

Универзитет уметности у Београду



Факултет ликовних уметности
Докторске уметничке студије

Докторски уметнички пројекат

На крилима паганског

(изложба слика великог формата)

аутор **Смиља Иветић**

ментор др ум. **Милета Продановић**, редовни професор ФЛУ

Београд, 2017.

САДРЖАЈ

АПСТРАКТ.....	4
Abstract.....	5
1. УВОД.....	8
1.1. Појмови.....	8
1.2. Постхришћанско паганство.....	12
2. Хипотезе од којих се полази	
2.1. Присутност паганског у уметности.....	19
2.2. Обим и квалитет грађе.....	19
3. Остаци паганског у религиозној уметности (<i>Византијско фреско-сликарство и монументална уметност романичке Каталоније</i>).....	21
3.1. Анђеоски прикази у византијској иконографији.....	22
3.2. Апокалипса - Откровење Јованово.....	29
3.3. Утицај византијске уметности на мој рад.....	32
3.4. Фреско-сликарство Каталоније.....	43
3.5. Манускрипти.....	50
4. Модалитети паганског у уметности XX и XXI века.....	54
4.1. Религија ка уметности - религиозне теме као инспирација.....	55
4.2. Уметност ка уметности - стварање личне иконографије.....	59
4.3. Уметност ка религији - уметнички пројекти као сакрални простор.....	65
5. Повратак паганском.....	73
Арт Брут.....	75
6. НА КРИЛИМА ПАГАНСКОГ.....	85
Шта за мене значе крила.....	86
Цртеж и фигура.....	86
Пошалице.....	90

Хор - изазов монументалног.....	92
Религијске теме као инспирација.....	96
Преиспитивање себе.....	98
Сунце - уметност органског.....	101
Повратак сексуалности.....	106
Закључак.....	114
Репродукције.....	115
Литература.....	124
Вебографија.....	127
Биографија.....	129
Комисија за оцену и одбрану докторског уметничког пројекта.....	132
Изјава о ауторству.....	133
Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског уметничког пројекта.....	134
Изјава о коришћењу.....	135

Апстракт

Докторски уметнички рад „На крилима паганског“ састоји се од практично-уметничког дела и писаног, односно теоријског дела. У свом коначном облику представља изложбу слика и текстуални део рада. Текст је подељен на две целине. Први део рада се односи на појмове и модалитете паганског у уметности XX и XXI века, а други део на разматрање паганских утицаја у сопственом раду.

На самом почетку првог дела бавим се основним појмовима овог рада, појмом паганског и симболиком крила као представе кроз историју уметности и религију.

Затим се представљају темељи односно главни утицаји на рад. Тако је ту део који се односи на уметност Византије, затим Каталонско-романичко фреско сликарство и манускрипте - илилиминарне рукописе Беато стила.

У саставу прве целине налази се и део у ком повезујем ове утицаје са уметношћу других сликара и њихов однос са религијом. Тај део се састоји из три целине:

- религиозне теме као инспирација
- стварање личних иконографија
- уметност која је сама постала сакрална, а која се односи на капеле

Целина се завршава освртом на савремене уметнике - нове поетике и њихов однос са паганским.

У другом делу пишем о свом раду. Овај текст се односи на проблеме, решења, али и тежње у личној поетици. Обрађујем тематски развитак у радовима, начин на који је фигура транспонована у неку нову фигурацију, као и због чега је долазило до промене. Затим мењање форме и њен утицај на избор формата. Такође и то у којој мери су ликовне поетике других уметника утицале на нека моја размишљања и на који начин.

Као закључак овог докторског уметничког рада је и део који се односи на социолошки приказ овакве теме и препознавање сличних тематика у савременој уметности. Затим социолошки однос ка новим религијама, у којој мери и на који начин тематски радови овог типа утичу на публику.

Abstract

Doctoral artwork „On the wings of the pagan“ consists of practical and artistic part and written, or theoretical part. In its final form it represents an exhibition of paintings and textual part of the work. The text is divided into two main parts. The first part of the work is related to the concepts and modalities of the pagan in art of 20th and 21st century, as the second part deals with consideration of pagan influences in the work itself.

In the very beginning of the first part, I am concerned with basic concepts of this work, the concept of pagan and wing symbolism as a representation through the history of art and religion.

Then, the foundations i.e. major influences on the artwork are presented. Thus, there is a part related to the Byzantine art, Catalan Romanesque fresco-painting and manuscripts - illuminated manuscripts of Beatus style.

In the first part, there is a part in which I connect these influences with the art of other painters and their relation with religion. That part is contained of three sub-parts:

- Religious themes as an inspiration
- The creation of personal iconographies
- The art which became sacral by itself, and which is related to chapels

The part is finished with a review of contemporary artists - new poetics and their relation with the pagan relation.

In the second part, I write about my artwork. This text refers to the problems, solutions, but also tendencies in personal poetics. I deal with thematic developments in artworks, the way in which the figure is transposed into a new figure, as well as what caused the change. Afterwards, I move on to the change of the figure and its influence on the choice of the format. Also, to what extent the artistic poetics of other artists have influenced some of my thoughts and in what way.

As the conclusion of this doctoral artwork, there is a part related to the sociological presentation of this theme and the recognition of similar themes in contemporary art. Then, the sociological attitude towards new religions, to what extent and how the thematic works of this type affect the audience.

Увод

„На крилима паганског“ - избор оваквог наслова је заправо произишао из у две кључне речи у мом раду. То су **крила** - симбол који се често појављује. Уколико она нису приказана, неки други објекти или елементи преузимају њихову улогу. Та улога се одликује у лебдењу у једној бестежинској атмосфери. Друга кључна реч је **паганско**. Иако је у мом раду велики утицај византијске уметности, он је ипак ослобођен непосредне сакралне представе. На тај начин је ближи паганском и ствара „нова божанства“. Она се често смештају у неку асоцијативно-религиозну тему која је већ позната што у хришћанској што у античкој религији и традицији.

Докторски уметнички пројекат тематски прати уметничко-истраживачки рад почев од 2013. године, када се приступ базиран на утицају Византије меша са утицајем уметности Каталоније како фреско-сликарства тако и самог поднебља.

Религијска уметност често је утицала и на савремене уметнике, а дела таквих поетика утицали су и на мој рад.

Напомена је да се у оквиру ове изложбе, односно тематике, пре свега иде на утицај мањих сцена које су се провлачиле и на тај начин утицале на мој рад. То су најчешће сцене Апокалипсе, као и сцене мучења. У великој мери то је и утицај фигура анђела и гласника, као и цртежи који су изрезбарени или угравирани на зидовима цркава по фреско сликарству. Како су они углавном накнадно урезани, били су ослобођени канона по ком се одликовало црквено сликарство и одликује их пагански израз. Тематски овакве сцене као што је Страшни суд дозвољавале су већу слободу и тиме се у великој мери такво сликарство ослањало на далеке религијске представе. Отуда велики број крилатих створења и спојева необичних бића. Они су своје постојање наследили из религија старих народа.

Циљ практично-уметничког рада је да представи својеврсну капелу, односно уточиште, мир. Радови - слике, монументалних су размера, по чему се визуелно везују за фреске. Овим се не иде на сакралне емоције, већ на духовност самог посматрача.

Значај једног оваквог пројекта видим у одговору на питање у којој мери је потребно уточиште савременом човеку као потреба за религијом која му не мора бити блиска, односно од њега не захтева да буде верник.

Кључне речи: *узвишено, лично, крила, метармофоза, андрогина бића, паганско, сексуалност, мит, море, сунце, живот, боје, цртеж, капела, сакрално, фреске, анимизам.*

1. Појам паганског и његово присуство у хришћанству

1.1. Појмови

На почетку ћу навести основне појмове који се користе у овом тексту.

паганин - (од латинског *paganus* сељак) незнабожац, многобожац

паганизам - паганство - незнабоштво, многобоштво

пагански - који припада некој многобожачкој, нехришћанској религији, незнабожачки

анимизам - (од латинског *anima* душа) веровање да све па и неживе ствари имају душу, примитивна религија која природним силама придаје духовна својства

магија - (од латинског *magia* маг) 1. чарање, бајање, поседовање натприродних моћи, чаробњаштво. 2. чаробна привлачност, неодољивост, чаробност

магијски - који се односи на магију; који се односи на натприродне силе или моћи

ритуал - (од латинског *ritualis* обредни) 1. скуп обреда и церемонија у некој религији. 2. литургијска књига, обредник са текстовима и правилима за извођење обреда изван мисе, 3. процедура која се врши уобичајено и аутоматски¹

С обзиром на то да је хришћанство преузело многа хеленистичка предања и прилагодило их својој религији, узмимо за пример сцене Страшног суда у којима се спомињу и немани какве су се појављивале и у митовима Старе Грчке (вишеглаве, са моћима...), наводим и појам мита.

мит - митови - (од грчког *mýthos* реч, прича) 1. прича из народног предања која говори о натприродним бићима, прецима или јунацима и њиховим необичним, натприродним делима. 2. стварна или измишљена прича која обраћа свести једног народа путем одређених друштвених и културних образаца или снажних колективних осећања (укључујући

¹ КЛАЈН, Иван и ШИПКА, Милан, *Велики речник страних речи и израза*, Прометеј, Нови Сад, 2006. год.

предрасуде). 3. преувеличана прича о неком догађају или личности из стварног живота; са становништва науке, неосновано схватање, уверење или веровање.²

натприродно - У оквиру настојања да се непознато опише познатим природне тајне су биле повод митској имагинацији да натприродна бића ствара према познатим облицима или само комбинујући елементе познатих форми.³

У причама и песмама натприродни садржаји добијају повишено, сакрално значење отворено према веровању у њихову реалност на начин да мотивише и чини основаним одговарајуће ритуалне поступке.⁴

Дакле, паганизам, паганство и јазичество представљају појмове који се користе да означе политеистичке древне и савремене религије.

Етимологија термина паган изводи се од речи лат. *paganus, pagani m.* — становник села, фармер, која изворно није имала никакве религиозне или увредљиве конотације. Изведени придев имао је значење „руралан“, „рустичан“, односно „оно што је са села“. Синоним је за „сељак“. Словенски назив јазичество за саму појаву, а јазичник (јазичници) за пагане потиче од речи стсл. *iazyцы*, која у најопштијем случају значи „народи“.⁵

Тек римским увођењем система колоната, који је легализовао везивање земљорадника за поседничку земљу реч „паган“ добија негативне конотације, тј. почиње означавати једноставну древну религију сељачког света. Доминацијом аврамских монотеизама (јудаизма, хришћанства, а потом и ислама) „паган“, због чињенице да су се обичаји старе религије најдуже задржавали на сеоским подручјима, почиње означавати особу која није припадник:

а) ни хришћанства ни ислама,

б) хришћанства у очима муслимана и ислама у очима хришћана.⁶

2 КЛАЈН, Иван и ШИПКА, Милан, *Велики речник страних речи и израза*, Прометеј, Нови Сад, 2006.год.

3 LEVI-STROS, Klod, *Дивља мисао*, Nolit, Београд, 1978. год.

4 ЈОВАНОВИЋ, Бојан, *Дух паганског наслеђа*, Дерета, Београд, 2015. год.

5 sr.wikipedia.org/paganizam

6 sr.wikipedia.org/paganizam

Под „паганизмом“ је најчешће подразумевана религија класичне антике (грчка, римска религија, стара словенска вера...) и још увек живе религије нехришћанског народа; одговарајући енглески средњовековни синоним био је *heathen* и означавао је, поред припадника нехришћанских религија, само привидно хришћанско становништво.

Све до периода романтизма и генералног прихватања слободе вероисповести у западном свету „паганизам“ је наставио бити погрдан назив за веровања хероортодоксних покрета, који се нису уклапали у концепцију хришћанске цркве. Од XIX века почињу га одушевљено користити они који су конвенционалне монотеизме сматрали ограниченим и испразним.⁷

Јазичке или паганске религије-митологије се могу поделити на:

древноармејску религију, нордијску, грчку, феничанску, вавилонску, египатску, келтску, римску, стару словенску веру, затим трачанску, илирску, кавкаску, балтичку, вајнахијску, турску, баскијску, месопотамијску и етрурску митологију.⁸

Хришћани, као и старозаветни Јевреји, сматрали су паганима или идоклоницима све оне који су окренувши се од Бога почели да се клањају природи и идолима. Апостол Павле за њих каже: „То су људи који су служили твари уместо Творца“ (Рим. 1, 25).

Паганизам данашњице јесте у основи скуп религија божанства иманентног у природним/космичким циклусима и као такав је или политеистички, или панентеистички, или пантеистички. То су хеленизмос (оживљена религија старе Грчке), асатру и форн сед (обновљене религије нордијских народа), вика (модерна мистеријска религија чији се посвећеници називају вештицама), литванска ромува, словенско родноверје и остали.

Амерички друид Ајзак Боневиц (Isaac Bonewits) поделио је значења термина паганизам на четири категорије — палеопаганизам, мезопаганизам, синкретопаганизам, неопаганизам — у зависности од степена развоја, као и утицаја суседа и савремених сазнања на паганску праксу. Од ових појмова највише је прихваћен неопаганизам у значењу савремене реконструкције прехришћанских религија и духовних праваца.⁹

У словенским језицима реч „паган“ постаје и врста увреде, означавајући гадну, покварену и одбојну особу. У српском језику, то је реч „поган“. (У западно-српском наречју се реч паган изговара као поган).¹⁰

7, 8, 9 и 10 sr.wikipedia.org/paganizam

Веровања су основ ритуалних поступака и митске реалности. Како је успешност ритуалне праксе условљена веровањем у извршен чин тако се ритуал везује и за сам чин стварања код уметника. А сам духовни контекст образује митске представе и бића другог света која су посебно актуелна у време вршења одређених ритуала.¹¹

Облици раних веровања плод су социјалних и културних разлика које омогућују испољавање одређених духовних профила. У оквиру тих најранијих веровања упоредо са магијско-анимистичким схватањима стварају се идоли, врши тотемска класификација и обзнајују представе о наднаравним бићима.

Засновано на магијској пракси, идолпоклонству и веровању у природне силе оличене у појединим божанствима, паганство је референцијални појам, са негативним верским предзнаком у односу на хришћанство.¹²

Али само хришћанство као врста вере такође носи нешто од паганског. Има ритуале који опстају већ 2.000 година, као на пример обред крштења или причести, а који се у сличним видовима јавља у многим старијим религијама.

У Србији, где је већинско становништво (89,6% према попису становништва 2011. године) хришћанско, такође се задржало много паганских обичаја. Такви су рецимо провлачење кроз венчиће, паљење бадњака, просипање воде за неким, цепање кошуље мушкарцу који је добио сина, стављање црвеног кончића око руке против урока...

11 ЈОВАНОВИЋ, Бојан, *Дух паганског наслеђа*, Дерета, Београд, 2015. год.

12 ЈОВАНОВИЋ, Бојан, *Дух паганског наслеђа*, Дерета, Београд, 2015. год.

1.2. Постхришћанско паганство

Паганизам је био највећа верска сила у IV веку римског царства, који је подржан од стране сенаторске аристократије, интелектуалаца и руралног становништва, док је снага хришћанства долазила из ниже и средње класе у град. Најочигледнији поновни наступ паганизма догодио се под Јулианом. Низ одлука издатих забраном жртвовања и других култних пракси довео је до затварања и уништења многих храмова, али пагански култови наставили су да опстају упркос забранама.

Касније је Јустинијан¹³ покушао је да искорени паганизам на интелектуалном нивоу затварањем паганске Академије у Атини 529. године. Након тога паганизам је преживео као компонента хришћанства, кроз култ светаца настављен је вид паганског исцељења.¹⁴

Пошто је римска империја крајем IV века подељена, њен западни део скоро је пропао под најездом народа са севера, док се источни део с главним градом Константинопољом одржао још преко хиљаду година, све до 1453. године. На огромном подручју тог царства, од севера Италије, па до Мале Азије, развијала се византијска уметност у различитим облицима и применама.¹⁵

Константин је засновао нову престоницу на Босфору — будући Константинопољ (Цариград), и у њега донео античке скулптуре, махом божанства са територије целе империје.¹⁶

13 Јустинијан I — рођен је у Таурезуму (483) на 28 km од данашњег Лесковца (археолошки локалитет Царичин Град). Познат је као последњи римски и први византијски цар, император Источног римског царства (од 527—565) и православни теолог - sr.wikipedia.org/wiki/Јустинијан_I

14 Oxford Dictionary of Byzantium, Oxford university press, New York 1991.год.

15 БАТУШИЋ, Славко, *Уметност у слици*, Матица Хрватска, Загреб, 1957. год.

16 Цар Константин Велики (306—337) је 30. априла 313. године Миланским едиктом прогласио равноправност хришћанства са осталим религијама, и оно 387. године постаје званична државна религија у Римском царству. Константин Велики је био амбициозан човек који се за хришћанство везао постепено. У том постепеном прелазу, удаљавајући се од паганства, већ 315. године одбија да се попне на капитол како би принео жртве пред паганским храмом бога Јупитера. Године 319. цар је толико одступио од паганства, да је те године објавио едикт о поништавању паганских вера. Ипак, помирљива политика према паганима остаје на снази све до 323. године, када побеђује свог зета Лицинија у борби за власт, и када постаје једини владар Империје. - sr.wikipedia.org/wiki/Хришћанство

Паганизам је у својим различитим облицима постојао паралелно са хришћанством све до владавине Теодосија (347-395) када је хришћанство проглашено јединственом званичном религијом царства.

Након Миланског едикта 313. године, када су Константин Велики и Лициније успоставили верску равноправност и када је престао прогон хришћана, паганство полако нестаје. Остаје углавном у траговима и обичајима. Највећи простор који је добио у иконографском смислу видимо у представама Страшног суда, Апокалипсе и другим мањим религиозним сценама. Иконографски тамо су могла да се сместе чудовишта и богови старих религија. Дакле, такве представе су потиснуте, али не и потпуно одбачене.

На крају VII века паганизма као такав очуван је претежно на нивоу свакодневног живота, као „паганске“ навике - празници, магија и астрологија, позоришне и паганске представе.¹⁷

Широм римске империје паганизам је умро у једном облику, да би поново оживео у Римокатоличкој цркви. Зато не само да је наставила да постоји оданост старим божанствима (у новом облику) већ се наставило и коришћење њихових кипова. У неким случајевима истим киповима који су били поштовани као пагански богови дата су имена хришћанских светаца.¹⁸

Несвесно, у које су потиснути ти пагански садржаји, доприноси да у човековој психолошкој реалности митска бића трају дуже него религије из којих она потичу.

На тај начин митски садржаји се повлаче у унутрашњу реалност људске психе и добијају нови простор за своју дубљу димензију.¹⁹

Немогуће је негирати паганство, лудост је у њему видети злу саблазан; паганство је било истинско откровење, али првобитно, непотпуно, једнострано и постојали су дубоки, мистични разлози пропасти паганства као религије, или тачније скупа различитих религија, локалних или општих култова. Паганска култура, паганска филозофија и уметност нису пропали; они су надахњивали учитеље цркве и градитеље Цркве. Несрећа није у томе што је

17 Oxford Dictionary of Byzantium, Oxford university press, New York, 1991. год.

18 ВУДРОУ, Ралф, *Вавилонска мистеријска религија - идеологија отпалог хришћанства*, Metaphysica, Београд, 2012. год.

19 ЈОВАНОВИЋ, Бојан, *Дух паганског наслеђа*, Дерета, Београд 2015. год.

хришћанска историја била противречна, што је свет постао паганско-хришћански, што је он у потпуности био прожет дуалистичком свешћу.²⁰

Познато правило развоја од нижих ка вишим представама претпоставља да раније старе представе не нестају у потпуности, већ постају део нових, сложенијих религијских форми. Елементарни облици су полазиште, али у процесу регресије и исход претходних, виших религијских представа. Сагледана као фаза у формирању виших ентитета, религијска реалност ниже митологије није одређена једносмерним и неповратним процесом. Стварање и настајање богова често само претходи њиховом растварању и нестајању.²¹

Тако су многи грчки богови добили своје нове улоге у хришћанској религији. Постали су свеци, пророци. Такође и многа митолошка места, као што је подземље односно Хад, постају сад пакао. Тако је са једне стране паганско потиснуто, док је са друге стране само модификовано.

Када су пагански богови били ослобођени њиховог божанског статуса и паганских митских ликова уопште били су крштени као неспорни у очима хришћана. Грчки митови и митски ликови опстајали су углавном током анти-класичног периода ране хришћанске ере. Рана хришћанска иконографија није имала жељу да одржи пагански мито, али без недостатка наслеђене формуле за библијско представљање, окренула се паганским сликама познатих тама и често мењала контекст, атрибуте, значење, а у неким случајевима и само имена ликова за приказивање у библијским причама.²²

Оваква поновна употреба паганског материјала била је у складу са другим сличним променљивим трансформацијама, укључујући пренамену паганских храмова и светиња у хришћанске центре обожавања, као што је то био случај са Партеконом који је претворен у цркву.²³ Неке позајмице нису захтевале никаква сликовна прилагођавања, с обзиром да су слике допринеле и паганским и хришћанским концептима приказаних фигура. Дакле, на пример, сјајан глава Хелиоса на хеленистичким родинским новчићима је била

20 БЕРЋАЈЕВ, Николај, *Филозофија слободе*, део други, Логос - Ант, Београд, 1997. год.

21 ЈОВАНОВИЋ, Бојан, *Дух паганског наслеђа*, Дерета, Београд 2015. год.

22 KILINSKI, Karl, *Greek myth and Western art: the presence of the past*, Cambridge University Press, New York 2013.

23 en.wikipedia.org/wiki/Parthenon

Партеон је претворен у хришћанску цркву Богородице у последњој деценији VI века

прихватљива слика у свом непромењеном стању, јер се то тумачило као приказ Христа са Круном трња. Други примери древних слика који у основи не захтевају никакве промене, али су постигли сасвим другачије значење за хришћанску идеологију јесу оне везане за Одисеја и јарбол његовог брода, где се подвлачи људска патња између живота и смрти, алудирајући притом на Васкрсење.²⁴

Дионис је још један прототип за Христа, не само зато што је био божански као син бога и смртне жене, већ и зато што се сматрао двоструко рођеним, па зато и симболом васкрсења.²⁵

Римски бог Марс првобитно је био бог који је чувао поља пшенице. У хришћанству је постао је Свети Мартин. Римски бог Куиринус постао је Свети Кирин, а одатле постоје разни „светитељи коњичких ратника“ као што је Свети Цир у Француској. Ови светитељи су били веома популарни и обично обожавани у средњем веку у Француској, Холандији и источнохришћанским земљама.²⁶

Паганство као латентна могућност верске обнове је живо упориште елементарне религијске свести. Духовни свет нижих митских бића је основа на коју су свођени и виши религијски ентитети у процесу њиховог оспоравања, детронизације и потискивања с аспекта нове, друге вере. Такав регресивни процес реактуализације анимистичких представа, због чијег се првенствено демонског значења може означити демоноцентричношћу, одвијао се након успостављања хришћанства као доминантне, званичне вере.²⁷

На најједноставнији начин пагански богови су добијали нове улоге тамо где је за тако нешто било највише места. Дотадашња паганска веровања, а међу њима и представе о вишим религијским ентитетима, свођена су том приликом на ниже творевине које су добијале и негативни вредносни предзнак. Лик ђавола у народним веровањима делом је настао као резултат таквог процеса. Демони, одређени као зли духови, у традицији европских народа често су некадашња божанства бивших, потиснутих религија. Зато

24 KILINSKI, Karl, *Greek myth and Western art: the presence of the past*, Cambridge University Press, New York 2013.

25 KILINSKI, Karl, *Greek myth and Western art: the presence of the past*, Cambridge University Press, New York 2013.

26 piereligion.org/pagansaints.html

27 ЧАЈКАНОВИЋ, Веселин, *Неколике опште појаве у старој српској религији*, Годишњица Николе Чупића, XLI, Београд, 1932.

читав тај процес с обзиром на резултат оживљених веровања у нижа митска бића спада у појаву коју смо већ означили постхришћанским паганством. Детронизација ранијих божанстава завршава њиховом анимизацијом, односно процесом регресије на претходни, нижи развојни облик религијског и митског живота.²⁸

Како је хришћанство прихваћено тако се сматра да је паганство онај одбачени, другачији избор у односу на њега. Паганско је непризнати, „несвесни“ религијски чинилац утолико значајнији и израженији уколико је увећана опасност опстанка и одржавања верског идентитета. Паганско и хришћанско као међусобно различити и супротстављени светови подразумевају, међутим, и трећи елемент: могућност преображаја и комуникације.²⁹

Тако овај сегмент и постаје мени најинтересантнији. Управо тај преображај како на самом почетку хришћанства, када је паганско прелазило у хришћанско, тако и касније када се хришћанство кроз савремену уметност преображавало у нове поетике не инсистирајући на вери, већ пре свега на снази уметничког приказа. Такво одбацивање вере, у овом случају хришћанске, опет води ка паганском обичају.

Жива анимистичка свест савременог човека најизражанија је у време његовог детињства и остаје као паганска константа и његовог религијског бића све до њеног превладавања током индивидуалног процеса. Као таква се лако кроз савремену уметност поново појављивала. Како је јачала индивидуалност изражаја, тако се у радовима одређених уметника могла видети његова анимистичка свест.³⁰

Паганство се нарочито одржало путем усмених, а касније и писаних предања у виду бајки. То је још један начин на који је анимистички дух опстао и задржао се до данас. У већини бајки између природног и натприродног, стварног и измишљеног нема правих супротности, односно прелаз из различитих светова за јунака је безболан и лако остварљив. Ликови су устаљени, типски. Присутни су карактеристични родбински односи попут односа маћехе и пасторке или неколико браће, при чему је најмлађи обично носилац

28 ЈОВАНОВИЋ, Бојан, *Дух паганског наслеђа*, Дерета, Београд, 2015. год

29 ЈОВАНОВИЋ, Бојан, *Дух паганског наслеђа*, Дерета, Београд, 2015. год

30 ЈОВАНОВИЋ, Бојан, *Дух паганског наслеђа*, Дерета, Београд, 2015. год

радње. Међу ликовима се осим породичних појављују и ликови који су носиоци неког друштвеног статуса, попут краљева, принчева, принцеза или слугу. Присутна су и чудесна бића попут змајева, ала и аждаја, вила, вилењака и патуљака који су најчешће непријатељи јунака, али и животиња које су углавном помагачи. Јунак је носилац позитивних особина и најчешће руши неки табу или забрану која га потом присиљава на тешке задатке које мора да реши.³¹

Дакле паганство је опстајало не само кроз визуелно изражавање, већ и кроз усмена предања негујући представе о разним нестварним бићима и појавама.

Паганство је одређено не само религијским садржајима већ и психологијом, менталитетом, моралом оформљеним у оквирима религијских схватања.³²

Митски утицај грчких и римских религија, како независно тако и кроз хришћанство, имало је утицај на савремену уметност. Тај утицај се огледа у виду уметничке потребе за неком врстом религије, али и као инспиративна тема, са лакоћом поређења и индетификацијом. Митске представе су огледало људског духа, а начин на који се оне рефлектују говори о путу индивидуалног развоја.

Слика божанства - Настала као плод карактеристичне егзистенцијалне и психолошке ситуације одређене човековим односом према свету и према самом себи, митска бића су израз креативног транспоновања те ситуације у духовну раван у којој и постоје као ентитети друге реалности.³³

Код уметника старих цивилизација приказ разних божанских створења било је плодно тле за креативно испољавање. Уметници су узимали најбоље елементе око себе како би представили божанства. Елементи као што су крила орла, шапе лава, торзо јесу симболи моћи тих животиња и као такви, међусобно повезани, носиоци су натприродних особина. Само додавање других, нетипичних физичких особина већ постојећим животињама или

31 sr.wikipedia.org/wiki/Бајка

32 ЈОВАНОВИЋ, Бојан, *Дух паганског наслеђа*, Дерета, Београд, 2015. год.

33 ЈОВАНОВИЋ, Бојан, *Дух паганског наслеђа*, Дерета, Београд, 2015. год.

човеку чинило је да новонастало створење носи чудовишне особине. Физички дотада невиђеном створењу лако је било приписати чудовишне особине и моћи, те га није било тешко доживети као божанско или бар блиско њему.

На тај начин човек је сам створио представу која би дала објашњење за одређене појаве, болести, непогоде и остале силе природе који није могао да објасни.³⁴

34 ЈОВАНОВИЋ, Бојан, *Дух паганског наслеђа*, Дерета, Београд, 2015. год.

2. Хипотезе од којих се полази

2.1. Присутност паганског у уметности

Остаци различитих паганских обичаја, приказа и веровања успели су да се задрже у разним религијама. Овде се конкретно бавим паганским утицајима на хришћанство, односно на византијску и романичку уметност, са којом сам највише и имала сусрета. Тај утицај се даље транспоновао и на теме савремене уметности. Многе паганске теме које су касније прерасле у хришћанске су одувек биле интересантне уметницима. То је богата грађа, наративна и блиска, те је као таква тема која је радо обрађивана. Међутим, у овом раду се, пре свега, бавим њеним паганским делом односно уметничком емоцијом кроз коју је паганско прошло и развило се у лични израз. Тема је погодна за истраживање јер је имала утицај на уметнике кроз целокупну историју уметности.

2.2. Обим и квалитет грађе

Познатија грађа се односи на уметничке текстове, монографије, цркве, манастире, интернет странице, музејске збирке и списе. Може се рећи да је грађа доступна и богата. Текстова и студија на тему паганског, затим средњовековног сликарства има довољно. Такође, у већој мери су доступне и монографије уметника који су у свом сликарству користили елементе о којима се говори. Многи музеји путем интернета дају добар приказ поставки и збирки радова овакве тематике.

Од нове грађе коришћене су информације прикупљене приликом личних обилазака и опажања културних споменика и ликовних дела. Од значаја су били и интервјуи неких уметника, чиме се непосредно добија информација о намерама и утицајима на њихове поетике, а у односу на тему о којој се говори. Информације су такође добијене и прегледањем видео-материјала.

У друштвеном смислу вера, односно религија одувек је присутна због човекове потребе да објасни ствари и дешавања за које није имао логично решење. Креће се од тога да иако сада човек може да објасни шта доводи до грмљавине, психолошки многи су склони да верују да увек има „још нешто“ (на пример, у Србији то људи често повезују са Светим Илијом, па кажу: „Сад ће да удари Илија Громовник“ иако је познато да је у питању атмосферски електрицитет који се одиграва између два облака или између облака и земље. Стари Словени су веровали да грмљавина настаје кад најмоћнији словенски бог Перун напушта свој двор у кочији. У хинду митологији бог Индра је познат као бог муње, а његово главно оружје је гром).³⁵

Тако остаје човекова потреба, можда и због неразјашњених или неприхваћених теорија шта се дешава након смрти, да верује у још нешто. Религија је нудила одговоре и уверења, а наука је многе оповргла или разјаснила. Могуће да због таквих непознаница паганско као могућност одговора на нека питања упорно опстаје.

35 sr.wikipedia.org/sr-el/Удар_грома

3. Остаци паганског у религиозној уметности

(Византијско фреско-сликарство и монументална уметност романичке Каталоније)

У мом досадашњем раду постоје три полазне тачке које су утицале на моје радове. То су византијска уметност, романичка уметност на поднебљу Каталоније и манускрипти, такође са поднебља Каталоније. За сва три извора заједнички је тематски приступ. Везују их теме анђела, Апокалипсе или сцене Страшног суда, те се посредно ослањају на паганске представе и приказе. У свима је присутан заједнички симбол, односно фигуре крилатих створења, типично пагански заостали симбол.

За разумевање уметности Византије треба напоменути историјски оквир под којим се та уметност развијала.

Наиме, цар Теодосије 395. године дели Римско царство на два дела: Западно римско царство (пад 467. године) и Источно римско царство – Византија (пад 1453. године). Вековне расправе о примату у Цркви између римских папа и цариградских патријарха довео је до црквеног раскола 1054. године. Византијски цареви су прво били свештеници, па тек онда световни владари. Византијска уметност (византијски стил, стил царског двора у Цариграду) издваја се убрзо после деобе царства, али све до почетка VI века тешко ју је разликовати од ранохришћанске уметности.³⁶

36 JANSON, H.W, *Историја уметности*, Југославија, Београд, 1975. год

3.1. Анђеоски прикази у византијској иконографији

Утицај византијске уметности на мој рад лако је објаснити поднебљем и блиским везама у периоду мог одрастања и школовања. Византијске фреске су у том смислу највише утицале на мој рад својом монументалношћу и мирним изразом, који одише достојанством. Поред монументалности фигура генерално, нарочито су ми биле интересантне и фигуре анђела, као и сцене Страшног суда, које су такође приказане у мирном духу.

Што се тиче божанства и митологије у фреско-сликарству византијске уметности, мало је простора на којима су се могле приказати сцене са остацима паганског. Углавном су то бића која вуку корене још из Месопотамије и прехришћанског периода. Представљају својеврсне спојеве познатих животиња у једно ново биће.

Основне карактеристике византијске уметности јесу да се ослањала на ранохришћанску уметност, те се није развијала у вајарству у већој мери, али је зато у сликарству и у ситној пластици нашла простор за исказивање. Византијска уметност је симболична, едукативна и комеморативна. Антропоморфизам је присутан. У приказу фигура аскетизам је изнад личних црта, чак и када се представљају владари или ктитори. Очи су крупне, представљају огледало душе. Карактеристике ликова су у служби религије. Фигуре су вишеструко наглашене и у композицијма и по димензијама. Пејзаж и простор су у другом плану и знатно су мањи. Присутна је обрнута перспектива. Византијско сликарство је негирало стварност, те је духовно увек било изнад телесног.³⁷

У византијској уметности има доста симболике. Тако светлосни зраци представљају божју вољу. Колорит је такође носилац симболике, па је црвена - божја воља, плава - вечно и небеско, бела - божанска светлост, зелена - младост, црна - смрт, а златна - вечност.

У додиру са византијском уметношћу и религијским представама, најистакнутији појам који преузимам у раду јесу крила. То су, дакле, у највећој мери анђеоске фигуре.

Симол крила употребљаван је још у раним представама божанских бића. Од асирске, вавилонске, персијске, египатске, античке уметности, па и у уметности Маја, коришћен је као један од симбола представе религиозних бића.

37 JANSON, H.W, *Историја уметности*, Југославија, Београд, 1975. год

Иако ислам забрањује фигуративне представе, у ретким примерима минијатурног сликарства постоје примери анђеоских фигура. Анђели у исламу се називају *мелеци*, што значи посланик. То су часна створења која је Алах створио од светлости да би га славила и покорно му извршавала одређене дужности и могу чинити само добро. Анђели у исламу су људском оку невидљива, духовна бића створена од чисте светлости. Куран потврђује да анђели имају крила. Анђео Џубрил (Гаврило) има чак 300 парова, дакле 600 крила. Познати анђели у исламу су четири велика анђела (Џубрило, Азраил, Микаил, Исафил), али и многи други.³⁸



Персија, 480. п. н. е



Џубрило силази са неба до Мухамеда

Врло једноставан начин за визуелизацију новог створења јесте комбиновање већ познатих елемената и њихово стављање у нови контекст. Порекло симболичног анђела кроз историју указује на време када је човечанство почело да обликује своје идеје

38 sh.wikipedia.org/wiki/Andjeli_u_islamu

натприродних сила мистичним облицима. Комбиновале су се најјаче животиња на земљи и у ваздуху (лав и орао), које су резултирале бројним гротескним фигурама. Једна од њих је вавилонски ламасу, заштитни дух у сфинго-облику, који поседује крила орла, тело лава и главу краља. Крила су због своје уметничке лепоте ускоро постала најистакнутији део таквих представа. Недуго након тога крила су додата и фигури човека. Хебрејска култура преузела је од египатске и вавилонске уметности приказ створења са крилима. Идеја анђела постаје тако јасна као духовна конотација медијатора или откривача, земаљског гласника.³⁹

Хришћански уметници су били инспирисани асирским сликама крилатих генија, божанства везана за претке, преминуле и генерално заштитнике смрти.⁴⁰

Анђели могу бити, нарочито у ренесанси, и Ероси. Њихова фигура је дечија и симбол су љубави. Познати су прикази женских крилатих фигура, те почев од Ники - античке богиње, представљају Викторију, односно победу.⁴¹

Иако су на почетку анђели били мушкарци, касније они су људске фигуре са крилима, без јасно наглашеног пола и доби. Најстарији прикази анђела у хришћанству су на самом почетку иконографије. Садрже типично паганске форме. У катакомбама у Присциле (Priscilla) у Риму (III век) анђели немају крила. Да би се разликовали од паганских фигура, не носе хитон - као Ника. Касније добијају крила и имплицирају концепцију божјих створења.

Анђели Старог завета разликују зло и добро својом натприродном интелигенцијом и прате вољу Божију. Без обзира на то што имају моћ да убијају, сила се врши само на основу команде Свемогућег.⁴²

Анђели Новог завета су ослобођени од потребе и патње, па се саосећају са људским страдањем, радују се покајању греха, присуствују молитвама душа и прате дух праведног да се повуче када умире. Универзални интерес у њиховој заступљености, било свесно

39 GIORGI, Rosa, *Angels and demons in art*, Getty Publications, Санта Моника, Калифорнија, 2005. год.

40 FOSSI, Gloria, *Romanesque and gothic*, Sterling, New York, 2008. год

41 GIORGI, Rosa, *Angels and demons in art*, Getty Publications, Санта Моника, Калифорнија, 2005. год.

42 GIORGI, Rosa, *Angels and demons in art*, Getty Publications, Санта Моника, Калифорнија, 2005. год.

или на неки други начин, јесте да постоје и искористе своје надљудске силе за благослов наше расе и за добробит појединаца. Почетком IV века хришћанска црква је прихватила постојање добрих и злих анђела, оних који убеђују људска бића да се боре за добро и остављају зло, а други који привлаче људска бића на грех и попустљивост и то су „пали анђели“.

Вера се частито одржава у списима Цркве, у којој учимо да се анђеоска помоћ може позвати у нашој потреби, а да свест о постојању небеских бића треба да буде врхунска утеха за људску тугу и патње.⁴³

Теолози средњег века остваривали су машту и креирали систематску класификацију небеске хијерархије додајући сваком рангу посебну функцију. Класификација је базирана на теоријама Светог Павла, и то видимо у списима када говори о „принципу и моћи у рајском месту“ или о „трону и доминацији“, затим спомиње у Страшном суду „анђеле који нису држали своје право место на тријумфу Арханђела Михајла“. На основу овога анђели се налазе у три тријаде, које су међусобно подељене укупно на девет хорова.⁴⁴

Дакле, хришћанска анђеоска хијерархија означава поредак анђела на небесима. Таква подела потиче од писаних дела Псеудо-Дионисија Ареопагита, теолога из V века, и наводног ученика светог Павла.⁴⁵

У првој тријади Небеских саветника се налазе серафими, херувими и престоли и они су најближе богу.⁴⁶

Серафими – Чуvari Божјег престола.

Они се налазе непосредно и близу Бога, увек су устремљени у вечно познавање Њега. Сазревају кроз блажена знања, хране се божанственом храном (истинама).⁴⁷

43 GIORGI, Rosa, *Angels and demons in art*, Getty Publications, Санта Моника, Калифорнија, 2005. год.

44 GIORGI, Rosa, *Angels and demons in art*, Getty Publications, Санта Моника, Калифорнија 2005. год.

45 sh.wikipedia.org/wiki/Hijerarhija_andedala

46 GUILLEY Rosemary, *The encyclopedia of angels*, Facts on File, New York, 2004.

47 Свети Дионисије Ареопагит, *О небеској јерархији*, www.manastirulesju.org.rs/files/NebraskaHijerarhija.pdf

Сматра се да нико, па чак ни света бића не могу погледати у њих због њихове интензивне светлости. Имају шест крила, два преко лица, два преко тела и два помоћу којих лете. Називају се још и пламеноликима, због љубави која пламти. У Старом завету се спомињу у књизи пророка Језекије (Језек. 1,5) и пророка Исаије (Ис. 6,2) У Новом завету се спомињу у откровењу Јованомом (Откр. Јов 4,7). Серафими се појављују у II веку пре Христа у Књизи по Еноху, где се описују као *drakones* (дрáκονες „Змајеви“), такође се помињу и у гностичким текстовима као змајолики анђели.⁴⁸ Серафими чине Анђеоски хор и вероватно су настали од духовних створења сиријских митова или азијско-вавилонске иконографије. По предању крила су им углавном црвена. После средњег века у иконографији представа Анђеоског хора полако нестаје.⁴⁹

Херувими – Чувари светлости и звезда. Вуку порекло од месопотамијских чувара. Имају четири лица: лице човека, бика (право лице), лава и орла. Познати су и као многооки јер видно прате сва дешавања у васиони. Обично имају крила изнад и испод главе, која су прекривена „очима“ пауновог перја.⁵⁰ Називају се још и тетраморфи.

Престоли – Господари мудрости или Старешине. (Господари буктиње, познати по изгледу налик точковима, једнима унутар других, са стотинама очију). Символи су Божје правде и ауторитета. Ретко се представљају у иконографији.⁵¹

У другој тријади су небески управитељи.

Господства (Доминације) – или Господари индивидуалности, регулишу дужности нижих анђела. Ретко су видљиви смртницима, изгледају попут обичних људи с крилима уз ореол.

Силе (Виртутес) – Одржавају кретње небеских тела због равнотеже свемира, поседују снагу и интелигенцију да одговарају искључиво Богу. Одржавају свемир у равнотежи.⁵²

48 sr.wikipedia.org/wiki/Серафими

49 GIORGI, Rosa, *Angels and demons in art*, Getty Publications, Санта Моника, Калифорнија, 2005. год.

50 FOSSI, Gloria, *Romanesque and gothic*, Sterling, New York, 2008. год.

51 BURANELLI, Francesco, DIETRICK, Robin, BUSSAGLI, Marco, SICA, Cecilia, BERNABEI, Roberta, *Between God and man: angels in Italian art*, Mississippi Museum of Art, Rome, Italy, 2007. год.

52 DOROTHY, Oliver Evelyn, Lewis James, *Angels A to Z*, Visible Ink Press, Canton, MI, 2008. год.



Серафим
Света Софија,
Истанбул (Цариград),
532-537.



Престоли
Манастир Дионисијат
Света Гора, Грчка
XIV век



Серафим
Санта Марија Анеу
Барселона
XII - XIII век

За њих се верује да носе слабости слабих.

Власти (Потестатес) – Носиоци савести и чувари историје, Господари ума. Они су ратници анђели, и по једној теорији Сотона је био њихов предводник до свог пада.

У трећој тријади су Небески гласници.

Врховништва – Носе круну и жезло. Дужност им је извршавање наредби Господства и давање благослова људима, надгледање људи и одбрана религије. Такође, инспиришу нас за уметност и науку.⁵³

Арханђели – Највише рангирани анђели, који преносе Божје заповеди и служе као заповедници анђеоске војске. Према хршћанској науци, постоји седам арханђела: **Михајло**, Војсковођа небеске војске, **Гаврило**, Божји гласник, **Рафаел**, „Онај који лечи“, **Уриел**, Божја ватра или светло, **Барахиел или Малтијел**, Божји благослов, **Јехудијел**

53 GIORGI, Rosa, *Angels and demons in art*, Getty Publications, Санта Моника, Калифорнија, 2005. год.

или Јофијел, Кажњаватељ Божји и **Сеалтијел или Зеадијел**, Божји гласник. Обично су представљени са ореолом око главе који симболизује њихово свето место.

Дакле, крила постају анђеоски симбол и описују дух, моћ и жустрост, а **анђели** су гласници човечанства и уједно су најближи људском роду. Раде под вођством арханђела. Њихов посао је да штите појединачне људе и преносе Божје заповести.

И овде су крила коришћена као симбол моћи, величанства и духовности. Иначе, сваки ниво анђела је носио симболично и своју боју. Те су тако анђели првог нивоа симболично у црвеној боји - боји љубави, другог нивоа у плавој - симбол светла и просвећености.

Касније током XV и XVI века није неуобичајно да, рецимо, крила Херувима буду у другим бојама. Иконографски Арханђели се представљају наоружани, са мачем, и симболизују тријумф. Већина анђела је мушког рода. Представљени су у људској форми са људским лицем, млади, лепи и савршени са божанском природом. Уметник ова крилата бића није приказивао као стара, али ни као инфантилна створења. Чак и када носе дечији лик (Ероси), они симболизују душу регенерације човековог духа. Остају непроменљиви, резистентни на време, уживају у вечној младости и непрекидном блаженству.⁵⁴

54 GIORGI, Rosa, *Angels and demons in art*, Getty Publications, Санта Моника, Калифорнија, 2005. год.

3.2 Апокалипса - Откровење Јованово

Апокалипса (грчки *Apokálypsis* < *apó* „од“ + *kalýptein* „покривати“).

Апокалипса јесте последња књига Библије којом се завршава Нови завет. По хришћанској традицији њено ауторство се приписивало Светом Јовану, апостолу и јеванђелисти, који је Апокалипсу саставио за време свог прогона на острву Патмосу у Додеканезу.

У свом уводу она је упућена као писмо за седам цркава у Малој Азији, али се под симболом броја седам подразумева цело хришћанство, које трпи искушења и прогоне и очекује крај овог света и коначницу у вечном животу. Садржај Апокалипсе је оријенталном сликовитошћу замршена и изванредно динамична Јованова визија, више налик на данашњи филм него на статичку слику. У Апокалипси блешти Јованово виђење Божјег величанства усред неке вечне небеске литургије. У алегоријском и замршеном речнику је порука Јовановог откровења о искушењима Цркве и тежини која ће оптеретити вернике. Апокалипса је даље тајанствена слика о последњој Христовој бици са силама зла, са Сотоним, с Антихристом, која ће се завршити победоносно пред сам крај света, пре последњег суда, и у којој ће епилог бити „небески Јерусалим“, дивно и вечно пребивалиште и блаженство праведника.⁵⁵

У иконографији су најважнији и најчесталији следећи апокалиптични мотиви:

1. Христ међу седам златних свећњака, 2. Христ у слави 3. Старци Апокалипсе, 4. Јагње и књига са седам печата, 5. Отварање печата, 6. Четири јахача Апокалипсе, 7. Душе мученика у белим хаљинама, 8. Падање звезда, 9. Обележавање одабраних печатом Бога живог, 10. Клањање јагњету, 11. Седам труба, 12. Мерење Храма, 13. Антихрист и два Божја сведока, 14. Жена одевена у Сунце и седмоглави змај, 15. Свети Михајло побеђује Сотону, 16. Апокалиптичне звери, 17. Апокалиптична жетва и берба, 18. Седам чаша Божјег гнева, 19. Велика вавилонска блудница, 20. Пропаст апокалиптичког Вавилона, 21. Јахач верни и истинити, 22. Христова победа над апокалиптичном звери, 23. Сотона бачен у бездан, 24. Небески Јерусалим.⁵⁶

55 ИВАНЧЕВИЋ, Радован, *Лексикон иконографије, литургије и симболике западног кришћанства*, Свеучилишна наклада Либер, Кршћанска садашњост, Загреб, 1985. год.

56 ИВАНЧЕВИЋ, Радован, *Лексикон иконографије, литургије и симболике западног кришћанства*, Свеучилишна наклада Либер, Кршћанска садашњост, Загреб, 1985. год.



**Четири јахача
Апокалипсе**
Алберт Дирер
(Albrecht Dürer)
1498.
дрворез

У неколико наврата сам се бавила овом темом, и то углавном узимајући сегменте приче. Управо овде су неке од најинтересантнијих комбинација чудовишних створења. Тако се у Апокалипси помиње глас који се обраћа Јовану, а појављује се са седам свећњака, у десној руци са седам звезда, а из уста му излази мач оштар са обе стране (свећњаци представљају цркве, док звезде представљају анђеле). Затим, представљање Четири јахача апокалипсе. Овде је богата ликовна и наративна представа у којој прво долази до отварања печата. Појављује се бели коњ, чији коњаник носи стрелачки лук; риђи коњ, чији коњаник је имао моћ да узме мир на земљи и носио је велики мач, црни коњ са јахачем који држи вагу, затим зеленкаст на ком је јахала Смрт. Следи врло креативна и инспиративна представа о седам анђела са седам труба, као и анђео под жртвеником који је бацао муње и громове на земљу. Како су они бацали зло на земљу тако имамо још један опис нових чудних бића - скакавце који су имали људска лица, женску косу, лавље зубе и репове као шкорпије. Након тога, уметник нам нуди представу коњаника који убијају, а који су имали ватрене и плаве и жуто обојене оклопе, коњске главе као главе лавова, док им је из уста излазила ватра, сумпор и дим. Репови су им слични змијама са главама.⁵⁷

57 *Нови завет*, Библијско друштво, Београд, 1992. год.

Даље се у Апокалипси говори о трудној жени у порођајним боловима и аждаји.⁵⁸ На овом примеру можемо видети управо богато наслеђе паганских садржаја. Аждаја је представљена са седам глава, десет рогова и седам круна, репом који повлачо трећину небеских тела и баци их на земљу, а притом чека да прождере женино дете. Арханђел Михајло је са анђелима напао аждају и бацио је на земљу, међутим, жена добија крила да одлети - и овде имао директну везу са античком богињом Ники.

Такође, спомиње се Звер „као пантер, са ногама као у медведа, а устима као код лава“ или друга Звер са „два рога као у јагњета“. Дакле, постоји богат опис бића који директно вуку своје корене и креативни приступ из паганских представа.

58 Откр. Јованово 03. 08

3.3. Утицај византијске уметности на мој рад

Поред богатог византијског наслеђа, навешћу неке од цркава чије су фреске значајно утицале на мој рад. Овај утицај огледа се кроз ликовне приказе одређених тема у којима се задржао пагански дух, али и утицај колористичког приступа и монументалности приказа.

Како је као и код осталих младих народа тако и у средњовековној Србији малобројна елита осетила потребу за вишом, монументалном, уметношћу. Немањићи су одлучно утицали и на образовање српске средњовековне уметности. Цркве у младој српској држави највероватније зидају и декоришу грчки мајстори. Осећајући - у оквиру својих религиозних схватања - потребу да се афирмише као градитељ цркава, Немања је ударио темеље једној породичној традицији, која се касније столећима неговала.⁵⁹

Нешто касније граница између Византије и Србије, узнемирена и тешко померљива, стара готово читав век, нагло се срушила 1282. године. Тада су српске војне јединице под вођством новог краља Стефана Уроша Милутина продрле у слив Вардара, заузеле Скопље, Штип, Полог и зауставиле се испред Велеса, Прилепа и Охрида. Сви напори Византије да се поврате одузети градови и земље остали без успеха. После неких продора Срба до Егејског мора, потражен је начин да се успостави мир са Милутином. Цар Андроник II Палеолог одлучио је да српском краљу понуди своју ћерку Симониду за жену и да као мираз поклони Србији освојене византијске области.⁶⁰

На тај начин је дошло до значајног ширења византијске уметности на српско поднебље.

Озбиљан тон српског средњовековног сликарства испољава се на први поглед у уздржаном колориту, у истицању скромности одеће, ставова и израза насликаних. То сликарство које жели да истиче унутрашњу лепоту насликаних веома је високих естетских квалитета, пре свега са фино нијансираним богатим колоритом, у структури сличном колориту дворских мајстора, само без ефектних акцената декоративног карактера. Касније, нови стил ренесансе Палеолога појавио се као оштра супротност оним концепцијама које су

59 РАДОЈИЧИЋ, Светозар, *Српска уметност у средњем веку*, Југославија, Београд, 1982. год.

60 ЂУРИЋ, Војислав, *Византијске фреске у Југославији*, Југославија, Београд, 1974. год.

доминирале у ведром сликарству класичних концепција из средине XIII века. Композиције су драматичне, са много учесника. Дубок и таман простор, наметљива пластичност, прљаво сиви колорит, ексцесивни покрети - све је то давало новом сликарству, драматичном и веома распричаном, извесну грубу театралност, често подвучену ефектним реалистичким детаљима. Иако се то сликарство много служило предлошцима античког порекла: античком фигуром, архитектонским кулисама, позајмицама целих композиција, оно је у суштини било некласично, сувише гласно, сувише контрастно, наметљиво и неуравнотежено.⁶¹

Тешко је објаснити порекло тог снажног, нелепог, сликарства, у коме су се укрштала опречна струјања. Стиче се утисак да је то амбициозно сликарство, подстакнуто новим интензивнијим осећањима, тежило да буде истовремено верски жестоко, а ипак у оквирима античких естетских принципа.

Тематски сликарство је условљено вером, коју је требало ојачати. Познати византијски богослов Никола Кавасила не потцењује слике чуда, али их ставља на друго место, после мука, као теме које се показују само због тога да се појача вера, да се посматрачи чвршће увере у божанску природу Христову.⁶²

Поред тога остаје јака вере у чуда, као и у реликвије. Ово би могло директно указати на паганске остатке на нашим просторима. Тиме су управо овакве сцене чуда и излечења доминирале у српском средњовековном сликарству.

Навешћу неколико цркава у којима је фреско-сликарство својом лепотом оставило изузетан утицај и на мој рад. На неким од тих фресака су управо забележене сцене које су имале паганске остатке, као што су представе анђела, гласника, Страшног суда, Силаска у Ад...

СТУДЕНИЦА - Распеће, Србија, 1190.

Студеница је изузетан представник почетка монументалне уметности у Рашкој. Грађена је у периоду од 1183. до 1196. године, а живопис је завршен 1209. године. Фреске изненађују

61 РАДОЈИЧИЋ, Светозар, *Српска уметност у средњем веку*, Југославија, Београд, 1982. год.

62 РАДОЈИЧИЋ, Светозар, *Српска уметност у средњем веку*, Југославија, Београд, 1982. год.

строгошћу, миром и једноставношћу. Монументални цртеж и светли колорит усклађени су са окер и плавом позадином. Контуре су чврсте. Фронтални ставови дају студеничком сликарству црте једног архаизма. Целокупно сликарство прожима византијски облик, који тежи ка архаичном, старинским средњевековним доживљајем недостижне величине Бога.⁶³

Сцена Распећа, која је типична хришћанска сцена, са собом повлачи одређене паганске иконографске представе као што су анђели, гласници, звезде...

У Студеници је веома наглашен тај моменат истицања воде и крви из Христове ране, које у суд прихвата персонификована фигура Новог завета, а крв пада и на Адамову лобању у дну крста као знак спирања прародитељског греха. На студеничкој фресци још један детаљ упућује да је овде тема смрти Христове била проширена алузијом на његово васкрсење - звезде око Христа сликају се у представљањима Христовог тријумфа над смрћу јер Христос, „звезда сјајнија од видљивих звезда“, сишао је у ад „окружен незалазном светлошћу“ и позвао праведнике речима: „Дођите у светлост“, па је тако осветлио све људе божанским сјајем свога васкрсења. Оваквом иконографском обрадом, а не само помоћу уметничких и формалних средстава, композиција Распећа у Студеници има изузетно место; иако појединим детаљима утемељено у старијој уметности, оно је савршено укључено у литургијски програм студеничког сликарства и есхатолошки интонирану декорацију око Немањиног гроба у западном травеју.⁶⁴

СОПОЋАНИ, Србија, 1243-1276.

Интензивни уметнички израз најлепших сопоћанских фресака дефинисан је у уравнотеженој хармонији цртежа и колорита. Снажни облици и живе боје обуздани су чврстом логиком композиције која импресионира својом сигурношћу. Симетрични пандани великих маса оживљени су зналачки варијацијама контраста: ставова, гестова, колористичких акцената, и све то у импозантним количинама и форматима. Сопоћанско Успење Богородице свакако спада међу најмонументалнија дела средњевековног европског сликарства. Велике фреске сопоћанског наоса инспирисане су углавном

63 РАДОЛИЧИЋ, Светозар, *Српска уметност у средњем веку*, Југославија, Београд, 1982. год.

64 РАДОЛИЧИЋ, Светозар, *Српска уметност у средњем веку*, Југославија, Београд, 1982. год.

текстовима Новог завета.⁶⁵

На неким композицијама се, ипак, осећа утицај апокрифних текстова, нарочито на фрескама *Смрт Богородице* и *Христов силазак у ад*. Сликаство старе сопоћанске припрате знатно се разликује од фресака у наосу. То сликарство, за коју годину млађе од фресака у наосу, не инсистира на ефектима монументалног. Уместо великих композиција сликају се бројни циклуси, фигуре постају мале, а сцене збијене. Нова тежња ка наративном, поучном и литерарном потпуно је разбила прегледност зидне сликане декорације. На северном зиду у хоризонталним регистрима нижу се, у непрекинутом ритму, илустрације Страшног суда; на источном зиду насликани су васељенски сабори, на јужном генеалошко стабло Христово, а на западном зиду старозаветна легенда о Јосифу. Ово је био нови класицистички правац у коме су тенденције ка литерарном почеле све више да преображавају старо, по садржини једноставно, а естетски изванредно сликарство у нову учену уметност, углађених, сликарски доста монотоних, решења.⁶⁶

ЦРКВА СВ. КЛИМЕНТА (Богородица Перивлепта) у Охриду, 1295.

(Црква је посвећена Богородици Перивлепти, али како су Османлије порушиле цркву Светог Климента, његове мошти су пребачене у ову цркву, па је она тако позната под оба имена).

Највећи и најзначајнији споменик у Македонији, са сликарством XIII века, јесте црква Богородице Перивлепте у Охриду. На фрескама први пут су у византијском зидном сликарству дошла до изражаја нова схватања такокозвана „ренесанса Палеолога“, која ће дати многобројна дела у првим деценијама XIV века.

Фреске су рађене у периоду од 1294. до 1295. године по жељи Протона Сгура великог хетеријарха Византијског царства, рођака цара Андрогиника II Палеолога. Некада се изнад улазних врата у цркви налазио обојени рељеф с портретом ктитора, која се клечећи моли пред иконом Богородице Перивлепте. Сада је он у Народном музеју у Охриду, а дуг фреско-натпис у припрати сведочи о времену настанка и ктитору цркве. Фреско-декорација је пребогата темама и скривеним иконографским значењима.⁶⁷

На јужном зиду, насликан је апостол Петар како гази Ад носећи црквицу на раменима

65 РАДОЈИЧИЋ, Светозар, *Српска уметност у средњем веку*, Југославија, Београд, 1982. год.

66 РАДОЈИЧИЋ, Светозар, *Српска уметност у средњем веку*, Југославија, Београд, 1982. год.

67 ЂУРИЋ, Војислав, *Византијске фреске у Југославији*, Југославија, Београд, 1974. год.

коју му је дао Христос. То је сасвим ретка тема, која се нешто касније јавља и у Србији, а зачела се у Охриду на основу неких старијих иконографских предлогака у којима је дошло до извесних слободнијих тумачења речи јеванђелиста. Тако је сликарство Богородице Перивлепте, врло учено и сложено, добило нешто и од духа охридске средине у којој је стварано.⁶⁸

Фреске у цркви извели су Михаил и Ефтихиј, два фреско-сликара (зоографа) који су осликали више цркава по Македонији и Србији, као што су Богородица Љевишка (1307) у Призрену, у Србији, и Старо Нагоричино (1313) у Македонији. Они су то извели у стилу тзв. палеолошке ренесансе (назване тако по последњој византској династији - Палеолозима). Поред богатог живописа на отвореном трему Климентове цркве насликане су три велике сцене од којих је једна, не баш добро очувана, сцена Страшног суда. Приказана је свечаност трибунала, суђење, персонификација земље и мора и сцена раја, те неизоставне представе пакла, мучења и казни, огњена река и мерење душе. Богатом иконографијом се приказују драматична и дубоко изражајна расположења.⁶⁹

БОГОРОДИЦА ЉЕВИШКА, Страшни суд, Призрен, Србија, 1306-1307.

Богородица Љевишка је древна српска православна црква у Призрену, задужбина краља Милутина. Црква је подигнута у периоду 1306-1307. године на остацима старијег катедралног храма из XII века, који је такође заснован на месту још старије, ранохришћанске цркве.

Како је уништено готово пола декорације, ипак се може закључити да је црква била пребогата темама. У наосу и бочним бродовима налазе се циклуси Великих празника, Страдања Христовог, Чуда и параболоа, Житије Св. Николе, Акатиста богородице и Вознесењских сабора, уз неке старозаветне ехаристичне сцене. У унутрашњем нартексу је породица Немањића, а у спољашњем су поред Страшног суда и циклуса Крштења Христовог, насликане и композиције и пророци, сибиле и антишки филозофи који су везани за прослављање Богородице) Стабло Јесејево, Лествице Јаковљеве...⁷⁰

Сцена Страшног суда се налази са спољашње стране припрате и насликана је у периоду од 1310. до 1313. године.

68 ЂУРИЋ, Војислав, *Византијске фреске у Југославији*, Југославија, Београд, 1974. год.

69 ГРОЗДАНОВ, Цветан, *Црква светог Климента Охрид*, Епархија Дебарско-кичевска Охрид; Turistkomerc, Загреб, 1991. год.

70 ЂУРИЋ, Војислав, *Византијске фреске у Југославији*, Југославија, Београд, 1974. год.



Богородица Љевишка, **Страшни суд**, Призрен, Србија, 1306-1307.

ГРАЧАНИЦА, Страшни суд, Србија, 1321.

Манастир Грачаницу је саградио краљ Милутин 1321. године и посветио је Успењу Пресвете Богородице. Манастир се налази у селу Грачаница, код Приштине. У XVI веку припрата је живописана фрескама. Михајло и Евтихије, познати сликари из Солуна завршили су фреске у главној цркви до 1321. године.⁷¹

Грачанички циклуси распоређени су сувереном вештином. Све је међусобно повезано, све је теолошки смишљено и у детаљима обрађено до крајњих финеса. Највиши делови унутрашње архитектуре исликани су према утврђеној шеми која је била дефинисана већ у старијим црквама Милутиновог доба. Испод великих празника у поткуполном простору вешто се убацују Христове параболе и сцене учења. Испод тих мирних, свечаних prizora, скоро без покрета, одвија се у живом ритму дуги циклус Страдања - драматичан и исцрпан; испод сцена **Страдања** ритам постаје блажи у појасу који показује догађаје после Ускрснућа. Из тог кружења ритмова разне брзине, који сви теку у истом правцу од југоистока преко југа, запада и севера до североистока, издвајају се две монументалне

71 ЂУРИЋ, Војислав, *Византијске фреске у Југославији*, Југославија, Београд, 1974. год.

композиције, на горњем делу источног зида грандиозни *Христов силазак у ад*, и на западном зиду велика фреска *Успење Богородичино*. У мање видљивим деловима цркве сликане су остале безбројне сцене и фигуре: цели календар, Страшни суд, живот Богородичин, живот св. Николе, Христова чуда, генеалошко стабло Немањића и портрети краља Милутина и његове младе жене Симониде.⁷²

Страшни суд, изведен пред Милутинову смрт, доведен је у непосредну везу с његовим портретом и са стаблом Немањића, које се први пут у Грачаници јавља као решење које се ослања на иконографију и облик стабла старозаветног Јесеја.⁷³



Грачаница, *Страшни суд* - детаљ, Србија 1321.

Уметност грачаничког мајстора, упоређена са раним класицистима, знатно је динамичнија, јача у изразу и слободнија у композицији; он је, у извесној мери, романтичар, нарочито у вештој и темпераментној тектоници његових контраста, у покретима и сукобима црно-белог. Распоређујући сигурно фигуре у простору, главни грачанички сликар, у жељи за

72 РАДОЈИЧИЋ, Светозар, *Српска уметност у средњем веку*, Југославија, Београд, 1982. год.

73 ЂУРИЋ, Војислав, *Византијске фреске у Југославији*, Југославија, Београд, 1974. год.

новим, прави композиционе инверзије: особе које су биле у последњем плану пребацује у први, а протагонисте који су некада стајали најближе гледаоцу премешта у дубину. Ранија доминантна статичност ликова се губи, гестови и покрети постају живљи, некада једва наговештена ритмика набора на одећи смело се надима и на крајевима залепршава као да се догађаји збивају у неком дубоком, тамном и ветровитом простору.⁷⁴

У Грачаници су највеће и стилски најречитије слике добиле почасно место на широким површинама поткуполног простора (Васкрсење, Скидање с крста, Успење, Оплакивање Христа, Полагање у гроб) или на западном зиду (Страшни суд).

Све те слике су и дела најбољих сликара, већим делом Михаила и Евтихија, од којих су неке, као Рај или персонификација мора из Страшног суда и портрети ктитора, права ремек-дела њиховог стваралаштва. У стилском погледу, грачаничко сликарство је права синтеза знања и умећа Милутинове дворске радионице надахнуте престоничком „Ренесансом Палеолога“.⁷⁵

Поред ових цркава српске средњовековне уметности које су значајно својом лириком утицале на мој рад, споменућу још неке које су такође садржале фреске *Страшног суда* и оставиле изузетан траг у византијској уметности.

Катедрала Санта Марија Асунта је базилика на острву **Торчело** у Венецији у Италији, основана 639. године. То је значајан пример венецијанско-византијске архитектуре, једне од најстаријих верских објеката у Венету, који садржи најраније мозаике на подручју Венеције.⁷⁶

Најважнији уметнички елемент катедрале су мозаици. Један од њих јесте мозаик Страшног суда и покрива западни зид катедрале. Израђен је у XII и XIII веку од стране венецијанско-византијских мајстора.

На доњој десној страни видимо Пакао у свом најдрагоценијем изгледу икада. Анђели пробијају своја копља у људска тела, а црни ђаволи лете околу. На доњем делу фреске су бескрајне лобање које плутају околу. Сцена је врло сурова са приказима делова тела разбацаним по композицији. Вероватно су мајстори из Цариграда донели овај богат низ

74 РАДОЛИЧИЋ, Светозар, *Српска уметност у средњем веку*, Југославија, Београд, 1982. год.

75 ЂУРИЋ, Војислав, *Византијске фреске у Југославији*, Југославија, Београд, 1974. год.

76 en.wikipedia.org/wiki/Torcello_Cathedral



Торчело, **Страшни суд**, XII век

имагинативне моћи. Знамо да XII век није био срећан период за људе који су живели на острву Торчело које се претворило у мочваре. Многи људи су умрли од болести попут маларије. Ове околности могу играти улогу управо за овакав одабир саме сцене Страшног суда.⁷⁷

Црква Светог Спаса у Хори је средњевековна византијска црква, данас музеј Хора у Истанбулу. Импресивна декорација унутрашњости изведена је између 1315. и 1321. године. Унутрашњост објекта покривена је неким од најстаријих и најфинијих преживелих византијских мозаика и фресака. Мозаик је најфинији пример ренесансе палеолога. Уметници остају непознати. У цркви се налази и велика, сложена фреска Страшног Суда

77 rijksmuseumamsterdam.blogspot.rs/2011/12/cathedral-of-santa-maria-assunta.html

- са традиционалним приказом.⁷⁸ Садржи натписе за објашњење слике. На овој фресци Исус говори осуђеним душама: *одлазите од мене, проклети, у вечну ватру, припремљени за ђавола и његове анђеле (Матеј 25:41)*. Велика црвена површина представља **Огњену реку** која се слива у пакао односећи за собом осуђене.⁷⁹



Црква Светог Спаса у Хори, Истанбул
Страшни суд
1315/1321.

Манастир Воронец у Румунији изградио је Стефен Велики, 1488. године. Манастир је осликан споља, као и у унутрашњости. Саграђен је након победе у битци над Османлијама, као обећање Стефановом духовном оцу и саветнику Данилу Пуштенику, који је живео у

78 romeartlover.tripod.com/Istanbul2.html

79 en.wikipedia.org/wiki/Chora_Church

ћелији на том подручју.⁸⁰

Фреске су осликане између 1534. и 1535. године. Имена уметника су непозната, осим једног мајстора Марка. Фреске су интензивне боје нарочито због ултрамарин плаве. Вероватно најуспешнија слика јесте она на западном зиду и представља *Страшни суд*.⁸¹ И овде је коришћена иконографија *Огњене реке* у којој се налазе проклети.

Фреска открива импресивну полихромију и декоративни ефекат. Сцена укључује молдавске музичке инструменте, тадашњу одећу и локални пејзаж. Због високог квалитета фресака црква је постала позната као „Источна Сикстинска капела“.



Воронец, Румунија
Страшни суд
1534/53.

80 en.wikipedia.org/wiki/Voroneț_Monastery

81 romania-insights.com/listings/voronet-monastery/

3.4. Фреско-сликарство Каталоније

Захватајући период од XI до XIII века, романска уметност пружа корене у само античко доба, које се сматра, не без разлога, магловитим (од V до X века). Честа узастопна пустошења онемогућују нам да успоставимо чак и релативни континуитет те прелазне уметности која везује антику за романско доба. Ипак, по општем признању, врло је изразита индивидуалност дела која су се појавила на дворовима извесних владара, на пример Карла Великог (Charlemagne) у IX и на дворовима Отона X у веку.

Шпанија, ослабљена и осиромашена борбама које је водила од почетка VIII века против ислама, доживљава посебну еволуцију, у којој се потврђују стилистичке тежње које ће директно утицати на развој романске уметности, тј. мозарапске и астурске. Треба сачекати XI век да би сликарство, после архитектуре и скулптуре, достигло стварни процват и стекло очигледну снагу и јасноћу стила. Ислам је заузимао простране делове шпанске територије све до XIII века, те се романска уметност среће само на северу - у Старој Кастиљи и Арагону, а нарочито у Каталонији. Географски положај ове последње, њено суседство са Француском и преко Провансе са Италијом повољно су утицали на културни развој.⁸²

У романско доба Каталонија је била још независна грофовија, у којој је сељачка средина играла важнију улогу од градских центара, што доказује и само ширење романске уметности у пиринејским областима и више на запад, дуж пута за Сен Жак де Компостел. Овим се путем није ишло само на ходочашће него је служио и за многобројне и плодне уметничке сусрете. Од 1150. Каталонија и Арагон се уједињују, и у погледу уметности између њих настаје извесна унија, која ће се продужити и у готском периоду.

Тачно је да су интернационални карактер монашких редова и велики удео Цркве у развоју цивилизације, као и чињеница да су се уметници како у погледу иконографије тако и у погледу композиције слике морали да подвргавају наређењима опата и бискупа, који су служећи традицији одређеној и свима детаљима и принципима допринели јединству романског сликарства.⁸³

82 Ricard Gudiol Jose, *Каталонска романска уметност - зидно сликарство*, Нолит, Београд, 1967. год.

83 Ricard Gudiol Jose, *Каталонска романска уметност - зидно сликарство*, Нолит, Београд, 1967. год.

Међутим, постојао је и један други чинилац – социјални, можда још важнији него они претходни. У питању је луталачки карактер уметничке професије. На тај начин сликарима нигде није био омогућен континуалан рад. Религиозна дела су многобројна.

Мада обухвата наративне теме из јеванђеља, из мучеништва и животе светаца, као и приче из Старог завета, алегорије, визије пакла, чудовишта и друге фолклорне елементе, црквена иконографија је нарочито посвећена визијама Језекиља и апокалипси.

Ова уметност зачуђава великим мајсторством и уједначеношћу, помоћу чега уметници развијају теме у уским оквирима естетичке визије свог времена. Ова дела, која често називамо фрескама, мешавина су фреско-технике и темпере. Првом се служило да се фиксирају основни тонови композиције, а другом техником да се назначе детаљи и облици.

Ниједно име уметника овог периода није познато, али се срећемо са делом Мајстора из Педрета који је радио у последњој четвртини XI века. Сликари византијске истанчаности и осећајности. Установио је романску „класику“ на територији Шпаније. У апсиди Санта Марија д Анеу сликао је Језекиљеву визију евоцирајући пламене точкове херувима и серафима са крилатим посутим очима. Поред њега, траг је оставио и Мајстор из Тахуља.⁸⁴

Византијском формализму ових мајстора супротставља се сликар кога сматрају творцем Страшног суда у Цркви Санта Марија де Тахуљ. Његовим се сматра у истој цркви и интересантно приказивање борбе Давида и Голијата, дело које изненађује својим живим и немирним ритмом.

У цркви *Сант Хоан де Боа* откривене су слике у једном, наизглед, архаичном стилу. Зачуђава контраст између примитивизма тих великих композиција и реализма извесних детаља. Највећи изузетак представља *Каменованье Светог Стефана*, где фигуре, рађене са великом уздржљивошћу, својом снагом и драматичношћу подсећају на илуминаторе.

Дакле, Каталонија је у доба шпанске романике у великој мери била једна од најистакнутијих области уметничког стварања. При томе је уметнички стил који се развијао имао разлике у односу на остатак Шпаније, а све захваљујући ходочасницима преко којих су размењивали утиске са средњом Европом.⁸⁵

84 RICARD GUDIOL, Jose, *Каталонска романска уметност - зидно сликарство*, Нолит, Београд, 1967. год.

85 RICARD GUDIOL, Jose, *Каталонска романска уметност - зидно сликарство*, Нолит, Београд, 1967. год.

Врхунски пример и свакако један од најзначајних утицаја романичког сликарства Каталоније који је деловао на развој мог рада јесу фреске Цркве Светог Јована у Боиу (XI и XII век).

Фреско-сликарство овог периода богато је паганским остацима, нарочито у сценама које опомињу, какве су сцене Страшног суда и мучења.

Као и многе друге цркве из региона Пиринеја (Црква Светог Климента, Црква Свете Марије, Црква Узнесења Девике Марије...), биле су богато украшене, јер је становништво било изузетно имућно.⁸⁶



Свети Јован де Бои,
Звери Апокалипсе
XI век

Фреске ових цркава су пренете у Музеј националне уметности Каталоније у Барселони, где сам их и видеља. Иначе, цркве се налазе у долини која је била богата налазиштима сребра, па је свака имала богату декорацију. Налази се на Унесковој листи светске баштине⁸⁷. Имала је осликане спољашње зидове, а 1919. године рестаурацијом су фреске пребачене у МНУК. Унутрашња декорација је замењена копијама, а оригинали су такође пребачени у Барселону.⁸⁸

⁸⁶ www.centreromanic.com

⁸⁷ whc.unesco.org/en/list/988

⁸⁸ www.centreromanic.com/en/techniques-and-materials

Свети Јован де Бои тробродна је базилика одвојена луковима који се налазе на масивним и ниским стубовима. Бродови су покривени дрвеним гредама са три полукружне апсиде. Централна апсида је срушена током реконструкције коју је црква претрпела током XVII и XVIII века. Са јужне стране цркве налази се звоник. Квадратног је облика и има три спрата. Звоник показује конструктивну еволуцију цркве: база одговара првом романичком периоду, док је други спрат из XII века, а последњи модерна фактура. Зидови цркве и основа куле су изграђени од неправилног камена и спадају у прву конструктивну романичку грађевину Шпаније.

Улаз је са северне стране и првобитно се ту налазио трем који је штитио спољашњу декорацију у виду слепих лукова и фризова облика зубаца тестере. На спољашњој северној страни цркве, око лука врата, налази се фреска која представља Богојављење. У центру композиције је кружни облик, ношен уз подршку четири анђела. С једне стране ове сцене је фигура светог Јована са светом књигом у руци, а са друге три фигуре који заједно чине централну композицију. Цела сцена је ограничена геометријским фризом.⁸⁹



Давид и Голијат,
Црква Богородице,
Шпанија, око 1123. год.



Апокалиптично Јагње,
Црква Светог Климента де Тула,
Шпанија, око 1123. год.

Фрескопис је имао функцију преноса хришћанских моралних порука верницима.

Сачуване сцене чине свеци и благословени. Фреске са свецима заузимају највећи део зидова и представљају небески универзум. У другом делу декоративног живописа, који се налази у нижим деловима цркве, представљене су животиње и звери. Њихова улога је да прикажу земаљски свет и заузимају мању површину. Затварање репертоара је на западном зиду приказивањем Страшног суда.⁹⁰

Неке од најзначајнијих сцена су: **Каменовање Светог Стефана**, где је Свети Стефан представљен како клечи и моли са рукама подигнутим нагоре, изнад њега је Божја рука представљена са снопом светлости која обасјава свеца, док троје људи баца камење на њега. Три егзекутора су у различитим позицијама, те тако симулирају покрет: држање, замахивање и бацање камена. Сцена представља снагу мученика, као пример који следи, испитивање и тешкоће које верник мора надвладати. Сцена је у црвеним и светлим тоновима и одише једноставношћу.⁹¹



Каменовање Светог Стефана, Свети Јован де Бои, Шпанија, око 1100 год.

90 www.centreromanic.com

91 CASTINEIRAS Manuel - Camps Jordi, *L'Art Roman*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2011.

Фреска је настала у касном XI веку и у најмаркантнијем облику представља шпанско сликарство уопште. Макар то дело имало најдубље корене у византијском сликарству, посматрачу много више од тога казује монументално замишљена и на класици заснована композиција и јачина израза. Суровости мучитеља супротстављено је нешто готово лирско у преданости мученика, чији је поглед уперен увис, ка Богу. Све је то још наглашено контрастом боја, тамноцрвеном, опалноплавом, светложутом.⁹²



Страшни суд,
Црква Богородице у Таулу,
Шпанија,
око 1123. год.

92 DE PALOL Pedro, Hirmer Maks, *Шпанија-Уметност раног средњег века од визиготског доба до краја романике*, Југославија, Београд, 1976. год.

На фрескама су приказане и многе животиње. Иако то није типчна иконографска представа, овде је она имала значајну улогу. Наиме, познато је да су средњовековни бестиари књиге са приказима животиња познатих у то време, било да су оне стварне или фантастичне. Имале су јасну моралистичку функцију јер су животиње биле персонификација мана и врлина. У неким романичким црквама слике звери су коришћене да украшавају зидове и карактером животиња преносе вернику одређену поруку. У Цркви Светог Јована у Боиу је фреска петла, животиње чија је песма у зору упозоравала на рођење новог дана и тиме била симбол васкрсења.

Кроз пиктографски израз приказана је људска фигура која носи штаци и додирује полни орган. Овај лик је део регистра који представљају земаљска бића и има јасну морализаторску улогу: његов став и његови физички проблеми непристојни су и представљају моралне недостатке. На западном зиду цркве налазе се звери Апокалипсе. Приказан је змај са седам глава, Звер Апокалипсе и део је слике Пресуде, која заузима цео западни зид. Коначна пресуда са репрезентацијом неба и пакла је подсетник верницима на оно што их чека у загробном животу у зависности од њиховог понашања на земљи.

Целокупно фреско-сликарство је блиско византијском по свом аскетском приказу, а разликује се снажним и необузданим експресионизмом. Управо тај експресионизам каталонских фресака је снажно утицао на мој рад.

3.5 Манускрипти

Након каталонских фресака сусрећем се и са шпанским манускриптима. Њихова необична једноставност, колористички интензитет и јачина цртежа снажно су утицале на мој рад.

Илуминирање рукописа било је познато у египатској, а касније и у античкој уметности, затим га је преузела римска и задржала хришћанска уметност. Рађени су на папирусу, као и на вулуму или пергаменту. Већина средњовековних рукописа, осветљених или не, написана је на пергаменту (најчешће од телеће, козје или овчје коже), али већина рукописа важних за осветљење написана је на најбољем пергаменту, тзв. велум.⁹³

Значајна улога овог сликарства је у томе што је поједине теме приказивало слободније и са много више маште него што се то могло приказати на монументалним приказима или строгим прописима код икона. У одређеним раздобљима где није било услова за радове монументалних размера, овакав начин сликарства био је од великог значаја било да се ради о анонимним или познатим илуминаторима.

Тако су у X веку настали значајни мозарапски рукописи од којих многи представљају илуминиране верзије коментара Јовановог откровења – Апокалипсе, који је 786. године саставио Беато из Лиебане. По мишљењу више истраживача, те минијатуре су у великој мери иконографски инспирисале чак и сликарство и скулптуру не само Шпаније него и Француске. Може се претпоставити да су ове ране илуминације књига имале везе са сликарством афричког стила више или мање сродног минијатурама Пентатеуха из Тура (петокњижје).⁹⁴

Петокњижје, још познато и као Мојсијев закон, представља првих пет књига канонске јеврејске и хришћанске Библије: Постање, Излазак, Левити, Бројеви и Поновљени закони. Петокњижје представља први део јеврејског Танаха — Тору. Назив Петокњижје је буквални превод са грчког. Немогуће је одредити када је извршена подела Торе на пет књига. Постоји мишљење да је ова подела направљена давно пре уништења Другог храма (то значи пре нове ере), али прво помињање поделе Торе на пет књига јавља се у

93 en.wikipedia.org/wiki/Illuminated_manuscript

94 DE PALOL Pedro, Hirmer Maks, *Шпанија-Уметност раног средњег века од визиготског доба до краја романике*, Југославија, Београд, 1976. год.

Талмуду (III век). У сваком случају, поред чисто техничних разлога, до поделе је дошло и због структуре текста.⁹⁵

Познат је већи број и других рукописа Коментара Апокалипсе Беата де Лиобана.⁹⁶

Као најважније наводимо Беато-рукописе свештеника ењметерија Мајусовог ученика, из женског и мушког манастира Сан Салвадор де Табара код Саморе, који су заузели протерани јужношпански монаси и монахиње из 970. године. Написао га је око 975, по жељи опата Доминика, свештеник Сениор визиготским словима, а илуминирала Енде, сликарка и, како се чини, помоћница поменутог Еметреја.⁹⁷

Дакле, илуминирани рукописи *Коментара Апокалипсе Беата де Лиобана* често се називају и само Беато.⁹⁸ Представљају романичке творевине на којима се види утицај шпанске и арапске уметности, па обилује раскошним бојама које појачавају приказане визије. Иначе, најближа преживела копија је са краја IX века. Познати су нам коментари за 32 манускрипта.

Беато је Апоколапсу поделио на 68 прича. Свака је праћена текстом. Сматрао је да текст мора бити јасан и разумљив, те је писана „обичним“ језиком.⁹⁹

У манастиру Санто Торибио де Лиобана, који је фрањевачки самостан, налазе се дела Беато де Лиобана. Беатус де Лиобана (701?-798) био је монах у манастиру Сан Мартин де Туријено (тренутно манастиру Санто Торибио де Лиобана), у региону Лиобана, Шпанија. Био је човек велике хришћанске културе. Неки историчари сматрају да је дошао из Толеда или чак из Андалузије. Де Лиобана је најпознатији по својој књизи под називом „Коментари о Апокалипси светог Јована“. Ова књига морала је бити завршена око 786. године. Десет

95 sr.wikipedia.org/wiki/Петокњижје

96 Свети Беатус оф Лиобана (ц. 730 - ц. 800) био је монах, теолог и географ из бившег Војводства Кантабрије и Краљевине Астурије, у модерној Кантабрији, северној Шпанији, који је радио и живио у Пикос де Еуропа планинама регион Лиобане. Данас га је најбоље запамтити као аутора Коментара Апокалипсе.

97 DE PALOL, Pedro, Hirmer Maks, *Шпанија-Уметност раног средњег века од визиготског доба до краја романике*, Југославија, Београд, 1976. год.

98 KENNETH EMMERSON, Richard, MCGINN, Bernard, *The Apocalypse in the Middle Ages*, Cornell University Press, Ithaca 1992.

99 DE PALOL, Pedro, Hirmer Maks, *Шпанија-Уметност раног средњег века од визиготског доба до краја романике*, Југославија, Београд, 1976. год.

година касније, у 796. години Беатус пише дефинитивну верзију. Ови коментари садрже и једну од најстаријих светских мапа хришћанског света.



Ескориал
Коментара Апокалипсе Беата де Лиебан
 X век



Сент Север
Коментара Апокалипсе Беата де Лиебан
 XI век

Све копије кодекса „Коментар о Апокалипси св. Јована“ названи су „благословени“ на поједностављен начин. Од 786. године копирано је више примерака ове оригиналне књиге. Важна ствар није сам текст, већ илуминације које га прате. Благословено је 27, а од њих 24 конзервиране минијатуре. Одлика ових минијатура је експресивност цртежа, хоризонталне површине без просторне перспективе и интензивне боје. Људска фигура подређена је одећи, положају очију и руку како би се интензивирала духовна тензија. На тај начин је створена експресивност и драма саме представе. У другом плану су идилични пејзажи или хроматске интензивне површине подељене у неколико група. То све доприноси загонетној лепоти његове уметности. Егзотични и мистериозни експресионизам минијатура Де Либана предроманичког периода приписан је коњункцији

уметничких утицаја, који се крећу од касних римских и византијских, визиготских, каролингских и наравно арапских.¹⁰⁰

После 711. године ислам јача, те хришћани не могу слободно да служе своју веру, као што нису могли ни пре Римског царства. Они не могу да обављају богослужење током дана, процесије су забрањене, уништене су цркве и манастири и не могу се обновити, а прогони често доводе до крвопролића. У таквој ситуацији Апокалипса се представља као књига хришћанског отпора. Велики симболи добијају ново значење. Некада је Апокалипса била протумачена као пророчанство о крају римских прогона. У Шпанији, где је духовни немир верника велики, забринутих због исламске инвазије и краја хришћанског краљевства, ова књига је добила већи значај и од самог јеванђеља.¹⁰¹

Значај ликовног садржаја ових минијатура је у њиховој способности да дочарају визију својом апстракцијом фигура, слободом приказа драперија и експресијом боја. По форми су интересантни и једноставни како би их и сиромашан, необразован народ лако могао „читати“.

Колорит је јак и обично сведен на пар боја. Површине су велике и монохроме.

Управо је то утицало да касније у свом раду са бојама експериментишем са широким једноставним површинама.

100 DE PALOL, Pedro, Hirmer Maks, *Шпанија-Уметност раног средњег века од визиготског доба до краја романике*, Југославија, Београд, 1976. год.

101 DE PALOL, Pedro, Hirmer Maks, *Шпанија-Уметност раног средњег века од визиготског доба до краја романике*, Југославија, Београд, 1976. год.

4. Модалитети паганског у уметности XX и XXI века

Како је већ споменуто, паганско се задржало и у хришћанској уметности. У овом периоду оно је било транспоновано у прихватљиве хришћанске појаве. Међутим, како је у модерно доба уметност престала да служи само религији, тако су уметници почели да се на други начин и са другим интенцијама враћају паганским изражајима и представама.

Пошто је паганско опстало у хришћанским представама, а многи уметници XX века су хришћанске теме стављали у лични контекст, тако су их на неки начин опет чинили паганским. Обрађујући религијске теме задржали су верски значај саме представе, али су задржали сопствени израз. Таква врхунска дела дали су Шагал (Marc Chagall, *Абрахам и три анђела* 1960, *Ноа и дуга* 1962)¹⁰², Нолде (Emil Nolde, *Жена и анђео* 1938), Матис (Henri Matisse, *Икарус* 1947), као и многи други. То су биле сцене са анђелима, али и оне које се базарају на уметности пре хришћанства (Pablo Picasso, *Мит о Минотауру*). Иако ова дела нису настала нити су била намењена верском објекту, њихов допринос је свакако огроман. Она су сама по себи изузетна, не губе на свом изразу и личној поетици, те значај ових дела препознаје и верник и неко ко то није.

Другу групу чине аутори који су за полазиште имали верске теме, било хришћанске или митске, те од тога правили своју уметност. Ова група је врло бројна. Била је плодно тло за многе личности који су се у оквиру теме дотакли, те наставили да стварају сопствени свет, личну иконографију. Тек понегде се задржавају препознатљиви објекти, фигурације или теме. Касније се појављује и интересовање искључиво за примитивну уметност.

Трећа група аутора је она која је успела да сопствену уметност стави у један верски објекат и тиме на неки начин затвори круг. То су уметници чија су дела декорисала верске објекте, а да је притом њихов значај у ликовној поетици, а не у иконографском смислу религије као такве.

102 Ball-Teshuva, Jacob, *Marc Chagall*, Tashen, Köln, 2003.

4.1. Религија ка уметности - религиозне теме као инспирација

Хришћанске теме су многи модерни уметници у свом опусу обрадили кроз сопствени израз. Као једна од најчешћих тема јесу Распеће и Благовести. Иако оне нужно немају паганског у себи, уметници су их кроз призму свог стваралаштва мењали слично као што је хришћанство модификовало паганска божанства и теме.

Емил Нолде (*Emil Nolde*) је 1912. године урадио слику **Распеће** у снажном експресивном потезу. Овде је у приказу теме испоштвана позната иконографија ове сцене, па имамо, поред фигуре Христа, још два разапета мушкарца - доброг и лошег разбојника, жене које оплакују Исуса, мушкарце који се коцкају у његове хаљине... Међутим, ова слика у ликовном смислу носи уметничку емоцију ослобођену црквеног канона. Такав приступ овој теми постоји и у делима других уметника. Пикасово (*Pablo Picasso*) **Распеће** из 1930. такође је у јаком изразу и цртежу. Фигуре више подсећају на паганске цртеже него на препознатљиве људске фигуре. Осећа се снажан духовни чин у самом приказу патње. Доста мирнији приказ ове теме је у сликама Марка Шагала (*Marc Chagall*). Он је у више наврата обрадио ову тему, као и многе друге хришћанске теме (**Бело Распеће 1938, Распеће у жутом 1943, Распеће 1952...**). И он се у приступу теми снажно води личном емоцијом. Приказ је богато илустративан. Птице и анђели су приказани једноставно и овај мотив крила се често протеже кроз целокупно Шагалово стваралаштво.



Пабло Пикасо,
„Распеће“ 1930.



Францис Њутон Соуза
“Распеће” 1959.

Францис Њутон Соуза (*Francis Newton Souza*), гоански уметник чија се уметност ослањала и на Арт Брут, овој теми 1959. године приступа мимо црквених канона. Фигура Исуса је крајње измучена, као и ликова поред Исуса, а који код Соузе могу бити и Свети Јован и ученик. Они појавом више подсећају на паганске приказе маски и богова у афричким племенима него на лице Божјег сина на које је европска публика навикла. Соуза је постао познат по својим агресивним линијама и пастуознијој примени боје. Био је фасциниран сликама свете и профане тематике и границе која их је поделила. Његови омиљени предмети укључивали су људску фигуру, често ангажовану у еротским актима и организованим ритуалима религије.¹⁰³

МАГИЈСКО И ПАГАНСКО КОД МИРОА

Хуан Миро (*Joan Miró 1893-1983*), шпански сликар, вајар и графичар. Припада надреализму. Миро ствара лични простор и свет сопствене иконографије, а да притом често прибегава дечјем свету и метафори. У његовој уметности се може приметити и снажан анимистички приступ. Теме на делима изведеним између 1937-38. године код Мироа су оптимистичке метафоре из сна, дечје играчке и тајанствене драматске чулно-сексуалне и напола строге метафоре, прикривено моралне и круте.¹⁰⁴ Постепено долази до калиграфије и хијероглифских знакова. Сам Миро је у разговору који је водио на Мајорки са Вилијемом Фајфилдом (*William Fifield*) за *Art Magazine* новембра 1968. рекао о извору својих тема: „*Тајна. Непознато. Али то има неке везе са примитивним - далеко пре Христа. Што сам старији, осећам како моје дело иде уназад. Да, то понекад личи на пећинску уметност. Видео сам је после, шокирала ме је*“.¹⁰⁵

У својој каријери Миро је стално тежио експерименту и поигравао се са (не)објективношћу. Сам Миро је рекао да је био под великим утицајем Каталонске средњовековне уметности, те да у његовим радовима можемо наћи делове такве уметности. Тако се на његовим сликама налазе звезде, жене, птице, путовања, музика, мит и поезија. Као и многи уметници, и он је имао бележнице, у којима је скицирао и писао поезију. Такве интимне

103 www.tate.org.uk/art/artworks/souza-crucifixion-t06776

104 BUCI, Mario: *Joan Miró*, Izdavačko knjižarsko preduzeće “Naprijed”, Zagreb, 1970. год.

105 *Ликовне свеске 3-4*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1996. год.

свеске асоцирају на бележнице врачава, мале ризнице из којих се стварају чудеса. Миро је сматрао да слика мора да буде плодна, да треба да се роди.¹⁰⁶

Како његова уметност није била апстрактна, већ пуна живота, испуњена космичком енергијом, животињама, људима, објектима различитих врста и величина тако је исти однос пренео и на своју скулптуру. Неке од материјала за скулптуре Миро је скупљао успут. У току шетњи прикупљао би камење, делове дрвећа, намештаја итд. и давао им нове идентитете и живот.¹⁰⁷

Нарочито су његове колористичке скулптуре имале велики утицај на мене. Оне су слободне, јасне и изузетно јаке. На исти начин на који та створења опстају на Мировим платнима она се спуштају и међу нас. Блиска су нам, осећамо их као део свог света, а опет су као нешто божанско. Додаје им трозупце, рогове, људске главе и ноге – обрнуто од сфинги, које су имале људску главу. Оне су обојене и пуне живота.

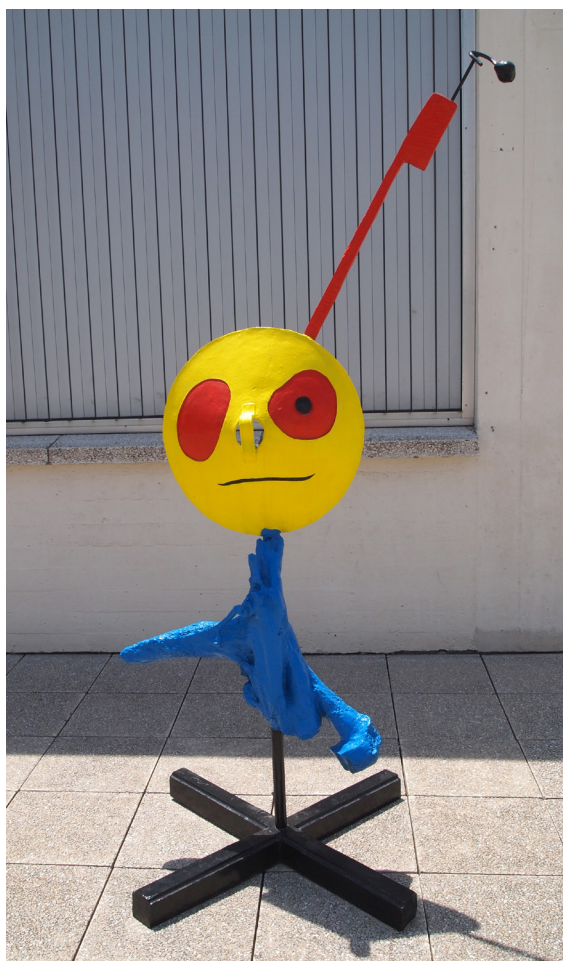


Хуан Миро, *Катедрала испред сунца*, 1968.

106 *Ликовне свеске 3-4*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1996. год.

107 MINK, Janis, *Miro*, Taschen, Köln, 1993.

Ритам је кључ за разумевање Мироове уметности. У серији *Сазвежђа*, Миро је користио бележницу у коју је скициро „поетичне цртеже“, где је слично као и Сај Твомбли (*Sy Twombly*) убацивао своје поетске фразе као што су „осмех моје плавуше“ и „гутљај љубави“. Један од карактеристичних симбола у Мироовој уметности јесте и симбол лествица. Овај прихваћени религијско-аскетски симбол представља степенице ка рају.¹⁰⁸ Још у раном периоду појављују се на слици „Пас лаје на Месец“ (1926). Касније Миро објашњава да је првобитно мердевине користио као пластичну форму, објекат близак по коришћењу. У периоду са Мајорке симболизује „бег“. Тако од пластичног приказа постаје носталгичан, да би на крају постао симболичан. На овај начин се могу објаснити и многи други прикази предмета или бића које користимо, а који касније постају симболи.



Хуан Миро,
Жена и птица, 1967.

108 RILEY, Charles, *The Saints of Modern Art: The Ascetic Ideal in Contemporary Painting, Sculpture, Architecture, Music, Dance, Literature, and Philosophy*, Univ. Press of New England, Hanover, 1998.

4.2. Уметност ка уметности - стварање личне иконографије

Много је уметника чија уметност је само прожета одређеним религиозним елементима. Као такве, утицаји се транспонују и стварају нову иконографију која обележава целокупно стваралаштво тих уметника. На овај начин пиктографски оне приказују нова божанства и стварају нову религију. За уметнике таквих поетика и визуелно и ритуално стваралаштво је блиско митским темама у којима су јунаци били део легенди, али и свакодневног живота.

НИКИ ДЕ СЕНТ ФАЛЕ (*Niki de Saint Phalle*)

Још једна у низу поетика која је у свом колористичком изражавању блиска паганској уметности је рад Ники де Сент Фале. Ова француска вајарка је својим слободним и неоптерећеним скулптурама отворила нови поглед на поимање уметности.

Како су њене можда најпознатије скулптуре оне које представљају жену, познате као **Нана**, заправо архитип женске фигуре, управо оне коју смо виђали у праисторији - Вилендорфске венере. **Нане** одишу плодношћу и у паганском смислу имају њене атрибуте, широке бокове и набујале груди. Оно што их ослобађа јесте колорит, изузетано јак и прочишћен, са декоративним осликавањем (или керамичким плочицама обложен). И на рад Ники Сент Фале Каталонија је имала утицај. Тај утицај је дошао преко Гаудијевог парка.¹⁰⁹ Иначе, и Ники је говорила да користи приче и митове као одскочну даску за креирање фантастичних створења маште. Тако се њеној Нани често придружују змије управо као што су се везивале и за богиње у критској цивилизацији, као што је **Богиња са Крита**, а затим и у хришћанству у сценама Еве и Постојања.

109 Антон Гауди (*Antoni Gaudí*) - шпански и каталонски архитекта, познат по свом јединственом стилу и изузетно индивидуалистичком дизајну, приказаним у више здања у престоници Каталоније, Барселони. Саграда Фамилија (*Sagrada Família, 1909*), његово ремек-дело, данас је једно од најпосећенијих споменика. Користио је маштовите органске облике, природне материјале и вишебојну ломљену керамику

У септембру 1954. Ники се са породицом преселила се на Мајорку. Док је била у Шпанији, посетила је Мадрид и Барселону, где је постала дубоко погођена радом архитекте Антонија Гаудија (*Antoni Gaudí*). Гаудијев утицај отворио је многе раније непознате могућности за Ники, нарочито у погледу употребе необичних материјала као структуралних елемената у скулптури и архитектури. На Сант Фале је посебно утицао Гаудијев „Парком Гуел“, који је инспирисао да створи сопствени уметнички рад који би комбиновао уметничке и природне елементе.



Ники де Сент Фале
Модел за Тарот башту
1985. год.



Змијска богиња
Кносос
1600-1580. пре н. е.

Њен рад је добио једну врсту сакралне димензије управо у вртovima. Постоје два пројекта која се конкретно везују за паганско у уметности Ники де Сант Фале. То је скулптура за калифорнијски парк **Kit Carson**, која представља богињу Калифу, митску краљицу ратника. Смештена је такође у један митски простор. На улазу у парк је лавиринт (чест у античким митовима), као и десет мањих скулптура.¹¹⁰ На самој скулптури краљице, Ники је користила, поред препознатљиве керамике, и златне листиће, које често везујемо за иконе, а за које је она сигурно знала с обзиром на то да је изучавала историју. Интересантно је да је она користила мешавину индијанске, преколумбијске и мексичке уметности. Дакле, направила је потпуно ново божанско биће. Међутим, мене је она више асоцирала на имењакињу саме уметнице. Краљица Калифа стоји на орлу и држи птицу изнад главе, као што је на античким скулптурама богиња Ники носила венац.¹¹¹ Такође, по величини (3,4 метра) она се може мерити управо са познатом скулптуром

110 en.wikipedia.org/wiki/Queen_Califia_Magical_Circle 23.8.2017

111 www.sandiego.org/articles/arts-culture/the-magic-of-niki-de-saint-phalle.aspx



Парк краљице Калифе, Калифорнија, 2003.

Ники са Самотраке (2,4 метра).¹¹²

Рад који је посебно битан у њеном опусу је својеврсна инсталација испред Центра „Помпиду“ у Паризу, који је радила са Жан Танжелијем (Tinguely), својим супругом.¹¹³ Чине је скулптуре са механизмом које се померају и изводе један свој плес и заиста делују магијски и окултно. Изузетно надахњујуће су деловале и на мене. Модерног изгледа, иако у окружењу катедрала, оне делују као у свом природном простору.

Радови који садрже представе крилатих створења смештених у нове просторе, а који су у највећој мери утицали на мене јесу дела Стевана Кнежевића и Илије Босиља.

Када је у питању стваралаштво Илије Босиља, иконографија, богатство израза на одређену тему и стварање новог божанског поретка је на завидном нивоу.

112 nikidesaintphalle.org

113 Jean Tinguely (1925-1991) био је швајцарски сликар и вајар. Познат је по скулптуралним машинама или кинетичкој уметности, у Дада традицији званично позната као метамеханика

Илија Босиљ (1895-1972), био је земљорадник коме је држава одузела земљу и тиме посао и извор прихода, па је своју преокупацију и рад усмерио на стварање, сликање. Како се никад није школовао за сликарство, његова уметност је у великој мери остала ослобођена академизма и развијала се у систему сопствених вредности.

Изгубивши упориште у стварности какву познаје творац овог сликарства конструисао је властиту реалност, једнако недокучиву и нечитљиву како на емотивној тако и на религијској или пак спиритуалној равни.¹¹⁴

У свом стваралаштву, фигуре које користи Босиљ смештају се у један космички простор. Такав космос је обично представљен једном бојом. Често златном, а на њему се не појављују Сунце, Месец, звезде нити облаци.

Ликови из хришћанске митологије и Библије код Илије Босиља нису ни приказивани као религијски тотени, већ радије као универзални симболи, баш као што ни Илијин однос према њима никако није однос религиозног човека.¹¹⁵

Код Босиља се ствара нова религија, лична иконографија која се тек ослања на постојеће религијске мотиве. Међутим, она није водиља. Сама садашњост је неистрпан извор, те често тренутна инспирација. Омиљене су му биле библијске теме, а најпознатији циклуси „Апокалипса“, „Библија“, „Летећи људи“ („Долазак космонаута 1966“, настала пет година пошто је Гагарин облетео Земљину орбиту), „Илијаде“ и циклуси на теме из наше историје, народних песама и легенди. „Илијаде“ или једноставно „свет по Илији“, циклус је радова у којима је насликао комшије, живот у његовој улици, Улици Вука Караџића у Шиду, локално званој Цигура, по којој се пуно слика зове (Коло на Цигури, Посело на Цигури, Прића на Цигури...)¹¹⁶

Сам Босиљ је рекао: „Тешко је познати, живети, а сликати је лако, треба само започети, после све иде само слаже се једно на друго и када завршиш слику видиш да је на њој шарено све као у животу и свака истина има два лица“.¹¹⁷

114 *Илија Башчевић Босиљ - Слике са Илијаде*, УЛУС, Београд, 2009. год.

115 БАШЧЕВИЋ Ивана, *Свет по Илији*, Фонд Илија и Мангелос, Нови Сад, 2009. год.

116 БАШЧЕВИЋ Ивана, *Свет по Илији*, Фонд Илија и Мангелос, Нови Сад, 2009. год.

117 БАШЧЕВИЋ Ивана, *Свет по Илији*, Фонд Илија и Мангелос, Нови Сад, 2009. год.

Изузетна машта и стварање нових композиција, ликова и ситуација уочава се и код Босиља на исти начин на који су се стварали и исповедали неки стари митови и легенде. Око деведесет одсто фигура на његовим сликама су двоглаве. Босиљ то везује са дволичношћу. Дакле, читав свет у коме се он изражава је свет нових бића, смештен у неке познате или мање познате легенде.



Илија Башичевић - Босиљ
Из апокалипсе - птице
уље/секурит, 55x43 цм, 1966.



Стеван Кнежевић
Механичко игралиште
туш, 22x18 цм, 1971.

Стеван Кнежевић (1940–1995), је био српски сликар, скулптор, графичар и перформанс уметник. Био је професор на Факултету ликовних уметности у Београду.¹¹⁸

Са радом Ствана Кнежевића сусрела сам се на факултету. Наиме, у том периоду сам се бавила сликама напуштених лутака. На предлог професора Слободана Роксандића, почела сам да истражујем његов рад. Поред изузетних цртежа и графика, снажан утицај је заправо био у скулптурама Стевана Кнежевића.

Сама употреба теракоте, као и формат скулптуре, већ асоцира на магијско и окултно. У цртежима и уопште целокупном делу Стевана Кнежевића јавља се фигура хибрид, она

118 sr.wikipedia.org/wiki/Стеван_Кнежевић

која је резултат фигуре-сцене и догађаја у исти мах. У исто време може бити и женска и мушка, али је као и код Дибифеа уздигнута на ниво церемоније. Цртеж тече, лик настаје из дрвета, оживљава, постаје жаба, мушкарац, жена... и опет само комад дрвета.

Из свог најомиљенијег хибрида-андрогина он је увек извлачио архетипску варијанту, али не да би показао како је свака егзистенција у исти мах и мушка и женска, већ да би управо на једној фигури, на једном месту, развио читав низ догађаја у којима се све одиграва под знаком сједињавања полова. Тело је ту театар за танану игру метафоричких и метонимијских комбинација између онога што означава интимну телесну жељу (у свим ерогеним зонама) и онога што означава жељу тела другог (у ерогеним зонама)...¹¹⁹

Преображаји извођени и у фигурама и у предметима и који се обилно преносе на рад са играчкама и инсталацијама првенствено су залога сједињавања које не излази из домена људског и које има право на „некажњивост“. Оно што би иначе могло бити опцесно и грубо код Кнежевића је само еротско.

У Кнежевићевим перформансима осећа се јака присутност личног, од тренутка када навија играчке кроз целокупно кретање у простору. Сврха предмета, објеката, скулптура егзистира на једном вишем нивоу. Кнежевић надилази перформанс као извођење јер овде имамо и скулптуру и њену комуникацију са уметником, а затим и са публиком, тако да то можемо слободно поредити са боговима са Олимпа који су се поигравали са судбином својих верника, али у исто време били спремни да бораве међу њима, учествују у њиховим животима.¹²⁰

Врста материјала овде игра битну улогу, земља (пепео-пепелу), огледало (небо), метал, цреп – на једној од инсталација црепови су поређани само са једне стране и имају улогу крила тј. потребе да се уздигне, одлети. Камен који је Кнежевић скупљао и користио у делу такође има битан смисао. Камен, поред дрвета, основни је материјал који је човек од свог постојања користио у магијске сврхе.

Утисак магијског у Кнежевићевом делу почиње од специјалне одоре за извођење перформанса до навијања јелена-играчке, вртења чегрталком, па до потпуне контроле над свим малим и великим стварима у простору. Уметничке креација ове врсте заснивају се на осећању материје, па код ових уметника управо тај осећај је водиља.

119 Поводом изложбе Стевана Кнежевића у Галерији УЛУС 1990.

120 Видео-снимак са изложбе Стевана Кнежевића, Галерија УЛУС, 1990, приватна архива

4.3. Уметност ка религији - уметнички пројекти као сакрални простор

У овом делу, који се односи на капеле, навешћу неколико примера модерне уметности где је уметник у једном религијском простору какаве су цркве или капеле урадио декорацију. Само одсуство канона и познате иконографије, а која је у овим случајевима избегнута, приближава ову уметност паганском изражавању. Ствара се један нови простор и израз на темељу хришћанске иконографије, а са намером да буде другачији у ликовном смислу.



Chapelle Notre Dame de Jérusalem 1961/65, Жан Кокто (*Jean Cocteau*), Француска

Романичку капелу посвећену Светом Петру Жан Кокто декорисао је 1961. године. Капела се налази на југу Француске, осмоугаоне је основе, са спољашњим прстеном. Унутрашњост је осликана сценама Христовог живота и страдања (Последња вечера, Распеће, Васкрсење). Са спољашње стране зидови су украшени мозаицима. Кокто је сматрао да је митологија настала од лажи које се временом претварају у истину. На фрескама Кокто уводи личну религију и духовност, па се на „Тајној вечери“ појављују Кокто, Коко Шанел, Макс Жакоб... Овим начином увођења савремених личности у једну сакралну сцену Кокто већ потпуно одводи од типичног канона. Фреске одишу

једноставношћу. Цртеж је нежан и прочишћен.

Декорације је сведена и јасна. Колорит је светао и нетипичан за црквене ентеријере. Фигуре су монументалне. У сцени „Распећа“, Исус је представљен у скраћењу, што је, изузев неколико примера, у историји уметности ретко за представу Исуса.¹²¹

Светли колорит капеле је употпуњен витражима, те игра светлости јаче долази до изражаја, као и пажљиво украшеним подним површинама. Под је прекривен нијансама плавих плочица, са великим црвеним јерусалимским крстом на средини. Све то утиче на комплетни доживљај простора којим доминира уметникова поетика.

На овај начин Кокто је осликавајући капелу сопственом уметношћу, отишао и корак даље. Наиме, укључивањем својих пријатеља у композиције религијске природе, он им даје световну улогу. На тај начин се поиграва старим принципом да битну улогу даје створењима из свог окружења за која верује да њему доносе добро, односно да су му значајна.

Chapele du Rosaire de Vence 1949/51, Анри Матис (Henri Matisse), Ванс, Француска

Фовизам француског уметника Анрија Матиса (1869-1954) обележио је уметникову поетику у свим сегментима његовог рада. Сматрао је да боје могу да делују на унутрашња осећања утолико више уколико су чистије. Матис наводи да плава, на пример, помогнута сјајем своје комплементарне боје, делује као оштар удар гонга. Исто је и са црвеном и жутом, а уметник мора да буде у стању да у њима изазове звук када осећа потребу за тим. Оно по чему се Матис такође издваја су његови цртежи. Они прочишћени или попуњени увек су носили јачину и сигурност у изражају. Цртеж је ослобођен и пун светлости. Матис је сматрао да цртеж мора имати моћ ширења која оживљава ствари што га окружују.¹²²

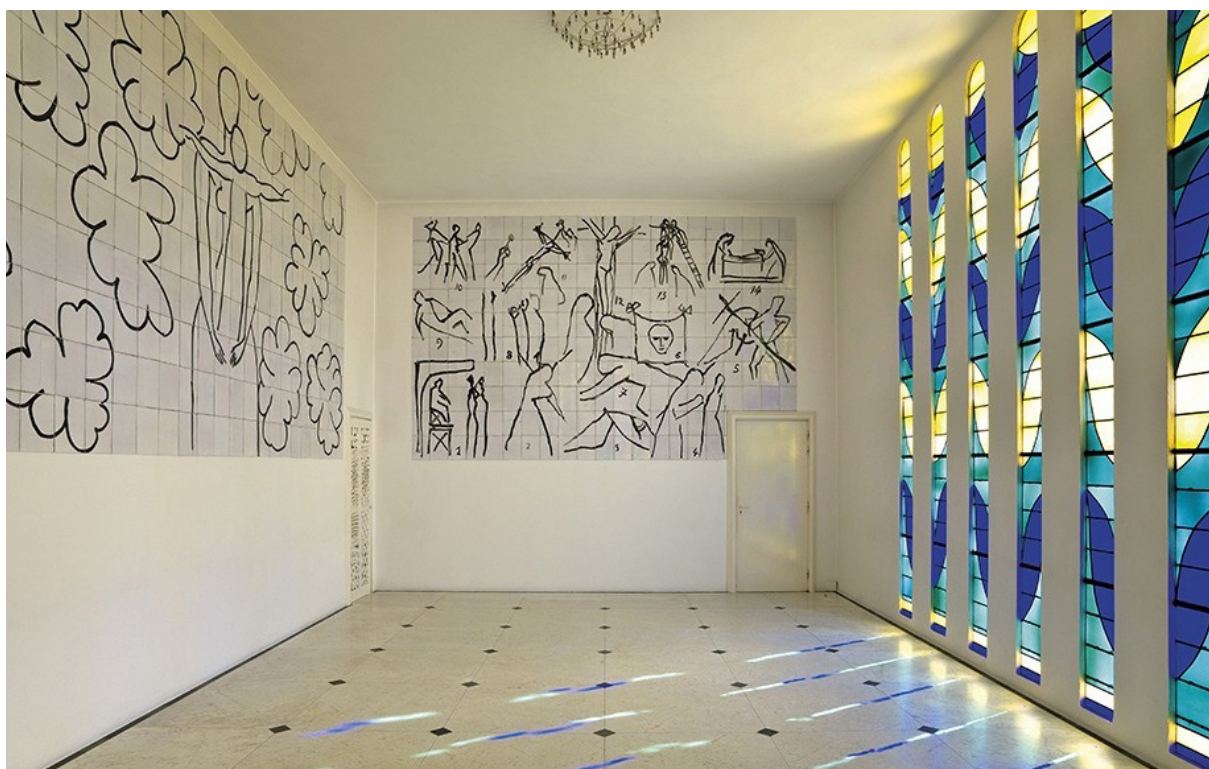
Поред богатог опуса сликарском техником као и цртачком, Матис је почео да ради и техником колажа. Коришћење ове технике знатно је допринело и раду на хришћанској

121 www.theculturium.com/jean-cocteau-chapelle-saint-pierre-de-villefranche-sur-mer/

122 NERET, Gilles: *Matisse*, Taschen, Köln, 2006.

капели коју је декорисао. Ова капела је посвећена Богородичиној бројаници и налази се у Вансу у Француској. Матис је овај пројекат сматрао својим најважнијим радом. Овде се могу видети анимистичка тежња његове уметности.

С обзиром на то да је Матис колажима (заправо су то били шаблони од исечених гвашева) почео да се бави када је имао 78 година, у годинама када је већ био болестан, они представљају можда и најслободнији период његовог стварања. Ови колажи се директно надовезују на цртеже – он четкицу заправо замењује маказама. Тиме одустаје од традиционалног потеза кистом. Боја је у потпуности ослобођена појма моделовања, а слика дубине. Мислим да је заправо ту нашао најбоље решење обојеног цртежа. Када је радио мурал за Барнес фондацију (1930-33), наравно да је морао да га прилагоди архитектонском простору. Тежећи да задржи слободу израза, плесаче је претворио у хибридне кентауре, пола органске, пола иконграфске, „живе стубове“ и такве их убацио у архитектуру.¹²³



Анри Матис, *Chapelle du Rosaire de Vence*, 1949/51.

123 Ликовне свеске 1-2, 3-4, 5-6, 7, 8, 9, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1996.

У капели је Матис дотакнуо паганско. Иако је она у потпуности хришћанска капела, са верским темама, већ само померање у изражају асоцира на паганско. Лик Исуса овде није препознатљив и може бити било ко. Ово се може и приписати Матисовим инсистирању пре свега на ликовности. „У овој капели, мој главни циљ био је да уравнотежим површину светлости и боје, с једне, и чврсти бели зид прекривен црним цртежом с друге стране“ – рекао је Матис...¹²⁴

С обзиром на то да је почео да користи колаж као изражајно средство у раду на муралима, Матис је у скицама за декорацију капеле посегао за истом техником. Радио је на овом пројекту три године. Прву скицу за витраж је урадила часна сестра Жак-Мари (*Jacques-Marie*), а њен предлог Матис је само кориговао. Сама капела се састоји од декорације три зида обложених белим плочицама. На њима су приказане сцене: Свети Доминик (оснивач реда проповедника), Богородица и дете и сцене Ношења крста. Матис је саветовао да је капелу најбоље посетити у касно јутро, зими, када је светло чисто. Тада светло и витражи дају потпун доживљај његовог дела.¹²⁵



Анри Матис, *Chapelle du Rosaire de Vence*, 1949/51.

Интересантно је да је Матис био инспирисан Ђотовим фрескама које је видео у капели Арена у Падови (*Chapella dei Scrovegni*). Сам Матис је рекао: „Ђото представља врхунац мојих тежњи, али овај пут који води ка еквиваленту нашег доба је предугачак да се прође у једном животу“.¹²⁶

124 Ликовне свеске 3-4, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1996.

125 NERET, Xavier-Gilles: *Matisse Cut-outs*, Taschen, Köln 2016.

126 NERET, Xavier-Gilles: *Matisse Cut-outs*, Taschen, Köln 2016.

Матис је у капели створио спиритуалну атмосферу у хармонији са религиозном наруцбином коју је дизајнирао. Сваки детаљ у капели је брижљиво одабран. Лишће на прозорима инспирисано је сећањима на Тахити у различитим бојама и формама. Међутим, има и пренесено значење, како је рекао и сам Матис, палме расту као оазе у пустињи, исто, нудећи наду.¹²⁷ А управо је нада оно што религија нуди.

Колористички палета је сведена на пар боја: ултрамарин, зелену и лимун жуту, за које је сматрао да су најхармоничније. „Ове боје су прилично уобичајени квалитет, оне постоје као једна уметничка реалност у односу на њихову количину, која их спиритализује.“

Унутрашњу декорацију чине линијски цртежи у чистој црној боји на белим плочицама. Матис поводом тога каже: „Видећете како интензивно једна црна линија може да балансира испред витража.“¹²⁸

Матис је био одушевљен јапанским тушем и фасциниран цртежима и линијом код јапанских уметника. Разлика коју је правио између својих и јапанских цртежа јесте у томе што се на његовим радовима није знало где је крај, а где почетак линије. Такав цртеж је применио и у декорацији капеле.

Треба напоменути да је Матис био мистични хедониста. Његов однос према овој капели није носио осећања једног верника. Сам је рекао да је капелу направио за себе. Чак и када му је сарадница сестра Мари рекла да је изјавио да је капелу направио за Бога, он је одговорио: „Да, али тај Бог сам ја.“ То дело није могло да буде институција религије, већ део космоса, како је он сматрао. Такође, Матис је божанство видео свуда, а пре свега у природи – „Бог је природа“.¹²⁹

Док је радио колаже, тврдио је да не постоји и да је он тек медијум, а све сан.

Овде можемо приметити да је Матис своју уметност ставио изнад хришћанске вере. За њега је овде заправо значајно инсистирање на уметности и природи. Тиме је заправо декорисао капелу која је посвећена бојама и светлости више него Богородици. Оно што свакако јесте чињеница је духовност коју он уноси у предмете и тему. Тиме он уметничко дело третира као божанско и приближава га паганском третирању природе.

127 NERET, Xavier-Gilles: *Matisse Cut-outs*, Taschen, Köln 2016.

128 NERET, Xavier-Gilles: *Matisse Cut-outs*, Taschen, Köln 2016.

129 NERET, Xavier-Gilles: *Matisse Cut-outs*, Taschen, Köln 2016.

Rothko Chapel 1964/51, Марк Ротко (*Marc Rothko*), Хјустон, Тексас, Америка

Марк Ротко је амерички сликар руско-јеврејског порекла који се у раним делима бавио надреализмом и комбиновао митове и Фројдове симболе. Године 1945. ради серију ритуалних тотемских слика у којима постоје асоцијације на људску фигуру, птице, животиње, морски свет. Како су касније његове слике постајале прочишћеније, раскида са надреализмом и прелази на монохроне слике. Ротко од 1945. почиње да ради на декорисању хришћанске капеле у Хјустону, по позиву Џона и Доминик де Менил богатих индустријалаца и мецена из Хјустона у Тексасу.¹³⁰



Радио је све до 1967, али се и касније враћао да нешто измени. Сам Ротко је предложио да капела буде осмоугаона грађевина. Основа капеле је грчки крст. Такође је желео да одобри сваки детаљ. Светло је падало са средишта куполе и то је филтрирано вештачко светло. Предложио је једну непретенциозну структуру, где мурали остају у другом плану.

130 Waldman, Diane: *Mark Rothko*, Thames and Hudson, London 1979. год.

Слике је радио у атељеу са асистентима. Претходно је у атељеу провизорно конструисао целу капелу. Декорација се састоји од три триптиха и пет самосталних слика. Како је желео да слике буду транспарентне, користио је доста терпентина. Прва половина хјустонских слика је монохрома, док друга има црне квадрате. Они су оштријих ивица у односу на претходне облакасте површине. Централни триптих је у свежим браон тоновима. Оваквим затвореним колоритом држао је посматрача на дистанци.¹³¹ Ротко је желео да слике буду интимне и дуговечне.¹³²

Слике представљају 14 стајалишта на Христовом путу Ношења крста.

Ротко је желео да постигне утисак тензије као у Цркви Свете Марије у Торечелу у Венецији из XII века, и поводом тога је рекао да смо преплављени сликама и само апстрактна уметност може нас одвести на Божји праг.

Иначе, у капели се налазе свете књиге свих религија, као и простор намењен медитацији. Овим се капела значајно издиже од хришћанског простора (иако су слике првобитно биле намењене управо тој религији). Постаје место за све религије. Чак је и Мортон Фелдман (Morton Fildman) компоновао музику за капелу. Ротко је желео да капела буде место за мир. Она одише мистичним управо јер је и Ротка занимала релација људског бића према свему, људској трагедији... Одбацио је сликање фигура, али је тражио на који начин да исту ту трагедију пренесе, а да богови, монструми не буду носиоци те драме.

Адолф Готлиб (*Adolph Gottlieb*)¹³³, који је стварао у исто време кад и Ротко, рекао је: „Ротко је мит опажао као медијум, који делује обезбеђујући синтезу реалног и нереалног, опипљивог и неопипљивог у испуњенијој, аутентичнијој слици реалности. Стварати мит значи стварати истине, а не фикције или апстракције. Са становишта митотворца, репрезентативна уметност може се разматрати као реалистична само у артифицијелном смислу: „Неки људи увек изнова понављају да се морамо вратити назад природи“.

131 BAAL-TESHUVA, Jacob, LEVIS Nicholas, *Mark Rothko* 1903-1970, Tashen, Köln, 2003.

132 BAAL-TESHUVA, Jacob, LEVIS Nicholas, *Mark Rothko* 1903-1970, Tashen, Köln, 2003.

133 Адолф Готлиб је био амерички апстрактни експресионистички сликар, вајар и графичар. Користио је универзалне симболе како би привукао несвесни ум. Циљ његових каснијих радова је био да се употреби најједноставнији облик у циљу преношења сложености живота, истраживања емоционалних ефеката боја и простора директно на платну - en.wikipedia.org/wiki/Adolph_Gottlieb

Готлиб даље коментарише: „Примећујем да никада не кажу да морамо ићи напред према природи. Изгледа ми да више брину о томе да идемо уназад, него што брину о самој природи. Ако би модели које узимамо били доживљене визије утвара, снови или поновно оживљавање наше праисторијске прошлости, да ли је то у мањој мери део природе, је ли то мање реалистично од краве у пољу? Мислим да није... По мом мишљењу, извесна такозвана апстракција заправо уопште и није апстракција. Насупрот, она је реализам нашег времена“.¹³⁴

На тај начин је Готлиб приближио значај и представу апстрактног сликарства оваквој теми. Он је током четрдесетих година XX века створио пиктограме који су били стилизовани, примитивни симболи постављени у шаблонском облику. Касније, његова апстрактна, динамична платна поставила су га међу вође апстрактног експресионизма. Многи од његових каснијих радова, названи бурстови, приказују велике ватрене кругове преко мреже чудесних линија.

5. Повратак паганском

Многи уметници XX и XXI века су коначним одвајањем од религиозних мотива инспирацију тражили и дубље, у несвесном. У таквим поетикама честа је сличност са изражавањем паганских уметника.

Зоран Павловић у тексту „Поетска суштина сликарства“ пише да је данашња уметност дубоко подељена у томе шта је или шта може да буде. Павловић каже да је једна уметност окренута ка сензацијама насталим кроз кореспонденцију уметника са такозваним светом реалности, друга је окренута ка имагинарним регионима духа. Прва наставља модифицирану традицију „објективизма“ и има као гесло „то јесте“, друга еволуира из класичне апстрактне уметности, бори се под девизом „то је могуће“.¹³⁵

Данашња религија је многострука. Постаје паганска изнова. Нова божанства су разнолика. Данас су то и медицина и наука, политика и друштво. Око нас су световна и духовна бића којима се човек садашњице обраћа.

Историчари уметности се труде да људи разумеју уметност, док антрополози кроз уметност хоће да упознају људе. Тако историчаре уметности интересује шта се социјализовало, шта је друштво прихватило и одакле то долази, док антропологе интересује зашто (или зашто не) људи бирају одређене ствари. С друге стране, сликар тежи да од свог дела направи предмет независан од било какве случајности и вредан по себи и за себе; то, уосталом, подразумева формула слике „са штафелаја“. Крајем тридесетих и у првој половини четрдестих година XX века, знак постаје елеменат који је представљао нешто изван себе самог, али на начин који није био наративан. Повезивање облика са значењем постаје ствар прошлости. Значење самог знака се усложњава и стиче бројне могућности и тумачења.¹³⁶

135 ПАВЛОВИЋ Зоран, Уметност тумачења уметности, (Данас, бр. 47, 27. 2. 1963, стр 20.), Плато, Београд, 2009.

136 ПАВЛОВИЋ Зоран, Уметност тумачења уметности, (Данас, бр. 47, 27.2. 1963, стр 20.), Плато, Београд, 2009.

Најзначајнији утицај је у тој сфери дошао из радова Сигмунда Фројда и Карла Густава Јунга. Фројдова дефиниција функције симбола из 1914. године, те Јунгово учење о симболичким схемама – архетиповима и дубоко запретеним митским основама у човеку.¹³⁷ У тумачењима знакова је уплетено сада како концептуално тако и лингвистичко наслеђе човекове примитивне прошлости и прошлости човечанства. Уметници су ти који на површину износе те наслаге и на тај начин имају скоро исцелитељску улогу.

Најзад, примитивна уметност супротна је ученој или академској уметности. Заузврат, она је приморана да екстериоризује повод (који тражи од модела): он тако постаје део онога што се означава. Насупрот томе, примитивна уметност интериоризује повод (пошто је реалност натприродних бића која она радо представља независна од околности и ванвременска), а екстериоризује реализацију и намену, које, према томе, постају део означитеља.

Ако на спекулативном плану митска мисао има нечег сличног са домаћим мајсторисањем на практичном плану и ако се уметничко стварање налази на подједнаком одстојању од та два вида активности и науке, односи између игре и ритуала истог су типа.

Свака игра дефинише се скупом правила која омогућавају практично неограничен број партија; али ритуал, који се такође „игра“, пре личи на неку повлашћену партију одабрану међу свим могућностима, јер једино она доводи до успостављања равнотеже извесног типа између два табора.¹³⁸

137 Карл Густав Јунг (*Carl Gustav Jung 1875 — 1961*), швајцарски психијатар, оснивач аналитичке или комплексне психологије у којој се разликују лично и колективно несвесно. Јунг је развио појам колективно несвесно, као један од утицаја на настанак и развој личности. Под тим је подразумевао опште предиспозиције које су карактеристичне за све људе или одређене групе људи. У почетку је сматрао да је колективно несвесно карактеристично за сваки народ. Током својих истраживања и путовања широм света, Јунг је утврдио постојање одређених симбола у свим културама и они по њему представљају колективно несвесно целокупног човечанства. Као што сва људска бића имају две руке са пет прстију у физичком смислу, тако сва људска бића имају неку заједничку тежњу и у душевном смислу, односно колективно несвесно које сачињава више архетипова. Према Јунгу, човек је комплексно биће: сексуално и религијско, нагонско и духовно, несвесно и свесно, ирационално и рационално. Личност је одређена прошлим збивањима, као и планирањем будућности. Несвесно, за Јунга, није само депонија рђавих нагона, него је и извор мудрости. Поред личног несвесног, у чији састав улазе многи комплекси, у душевном животу посебно важну улогу има наслеђено и надлично, колективно несвесно. Његови елементи су архетипови (нпр. рођења, Бога, Велике мајке итд.), који су невидљиви корени нашег целокупног искуства и понашања. Либидо није само сексуална, већ је целокупна психичка, па и животна енергија. Ако је либидо усмерен на спољашњу стварност, то је став екстраверзије, а ако је окренут на унутрашњу, онда је то интроверзија. https://sr.wikipedia.org/wiki/Карл_Густав_Јунг

138 LEVI-STROS, Klod, *Дивља мисао*, Nolit, Београд, 1978.

Арт брут

Маргинална уметност (франц. Art brut, енгл. Outsider Art) назив је за уметничка дела која су настала у круговима психички оболелих или других личности са друштвених маргина, а ван званичних уметничких институција. У англосаксонској култури тај појам обухвата самоуке и наивне уметнике.¹³⁹

Док се апстрактно сликарство развија у разноликости својих струјања, Жан Дибифе (*Jean Dubuffet*) објављује 1945. *Проспект за љубитеље свега и свачега*. Ово мало дело чини основу есеја који ће бити објављен 1968. под називом: „Култура која гуши“. Појмови техничка вештина и занатско умеће чине му се репресивним. Појам лепоте је, такође сматра, произвољан и неоснована конвенција.¹⁴⁰

Аутсајдерска уметност је уметност самоуких или наивних уметника. Типично, они који су означени као аутсајдери имају мало или нимало контакта са уметничким светом или уметничким институцијама. У многим случајевима њихов рад се открива тек након смрти. Често уметност аутсајдера илуструје екстремна ментална стања, разрађене фантазијске светове или неконвенционалне идеје. Термин аутсајдерског уметника сковао је уметнички критичар Рогер Кардинал (*Roger Cardinal*) 1972. године као енглески синоним за Арт брут (француски: „сирова уметност“ или „груба уметност“), ознака коју је француски уметник Жан Дибифе створио за опис уметности ван граница службене културе. Дибифе се посебно фокусирао на уметност оних изван утврђене уметничке сцене, користећи као примере психијатријске болничке пацијенте и децу.

Интерес за уметност ментално оболелих, заједно са децом и ствараоцима „сељачке уметности“, први пут је демонстрирала група „Плави јахач“ (Василиј Кандински (*Wassily Kandinsky*), Аугуст Маке (*August Macke*)...) Оно што су уметници схватили у раду ових група била је изражајна сила настала због њиховог перципираног недостатка софистицираности. Примери тога су репродуковани 1912. године у првом и једином

139 sr.wikipedia.org/wiki/outsiderart

140 LAURE, Deni, *Историја уметности XX века*, Clio, Београд, 2014.

њиховом издању „Плави јахач алманах“. Паул Кле (*Paul Klee*), је један од уметника који је наставио да црпи инспирацију из ових „примитивних“ радова.

Интерес за уметност лудих наставио је да расте у двадесетим годинама. Године 1921. доктор Валтер Моргентхалер (*Walter Morgenthaler*) објавио је књигу „Психијатријски пацијент као уметник“ о Адолфу Волфлију (*Adolf Wölfli*), психички оболелој особи. Волфли је спонтано преузео цртеж и чини се да га је ова активност смирила. Његов најважнији рад био је илустровани еп од 45 књига у коме је испричао своју имагинарну животну причу. Са 25.000 страница, 1.600 илустрација и 1.500 колажа, то је монументални посао. Волфли је такође произвео велики број мањих радова. Његов рад је изложен у Фондацији Адолф Волфли у Музеју ликовне уметности у Берну. Одлучујући тренутак био је објављивање „Уметност ментално оболелих“ 1922. године од стране др Ханса Принзхорна (*Hans Prinzhorn*). Ово је била прва формална студија психијатријских дела, заснована на компилацији хиљада примера из европских институција. Књига и уметничка збирка добила су велику пажњу авангардних уметника тог времена, укључујући Паул Клеа, Марк Ернеста и Жан Дибифеа.¹⁴¹

Француски уметник Жан Дибифе под утицајем „Уметности ментално оболелих“ започео је сакупљање колекције такве уметности, коју је назвао Арт брут или сирова уметност. Године 1948. формирао је *Друштво Арт брут* заједно са другим уметницима, укључујући Андреа Бретона (*André Breton*). Колекција коју је основао садржи хиљаде радова и сада је стално смештена у Лозани у Швајцарској.

Дибифе користи уметничке форме које нису у складу са појмом укуса: дечји цртежи и дела ментално оболелих, чије радове прикупља од 1945. године. У сликарству користи комбиновање материјала различитих структура: смолу, песак, шљунак. Приказује деформисана лица непознатих особа. Дибифе прихвата и истражује примитивну уметност, ствара маске и фигуре у виду привидно наивних, најврљаних цртежа. Битна ствар која дело Дибифеа везује за паганску уметност је та што се губи траг индивидуалности, карактерних особина ликова или се на њему не инсистира. Сам Дибифе то повезује са народима код којих је паганизам присутан, али се своди на лик једне особе.

141 en.wikipedia.org/wiki/Outsider_art

Индивидуалност објекта у служби се не наглашава ни код Циганке која прави лутку ради бацања чини, овде је довољно да она постоји као објекат-инструмент.¹⁴² У серији слика „Тела дама“, он се бави женским телом које подсећа на цртеже пећинских уметника, нема улешавања, то је церемонија и парада, тела у својој свечаној и једноставној атмосфери. Ове слике носе неку чудну еротичност која се знатно разликује од оне на цртежима. Овде није приказана жена која својом појавом задовољава, већ она која се слави као што су то биле Вилендорфске венере.

Дибифе је окарактерисао Арт брут као аутентичну уметност. „Ти радови створени из самоће и од чистих и аутентичних креативних импулса - где се брига конкуренције, признања и друштвене промоције не мешају - због ових чињеница је много драгоценија од продукција професионалаца. Након одређене фамилијарности са тим проживљавањем узвишене грознице не можемо избећи осећај да се у вези са овим делима културна уметност у целини чини да је игра свеприсутног друштва, погрешна парада.“ - Жан Дибифе.¹⁴³

Дибифе је тврдио да је „култура“, успела да асимилије сваки нови развој у уметности и тиме је одузела сваку моћ коју је могла имати. Последица тога је било гушење истинског уметничког израза. Арт брут је његово решење за овај проблем - само уметничка бруталност била је имуна на утицај културе, имуна на апсорпцију и асимилацију јер сами уметници нису били спремни или способни да се асимилију. Дибифеова фасцинација сировом уметношћу заснована је на његовој креативној спознаји. Он је спонтани експресионизам користио за своје оригиналне дечије цртеже, графитне знаке и био је концептуална основа његове структуре примитивног стила, изведеног без икаквог смисла или јасне естетске карактеристике. Његова скулптура је такође заснована на сличним ставовима. Као и „*папир-маше*“, дрвена плоча и даске, као и низ „пронађених предмета“ и употреба масти, песка и гипса са сјајном бојом како би створио одговарајући „сирови“ медиј.¹⁴⁴

142 *Ликовне свеске 1-2, 3-4, 5-6, 7, 8, 9*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1996. год.

143 Направите пут за иницијативу, Уметност и текст бр. 27 (децембар 1987 - фебруар 1988). стр.36 Дибифово писмо о Арт бруту је било предмет забележеног програма у Арт клубу Чикага почетком педесетих.

144 en.wikipedia.org/wiki/Jean_Dubuffet

Поред тога, у својим ранијим сликама Дибифе је одбацио концепт перспективе у корист директније, дводимензионалне презентације простора. Уместо тога је створио илузију перспективе грубим преклапањем објеката унутар равни слике. Ова метода је директно допринела тешком ефекту његових радова. Од 1962. године израђује низ радова у којима се ограничио на црвене, беле, црне и плаве боје.

Интересовање за праксу „аутсајдера“ међу уметницима и критичарима 20. века може се посматрати као део већег на одбацивању утврђених вредности унутар модернистичког уметничког милеа. Почетком 20. века појавили су се кубизам и Дада, конструктивистички и футуристички покрети у уметности, од којих су сви укључивали драматичан помак од културних облика прошлости. Дибифеово заговарање сурове уметности - стваралаштва лудака и других људи на маргинама друштва - још један је пример авангардне уметности која изазива утврђене културне вредности.

Ставови Арт брута су се одразили и на уметнике новијег доба. Многи од њих су садржали израз који је близак паганском изражавању. Он се огледа у снажном изразу, са непосредном и јаком карактеристиком - израженим очима, устима или зубима...

Карло Зинели (*Carlo Zinelli 1916-1974*) је италијански уметник који припада правцу Арт брута. Био је аутсајдер који је патио од шизофреније. Рођен је у италијанском селу у близини Вероне, али је отишао у град 1934. године. Добровољно се пријавио за Шпански грађански рат, али је убрзо послат у психијатријску болницу у којој је провео десет година у готово потпуној изолацији. Карлов живот се окренуо десет година касније, када су он и двадесет других пацијената примљени у сликарски атеље који су створили вајари Мајкл Нубл и Пино Кастања и психијатар Марио Марини. У овом атељеу пацијенти су подстакнути да се слободно изражавају.¹⁴⁵

Потпуно обузет послом, Карло је осам сати дневно радио темперама и дрвеним бојицама. Чини се да га је ова рутина значајно смирила. Године 1964. његов рад је изложен, а привукао је пажњу историчара уметности који су га повезавали са Жаном Дибифеом и колекцијом Арт брута. Његово дело обухвата богат опус слика и неколико скулптура. Слике су створене на белим листовима, а двостране су од 1962. до 1968. године. Ови

145 en.wikipedia.org/wiki/Carlo_Zinelli

двострани радови се могу посматрати као непрекидни, где се један наратив наставља на другој страни.

Његов рад је неубичајен не само због изузетне инвентивности и стилске независности - у сликама фигура, писама и знакова са изузетним разноврсним облицима, бојама. То је уметност која изгледа не произлази из свесне жеље да се представи већ из потребе да се „говори“ кроз сликарство, дајући живот непрекидном наративу који је истовремено сликовит, језички, поетичан и музички, његови извори антрополошки, друштвени - лингвистички и културни.¹⁴⁶

Користио је чисте боје за стварање композиција које говоре о његовом детињству у земљи често понављавајући бројке које испуњавају читаву позадину. Његове људске фигуре увек су чврсти облици у профилу, често са рупама које представљају очи или друге карактеристике.



Карло Зинели,
гваш на папиру

146 www.petulloartcollection.org/the_collection/about_the_artists

Сличан свет знакова појављује се и код **Сај Твомблија** (*Cy Twombly 1928-2011*), америчког сликара, иако се његова уметност не везује за Арт брут. Ипак он је четрдесетих година користио гранулит и сличне материје баш као и Дибифе¹⁴⁷. Међутим, на уметност Сај Твомблија у великој мери су утицали како митови тако и поетска дела. Карактеристично за његово изражавање је пиктографски приступ. У Италији, где је провео већи део живота, почео је да ради дела великих димензија дистанцирајући се постепено од својих првих експресионистичких шкработина и почиње да користи асоцијативне и симболичне текстове и бројеве инспиришући се у грчкој и римској митологији, али и у поезији и историји грчке и римске културе. У том процесу створио је специфичан вокабулар знакова и мрља, који се понекад метафорички односе на секс, али без коришћења традиционалне уметичке иконографије. Његов рад има извесне везе са ритуалним праксама.¹⁴⁸



Сај Твомбли
Дионис
уљани пастел, 1970.



Сај Твомбли
Ахилев штит
уљани пастел, 1978.

147 VARNEDOE, Kirk, *Cy Twombly, Retrospective*, The Museum of Modern Art, New York, 1994. год.

148 DEL ROSCI, Nicola: *The Essential Cy Twombly*, Thames & Hudson Ltd, Лондон 2014. год.

Сај Твомбли је користио сексуалне симболе. Наиме, на његовом цртежу из 1957. године „Дионисус“, налази се велики фалусни облик. Касније код Твомблија овај симбол постаје симбол хероја - или бар атрибута Бога у класично иконографским терминима.

Блискост са паганским је у својеврсном осећају и тежњи да се задржи импулс несвесног у раду, као и енергичко и физичко ослобођење. Твомблијева уметност надахнута је митским али своје испољавање тражи у садашњим облицима и предметима. Реч која се везује за Твомблијеву уметност јесте фетиш, која се проширује на вештачку или направљену ствар. Постаје свеобухватни термин за предмете који се читају као „примитивни“ - ручно израђени, „народни“ или чак „аматери“, архаични у сензибилитету, а пре свега прожети снагом која негира ствари од којих су направљене. Сви аспекти овог појма пролазе руку подруку са својим техничким неодређеностима. Постоје важни примери одређеног фетишког језика - језик сексуалног фетиша или фетиша роба - али Твомблијев ангажман остаје формални и афективни, настао на његовом интересовању за етнографске и археолошке предмете и теме, његовом наклоњеношћу за симетрију и његовој привлачности за ритуал и мит, као и историју.¹⁴⁹

Код каталонског уметника **Мигела Барсела** (*Miquel Barceló*) такође можемо наћи остатке паганске уметности и приступа Арт брута. Рођен је 1957. године у Феланитку на Мајорци, те се тема воде често протеже кроз његово стваралаштво. Осамдесете године прошлог века Барсело је обележио многим путовањима углавном широм Европе, Америке и Африке, а на њега је то утицало на неколико начина. Током овог периода његов стил је био сличан самом путовању - различит и истраживачки. Радови укључују слике, цртеже и скулптуре. Поновљени мотиви мора чак и тада је био присутан у његовом стваралашву иако је приказан кроз различите технике и материјале. Барселоова пракса се непрекидно развијала и он још истражује теме времена и метаморфозе. Чак је и нарација мора у једном тренутку оставила пут пустињи Сахаре, након што га је пут одвео у Африку. Развијајући стил који укључује рад са локалним материјалом на папиру, његова уметност од тада показује стално променљив облик познатих тема.¹⁵⁰

Барсело се сматра једним од најважнијих представника шпанске савремене уметности. У 2004. години постао је најмлађи живи савремени уметник који је излагао у Лувру

149 MOTHERWELL, Robert, DEL ROSCIO, Nicholas, BRENT, Stuart, *Cy Twombly*, Munich, 2002. год.
150 en.wikipedia.org/wiki/Miquel_Barceló

представљајући своју илустрацију Дантеове „Божанске комедије“. Још један значајан успех је Барселов рад у Палати народа Уједињених нација у Женеви. Осликао је плафон тако да изгледа да се константно разлива с обзиром на то да боја изгледа као да капље. За овај пројекат потрошено је око сто тона боје.

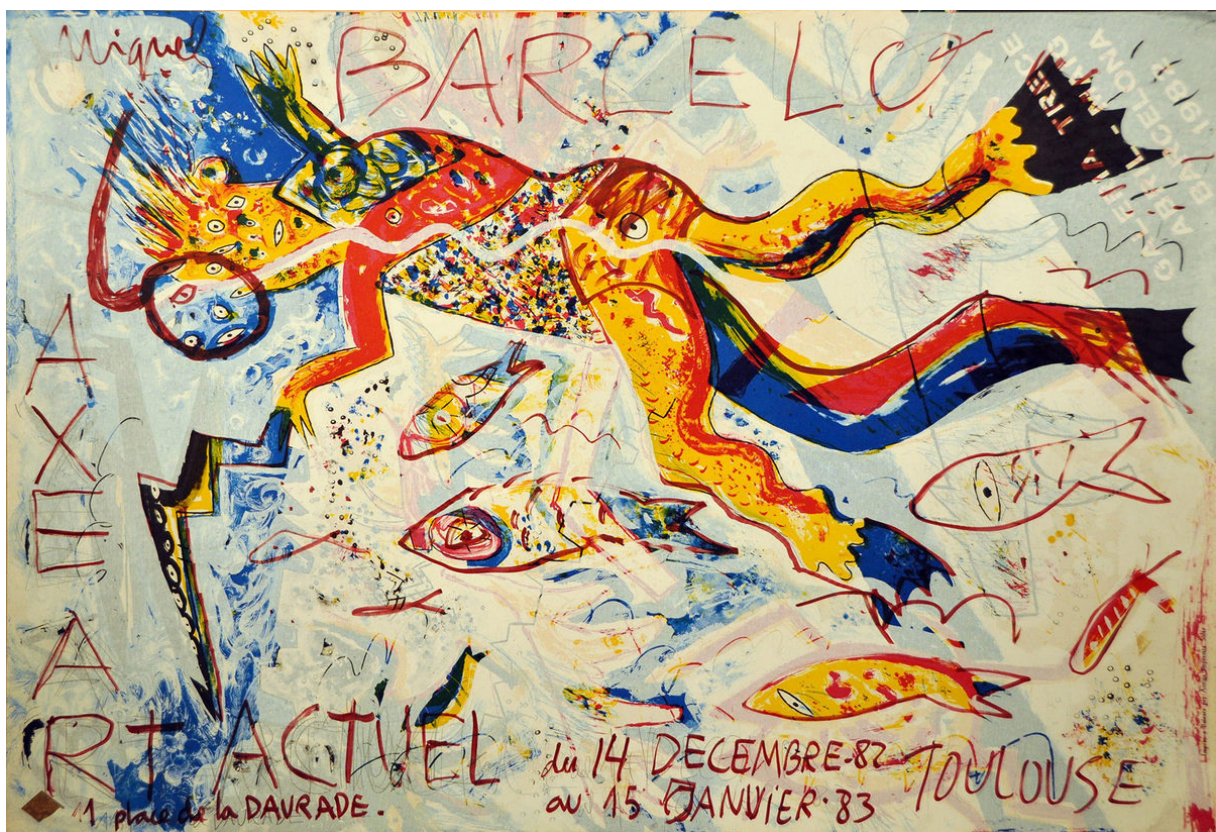
Сличност са Дибифеом је очигледна у начину рада, мада се Барсело често сматра учесником неоекспресионистичког покрета. Његов стил повезан је са модернизмом и постмодернизмом. Експериментише коришћењем велике количине боје на платну, која затим излаже лошем времену, тако да се јављају све врсте спонтаних реакција - оксидација - пуцање... Код Барсела акценат је на изразу, потезу четке, стапању слојева пигмената, а затим огреботине, и коришћењу оштрих материјала. Понекад своје слике качи на плафон, остављајући их слободним да се „дораде“ капањем, облицима и рељефима. Комбинује и истражује све претходно занемарене материјале, све минералне или животињске отпатке или остатке инсеката. Такође се бави најоригиналнијим пластичним експериментима са бојама, материјалима или термитима - поставља платно под земљу и дозвољава термитима да раде свој посао, а затим ради акварел.¹⁵¹



151 kimi.eklablog.com/miquel-barcelo-terramare-a1694985

Мигел Барсело ради са лакоћом и великом свестраношћу. Константно трансформише оно што налази око себе у нешто друго. Његове слике су скулптурније него дводимензионалне, са густим наносима пигмента, често помешаних са другим супстанцама. Многа од његових дела су скоро жива и расту. У његовом делу подједнако је колористичких као и неутралних нијанси, апстракције и фигура, монументалног и минијатурног. Његови материјали могу укључивати све оно што он налази при руци, од песка до оштећених димних плоча. Процесно оријентисан у тренутку формирања материјала - било иловаче, глине, тла или пастозног уља - увек је видљив крајњи производ. Доминирају архаични квалитети. Главна ствар је сећање, колективно сећање.¹⁵²

Поигравање са паганским би се код Барсела могло видети у изложби под називом „Тера Маре“. Њу чине изложба скулптура и радова на папиру, а која се одржала на три локације у Авињону - Папској палати и музеју Пти Пале и колекцији Ламбер - у коме је Барсело



152 CLOTTES Jean - Mezil, Eic: *Miquel Barceló Terramare*, Actes Sud, Арл, 2011. год.

интервенисао на готичким делима њихове колекције. Он овде проширује примитивизам Арт брута у дијалог с историјом. Украсио је капелу из XIV века катедрале Санта Марија Палма де Мајорка, драгуља медитеранског готског наслеђа тако што је прекрио зидове печеном, неуредном, напрснутом и обојеном глином да створи мотиве који приказују иконографију Христовог умножавања хлеба и рибе. Инсталација, грађена од 2001. до 2006. године, налази се у десној апсиди капеле Светог Петра и представља чудо. Такође Барсело је интервенцијом на саркофагу допринео утиску паганског тако што је скулптуру главе рибе, на пример, ставио на место недостајуће главе покојника некада исклесаној на поклопцу саркофага. На овај начин он мења самог светитеља и даје му другачије, нама непознато, лице у конотацији светог, божанског бића.

На крилима паганског

„На крилима паганског“ је назив за серију мојих радова насталих у периоду од 2012. до 2017. године. Он подразумева тематски серију цртежа и слика који су почели да се развијају у једном одређеном правцу и као такви чине целину.

Како је настајању ове серије радова претходила и другачија поетика и приступ, њих ћу покушати да приближим у даљем тексту. Сматрам значајним спомињање и тих радова јер су се искуства стечена у њима у мањој или већој мери задржала, док су неки мотиви потпуно нестали.

Такође, и на који начин је лично у мом животу имало одјек као емотивни приказ на цртежу у виду геста, интензитета и јачини потеза и приказа.

Сматрам да на савременог уметника велики утицај имају и радови других уметника било у ближој или даљој прошлости, а нарочито савремени уметници чија дела су лако доступна нашем погледу. У тој визуелној информисаности одређене податке прикупљамо, обрађујемо, пропуштамо или задржавамо. Нешто од тога свесно, нешто не. Тако су у нашем колективном сећању многа божанства и паганске представе остале, те се поново кроз уметнички доживљај обрађују и тиме допринесе стварању одређеног дела.

Тако су и у мом раду често помешани утицаји неких далеких тековина, али и поетских приказа савремених уметника. Тежња за поједностављањем и апстрактном прилазу неких тема управо је последица тога.

Од велике важности ми је одувек било уживање у самом процесу рада. Интимни приступ, полазак од личних осећаја за тему и директна веза насталог дела за мене саму увек ми је била покретач. Многе слике сам пресликавала ценећи спонтаност и тренутак у њиховом настајању. Тако почетних скица или није било или се напослетку истих нисам ни придржавала. „На крилима паганског“ није серија по правилу, већ по духу и начину стварања.

Шта за мене значе крила

Крила као симбол који користим на радовима везујем за натприродне способности фигура. На тај начин оне добијају необичност, односно неприпадање овом свету. Као створења која нису са овог света јасно се везују за анђеоску иконографију. Утицај анђела лежи и у ликовности којом су забележена. Њихова продуховљеност на лицима у византијском сликарству је нешто што је остварило трајни утицај на мене. То можда можемо препознати као њихову узвишеност. Тако су они за мене били одраз снаге и величанствености. Додавање крила портретима и фигурама је њих само приближавало таквом значењу. Ово комбиновање елемената води ка једној врсти игре.

То је игра као ритуал. Односи се на окретање себи и стварање интимног света. Заправо представља уживање у игри. Чак и саме припреме, рецимо, за једну слику представљају ритуал. Увек постоји читав низ припрема за стварање нечег новог.

Одређени ритуални чин јесте и коришћење пигмената у раду. Пигменти и мешање акрила зарад добијања боје, чак и када су готове боје лако доступне, на спонтани начин јесте одређени чин. Романтично наслеђе справљења материје се везује за магијски обред. Таквим начином прављења боја добија се неидеална смеша у којој трагови грудвица, односно пигмената често остају на платнима.

Цртеж и фигура

Цртеж је начин изражавања који је старији од писма и он је графички приказ неког облика, неког предмета или појаве урађен помоћу графичких средстава - линије, мрље, тачке. Комбиновањем свих тих графичких елемената - спајањем линија, цртица, мрља и њиховим међусобним контрастом добија се чиста линеарност, а волуменост - пластичност, тродимезионалност ако се тим елементима дода и ефекат сенке и светла, црног и белог.¹⁵³

Значај цртежа можемо разумети као једно од најстаријих средстава комуникације и основу људске културе. Иако су у средишту пажње првобитних људи-уметника биле животиње,

153 sh.wikipedia.org/wiki/Crtez

касније то постоје и сам човек. Како је ова појава нормална у односу на значај људске плодности и саме сексуалности тако она опстаје као битна и у савременој уметности. Лепота људске фигуре и њена сложеност чине је једном од неизоставних тема у мом раду. Она се некад одваја од своје матичне представе човека и гради неку асоцијативну слику нове фигурације.

Како је фигура модела још од почетка бављења уметношћу била предмет мог изучавања, тако је опстала на разне начине и у мојим каснијим радовима. У истраживању и бављењу људском фигуром почела сам од анатомије. Скелет ми је одувек био интересантан и инспиративан за рад. Богатство облика и разумевање механике његовог кретања чини га изузетним.

У ранијим приказима модела, односно људске фигуре, битно ми је било да то буде верни приказ конкретне особе. Поред тежње за карактером, цртежи су били нежни и прочишћени. На великим студијама сам радила угљеном. Ова врста материјала ми је изузетно одговарала јер је угаљ лак за наношење, али и за брисање. Својом мекоћом даје велики спектар интензитета валера. На тај начин је и цртеж могао бити јак или лаган и прозачан. Вишак угља на цртежима ми се није допадао. Желела сам да цртеж буде тачан и једноставан. То сам углавном постизала сагледавањем модела, фигуре или објекта и сигурном линијом. На овај начин сам могла да избегнем брисање сувишних линија. Чак иако би било потребно брисање, избегавала сам гумице. Превише су брљале и није ми се допадао замашћен траг који су остављале. То је један од разлога зашто линије нису биле прејаке и предебеле. Јачину сам постизала коришћењем пресованог угља. Тако сам задржала чистоту линије, а добила на њеном интензитету.

Све студије сам увек радила на великом формату. То је простор на ком сам се добро осећала. Одговарао је сагледавању модела и његовом смештању у простор. Мали формат ми је причињавао неку врсту нелагоде. Нити је довољно мали за скицу, нити довољно велик за покрет. На мањим форматима се лакше дешавало да ми се цртеж „запуши“. Кад год сам могла, радила сам монументалне студије и цртеже.

У једном тренутку сам решила да благ и танани цртеж променим. Једна од студија модела коју сам радила била је закачена високо у тадашњем атељеу, и већ после два месеца је била оивичена паучином. На паучину је временом нападала прашина. Из даљине гледано била је мала разлика између јачине цртежа и паукове мреже. То губљење цртежа на папиру је утицало да намерно појачам интензитет линије и јачину цртежа.

Током година студија бављење моделом, фигуром остало је за мене неисцрпна тема. Разлике је правило смештање истог у простор. Некад су фигуре заузимале већи или мањи простор на цртежима, али су у већини случајева биле присутне. У том периоду изучавања фигуре доста сам пажње посветила портретима, али и анатомији.

Касније живе моделе почињу да замењују нешто другачији модели.

Наиме, сфера мог интересовање постају лутке. Конкретно, то су биле лутке за девојчице. Углавном порцеланске и пластичне. Лутка као играчка за мене није представљала емотивну фигуру, предмет за који бих била везана. Нисам имала омиљену лутку, али сам се у детињству са луткама играла изузетно дуго. Оно што ми је код њих било најинтересантније јесте њихова судбинска битка. Све оне су у неком тренутку биле жељене, вољене, објекти љубави. Затим су биле одбачене. Можда не од својих младих власница, али током дужег времена и смена генерација биле су заборављене. Лично, ни једну своју лутку нисам сачувала. Углавном су завршиле као поклон млађим генерацијама или као отпадак.

Дакле, лутке које су ме занимале јесу оне које су одбачене, али су се ипак некако задржале у свету људи. Тако сам почела да их тражим. Све лутке које сам сликала су купљене на пијацама или бувљацима. Биране су по осећају. Изглед, хајине, израз лица били су



пресудни. Дакле, тражила сам да буду „лепе“. Чак иако су биле прљаве, старе и одбачене, неке су се издвајале више по својој лепоти од других. Тако су поново имале своју улогу - неког ко их бира, и то по лепоти, и неког ко ће се са њима играти.

Видно одсуство полних ознака код лутака на неки начин их ставља у позицију митских створења. Иако већина њих има главу женског бића, ничим нису означене гениталије. Исто је и са луткама мушких црта.

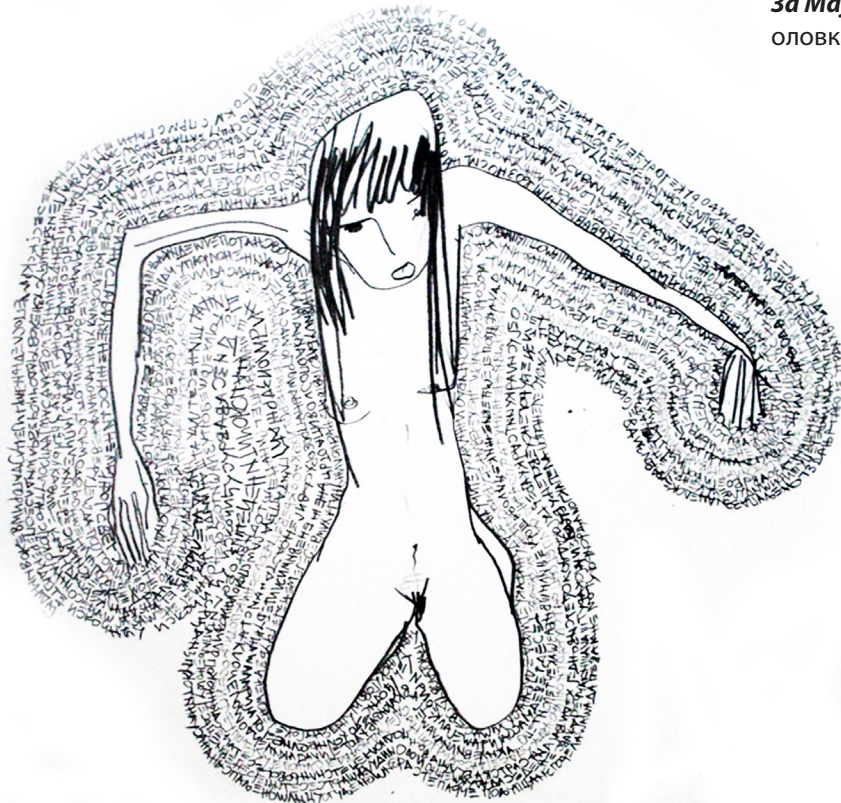
Два врло интересантна примерка које сам радо сликала су биле порцеланске лутке. Прву од њих купила сам на Цветковој пијаци у Београду. Продавала се на улици, на тротоару. Била је то једна лепа, квалитетна лутка разбијене главе. Није имала половину темена, као ни косу. Оно чиме ме је обузела јесте то што је била обучена као монахиња. Врло интересантан одабир за дечију играчку. Фабрички је била нашминка врло благо. Њено лице, гардероба и намена били су у чудној констелацији и тиме је чинили посебном. Друга је такође била порцеланска. Купљена је, као и већина других, на земунском бувљаку. Била је сушта супротност лутки-монахињи. Имала је истакнуте груди и била је нашминкана додатно невештом дечијом руком. Одавала је утисак неморалне даме.

И ове лутке, које нису религијски објекти, могу да асоцирају на вуду-лутке, објекте који се користе у анимистичко-спиритистичкој традицији Западне Африке.

У овом случају оне су на првом месту замењивале људску фигуру. Идеја је била да им се врати улога, односно живот, као и да се забележе такве какве јесу, у новонасталој ситуацији. За мене оне су емитовале чудна осећања својим залеђеним осмехом.

Цртежи и слике ових лутака рађени су на великим форматима. Сликане су у натприродној величини. Формати мојих слика су оквирно били до 170 центиметара по висини. По форми су биле једноставне. Углавном сам приказивала по једну фигура. На тај начин оне су остајале усамљене, баш какве сам их и налазила. Рађене су у експресионистичком духу. Карактер сваке од њих је сачуван. Колорит је јак, али не силових боја. Претежно сам користила цинобер и париско плаву. Рађене су акрилом на платну, а неколико слика рађено је и на папиру.

Управо у раду са овим луткама осећало се јако анимистичко присуство. Увек сам имала осећај да оне имају душу, да знају кад су остављене или када су запостављене. То типично дечије осећање је вероватно поново оживљавало у контакту са предметима детињства.



У току рада на оваквој врсти слика упознајем се са радом Стевана Кнежевића. Његово стваралаштво је оставило изузетно јак утисак на мене. Начин на који је он у својим радовима користио лутке за мене је био изузетан. Код Кнежевића лутке су део перформанса и играчке као такве, док сам их ја користила за интимну причу, у контексту напуштених објеката. Убрзо сам престала да радим са луткама. Још неко време сам их чувала, а онда су негде остављене. Касније сам се случајно и неочекивано сусрела са Кнежевићевом *Кентаурком*. Не могу рећи да ме је гледала, али сам снажно осећала њено присуство. На полици, међу гомилом ствари, стајала је и пленила својом посебношћу. Управо код Кнежевића коришћење лутака је у потпуности носило анимистичко у себи. У начину на који их је он радио и представио биле су и остале митска бића која су добила нови живот.

Пошалице

Након експеримента са луткама тематски се окрећем интимнијим темама. Такође, почињем више да радим на цртежу. Углавном су то били цртежи мањег формата. Сви цртежи су били прожети мушко-женским односом. Серија добија назив *Пошалице*. Тема је интимна

за разлику od претходних радова, који су се ослањали на модел и свет око мене. Рађени су углавном оловком и пастелима. По формату су били мањи, лакши за рад, те их је било у великом броју. Слободни су у форми, без претензије да задиве. Ослобођени су анатомије, те су тела бестежинска. Простор је дводимензионалан, и цртежи делују илустративно. Више су служили као бележнице. У многим од њих било је доста елемената еротике.

Прочишћени су и јаки у потезу и гесту. Тада се први пут појављују крилата створења. То постижем додавањем крила на фигуре које су имале већ улогу у композицији. Најчешће су то били аутопортрети који накнадно добијају крила. Постепено ова серија цртежа почиње да се ослања и на неке религијске теме као што је „Оплакивање Исуса“, „Успење“... Карактери ликова свде се на аутопортрете или асоцијативне ликове. Дакле, индетитет ликова није од значаја, већ улога коју добијају. И у овим темама колорит је у чистим, светлијим тоновима. Углавном су рађени оловком на папиру са малим интенцијама пастелима.



.. **Оплакивање,**
оловка на папиру

Повремено у ове цртеже укључујем текст. Ова врста интервенције је такође личне природе и нужно се не везује за представу на цртежу. Текстове чине песме писаца XX века. Писане су такође шифровано. Речи су биле исписане као у огледалу или помешаног распореда слова. Тако је за неког ко зна напамет песму или су му текстови познати било лако да их прочита. У супротном, делују више као илустрација. Мени су представљали једну врсту „мантре“, речи и стихове од посебног значаја.

Поред цртежа, радим и слике исте тематике. Рађене су акрилом на платну и димензија су галеријског и нешто већег формата, углавном 120x160 центиментара.

Ове слике су на изложби биле закачене на таваницу, паралелно са подом. Иако то није била осликана таваница, нити је првобитна намера била да се тако излажу, врло ми се допало. На тај начин су се крилата створења нашла у позицији која им одговара, а то је у висинама. Управо на месту где се без крила није лако винути.

Како је сам однос према тематаци кроз серију „Пошалице“ постао опуштенији, а самим тим и цртежи, одређена врста хумора се задржала у темама које сам бележила. Шале као такве постају тема, те отуда и прича о локалном хору под називом „Обреновачке девојке“ бива једна од инспирација за цртеже.

Хор - изазов монументалног

Почетак дакле јесте од једне сасвим обичне и свакодневне теме. Идеја је била да читав скуп ликова буде представљен у природној величини. Тако да ми је било потребно платно већих димензија. Поред низа цртежа и припремних скица, одлучила сам да хор чини три реда фигура. У исто време сам размишљала о платну које могу да затегнем, као и о начину на који бих баратала тако монументалном сликом. Најједноставније је било да слику поделим на три дела. Остало је само да одредим тачне димензије триптиха. Узевши за параметар висину просечне особе од 170 цм, одлучила сам да висина платна буде 210 цм. Ширина ролне платна је била 210 цм, па сам у складу са тим тражила ширину за један део триптиха. Због лакшег затезања оставила сам по 10 цм са сваке стране и тако је димензија једног платна била 190x210 цм, а целе слике 560x210 цм. Рамове сам

поручила, а платно само накнадно затегла. У одређеним тренуцима, због недостатка адекватног простора, могла сам да радим само на једном или на два спојена платна. Тада сам их фотографисала, па накнадно склапала у Фотошопу да бих могла да видим целину. Тек после неколико месеци створила се прилика да сва три дела склопим у једну слику и као такву наставим да радим још неко време.

Прво сам фигуре исцртала угљем, само делимично. Након тога сам почела да сликам бојом. С обзиром на то да је платно куповно, односно да је већ било припремљено за сликање, а из претходног искуства сам схватила да то није довољно поуздано, користила сам додатно акрил као подлогу. Акрил ми је по особинама одговарао. Могла сам да приуштим већу количину боје, квалитет пигмента у њима је био задовољавајући, а сам акрил се брзо суши. На тај начин сам у кратком року могла да пресликавам делове уколико ми се нешто није допало или да настављам са радом без бојазни да ће се нешто замазати као са уљаним бојама. Када је слика добила своју коначну поставку, а платно било засићено акрилом, прешла сам на уљане боје.



Хор, акрил и уље на платну, 210x570 цм

Што се тиче ликова на слици, били су разноврсни. Један део насликаних чланова овог хора су пријатељи који су позирали, затим слободне фигуре, али и мој лик. Већина ликова је настала после низа цртежа и скица. Цртежи су рађени углавном оловком на папиру,

са ретким интервенцијама уљаним пастелом, и то белим. Како сам хтела да *Хор* буде у природној величини, тако је број учесника зависио од формата. Укупно има 39 фигура. Фигуре су све сечене до скочних зглобова, а за то је постојао разлог. Наиме, када сам поставила фигуре, није ми се нимало допадало да постоји 130 прстију у првом плану, или бар идеја о 130 прстију. Тако да сам решила једноставно да их избацити и затворим облик.

Ликови певача су рађени на основу неколико модела. То су били пријатељи и колеге спремни да позирају. Постоји неколико фигура које су задржале карактер особа које су позирале. Међутим, намера ми је била да то буде група људи која пева, па карактер остаје у другом плану. Више сам ишла на гест, израз лица, покрет тела и гримасе. Тек понегде је више остало од карактера појединих модела. Само су две фигуре задржале свој карактер. Оне не заузимају централну позицију, већ су благо измештене у десну страну. Тако да њихова појава не доминира превише композицијом. У питању је једна женска фигура, нижа него остале фигуре на слици, и са њене леве стране мушка фигура, једина плава фигура на слици. Женска фигура је аутопортрет, а мушка фигура је представа мог покојног оца. Из тог разлога је то једина плава особа. Плаву сам изабрала јер је хладна боја, те наговештава нешто што више није у животу, док у хришћанству представља вечност. Такође, визуелно се лако издвајала од осталих ликова на платну.

Ова група певача на слици је неке посматраче асоцирала на *Севастијске мученике*¹⁵⁴. Иако они то нису, односно није ми била намера ни почетна идеја тако нешто, било их је 39. Заједно са посматрачем, који би могао да буде управо римски војник, онај који посматра и придружује се мученицима, има 40 фигура. С временом ми се допадало да ликове у хору посматрам на тај начин. Они заправо и јесу носили једну мучну сцену. У свом певању и експресионистичком изражавају многим посматрачима су деловали опомињуће и мучно.

154 Светих Четрдесет Мученика у Севастији су били војници у римској војсци који су веровали у Исуса Христа. Када је почело гоњење у време цара Лицинија, они су изведени на суд пред војводу, и он им је запретио да ће им одузети част ако се не одрекну вере и наредио слугама да их каменују. Када су слуге бацали камење на хришћане, оно се враћало и падало на њих саме. Мучитељи потом везаше Свете мученике и бацише их у језеро и поставише стражу да ниједан не изађе. Био је мраз и језеро се ледило око тела мученика. Да би муке биле јаче, мучитељи загрејаше и осветлише купатило крај језера не би ли како прелестили кога од њих да се одрекне Христа и призна идоле римске. Један се прелести, изађе из воде и уђе у купатило. Хришћани верују да је ноћу падала светлост с неба, која је разгрејала воду и тела мученика, а са неба се спустило 39 венаца на главе њихове. То је видео стражар с обале, па се свуче, исповеди име Исуса, и уђе у језеро, да би се удостојио 40. венца. И на њега сиђе тај последњи венац.

Колорит је у смеђим тоновима са беличастим колоритом на фигурама. Продиру цинобери, а цртеж је извучен парископлавом. Слика нема дубину, па је позадина у топлим сивим тоновима. Иначе је овакво осликавање великих површина било прилично тешко. У једном тренутку, када сам помислила да је тон добар и нанела га на слику, морала сам да одем још 20 метара даље да погледам да ли је то оно што сам хтела. Сваки пут када нисам добила жељено решење боју сам скидала шпактлом и бацала. Ово бацање боје било је проузроковано спорим сушењем уља, па сам је радије скидала са платна.

Ни за мене она није била нешто што треба да изазове осмех, постала је лични хор. Често независан од мене. Група људи испред којих се појављујем. Зависно од мог расположења некад су ме опомињали, некад су били тужни, а некад група којој сам се дивила. Сама чињеница да сам желела да направим слику тако великог формата и да сам у томе успела за мене је била довољна.

Рад на овом триптиху трајао је око шест месеци. Слика је рађена у континуитету. У излагачком смислу, слика је била врло захтевна. Како за качење на зид због величине тако и за транспорт. Међутим, то што је чинила целину из три дела показало се врло захвалним. Ово се посебно односи на транспорт радова. Овај практични модел често користим кад радим слике већег формата.



Папирни објекти,
акрил на папиру,
око 70x120 цм

Религијске теме као инспирација

Након пројекта „Хор“ радим слике које су се ослањале на верске теме. Дакле, тематски су биле инспирисане хришћанском иконографијом. Једна од тема је била Апокалипса, сцена Страшног суда из Цркве Богородице Перивлепте у Охриду. Састоји се од три платна, свако димезије од 190x150 цм. Укупна димензија платна 190x450 цм.



Они долазе, уље на платну, 190 x 450 цм

Првобитна замисао је била да се направи слика на којој ћу да примирим колорит, да потези четке не буду толико упадљиви, али да задржим гест. Тако сам решила да направим белу слику. Белу боју сам одабрала јер сам сматрала да би могла да издржи примесе других боја, а које притом не би нарушиле главни тон. Користила сам три беле: титанијум, цинк и оловну белу. Оловну белу сам користила на најмањој површини - крила коња, пошто нисам могла да набавим већу количину јер је њена производња забрањена. Уз белу, коришћена је у мањој мери и париско плава и крапак црвена. На већој површини слике радила сам лазурно, док су због наглашавања драматике звери изнад јахача у пастуозним наносима боје.

Приказан је један од јахача Апокалипсе. Носи лобању у једној руци, а иза себе повлачи небо са зверима. Насупрот њега је била насликана фигура мајке, као симбол бриге и пожртвованости, коју такође нападају звери. Међутим, ту сцену сам касније поништила јер је акценат превише био на њој, а не на коњанику, како сам желела.

Као помоћно средство за рад на композицији користила сам и неку врсту колажа. То су били цртежи већег формата, које сам секла и накнадно интервенисала на њима. Интервенције су биле или у виду досликавања или лепљења папира или других осликаних комада. Распоређивала сам их по платну као параметре за композицију, да видим где треба додати још фигура или их склонити. Ови објекти, иако су користили само као помоћно средство за један рад, имали су своју поетику. Били су самостални комади цртежа и површине, а и добар материјал за експериментисање. Рађени су на пак-папиру акрилним бојама.

Још једна од религијски тема коју сам обрадила јесте „Распеће“. Слика је монументалних размера димензија 210x380 цм и рађена је акрилом и уљем на платну. На слици је поред разапетог Исуса представљена и борба анђела и ђавола колористички доминира композицијом. Хришћанска иконографија је испоштована, па су поред групе која оплакује Исуса, људи који се коцкају у његове хаљине, Лонгина који га копљем пробада, ту и римски легионар који му приноси сунђер натопљен сирћетом. Једини лик на слици који иконографски не припада ту јесте лик младе жене склупчан у групи која оплакује Исуса и представља аутопортрет.



Распеће, акрил и уље на платну, 210x380 цм

Преиститивање себе

Након што сам се на великим форматима бавила истраживањем са колоритом, компоцизијом и сликарским техникама, уследила је једна мирнија фаза. Почеле су да ми сметају форме и чврстина линије, а на сликама ми се чинило да гест превише доминира - решила сам да све то поништим. Једино што сам желела да задржим јесу белине.

Разбијање цртежа се састоји из две фазе. Оне су се такорећи преклапале. Прва је цртање белим, евентуално сребрним бојама, било пастелима, акрилинама или тушевима на белом папиру. А друга фаза је грађење цртежа без линије, углавном цртицама или тачкицама које су на тај начин обликовале форму.

На одређени начин ме је то све смирило и понудило пут за нови изражај. Такође, то ми је представљало нову ситуацију са ограниченим средствима изражавања и као таква је доносила нове изразе. Чак и касније на неким радовима примећујем како се тај принцип одуства линија провлачи. Боцкање, бушење папира и сличне интервенције које са мало или готово никако боје дају пуноћу папиру и текстуру опет се јављају.



Пејзаж, туш и бронзана боја на папиру, 80x100 цм

Можда је то и најважнији сегмент ове фазе у мом раду. Попуњавање белина белинама. У том периоду цртеж је био доминантан. Медији су били различити: оловка, угаљ, туш, оловке у бојама. Користила сам и сребрну боју за чункове - зато што се изузетно брзо суши и има одличну покривност за разлику од других боја тог типа, а притом није наметљива, већ рефлектује околне бојене површине.

Један од мотива био је пејзаж и на њему је било лако испробавати нове замисли. Исти принцип користим и на сликама и цртежима фигуре. Цртежи су рађени тушевима, гвашевима и бронзаним бојама. Радови су већих димензија. Пејзаж градим колористичким транспарентним наносима у кратким потезима четке. На тај начин се мотив испуњава прозачношћу. Углавном су то неодређени предели. Хоризонталне композиције које више алудирају на неки спољашњи простор него што он заиста постоји. На појединим цртежима се појављује круг као симбол Сунца. Пејзаж као тема увек ми је значао у смислу извора светлосних и колористички површина. Као такав био ми је више апстрактни него конкретни доживљај и нешто што би требало верно приказати.

Ово разбијање целине цртежа и тока линије протеже се и на фигуру. Кратким потезима или готово тачкама градим анатомски приказ особе. Често су то само сегменти фигуре. Одређене карактеристике које су карактерисале неку особу, као рецимо коса, брада, обриси тела... Један од радова је био у виду извеженог цртежа концем са осликаним срцем. Платна су заправо креветски чаршави и представљају интимни кутак. Правим цртеж у виду места за спавање. Идеја је била да предмет жудње или воље, у овом случају везана особа, буде нешто на чему се заиста спава. Интимизирање са цртежом на овај начин га ставља у положај објекта жудње или љубави - као када деца са омиљеном играчком иду у кревет. У тој фази и мој лични однос према свету се затварао, па је то у великој мери утицало на интимније посматрање ствари.

Почињем да користим срце као симбол. Срце у анатомском смислу, а не као симбол љубави. Ово је било интересантно јер сам поред таквих информација, рецимо везано за крвоток, могла да усмеравам и линије. Такође и плућа и кретање ваздуха кроз њих. Тај ток линија и њихово разумно кретање је имало неку магијску привлачност. Давање живота фигурама, не у смислу визуелизације њеног лика или појаве већ његових органа. Тапкање бојом, сунђером, прстима, боцкање и цепкање је имало ритуалну конотацију. Тачкање,

које је често да би се већа површина попунила одузимало много времена, било је као мантра - да би се дошло до жељеног резултата понављала се механички одређена радња у дужем временском периоду. Боцкање, односно бушење папира је извођено углавном ексерчићима. То сам радила на неким површинама да би се под притиском бушења папир само савио, али не и изгужвао.

Поред овог интимног извођења радова, поново се везујем за поезију. Овог пута не у чисто ликовном смислу коришћења речи као графички израз, већ као назив односно повод за неки рад. Користила сам се поезијом Васка Попе, Владимира Мајаковског, Жака Превера... Поетски називи и везивање за поезију често асоцира на романтичне тренутке, те враћа у прошлост¹⁵⁵. То интимизирање са поезијом везује се и теметски за паганско. Одређени стихови алудирају, рецимо, на ритуалне песме, какве су додолске. Оне су типичне обредне, ритуалне песме, које, за разлику од осталих обредних лирских песама, нису везане за одређени датум у години или празник. Ритуал таквих обредних песама потиче из предхришћанског времена и представља један од најстаријих традиција словенских народа. Поезија се тематски везује за мушко-женски однос и паралелно са тим сегментом у радовима тематика се прожима еротским.

То постижем акцентовањем или ограниченошћу на сексуалне одлике модела односно фигура. Као што су у неким радовима приказани срце, коса, тако у овом смислу приказујем маље пубичне регије, са акцентом на сексуалну визуелизацију. Давање значаја на полу, а одвајање од портрета је кључна разлика у односу на претходне радове. И поред бављења фигуром, карактером и портретом, он није нужно битан, већ је ту само да испрати композицију у тематику.

Цела ова фаза је представљала занимљиво одступницу у односу на претходни рад. Поништавала сам оне ствари које су водиле условно речено до добрих ствари како би

155 Већ сам сплет песника и поетског назива враћа у неку чудновату меморију прошлог, непоновљивог, персоналног и у актуелности савременог, огољеног, отвореног, јавног у суперпонираним реалностима времена и презентности. Уметница после сјајних експресивних слика голих бића до крви, ради транспарентне бестелесне цртеже сегмената скривених и невидљивих органа: срце, вене, аорте, стидна обележја. Корен ти и крв и круну - и све у животу - Жедне ти слике мозгу...Хладан ти дах до грла - До камена под левом сисом...У гладне маказе почетка и почетка - У небеску матрицу знам ли је ја. Деликатним цртежом ауторка опипава, истаражује и описује географију телесности. Потези се нижу из кративне жудње проницања и продирања у интимне и недоступне просторе испуњене емоцијама, несигурношћу и страхом транспозиције чулности тела до животног света, светлости, белине и препознавање себе у другости. До птице бритве у том камену - У ту ту тину у легло празнине...- Текст Биљане Томић поводом изложеног рада из поменутог периода на изложби *Прогресивне наде* у галерији Хаос у Београду.



FRAGILE - рукуј пажљиво, туш на папиру, сваки 70x100 цм

такав процес добио нешто ново. На тај начин сам правила дистанцу од својих претходних радова. Тиме сам могла да их сагледам другачије. Резултат оваквог експериментисања, иако је био у ликовном сегменту значајно другачији (коришћене су више водене технике у односу на суве), јесте више поетски. Радови су од тог одвајања из сигурних оквира постајали интимнији и романтичнији. На неки начи повученији у себе.

Сунце - уметност органског

Одласком на резиденцијални боравак у Барселону 2012. године и утицајима поднебља долази и до промене у изразу и форми радова. Пејзаж у комбинацији са каталонским фрескама носи целокупну поетику радова, те тематски дела излазе из оквира интимног.

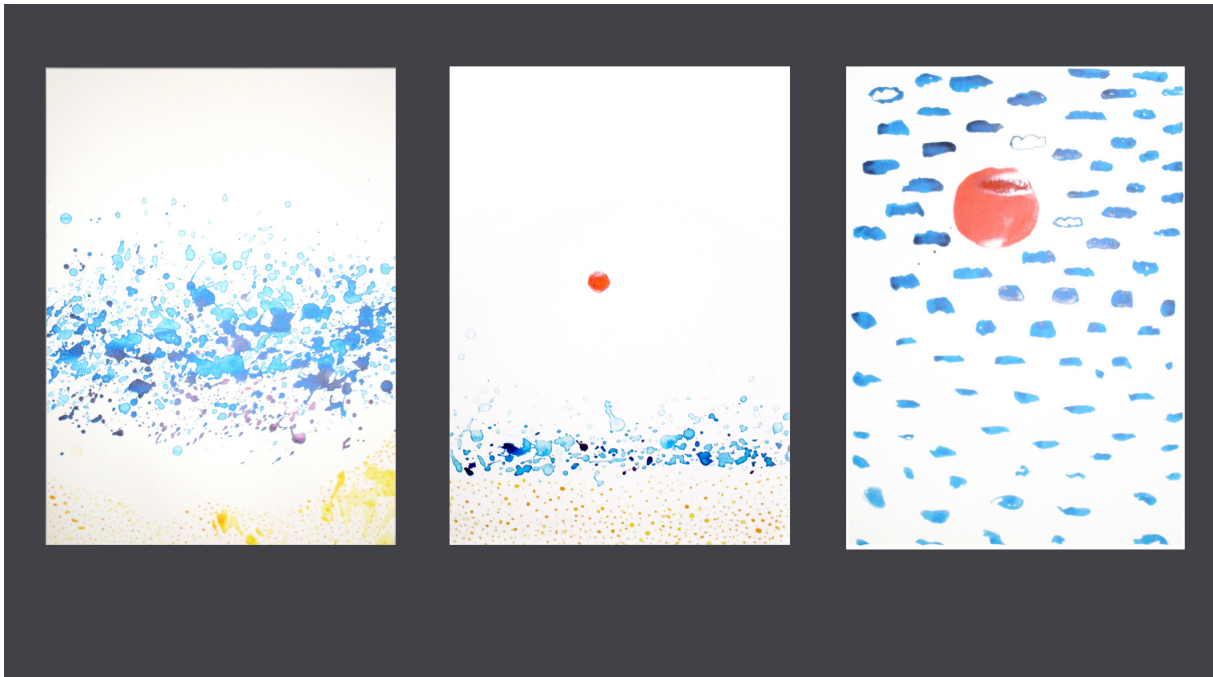
Предео је утицао пре свега својим колоритом на мене, а који се затим транспонује и на радове. Од боја доминирају бела, плава и црвена. Тек понекад се у радовима појављује и жута. Радови су због немогућности транспорта у виду пртљага рађени на папиру. Димензије су се кретале од мањих формата, типа скица, па до великих формата од једног до два метра. Рађени су оловком и тушем. Туш сам изабрала јер је компензовао сликање. Боје су биле у малим паковањима, а велике покривне моћи, па је то предност у односу на сликарске технике које захтевају више комфора (боје, медијуми, разређивачи...). То је омогућавало да брзо обојим и велике површине, а уз то су се и брзо сушиле. Још једна од

предности преласка на тушеве било је и то што сам чешће радила четком. На тај начин цртеж постаје интензивнији и колористички доминантнији.

Употреба туша је од вишеструког значаја за мој израз тог периода. Наиме, туш враћа гест, нуди спонтаност. Ролне папира су омогућиле радове на великом формату. Форме се склапају у целину тако да више нема тачкастих површина, већ оне постају конкретни облик, углавном у виду облака или таласа. Првобитно сам цртала тако што сам прскала бојом и водом по површини папира, а затим интервенисала четком. Тако су тачкасте форме поново постале конкретне површине. То сам постизала наношењем веће количине воде на папир, па у такву површину наносила четком туш. Боја се тако спонтано разливала и доносила резултате на које нисам могла/желела да утичем. Користила сам калиграфске тушеве јер имају јачу покривну моћ.



На цртежима ове серије Сунце као мотив је увек присутно. Представљено је у виду круга који је доминантан у композицији. Иако је овај мотив већ употребљаван и у ранијим радовима, сада је добио централно место. Чињеница је и да је у складу са околином, природом, утицајем медитеранске климе сада добио и много значајнију позицију и смисао.



Сунце односно круг кроз људско постојање играо је једну од водећих улога. Та улога може бити банално практична, али и психолошка. Како наводи Јунг: „Када дух покуша истражити симбол привуку га идеје које су с оне стране онога што наш разум може схватити.“ Те је тако у архитектури свих цивилизација круг један од основних елемената као магијско-техничка форма. Коришћен је као незаменљива слика у готово свим ритуалима оснивања градова. Као најсавршенији од свих облика, круг је и знак апсолутног.¹⁵⁶

Слика точка, на пример, може нам сугерисати појам божанског сунца, али овде наш разум мора признати своју неспособност јер човек не може дефинисати божанско биће. Такође, како је круг савршен, без краја и почетка, он симболизује и вечност, односно време.¹⁵⁷

156 [sr.wikipedia.org/sr-el/Круг_\(симбол\)](http://sr.wikipedia.org/sr-el/Круг_(симбол))

157 ШЕВАЛИЈЕ Ј. и Гербрант А, *Рјечник симбола*, Накладни завод, Загреб, 1989. год.

Према филозофским и теолошким текстовима, симболика круга се може сагледати не само у његовој непромењљивости већ и распрострањању доброте, као исходиште, опстанак и трошење свих ствари. Магијска употреба круга се односи на тачку која је заробљена у кругу и никада неће побећи из ње. Те снаге је и магијска моћ круга. Тако круг постаје фаталан и у сваком смислу из њега нема излаза. Зато су ратници пре поласка у бој цртали круг око себе, са намером да их заштити од непријатеља. Заштитни круг и његова заштитна моћ код појединаца материјализују прстење, огрлице, алке, наруквице, ланчићи или круне. Сви ти кругови најмање су били украсни детаљи на телима појединаца, већ су пре свега настали као магијски заштитници и чувари физичког и сваког другог интегритета. Ту је и објашњење обичаја да се умрлом скидају прстен, бурма и сл. јер им се душа мора ослободити и винути ка божанству. Тек касније они постају ововременски украс - накит - обичајни естетски или манирски детаљ.¹⁵⁸

Кружно кретање указује на непроменљиво, вечно, па се круг може третирати као симбол времена. Плес дервиша је кружан и има космичку симболику. Мандале су енергетске слике чије значење на санскриту значи цели свет или магични круг, симбол универзума и енергије. Налазимо их у религији, уметности и науци. У традицији зен будизма цртежи концентричних кругова представљају крајњу етапу унутрашњег усавршавања и духовног склада.

У овим радовима палета је прочишћена. Колорит је сведен на основне боје. Црвену користим за мотив Сунца и она је интензивна, као на каталонским фрескама. Сунце заузима средишње место многих композиција, па тако га често понављам на истим сликама. Дакле оне нужно није једно Сунце, оно је енергија, тачка ослонца, центар. Тако га по потреби и размештам по формату. Рецимо, ако сам насликала једно, али је слици потребно још једно или више тежишта - насликам друго. Ово је као ехо или инсистирање, појачавање значаја елемента.

Бела се односи на велике површине папира и утицај околине. Као што је рекао Сај Твомбли: „Медитеран је увек, бео, бео и бео“.¹⁵⁹ То свакако означава присуство светла. Бела на тај начин асоцира и на простор и за мене симболизује ширину, док плаву користим за приказе мора и неба. Она је такође присутна и у архитектури, у Гаудијевим пројектима. Свуда у

158 [sr.wikipedia.org/wiki/Круг_\(симбол\)](http://sr.wikipedia.org/wiki/Круг_(симбол))

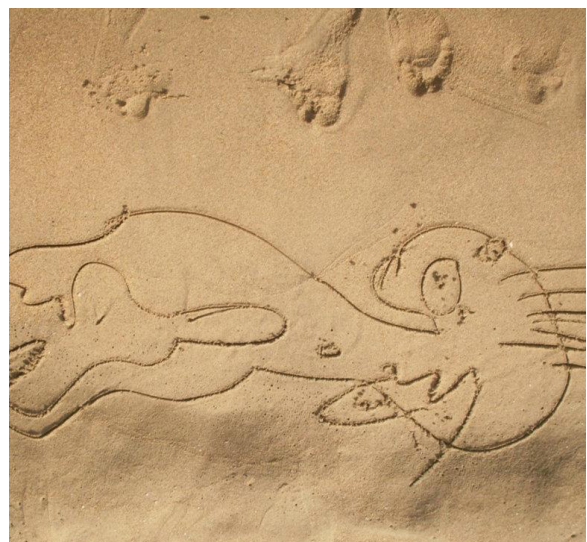
159 Interview / Cy Twombly / History behind the thought / Rome 2007/ Nicholas Serota/

окурењу је било плаветнила, па она постаје *Природа* која инспирише. У радовима где је тема *Облака* нарочито користим растеризацију и репетицију у плавим тоновима.

Поред природе и каталонских фреска, свакако је био присутан и утицај капиталних дела, музејских збирки и поетика шпанских уметника попут Мироа, Гаудија, Пикаса...

Управо то преплитање природе, религије и савремених уметника код мене је изазвало једно ново посматрање света. Аскетизам који су носиле фреске Каталоније, сличан оном у византијској уметности, разликовао је целокупни утисак због другачијег колоризма. На њима је, рецимо, било више црвене, а мање ултрамарина. Пагански остаци који се јављају на фрескама су необично маштовити. У минијатурама и дрвеним скулптурама још више долазе до изражаја. То су примери једноставности и интересантних спојева.

Крила на анђелима каталонских фресака делују интензивно и богато. Фигуре су такође монументалне и велелепне. Али целокупан однос према религији, као и код Мексиканаца, делује у присуству магијског и паганског. Тако је код Мироа управо дошло до изражаја, нарочито у скулптурама. Ово прожимање паганског у сценама Страшног суда код каталонских уметника је изазвало враћање фигурације и у мојим радовима. Таква појава је исказана одвојено у радовима на папиру и песку.



Лењивци, цртежи на песку, Барселона

Рад на материјалима мање материјалне вредности свакако у одређеној мери ослобађа притиска и поштовања према вредности истог. У овом случају у радовима на песку поред тога што је радна површина била лако доступна и у неограниченим количина значајан је експериментални моменат, односно то што је за сваки од цртежа временски интервал у ком настају био пресудан. Тако су цртежи настајали брзо (нешто као кроки), а затим и нестајали, при чему њихово постојање није од значаја. Дакле, акценат је на стварању, а не на трајању ових радова. Тај принцип, поред новог материјала, унео је и нови начин рада, те донео много слободније изразе и на самим цртежима.

Повратак сексуалности

Поновно надахнуће романиком и готиком, нарочито скулптурама са катедрала, изнова су оживели потребу за кретивном фигурацијом у радовима. Са њима и сексуалне мотиве. Еротизам је своје место у уметности налазио готово увек. Некад је његов израз био у потпуној слободи, а понекад у еротским симболима (стрелама, пробадањима, заносима...) смештеним у нееротске теме. Присутан је увек и у паганским божанствима, а које се касније пренело и на нека од чудноватих бића хришћанских религијских мотива. Они су били једна од окосница поновног оживљавања сексуалних мотива у мом раду.

Тематски то су радови смештени у једну нову атмосферу. Небеску или земаљску, налик на сценографију. Често садрже фигурације које су настале комбиновањем елемената разних животиња. Оне готово увек имају крила и одређене сексуалне атрибуте. Грађа ових сцена рађена је спонтано, али и на остацима неких митолошких представа и веровања. У изражајном смислу, по форми и колориту доста се ослањам на ширину и монументалност византијских фресака. У цртежу не бежим од утицаја средњовековних рукописа. Еротизам који је присутан није сензационалистички. Он је природни део сваког бића, те тако и новонасталих фигура. Таквих примера можемо наћи и многим уметничким делима. Неки од њих су имали утицај активно, неки пасивно и на мој начин коришћења таквих и сличних симбола.

Грифони - Фантастичне креације, обично приказиване са главом и крилима орла, телом лава, коришћени су у два различита значења. У једну руку да представе Спаситеља, а у

другу, због комбинације ловца орла и жестине лава, да симболизује потлачене и прогоњене хришћане. Њихова фантастика директно својом појавом утиче на многе фигуре у мом раду. Нарочито са истакнутим елементима, као што су репови, језици, зуби и сексуални симболи.¹⁶⁰

Утицај манускрипта је дошао накнадно. Иако сам се са њима уживо срела још у музејима Каталоније и Париза, заправо сам их у највећој мери доживела путем интернета. Они су на наједноставнији начин приказивали неке од тема или начина који је и мене интересовао.



Open studio, изложба радова на папиру, Cite, Париз

160 FERGUSON George, *Signs & Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, New York, 1959.

Колорит остаје у јаким и интензивним бојама. Ово ми нарочито одговара када цртам бојом. Са интензивним бојама цртеж има јачину чак иако нема велике обојене површине. Понекад на цртежу користим и друге медије и интервенције попут бушења папира. Углавном кад приказујем небо и ваздух. То је у складу да природом, ваздушасто - ваздух осећате, али га не видите. Формат је варирао. Чак и мањи формати су одлично служили за овакве идеје и белешке. Наравно, када то већа могућност формата дозвољава, радим цртеже на ролнама папира, па њихове димензије достижу и два метра.

У једном тренутку схватила сам да сликама нешто недостаје. Цртежи су то имали, али на сликама је тога мањкало. То ме је мучило неко време, а онда сам схватила да им недостаје чврстина. Узела сам угаљ и почела да цртам. Тако се први пут код мене појављује јак и конкретан цртеж на самој слици. Овај начин рада сам избегавала увек јер је црна боја „прљала“ остале и загушивала тонове. Међутим, употребом угља цртеж је остајао чист и чврст и притом се није мешао са обојеним површинама. На тај начин сам задржала читоту и јасноћу колорита, као и развојност цртежа.

Тематски у радовима доминирају фигуре. Оне су испреплетане у атмосфери и нарацији. Карактером се ослањају на приказе романике, готике или својих далеких предака паганске уметности.

Тако грчко-римска антика поседује два лица: с једне стране то је свет богова и људи у којем све херојско и племенито цвета у моћном и органском животу, а с друге стране то је свет фантастичних бића сложеног порекла.¹⁶¹

У готичком репертоару слика ствара се и распостире читав низ чудних бића, а на првом месту су чудовишта настала комбиновањем глава. Међу бројним фантастичним бићима постоје оне које су састављене од људске главе и ногу - главоношци. Ти спојеве могу бити и сложенији: често се нека друга глава причвршћује на прву дугим вратом и она може бити животињска. Чудовиште дугог врата изнад људског лица дуго је опстало. Често има једно лице на грудима, а друго на леђима.¹⁶²

161 БАЛТРУШАИТИС, Јургис, *Фантастични средњи век*, Свјетлост, Сарајево, 1991.

162 БАЛТРУШАИТИС, Јургис, *Фантастични средњи век*, Свјетлост, Сарајево, 1991.



Дакле, у причи је пуно крилатих створења. Тежи се једној врсти небеских дешавања. Али наративна није пресудна. Сlike су настајале спонтано и створења су се без претензије да буду наративна налазила на композицији. Мотиви који се протежу у серији радова „*На крилима паганског*“ су разнолики, и покушаћу да их објасним.

Фигуре без главе - Овај мотив сам користила и раније. То су фигуре без главе. Или фигуре којима је глава поједностављена и одвојена од тела. Обично у облику круга. На овај начин и те главе имају своју слободу. Независне су, лебде, баш као и мисли. Наследнице су Сунца или више њих. Кружни облик је увек и имао неко магијско својство. Тежњу ка небеском (куполе, космос), више поимање и тежњу - у виду савршенства, бесконачности и кретања. Не представљају неку одређену особу. Лишене су било каквог карактера.

Фигуре са више глава - Имају репетитивну форму. Оне су ту више због осећаја и потребе да се одређеној фигури додели особина. Као што постоје дволични људи, помешана осећања... Дакле оне су ту због појачавања било осећаја, било композиције. Често су отворених уста, наследници певача *Хора*. Ове главе обично су представљене на фигурама тако што су једна поред друге - двоглава створења. Међутим, приказујем и фигуре где је једна глава на једном крају тела, а друга или више њих на задњем или средишњем делу трупа. Овако фигура се може „читати“ са више страна, те симболизује и две различита бића у једном.

Ребра - Ово спонтано враћање на неке од сегмената анатомских цртежа. Највише дугујем византијској уметности за овај начин приказа. На једноставан, ненаметљив начин, приказана је анатомија ребара и мишића трупа. Директно се везују за дисање и живот. Асоцирају да је некад нешто дисало.

Душа као старогрчки и новогрчки појам развијао се од плућа - дах - душа. Изворно значење креће од појма дах, дисање до душа у широком смислу. Такође за све словенске језике душа се повезује са дахом, дисањем и издисајем. Као појам може се рећи да је тело живо док је у њему душа. Пре свега, невидљива је, али је видљива када је у облику сабласти - приказе - фантома, различитих бестелесних приказа и наказа.¹⁶³

Најидеалнији начин представе ребара је постигнут тако што сам нашла грање које је већ имало свој ток и гребене, као и завршетке. Затим сам га обојила. Схватити да нешто тако крхко заправо штити плућа, а да притом остаје слободно у својој кретњи, односно померању. Поред улоге заштитника, некад може асоцирати и на кавез.

Истицање ребара је присутно и у паганским представама богова или чувара. Такође и у хришћанској иконографији, нарочито у сценама мученика. Не треба заборавити да су управо кости један од првих материјала за уметничке скулптуре, као и да је по хришћанској религији бог жену направио управо од Адамовог ребра.

Поред ових мотива, радови су прожети сексуалним елементима. И овде се елемент, поред личног, везује и за паганско наслеђе.

Тако у доба када је човек тек настајао у препознатљивом људском облику, еротско и свето били су неразлучиво стопљени. Палеолитски човек стварао је предмете који су имали за циљ магијски утицај на плодност људи.¹⁶⁴ Истицање извесних сексуалних карактеристика

163 ЛАДЕН, Томислав, *Etymologicon - Тумач разноврсних појмова*, Masmedia, Загреб, 2006. год.

164 LUCIE-SMITH, Edward, *Еротизам у уметности запада*, Југославија, Београд 1973. год.
У поглављу Откривена тајна, уметност је у служби религије. Еротизам у делим је присутан да осуди или упозори. Аутор нам помним посматрањем уметности средњег века открива на који начин, у којој мери и где су се могли појавити еротски елементи у средњовековној уметности. Овде се тумаче представе библијских сцена попут Бошовог „Врта уживања“ и ретки прикази пословичних фраза у манускриптима.

као што су бедра и дојке јесте инсистирање на плодности због коришћења таквих слика и предмета у магијске сврхе. Издужене параисторијске фигурине Венера, се могу довести у везу са примерцима који у ствари изгледају андрогино. У екстремним случајевима надувени бокови могу се тумачити као тестиси, а издужени врат као фалус. Мушки тип плодности је такозвани „чаробњак“ - маскирани мушкарац чије најупечатљивије црте представљају животињска глава (или маска) и очигледна потенција његовог уда.¹⁶⁵

Ова појава еротике се односи на истицање сексуалних карактеристика, дојки, бедара, мушких полних органа. **Сексуалност** остаје неодвојиви део целокупног стваралаштва, тежње и енергије. У композицијама никад нису доминантни нити је њихова појава везана за сензацију. Смештају се непретенциозном више као карактерна особина.

Летећи пенисићи - У једном тренутку су на цртежима то биле птице. Спонтана метармофоза - фигуре - анђели - птице - само крила - крила на пенисима. Имају главу, а и тестиси графички изгледају као бедра. Ови фалусни облици нису претећи како је то често знало да буде у паганском свету. Више су фигуративни и декоративни. У смислу да је ту могао да буде и цвет или лист. У најпростијем значењу они су мушке фигуре са крилима.

Сисе у редовима - Запажање да, рецимо, пси или свиње имају више дојки него жена. Комбиновање животињских елемената сам већ спомињала у контексту паганских приказа божанства. Овде се управо користе елементи неке животиње - нужно то не мора бити једна одређена, која има више дојки. Наравно да је то због потомства, али ликовно гледано ова репетитивна форма је интересантна. И овде је једна репетиција, слично као код летећих пенисића, у смислу наглашавања полног идентитета. Такође, појачавање сексуалних атрибута води директно ка паганским коренима.

Трубачи - Као трубе гласника, анђела. Уносе звук у слику. Њихово дување, којим усмеравају ваздух, сугерише ток цртежа на слици. Могу бити женске или мушке фигуре. Такође могу бити и двополне.

Још један од кључних елемената на овом пројекту јесте ток цртежа. Кретање постижем или усмеравањем потеза четке или линијски извученим цртежом чије је осцилирање

165 LUCIE-SMITH, Edward, *Еротизам у уметности запада*, Југославија, Београд 1973. год.

јасно. То може бити кретање звука, таласа или померање лишћа. Потези могу бити исте боје, монохромни, али садрже цртеж у правцу кретања.

Облаци - Искључиво су декоративни. И вода и ваздух својим кретањем праве атмосферу и својеврсни су пејзаж у који смештам бића. Увек су дводимензиони. Често су репетативно поређани. Готово увек су плаве боје. По форми подсећају на дечје цртеже облака, мада настају из тачке, односно кружне форме.

Вода - Вода је одувек била од виталног значаја за човека. Као таква појављује се у свим митовима и религијама. Сам појам воде и њен приказ почињем да користим под утицајем Каталоније. Како је она била доминантна у окружењу тако је и њен значај постао интересантнији. Дакле присуство мора, воде, утиче на појаву мотива таласа у радовима. Касније се на сликама провлачи више у декоративном смислу. Вода је свакако и део наслеђа старих митова. Тако је и Хадово краљевство било је омеђено рекама Стиксом (реком леденог загрљаја), Ахеронтом (реком нарицаља), Кокитом (реком жалости) и Перифлагетоном (огњеном реком). Све ово је било пренесено и на хришћанску иконографију. Тако су нека од најлепших решења, према мом мишљењу, била управо на приказима воде у манускриптима Беато стила.

Колорит је сведен на нијансе црвене (рубин и ализарин), плаве (све нијансе плаве), жуте (топле) и беле, повремено са додатком гранулита или текстуре.

Црвена боја је, за мене, једна од најлепших у палети. Користим је кад желим нешто да истакнем као што су кругови, сунце, ребра. Такође, како је црвена и боја крила серафима, често је користим и за крила. Ватрена, пуна енергије и световне атмосфере.

Плаве боје, које су се раније увек сводиле на ултрамарин, као асоцијацију на фреске, сада употребљавам у целој палети. Често сам је користила за велике површине. Такође и париско плаву, и то углавном као замену за црну, коју никад нисам користила на сликама. За најтамније тонове користила сам мешавину париско плаве и цинобера. У серији „**На крилима паганског**“, никад не сликам црном. Присутан је само црни цртеж, али угљем. На тај начин се црна не меша са осталим бојама и не оставља „прљаве“ површине. Употреба угља, поред економичности, такође је изузетна због лакоће наношења.

Белу користим у великој мери. У њу обично додајем још чистог акрила због густине и помало пигмента. На тај начин добијем пуноћу белих површина. Сматрам да тако носи светло. Самим тим даје одређену атмосферу. Тродимензиони простори ми нису били претерано значајни, па је значај у грађењу белих површина изузетно важан. У белим површинама сам могла да стварам простор и дубину наносећи слојеве лазура. У белу постепено додајем гранулите и пунила за текстуру. На тај начин одвајам бојене површине остављајући делове глатким или рељефастим. Ови текстуром испуњени делови асоцирају на зид, земљу, те слици дају снагу, нарочито у супротности са прозрочним површинама одређених приказа.

Радови докторско-уметничког пројекта „На крилима паганског“ изложени су публици и комисији од 10. јануара 2018. године у галерији СУЛУЈ, Теразије 2, Београд.

Закључак

Религија у свом паганском или прихваћеном облику је неодвојиви део човековог постојања. Човек је веровао да ритуалима може да утиче на ток судбине. Данас човек својим дневним ритуалима гради сигурност и веру. Поред људске потребе за веровањем константно опстаје и сексуалност као неодвојиви покретач нашег постојања.

Значај овог уметничког пројекта јесте стварање микрокосмоса са бојама, бићима и еротиком. Кроз интимне доживљаје далеких светова настаје серија радова *На крилима паганског*. Рад на овом пројекту ми је омогућио да спојим цртеж и колорит, који су, како ми се чини, увек опстајали одвојено. Резултат до ког сам дошла јесте продукт истраживања и често спонтаних прилаза одређеном раду.

Комбинавање материјала је такође допринело једном ослобађајућем приступу. Овде сам успела да неке од идеја изразим кроз објекте од папира, дрвећа, металних конструкција... Касније су се таква решења кроз другачији медиј, као што су оловка, туш или акрил поново остваривала. Овакав приступ избора технике у мом случају ослобађа и лакше доноси решења. На тај начин сам остваривала нове приступе, рецимо, употребом објеката са грањем утемељио се цртеж ребара. Резултате таквих експериментисања уколико их сматрам успешним – задржала бих, а уколико не – одбацила бих.

Поред форми до којих сам дошла, и тематски радови имају јаснији концепт. Одвајањем од религиозних узора ствара се нови свет који успоставља јединствене иконографске теме.

Сматрам да ми је ово путовање кроз сагледање и промишљање, донело и нови, свеж израз и чијој изведби дубоко уживам.

Репродукције



Небеска дешавања, акрил на платну, 200x80 цм



На обали реке Ко, акрил на платну, 110x240 см



Ника, акрил на платну, 190x150 см



Јављање, акрил на платну, 110x120 цм



Ни тамо, ни вамо, акрил на платну, 120x160 цм







Литература:

- БАЛТРУШАИТИС, Јургис, *Фантастични средњи век*, Свјетлост, Сарајево, 1991.
- БАНДИЋ, Д: *Царство земаљско и царство небеско*, Библиотека XX век, Београд 1960.
- БАТУШИЋ, Славко, *Умјетност у слици*, Матица Хрватска, Загреб, 1957.
- БАШЧЕВИЋ Ивана, *Свет по Илији*, Фонд Илија и Мангелос, Нови Сад, 2009.
- ВУДРОУ Ралф, *Вавилонска мистеријска религија - идеологија отпалог ришћанства*, Metaphysica, Београд, 2012.
- ГРОЗДАНОВ Цветан, *Црква светог Климента Охрид*, Епархија Дебарско-кичевска Охрид; Turistkomerc, Загреб, 1991.
- ИБЕР, А. - Мос, М: *Скица за општу теорију магије*, Просвета, Београд, 1982.
- ИВАНЧЕВИЋ Радован, *Лексикон иконографије, литургике и симболике западног кршћанства*, Свеучилишна наклада Либер, Кршћанска садашњост, Загреб, 1985.
- Илија Башчевић Босиљ - Слике са Илијаде*, УЛУС, Београд, 2009.
- КЛАЈН, Иван и ШИПКА, Милан, *Велики речник страних речи и израза*, Прометеј, Нови Сад, 2006.
- ЛАДЕН Томислав, *Етимологисон - Тумач разноврсних појмова*, Masmedia, Загреб, 2006.
- Ликовне свеске 1-2, 3-4, 5-6, 7, 8, 9*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1996.
- Нови завет*, Библијско друштво, Београд, 1992.
- ПАВЛОВИЋ, Зоран, Уметност тумачења уметности, Плато, Београд, 2009.
- РАДОЈИЧИЋ, Светозар, Српска уметност у средњем веку, Југославија, Београд, 1982.
- ШЕВАЛИЈЕ, Ј. и ГЕРБРАНТ А, *Рјечник симбола*, Накладни завод, Загреб, 1989.
- ЂУРИЋ Војислав, *Византијске фреске у Југославији*, Југославија, Београд, 1974.
- ЈОВАНОВИЋ Бојан, *Дух паганског наслеђа*, Дерета, Београд, 2015.
- BAAL-TESHUVA, Jacob, LEVIS Nicholas, *Mark Rothko 1903-1970*, Tashen, Köln, 2003.
- BALL-TESHUVA, Jacob, *Marc Chagall*, Tashen, Köln, 2003.
- BUCCI, Mario: *Jean Miro*, Izdavačko knjižarsko preduzeće "Naprijed", Zagreb, 1970.
- BURANELLI Francesco, DIETRICK Robin, BUSSAGLI Marco, SICA Cecilia, BERNABEI Roberta, *Between God and man: angels in Italian art*, Mississippi Museum of Art, Rome, Italy 2007.

- CASTINEIRAS Manuel - CAMPS Jordi, *L'Art Roman, Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona 2011.
- CHARLES Victoria, *Romanesque art*, Parkstone Press International, Лондон 2008.
- CLOTTE Jean - Mezil, Eic: *Miquel Barceló Terramare*, Actes Sud, Арл, 2011.
- DEL ROSCI, Nicola: *The Essential Cy Twombly*, Thames & Hudson Ltd, Лондон 2014.
- DE PALOL Pedro, Hirmer Maks, *Шпанија-Уметност раног средњег века од визиготског доба до краја романике*, Југославија, Београд 1976.
- DOROTHY Oliver Evelyn, Lewis James, *Angels A to Z*, Visible Ink Press, Canton MI 2008.
- FERGUSON George, *Signs & Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, New York 1959.
- FOSSI Gloria, *Romanesque and gothic*, Sterling, New York 2008.
- GIORGI Rosa, *Angels and demons in art*, Getty Publications, Санта Моника, Калифорнија 2005.
- GUILEY Rosemary, *The encyclopedia of angels*, Facts on File, New York, 2004.
- JANSON, H.W, *Историја уметности*, Југославија, Београд, 1975. год
- JENSEN Robin Margaret, *Understanding Early Christian Art*, Taylor & Francis Ltd, London 2000.
- KENNETH, Emmerson Richard, MCGINN Bernard, *The Apocalypse in the Middle Ages*, Cornell University Press, Ithaka 1992.
- KILINSKI, Karl, *Greek myth and Western art: the presence of the past*, Cambridge University Press, New York 2013.
- LAURE, Deni, *Историја уметности XX века*, Клио, Београд, 2014.
- LEVI-STROS, Klod, *Дивља мисао*, Nolit, Београд, 1978.
- LUCIE-SMITH, Edward, *Еротизам у уметности запада*, Југославија, Београд 1973.
- MINK, Janis, *Miro*, Taschen, Köln 1993.
- MOTHERWELL, Robert, DEL ROSCIO, Nicholas, BRENT, Stuart, *Cy Twombly*, Munich 2002.
- NERET, Gilles, *Matisse*, Taschen, Köln 2006.
- NERET, Xavier-Gilles, *Matisse Cut-outs*, Taschen, Köln 2016.
- RICARD Gudiol Jose, *Каталонска романска уметност - зидно сликарство*, Нолит, Београд 1967.
- RILEY Charles, *The Saints of Modern Art: The Ascetic Ideal in Contemporary Painting, Sculpture, Architecture, Music, Dance, Literature, and Philosophy*, Univ. Press of New

England, Hanover 1998.

ROSS Leslie, *Artists of the Middle Ages*, Greenwood Press, Westport USA 2003.

RYAN Michael, *A Companion to the Premodern Apocalypse*, Brill, Boston 2016.

SEZNEC Jean, *The survival of the pagan gods: the mythological tradition and its place in Renaissance humanism and art*, Princeton University Press, New York 1981.

STERNAU, Susan A: *Henri Matisse*, Todtri, New York 1997.

VARNEDOE, Kirk, *Cy Twombly*, Retrospective, The Museum of Modern Art, New York, 1994.

WALDMAN, Diane, *Mark Rothko*, Thames and Hudson, London 1979.

Вебографија

en.wikipedia.org/wiki/Adolph_Gottlieb
en.wikipedia.org/wiki/Carlo_Zinelli
en.wikipedia.org/wiki/Chora_Church 20.12.2017. 10.15
en.wikipedia.org/wiki/Illuminated_manuscript 14.8.2017. 14.58
en.wikipedia.org/wiki/Jean_Dubuffet
en.wikipedia.org/wiki/Outsider_art
en.wikipedia.org/wiki/Parthenon
en.wikipedia.org/wiki/Queen_Califa_Magical_Circle 24.8.2017 23.40
en.wikipedia.org/wiki/Torcello_Cathedral 20.12.2017. 20.09
en.wikipedia.org/wiki/Voronet_Monastery 20.12.2017. 21.27
kimi.eklablog.com/miquel-barcelo-terramare-a1694985
nikidesaintphalle.org 24.8.2017 21.10
piereligion.org/pagansaints.html
rijksmuseumamsterdam.blogspot.rs/2011/12/cathedral-of-santa-maria-assunta.html
romania-insights.com/listings/voronet-monastery/ 20.12.2017. 22.40
romeartlover.tripod.com/Istanbu2.html 19.12.2017. 22.25
sh.wikipedia.org/wiki/Andjeli_u_islamu 11.12.2017. 15.37
sh.wikipedia.org/wiki/Crtez
sh.wikipedia.org/wiki/Нижерархија_андела
sr.wikipedia.org/paganizam 11.12.2017. 14.16
sr.wikipedia.org/sr-el/Круг_(симбол)
sr.wikipedia.org/sr-el/Удар_грома
sr.wikipedia.org/wiki/outsiderart
sr.wikipedia.org/wiki/Байка
sr.wikipedia.org/wiki/Петокњижје
sr.wikipedia.org/wiki/Серафими
sr.wikipedia.org/wiki/Стеван_Кнежевић 7.09.2017 00.49
sr.wikipedia.org/wiki/Хришћанство
sr.wikipedia.org/wiki/Јустинијан_I
whc.unesco.org/en/list/988 15.08.2017. 14.28

www.centreromantic.com 15.08.2017. 13.02

www.centreromantic.com/en/techniques-and-materials 15.08.2017. 13.17

www.petulloartcollection.org/the_collection/about_the_artists

www.sandiego.org/articles/arts-culture/the-magic-of-niki-de-saint-phalle.aspx 23.8.2017 22.15

www.tate.org.uk/art/artworks/souza-crucifixion-t06776 8.09.2017 21.10

www.theculturium.com/jean-cocteau-chapelle-saint-pierre-de-villefranche-sur-mer/

Интервјуи:

- Interview / Cy Twombly / History behind the thought / Rome 2007/ Nicholas Serota/
- Interview / Adolph Gottlieb / Conducted by Dorothy Seckler / New York / 1967

Биографија

Смиља Иветић рођена 1983. године у Београду. Дипломирала сликарство 2008. године на Факултету ликовних уметности у Београду, у класи професора Слободана Роксандића. Од 2009. члан УЛУС-а. У статусу самосталног уметника од 2009. године.

Тренутно на докторско уметничким студијама на Факултету ликовних уметности у Београду, у класи професора Милете Продановића. Излагала самостално и групно у земљи и иностранству (Француска, Аустрија, Бугарска, Грчка, БиХ...)

Изражава се кроз различите медије: сликарство, цртеж, инсталације.

САМОСТАЛНЕ ИЗЛОЖБЕ:

- 2015. Бонжур мадаме, Галерија Сулуј, Београд
- 2014. Open studio, Cité internationale des Arts, Париз
- 2012. *Proxima estacion*, КЦ Град, Београд
- 2011. Самостална изложба слика, CaffeGalery, Панчево 2008.
- 2009. Изложба радова студената генерације Факултета ликовних уметности и Факултета примењених уметности Београд, Галерија ФЛУ Београд
- 2008. Слике и цртежи, Центар за културну деконтаминацију, Београд

ГРУПНЕ ИЗЛОЖБЕ:

- 2017. Салон у октобру, Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, Београд
- 2016. Традиционална новогодишња продајна изложба, Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, Београд
- 2015. *Подржи живот и уметност*, Галерија Сулуј, Београд
- 2015. Јесења изложба, УЛУС, Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, Београд
- 2014. Јесења изложба, УЛУС, Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, Београд
- 2013. Пролећна изложба, УЛУС, Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, Београд
- 2011. ИНТЕРБИТЕФ XIV, Међународна галерија портрета, Тузла, БиХ
- 2011. *Minimum Maximum 3*, Бања Лука, БиХ
- 2010. Нишки цртеж, Галерија савремене ликовне уметности Ниш, Ниш

- 2010. Прогресивне наде II, Галерија Хаос, Београд
- 2010. **“ФРАГИЛНО-рукуј пажљиво”**, Галерија Магацин, Београд
- 2009. Изложба радова **“Art&science festival”**, Патра, Грчка
- 2009. Изложба слика колоније Русалка, Галерија +, Софија, Бугарска
- 2009. Изложба слика колоније Русалка, Беч, Аустрија
- 2009. Нишки цртеж, Галерија савремене ликовне уметности Ниш, Ниш
- 2008. **Изложба младих 2008**. Nis Art Foundation, Ниш
- 2008. Прогресивне наде, Магацин, Београд
- 2008. Радови студената проширених медија, Галерија Флу, Београд
- 2008. Изложба цртежа,скулптура и објеката малог формата студената ФЛУ из Београда, Дом омладине, Београд
- 2007. **XIV Бијенале студентског цртежа Србије“**, Дом културе Студентски град, Београд
- 2007. Изложба цртежа,скулптура и објеката малог формата студената ФЛУ из Београда, Дом омладине, Београд
- 2007. Прогресивне наде, Улица Цара Лазара, Београд
- 2006. Изложба цртежа,скулптура и објеката малог формата студената ФЛУ из Београда, Дом омладине, Београд

НАГРАДЕ И ПРИЗНАЊА:

- Добитник награде из фонда мр. Миодраг Јањушевић, академски сликар, 2008.
- Студент генерације Факултета ликовних уметности, Београд 2008.

СТИПЕНДИЈЕ:

- Стипендиста Републике Србије 2004, 2005, 2006.
- Стипендиста града Београда 2007, 2008.
- Стипендиста ЕФГ Банке за 100 најбољих судената Србије 2008.

РЕЗИДЕНЦИЈАЛНИ ПРОГРАМИ:

- **Cité internationale des Arts**, Париз, Француска, 2014.
- **Sucre Sol** – Artist in residence програм, Барселона, Шпанија, јун-јул 2012.

ЛИКОВНЕ КОЛОНИЈЕ:

- Русалка, Бугарска, 2009.
- Водице, Голубинци, 2010.

ЈАВНИ РАДОВИ:

- Мурал, Psi Cro, Airport City, Београд, 2007.

КОНТАКТ:

Смиља Иветић

Канарево Брдо 7/3

Београд

тел: 011/3582-802, 064/360-47-87

smilja.ivetic@gmail.com

smiljaivetic.wordpress.com/crtezi

Лектура и коректура
Бојана Божић

Комисија

за оцену и одбрану докторског уметничког пројекта

На крилима паганског

Факултета ликовних уметности Универзитета уметности у Београду:

др ум. Милета Продановић,

ред. проф. Универзитета уметности - Факултета ликовних уметности, ментор

др ум. Радомир Кнежевић,

ред. проф. Универзитета уметности - Факултета ликовних уметности

др ум. Симонида Рајчевић,

доц. Универзитета уметности - Факултета ликовних уметности

др ум. Биљана Ђурђевић,

доц. Универзитета уметности - Факултета ликовних уметности

др ум. Милица Црнобрња Вукадиновић

доц. Универзитета уметности - Факултета примењених уметности

Изјава о ауторству

Потписана **Смиља Иветић**

број индекса **3874/09**.

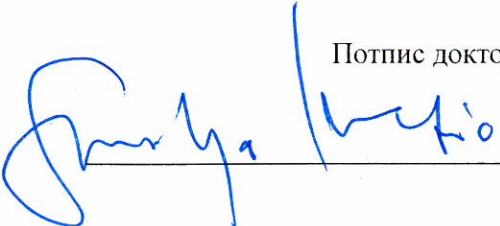
Изјављујем,

да је докторски уметнички пројекат под насловом

*На крилима паганског
(изложба слика великог формата)*

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

У Београду,
27. децембар 2017. године


Потпис докторанда

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије
докторског уметничког пројекта**

Име и презиме аутора **Смиља Иветић**

Број индекса **3874/09.**

Докторски студијски програм **Докторске уметничке студије**

Наслов докторског уметничког пројекта

На крилима паганског - (изложба слика великог формата)

Ментор **др ум. Милета Продановић, ред. проф. ФЛУ**

Потписана **Смиља Иветић**

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

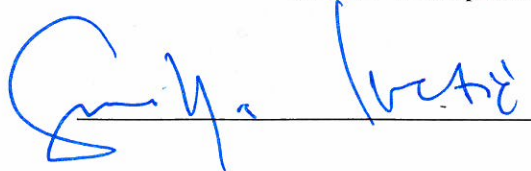
Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

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

У Београду,

27. децембар 2017. године

Потпис докторанда



Изјава о коришћењу

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

На крилима паганског - (изложба слика великог формата)

који је моје ауторско дело.

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

У Београду,
27. децембар 2017. године

Потпис докторанда

