свом саставу нису имали драгуље, коришћено је обојено и обрађено стакло.³²⁶

У то време популарност накита расте, али је вредност скупог камена била недоступна широј популацији. Због тога у XIX веку почиње машинска обрада накита. Скроман дизајн и машинска обрада која оставља идентичне ознаке на камену створила је климу комерцијализације, те је накит био доступан сваком, али је изгубио на оригиналности. Током овог века жене су узурпирале целокупно поље личног украшавања. Мушкарци напуштају ношење броша, наруквице и минђуша, те се њихов накит свео на прстен, иглу за машину, украсну дугмад и сат са ланцем.³²⁷

Три су важне карактеристике израде накита XX века:

1. враћа се ручно рађени накит,
2. почиње израда бижутерије и
3. уводи се платина у производњу накита.

1. Двадесети век је препознао лепоту ручно рађеног накита, те уметници почињу да дизајнирају и ручно израђују прстење, наруквице и огрлице, а нарочито брошеве. У поновном рођењу *handmade* производње која се не може мерити ни

326 Upor. Katherine Lester, Bess Viola Oerke, op. cit, 173.

327 Ibid, 174.

са једном машинском обрадом, уметници стављају и свој потпис. Јављају се и велике корпорације које упошљавају уметнике који појачавају експлицитност стварајући накит намењен појединцима који могу и знају да га понесу. Тако, када је Џон Ф. Кенеди поклатио брош Џеки поводом рођења сина 1963, био је то први комад овог накита који је израдио *Tiffany*. Кућа је наставила да израђује овај комад, али је Џекин једини остао уникат јер је украшен рубинима.³²⁸



Слика 83, Дијамантски брош у облику звезде, *Tiffany*, 1962.

2. Велика новина је била бижутерија. Нова средња класа желела је леп, али приступачан накит. Потражња за оваквим накитом поклатила се са машином и индустријском револуцијом која је омогућила производњу пажљиво изведених реплика обожаваних комада предмета. Просечна градска жена могла је купити и носити знатну количину овог масовно произведеног накита који је био и приступачан и елегантан. Бижутерија је такође била популарна и изазовна за различите дизајнере средином XX века. Неке од имена у бижутерији укључују и: *Crown Trifari, Dior, Chanel, Miriam Haskell, Monet, Napier, Corocraft, Coventry, Kim Craftsmen* и др.³²⁹

3. Платина која је вековима позната науци, тек се у XX веку употребљава у изради накита. Она је племенити метал сиво-сребрне боје који дозвољава ексклузиван и деликатан дизајн. Као најскупљи метал на свету, чија је цена на тржишту виша од цене злата, користи се за израду врхунског накита. У платини, дијаманти и остало драго камење нарочито се добро истичу својом лепотом.³³⁰

Током приче о брошу кроз векове, од његовог почетка, игле, па преко наведених периода Грчке, Рима, трансформативног средњег века, екстравагантне ренесансе до данашњих дана, једна је чињеница очигледна: колико год варира

328 Kolekcija nakita prve dame Amerike - Kate's Jewelry Corner,

<http://www.katesjewelrycorner.com/3401-2/> ac. 5.2.2017 at 6.30 PM

329 Costume jewelry – Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Costume_jewelry ac. 28.11.2017 at 4.30 PM

330 Katherine Lester, Bess Viola Oerke, op. cit, 176.

у дизајну и уметничком умећу, брош никад није напустио моду, него се својим адаптивним формама прилагођавао укусу и потребама сваког периода. Скуп, отмен, или јефтина бижутерија, летњи, пролећни, адолесцентски или за зреле године, он је јасно дефинисан детаљ који постаје део особе која га носи, чинећи је посебном. Кад је правилно одабран и значајки ношен, његов феномен је још доминантнији, јер открива власника и говори о њему.

Путем слике броша у докторском уметничком пројекту, која је једна од коцкица слагалице о приватној историји, желим да овековечим мајку као узор. Брош преузима презентацију мајке, њене индивидуалности која је на неки особен начин мистериозна, тајанствена и презентована је путем материјала од којих је брош справљен.

Оникс у центру предметног броша је обрађен, углачан и заробљен у филигранском златном оквиру, у који уметнутих четрдесет драгуља додатно појачава и центрира преламање светлости. Сублимација енергије и исијавања на малој површни указује на хладноћу, резервисаност, достојанственост, тајанственост, статус и моћ, али и заштиту. Сматра се да полудраго камење (настало формирањем Земље) као минијатурна складишта носе неизбрисива сећања о силама које су их обликовале. Њихова структура им омогућава да упијају, похрањују, усмеравају и емитују енергију.³³¹ У езотерији се за оникс везује уверење да особа која га носи успева да се реши кармичких дугова и терета. Такође, постоји веровање да помаже концентрацију и појачава и интуицију и позитивно делује на брачну слогу.³³² За овај полудраги камен везана су и његова бројна лековита својства, те наводно утиче на побољшање вида, слуха и стања коже, побољшава циркулацију и утиче на раст косе и ноктију.³³³ У неким старим гносистичким записима пише да је Исус Христ носио са собом тринаест малих необрађених оникса као симбол његових дванаест апостола и њега самог као Учитеља.³³⁴



Слика 84, Природни и обрађени оникс

331 Prirodno liječenje – Kristali, <http://www.prirodnolijecenje.net/kristali.htm> ac.12.11.2017 at 5.20 PM

332 Ibid.

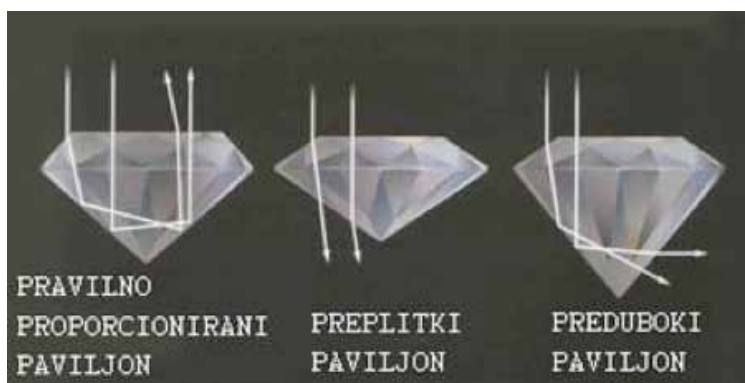
333 То се ишчитава из његовог назива грчког порекла где реч опух значи нокат. По грчком миту, Купидон је врхом стреле одрезао нокте уснулој Афродити и расуо их по плажама широм света. Парке су те нокте претвориле у оникс у жељи да, као нешто што је отпорно на пролазност и време, сачувају све делове божанства.

334 Oniks kamen – dejstvo, upotreba, iskustva i cena - Cena zlata, <https://cenazlata.org/oniks-kamen-dejstvo-upotreba-iskustva-i-cena/> ac. 28.11.2017 at 11.50 PM

Необрађен, овај камен је мат са примесом сјаја, док се полирањем добија блиставост кристала. Због ове чињенице, накит од оникса изгледа префињено и својом лепотом просто заводи.³³⁵

На предметном брошу оникс је оивичен дијамантима који додатно истичу његову лепоту и пружају заштиту драгуљу. Дијамант је сам по себи јединствен камен на планети јер је најтврђи, најгушћи, најбољи проводник топлоте и једини камен у природи који се појављује у свим бојама спектра. Често су му приписивана и мистична својства. Стари Грци су их сматрали божјим сузама, а да би подвукли његову вечност и јачину, звали су га *adamas* – непобедив. У старом Египту је ношењем дијаманата на четири прста леве руке осигурано да *vena amoris* (вена љубави) иде директно из прстију до срца, што осигурава спајање љубави са вечношћу.³³⁶

Начин обраде дијаманта је кључ за откривање потенцијала овог камена јер у небрушеном облику он подсећа на обичан комад стакла. Светлосни зрак треба да уђе под тачно одређеним углом да би изазвао жељени изглед дијаманта. Ако је светлост ушла под погрешним или је угао лоше израђен, неће се доживети прави пун сјај и каже се да светлост цури.³³⁷ На предметном брошу при обради дијаманта примењен је такозвани бриљантски брус који указује на време настанка предмета (крај XIX века).



Слика 85, Правилно одређивање угла бруса

Сам процес уметничке обраде дијаманта дуго је био тајна управо због његове фасцинантне тврдоће. Као прва техника обликовања помиње се *point-cut*, настала у XIV веку, која је подразумевала минимално полирање кристала како би се уклонили евентуални недостаци и постигао савршен облик октаедра. *Point-cut* техника подразумева брушење на дрвеној или бакарној подлози прекривеној дијамантском

³³⁵ У старом Риму користио се за справљање печата због својства да се восак за њега не лепи.

Његова употреба у декорацији накита почиње у доба ренесансе, да би се у викторијанском периоду користио искључиво у жељи да се укаже да је особа у жалости због губитка блиског члана породице.

³³⁶ Office - DIAMONDS INTERNATIONAL CORPORATION - D.I.C. a.s,

<http://www.dicholding.com/DIJAMANT/Istorija> ас. 17.11.2017 at 3.30 PM

³³⁷ Zlatarna Kletuš - Oblikovanje dijamanata, <http://www.kletus.hr/oblikovanje-dijamanata> ас. 4.11.2017 at 4.50 PM

прашином. И даље се брусио природан облик, али је проблем пукотина и неравнина донекле био савладан. Крајем XV века појављује се нова техника *table-cut* која је популарна у следећа два века. У том периоду, многи *point-cut* претворени су у *table-cut* дијаманте, како би се унапредио изглед камена и повећала количина светла која се рефлектује према очима посматрача. *Table-cut* се постигао уклањањем врха октаедралне пирамиде брушењем на челичној подлози тако да се уместо врха формирао облик квадрата или правоугаоника.³³⁸



Слика 86. Начини обраде дијаманта

Током XVI века постепено се уводи нова техника под именом *rose-cut*.³³⁹ Ова врста реза није била дизајнирана за октаедралне облике сирових дијаманата, већ се користила за израду највећег могућег камена из сировине пљоснатог облика. *Rose-cut* брушени дијамант има равно дно и троугласте фасете које су ушиљене на врху.³⁴⁰ Од XVII века развија се брушење дијаманата у различитим облицима: у полуокружном облику, облику капљице, маркиза и другим. У другој половини XIX века, после дугог експериментисања, Хенри Морс (*Henry Morse*) из САД-а први открива модеран бриљантски брус.³⁴¹

Дијаманти на изабраном брошу у докторском уметничком пројекту, у комбинацији са хладноћом и резервисаношћу црног камена, сугеришу достојанственост, софистицираност, али и дистанцираност, хладноћу. Архетипи³⁴² везани за жену су тамно и влажно, те жена зарад друштвене улоге која јој је на овим просторима додељена постаје чврста, постаје камен. Тврдоћа је показатељ вредности и важности, самоуверености и самопроцене. Распоред и симетрија малих фасета драгуља на брошу показује да се материјом добро руковало (бриљантски брус), тако да пренесено, цео комад накита почиње да носи значење мајчине добре обликованости, њене углађености.

Насликати „предмет који говори” подразумевало је преплет физичког присуства броша и индивидуалног осећања везаног за мајку. Другим речима, суочена са реалношћу, али и окренута непосредности њене емпирије, снагом сопственог виђења посвећујем се обликовању уметничке истине о мојој мајци путем предмета. У улози ствараоца, разарање сопства је неминовно: обрађујући делове себе уткане

³³⁸ Office - Diamonds International Corporation, op. cit, <http://www.dicholding.com/DIJAMANT/Istorija> ac. 17.11.2017 at 3.30 PM

³³⁹ Ibid.

³⁴⁰ Zlatarna Kletuš, op. cit, ac. <http://www.kletus.hr/oblikovanje-dijamanata> ac. 4.11.2017 at 4.50 PM

³⁴¹ Ibid.

³⁴² Архетип као Јунгов појам.

у интерпретацију мајке путем броша, уживљавам се и тражим начела функционисања, истовремено се снажно опирајући притиску „судбоносног“ у наслеђу. У савремености, поред слободе видим и одговорност коју слобода доноси – тежину избора. Утабанији и сигурнији пут одрастања уз маму делује растеређујуће у својој предвидљивости, мања глобална свест изгледа ослобађајуће. Стога мајку покушавам да разоткријем размишљајући о њеној потенцији у себи: снага хладног потчињавања, бивајући украсни драги камен и истовремено носилац броша, постаје једна од улога у мозаику сопствене личности, ја је разумем, прихватам и интегришем, са све црним каменом као репрезентом тајне која чува личност жене у себи.

2.6.2. Брош

Када се сад осврнем на свој живот, једва да ћу зајавити нешто значајније од среће која ми је зајала тиме што сам са неким толико блиска као са својом мајком. Она је дих и мисао са којом се моја мисао венчала.

Ова ситна жена одувек је била за рад, ред и дисциплину коју гуђује својим немачким коренима. Ванредно лепа, моја црномањаста мајка са очима боје различка, хода достојанствено и тихо кроз цео свој јуришански живот. Логика је једноставна. Радила, штедела, била поштен и скроман, те је одувек била чедна у тађењу према површини, широкој руда, (више несвесно него свесно) и мудро нероверљива. Безусловна љубав према браћу и мени за њу је био избор у који је улазила цела. Са друге стране нама је њено присуство као и поштовање било неопходно. У њој смо браћу и ја налазили модел личности истинских самоодрицања, који свој задатак види исључиво у развоју деловања суштинских вредности.

Током осамдесетих моја мајка је била саветник министра за предшколско васпитање и образовање што је значило савремене прековремене рада. Била је искрено обузета променама васпитној систему предшколској образовања по Марији Монтесори и њиховим позитивним учинцима по наш најмлађи кадар. О томе је неисторично причала, све док браћу и ја нисмо почели са приличним ауторитетом да расправљамо о истим проблемима.³⁴³

343 Upor. Vesna Goldsvorti, *Černobilske jagode*, (prev. Zia Gluhbegović), Beograd, Geopoetika, 2005, 20. (citat prilagođen kontekstu).

У чудној мешавини шанел костима и савршено скројене војне униформе она иде на посао сигурно и право као сирела, са брадом увек поносно исшуреном најпрег. Мали дрзкошезни шорџега са висином 163 цм, она никад не показује и признаје постојање било које слабости њене личности. Као врста жене каква бих можда желела да будем да сам можда у неком другом живоћу или неком другом свећу, моја мајка, женствена до сржи, а оћет челичне воље, била је и остала немачки еквивалент Огри Хејберн. С латком кожом боје слоноваче, нежних црта лица, мелодичноћ ласа, сирим одмереним говором,³⁴⁴ а нарочито својом таргеробом, ошкривала је склоности ка перфекцији.

Њено одевање представља збир квалитетноћ материјала и доброћ кроја који у оригиналном личном „лаковању“ означавају есенцију истанчаноч укуса и елеганције. По њеном мишљењу одећа треба да ућићуни, одирћа и истакне карактер и особености. Збоћ што је њена мода увек промишљено уметничко дело ненадност са невидљивом, сасвим личном ноћом, с неким малим детаљем, коме се она поћајно радује. Њену одећу са оћићки даћим правцем укуса не дикћира време, мамина мода је безвремена.

Мојој мајци је све важно. Идеја, разрада, мерење, материјал, конач (свака унућрашња ивица је ручно енглана), детаљи, начин на који ћела ћканину (и ћушћа да се „одмори“ пре слаћања у орман), све говори у прилоћ шоме да се она овом односу прећушћа с високом дозом ћажње и одговорности. Наравно, овако високим захћевима моћла је одговорити само њена мајка, моја бака Јелена и њен модни салон.

Сећам се да је мајка шоч пролећа у Руми ћришла лућки на којој је Јелена поствила само „ухећану“ њену нову хаћину, узевши ћрићом шћенагле и креду. Једним мајсторским ћокрећом ћоравнала је свилу на рамену. Поново је усћукнула неколико корака: „Па онда овде“, ћромрмља. Оћет се једним сићним детаљем ућисак ћовећао. „Е, онда мало овде“, ћоворила је себи у браду. „И овде и овде, да би се ћовезало...“. Саг више није ћоворила. Корачала је најпрег-назад, мећала, исћрављала, одузимала и додавала. Њени ћокрећи поствјали су све чвршћи, ћоћово бешћи. Обузела ју је нека врста јарости и ћијанства, и радила је све брже и брже. Прислаћала је друће материјале, ћраке и конце, секла и доћућавала, качила и скидала као у некој врсти ћранса. Онда су се руке ћочеле усћоравати као да су схватиле да немају више шћа да раде. Једанћуш, дваћуш је усћукнула неколико корака, не мећајући нишћа више. Одахнула је дубоко као да се нечећа ослободила...³⁴⁵ „Саг је сћремна“³⁴⁶ – рекла је оћварајући кућију са ћородичним накићом. Пришла је хаћини и ћробола свилу Елизабетиним филићанским брошем са ониксом у центру. Ромбоидни мали облик броша са архитећонском сћукћуром дијаманскоћ околиша, који је исковао бечки мајстор прећисте златарске вешћине, имао је снаћу чисточ исијавања. Црни камен ћросветљен изнућра, лежао је на белој свили, ћшаман и ужарен у исто време. Мистернозности ћећове ћаме, драћоцена и шешко доствућна, уоквирена чићавом

344 Ibid.

345 Ibid, 160. (citat prilagođen konetkstu)

346 Ibid. (citat prilagođen konetkstu)

структуром злата и дијаманта која ја ушушкава, била је репрезентивна.

Брош је првобитно наизглед угрожавао својом употребом за пажњом захтевајући поштовање и покорност. „Мораш научити носити овај комад“ – рекла ми је мајка. „Ја ја нарочито волим због његове наваленине природе, јер ми омогућава да своју спољашњост и њено дејство посматрам са одговарајуће дистанце.“

2.6.3. Ликовна анализа слике „Брош“

акрилик на платну, 200x150 цм, 2013.

Мали украсни предмет у функцији накита, брош, као насликана представа у великом формату првим утиском асоцира на конструктивну архитектонско-грађевинску творевину, веома персоналног карактера. Његова материјалност чини скуп црног стакластог оникса, ситних дијамантских светлећих каменчића и златна артдекоовска метална конструкција, која подржава драгоцене светлуцаве материјале. Два метра дугачак и метар и по широк, овај насликани „предмет“ плени својим загонетним изразом. Конструктивни филигрански златан рад који прати идеју ургађивања украсног драгоценог камена, поред уметничког израза представља и његову важну сучељену супротност у материјалу. Овако постављен концепт у ликовном смилу представљао је инспиративни изазов јер је покренуо машту и стваралачке потенцијале, не би ли се максимално реализовао. Материјализација у поступку сликања имала је одлучујућу улогу у смислу: означити контрасте материјала од којих је сачињен брош.

Врло прецизно су насликани сви делови броша, од најситнијих па све до комада који чине његову базичну масу. Сликарски, златна арматура попут арабеске настала је коришћењем бојене пасте, прецизно употребљене у свом суштинском значењу. Светлуцања на највећим деловима црног оникса асоцирала су на „звездано небо“, па су као таква представљала значајну инспиративну метафору. Поред условно речено симетричности предмета, проналазим и евидентирам и најмање разлике, не би ли се тиме појачао његов карактер.

Насликани брош ствара утисак помешане представе украсног предмета и монументалне архитектуре попут „Ајфелове куле“ и тиме стиче епитет универзалног а и метафизичког, јер поседује у својој озбиљности и један део неспутаног несташлука.



„Ентеријер“, акрилик на платну, 200x240 цм, 2015.

2.7.1 Слика „Ентеријер“

На слици „Ентеријер“ насликан је „исечак“ персонализованог простора пребивалишта ауторке и њене породице и представља поглед из трпезаријског дела куће. Он је централно место дома у којем се чланови породице најрадије окупљају, и својеврстан је пандан онога што је у ранијој историји куће било „огњиште“. Као простор где се доручкује, руча и вечерава, простор где се деле породичне бриге и изазови, или простор где се заједно смејемо и где смо срећни, ово место је сведок нашег раста и бујања, место хронологије и породичног трајања. У овој тачки, као месту најбоље „енергије куће“, свим укућанима постаје пандан оних одлика које везујемо за дом.

Сама кућа, као основна јединица интимног простора, грађена да пружа заштиту и безбедност укућанима, у својој унутрашњој организацији настаје око две идеје: идеје о центру и идеје о њеним границама.³⁴⁷ Појам центра куће дубоко је укореван у људском градитељству и произилази из убеђења „да оснивање сваког људског, човековом руком створеног станишта, мора тећи по увек истом, унапред одређеном схематизму обредног понашања у датој класи догађаја“.³⁴⁸

Кад је осниван древни град Рим, како пише Мирјана Детелић, у центру будућег града ископана је округла јама, *mundus*, у коју је убачено све што је неопходно за опстанак. *Mundus* је представљао земаљску пројекцију неба (*imago mundi*) и служио је као олтар на коме су се приносиле градске жртве. Касније је на јаму постављен златан камен да означи место центра одакле се рачвају сви путеви света.³⁴⁹ „Доведен у овакав контекст, појам центра света у који се, попут концентричних кругова уписује цео низ посвећених предмета (космос, земља, предео, град, храм, олтар, итд) изједначајује се у ствари са појмом космизације простора који није ништа друго до отимање простора од хаоса. Затворен простор, био он храм, град или држава, артикулише се заправо односима који владају између центра и његових граница.“³⁵⁰

Корене појма центра куће као хармоничне тачке пресека њених хоризонталних (зидови, прозори, врата) и вертикалних (темељи и таван) граница, настале и везане за појам култа, налазимо дубоко у историји још у родовским друштвима кад се култ домаћег огњишта одвојио од култа ватре.³⁵¹ Оног тренутка када је једноћелијско станиште примитивне куће са двоја врата и огњиштем у средини постало боравиште искључиво људи (а не и стоке), „кућа је почела да се усложњава једноставним додавањем сличних јединица на једну или обе бочне стране, с тим што је огњиште увек остајало једно и увек у централној,

347 Мирјана Детелић, *Митски простор и етика*, Београд, Српска академија наука и уметности, Ауторска издавачка задруга „Досије“, 1992, 133.

348 Ibid.

349 Ibid, 132.

350 Ibid, 133.

351 Ibid, 135.

најстаријој просторији.³⁵² У односу на њега, простор се организовао на улазна врата на истоку а излазна на западу, док је прочеље куће било на јужној, а зачеље на северној страни.³⁵³ Спајањем ових тачака „добијају се осе исток-запад и север-југ са огњиштем у тачки пресека, што је иста она схема по којој се ритуално космизује простор при оснивању посвећеног града, храма и уопште светог места, она иста схема по којој је одређен и центар будућег Рима.³⁵⁴

Огњиште је вековима било централна тачка куће око кога се седело, јело, спавало, купало јер је било једини извор светлости и топлоте у кући.³⁵⁵ На овим просторима оно је дуго било синоним и за саму кућу јер је за Србина кућа „онај део дома у коме гори огањ.“³⁵⁶ Етимолошки гледано, у српском језику за реч кућа везује се део угла куће где је смештен оцак, димњак, такозвани кут,³⁵⁷ те је на реч кут додавањем суфикса – ја, с временом настала кућа.

Иако се у свакодневном говору речи кућа и дом користе као синоними, између значења ових појмова постоје евидентне разлике. Реч кућа означава физичке атрибуте објекта. Она је станиште, склониште, које је састављено од зидова, тавана, крова, врата, прозора, подрума, те је она материјално отелотворење становања.³⁵⁸ Као затворен систем са центром, њене границе се одређују по хоризонталним (зидови, прозори и врата) и вертикалним (таваница и под) категоријама, које говоре о неповредљивости куће, пружајући кориснику заштиту и сигурност. Одређене хоризонталне границе, (prozори и врата) имају и додатну функцију без које кућа не може остварити статус људског станишта, а који се састоји из омогућавајуће комуникације са спољашњим светом.³⁵⁹ Врата својим отварањем и затварањем дозвољавају кориснику да одлучи кога пушта у лични простор, док је прозор својеврсно воајерско „око“ куће.³⁶⁰

Док хоризонталне границе имају „дијалектички карактер повезивањем човека са свакодневним животним активностима“³⁶¹, за вертикалне границе (под и таваница) везује се њихов метафизички аспект. „...вертикални правац (куће) има сакрални карактер, представља пут ка вишој стварности (који креће од земље), односно представља везу између три космичка царства – небеског, земаљског и царства подземља и пакла, што чини *axis mundi* – централну осу човековог света. Гастон Башлар такође означава вертикалност и концентрацију као основне особине куће, где подруму и тавану додељује важна значења“³⁶².

352 Ibid, 134-135.

353 Ibid.

354 Ibid.

355 Ibid, 134.

356 Ibid.

357 Српска дигитална библиотека, <http://www.srpskijezik.com/> ас. 12.2.2017 at 5.20 PM

358 Владимир Кубет, Архитектонски дискурси промена односа функције и форме савременог стана, (докторска дисертација, Универзитет у Новом Саду, 2010, 55).

359 Мирјана Детелић, нав. дело 134.

360 Владимир Кубет, нав. дело, 55.

361 Ibid, 61.

362 Ibid, 60.

Довођењем хоризонталних и вертикалних линија сила у склад у односу на центар, простор куће се космизује и посвећује у дом.³⁶³ Аспект дома огледа се у томе што он пружа могућност да се у њему (осим потреба које пружа физичка структура куће) реализује и потреба вишег нивоа која је у директној вези са осећањем сопства и самоактуализацијом.³⁶⁴ „Дубоко усидрен, психолошки доживљај личног простора је својеврстан просторни пандан унутрашњости нашег ума и уређености света коју прижељкујемо.“³⁶⁵ Дом постаје доказ о нашем идентитету, нешто што непобитно открива карактер пребиваоца, његове способности, његов укус, и на изванредан начин статус у поретку света. Он уместо приватности постаје доказ, примање у њега постаје разоткривање, где дом преузима улогу веома поуздане „личне карте“. Та поузданост би се могла одредити чињеницом да се под притиском свакодневице човек (у улози станара) аутоматизује у свом дому, навикава на њега и престаје да примећује како оставља лични печат на свему што у њему дотакне. Навике га чине аутентичним и необично присним са простором, он му „верује“, јер се само у њему осећа апсолутно безбедно и заштићено. У том смислу, дом је место којем се предајемо и којем се враћамо да би нас рехабилитовао или чак излечио.

Везаност за простор дома формираног још у детињству, односи се на јединствено доживљени први простор који ће нас увек дочекати меко и топло, и најближи је тренутку буђења самосвести. „Од самог почетка свесни смо да је дом место из којег одлазимо да се упознамо са својом околином, наше прве реперне тачке везане су за наш дом, у њега се враћамо након истраживања спољног света и у том смислу га доживљавамо као центар нашег окружења.“³⁶⁶ Он је први оквир кроз који спознајемо и схватамо свет и себе у њему. Сећања на први дом у коме смо се осећали сигурно и безбедно преносе се на сваки следећи простор у којем живимо. „Цела прошлост долази да живи, путем сна, и у новој кући. Стара изрека да свако „у нову кућу преноси своје Ларе“, своја домаћа божанства, има хиљаду варијанти...“³⁶⁷.

Посматрано из овог угла, и у самом докторском уметничком пројекту „Аутобиографски сликарски запис у хроници једне приватне историје“, слика „Сто“ – комад намештаја као симбол прошлог и слика „Ентеријер“ као приказ новог дома, функционишу као контрапункт у сећању. „Сто“ (фрагмент стола) је пренесено заједница из које потичем, у којој је он део стварности друштва чија се грађанска реалност стабилне породице читава у наивном и идиличном призору. Док је сто очигледан и наметљив, ентеријер модерне куће је функционалан, тихо имплицитан, подразумевајући. Идеал у свом класичном облику слике која добро изгледа, замењен је у данашњици идеалом онога што задовољава. Данашње обиље је свесно идеје обиља, те нема потребу експлицитарности јер се обиље подразумева. Савременост допушта готово све у корист функције, у којој је квалитет услужности основни квалитет.

363 Мирјана Делетић, нав. дело, 134.

364 Владимир Кубет, нав. дело, 60.

365 Ibid, 66.

366 Ibid.

367 Gaston Bašlar, *Poetika prostora*, (prev. Frida Filipović), Čačak, Gradac, 2005, 32.

Минималистички ентеријер приказан на слици је на неки начин опрезан, те он себе даје искључиво дискретно, кроз ширину и удобност простора. Он је омеђен границама које формирају бетонске масе са фасадном тиковином и алуминијумска конструкција са стакленим површинама, различитог рефлектовања. Стакло, које је некада било неприхватљиво у улози основног материјала за један зид, данас је допуштено и готово неопходно. Провидне површине заузимајући доминантну позицију као омогућавајуће мембране, дају слободу и отварају визуру према споља. Биљке у саксијама предњег плана, вода и околни пејзаж улазе у приказ, стварајући равнотежу у односу на облике и материјале створене људском руком. Цео приказ кориснику куће пружа осећај готово медитативног простора тишине и склада, те се сусрет природе и куће архитектонским законима простора и симетрије, завршава као нова, изнутра обасјана, импресивна реалност.

Порекло пројектовања „уплива природе“ у ентеријер на слици докторског уметничког пројекта, потребно је термилошки објаснити и суштински разумети. Она је грађена по начелима органске архитектуре за чије сагледавање је потребно вратити се век уназад.

Крајем XIX и почетком XX века, европска и америчка архитектура формирају нови језик. Одбацују се старе концепције индустријског доба и јављају се идеје уметности повезане с идејама друштвене реформе, слободе духа и стваралаштва. Форма, орнаментика и изглед грађевине који су до тада били основни циљ, почетком XX века обележени су драматичним преокретом у приступу уметности – функција постаје циљ, а облик и изглед су пратећи елементи (*Le Corbusier*). Родила се модерна.³⁶⁸

Разлог због којег је у модерни функција заузела доминантно место је чињеница да су се појавили потпуно нови и непознати захтеви који се нису могли решити дотадашњим стилским елементима. Морао се формирати измењен формални језик, те заправо он представља кључну тему дебате о функционализму.³⁶⁹ Док је функционализам за једне израз беде модерне архитектуре, други у њему виде основни концепт архитектуре, који се помиње још у Витрувијевом (*Marcus Vitruvius Pollio*) трактату о архитектури (Десет књига о архитектури), где су наглашена три основна аспекта архитектуре: трајност (*firmitas*), сврсисходност (*utilitas*) и лепота (*venustas*).³⁷⁰ Контрверзе о функционализму нису се односиле на функцију као такву, него на то „на ком месту ће се у процесу образовања форме, функција наћи“.³⁷¹ Архитекте (као што је на пример Корбизје) били су заокупљени односом између форме и њеног суштинског карактера. Истрајавајући у тези да природа зграде (објекта) потиче из разумевања њеног постојања, они су заправо

368 Tibor Visković, *Organska arhitektura, PULSE, internet magazin posvećen umetnosti i kulturi*
<https://pulse.rs/frenk-lojd-rajt-organska-arhitektura/> ac. 14.2.2017 at 3.10 PM

369 Jürgen Jedike, *Oblik i prostor u arhitekturi (jedan obazriv pristup prošlosti)*, (prev. Elza Milenković),
Beograd, Orion art, 2009, 160.

370 Ibid.

371 Ibid.

истраживали шта ствари желе да буду.³⁷² „Ми желимо да испитамо ствари и да им дозволимо да развију своју сопствену форму.“³⁷³ Сматрајући да је функција зграде њен основни циљ, Корбизје је егзистенцијални простор доживљавао као „...машина(у) за становање. Купатила, сунце, топла вода, хладна вода, температура по жељи, чување хране, хигијена, лепота, пропорција...“³⁷⁴ Истражујући природу самог објекта, Корбизје и његови следбеници су се тиме противили субјективном, индивидуалном укусу у архитектури, заснованом на личном ставу поједница. Међутим, да ли суштина архитектонског пројектовања подразумева искључиву прагматичност која нема крајњи хумани циљ? Ако објекат у својој бити служи кориснику, где је онда тај човек-архитекта и човек-конзумент куће? Одговори на ова питања проширују границе корисног и употребљивог и воде ка значењу и суштини пројектовања саме архитектуре, а који је дао (по субјективном мишљењу) велики архитекта и визионар XX века, Франк Лојд Рајт (*Frank Lloyd Wright*): „Великим архитектом не постаје се толико умним радом колико култивисаним и богатим срцем.“³⁷⁵

Рајт је дизајнирао дубоко хуману архитектуру одговарајућу човеку, надградивши дотадашње конвенције форма је циљ (Корбизје) и форма прати функцију (*Louis Sullivan*), у гледиште: форма и функција су једно. Полазећи „од америчке архитектуре преријских кућа, Рајт је тај концепт развио у дубоко филозофски, архитектонски систем, који је на једној страни заснован на функционализму, а на другој на повратку човека природи и повезаности с њом“,³⁷⁶ јер „све добре архитектонске вредности су и људске вредности, иначе не вреде.“³⁷⁷

Као млад архитекта, Франк Лорд Рајт радио је у архитектонском бироу великог Луја Саливана (*Louis Sullivan*). Док је Саливанов интерес био првенствено усмерен на вишеспратнице (солитере и јавне згаде), Рајт је свој фокус пребацио на породичне објекте. Преузимајући Саливанов познати цитат да „форма прати функцију“, Рајт је преформулацијом у „форма и функција су једно“, пројектовао објекте који су у складу с њиховим природним окружењем и природом самог корисника. Из наведеног следи и разумевање суштине Рајтове архитектуре, јер да бисмо је схватили, морамо одбацили идеју органске архитектуре као стила. Рајт каже „добро је имати стил, али он није неопходан.“³⁷⁸ „Треба бити толико (стилова) кућа колико постоји (стилова) људи и толико различитости колико је различитих индивидуа. Човек са својом индивидуалношћу има право и на изражавање те индивидуалности, али и на сопствено окружење.“³⁷⁹ По његовом

372 Ibid.

373 Ibid., 160.

374 Le Korbizje, *Ka pravoj arhitekturi*, Beograd, Građevinska knjiga, 1999, 73.

375 Tibor Visković, op. cit, <https://pulse.rs/frenk-lojd-rajt-organska-arhitektura/> ac. 14. 2. 2017 at 3.10 PM

376 Ibid.

377 Ibid.

378 Carol Irving, *Influences of the Organic*, www.csus.edu/indiv/c/craftg/liba200b/frank%20lloyd%20wright.doc ac.16.2.2017 at 4.50 PM

379 Tibor Visković, op. cit, <https://pulse.rs/frenk-lojd-rajt-organska-arhitektura/> ac. 14.2.2017 at 3.10 PM

мишљењу, сваки природни амбијент захтева само њему прикладан објекат, те је идеја о генерализацији у смислу стила, по њему једноставно немогућа.

Рајтова органска архитектура је у дослуху са три ствари:³⁸⁰

- 1) временом у којем се ствара објекат;
- 2) местом, локалитетом на којем треба да је саграђен;
- 3) и људима који ће га користити.

1) Пројектовање куће одговарајуће времену значи да објекат припада добу у којем настаје, те он треба да се односи на савремен живот, друштвене обрасце и услове и слику савременог начина становања.

2) Пројектовање одговарајуће према месту значи да је објекат у складу са својим природним окружењем, тј. да је кућа у својим пропорцијама, материјалима и дизајну „срочена“ са својом локацијом. То подразумева да се за њену изградњу користе како природни (најбоље локални) тако и технолошки материјали који заједно, применом савремених конструктивних метода, живе срећно и искрено.

3) На крају, трећи постулат куће створене по органској архитектури одговарајућој за људе значи хуману архитектуру, примерену човеку.³⁸¹ Такође, Рајт иде и даље у овом постулату, те су његови објекти и строго персонализовани, јер никада није пројектовао куће, а да при томе није добро познавао и самог будућег власника.

Како нам и само име његове архитектуре говори, пресудно је тумачење саме природе која је у органској уметности планирања архетип, полазна инспирација. Идеја коришћења природних облика у архитектури није нова. Од инспирације за египатске колоне (лотос и папирус), па све до *Art Nouveau* која користи лишће и флоралне мотиве, уочљиво је копирање природних облика. С друге стране, у Рајтовом начину мишљења и стварања није присутно буквално репродуковање природе. У жељи да створи нови језик архитектуре, он је сагледавао суштину природних облика и долазио тиме до њихове есенцијалне појавности. Другим речима, Рајт је апстраховао. Тако ће шкољка *Nautilus*, како њена спољна тако и унутрашња форма, бити инспирација за његов пројекат Гугенхајм музеја у Њујорку.³⁸²

380 Upor. Carol Irving, op. cit, www.csus.edu/indiv/c/craftg/liba200b/frank%20lloyd%20wright.doc ac.16.2.2017 at 4.50 PM

381 Ibid.

382 Ibid.



Слика 87, Шкољка *Наутилус*



Слика 88, Гугенхајм музеј, Њујорк

У суштини идеологије Френка Лојда Рајта, као што је раније наглашено, било је уверење да архитектура има нераскидиву везу са својим местом и временом у коме је настала. Најранији докази овог мишљења могу се видети у „Преријској школи“, тренду архитектуре с краја XIX и почетка XX века, којом су се бавили и други млади архитекти тог времена, међу којима је Рајт био главни практикант и промотер. „Преријска школа“ је веома брзо постала позната по свом радикалном приступу у изградњи модерних кућа. Као што и само име казује, инспирација је долазила из прерије Средњег запада са објектима видно ниског профила и дугих хоризонталних линија. Сам Рајт саградио је 50 различитих „преријских кућа“ од 1900. до 1910. године. Његов типичан објект овог периода има широк, низак кров који је постављен над континуираним појасом дугих прозорских окана. *Robie House* као најпознатија кућа „Преријске школе“ је израсла и срасла са земљом где продужена хоризонтала није имитација прерије, већ је њена витална апстракција.³⁸³



Слика 89, *Роби кућа*, Френк Лојд Рајт, 1909-10, Чикаго

Противећи се конвенционалној структури кућа-кутија, Рајт традиционално „исцепкан“ простор који формирају преградни унутрашњи зидови уклања,

383 Ibid.

те главне просторије куће теку синхроно, у непрекидном простору.³⁸⁴ Тиме је створио комфоран, удобан и простран ентеријер.



Слика 90, Ентеријер Роби куће

Основни постулат огранске архитектуре да су „форма и функција једно“, Рајт ће доказати у најсофистициранијој форми на примеру „Куће слапова“. Најпознатија америчка кућа налази се на стеновитој падини, дубоко у шуми планинског венца југозападне Пенсилваније. Пројект „Куће слапова“ био је лична прекретница у Рајтовој каријери, јер ће након овог тријумфа у шездесет седмој години створити серију својих најбољих остварења која ће му обезбедити титулу највећег светског архитекте.³⁸⁵

Забележено је казивање Рајтовог ученика Доналда Хопена, који се присећао Рајтовог необично јаког осећаја за *genius loci* (дух места), након боравка на будућој локацији „Куће слапова“. Наиме, од самог почетка Рајт је одбацио пројектовање куће са конвенционалним погледом на водопад. Уместо тога, он је водопад видео као део објекта: „Посета водопаду у шуми остаје у мени тако да се кућа у мојој глави окреће музици потока“.³⁸⁶ На крају, оријентисањем куће у смеру југ-југоисток, он је постигао илузију да вода протиче не поред куће, већ кроз њу.³⁸⁷

Добивши посао, Рајт је отезао са пројектом готово девет месеци, након чега је био присиљен да га уради за време док се његов инвеститор возио 140 миља

384 Upor. Frank Lloyd Wright, <https://www.britannica.com/biography/Frank-Lloyd-Wright> ac. 17.2.2017 at 8.10 AM

385 Upor. Charles Wiebe, Frank Lloyd Wright, Fallingwater (article), *Khan Academy*, <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/late-europe-and-americas/modernity-ap/a/frank-lloyd-wright-fallingwater> ac.19.2.2017 at 1.50 PM

386 Ibid.

387 Ibid.

од Милвокија до Тенесија. Наиме, након телефонског разговора с наручиоцем, Рајт је моментално сео за сто и почео да црта. Под притиском, водећа идеја се није опирала већ је целокупна стваралачка енергија буквално извирала из њега. Оловке су се брже трошиле него што су асистенти могли да их оштре.³⁸⁸ „Брисање, прецртавање, моделовање, а затим на крају и смео наслов `Кућа слапова`“.³⁸⁹ Цео процес није трајао дуже од два сата.



Слика 91, цртеж, Френк Лојд Рајт, *Кућа слапова* (кућа Едгара Ц. Кауфмана), Милран, Пенсилванија, 1935, Дрвене бојице на паус папиру, 15-3/8 x 27-1/4 инча, Фондација Френк Лојд Рајт

Сама грађевина, једноставна у форми и ослобођена свих украса, инкорпорирала се у природу као да је одувек и била ту. Носећа идеја о целовитости, која је постигнута како у синтези куће са околином тако и слободно организованом простору унутар самог објекта, кућа „дише са слапом и спава са шумом“.³⁹⁰ Рајт је говорио: „Грађевина би требала с лакоћом израсти из околине и бити обликована у хармонији са својим окружењем уколико желимо да се природа манифестује у њој...“³⁹¹ или „Кућа никад не треба бити изграђена на брду или на ичему. Она мора бити део брда. Припадати му. Брдо и кућа треба да постоје заједно, сретни једни са другим... Добра грађевина не штети крајолику, већ чини крајолик лепшим него што је био пре изградње објекта.“³⁹²

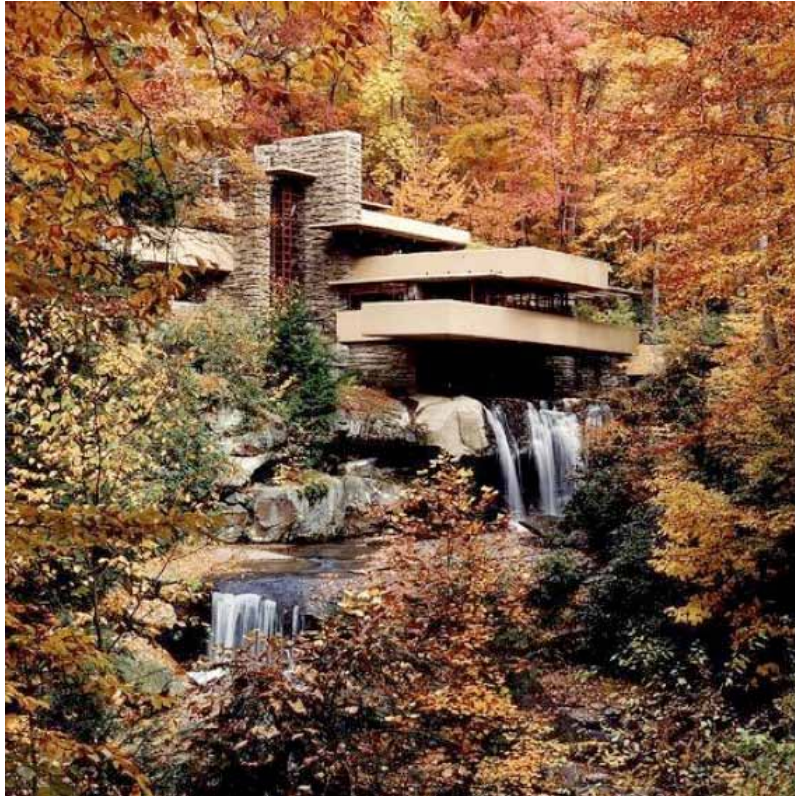
388 Ibid.

389 Ibid.

390 Tibor Visković, op. cit. <https://pulse.rs/frenk-lojd-rajt-organska-arhitektura/> ac. 14.2.2017 at 3.10 PM

391 Ibid.

392 Ibid.



Слика 92, Кућа слапова и њена интегрисаност у природно окружење

У ентеријеру „Куће слапова“ нема зидова окренутих ка падини, већ су ту само камени стубови и централно језгро каменог огњишта (камина). Велики прозор у углу који је спојен без оквирне столарије, доводи до чисте стаклене пропустљивости без рама, пружајући визуру која води око дубоко према шуми.



Слика 93, Детаљ ентеријера Куће слапова

У циљу остварења идеје да је кућа одувек била део крајолика, Рајт је инкорпорирао постојећу стену испод пода дневног боравка буквално је спајајући с кућом. Тиме је сама грађевина срасла са земљом, пустила корење, те се попут стабла шири у простор природно и хармонично.



Слика 94, Кућа слапова у пролеће

Велики респект који Рајт има према природи показује нам и детаљ искривљене греде коју је обавио око постојећег дрвета.



Слика 95, Поштовање природе, Франк Лојд Рајт, Кућа слапова, детаљ

Свака просторија у ентеријеру „куће слапова“ има своју намену, која је у складу са њеном формом. Рајт се ту не зауставља, већ пројектује и све детаље везане за кухињу, трпезарију, дневни боравак, спаваће собе, те је по његовим нацртима израђен целокупан намештај и пропратни елементи (лампе, теписи и др).

Зидови и подови од 5300 квадратних метара изграђени су од локалног пешчара. Поред њега као основног носиоца архитектонског материјала, који је дакле природан, Рајт користи и технолошке материјале, стакло, челик и бетон. При томе, он успева да хармонизује ово вишегласје у кохерентну целину. То му полази за руком јер је све време пројектовања и касније изградње, кроз прожимање природних и технолошких материјала остваривао, чувао и одржавао везу ентеријера и екстеријера. Наиме, велики стаклени панели омогућавају уплив природе која и сама постаје део ентеријера, свака спаваћа соба има преко велике терасе излаз у природу, док је и сам под главног нивоа од стакла, откривајући тиме степениште које води до потока.³⁹³

Конзумент простора „Куће слапова“ истовременим глудањем призора кроз велике стаклене површине може чути и звук водопада, постајући тиме активни учесник и сведок природних процеса. Док унутрашњи простор пружа осећај заштите, он је такође и подсетник да човек није центар света већ његов саставни део, или као што и сам Рајт каже: „Проучавај природу, воли природу, буди близу ње. Она те никад неће изневерити.“³⁹⁴

На слици „Ентеријер“ докторског уметничког пројекта „Аутобиографски сликарски запис у хроници једне приватне историје“ приказан је модеран простор који је конструисан по начелима органске архитектуре. Неооргански концепт београдског архитекте Бранислава Митровића, аутора пројекта куће, настао је из жеље да се простор објекта сроди с природним амбијентом и њеним корисницима. Видевши локалитет, димензије и облик плаца, Митровићева полазна идеја изгледа објекта била је шкољка. „Одрастао сам на Светом Стефану. Вероватно су Медитеран, контраст светлости и сенке, колорит и иконографија простора поприлично утицали на моје касније склоности и сензибилитет.“³⁹⁵ Апстрахујући непосредно присуство шкољке у њену есенцијалну форму, архитекта нотирањем сензација везаних за њу формира основни облик куће и повлачи је на горњу трећину плаца. То је био веома важан моменат у пројектовању јер је омогућио простор за водену површину. Будући да се кућа налази у граду за чији је локалитет везано присуство реке, пренесено на размишљање о идејном решењу, уз кућу, Митровић формира уску водену траку. Имитирајући стварни живот шкољке у води, „река-базен“ улази у саму кућу, у њен атријум, у срце. Ентеријер апстраховане шкољке у непосредности његовог

393 Upor. Kirstin Fawcett, 12 Facts About Frank Lloyd Wright's Fallingwater, <http://mentalfloss.com/article/90823/12-facts-about-frank-lloyd-wrights-fallingwater> ac. 16.2.2017 at 6.20 PM

394 Tibor Visković, op. cit, <https://pulse.rs/frenk-lojd-rajt-organska-arhitektura/> ac. 14.2.2017 at 3.10 PM

395 Branislav Mitrović zanos „suđenim“ zanimanjem, gradjevinarstvo.rs, tekstovi, <http://www.gradjevinarstvo.rs/tekstovi/1932/820/branislav-mitrovi%C4%87---zanos-su%C4%91enim-zanimanjem> ac. 5.2.2017 at 4.40 PM

природног окружења, пејзажа и надограђене асоцијације реке, прераста у поетику простора, те је објекту на овај начин пренесено удахнут живот. Кућа сведочи како о својој функцији тако и о естетском квалитету богатим сплетом корелацијских односа између природног локалитета и стакла, алуминијума и бетонске фасаде обложене дрветом. При томе се остварује смислена порука о јединству и хармонији објекта и природе који прераста у својеврсни естетски доживљај који презентује богатство праћења природних сукцесивних промена.

На слици „Ентеријер”, алуминијумска конструкција стаклених панела који стварају илузију слика у слици и дубока визура водене линије која отвара поглед према хоризонту, позивају реципијента да се активно укључи у кадар. Вода у базену, као емотивна навала рефлектованог окружења, у својој тродимензионалности и одбљесцима збуњује, додаје простор и завањава о димензијама продукујући запитаност. Откуд вода у слици, каква је то вода? Да ли је то дом или пословни простор, кућа или јавни објекат? Ако добијемо само исечак (што је случај на овој слици), дешава се да је простор специфичан, тако да одскаче од уобичајеног, те је можда мање кућеван, мање типски. Суштински, дом толико одликује личност која га користи да понекад чак не можемо знати да ли је нешто дом, канцеларија, јавни простор, библиотека или музеј. Данашњи модерни начина становања више не подразумева романтичну грађевнину која омогућава интиму скривајући унутрашњост у односу на околину. Ова модерна кућа се „даје“ околини и пушта је да уђе у њу, јер стаклени панели омогућавају дивну предност праћења промена природних процеса у окружењу. Својим свакодневним природним кретањем приказ се мења из минута у минут, никад није исти и не може се поновити, те је сваки секунд живота у овој кући драгоценост искуство. Другим речима, мењањем призора кроз стакло, омогућено је присуствовање константном природном кружењу које је вечно.

С друге стране, стакло својом позицијом, рефлектујући околину посредно збуњује, провоцира и „вара“ посматрача. Где смо ми то заправо, споља или унутра? Шта је ту ентеријер, а шта екстеријер? Да ли уопште постоји ентеријер?

У жељи да се повинује законима нео органске архитектуре, питање је да ли овај објекат кроз употребу стаклених зидова то чини искрено или под маском натурализма. Ако је идеја модерне еко-архитектуре живот у складу с природом, колико је велика количина стакла, челика и бетона природна за дом? Да ли технолошки материјали могу бити хумани?

Пример „Куће слапова“ доноси кључни елемент који је Рајт пригрлио у контексту органске архитектуре – равнотежа између природе и технологије. Коришћење челика, бетона, стакла и других савремених материјала је непримерено за многе, јер технолошки материјали често симболизују безличан, ружан и нехуман облик становања. Рајт је препознао да је напредак технологије интегрални део света око нас, који нам омогућава лагоднији и комфорнији живот, те на основу његовог постулата да је објекат примерен времену у којем настаје,

он је у својој архитектури пројектовао равнотежу између природних и технолошких материјала³⁹⁶:

„Машина може да уради сјајан посао – да – али само када је у рукама онога који добро процењује своје ресурсе, онај ко зна како, где и колико га ставити у функцију за бољи живот.“³⁹⁷

Ипак, за неке посматраче, коришћени материјали Рајтове архитектуре били су далеко од онога што се обично сматра природним елементом животне средине. Бунгалови дрвосеча од грубог тесаног дрвета су природни. Како су онда конзолни бетон „Куће слапова“, цигле на фасади „Роби куће“ или цемент Гугенхајма повезани с природом? За тај одговор, Рајт је поновио свој постулат о настанку органског архитектонског облика: размишљајмо о природи у апстрактном облику. Ако технолошке материјале сагледамо у њиховом изворном облику, препознајемо камен, песак, дрво, глину. Другим речима, они су у својој егзистенцијалној форми природни, те стављајући их у овакав контекст, свако ће зид, фасадно дрво, стакло или циглу препознати у њеној природној апликацији који при томе олакшавају функционисање савременог становања.³⁹⁸

Ако је овим закључком оправдана велика употреба стаклених панела на слици „Ентеријер“, поставља се питање да ли њихова транспарентност укида заштиту и безбедност укућана, односно брише ли се тиме граница јавног и приватног? Реципијент је подозрив јер је за њега дом доживљај онога сигурнога места где се враћа, места које одржава стабилно интимну породичну атмосферу.

Управо зато што има тако велики значај за организацију и вредновање простора који човек сматра својим, кућа има наведене сопствене границе које представљају дистинкцију јавног и приватног.³⁹⁹ У простору приказаном на слици „Ентеријер“, стаклени паравани (зидови) могу се сагледати и као нарушавање природне интима. Архитекта Бранислав Митровић их је, имајући у виду обезбеђење приватности класичне стаклене површине, заменио полупропусним стакленим мембранама са превлаком. Оне дозвољавају поглед ка споља, али не и споља ка унутра. Ова превлака одбија и сунчеву топлоту, те је температура у самој кући увек константна. Овом врстом стакла, као напредног техничког елемента које архитекта Митровић уводи у организацију простора, представља у исто време и објективну границу и специфичну полупропусну мембрану.

Сличан систем стаклених панела примењује се и у атријуму куће јер се у њему уместо појединачних отвора у зиду смењују прозрачне стаклене масе, омогућавајући да се спољни и атријумски простор преливају један у други. Свеукупним отварањем свих стаклених зидова доњег нивоа куће, добија се утисак да смо напољу испод велике надстрешнице. Начин њиховог целокупног постављања

396 Upor. Carol Irving, op. cit, www.csus.edu/indiv/c/craftg/liba200b/frank%20lloyd%20wright.doc ac. 16.2.2017 at 4.50 PM

397 Ibid.

398 Ibid.

399 Владимир Кубет, нав. дело 71.

је доказ о томе колико начин природног осветљења утиче на утисак о простору и његовим променама. При слабој светлости раног јутра или ноћу, прозори изгледају као тамне, обојене сјајне површине, док по дневној светлости, пратећи кретање сунца, зраци који продиру кроз стаклене површине наглашавају поједине делове простора, док истовремено друге скривају. Помоћу овог начина осветљења, сама светлост делује као просторна граница игром сенки.

На слици „Ентеријер“ угао посматрања је релативно необичан, јер је представљен из благо накривљене перспективе која се понекад заузима у кретању. Уместо правилног прегледа пребивалишта преостаје само насумични делић, моменат проласка кроз простор, који је само наизглед случајан. Херменеутика призора, као вештина симболичног представљања „слике тренутка“ пред реципијентом заправо није случајна. Жеља субјекта је била да кроз пролазну импресију као неумитног дела свакодневице, призору на слици да уписаност садашњег времена и савременог начина становања.

Захваљујући алуминијумској конструкцији која се може сагледати и у контексту „оквира“, слика „Ентеријер“ је састављена од великог броја малих слика, чији број зависи од начина њиховог комбиновања. Изазов просторне конструкције слике остварен је компоновањем скелетних фасадних челичних вертикала, које су у хармоничном складу са снажном дијагоном водене површине која се пружа према хоризонту. Вода у свом геометријском „смештању“ колористичким ефектима мења дубину, наглашавајући оптичка и просторна преламања околног пејзажа. Студија просторног ефекта воденог „тока“ добила је своју довршену и естетски упечатљиву реализацију у тренутку кад се fine форме њених одсјаја преламају и међусобно огледају на светлости, чији се извор наслућује с леве стране слике. Прозрачна атмосфера треперења светлости на води употпуњена је снагом пејзажа, смреке, травњака, и биљака у предњем плану. Тако простор слике постаје медиј динамичног гibaња форми прожетих сензибилношћу живе водене масе, локалног пејзажа и чврстих аутономних фасадних елемената. Биљке и вода, живи елементи композиције, „дишу“ са учвршћеним формама фасадних вертикала. Својом међусобном везом представљају узнемирујућу „драму“ материје, док се и сам ваздух који се само осећа, уклапа у оквир засићеног, готово медитативног простора.

2.7.2 „Енџеријер“

Киша је стјала пред зору, па је јуџро освануло лејо и шихо. Узадњим данима маја она је падала блајо и није усецала жедно шло. Ова последња, најло је подила шравњак, лаванду и смреку на хоризонџу, изазвавши њихово изненадно бујање. Облаци шџо су се целој пролећа навлачили, више се нису шрудили, ше је небо побледело. Ваздух је био редак, џун озона после кише. Туј звук пароброда са реке, који се мојао чуџи само ноћу или у рано јуџро, покушава да за шренуџак раздије шџину Тојчидерској брда. Блесак светлостџи с прозора приморава ме да померим стџолицу у стјрану. Кружним покреџом бришем стјакло на својим наочарима уџереним према хоризонџу, и зајледана у остјашке масних мрља, чистџим их док не несџану. Сад је видик јаснији, ше моју несџуџано да оџшџим с прозором који се оџвара и шири све до Ковнице новца и Тојчидерској пробља.

На овом мојем „месџу за медиџацију“ у самом ценџру куће, оџвара се чиџава иџра простџорној разлијања која носи у себи покреџачку, инсџираџивну снаџу крајолика. Жеља да дођем у додир с водом, биљем, иџицама и небесима на овом месџу се одиџрава најнејосредније, ше у последње време оно за мене предџавља џако снажан енџиџеџи да једино у њејовом окружењу усџевам да се приближим себи и кажем – џу сам, јесам. Заџо реџко проџушџам прилику да свако јуџро са шољом кафе „џри у један“ уз овај прозор обавља м разговор са собом. Он је уводна енерџија поचेџка дана коју црџим и којој се у мислима враћам до њејовој краја.

Факџура формираној мозаика прозора с џлавом, зеленом, окер и сивом џамом усџева да обухвати целокујностџ природној креџања. У дијалекџичкој сџрези савременој традиџељсџива и природе, прозор исџуњава оно џранично подручје између јаве и сна. Фраџменџи џајзажа у оквирина алуминијумске армаџуре слажу се као догаџак неке раније иџре ишчезле у сећању...

На зајадном крају румске Главне улице, уз северну стјрану џлоџа, још и данас постоји алеја кесџенова. Некада је исџод дрвореда била стјаза која је водила кроз поље од задњих кућа до парка Тиволи. Ту међу дрворедом кесџенова била је Јеленина кућа с простјраним дворишџем. Целом њејовом дужином проџезале су се мале уређене башџе са сезонским цвећем које су одвајале леџњу кухињу, шуџе, кошобању, џушницу и шџалу с коњима. Леџи се све дешавало у дебелој хладовини ораха исџод коџа је био кружни башџенски стџо са осам стџолица од џлетџеној џрућа. У продужетџку је био шравњак са воћњаком и башџа са поврћем, иза које се ширила нејреједна зараван са слаџинастџим џивама, које су се сџајале с небом нејде у даљини. Изјледало је као да неко џамо далеко може са земље да дохвати облаке. Пуна поља џшенице, овса, ражи, кукуруза и сунцокреџа, чинила су простјрансџива чија је величина, мирис и шум ветџра кроз усеве, морала дирнуџи свакој сведока. Војвођанска равница, мој џрви завичај коме џу се враћати џоком целој свој девојаџџива, оџварала се пред мојим очима, а ја сам по лујању своја срца знала да су предели који ме окружују исџовремено и срећа. Бескрајна срећа. У Срему нишџа нема краја. Па, ни срећа.

Седмдесетих година, моја породица се доселила у велики новоизграђени блок зграда на торњем Вождовицу, у солићер који је добио „Октобарску награду“ за уштеду материјала. Становали смо на седмом спрату прве зграде у низу која је била изграђена у долини Вождовачке реке која је текла испод шемеља дуж целој насеља. Од улазних врата стана водио је мали ходник са фотосајеником шуме у цвату. Пошто смо за усељење добили и саћ-кукавицу, мајка ју је окачила на „брану“ дрвета фотосајеника, мислећи да је тако логично уочијунула призор. Целокупан „колаж“ био је метафора нашеј вишегодишњој становања у малом стану и презентација осећаја везаних за њега.

Из предсобља се улазило у триезарију, срце стана, у чијем је углу доминирао велики фикус. Мајка је испрајавала у жељи да простор хуманизује, те су љузавице, филадендрони, грацине, јуће и најраи преиавили триезаријски простор. Триезарија је била место сајања свих просторија у стану: две собе, малој кућашила и кухиње. То је мање-више било све, осим што се у њих четрдесет шест квадрати осим маме, шате, браћа и мене, мувао једно време и шариланинац Арчи.

Прозори нашеј стана имали су својеврсну безбедносну ораду која је служила свим станарима да на њих окаче жице за сушење веша, те смо захваљујући тардериби која је са њих падала на спратове испод, уознали тошво све комшије. Полег који су ови прозори омоћућавали дружао се на околне вождовачке њиве, уметнуће у простор између нас и новоизграђених зграда Медаковић насеља и касарне „7. јули“. На хоризонту се виорио туст, чаћав дим из оцака фабрике за производњу и сервисирање комилешној програма противљожарне опреме.

И то је ојет мање-више било све, осим што је овај чист стамбени „надреализам“ с временом почео да шоне заједно са Вождовачком реком и државом, док је четрдесет шест квадрати стамбеној простора представљало сиоменик енерџији мојих родитеља и њиховој спремношћу на лишавање.

Из стана својих родитеља пренела сам у свој дом пелцере најраи, филадендрона и стари пањ који смо заједно нашли осамдесетих година на обали Саве. Биљке се нису буниле, већ су се удобно ућездиле у саксије од брућа у аријуму, шик уз воду, оледајући се и дивећи се свом свакодневном најредовању. Чак и сада, док их ледам кроз стакло аријума, подсећају ме како је животи Божја милост, једно сасвим краћко време у коме треба уживати.

Вода којом је најућен базен исказала се у свој својој лејошћу прочишћене савске есенције која под тихим шумом водене пумпе ствара крећање и преиерење одсјаја околине. Најојена енерџијом јућрошње кише и испарењима од сунца, она се више није осећала заробљеном у свом корићу. На њеној површини оледа се слика сићној рукојиса исписане околине. Имаинативна итра воде са чистим облицима смреке, бора, љузавице или алуминијумске конструкције не исциљује се у функцији представљања. Динамика њеној испољавања носи увек суштинско одређење и смисао: мир. То је њена зашонећка коју сућерише глобални ућисак љаве дијационале која се разлаже и модификује у хиљадама одсјаја, који суштински немају своју аутономију.

Како је сунце почело да њржи, млада њрава у уїлу видика њостејено је њоушїала у крушосїи, најїре само мало, а онда се и сваки лисї њоїнуо ка њлу. Лучне їране смреке на хоризонїу насађене на сїабло, снаїом соїсївеної њроїизма, сїїреме ка виїалном жаришїу неба, исїисујући хронику и њрајања и њролазносїи.

Исїїјајући њоследње їуїљаје јуїарње кафе, њокушавам да укуїни њризор и њеїове їїре облика заїамїим као њроживљено искусїво заїлављено у наборима свакодневне брзине живоїа. Ово је сушїински захїев једне мисли која се из њмине усїомена њробија као светлосїи.

2.7.3 Ликовна анализа слике „Ентеријер“

акрил на платну, 200x240 цм, 2015.

Основна идеја рада претпоставља хармонију спољашњег и унутрашњег изгледа тзв. „еколошке куће“, будући да стаклене површине чине значајан материјал у њеној конструкцији, па тиме у ликовном смислу омогућава метафоричку игру спољашњег и унутрашњег простора. Пејзаж улази у кућу или је стално у њој, али усред смене дана у ноћ није присутан. Он је читљив (када се види), увек је ту када се погледа, а могуће је пратити смену годишњих доба, као и дневне промене екстеријера. Он се огледа у води базена куће који пролази кроз њен већи део. У призор слике укључен је и део ентеријера са базеном. Слика доминира дрвено-метална конструкција куће која уједно и поступно означава дистанце од унутрашњег ка спољашњем простору. Илузионизам је потпун у реалном животу који дотична слика са сигурношћу потврђује. Снажан утисак чине разноврсна огледања у води базена, што често упућује на мистичност призора. Чудност утиска да је посматрач истовремено и у кући и у природи, можда чини ову слику необичним и посебним доживљајем.

У поступку сликања прецизан, валерски изоштрен, сликан лазурним наносима акрилне боје са високим степеном материјализације, рад „Ентеријер“ у оквиру уметничког пројекта има улогу приказивања садашњег времена и будућности у животу једне породице. Сама архитектура и концепт куће јесу весници новог доба, новог схватања живота, што у укупном уметничком пројекту чини значајно место.



Слика „Породица“, акрилик на платну, 200x380 цм, 2016.

2.8.1 Слика „Породица”

Без обзира на чињеницу да је сагледавамо у разним облицима, породица је свуда иста, а нигде није иста. Прихватимо њену улогу и у њој смо без размишљања, иако у њеној појави нема ничег утврђеног и непроменљивог. Имали смо, дакле, вечност да се на њу навикнемо, али свака генерација као да мора изнова учити како да живи у њој.⁴⁰⁰

Да би опстала, ова јединствена еволуцијска творевина способна је да се еластично и деликатно адаптира утицајима споља и изнутра. У спољашњим односима, породица се мора „прилагодити преовлађујућим навикама и обичајима и успоставити широке и практичне везе са разним верским, друштвеним и економским утицајима“.⁴⁰¹ Изнутра, породица мора да нађе компромис између основне биолошке везе брачних партнера и потомства.

Њу, због њене способности мењања, можемо посматрати као својеврсни организам: период клијања, рађања, узраста и развоја, способност адаптације на промене и кризе, полагамо опадање и на крају претапање старе породице у нову. Из наведеног следи закључак да сви имамо неколико породица: породицу детињства, породицу брака и родитељства и породицу заласка. Баш као што постоје критичне прекретнице у животу индивиде, тако и у животу породице постоје критични периоди када породична веза слаби или јача. Док напетост и конфликти рађају антагонизме, у повољним условима одржавање унутрашњих хармоничних односа успоставља се љубављу, поштовањем и поверењем.⁴⁰²

Психолошко јединство породице одређују и спољни фактори односно она мора успоставити широке и практичне везе с разним верским, друштвеним и економским утицајима. За историјски развој породице на југословенским просторима, карактеристично је да на релативно малој територији постоји велики број регионалних породичних стилова, на који су деловали утицаји истока и запада. Вековима је на капијама Балкана присутно мешање византијске, османлијске, млетачке и аустроугарске културе. Поред тога не сме се изгубити из вида ни присуство три снажна верска система: православног, католичког и муслиманског. Данас на овим просторима делују два облика породице – патријархални и модерни (демократски), али ниједан од ова два најопштија облика нема изразиту и потпуно одређену структуру. Стара патријархална породица, некада најизразитији и готово једини облик породичне организације, постепено нестаје. На другој страни, савремена породица, млада и готово без традиције, још увек се не може сматрати чврстим структурним обликом. Најприближније истини је да се стање и облик породице у Србији данас налази у изразитој трансформацији.⁴⁰³ „У савременом

400 Nejtan V. Ekermen, *Psihodinamika porodičnog života* (prev. Oto Lukačević i dr.), Titograd, Pobjeda, 1987, 39.

401 Ibid, 41.

402 Ibid, 42.

403 Aleksandra Pavićević, *Porodica, brak, seksualnost: ograničenja i slobode u: Milan Ristović*

србијанском друштву породица више не представља `друштво у малом`, већ заједницу која се налази у сталном процепу између мање или више традиционалних вредности и захтева модерне културе.⁴⁰⁴ „Ако се при томе има у виду да је у друштвеној теорији чак било предвиђено превазилажење, односно нестајање породичне форме с историјске сцене, оно што изненађује је управо њена виталност и способност прилагођавања новој улози на релацији између приватног и јавног.“⁴⁰⁵

Кореспондирајући са идејом савремене српске породице у транзицији, на слици докторског уметничког пројекта „Породица“, ауторка, смештањем четворо људи у амбијент савременог дома, бележи односе који су у процепу традиционалног и модерног. Слика је резултат жеље уметнице да представи породицу онаквом каква она заиста јесте. У трагању за искреном представом дескриптивног карактера, питала сам се шта је искрена представа и како је могуће утврдити степен те искрености. Зато је био неопходан „разговор“ с другим уметницима који су у свој репертоар укључили и сликање породичних портрета.

Породични портрет историја уметности бележи као чест мотив сликара који је репрезент дубоко укорењеног религиозног контекста представе идеалне породице која своју идеју репрезентативности налази у смислу садржине и значаја Свете породице. На крају средњег века, представа Свете породице као инспирација популарне побожности, стекла је велики значај кроз промишљање о емоционалним аспектима прича из јеванђеља. Будући да покровитељ уметника генерално долази од најбогатијих добротвора времена, који је у оно време несумњиво била црква, предмет уметности и уметничких медија усмерили су се на религиозне теме. Постоје две главне сликарске верзије Свете породице. Прва приказује Богородицу и Дете са Св. Јосифом, а друга Богородицу и Дете са Св. Аном.⁴⁰⁶

Композицију Свете породице са Св. Јосифом, која је настала из западне верзије теме Рођења, сликари су у XVI и XVII веку често повећавали фигурама новорођеног Св. Јована Крститеља и његове мајке Јелисавете. Једноставнија верзија Свете породице са Св. Јосифом била је нарочито важна у уметности римокатоличких земаља крајем XVI века, јер је илустровала концепт „земаљског тројства“ који је сматрао да су Исус, Марија и Јосиф земаљски одрази Оца, Сина и Светог Духа.⁴⁰⁷

(priređivač), *Privatni život kod Srba u dvadesetom veku*, Beograd, Klio, 2007, 100.

404 Ibid.

405 Ibid.

406 Encyclopedia Britannica, Holy Family,

<https://www.britannica.com/art/Holy-Family> ac. 5.12.2017 at 7.40 PM

407 Ibid.



Слика 96, Композиција Св. породице са св. Јосифом, Микеланђело Буонароти, 1504-1506, Галерија Уфици⁴⁰⁸

Света породица са Св. Аном била је најпопуларнија верзија у Немачкој, где се први пут појавила у XIV веку, да би у XV и XVI била популарна и у Италији и Шпанији. Ова представа у којој је Марија од своје мајке ослобођена првобитног греха, јавља се у два облика: Света Ана држи и Девицу Марију и Дете на свом крилу, и приказ малог Христа где седи на земљи између ове две жене.

408 Упркос ограниченем искуству сликања у темпери, Микеланђело је у *The Doni Tondo* (*Doni Madonna*) створио ремек-дело композиције, лепоте и инвенције. У композицији три главе формирају обрнути троугао који је уравнотежен и подржан позиционирањем руку актера, те фигуре комуницирају на интензиван и интиман начин. Акција почиње од Јосифових очију фиксираних на дете, док оно гледа на његову мајку. Маријино лице пуно је обожавања и љубави док јој се очи окрећу навише како би се сусрела са дететом. Ово је најснажнија група фигура икада произведених од стране Микеланђела. у: <https://www.italian-renaissance-art.com/Doni-Tondo.html> ас. 5.12.2017 at 12.30 PM



Слика 97, *Света породица са св. Аном*, Уље на дрвету, Леонардо да Винчи, Лувр, Париз⁴⁰⁹

У ренесанси се јавља меценство. Патрони уметника били су владари, краљеви и моћне породице ренесансне Италије.⁴¹⁰ Поседовање породичног портрета било је јасна демонстрација друштвеног статуса, репутације, престижа, богатства, образовања, укуса и надасве моћи покровитеља. При сликању владарског, званичног фамилијарног портрета владала су строга правила слична као код официјелног портрета. Намењене презентацији њиховог утицаја и импресије на друге, породични портрети обично описују субјекте окружене ројалним симболима у формалним позама, достојанственом држању, финим манирима и богатој одећи. Тиме се подвалачила јасна граница између моћника и њихових наследника, следбеника и обичних смртника. Оно што је посебно занимљиво на њима је сликање деце која изгледају као мали људи, што своје корене има у средњовековном сликарству. Мање заинтересовани за реализам и натурализам, средњовековни уметници су окренути експресионистичким конвенцијама, што је имало за последицу да већина људи у средњовековној уметности изгледа слично.⁴¹¹ У том периоду, приказ детета свео се на презентацију Исуса-детета, који се огледао у презентацији канона такозваног *homunculus*⁴¹² концепта. Хомункулус (латински назив који у буквалном преводи значи мали човек) је концепт који има корене у историји биологије, предформатизму који сматра да се организми развијају

⁴⁰⁹ Леонардов композициони састав од три фигуре са јагњетом је изузетно чврст. Док Девица Марија активно суделује са малим Христом, очигледно је и да седи у крилу Св. Ане. Притом, мајка је значајно већа особа од Марије, те је Леонардо искористио ову суптилну, али опипљиву дисторзију у величини, да нагласи односе мајке и кћерке. Такође, поруку о њиховој вези и личности Леонардо подцртава погледима (Св. Ана гледа ћерку док је њена пажња усмерена на дете). Дијагонала положаја глава (од јагњета, преко малог Христа, Богородице па све до Св. Ане) је маестрална.

⁴¹⁰ Пет италијанских кнежевина истиче се покровитељством уметности и хуманистичких наука: Милан под породицом Сфорца, Урбино под Монтефелтром (*Montefeltro*), Напуљ под Аргонезе (*Aragonese*), Мантуа (*Mantua*) под Гонзагом (*Gonzaga*) и Ферара (*Ferrara*) под Есте (*Este*). Све породице имале су титуле војводе или маркиза, док је само Напуљ имао краља.

⁴¹¹ Phil Edwards, Why babies in medieval paintings look like ugly old men, <https://www.vox.com/2015/7/8/8908825/ugly-medieval-babies> ac. 3.12.2017. at 3.20 PM

⁴¹² Wikipedia, Homunculus, <https://en.wikipedia.org/wiki/Homunculus> ac. 3.12.2017 at 3.50 PM

из минијатурних верзија. Следбеници тврде да су сви организми створени истовремено, а да се наредне генерације развијају из хомункулуса, који су постојали од почетка стварања света.



Слика 98, *Богородица доји дејше*, Барнаба из Модене (активан 1361-1383), Пиза, Национални музеј Сан Матеа

У ренесанси постоји нови интерес за посматрање природе и приказивање ствари какве заиста јесу, што укључује и реалистичнију представу деце. Међутим, на ренесансним званичним породичним портретима деца су у званичним позама, сличној одећи и фризурама као њихови родитељи, те изазивају осећај малих формираних личности. Ово је била јасна идентификација с њиховим моћним очевима и мајкама, која је наглашавала њихову каснију ројалну улогу.



Слика 99, *Кирстен Мунк*, Јакоб ван Доорт (1623), Музеј националне историје Фредериксбурга



Слика 100, *Чарлс II Принц од Велса* (1630-1685), Студио сер Антона ван Дајка, 1638

Оно што је уочљиво из горњих примера је да су сликари ренесансног периода све више заинтересовани за приказ треће димензије слике. Појава уљаног сликарства у XV веку омогућава боље моделовање и сенчење како би се добио осећај простора. Каснији сликари остављају моделирање и прелазе на пиктурално решавање волумена самих портрета.⁴¹³ Ренесансни период карактерише и пораст материјализма и растућег тржишта робе широке потрошње. Уметност више није схваћена као објекат обожавања, већ је постао роба. Уз богатство нове друштвене класе састављене од богатих трговаца и банкара, општа потражња уметничких објеката се повећала и сада је била доступна већем броју људи. Стога су поред краљева и владара и припадници аристократије могли себи приуштити породичан портрет.

За слику Лоренца Лота (*Lorenzo Lotto*) „Портрет фамилије“ (1538) се претпоставља да је вероватно портрет венецијанског трговца Ђованија дела Волте и његове породице јер је у својој бележници сликар једино њих описао. Радња на слици фокусирана је на сто са чинијом с трешњама. Оне као рајско воће репрезентују игру полова на слици. Мајка нуди трешње својој ћерки, чијом се игром плодовима у мајчиној шаци алудира на плодност. Отац нуди рајско воће свом сину, који изгледа као да плови пред њим у првом плану. Дечакова нагост омогућава нам да видимо његов пол, тако да гледалац схвата да ће се живот породице наставити. Оба родитеља су заштитнички оријентисана према деци, симболишући породичну стабилност.⁴¹⁴



Слика 101, *Портрет Ђованија де ла Волте са сусрујом и децом*, Лоренцо Лото, 1547, Национална галерија Лондон

413 Wikipedija, Renesansa, <https://sh.wikipedia.org/wiki/Renesansa> ac. 12.12.2017 at 8.10 PM

414 Lorenzo Lotto: a family portrait, Paintings, The National Gallery, London, <https://www.youtube.com/watch?v=P--hOLPteWM> ac 17.12.2017 at 4.40 PM

Слика „Шах“ је једно од значајних дела Софонизбе Анвисоле јер представља првенац жанр-сликарства. Стотину година пре него што је ушла у „моду“, Анвисола слика приказ из свакодневног живота. Неформално постављајући ликове на слици, она слика своју породицу бележећи непосредност, врло слично породичном албуму. „Шах“ сигнализира и нови стил сликања портрета. Софонизба се не изражава крутим званичним позама него приказује своје три сестре, Луцију с леве, Европу у средини, и Минерву с десне стране, с неким ко се генерално брине о њима, дадиљом. Она у позадини представља и чува врлине девојака, али такође указује на контраст класа. Три девојке су племенитог порекла на шта указује интелектуална игра, њихова одећа, богато везен прекривач на столу и сама слушкиња. Шах захтева логику и стратешке вештине, атрибуте који су ретко приписивани женама. Међутим, упркос добром хумору слике, јасног из вицкастог осмеха најмлађе Европе, прихватању пораза од стране Минерве и Луцијином победоносном изразу, евидентно је да су оне добри познаваоци ове игре.⁴¹⁵



Слика 102, *Партија шаха*, Софонизба Анвисола, 1555, Национални музеј у Познану

Лавинија Фонтана (*Lavinia Fontana*), ренесансна сликарка из Болоње, насликала је 1584. год. породични портрет фамилије Гозадини (*Portrait of the Gozzadini Family*). Овај необично велики породични портрет тумачен је као визуелна илустрација дуге и комплексне драме коју је породица Гозадини доживела у другој половини XVI века. Лаудомија Гозадини (*Laudomia Gozzadini*), покровитељка у црвеној хаљини, поверила се уметници о својим брачним и финансијским проблемима,

⁴¹⁵ Art Historian Dr. Vida Hull ETSU Online Programs - <http://www.etsu.edu/online> Women Artists C4 Italian Renaissance Part 4. ac. 29.4.2017 at 9.20 AM

те се сматра да је наручила овај портрет као изјаву о свом легитимитету и правима. Слика приказује Лаудомију и њену сестру у предњем плану. Иза њих су њихови мужеви, док је отац у средини. По тумачењу историчарке уметности Аманде Џејн Векри (*Amanda Jane Vickery*) са Универзитета у Лондону, слика иако представља званични портрет, крије тајне које се читају испод површине. Отац је обећао наследство оној ћерки која му буде поклонила невиност. То је учинила млађа ћерка у црној хаљини, јер је отац нежно држи за руку. Папир у руци њеног мужа у позадини указује на његову даљу контролу над новцем. С друге стране, Лаудомију је муж окривио за губитак богатства. Међутим, и једна и друга сестра носе мале привеске на ланчићима око врата које приказују наог мушкарца. Док је код њене сестре мушкарац у ерекцији, на Лаудомијином привеску налази се супротан приказ. Тиме она шаље јасну поруку свом супругу да кривица није њена већ његова јер се није борио за њена законска права.⁴¹⁶



Слика 103, *Портрети породице Гоцадини*, Лавинија Фонтана, 1584, Национална пинакотека у Болоњи

У последњој фази своје каријере, Рембрант (*Rembrandt Harmenszoon van Rijnje*) је отишао корак даље у свом ликовном изразу. Његов ранији гладак, миран и милозвучан стил сликања прелази у моделовање и гребање по густим

416 Amanda Jane Vickery, op. cit,
https://www.youtube.com/watch?v=QpidQ28jz_Y&t=1112s ас. 17.8.2017 at 5.10 PM

намазима пасте. Никада раније у уметничкој историји није било уочено да су се прикази интимности и љубави тако добро слагали с грубим наносима боје. Ликови на слици „Портрет породице“ из 1665. које је Рембрант приказао обучене у историјску и егзотичну одећу није оно што издваја овај рад, јер су многи сликари у то време то чинили. Ова касна Рембрантова слика превазилази све остале породичне портрете у топлини коју осећате између актера. Однос мајке и бебе која додирује њене груди је посебно нежан. Да би нагласио овај гест, Рембрант је имао идеју да пусти блузу да се отвори, тако да рука дечака дође у директни контакт са кожом мајке.⁴¹⁷



Слика 104, *Породични портрет*, Рембрант, 1665, Ријксмузеј

Историја уметности бележи нарочито оне уметнике који су својим сликама краљевских породица излазили из стандардних оквира и канона. Користећи се сложеним загонетним ставом, они су између осталог покретали и питања о стварности и илузији призора.

Због своје сложености, Веласкезова слика (*Diego Velázquez*) *Мале дворске даме* (*Las Meninas*) о питању односа између гледаоца и слике, представља најцитиранију слику историје уметности која обрађује ову тему. „Барокни сликар Лука Ђордано (*Luca Giordano*) је рекао да ова слика представља `теологију сликања`, док ју је 1827. год. председник Краљевске академије уметности Сер Томас Лоренс (*Sir Thomas Lawrence*)

417 Rijksmuseum, Digital gallery, The Family Portrait, ca. 1665,
<http://kpnrijksmuseum.com/familieportret> ас. 23. 4. 2017 at 11.30 PM

описао као `истинску филозофију уметности`. У скорије време, ово дело описано је као `Веласкезово врхунско достигнуће, високо самосвесно израчунато демонстрирање онога што слика може постићи, у могућностима штафелајног сликарства.`⁴¹⁸



Слика 105, *Мале дворске даме*, Дијего Веласкез, 1656, Музеј дел Прадо, Мадрид

Веласкезове „Мале дворске даме“ карактерише невероватан натурализам и савршено ухваћена безвременост. Критичари деветнаестог века су то видели као предвиђање проналаска фотоапарата ефектом заузимања „тренутног“ у времену и простору. Противећи се канонима традиционалних портрета, Веласкез бира да нам покаже шта се дешава „иза сцене“ у краљевим одајама. Било да се ради о XVII или XXI веку, нико не би пропустио прилику да буде „воајерско око“ краљевих приватних соба. У време када је краљевски портрет имао тенденцију да прати ригидне формалности, Веласкез је кршио традицију приказавши јавно интиман живот на шпанском двору Филипа IV.

418 Wikipedia, Las Meninas, https://en.wikipedia.org/wiki/Las_Meninas#cite_ref-HF447_5-1 ас. 29.12.2017 at 7.10 AM

На слици је млада наследница Маргарита, не старија од пет година, која је окружена својим дворским дамама, монахињом, телохранитељем, с два човека патуљастог раста и породичним псом. Док се чини да је већина пажње на њој, Веласкез нам говори да су и особе које су обично „иза сцене“, такође вредне да буду сликане (на шта указује и наслов слике). С леве стране Маргарите налазимо и самог сликара, постављеног пред огромним платном са четком у руци. Укључујући себе у главни део слике, Веласкез устоличава и своју властиту позицију као уметника. Међутим, сцена се овде не зауставља. Најинтересантнији део рада је чињеница да је Веласкез одабрао да укључи краља и краљицу само са њиховим рефлeksiјама у огледалу које виси на задњем зиду просторије.

Савремени критичари код ове слике наглашавају Веласкезову израчунату контролу која је употребљена да конструише ефекат натурализма. Она се можда најбоље види у ефекту спонтаности и релативне неформалности групе у предњем делу. Играјући се са перспективом, Веласкез тиме омета јасност и очигледност на својој слици. Млада наследница Маргарита, ћерка краља и краљице Шпаније, постаје најзначајнија фигура у групи постављањем најближе средишњој оси слике, али врло намерно не на тој оси. Она се налази одмах лево од центра. У њеном окружењу седам од девет фигура гледа према нама, што има за ефекат импликацију гледаоца у наратив слике. Ми гледањем постајемо део састава, као и неке од фигура на слици, те преузимамо улогу и посматрача и посматраних. Постоји реципроцитет између нас и ликова на слици јер без нашег присуства, њихови погледи немају смисла. Улога коју играмо у овој причи откривена је огледалом са портретом краља и краљице тачно изнад десног рамена Маргарите. Наша улога преузимања улоге краља или краљице Шпаније објашњава пажњу посвећену присуству других фигура које гледају у нас.⁴¹⁹

Слику шпанског краља Чалса IV и његове породице, Франциско Гоја (*Francisco Goya*) насликао је 1801. год. а приказује особе обучене у раскошну гардеробу и с богатим накитом. Постоји извесна сличност ове слике и *Las Meninas*, јер уметник себе приказује у чину сликања за платном чији је садржај сакривен. Међутим, код Гоје приказ Краљевска породица нема улогу хуманизације породичног живота скривеног у њиховим одајама. Атмосфера и топла перспективна пластичност Веласкезовог дела замењена је Гојиним осећајем за надолазеће догађаје – Француску револуцију и њене последице за династију. Док је жеља породице била да се прикаже снага и издржљивост шпанских Бурбона, сликар их у овом случају разоткива у свој њиховој очигледно нарастајућој пропасти. Иако је Гоја користио алузију на Веласкезову слику као презентацију стабилности и просперитета Шпаније оног периода, он краљевску породицу суочава с реалношћу и мрачним осмехом, као да каже: „Погледај их и суди за себе!“⁴²⁰

419 Upor. ARTH Courses | ARTH 200 Assignments, http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/arth200/artist/las_meninas.html ac. 29. 12. 2017 at 9. 20 AM

420 Upor. Wikipedia, Charles IV of Spain and his Family, https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_IV_of_Spain_and_His_Family ac. 19.12.2017 at 11.30 PM

Овом величанственом скупином не доминира краљ него је централна фигура краљица Марија Лујза, чије негативне особине наглашавају њен израз лица, украшени костим и богати накит. Велики број особа (12) које су груписане испред зида онемогућавају дубљу илузију простора. Сам аранжман фигура на слици настао је тако што је сликар саставио групу у свом студију од скица направљених из живота. Њихова згуснутост омогућава насликаном сликару пронициљиву свеукупну анализу, јер су његове очи усмерене тако да изгледа као да гледа целу сцену у огледалу.⁴²¹



Слика 106, Франциско Гоја, *Шарл IV од Шпаније и његова породица*, 1800, Музеј дел Прадо, Мадрид

За разлику од сликара који су стварали по наруџбинама богатих јер су представљали услов њиховог преживљавања, Винсет ван Гог (*Vincent van Gogh*) је одбацио буржоаску уметност портрета и романтичног наратива у прилог приказу сирове природе сељака који живе од тешке, хладне земље. Уочи његовог импресионизма откривања, Ван Гог је себе видео као сликара сељачког живота, цртајући и сликајући живећи повученим животом у Холандији. „Људи који једу кромпир“ из 1885. је најпознатија слика Ван Гога у којој синтетизује своје идеје о уметности и друштву. Слика *“The Potato Eaters”* је расла из портретних

421 Упор. Francisco Goya, *The Family of Charles IV*, <http://www.franciscogoya.com/the-family-of-charles-iv.jsp> ac. 19.12.2017 at 2.40 PM

студија сељака које је Ван Гог направио око Нулена. Њихова лица су груба, а руке велике, кошчате и израбљене, као да су направљене од земље коју копају. Ликови на слици окупљени су око једноставне вечере која је на известан начин сакраментална, али су сви некако узбуђени, као да имају више задовољства и породичних прича уз оброк кромпира и кафе, него богати за време празника. Такође, стиче се утисак да су ови људи сексуално живи. Очи младе жене гледају са обожавањем у свог мужа који је њој вероватно изузетан. Изнад скупа је црвено-жути пламен уљане лампе, који ствара топлину у минерално-сивом простору који представља ноћ, терор и хладни свет. Ова породица је свесна грубости својих живота. Човек с леве стране је изгубљен у мислима као и жена која прелива кафу, те се чини као да можда размишљају о неправди.⁴²²



Слика 107, *Људи који једу кромпир*, Винсент ван Гог, 1885, Музеј ван Гога, Амстердам

У време кад је сликао *Soler family* (1903), Пабло Пикасо (*Pablo Picasso*) је пролазио кроз веома тежак и мучан период због губитка свог пријатеља Карлоса Касагемаса. Ово је био почетак његовог плавог периода. До 1904. ова боја са свим својим тоналитетима доминира сликарским делима и формира атмосферу меланхолије, бола, очаја и усамљености.

Бен Солар, кројач, предложио је Пикасу да му наслика слику његове фамилије у замену за ново одело. Приставши, Пабло смешта групу на отвореном, у природном окружењу на пикнику, као везу с Маневим „Доручком на трави“ (сликом насталом

⁴²² Jonathan Jones, *The Potato Eaters*, Vincent Van Gogh (1885), <https://www.theguardian.com/culture/2003/jan/11/art.ac.9.12.2017> at 3.50 PM

40 година раније). Пикник на слици је скроман јер је присутно само неколико комада воћа у центру, празна посуда, преврнута боца и кројачев ловачки улов. Солерови нису директно позирали сликару него су портрети настали као део студија и цртежа који је Пикасо направио користећи њихову породичну фотографију. Униформна позадина, напуштање перспективе и контуре тела, говоре о промишљеним одлукама Пикаса, и одвајању од фотографије. На крају кројач није био задовољан портретом на коме жена, деца и пас изгледају као да плутају у плавој позадини, те је дао другом сликару да је „доправи“. Десет година касније, Пикасо је открио слику и на своје инсистирање успео је да је врати у пређашње стање.⁴²³



Слика 108, *Породица Солар*, Пабло Пикасо, 1903, Музеј модерне уметности у Лијежу, Белгија

На слици „Моје бабе и деде, моји родитељи и ја“, Фрида Кало (*Frida Kahlo*) је себе представила као голу девојчицу која држи црвену траку. Црвена врпца је начин на који је уметница приказала своју крвну линију и породично стабло. Фрида слика и свој наговештај фетуса који се може видети под венчаницом њене мајке. Испод фетуса се налази гомила сперматозоида који пролазе испод црвене траке и воде до оплођеног јајника. Такође, слична симболика је и у црвеном кактусовом цвети који се отвара, док ветар носи његов полен.

423 The Soler Family, Pablo Picasso, 1903 - La Boverie, Liège, BE, <https://www.youtube.com/watch?v=LdDnB0GgqLU> ac. 14.12.2017 at 7.50 AM

Баке и деде смештене у облацима, препознајемо као представнике две културе, немачке и мексичке. Док је испод једних сува мексичка земља, испод других је океан. Њихови портрети као и портрети родитеља заснивају се на њиховим венчаним фотографијама. Себе је сликарка сместила испред оца за кога је била нарочито везана и с којим се углавном и идентификовала као мала.⁴²⁴



Слика 109, *Моји бака и дека, родишљи и ја*, Фрида Кало, 1936, Музеј модерне уметности (МоМА), Њујорк

У последња два примера уочљива је употреба породичне фотографије у сликарству. При томе, и Пикасо и Фрида, чини се, разумеју суштински однос који породична фотографија има са стварношћу. Она је слика тренутка идеалне породице за којом тежимо, тј. показује оно што бисмо желели да породица буде. Иако њен садржај и функција могу варирати у времену, оно што породична фотографија задржава као константу је идеална слика породичне историје с којом се идентификујемо.⁴²⁵

У жељи да се сачувају фотографски документи о колективном настајању и расту моје новоформиране породице, испрва сам по угледу на Елизабетин албум и ја купила велики укоричени црвени албум, са угравираним натписом

424 Upor. Frida Kahlo, Paintings, Biography, Quotes,

<https://www.fridakahlo.org/my-grandparents-my-parents-and-me.jsp> ac. 17.5.2017 at 6.30 AM

425 Upor. Melanija Belaj, Pородična fotografija: suvenir emocija, *Treća*, (8/2), Zagreb, Centar za ženske studije, 2006, 94.

новог презимена. Убрзо је албум био напуњен до половине, да би се ту и зауставио. Велики број свакодневних лако доступних фотографских и филмских имица са мобилних телефона учинио је не само албум превазиђеним, него је и саму породичну фотографију прегазило време. Данашња поплава виртуелног начина чувања наших успомена, пробудила је у мени жељу да насликам породицу по породичној фотографији, која ће моћи да одоли времену тиме што је реално јасно присутна. Да би се то подвукло, изабрала сам велики формат слике ради што бољег указивања на жељу пркосног утискивања своје садашњице. Тако је на крају слику „Породица“ која је нашла своје место у нашем дому тешко „заобићи“ и увек наново не сагледати, те је она као *corpus delicti* константно подсећајуће сведочанство о нама са функцијом тестаментарног записа.

За разлику од старих црно-белих фотографија чија је позадина углавном неутрална, модеран простор као окружење актера на слици „Породица“ почиње временски да их одређује. Јасно формулисане полне поделе породичних улога актера слике смештене у савремен ентеријер доводе до необичне, готово парадоксалне ситуације на самој слици. Идеја традиционално представљених полних подела подудар се са типичним конзервативно додељеним улогама, те је временска савременост простора у контрадикцији с конзервативним односима. Женски део разговара успоставља некакво разумевање показујући врсту женске прагматичности, ухваћене у дешавању, у размењивању утисака. И сама фотографска ситуација је нарушена и делује неприродно јер не гледају сви чланови породице у објектив, те се илузија јавног представљања, оног за Друге, губи. Ауторка себе поставља на платно на коме не позира, већ разговара са ћерком. Посматрач није сигуран да ли мајка и ћерка глуме да разговарају или су се заиста запричале, те да ли је то имагинација сликара или део фотографског у призору.

Мушки чланови породице мудро ћуте, суочавајући се са својом улогом носиоца одговорности, достојанства, непомерљивости и статичног ауторитета. Појава дечака је наравно мање свесна своје улоге у односу на појаву оца: дечак ће то спознати тек касније.

Призор на слици „Породица“ није интиман јер су актери разоткривени изразима лица, говором тела, одећом коју носе, окружењем, али и самом композицијом колор фотографије. За разлику од традиционалне црно-беле фотографије где је сликање наменски догађај, на слици „Породица“ боја даје илузију реалитета која је тиме већа, одређенија, болнија и недвосмисленија. Отац и син, мајка и ћерка, свако на свој начин, постају експоненти различитих животних доба, универзални симболи који постепено у модерном окружењу све више бивају огољени четкицом.

2.8.2. Породица

Ликови:

Ошаи,

Мајка

Берка

Син

Фотограф

Сцена 1

(Заштварају се врати са великим љраском, у кућу улази ћерка као фурија.):

Берка: Мама, маааааама, мааааааааааама. Никад је нема ни кад је зовем телефоном. Има тако глуп обичај да остави мобилни у колима или атељеу или да јој се пуууууни. Ко данас није уз мобилни? Она је као кууул, много је важна, па се као до ње тешко долази. (*Прилази љриезаријском стољу.*) И ево, знала сам, опет је кувала за владара. Поставила је *villeroy & boch* порцелан, дупле тањире и сребрни есцајг, а за ручак пасуљ са органским кобасицама од мангулице. И овај глупи мирис се осећа у целој кући, сигурно је рокнула седам главица белог лука да би владару смањила крвни притисак. (*Узима и љроба*). Мммм, па добро, није тако лоше, ал' га је заљутила, па није нормална. Ја НЕ ВОЛИМ ЉУТО! НЕ ВОЛИМ!!!

Мајка: Чујем те, Цуле. Што си таква? Кувам упоредо три ручка. Један за тату, други "*vegan menu*" за тебе, и трећи „протеински“ за спортисту.

Берка: Па добро, али зашто се не одазиваш кад те зовем? И шта је саградио овај замак? Једина добра ствар у њему је што можеш да се дереш, а да те нико не чује, чак ни они који су у њему. Него, слушај онај текст...

Мајка: Не, прво саслушај ти мене. Седи. Морамо да разговарамо. Звала ме је директорка школе. Била сам тамо данас.

Берка: Не, прво ти саслушај моју верзију. Наравно да сам председник Бачког парламента и наравно да ми је један од послова и да провалим кад им долази просветна инспекција. Видела сам јуче Живану како риба прозоре МАГИЧНОМ! А кад су се прозори уопште прали за ове три године и још новом ВИЛЕДИНОМ магичном? НИКАД. Да не говорим да су последње недеље окречили кабинет за хемију и биологију и да у сваком WC-у има тоалет папира и сапуна. Један плус један једнако? Наравно да сам се и ја два дана припремала и сазнала да ће бити рапорт Министарству.

Мајка: И онда ти улетиш...

Берка: Наравно, и ја улетим, а тамо са једне стране Министарство, а са друге директорка са њеним наставничким пуленима и четири ученика увлакача. Ударају по хвалоспевима, као школа успела ово, оно.

А онда ја устанем, представим се и кажем им по тачкама све што није у реду. Можда бих и бирала речи да ме је директорка позвала на састанак. А морала је. То јој је била законска обавеза. Додуше, и тад бих рекла истину, али нежније.

Мајка: Слушај ме пажљиво. ТО НИЈЕ ТВОЈА ПАРОХИЈА!

Берка: Ма јок, него чија је, директоркина? Школа је наша. Њених ученика и наставног као и ненаставног особља са све Добривојем полицајцем. Ја се борим за њихова права! То што директорка и мањина профана мисли да могу да продају фолиражу, грдно се варају.

Мајка: Директорка ме је питала да ли знам како долазиш у школу.

Берка: Знаш. Ја од тебе никад ништа нисам крила. Носим црно и мартинке и слушам Пети Смит. Па шта? То сам ја. Увек сам доступна на мобилни, увек знаш где сам, с ким сам и кад ћу да се вратим. Имам све „петарде“ у школи, говорим течно три језика и служим се српским, имам положен возачки, не шминкам се, нисам вулгарна, не пушим, не дрогирам се и суботом ја перем судове.

Мајка: Тачно, то је све тачно. Ја говорим о тону и поштовању. Мораш да бираш тон кад причаш са старијима и ниси ти богомдана да држиш лекције.

Берка: Тон је био нежно софистицирани пијано. Била сам величанствена. Оставила сам их тачно онако како сам желела. Неме. Нису имали појма шта их је снашло. Ма пусти то, то је небитно, не могу ми ништа јер сам рекла истину. Него онај текст...

Мајка: Који текст?

Берка: Како који текст, како који текст, па већ осам дана ти говорим да сам послала текст „Афирматору“. Осам дана ти тупим о томе, али ти мене никад не слушаш.

Мајка: Каквом алтернатору?

Берка: Није алтернатор него „Афирматор“ – часопис за уметност и друштвена питања. Ма, тачно знам кад се искључиш. Тачно видим кад си на *off*. Сада рецимо размишљаш о томе колико је леп мој торзо на овој светлости која пада под тупим углом или како нисам ставила регенератор на крајеве или како ми се ољуштио лак на четвртом прсту леве ноге... Мајко, теби СМЕТАЈУ ОЧИ. Жмури. Молим те, зажмури кад ти кажем. (*Мајка жмури*). Тако, сад само чујеш. ОБЈАВИЛИ СУ МИ ТЕКСТ „ЗА МАМУ, ТАТУ И СВЕ ОСТАЛЕ“!

Мајка: Стварно? Честитам! Браво!

Берка: Па, није баш за тебе – браво.

Мајка: Зашто?

Берка: Мало је Мајаковски умешао прсте.

Мајка: Не разумем.

Берка: Па наравно да не разумеш кад ме опет гледаш. Жмури!

(Звоно на кайији.)

Берка: Е, знала сам. Кад год хоћу нешто важно да ти кажем, појаве се или владар или спортиста.

Мајка: Немој тако да се изражаваш. Ми смо породица...

Берка: Да, да, култ породице, секта заједнице, верујеш у масу, бла, бла, бла...

(Улази син)

Берка: О, па то је мајкин син, где си? Ево, још је топла дневна доза протеина.

Син: Здраво мајко, ћао Цуле. Ево овако: у школи је било све ок. Урадио сам контролни из латинског и математике, ок. Одговарао сам историју и српски и то је ок. Треба да се плати неки паркет за салу и ђачки додатак. То је онако, ок. И, да, гладан сам.

Мајка: Здраво сине. Хвала ти на исцрпном извештају. Иди опери руке, намажи бубуљице и какав ти је план за данас?

Син: Имам све под контролом. Опустите се и иди слободно да сликаш.

Берка: Какав диван син. А зашто син увек тако мало прича?

Син: Зато што чувам речи.

Берка: Дивно, па ти ко Андрић за велика дела?

Син: Да.

Берка: Штета бре што си толико добар, па ти ни ја ништа друго не могу него да те волим. Тебе бре сви воле, а ти се уопште не трудиш.

Син: Да.

Берка: А како?

Син: Није ми важно.

Берка: А шта ти је важно?

Син: Однос мене и мене.

Берка: Е, та ти је добра. Чисто самољубље?

Син: Не.

Берка: Него?

Син: Самосвест.

Берка: Е, то је решење просветљења: протеини, плус аутогени тренинг.

Син: Једнако фокус.

Берка: Слатко. Него ако ти треба неки савет око Ивоне...

Син: Ало, близу си црвене линије!!!

Мајка: Добро децо, сад је доста. Седите за сто. Сад ће и отац.

Берка: Па шта ако сад долази владика? Зашто се ти око свега толико трудиш? Како се бре не умориш и не кажеш: „Е сад је доста, више нећу, нисам, немој, не могу, немам више снаге!“

Син: Зато што смо породица.

Сцена 2

Оџац: Јаааааа саааам!

Сви у глас: Ђааааааооооо!

Оџац: Где је Љубичица? У атељеу? Зовите је да сиђе и јавите да сам дошао. Ал мирише домаћа кухиња. Је л` пасуљ?*(Угледа их све.)* Па како си, Љубичице? Шта има ново?

Ђерка: Па шта може да има ново кад већ једанаест година слика по цео дан? Нема ништа ново осим што је била у гимназији на рибану. Па и тебе су избацили из исте гимназије, па види докле си догурао.

Оџац: О, па ту је и нервозна. Је л` ти још тесно ко у мидеру? Проћи ће, веруј ми прошао сам кроз то.

Ђерка: Кад смо код мидера, треба ми мало општег еквивалента за гардеробу.

Син: Мени треба за неки паркет у сали и ђачки додатак.

Оџац: А је л` и теби нешто треба, Љубичице?

Мајка: Мени треба наша заједничка фотографија. Мислим због докторског, а и онако... Кад смо се задњи пут сликали сви заједно?

Оџац: Па добро, докторе, кад ћеш већ једном да докторираш и продаш неку слику, па да живимо ко људи?

Син: Пусту је, тата. Она се стварно труди.

Сцена 3: *(Ђерка и мајка у кухињи њеру судове)*

Ђерка: (обраћа се мајци, вадећи њаџир из фармерица) Слушај пре него што се појави та твоја уметница фотограф... Знаш тај објављен текст, мислим то је било само размишљање, унутрашње превирање, незадовољство, назови то: папир трпи све... после ми је било лакше...

Мајка: Да чујем.

Ђерка: А, да те прво припремим малим делићем текста?

Мајка: Да чујем!!!

Ђерка (чиџа): „Отишла сам и видела 83 Тамаре и 56 Огњена. И то све на једном месту у исто време. Били су исто обучени. Исто су се смејали. Истом руком, десном, пушили су исте цигаре на исти начин опуштено држећи је и увлачећи дим из десног угла усана. Имали су исти смисао за хумор. Сви Огњени су исто говорили. Имали су исти глас. Свог нисам могла да препознам. Сви су препознавали исти број речи, око 12.000, од којих 7 компликованијих које су чули док је тата попуњавао укрштене речи за столом од пре неки дан. Све Тамаре су имале исти степен спржености косе. Четврти. И сви слушају стране групе, где знају две песме. Најпознатију и једну по избору. *(Дубоко удахне, ња насџави.)* А уплашила сам се јер сам се изгубила... притом је то била једна просто уређена соба, створено место за блеееееју, са дугосилазним на петом е, где не би требало

ико да се изгуби. А ја јесам, јер где год да сам се окренула чула бих исто, или бих видела нешто што сам видела пре три корака. Нисте другачији. Само сте на другачији начин исти!⁴²⁶

(Звоно на кацији)

Ђерка: Е, ово је усуд, стиго ти је фотограф. Кад ћеш већ једном имати времена за мене?

Мајка: Разговараћемо, обећавам, само пре тога иди на брзину затегни јастуке на троседу, пусти *Ambi pur* освеживач на најјаче да се изгуби овај мирис од ручка, и да, пусти цез, тихо, и зови оца.

Ђерка: Не могу да верујем. Да бих остала мирна, схватићу твој захтев као комплимент.

(Фотограф улази у кућу, дочекује је син.)

Фотограф: Еј, ћао, ти си Љубичин син? Иста мајка.

Син: Ја сам свој.

Мајка: Здраво Вукице, упознала си Филипа. Ово ми је ћерка...

Ђерка: АНДРЕА!!!

Фотограф: Драго ми је... Дивно вам је овде, светло је одлично, где ћемо да се сместимо?

Ђерка: На тросед у дневој соби. (Сви одлазе до дневној боравка.) Мама, да ти читам даље?

Ошаци: (силази са сћейенишћа и мрмља) Какве све глупости треба да радим, поготово кад ми је сва крв у стомаку. Е, Божидаре, лако је теби, оженио си се и све си проблеме у животу решио (јружа руку фотографу). Ја сам Бошко. Драго ми је (сега на шросед). Дајте да ово траје кратко, имам неодложне обавезе.

(Сви сегају, фотограф вади фотоапарат и остали јрибор)

Ђерка: (сега до мајке) Је л` могу даље?

Мајка: Папир ти је остао на столу, стрпи се само секунд.

Ђерка: Знам напамет:

- Е, смајли. Започиње конверзацију као и свако други.
- смајли
- шта има?
- Пише малим словима. Да, и мене мрзи да поштујем граматичка правила. И онако се нећемо разумети. Сувише смо различити.
- ево ништа, тачка, смајли.

426 Андреа Стевановић, За маму тату и све остале, Афирматор, Београд, 2013. <http://afirmator.org/andrea-stevanovic-za-mamu-tatu-i-sve-ostale/> ас.1. 6. 2013 at 4.50 PM

Куцамо све што нам се ново десило. Куцамо смех. Куцамо прозивања. Куцамо флерт. Куцамо свађу. Куцамо примирје. Куцамо хахахахаха. Куцамо филмове. Куцамо интересовања. Куцамо лажи. Куцамо трачеве.

Да ли је чудно што је радња куцања заменила радње причања, смејања, флерта, додира, гледања, ћутања? Па то је нормало. Али да ли је све што је нормално и здраво?

Ја сам развијени филм. Ја сам поломљена штикла. Ја сам постељина без јоргана, далеко од ћебета. Ја мрзим то што сам, јер нисам.

Али,

ТАТА, ВОЛИМ ВАС⁴²⁷

(Чује се звук фоноапарата)

Завеса

2.9.3. Ликовна анализа слике „Породица”

акрилик на платну, 200x380 цм, 2016.

Слика „Породица“ којом се на неки начин заокружује комплексна прича о породици у ширем смислу и даљој прошлости говори о садашњем времену, чинећи класичну представу сусрета родитеља и деце.

Слика већих димензија скоро у природној величини портретисаних чланова породице, у аутентичном амбијенту модерне куће (архитектуре), с видно назначеним првим планом (не би ли се дубље уронило у простор), одише спокојем и миром укућана у њиховим међусобним комуникацијама. Док ћерка разговара с мајком, син на средини треседа седи замишљено с погледом у даљину, док је отац и супруг окренут фронтално лицем према публици. Сто и на њему спонтано постављени предмети који се користе у свакодневном животу, међу којима предњачи пркосно постављена ваза са изразито жутим цветовима нарциса, чини уводну причу у садржај слике.

427 Andrea Stevanović, Za mamu, tatu i sve ostale, Afirmator, Beograd, 2013, <http://afirmator.org/andrea-stevanovic-za-mamu-tatu-i-sve-ostale/> ac.1.6.2013 at 4.50 PM

Скоро да би се могло хоризонтално, попут степеница, у плановима анализирати површинско смењивање различито третираних партија на слици. Заправо, поред наведеног стола, одоздо нагоре, композиционо се смењују ноге, средишњи делови тела који у текстури и боји варирају од тачкица до смањених квадртића у случају ћерке и оца, да би се портретима чланова породице (јасно изражених карактера), завршила анализа предњег дела слике.

Позадина упућује на изглед архитектуре представљене куће, базена, доста стаклених површина у простору, и у последњем плану присуство кућних биљака у видном затамњењу којим се постиже истицање предњих планова слике. Могло би се рећи да жути нарциси, одиста постављени по страни, диктирају ритам и живост насликане представе.

Поступак сликања акрилом омогућио је максимум утисака и поруке коју ова слика породице чини у оквиру самог докторског уметничког пројекта. Валерски односи као и специфичан колорит доприносе утиску склада. Употреба лазурних наноса бојом омогућила је лагане прелазе из једне површине у другу и поред тамнијих валерских партија створила утисак јасноће и аутентичности призора. Овако смишљена реалистична представа слике подразумевала је високи степен материјализације сликаних форми, при томе и добру концентрацију која је избегла могућа понављања у сликаним партијама. Жути нарциси, тачкаста црвено-црна и црно-бела одећа ћерке, илузија стаклених и металних предмета, нарочито плава коса мајке, очева тачкасто плавичаста кошуља у комбинацији с плавим панталонама допуњена визијом кућних биљака (попут утиска стаклене баште), заправо, чини суштину сликане представе „Породице“, и испуњава задатак који је постављен, а то је реална представа породичне истине.



„Аутопортрет“, акрилик на платну, 200x180 цм, 2015.

2.9.1. Слика „Аутопортрет“

„Аутопортрет“, финална слика докторског уметничког пројекта „Аутобиографски сликарски запис у хроници једне приватне историје“ је коначно суочавање са својим ликом, те репрезентује представу свести о себи. Сећањем и искуством уметник на овој слици не само да се суочава са својом физичком појавности, већ је она и коначни суд о сопственом идентитету данас. Он израста из ранијих сликаних „пунктума“ породичне историје јер схватање личне историје и идентитета ауторка успоставља кроз дијалектику откривања Другога у властитом сопству и властитог сопства у Другога. Другим речима, трагање за самим собом на сликама докторског уметничког пројекта је сублимација личног искуства кроз искуства ближњих, припадника две културе, два језика, две нације на овим просторима у стогодишњем временском интервалу. Трагови свих бројних прошлих „ја“ на сликама уписани су у сопствени идентитет, тако да постоји много идентитетских појавности које се освешћују са протицањем времена:

- Ја као дете (слика Елизабета Вондрах),
- Ја као ћерка мајке (слика брош),
- Ја као ћерка оца (слика бритве),
- Ја као унука (слика стола),
- Ја као сестра (слика чутуре),
- Ја као конгломерат два културолошка обрасца (слика тањир),
- Ја - „простор дома“ (слика ентеријера),
- Ја као мајка и супруга (слика породице),

да би на крају слика „Аутопортрет“ демонстрирала финалну еволуцију идентитета, који се мењао и сазревао у процесу како разликовања, тако и сличности сопства у односу на Друге. Уписивање вишеструког „ја“ у дискурс је уобличавање интимног „ја“ који кроз „Аутопортрет“ доживљава данашњу коначну самоспознају⁴²⁸ (или се бар томе тежи).

Уметничко трагање за плурализмом идентитета у докторском уметничком пројекту „Аутобиографски сликарски запис у хроници једне приватне историје“ је одређен друштвеним начелима рода, будући да указује на идеолошке конструкте и културне симболе (маскулине и феминине). Раслојавањем нити аутобиографског у пројекту, уочава се да је већина слика тематски везана за женски идентитет, као и да их је све и сликала жена. За разлику од женског оквира и садржаја који је наметљиво присутан (Елизабета Вондрах, брош, тањир, призор дома и детаљ стола, аутопортрет), мушки принцип забележен је тек преко два предмета, архетипном функцијом. Из наведеног следи закључак да уметност докторског

428 Upor. Nikolina Žigmunić, op. cit, 10.

уметничког пројекта носи карактеристике такозване женске уметности⁴²⁹, док је слика „Аутопортрет“, најексплицитнији пример представе женског идентитета, којег је сликала жена. Полност на крајњој слици у потпуности добија статус *physis* јер поприма све атрибуте женског, те тиме и статус женске суштине.

Према причама Плинија Старијег, римског писца из I века п. н. е, први цртеж икада направљен је био од стране жене Дибутаде (*Dibutades*), која је пратила силуету свог љубавника на зиду. Било да се одлучимо да му верујемо или не, вреди истаћи да је од антике па надаље, само мали број жена уметника нашао своје место у историји уметности.⁴³⁰ У налазима западне културе, уметнице су често биле не само намерно или случајно реименоване, већ су се и оне саме погрешно представљале. Објашњење њиховог бега у псеудоним или анонимност налазимо у дубоко укорененом вековном положају жене у западној култури и друштву, у коме је она уписана у перспективу друштвене инфериорности. Подређеност је оформљена још у хришћанској религији у којој се жена не третира као „биће“ него као „тело“ које је настало од Адамовог ребра.⁴³¹ Она је та која ремети бесмртност, те је на мушкарцу да сузбије, „канализује“ и стави је под „контролу“, да би задржао свој интегритет.⁴³² С друге стране, *Femina* свој статус анђела може остварити или смерним породичним животом или аскетизмом и монаштвом,⁴³³ те је непојмљиво да се она бави било чим другим осим оним што прописује друштвени канон. Стога се у уметничкој пракси и историји формирало уверење да су жене инфериорни стваратељи. Чак и онда кад су се својим уметничким радом доказале, описиване су као необично надарене жене које превазилазе ограничења свог рода, те су се на тај начин издвојиле у ономе што се веровало да је мушко поље.⁴³⁴ Тако ће сликар Ханс Хофман (*Hans Hofmann*) средином XX века упутити „комплимент“ утицајној апстрактној експресионистичкој сликарки Ли Краснер (*Lee Krasner*): „Ово је тако добро да не бисте ни претпоставили да је то учинила жена“.⁴³⁵

Инфериоран положај жена у историји и уметничкој пракси условио је и начин њиховог уметничког образовања. Он се вековима задржавао на нивоу подучавања које су уметницама могли пружити углавном очеви или браћа, који су руководили уметничким радионицама. Ако су и могле доћи до стручног образовања

429 „Женска уметност је уметност коју стварају жене. Она не мора заступати феминистичка уверења и вредности, али њихови радови тематски и формално настају у оквирима који се културолошки могу ишчитати као специфично женски.“ Dubravka Đurić, *Feministička umetnost*, u Branka Arsić (priređivač), *Časopis za ženske studije* (br. 2-3), <http://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-2-3/313-zenske-studije-br-2-3> ac. 5.3.2017 at 9.10 PM
430 Camille Gajewski, *A Brief History of Women in Art* (article) | Khan Academy, <https://www.khanacademy.org/humanities/art-history-basics/tools-understanding-art/a/a-brief-history-of-women-in-art> ac. 5.3.2017 at 2.30 PM

431 Татјана Јовановић, нав. дело, 44.

432 Belma Bećirbašić, *Telo, ženskost i moć - Upisivanje patrijarhalnog diskursa u telo*, Sarajevo, Synopsis, 2014, 20-22.

433 Татјана Јовановић, нав. дело, 42.

434 Camille Gajewski, op. cit, <https://www.khanacademy.org/humanities/art-history-basics/tools-understanding-art/a/a-brief-history-of-women-in-art> ac. 5.3.2017 at 2.30 PM

435 Ibid.

на академијама, није им било дозвољено да проучавају људску анатомију по мушком моделу, што је проузроковало ограничења у сликању сложених, митолошких, религијских и историјских композиција. Зато је уметност коју су стварале жене вековима себе налазила у бележењу оног што јој је било доступно. Оне сликају аутопортрете, неформалне портрете ближњих, пејзаже и мртве природе. Тек су током XIX века жене постепено добијале званични приступ академијама и обуци из области формалног уметничког образовања.

Међу најранијим европским историјским списима који се тичу појединачних уметница је запис Плинија Старијег, који је писао о шест грчких жена сликара. Он наводи Хелену из Египта, ћерку сликара Тимона. Будући да је Хелена радила у периоду након смрти Александра Великог, по Плинију, она је насликала Александрову победу над персијским владаром Даријем. Плиније Старији наводи и Тимарету (*Timarete*) и Ирину (*Eirene*), за које је индикативно да су обе ћерке сликара. Познатој сликарки и граверу у слоновачи древног Рима, Ији (*Iaia*) била је приписана „велика табла у Напуљу, са представом старе жене и аутопортрета. Говорила је да је радила брже и сликала боље од својих мушких конкурената, Сополиса (*Sopolis*) и Дионизија (*Dionysius*), што јој је омогућавало и да заради више од њих.“⁴³⁶

У раном средњовековном периоду жене су радиле упоредо са мушкарцима на тешким физичким пословима. Привилегован статус, па тиме и могућност да се баве уметношћу, припао је женама малог подскупа друштва, које је статус племкиње или монахиње ослободио напорних врста посла. Жене из прве категорије бавиле су се везом и текстилом, док су калуђерице сликале илуминације.

У XII веку, у којем долази до развоја града па тиме и развоја трговине и путовања, стварају се и први универзитети у Европи. Ове промене у друштву изазвале су промене у начину живота уметница. Њима је од XII века па надаље било дозвољено да буду део занатских, па тиме и сликарских гилди, те су радиле под покровитељством шефа мушке радионице, који је врло често отац или брат уметнице.⁴³⁷

Катарина ван Хемсен (*Caterina van Hemessen*) била је фламански ренесансни сликар, а обуку је стекла уз свог оца. Постала је мајстор гилде Св. Луке и обучавала је три студента.⁴³⁸

436 Anne Commire, *Women in World History: A Biographical Encyclopedia*, <https://www.highbeam.com/doc/1G2-2591304331.html> ac. 4.9.2017 at 2.40 PM

437 Maarten Prak, Catharina Lis, Jan Lucassen, Hugo Soly (editors), *Craft Guilds in Early Modern Low Countries: Work, Power and Representation*, Hampshire, Burlington, Ashgate, 2006, 133.

438 Caterina van Hemessen. <https://www.saylor.org/site/wp-content/uploads/2011/06/Caterina-Van-Hemessen.pdf> ac 15.9.2017 at 5.50PM



Слика 110, Аутопортрет Катарине ван Хенесен, 1548, Музеј уметности у Базелу, Швајцарска



Слика 111, Млада жена свира виргинал, Катарина ван Хенесен, 1548, Валраф-Рихарц музеј

Њен аутопортрет из 1548. историчари узимају као најранији женски аутопортрет, а он приказује уметницу за штафелајом, која слика рану фазу стварања портрета. Слику карактерише њен реализам који, као и већи број Катарининих портрета, изазива осећај мале тихе слике. Она је углавном позната по серији женских портрета и неколико верских композиција. Деликатне фигуре на њеним радовима имају елегантан шарм и смештене су контрастно у тамну или неутралну позадину, као врсту подесног оквира за интимни портрет. Радови после 1554. нису забележени, што наводи историчаре на тумачење да се њена уметничка каријера завршила њеном удајом.⁴³⁹

Иза зидова црква и манастира крила се уметност коју су стварале религиозне жене: илуминације, производња минијатура, текстила и малих скулптура у обојеној теракоти или дрвету. Монашки живот ране ренесансе је био начин ослобађања од намењене друштвене улоге пола. Слика „Последње вечере“ сестре Платиле Нели (*Plautilla Nelli*), калуђерице манастира Св. Катерине (*St. Catherine of Siena*) у Фиренци, дуга је седам и широка скоро два метра, чинећи је највећим сликаним радом ране женске уметности. Она је и прва представа ове теме у историји уметности од стране жена. Занимљив је и храбар начин на који се Платила конфронтира са мушком групом. Самоука сликарка није била у могућности да слика жив мушки модел, те су њени ликови феминизирани. Третман сликања стола и хране на њему је моћан пример сликања призора из живота тако карактеристичног за женске уметнике. Потписивањем ове огромне слике у уљу, Нели се успешно пласирала међу своје

439 Ibid.

мушке колеге попут Леонарда, Сартоа (*Andrea del Sarto*) или Доменика Гирландаја (*Domenico Ghirlandaio*).⁴⁴⁰



Слика 112, *Последња вечера*, Плаутила Нели, 1570, Санта Марија Новела, Фиренца

Период ренесансе бележи пораст броја уметница приписан кораку према хуманизму, и афирмацији достојанства свих људи. Женама у ренесансној Италији је било забрањено да постану учесници у обукама за сликара, те су оне своје образовање добијале радећи у уметничким радионицама својих очева. Софонизба Анвисола (*Sofonisba Anguissola*), уметница из Кремоне је у овом погледу атипична, јер је као једна од најуспешнијих и најцењенијих сликарки касне ренесансе имала хуманистичко образовање. Софонизбин отац, племић, омогућио је аристократско образовање за своје две ћерке. Софонизба и Елена училе су латински, књижевност, историју, филозофију, математику, као и музику, цртање и сликање.⁴⁴¹ Девојке су показале веома рано велики уметнички таленат, те су похађале сликарство код Бернандина Кампија (*Bernardino Campi*) а касније код бившег Коређовог (*Antonio Allegri da Correggio*) ученика Бернандина Гатија (*Bernardino Gatti*). Међутим, њихово учење сликарске вештине имало је различите импликације од мушких, пошто су жене и мушкарци радили у одвојеним сферама. Наиме, иако је Анвисола уживала знатно више охрабрења и подршке од просечне жене њеног доба, њена друштвена класа јој није дозвољавала да превазиђе ограничења њеног пола. Без могућности проучавања анатомије и цртања по моделу, она није могла да предузме сликање сложених вишеструких композиција, верских или историјских слика. Уместо тога, сликала је аутопортрете, портрете своје породице и сцене домаћих активности из свакодневног живота, што је за оно време било веома иновативно и незабележено у италијанској уметности.⁴⁴²

440 Upor. Amanda Jane Vickery, op. cit,

https://www.youtube.com/watch?v=QpidQ28jz_Y&t=1112s ac. 17.8.2017 at 5.10 PM

441 Upor. Sofonisba Anguissola: Renaissance Master

https://www.youtube.com/watch?v=1mxL_hMymx4&t=166s ac. 2.3.2017 at 7.00 PM

442 Upor. Vida Hull ETSU Online Programs ARTH 4117 Italian Renaissance 4: Sofonisba Anguissola 3.

<https://www.youtube.com/watch?v=ZAixJOW7O94&t=229s> ac. 2.3.2017 at 4.40 PM

Интелигентни приказ Софонизбиног аутопортрета из периода њене сликарске обуке налазимо на слици „Аутопортрет са Бернандином Кампијем“ у којем уметница слика како уметник слика уметницу.



Слика 113, *Аутопортрет са Бернандином Кампијем*, Софонизба Анвисола, 1559, Национална пинакотека, Сиена

Први утисак је да овом сликом Анвисола исказује поштовање свом учитељу: Кампи слика Софонизбу, те је пренесено он тај који је креира као сликарку. Међутим, пажљивијим посматрањем уочава се игра са родном неравнотежом. Постоји пар детаља у којима је ово јасно читљиво. Прво, на слици је Софонизба представљена физички већом од учитеља: рамена су јој шира, глава јој је високо изнад Кампијеве, те је цела фигура доминантнија. Други детаљ се крије у представи самих портрета, у којима тамна гама истиче њихово међусобно поређење. Док је Кампијево лице насликано више животно и реално, аутопортрет Софонизбе је мање живописан, што подвлачи границу између реалности и онога што је слика. Тиме Анвисола наглашава да Кампи слика њу у старом стилу, док се она у његовом портрету служи бољим моделовањем и богатом сенком у добијању илузије стварног. У овој технички напредној слици, уочава се и да је рука Кампија на сликарском штапу заузета око сликања декоративних елеманата њене хаљине (што је била врста активности која се обично делегира од самог ученика), док Анвисола сликањем лике тврди другачију представу њеног учитеља.⁴⁴³

⁴⁴³ Ibid.



Слика 114, *Аутопортрет*, Софонизба Анвисола, 1556, Ланкат музеј, Пољска

На аутопортрету из 1556. год. Софонизба гледа у посматрача, њен израз је миран и резервисан. Изгледа као да смо је затекли у сликарком потезу усред уметничког чина, у којем слика Богородицу како нежно љуби малог Христа. Она носи једноставну црну хаљину, чиме указује на скромност и извесну софистицираност у циљу одавања доброг утиска о себи. Укључивање слике, Девике Марије и Христа детета у аутопортрет, односи се такође на невиност и моралну чистоћу саме Софонизбе, у којем се она идентификује с крајње чедном женом.⁴⁴⁴

И други аутопортрети подцртавају смерност Анвисоле, попут оне у коме држи малу књигу која укључује и натпис *Sophonisba Angusola virgo seipsam fecit 1554* (Девика Софонизба Анвисола је то учинила 1554. године) како би се указало на част и врлину жена.⁴⁴⁵

444 Upor. Lauren Kilroy-Ewbank Sofonisba Anguissola <https://smarthistory.org/sofonisba-anguissola/> ас. 3.3.2017 at 6.10 PM

445 Ibid.



Слика 115, *Аутопортрет*, Софонизба Анвисола, 1554, Музеј историје уметности, Веч



Слика 116, *Аутопортрет*, Софонизба Анвисола, 1556, Музеј финих уметности, Бостон

У двадесет другој години је упознала великог Микеланђела који је препознао њен таленат. Састанак с њим је била велика част за уметницу (на шта нам указује и преписка њеног оца с великим мајстором), те ће она следеће две године имати користи од ове неформалне обуке. Микеланђела је нарочито привукао њен цртеж „Дечак кога је ујео рак,⁴⁴⁶ те јој је давао скице из својих бележница, како би их она поновила у свом стилу, да би јој на крају давао коректуру резултата и савете.⁴⁴⁷



Слика 117, цртеж *Асдрубала ујео рак*, Софонизба Анвисола, 1554

⁴⁴⁶ За овај цртеж се верује да је послужио касније као инспирација Каравађу за његову слику „Дечак кога је ујео гуштер“.

⁴⁴⁷ Amanda Jane Vickery, op. cit,

https://www.youtube.com/watch?v=QpidQ28jz_Y&t=1112s ас. 17. 8. 2017 at 5.10 PM

Анвисолина репутација као сликара се шири, те је 1559. год. позвана је у Мадрид, на двор Филипа II, где је поред сликања портрета била и дворска дама која је давала часове сликања краљици Елизабети. Нажалост, већина њених слика из овог периода је изгорела у великом пожару у Праду у XVII веку, а оне које су остале, нису потписане. Софонизба се заправо никада није потписивала на својим радовима и тек је у скорије време утврђено њено ауторство за велики број слика Шпанског двора. Била је велика подршка уметницима њеног доба, а њеном таленту дивили су се многи познати сликари: Тицијан (*Titian*), Леонардо, (*Leonardo da Vinci*), Морони (*Giovanni Battista Moroni*), Коелџо (*Alonso Sánchez Coello*) и Зурбаран (*Francisco de Zurbarán*).⁴⁴⁸ Свој дуги живот (живела је 93 год.) завршила је на Сицилији и сликала је до последњег дана. Пред крај њеног живота, посетио ју је млади фламански сликар Антони ван Дајк (*Anthony van Dyck*), који је био опчињен енергијом, знањем и крепкошћу старице, што је и скицирао у своју бележницу од које ће касније настати слика.⁴⁴⁹



Слика 118, Портрет Софонизбе Анвисоле, Антон ван Дајк, 1624, Галерија слика Далвич

Лавинија Фонтана (*Lavinia Fontana*) је била италијански ренесансни сликар, а сматра се првом уметницом која самостално ради изван двора или самостана и прва је жена која је сликала женски акт.⁴⁵⁰ Рођена као једино дете сликара Проспера Фонтане (*Prospero Fontana*), обучавана је у његовој сликарској радионици

448 Lauren Kilroy-Ewbank, op. cit,

<https://smarthistory.org/sofonisba-anguissola/> ac. 3.3.2017 at 6.10 PM

449 Amanda Jane Vickery, op. cit,

https://www.youtube.com/watch?v=QpidQ28jz_Y&t=1112s ac. 17.8.2017 at 5.10 PM

450 Artist Profile: Lavinia Fontana”, National Museum of Women in the Arts,

<https://nmwa.org/explore/artist-profiles/lavinia-fontana> ac.11.8.2017 at 7.40 AM

као наследница мануфактуре. Будући да (за разлику од Софонизбе) њено порекло није било племићко, отац је уредио њен брак са учеником Полом Запијем, који ће постати њен менаџер и промотер. У то време, договор и наруџбине слика су били валидни једино ако их склапају мушкарци. Лавинија ће у браку са Запијем изродити једанаесторо деце, коју ће истовремено и издржавати, јер је њен супруг само асистирао код сликања. Њени патрони су били угледна господа Болоње али и кардинал Сципион Боргезе (*Scipione Borghese*) и папа Павле V (*Paul V*). На почетку своје каријере, најпознатија је у сликању портрета племкиња Болоње. То је и било логично јер, мада је њен род можда ометао њену каријеру у друштву мање навикнутом на женске уметнике, сликање жене од стране жене се указало као предност.

Најранији аутопортрет Фонтане је прилично јединствен јер је креиран као брачни портрет. Слика „Аутопортрет са синетом“⁴⁵¹ насликан је 1577. године за будућег таста Севера Запија.



Слика 119, Аутопортрет са синетом, 1577, Академија Св. Луке, Рим

Лавинија је осећала притисак у овом тренутку јер улази у породицу која је имала виши друштвени статус од њене властите. Стога она жели да нагласи и њено богатство путем раскошне одеће и служавке у позадини. Фонтана такође одлучује и да истакне своја достигнућа и способности: она свира инструмент док се контуре њеног штафелаја јасно истичу у позадини. Осим тога, њено знање и учење наглашено је и у горњем углу платна, са латинским натписом: „Лавинија девица Просперо Фонтана је представила сличност њеног лица из огледала 1577. године.“ Фонтана визуелно потенцира своју невиност не само натписом, већ и црвеном хаљином која је била традиционална боја за венчанице у Болоњи.⁴⁵²

451 Тип малог клавира.

452 Упор. Lavinia Fontana and the Female Self-Portrait, <http://albertis-window.com/2014/10/lavinia-fontana-and-the-female-self-portrait/> ac. 11. 8. 2017.



Слика 120, Аутопортрет у Тонду, Лавинија Фонтана, 1579, Галерија Уфици

Фонтанин аутопортрет на бакру настао је само две године након венчаног портрета, 1579. год. Насликан је за колекцију Доминиканског научника *Alfonso Sicaón* као један од 500 портрета угледних научника, уметника и државника. Слично третману брачног портрета, Фонтана се још једном одлучила да нагласи своје учење и богатство приказавши себе међу класичним античким скулптурама у раскошној одећи. Сликајући себе док црта и седи у фотељи (у ово време фотеље су знак престижа), Фонтана је врло пажљива у представи задовољења друштвених очекивања. То додатно наглашава и натпис у десном углу портрета „Лавинија Фонтана, удата за породицу Запи, ово је учинила 1579. године.” Ово упућивање се односи како на њен брачни статус, тако и на наглашавање да припада породици Запи, која је имала висок статус у друштву.⁴⁵³

Артемизија Ђентилески (*Artemisia Gentileschi*) рођена је у Риму 1593. год. на почетку барокног сликарства. Таленат и обука коју је стекла у очевој радионици довешће је до статуса прве уметнице у историји која је примљена у уметничку академију (*Accademia di Arte del Disegno*) у Фиренци. Артемизија је као млада девојка силована, те је тај догађај обојио како остатак њеног живота, тако и њену уметност са честим приказом мотива са темом „снага жене”. Примера ради, њена слика „Јудита одсеца главу Холоферна“ једна је од најкрвавијих и најживописнијих приказа сцене за коју се сматра да премашује Каравађову верзију, у својој непосредности и шокантном реализму.

453 Upor. Lavinia Fontana, op. cit, <http://albertis-window.com/2014/10/lavinia-fontana-and-the-female-self-portrait/> ac. 11.8.2017 at 5.50 PM



Слика 121, *Јудиша обезглављује Холоферна*, Караважо, 1598-99, Палата Барберини, Рим



Слика 122, *Јудиша и Холоферн*, Артемизија Бентилески, 1620-21, Галерија Уфици⁴⁵⁴

Артемизија је свакако била упозната са сликарством Караважо јер је њен отац Орацио био и пријатељ и уметнички следбеник великог сликара. Караважова слика је инспирисала, а можда и изазвала младу Артемизију. Њихово поређење открива низ Артемизијиних модификација које повећавају интензитет физичке борбе, количину крви која се просипа, те физичку и психолошку снагу Јудите и њене слушкиње Абре. У Артемизијиној слици крвави чаршав је у непосредном првом плану, близу простора гледаоца, док мишићаво тело Холоферна динамично пројектује у приказани простор смела подручја светлости и таме. Док Караважова Јудита гледа с неверицом, Артемизија приказује две снажне жене са заврнутим рукавима, на заједничком задатку. Њихови погледи су усредсређени, док им је стисак снажан и чврст. Караважова Јудита се грациозно повлачи из свог грозног задатка, док Артемизијина Јудита остаје до краја, те једном руком притиска Холофернову главу, док другом провлачи мач кроз врат. Набори на њеном рукаву јасно истичу потребну снагу руке против које се Холоферн узалудно бори.⁴⁵⁵

На аутопортрету *La Pittura*, Артемизија представља себе као alegорију сликарства. Апстрактни концепти као што је „Сликарство“ традиционално су били alegоријски прикази женских фигура, па стога није било слика коју мушки сликар може представити и као аутопортрет и као alegорију.

454 Упоредивање слика преузето са: <https://www.khanacademy.org/humanities/monarchy-enlightenment/baroque-art1/baroque-italy/a/gentileschi-judith-slaying-holofernes> ac. 23. 3. 2017 at 7.50 AM

455 Ibid.



Слика 123, *Аутопортрет као алеџорија сликарства*, 1638-1639, Краљевска колекција, Велика Британија

Артемизијина презентација себе као „алеџорије сликарства” била је храбра изјава за тај период. Иако је слика данас у сенци многих других драматичнијих и суровијих сцена које одражавају узнемирујуће млађе године уметнице, овај аутопортрет је био врло контроверзан у свом времену.⁴⁵⁶ На слици препознајемо готово све уметничке елементе барока, дијагонале, скраћења и технику *chiaroscuro*. Светлост долази с леве стране, али извор није видљив. Предња страна њеног тела је савршено осветљена, док су леђа затамњена. Преко чела, образа, доње стране врата и левог рамена је јасна линија раздвајања светлости и таме. Текстура, која је толико важна на барокним сликама (што повећава реализам слике) је фасцинантна на праменовима разбарушене косе, у наборима на рукаву и шакама умазаним бојом. Будући да се тамнија одећа и позадина скоро мешају, бледа кожа лица и њена десна рука излазе у први план. Златни ланац уочљив при врату у близини груди се завршава у привеску маске и полако умире у печеној умбри.⁴⁵⁷

456 На слику су утицала дела Цесара Рипе (*Cesare Ripa*), а нарочито његова књига „Иконологија“, у којој предлаже како треба приказивати врлине и апстрактне концепте, људским квалитетима и појавама. По Рипију, „Сликарство“ треба показати као прелепу жену, са пуном црном косом, разбацаном на различите начине, са обрвама које показују маштовиту мисао, док су уста прекривена тканином, а око врата је ланац од злата на којем виси маска. То се све ишчитава и на самом аутопортрету. Артемизија држи у једној руци четкицу а у другој палету, са одећом од чудесно насликаних рукава. Осим тканине везане око уста, Ђентилески у свему другом прати Рипијев концепт врло прецизно. Wikipedia, Self-Portrait as the Allegory of Painting, https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_as_the_Allegory_of_Painting ac. 23.3.2017 at 6.40 PM
457 Ibid.

Розалба Каријера (*Rosalba Carriera*) била је венецијанска сликарка рокока. Рођена је у породици ниже средње класе, те је као дете започела своју уметничку каријеру израдом чипки, што је био породични посао. Опадањем интересовања за овај производ на тржишту, Розалба и њена породица морали су да нађу други извор прихода. Захваљујући великој популарности бурмутица, она почиње сликање портретних минијатура на њиховим поклопцима. При томе је она први уметник који користи слоновачу уместо велума⁴⁵⁸ у ту сврху.⁴⁵⁹ Постепено, овај рад је еволуирао у портретно сликарство, који је у њеном случају представљен ексклузивном, пионирском употребом пастела. За сам стил рококоа везује се и наглашава употреба пастела који омогућава елегантан и шармантан приступ предмету. Овом медију, који је раније коришћен за неформалне цртеже и припремне скице, Каријера даје карактер озбиљне портретизације, те је она била први сликар који је покренуо нови стил у уметничкој заједници. Розалба је била позната по повлачењу беле креде преко тамних тонова како би ухватила трепераву текстуру чипке и сатена. Она је такође умела да истакне особине лица и мекане каскаде напудерисане косе.⁴⁶⁰

Каријерини радови убрзо су успоставили њену репутацију у италијанском уметничком естаблишменту, те је примљена у чланство римске Академије *Di San Luca* 1704. год.⁴⁶¹ Најпознатији аутопортрет Розалбе Каријере је онај у чувеној колекцији аутопортрета у галерији Уфици у Фиренци.



Слика 124, *Аутопортрет са портретом сестре*, Розалба Каријера, 1715. или 1709, Галерија Уфици

458 Фини пергамент направљен изворно од телеће коже.

459 Wikipedia, Rosalba Carriera, https://en.wikipedia.org/wiki/Rosalba_Carriera ac. 27.3.2017 at 9.20 PM

460 Ibid.

461 Upor. Rosalba Carriera, National Museum of Women in the Arts,

<https://nmwa.org/explore/artist-profiles/rosalba-carriera> ac 23.3.2017 at 11.10 PM

Њени аутопортрети се начелно веома разликују од типичних представа жена тог времена и имају за циљ приказ објективног става који није намештен, углађен и неприродан. Била је оштро искрена у својој самопредстави, приказујући се са већим носом, танким уснама и дубоким рупицама на бради. На аутопортрету из 1715. видимо је са благо нагнутом главом на једну страну, док је њен поглед усмерен према нама. Осмех на њеним уснама једва је приметан, а пријатељске очи су озбиљне. У левој руци сликарка држи „слику унутар слике“, на коју десном руком поставља четку. На тај начин она нам презентује своју сестру Ђовану, која јој је била велики ослонац при сликању, и неудатој Розалби својеврсни алтер его. Само уз њену помоћ, Каријера је могла извршити све своје бројне портретне наруџбине. Овом сликом уметница спаја љубав према сестри и према професији у коју укључује, као круну, интроспекцију сопственог идентитета.⁴⁶²

Још један од таквих примера је и њен аутопортрет као старе жене (1746), чије су неусаглашене очи већ наговештавале проблем губитка вида.



Слика 125, *Аутопортрет*, Розалба Каријера, 1745, Краљевска колекција, ВБ



Слика 126, *Аутопортрет*, Розалба Каријера, 1746, Галерија академије, Венеција

Предмет и палета боја Елизабет Виже Лебрун (*Élisabeth Louise Vigée Le Brun*) могу се класификовати у рококо, док је њен уметнички стил усклађен са појавом неокласицизма. Своје име у историји сликарства створила је радећи као портретни сликар Марије Антоанете. Њен „Аутопортрет у сламнотом шеширу“ узима се као пандан Рубensoвом, у којем Елизабет бира референце које је могу устоличити у уметничкој хијерархији. Софистицираним приказом и финим потезима четкице,

462 Upor. Self-Portrait Holding a Portrait of Her Sister by Carriera, Rosalba, https://www.wga.hu/html_m/c/carriera/self_por.html ac.23.3.2017 at 9.20 PM

она посебну пажњу поклања рафинираним детаљима одеће. Године 1774. примљена је у Академију, а као сликар близак краљевој породици, протерана је из Француске након револуције.



Слика 127, Аутопортрет са сламнатим шеширом, Елизабета Луиза Виже ле Брун, 1782, Национална галерија, Лондон



Слика 128, Аутопортрет, Елизабета Луиза Виже де Брун, 1790, Галерија Уфици, Фиренца

Током XIX века жене су постепено добијале званични приступ академијама и обуци из области формалног уметничког образовања. Британска владина школа дизајна (*British Government School of Design*) која је касније постала Краљевски колеџ уметности (*Royal College of Art*), примао је жене на студије, али само у „женску школу“ која се третира нешто другачије „животном“. Обука се састојала од цртања и проучавања анатомије са моделом који је обучен, те је тек при крају века женама омогућено да проучавају голу фигуру. Из тог разлога у овом веку женска уметност је и даље усмерена ка портретима, аутопортретима, пејзажима и мртвој природи. Аутопортретом су се бавиле Олга Божанска, (*Olga Boznanska*), Мари Касат (*Mary Cassatt*), Мари Еленридер (*Marie Ellenrieder*), Констанца Мајер (*Constance Mayer*), Елизабет Томсон (*Elizabeth Thompson*), Лила Кабот Пери (*Lilla Cabot Perry*) и бројне друге сликарке.⁴⁶³

463 Upor. Wikipedia, Women Artists, https://en.wikipedia.org/wiki/Women_artists ac. 18.3.2017 at 6.20 PM



Олга Божнанска, 1893



Мери Касат, 1880



Мари Еленридер, 1819



Констанц Мајер, 1801



Елизабет Томпсон, 1869



Лила Кабот Пери, 1913

Слика 129, Аутопортрети уметница

Међутим, током овог периода јављају се уметнице које приказују друштвену стварност жене. „Ово одвајање од традиционалног оквира коме уметнице припадају није представљало потпуни раскид са традиционалном средином из које потичу, већ је најпре било предлог алтернативног и авангардног иступа који промовише нови модел егзистенције, еманципације и брехтовског „рефункционализовања“, којим би се жени обезбедио тоталитет бића”, како објашњава Петрија Јовичић.⁴⁶⁴ На сликама уметница овог периода преиспитују се традиционалне улоге `идеалних`

⁴⁶⁴ Петрија Јовичић, Од „жене са дететом“ до „странкиње“ – феминистички пројекат Надежде Петровић, у Драгана Радојичић (уред), *Гласник Етнографског института САНУ 62 LXII свеска 1 (147-160)*, Београд, 2014, 147.

мушкараца и `непотпуних` жена, са циљем преиспитивања сопственог положаја и разумевања личног искуства друштвене маргинализације.⁴⁶⁵

Теоретичарка Гризелда Полок бавила се социјалним положајем занемарених уметница XIX века на примеру слика Мари Касат (*Mary Cassatt*) и Берте Морисо (*Berthe Morisot*). Њу су интересовали начини „на који су сексуалност и род енкодирани у приказивању жена и мушкараца с обзиром на „позиције посматрања“ посматрача или посматрачице, односно с обзиром на род⁴⁶⁶, класу, ентитет, итд.“⁴⁶⁷

Гризелда је на примеру простора објаснила како су друштвено осмишљене полне разлике утицале на стварање поменутих уметница. Кад говоримо о простору као о локацији, Гризелда увиђа да оне приказују: трпезарије, салоне, спаваће собе, балконе/веранде, приватне баште. Сви они су приватни и везани су за кућу, интиму и жену.⁴⁶⁸



Слика 130, *Чай у њој*, Мари Касат, 1880,
Музеј фине уметности, Бостон



Слика 131, *Мајка и сестра уметнице (читају)*,
Берта Морисо, 1869-70,
Национална галерија уметности, Вашингтон

Друга димензија простора која је у Гризелдином фокусу односи се на његову организацију унутар слика. На делима Берте Морисо, Полокова тврди да представе балустрада, балкона, веранда или насипа не означавају само границу између јавног

465 Ibid.

466 Као одлучујући појам женске саморефлексије и идентитета седамдесетих година двадесетог века, уведен је појам *roga*. Њега први пут у науку уводи Роберт Столер (*Robert Stoller*), те је, према њему, род културна категорија, док је пол биолошка датост. Род је тако друштвено детерминисан и „препознаје се као друштвени конструкт и та матрица друштвеног конструисања се у разумевању и извођењу примењује на уметност“. Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, Novi Sad, MSUV, 2007, 257.

467 Dubravka Đurić, *Rod i prikazivanje*, u Branka Arsić i Dubravka Đurić (priredivači), *Časopis za ženske studije* (br. 7), Beograd, <http://www.zenskestudije.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-7/227-rod-i-prikazivanje-kratak-uvod> ас. 7.4.2017 at 5.50 PM

468 У случају Мари Касат, најчешће приказани простори у њеним делима су они везани за чување деце.

и приватног, већ и границу између простора мушкости и простора женскости.⁴⁶⁹ Тиме је с једне стране приказано који су простори намењени женама, а који мушкарцима, а с друге, какав је однос жена и мушкараца према самом простору.



Слика 132, Жена и дете на балкону, Берта Морисо, 1872, Институт уметности Чикаго



Слика 133, На тераси, Берта Морисо, 1874, Токио Фуџи музеј уметности, Токио

Близина и „збијеност“ просторне организације слике карактеришу дела Мари Касат. На слици „Лидија за рамом за израду таписерија“ (1881), на којој је Касат насликала своју сестру, она, као да једва, заједно са рамом, стаје у скучени простор слике. Полокова овај рад тумачи као приказ спутаности жена у стварном животу јер простор са кога се слика ствара одређује и тачку гледишта посматрача слике, која није лична већ идеолошки и историјски конструисана. Ти простори су, по њој, производ доживљеног осећања друштвене смештености, покретљивости и видљивости, у друштвеним околностима виђења и бивања виђеним. То су границе друштвене организације погледа.⁴⁷⁰



Слика 134, Лидија за рамом за израду таписерија, Мари Касат, 1880-81, Институт за уметност у Флинтлу, Мичиген

469 Griselda Pollock, "Modernity and the Spaces of Femininity", in *Vision and difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London and New York, Routledge, 1988, 62.

470 Ibid, 66.

Историчарке и теоретичарке уметности, тражећи разлоге за искључивање жена из уметничких канона, „нарочиту пажњу су поклањале анализи мушког погледа (*gaze, sight*) који је структурирао (уписивао се) у композицију слика, идеолошки одређујући њен свет и идеолошка значења која су се могла ишчитати из приказаног модела света.“⁴⁷¹ Гледање као социјални и психички производ постало је у савременој теорији познато као “*gaze*” (поглед). Говорити о „погледу“ значи говорити о начину виђења на који људски субјект у одређеном историјском контексту гледа друге и бива гледан. Гледање је по Фројду повезано са облицима искључиво мушке реакције, где сексуално испуњење проистиче из ослобађања од страха кроз фетишизам или воајеризам. У оваквом оквиру гледање и задовољство које оно доноси су уско повезани са питањима полности. Не постоји обично задовољство гледања, увек је у питању однос моћи.⁴⁷²

„Фраза „задовољство у гледању“ покреће два питања: о чијем задовољству, и о чијем гледању је реч? Какав је однос између онога ко гледа и гледаног? Ко сме да гледа?“⁴⁷³

Једну од најранијих расправа на ту тему водио је критичар Џон Бергер (*John Berger*) који наглашава да „мушкарци делају, а жене се појављују“.⁴⁷⁴ Другим речима, мушкарци гледају жене, док жене посматрају како их гледају, при чему је мушкарац активни посматрач, а жена објект посматрања. За Реноарову слика „Ложа“ могло би се рећи да приказује друштвено озакоњене форме гледања.



Слика 135, *Ложа*, Пјер Аугуст Реноар, 1874, Галерија Курто, Лондон

Жена је у раскошној хаљини с великим деколтеом, лепезом и марамицом у једној руци, што су све атрибути жене. Мушки пратилац је иза ње, у сенци, али је стављен у позицију која му обезбеђује друштвени статус који је осликан женином

471 Dubravka Đurić, op. cit, <http://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-7/227-rod-i-prikazivanje-kratak-uvod>

472 Tamar Garb, Rod i predstava, u Branka Arsić i Dubravka Đurić (priređivači), *Časopis za ženske studije* (br. 7), Beograd, <http://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-7/223-rod-i-predstava-uvod> ac. 2.4.2017 at 4.50 PM

473 Ibid.

474 Ibid.

гардеробом и лепотом – он је тај који је поседује. Његов положај тела, повијена рука са двогледом и нехајани поглед кроз дурбин према горе говоре о њеној неумољивој непокорности. Појачни тонови на уснама, цвећу на деколтеу и накиту жене позивају посматрача да погледом лута по њеном телу и лицу, док је њен поглед усмерен ван фокуса реципијента. То додатно има за циљ да га увери да може нетремице да посматра, а да при томе остане непримећен.⁴⁷⁵



Слика 136, *У опери*, Мари Касат, 1877-78

Слике Мари Касат одбијају да учествују у томе. На слици „*У опери*“ насликана је жена у црној хаљини која гледа кроз позоришни двоглед, те док је код Реноара мушкарац тај који гледа кроз дурбин, код Мари је то жена. Насликана је као независна од реципијента слике, не пружајући му осећај испијања женских атрубута. Она је та која посматра своје окружење. Касат иде даље у овој игри јер је присутно и директно суочавање реципијента и мушкарца насликаног у дну слике који гледа кроз дурбин. Досетљива игра у постављању мушкарца изван и у слици има за циљ да покаже да је и реципијент део те игре, док је чињеница да је жена насликана како активно посматра спречава да постане објект, те зато она наступа као субјект сопственог гледања. Гризелда тврди да се ова слика заправо бави проблемом компромитујућих погледа којим су изложене жене у јавности.⁴⁷⁶

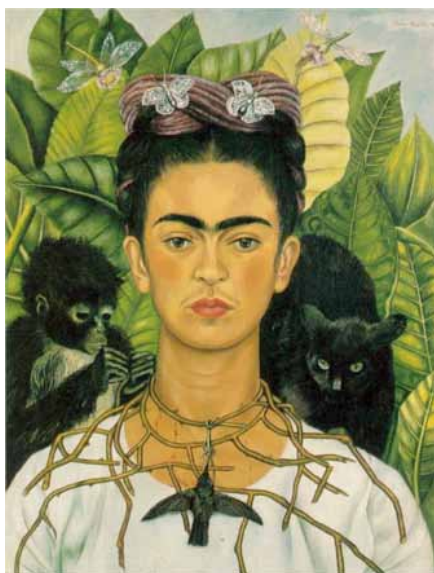
Почетком XX века, ствари су почеле да се мењају не само за уметнице, већ и за жене у домаћој и јавној сфери. Нови женски покрет, с нагласком на заговарању једнаких права посвећених женским интересима, и нова генерација женских професионалаца и уметника, трансформисала су традиционално друштвену структуру. С једнаким правима и феминистичким покретом у пуном замаху, жене студирају и предају и у уметничким школама, подстичући заступљеност жена у музејима и галеријама. Овај покрет подстакао је велики део теорије и разноврсне уметничке праксе, редефинисао и отворио пут многим уметницама које данас стварају.

⁴⁷⁵ Ibid.

⁴⁷⁶ Griselda Pollock, op. cit, 75.

Стваралаштво феминистичке хероине Фриде Кало (*Frida Kahlo*, 1907–1954) представља аутобиографске артефакте, те се њен живот и њене слике не могу посматрати одвојено. Рад Фриде Кало карактерише коришћење снажне симболике њених физичких изазова и психолошког стања, те је њена уметност веома комплексна, страствена и моћна, али „физички сломљена“. Насликала је преко 140 слика, од чега 55 аутопортрета. Фридини специфични аутопортрети са обрвама које се сусрећу, цвеће у њеној коси и егзотичност у облачењу, прве су асоцијације које имамо на уму при помисли на њу.

На слици „Аутопортрет са трновитом огрлицом и колибријем“, користећи иконографију из аутохтоне мексичке културе, Фрида се буну против колонијалних снага и мушке владавине.⁴⁷⁷ Природни пејзаж, који обично симболизује плодност, супротставља се смрћу птице у првом плану. Птица често симболизује слободу и живот, али, на овој слици, мртав, црни колибри виси око њеног врата. Ово би могао бити симбол Фридиног физичког бола и патње.⁴⁷⁸ Црни пантер иза ње је симбол лоше среће и смрти, а мајмун, зла. Будући да је Ривера поклатио мајмуна Фриди, једна од претпоставки је да је он симбол за Риверу, сликара који је нанео велику бол уметници. Аналогија је очигледнија ако се уочи да мајмун потезањем огрлице на њеном врату изазива крварење. Огрлица је вероватно алузија на Христову круну од трња, тако да тиме Фрида себе упоређује са хришћанском мученцом, те је ово слика о њеној патњи. У складу с тим тумачењем, лептир и вилин коњиц око њене главе могу симболизовати њено васкрснуће.⁴⁷⁹



Слика 137, *Аутопортрет са трновитом огрлицом и колибријем*, Фрида Кало, 1940, Центар Харија Рансома, Универзитет Тексаса у Остину

477 Self-Portrait with Thorn Necklace and Hummingbird, Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_with_Thorn_Necklace_and_Hummingbird#cite_note-PanklBlake8-5 ac. 15.4.2017 at 5.40 PM

478 Фрида је највећи део свог живота провела у физичком болу након што јој се догодила аутобуска несрећа када је имала осамнаест година. После тога претрпела је тридесет и пет операција и велики део свога живота провела је у кревету. Због слабог здравственог стања није могла имати децу.

479 Self-Portrait with Thorn Necklace and Hummingbird, op. cit, https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_with_Thorn_Necklace_and_Hummingbird#cite_note-PanklBlake8-5 ac.15.4.2017 at 8.20 PM

Слика „Две Фриде“ из 1938. год. је психолошка студија њеног идентитета која уједињује субјекте љубави и боли. Инспирисана наивном уметношћу и измишљеном, сопственом, Фрида се директно бави својим осећањима. Завршен убрзо након њеног развода са сликаром Дијегом Ривером (*Diego Rivera*), овај дупли аутопортрет приказује Фридине две различите личности. Једна је традиционална Фрида у *tehuana* костиму са сломљеним срцем, која држи руку модерно одевене европске Фриде. Главну артерију, која спаја два срца, прекидају хируршке маказе. Крв капље на белу хаљину, те је она у опасности од крварења до смрти.⁴⁸⁰



Слика 138, *Две Фриде*, Фрида Кало, 1939, Музеј модерне уметности, Мексико Сити

На слици „Рањени јелен“ из 1946. Фрида свој лик користи у склопу представе смрти рањеног јелена. Позадина, шума са мртвим дрвећем и сломљеним гранама, потенцира осећај страха и очаја. Сматра се да је овај рад израз њеног разочарења након операције кичме која није успела. Након њеног повратка из Њујорка (у којем је оперисана) у Мексико, трпела је јаке физичке болове и прошла дубоку депресију. У доњем левом углу Фрида је написала „карма“, сматрајући да не може променити своју судбину.⁴⁸¹

480 The Two Fridas, 1939 by Frida Kahlo,
<https://www.fridakahlo.org/the-two-fridas.jsp> ac. 15.4.2017 at 10.20 PM

481 The Wounded Deer, 1946 by Frida Kahlo,
<https://www.fridakahlo.org/the-wounded-deer.jsp> ac. 15.4.2017 at 6.50 PM



Слика 139, *Рањени јелен*, Фрида Кало, 1946, у власништву Керолин Фарб, Хјустон, Тексас

У осврту на историју развоја аутопортрета које су стварале жене, налазим упутним да је у вези са темом докторског уметничког пројекта потребно навести и југословенске уметнице, будући да је пројекат омеђен хронотопом на Југославију, у поменутом предметном периоду.

Катарина Ивановић (1811–1882), хероина српске ликовне уметности, по уласку у Српску академију (1876) постала је прва жена академик. Већину својих дела (30) завештала је Народном музеју у Београду још за живота, док се њен „Аутопортрет“ из 1836. сматра ремек-делом српског сликарства XIX века.⁴⁸²

На слици је маестрално насликана самосвесна млада жена која је у самоувереној конфронтацији са посматрачем. Виртуозно изведена пластика богате свилене хаљине подцртава дивно младо продуховљено лице. Игра са свиленим ружичастим шалом, који затвара композицију обухватајући тело жене, чини фину везу између топле ружичасте путености лика и хладне сребрнкасте свилене хаљине.

482 Слика у огледалу – Катарина Ивановић, Народни музеј у Београду
<http://www.narodnimuzej.rs/event/slika-u-ogledalu-katarina-ivanovic/> ac.6.5.2017 at 11.10 PM



Слика 140, Аутопортрет, Катарина Ивановић, 1836, Народни музеј, Београд

Сликарски опус *Надежде Петровић* (1873–1915) настајао је у време европских превирања и обликован је под утицајем ликовних стремљења, као што су импресионизам, експресионизам, поентилизам и симболизам.⁴⁸³ Градећи свој лични сликарски идентитет, Надежда се опире класицизму својим дугим динамичним и енергичним потезима сликајући потпуно слободно и сигурно, пастуозним намазима боја. Користећи искуства „геометријског, структуралног и површинског погледа на свет, експресионистичком енергијом и чистим интензитетом боје, одриче се захтева универзалних начела, прихватајући максималну слободу и индивидуалност.“⁴⁸⁴

„Аутопортрет“ из 1907. год. је тридесетчетворогодишња Надежда радила на картону на коме је наводно био започет портрет официра.⁴⁸⁵ Слика обједињује све елементе експресивног зрелог сликарског рукописа – сигурни цртеж, енергични сигуран потез и густ намаз боје. Тоновима тамне гаме у позадини, акценатовани су продорима светла које је градирано са посебном осетљивошћу за валер, те то чини да лице израња из слике.⁴⁸⁶ Осим што је то једна од конститутивних Надеждиних слика, по мишљењу Лидије Мереник, каснији живот те слике, коју је Надежда занемарила и никад је није излагала, говори о сликаркиној ваннумеричкој личности.

483 „Према мишљењу Лазара Трифуновића, уметница припада другој генерацији српског модернизма, која уводи пленеристичко-импресионистичка схватања у поље ликовног израза“, Петрија Јовичић, нав. дело 149.

484 Katarina Ambrozić, *Nadežda Petrović 1873-1915*, Beograd, Jugoslavijapublik, 1973, 42.

485 Upor. Lidija Merenik, *Nadežda Petrović*, Beograd, Vojnoizdavački zavod, 2006, 15.

486 Ibid, 16.



Слика 141, *Аушоиоршрей*, Надежда Петровић, 1907, Народни музеј, Београд

Сликарка Зора Петровић је пред своју изложбу 1958. изјавила: „Када немам модел, често сликам свој аутопортрет. И мада сликам увек изнова и изнова, на аутопортрету нисам много измењена. Увек сам млада“.⁴⁸⁷ На слици „У атељеу“, (1941), осим Зоре Петровић насликани су Павле Бељански и Недељко Гвозденовић. „Док су они повезани како психолошки – међусобним разговором, тако и композиционо – хоризонталама којима је формулисан простор који деле, простор Зоре Петровић формиран је вертикалама њене усправљене и измакнуте фигуре, као и вертикалама подигнуте палете, платна које слика и голог тела модела.“⁴⁸⁸ Каснији аутопортрети Зоре Петровић били су све личније интонирани, посебно они из педесетих година на којима је приказан унутрашњи свет сликарке заштићен, али и изолован из околине, сивом површином, као оградом.⁴⁸⁹



Слика 142, *У атељеу*, Зора Петровић, 1941.
Спомен збирка Павла Бељанског



Слика 143, *Аутопортрет*, Зора Петровић
1946, Спомен-збирка Павла Бељанског

⁴⁸⁷ Upor. Umetnička dela iz kolekcije - Spomen-zbirka, Pavla Beljanskog, <http://www.pavle-beljanski.museum/prikaz-dela.php?delo=121> ac.19.5.2017 at 4.40 PM

⁴⁸⁸ Ibid.

⁴⁸⁹ Ibid.

Целокупно сликарство *Милене Павловић Барили* се може окарактерисати као аутобиографско. Оно што је у западној модерној уметности била Фрида Кало у чијој се уметности аутобиографско лако ишчитава, код Милене се та „аналогија може пронаћи у начину слободних асоцијација и повезивања представа и симбола, наизглед случајних и некохерентних, а у суштини испреплетаних личним доживљајима, логикама и значењима, са литерарним загонеткама у метафизичкој атмосфери.“⁴⁹⁰ Миленино тешко здравствено стање судбински је одредило њено уметничко стварање, изразито „аутобиографског, готово нарцисоидног карактера и иконографског репертоара, са сталним понављаним интроспективним аутопортретима, или бар цитирањем ситуација у којима се препознаје ауторефлексија.“⁴⁹¹



Слика 144, *Аутопортрет са белим током*, Милена Павловић Барили, 1929.



Слика 145, *Аутопортрет*, Милена Павловић Барили, 1938.



Слика 146, *Аутопортрет*, Милена Павловић Барили, 1939.

Сликарство *Љубице Цуце Сокић*, хронолошки гледано, на најбољи начин исписује еволутивну линију српске модерне уметности XX века, која настаје из „сопствене собе“. У њеној поезици интимности је просторно одређење, место, значајније од временског одређења, тренутка.⁴⁹² Њени аутопортрети изражавају поезику њиховог чистог бивствовања. Преузет из реалности, лик доживљава трансформацију сликарске свести, с настојањем да виђено преточи у интимно проживљено. Тиме се аутопортрет своди на битно, на односе карактера, боја и простора, на чисту ликовност.

490 Irina Subotić i dr, *Milena Pavlović Barili Pro future - teme, simboli i značenja*, Beograd, HESPERIAedu, 2010, 33.

491 Ibid, 49.

492 Миодраг Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, Нолит, Београд, 1970, 213.



Слика 147, *Аутопортрет са шеширом*, Љубица Цуца Сокић, 1940, Народни музеј у Београду



Слика 148, *Аутопортрет у црвеној блузи*, Љубица Цуца Сокић, 1939, приватно власништво



Слика 149, *Аутопортрет*, Љубица Цуца Сокић, 1942, Спомен-збирка Павла Бељанског

Аутопортретом су се бавиле и Ксенија Дивљак, Мајда Курник, Оливера Кангрга, Косара Бокшан, Вера Божичковић Поповић, Оља Ивањицки и др.



Слика 150, *Аутопортрет*, Ксенија Дивљак, 1957.



Слика 151, *Аутопортрет са капом од папира*, Мајда Курник 1962.



Слика 152, *Аутопортрет*, Оливера Кангрга, 1967.

Из ове кратке анализе историјског развоја женског аутопортрета извучи се закључак да су аутопортрети, као експеримент представе лако доступног модела, без обзира на технику и стил извођења, који је у складу с временом и епохом у којем су настајали, увек били више од „огледало огледала“. У примерима дела врхунских сликарки уметничког израза, ове слике имају потенцијал стварања мита. Стога је у циљу успостављања начина на који ће мотив интроспективне саморепрезентације у докторском уметничком пројекту „Аутобиографски сликарски запис у хроници једне приватне историје“ испунити ауторкине жеље и хтења, био сврховит „разговор“ са уметницама које су се током историје уметности бавиле истраживањем њиховог лица, тела и надасве личности.

Питања о себи, трагање за самим собом и сусрет са својим ликом захваљујући огледалима, одувек је покретао најважнији задатак сваке људске јединке написане још на довратку Аполоновог храма у Делфима: *Gnothi Seauton* – упознај самог себе. Уобичајено тумачење мита о Нарцису као приче о самољубљу покреће и запитаност да ли је ово схватање сасвим тачно. Наиме, сваки пут кад Нарцис дотакне воду његов се лик изгуби, те нам овај детаљ може говорити и о вечитој потреби да себе дефинишемо и разумемо, те кад нам се чини да смо то коначно и успели, управо нам то тешко освојиво наново измиче и враћа на почетак.

Питање *Ко сам ја заправо?* у епохи постмодерне постаје комплексно питање, јер се појам идентитета више на схвата есенцијалистички. Стварни идентитети, по теоретичару Стјуарту Холу, чији је рад на овом пољу најутицајнији, не зависе од тога *ко смо и одакле смо*, већ од тога *ко бисмо моли да постанемо, како се представљамо и како то утиче на представљање нас самих*. Идентитети као такви се по Холу рађају унутар представљања и повезани су како са измишљањем традиције, тако и са самом традицијом, а при томе не губе своју функционалну природу.⁴⁹³ Заједница у којој се налазимо, нација којој припадамо, увек нам додељују део колективног идентитета, који постаје део нас самих. Тако питање идентитета постаје друштвено. У дијалогу са нама, *Дрући* постају део нашег особености, јер нам омогућавају да замислимо и остваримо себе. Значи: идентитет је увек дијаложке природе.⁴⁹⁴

Докторски уметнички пројекат „Аутобиографски сликарски запис у хроници једне приватне историје“ започиње причу о женском идентитету портретом Елизабете Вондрах, моје прабаке, и завршава се „Аутопортретом“. Концепт времена најексплицитније се ишчитава кроз контрастно посматрање ове две физиономије, јер оне симболично отварају и затварају приватну историју, те финалном опречношћу дају легитимитет логичне целине пројекта. Обе жене су приказане у свом зрелом добу, и свака је експонент времена ком припада: портрет из прошлости приказује другачију визију жене, хладне и мистериозне, која комуницира само строгим погледом, сапете косе и у слојевима гардеробе, чиме се сексуалност своди на потпуно одрицање од ње, али се тиме она и провоцира. На ову представу се рачунало одувек, она се очекивала и слутила, док слика „Аутопортрет“ показује временске промене, визуелни резултат низа и појавну природу онога ко бележи све. Жена на „Аутопортрету“ је жена модерног доба, која постаје експонент свега што је на њу утицало. Супротстављена две генерације удаљеној и дистанцираној, успешно сачуваној и хладној, жена на „Аутопортрету“ је прилагођена потребама света, као и она пре ње, али у складу са садашњим временом, у којем је самосвесно остављена да мисли о себи. Аутопоетизација у портрету постаје магијски чин убележавања своје слике, конструкта о себи на платну,

493 Stuart Hol, Kome treba „identitet“, (prev. Sandra Veljković), Stuart Hall, *Reč (br 64)*, Fabrika knjiga 2001, 218.

494 Upor. Alain de Benoist, *Mi i drugi: Što je to identitet?* (prev. Tomislav Sunčić), *Vijenac*, Matica hrvatska, 2014, 4.

у којем еротизам потиче од једноставне откривености. Сексуалност на крају и нестаје и претвара се у чисту изложу статичност бивања.

На слици „Аутопортрет“ боје постају доминантно изражајно средство (за разлику од портрета прабаке који је ахроматски). Она је примамљив аспект уметничког рада, који донекле демонстрира слику данашњице, те симболично манифестује разноликост садашње перцепције света. „Продор“ у другу изражајну сферу захтевао је измену конструкцијских и композиционих решења која се у „Аутопортрету“ како у боји тако и у форми стављају у контекст савремене оптике. Ова слика је репрезент онога што се данас често може чути као популарни селфи (*selfie*), кога креирају и намећу савремени естетски оквири.

Рад је настао по фотографији Вукице Микаче, која је при финалној обради користила модерну технологију и филтере компјутерских програма. Пошто је фотографија већ била самодовољно уметничко дело, њено сликање постало је још опасније. Само сликарство као процес тежи да превазиђе фотографију и противи се идеализацији у циљу представљања дубље истине. Такође се при сликању аутопортрета не сме изгубити из вида још једна чињеница: уметник у овом процесу има специфичну позицију јер је и субјекат и објекат, и актер и сведок, и војер и модел. Ово место сликара је најбаналније и најстрашније самодефинишуће, и не представља само уметничку вештину репрезентације, него и јасно дефинисање своје визије себе, у односу на себе у јавном наступу. То је додатно клизав терен јер физичко „Ја“ конструише „Ја“ аутопортретисаног, те сама слика увек на крају није ауторово стварно „Ја“ него „Ја“ прераста у јунака његове слике. Овај закључак произилази из чињенице да сâм аутопортрет зависи од тренутка у коме се аутор ствара, како се осећа и мисли, те многе личности у плурализму идентитетских појавности остају неиспричане, док друге, јер су у служби расположења, могу бити обојене различитим контекстима. Тако на крају слика „Аутопортрет“ није свеобухватна и коначна слика портретисане, већ је једна од могућих ликовних појавности. Без обзира на ову чињеницу, ауторка мора водити рачуна о убедљивости истине, јер кроз одлуку да слика у „првом лицу једине“, она је одговорна за све што је сликом речено. Стога аутопортрет мора бити њена темељна реч, која само уколико тврди непоновљивост и јединственост портретисаног, преузима и ауторство.

Сликати себе није једноставно, те се у циљу решавања овог изазова пошло од фотографије као предлошка за слику, да би се коришћењем огледала и промишљања на платно пренели закључци, путем елемената фигуративног сликарства. То је захтевало редуковање и поједностављивање неких делова представе, те наглашавање других битних варијабли које одређују карактер лика. При томе се тежило да се задржи, сачува и надгради изражајност ликовног значења. Жеља да се код сликања сопственог лика продре у њихову пиктуралну суштину, ставила је у службу различите поступке и концепте обликовања: од фактографског преношења израза очију и погледа, преко лирске медитације

моделовања лица и тена, па до асоцијативно формулисаних доживљаја косе. Оно што ми је било најрелевантније, а то је на слици и акцентовано, јесу саме очи, којима се алудира како на представу суштине (те тиме и дубљих психолошких нивоа), тако и на мој главни алат сликарског сазнања. Мали нос, ружичасте стиснуте усне и путеност тена, захваљујући начину сликања њихове „другостепене“ функције по значају, употпуњује и подцртава изражајност објективизације очију. Бичаста форма плаве набујале косе која у слаповима пада око лица, као трећи степен „важности“, својим готово асоцијативним приказом тежи поетској суштини кретања и токова, наспрам статичности и мирноће лика. Бела позадина препарираниог платна на којем је смештен лик је остављена као таква. Она тиме постаје поетизована оаза тишине која истура студију карактера лика у први план дајући осећај дубине простора. Тако, на крају, једна од представа сопства путем ликовног уобличења израста у властиту телесну и духовну језгровитост, те тежи репрезентацији самосвести.

2.9.2. Аутопортрет

Вечерас у ресторану „Полећ“ јосћује Тино Фаваци, што ми је наравно било најављено два, три дана унапред. Познајући моју склоност ка перфекцији и нейроушћању ниједној дешаља који би омогућио да се репрезентујем у најбољем издању, Он ми је давао инструкције: „У фармекама и белој кошуљи,“ што је наравно за мене увек значило све, само то не.

Припремејући се за изазов, седим у спаваћој соби у удобној фошељи испред огледала. Мене и ограз у огледалу дели шоалејни сто, на којем је црни „Galaxy“ кофер са разврстаном шминком. Отварајући га ручицама, лево и десно се указују две склојиве фиоке са палетшама боја за кошурирање лица и сенкама за очи. У својој унутрашњости кофер има дубоко дно у којем су подлоје за југер, шечни југери, „хајлајшери“, коректори, оловке у боји и ружеви у сџику за повећање волумена усана. Поред кофера је повећи смошљак од шканине који ролањем открива гуџачки низ џејова, у којима су сложене џејкице по својој дебљини и намени. Ту је још и велика јуфна са југером у праху, џејка за косу од природне длаке, бочице са парфемима, „антиејџ“ креме и серуми за дан и ноћ, и шоља зеленој чаја.

Све ове моје алајке Он назива „преварама века“, док су за мене чаробни штајлићи који ми омогућавају да се ијрам са својим идентитетом, те захваљујући њима могу бити шта год желим. У процесу прерушавања у којем сам истовремено војер и посмајрани, сваки настали лик је концептуални аутопортрет, који је један од многих „Ја“ у јавној презентацији. У крајњој линији Синди Шерман, жена са хиљаду лица, створила је чудо из ове могућности.

Припремљено лице, као чисто преарано плаино, чекало је сирљиво да серум и лифтинг крема учине још ово немогуће. То су они рејки тренуци када на миру можете да разговарате са својим огразом. У ствари, кад мало боље размислим, животиног огрза Љубице Стевановић, тачније, ограз средовечне Београђанке уобичајених склоности, данас је прилично динамичан, трансформиран и исцупљен, те се стога ојуре милости пошитоно уобличења. Та особа прекојуша мене јонекад претендује да се представља као ја. Ја, дакле, условно Љубица Стевановић, званично истовремено ијрам у неколико рола: ћерка, мајка, сујута, уметница и слике, слике, слике и још мало слика. Повремено у поменућим улоима ограз је јонекад искрени лумац, некад асистент режисера, а некад режисер. Ограз у ојлегалу признаје да има уноснијих метода да се умакне шакозваним животињим шешкоћема али он је, ето, себи приуштио луксуз да изражава дражесни позив сликара. Он му јомаже да при вечитош пошитоњу судбинске „неснађености“ открије неки виши смисао и нађе равнотежу. То није некакав аркадијски просјор који ја уљуљује и заварава, већ представља прилично добар најор да се шу снабде дубљом вокацијом. То је једноставно, припадање нечему...⁴⁹⁵

Време је да на палету ставим три, четри нијансе „антијеј“ шечног јудера. Мешам их међусобно и пробам нијансу на нагланици, све до савршене боје. Повлачим баде-мантил са рамена, квасим сунђер и ушайкавам јудер на лице, враћ и деколите, истовремено водећи рачуна да не додирнем косу која се и даље дивље враћа на лице. Ојледало које је раније јоматало да се самоувереност и задовољство собом пошверде и обнове, сада поштаје место провере. Суочавање са првим знацима старења не доноси муку, јер је старење неизбежно. То није никаква јомиреност са некаквом силазном животињом пошитоњом, најроштив, ја сам данас задовољнија и исцупљенија него у било ком животињом добу. Зрелост коју доноси јодине у свом вишталном облику има многе предности над младалачким самопошврћивањем...

Чекам да се шечнош ујије и да се у ојлегалу јојави особа уједначеног шена. Ограз више није, али и јесте ја. Стављам брозер да бих истакла јатоцие, виличне и чеоне кости, те лице добија оштрије контуре, сјај и дубину. Стављам најсвећлију сенку на кайке и унутрашњи руб ока. Сад су очи визуелно крућије. Пошредно им је додати мало драме, ја у улове и доњи кайак поштављам средњесиву и шамносиву. Четкицом размазујем наносе како би се ушитоили. Плавосивим ајлајнером извлачим ивицу јорнег кайка и наносим љубичасту маскуру. Уоквирујем усне светлом оловком јо сјољњем рубу да бих их визуелно јовећала. До светле линије јовлачим светло-бордо

495 Upor., Autoportret: Mihailo Pantić, [RTS Kulturno-umetnički program], Beograd, 5. decembar, 2016. (citат prilagođen kontekstu)

оловку за усне да бих истакла контуре. У природној боји мојих усана има доста плаве, па ће јој пријати мало шојле наранџасто-црвене. Стављам руж у овој боји који има маи сјај, ше су очи и даље најубечатљивије.

Сиремање за излазак завршавам стављањем контактних сочива, јер природа ствари уреди све. Данас и не видим тако добро јачније оштро, што се указује као добро, јер се види боље. То је као кад чкиљите у призор, ше се онда указује сушина. На крају шминкања осмајрам резултат. Поглед у ограз у олегалу говори о још једној Љубици, иде ова Љубица и она с очешка приче имају мало шоја заједничкој. Ограз је пре прича Љубице Шевановић о Љубици Шевановић...

Он зове јер је време да кренемо, а ја бацам поглед на финални ушисак соственог огрза у олегалу. Ту бих ја још шошта поправљала и доунавала и даље бих да сликам, сликам да бих себе насликала, сликам да бих себе прочитала. Сликање огрза у олегалу или ауторпортрету пре у ашељеу истовременим ошвањем соственог пулса... и овде би требало да ставим шачку, али још није време. Неко ће друти, можда моја деца?, у неосхојећој будућности, шо учиниши уместо мене...

2.9.3. Ликовна анализа слике „Аутопортрет”

акрилик на платну, 200x180 цм, 2015.

Слика формата 200x180 цм, акрилик на платну (2015) настала је са идејом да се на великом формату прикаже лице ауторке фронталног погледа према посматрачу. Неутрална позадина истиче идеју представљања лица, врата и распуштене плаве косе као оквира изражајне физиономије уметнице. Тренутак који је ухваћен у сликарском поступку портрета представља особу јасних намера, одлучног става и благо прикривене сексуалности. О томе сведочи сликани појас врата чија напетост потврђује констатацију израза самог лика. Коса у смислу материјализације поред тога што покрива и додирује лице, доприноси монументалности сликане представе. У топлој сликаној гами синхроно функционишу сви елементи.

Поступак лазурног наноса боје омогућава финију материјализацију у разради аутопортрета, што је уочљиво у третману сликања усана, носа и очију

које су изражајне до степена фасцинације. Коса у предњем плану представљена у бичастим пружајућим формама, звучних светлосних ефеката, чини аутопортрет узбудљивим и магнетски примамљивим за посматрача. Умерена светлост која фронтално пада на лице и косу у појединим деловима даје живи утисак сликане представе.

Динамика портрета се истиче правцем кретања од корена косе с леве стране преко изражене напетости врата до десног завршетка увијене плаве косе. Моделовање лица постигнуто је брижљивим лазурним наносима сликане површине контролисаним цртежом који подржава и истиче карактер аутопортрета. Психолошки ефекат је у потпуности задовољио утисак ауторке јер осећа идентификацију са собом.

Незаобилазно је рећи да димензије сликане представе сопственог лика иду у прилог утиску о карактеру насликане особе. Асоцијације су у савременој фотографији увећаних димензија нарочито женског лика, могуће виђеног на билбордима, плакатима и графичком дизајну који је данас у употреби. Често су та увећања фотографије учињена с намером агресивног представљања одређених ствари, док у случају аутопортрета докторског пројекта, увећаност значи блискост и добра уоченост карактера у психолошком смислу. Интроспективним промишљањем сопственог одраза у слици долази се до дубљих психолошких слојева, при чему се дијалогом са сопственим егом постиже својеврсни облик прочишћења.

Сликајући себе била сам пред великим изазовом преиспитујући се: ко сам, одакле сам и куда идем. Да ли ми је овај процес рада показао пут ка решавању ових питања, показаће време.

ПРЕЗЕНТАЦИЈА ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА

3.1 Презентација докторског уметничког пројекта у Центру за културну деконтаминацију, Павиљон Вељковић, Београд, 25.10.2016.

„Једна од безброј дефиниција уметности, а можда и најближа њеном одређењу, гласи: умјетност је комуникација. Док се ствара за себе, створено је лично, дневничко интимна творевина. Тек представљена, она говори, живи, добија смисао, постаје дело, постаје уметност. Дакле, тек други чини створено уметношћу, и она чини могућом комуникацију једног са мноштвом, поништава баријеру времена, простора и тако добија на снази и смислу“.⁴⁹⁶

Будући да је све горе наведено тачно, сама презентација интимне исповести у форми аутобиографског записа, отворила је и питање њеног јавног излагања које је у овом случају било веома деликатно. Врло личне, затворене и заштићене у самоћи и окриљу „сопствене собе“, моје слике су се удобно формирале у улози заједничког феномена мог бића и стваралаштва. Међутим, у јавном простору оне треба да представе и подрже моју интимну исповест, па тиме и извесну „огољеност“ у јавности, којој сам тиме пружена готово на тацни. Додатно се цела „ствар“ усложњава њиховом величном која искључује мале наративе и интимни формат. Другим речима, њима, како величином тако и садржајем, омогућавам публици да уђе не само у моју дневну собу и личност, него и јавности на увид излажем и моје најближе, дозвољавајући тиме и о њима јавни суд. Стога сам трагала за простором у коме би се моје слике „осећале“ сигурно и заштићено, што је подразумевало постојање атмосфере и расположење које слика сугерише. Потребна ми је била „енергија породичног места“ с централном тачком поетског зрачења на којој су утиснути трагови живота и трајања, уметнички и људски.

Простор и огољени зидови Павиљона Вељковић, данашњег Центра за културну деконтаминацију, поседује знакове некадашњег живог уметничког рада који се одигравао у првом приватном музеју европске уметности на Бакану, отвореног 1932. Тада се звао *Museo*. Павиљон се налази на углу улица Краља Милана и Бирчанинове, у дворишту породичне куће Вељковић подигнуте 1882. год. која је од 1967. под заштитом државе као споменик културе. Сама кућа и *Museo* причају причу о успешној породици с краја XIX и почетка XX века која је омогућила Београду да корача у складу с временом.

Павиљон је саградио др Војислав Вељковић који је с докторатом на Сорбони (1893) био професор административног права на београдској Великој школи, секретар краља Александра, министар финансија и министар трговине. Такође, као и један од оснивача Српског књижевног гласника, Војислав Вељковић ће у историју ових простора бити уписан као човек који је створио југословенски динар. Међу свим тим заслугама Вељковић је био и велики поштовалац и љубитељ уметности, те је честим откупима уметнина основао и своју породичну

496 Madam de Stal: novembar 2011 <http://madamdestal.blogspot.rs/?view=classic> ac. 25.2.2018 at 2.00 PM

колекцију.⁴⁹⁷ У дворишту своје породичне куће, за монументалне скулптуре и велика неоимпресионистичка платна, сазидао је *Museo* с прилазом кроз уређен врт у француском стилу. Међутим, за дозволу одливања Микеланђелових маестралних дела није био довољан само огроман новац за дозволу италијанске владе и најбоља француска ливница, него и посебни услови чувања бронзе. Последње се односило на климатизацију простора која би спречила да „бронза ради макар и један милиметар у сто година.“⁴⁹⁸ Због оваквог услова италијанске владе, Вељковић је морао обезбедити и специјалну температуру и влажност просторије (која је регулисана перфорацијама у каменом поду, како би у њему увек, у свако годишње доба, била идентична клима. Док је колекција бројала више од 250 дела ликовних уметности откупљених са светских изложби, али и дела Тицијана, Тинторета, Рембранта, Гоје, Веласкеза, њу је чинило и пет Микеланђелових одливака, Худонов „Волтер“ и одливци античких оригинала Аполона и две Дијане. Оваква импресивна колекција била је отворена за јавност два пута недељно.⁴⁹⁹

Након Другог светског рата,⁵⁰⁰ слике су нестајале и нажалост само неким се ушло у траг. Скулптуре су боље прошле и чувају се у згради Факултета ликовних уметности у Рајићевој и на Топчидерском брду у дворишту вајарског одсека. Тиме су оне својим присуством омогућиле генерацијама студената Факултета ликовних уметности у Београду директну комуникацију с великим мајстором. Није ли дивна чињеница да су будући уметници захваљујући Војиславу Вељковићу у могућности да свакога дана додирујући скулптуре „Мојсија“, „Роба“ или „Дан и ноћ“, додирују и самог Микеланђела? Која се светска престоница може тиме похвалити ?

Простор Павиљона Вељковић се дакле не може сврстати у форме стандардних савремених галеријских простора, јер он поседује и личну историју места и раста породице Вељковић. С друге стране, има ли веће привилегије од излагања у породичном музеју сазданог од груписања јединственог и целовитог уметничког света на чијим су зидовима били Тицијан, Тинторето, Рембрант, Гоја, Веласкез... Обе наведене карактеристике простора решиле су проблем излагања интимне исповести.

Сама идеја презентације докторског уметничког пројекта састојала се од још неколико делова који би излагање учинили комплетнијим. Први се односио на формирање каталога у чијем би се садржају нашли, поред репродукованих слика у доброј штампи, и делови прича из интимног дневника. Намера је била да се публици кроз каталог понуди кључ разумевања мотива на сликама условљен везом са аутобиографским текстом, чији сведоци постају „откључавањем браве“. Притом се водило рачуна о самој форми каталога димензија мале интимне књиге коју је „пријатно“ држати у руци. Због тога су у његову израду укључени стручни људи и добра штампарија.

497 Он је подигао и зграду Врачарске задруге у чијем је дворишту саградио атеље за Бету Вукановић.

498 Упор. Саво Поповић, Где је Вељковића благо?, *Нин*, 25. јануар 2001, 39.

499 Ibid.

500 Након ослобођења, Павиљон су користили наши уметници, сликар Моша Пијаде, вајар Сретен Стијановић и Нандор Глид.

Следећи део односио се на компоновање сврсисходне музичке теме, пратеће музичке композиције чијим би се присуством укључило још једно чуло, те се утисак повећао, додатно урезао и оправдао моје сећање кроз боје, звуке, слике... Поверење сам указала композитору Горану Томановићу, а његова идеја је била да сваку од девет слика подржи један музички инструмент. Идући асоцијацијама, Елизабета је одједном постала лаута, клавир – сто, чутура – труба, бритва – ударалке, брош – виолина, тањир – флаута, породица – оргуље и аутопортрет – харфа. Крајња композициона форма је почињала лаутом, да би се сукцесивно укључивали наредни инструменти пратећи нит *genusa*, да би на крају сви заједно синхронизовано градили складну, мелодијски поетизовану оазу. Притом, сама поставка је подразумевала да иза сваке слике буде мали звучник, те како се којој приближавамо, чујемо јасније само њој намењен инструмент. С друге стране, удаљавањем од слике, све се више усклађује тематска хомогеност композиције, да би у централној тачки простора достигла свој максимум. Тиме је индиректно наглашена како индивидуалност сваке слике на зидовима, тако и њихова међусобна условљеност и повезаност у својеврсни „хор“.

Сам изложбени простор Павиљона Вељковић, иако правоугаоне основе и са четири излагачка зида, због своје данашње намене и потреба Центра за културну деконтаминацију (позоришних представа, перформанса, књижевних трибина и др.) смањен је присуством седишта на три доступна зида. Сlike су пратећи слово П излагане хронолошким редом, репрезентујући линију протока времена континуираним дијалогом у позицији кад су једна уз другу. Међутим, захваљујући П позицији, оне су биле и у међусобном „разговору“, „огледајући“ се једна у другој. При томе, неизмерну захвалност дугујем ментору пројекта, проф. Анђелки Бојовић која је и сугерисала њихов коначни распоред. Нарочито је био изражен јак контраст на централном зиду на којем лице стоји уз бритву.

У централној тачки простора са које се најбоље наслућује њихово јединство, слике су носиле одлику адекватног представљања докторског уметничког пројекта класичним категоријама ликовног језика. Оне су у тишини своје колористичке динамике наводиле на помисао да су и саме конципиране као музика једног живота породичне генезе, полифонијска гама најразличитијих утисака и искуства мале грађанске породице ових простора. Преда мном се отворио истинит и јединствен пејзаж једног разбијеног сећања у коме више нема „рупа“, јер се читава концепција одржава чудесном снагом која извире из самих предмета и људи који трепере и лелујају као чудесна музика која прати рађање светла. Могла сам да одахнем.



Слика 153, Поставка изложбе „Аутобиографски сликарски запис у хроници једне приватне историје“, Центар за културну деконтаминацију, Београд, 25. 10. 2016.



Слика 154, Са поставке



Слика 155, слике на левом зиду у Центру за културну деконтаминацију, 25.10.2016.

Изложба је отворена 25. октобра 2016. год. и трајала је до 1. новембра. Сам дан њеног отварања био је пропраћен великим одзивом публике према којој сам сносила огромну одговорност јер то нису били само породични пријатељи, уобичајени добронамерни скуп спреман да увек и у сваком тренутку пружи неизмерну подршку. Долазили су људи најразличитијег профила и знања, што је пробудило, признајем, још већу трему у односу на време које су ми посветили. Како су долазили добијали су каталог, да би након тога почели изблиза да гледају формате, те сам мање-више очекивала да ће то и бити крај времена које су одвојили за мене. Међутим, док се централни излагачки простор увећало пунио спонтано се догодило нешто потпуно неочекивано. Публика је једноставно почела да попуњава степенасто постављена седишта Центра за културну деконтаминацију. Седајући, рецепијенти су читали каталог и посматрали слике са дистанце, уз подршку музике, упоређујући текст са сликама. Све се претворило у један вид потпуно неочекиваног перформанса... Изгледало је да је све срачунато (а није) кроз изазивање опште атмосфере у којој посматрачи нису само пасивни сведоци него и активни учесници и судионици у утиснутим траговима једног живота и трајања. Оно што се касније дешавало, могу само описати као један диван одговор публике која се уживајући у тим тренуцима осећала пријатно између фиксиране реалности и неухватљиве чаролије. Питање је зашто сам добила овакав ненадани одговор?

Накнадни збир сугестија и утисака публике које сам сакупила након отварања, упућује на три закључка. Први се односи на случајно физичко присуство седишта, чиме је створен простор за дужу задржавање и место за бег од свакидашњице. То је покренуло и моје размишљање о томе зашто се реципијенти тако мало задржавају у просторима галерија. Не би ли било дивно да, као и у свим светским излагачким просторима (што је био случај и са *Museum*), и наши галеријски простори поседују места за седење, дужу контемплацију, одмор и мир? Реалан простор физичког света испуњен визионарском инспирацијом ликовног, вајарског или графичког дела заслужује једну клупу или неколико столица. То му дугујемо, зар не?

Други важан закључак до ког сам дошла враћајући филм на догађај те вечери, односио се на саму понуђену идејну поенту на коју сам покушала да укажем, а која се састојала мање-више у следећем. Наиме, будући да су поставка и концепт аутобиографске повести утемељени на природи људске свести да памти призоре, кадрове и детаље, публика је испрва у понуђеном уметничком свету, грађеном путем фрагментарних сећања, само наслућивала целину. Првим сагледавањем ученог приватног низа, он је за њих био донекле непрозиран јер, иако је алтруизам скупине тих призора постајао извор сентименталности, њихово уочљиво неразумевање првим „читањем“ је и било, признајем, један од циљева. Да ли бисте у простору у коме су изложени стари портрет, базен, брош, чутура, савремена породица, бритва, детаљ ноге тоалетног стола, тањир... могли да закључите да се ради о причи о породици?

Свачији приватни низ је донекле непрозиран за друге и у томе лежи суштина мноштва слика јер тиме наслућујемо поетику нечијег сећања, принцип његове интерне селекције. У том смислу, публика је након запитаности шта ове слике значе и да ли међу њима има узрочно-последичне везе, сагледала на крају мој покушај да се одредим кроз вечне појмове, породицу, однос мушког и женског, просторе дома. Међутим, читањем личне исповести у каталогу, они су кроз дијалог слике и текста, откривањем целине, животног пута јединке, добијали и начин да се заиста још директније сусретну с другим искуством. У том смислу, свако је од присутних проналазио и упоређивао своја искуства, сећања и трајање кроз своју породицу и ближње, јер сви ми, људи са ових простора, имамо своје породичне драгоцености и албуме с неким претком који је често конгломерат мешања култура, учесник ратних страдања и сл.

На крају, као трећи закључак намеће се чињеница да су присутни на пресеку свог и туђег живота проналазили приступ универзалности живота, универзални документ – *humaine condition*, као људско стање с карактеристикама суштине људске егзистенције. Та тврдња би се слагала са Аристотеловом⁵⁰¹ концепцијом у којој уметност има вредност јер говори о општем кроз појединачно, као што се код њега опште увек и види само у појединачном и ту се актуелизује. То је било

501 Aristotel, *Poetika*, Beograd, Dereta, 2008, 61.

и моје основно осећање и поента презентације пројекта у коме лично искуство субјекта метафора за Човека, у којој уметност постаје инструмент за преживљавање, средство за потврду сопствене визије света, док је свест о поседовању историје свест о кохеренцији ега, о „чињеницама“ којима се враћамо у стањима конфузије и неубеђености у природу стварности.

3.2 Закључак

Ово је било једно дивно путовање и сагледавањем његовог краја увиђам да је сва лепота била заправо у самом путовању. Оно је било лековито „излечење“ кроз сликање. Тај пут може се представити као кружница, кружна путања по којој сам се кретала да бих се вратила себи.

Свака потрага за сопством, па и ова у докторском уметничком пројекту „Аутобиографски сликарски запис у хроници једне приватне историје“ укореењена је у оријентацији према добром, према етичности у односу са Другим, односно наше „сопство је суштински повезано са нашим осећањем за добро кога остварујемо међу другим сопствима“.⁵⁰² Његова изградња није и не зависи искључиво од нас, јер рођењем добијамо само генетске предиспозиције, али не и личност. Идентитет се гради у дијалогу с другима, јер човек постаје „Ја“ у релацији са „Ти“. У дијалогу са нама, Други постају део нашег идентитета, јер нам омогућавају да замислимо и остваримо себе.⁵⁰³

У трагању за коренима данашњег плуралног идентитета, експериментом, сликањем својих сећања, покушала сам да увидим филтер који моја меморија користи, принцип функционисања моје визуелне „архиве“. Тражење идентитета у том смислу више није било само испитивање својих особина, одлика на нивоу појавности, већ и потреба да се види шта условљава те одлике, како селектујем. У процесу одабира, питање препознавања тих призора у очима Другости у односу на уметничко сопство је кључно. Шта уметник бира зато што је универзално

502 Jadranka Božić, Ostvarenje Jastva, sopstva i nesvodljivosti drugog: etički bezdan susreta s Drugim, u Aleksandra Pavićević i Danijel Sinani (ured.), *Etnološko-antropološke sveske br 15, (77-92)*, Beograd, Filozofski fakultet, 2010, 78.

503 Upor. Alain de Benoist, op. cit, 4.

(да ли га нешто погађа управо зато што је универзално?), а шта је непобитно појединачно и семантички јасно само самом ствараоцу?

Због тога свака слика докторског уметничког пројекта (осим аутопортрета) представља симболе, метафоричне знаке о Другима, односно на њима су предмети и портрети онога ко није стваралац. То су моје представе које сам створила о Другима, односно на којима се за Другим трага кроз себе. Тиме се моје „ја“ огледа, доживљава и пројектује преко сагледаног Другог, при чему се неповратно обликује и мења. Све приказано, тиме у себи садржи аспект ствараоца, који селекује личности Других кроз симболе на сликама и бирањем их дефинише као основу за специфичност задатка да: „слика другог са собом носи слику мене самог“.⁵⁰⁴ Из тог разлога, између осталог, бирала сам да се играм приказивањем себе кроз призоре који су конститутивни за одређивање закона стварности у мојој свести. Узимањем онога што је доживљено и још битније, упамћено, као начин да искажу сопствена уверења, страхови и опсесије све слике Других откривају мој однос који успостављам између света и себе саме.

С друге стране, проблем аутопортрета био би у чињеници да човек своје лице не види сем помоћу огледалне равни, он може своје лице само понудити на гледање другима.⁵⁰⁵ Ми смо пројекције Других јер је Други основ формирања властитости. У другу руку, сваки аутопортрет је дијалог са егом⁵⁰⁶, те сам зато на слици одбијала да будем дефинисана само својим спољним ја, својим физичким ја, већ се она третира као инстанца која сублимира све огледање са претходним сликама Других и у којој проналазим проток њиховог утицаја на мој данашњи идентитет.

Све наведено у докторском уметничком пројекту „Аутобиографски сликарски запис у хроници једне приватне историје“ упућује на закључак да се мој идентитет кроз живот мењао. У току његове трансформације, он ми је омогућавао да се променим, али да останем своја. Те промене се осликавају на сликама кроз модификације онога што сам била и што ми је постајало важно. Другим речима, бирањем оног аспекта живота који ми је у том тренутку био предодређен и битан, најважнији, и фокусирајући се на тај аспект, формирала сам облик и врсту свог идентитета.⁵⁰⁷ Тиме говорим о идентификацији са оним што ми је било или оним што ми је данас битно. У зависности од улоге коју сам имала и имам у животу, кроз докторски уметнички пројекат говорим о разним врстама идентитета: социјалном (породица), културном (сударом аустроугарске културе и српског паланачког наслеђа), родном, уметничком, националном, класном итд. Сви они су утицали и утичу на формирање моје персоналности и његов су саставни део. То значи да је мој идентитет континуирани низ идентификација у времену који се мењао, замењивао, допуњавао или искључивао.

504 Jadranka Božić, op. cit, 84.

505 Kosta Bogdanović, *Lice i lik u vizuelnoj kulturi*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2010, 16.

506 Shearer West, *Portaiture*, Oxford, Oxford University Press, 2004, 182.

507 Upor. Alain de Benoist, op. cit, 5.

Како онда добити одговор на питање Ко сам ја?, јер бивање само по себи подразумева перманентност и сталност идентитета што је, како сам увидела, илузија. Међутим, једино што мири различитости идентитетских појавности је по Полу Риктуру (*Paul Ricœur*) наративна конфигурација у форми прича које су стога биле неопходне докторском уметничком пројекту. Риктур сматра да се до самоспознаје може доћи једино у наративном облику, „те је стога категорија `наративног идентитета` уједно и наративна конфигурација, односно специфичан модел повезивања догађаја у фабули који омогућава дијалектичку интеграцију протуречја у подручју идентитета. Грађење заплета омогућава интеграцију различитости, променљивости, дисконтинуитета у „сугласју-несугласју“ приче која случајности преображава у судбину“.⁵⁰⁸ Ако притом у овоме и нисам успела, нешто сам ипак добила. Ја сам се променила.

Стављањем тачке на суштину времена и немогућности повратка прошлости због једносмерности временског кретања, увидела сам да је суштина сећања негација ове законитости времена, јер сећање враћа оно што је изгубљено.⁵⁰⁹ Трагајући у себи за одразима својих најближих, моје детињство, одрастање и сазревање није више само успомена и тишина. Дарована сам знањем и вештином плетења снова. Недаћа која се надвије као опасност, оличена у забораву сопствених корена, више не постоји. Ја сам слободна.

508 Jadranka Brnčić, Rikurova hermeneutika sebstva, *Filozofska istraživanja* 111, br. 28, sv. 3, (731-747) Zagreb, Filozofski fakultet, 2008, 732.

509 Upor. Todor Kuljić, op. cit, 8.

Литература

- Амброзић, Катарина, *Надежда Петровић 1873–1915*, Београд, Југославијапублик, 1973.
- Aristotel, *Poetika*, Beograd, Dereta, 2008.
- Asman, Aleida, *Duga senka prošlosti*, (prev. Drinka Gojković), Beograd, Biblioteka XX vek, 2011.
- Asman, Aleida, O metaforici sećanja, *Reč, br. 56*, Beograd, Fabrika knjiga, 1999.
- Asman, Jan, *Kulturno pamćenje*, (prev. Vahidin Preljević), Zenica, Vrijeme, 2005.
- Bart, Rolan, *Svetla komora, (beleška o fotografiji)*, (prev. Slavica Miletić), Beograd Kulturni centar Beograda, 2011.
- Bašlar, Johan Gaston, *Zemlja i sanjarenja volje*, (prev. Mira Vuković), Novi sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci, 2004.
- Bašlar, Johan Gaston, *Poetika prostora*, (prev. Frida Filipović), Čačak, Gradac, 2005.
- Bataj, Žorž, *Erotizam*, (prev. Ivan Čolović), Beograd, BIGZ, 1983.
- Beaudry, Mary, C. *Findings, The Material Culture of Needlework and Sewing*, New Haven, Yale University Press, 2006.
- Bećirbašić, Belma, *Telo, ženskost i moć - Upisivanje patrijahalnog diskursa u telo*, Sarajevo, Synopsis, 2014.
- Belaj, Melanija, Porodična fotografija: suvenir emocija, *Treća*, (8 /2), Zagreb, Centar za ženske studije, 2006.
- Benoist de Alain, Mi i Drugi: Što je to identitet? (prev. Tomislav Sunčić), *Vjenac*, Zagreb, Matica hrvatska, 2014.
- Bogdanović, Kosta, *Lice i lik u vizuelnoj kulturi*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2010.
- Бојовић, Драгољуб, Римске геме у камеје у Музеју Града Београда, *Зборник Музеј примењене уметности бр. 139, (27-28)*, Београд, 1984 -85.
- Božić, Jadranka, Ostvarenje Jastva/ Sopstva i nesvodljivosti Drugog: etnički bezdan susreta s Drugim, u Aleksandra Pavićević i Danijel Sinani (ured.), *Etnološko-antropološke sveske br. 15 (77-92)*, Beograd, Filozofski fakultet, 2010.
- Brnčić Jadranka, Rikurova hermeneutika sebstva, *Filozofska istraživanja 111, br. 28, sv. 3 (731-747)*, Zagreb, Filozofski fakultet, 2008.
- Bremer-David, Charissa, Hess, Catherine, Weaver, Jeffrey W. and Wilson, Gullian, *Masterpieces of the J. Paul Getty Museum, Decorative Art*, Los Angeles, Thames and Hudson, 1997.
- Condra, Jill, *The Greenwood Encyclopedia of Clothing through World History, volume I, prehistory to 1500 ce*, London, Greenwood press, 2008.
- Conti, Flavio, *Kako prepoznati umetnost - rokoko*, (prev. Srđan Musić), Beograd, Vuk Karadžić, 1980.
- Cvajt, Štefan, *Jučerašnji svet* (prev. Maja Starčević –Jankovski), Novi Sad, ETHOS, 2009, 15.
- Čubrilo, Jasmina, Izložba: Marija Dragojlović, Bez naziva, *Vreme*, 22. januar 2000.
- Ćirić, Sonja, Boje bola i čežnje, zanimanje ratni slikar, *Politikin zabavnik, (3263)*, Beograd, 2014.

- Детелић, Мирјана, *Миџски простор и еџика*, Београд, Српска академија наука и уметности, АИЗ Досије, 1992.
- Dražić, Silvia H. i Šalgo, Judita: Identitet i strategije identifikacije, u Predrag Novakov (ured.), *Zbornik jezika i književnosti Filozofskog fakulteta u Novom Sadu, Knjiga II (245-247)*, Novi Sad, Filozofski fakultet, 2012.
- Ekermen, Nejtan V, *Psihodinamika porodičnog života*, Titograd, Grafički zavod, 1987.
- Erdei, Ildiko, *Antropologija potrošnje*, Beograd, Biblioteka XX vek, 2008.
- Finci, Predrag, Autobiografija i pitanje identiteta, u Ante Čović (ured.), *Filozofska istraživanja 124, sv. 4, (707-718)*, Zagreb, Hrvatsko filozofsko društvo, 2011.
- Frontizi, Klod, (priređivač), *Larousse - Nova istorija umetnosti*, (prev. Bojana Anđelković i dr.), Beograd, Plato, 2005.
- Golden, Mark, Toohey, Peter, *Inventing Ancient Culture: Historicism, periodization and the ancient world*, London, New York, Routledge, 1997.
- Goldsvorti, Vesna, *Černobilske jagode*, (prev. Zia Gluhbegović), Beograd, Geopoetika, 2005.
- Hadžibegović, Ramiz, *Blisko kraju, eseji*, Beograd, Čigoja štampa, 2016.
- Hall, Stuart, Kome treba „identitet“, (prev. Sadndra Veljković), *Reč br. 64*, Beograd, Fabrika knjiga, 2001.
- Hoskins, Janet, *Biographical objects: how things tell the stories of people's lives*, New York, Routledge, 1998.
- Hrnjica, Sulejman, *Opšta psihologija sa psihologijom ličnosti*, Beograd, Naučna knjiga Nova, 2005.
- Ivanović, Zorica, Kuća kao „knjiga“ koja se čita telom. Kulturna konceprualizacija prostora u teoriji Pjera Budrijea u Aleksandra Pavićević, Danijel Sinani (ured.), *Antropologija 10, sv. 2 (25-52)*, Beograd, Filozofski fakultet, 2010.
- Jedike, Jirgen, *Oblik i prostor u arhitekturi, jedan obazriv pristup prošlosti*, Orion art, 2009.
- Јовичић, Петрија, Од „жене са дететом“ до „странкиње“ – феминистички пројекат Надежде Петровић, у Драгана Радојичић (уред), *Гласник Етнoграфској инстџитуту САНУ 62 LXII свеска 1 (147-160)*, Београд, 2014.
- Jung, Gustav Karl, *Sećanja, snovi, razmišljanja*, Beograd, Atos, 1995.
- Jursenar, Margerit, *Hadrijanovi memoari*, Beograd, Nova knjiga, 2014.
- Kopytoff, Igor, The cultural biography of things: commoditiyation as process, у Arjun Appaduraj (ed.), *The Social Life of things, Commodities in cultural perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- Korbizje, Le, *Ka pravoj Arhitekturi*, Beograd, Građevinska knjiga, 1999.
- Kubet Vladimir, Arhitektonski diskursi promena odnosa funkcije i forme savremenog stana, (doktorska disertacija, Univezitet u Novom Sadu, 2010).
- Kuljić, Todor, *Kultura sećanja*, Beograd, Čigoja štampa, 2006.
- Kuvač-Levačić, Kornelija, Metafore sebstva u autobiografskom diskursu Vesne Parun, *Nova prisutnost, (XIV No.2, 165-184)*, Zagreb, KRAK, 2016.

- Larider, Žak, Pamćenje i zaboravljanje Sigmunda Frojda i „izlećenje kroz pisanje“, *Polja* 459, Beograd, 2009.
- Lester, Katherine, Viola Bess Oerke, *Accessories of Dress: An Illustrated Encyclopedia (Dover Fashion and Costumes)*, New York, Courier Corporation, 2013.
- Ležen, Filip, *Autor, pripovedač, lik* (prev. Lada Čale Feldman), Osjek, Cvetko Milanja, 2002.
- Marai, Šandor, *Sveće gore do kraja*, (prev. Marija Tot- Ignjatović), Beograd, Narodna knjiga Alfa, 2003, 75-76.
- Markus, Lora, Spasavanje subjekta, u Alen Bešić (ured.), *Polja*, 459 (55-80), Novi Sad, Kulturni centar Novog Sada, 2009.
- Maširević, Ljubomir, *Postmoderna teorija i film na primeru kinematografije Kvantina Tarantina*, Beograd, Čigoja štampa, 2011.
- Merenik, Lidija, *Nadežda Petrović*, Beograd, Vojnoizdavački zavod, 2006.
- Mihalić, Irena, Nakit u 15. i 16. stoljeću, *TEDI - International Interdisciplinary Journal of Young Scientists from the Faculty of Textile Technology*, (vol. 3), Zagreb, Faculty of Textile Technology, University of Zagreb, 2013.
- Pamuk, Orhan, *Muzej nevinosti*, (prev. Mirjana Marinković), Beograd, Geopoetika, 2008.
- Petković, Sofija, *Rimske fibule u Srbiji od I do V veka H.E.*, Beograd, Arheološki institut Beograd, 2010.
- Pitts-Taylor, Victoria, *Cultural Encyclopedia of the Body*, London, ABC-CLIO, 2008.
- Platon, *Dijalozi*, Beograd, Grafos, 1982.
- Pollock, Griselda, *Vision and difference: femininity, feminism, and histories of art*, London and New York, Routledge, 1988.
- Popović, Savo, Gde je Veljkovića blago?, *Nin*, 25. januar, 2001.
- Prak, Maarten, Lis, Catharina, Lucassen, Jan and Soly, Hugo (editors), *Craft Guilds in Early Modern Low Countries: Work, Power and Representation*, Hampshire, Burlington, Ashgate, 2006, 133.
- Prodanović, Mileta, *Inventarska kutija Marije Dragojlović*, Beograd, Fondacija Vujačić kolekcija, 2016.
- Протић, Миодраг Б, *Српско сликарство XX века*, Полит, Београд, 1970.
- Duvnjak Radić, Žaklina, *Autobiografija, fikcija i ja*, Beograd, Službeni glasnik, 2011.
- Речник српскохрватског књижевног и народног језика, књига II, Београд, САНУ, Институт за српскохрватски језик, 1962.
- Ristović, Milan, (priređivač), *Privatni život kod Srba u XX veku*, Beograd, Klio, 2007.
- Sassoon, Adrian, *Vincennes and Sévres Porcelain [Catalogue of the Collections]*, California, The J. Paul Getty Museum Malibu, 1991.
- Селенић, Слободан, *Очеви и оци*, Београд, Просвета, 1985.
- Sekulić, Velizar, Funkcija britve u narodnoj tradiciji na primeru predmeta iz zbirke Etnografskog muzeja u Beogradu, u Vesna Marijanović, (ured.), *Glasnik Etnografskog muzeja* 73 (267-283), Čigoja štampa, 2009.
- Sherrow, Victoria, *Encyclopedia of Hair: A Cultural History*, London, Greenwood Publishing Group, 2006.

- Skaljić, Abdulah, *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*, Izdavačko preduzeće Svetlost, Sarajevo, 1966.
- Skarpeta, Gi, *Povratak baroka*, (prev. Pavle Sekeruš), Novi Sad, Svetovi, 2003.
- Sontag, Suzan, *Eseji o fotografiji*, (prev. Filip Filipović), Beograd, radionica Sic, 1982.
- Срејовић, Драгослав, Кузмановић Цермановић, Александрина, *Речник грчке и римске митологије*, Београд, Српска књижевна заграда, 2004.
- Stojanović, Zoran, (priređivač), *Antologija nemačkog eseja*, Beograd, Službeni glasnik, 2009.
- Subotić, Irina, Merenik, Lidija, Kradulj, Snežana, et. al, *Milena Pavlović Barili Pro futuro, teme simboli i značenja*, Beograd, HESPERIAedu, 2010.
- Ševalije, Žan, Gerbran, Alen, *Rečnik simbola, moiovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, (prev. Pavle Sekeruš i dr.), Novi Sad, Stilos, 2004.
- Šuvaković, Miško, *Konceptualna umetnost*, Novi Sad, MSUV, 2007.
- Van Genep, Arnold, *Obredi prelaza*, (prev. Jelena Loma), Beograd, Srpska književna zadruga, 2005.
- Velčić, Mirna, *Otisak priče*, Zagreb, August Cesarec, 1991.
- Velmar-Janković, Svetlana, *Lagum*, Beograd, BIGZ, 1992
- Vulf, Virdžinija, *Sopstvena soba*, (prev. Slavica Stojanović i Smiljka Bogunović), Beograd, Plavi jahač, 1995.
- Vučinić, Zdravko, *Između trube i tišine, sa lica mesta o porazu i pobedi. [tekst iz kataloga izložbe u Galeriji RTS-a]*, Beograd, Radio-televizija Srbije, 2014.
- West Shearer, *Portaiture*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- Žigmunić, Nikolina, *Autorstvo i ženski identitet u dnevničkim zapisima novije hrvatske književnosti* (diplomski rad, Filozofski fakultet, Zagreb, 2013,
- Živković Gordana, *Narodna medicina u okolini Zaječara u XX veku*, *Glasnik Etnografskog muzeja* 42, (469-498), Beograd, Etnografski muzej, 1978.

Електронски извори

- Kirstin Fawcett, 12 Facts About Frank Lloyd Wright's Fallingwater | Mental Floss <http://mentalfloss.com/article/90823/12-facts-about-frank-lloyd-wrights-fallingwater> ac. 16.2.2017 at 5.20 PM
- A Brief History of Women in Art (article) | Khan Academy, <https://www.khanacademy.org/humanities/art-history-basics/tools-understanding-art/a/a-brief-history-of-women-in-art> ac. 5.3.2017 at 2.30 PM
- Alcouffe, Daniel, 18th century, birth of design furniture masterpieces 1650-1790, [exhibition catalogue], Versailles, Chateau de Versailles, 2006, 19 http://www.chateauversailles.fr/resources/pdf/fr/presse/dp_18e_en.pdf ac. 14.6.2017 at 6.40 AM
- Антропологија материјалне културе, са предавања проф. Илдико Ердеи, Одељење за етнологију и антропологију Филозофског факултета Универзитета у Београду, 2008, <https://www.docsity.com/sr/antropologija-materijalne-kulture/452004/> ac. 14.5.2017 at 5.50 PM

Арт магазин - Рат и плакат 1914 - 1918. у Музеју примењене уметности http://www.artmagazin.info/index.php?option=com_content&task=view&id=2801&Itemid=118, ас. 5.4.2017 at 2.10 PM

Arte - Vasa Eškićević - Portfolio - Arte.rs http://www.arte.rs/sr/umetnici/vasa_eskicevic-3849/ ас. 2.2.2018 at 5.50 PM

Artist Profile: Lavinia Fontana". National Museum of Women in the Arts, <https://nmwa.org/explore/artist-profiles/lavinia-fontana> ас. 11. 8. 2017 at 11.10 AM

ARTH Courses | ARTH 200 Assignments, http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/arth200/artist/las_meninas.html ас. 29.12.2017 at 9.20 AM

Aukcijska Kuća Srbinovski, <http://srbinovski-art.com/autor.php?id=168> ас. 1.2.2018 at 4.30 PM

Bottle - Watchtower ONLINE LIBRARY - JW.org, <https://wol.jw.org/en/wol/d/r1/lp-e/1200000796> , ас. 4.4.2017 at 3.50 PM

Буклијаш скреће пажњу “злих очију”, <http://www.svezavencanje.rs/obicaji-verovanja/buklijas-skrece-paznju-zlih-ociju.html>, ас. 4.4.2017 at 4.50 PM

Bureau du Roi, <http://www.wierenga.com/documents/BureauDuRoi.html>, ас. 15.7.2017 at 10.30 AM

Dunn, Jimmy, Facial hair (specifically beards,) in Ancient Egypt <http://www.touregypt.net/featurestories/beards.htm> ас. 8.11.2017 at 4.56 PM

Cabinet with Mechanism | Louvre Museum | Paris, <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/cabinet-mechanism>, ас. 17.6.2017 at 2.32 PM

Carl Christian Dauterman, Sevres Decorative Porcelains, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New York, 1960, <https://www.metmuseum.org/pubs/bulletins/1/pdf/3257841.pdf.bannered.pdf> ас. 1.10.2017 at 5.34 PM

Carriera, Rosalba | National Museum of Women in the Arts, <https://nmwa.org/explore/artist-profiles/rosalba-carriera> ас. 23.3.2017 at 11.10 AM

Charles IV of Spain and His Family – Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_IV_of_Spain_and_His_Family ас. 19. 12. 2017

Anne Commire, Women in World History: A Biographical Encyclopedia, <https://www.highbeam.com/doc/1G2-2591304331.html> ас. 4.9.2017 at 2.40 PM

Costume jewelry – Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Costume_jewelry ас. 28. 11. 2017 at 4.30 PM

Чутуре - Радиша Радовановић, <https://www.youtube.com/watch?v=x11liegktXY>, ас. 8. 4. 2017 at 2.50 PM

Dunn, Jimmy, Facial hair (specifically beards) in Ancient Egypt <http://www.touregypt.net/featurestories/beards.htm> ас. 8. 11. 2017 at 4.56 PM

Ђурић, Дубравка, Род и приказивање – кратак увод, Часопис за женске студије бр. 7, Београд, 2013, <http://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronskai-zdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-7/227-rod-i-prikazivanje-kratak-uvod> ас. 7. 4. 2017

Eakins Lara, Tudor women and shaving, <http://queryblog.tudorhistory.org/2012/06/question-from-amanda-tudor-women-and.html> ac 12. 6. 2017 at 4.47 PM

Edwards, Phil, Why babies in medieval paintings look like ugly old men, <https://www.vox.com/2015/7/8/8908825/ugly-medieval-babies> ac. 3.12.2017. at 3.20 PM

Encyclopedia Britannica, A barber history, <http://wordinfo.info/unit/3364/ip:17>, ac. 17. 10. 2017 at 12.40 AM

Facial hair's formative years: what the Vikings and Romans did for male grooming, Telegraph (This is an edited extract from Lucinda Hawksley, *Moustaches, Whiskers & Beards*, National Portrait Gallery Company, London, 2014, <http://www.telegraph.co.uk/men/fashion-and-style/11220712/Facial-hairs-formative-years-what-the-Vikings-and-Romans-did-for-male-grooming.html> ac. 24. 10. 2017 at 3.57 PM

Female Artists of Late Renaissance & Baroque <https://www.youtube.com/watch?v=NG784BoEa6g> ac. 2. 3. 2017

Fibula (brooch) – Wikipedia, [https://en.wikipedia.org/wiki/Fibula_\(brooch\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Fibula_(brooch)) ac 8.11.2017 at 7.20 AM

Fibula | jewelry | Britannica.com. <https://www.britannica.com/art/fibula-jewelry> ac. 14.11. 2017 at 6.30 PM

Frank Lloyd Wright | Biography, Architecture, & Facts | Britannica.com, <https://www.britannica.com/biography/Frank-Lloyd-Wright> ac. 17. 2. 2017 at 8.10 PM

Frank Lloyd Wright, Fallingwater (article) | Khan Academy, <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/late-europe-and-americas/modernity-ap/a/frank-lloyd-wright-fallingwater> ac. 19. 2. 2017 at 1.50 PM

Furniture, Britannica.com <https://www.britannica.com/technology/furniture/History#toc73733> ac.18. 6. 2017 at 4.50 PM

Garb, Tamar, Rod i predstava, u Branka Arsić i Dubravka Đurić (priređivači), *Časopis za ženske studije (br. 7)*, Beograd, <http://www.zenskestudije.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-7/223-rod-i-predstava-uvod> ac. 2.4.2017 at 4.50 PM

Gvozdrenović, Žana, Vođenje kroz izložbu „Slikari, ratnici, svedoci” <https://www.youtube.com/watch?v=4BSoleUuCyE> ac.2. 2. 2018 at 3.30 PM

Germano, Celant, Full text of “Claes Oldenburg: an anthology” - Internet Archive, https://archive.org/stream/claesold00olde/claesold00olde_djvu.txt ac. 2.5.2017 at 9.30 PM

Glossary – CEU, <http://web.ceu.hu/medstud/manual/SRM/gloss.htm#cluster> ac. 6.11.2017 at 2.10 PM

Glossary – CEU, <http://web.ceu.hu/medstud/manual/SRM/gloss.htm#wheel> ac. 6.11.2017 at 2.10 PM

History Cooperative, A Short History of Beard Styles, <http://historycooperative.org/a-short-history-of-beard-styles/> ac 2. 11. 2017 at 2.23 PM

History of The Roman Legions: History of Rome Books on Google Play, Several Authors, <https://books.google.rs/books?id=OLQ2CwAAQBAJ&pg=PT907&lpg=PT907&dq=Military+pack+carried+by+legionaries.+The+pack+included+a+number+of+items+suspended+from+a+furca+or+carrying+pole.+Items+carried+in+the+pack+include:&source=bl&ots=UdTlabv85W&sig=7D5Bd4NE2BQIY0n33AXo8mqVfPA&hl=en&sa=X&ved> ac. 4. 4. 2017 at 5.30 PM

Holy Family | art | Britannica.com , <https://www.britannica.com/art/Holy-Family> ac. 5. 12. 2017 at 7.40 PM

Homunculus - Wikipedia , <https://en.wikipedia.org/wiki/Homunculus> ac. 3. 12. 2017 at 3.50 PM

Irving, Carol, Influences of the Organic, www.csus.edu/indiv/c/craftg/liba200b/frank%20lloyd%20wright.doc ac. 16. 2. 2017 at 4.50 PM

Izvodi sa predavanja prof. Jelene Todorović, Rokoko i težnja za sećom, <https://www.docsity.com/sr/rokoko-skripta-fakultet-likovnih-umetnosti/266710/> ac 4.10.2016 at 5.50 PM

Jones Jonathan, The Potato Eaters, Vincent Van Gogh (1885), <https://www.theguardian.com/culture/2003/jan/11/art> приступ 9. 12. 2017 at 3.50 PM

Јовановић, Татјана, Конституисање женског канона у српској прози 1990–2010 (докторска теза, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, 2016), <https://fedorakg.kg.ac.rs/fedora/get/o:775/bdef:Content/download> ac. 19. 3. 2017 at 7.10 AM

Khan Academy, Gentileschi, Judith Slaying Holofernes (article) | <https://www.khanacademy.org/humanities/monarchy-enlightenment/baroque-art1/baroque-italy/a/gentileschi-judith-slaying-holofernes> ac. 23. 3. 2017 at 7.50 AM

Khan Academy, Oeben, Mechanical table (video) | <https://www.khanacademy.org/partner-content/metropolitan-museum/82nd-and-fifth/transformation/v/centerpiece> ac. 18. 7. 2017. at 7.30 AM

Kilroy-Ewbank, Lauren, Sofonisba Anguissola <https://smarthistory.org/sofonisba-anguissola/> ac. 3.3.2017 at 6.10 PM

Kincade, Kaitlin, The Razor 's Edge: Constructing Male Identity in Bronze and Iron Age Northern Europe, University of Wisconsin-Milwaukee, Theses and Dissertations. Paper 500, University of Wisconsin Milwaukee, 2014. <https://dc.uwm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1505&context=etd> ac. 7.10. 2017. at 11.10 AM

Kirsten Hansen, Hair or Bare?: The History of American Women and Hair Removal, 1914–1934, (Senior Thesis in American Studies Barnard College, Columbia University 2007), <https://history.barnard.edu/sites/default/files/inline/kirstenhansenthesis.pdf> ac. 7.10. 2017. at 11.10 AM

KNOW-HOW A history of brooches: the evolution of style, <http://www.thejewelleryeditor.com/jewellery/vintage/know-how/history-of-brooches-evolution-of-style/> ac. 11.11.2017. at 5.50 PM

Kolekcija nakita prve dame Amerike - Kate's Jewelry Corner, <http://www.katesjewelrycorner.com/3401-2/> ac. 5.2.2017 at 6.30 PM

Wikipedia, Las Meninas, https://en.wikipedia.org/wiki/Las_Meninas#cite_ref_HF447_5-1 ac. 29.12.2017 at 7.10 AM

Lavinia Fontana and the Female Self-Portrait | Alberti's Window, <http://albertis-window.com/2014/10/lavinia-fontana-and-the-female-self-portrait/> ac. 11. 8. 2017

Le Bureau Du Roi - A Magnificent Secrétaire à Cylindre, by Jean-François Oëben, <https://lapada.org/art-and-antiques/le-bureau-du-roi-a-magnificent-secretaire-a-cylindre-by-francois-linke-1>, ac. 15. 7. 2017 at 5.55 PM

Leather tanning | Revolv, https://www.revolv.com/main/index.php?s=Leather%20tanning&item_type=topic, ac. 4. 4. 2017 at 9.40 AM

Lotto Lorenzo: a family portrait | Paintings | The National Gallery, London, <https://www.youtube.com/watch?v=P--h0LPteWM> ac. 17. 12. 2017 at 4.40 PM

Madam de Stal: новембар 2011 <http://madamdestal.blogspot.rs/?view=classic> ac. 25.2.2018 at 2.00 PM

Marijanović, Milena, vođenje kroz izložbu „Slikari, ratnici, svedoci”, <https://www.youtube.com/watch?v=4BS0LEUuCyE>, ac. 2. 2. 2018 at 3.30 PM

McKay Brett & Kate, Shaving, Style & Grooming, Unique Shaving & Grooming Rituals from History and Around the World <http://www.artofmanliness.com/2012/06/07/shaving-rituals/> ac. 22. 10. 2017 at 5.30 PM

Medieval Jewelry, Central European University <http://web.ceu.hu/medstud/manual/SRM/gloss.htm#cluster> ac. 6.11.2017 at 2.10 PM

Mijeh ili mješina, Enciklopedija online, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=4068>, ac. 3. 4. 2017 at 2.20 PM

Miller, Daniel, Materiality: An Introduction, University College London, <http://www.ucl.ac.uk/anthropology/people/academic-teaching-staff/daniel-miller/mil-8> ac. 14. 5. 2017 at 5.30 PM

Mitrović, Branislav - zanos "suđenim" zanimanjem - Gradjevinarstvo.rs <http://www.gradjevinarstvo.rs/tekstovi/1932/820/branislav-mitrovi%C4%87---zanos-su%C4%91enim-zanimanjem> ac. 5. 2. 2017 at 4.40 PM

Newmark Serena, Gender and Sexuality in Classical Antiquity, The Beard Makes the Man, Aristophanes, Three Plays by Aristophanes, New York, Routledge, 1996, <http://www.acad.carleton.edu/curricular/CLAS/courses/CL114/special/Serena.htm> ac. 28. 10. 2017 at 7.48 PM

Nikolić Mirjana, Pamćenje javnih medija: od istraživanja prošlosti do oblikovanja identiteta (tekst u okviru projekta „Identitet i sećanje: transkulturalni tekstovi dramskih umetnosti i medija (Srbija 1989-2014)”, http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded_files/_content_strane/Mirjana_Nikolic.pdf ac. 3.5.2017 at 1.50 PM

Office - DIAMONDS INTERNATIONAL CORPORATION - D.I.C. a.s. <http://www.dicholding.com/DIJAMANT/Istorija> ac. 17.11.2017 at 3.30 PM

Olujčić, Grozdana, Poetika bajke, <https://www.scribd.com/doc/65114077/Grozdana-Olujic-Poetika-Bajke>, ac. 16.2.2018 at 11.20 AM

Ormolu | decorative art | Britannica.com, <https://www.britannica.com/art/ormolu> ac. 15. 7. 2017 at 11.10 PM

Oniks kamen – dejstvo, upotreba, iskustva i cena - Cena zlata, <https://cenazlata.org/oniks-kamen-dejstvo-upotreba-iskustva-i-cena/> ac. 28.11.2017 at 11.50 PM

Pantić, Mihailo, Autoportret, [RTS Kulturno-umetnički program], Beograd, 5. 12. 2016.

Perić Momčilović, Vesna, Teorija narativnih konstrukcija u postjugoslovenskom filmu od 1945. do 2008. god (doktorska disertacija, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 2016) http://eteze.arts.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/142/PHD%20VESNA%20PERIC_final.pdf?sequence=1&isAllowed=y ac 21.4.2017 at 3.30 PM

Poreklo reči, <http://www.gradnis.net/knjizevnost/poreklo- reci/25/?wap>, ac. 17. 4. 2017 at 2.10 PM

Popović, Novosel, Martina, Ruža, *Nova Akropola*, 59, Zagreb, 2009. <http://nova-akropola.com/znanost-i-priroda/priroda/ruza> ac. 17.10.2016 at 8.30 PM

Prirodno liječenje - Kristali , <http://www.prirodnolijecenje.net/kristali.htm> ac.12.11.2017 at 5.20 PM

RATNI PLAKATI: Kad je Ujka Sem molio za spas Srbije! | Ekspres.net, <https://www.ekspres.net/drustvo/ratni-plakati-kad-je-ujka-sem-molio-za-spas-srbije> ac. 3. 4. 2017 at. 4.50 PM

Renesansa - Wikipedia, <https://sh.wikipedia.org/wiki/Renesansa> ac. 12. 12. 2017 at 8.10 PM

Ridlen, Traver, Michael, Renoir and the Rococo revival, MA (Master of Arts) thesis, University of Iowa, 2011, <http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2641&context=etd> ac. 4. 10. 2016 at 2.10 PM

Ризница Српска-Ликовна уметност, <http://www.riznicasrpska.net/likovnaumetnost/index.php?topic=200.0>, ac 17. 4. 2017 at 6.40 PM

Rosalba Carriera – Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Rosalba_Carriera ac. 27. 3. 2017 ac. 27.3.2017 at 9.20 PM

PTC: Вашар старих заната <http://www.rts.rs/page/stories/sr/story/57/srbija-danas/1379748/vasar-starih-zanata.html>, ac. 8. 4. 2017 at 2.50 PM

Self-Portrait as the Allegory of Painting – Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_as_the_Allegory_of_Painting ac. 23. 3. 2017 at 6.40 PM

Self-Portrait with Thorn Necklace and Hummingbird – Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_with_Thorn_Necklace_and_Hummingbird#cite_note-PanklBlake8-5 ac. 15. 4. 2017 at 5.40 PM

Self-Portrait Holding a Portrait of Her Sister by Carriera, Rosalba, https://www.wga.hu/html_m/c/carriera/self_por.html ac. 23.3.2017 at 9.20 PM

Слика у огледалу – Катарина Ивановић, Народни музеј у Београду, <http://www.narodnimuzej.rs/event/slika-u-ogledalu-katarina-ivanovic/> ac. 6.5.2017 at 11.10 PM

Sofonisba Anguissola: Renaissance Master https://www.youtube.com/watch?v=1mxL_hMymx4&t=166s ac. 2.3.2017 at 7.00 PM

Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, <http://www.pavle-beljanski.museum/prikaz-dela.php?delo=121> ac.19.5.2017 at 4.40 PM

Српска дигитална библиотека, <http://www.srpskijezik.com/>, ac. 4. 4. 2017 at 12.10 AM

Старац Милија, <http://www.uzice.net/uzicani/staracmilija.htm>, ac. 16. 4. 2017 at 11.10 AM

Tarantola Andrew, A Nick in Time: How Shaving Evolved Over 100,000 Years of History
<https://gizmodo.com/a-nick-in-time-how-shaving-evolved-over-100-000-years-1545574268> ac. 6. 10. 2017 at. 2.30 PM

Tassie, Geoffrey John, The Social and Ritual Contextualisation of Ancient Egyptian Hair and Hairstyles from the Protodynastic to the End of the Old Kingdom, (Thesis Submitted to University College London for the Degree of Doctor of Philosophy, Institute of Archaeology University College London, January 2008) http://discovery.ucl.ac.uk/18730/1/18730_Vol.1%2C_Chap_1-5.pdf ac. 2.10.2017. at 8.30 AM

The Family of Charles IV, 1800 by Francisco Goya, <http://www.franciscogoya.com/the-family-of-charles-iv.jsp> ac. 19.12.2017 at 2.40 PM

The Family Portrait, ca. 1665 – KPN, <http://kpnrijksmuseum.com/familieportret> ac. 23. 4. 2017 at 11.30 PM

The History Of Pins And Needles - AlShindagah Online, <http://www.alshindagah.com/janfeb2006/history.html> ac. 12.11.2017 at 3.40 PM

The History of the Straight Pin - CART Archaeology - WordPress.com <https://cartarchaeology.wordpress.com/2016/10/28/straight-pin/> ac.12.11. 2017 at 7.30 PM

The Soler Family, Pablo Picasso, 1903 - La Boverie, Liège, BE, <https://www.youtube.com/watch?v=LdDnB0GgqLU> ac. 14.12.2017 at 7.50 AM

The Two Fridas, 1939 by Frida Kahlo, <https://www.fridakahlo.org/the-two-fridas.jsp> ac. 15.4.2017 at 10.20 PM

The Wounded Deer, 1946 by Frida Kahlo, <https://www.fridakahlo.org/the-wounded-deer.jsp> ac. 15.4.2017 at 6.50 PM

van Hemessen Caterina. <https://www.saylor.org/site/wp-content/uploads/2011/06/Caterina-Van-Hemessen.pdf> ac. 15.9.2017 at 5.50 PM

Visković, Tibor, Organska arhitektura, <https://pulse.rs/frenk-lojd-rajt-organska-arhitektura/> ac. 14.2.2017 at 3.10 PM

Vickery Jane Amanda, The Story of Women and Art - 1/3 (BR Docs), https://www.youtube.com/watch?v=QpidQ28jz_Y&t=1112s ac. 17. 8. 2017 at 5.10 PM

Vickery, Amanda The Story of Women and Art 3 of 3, <https://www.youtube.com/watch?v=8OWPhR64tZk&t=1863s> ac. 17.8.2017 at 5.10 PM

Waterskin | Revolv, <https://www.revolv.com/main/index.php?s=Waterskin>, ac. 4. 4. 2017 at 10.20 AM

What are some Byzantine-style brooches? – Quora, <https://www.quora.com/What-are-some-Byzantine-style-brooches> ac. 5.11.2017 at 1.20 PM

Women artists - Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Women_artists ac. 18.3.2017 at 6.20 PM

Zlatarna Kletuš - Oblikovanje dijamanata (cut), <http://www.kletus.hr/oblikovanje-dijamanata> ac. 4.11.2017 at 4.50 PM

Биографија

Љубица Стевановић рођена је 1967. године у Шапцу. Дипломирала је 1999. године на Факултету за физичку културу. Факултет ликовних уметности завршила је 2009. године у класи проф. Гордана Николића. Докторске уметничке студије уписала је 2010. године, ментор проф. Анђелка Бојовић. Мајка двоје деце, живи и ради у Београду.



Самосталне изложбе:

- 2010. Галерија културног центра „Град”, Београд, изложба колажа и цртежа
- 2010. Галерија „Ремонт”, Београд, изложба инсталација и цртежа
- 2010. Галерија „Арт клиника”, Нови Сад, слике
- 2010. Галерија Дома омладине, Београд, слике, цртежи, инсталације
- 2011. Градска кућа „Кућа Војновића”, Инђија, слике
- 2011. „Градска галерија Пожега”, Пожега, слике, инсталације, цртежи
- 2016. „Центар за културну деконтаминацију”, Београд, изложба докторског уметничког пројекта, слике

Групне изложбе:

- 2005-2009. *Изложба цртежа и ситне пласџике студената ФЛУ*, Дом омладине, Београд
- 2009. „Млади”, Галерија „Надежда Петровић”, Чачак
- 2009. „Перспективе”, Галерија „Арт клиника”, Нови Сад
- 2010. „Цртежи”, Галерија Студентског града, Београд

Награде:

Награда за сликарство коју додељује „Арт клиника”, Нови Сад

Изјава о ауторству

Потписана Љубица Стевановић
број индекса 4021/10

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

Аутобиографски сликарски запис у хроници једне приватне историје
Изложба слика

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

У Београду, 25. 4. 2018. године

Потпис докторанда



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

Име и презиме аутора Љубица Стевановић

Број индекса 4021/10

Докторски студијски програм Сликаство

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Аутобиографски сликарски запис у хроници једне приватне историје
Изложба слика

Ментор мр Анђелка Бојовић ред. проф.

Коментор: _____

Потписани (име и презиме аутора) Љубица Стевановић

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

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

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

У Београду, 25. 4. 2018. године

Потпис докторанда



Изјава о коришћењу

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

Аутобиографски сликарски запис у хроници једне приватне историје

Изложба слика

која / и је моје ауторско дело.

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

У Београду, 25. 4. 2018. године

Потпис докторанда



