

ART AND THEORY

REVIEW OF THE FACULTY OF FINE ARTS

DEPARTMENT OF ART THEORY

Volume II • Broj 1 • April 2016.

UDK 7.01(082)

ISSN 2406-2162

ЗБОРНИК ФАКУЛТЕТА ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ

УМЕТНОСТ И ТЕОРИЈА

ОДСЕК ЗА ТЕОРИЈУ УМЕТНОСТИ

Година II •

Број 1 •

Април 2016 •

Факултет ликовних уметности • Београд



Универзитет уметности у Београду
Факултет ликовних уметности
ОДСЕК ЗА ТЕОРИЈУ УМЕТНОСТИ

ЗБОРНИК ФАКУЛТЕТА ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ

Година II • Број 1 • Април 2016 •

УМЕТНОСТ И ТЕОРИЈА

УНИВЕРЗИТЕТ
УМЕТНОСТИ
У БЕОГРАДУ



ФАКУЛТЕТ
ЛИКОВНИХ
УМЕТНОСТИ

Београд
2016.

УМЕТНОСТ И ТЕОРИЈА

Година II • Број 1 • Април 2016.

ЗБОРНИК ФАКУЛТЕТА ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ

<http://www.flu.bg.ac.rs> / redakcija@flu.bg.ac.rs

Издавач:

Факултет ликовних уметности у Београду
Одсек за теорију уметности

За издавача:

Мр Димитрије Пецић, редовни професор, декан

Главни уредник:

Др Бојана Шкорц, редовни професор

Одговорни уредници:

Др Сања Филиповић, ванредни професор
Др Саша Радојчић, ванредни професор

Комисија за издаваштво Флу:

Др Милета Продановић, редовни професор
Др Миливој Мишко Павловић, доцент

Чланови редакционог одбора и рецензенти:

Др Јелена Тодоровић, редовни професор (Србија)
Др Никола Шуица, редовни професор (Србија)
Др Александра Кучековић, доцент (Србија)
Др Александра Јоксимовић, ванредни професор (Србија)
Др Здравко Јоксимовић, редовни професор (Србија)
Др Бојана Матејић, доцент (Србија)
Др Јелена Станисављевић, ванредни професор (Србија)
Др Исидора Кораћ, доцент (Србија)
Др Миља Вујачић, виши научни сарадник (Србија)
Др Емил Каменов, Академик (Србија)
Др Ирена Ристић, доцент (Србија)
Др Бранка Кузмановић, ванредни професор (Србија)
Др Предраг Драгојевић, ванредни професор (Србија)
Др Ана Марјановић — Шејн, редовни професор (САД)
Др Благомир Папазов, редовни професор (Бугарска)
Др Предраг Чичовачки, редовни професор (САД)

Превод, лектура и коректура:

Александра Марковић
Бојана Новаковић Скопљак

Стручна класификација (UDK) чланака Зборника:

Исидора Митровић Ангеловски

Графичко уређивање и дизајн:

Др Сања Филиповић

Штампа: Дигитално издање

UDK 7.01(082)

ISSN 2406-2162

ART AND THEORY

Volume II • Number 1 • April 2016

REVIEW OF THE FACULTY OF FINE ARTS

<http://www.flu.bg.ac.rs> / redakcija@flu.bg.ac.rs

Publisher:

Faculty of Fine Arts in Belgrade
Department of Art Theory

For publisher:

Dimitrije Pecic, Ma Full Professor, dean

Chief Editor:

Bojana Skorc, PhD Full Professor

Responsible Editor:

Sanja Filipovic, PhD Associate Professor
Sasa Radojcic, PhD Associate Professor

Board for publishing Flu:

Mileta Prodanovic, PhD Full Professor
Milivoj Misko Pavlovic, PhD Assistant Professor

Editorial Board and reviewers:

Jelena Todorovic, PhD Full Professor (Serbia)
Nikola Suica, PhD Full Professor (Serbia)
Aleksandra Kucekovic, PhD Assistant Professor (Serbia)
Aleksandra Joksimovic, PhD Associate Professor (Serbia)
Zdravko Joksimovic, PhD Full Professor (Serbia)
Bojana Matejic, PhD Assistant Professor (Serbia)
Jelena Stanisavljevic, PhD Associate Professor (Serbia)
Isidora Korac, PhD Assistant Professor (Serbia)
Milja Vujacic, PhD Senior Research Fellow (Serbia)
Emil Kamenov, PhD Academician (Serbia)
Irena Ristic, PhD Assistant Professor (Serbia)
Branka Kuzmanovic, PhD Associate Professor (Serbia)
Predrag Dragojevic, PhD Associate Professor (Serbia)
Ana Marjanovic — Shane, PhD Full Professor (USA)
Blagomir Papazov, PhD Full Professor (Bulgaria)
Predrag Cicovacki, PhD Full Professor (SAD)

Translation, editing and proofreading:

Aleksandra Markovic
Bojana Novakovic Skopljak

Expert classification (UDC) of Review articles:

Isidora Mitrovic Angelovski

Grafic editing and design:

Sanja Filipovic, PhD

Print: Digital edition

UDK 7.01(082)

ISSN 2406-2162

Часопис *Уметност и теорија* Факултета ликовних уметности у Београду објављује прилоге из области друштвено-хуманистичких наука (психологија, педагогија, методика, историја уметности и друге), филозофије, теорије уметности, прилоге из уметничких пројеката ликовних уметника, аутопоетичке текстове, као и приказе, осврте и есеје. Часопис посебно охрабрује интердисциплинарни приступ.

Филозофија



Психологија



Ликовна педагогија



Историја уметности



Теорија уметности



Ауто-поетике



Прикази, осврти и есеји

САДРЖАЈ

ПСИХОЛОГИЈА страна 09

Весна Јањевић, Сања Филиповић

ШТА НАМ ГОВОРИ ДЕЧЈИ ЦРТЕЖ: СЕМИОТИЧКИ И ЕМОЦИОНАЛНИ АСПЕКТ ДЕЧЈЕГ ЦРТЕЖА АНАЛИЗИРАН КРОЗ ЊИХОВ ДОЖИВЉАЈ КАЖЊАВАЊА 10 – 19

ЛИКОВНА ПЕДАГОГИЈА страна 21

Војислав Илић

САВРЕМЕНА НАСТАВА, КОНЦЕПТИ И ПЕРСПЕКТИВЕ ПРЕДМЕТА ЛИКОВНА КУЛТУРА 22 – 35

Aleksandra Marković

NASTAVA ENGLSKOG JEZIKA NA FAKULTETU LIKOVNIH UMETNOSTI 36 – 43

ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ страна 45

Тодор Митровић

ОД НАЛИКОВАЊА ТЕЛУ ДО НАЛИКОВАЊА СЛОВУ: НАЦРТ ЗА РАСПРАВУ О СЕМИОТИЧКИМ ПРЕТПОСТАВКАМА СТИЛСКОГ РАЗВОЈА ВИЗАНТИЈСКОГ СЛИКАРСТВА 46 – 69

Теодора Филиповић

ПРОБЛЕМ ОЧУВАЊА КУЛТУРНОГ ИДЕНТИТЕТА У ГЛОБАЛИЗОВАНОМ СВЕТУ:

ПРАЗНИК ХИНАМАЦУРИ 70 – 83

ТЕОРИЈА УМЕТНОСТИ
страна 85

Sonja Briski Uzelac

SEMANTIKA SLIKOVNOG ZNAKA I VERBALNI JEZIK..... 86 – 93

Vera Obradović

KURT JOS

UTICAJNI GRADITELJ NOVE KOREODRAME..... 94 – 107

АУТО — ПОЕТИКЕ
страна 109

Драгана Станаћев Пуача

СТАНИШТЕ ЦРВЕНОГ ЖДРАЛА

СЕМИОТИЧКА ВЕЖБА 110 – 127

Владимир Милановић

**АПРОПРИЈАЦИЈА КАО МЕТОД УМЕТНИЧКОГ ИЗРАЖАВАЊА
— ДИГИТАЛНИ КОЛАЖИ**..... 128 – 135

**ПРИКАЗИ, ОСВРТИ И
ЕСЕЈИ**
страна 137

Оливера Ерић

**NASTAVNO-UMETNIČKA ZBIRKA FAKULTETA LIKOVNIH
UMETNOSTI U BEOGRADU** 138 – 151

Stefana Maksimović, Danilo Mimović, Danilo Radović

PROJEKAT CHEZ SOI (KOD KUĆE)..... 152 – 159

ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ
страна 160

ГРАФИКЕ — Александар Лека Младеновић..... 160 – 178

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ 179 – 183



Психологија

ШТА НАМ ГОВОРИ ДЕЧЈИ ЦРТЕЖ: СЕМИОТИЧКИ И ЕМОЦИОНАЛНИ АСПЕКТ ДЕЧЈЕГ ЦРТЕЖА АНАЛИЗИРАН КРОЗ ЊИХОВ ДОЖИВЉАЈ КАЖЊАВАЊА

WHAT IS A CHILD'S DRAWING TELLING US: THE SEMIOTIC AND EMOTIONAL ASPECT OF A CHILD'S DRAWING ANALYSED THROUGH ITS EXPERIENCE OF PUNISHMENT

Весна Јањевић Поповић, дечји психолог
ОШ "20. Октобар", Нови Београд

Сања Филиповић
Одсек за теорију уметности, Факултет ликовних уметности
Универзитет уметности у Београд

UDK UDK 74-053.2
316.642.2.000.81'37

Резиме

С обзиром на то да ликовно изражавање детету примарно служи као средство комуникације, којим може да обележи и реконструише своје искуство са окружењем, ликовни рад, посебно цртеж, за њега представља много више од приказивања виђеног, а то је представљање онога што дете зна о нечему, са чим има искуство и оно што осећа. Није од посебне важности на који начин је дете нешто приказало у цртежу, већ су важни односи који су успостављени између елемената цртежа и њиховог контекста. У овом случају то је цртеж себе и осталих фигура или објеката у раду.

Кључне речи: социо-емоционални развој, семиотички аспекти дечјег ликовног израза, анализа дечјег цртежа.

Ово сам Ја, девојчица 8 година,
цртеж оловкама у боји



Увод

Развој дечје психологије почетком 20. века значајно је утицао на развој педагошких наука. Истраживањем ликовних способности деце бавили су се многи стручњаци.

Добрила Белапарић (1987) је дала значајан допринос развоју ликовне педагогије, а проблемом дечјег ликовног стваралаштва се бавила са више аспеката. У истраживању ликовног израза предшколаца и деце млађег школског узраста, бавила се посебно функцијом, обликом и законитостима у дечјем цртежу, а пре свега значењима. У својој књизи Дијете и облик (Белапарић, 1987), Добрила Белапарић истиче значај анализирања и тумачења дечјих способности као што су перцепција, искуство и доживљај који су изражени кроз цртеж. Бавећи се анализом развоја ликовног израза деце по фазама, она даје увид у начине и значења ликовног изражавања и обликовања путем цртања, сликања и тродимензионалног обликовања. Полазећи од тога да је ликовни израз детета урођена способност изражавања, комуникације и обликовања, према мишљењу Добриле Белапарић, деца ту способност не преузимају, не уче од друштвене околине, већ се она развија из природних потенцијала дечјег бића, као спонтана интеракција унутрашњег света детета и његовог спољашњег окружења, заправо, деца путем својстава и значења облика исказују садржаје којима се бави њихова свест, а који нама нису доступни. Осим што су показатељи збивања у дечјој свести, различити начини ликовног изражавања оснажују различите способности, посебно стваралачке, које се развијају или ослабљују зависно од тога колико је детету дата, или ускраћена могућност ликовног изражавања свог искуства и различитих доживљаја (Филиповић, 2009).

Богомил Карлаварис (1975) је такође обавио бројна истраживања која су на овом подручју допринела да се дефинишу основне карактеристике и специфичности развоја дечјег ликовног израза. Ово истраживање се у значајној мери ослања на фазе развоја које је дефинисао у свом истраживању *Праћење ликовног развоја истих ученика* (Карлаварис, 1975). Узимајући у обзир да деца истог узраста цртају слично, он сматра да за то постоје антрополошки разлози развоја одређених сегмената дечје моторике и свести, за шта је извео дефиницију да је „дечји ликовни израз склоп разних компонената које се развијају и које можемо поделити на унутрашње и спољашње“ (Карлаварис, 1991: 65). У овом случају, Карлаварис подразумева као унутрашње компоненте оне које се односе на степен развијености осећајности, унутрашњег сензибилитета и ритма, унутрашњег нивоа свести и могућности поступног освешћивања свих компонената израза, затим степен развијености моторике и концентрације енергије у склопу са њом. Спољашње компоненте се односе на употребу изражајних средстава (медија), утицаје из спољног света који могу бити вербални, оптички или акустички, при чему се унутрашње и спољашње компоненте развијају у свој својој комплексности, па се и ликовни израз у складу са тим мења и квалитативно и квантитативно. Дакле, ликовни израз детета обухвата више компонената: социо-емоционалну, когнитивну, перцептивну, техничку, обликовну и креативно-естетску сферу (Карлаварис, 1991: 65).

С обзиром на то да се код детета узајамно развијају различити видови изражавања у којима учествује више психофизичких функција: усмерена пажња, моторика, стваралачка машта, сликовно памћење, посматрање, мотивација (воља), емоције и мишљење, у раду са децом одрасли морају познавати све компоненте дечјег развоја, чиме се у основи бави развојна психологија. Развој детета је интегрални процес и дете у комуникацији има највећи проблем у проналажењу знакова који замењују реалност. С обзиром на то да је веза речи и слике веома блиска, самим тим је и развој говора и ликовног изражавања повезан. Развој представа и мишљења код деце иде од конкретног ка апстрактном, па Карлаварис овај процес дели на фазе: конкретно мишљење (представе засноване на искуствено-перцептивним и субјективним искуствима) од 1. до 3. године; мишљење у комплексима од 3. до 6. године; прелаз од конкретног ка апстрактном мишљењу од 7. до 9. године и апстрактно мишљење (ниво формирања спонтаних, а затим и научних појмова) од 10. године (Филиповић 2009).

Семиотички и социо-емоционални аспект дечјег ликовног израза

Појава и развој симбола у дечјим ликовним радовима открива специфичне облике дечје спознаје живота и света који га окружује, који се развија од општих, основних законитости постојања ка сложенијим појавама у реалности. Добрила Белапарић сматра да је на основу ликовних симбола могуће пратити и разумети садржаје којима се бави свест детета и да је могуће пратити дететов развој који се огледа кроз континуитано мењање дететовог поимања света, а такође ликовни симболи омогућују увид у то како дете гледа свет и како га доживљава. Стварање линија за млађу децу су истовремено и *израз* и *чин*, при чему она изражавају своје поимање и виђење које надраста предметност и конкретност визуелног света, чему линије због своје једнодимензионалности највише одговарају детету као изражајно средство (Белапарић 1987).

Први и најчешћи садржај ликовних радова јесте кретање, које они првенствено изражавају линијама. Приказујући облик, дете се не бави формом облика из објективне стварности, већ његовом функцијом и оним што тај облик покреће, а то је његова радња или делатност. „У своје поимање куће дете не укључује изглед куће, њене зидове, предмете у њој, па ни особе. Кућа за њега значи живљење, а оно се манифестује као кретање, чињење, деловање.....Функција и сврха куће јесте живљење у њој“ (Белапарић, 1987: 14). Дакле, дете посматра облике кроз функцију и сврху датог облика или појаве, што Д. Белапарић дефинише као достизање *концептуалног, апстрактног* нивоа појава. Важно је напоменути да осим што изражавају непосредне и тренутне садржаје, ликовни симболи скоро увек говоре о универзалним садржајима живота. Ако се сагледа развој способности комуникације кодираним, функционалним ликовним знацима, који нису само ликовно-обликовни, може се рећи да се због своје сложености развија код деце тек у школском узрасту, где се поједностављени симболи јављају тек после десете године, као визуелни кодирани знаци (Филиповић, 2009).

Полазећи од става да је цртеж један од најзначајнијих облика дечјег индивидуалног изражавања, његов развој, како у формалном, тако и у садржајном виду, условљен је општим психофизичким и социјалним развојем; у њему се испољава стање бројних функција, а пре свега перцепције, моторике, мишљења, емоција, социјалности итд. Према Карлаварису, у фази развијене шеме, од 6. до 9. године, дете црта предмете онако како их доживљава и *шта о њима зна*, дакле, *изражава своју представу* света и *однос према свету*. Дете приказује оно што је са његовог личног аспекта најважније у вези са предметом. Ово се, као што је познато, у развоју дечјег цртања назива период симболичког изражавања. У ликовном изражавању стварности оно приказује уочљиве особености предмета, бића, појава и односа. Детету на овом узрасту за цртање нису потребни узорци (непосредни визуелни подстицаји), односно оно пружа исту слику са њима као и без њих, јер црта оно што зна о њима, изражава лични емоционални однос и појмовну слику коју је развило, укључујући и лично искуство.

У цртежима на задату тему може се сагледати визуелизација дечјих представа, односно појмова у вези са темом, па се и дечји цртеж, уз вербални коментар (тумачење истог) може условно сматрати дечјим дефинисањем појмова. Познато је да су дечји појмови непотпуно и непрецизно одређени. Међу различитим могућим одређењима углавном не постоје логичке конструкције. Како ће у дечјој свести појам бити одређен зависи како од узраста детета (неурофизиолошке зрелости и интелектуалне способности), тако и од онога на шта се тај појам односи (појаве, ствари, бића). Према Карлаварисовој дефиницији *стадијума визуелног реализма* (физио-пластични цртеж), или *стадијума облика и појава*, он почиње око 7. године и траје све до 10. године, док Виктор Левенфелд (Viktor Lowenfeld 1975) даје другу категоризацију као *стадијум развијене шеме* који траје од 6. до 9. године. Ове категоризације треба узимати начелно, с обзиром на то да већина деце пролази кроз ове стадијуме, али је динамика развоја индивидуална. Ипак, већина одлика из ове две категоризације

је истоветна, као на пример: на овом узрасту развој је константан, али спорији; карактеристична је тежња ка обликовању на основу сопствених визуелних и емоционалних искустава; све је већа објективност у приказу фигура, покрета, простора и објеката, реалнији је однос величина, већа је техничка спретност, композиција и пластичност. Оно што је карактеристично за ову фазу јесте да највећи напредак настаје у приказу фигура, портрет се црта анфас или из профила, а лице добија карактер, дакле богати се израз. Б. Карлаварис наводи да у овом периоду креативност у почетку стагнира, али да се после осме године нагло даље развија и да се у овом периоду развој огледа у умножавању могућности коришћења мотива, а мање у њиховом решавању (Филиповић, 2009).

Социо-емоционални развој је један од важних развојних аспеката који је сагледив кроз ликовни израз детета. Емоционално стање детета огледа се кроз ликовно изражавање у степену његовог уношења себе у ликовно остварење, од стереотипног понављања мотива, до пуне емоционалне ангажованости о којој сведочи начин представљања објеката који за дете имају посебан смисао. Честа стереотипна понављања се запажају код деце чије мишљење карактерише ригидност и која се тешко прилагођавају. Прилагодљивост новим ситуацијама подразумева флексибилност у мишљењу и деловању, чији недостатак указује на емоционалне сметње. У дечјим цртежима оне се, по правилу, изражавају кроз стално понављање једне исте фигуре или детаља, што указује на тежњу детета да се избегавајући нова искуства повуче у један њему познат свет, у којем се осећа сигурно. Овакво цртање није праћено доживљајем, а понекад је и последица коришћења бојанки и подстицања детета да копира и подражава туђе узор, уместо да трага за сопственим начинима изражавања. Емоционално дистанцирано дете и када црта, не уноси се у то што ради. Оно што представља је објективно, не подразумева лични однос према нацртаном, већ само набрајање. Супротно томе, ангажованост подразумева слободнији и субјективнији израз. Оно је слободније и у испробавању могућности мноштва материјала на разне начине, не плашећи се грешака и уносећи сталне промене у садржаје и начине свог ликовног израза (Филиповић, 2011).



Сви ми се ругају у вртићу, а то није лепо, дечак 6,5 година, цртеж оловкама у боји

Поступак истраживања и узорак

У овом истраживању, анализирани су заједничке карактеристике приказивања фигура, њиховог односа, покрета и мимике кроз цртеж. Пошло се од претпоставке да ће се појавити разлике у дечјим цртежима у начину приказивања људске фигуре у ситуацији кажњавања, у односу на неутралну ситуацију, чиме би могао да се идентификује приказ дечјег доживљаја себе и других у ситуацији кажњавања кроз ликовни приказ задатог мотива.

У истраживању је учествовало 127 ученика другог разреда узраста од 7,5 до 8,5 година. Истраживање је спроведено школске 2006/2007. године у Основној школи "20. октобар" на Новом Београду. Резултати су приказани у процентима и урађена је компаративна анализа резултата у односу на дате варијабле.

Анализирани су структурни и формални аспекти цртежа 127 осмогодишњака према следећих четири критеријума:

1. Положај и величина фигура на цртежу
2. Изрази лица
3. Приказивање агресивних гестова
4. Коришћење боје у цртању

Анализа резултата

Ученицима другог разреда основне школе дато је упутство да нацртају ситуацију у којој су кажњени. Када су завршили цртање, добили су следећи задатак: да са друге стране листа А4 нацртају себе. Пошло се од претпоставке да је захтев да нацртају себе неутралан. Деца су самостално одлучивала о употреби врсте цртачког материјала (графитне оловке или оловке у боји), садржају цртежа и положају фигура на папиру.

На 123 цртежа деца су нацртала себе и одраслог/ одрасле у ситуацији кажњавања. Двоје деце није нацртало себе у ситуацији кажњавања; једно дете није нацртало одраслог, а једно је написало словима да га не кажњавају. На другој страни истог папира сва деца су нацртала себе.

1. Положај и величина фигура на цртежу детета сагледавао се кроз следеће категорије:

- а) место фигуре која представља дете у ситуацији кажњавања;
- б) место фигуре детета када црта себе;
- в) место фигуре одраслог у ситуацији кажњавања.



Пример визуелне поделе подела папира

1. Положај и величина фигуре на цртежу			
Положаји:		а) дечји цртеж себе у ситуацији кажњавања	б) неутрални цртеж себе
1.	централни	21,05 %	76,10 %
2.	лево горе	5,90 %	14,44 %
3.	десно горе	4,50 %	1,00 %
4.	лево доле	40,30 %	7,26 %
5.	десно доле	31,34 %	1,00 %

Резултати показују значајне разлике у положају фигуре и приказивању себе у ситуацији кажњавања у односу на неутралну ситуацију. Код цртежа кажњавања посебно се уочава позиционирање фигуре на доњој линији у левом или десном углу код чак 40% деце.

Само двоје деце је нацртало себе у истој висини у ситуацији кажњавања и у неутралној ситуацији. Један дечак је нацртао себе вишим у ситуацији кажњавања него у неутралној. Сви остали су представљали себе вишима у неутралној ситуацији.

У ситуацији кажњавања деца су себе цртала умањено, као да допиру до замишљеног струка одраслог. У више од 70% цртежа дечје фигуре се налазе на доњој половини папира и на бочним странама.



Цртеж осмогодишњег дечака у ситуацији кажњавања, 2007.

2. **Изрази лица** су подразумевали анализу: а) израза дејег лица у ситуацији кажњавања; б) израза дејег лица у неутралној ситуацији; в) израз лица одраслог у ситуацији кажњавања. За упоређивање и селекцију коришћени су посебно модификовани изрази лица за дијагностику руског психолога Полујанова (Ю. А. Полуянов, 2000). На основу положаја и изгледа обрва и усана издвојено је 6 категорија које представљају следеће изразе лица: 1. љутито, 2. тужно, 3. постиђено, 4. радосно, 5. изненађено, 6. неутралан израз лица (који би највише дефинисао цртеж равних усана).



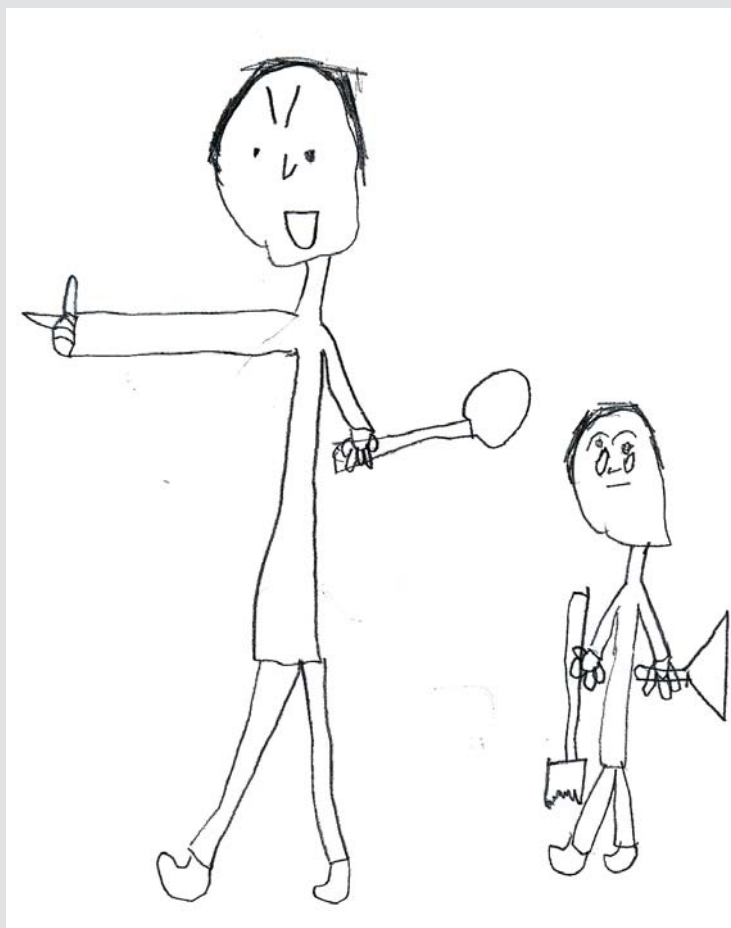
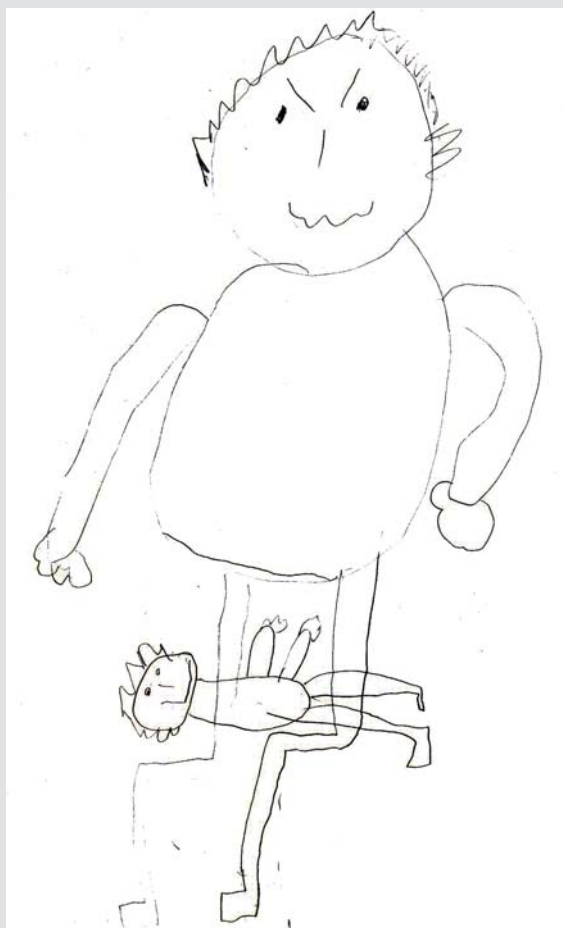
2. Изрази лица на фигурама (% цртежа у односу на укупан број):

Шема лица:	а) дете у ситуацији кажњавања	б) неутрални цртеж себе	в) одрасли у ситуацији кажњавања
1. љутито	13,11 %	0,0 %	37,5 %
2. тужно	29,50 %	0,0 %	9,84 %
3. постиђено	14,28 %	0,0 %	0,0 %
4. радосно	21,31 %	72,46 %	19,64 %
5. изненађено	3,28 %	0,67 %	2,90 %
6. неутралан израз	23,00 %	39,29 %	24,64 %

Када цртају себе у неутралној ситуацији, преко 70% цртежа лица могу се сврстати у радосне. У ситуацији кажњавања одрасли су приказани љутито у преко 37% цртежа, док су у истој ситуацији деца приказана тужно на скоро 30% цртежа.

3. **Приказивање агресивних гестова** огледа се кроз приказ одраслих и то најчешће на следећи начин: једна рука је под правим углом ка телу; шака са наглашеним кажипрстом, који је дужи од осталих прстију; тело одраслог је најчешће у положају ћириличног слова Ф; шаке и руке су увећане, а у рукама се налазе различити реквизити: варјаче, каишеви и слично; коса је приказана као оштра, подигнута увис, а обрве косо према линији носа!

4. **Коришћење боје у цртежу** је специфично. Када себе цртају у неутралној ситуацији, линије су најчешће јасне, заобљене, а делови тела више пропорционални, без углова и прекида; ови цртежи су најчешће у боји. Усне и када су равне, попуњене су бојом. Насупрот горе наведеним одликама, на цртежима у ситуацији кажњавања, особе су нацртане линијама неправилних облика, изломљене, има више брисања, један цртеж је преко другог; облици су деформисани, карикатурални, са накомтрешеним фризурама и ретко су у боји, или су само монохромни, односно у једној боји.



Примери цртежа осмогодишњака у ситуацијама кажњавања, 2007.

Закључна разматрања

Социјални развој, који започиње доласком детета на свет, запажа се већ код сасвим малог детета које, чим изађе из фазе шкрабања, после 4. године, почиње на својим цртежима да представља себе и друге људе. Са узрастом се, по правилу, у цртежима огледа повећање свести о социјалној средини која окружује дете. Будући да је ликовно изражавање за млађу децу истовремено и начин комуникације, поред тога што представљају пројектовање себе у околну стварност, они почињу да обухватају и друге људе, одражавајући сопствени однос према њима. Дете почиње да илуструје своје окружење, посебно везу са породицом и са емоционално блиским особама. „Међутим, дете, које због нечега заостаје у социјалном развоју, црта неповезане, разбацане фигуре људи, од којих је оно просторно, или на неки други начин издвојено. Себе често, у том случају, представља мањих димензија, у углу папира, између њега и других особа тече река, расте велико дебло, стоји ограда или нека друга симболичка препрека“ (Филиповић и Каменов, 2009: 31).

Резултати овог истраживања потврђују да деца оно што воле и што им се допада, приказују најчешће правилним линијама, избегавајући прекиде, облици су више органски, вијугави и обли, а фигуре са доста детаља. Имају често неки лични печат, непоновљивост, детаље одеће, боје, шаре. Контуре људи који се не допадају деци често су карикатурално представљене, линије су оштре, са прекидима, угласте, а делови тела мање пропорционални. На истом цртежу могу да се виде ликови који као да су сликани у различитим етапама дететовог развоја, а када су у ситуацији која им је непријатна, цртају као да су млађи од себе.

Резултати истраживања су показали да положај и величина фигура на цртежу детета показују значајне разлике у положају фигуре и приказивању себе у ситуацији кажњавања и неутралној, где су деце фигуре претежно постављене на доњој половини папира и бочним странама, остављајући утисак као да беже што даље од одраслог. Изрази лица су у неутралној ситуацији претежно приказани радосно, док у ситуацији кажњавања на већини цртежа лица одраслих су љутита, а деца су тужна. Интересантно је сазнање да осмогодишњаци демонстрирају способност визуелног приказа различитих расположења са изузетно мало ликовних средстава који се могу сагледати, на пример, кроз положај обрва и усана, при чему се стиче утисак да јачина емоционалног доживљаја детета надокнађује њихове ограничене графичке способности. Говор тела има веома важну улогу у томе како доживљавамо једни друге, а може се пратити кроз видљив говор тела (држање, мимику, гестове) или невидљив (напетост мишића, енергија, бол) (Јул и Јенсен 2014: 252). Код приказивања агресивних гестова контуре људи који се не допадају деци, често су карикатурално представљене, линије су оштре, са прекидима, угласте, а делови тела мање пропорционални. На истом цртежу могу да се виде ликови који као да су сликани у различитим етапама дететовог развоја, а када су у ситуацији која им је непријатна, цртају као да су млађи од себе. На цртежима кажњавања, руке деце су у великом броју случајева приказане опуштене и опружене уз тело, или како заклањају лице, бришу сузе...; лице је често у профилу, а фигура у положају „што даље од одраслог“, сугеришући покрет склањања или бежања. Коришћење боје у неутралној ситуацији је заступљено у значајној мери, дакле цртежи у неутралној ситуацији су најчешће у боји.

Насупрот горе наведеним одликама, на цртежима у ситуацији кажњавања, нацртане особе су ретко приказане у боји, или су нацртане само једном бојом. Општи утисак је да их је цртало млађе дете, на nižем графо-моторичком нивоу. Гледано виготскијански, овде се може говорити о реализму деце маште. Деца су практично решавала више мисаони задатак, а мање ликовни, али са израженом експресијом у облицима, боји, величинама и односима успостављеним у свом цртежу. Решавајући задатак, давали су општи смисао ситуације, чему иде у прилог и став Виготског који сматра да је изглед предмета осмишљен његовим значењем (Виготски, 2005).

Дакле, изглед цртежа је био условљен поруком коју су нам деца послала, где је садржај, односно контекст добио примарно значење над формом. Са психолошког аспекта, у овом истраживању, дечји цртеж у функцији индикатора, представља сигнал личног доживљаја детета са којим би требало да се суоче и одрасли, не само кроз анализу и идентификовање, већ и саморегулацију у односима дете-одрасли кроз афирмативан и подржавајући однос. И на крају, поставља се кључно питање – како утичемо на дечју сигурност и интегритет личности, на формирање позитивне слике о себи и самопоштовање у ситуацијама кажњавања? Да ли критикујемо и кажњавамо поступак детета, или његову личност? Да ли као одрасли критикујемо и кажњавамо „за дететово добро“, а дете је „на цртежу“ постало цело мање?



Туга, дечак 9 година, цртеж фломастерима, 2007.

Литература

- Беламадрић, Д. 1987. *Дјете и облик* (Загреб: Школска књига).
- Виготски, Л. С. 2005. *Дечја машта и стваралаштво* (Београд: ЗУНС).
- Јул, Ј., Јенсен, Х. 2014. *Од послушности до одговорности* (Београд: Едука).
- Карлаварис, Б. 1975. *Праћење ликовног развоја истих ученика* (Нови Сад: Центар за ликовно васпитање деце и омладине Војводине).
- Карлаварис, Б. 1991. *Методика ликовног одгоја I* (Ријека: Хофбауер).
- Полуянов Ю. А. 2000. *Диагностика общегои художественного развития детей по их рисункам* (Москва: Эксперимент).
- Филиповић, С., Каменов, Е. 2009. *Мудрост чула, дечје ликовно стваралаштво* (Нови Сад: Драгон).
- Филиповић, С. 2009. "Развој схватања о дечјем ликовном стваралаштву и могућностима васпитно-образовног деловања на њега" (необјављена докторска теза, Универзитет у Бањој Луци).
- Lowenfeld, W., Lambert, B. 1975. *Creative and mental growth* (London: Macmillan Publishing Co.).

Summary

In view of the fact that artistic expression is primarily a means of communication for a child, something through which it can record and reconstruct its experience with the environment. For a child, a work of art, particularly a drawing, means much more than just representing what has been seen; it is rather the representation of what the child knows about something, what it has experienced and what it feels. Furthermore, the manner in which a child represents something in a drawing is not as important as the relations between different elements of the drawing and their context, in this particular case – the drawing of the child itself and other figures or objects in the work.

Keywords: social-emotional development/ semiotic aspects of children's art expression/ an analysis of a child's drawing



Ликовна педагогамија

A thick, solid orange horizontal bar spanning the width of the page, positioned below the title.

САВРЕМЕНА НАСТАВА, КОНЦЕПТИ И ПЕРСПЕКТИВЕ НАСТАВНОГ ПРЕДМЕТА ЛИКОВНА КУЛТУРА

MODERN TEACHING, CONCEPTS AND PERSPECTIVES OF ART AS A SCHOOL SUBJECT

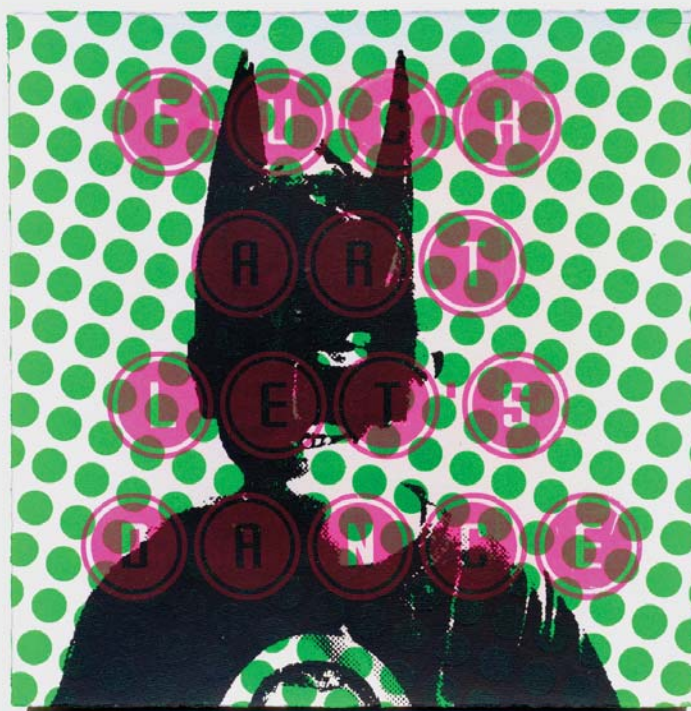
Војислав Илић
ОШ "Милутин и Драгиња Тодоровић", Крагујевац

UDK 371.3:004

Резиме

У визуелним уметностима, информационо-комуникационе технологије обезбеђују различите могућности истраживања мултикултурних и мултитехнолошких садржаја. Друштвене тенденције 21. века постављају нове критеријуме савременом човеку — креативност, флексибилност и иновативност, што захтева и развој образовних система у складу са овим новим, променљивим условима. У контексту савремене наставе и процеса образовања на пољу уметности, нове технологије свакако заслужују посебну пажњу као медиј и средство које омогућава ученицима примену иновативних облика комуникације, истраживања, учења и стваралачког изражавања у области визуелних уметности.

Кључне речи: Настава ликовне културе, информационо-комуникациона технологија.



Slika 23: Aleksandar Mladenović,
Ne čistim duhove br 3, serigrafija, 2014.

Увод

Информационо-комуникационе технологије (ИКТ) (енг. *Information and Communication Technology* — *ICT*) имају снажан утицај на комплетан живот и функционисање света. То објашњава зашто алати које оне дају, имају тако важну улогу и у васпитно-образовном процесу. Њиховом употребом се отварају бројне могућности и перспективе у образовању. Данас, свесни неминовности дигиталних технологија у функционисању света и благодетима које доносе, покушавамо да их што сврсисходније искористимо у образовању.

Образовање је захватила дигитална револуција пред крај двадесетог века, када је постало јасно да су рачунари будућност и да ће њихово коришћење постати свакодневна појава, као и да ће масовном производњом бити доступни свима. Од тог тренутка се изналазе смислени начини коришћења информационо-комуникационих технологија у образовању. ИКТ су део наше свакодневице и може се рећи да се данас у дидактици и методици више не поставља питање да ли примењивати нове медије у учењу и настави, већ како их осмишљено и оптимално користити, како ће се њихова примена одразити на методе рада у настави, да ли је њихова примена у функцији остваривања циљева наставе и учења, које дидактичке функције намеравамо да препустимо медијима и које компетенције захтевамо уопште од ученика.

Како већина дидактичара сматра, ИКТ пружају велике могућности иновирања наставног процеса које образовни систем мора искористити за превазилажење слабости традиционалне наставе. Оне у образовању налазе различите примене: од наставних програма за учење и вежбање, дигиталних база најразличитијих података, преко мултимедијалних презентација, симулација и игара, до сложених комуникационих кооперационих окружења.

Ка дигиталном свету

Распрострањена доступност и коришћење медија и партиципативних алата са свеприсутним интернетом довели су до дубоких промена у начину на који људи комуницирају, раде, играју се, купују, уче. Помоћу новијих верзија вебa корисници постају продуценти сопственог садржаја и производа медија, а у овај процес су укључене образовне, економске, и политичке институције. Партиципативни медијски алати обезбеђују везу са садржајима изван школа, а ученици и наставници им могу приступити путем интернета ради учења и стварања. Ово не значи да се конвенционални медији као што су оловке, боје, глина, папир и сл. заборављају и замењују, већ да се повећавају могућности учења и стварања у настави. Све савремене медијске технологије имају место у школи, под условом да могу помоћи у промовисању циљева наставе ликовне културе. Новије образовне технологије заслужују посебну пажњу, јер дозвољавају ученицима да се укључе у иновативни облик комуникације, учења и изражавања и притом користе савремене медије које користе у свакодневном животу.

Нагли развитак нових изражајних средстава за споразумевање, откриће нових медија, нарочито развитак фотографије, филма и телевизије, нова средства за умножавање и савремена технологија допринели су да ликовно, односно визуелно изражавање и споразумевање добије у нашем веку сасвим нове облике и димензије. Због међусобног прожимања, надопуњавања и заједничког деловања свих ових области у том развоју дошло је, разумљиво, до обogaћивања изражајних могућности. Визуелне комуникације, као незаменљиви медиј за споразумевање и изражавање, постале су саставни део нашег свакодневног живота, јер надопуњују и убрзавају лингвистички начин споразумевања, а поседују могућност да изразе и оне односе и вредности у просторним координатама које жива или писана реч никада неће моћи да изрази.

Сва досадашња искуства у било којој од поменутих области допринела су постепеном формирању нове, проширене, односно интегрисане области која истражује и објашњава један универзални начин схватања и обликовања простора (Соретић, 1971: 67).

Комуникација и размена информација су темељи на којима почива људска заједница. Од првих покушаја човека да се обрати околини започиње развој техника којима се човек служи да би комуницирао. „Међутим, прве речи које је човек изговорио и први цртежи које је урадио на зидовима пећина били су истовремено и средства комуницирања и средства изражавања, које ћемо много касније назвати уметничким“ (Todorović, 2009: 13).

Једна од покретачких снага савремених медија је њихова способност да повежу људе преко више чулних искустава, а та нова способност медија да повежу своје кориснике је довела до промена у начину на који људи комуницирају. Комуникације у данашњем свету све више наглашавају међусобно повезане мултимедијске поруке, како за личну тако и за професионалну употребу. Ученици стога треба да науче да критички тумаче медијске поруке, да пренесу своје идеје кроз мултимедијалне уметничке форме у сарадничком окружењу, покажу креативност и иновативне идеје, поседују информатичку и медијску писменост, користе ИКТ, буду флексибилни и прилагодљиви, продуктивни, одговорни, са интердисциплинарним и мултикултуралним образовањем.

Информациона и комуникациона технологија је постала незаменљив алат у многим професијама, па тако и у уметничким. Рад у било којој грани примењене уметности је незамислив без рачунара: архитектура, дизајн ентеријера, графички дизајн, мултимедијски дизајн, индустријски дизајн, само су неке области које укључују дводимензионалне и тродимензионалне технике обликовања уз помоћ рачунара. У класичним ликовним дисциплинама - сликарство, графика, цртеж и скулптура, ИКТ могу бити директно или индиректно укључене у процес стварања ликовног дела.

Боро Драшковић, размишљајући о нашем свету каже: „Живимо у цивилизацији звучне слике, савремени медији су синкретични, у себи садрже све уметности, науку, па и облик игре; не само ритам и хармонија, кроз њих, дакле, у душу продиру обједињене енергије, знање и постигнућа свих ових области људског истраживања, па се једва могу следити снажне последице тог компримираног утицаја на менталне склопове и емоције човека. Дајући свему привлачнији изглед, медији су премрежили свет, а човека обликовали у биће масовних комуникација *par excellence*“ (Драшковић, 2012: 147).

Дигитална технологија покренула је једну од најважнијих промена у образовању од проналаска штампарије: од ученика се очекује да мисле и комуницирају као уметници и дизајнери како би стварали мултимедијске продукте. Уметност је постала једно од четири темена писмености, важно као и три првобитна – читање, писање и рачунање. Постала је важна у школи зато што је толико важна у свету рада. Послови широм света прихватили су мултимедију као примарни вид комуникације, као и међународни језик интернета. Уз све то, милиони телевизијских канала, ЦД-ова, ДВД-ова и веб-портала захтевају музичаре, приповедача, веб-дизајнере, кореографе, видео-уметнике, графичке дизајнере, креативне консултанте и многе друге професионалце из области „уметности“.

Не треба да расправљамо да ли је визуелна уметност важна у нашем образовном систему. Она то очигледно јесте, и уметност треба да гледамо као подручје писмености, а не само као предметну област. Она је примарни вид комуникације у савременом свету и њоме се морају прожети све предметне области, баш као што је случај и са осталим видовима писмености. Да би ученици били успешни у школи и послу, као и у својој заједници и своме приватном животу, биће им потребна уметничка и дизајнерска умећа која захтева дигитално доба.



Slika 34: Aleksandar Leka Mladenović,
Filozof, po Džeјmsu Datonu, hibrid na platnu, 160 x 120 cm, 2015.

Могућности у настави ликовне културе

Медији преко којих су ученици учили о уметности су до краја двадесетог века углавном били: предавач, уџбеници, репродукције уметничких дела, разне монографије о уметницима или енциклопедије и посете музејима. Данас, употребом информационо-комуникационих технологија у настави, доступни су светски музеји, базе података уметничких дела, различити софтвери који се могу користити у уметничке сврхе, а шире гледано и било који подаци који могу бити од користи и ученицима и наставницима.

Наставници ликовне културе су кроз историју покушавали да разумеју и овладају алатима и медијима свог заната и то знање да пренесу својим ученицима. Данас се та иста жеља може видети кроз тежњу наставника да интегришу традиционалне и савремене медије у своју наставу. Са друге стране, ученици не долазе у школу као празне странице папира по којима наставници пишу, они долазе са богатим искуством које се може користити у настави. Њихова искуства у коришћењу ИКТ-а ван школе су велика и треба их узети у обзир при планирању и извођењу наставе (Илић 2009).

Рачунари су стигли у школе осамдестеих година прошлог века, а неке школе су тада почеле да користе рачунаре како би помогли ученицима при учењу. Дајан Грегори (Diane Gregory) се још 1995. год. залагала за то да ликовни педагози што пре прихвате интерактивне дигиталне технологије као значајне чиниоце за будућност наставе уметности. Препознавање могућности коришћења ИКТ-а у настави ликовне културе датира из времена деведесетих година прошлог века. Од тог времена па до данас, различити аутори су наглашавали предности интегрисања ИКТ-а у наставу ликовне културе и износили своје ставове о коришћењу ИКТ-а. Констатирају да технологија пружа велике могућности за обогаћивање наставе ликовне културе, омогућавајући ученицима и наставницима коришћење нових алата уз подршку мултимедије. Фелпс и Медисон (Phelps & Maddison 2008) ИКТ представљају као јединствену прилику за подршку, проширујући визуелне уметности изван класичних ликовних техника. Рачунари стварају нова естетска искуства, са својим огромним потенцијалом за визуелизацију идеја (China & Duthie, 1994).

Потенцијал ИКТ-а за наставу ликовне културе препознат је још 1980-их, када је Брус Кроу (Bruce Crowe) коментарисао да ИКТ могу помоћи у истраживању проблема дизајна, побољшати доношење одлука и обезбедити нове могућности за учење. „За наставу ликовне културе долазе невероватно узбудљива времена, која нуде нове могућности применом ИКТ-а“ (Crowe 1988).

Наставници ликовне културе и сви они који су били заинтересовани за интеграцију ИКТ-а у наставу, почели су да размишљају о примени рачунара у настави ликовне културе у време када су се рачунари почели користити у уметности, заправо када је било омогућено да рачунари могу приказати велики број боја у квалитетној резолуцији. Овоме је допринело развијање графичког корисничког интерфејса и уметничког софтвера, као и пад цена рачунара на тржишту. Брз напредак ИКТ-а је понудио значајне могућности коришћења у настави ликовне културе - интерактивно и динамично учење са доступношћу глобалних ресурса (Gregory 2009).

Немачко удружење наставника ликовне културе је препознало потенцијал ИКТ-а за коришћење у настави ликовне културе и објавило документ „Дигитални медији у учењу уметности“ (нем. *Digitale medien im kunstunterricht*) у коме се између осталог каже: „Комуникације у информационом друштву обављају се уз помоћ дигитално генерисаних слика. Ова чињеница ставља школу пред нове захтеве, а првенствено наставу ликовне културе која је једини предмет који се експлицитно бави стварањем и разумевањем визуелних порука, што је ставља на посебно место међу наставним предметима“ (BDK 2004).

Селиванов (Nicolas Selivanov) на основу својих истраживања изнео је закључак да у зависности од врсте активности, ИКТ се могу различито користити у настави уметности. Мултимедијалност ИКТ-а омогућава свеобухватан утицај на корисника; ИКТ поседују изражајне могућности различитих средстава, укључујући и илузију тродимензионалности, омогућавају стварање илузије покрета, као и креирање и виртуелно моделовање; ИКТ омогућују интерактивност, укључујући и дигитализовани видео, анимиране објекте и филмове; ИКТ обезбеђују нелинеарну интеракцију између корисника и интерактивних елемената; ИКТ омогућавају различите моделе комуникација међу корисницима; ИКТ пружају корисницима могућност да користе информације сопственим темпом, уз личну мотивацију. Селиванов посебно истиче мултимедијалност ИКТ-а, софтвер за 3Д анимацију и виртуелну реалност, интерактивну могућност, укључујући и базе података, видео-конференције, комуникацију међу корисницима и могућност истраживања интернета (Selivanov 2004).

Георг Пез и Михаел Шахт (Georg Peez und Michael Schacht) скренули су пажњу на пројекат „Мултисензуално учење уметности укључивањем рачунарских технологија“ (нем. *Multisensueller Kunstunterricht unter Einbeziehung der Computertechnologie-MuSe-Computer*) који је имао за циљ стварање ситуација за повећање креативног понашања уз помоћ ИКТ-а. Главно питање је било: „Како можемо интегрисати рачунаре и њихове компоненте у наставу уметности кроз више мултисензуалних обликованих процеса између стварности и дигиталног света?“ (Peez und Schacht, 2004) Они сматрају да су креативне вештине потребне за живот у данашњем свакодневном раду и да су једна од тзв. кључних квалификација у свим секторима живота. Иако развој креативности може бити интегрисан у све школске предмете, настава ликовне културе је централно место за креативно понашање.

Из анализе података у пројекту *MuSe-Computer*, уочавају се три аспекта: први, да рачунари повећавају могућности за експериментисање и подстичу могућности за истраживање и истраживачки став ученика; други, да се постиче тимски рад у малим групама који је довео до интензивне комуникације са стимулативним дејством у личним доприносима; трећи, да се комбинацијом коришћења аналогних и дигиталних медија омогућава ученицима да искористе различите могућности медија, узимајући кроз истраживање најбоље од оба и тако дођу до резултата. Коришћење рачунара и ИКТ-а уопште, у овом пројекту је показало да рачунари не треба да замене традиционалне ликовне медије, већ да се могу успешно користити у комбинацији са традиционалним медијима.

Уметнички савет Енглеске (енг. *Arts Council England*) за испуњење свеобухватних циљева истиче пет стратешких приоритета, у којима се могу предвидети потенцијални доприноси ИКТ-а: експериментисање са новим технологијама, промоција нових уметничких форми у сарадњи са савременим технологијама, поштовање индивидуалности, деца и млади у целоживотном учењу, презентација стваралаштва помоћу електронских медија (Loveless 2005).

ИКТ пружају велике могућности за обогаћивање наставе ликовне културе пружајући ученицима и наставницима могућност да обогате наставу кроз мултимедијалне лекције. Поред тога, технологија омогућава успостављање заједничке праксе и кооперативног учења, што подразумева комуникацију не само између ученика и наставника, већ и између ученика из различитих школа, земаља или култура, а са могућношћу повезивања са уметницима из целог света (Phelps & Maddison, 2008).

Карактеристике коришћења ИКТ-а у настави ликовне културе

Мултимедијалност у образовању није настала појавом рачунарских мултимедијалних система, али су данас ови системи најдоступнији, што их чини неопходним и у образовању. Још је Коменски (Jan Amos Komenský), препоруком да ученици све што уче треба да „виде, чују, додирну или окусе”, дао идеју за коришћење више медија у настави, тако да се међусобно допуњавају и обогаћују. У садашњим условима богатство медија може да се једноставно и складно експлоатише у настави, коришћењем могућности које пружају савремени рачунарски мултимедијални системи.

Рачунари поседују карактеристике које се разликују од других ликовних медија. Те карактеристике одређују начин размишљања корисника, приступ проблему и начин решавања задатка. Жолт Генеш (Zolt Gyenes), наводи неке од карактеристика рачунара у настави ликовне културе: употребом рачунарског софтвера могу се направити безбројне копије радова без губитка квалитета, може се много експериментисати са идејама, лако се долази до варијација радова, дела могу бити сачувана и аутоматски у различитим стањима, а многи програми имају ауоматизације корака са различитим ефектима. За разлику од аналогних медија, додавање или одузимање елемената не представља проблем, а рад може бити повећан или смањен. Различите варијације дела се могу сагледати истовремено, а од свих варијација рада, могу се одабрати најбоље, а остале обрисати у тренутку, такође, доступна је и цела историја стварања рада (Gyenes 2002).

Карактеристике савремених медија и ИКТ-а у настави ликовне културе констатовао је Џонатан Матјуз (Jonathan Matthews): оне су блиске ученицима, једноставне за употребу, разноврсне, атрактивне, оне су креативни алат, а у процесу стварања уметничког рада могу дати и велики број варијација (Matthews, 1997).

Аврил Ловлес (Avril Loveless) износи да ИКТ у настави ликовне културе одликују наредне карактеристике:

- Једноставност употребе. Корисник комуницира са софтвером преко икона које представљају различите софтвере који су инсталирани на рачунару. Кликом миша се покрећу различити софтвери који могу да имају графичке алате приказане иконама: оловка, туш, уљане боје, боје у спреју, пастел, акварел и једноставним кликом миша одабрана алатка је спремна за рад.
- Практичност. Креативне могућности рачунарске уметности далеко превазилазе могућности традиционалних медија. Без много знања брзо се могу створити изненађујућа дела. Боље познавање софтвера, наравно, даје још боље резултате.
- Атрактивност. Дела створена уз помоћ рачунара су интересантна и наставници могу привући велики број ученика који иначе нису заинтересовани за уметност. Рачунари могу бити примамљива врата ученицима у свет уметности и пружити им могућности за стварање радова.
- Интердисциплинарност. Рачунари и настава ликовне културе могу повезати различите наставне предмете, те се може повећати интересовање за интердисциплинарну сарадњу колега и ученика различитих наставних предмета.
- Креативна алатка погодна за експериментисање. Стварање дела уз помоћ рачунара је једноставније од рада у традиционалним медијима. Рачунар је одлична алатка за експериментисање и истраживање - оригинални цртеж може бити спасен, а затим и све његове варијације настале у процесу рада. Да би се ово постигло уз примену традиционалних медија, процес би могао бити компликован и дуготрајан. Рачунари једноставно могу спојити фото или

- видео-радове са рачунарским сликама и цртежима. Уз све то постоји могућност поништавања последњих корака. Иако постоје многе врсте уметничких дела које не могу да буду створене уз помоћ рачунара, они су без конкуренције у стварању дводимензионалних радова.
- Применљивост у животу. Знања стечена коришћењем рачунара у настави ликовне културе могу бити применљива у различитим занимањима у животу. Знања у коришћењу ИКТ-а се могу описати као способност која се активно користи, и укључује разумевање, избор, критичку евалуацију, отвореност за новине које су подложне даљем развоју (Loveless 2005).

Ученици и наставници, уз помоћ интернета, у настави добијају приступ хиљадама сајтова са уметничким садржајима: музејима, различитим туторијалима и осталим ресурсима који могу бити интересантни за наставу ликовне културе. Многи музеји, збирке, софтверске фирме и различити издавачи објављују материјал, изложбе, колекције слика, специјализоване монографије уметника, едукативни софтвер на ЦД-овима, ДВД-овима или интернету - а они су богатство за додатне информације и коришћење у настави.

Конол и Дајк (Grainne Conole and Martin Dyke) дају карактеристике коришћења ИКТ-а, и то су: приступачност, брзина постизања резултата, могући велики број варијација, комуникација и сарадња, мултимодалност и нелинеарност, неизвесност и непосредност.

ИКТ доносе препознатљив допринос активностима, омогућавају корисницима да раде ствари које не могу да се ураде ефикасно, или уопште, коришћењем традиционалних алата у уметности. Овај потенцијал - интерактивност, могућност, велики избор, брзина и аутоматске функције, значајни су елементи способности ИКТ-а и омогућавају ученицима и наставницима да их користе у учењу и процесу стварања ликовног дела када је то прикладно (Conole & Dyke, 2004).

Приликом разматрања ИКТ-а и њиховог утицаја на наставу и учење у настави ликовне културе, важно је дефинисати природу тих медија, како би се боље искористили њихови ресурси. Постоји неколико карактеристика које дефинишу природу савремених медија. Оне укључују: интеграцију, интерактивност, интермедију и искуство у коришћењу.

Интеграција подразумева да уметност и наука заједно утичу на стварање јединственог искуства. Интеграција се може видети на телевизији, интернету, филму. На пример, стварање једне телевизијске емисије захтева неколико људи различитих талената - писце, глумце, уметнике, техничаре, инжењере... Резултат се добија сарадњом науке и уметности, сви раде за исти циљ, али приступају проблему из различитих перспектива. Када би се овај концепт применио на часу ликовне културе, имали бисмо мултидисциплинарану сарадњу кроз интегративни модел наставе.

Интерактивност означава дијалог између човека и рачунара, рачунара и човека, као и рачунара са рачунаром. Рад у изолацији од других ученика представља образовну праксу из прошлости. Способност ученика да комуницирају са другим ученицима уз помоћ ИКТ-а играће битну улогу у њиховом успеху у учењу. Дигитални ресурси сами по себи не доносе креативност, али омогућују преглед уметничке праксе, учешће и активну демонстрацију уметничких дела или поступака које могу ученицима бити инспирација за сопствено стварање. Оне учествују у развијању идеја, изради веза, стварању и изради радова визуелних уметности уз сарадњу и комуникацију, а на крају и евалуацију ликовних дела.

Хипермедија је надоградња на мултимедију, а означава мултимедијске садржаје који су међусобно испреплетани. Мрежа се најчешће гради везама, (енг. *hyperlink*) иако може бити створена и на неки други начин. У настави ликовне културе хипермедија се може користити као истраживачки алат у учионици. Ученици могу тражити директне и индиректне релевантне информације које се односе на одређену тему о било ком питању из наставе.

Последња карактеристика везана је за искуство у коришћењу ИКТ-а. Коришћење ИКТ-а у настави ликовне културе захтева специфична знања у коришћењу различитих софтвера. На почетку, они нису најбољи корисници, већ више истражују могућности. Током времена, како ученици стичу више самопоуздања у коришћењу ИКТ-а, постају све мање свесни софтвера, а све више су концентрисани на свој рад и размишљање о свом раду. Временом ученици проналазе и начине да прилагоде савремене медије сопственим креативним намерама.

Роланд Крејг (Roland Craig) је своје ставове о могућностима ИКТ-а у настави ликовне културе изнео у документу „*The Art Education 2.0 Manifesto*“:

- Интернет се сагледава као нешто више од једноставног места за тражење слика и информација, он се види као место за: коришћење партиципативних медија и алата за размену идеја; као ресурс; као прилика за активну сарадњу са другима; за презентације креативности и модела учења пред глобалном публиком; као прилика за критички однос у погледу идеје и рада других;
- Коришћење технологија омогућава изградњу богатијег окружења у учионици у којој наставник и ученици следе циљеве курикулума, као и фокусирање на резултате, а мање на алате;
- Технологија може да се користи у целом наставном плану и програму. Инсистирање на изради јаче везе између садржаја, дидактике, циљева учења и употреба технологија у наставном плану и програму, а не третирање технологије као додатак. ИКТ треба посматрати као саставни део ликовних кабинета и учионица;
- Сврсисходно коришћење технологија подразумева препознавање предности и ограничења нових и конвенционалних медијских технологија у настави, а у најбољем интересу за ученика. Понекад коришћење интернет ресурса има предност над штампаним медијима, али има тренутака када ће књиге и уџбеник више одговарати потребама ученика. Ученици такође, треба да буду охрабрени да комбинују дигиталне медије са конвенционалним уметничким медијима.
- Успостављање глобалних веза. Од размене искустава ученика са ученицима из других градова, земаља, до учествовања у глобалном уметничком пројекту са другим школама или ученицима, размена лекција и искустава. Партиципативни медији нуде мноштво начина за повезивање, комуникацију и сарадњу са вршњацима и колегама широм света.
- Коришћење бесплатних алата и софтвера отвореног кода за подршку наставе и активности учења у учионици. Доступност бесплатних online алата апликација заједно са софтвером отвореног кода, који се дистрибуирају са малим или никаквим трошковима и који нуде широк асортиман алтернатива комерцијалним софтверима.
- Ученици и наставници су партнери који треба заједно да уче, тако да свако учи и свако може бити наставник. Повратне информације треба да помогну наставницима да обликују ефикасније педагошке приступе интернету за будуће ученике.
- Охрабривање личног израза, али и сарадње и заједништва. Неговање и учешће у заједницама стваралаштва и размена знања. Увођење социјалних медија партиципативне уметности у наставни план скреће пажњу на социјалне аспекте учења, нудећи пројекте и активности у којима ученици раде заједно како би достигли образовне исходе. На тај начин се ствара богатија, разноврснија учионица и окружење у оквиру којег ученици активно уче једни од других.
- Дељење искустава и радова ученика са широм публиком. Наставници ликовне културе су дуго користили признање које долази са јавним приказом рада као начин мотивисања ученика. Интернет додаје нову могућност у овој пракси, уместо да само наставник буде одговоран за излагање радова ученика, ученици сами могу користити партиципативне медијске алате за јавно излагање својих радова. (Craig, 2009)

Фазе у коришћењу ИКТ-а у настави ликовне културе

У почетку, када наставници покушавају да користе нове медије у учионици, може се јавити осећај несигурности. Сандхолц (Judith Sandholtz), Рингстаф (Cathy Ringstaff) и Двајер (David D. Dwyer) наводе пет фаза наставне еволуције кроз које се пролази при интеграцији ИКТ-а у наставу ликовне културе. Ове фазе укључују: увод, усвајање, адаптацију (одобравање), присвајање и проналазак (Ringstaff et al., 1997).

Фаза увода је време како узбуђења, тако и збуњености за неискусне наставнике и ученике. Атрактивности које у почетку коришћења ИКТ-а доносе у наставу ликовне културе могу резултирати великом количином интересантних радова, али само за кориснике. Заправо у тој фази сви актери, и ученици и наставници, покушавају да разумеју могућности савремених технологија и истражују их. Данас ученици и наставници долазе у школу са богатим искуством у коришћењу ИКТ-а и то може битно утицати на ову фазу која је онда прилично минимализована. Неискуство је главна карактеристика ове фазе - иако данас ученици имају искуства у коришћењу ИКТ-а, то не значи да владају специфичним софтверима који би се користили у настави ликовне културе.

У овој фази карактеристично је што наставници а и ученици треба да се навикну на свакодневне проблеме ИКТ-а: инсталирање софтвера, одржавање мреже и рачунарских периферија, те ситне али и велике проблеме са хардвером. Наставник има још проблема, а то су набавка хардвера и набавка и одабирање софтвера који претходи коришћењу у настави. Наставник такође треба да направи план распореда опреме и рачунара у својој учионици.

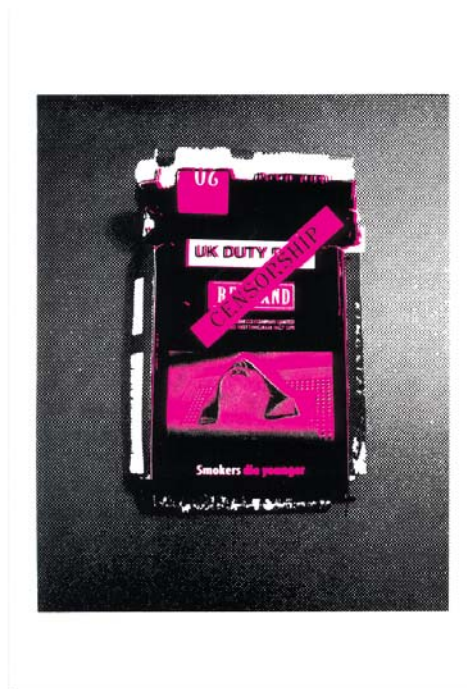
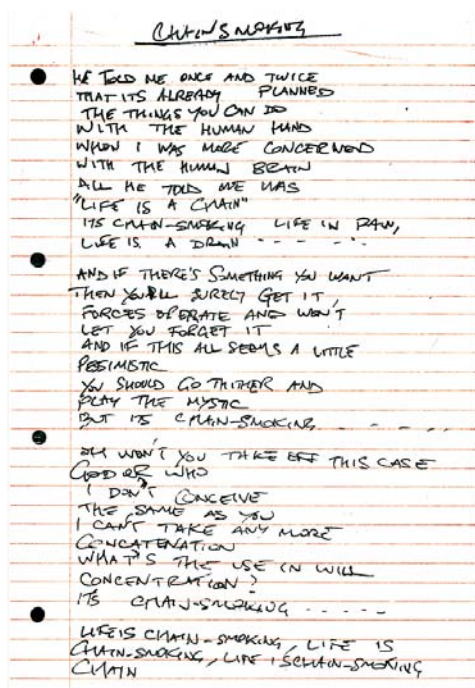
Чен (Chen) наводи да се већина наставника ликовне културе и њихових ученика суочавају са различитим изазовима када користе ИКТ у настави ликовне културе. Многи не знају како да користе савремену технологију у настави, али чак и када наставници и ученици не науче да је користе, они настављају да се труде да их интегришу на смислен начин у настави. Недостатак знања и вештина може довести до тога да они страхују од употребе компјутерске технологије у настави (Chen, 2009).

У фази усвајања наставници и ученици савладавају коришћење специфичног софтвера и медијске писмености уопште. Да би наставници и ученици могли да успешно користе алате које доносе ИКТ-е, они прво морају да науче њихове могућности, а у овој фази управо то може представљати проблем. Специфичан софтвер, који у доста случајева може бити скуп, ученици углавном не користе код куће, па је потребно доста времена да га савладају у школи. Сандхолц и сар. се слажу да је једна од заједничких особина скоро свих наставника у овој фази — још увек недовољно разумевање свих предности ИКТ-а у настави (Ringstaff et al. 1997).

Карактеристика ове фазе је стицање искуства у коришћењу ИКТ-а и учење специфичног софтвера за коришћење у настави ликовне културе.

У фази адаптације многи проблеми из прве две фазе могу још увек бити присутни, међутим и ученици и наставници имају већ довољно искуства и стекли су довољно самопоуздања у коришћењу ИКТ-а, тако да се ови проблеми могу предвидети или брзо решити.

Признајући квалитете нових медија, наставник ликовне културе почиње да прихвата повећан ниво интелектуалне слободе које ученици испољавају када су концентрисани на рад. Традиционалне методе наставе, као што је учење засновано на предавањима, и даље могу бити заступљени у великом делу наставе. За ову фазу је карактеристична промена у ставу ученика и наставника према могућностима и предностима које пружају ИКТ у настави.



Slika 30: AMLeka & Vic Godard, *Projekat VicLeka, Chain Smoking*, litografija i serigrafija, 2 x 32 x 22 cm, 2015

Фаза присвајања је прекретница за наставнике, то је крај напора да дигитализују своју традиционалну праксу. Ученици владају медијском писменошћу и рачунари постају оруђе ума. Комбиновање традиционалних и савремених медија су могућности ове фазе, коришћење рачунарских улазно-излазних уређаја, скенера и штампача, истраживања интернета и комбиновање различитих медија могу резултирати бескрајним бројем радова. У фази проналаска наставник проналази алтернативне modele учења са савременим медијима. Према Сандхолцу и сар. наставник може размотрити сарадњу са другим наставним предметима, или другим школама. Ученици могу сарађивати са ученицима из других школа на истом задатку или пројекту (Ringstaff et al. 1997). Ова фаза не представља завршетак процеса, јер свакодневно развијање и унапређивање ИКТ-е отвара нове могућности њиховог коришћења у настави. Прихватање ИКТ-а у настави ликовне културе, за учење и стварање ликовних радова, подразумева посвећивање промени и сталном осавремењивању наставног процеса.

Свеprisутност слика у животима младих људи трансформисало је начин на који уче и доживљавају свет. Коришћење визуелних порука је створило потребу за новим вештинама како би се млади људи активно укључили у живот. NAEA (National Art Education Association) сугерише да државе, школе и њихови партнери треба да оснажују ликовно образовање и да се уметност интегрише у друге области учења, како би се осигурало да сви млади људи постану визуелно писмени у визуелном добу. Ипак, постоје неке државе које имају смањене часове наставе визуелне уметности, а нагласак је на егзактним областима (NAEA, 2009).

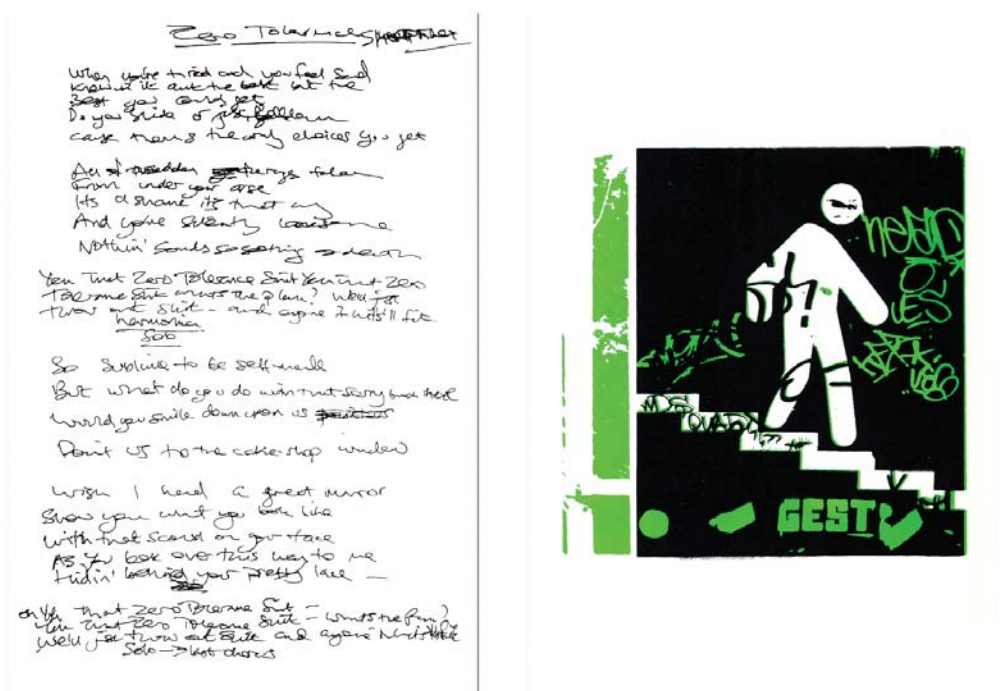
Значај наставе ликовне културе се све више препознаје у свету и у Европи, јер она нуди ученицима корисне смернице у развијању креативности, маште, осетљивости према себи и свету око себе. Поред тога, настава ликовне културе омогућава ученицима да развијају способност да се изражавају у широком спектру визуелних техника. Настава ликовне културе омогућава ученицима да разумеју уметност, такође побољшава критичке вештине потребне да размишљају и крећу се слободно и свесно у друштву пуном стимулација и информација. Осим тога, настава ликовне културе има одговорност да ученицима приближи различите културне баштине и културне разноликости. (Alvarez, 2006).

Закључак

Информационо-комуникационе технологије су постале саставни део наших живота. Оне су промениле наше друштвене навике и мењају нашу перцепцију себе и света око нас — утичу на људско понашање. Уметност ради исто, чак и више, јер може да обезбеди неочекиване представе света и тиме провоцира нове увиде. Искоришћавањем нових медијских ресурса, ученици могу да прошире своју креативност кроз дигитално симулиране информације. Флексибилност дигиталних података је оно што чини нове медије значајним за наставу ликовне културе. Коришћењем аутоматизованих медијских алата и графичког софтвера, ученици могу брзо видети резултате својих идеја. Применом ИКТ-а минимизира се количина рада у стварању визуелне информације, тако да ће ученицима остати више времена за креативност, сарадњу, истраживања и процене.

Коришћење рачунара је интересантно, а изазов представља и разумевање широког спектра апликација које су на располагању. Стога је битно да ученици уче вештине у коришћењу и управљању рачунарима и креативно истражују спектар софтверских алата у циљу разумевања својих вредности, на исти начин на који су научили да користе традиционалне алате и медије. Коришћење ИКТ-а у настави ликовне културе је нова област искуства и за ученике и наставнике. ИКТ пружају ученицима приступ широком спектру процеса и алата који су до недавно били на располагању само професионалцима.

Увођење савремених технологија у наставу ликовне културе не значи одбацивање традиционалних медија, већ повећање могућности за учење, презентацију и стварање ликовних радова и радова визуелних уметности. Може се говорити и о повећању избора и могућности у настави, повећању избора средстава за учење и стварање, а на крају прилика за остваривање индивидуализације у процесу ликовног васпитања и образовања, као специфичних захтева ове наставне области.



Slika 35: A.M.Leka & Vic Godard, *Projekat VicLeka, Zero Tolerancel*, litografija i serigrafija, 2 x 32 x 22 cm, 2015.

Литература

- Драшковић, Б. 2012. *Речник професије* (Крагујевац: Књажевско-српски театар).
- Илић, В. 2009. „Савремени медији у специјализованој учионици визуелних уметности“, у *Технологија, информатика, образовање за друштво учења и знања*, Приредили: Даниловић М. и Попов С. (Нови Сад: Факултет техничких наука; Нови Сад: Центар за развој и примену науке технологије и информатике; Београд: Институт за педагошка истраживања; Нови Сад: Природно математички факултет), 437–441.
- Селиванов, Н. 2003. „Education, art and ICTs: integration for the development of one's personality“. 21.10.2011. <http://iite.unesco.org/pics/publications/en/files/3214631.pdf>
- Соретић, Ф. 1971. „Једно (Клеово) схватање методике ликовног образовања“, у *Ликовно васпитање данас*, ур. Предојевић, М. (Нови Сад: Културни центар) 63–67.
- BDK. 2004. Bund Deutscher Kunsterzieher, „Digitale Medien und Kunstunterricht“. 07.05.2008 <http://www.bdk-online.info/blog/data/2004/02/Digitale-Medien-im-Kunstunterricht.pdf>
- China, J. and Duthie, B. 1994. „Computer-based art learning: primary children's responses“. 12.04.2013. <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0360131505800119>
- Conole, G. and Dyke M. 2004. „What are the affordances of information and communication technologies?“. 06.03.2009. <http://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ821518.pdf>
- Craig, R. 2009. „The Art Education 2.0 Manifesto: Exploring the Implications of Web 2.0 for Art Education“. 09.03.2013. <http://www.artjunction.org/archives/manifesto.pdf>
- Crowe, B. 1988. „Computers in secondary school art curriculum: Painting a picture of effective teaching“. 20.10.2011. <http://eric.ed.gov/?id=ED305897>
- Gregory, D. 2009. „Boxes with Fire: Wisely integrating learning technologies in the art classroom“. 14.11.2012. <http://eric.ed.gov/?id=EJ871996>
- Loveless, A. 2005. „ICT and Arts Education – for Art's Sake?“. 08.08.2012. https://www.researchgate.net/publication/254342687_ICT_and_Arts_Education_-_for_Art's_Sake
- Matthews, C. J. 1997. „Computers and Art Education“. 18.12.2009. <http://www.ericdigests.org/1998-1/art.htm>
- NAEA. 2009. National Art Education Association, „Learning in a visual age“. 08.12.2012. http://alumniconnections.com/olc/filelib/NAEA/cpages/9004/Library/NAEA_LVA_09.pdf
- Peez, G. und Schacht, M. 2004. „Computereinsatz im Kunstunterricht, Ergebnisse empirischer Bildungsforschung“. 17.09.2013. <http://www.georgpeez.de/texte/museergeb.htm>
- Phelps, R. and Maddison, C. 2008. „ICT in the secondary visual arts classroom: A study of teachers' values, attitudes and beliefs“. 23.09.2013. http://epubs.scu.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1053&context=educ_pubs
- Ringstaff, C., Sandholtz, J. and Dwyer C. D. 1997. „Trading places: When teachers utilize student expertise in technology-intensive classrooms“. 12.02.2011. <http://www.apple.com/euro/pdfs/acotlibrary/rpt15.pdf>
- Todorović, A. L. 2009. *Umetnost i tehnologije komunikacija* (Beograd: Clio).



Slika 33: AMLeke & Vic Godard, *Born to be a Rebel*, litografija i serigrafija,
2 x 32 x 22 cm, 2015.

Summary

In the field of visual arts, information and communication technologies provide different opportunities to explore multi-cultural and multi-technological contents. Social trends of the 21st century set new criteria for modern humans - creativity, flexibility and innovativeness, which require the development of such educational systems which would be in accordance with the new and changing conditions. In the context of modern teaching methods and the educational process in the field of art, new technologies certainly deserve special attention as a medium and as a tool, enabling students to apply innovative forms of communication, research, learning and creative expression in the field of visual arts.

Keywords: Art education, information and communication technology.

NASTAVA ENGLESKOG JEZIKA NA FAKULTETU LIKOVNIH UMETNOSTI

ENGLISH LANGUAGE TEACHING AT THE FACULTY OF FINE ARTS

Aleksandra Marković

Odsek za teoriju umetnosti, Fakultet likovnih umetnosti
Univerzitet umetnosti u Beogradu

UDK 371.3:811.111

Rezime

Nastava engleskog jezika se u visokoškolskim ustanovama realizuje u različitim uslovima. U ovom radu će biti reči o izazovima sa kojima se nastavnici engleskog jezika susreću na nematičnim fakultetima, uz konkretan osvrt na Fakultet likovnih umetnosti. Reč je o specifičnostima rada u velikoj grupi, o različitim nivoima jezičke kompetencije u okviru iste grupe, i o motivaciji studenata koji uče engleski jezik na nematičnim fakultetima. Konačno, rad se bavi i afirmacijom nastavnika stranog jezika kroz sadržaje jednog umetničkog fakulteta kakav je FLU.

Ključne reči: nastava engleskog jezika na nematičnom fakultetu, frontalna nastava, jezičke kompetencije, motivacija.



Slika 16: Aleksandar Leka Mladenović,
*Još jednom za Kneza Mihaila (Knez Mihailo III
Obrenović)*, bakropis, akvatinta, 70 x 50 cm, 2011.

Zadaci nastavnika jezika na Filološkom fakultetu i nastavnika jezika na nematičnim fakultetima, kao što je Fakultet likovnih umetnosti, značajno se razlikuju. Takođe, kada je reč o nematičnim fakultetima, nastava stranog jezika na njima se razlikuje od fakulteta do fakulteta. Naime, svaki fakultet se bavi specifičnim oblastima, kojima nastava engleskog jezika mora biti prilagođena. Osim toga, i sami studenti različitih fakulteta se razlikuju po senzibilitetu, interesovanjima i stručnim potrebama. Zbog toga je od najveće važnosti da nastavnik jezika sadržaje i metode nastave prilagodi potrebama studenata fakulteta na kome predaje.

Nastavnik jezika koji predaje na nekom od nematičnih fakulteta, uključujući i umetničke fakultete kao što je FLU, susreće se sa nizom izazova kojima će se posvetiti pažnja u ovom radu.

Prvi izazov jeste rad sa velikom grupom studenata, oko 50 studenata u slučaju FLU-a (na mnogim fakultetima koji imaju daleko veći broj studenata, situacija je još nepovoljnija). Imajući u vidu da se jezik ne može predavati *ex cathedra*, odnosno da je interakcija sa studentima od presudne važnosti, može se reći da je nastava jezika bez takve interakcije obesmišljena. Student naprosto mora biti aktivan u usvajanju jezičkog znanja. Naravno da je daleko lakše takvu interakciju obezbediti u malim grupama, koje omogućavaju svima da dodju do izražaja, a nastavniku da svakom studentu posveti pažnju, imajući u vidu specifičnosti svakoga ponaosob.

Postoje različita mišljenja o tome koliko maksimalno studenata treba da sadrži grupa u kojoj se izučava strani jezik i šta je to uopšte velika grupa. Velika grupa je relativan pojam i nastavnici je različito definišu u zavisnosti od konteksta držanja nastave/ usvajanja jezika. (Shamim et al., 2007). Ipak, reklo bi se da se mnogi autoriteti slažu da taj broj ne treba da prelazi 15 studenata. Između ostalih, Američki savet za nastavu stranih jezika (American Council on the Teaching of Foreign Languages) podržava preporuku Nacionalne asocijacije za obrazovanje (National Education Association) i Asocijacije odseka za strane jezike (Association of Departments of Foreign Languages) da jezička grupa ne treba da ima više od 15 studenata, budući da je najvažniji činilac u utvrdjivanju veličine jedne jezičke grupe- pedagoška efikasnost (ACTFL). Na nematičnom fakultetu kao što je FLU, teško je organizovati nastavu stranog jezika u više manjih grupa uzimajući u obzir specifičnosti i zahteve rada u ateljeima u okviru umetničkih predmeta. Zbog toga je ključno da nastavnik koncipira strategije rada sa velikom grupom, u skladu sa ciljevima samog predmeta, i to tako da kvalitet nastave što manje trpi.

Drugi izazov, takođe prisutan i na drugim nematičnim fakultetima gde se izučava engleski jezik, jesu različiti nivoi znanja koje studenti donose iz srednje škole. Studenti dolaze na FLU iz različitih gimnazija i stručnih škola, koje imaju nejednake programske sadržaje, fond časova engleskog jezika i predviđjene obrazovne ishode. Odavno je poznato da izučavanje engleskog jezika u osnovnim i srednjim školama ne pruža dovoljno znanja učenicima. Za to postoji niz mogućih razloga. Za potrebe ovog rada navešćemo najočigledniji- broj časova stranog jezika, koji je nedovoljan za sticanje bazičnih znanja. Stoga, ukoliko učenik privatno ne pohađa kurs jezika i sam nije motivisan da jeziku posveti dovoljno vremena, sasvim je sigurno da će njegovo znanje ostati na niskom, relativno niskom ili nedovoljno visokom nivou. To se najviše odražava na usmenu jezičku kompetenciju. Slično bi se moglo reći i za studente koji izučavaju engleski jezik na bilo kom nematičnom fakultetu. Ovde bi trebalo naglasiti da je precenjen pozitivan uticaj filmova, interneta, muzike (u pitanju je ono što mnogi nazivaju- okruženost engleskim jezikom), na nivo znanja učenika/ studenata.

Dakle, nivoi znanja studenata FLU sa kojima dolaze iz srednje škole, kreću se od elementarnog (prema *Zajedničkom evropskom referentnom okviru za jezike — nivo A2 ili elementary*) do naprednog nivoa (prema istom referentnom okviru — *nivo C1 ili advanced*). Veoma retko se događa da nivo znanja bude C2 ili *proficiency* (Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment).



Slika 12: Aleksandar Leka Mladenović, *Eugen Savojski, Monanarhista B*, bakropis, akvatinta, suva igla, visoka štampa, 28 x 21 cm, 2014.

Iskustvo u nastavnoj praksi engleskog jezika na FLU je pokazalo da u svakoj generaciji ima od 5 do 10 studenata (od ukupno 50) sa nivoom znanja *A2*, a ponekad se desi da neko bude i na nivou *A1* ili *beginner*, uprkos činjenici da je učio engleski jezik i u osnovnoj i u srednjoj školi, ili u najmanju ruku u srednjoj školi. Postavlja se pitanje zašto se engleski jezik, uprkos dugogodišnjem učenju, uopšte „ne primi“ kod izvesnog broja studenata. U neformalnim razgovorima sa nastavnikom, studenti su davali veoma iskrene odgovore. Navodili su različite razloge — odbojnost ka jeziku uopšte, uključujući i engleski jezik, nedostatak talenta za jezik, osećaj da „nisu u stanju da savladaju jezik“, odsustvo ličnog rada i truda, loš kvalitet nastave u srednjoj školi, gubljenje nastave. Neka je i samo jedan od ovih razloga dovoljan da učenik/ student oseti inhibiranost u pogledu učenja engleskog jezika, a najčešće je u pitanju više njih.

Ipak, najveći broj studenata ima nivo znanja *B1* (niži srednji nivo ili *lower intermediate*), odnosno *B2* (viši srednji nivo ili *upper intermediate*). To i jeste nivo na kome je predviđeno odvijanje nastave engleskog jezika na nematičnim fakultetima, kao jezika koji se izučava u srednjim školama. Može se reći da, iako se najveći broj studenata kreće u okviru ovih nivoa jezičkog znanja, to znanje opet varira u okviru različitih jezičkih kompetencija. Tako na primer, student može poznavati vokabular na nivou *B1* ili *B2*, ali mu usmena i pismena kompetencija može biti na nižem nivou.

Konačno, jedan broj studenata u grupi (po pravilu je reč o oko 10%) ima nivo znanja koji odgovara *A1*-napredni nivo ili *advanced*. To su studenti koji se odmah izdvoje u grupi, naročito kada je reč o usmenoj kompetenciji, koju, naravno, prati i vokabular, sintaksa i poznavanje gramatike na odgovarajućem nivou. To su uglavnom studenti u čijim školama je engleskom jeziku posvećivana posebna pažnja, koji su godinama pohađali kurseve engleskog jezika, imali visoku motivaciju i ulagali veliki lični rad i trud. Ponekad se radi o studentima koji su neko vreme proveli u inostranstvu. Takođe, to su gotovo po pravilu studenti koji imaju razvijene lingvističke sposobnosti. Zaista je neosporno da postoji nešto što se zove lingvistička sposobnost. Hauard Gardner (Howard Gardner), američki razvojni psiholog i tvorac koncepta višestrukih inteligencija (Multiple Intelligences), pominje 7 različitih vrsti inteligencije, u koje spada i jezička inteligencija. Međutim, odsustvo posebnih lingvističkih sposobnosti ne znači da se ne može savladati strani jezik.

Uzimajući u obzir sve navedeno, postavlja se složen zadatak pred nastavnika da svoj rad prilagodi ovim složenim uslovima. Važno je nikog ne isključiti i pobrinuti se da jednima ne bude dosadno, a drugima isključivo teško i nerazumljivo. U svemu tome je važno držati se nivoa propisanog za učenje engleskog jezika na nematičnim fakultetima, na kome se, kako je već rečeno, nalazi najveći broj studenata. Ipak, onoj malobrojnijoj naprednoj grupi moraju se pružati i aspekti naprednog nivoa, a grupi sa osnovnim znanjem stalno se moraju nuditi razni elementi gradiva koje je odavno trebalo da bude usvojeno- bilo da je reč o vokabularu, gramatici, sintaksi, izgovoru, itd.

Važno je napomenuti nešto što je karakteristično za usvajanje gradiva bilo kog stranog jezika, pa i engleskog. Naime, jezičko znanje se usvaja na specifičan način- kroz godine i godine učenja. Njegova akumulacija je spora i krajnje specifična u uslovima školskog učenja stranog jezika. Zbog toga je nemoguće jezičko gradivo „nabubati“ za potrebe ispita ili iz bilo kog drugog razloga, na primer za mesec dana, pa čak i za nekoliko meseci ili za godinu dana. Zbog toga je veoma teško nadoknaditi propušteno u jezičkom znanju u nekom kratkom ili relativno kratkom roku, čak i uz veliki trud.

Postoji i treći važan aspekt sa kojim se može suočiti nastavnik engleskog jezika na nematičnom fakultetu, u ovom slučaju FLU. To se zapravo odnosi na nastavnika bilo kog predmeta, koji predaje na nekom nematičnom fakultetu. Naime, pojedini studenti mogu imati odbojnost prema predmetu koji nije stručan, ili osećaj da mu taj predmet nije potreban, da mu oduzima vreme, i sl. Ipak, nastavniku engleskog jezika jeste od pomoći visoka svest studenata o potrebi učenja engleskog jezika u savremenom svetu. Radjeno je

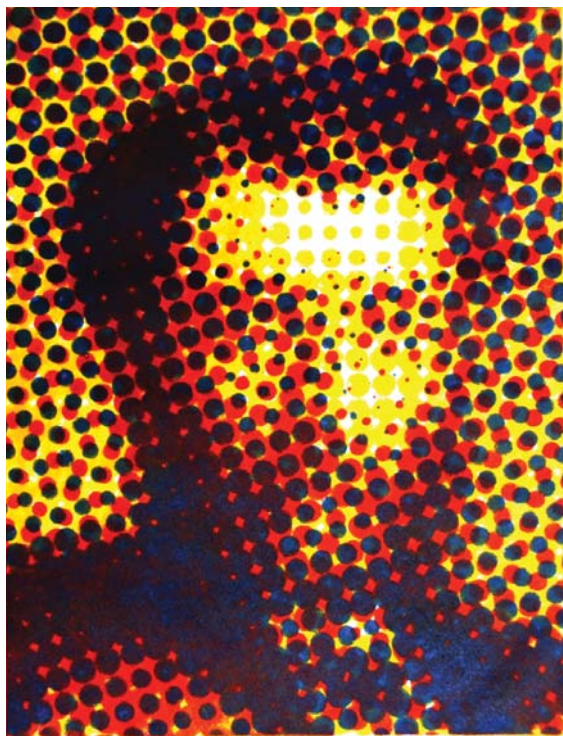
više anketa o tome zbog čega je učenje engleskog jezika bitno studentima umetničkih fakulteta. Navešćemo najčešće razloge koje su studenti pominjali u ovim anketama: apsolutni primat engleskog kao svetskog jezika, potreba za komunikacijom sa ljudima širom sveta, snalaženje u stranim državama, praćenje strane literature, mogućnost da predstave svoja dela u svetu, posao u inostranstvu, komunikacija preko interneta, mogućnost gledanja serija i filmova bez prevoda, posao u vlastitoj zemlji, čitanje članaka i knjiga na internetu, korisno za CV, mogućnost čitanja i gledanja dela na jeziku na kom je delo stvoreno, aplikacije za projekte, stipendije, poslove, seminare, radionice, korišćenje interneta, praćenje novih tehnologija, putovanja. Kao ilustracija može poslužiti jedna anegdota iz nastavne prakse: odgovor jednog studenta na pitanje zašto mu je engleski jezik važan glasilo je – “Mainly, it would be of great help”. (Sve u svemu, bio bi od velike pomoći, prim. aut.).

O važnosti motivacije za učenje stranog jezika pisali su mnogi autori. Džeremi Harmer (Jeremy Harmer) piše da je želja za postizanjem nekog cilja kamen temeljac motivacije, i, ukoliko je dovoljno jaka, ona dovodi do odluke da se deluje. Harmer takodje navodi spoljnu motivaciju- koja dolazi izvan učionice i na koju utiče niz spoljnih činilaca, kao što je stav društva, porodice i vršnjaka prema predmetu o kome je reč, kao i unutrašnju motivaciju, koja proističe iz onoga što se dešava u učionici; to mogu biti metode rada nastavnika, aktivnosti u kojima studenti učestvuju, ili njihova percepcija sopstvenog uspeha ili neuspeha. (Harmer 2011: 20)

Činjenica od koje treba da podje nastavnik stranog jezika na jednom umetničkom fakultetu jeste osnovni motiv studenata koji upisuju umetničke studije, a to je stvaralaštvo i sticanje umetničkih kompetencija. U skladu sa njihovim interesovanjima i ljubavlju, tekstovi koji se obrađuju u nastavi gotovo isključivo se odnose na polje umetnosti. Stoga, krećući se širokim i inspirativnim prostranstvom umetničkih tekstova i tema, i uz pomoć sadržaja koji su im bliski, cilj je približiti studentima engleski jezik, unaprediti njihovo znanje, a možda čak i razviti im ljubav prema jeziku kao fenomenu, prema snazi i lepoti reči, pisane i izgovorene. Takodje, jedan od ciljeva je unapredjenje opšte jezičke kulture studenata, kao akademskih građana. Pored umetničkih tekstova, obrađuje se i nekoliko tekstova koji se odnose na engleski jezik i njegove izvorne anglo-saksonske govornike, njihovu kulturu i običaje. Vokabular iz drugih oblasti uključen je kroz brojne konverzijske teme. Ovim temama je važno posvetiti pažnju, imajući u vidu da je usmena kompetencija najslabija kompetencija kod većine studenata, to jest da je pasivno znanje uglavnom veće od aktivnog. Većina studenata aktivno učestvuje u konverzaciji. Pojednim studentima usmena jezička kompetencija nije na dovoljno visokom nivou da se mogu uključiti u razgovor, ali nastoje da slušanjem nešto nauče. S druge strane, postoje studenti koji bi mogli u određenoj meri da učestvuju u razgovoru, međjutim, previše su inhibirani svojim doživljajem sopstvenog (ne)znanja, ili time šta će drugi misliti. Na nastavniku je veliki izazov i zadatak da kroz motivaciju i individualizaciju u nastavi ublaži ove inhibicije koliko god je to moguće.

Uzimajući u obzir specifične zahteve nastavnog predmeta Engleski jezik na umetničkom fakultetu kao što je FLU, važno je istaći i motivacione faktore za samog nastavnika. Ono što olakšava rad nastavnika jeste zainteresovanost studenata FLU da što bolje nauče engleski jezik i njihova svest o neophodnosti poznavanja ovog jezika u savremenom svetu. A ono što rad nastavnika i olakšava i ulepšava je njihova otvorenost, radoznalost, želja da uče, da diskutuju o raznim temama iz oblasti umetnosti, drugih oblasti i svakodnevnog života. Takodje, treba istaći lepotu umetničke tematike, koja nastavniku jezika otvara široko i inspirativno polje za rad.

Upravo partnerski odnos student — nastavnik, sadržaji koji se izučavaju na umetničkim fakultetima, specifične potrebe ove studentske populacije i njihovih budućih kompetencija, predstavljaju veliki profesionalni izazov za nastavnika jezika, ali i inspiraciju i nadahnuće.



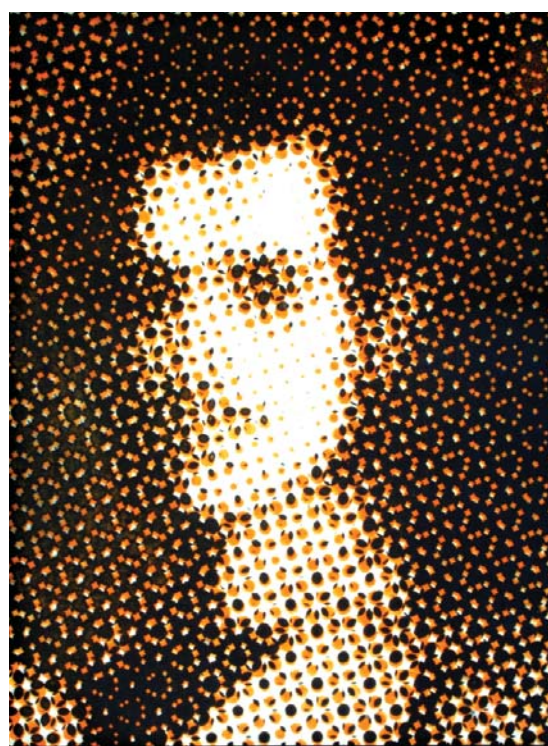
Slika 18: Aleksandar Leka Mladenović,
100 000 poteza za Kneza Mihaila, suva igla u boji,
38,5 x 29 cm, 2010.



Slika 17: Aleksandar Leka Mladenović,
Milion poteza za Kneza Miloša, suva igla u boji,
70 x 50 cm, 2010.



Slika 13: Aleksandar Leka Mladenović,
Molitva za Kneza Mihaila,
suva igla, 38,5 x 29 cm, 2011



Slika 14.: Aleksandar Leka Mladenović,
Knez Mihailo III Obrenović u bendej rasteru,
suva igla, akvatinta, 70 x 50 cm, 2011.

Literatura

- American Council on the Teaching of Foreign Languages (ACTFL), <http://www.actfl.org/news/position-statements/maximum-class-size-0> 18. IV 2016.
- Grupa autora, "Common Reference Levels", in *Common European Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment*, 23.
- Gardner, H. 1997. *Multiple Intelligences* (New York: Basic Books).
- Harmer, J. 2007. *The Practice of English Language Teaching* (China: Pearson Education Limited).
- Shamim F., Negash, N., Chuku C., Demewoz N. 2007. *Maximizing Learning in Large Classes* (London: British Council) <http://www.teachingenglish.org.uk/sites/teacheng/files/ELT-16-screen.pdf> 18. IV 2016.

Summary

English language teaching in university settings is implemented under different conditions. This paper addresses the challenges faced by English language teachers at non-philological faculties, specifically at the Faculty of Fine Arts, i.e. the specificities of working with large groups, different levels of language competence within the same group, the motivation of students studying English at non-philological faculties. Finally, the paper also deals with the affirmation of an English language teacher through the contents offered by an art faculty, such as the Faculty of Fine Arts.

Keywords: English language teaching at a non-philological faculty/ frontal teaching/ language competences/ motivation



Slika 22: Aleksandar Leka Mladenović, *S13*, foto polimer, serigrafija, visoka štampa, 18,5 x 18,5 cm, 2012.



Историја уметности



ОД НАЛИКОВАЊА ТЕЛУ ДО НАЛИКОВАЊА СЛОВУ: НАЦРТ ЗА РАСПРАВУ О СЕМИОТИЧКИМ ПРЕТПОСТАВКАМА СТИЛСКОГ РАЗВОЈА ВИЗАНТИЈСКОГ СЛИКАРСТВА¹

*FROM THE LIKENESS OF THE BODY TO THE LIKENESS OF THE LETTER: ON THE SEMIOTIC PERSPECTIVE OF THE
STYLISTIC DEVELOPMENTS IN BYZANTINE ART*

Тодор Митровић
Висока школа СПЦ за уметности и конзервацију, Београд

UDK 75.046
75.033.2:81'22

Резиме

Односи између иконе, њеног архетипа и њеног посматрача су се, кроз изузетно дуготрајан историјски развој византијске уметности, мењали на најразличитије начине. Приступајући тој врсти промена из семиотичке перспективе, ово истраживање ће покушати да их доведе у везу са неким важним аспектима стилског развоја постиконоборачког сликарства. Уколико различите облике текстуалних садржаја на икони препознамо као својеврсну контролну семиотичку инстанцу, која је симболичким, конвенционалним сазнајним механизмима успевала да редефинише доживљај присуства архетипа у слици, добија се теоријска алатка уз чију је помоћ могуће лакше разумети неке од најнеобичнијих и најсамосвојнијих (естетских) појава у развоју Византијске уметности. За разлику од осталих фаза тога развоја, сликарство епохе Комнина је специфично по изузетно наглашеној потреби за покривањем простора слике натписима најразличитије врсте. Штавише, естетика која настаје у оваквом, граматолошком контексту утицаће и на начин формалног обликовања ликова и фигура. Најизражајније и најупадљивије резултате овог процеса, сасвим очекивано, проналазимо у олтарском сликарству тога времена, на одежама светих епископа које су орнаменталном мрежом крстова и слова (такозвана *полиставрија*) претворене у својеврсни симболички запис на телу представљених светитеља. 'Граматологизацијом' на свим доступним нивоима византијска слика је – наизглед парадоксално – успела да редефинише доживљај присуства архетипа управо оним средствима која су иконоборци својевремено нудили као сазнајну алтернативу иконичком медију. На овај начин је, после двовековних стилских тражења, сама сликарска форма прилагођена захтевима иконобранитељске теорије слике. Сликарска медиј је стављен под ону врсту богословске контроле која је била неопходна управо због његовог незаустављивог ширења по свим доступним површинама богослужбеног простора, које се у периоду владавине Комнина неумољиво захуктавало. Кроз процес који је овде означен као *комнинска граматолошка синтеза* иконе су, дакле, претворене у неку врсту визуелног текста коме је – без икакве бојазни од отварања старих иконоборачких дилема – могло бити допуштено да пенетрира у све поре богослужбеног простора и самог догађања коме је овај простор био намењен. На овај начин је постављен и семиотички оквир за потоњу експлозију потребе за (богослужбеним) сликама у периоду владавине династије Палеолога.

Кључне речи: икона, византијско сликарство, стил, текст, линија, слово, тело, полиставрија.

¹ Рад доноси закључна разматрања теоријског дела докторског уметничког пројекта са темом *Икона – између отиска, слике и слова: изложба иконописних остварења у светлу развоја и перспектива обнове црквеног сликарства*, који је одбрањен 28.10.2015, на *Факултету ликовних уметности* у Београду, под менторским руководством проф. Чедомира Васића. Материјал који је овде уобличен не представља прецизан сажетак свих истраживања из докторског рада, али хипотезе које јесу изнесене најчешће представљају својеврсне закључке неке од фаза овог истраживачког пројекта. У том смислу, многе од ових претпоставки имају доста широку истраживачку позадину, на коју – зарад очувања целовитости и читљивости текста – није било увек могуће (нити смислено) прецизно реферисати. Онда када је то било сврсисходно, указивано је на литературу на коју је ослоњено основно истраживање; само онда када такав поступак није било могуће спровести, а чинило се неопходним, напоменама је указивано на сам докторски рад.

Да бисмо се присетили какву врсту портретских форми хришћани преузимају из позноримске културе, послужићемо се поетским закључком једне чувене, много пута цитиране студије која је посвећена овој теми. "Тако, у свим областима људског прегалаштва процес *еволуције* и *деволуције* тежи ка поједностављеним, масивним те, истовремено, статички учвршћеним формама. Није ли то сам живот, током (ове) велике, опасне, свеобухватне метаморфозе која је водила из антике у средњи век, стављао на себе оклоп, затварајући се у масивне блокове и несаломиве круте системе, у областима политике, уметности и религије? Тиме се Рим и Константинопољ, те иза *лимеса* цела Римска империја, у овом периоду буквално оклопљују, затварајући се у чврсту шкољку најмоћнијих утврђења антике. Није ли то сам живот, и духа и тела, жртвовао слободу и покретност зарад сигурности и трајности? Ко зна да ли би семе преживело да није било ове чврсте шкољке" (L'Orange, 1965: 131). На овакав начин обликовани уметнички/ формални обрасци су се, током рановизантијског естетског развоја, укрштали са античким наслеђем у борби за своје место у култури уобличеној кроз религију која у почетку принципијелно није била наклоњена визуелним уметностима. Да би у том окружењу уопште могла да преживи, слика се чврсто везује за култ реликвија, добијајући из дотичног сазнајног оквира на легитимитету али и на доживљају пуне иконичке репрезентације. Чини се, дакле, да је веза између слике и онога ко је на њој представљен, у овом раном периоду била непосреднија него икада касније (Barber, 2002: 13-37). Схватили то као једноставан стицај околности или не, памћењу и преношењу светитељских физиономија кроз сликарске генерације јесте погодовао управо онај степен портретске идеализације који је хришћанска уметност могла пронаћи као доминантан на турбулентној позноримској уметничкој сцени. Уводећи ове "масивне" и "несаломиве" форме, са ограниченом покретљивошћу, у (на култу реликвија заснован) сазнајни систем пуне иконичне/ портретске репрезентације, рановизантијска уметност им је обезбедила растући ниво утицаја на побожност епохе. Процват потребе за сликама у VI и VII веку (Kitzinger, 1954: 94-115) ће бити довољно велики да би испровоцирао и богословске и политичке страхове од нарастајућих моћи некада презреног сазнајног медијума. Рат са сликом ће бити заснован на старозаветним забранама (представљања), а као алтернативу ће понудити, сасвим очекивано, сазнајне обрасце који забранама најмање опонирају: *реч*, *ритуал* и, у уже визуелном контексту, *симбол крста*.¹ У дугим и мукотрпним расправама црква је успела да одбрани иконе, али је, бар у теорији, морала да пристане на слабљење замисли о пуном свештеном присуству у икони (Barber, 2002: 125-137). Свети Теодор Студит је – раздвајајући иконопоштовање од култа реликвија – пресекао Гордијев чвор који је заиста претио да икону одвуче у правцу идолопоклонства (Thorne, 2003: 195-200). И древни концепт *есенцијалне иконе*, обележен ауторитетом кападокијског тријадолошког богословља, морао је да буде избачен из нове теорије слике (Barber, 2002: 72-81, 115-123). Студијски игуман ће и овде интервенисати на традираним теоријским обрасцима, рекавши смело: "Једно је природна (есенцијална) икона" из тринитарног богословља "а друго је икона (настала) подражавањем" (Теодор Студит, 2011: 169). Другачије речено, веза између прототипа и слике је морала, на семиотичком нивоу, значајно да ослаби, не би ли слике могле да опстану као богослужбени и богословски сазнајни сасуди. Први званични облик контроле који је спроведен, у овом смислу, било је увођење строгог прописа о постављању натписа поред ликова светитеља (Boston, 2003: 35-57). Ауторитет који је *слово* одувек имало у библијској култури, натписима је обезбедио улогу стабилног сазнајног посредника чије је присуство представљало неку врсту гаранције да до семиотичке конфузије, која је била у корену иконоборачке кризе, неће више долазити (Maguire, 1996: 36-40). Није, дакле, изненађење то што је формално решење за заштиту од погрешки које би поново активирале иконоборачке примедбе, базирано управо на ономе што су иконоборци некада нудили као сазнајну замену сликама – на *слову*.

1 Уп. Barber, 2002: 85-103; Wharton Epstein, 1977: 105-107; Baranov, 2010: 41-48; Giakalis, 2005: 98-101; Barnard, 1977: 10-13.

Међутим, питања стила се – за разлику од увођења обавезе именовања – нису могла решавати "декретима". Стил македонске епохе је у највећој могућој мери био естетски наслоњен на доиконоборачку уметност, комбинујући различите форме у којима ју је иконоборство затекло – од виртуозног класицизма до најкруће позно-римске стилизације. Управо ова узбудљива стилска дивергенција – чији су класицистички аспекти одговорни за увођење фразе *ренесанс* у студије византијске уметности (Hanson, 2010: 338-350; Walter, 1984: 265-284) – представља својеврсно историјско полазиште са кога је могуће започети градњу основних претпоставки наше расправе. Наиме, у својој разноликости, стилска тражења овога периода показују да до неког конкретнијег (и обухватнијег) естетског одговора на проблеме наметнуте иконоборачком кризом, напосто још увек није било могуће доћи. Чак ни у XI веку, у коме античка мода полако почиње одлазити у други план (Walter, 1984: 285-287), још увек нећемо моћи да говоримо о некаквом естетском раскиду са оним формама које су пре иконоборства носиле харизму концепта пуне иконичне репрезентације, а које су вероватно и даље давале утисак најприсније везе између иконе и архетипа – утисак светитељског *присуства*-у-икони. Тачније, пошто су, после стогодишње (иконаборачке) кризе, и визуелно памћење и перцептивне навике у овом погледу морали ослабити, тешко је претпоставити да су Византинцима нове иконе могле изгледати другачије од старих, као што је тешко претпоставити да су они овим разликама уопште желели да се баве. Поредити екфразис који је престоничкој Новој (Неа) Цркви Василија I, освешеној 881. године, посветио свети Фотије Цариградски са монументалним сликарством које је најближе овом периоду, Демус покушава да реконструише својеврсно *осећање епохе* на врло ефектан начин. "Не смемо заборавити шта је ново-освојена слобода сликања икона и поклоњења пред њима морала да значи Византинцима деветог столећа: бити поново лицем у лице са сликама светих Личности, сликама које нису биле гледане више од стотину година, и које су самом иновативношћу своје појаве, неминовно носиле изразиту привлачност (...) Осећања која су евоцирали ови магични портрети мора да су била довољно јака како би искључила готово театралне приказе сценских представа. Комуницирати са светим Личностима, клањати им се преко њихових слика, препуштати се тајанственим доживљајима изазваним страшним присуством Нуминозног – све ово је помогло стварању става који, као директнији и непосреднији, није било могуће ускладити са контемплацијом сценских представа." (Demus, 1964: 54) Каснији, програмски и иконографски развој (епохе Комнина и Палеолога) би се, по овом аутору, могао доживети као "разводњавање", или пак удаљавање од "својеврсне примитивне [исконске] величанствености" и "чистоће" који су постигнути у овим почецима византијске стилске обнове (Demus, 1964: 54, 84-85). Овде ћемо, међутим, претпоставити да дотично "разводњавање" није било ни случајан, ни стихијски, ни неинвентиван историјски феномен, како са естетске, тако и са богословске тачке гледишта.

Присетићемо се – усмеравајући расправу на зидне ансамбле који после иконоборства свакако представљају најзваничније подручје стилске формализације – и важног открића до кога је Демус дошао истражујући средњовизантијске мозаике, са којима започиње постиконоборачки естетско-богословски развој (онакав какав нам је данас доступан). Светитељи и догађаји који су насликани просторно су организовани на начин који сугерише њихово присуство у богослужењу (простору грађевине). Дакле, граница дефинисана архитектонском површи на којој се слике налазе је на више нивоа релативизована, како би се добио утисак "иступања" фигура из ове површине у простор храма – утисак да (насликани) светитељи заједно са посматрачима *присуствују* догађању коме је богослужбени простор намењен. (Demus, 1964: 30- 35) Другачије речено – ослонићемо се на једну каснију ауторитативну парафразу овог незаобилазног тумачења – "посматрач у извесном смислу не опажа више естетичку границу, која слику одваја од њега, уколико је види у средини која је и његов сопствени простор" (Belting, 2014: 202). Пошто нас овде највише интересују сами портрети, типичан пример описане визуелне логике, када је ова дисциплина у питању, можемо пронаћи у монументалним, блиставо осветљеним фигурама епископа, поређаним на тамно плавој позадини дуж целе прве зоне цркве Свете Софије у Охриду (сл. 1).



Слика 1: *Свети епископи*, Црква Свете Софије, Охрид, XI век

Ова група портрета биће коришћена као контролни узорак епохе и из једног битног техничког разлога – мозаике и фреске је тешко формално поредити због позадине: пошто ћемо се у даљој расправи принципијелно бавити оном уметношћу која настаје испод сликарске четкице, посебно се ослањајући на фреско ансамбле који допуштају и структурна и формална поређења у оквиру појединачних, стилски заокружених целина, онда репрезентативна охридска катедрала представља својеврсни аналитички мост, на коме се најдоследније могу поредити стилска решења различитих епоха. Монолитне, масивне фигуре епископа из овог храма су својим готово скулпторалним "иступањем" из минималистички решеног позадинског простора, макар кроз естетски утисак, заиста могле максимализовати доживљај присуства личности које су биле представљене. Међутим, естетика је на овај начин могла евоцирати и оне проблеме са којима се Црква током иконоборства тешком муком изборила. Нагласак на *присуству* архетипа у икони – као што је већ речено – после иконоборства није смео бити тако недвосмислен као раније. Очигледно је да слика, иако су многи њени иконографски и програмски аспекти били прилагођени, са формалне стране није могла тако лако да се прилагоди потребама богословске теорије и промени свој реални сазнајни утицај. Штавише, повремени закаснили иконоборачки испади (Barber, 2007: 99-157) су сугерисали да питање имплементације иконобранитељске теорије кроз македонску епоху није било у потпуности разрешено, док је улазак у нову фазу стилског развоја чак био праћен појачавањем утицаја визуелних медија.

Са друге стране, многи показатељи сугеришу да је веза између *појачавања потребе за сликама и слабљења активног учешћа лаика* у богослужењу постала нарочито упадљива управо током епохе владавине династије Комнина (Gerstel, 1999: 10-14; Cormack, 1997: 157-160; уп. и: Belting, 1994: 225-226). Спуштање зидних слика из горњих зона храма до нивоа на коме се налазио лаик (Demus, 1964: 61-67), насељавање зоне око олтарске преграде иконама (Бабић, 1975: 14-20), као и увођење праксе њиховог целивања у богослужење (Belting, 1994: 228-229), не представљају случајно особеност управо ове епохе. Слика више неће бити (само) замена која надомешћује потребу за блискошћу са оним одсутним члановима према којима је црквена заједница гајила посебну наклоност – могло би се рећи да икона постаје и својеврсна замена (надокнада) за живи богослужбени контакт који је некада постојао међу живим учесницима литургијског догађања. Како за међусобни контакт чланова лаичког staleжа, којима је ускраћен (1) *целив мира* (Taft, 1975: 395-396), тако и за њихов контакт са олтаром и свештенослужитељима, који је изгубљен (2) ускраћивањем причешћивања (Taft, 2006: 28-35), па чак и (3) могућности гледања свештених мистерија које су се дешавале у олтару (Taft, 1975: 411-415). Могло би се рећи да је слика уметнута управо у сазнајну празнину насталу кроз процес(е) у коме лаик губи тактилни, хаптички модус учествовања у богослужењу. Другим речима, "додир" са светињом ће се убудуће обављати углавном уз помоћ чула вида. Ако се присетимо податка да је током средњег века и *само чуло вида* – на мање или више експлицитан начин – доживљавано у *тактилним* категоријама (Nelson, 2000: 150-156; Frank, 2000: 118-133), онда се овакав когнитивни/ медијски прелаз данас може схватити као једно врло природно и легитимно решење. Пошто званично ипак нису припадале домену пуног присуства – макар не у оној мери у којој је то важило за освећене евхаристијске дарове – иконе су се спонтано спустиле са сводова у активни богослужбени живот, нудећи се равноправно и погледу и додиру. Икону је, у оваквом контексту, било могуће доживети као једну *нову (бољу?) стварност*, која је, као што то увек бива, могла да понуди својеврсну алтернативу (актуелној) богослужбеној стварности, која пак – са своје стране – више није била у стању да обезбеди оно што се од ње међу учесницима (можда више и није) очекивало. Они који су допустили да се литургијска стварност подваја, морали су допустити слици да постане ефикасна замена за оно што је недостајало. Међутим, ако пристајемо на хипотезу о постојању постиконоборачке тензије између *богослужбеног* и *ликовног* представљачког система – коју је Барбер запазио на теоријском плану (Barber, 1993a: 7-16) – онда ће се убрзо наметнути утисак да је у (сликарској) пракси ова тензија постала видљива тек током тог мистериозног XII века. Без слика се очито није више могло, али им се није могло дозволити да се шире ка домену *пуног* (богослужбеног) *присуства*. Ова фаза развоја ће, у датом контексту, понудити једно сасвим

иновативно стилско решење које ћемо овде протумачити као прву праву пројекцију резултата иконоборачке расправе на саме сликарске/ портретске форме. Наиме, сликама ће бити дозвољено да се шире по храму, ширећи своје сазнајне ингеренције у 'квантитативном' смислу, али су због тога (најзад) морале да учине један 'квалитативни', стилски уступак. У оквирима онога што ћемо овде означавати као *комнинска граматолошка синтеза* (Митровић, 2015: 225-248, 282-284), сликарски стил је адаптиран тако да слика изгуби део сазнајне непосредности коју је раније поседовала. Оно што је историја уметности препознала као "оживљавање" или пак "ренесанс" имаће један врло необичан предзнак, који напосто није могуће потпуно разумети изван семиотичког контекста који овде покушавамо да представимо.

Промене на контролној групи портрета о којој је малопре расправљано увешће нас у овај контекст на најизражајнији начин. Свеопшта наративизација, заједно са стилским "оживљавањем", који започињу у XII веку,¹ ставиће у покрет чак и – до тада неприкосновено монументалне и статичне – фигуре архијереја (Gerstel, 1999: 15-23). Заправо, уколико се посматрају контекстуално, управо су архијереји у олтару претрпели најинтензивнију динамичку промену међу свим портретима једног средњовизантијског ансамбла. Међутим, нова пикторална динамика ће, као што је већ наговештено, бити обележена врло специфичним, граматолошким предзнаком. Постављање једне групе врло специфичних иконографских промена у шири историјски и семиотички контекст најнепосредније ће говорити о овоме у прилог. Наиме, архијереји су, у покушају да буду активније укључени у процес свеопште наративизације, добили помало необичну улогу актера "богослужбене нарације". Њихови портрети, међутим, нису могли да буду динамизовани кроз онако спонтане покрете какви су били обележје апостолских фигура, насликаних у оквиру сцене *Причешића апостола*, непосредно изнад зоне са архијерејима (Maguire, 1996: 56-60). Активација је изведена на другачији начин: окретањем фигура у трочетвртински профил, у правцу *горњег места* (насликане *Хетимасије* или престола, на коме ће се касније појавити Агнец-Христос), и постављањем у руке монументалних развијених свитака са литургијским текстовима (Babić & Walter, 1976: 269-280). Њихов телесни покрет, дакле, није имао смисла без своје паралеле у својеврсном, граматолошком покрету те је, најзад, и композиционо везан за свитак са словима: тело/ одежа архијереја и свитак су сачињавали неку врсту стабилног композиционог контрапункта који до најдубљих поствизантијских времена није престајао да одзвања у олтарима храмова хришћанског истока (сл. 2, 4). За савременог посматрача – мање или више упознатог са медијском логиком *индиректне нарације* у нововековном сликарству (Ringbom, 1989: 34-51) – можда ће деловати парадоксално, али оживљавање слике које се дешава у XII веку подразумевало је отварање огромног простора за текстуалне садржаје, од олтара ка наосу. Залуду ћемо на портрету неког древног светог монаха/ пустињака који је насликан у XI веку (у Фокиди, на пример; Chatzidakis, 1997: 45-49), или раније, тражити свитак са било каквим записом из његових бројних поука које су тада могле бити чак и популарније него у XII веку. Док у охридској Светој Софији чак ни архијереји из прве зоне – нити један од њих – не држе отворене свитке (сл. 1; Ђурић, 1963: III-VIII, сл. 6-7, 30-32), дотле ће од шеснаесторице светих монаха који у монументалном фризу красе прву зону наоса невелике цркве у *Нерезима* само један (једини!) бити представљен без развијеног свитка у рукама (сл. 3; Bardzieva Trajkovska, 2004: 60-69, сл. 7-8, 31-44; Sinkević, 2000: 60-61, сл. VII, X-XI). Готово идентичну ситуацију проналазимо у цркви костурнице у Бачковском манастиру: од једанаест монашких фигура које се могу детектовати у првој зони, поново само једна у рукама нема развијени свитак (Bakalova et al., 2003, 71-77, 94-103, сл. 53-57, 63, 67-73).

1 Како би изразио формална стремљења сликарства комнинске епохе, Белтинг га означава фразом "оживљене слике" (*ἐμφυλὸς γραφή*), преузетом из списка Михајла Псела (Belting, 1994: 261-262). Ово довођење Псела у везу са уметношћу XII века касније је оспоравано (Cormack, 1997: 156-157; Barber, 2006: 117-130), али је сама идеја формалног оживљавања, динамизације принципијелно блиска свим аналитичарима стила епохе (Ђурић, 1974: 13-15; Mouriki, 1980-81: 100-124; Sinkević, 2000: 77-85); Кицингер ће стил друге половине XII века означити управо као "динамички" (Kitzinger, 1970: 49-56).



Слика 2: Свети Атанасије Велики (из Службе архијереја), Нерези, XII век

Безбројне натписе, које проналазимо на свим могућим површинама зидова цркве Богородице Аракиотисе на Кипру, на пример, нема никаквог смисла тражити у Фокиди, Дафнима, на Хиосу или у црквама Свете Софије у Охриду и у Кијеву. Док у црквама из XI века готово нико осим Христа и светог Јована Претече не држи свитак или (отворени) кодекс са натписом, дотле ће у Богородици Араку сви пророци, архијереји, химнографи, монаси – па чак и двојица првоврховних апостола – држати велике свитке са дугачким натписима.¹ Готово барокно усталасаним сценама и фигурама ове виртуозне (по свему судећи) престоничке уметности (Stylianou, 1997: 180), уопште нису сметали бескрајни низови лингвистичких знакова којима су биле са различитих страна окружене. Идеја оживљавања, активације, уласка у живот, у овој специфичној (визуелној) култури очигледно није била у супротности са нечим што би се могло означити као улазак у симболички, строго конвенционализовани, медиј: у текст, књигу, приповест... Штавише, претпоставићемо да је оживљавање, макар на овом месту и у овом времену, управо подразумевало улазак у ову врсту простора, или – језиком савремене теорије културе – улазак у област симболичког. Нешто сликовитије речено, стиче се утисак да су фигуре на фрескама покренуте како би почеле да говоре. Тачније – да пишу. Оно што је неко рекао/ написао – свеједно да ли је био аутор или инструмент који је нечије речи накнадно оживљавао, дајући им кроз литургијско или аскетско дејствовање своје тело/ глас/ дах/ дух – постало је изузетно важно, готово дистинктивно обележје приликом уласка у ешалон светих, макар када је њихово визуелно представљање у питању. Имати слова (у што је могуће већој мери) поред себе, бити са њима у некој врсти контакта/ додира, било је готово синонимно са ношењем ореола око главе.

Из ове специфичне семиотичке перспективе постаће јасније због чега је и сама портретска форма морала да подлегне једном новом типу апстракције, који никада до тада није виђен у европској култури. Наиме, "линеарни принципи" су у овој уметности "досегли такав степен независности и динамичке слободе" да им је било допуштено да портрет претворе у "готово апстрактну, изобличену форму, која је могла у потпуности себи потчинити структуру лика или фигуре, изменити пропорције као и анатомску правилност представљеног тела." (Сарабьянов, 2010: 260) Узимајући у обзир и остале, ауторитативније естетске анализе које принципијелно увек дефинишу овај стил у *линеарним* терминима,² те их организујући око Кизингерове тезе да "калиграфски, линеарни квалитет остаје доминанта византијског сликарства током XII века" (Kitzinger, 1966: 30), могуће је доћи до специфичног експланаторног модела који принципе формалног (портретског) апстраховања и идеализације у комнинском сликарству тумачи управо као апстракцију *калиграфског типа*. Одавде долазимо до хипотезе према којој је као "алатка" за спровођење идеализације задужене за (теолошку) дефиницију (контролу) модуса и нивоа портретског оприсутњења на слици, чак и на формалном нивоу искоришћено оно што је имало моћ да обузда сваку врсту иконоборачких реминисценција какве би се могле појавити као реакција на непрекинути пораст популарности иконичног медија – *слово*. Једна од неупадљивих али врло важних семиотичких промена које су настале захваљујући овој новој врсти посредовања јесте утисак да сама сликана површ постаје место на које је требало обраћати пажњу. Слике се на овој површи читају као што се читају слова у Светом писму или пак у богослужбеним књигама. Штавише, пошто слике све учесталије почињу да репродукују Свето писмо и сâмо богослужење, могло би се рећи да светитељи и догађаји на овај начин нису били само *присутни* већ и *активни* учесници у богослужбеним дешавањима.

1 Овде изузимамо портрете у медаљонима, у које развијени свици напосто нису могли да стану. Осим по квантитету, текстови који су исписани на зидовима ове невелике кипарске цркве су занимљиви и по изузетно динамичном и хармоничном односу који успостављају са кореспондирајућим визуелним садржајима; врло инспиративно тумачење в. у: Nelson, 2007: 109-116; детаљан фотографски преглед садржине свитака в. у: Winfield, 2003, сл. 264-288.

2 Уп. Лазарев, 2004: 96; Ђурић, 1974: 13; Kitzinger, 1970: 50-54; Mouriki, 1980-81: 108.

Слика 3: *Свети монаси*, Нерези, XII век

Међутим, ова активност је имала један врло специфичан визуелни, или би можда прецизније било рећи *литерарни*, предзнак. Бацањем нове врсте акцента на сам медиј, утисак портретског присуства поступно слаби: граматолошка димензија слике је – као и када је у питању било који симболички конструкт – у извесној мери одлагала портретску *презентност*. Дакле, оживљавање и активација из једне перспективе, подразумевали су слабљење доживљаја присуства, из друге перспективе. Могло би се рећи да се фигуре које су некада иступале у простор посматрача враћају ка дводимензионалном текстуално-ликовном простору сликане површи, док је лутање посматрачевог погледа по овом чудном ликовном-тексту давало утисак ишчитавања садржаја из библијско-богослужбене *књиге живота*.

На основу саме улоге архијереја у олтару, као приносиоца *словесне и бескрвне службе/ жртве* (Galadza, 2011: 109-124), јасно је да су се по питању "додира са словом" портрети светих епископа морали посебно издвајати међу фигурама које су заузимале прву зону зидних декорација. Одавде не изненађује што ће једна од најупадљивијих пикторалних иновација комнинског периода – епископске одежде са полиставријом – индиректно подржати нашу основну хипотезу, дајући врло изражајну/ речиту слику описане *граматолошке ликовности*. Током XI века, у Грузији и Кападокији проналазимо прве представе *полиставриона* на византијској зидној слици. Ова иновативна архијерејска одежа – фелон прекривен крстовима – помиње се први пут у литератури тек у XII веку, а највероватније није могла бити у употреби пре половине XI века. И у сликарству минијатуре се први пут тада појављује, док се њена употреба у живопису устаљује тек у XII веку (Woodfin, 2012: 20-21, сл. 1.4). У периоду у коме је уведен у сликарство, полиставрион је, у стварности, функционисао као дистинктивна одежа патријараха. Дакле могли су га носити само предстојатељи земаљске цркве/ васељене и јерарси који су већ ушли у диптихе светих. Као што то обично бива са статусним инсигнијама и ова ће доживети инфлацију, те ће употреба полиставрије напослетку бити допуштена свим митрополитима али, судећи по ограниченим историјским изворима, ипак неће моћи да је носе сви епископи (Woodfin, 2012: 21-25; Walter, 1982: 14-16). Из лаичке перспективе је то значило да ова одећа напосто није постојала само на фрескама, већ је ипак могла бити виђена и у "стварности" (мимо цариградске *Мајке црква*), на првојерарсима великих градова који су служили литургију.



Слика 4: *Свети епископи* (из *Службе архијереја*), Курбиново, крај XII века



Слика 5: *Пророк Мојсије*, Сопођани (капела уз припрату), XIII век

У том смислу, од времена када се усталила у живопису, одежа јесте означавала и неку врсту спреге између земаљске и небеске цркве, поставши недвосмислено дистинктивно обележје самог црквеног олтарa и пуноће оних јерархијских служби/структура које (у) њему служе.

Један детаљ везан за почетке употребе крстастог орнаментa, који није привукао значајнију пажњу истраживача, на линији наше расправе ће се показати као врло драгоцен. Наиме, постоји више типова полиставриона који се групишу око два основна решења, чија употреба обележава различите епохе позновизантијске слике. Решење које ће принципијелно доминирати комнинском епохом, добија се наизменичним слагањем два различита типа крста на белој богослужбеној хаљини (фелону).¹ Класичан равнокраки крст се уписује у правоугаоник који настаје између четири исцртана стилизована грчка (капитална) слова гама (γάμμα = Γ). Низањем оваквих правоугаоника добија се друга мрежа крстова ⋈ који се појављују у простору између четири суседна слова Γ (иначе, углова правоугаоника; сл. 2, 4). Кључну иновацију овде, наравно, не доноси сáмо орнаментално решење – мада се и о њему може говорити као о једној од најзанимљивијих и најкарактеристичнијих сликарских инвенција овог времена – већ претпоставка да су Византинци *свесно* исписивали слова на одеждама својих архијереја. Пошто дотичним "словима" у овом контексту није посвећено много пажње у литератури, не можемо се без оградe ослонити на лаконску претпоставку у којој Шерон Герстел (Sharon Gerstel) сугерише да су *гаме*, као еквивалент за број *три* у грчком језику, напосто "указивале на Тројство" (Gerstel, 1999: 27). Са друге стране, више него дуготрајна, готово миленијумска, употреба овог занимљивог знака – који се данас у теорији најчешће означава термином *гамадион* (а за чије детаљно истраживање овде немамо довољно простора) – у византијској уметности јасно сугерише да је нека врста *словесних* асоцијација уз њега морала бити везана.²

Једно необично формално решење из наредне (палеолошке) епохе развоја византијске уметности могло би на индиректан начин – можда чак убедљивије ове дуготрајне историје – говорити у прилог изнесеној претпоставци.

¹ О другом решењу, које ће доминирати епохом Палеолога, в. Митровић, 2015: 308-323.

² Детаљну расправу о овом проблему в. у: Митровић, 2015: 248-282; уп. и: Healey, 1977: 293-294; Szymaszek, 2013, 119-147; Szymaszek, 2014: 189-197; Yadin, 1963: 223-232; Nibley, 1992: 109-111.

У византијском сликарству друге половине XIII века појављује се феномен који још увек није добио заокружено тумачење у савременој теорији, али јасно сугерише да су Византинци могли бити *свесни* како су на одежама, у које је граматолошки стилски преокрет обукао њихове свете епископе, заједно са крстовима исписана и *слова*. На орнатима старозаветних првосвештеника византијски сликари су у једном "тренутку" одлучили да испишу праве фонетске знакове. Леонтије Павловић је најранију појаву слова детектовао у охридској Богородици Перивлептос (Павловић, 1984: 13-16), али медаљон са Мојсијевим портретом из Сопоћана (сл. 5) показује да се чак и по овом питању задужбина краља Уроша може тумачити као својеврсна најаву новости које ће донети Палеолошки уметнички препород (Ђурић, 1963, 80-83, 71-75). Елем, тек ће у Охриду ова идеја бити јасно елаборирана, те ће беле одежде старозаветних јерараха (убудуће) бити исписане словима – "од главе до пете" (сл. 6). Чињеница да су се византијски сликари тек у овом историјском периоду сетили да илуструју податке до којих су лако могли доћи (и раније) у Светом писму, већ сама по себи сугерише да овде морамо говорити о некој врсти сазнајног одјека граматолошке епохе. Наиме, текст Старог завета недвосмислено говори о именима дванаест племена Израилевих, угравираним "вјештином каменарском (λιθοῦρική τέχνη), којом се режу печати (γλύμμα σφραγίδος)" на драгом камењу које је било причвршћено на одећу првосвештеника (Изл 28, 9-21; уп. и: Изл 28, 29; Лев 8, 8). Готово је немогуће из ових описа, чија је прецизност – данас као и у средњем веку – говорила о највишој ритуалној улози која је у богослужењу додељивана првосвештеничкој одећи, закључити да су слова исписивана по целој њеној површини, те у оној размери која им је додељена на византијским сликама (Павловић, 1984: 6-10). Чак и ако би претпоставили да је у средњем веку овако комотно тумачење из неких разлога могло бити допуштено, кључно питање није разрешено: због чега се такво тумачење није могло појавити пре краја XIII века? Усамљен и једноставан, одговор се сам намеће: одежде старозаветних првосвештеника су осмишљене по узору на одежде светих епископа, које су до тог периода у потпуности заживеле у црквеној уметности. Дакле, тек пошто су се сликари и посматрачи перцептивно навикли на – никада раније постојећу – визуелну формулу по којој је првосвештеничка одежа у потпуности прекривена графичким симболима могли су ту исту формулу применити за визуелно тумачење старозаветног текста.

Одговор на претходно питање ће нам помоћи да одговоримо на питање које је важније за текућу расправу. Уколико је постало јасно да је настанак потоњих старозаветних "граматолошких" одежди директно повезан са настанком претходећих епископских одежди (у византијском сликарству), онда је тешко претпоставити да Византинци нису били ни на који начин свесни присуства слова (*гама*) на својим полиставрионима. Но, чак и ако бисмо пристали на овако на вероватну претпоставку, не може се спорити да су, макар у одређеном степену и макар у одређеном временском периоду, *граматолошка логика* и *представљање полиставриона* у византијском сликарству били најнепосредније значењски повезани. Другим речима, чак и мимо било какве расправе о интринсичним значењима његових саставних елемената, орнамент сачињен од *крстова* и *гамадиона* јесте представљао један од аспеката свеопште граматологизације која је византијску уметност задесила у периоду владавине династије Комнина.

Оживљавање комнинских слика је, дакле, на свим нивоима – од програмског, преко иконографског, до стилског – морало да буде подређено закону слова, а они чија је телесност морала да буде прва стављена на жртвеник (макар у идеалним оквирима какви јесу постављени у живопису) били су управо првосвештеници који су приносили *словесну* и бескрвну *жртву*. На њиховој несвакидашњој одећи био је симболички представљен и *жртвени* (уз помоћ *крстова*) и *словесни* (уз помоћ *гамадиона*) карактер њихове службе. Може ли се, међутим, ово поетски интонирано тумачење поставити у неки конкретнији богословски контекст? Као и много тога што се са сликарством догађало после иконоборства, разумно је претпоставити да је једноставна визуелна формула до које се у XII веку дошло морала носити поливалентне значењске конотације.

Већ смо напоменули да је [1] управо *крст* био онај симбол чијом су (орнаменталном) репетицијом иконоборци планирали да надоместе све слике у црквама.¹ Паралеле између овога аниконичког знака – типа (τύπος) – и слова/ речи/ писма су биле врло важне за иконоборце (Barber, 2002: 102-105), а [2] *слово*, наравно, супериорни медијски модел у односу на слику (Barber, 2002: 125-127). Истицање *симболичког* у односу на *миметички* начин изражавања био је централни аспект сазнајне политике коју је овај (богословски) покрет покушавао да наметне (Belting, 1994: 155-163; Turner, 1975: 155-156). Најзад, у самом фокусу сукоба, између ова два сазнајна пола, био је [3] однос Цркве према *телу* и *телесности* (те оваплоћењу и материји уопште), који је показивао да проблеми које су наметали дуализми хеленског типа још увек нису били разрешени.²

Уколико се овде присетимо чувене Мегвајерове категоризације на телесне и бестелесне класе светитеља, у оквиру познијег византијског сликарства, могли бисмо доћи до врло занимљивих сазнајних паралелизама. "У Нерезима се епископи и апостоли међу собом разликују, не само по релативној покретљивости (или непокретности) њихових фигура, већ и по мери у којој је моделацијом наглашена њихова телесност. Епископи носе гломазне беле одежде без набора, покривене црним крстовима – *полиставрион* и *омофор*. Већина ових крстова није у скраћењу, тако да је свака одежа сведена на површинску, дводимензионалну мрежу, слеplену са површином зида. Насупрот, начин драпирања чини да апостоли изгледају телесније. (...) Одећа апостола је тања и више открива (тело) од епископске, представљајући њихова тела у покрету, како се увијају и окрећу у простору." (Maguire, 1996: 56-57) Није необично што се са поређењима овакве врсте може успешно започети тек од XII века (Maguire, 1996: 51-52), пошто, на средњовизантијским сликама, у X и XI веку фигуре епископа напосто изгледају подједнако волуминозно као и све остале, док би се само за тамне монашке силуете могло рећи да делују апстрактно или бестелесно (Maguire, 1996: 66-74). То не мора значити да у X и XI веку Византинци нису тежили ка томе да епископе представе као аскете који су тело подредили духу, већ да је стил епохе напосто захтевао да свака фигура буде монолитна и телесно присутна – нарочито ако су портретске представе у питању (сл. 1). Идеја подређивања тела духу (аскетског или контемплативног, свеједно је) у овој уметности је још увек превасходно изражавана нагласком на хијератичној статичности/непокретности фигура.³ Међутим, упркос томе што су на више начина покренути и активирани, епископски портрети тек у XII веку заиста почињу да изгледају бестелесно (сл. 2, 4). За ово је, очигледно – у највећој мери – заслужан полиставрион (упореди и: Woodfin, 2012: 94). Њихов изглед је доведен до највишег могућег нивоа апстракције, која је резултирала потпуним маскирањем телесног аспекта њихове појавности, уз помоћ мреже једноставних графичких симбола – допунимо Мегвајерово тумачење резултатима текуће расправе – *слова* и *крстова*. Портрети светих епископа, дакле, постају *бестелесни* – прецизније, *бестелеснији од других класа светитеља* – зато што њихове фигуре почињу да се претварају у нешто налик свитку исписаном *словима* и *крстовима*. И циљеви и средства којима је дефинисан иконоборачки покрет уписани су истовремено управо на одежама оних који су га победили: [3] *елиминација телесности и промоција језика симбола* – [1] *крстова* и [2] *слова* – *на рачун миметичких квалитета слике*. О чему се овде ради? Иако су се иконокластички експеси безуспешно понављали и после кризе (Barber, 2007: 99-157; Луховицкий, 2014: 88-107), тешко је могуће да три столећа након затварања иконоборачког спора има смисла говорити о некој специфичној врсти (бизарног) тријумфализма, исказаног кроз јавно приказивање трофејног оружја из одавно добијене битке. Пре би се могла сугерисати нека врста поступног усвајања поука које је криза испровоцирала. Ако смо, међутим, свесни на који су се начин Византинци – као и

1 Cormack, 1977: 35-44; Breckenridge, 1972: 3-8; Baranov, 2006: 165-175; Barber, 2002: 83-85.

2 Уп. Giakalis, 2005: 68-76; Barber, 1999: 118-120; Barber, 1997: 1028-1032; Barber, 1993b: 150-153; Сидерис, 2008: 130-138; Barnard, 1977: 10-13.

3 Уп. анализе стила епохе у: Ђурић, 1974: 10-11; Ђурић, 1963: V-VI; Mouriki, 1980-81: 79-100; Mouriki, 1985: 262-265; Tsitouridou, 1985: 31-33; Лазарев, 2004: 61-62; Сарабьянов и Смирнова, 2007: 51-57.

остали средњовековни хришћани – разрачунавали са јеретицима и са њиховим учењима, онда је неминовно запитати се да ли је могуће претпоставити било какав (дозвољени) облик богословске (или пак естетске) рецепције једног покрета који је означен као последња велика (васељенска) јерес?

Одговор на ово питање могао би да појасни многе од феномена о којима смо до сада расправљали. Једна једноставна претпоставка би могла бити врло корисна при тражењу тог одговора: иконоборство је, у мањој или већој мери, напосто инхерентно свим великим *религијама књиге*. О јудаизму и исламу нема потребе расправљати, али је и средњовековно хришћанство – како на истоку, тако и на западу – изнедрило покрете који су ову врсту инхерентне склоности објавили на најрадикалнији могући начин. Иако никада није формирао некакво заокружено иконокластичко учење, протестантски покрет и побожност која је из овог покрета порођена, пројавили су га на много имплицитних и експлицитних начина, како у теорији тако и у пракси (Michalski, 2003: 169-194). Када су, у реформистичком заносу, слике на олтарским панелима/ триптисима префарбане у бело и на њима исписани цитати из светог писма (Belting, 1994: 465-470), западна Европа је изнела исте оне дилеме са којима се Исток сусрео у време иконоборства. Слово је напосто тежило да замени слику. Очигледно је да, у специфично хришћанском културном оквиру, ова инхерентна склоност порађа својеврсну "тензију" између два сазнајна медија – речи и слике – за коју би се без претеривања могло сугерисати да представља једно од његових битних цивилизацијских обележја (Jensen, 2004: 59-65; Otten, 2007: 33-48). Чак и мимо спорадичних ексцеса који су најавили иконоборачку кризу на истоку, није тешко уверити се у постојање дубоких богословских основа на којима је оваква тензија могла бити "негована". Елиминација формуле "Реч Божија – Логос" из симбола вере, током аријанског диспута, и увођење формуле "светлост од светлости", показује да је неки облик свести о важности распореда херменеутичких акцената између: библијских и хеленских, вербалних и визуелних, симболичких и иконичких (...) сазнајних склоности већ тада постојао, али и да је опасност од нарушавања успостављене равнотеже одувек тињала у овом динамички постављеном гносеолошком оквиру (Chidester, 1985: 53-62). И *тензија* и *равнотежа* између слике и слова представљају, заправо, најизворније особености културе којом се овде бавимо. У оваквом контексту се потреба за елиминацијом *иконичког* зарад *симболичког* начина изражавања природно намеће као – савременим језиком речено – основни семиотички мото византијског иконоборства. Из тог истог контекста, следствено, постају много јаснији разлози због којих су "поуке" иконоборачког богословља могле пронаћи своје место на површини византијских икона. После иконоборства – тачније као последица његовог вековног притиска – слово/ реч/ текст, напосто почиње све слободније да пенетрира у слику на различитим сазнајним/ естетским/ изражајним нивоима. Легализација присуства слова на слици започела је увођењем натписа поред ликова, а завршила се исписивањем слóва на телу. Да прецизирамо: *до истинске медијске синтезе, коју у контексту наших интересовања можемо означити као најдубљи продор лингвистичког симбола у ткиво сликарске представе, дошло је захваљујући кумулативном деловању иконоборачке кризе, које је дало своје дефинитивне резултате тек у комнинској уметности*. Служитељи речи са византијских слика, чија је телесност апстрахована уз помоћ *слова* и *крстова* – ултимативних иконоборачких сазнајних средстава у домену визуелног представљања – били су својеврсна програмска парадигма *граматолошке синтезе* која је представљала једно свеже и иновативно естетско решење за довођење у равнотежу древне византијске сазнајне тензије. Ако је већ наглашено да је управо време настанка концепта који овде покушавамо да постулирамо обележено невероватним процватом визуелног медија (који се практично неће више никада ни зауставити), онда постаје јаснија и потреба за увођењем (враћањем) овог процвата у сазнајну равнотежу о којој смо управо говорили. На сликама које су се ослобађале базичне иконоборачке "стигме" и почињале да се шире по свим доступним површинама богослужбеног простора, требало је, напосто, новим и новим средствима наглашавати да *слика* ипак не може без *слова*. Могло би се чак рећи да слова

и крстови на епископској одећи, заједно са свим осталим модусима граматологизације византијског сликовног хоризонта, представљају ту исту *стигму* у много блажој и богословски сасвим прихватљивој форми, у оној дози која је – попут неке врсте вакцине – слике чинила имуним на све потенцијалне иконоборачке приговоре.

Најзад, ни са (официјелно) богословске стране, овакве сазнајне поруке нису морале изгледати неприродно: иако се у полемичком жару медијска равнотежа могла понекад и нарушити (у корист слике), иконобранитељи никада нису заиста привилеговали један медиј испред другог (Barber, 2002: 127-137), нити су покушали да умање значај слова, евхаристије или пак знака крста (Barber, 2002: 85-103; Wharton Epstein, 1977: 105-107). Са богословске тачке гледишта, дакле, могло би се сугерисати да је постиконоборачка уметност напосто применила неке од позитивних аспеката иконоборачког учења не би ли предупредила поновно постављање истих питања. Другим речима, инсистирање на *симболичком, арбитрарном* начину изражавања није морало да буде схваћено као дистинктивна привилегија иконоборачког богословља. Све досада описане аспекте "граматологизације" византијске слике могуће је посматрати, као што смо се овде могли уверити, управо кроз семиотичку претпоставку да је незауостављиво продирање *језика (графичких) симбола* у ткиво иконе разрешавало проблем богословске неравнотеже коју је замућивање границе између ње и архетипа могло створити. Уколико, најзад, пристанемо на неки облик позитивне реакције спрам оних богословских акцената на којима су иконоборци изградили своје учење, мораћемо се присетити и незаобилазног, старозаветног аспекта овог проблема. Повратак слову/ симболу/ конвенцији који су иконоборци заговарали, као што је опште познато, био је у официјелној теоријској вези са старозаветним представљачким забранама. Када говоримо о иконоборству, дакле, неизбежно расправљамо о *повратку слову (старог) закона (савеза)*.¹ Треба се присетити да и Валтерова теза о вододелници XI века, са друге стране, упућује на оживљавање интересовања за старозаветне теме у византијској култури – и на империјалном и на клерикалном нивоу (Walter, 1982: 242-247). Постепени пораст присуства старозаветних сцена, као и броја портрета старозаветних првосвештеника од XI до XIII века је напосто најочигледнији израз ове тенденције у живопису (Војводић, 1998: 121-123; Тодић, 1999: 141-146). На први поглед мање приметан, али не мање важан, аспект тог истог тренда препознајемо у свеопштој граматологизацији византијске слике, у оквирима које су портрети епископа (од XI до XII века) те потом и портрети старозаветних првосвештеника (од XIII до XIV века) претворени у нешто налик свитку на коме је исписано слово (*новог* или пак *старог*) савеза/ завета/ закона.

Граматолошки акценти су, напослетку закључујемо, имали своје најдубље корене у базичном иконоклазму библијске цивилизације, у *иконотоклазму речи*, који се током дуготрајног средњовековног естетског и богословског развоја претворио у *инхерентну и креативну особеност византијског сликарског система*. Посебно стилско решење комнинског сликарског препорода – које смо овде означили фразом *граматолошка синтеза* – представља, напосто, кулминативну развојну тачку на којој је изворна тензија између *речи* и *слике* искоришћена за стварање једне естетске инвенције са посебним сазнајним набојем – за стварање уметности без преседана у дотадашњим цивилизацијским токовима. Посредно и непосредно утичући на (телесну) појавност представљених светитеља, слова су (за)добила своју формалну улогу на површини византијске слике на врло различите начине – од оних невидљивих слова којима је обликован стил, атмосфера или "рукопис" одређеног сликарског решења, преко мистериозних гамациона који су се губећи-и-обнављајући своју словесну функцију претварали у знак крста, до слова буквално исписаних на свицима које су свештеници/ теолози носили у рукама и оних исписаних на одећи/ телима њихових старозаветних

¹ Barber, 2002: 53-59; Barber, 1997: 1024-1028; Barnard, 1977: 7-10.

претходника. На врхунцу овог необичног семиотичко-ликовног развоја, по много чему јединственог у историји европске културе, људско тело је на еминентним представницима епохе чак и буквално претворено у симболички запис – крстовима и словима – на сликаној површи. Преко негдашње беле одеће напосто су, као преко неког монументалног свитка, исписани графички знакови. Блестава и монолитна, светлошћу окупана одећа, која је фигуре епископа македонске епохе довлачила у презентност богослужбеног простора, била је, дакле, премрежена/ посредована симболичким, готово литерарним, визуелним формулама, а слика је била "враћена" у своје дводимензионалне медијске оквири. Претварање тела у свештени текст уз помоћ свих описаних стилских инвенција је, на врло експресиван начин, сликарски активирало древне сазнајне споне између *тела* и *слова*, коју је византијска култура чувала дубоко у својим библијским коренима, али је истовремено спровело богословски захтев за контролом оних аспеката *иконичке симетрије* који су природно водили у опасност од замућивања границе између слике и њеног прототипа.¹

Пошто је на овакав начин, уз помоћ контролних механизма са јасним граматолошким предзнаком, слика добила свој универзално препознатљиви стилски и сазнајни оквир, трајно неутралишући иконоборачке примедбе библијским средствима, њена интерференција са стварношћу, заснована на принципу *иконичке симетрије*, је унеколико прилагодила правце свога деловања. Портрети се нису више "трсили" да изађу из слике у простор посматрача, већ су слике – спрам новоосвојене медијске моћи која је радикално мењала гравитационе односе – саме почеле да се појављују као активни учесници у богослужењу (у случају покретних икона) или, пак, покушавале да у себе увуку стварне носиоце црквених харизми (у случају зидног сликарства). Наиме, у одређеном броју случајева аскетски живот је подразумевао буквални улазак аскете у простор слике, стварајући један потпуно иновативан тип "живе иконе" који се значајно разликовао од "одуховљене статуе" из периода позне антике. У једној групи истраживања – чије би резултате било могуће објединити управо под кованицом "живе иконе" – Слободан Ћурчић је на специфичан начин разјаснио појаву архитектонских целина у оквиру одређених црквених здања које су биле предвиђене да би из њих личности са посебним аскетским (киторским) статусом могле пратити богослужење директно из своје келије. Њихов неубичајени животни простор претворен је у иконичне кулисе за једну од икона на зиду. Појављивање њиховог стварног лица у отворима на зиду претварало их је у стварне, живе иконе, урамљене – мање или више прецизно уобличеним – прозорским окном.² Док су се некадашња поређења између стварног човека и његове миметичке представе кретала у сазнајним оквирима у којима је победа (духа) над телом доводила до његове скулпторалне идеализације као оптималне метафоре трајања (Аверинцев, 1982: 134-135; Francis, 2003: 577-590), дотле је ово исто поређење у познијим византијским оквирима функционисало значајно другачије. Претварање тела у слику јесте било најубедљивији (визуелни) израз аскетског подвига коме је подвргнуто, али је у овом случају подразумевало његово улажење у простор сложене визуелне наратије и интеракције са осталим сликама, која је – као што смо управо могли видети – већ била посредована чврстим граматолошким оквирима.

1 О специфичном односу *тела* и *слова* у византијској култури расправљано је детаљно у: Митровић, 2015: 225-248. Синтагма *иконичка симетрија* сугерише овде једну врло специфичну могућност имплементације семиотичких истраживања друге половине XX века за потребе анализе (стилског) развоја византијског сликовног система (в. детаљно у: Митровић, 2015: 123-130). Шездесетих година овога столећа ће група теоретичара – чије најупадљивије представнике препознајемо у Еку и Гудману – инсистирајући на строгом конвенционализму у својим семиотичким расправама, утврдити да су све слике принципијелно арбитрарни знакови, којима нема потребе тражити специфичан семиотички статус мимо ових оквира. Из знаковне таксономије требало је, дакле, избацити иконичке знакове – тачније, свести их на конвенције – а један од кључних проблема који је постављен тада већ доминантној Персов(ск)ој семиотици касније ће бити означен управо као "аргумент симетрије" (*symmetry argument*). Укратко, уколико би се Персова логика доследно спровела, те иконички знак везао за означено превасходно препознавањем заједничких особина, онда разлика између знака и означеног – без које процес означавања губи своју усмереност и не може да функционише – напосто недостаје: "(...) иконичност не може да мотивише знак због тога што је сличност симетрична и повратна, а знак то није". (Sonesson, 2008: 56). Уп. Mitchell, 2009: 64-74; Veldeman, 2008: 493-497; Schwartz, 2001: 707-719; Sonesson, 1989: 220-250; Sebeok, 1976: 1443-1444; Aldrich, 1980: 39-56.

2 Ćurčić, 2011: 192-212; Ћурчић, 2000: 83-92; Ћурчић, 2012: 191-210. Уп. и: Marsengill, 2013: 277-283; Сарабьянов, 2007: 101-102.

Интеракција између *тела* и *слике* је, другим речима, подразумевала *његов* улазак у њен оквир, у коме се иконицка симетрија напосто није могла отргнути из задатих богословских оквира, већ је усмеравања словесним механизмима који су држали под контролом визуелне медије на универзалном нивоу. На различите начине, *слово* је – покушаћемо да се задржимо у традираном метафоричком оквиру – успевало да пронађе свој пут до *тела* преко *иконе*. Ова врста интеракције се, макар када је средњи век у питању, не може на задовољавајући начин протумачити ни из медијске ни из концептуалне, нити пак из телесне перспективе, уколико се не узме у обзир специфично догађање у коме су се сви ови сазнајни нивои непрекидно укрштали – богослужење.



Слика 6: *Ваведене Богородице*, Полошко, Црква Светог Георгија, XIV век

Са измаком граматолошке епохе на сцену ће ступити једна посебна врста слике која ће радикално трансформисати односе између богослужења и сликарства. Чињеница да у комнинско време слике постају изузетно важан и активан чинилац византијске побожности, потврђена је, између осталог, тиме што се у царским (победоносним) процесацијама, на улицама Цариграда појављују иконе "Христа и светитеља" везене на платну, које су савременицима – у складу са миметичким захтевима традиционално постављаним пред сваку византијску слику¹ – изгледале "као да нису везене слике већ као (да су) жива бића" (Nicetas Choniates, 1984: 12, 67). Ова врста иконе искоришћена је и у кључној литургијској процесацији – великом входу – за потребе древног литургијског обреда покривања евхаристијских дарова, управо у времену када је лаос, у клерикалистичким трендовима старозаветног религиозног профила, систематично удаљаван од било каквог физичког богослужбеног контакта са њима. На монументалном платненом покрову којим је евхаристијски принос сакриван од очију верних – такозваном *Великом аеру* (*воздуху*) – крајем XII века појавиће се (извезена) икона *Мртвог Христа* (*у гробу*). Убрзо ће ова специфична покретна слика постати један од најмонументалнијих и најупадљивијих богослужбених објеката (*утвари*) који ће, на послетку (од XIV века најкасније), добити својеврсну привилегију да буде уношен у олтар (на *входу*) одвојено од дарова.² Нема сумње да је ова тканина симболички чврсто повезана са богословским сликама из *Посланице Јеврејима*, у којима је сâмо Тело Христово описано као *завеса* кроз коју је омогућен улазак у светињу над светињама (Јев 10, 19-20), као и са синоптичким извештајима који говоре о цепању храмовне завесе у тренутку Христове смрти на крсту (Мт 27, 51; Мк 15, 38; Лк 23, 45).³

Међутим, за разлику од старозаветне храмовне завесе на овој новој, византијској, су биле слике. Стога није чудно што ће у следећем кораку, и завесе које су у византијским црквама почеле све систематичније да ограничавају улаз у светињу над светињама (олтар) бити замењене *сликама*, које ће се потом претворити у непробојни зид (иконостас).⁴ Пре него што су се на њима појавиле слике,

1 Mango, 1963: 65-66; Maguire, 1974: 130-134; Dagron, 1991: 23-33; Maguire, 1996: 5-15; Taft, 2006: 145-148; Cutler, 2010: 307-312; Grotowski, 2013: 23-36.

2 Taft, 1975: 216-217; Belting, 1980-1981: 12-15; Woodfin, 2012: 122-126

3 О односу богослужбеног аера са текстом *Посланице Јеврејима* расправљали смо детаљно у: Митровић, 2013: 234-262; о односу ове посланице спрам поменутих синоптичких извештаја в. Gurtner, 2007: 11-16.

4 О развоју иконостаса в. у: Бабић, 1975: 3-41; Walter, 1993: 203-228; Gerstel, 2006: 135-162; о богослужбеној функцији олтарске преграде кроз историју: Taft, 2006: 27-50.

олтарске завесе су вероватно биле украшене крстовима, као што је крстовима била украшена одећа првосвештеника, али и *велики аер*, пре него што је на њему извезена Христова икона. Палеолошка епоха ће показати да су све ове тканине, као и слике које су се сукцесивно појављивале на њима (или на месту које су оне претходно заузимале, у случају иконостаса) стајале у јакој богослужбеној, богословској и, следствено, семиотичкој сазнајној спрези. Промене које овде пратимо су на нашој контролној портретској групи у сликарству доста касно регистроване,¹ али су у самом богослужењу палеолошке епохе морале бити врло упадљиве. Наиме, првосвештеникова одежда је још од Старог завета истовремено и скривала и преносила божанску светлост, која је од очију верних била склоњена у светињу над светињама. Само су олтарска завеса и ова одећа могле бити изаткане од посебне врсте тканине са шаром која је могла преносити поруку, али их је, што се чини важнијим, издвајала од свих осталих тканина (којих је било доста) у шатору завета (Barker, 2003:190-212). У рановизантијском богослужењу ово очигледно није било превише битно (пошто завеса напосто није постојала, или пак није имала богослужбену функцију; Taft, 2006: 40-49; Taft, 1975: 411-413). Видели смо да је кроз постиконоборачки естетско-богословски развој, олтарска мистична светлост која је на почетку слободно одсијавала са одеће првосвештеника (поуздано доводећи фигуре у присуство), била обележена графичким знаковима који су заузели улогу симболичког посредника у овом, некада спонтаном, процесу ликовног оприсутњавања. Као занимљиво прелазно решење ће се у XIV веку појавити (данас чувени) сакоси митрополита Фотија, на којима су у ове исте знакове "уписане" слике (сл. 7; Woodfin, 2004: 299-303), које ће, потом – независно од традираних графичких формула – постати дистинктивним обележјем елитне епископске одежде (сл. 8). Завеса која је претворена у иконостас и одежда архијереја су поново доведени у јасну везу, али сада исијавање олтарске светлости није било посредовано арбитарним графичким знацима, већ оним иконицим, сликовним. Слике су се нашле на месту драгоценог (семиотичког) застора који је отварао и затварао пут у сакралне просторе.

Стил је напосто морао да задовољи ову врсту потребе, и да изнађе решења за улазак у нову ликовно-богослужбену димензију. Отварање нове врсте простора иза (површине) слике – и поред сложених перспективних инвенција које су дотичну иновацију покушавале да одрже у оквирима једне дугачке сазнајне традиције – представља крупну промену у односима између медија и његових корисника у богослужењу. Визуелни медиј сада, чини се, престаје да буде подршка, већ постаје озбиљна конкуренција богослужењу које, не смемо заборавити, није могло да задовољи религиозне потребе оних којима је било изворно намењено (Gerstel & Talbot, 2008: 84-85; Taft, 2006: 28-35). Простор храма, као и његови богослужбени садржаји, чини се, за лаика постају место *одсуства* – или, можда ће звучати прецизније: место *изгона* – са кога се отварао пут у један кореспондирајући, али ипак унеколико другачији простор, сакривен иза површине – слике. Све оно што је некада чинило садржину богослужења добило је своју виртуелну замену. Освећени простор олтара није био доступан, посвећени свештенослужитељ такође није био доступан, те, напослетку, ни освећени дарови – тело и крв Господња – нису више били доступни, али је зато слика нудила своје имагинарне просторе и реалне репрезентацијске моћи неутољивој сазнајној потреби народа божијег. Слике су разоткривале тајне управо зато да би их могле скривати. Наравно, иконичка семиотичка логика се, захваљујући уобичајеној сазнајној симетрији на којој је заснивана, може читати и у супротном правцу: *сакривајући* тајанствене *просторе, личности, ритуале* и, напослетку, сâмо *Тело Христово* које је у њиховој богослужбеној интеракцији постајало *присутним*, слике су све ово *откривале* на један другачији, могло би се рећи "чистији" и промишљенији – мање телесан, али не и потпуно апстрактан – начин.

¹ Тврдња се односи на чињеницу да полиставриони остају основно обележје епископске одеће не фрескама дуго после појаве орната украшених сликама у богослужбеној стварности (Митровић, 2015: 300-319).

Иза слика на иконостасу је било (сакривано) богослужење, иза слика извезених на *сакосу*¹ био је (сакриван) првосвештеник, иза слика на *аеру* су били (сакривани) евхаристијски дарови, те су се, следствено (требало се само ослонити на уходану херменеутичку навику), иза осликаних зидова храма сакривале дубине историје и космоса које је тек требало разоткривати. Сlike су биле незаменљиве, слике су биле моћне, слике су биле свуда – и најзад – слике су надмашиле слово! Наравно, пошто слике више нису могле претендовати на интерференцију са (изгубљеном) стварношћу, граматолошки притисак којим је ова опасност довођена под контролу је могао да попусти. Сликарски простор је добио велики степен аутономије, у коме су покушаји довођења ликова и фигура у присуство били сасвим легитимни управо зато што више нису могли бити опасни као пре и (непосредно) после иконоборства. Ни античка волуминозност фигура, ни њихов покрет, ни беспрекорно стилско јединство, нису могли заиста да врате фигуре у наос цркве, зато што се више ни од верника није очекивало да своју пажњу задржавају у том простору – литургија је била имагинарно путовање сликама иза којих су се крили светови у којима проблеми везани за теме *присутства* (и *одсуства*) нису више били актуелни: библијска прошлост/ историја се откривала на сликама, богослужбена садашњост се откривала на сликама и, напослетку, есхатолошка будућност се откривала на сликама.



Слика 7: Мали сакос митрополита Фотија, са реконструкцијом основног орнаменталног обрасца, XIV век (Цариград), Кремљ, Москва

¹ Најмасивнија и најупадљивија међу епископским одежама, која у богослужбену употребу улази (уместо доташњег фелона) у позновизантијском богослужењу (а користи се и данас); в. Woodfin, 2012: 25-28; Walter, 1982: 16-19.

Преостаје да констатујемо како су иконички начин мишљења и сама сликарска пракса, путујући кроз византијски црквени и културни универзум, прешли заиста дуг и сложен пут од употребе у раним тријадолошким расправама до овог чуд(ес)ног богослужбеног матрикса. Обележавати овакав естетски и богословски развој вредносним предзнацима чини се, овде, сасвим неумесним. Уместо закључка, парафразираћемо – прилагођавајући је контексту измењеном миленијумским естетским и богословским развојем – Лоранжову (L'Orange) мисао којом је започела ова расправа: *питање је да ли би источна црквена култура, богослужење и уметност уопште преживели све оно што је чекало народ Божији да нису били измештени у ове чудне симболичке и сликовне просторе*. Чврста непробојна шкољка – коју је овај теоретичар искористио као оптималну метафору за описивање позноримске културе – је напослетку попустила под свакојаким историјским/ цивилизацијским притисцима и пукла, али је из ње изнедрено неколико најдрагоценијих бисера које никакво блато, до дана данашњег, није успело да упрља. Уколико је успео да сугерише неке од могућих праваца у којима би ваљало усмерити савремену истраживачку апаратуру како би логика настајања тог сликарског блага била још јасније осветљена, утолико је овај *нацрт за расправу* обавио своју основну функцију.



Слика 8: 'Ватикански сакос', XIV век (Цариград или Солун), Ватиканска ризница, Ватикан

Литература

- Аверинцев, С. С. 1982. *Поетика рановизантијске књижевности* (Београд: Српска књижевна задруга).
- Бабић, Г. 1975. „О живописаном украсу олтарских преграда“, *Зборник за ликовне уметности* 11: 3-49.
- Војводић, Д. 1998. „О ликовима старозаветних првосвештеника у византијском зидном сликарству с краја XIII века“, *Зборник радова Византолошког института XXXVII*: 121-153.
- Ђурић, В. Ј. 1963. *Сопоћани* (Београд: Просвета).
- Ђурић, В. Ј. 1963. *Црква Свете Софије у Охриду* (Београд: Издавачки завод Југославија).
- Ђурић, В. Ј. 1974. *Византијске фреске у Југославији* (Издавачки завод Југославија: Београд).
- Лазарев, В. Н. 2004. *Историја византијског сликарства* (Београд: Бримо, Логос, 'Глобосино'-Александрија).
- Луховицкий, Л. В. 2014. „Споры о святых иконах при Алексее I Комнине: полемические стратегии и выбор источников“, *Византийский временник*, Том 73 (98): 88-107.
- Митровић, Т. 2013. „Портрет евхаристијског тела: Византијско богослужење у доба своје иконицке репродукције“, *Живопис*, 7: 209-296.
- Митровић, Т. 2015. „Икона – између отиска, слике и слова: изложба иконописних остварења у светлу развоја и перспектива обнове црквеног сликарства“ (докторски рад, Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду, Београд).
- Павловић, Ј. 1984. „Иконографска епиграфика код пророка“, *Зборник за ликовне уметности*, 20: 3-46.
- Сарабьянов, В. Д. 2007. *Спасо-Преображенская церковь Евфросиньева монастыря и ее фрески* (Москва: Северный паломник).
- Сарабьянов, В. Д. 2010. *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря* (Москва: Северный паломник).
- Сарабьянов, В. Д. и Смирнова, Э. С. 2007. *История древнерусской живописи*, Москва: Издательство Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета.
- Сидерис, Т. 2008. „Теолошки аргументи иконобораца у време иконоборачког спора“, *Отачник*, год. II, св. 1-3: 124-138.
- Теодор Студит. 2011. „Писмо Платону, своме духовном оцу, о поштовању икона“ (превод: А. Јевтић), у: *Седми васељенски сабор: одабрана документа* (Београд: Висока школа – Академија СПЦ за уметности и конзервацију) 169-172.
- Тодић, Б. 1999. *Грачиница: сликарство* (Приштина: Музеј у Приштини / Народна и универзитетска библиотека / Универзитет у Приштини).
- Ђурчић, С. 2000. „Смисао и функција катихумена у позновизантијској и српској архитектури“, у: *Манастир Жича*; зборник радова, ур. Д. Драшковић, С. Ђорђевић (Краљево: Народни музеј / Завод за заштиту споменика културе) 83-92.
- Ђурчић, С. 2012. „Ћаконикон као испосница: питање посебних просторних намена у монашкој црквеној архитектури Србије и Византије“, у: *ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ: Зборник радова поводом четрдесет година Института за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду, ур. II. Стевовић* (Београд: Филозофски факултет, Универзитет у Београду) 191-210.
- Aldrich, V. C. 1980. “Mirrors, Pictures, Words, Perceptions”, *Philosophy*, Vol. 55, No. 211: 39-56.
- Babić, G. & Walter, C. 1976. “The inscriptions upon liturgical rolls in Byzantine apse decoration”, *Revue des études byzantines*, 34: 269-280.

- Bakalova, E., V. Kolarova, P. Popov, V. Todorov. 2003. *The Ossuary of the Bachkovo Monastery* (Plovdiv: Pygmalion).
- Baranov, V. A. 2006. "The Theological Background of Iconoclastic Church Programmes", in: *Studia Patristica*, vol. XL; Papers presented at the Fourteenth International Conference on Patristic Studies held in Oxford 2003 (Leuven: Peeters), 165-175.
- Baranov, V. A. 2010. "The Doctrine of the Icon-Eucharist for the Byzantine Iconoclasts", *Studia Patristica* 44, eds. J. Baun, A. Cameron, M. Edwards, M. Vinzent (Leuven: Peeters), 41-48.
- Barber, C. 1993(a). "From Transformation to Desire: Art and Worship after Byzantine Iconoclasm", *The Art Bulletin*, Vol. 75, No. 1: 7-16.
- Barber, C. 1993(b). "The body within the frame: A use of word and image in iconoclasm", *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, vol. 9, no. 2: 140-153.
- Barber, C. 1997. "The Truth in Painting: Iconoclasm and Identity in Early-Medieval Art", *Speculum*, Vol. 72, No. 4: 1019-1036.
- Barber, C. 1999. "Writing on the Body: Memory, Desire, and the Holy in Iconoclasm", in: *Desire and Denial in Byzantium*, ed. L. James (Society for the Promotion of Byzantine Studies, Aldershot: Ashgate), 111-120.
- Barber, C. 2002. *Figure and Likeness; On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm* (Princeton / Oxford: Princeton University Press).
- Barber, C. 2006. "Living Painting, or the Limits of Pointing? Glancing at Icons with Michael Psellos", in: *Reading Michael Psellos*, ed. C. Barber (Leiden / Boston: Brill) 117-130.
- Barber, C. 2007. *Contesting the Logic of Painting: Art and Understanding in Eleventh-Century Byzantium* (Leiden / Boston: Brill).
- Bardzieva Trajkovska, D. 2004. *St. Panteleimon at Nerezi: Fresco Painting* (Skopje: Sigmaphres).
- Barker, M. 2003. *The Great High Priest: The Temple Roots of Christian Liturgy* (London / New York: T&T Clark International, A Continuum imprint).
- Barnard, L. 1977. "The Theology of Images", in: *Iconoclasm; Papers given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies* (Birmingham: Centre for Byzantine Studies, University of Birmingham), 7-13.
- Belting, H. 1980-1981. "An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium", *Dumbarton Oaks Papers*, 34: 1-16.
- Belting, H. 1994. *Likeness and Presence, A History of the Image before the Era of Art* (Chicago / London: The University of Chicago Press) [превод на срpski jezik: Belting, H. 2014. *Slika i kult: istorija slike do epohe umetnosti*, prevod: Branka Rajlić (Novi Sad : Akademaska knjiga)].
- Boston, K. 2003. "The Power of Inscriptions and the Trouble with Texts", in: *Icon and Word: The Power of Images in Byzantium*, ed. A. Eastmond, L. James (Burlington: Ashgate), 350-57.
- Breckenridge, J. D. 1972, "The Iconoclasts' Image of Christ", *Gesta*, Vol. 11, No. 2: 3-8.
- Chatzidakis, N. 1997. *Hosios Loukas* (Athens: Melissa).
- Chidester, D. 1985. "Word against Light: Perception and the Conflict of Symbols", *The Journal of Religion*, Vol. 65, No. 1: 46-62.
- Cormack, R. 1977. "The Arts During the Age of Iconoclasm", in: *Iconoclasm; Papers given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies* (Birmingham: Centre for Byzantine Studies, University of Birmingham) 35-44.
- Cormack, R. 1997. *Painting the Soul: Icons, Death Masks, and Shrouds* (London: Reaktion Books).
- Ćurčić, S. 2011. "'Living Icons' in Byzantine Churches: Image and Practice in Eastern Christianity", in: *Spatial Icons; Performativity in Byzantium and Medieval Russia*, ed. A. Lidov (Moscow: Indrik), 192-212.

- Cutler, A. 2010. "Makers and Users", in: *A Companion to Byzantium*, ed. L. James (Chichester: Blackwell) 301-312.
- Dagron, G. 1991. "Holy Images and Likeness", *Dumbarton Oaks Papers*, 45: 23-33.
- Demus, O. 1964. *Byzantine Mosaic Decoration; Aspects of Monumental Art in Byzantium* (Boston, MA: Boston Book and Art Shop).
- Francis, J. A. 2003. "Living Icons: Tracing a Motif in Verbal and Visual Representation from the Second to Fourth Centuries C.E.", *American Journal of Philology*, Vol. 124, No. 4: 575-600.
- Frank, G. 2000. *The Memory of the Eyes; Pilgrims to Living Saints in Christian Late Antiquity* (Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press).
- Galadza, D. 2011. "Logikē latreia (Romans 12: 1) as a Definition of Liturgy", *Logos: A Journal of Eastern Christian Studies*, Vol. 52, Nos. 1- 2: 109-124.
- Gerstel, S. E. J. .1999. *Beholding the Sacred Mysteries: Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle / London: College Art Association / University of Washington Press.
- Gerstel, S. E. J. 2006. "An Alternate View of the Late Byzantine Sanctuary Screen", in: *Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, ed. S. E. J. Gerstel (Washington, DC: Dumbarton Oaks), 135-162.
- Gerstel, S. E. J. & Talbot, A.-M. 2008. "The culture of lay piety in medieval Byzantium 1054–1453", in: *Cambridge History of Christianity*, Volume 5: Eastern Christianity (Cambridge: Cambridge University Press), 79-100.
- Giakalis, A. 2005. *Images of the Divine: The Theology of Icons at the Seventh Ecumenical Council* (Leiden: Brill).
- Grotowski, P. Ł. 2013. "Classicisation or Representation? Mimesis in Byzantine pictorial arts as a derivative of style", *Zograf* 37: 23-36.
- Gurtner, D. M. 2007. *The Torn Veil: Matthew's Exposition of the Death of Jesus* (Cambridge / New York: Cambridge University Press).
- Hanson, J. 2010. "The Rise and Fall of the Macedonian Renaissance", in: *A Companion to Byzantium*, ed. L. James (Chichester: Blackwell), 338-350.
- Healey, T. 1977. "The Symbolism of the Cross in Sacred and Secular Art", *Leonardo*, Vol. 10, No. 4: 289-294.
- Jensen, R. M. 2004. "Idol or Icon? The Invisible and the Incarnate God", in: *The Substance of Things Seen: Art, Faith, and the Christian Community* (Grand Rapids, Michigan / Cambridge, U.K.: William B. Eerdmans Publishing Company), 51-74.
- Kitzinger, E. 1954. "The Cult of Images in the Age before Iconoclasm", *Dumbarton Oaks Papers*, 8: 83-150.
- Kitzinger, E. 1966. "The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries", *Dumbarton Oaks Papers*, 20: 25-47.
- Kitzinger, E. 1970. "Byzantium and the West in the Second Half of the Twelfth Century: Problems of Stylistic Relationships", *Gesta*, Vol. 9, No. 2: 49-56.
- L'Orange, H. P. 1965. *Art Forms and Civic Life in the Late Roman Empire* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press).
- Maguire, H. 1974. "Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art", *Dumbarton Oaks Papers*, 28: 112-140.
- Maguire, H. 1996. *The Icons of Their Bodies: Saints and their Images in Byzantium* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press).
- Mango, C. 1963. "Antique Statuary and the Byzantine Beholder", *Dumbarton Oaks Papers*, 17: 53-75.
- Marsengill, K. 2013. *Portraits and Icons: Between Reality and Spirituality in Byzantine Art* (Turnhout: Brepols).

- Michalski, S. 2003. *The Reformation and the Visual Arts: The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe* (London / New York: Routledge).
- Mitchell, T. W. J. 2009. *Ikonologija: Slika, tekst, ideologija* (Zagreb: Anti Barbarus).
- Mouriki, D. 1980-1981. "Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries", *Dumbarton Oaks Papers*, 34: 77-124.
- Mouriki, D. 1985. *The Mosaics of Nea Moni on Chios*; volume I (Athens: The Commercial Bank of Greece).
- Nelson, R. S. 2000. "To Say and to See: Ekphrasis and Vision in Byzantium", in: *Visuality Before and Beyond the Renaissance: Seeing as Others Saw*, ed. R. S. Nelson (Cambridge: Cambridge University Press), 143-168.
- Nelson, R. S. 2007. "Image and Inscription; Pleas for Salvation in Spaces of Devotion", in: *Art and Text in Byzantine Culture*, ed. L. James (Cambridge: Cambridge University Press), 100-119.
- Nibley, H. W. 1992. "Sacred Vestments", in: *Temple and Cosmos: Beyond this Ignorant Present* (Salt Lake City: Deseret Book), 109-111.
- Nicetas Choniates, 1984. *O city of Byzantium, Annals of Niketas Choniates*, translated by H. J. Magoulias (Detroit: Wayne State University Press).
- Otten, W. 2007. "The Tension Between Word and Image in Christianity", in: *Iconoclasm and Iconoclasm: Struggle for Religious Identity* (Leiden / Boston: Brill), 33-48.
- Ringbom, S. 1989. "Action and Report: The Problem of Indirect Narration in the Academic Theory of Painting", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 52: 34-51.
- Schwartz, R. 2001. "Vision and Cognition in Picture Perception", *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 62, No. 3: 707-719.
- Sebeok, T. A. 1976. "Iconicity", *MLN (Comparative Literature)*, Vol. 91, No. 6: 1427-1456.
- Sinkević, I. 2000. *The Church of St. Panteleimon at Nerezi: Architecture, Programme, Patronage* (Wiesbaden: Reichert Verlag).
- Sonesson, G. 1989. *Pictorial concepts: Inquiries into the semiotic heritage and its relevance for the analysis of the visual world* (Malmö / Lund / Kent: Lund University Press).
- Sonesson, G. 1989. *Pictorial concepts: Inquiries into the semiotic heritage and its relevance for the analysis of the visual world* (Malmö / Lund / Kent: Lund University Press).
- Sonesson, G. 2008. "Prolegomena to a general theory of iconicity; Considerations on language, gesture, and pictures", in: *Naturalness and Iconicity in Language* (Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company), 47-72.
- Stylianou, A. & Stylianou, J. 1997. *The Painted Churches of Cyprus* (Nicosia: A. G. Leventis Foundation).
- Szymaszek, M. 2013. "Termin gammadia w Liber Pontificalis", *U schyłku starożytności, Studia źródłoznawcze*, 12: 119-147.
- Szymaszek, M. 2014. "The Distribution of Textiles with 'Greek Letter' Signs in the Roman World: The Case of the so-called gammadia", in: *Textile Trade and Distribution in Antiquity*, ed. K. Droß-Krüpe (Wiesbaden: Harrassowitz Verlag), 189-197.
- Taft, R. F. 1975. *The Great Entrance: A History of the Transfer of Gifts and other Preanaphoral Rites of the Liturgy of St. John Chrysostom* (Roma: Pont. Institutum Studiorum Orientalium).
- Taft, R. F. 2006. "The Decline of Communion in Byzantium and the Distancing of the Congregation from the Liturgical Action: Cause, Effect, or Neither?" in: *Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, ed. S. E. J. Gerstel (Washington, DC: Dumbarton Oaks) 27-50.

- Taft, R. F. 2006. *Through Their Own Eyes: Liturgy as the Byzantines Saw It* (Berkeley, CA: InterOrthodox Press).
- Telford, W. R. 1999. *The Theology of the Gospel of Mark* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Thorne, G. W. A. 2003. "The Ascending Prayer to Christ: Theodore Stoudite's Defence of the Christ-ικὼν Against Ninth Century Iconoclasm" (PhD Thesis, Durham University, Durham; <http://etheses.dur.ac.uk/3158/>).
- Tsitouridou, A. 1985. *The Church of the Panagia Chalkeon* (Thessaloniki: Institute for Balkan Studies).
- Turner, V. 1975. "Symbolic Studies", *Annual Review of Anthropology*, 4: 145-161.
- Veldeman, J. 2008. "Reconsidering Pictorial Representation by Reconsidering Visual Experience", *Leonardo*, Vol. 41, No. 5: 493-497.
- Walter, C. 1982. *Art and ritual of the Byzantine Church* (London: Variorum Publications).
- Walter, C. 1984. "Expressionism and Hellenism : A Note on Stylistic Tendencies in Byzantine Figurative Art from Spätantike to the Macedonian 'Renaissance'", *Revue des études byzantines*, 42: 265-287.
- Walter, C. 1993. "A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier", *Revue des études byzantines*, 51: 203-228.
- Wharton Epstein, A. 1977. "The 'Iconoclast' Churches of Cappadocia", in: *Iconoclasm; Papers given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies* (Birmingham: Centre for Byzantine Studies, University of Birmingham), 103-111.
- Winfield, D. & Winfield, J. 2003. *The church of the Panaghia tou Arakos at Lagoudhera, Cyprus: The Paintings and Their Painterly Significance* (Washington, DC: Dumbarton Oaks).
- Woodfin, W. T. 2004. "Liturgical Textiles", in: *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, ed. H. C. Evans (New York / New Haven / London: The Metropolitan Museum of Art / Yale University Press), 295-323.
- Woodfin, W. T. 2012. *The Embodied Icon: Liturgical Vestments and Sacramental Power in Byzantium* (Oxford / New York: Oxford University Press).
- Yadin, Y. 1963. *The Finds from the Bar Kokhba Period in the Cave of Letters* (Jerusalem: The Israel Exploration Society).

Summary

The relations between the icon and its archetype – on the one hand, or between the icon and its beholder – on the other – have been constantly changing throughout the millennial historical development of Byzantine art. Approaching these changes from a semiotic perspective, this research is trying to detect their influence on some important aspects of the stylistic development of post-iconoclastic painting. If different kinds of textual entities on the icon are interpreted as a specific symbolic semiotic instance, engaged in control and redefining the experience of archetypal presence in the icon, then some of the most obscure and most intriguing aesthetic changes in Byzantine art can be theoretically approached. Unlike the other phases in the historical development of this art, the specificity of the Komnenian painting was the radical saturation of pictorial space with inscriptions of different kinds. Moreover, the aesthetics formed in such a grammatological context influenced the way of rendering forms of human bodies and faces. The most peculiar and most expressive result of this aesthetic trend can be found in altar painting of this period, as well as on the vestments of holy bishops. Ornamented with a specific graphic network of crosses and letters – the so called *polystavria* – those garments are presented as a kind of symbolic, highly conventional inscription on the body of the saints. By means of 'grammatologisation' on all accessible levels, Byzantine painting succeeded in redefining the experience of archetypal presence in the icon – paradoxically, at first glance – by using devices proscribed by iconoclasts as a cognitive alternative for the iconic medium. After almost two centuries of stylistic (re)search, the pictorial form itself was finally and ultimately able to satisfy the demands of the image theory formulated during the iconoclastic controversy. Thus, the visual medium was brought under theological control, which was becoming all the more important as the unstoppable dissemination of images on all the available surfaces of the church space was already taking place in the Komnenian period. Due to the process designated here as the *Komnenian grammatological synthesis*, icons/frescoes became a kind of visual text that could freely penetrate the liturgical space and liturgical ritual, without a fear of ancient iconoclastic dilemmas being attached to them. In such a manner, the real explosion of the need for images in the latest (Palaeologan) phase of the development of Byzantine art was accorded its initial semiotic frame.

Keywords: icon, Byzantine art, style, text, line, letter, body, polystavria.

ПРОБЛЕМ ОЧУВАЊА КУЛТУРНОГ ИДЕНТИТЕТА У ГЛОБАЛИЗОВАНОМ СВЕТУ: ПРАЗНИК ХИНАМАЦУРИ

THE PROBLEM OF PRESERVING CULTURAL IDENTITY IN A GLOBALISED WORLD: HINAMATSURI FESTIVAL

Теодора Филиповић, студент
Историја уметности, Филозофски факултет
Универзитет у Београду
Ментори: др Драган Булатовић/Дејан Вукелић

UDK 930.85(520)

Резиме

Јапан је држава чија се култура и данас у великој мери заснива на традицији. Бројни су споменици материјалног и нематеријалног наслеђа који су очувани у првобитној форми. Како бисмо могли да разумемо њихов однос према *патримонијуму*, морамо их посматрати мање објективно и уз помоћ осећања, и то оних која се у великој мери разликују од западне цивилизације. У архетипској и колективној меморији Јапанаца важно место заузима прошлост и њено поштовање. Пример су обреди и обичаји посвећени упокојенима, који су третирани као да су још увек живи. На сличан начин, Јапанци поступају и са својом културном заоставштином. Постоје бројни празници који се и данас славе на идентичан, изворни начин, као када су настали. Један од таквих је и празник *Хинамацури*, посвећен луткама и девојчицама, који се обележава сваког 3. марта у години. Овај догађај повезан је са старим веровањем да лутке могу да апсорбују „негативну енергију“ и „лошу срећу“ која може да прати људе, посебно мале девојчице. Иако данас значајно мањи број људи још увек верује у магијску основу лутака, обичај ипак није нестао.

Кључне речи: *Хинамацури*, лутка, традиција, културни идентитет, јапанска уметност.

Хинамацури лутке као симбол традиционалне јапанске царске породице



Увод

Јапанска култура је једна од најдоследнијих у очувању аутентичних обичаја свог народа, његовог веровања и начина живота. Јапански ставови о ономе што је старо, битно се разликују од тумачења западне културе. За њих су тековине прошлости и даље „живе“, док су на западу то најчешће само артефакти који сведоче о времену иза нас. Свакодневицу јапанског народа прожима низ филозофских и религијских уверења која одржавају старину живом. Иако је Јапан међу водећим земљама која диктира нове технолошке обрасце савременог доба, али и прихвата бројне утицаје са запада, може се рећи да, у и савременом Јапану, духови прошлости и даље „слободно тумарају улицама“. Управо је празник *Хинамацури* један од низа примера на којима се ова појава може проучавати. Савремени човек живи у времену у коме је свет постао „мали“; у коме су културни обрасци постали универзални, и често одвојени од архетипског наслеђа прошлости, губећи тако свој оригинални идентитет. Ипак, очување те врсте оригиналности Далеки исток чини јединственим. Полазећи од става да културни идентитет неког народа представља темеље његове егзистенције, сматрамо да је аутентичан и оригиналан културни концепт источњачке традиције, коју јапански народ и даље негује, чува и развија, пример њиховог сигурног трајања у времену и простору које досеже далеко испред нас.



Светилиште Шимогамо, Кјото, Јапан



Шоун Јамамото, *Хинамацури*, Јапан, 18 – 19. век

Хинамацури (雛祭り Hina-matsuri) је јапански празник који се слави сваког трећег марта и посвећен је девојчицама. Првобитно је прослављан у Кини, а за време Хеиан периода (794—1185) пренет је и на територију Јапана (Князева 2002). Првобитан облик био је обичај *хина-нагаши* (у преводу са јапанског значи "плутајућа лутка"), који се везивао за веровање да када се лутка стави у мали брод и пусти низ реку, са собом ће однети све зле духове. У том раном периоду лутке и бродови су прављени од папира и заиста су пуштани низ реку. Тај начин обележавања празника задржао се до данас. Пример за то је светилиште Шимогамо у Кјоту. Свештеници овог храма су празник *Хинамацури* некада називали *Нагашибина*. Они би се молили за добробит деце и пуштали би бродове низ токове река Такано и Камо које протичу поред самог светилишта Шимогамо. Данас, ритуал пуштања бродова са луткама је другачији: уместо низ реку, свештеници их ритуално пуштају у море (Миленковић 2014).

Овај празник припада групи шинтоистичких празника (*шинтоизам* или пут богова, јапанска је религија која потиче још из праисторије). Постоји велики број фестивала — *мацурија* који се прослављају у Јапану, али датуми њиховог одржавања варирају од града до града. Највећу важност овом празнику придају становници градова Кјота и Токија. Средином фебруара, у кућама се постављају постаменти са луткама које симболички представљају царску породицу из Хејан династије. Лутке се склањају трећег марта до краја дана. У случају да лутке остану изложене и четвртог марта, женска деца из куће би се, према веровању Јапанаца, веома касно удала, или би остала неударена.

У дугом периоду овај празник се обележавао само на двору и међу вишим чиновницима, али се касније раширио и у народу. У 18. веку, за време генерала — шогуна Јошимуне Токугаве, једног од бројних шогуна који су од 12. века владали Јапаном скоро 700 година, долази до велике популаризације *Хинамацурија* као празника, који у том периоду добија национални карактер. На то је утицала и породица шогуна Токугаве, јер је имао велики број женске деце која су прослављала овај празник. На пример, поред осталих празничних протокола, послуживала су се и одређена јела која су припремана на дан празника као симбол почетка пролећа и буђења природе. Поред *Хинамацурија*, који се обележава на пролеће, у Јапану постоје и други култови посвећени осталим годишњим добима који се обележавају и данас кроз различите видове церемонија.



Јапански ратник из периода Токугава, Јапан, 18. век



Шинто божанство, Јакуши Џију, Нара, Јапан, 889—898. век;
приказана скулптура је најстарији је примерак шинто скулптуре од бојеног дрвета

Нематеријално културно наслеђе

Појам нематеријалног културног наслеђа

Нематеријално културно наслеђе у својој основи може бити било која културолошка појава која је за одређену друштвену групу значајна и траје у времену. Друштво у начелу негује такве појаве и ретко их се одриче, јер су оне творевина и облик рефлексije њих самих у најширем контексту онога што се подразумева под појмом културног наслеђа. Савремено друштво се данас у великој мери суочава са проблемом очувања традиције. Тај се проблем превасходно односи на појаву глобалне сличности која је резултат процеса глобализације, као једне од основних одлика савремене цивилизације. Популарна култура и мас-медији у јавном и културном животу различитих етничких заједница постале су доступне остатку света, те стога долази до појаве мешања утицаја и креирања новог светског културолошког модела. Ова појава, довела је до феномена глобалне амнезије на оно што јесте спецификум одређене културне групе и њеног идентитета, губећи аутентичност, временску и просторну одређеност. Светска уметничка сцена данас је и сама једно велико платно на коме настаје аутентично дело као синтеза утицаја различитих традиција. Ту појаву можемо назвати уметничким синкретизмом и она се одражава на све сфере уметности па и на сам начин живљења (на пример, одевање, музика, исхрана, образовање, архитектура, књижевност, али и остали видови ликовне, примењене, сценске уметности).

Значај нематеријалног културног наслеђа и његов утицај на друштво

Значај нематеријалног културног наслеђа огледа се управо у шанси одређеног друштва да своју традицију и културу очува чак и у условима глобалних цивилизацијских културних тенденција. Иако савремено друштво може утицати на форму и репрезентацију наслеђа, контекст у својој суштини и изворности може остати очуван. Постоје културне групе које се труде да у великој мери задрже свој специфичан начин живота, уметничке експресије и аутентичне поетике. Код ове групе се превасходно издвајају земље Далеког истока, али и велики број руралних културних група (на пример, Афричка племена). Код конкретног примера јапанског празника Хинамацури, мора се уважити чињеница да празник представља форму нематеријалног културног наслеђа, и као такав од изузетног је значаја за очување народне традиције Јапана. Када га посматрамо у контексту културе Далеког истока, приметно је колико је за Јапанско друштво важно одржавање изворних облика религијских и световних обичаја. Инако Нитобе кроз појам витештва објашњава однос јапанског друштва према нематеријалном наслеђу. „Витештво је цвет који је поникао на јапанском тлу исто као његов симбол - цвет трешње. Он није сасушени примерак древне врлине која се чува у хербаријуму наше историје. Витештво је код нас још увек живи предмет снаге и лепоте; иако не поприма опипљив облик или форму, оно и даље испуњава мирисом нашу моралну средину, чинећи нас свесним да смо још увек под његовим снажним чинима“ (Нитобе 2011).

У даљем тексту, он наводи да су друштвени услови у којима је витештво настало нестали, али да је оно, као и остале моралне вредности и обичаји надживело институцију из које је поникло.

Проучавање историје, па и саме историје уметности, незамисливо је без анализирања контекста нематеријалног наслеђа, јер би у супротном, идеја о просторном и временском оквиру у коме аутентична традиција израста, историјски контекст и чињенице били подложни манипулацијама, искривљењима, а у екстремном случају и злоупотребама. Из тог разлога, очување културног наслеђа, посебно нематеријалног, на пример, обичаји и обреди као саставни део баштине једног етноса, имају неизмеран значај, не само за разумевање егзистенције одређене друштвене групације, већ и за тумачење узрока и последица људске егзистенције и продуката као глобалног феномена, са холистичког аспекта студија баштине.



Прослава *Хинамацурија*, Кјото, Јапан, 2012.



Типичан пример традиционалног аранжмана брода са луткама за *Хинамацури*

Модификација нематеријалног наслеђа

Полазећи од тога да ова врста баштине није “оипљива”, немогуће ју је увек сачувати у првобитном облику. За разлику од, рецимо, архитектонских објеката који кроз време могу бити дорађивани где се разлике између првобитне форме и нових делова могу уочити, празник није уоквирен, нити јединствен и он постоји свуда, не само на једном локалитету. Временом се традиција модификује мешањем утицаја са различитих, чак и микрогеографских подручја. Данас се не може са сигурношћу тврдити на који је начин он некада обележаван, осим ако постоје писани извори, и прихвата се затечени облик феномена. До одређене мере су се првобитни облици очували у дисциплинованим културама као што је јапанска. Када је народу битна сопствена баштина, принцип преношења културе „са колена на колено“ може се схватити нешто озбиљније. *Хинамацури* има своја утврђена правила која су везана за много старије и комплексније обичаје и култове. Самим тим што се разлог прослављања јако добро разуме, није долазило до већих модификација. У Јапану је случај да су у конструкцију наматеријалног наслеђа укључени различити материјални облици који не могу бити замењени другим да не би изгубили своју симболичну снагу. Захваљујући томе *Хинамацури* се до савременог доба одржао у великој мери сличан изворном облику. Наравно, дошло је до измена у изгледу реквизита који се употребљавају, али је њихова употреба и симболика остала иста.

Културни идентитет

Одреднице појма културног идентитета и његовог значаја у друштвеном контексту

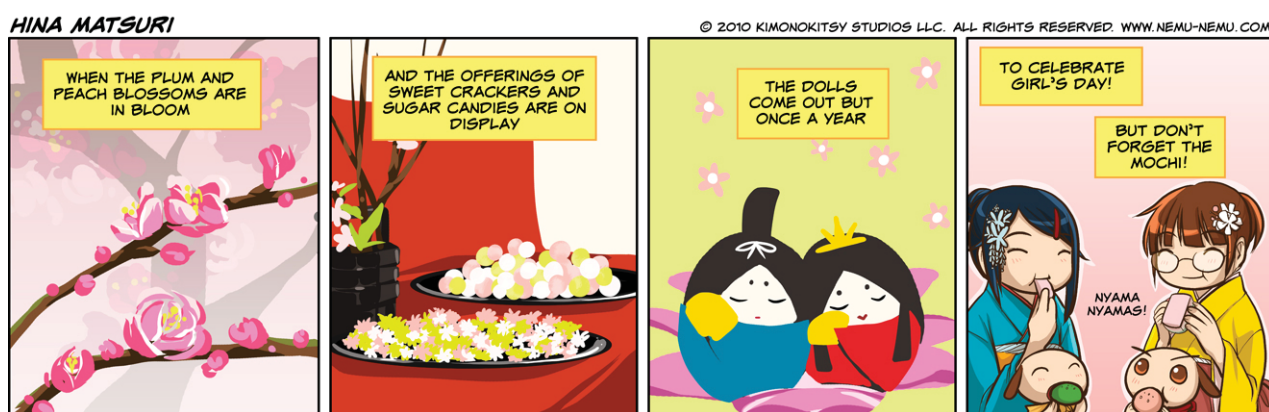
Дефиниција појма културног идентитета нема јасне одреднице, и може се тумачити са различитих аспеката. У начелу, овај појам се односи на етнолошки и антрополошки феномен, који произилази из анализе људске егзистенције кроз друштвени и културни контекст. Бојан Жикић објашњава значење културног идентитета кроз анализу начина интеракције човека са својим окружењем, како физичким, тако и кроз „изградњу метафизичког света“ (Жикић 2011:8). Ако бисмо овакав став узели као полазиште дефинисања вишеслојног и комплексног појма културног идентитета, могло би се рећи да се културни идентитет појединца, групе, или одређене заједнице, може сагледавати кроз продукте човековог делања и општења са окружењем, као и различитих метода овог истог процеса. Да би се проникло у значење интегрисаних појмова културе и идентитета, потребно их је прво засебно посматрати кроз призму примарног, иницијалног значења сваког од њих.

У каквим савременим садржајима се промовише и одржава континуитет културног идентитета у Јапану?

Културни идентитет Јапана грађен је вековима, самостално се развијајући иако је примио многе утицаје из других делова света. У 21. веку, периоду у коме се утицаји различитих култура мешају, превасходно због појаве интернета и осталих видова интернационалне комуникације, различита мишљења долазе у контакт и међусобно кореспондирају. Често је у савременим медијима тешко препознати из које културне групе неко дело потиче, али када се говори о јапанској култури, они су развили нове технологије којима интерпретирају своје традиционалне садржаје. Такенори Иноки, професор економије и комуникација, у свом тексту говори да је јапанска тенденција да буду реалистични, а не идеалистични, али и оријентисани ка сопственој заједници пре него ка светској (глобалној). “Дакле, треба да се вратимо коренима наше културе како би сачували и промовисали своје културне особине, док се, са друге стране, прилагођавамо глобалном стандарду, поготово на тржишту да би дошли до економског просперитета” (Inoki 2000:12).

У овом периоду се мора раздвојити привреда од културе, зато што глобализација на ове две сфере утиче на различит начин. Јапан промовише своју културу и приказује је свету онаквом каква јесте, покушавајући да остане оригиналан, док са друге стране у развоју технологије, економије, моде и осталог, Јапан је једна од водећих нација која креира стандарде по којима ће се ове области развијати свуда у свету. Највећи утицај Јапана на запад примећује се у 19. веку, у уметничким делима импресиониста и постимпресиониста. Као најрепрезентативнији пример могу се издвојити дела Ван Гога који је као узор за нека од својих дела користио графике јапанског уметника Андоа Хирошигеа. Јапанци показују интровертан став према својој традицији и баштини, без тенденција да у њих уносе неке измене. Један од главних примера су *манга*¹ и *аниме*.² Теме и мотиви ових визуелних прича су у многоме везане за тајне јапанских борилачких вештина, веровања, празника, филозофије и друго. Велики је број аниме филмова у којима је радња смештена у 21. век, али се чак и кроз њих провлаче догађаји, као што је *Хинамацури*. Они су јасно визуелно представљени, ликови се облаче у традиционалне одевне предмете *кимона* и *хакаме*, хране се традиционалном храном итд. У оваквим садржајима могу се пронаћи дела не-јапанских култура која увек доспеју у други план јер за њих нису од примарног значаја.

Приказивањем прослава *Хинамацурија* уз помоћ нових медија као и технологија обликовања аутентичне савремене ликовне поетике јапанске анимације, развијен је универзални језик који кореспондира са најразличитијом публиком. Ово је пример специфичне појаве јединства супротности, где универзални и глобални начин репрезентације као вид поп културе успева да приближи оригиналан и аутентичан наратив и симболику *Хинамацурија*. На овај начин је Јапан своје нематеријално наслеђе учинио живим чиниоцем савременог, отвореног света у коме оно представља јединствену усклађену целину у којој нематеријално наслеђе чини део људске свакодневице. Јапан је 2003. године имао водећу улогу у прихватању *Конвенције за заштиту нематеријалног културног наслеђа*, током 32. Конференције УНЕСКО-а. На тој конференцији је Шого Араи, данашњи гувернер области Нара, истакао да је опасност од изумирања нематеријалне културне баштине посебно приметна у земљама у развоју у Азији, Африци и на Блиском истоку (UNESCO 2004).



Хинамацури, Kimonokitsy studio, Јапан, 2010.

1 *Манга* је јапанска реч за стрип, превасходно за стрипове који су настали од мешавине јапанског уметничког правца укијо-е и страних начина представљања, а данашњи препознатљиви изглед обликован је убрзо након Другог светског рата.

2 *Аниме* је стил цртане анимације са карактеристичном стилизацијом ликова и позадине која га визуелно одваја од других видова анимације.

Глобализација

Појам глобализације и реперкусије на културни идентитет Јапана

Око проблема глобализације у Јапану воде се многе полемике. Ставови су у великој мери подељени због тога што се у различитим сегментима културе и привреде она јавља у другачијем облику и интензитету. У области културе и уметности постоје контрадикторне струје које или подржавају интернационализацију Јапана, или је врло интровертно држе за себе. Ако бисмо се на томе задржали, уочили бисмо тежњу јапанског друштва да очува стара и утврђена решења, односно сигурне и непогрешиве шеме стваралаштва, али и начина живљења. Кроз најсавременију технологију провлаче се мотиви и теме које се везују за њихову прошлост, духовност и уверења која су заправо вредности јапанске средњовековне традиције. У свести људи се многе ствари разликују од виђења истог феномена кроз очи Западњака. Оно што би у западном кодексу понашања било чак незамисливо, јапанском народу то чини свакодневницу, на пример, *Буши-до*, самураи, однос према светињи, понос, истрајност и друго.

Ове вредности које јапански народ негује могу се окарактерисати као њихова „душа“. Иназо Нитобе о тим вредностима говори као снажним, живим особинама које чине њихов идентитет. „Било би тужно ако би душа могла да умре тако брзо. Била би то једна душа ако би могла тако лако да подлегне туђим утицајима“ (Нитобе 211). Такође, он наводи да национални карактер сачињавају скупови психолошких елемената који заједно граде самостални идентитет једне заједнице. Посматрајући пример *Хинамацурија* може се доћи до закључка да овај облик традиције није примио утицаје запада нити на њега у било којој мери утиче, иако је данас познат свуда у свету. Овај празник прославља се и на Хавајима и у Венецији али су превасходно забавног, а мање духовног карактера. Колекције лутака које су кроз историју коришћене у сврхе култа, данас су изложене у неколико музеја и збирки широм света — у *Пибоди Есекс музеју* (*Peabody Essex museum*) у САД-у, *Националном музеју* у Кјоту, али и у гостињској кући *Јодоко* у Јапану.



Сајам хинамацури лутака у Јапану



Фестивал лутака — Хинамацури, Павиљон Куала Лумпур ТЦ, Малезија, 2015.

Закључна разматрања

Полазећи од претходно експлициране анализе специфичних феномена јапанске културе, чија је основна одлика управо доследност у очувању аутентичних обичаја, веровања и начина живота јапанског народа, могу се сумирати информације и извести одређени закључци овога рада, али и оставити простора за даље анализе и тумачења овако сложеног феномена, као што је култура народа Далеког истока. У раду се дошло до следећих закључака:

- Пошло се од компарације јапанског тумачења и односа према старини и разлика у односу на тумачења западне културе, при чему, у јапанском приступу, „тековине прошлости и даље живе“. Овоме у великој мери доприноси и религија и филозофија Јапана, упркос савременим технолошким иновацијама и утицајима са запада.
- Феномен традиције Јапана анализиран је кроз празник *Хинамацури* (јапански празник који се слави сваког трећег марта и посвећен је девојчицама), као аутентичан и оригиналан културни концепт источњачке традиције, коју јапански народ и даље негује, чува и развија. Свакако је видљиво на овом примеру да је Јапан претрпео бројне утицаје из Кине, још од раног средњег века, када је и овај празник преузет. Ритуално прослављање празника (описано у овом раду), задржало се до данашњих дана у изворном облику, а као пример за то наведено је светилиште Шимогамо у Кјоту. Важно сазнање јесте да овај празник припада групи шинтоистичких фестивала – *мацурија*, који се прослављају у Јапану, при чему највећу важност овом празнику придају становници градова Кјота и Токија. Треба напоменути и податак да се овај празник прослављао како у народу, тако и на дворовима јапанских владара, а у 18. веку, за време шогуна Јошимуне Токугаве, када *Хинамацури* постаје веома популаран и добија национални карактер.
- Појам нематеријалног културног наслеђа као културолошке појаве у овом раду је представљен кроз аспект односа савременог друштва према феномену очувања традиције, а под утицајем глобализације као тековине савременог друштва, посебно поп-културе и мас-медија и појаве мешања утицаја и креирања новог светског културолошког модела. Значајан је и процес брисања, из колективне свести, везе са основним етнолошким и антрополошким извориштем једног друштва, што за последицу има глобалну апрецијацију вредности, које се истовремено установљују и демонстрирају кроз интеракцију са окружењем и безграничном репродукцијом сада доступних културних садржаја.
- Значај нематеријалног културног наслеђа и његовог утицаја на друштво, чак и у условима глобалних цивилизацијских културних тенденција, у раду је указан кроз значај очувања контекста у својој суштини и изворности без обзира на промене у форми кроз глобалне утицаје. Овај феномен је илустрован у раду примером јапанског празника *Хинамацури*, као форме нематеријалног културног наслеђа, који је репрезентативни пример живог празника у својој изворној форми и значењу, упркос глобалним променама које је Јапан претрпео у последња два века.
- Појава модификације нематеријалног наслеђа посматрана је у раду из аспекта теме овог рада, а то је празник *Хинамацури*, који има веома специфичне одлике, па самим тим не може бити и универзални пример за овај феномен, јер су, глобално гледано, управо тековине нематеријалног културног наслеђа најосетљивије на различите утицаје и промене. Управо због утврђених правила, празник *Хинамацури* јесте пример који није претрпео велике модификације.
- Културни идентитет као појам анализиран је кроз његов значај у друштвеном контексту као етнолошки и антрополошки феномен, полазећи од приступа Б. Жикића у дефинисању значења појма културног идентитета кроз његову анализу начина интеракције човека са својим окружењем,

како физичким, тако и кроз „изградњу метафизичког света.“ Из оваквог полазишта произилази и могући закључак, а то је да се културни идентитет појединца, групе, или одређене заједнице, може сагледавати кроз продукте човековог делања и општења са окружењем, као и различитих метода овог истог процеса. Ипак, феномени културе и идентитета су у раду само дотакнути у једном ширем контексту, због сложености и вишеслојности ових појмова.

- Постављено је једно од суштинских питања у овој теоријској анализи, а односи се на идентификовање оних савремених садржаја којима се промовише и одржава континуитет културног идентитета у Јапану, који је самостално развијан вековима, иако је примио многе утицаје из других делова света. Као важан, издваја се период 21. века, у коме се утицаји различитих култура мешају, због развоја савремених средстава комуникације, при чему је Јапан јединствен због аутентичних модела и образаца интерпретације својих традиционалних садржаја, чувајући традиционални концепт културног наслеђа, и истовремено креирајући нове глобалне концепте. Издвајају се свакако и примери манга и анима стилови цртане анимације које популарна ТВ и филмска продукција промовише у целом свету, а који теме и мотиве црпе управо из јапанске културне баштине, религије, уметности, филозофије и сл., и чија је радња смештена у 21. век. Празник *Хинамацури* је као садржај, веома често и углавном имплицитно, уткан у скоро сваку од ових анимираних прича, а препознатљив је, не само у сужеу, већ и у визуелизацији кроз традиционалне костиме, портрете ликова, итд.

- Скренута је пажња у раду да је прослава *Хинамацурија* заступљена као савремени садржај који се представља посредством нових медија и технологија аутентичне савремене ликовне поетике јапанске анимације, чиме су Јапанци своје нематеријално наслеђе учинили живим чиниоцем глобалног света. Управо је Јапан, почетком 21. века имао водећу улогу у прихватању *Конвенције за заштиту нематеријалног културног наслеђа*, током 32. Конференције УНЕСКО-а, истичући опасност од изумирања нематеријалне културне баштине, посебно у земљама у развоју у Азији, Африци и на Блиском истоку.

- Глобализација, као веома комплексан и актуелан феномен 21. века, у раду је сагледана на примеру њених специфичних реперкусија на културни идентитет Јапана, а о којој има доста полемике и различитих становишта. Ипак, уочава се тенденција јапанског друштва у очувању сопствене традиције, што је посебно видљиво у њиховој савременој филозофији и религији, при чему национални карактер сачињавају скупови психолошких елемената који заједно граде самостални идентитет јапанске заједнице.

И на крају, посматрајући пример *Хинамацурија* у овом раду, може се са опрезом закључити да је овај начин празновања у Јапану до данас очувао свој изворни облик. У граду Кјоту се и данас организују изложбе лутака које посећује велики број људи и који, у тим моментима, заиста имају прилику да кроз различите перформативне активности живе традицију Јапана. Однос јапанске заједнице према свом културном наслеђу далеко је сложенији и интимнији у односу на западњачко виђење прошлости, не увек, али често као увражени образац продуковања низа неживих артефаката који сведоче о прошлим временима; овај концепт јесте и једна од кључних разлика културе истока и запада. Музеалија у Јапану, као и празник *Хинамацури*, живи су чиниоци културног егзистенцијализма и очувања идентитета нације од колективног заборава.



Сцена из јапанског аниме филма *Хјоука*, епизода 23, 2007.

Литература

- Жикић, Бојан. 2001. "Културни идентитети као нематеријално културно наслеђе", у *Културни идентитети у XXI веку* (Београд: Филозофски факултет), 7-25.
- Князева, Екатерина. 2002. *Мир Кукол* (Санкт Петербург: Издателство „Аврора“).
- Миленковић, Драган. 2014. *Јапан за почетнике* (Београд: Библиотека Мој Јапан).
- Arai, Shogo. 2004. „Japan and the preservation of intangible cultural heritage“ in *Globalization and Intangible Cultural Heritage*, ed. By Matsuura Koichiro (Tokyo: UNESCO) 26-29.
- Inoki, Takenori. 2000. *Japan's Culture and Globalization - Importance of Real Human Contacts*, (Osaka: Osaka University).
- Nitobe, Inazo. 2011. *Bušido duša Japana* (Београд: Kokoro).

Електронски извори:

http://thejapanesepage.com/audio/hina_matsuri#comment-3846 /Submitted by admin on Wed, 10/01/2008 - 13:22 / 14.3.2016.



Венчање на дан празника *Хинамациури* и сцена ритуалног пуштања плутајућих лутака — хинанагаша низ реку

Summary

Japan is a country whose culture is still largely based on tradition. Many monuments of tangible and intangible heritage are still preserved in their original form. In order to understand their relationship to *patrimonium*, we have to think of it with less objectivity, assisted by emotions, but the emotions that differ greatly from those of Western civilization. In archetypal and collective memory of the Japanese, the past has an important place. The examples of this would be the rituals and customs dedicated to the deceased, who are treated as if they were still alive. The Japanese people deal with their cultural legacy in a similar fashion. There are many holidays that are still celebrated in the same original way, as in the past when they were first established. One of them is the feast called Hinamatsuri, dedicated to dolls and girls, which is celebrated every 3rd of March in the year. This event is associated with the old belief that dolls can absorb "negative energy" and "bad luck" that can burden people, especially little girls. Although now a significantly smaller number of people still believe in the magical properties of dolls, the custom has not disappeared.

Keywords: *Hinamatsuri*, doll, tradition, cultural identity, Japanese art.

Happy Doll's Festival song¹

あかりをつけましょ ぼんぼりに

akari o tsukemasho bonbori ni

Let's light the paper covered lamps,

お花をあげましょ 桃の花

o hana o agemasho momo no hana

Let's give flowers, peach flowers (to doll).

五人ばやしの 笛太鼓

gonin bayashi no futaiko

Five (doll) musicians with flute and taiko,

今日はたのしい ひな祭り

kyou wa tanoshii hinamatsuri

Today is the enjoyable Hina Matsuri.

お内裏様と おひな様

odairisama to ohinasama

The Emperor and Hina dolls,

二人ならんで すまし顔

futari narande sumashi gao

The two lined up with straight faces.

お嫁にいらした 姉様に

oyome ni irashita neesama ni

My sister-in-law who, coming as a bride,

よく似た官女の 白い顔

yoku nita kanjo no shiroi kao

Looked similar to the (doll) court lady's white face.

金のびょうぶに うつる灯を

kin no byoubu ni utsuru hi o

On the golden folding screen, the light

かすかにゆする 春の風

kasuka ni yusuru haru no kaze

Gently flickers in the spring breeze.

すこし白酒 めされたか

sukoshi shirozake mesaretaka

Did you have a little bit of white sake?

あかいお顔の 右大臣

akai o kao no udaijin

The Minister of the Right doll with the red face.

着物をきかえて 帯しめて

kimono o kikaete obi shimete

Changing clothes; tying the obi,

今日はわたしも はれ姿

kyou wa watashi mo hare sugata

Today I will also dress in my finest attire.

春のやよいの このよき日

haru no yayoi no kono yoki hi

For this special spring day,

なによりうれしい ひな祭り

nani yori ureshii hinamatsuri

More than anything – Hina Matsuri.

1 (Hinamatsuri song lyrics; Words by Satou Hachiro; Song by Kawamura Kouyou http://thejapanesepage.com/audio/hina_matsuri#comment)



Теорија уметности



SEMANTIKA SLIKOVNOG ZNAKA I VERBALNI JEZIK

THE SEMANTICS OF THE PICTORIAL SIGN AND VERBAL LANGUAGE

Sonja Briski Uzelac

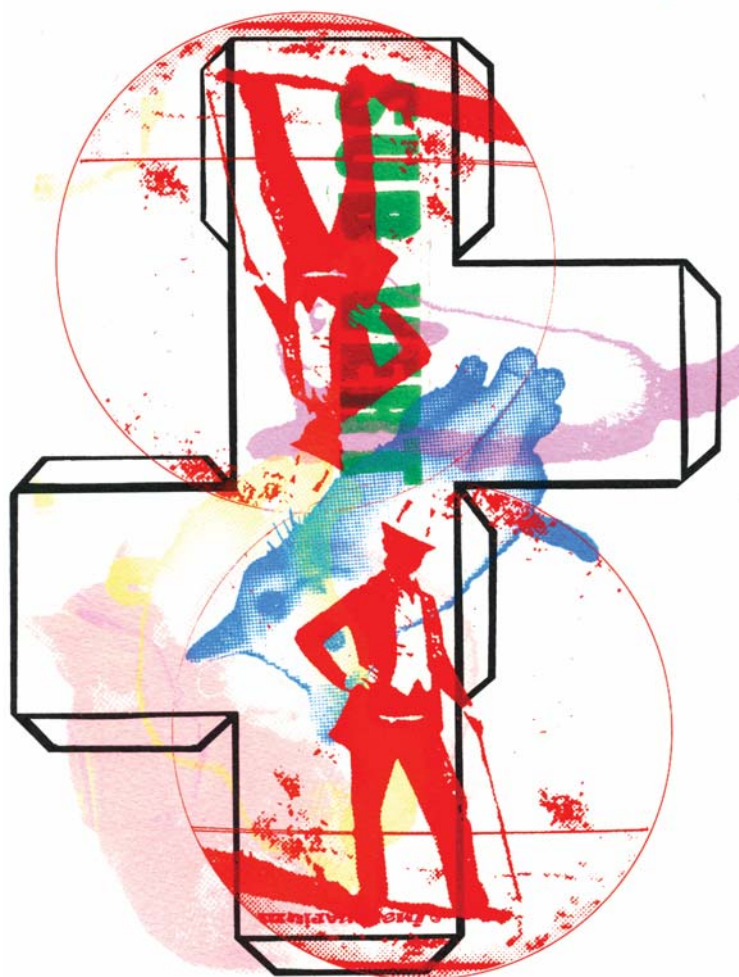
Akademija primjenjenih umetnosti u Rijeci
Sveučilište u Rijeci, Republika Hrvatska

UDK 7:81'373.612

Rezime

Rasprava o hermeneutici ikoničkog i verbalnog znaka primarno je usmerena na nastojanje da se unutar kompleksne problematike slika – reč osvetli priroda jezičke dimenzije slike. U neprestanom logocentričnom mešanju vizuelizacije literature i literarizacije vizuelnog, ispa-da da slika kao vizuelna reprezentacija počiva na tekstovima i njihovoj naraciji. Dugom pre-vlašću realističkog modela slikovnog znaka, sazdanom od reproduktivne semantike i deno-tacije, zanemaren je stvarni potencijal slike u iskazivanju vidom uočljive prezentnosti. Jedno od temeljnih obeležja vizuelnog je motrenje ili vremenost zapažanja, što se u procesu gleda-nja odigrava na mentalnom planu artikulacije i kodiranja očevidnih elemenata slike, pa u tom smislu slika je i logička spoznajna kate-gorija. Oslobođen od predmetnosti kao onto-loškog merila (prepoznavanje predmeta u slici kao dokaz razumevanja slike), slikovni znak pokazuje posebne značenjske moduse čiji su potencijali uporedivi s verbalnim jezikom kao usvojenom paradigmom svakog značenjskog sastava znakova.

Ključne reči: ikonički znak, verbalni znak, slikovna razlika



Slika 11: Aleksandar Leka Mladenović,
Pank palimpsest, projekat 1000 kutija, serigrafija,
linorez, 8 x 8 x 8 cm, 2014

U Matisov (Henri Matisse) atelje dolazi neka gospođa, pa gledajući jednu od slika primećuje: „Ali, zaboga, ruka ove žene je predugačka!“ Na ovu primedbu Matis odgovara:

„Grešite, gospođo. To nije žena, to je slika.“ (Gombrich, *Umetnost i iluzija*)

Na tragu Hajdegerovih (Heidegger) ontoloških određenja mogli bismo savremeno doba u kojem je „slika svuda oko nas“ odrediti kao „doba slike sveta“. Premda je u sve složenijim modusima posredovanja kulture tradicionalna dominacija verbalnog jezika kao primarnog simboličkog sastava logocentrizma poljuljana, sam je ontološki status slikovnog znaka još uvek neodređeno lociran u odnosu na verbalni znak. U priči o sve proširenijoj komunikaciji putem ikoničkog znaka, neodoljiv su primer šezdesete godine prošlog veka, kada su se dogodile mnoge značajne stvari na ovu temu, a jedna je gotovo anegdotski znakovita. Dok su se šezdesete bližile kraju, svuda se govorilo o „gravitacionom kolabiranju zvezda“. Na naučnom skupu o „fizici svemira“ u Njujorku 1969. godine, astronomu Džonu Vileru (John Willer) dosadilo je da stalno iznova opisuje najnovije istraživanje o „masivnim zvezdama koje kolabiraju potpuno“, pa je u jednom trenutku jednostavno počeo da ih naziva „crne rupe (*black holes*)“. Ova je vizualizacija skoro istog trenutka imala magični efekt i tako je započelo „doba crnih rupa“. Čak su i specijalisti mogli da znaju da govore o jednoj istoj stvari, jer je magična slika nazvana *crne rupe* zamenila, odnosno vizuelizovala verbalni iskaz *zvezde koje potpuno kolabiraju pod delovanjem gravitacione sile*:

Mediji su bili ushićeni. Sad su barem mogli svu onu komplikovanu fiziku i astronomiju sažeti u dve jednostavne reči koje su se lako uklapale u novinske kolumne. Pisci su prihvatili čarobnu reč, i na police sa popularnom i naučno-fantastičnom literaturom pristigle su nove knjige. Na televiziji su Zvezdane staze dobile novo, egzotično odredište za svoje svemirske brodove. Na večerama su naučnici bili u neprilici kako da crne rupe objasne svojim prijateljima. Crne rupe ušle su u svakodnevni žargon... (J.P. McEvoy i O. Zarate, 1999: 107)

Stoga se, u neprestanom procesu vizuelizacije literature i literarizaciji vizuelnog, stalno iznova tragalo za načelom razlike; no, lakoća je čitanja renesansne slike, u ključu centralne perspektive i mimezisa, a posredstvom dominantne figurativno-simboličke ikonografije i ikonologije, dovela do literarizacije koju je humanizam sproveo do kraja. Ona je, kako kaže Gotfrid Bem, stvorila neproblematičan *tertium comparationis* između slike i jezika, to jest literarnu temu (Boehm, 1997: 64). Prevladavajući realističkog modela slikovnog jezika, sazdanom od reproduktivne semantike i denotacije, bio je zanemaren stvarni potencijal slike u iskazivanju vidom uočljive prezentnosti („živa prisutnost“ slike). Tako je ispalo da slika kao vizuelna reprezentacija počiva na tekstovima, na jezičkoj naraciji, čiju, kako kaže Maks Imdal (Max Imdal, 1996), „neophodnu sukcesiju pretvara u očitu scensku simultanost“. Slika se, dakle, „ne da definisati svojim sublimiranim sadržajem, nego svojom formom, svojim unutrašnjim konfliktom ili snagom koju pobuđuje...“ (Deleuze, 1996: 66-7). Slika nije objekt nego proces i „slikovni jezik se nalazi u imanentnim, mada promenljivim, pokretnim granicama“ (Hamer, 2009: 117); ali isto tako kao i književni jezik podleže prasku jezičkog prажnjenja: i tu se nalazi „spoj između književnosti i likovne umetnosti“ na koji ukazuje Semjuel Beket (Samuel Beckett) razmišljajući o Van Veldeovoj (Van Velde) slici:

Šta da kažemo o tim nivoima koji se stalno pomeraju, tim konturama koje vibriraju, tim telima koja kao da su urezana u magli, toj ravnoteži koju jedno ništa može poremetiti, a koja se remeti i ponovo uspostavlja svaki put kada je čovek pogleda? Kako opisati te boje koje dišu, koje stenju? Šta da kažemo o tom stanju koje vrvi? O tom svetu bez težine, bez sile, bez senke?

Tu je sve u pokretu, sve pliva, beži, vraća se, rastače se, ponovo se spaja. Sve nestaje bez nestajanja. To je kao pobuna molekula, unutrašnjost kamena u hiljaditom delu sekunde pre nego što će eksplodirati.

Takva je [i] književnost. (Hamer, 2009: 117)

Međutim, razumevanje specifičnosti slikovnog u odnosu na verbalno, jezičko izražavanje, otežano je dodatno činjenicom da prvo u sebi nosi „talog neizrecivog“ i „govor ćutnje“, a drugo, poseduje svoju neuhvatljivu „slikovnu“ dimenziju, dakle slikovni aspekt jezika koji su-konstituiše značenje od doslovnog do metaforičkog. Nemogućnost lokacije ovih jezika na jedinstvenom ontološkom nivou posmatračemo više sa stanovišta rasprave o principu razlike u hermeneutici verbalnog i ikoničkog znakovnog sastava. Složenost jezičkog fenomena nameće nužnu parcijalnost svakog naučnog pristupa koji fokusira jedan od aspekata fenomena kao relevantniji. U ovoj je raspravi to različitost ontološkog statusa jezičkog i slikovnog ukazivanjem na specifičnosti (uspešne) konstitucije slikovnog prikaza. Prikaz shvatamo kao slikovni znak koji referira zahvaljujući tome što perceptivne invarijante „oprimeruje“ (pokazuje kao „primerke“) u vizuelnom izražajnom mediju, koji je oslobođen od predmetnosti kao ontološkog merila (prepoznavanje predmeta u slici kao dokaza razumevanja slike). Savremena teorija slike ovom modelu slike kao „odraza u ogledalu“ suprotstavlja model „slike kao mape“ (Gombrich, 1982), čije je značenje, kao i jezičko značenje (reči), utemeljeno konvencijom (Goodman, 2002). U vizuelnoj teoriji, dakle, ikonički princip u širem smislu zavisi od vladanja određenim, perceptivnim kodovima. Uspostavljanjem nove paradigme slike kao mape, ontološki status slike više ne zavisi od ontološkog statusa predmeta (anegdotska ilustracija s Matisom na početku teksta), i tek s tog gledišta je status ikoničkog znaka uporediv s ontološkim statusom verbalnog znaka.

Kad je tako razgraničen ontološki status slike, čini se da se postavlja bitno pitanje: koji je to zajednički potencijal za „prebacivanje sa slike na reč“, a i obrnuto. To se pitanje postavlja u različitim disciplinarnim područjima i pristupima, a posebno u hermeneutičkom pristupu slici (Gotfrid Bem, Oskar Bečman (Oskar Bätschmann)) i u semiotičkoj teoriji vizuelnosti (V.Dž.T. Mičel (W.J.T. Mitchell), Norman Brajson (Norman Bryson), Mike Bal (Mieke Bal), Majkl Frid (Michael Fried) i dr.). Teorijska geneza tog temeljnog pitanja vezana je prvobitno za grčko razgraničavanje dveju različitih metoda spoznaje sveta, na sliku i pojam, a razlika između slike i pojma jest razlika između konkretnog i apstraktnog mišljenja: „Grčka započinje taj proces, Rim ga dovršava (...) Mitološka slika (predmetno, čulno mišljenje) i pojam (apstraktno mišljenje) su dve metode pogleda na svet, istorijski različite, s odvojenim trenucima nastajanja“ (Frejdenberg, 1986: 16). To što se (mitološka) slika razlikuje od „oljuštenih“ apstraktnih pojmova ne znači da i slika nije logička spoznajna kategorija, samo što ona ne razlikuje onog koji spoznaje od onog što se spoznaje.

Bogata naučna literatura iz XIX i XX veka pokazuje da antički apstraktni pojmovi, uprkos njihovoj novosti i posvemašnjoj reorganizaciji smisla, ne samo što su imali koren u konkretnim slikama nego su nastavili da čuvaju te slike u sebi i oslanjaju se na njihovu semantiku. Mitološke slike nisu počele da iščezavaju zato što su ljudi prestali da veruju u mitove, nego zato što su se u samoj slici, koja je odražavala strukturu ljudske spoznaje, razmakle granice između onog o čemu je slika htela da izvesti i načinima izveštavanja. U tom smislu povijest antičkih ideologija predstavlja zapravo istoriju prevladavanja moći konkretne slikovnosti. (Frejdenberg, 1986: 16)

Tu istoriju je odredila kompleksna mreža verbalnog lingvističkog označavanja koja je okruživala sliku kao temeljnu formu vizuelne kulture, usprkos tome da je kasnije „priznata“ činjenica da i model slike takođe ima funkcije logičke spoznajne kategorije. Njihovu neraskidivu povezanost, svakako, najpre određuju kulturološki uslovi dubokih i razgranatih korena. Sve do najnovijih vremena izričito dominantni mediji komunikacije u zapadnoj kulturi bili su govor i pisana reč, pa se i razumevanje bilo kog označiteljskog sastava temeljilo na razumevanju jezika. Takođe, svako se tumačenje vizuelnog prikaza zasnivalo na elaboraciji interpretacije putem reči; odnosno, značajni aspekti vizuelnog objekta konstituišu se kao verbalni znakovi, da bi se potom prešlo na analizu i refleksiju njihovog značenja, pa „ono što se nudi u opisu /neke slike/ jeste reprezentacija razmišljanja o toj slici, pre nego reprezentacija samog dela“ (Baxandall, 1985: 5).

Postoji, naravno, i duga kulturalna tradicija zdravorazumskih uverenja da je slika „prirodnija“, da je vizualna impresija, odraz ili replika stvarnosti za razliku od konvencionalno kodirane reprezentacije koju nam daje jezik. Ili, recimo, jako uvrežen stav da su vizuelne reprezentacije „primitivnije“, „rudimentarnije i intuitivnije“ od superiornijih lingvističkih, kao, na primer, kod Frojda (Freud) koji pravi razliku između vizuelne prezentnosti neke pojave u području nesvesnog i razvijenijeg oblika verbalne prezentacije koja omogućava svesnu misao. Kasnije će Lakan (Lacan) reći da je i nesvesno strukturirano kao jezik. Slike su se tako smatrale „nižim“ od reči i tekstova, one kao univerzalni i „prirodni“ znakovi transcendiraju obeležja svoje kulturne formacije, te, stoga, „i te kako je smisleno označiti vizuelne slike kao nešto što je nalik tekstu ukoliko želimo ukazati dužno poštovanje kompleksu kulturnih konvencija na koje se one oslanjaju“ (Potts: Nelson, 2004: 47).

Otkad je lingvistički model iz teorije književnosti ušao u teoriju i novu istoriju umetnosti i vizuelne studije, svakako s Č. S. Persom (Ch. S. Peirce), Ferdinandom de Sosisrom (F. de Saussure) i potom poststrukturalistima, nastao je novi zaokret u formalnoj analizi „vizuelnog stila“, koja je tradicionalno bila središnja disciplinarno-naučna i kritička preokupacija istorije umetnosti u 20. veku. Postavlja se pitanje zašto je semiotička teorija postala tako uticajna krajem veka, zašto su slike počele „označavati“ a ne „predstavljati“, i zašto su „stilističke konvencije“ počele da se zamenjuju „semiotičkim strukturama“? Aleks Potts (Alex Potts) pridodaje da bi „cinici mogli istupiti s tvrdnjom da je ona prisvojena s ciljem da se proširi repertoar umetničko-istorijske interpretacije i da se dugotrajnoj opsesiji istoričara umetnosti usmerenoj ka otkrivanju 'skrivenih' značenja vizuelnih slika podari nov imidž stroge ozbiljnosti“ (Potts, 2004: 43). Opšti odgovor na postavljeno pitanje o vrednosti semiotičke teorije nije u novim („pomodnim“) ikonografskim ili ikonološkim sredstvima za otkrivanje značenja, nego u njenom iniciranju novog pristupa, konceptualnog „zaokreta“, koji propituje kako funkcioniše sam proces označavanja, odnosno mehanizam prenošenja značenja.

Oslanjanjem na teoriju znaka, za razliku od teorije reprezentacije, postulira se znakovni model kojim se ukazuje da slika ne poseduje značenje po sebi, bez „publike“ koja je spremna to značenje da interpretira. Sam znak, koji je inače bilo koji entitet koji se „na temeljima prethodno ustanovljene društvene konvencije može shvatiti kao ono što stoji umesto nečeg drugog“ (Eco, 1976), postaje znakom u činu interpretacije koja mu daje status entiteta koji ukazuje na nešto izvan sebe samog. Pritom, kôd kao društvena konvencija koja neki sastav znakova (jezik) dovodi u korelaciju sa značenjima je ključ za posmatrača ili čitaoca da izvedu značenje na osnovu prethodnog iskustva u dekodiranju znakova. Svakako, postoje različiti načini za konceptualizaciju modela ove interpretacije, ali im je ista spoznajna logika koja ukazuje „da se označiteljski proces ne može svesti na binarnu operaciju u kojoj znak naprosto generiše svoju poruku“ (Potts, 2004: 44). Tako Č. S. Pers govori o trijadi označiteljskog procesa (znak / objekat / interpretant); Sosirov strukturalistički model o odnosu materijalnog označitelja i nematerijalnog značenja, ili označenog, uz složeno posredovanje kôda koji čini „jezik“ kojemu dotični znak pripada. Poststrukturalistički model napušta ideju o fiksnom označenom u odnosu na označitelja, pa značenje postaje nestabilni učinak beskrajnog označiteljskog procesa ili „lanca označitelja“ („neograničena semioza“). Zapravo, znakovi u samom procesu interpretacije generišu druge znakove, pa je tako interpretacija otvoren i dinamičan proces s potencijalom „beskrajne multiplikacije značenja“.

Svakako, postoje i izvesna ograničenja lingvističke analogije između ikoničkog i verbalnog znakovnog sustava, kao što je nedostatak dvostruke artikulacije jezika: raščlanjivanje na podjedinice i njihovo kombinovanje da bi obrazovale celoviti znak koji se dovodi u odnos sa jedinicom značenja (postojanje rečenika i sintakse, pa jezik pomoću ograničenih sredstava može izraziti potencijalno bezbroj novih načina našeg odnosa prema stvarnosti). Međutim, najozbiljniji je prigovor onaj koji govori da slika uvek objavljuje svoju prisutnost na kontinuiran način, shvata se kao doživljeni kontinuum vizuelne percepcije, pa je stoga

nemoguća stroga podela na niz zasebnih jedinica, poput reči ili fraza nekog verbalnog teksta. Često se problem „prisutnosti“ slike povezivao s „čitanjem“ vizuelne alegorije, ali se zaboravljalo da su asocijacije između određenih vizuelnih motiva i njihovih značenja uvek utemeljene u određenom kulturalnom znanju, odnosno njegovim kodovima, uostalom kao i u pisanoj reči proze ili poezije. Međutim, ono što je u ovom kompleksu problema bitno, povezano je s jednim drugim fenomenom koji se zapravo pokazao u punom svetlu u savremenoj vizuelnoj kulturi, a što je Bart (Barthes) već sedamdesetih godina prošlog veka semiotički artikulirao (*Fotografska poruka, Retorika slike*). To se odnosi na činjenicu da slika poseduje moć, neverbalnu „retoriku slike“, „na način na koji nijedan verbalni ekvivalent to ne bi mogao učiniti“. Poznat je primer „svetih slika“ (ikone iz vizantijske tradicije) i široko rasprostranjenog uverenja da „vizuelne reprezentacije mogu ljudskom umu preneti svoje značenje upečatljivije i neposrednije od bilo kog verbalnog ekvivalenta“:

Tako je, na primer, slika Device kao Hristove majke – prikaz ženske figure obučene u plavu odoru koja, kao konvencionalni stereotip mladalačke lepote i smernosti, sedi na pozlaćenom prestolu sa detetom u naručju – za posmatrača koji je prepoznavao relevantne attribute evocirala ličnost i božanske kvalitete stvarne figure Device Marije. Mada se, sa jedne strane, relevantne odlike koje definišu ovu figuru mogu i te kako dobro opisati i rečima, sa druge strane se može smatrati da vizuelna slika poseduje moć, pa čak i da otelotvoruje misteriju Device na način na koji nijedan verbalni ekvivalent to ne bi mogao da učini. Nesumnjivo je da je upravo ta moć slike da ubedi posmatrača da u njoj počiva neko nematerijalno božansko prisustvo predstavlja činilac koji je podstakao takvu podozrivost ikonoklasta (u razdoblju reformacije). (Potts, 2004: 49)

U svakom slučaju, implikacije moći označiteljskog procesa vizuelnog posredstvom određene konfiguracije oblika (ne samo mimetičkih nego i „apstraktnih“) deluju na poriv da se slika sagleda kao totalitet, kao reprezentacija prisutnosti. Ovaj poriv potiče iz formalnog modela utemeljenog u logici i jeziku; međutim, kako kaže Pers, „znak, da bi ispunio svoju svrhu, mora da aktualizira svoju potentnost, mora biti podstaknut svojim objektom“ (Peirce, 1991: 225). U procesu semiotičke kreativnosti, upravo je vizuelno umetničko delo paradigma efekta „mitske neposrednosti“ kojom znak daruje svoje značenje, čak i bez posredovanja nekog kôda ili interpretativnog čina. Ovo je samo intenzivirana iluzija o neposredovanom pristupu značenju koju nam navodno pruža umetničko delo kroz objektnu prisutnost označiteljske građe; međutim, već samo odvajanje i imenovanje nekog vizuelnog motiva podrazumijeva proces kodiranja. Ako se pozovemo na Bartovu semiotičku shemu (Barthes: 1981), on neposredno zapažanje i prepoznavanje vizuelne činjenice naziva njenim denotiranim značenjem, dok značaj koji joj se pripisuje predstavlja njeno konotirano značenje (proizvod kodiranih kulturnih asocijacija). Ne radi se, dakle, jednostavno o tome da značenje koje pridajemo nekom vizuelnom objektu (na primer, fotografiji) predstavlja „prirodni“ efekat prepoznate slike, nego o tome da je ono projekcija kulturnih (konvencionalnih) sadržaja. Pa čak, kao što je česti poetički slučaj u modernoj umetnosti, kada nema posebne autorske namere da se da značenjska supstancijalnost delu, posmatrajući subjekt se oseća pozvanim da vizuelne forme interpretira kao značajne. Sve se, dakle, transformiše u kôd i strukturu, znak zadire u unutrašnji svet („*macho*“) subjekta jer ga primorava ili uverava da obrati pažnju na njega. Svakako, u prinudi označavanja postoji i ona fascinantna neprozirnost „kada se simbolički poredak jezika naizgled suprotstavlja materijalnoj stvarnosti [predmeta – SBU] koja se opire simbolizaciji“ (Potts, 2004: 57).

Zalaženjem u polje kulturne konotacije, gde inače vladaju sile dominacije, konfrontacije i otpora, najpre su „pogranične“ discipline (strukturna lingvistika, semiotika, gramatologija, analiza diskursa, teorija govornih činova, teorija narativa, retorika) otkrivale unutar odnosa vidljivog i izrecivog, slike i reči, prisne relacije koje koordiniraju vizuelno iskustvo i jezik, slike i reči. One i zaposedaju područje vizuelnosti izazivajući „defanzivni refleks“ istoričara umetnosti, koji se teško rastaju od stare paradigme

o instrumentalnosti reči u službi vizuelnih slika. Ma kako same reči bile značajne za njihovo područje delovanja (interpretacija, eksplikacija, deskripcija i vrednovanje vizuelnih slika), one su vezane za „bazičnu podelu u ljudskom doživljaju reprezentacija, prezentacija i simbola“, koja se naziva „odnosom između vidljivog i izrecivog, između displeja i diskursa, odnosno prikazivanja i govorenja“ (Foucault, 1982; Deleuze, 1988; Mitchell, 1994). I reči i slike, kaže Mičel, imaju svoje dvostruko lice, potencijal prebacivanja „sa reči na sliku“ i obrnuto: „... (reči) oku i uhu prezentuju svoje dvostruko lice: prvo od njih je lice artikulisanog znaka koji pripada nekom jeziku, dok je drugo lice formalnog vizuelnog ili auralnog geštalta, optička ili akustička slika. Mi u normalnim okolnostima usmeravamo pogled na jedno od tih lica, zanemarujući drugo...“ (Mitchell, 2004: 77). I dalje: „Sličan potencijal počiva i u vizuelnim slikama. U činu interpretacije ili deskripcije slika, pa čak i u fundamentalnom procesu prepoznavanja toga što one reprezentuju, jezik zalazi u polje vizije. Štaviše, takozvano „prirodno vizuelno iskustvo sveta, sasvim odvojeno od posmatranja slika, može uveliko podsećati na jezik“ (2004: 78).

Stoga, dakle, Mičel upozorava na njihove sličnosti i razlike, a naročito na razlike koje i izazivaju tako velike rasprave. Slika je vizuelni znak, ona reprezentuje/označava vizuelnu pojavnost objekta/predmeta koji predstavlja: „slika drveta označava drvo, ne samo zbog toga što liči na njega, već zbog postojanja društvenog sporazuma ili konvencije po kojoj mi taj znak 'čitamo' kao drvo“ (2004: 84). No, ona je vizuelna forma koja poseduje značenje, čak i ako ništa ne reprezentuje. Mičel elaborira tu situaciju na poznatom Sosirovom dijagramu dualne strukture lingvističkog znaka, gde horizontalna linija koja razdvaja (ikoničko) drvo od reči „drvo“ (*arbor*) nije ni reč ni slika, već indikator njihovog odnosa u konceptualnom prostoru.

Razlika na relaciji reč/slika, ukratko rečeno, nije naprosto ime za granicu između disciplina ili medijuma ili vrsta umetnosti: to je granična linija koja je od internog značaja i za jezik i za vizuelnu reprezentaciju, prostor ili jaz koji se otvara čak i unutar mikrostrukture lingvističkog znaka i koji se evidentno pojavljuje i u mikrostrukтури grafičke oznake. (Mitchell, 2004: 86)

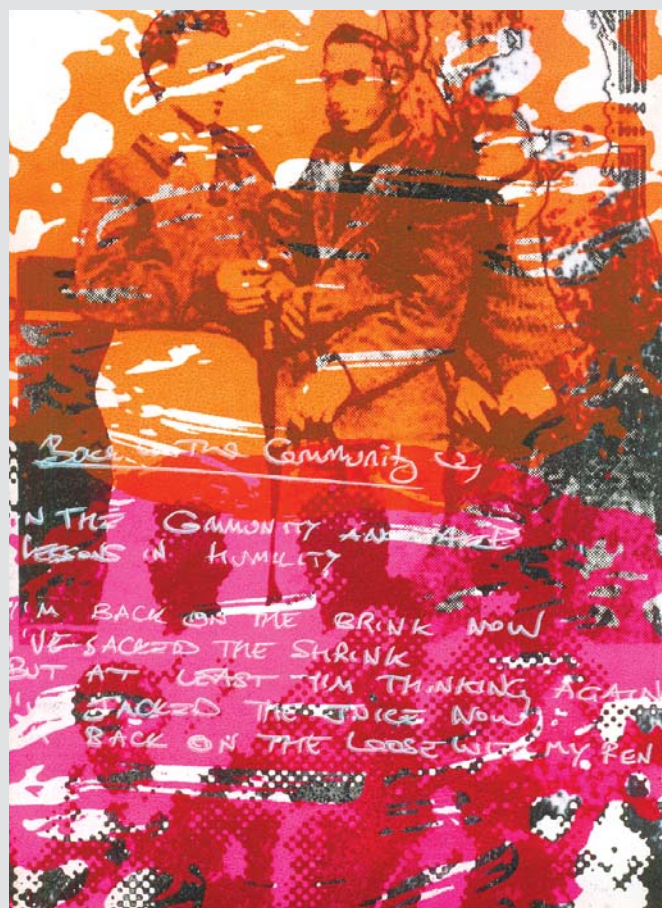
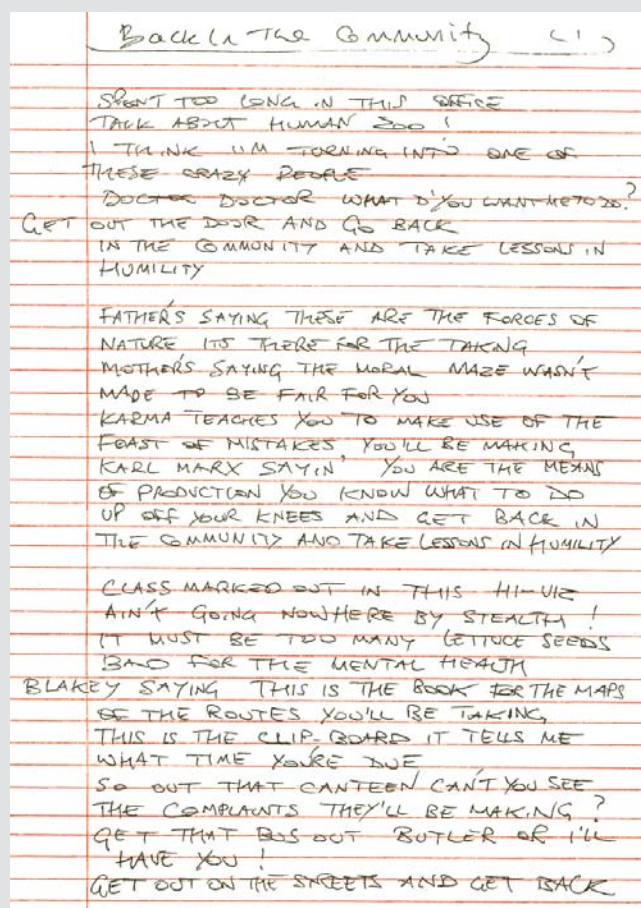
Razumevanje problematike ikoničkog i verbalnog znaka ne temelji se, dakle, na binarnoj pojmovnoj suprotnosti između slike i reči nego na njihovom shvatanju kao dijalektičke figure, kao neke vrste „releja između semiotičkih, estetskih i socijalnih razlika“ (Mitchell). O njihovim granicama i razgraničenjima mogu discipline poput teorije književnosti ili istorije umetnosti pregovarati, otvarati prostore istraživanja i intelektualnog angažovanja, da slika ne ostane nema ili neartikulisana, a reč ne nastavi da preuzima ulogu supervizora nad slikom. Gotfrid Bem citira Kantov slavni *dictum* prema kojem neposredna spoznaja ostaje slepa, a pojam prazan, ukoliko ne sarađuju (Boehm, 1987: 004), što mu dopušta da u studiji *O hermeneutici slike* utvrdi kako se slika iznova pokazuje „u svojoj zapanjujućoj samostalnosti i svojstvenosti, a prevođenje slika-reč postaje problematičan i nesamerljiv postupak“. Svakako, to mu daje pravo i da utvrdi da „izvorište hermeneutike slike jeste tamo gde slikovno iskustvo oka prelazi u medij jezika“ (1997: 65).

Ali, uvek kada govorimo o problemskom kompleksu jezične svojstvenosti slike, pojavljuje se i pitanje društvene konstrukcije „večne prirode“ slike: „slika je nema“ (ali, „govori umesto hiljadu reči“). Ta „večnost“ njene prirode živi od pozadinskih ideoloških i drugih prinuda, kao, recimo, klišeji „žene predstavljaju objekte vizuelnog zadovoljstva za muški pogled“, što se može osvetliti socijalnim i semiotičkim relacijama: „U patrijarhatu, čiji se posao u korist dominacije sastoji u potčinjavanju, podizanju brana, u preobražavanju društvene 'prirodne sile', željom motivisana produkcija nesvesnog kao molekularna nagoniska sila istorije kodirana je potčinjenim polom, ženskošću, i u promenljivim oblicima potlačivanja žena uvek se iznova učvršćivala i potvrđivala“ (Theweleit, 1983: 195). Međutim, ova se kodiranost „potčinjenim polom“ temelji opet na prećutnoj pretpostavci o superiornosti reči nad vizuelnim slikama, jer je „muški pogled“ konstruisan kao subjekt koji vidi i govori, a „ženskost“ kao „drugo“, kao

nemi objekat koji se opaža, kao vizuelna slika. Takva rasvetljavanja traže energiju transgresije („kada žene progovore za sebe“), i to ne samo u graničnom području slika/reči:

Kada neme slike počnu da govore, kada reči naizgled postanu vidljiva telesna prisustva, kada se granice između medijuma rasplinu – ili, nasuprot tome, kada se medijumi „pročiste“ ili svedu na jedinstvenu esenciju – „prirodni“ semiotički i estetski poredak suočava se sa ogromnim naprežanjima, pa čak i sa opasnošću kraha. Priroda čula, medijuma, umetničkih formi – sve to se dovodi u pitanje: „prirodno“ za koga? od kada? i zašto? (Mitchell, 2004: 87).

Ali na pitanje „prirodnog“ (za koga? od kada? i zašto?) ne može se odgovarati tek hermeneutikom slike i reči, bez obzira koliko se trudili oko granice gde slikovno iskustvo oka, živa prisutnost slike, prelazi u medij jezika.



Slika 36: AMLeKa & Vic Godard,
Back in the Community, litografija i serigrafija,
2 x 32 x 22 cm, 2015.

Literatura

- McEvoy, J.P. and Zarate, Oscar. 1999. *Stephen Hawking for Beginners* (Cambridge: Icon Books).
- Deleuze, Gilles. 1996. *Erschöpft* (Frankfurt: Suhrkamp).
- Deleuze, Gilles. 1988. „*The Visible and the Articilable*“, in Deleuze, G., Foucault (Minneapolis: University of Minnesota Press).
- Hamer, Espen. 2009. *Unutarnji mrak* (Beograd: Geopoetika).
- Boehm, Gottfried. 1987. „*Smisao slike i čulni organi*“, u *Gottfried Boehm*, prir. Gavrić, Z. (Beograd: MSU), 1–20.
- Boehm, Gottfried. 1997. „*O hermeneutici slike*“, u *Slika i riječ. Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku*, prir. Briski Uzelac, S. (Zagreb: IPU), 61–98.
- Božičević, Vanda. 1990. *Riječ i slika. Hermeneutički semantički pristup* (Zagreb: HFD).
- Gombrich, E. H. 1982. „*Mirror and Map: Theories of Pictorial Representation*“, in Gombrich, E. H., *The Image and the Eye*, (Oxford: Phaidon), 172–215.
- Gombrich, E. H. 1984. *Umetnost i iluzija* (Beograd: Nolit).
- Goodman, Nelson. 2002. *Jezici umjetnosti: pristup teoriji simbola* (Zagreb: KruZak).
- Frejdenberg, M. Olga. 1986. „*Slika i pojam* (Zagreb: NZMH).
- Baxandall, Michael. 1985. „*Language and Explanation*“, in Baxandall, M., *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, (New Haven: Yale University Press).
- Nelson, R. S. i Šif, R. 2004. *Kritički termini istorije umetnosti* (Novi Sad: Svetovi).
- Potts, Alex. „*Znak*“, u *Kritički termini istorije umetnosti*, prir. Nelson, R. S. (Novi Sad: Svetovi), 42–58.
- Eco, Umberto. 1976. *A Theory of Semiotics* (Bloomington: Indiana University Press).
- Foucault, Michel. 1982. *This is not a Pipe* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press).
- Barthes, Roland. 1981. „*Retorika slike*“, u *Plastički znak*, prir. Mišćević, N. i Zinaić, M. (Rijeka: ICR), 71–82.
- Peirce, Ch. S. 1991. *Peirce on Signs: Writings on Semiotics by Charles Sanders Peirce*. ed. James Hopes (Chapel Hill: University of North Carolina Press).
- Mitchell, W. J. T. 2004. „*Reč i slika*“, u *Kritički termini istorije umetnosti*, prir. Nelson, R. S. (Novi Sad: Svetovi), 77–89.
- Theweleit, Klaus. 1983. *Muške fantazije* (Zagreb: Grafički zavod Hrvatske).

Summary

The discussion on the hermeneutics of the iconic and verbal sign is primarily focused on shedding light on the nature of the linguistic dimension of an image within the complex problems concerning images and words. In the constant logocentric blending of the visualisation of literature and literarisation of the visual, it turns out that the image, as a visual representation, is based on texts and their narration. As a result of the long-lasting predominance of the realistic model of the pictorial sign, made of reproductive semantics and denotation, the real potential of an image in expressing the presence perceivable by eyes – has been neglected. One of the crucial characteristics of the visual is observation or time of perception of what is happening in the process of observation in the mental sphere of articulation and coding of the obvious elements of an image; therefore, in that sense the image is also a logical cognitive category. Liberated from the material dimension as an ontological criterion (the recognition of objects in an image as proof of understanding the image), the pictorial sign manifests special semantic modes, whose potentials are comparable with verbal language as an adopted paradigm of any semantic composition of signs.

Keywords: iconic sign, verbal sign, pictorial difference.

KURT JOS — UTICAJNI GRADITELJ NOVE KOREODRAME

KURT JOOSS — THE INFULENTIAL ARCHITECT OF THE NEW CHOREODRAMA

Vera Obradović

Fakultet umetnosti u Kosovskoj Mitrovici

Univerzitet u Prištini

UDK 793.324

Rezime

Tekst razmatra koreodramsko stvaralaštvo Kurta Josa i njegovu recepciju, odnosno bavi se ekspresionističkim pravcem u plesu s početka XX veka i Josom kao jednim od najznačajnijih reformatora igre, koji će utemeljiti koreodramu kao žanr ravnopravan sa drugim pozorišnim žanrovima. Ekspresionističko igračko pozorište razvili su nemački stvaraoci na polju moderne igre, u vreme socijalne krize. Njihov plesni izraz, kao oblik *novog plesa*, bavio se emocijama i unutrašnjim čovekovim stanjima. U nekim delima i delovima ekspresionističkog plesa možemo tragati za dodirima sa ekspresionizmom u slikarstvu. Koreodramska igra, koja se ovde analizira, pokazala se društveno angažovanom i zainteresovanom za ljudsku sudbinu; ona i danas opstaje kao osobena kritika opštih dešavanja na socijalnom i političkom planu. Koreografija Kurta Josa *Zeleni sto*, koja nastaje u osetljivom trenutku između dva svetska rata, nosi svesvremenu antiratnu poruku. Takođe, u Josovoj koreografiji, koja je bila inspirisana freskom *Totentanz* iz Libeka, kao i večnom umetnikovom zapitanošću nad fenomenom smrti, prikazuje i promišlja večito kruženje koje postoji ne samo u prirodnim, već i u društvenim procesima.

Ključne reči: koreodrama, ekspresionizam, moderna igra, Kurt Jos, *Zeleni sto*, *Ausdruckstanz* i *Tanztheater*.



Kristijan Holder sa Kurtom Josom na probi *Zelenog stola*, 1975.

Uvod

Prisustvo dve snažne avangardne evropske struje, tj. koreografsko stvaralaštvo koje se odvijalo u baletskoj trupi Sergeja Djagiljeva u Parizu i nemački plesni ekspresionizam s početka XX veka - pokrenuće umetnost igre iz konvencionalnosti i otvoriti kako drugačije puteve, tako i nove prostore koreodramskog pozorišta. Dok će Sergej Djagiljev svesrdno da radi na plasiranju ruske kulture sa primenom i primesom svih umetničkih pravaca s početka XX veka (nadrealizam, simbolizam, futurizam, kubizam), i dok će sa avangardnom estetikom svoje baletske trupe postati svojevrsni most između Rusije i Evrope, odnosno Istoka i Zapada, u Nemačkoj će u igri paralelno dominirati plesni ekspresionizam - kao specifična mešavina simbolizma i društvene kritike, koji će postati drugi i drugačiji plesni most između dva kontinenta, Evrope i Amerike. Naravno, Nemački plesni ekspresionizam, koji postaje konstitutivni deo fenomena pozorišta, uspeće da postavi i identifikuje koreodramu kao samosvojnu umetnost. To će učiniti kako za svoje vreme, tako i za budućnost. Hans Brandenburg (1884-1958) je još tada isticao prirodnost i nužnost plesnog u dramskom pozorišnom izrazu.

Na kongresu održanom 1927. godine u Magdburgu, Hans Brandenburg je objasnio da je igra osnovna ćelija sveukupnog teatra, i da bi i igra i teatar trebalo da teže zajedničkom cilju ili estetskom identitetu. Insistirao je da moderna igra, ne samo da ima svako pravo da se preseli sa koncertnih podijuma u svoju sopstvenu zasluženu zonu subvencionisanog teatra, već da bi trebalo da predstavlja očekivani element ukupnog fenomena pozorišta. (Brandenburg 1921: 284).

Na zajedničkom putu stremljenja pozorišta i moderne igre ka istim estetskim uporištima i ciljevima (koji nagoveštava Brandenburg), kao i osvajanjem za modernu igru pripadajućeg mesta subvencionisanih teatarskih kuća - izrazito se nameće Kurt Jos sa svojim radom i stvaralaštvom.

Kurt Jos, kao jedan od najznačajnijih predstavnika ekspresionističkog nemačkog plesa, pored Emila Žak-Dalkroza (Émile Jaques-Dalcroze, 1865-1950), Rudolfa Labana (Rudolf von Laban, 1879-1958) i Meri Vigman (Marie Wiegmann, 1886-1973), i kao jedan od reformatora igre s početka XX veka, zastupao je ideju sinteze ljudskog iskustva kroz umetnost i kritičko prikazivanje društvene stvarnosti. U svojim koreografskim delima sjedinio je ples, izražajni i pantomimski pokret, tekst i dramu, čineći sve to sa osobenošću savremenog satiričnog komentatora, koji iznosi vlastitu kritiku društvenog zbivanja i konteksta. Po shvatanju Kurta Josa, klasičan balet ignoriše emocije. U cilju vitalnosti dramskog izraza i jasnog značenja pokreta, tragao je za kompromisom koji će ujediniti pozitivne aspekte čiste forme klasične igre i novog plesa. Uviđajući da idealan trening za igrače još uvek nije smišljen, istraživao je kako klasičnu tehniku, koja robuje formi, da nadogradi slobodom ličnog izražavanja. Kao i Rudolfa Labana, zanimala ga je psihologija pokreta, odnosno psihološka istina, motivacija pokreta, i na koji način se psihološka stanja emiriraju kroz pokret (Sánchez-Colberg 2012).

Pre će biti da se učenju i predavanju tehničkih veština pristupa kao kreativnom i generativnom procesu kretanja kroz razumevanje implikacija energije kroz prostor - u telu i kroz telo. Skoro kao pozorišna laboratorija, trening uzima formu izučavanja zasnovanog na pitanju 'šta će biti ako (Sánchez-Colberg 2012: 6).

Dodeljuje mu se pripadnost pravcu i generaciji umetnika Nove objektivnosti, koja je u likovnoj umetnosti bila obeležena kritičkim, polemičkim, ironičnim, humornim, ciničnim elementima realističke slike savremenog i urbanog sveta. Služeći se specifičnom simbiozom baleta i ekspresivne igre, a kroz jedinstveni koncept plesnog teatra, tj. koristeći se: 1. klasičnom baletskom tehnikom (koju je, između ostalog, u Parizu učio od čuvene Ljubov Jegorove¹ iz baleta Sergeja Djagiljeva) i 2. Labanovim istraživanjem izražajnog pokreta - birao je teme socijalnog karaktera. Naglašavanjem pokreta određivao se smisao i simbol izvedenog gesta; naročito je dominiralo naglašavanje pokreta u završnoj fazi- tzv. „impakt“. Ideja koja je stajala iza takve dinamike pokreta bila je u funkciji buđenja kritičke svesti kod publike.

Tema fenomena smrti je najviše zanimala i opsedala Kurta Josa kao stvaraoca. Kada je u Štutgartu upoznao Rudolfa Labana na studijama muzike i drame, njegov život je sasvim promenio predašnji tok- Kurt Jos postaje deo igračke trupe, a Rudolf Laban njegov mentor. Celim bićem osetiće da postaje neodvojivi deo umetnosti igre. Naravno, to je predstavljalo teško razočarenje za porodicu, iako su postojali rani nagoveštaji njegovog afiniteta prema plesu, pošto je već sa 14 godina sačinio prvu koreografiju na Šubertovu serenadu *Leise fliehen meine Lieder*. Njegovo poznanstvo sa Rudolfom Labanom, kome je postao učenik i asistent, bilo je od velikog značaja, ne samo za njegov životni i profesionalni put, već u širem smislu - za dalje oblikovanje i razvoj koreodrame uopšte. Godine 1924, zajedno sa Sigurdom Lederom (Sigurd Leeder, 1902-1981),² oformio je prvi muški igrački par, koji je sa solo i duetnim grotesknim koreografijama nastupao po Nemačkoj, sve do trenutka Josove povrede kolena. Uviđao je da moderna igra zaslužuje svoje pravo i istaknuto mesto u sveukupnom teatru. Zanimljivo je to što, iako je balet proglasio *mrtvim iznutra*, on stečeno znanje klasične tehnike i poneto iskustvo iz baletskih škola u Parizu i Beču ne odbacuje, već ugrađuje u svoj pedagoški i koreografski rad. Nije prihvatao niti delio Labanovo nadahnuto verovanje da svaki čovek može da postane igrač. Godine 1927. dobija poziv iz Esena da formira umetničku školu „Folkwangschule“. Postaje direktor škole - u kojoj će se definitivno integrisati ples i teatar. Godinu dana kasnije škola će prerasti u svojevršno koreodramsko pozorište „Folkwang Tanztheater“.

Josovo naiznčajnije delo, koje se smatra istorijskim, a s druge strane predstavlja i izuzetan primer ekspresionističke antiratne koreodrame, jeste *Zeleni sto*³ sa kojim je osvojio prvu nagradu na prvom takmičenju koreografa u Parizu 1932. godine. Osvojio je više od toga - svetsku scenu, i uspešno primenio novu formu igračkog pozorišta u konvencionalnom buržoaskom teatru. Muziku je komponovao Fric Koen (Fritz Cohen) a dizajn je sačinio Hajn Hekrot⁴ (Hein Heckroth). Igrači su bili izabrani iz esenske Opere u kojoj je Jos, pored repertoarskih opera i opereta, radio i nezavisne postavke za igrački ansambl. Tako se u prvim decenijama XX veka događa i ostvaruje značajan pomak i novina – otvaraju se vrata državne, subvencionisane operske kuće, u pravcu nove forme slobodne igre i koreodramskog pozorišta. S tim u vezi Jos je isticao:

Današnji igrački svet mora voditi računa o dva važna aspekta – s jedne strane da zadovolji potrebe teatra, ali u isto vreme da neprestano radi na sveukupnoj ideji igračkog teatra (Manning 1993: 160).

1 Poznata još kao kneginja Trubeckaja. Živela je od 1880. do 1972. godine. Kroz njenu parisku baletsku školu prošle su najveće baletske zvezde. Imala je dar da prepozna mlade talente, formirala je trupu „Balet mladih“ 1937. godine.

2 S. Leder, nemački igrač, koreograf, balet majstor. Sa Josom osniva „Folkwang Tanztheatre“ i sarađuje u radu plesnog odelca škole „Folkwang“. Zajedno emigriraju u Englesku i rukovode Jos- Leder školom i baletom. Po raspuštanju kompanije, on se ne vraća sa Josom u Nemačku, već otvara svoju školu u Londonu.

3 Premijera 3. juli 1932. u Parizu. Muzika: Fric Koen.

4 U literaturi se ponekad umesto Hein navodi ime Heinz (sa z na kraju), a do toga dolazi, najverovatnije, zato što je nemačko ime Hein vrlo neuobičajeno, za razliku od Heinz.

Zeleni sto je predstavljao sagledavanje, tumačenje i lični komentar rata, uz jasnu afirmaciju levičarske politike. To je univerzalna, vanvremenska priča o ratnom stradanju i destrukciji, za koju je sam Jos tvrdio da je donekle inspirisana Prvim svetskim ratom. Međutim, imajući u vidu burne političke događaje u vremenu kada nastaje, posmatrano sa današnje distance deluje i kao lična umetnička prekognicija vremena koje će doći.¹

U Americi Kurt Jos sa *Zelenim stolom* gostuje pred gotovo nepripremljenom publikom, koja je i zbog samog naziva trupe - „Ballets Jooss“ - očekivala susret sa klasičnijim glamuroznim baletskim delom, koje je došlo sa starog kontinenta. Jer ne sme se izgubiti iz vida da je američka publika, pre gostovanja Kurta Josa, imala prilike da se susretne sa evropskim stilom najznačajnijih baletskih trupa kao što su bile „Les Ballets Russes“ Djagiljeva i „Les Ballets Russes de Monte Carlo“. Međutim, Josovo gostovanje koje izneverava očekivanja auditorijuma u smislu dvorske, odnosno spektakularne baletske predstave, izaziva pozitivne reakcije na drugi način i vrši veliki uticaj na američko shvatanje novog plesnog jezika i izraza. Kasnije će „Džofri balet“ biti prva američka kompanija koja koreodramsko delo *Zeleni sto* stavlja na svoj repertoar 1967. godine, pod naslovom *Ples smrti u osam scena*.² Tačnije, Robert Džofri (Robert Joffrey, 1930-1988) je prvi put video *Zeleni sto* kao dečak od 11 godina (kada je Josova kompanija bila na turneji po Americi). Zato će mnogo godina kasnije, podstaknut društvenim zbivanjima, tj. vijetnamskim ratom, postaviti Josovo delo na repertoar svoje trupe, i to kao prva osoba van Nemačke koja je dobila ekskluzivno pravo na njegovo izvođenje. Izvršen je veliki uticaj na javnost. Reakcije su bile različite, a shvatanja *Zeelenog stola* su se kretala od toga da je to propaganda, do toga da je to anticipacija ratnih dešavanja i stradanja.



Dizajn kostima za ulogu Smrti Costume design u baletu Kurta Joossa *Zeleni sto*, Hajn Hekrot (1901-1970), *Jooss Company production*, Pariz

¹ Pošto se nije slagao sa nacizmom i odnosom prema Jevrejima, 1933. godine biva primoran da beži (sa svojom trupom) pred nacističkom najezdom i pretnjom hapšenjem, najpre u Holandiju, potom u Englesku. Na poziv lorda Leonarda Elmhirsta, u Dartington Holu u Devonu (od 1934-1942. godine) ostvaruje vlastiti san o umetničkoj akademiji u ruralnom okruženju. Sa svojom kompanijom, kojoj dodeljuje ime „Ballets Jooss“, obilazi Evropu, boravi u Americi, stiće svetski uspeh i međunarodnu publiku. Kurt Jos postaje britanski državljanin, služi u britanskoj vojsci; njegova baletska trupa je bila deo Britanskog vojnog zabavnog servisa (British Army Entertainment Services).

² Josova ćerka, Ana Markard postaviće *Zeleni sto* u „Velikom kanadskom baletu“ 1991. godine i za „Birmingemski kraljevski balet“ 1992. godine.

Semantika i recepcija koreodrame *Zeleni sto*

Zeleni sto, figurativna simbolička koreografija o velikoj moći rata i destrukcije, sačinjena je od osam scena: 1. Gospoda u crnom; 2. Opraštanje; 3. Bitka; 4. Odmetnici; 5. Izdaja; 6. Kabare; 7. Poslednji; i 8. Gospoda u crnom.

Igrači, odeveni kao džentlmeni u crnom, višesmislenog su i neodređenog identiteta. Mogu da budu diplomate, političari, ambasadori, visoki zvaničnici različitih nacija bilo kog vremena, zapravo svi koji poseduju ratnu moć. Tokom američke turneje koja se odvijala u periodu Drugog svetskog rata, tumačeni su kao nacističke vođe, dok će kasnije u izvođenju trupe „Džofri baleta“ njihovo tumačenje i značenje biti preneto na američku vojnu industriju i vijetnamski rat. U prvoj sceni ssevremeni mnogoznačni likovi, sa maskama preko lica i belim rukavicama, okupljeni su oko velikog pregovaračkog stola, prekrivenog zelenom čojom. Uz muziku (koja predstavlja svojevrtni tango) igraju i gestikuliraju u smislu vešte diplomatske rasprave, nesaglasja, borbe, preuzimanja reči, nametanja dominacije, prividnog traženja rešenja, međusobnog prisluškivanja, i sl. Oni su u komunikaciji društveno pritvorni, uglašeni i pristojni, no njihova „pristojnost“ će za cenu imati ljudske živote. Pozicija tela, kao i kompletna igra i gestikulacija (koja je povremeno dodatno akcentovana i ozvučena njihovim udarima po stolu), označavaju pregovore koji se uzaludno odvijaju, odnosno anticipiranje činjenice da do mirnog dogovora u tom trenutku nije moguće stići. Rat se oglašava i počinje kad (zvučno) opale pištoljima, ali igrači to čine iz lagodnog i opuštenog telesnog stava, prekrštenih nogu, čime se sugerše odnos likova koje tumače prema onome što će izazvati. Kovitlac stradanja se pokreće, a ratna priča koja sledi je uobičajena i univerzalna. Nastupa doba *Danse Macabre*. Smrt (koju je u početku igrao lično K. Jos), prikazana kostimski kombinovanim rešenjem skeleta i vojničke uniforme, zašla je među ljude, hoda svetom, pustošeći sve i svuda oko sebe. Svi su u službi velikog mehanizma rata. Nižu se sumorni, napaćeni likovi, od ratnog profitera do boraca koji se nalaze u akciji, izbeglice, žrtve, unesrećene žene, majka i devojka. Na kraju, kada je Smrt obavila svoju misiju, proizvela pustoš, ali i obnovu i novi početak, ti isti političari, posle velike nesreće čiji su bili tvorci, okupljaju se iznova za stolom za kojim su rat i započeli. Gotovo identičnim gestovima, odnosno vođenim dijalogom, donose odluku o mogućem dogovoru i završetku rata. Istovetni početak i kraj predstave zatvaraju krug, odnosno prikazuju večito kruženje koje je prisutno i u društvenim procesima. "Zeleni sto je snažna optužnica neuspeha Lige Naroda. Zavesa otkriva međunarodnu konferenciju, senilni senatori razgovaraju, svađaju se, razmenjuju se hici, a onda vidimo šta se desi kada se smrt oslobodi i preuzme vođstvo. Zavesa se spušta na ponavljanju prvog čina, fraze, svađe i pucnji. Od svog nastanka *Zeleni sto* postaje sve aktuelniji" (Haskell 1945:173).

Kurt Jos je isticao da *Zeleni sto* nije balet, već igra smrti koju je kreirao zbog očigledne napetosti u Evropi u to vreme. Novi rat je bio na pomolu, ali nacizam nije bio razlog za kreaciju *Zelenog stola*, niti mu je Liga Naroda poslužila kao model za džentlmene u crnom. Pre svega, njega je opsedala i pokretala ideja opšteg fenomena i kulta smrti. Suzan Maning ističe dvostrukost izvora nastanka dela. S jedne strane, na njega je uticala politička satira Kurta Tuholskog (Kurt Tucholsky) objavljena u časopisu „Die Weltbühne“, koji je bio povezan sa levičarskim intelektualnim krugom, a s druge strane, uviđanje činjenice da se kapitalizam i militarizam lako i neminovno udružuju, i da je upravo tim putem preuzeta vlast od Vajmarske republike:

Jos se setio jednog ponavljajućeg refrena u pisanju Tuholskog : Ne verujte u to, ne verujte u to, u te mirovne pregovore. To su sve gluposti, to je sve lažno, oni tajno pripremaju novi rat (Manning 1993: 164).

Sa druge strane, Kurt Jos se očigledno služio idejnim koreografskim rešenjem ritualnog plesa srednjeg veka - *Danse Macabre*, koji se svojevremeno izvodio u okvirima crkve, a u osnovi (po mišljenju K. Zaksa) potiče iz arapskog sveta:

Generalno, ovi pomahnitali plesovi održavani su u crkvenim dvorištima. U skladu sa drevnim verovanjem, igrači su ovde tražili opštenje sa svojom smrću. To je bukvalno bio mrtvački ples. U arapskom kabir znači „grob“, makbara „portu“ i macabr „porte“. Tu ne može biti više ikakve sumnje da ime dolazi iz arapskog jezika, jer znamo da jedan od korenova plesa smrti seže od Arapa (Sachs 1965: 252).

Ples smrti, poznata alegorijska tema srednjevekovne umetnosti, prisutna najčešće na freskama, ali i u muzici, pozorištu, književnosti, prikazuje ljudsku jednakost pred neizbežnim licem smrti, tj. čovekovu trošnu, propadljivu prirodu i prolaznost. Ispod fresaka se nalazio tekst, koji je predstavljao dijalog između smrti i čoveka. Ljudi uz skelete igraju u procesiji, tj. smrt i život idu ruku pod ruku, jedno pored drugog, a plesna formacija može da bude i kružna. Takođe, sve može da nosi i notu crnohumornog. Pred grobom, koji svakog čeka, nema uobičajenih razlika među ljudima, jer smrt neumoljivo odnosi pripadnike svih klasa i dobi, i čini sebe samu jedinim izvesnim pobednikom. Jos se upravo time rukovodio u svojoj postavci koreografije.

Kao što je već napomenuto - Kurt Jos je od mladosti bio impresioniran i zaokupljen temom smrti. Tokom leta 1922. godine posetio je nemački grad Libek, gde ga je inspirisala freska *Totentanz* iz srednjovekovne crkve, a ubrzo nakon toga gledaće i glumačko izvođenje tog plesa. O vlastitoj fascinaciji plesom smrti, u jednom od svojih intervju govorio je:

Video sam čuveni libečki mrtvački ples, seriju slika različitih ljudi kako igraju sa smrću, koja je prikazana kao kostur. Izgleda da je u srednjem veku ljudska mašta bila zaokupljena takvom vrstom igre, koja je zapravo bila simbolički izraz činjenice da će svako umreti onako kako je živio. Smrt je igrala sa prosjakom koji nosi gajde, bilo je zaista lepo, očigledno veseo ples (Walther 1993: 50).

Želeo je da zajedno sa S. Lederom uradi koreografsku postavku viđenog i snažno doživljenog pred freskom u Libeku, ali to nije bilo ostvarivo zbog Josove povrede kolena. Na muziku Morisa Ravela (Joseph-Maurice Ravel, 1875 – 1937) *Pavana za preminulu infantkinju*, uradio je libreto i koreografiju za svoju školu 1929. godine. Danas se sve to čini kao vrsta važne predistorije i uvertire za nastajanje njegovog kasnijeg i najznačajnijeg dela *Zeleni sto*. "Dok je bio na turneji sa Lederom 1926. godine, Jos je načinio svoj prvi pokušaj stvaranja plesa smrti. Njegov plan je bio da predstavi smrt prvo kao kosača, dok bi se on i Leder smenjivali, noseći različite maske, svaki predstavljajući drugačiji lik kako igra duet sa nevidljivom smrću" (Walther 1993: 50).

Nakon koreografije *Zelenog stola*, u Dartingtonu 1935. godine, u Jos- Lederovoj školi, Kurt Jos postavlja svojim učenicima koreografiju naslovljenu kao *Danse Macabre*. Reklo bi se da Jos sagledava bit ljudske egzistencije koreografišući i igrajući spoj bivstva i „ništa“. Jos pleše „ja“ i „ne- ja“, igra ljudsku konačnost, prestajanje života i neprekidnu promenu istog. Semantički značajno jeste upravo to što Kurt Jos lik Smrti (uloga koju je lično izvodio) scenski prikazuje kao Kosača. U simbolima čovečanstva Smrt kao Kosač, koji je predstavljen kosturom, datira još od XV veka. Kosač seče sve što živi. „Sve u čemu život ima puninu i snagu bivstva biva bezbitno pred smrću, vene kao trava pod kosom kosca.“ (Fink 1984: 121). Poput simbola u trinaestoj velikoj arkani tarot karata - to je kostur koji je naoružan kosom, a označava značajnu transformaciju bića i stvari, promenu i neizbežnu fatalnost. To je karta koja govori o dvojakosti smrti, jer predstavlja vrstu prelaza, obnove, promene (Chevalier&Gheerbrant 1989). Sa druge strane, ali i pre svega, srp i kosa predstavljaju attribute božanstava – Hronosa i Saturna, kao i svih drugih likova koji simbolišu Kosača i Smrt. Kosa i Srp su bipolarni simbol vremena koje neizbežno sve uništava, odnosno žetvi koje se ponavljaju radi ponovnog rađanja i obnove. "Smrt prožima život time što pogađa i uništava svaku individuu – ali život podrčava pod smrt svojom plodnošću, svojom snagom stvaranja i rađanja, i okružuje svako individualno umiranje nadživljavajućim svedocima" (Fink 1984: 123). Sveprisutna stalna veza između života i smrti naglašava dominantnu ideju većitog kruženja.

Kao što je već rečeno, ritualni elementi su pronalazili mesto u nemačkom plesnom ekspresionizmu, a u koreografskom stvaralaštvu K. Josa očitavaju se najviše zastupljenošću kulta, tj. arhetipa smrti.

Kristijan Holder, bivši igrač, koji je od svoje devetnaeste godine blisko sarađivao sa Josom sve do njegove smrti, i koji je igrao vodeću rolu, odnosno ulogu Smrti u *Zelenom stolu*, u časopisu „Dance Magazine“ opisao je izmene koje ovo delo trpi u skorašnjim, novijim izvođenjima. Holder argumentovano i kritički daje lični osvrt aktera u odnosu na to koliko je delo izgubilo od svoje prvobitne postavke, u smislu akcentovanja, prikazivanja i semantike pokreta. Očigledno je, kako Holder naglašava u tekstu, da se tokom vremena odvijala postepena sterilizacija koreografije. Pokreti koji obeležavaju Smrt, sa kosom koja seče sve pred sobom, tj. karakterističan pokret dijagonalnog rezanja po vazduhu koji se izvodi bespredmetno, izgubio je svoje suštinsko značenje. Tehnički – ruke su izvodile *legato* pokret, za razliku od nogu koje su sve vreme izvodile *staccato* udarce, simbolično naglašavajući protok i otkucaje neumoljivog vremena (čime je Jos referirao na simboliku Hronosa) (Holder 2013).



Bernt Notke, *Ples smrti (Totentanz)* detalj freske, Crkva Svetog Nikole, Tallin, Estonija, 15. vek

U današnjoj izvedbi se dešava da su svi pokreti u *staccato* artikulaciji. Zadati položaj tela Smrti u nekim trenucima formirao je uglove koji su asocijali na kukasti krst, što se kao pozicija ruku i nogu u novim postavkama i izvođenjima ne može više videti. Svetlosni efekat koji je korišćen u završnoj pojavi Smrti, kada ostaje Smrt konfrontirana naspram publike, svetleći u mraku, takođe je izmenjen, i sada se sve jednovremeno gasi i stapa. Značenje koje je Jos želeo i dao tako osmišljenim svetlosnim dizajnom, u potpunosti se rastače i izostaje promenom svetla. Jos je svaki pojedinačni lik žena izbeglica postavio dajući mu izvesni identitet i različite osobine, što se emitovalo kroz njihov način kretanja i gest. Nažalost, i to je izgubljeno i zamenjeno slikom ujedinjene grupe žena, koje se, unisono igrajući, više ni po čemu ne razlikuju. Zaključila bih da današnji repetitori predstave imaju pogrešnu recepciju dela, odnosno da ne poznaju ili ne mare dovoljno za podtekst, estetiku, semantiku i duboki smisao Josovih koreodramskih rešenja. Zapravo, došlo je do određene desakralizacije dela, kome se pristupilo bez udubljenja. Shvaćeno je kao niz pokreta, bez razotkrivanja značaja, smisla i prvobitno zadate suštine. Otuda višeslojna i bogata koreografska slika biva lišena značenja.

Sinteza klasične i moderne igre, tradicionalnog i izražajnog u koreodramskom kreativnom postupku Kurta Josa

Iako je Kurt Jos dodavao igri groteskno i satirično,¹ a tradicionalnoj baletskoj tehnici moderan pokret i ples - njegova koreodramska dela se u stručnoj literaturi svrstavaju u balet. U Josovom stvaralaštvu događa se sinteza baleta i izražajnog plesa, tzv. *Ausdruckstanz*, koji se zasniva na improvizaciji, a ta vrsta jedinstva i njegovog uticaja ostaje vidna i prisutna u koreodramskom teatru do našeg doba. Termine *Ausdruckstanz* i *Tanztheater* teško je razdvojiti, a upravo je Kurt Jos zaslužan za konstituisanje pojma plesnog teatra. Dakle, ni sam Jos ne posmatra svoja dela kao balet. „Uostalom, Kurt Jos je bio prvi koji je skovao termin *Tanzteater* da bi napravio razliku između svojih prevratničkih dela, kao što je *Zeleni sto*, i standardnog pozorišnog plesa ili različitih varijeteta baleta operских kuća.“ (Manning 1993: 246).

Kurt Jos je način zagrevanja igrača, pored ostalog, zasnivao na prirodnim pokretima, na prirodnoj ekspresiji i pantomimi. Izražajnu snagu gesta izvlačio je iz društveno ustaljenih pokreta svakodnevnog života, ali i iz ceremonijalnog ponašanja, naglašavajući pokret u završnoj fazi (tzv. *impakt*), čime se prikazuje i dodatno naglašava smisao gesta. Primenio je znanje *eukinetike*, Labanove teorije pokreta, koja se bavi dinamikom strukture pokreta i *efortom* kao unutrašnjom motivacijom za pokret. Za plesnu dinamiku je važno sa kojom i kakvom energijom se izvodi pokret. Svakako, Kurt Jos je upotrebio poznavanje Labanove teorije i plesne prakse „iz prve ruke“, ali uz nesputano korišćenje tehnike klasične igre. Međutim, rekla bih da putem kombinovanja različitih igračkih praksi, klasične i moderne tehnike, tj. putem igre strogih formi i igre slobodne ekspresije, koja dekonstruiše striktno utvrđene kanone klasičnog baleta, traga se za rešavanjem antinomije slobode i neslobode, a upravo takav melanž izvođačkih tehnika obeležio je Josov put ka ekspresivnom plesu, odnosno koreodrami. Njegova trupa bila je prva koja je trenirana uz pomoć sinteze dve potpuno raznorodne discipline. Danas, sve renomirane igračke kompanije održavaju i razvijaju plesnu veštinu upravo na način kako je on to činio - primenom klasične i moderne tehnike u treningu. Zapravo, one nastavljaju Josovu tradiciju u smislu kompleksnosti igračkog zagrevanja i pomirenja konflikta između klasičnog i modernog pravca igre. Najvažnija odlika nemačkog ekspresionističkog plesa bila je da je nevažno kako izvedeni pokret deluje, već šta kazuje, koja je njegova poruka. Svaki izvedeni pokret mora biti osvešćen u smislu njegovog značenja i zato mora biti potpuno

¹ Naglašeno groteskno u plesnom izrazu, uz maske i ekcentrične kostime, dopušta komparaciju sa ekspresionizmom i slikarstvom njegovog savremenika, Emila Noldea (Emil Nolde, 1867-1956).



Emil Nolde, *Maske*, ulje na platnu, 1911.

precizan, kao što i emocije treba da budu oslobođene i jasno plasirane putem igre i gesta. Igrač je subjekt plesa koji se upušta u komunikaciju sa svetom oko sebe. Otuda koreodrama, kao specifičan oblik telesnog „pripovedanja“, najsušastveniju potvrdu egzistencije nosi upravo iz nemačkog *Tanzteatra*, čiji je Jos jedan od značajnih predstavnika. „Labanovi učenici, Kurt Jooss i njegov suradnik Sigurd Leeder, obojica su dodijelili naglasnoj dinamici ključnu ulogu, i to ne samo u svojoj estetici nego i u svojoj tehnici treninga, čiji čimbenik naglašavanja proizvodi i povlači cjelokupno tjelesno zalaganje. U koreografiji Kurta Joossa, mjesto naglaska vodi gledateljevo čitanje prema namjeri priče. To je jedan od stupova Tanztheatera, plesnog kazališta u kojem je pokret ne samo nositelj dramske fabule nego i funkcije kritičkog buđenja gledateljeve svijesti. (...) Tako u Tanztheateru gesta proizvodi vlastitu kritiku“ (Louppe 2009: 178).

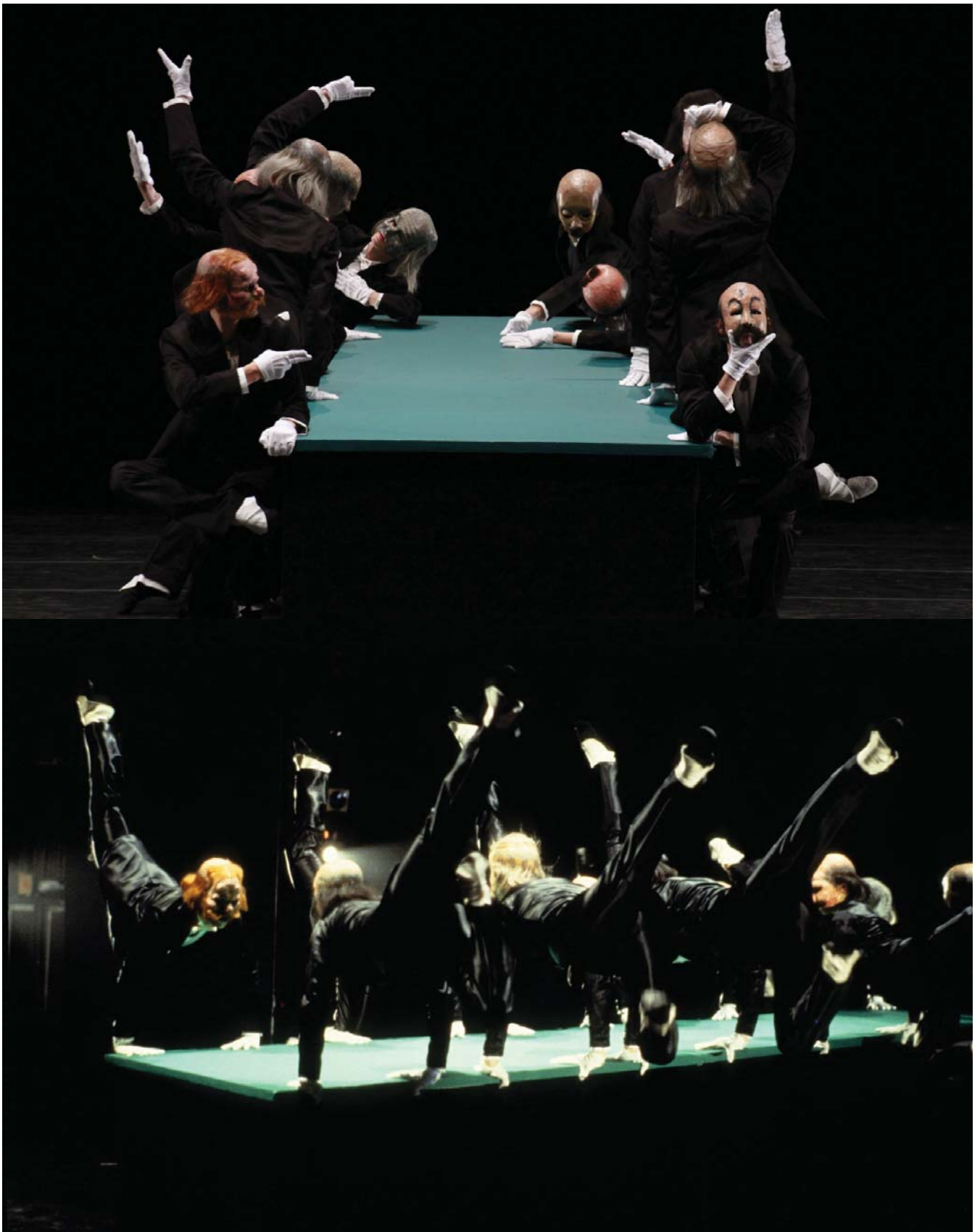
Koreodrama se sve više pojavljuje kao izraz unutrašnjeg iskustva izazvanog društvenim događanjima, i to kod obe strane – kod izvođača i gledaoca. Emocije se provode do publike i kroz publiku, koja nesvesno reaguje telesno, kinestetički, vlastitim mišićima, dok gleda izvođenje, tj. daje svoj kinestetički odgovor koji kod ekspresivnog plesa naročito uključuje emocije.

Laban je verovao da može da se ostvari humanije i bolje društvo uz pomoć igre, dok Kurt Jos, iako je ostavio najpoznatije antiratno koreografsko delo, nije bio ni delimično takav optimista. On smatra da antiratnom koreodramom koju je ostavio svetu nije moguće uticati na političke stavove u društvu, niti bilo šta promeniti u odnosu prema ratu. No, u istoriji igre činjenica je da je postavio najznačajniju antiratnu koreodramu. „Duboko sam uveren da umetnost nikada ne bi trebalo da bude politička, umetnost ne bi trebalo ni da sanja o menjanju ljudskih uverenja. Mislim da nijedan rat ne bi bio kraći, niti bi se mogao izbeći, ako bi smo publiku poslali da gleda *Zeleni sto*“ (Walter 1993: 60).

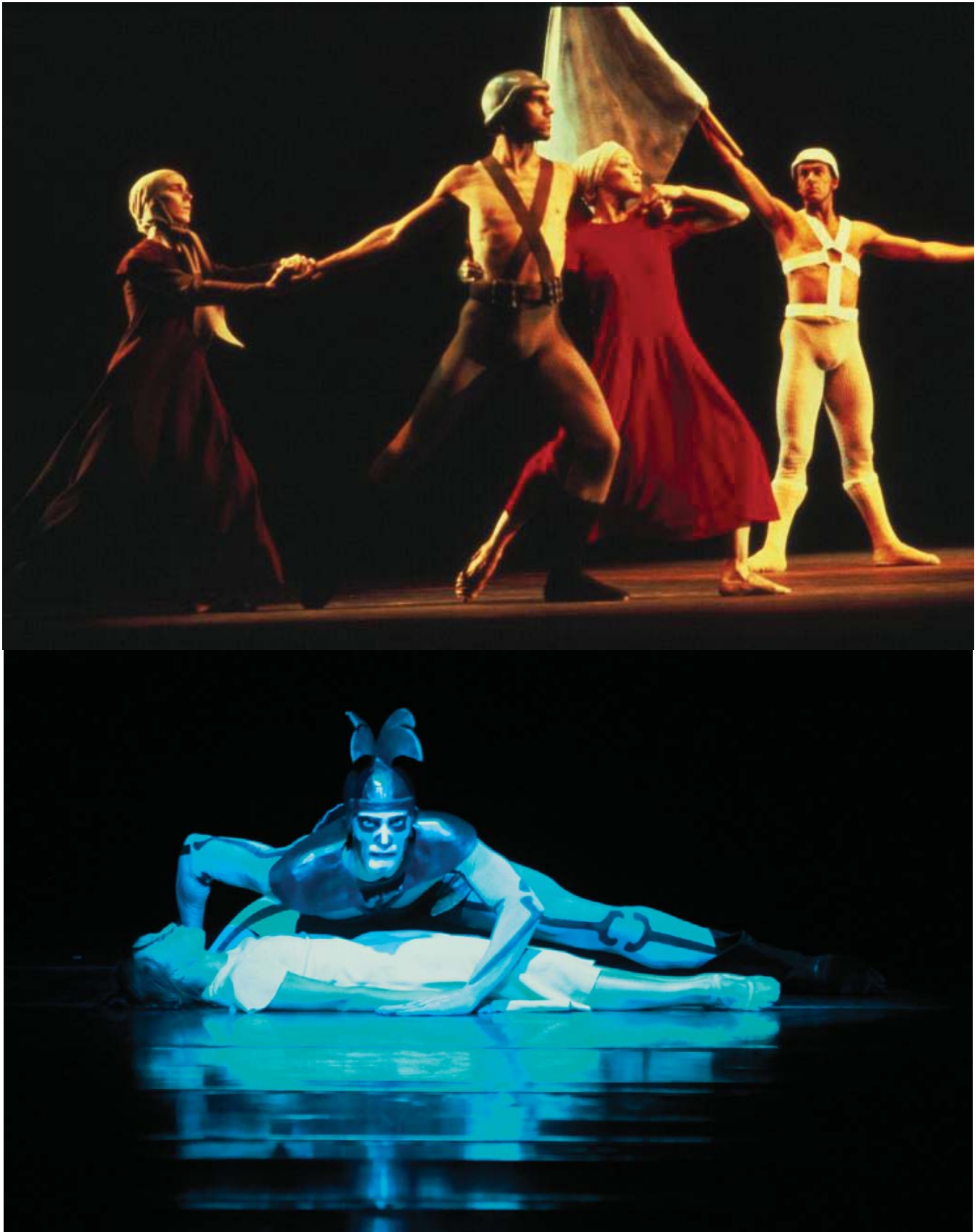
Nakon završetka rata, 1949. godine, Kurt Jos se vraća u Esen, u školu koju je vodio s početka karijere, čime nastavlja rad na unapređivanju i razvoju koreodramskog pozorišta. Odatle će poteći njegova najpoznatija i najpriznatija učenica i naslednica, Pina Bauš (Philippina Bausch, 1940-2009). Uticaji Josovih koreodramskih ideja, promišljanja i stvaralaštva vidni su u njenom koreografskom opusu. Nezaobilazan i dalekosežan je i uticaj koji Zelenim stolom vrši na švedsku umetnicu Brigit Kulberg (Brigit Cullberg, 1908 –), a koji će se dalje preneti na stvaralaštvo njenog sina, slavnog Mat Eka.

„Pošto je gledala *Zeleni sto* u Stokholmu, švedska igranica i koreograf Brigit Culberg, osetila je želju, ubrzo posle premijere, da se školuje kod Josa. Nakon toga, od 1940. nadalje, ona je formulisala sopstvenu sintezu modernizma i baleta. Njeni naponi, koji su očuvali josovski akcenat na teatru i pojačali pozajmice njenog mentora iz (klasičnog) baleta, odavali su snažan ukus mračne psihološke drame“ (Grešković 2005: 114). Zapravo, nakon premijere *Zelenog stola* u Štokholmu Brigit Kulberg će (iako je tada imala već 27 godina) doneti odluku da se profesionalno bavi plesom. Posedujući znanje obe tehnike, (klasične i moderne igre), ona će boraviti u Dartington Holu u Engleskoj od 1935 – 1939. godine, odnosno usvojiće Josovo učenje, shvatanje i estetiku igre, i začće pravac modernog plesa, tj. pokrenuti usvanje novog stila i njegovog razumevanja u Švedskoj. Kreirala je, po Josovom principu, mešavinu slobodnog pokreta i strogih zakona klasične baletske tehnike, odnosno psihološke plesne drame sa elementima satiričnog humora, a takav pristup igri nastaviće se dalje kroz delovanje Kulberg baleta, dok je bio pod vođstvom njenog sina, Mat Eka. (Grešković 2005).

Rečju, koreografsko i pedagoško delovanje Kurta Josa s početka XX veka je s jedne strane pomerilo tokove igracke umetnosti u Evropi i svetu, doprinelo njenom ubrzanom razvoju, a s druge strane i danas snažno emanira kroz savremeno plesno pozorište.



Joffrey Ballet izvodi "The Green Table", fotografija — Herbert Migdol



Plesači Fabris Calmels i Anastasija Holden u baletu *Zeleni sto*, *Joffrey Ballet*, fotografija — Herbert Migdol

Literatura

- Bradeley, Karren. 2009. *Rudolf Laba* (New York: Routledge).
- Chevalier, J., Gheerbrant, A. 1989. *Riječnik simbola, mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi* (Zagreb: Nakladni zavod MH).
- Colberg, Sánchez-Ana. 2012. *Living Philosophies: The tanztheater legacy of Kurt Jooss and Pina Bausch* (Bratislava: Laban Conference).
- Fink, Eugen. 1984. *Osnovni fenomeni ljudskog postojanja* (Beograd: Nolit).
- Grešković, Robert. 2005. *Ballet 101: A Complete Guide to Learning and Loving the Ballet* (New Jersey: Limelight Editions).
- Haskell, L Arnold. 1945. *Ballet* (London: Pelican Books)
- Manning, Susan. 1993. *Ecstasy and the Demon, the Dances of Mary Wigman* (London: University of Minnesota Press Minneapolis).
- Louppe, Laurence. 2009. *Poetika suvremenog plesa* (Zagreb: Hrvatski centar ITI).
- Sachs, Kurt. 1965. *World History of the Dance* (New York-London: W.W. NORTON&COMPANY)
- Walther, Suzanne. 1993. „The Dance Theatre of Kurt Jooss“, in *Choreography and Dance*, An International Journal, Volume 3, Part 2.

Internet izvori:

- Holder, Christian. 2013. "Rant & Rave: When Reviving Becomes Revising", Dance Magazine. <http://dancemagazine.com/issues/december-2013/Rant--Rave-When-Reviving-Becomes-Revising>; 10.3.2016.
- Hans Brandenburg. 1921. „Der moderne Tanz“, in *Theatre Dancing*, UC Press E-Books Collection, 1982-2004, CDL – California digital library University, (California: of California) p. 284-285; <http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft167nb0sp&chunk.id=d0e6701&toc.depth=1&toc.id=d0e6701&brand=ucpress>; 10.3.2016.

Izvori fotografija:

- <http://dancelines.com.au/kurt-jooss-timeless-masterpiece-green-table/>
- <http://teatr Wielki.pl/ludzie/maksim-woitiul/>
- <http://www.christianholder.com/christianholder.com/performances.html>



Maksim Voitiul i Robin Kent u baletu *Zeleni sto*, fotografija Eva Krasučka

Summary

The text addresses the work of Kurt Jooss in the field of choreodrama and the reception of that work, i.e. it addresses the expressionistic movement in 20th century dance and Jooss as one of the most important reformers of dance, who established choreodrama as a genre equal to the other theatrical genres. The expressionistic dance theatre was developed by German authors in the field of modern dance, in a time of social crisis. Their dance expression, as a form of the New Dance, was about emotions and man's inner states. In some works and parts of the expressionistic dance, we can look for a connection with expressionism in art. Choreodrama, which is being analyzed here, has turned out to be socially active and interested in human destiny. To this day it continues to criticize general developments in the social and political sphere. The choreography *The Green Table* by Kurt Jooss, created between the two world wars, carries a contemporary anti-war message. Furthermore, his choreography, inspired by the wall painting Totentanz of Lübeck, as well as by the artist's continuous fascination by the phenomenon of death, shows and contemplates the everlasting circulation, which exists not only in the natural world, but also in social processes.

Keywords: choreodrama, expressionism, modern dance, Kurt Jooss, *The Green Table*, *Ausdruckstanz* and *Tanztheater*.



Ауто — поетике



СТАНИШТЕ ЦРВЕНОГ ЖДРАЛА СЕМИОТИЧКА ВЕЖБА

*THE HABITAT OF THE RED CRANE
SEMIOTIC EXERCISE*

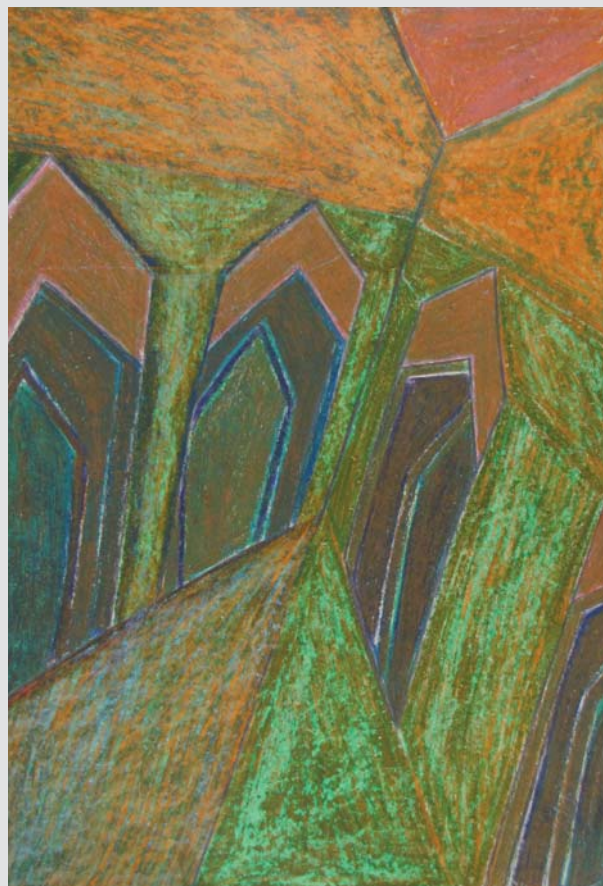
Драгана Станаћев Пуача
Сликарски одсек, Факултет ликовних уметности
Универзитет уметности у Београду

UDK 74:519.76
7.17.9

Резиме

Истраживање је спроведено на основу читања радова из следећих циклуса: *Станиште црвеног ждрала* (1986), *American dream. Облак* (1987), *Моји слатки кавези* (1988), *Златни павиљон* (1995), *Из пустодолске бележнице* (2003), *Анђелу чувару* (2009) и *Долазак херувима* (2012). Рад прати архитектуру у циклусу цртежа *Станиште црвеног ждрала* и истражује утицаје који су га формирали. У раду се, пре свега, анализира утицај српског средњовековног сликарства кроз разматрање инверзне перспективе, њених особености и њене ужљебљености у саму структуру цртежа. *Станиште црвеног ждрала* је рани циклус цртежа из 1986. године и већ као такав носи све оно што ће касније постати атрибут мог уметничког израза. По мишљењу Јурија Лотмана, преплитање семиотике и естетике подразумева две ствари: сусрет естетских и знаковних одлика иманентних самој уметности и заједништво естетике и семиотике у истраживању естетских феномена и система знакова. Генезу естетске чињенице Лотман, слично Мухаржовском, одређује као процес структурирања у снопу функција, па је естетска чињеница функционална структура. Уметност је специфичан облик сазнања, већ по томе што и сама обликује сопствени предмет сазнања. Анка Стојаковић наводи да инверзна перспектива није искључиви систем којим се архитектонски облици и просторне целине описују у равни слике, али је најзанимљивија конструкција простора, чија оригиналност даје посебан карактер целој концепцији слике.

Кључне речи: цртеж, семиотика, обрнута перспектива, знак, архитектура.



Слика 1: Драгана Станаћев Пуача,
Кућа у башти лимунова, из циклуса
Станиште црвеног ждрала, 1986,
уљани пастел и графит на папиру

Анализа прва: Кућа

Циклус цртежа *Станиште црвеног ждрала* рефлексива су Маркесовог утопијског Маконда и Буенос Ајреса из Борхесове ране поезије.

У Борхесовим песмама и приповеткама Буенос Ајрес добија димензије митског града, града лавиринта (Константиновић 2005: 301).

Рад који отвара циклус *Станиште црвеног ждрала*, и по коме је он добио име, представља реконструкцију архитектонског простора из сна: опсесивни црвени простор, који ће се варијацијама преточити у десетине других цртежа, док год не успостави визуелни идентитет над неухватљивим тренутком сновиђења. Паралелно с тим, тече још један ток: рад на цртежима кућа из непосредног суседства: с југозападне стране Булевар, светлост града и улице које се уливају у њега (под ритмом саобраћајног тока смењују се са сенкама на плафону). Паучина, а са североисточне стране Звездара и унутрашња дворишта, степеништа иза стаклених површина прозора, светларници, ходници, пролази. Маховина.

Куће у којима је неко становао или станује. Куће којих више нема, сећање на њих или на људе иза њихових прозора. Људе (не)познатих имена или (не)јасних ликова, људе сенке у мрачним отворима кућа: Кућа човека Цица-маце, Кућа човека са детињим плачем, Кућа од хиљаду врата, Кућа-брод... На неки начин, ова два тока се преклапају, један обликује други. Куће старе са својим укућанима, са људима који у њима живе, имају лица својих власника или немају власника или имају пуно власника... и тај ток се наставља у сценографији над којом дејствује време. С нестанком дневног светла, куће се претварају у облике, и њихова специфичност и карактер долазе до свог пуног изражаја, коју повремено нарушава једино светло у прозорима. Упаљена светлост у прозорима доноси са собом један тако снажан сигнал, да засењује кућу и чини је невидљивом. У тами не постоји облик. Куће имају особине својих становника или носе набој одређених догађаја, реченице, јутра... У годинама сеоба, кад се у сећање није могло призвати нечије лице, цртање куће уместо човека доносило је извесну утеху. Куће угашених тамних фасада са Чубуре, Кућа торањ са друге стране Булеvara...

Куће су отворени дневници нечијег живота, огледало у коме се огледају и они који више не живе ту и они којих више нема са ове стране живота. И тај ток се наставља... Мириси годишњих доба, дневна тишина и ветар у улазима, динамика коју покрива преграда од прозора, али се она испод гiba, обликује, трепери, урушава... У циклусу се смењују ритмови дневних, годишњих, лунарних промена, дан и ноћ, светлост и тама, живот и његово нестајање, доба цветања и доба испражњености, али интензитет боје не нестаје, цртеж се никад не умирује у колориту. Он је блистав и јак, топлина зрачи и из хроматски хладног спектра. Тамо где се боја најкомплексније градила, утрљавани су или скидани слојеви пастела, до углачаности огледала. Све куће у циклусу компоноване су око доминантне дијагонале. У цртежима тамне гaме, дијагонала је мирнија, готово се приближава вертикали. Зато се куће умирују, тону у мрак, ултрамарини, кобалт, љубичасти, зелени, парископлави тонови са понеким наранџастим акцентом, уводе куће у пределе интензивне тишине. У радовима сочног, пастелног фона, дијагонала је изразито динамична. Та њена покретљивост, заједно са смеровима потеза бојом, чине читаву површину цртежа изузетно активном. Дијагонала обезбеђује осећај израстања, куће искрсавају пред нама, ширећи се зракасто преко површине папира. Њихова јака дводимензионалност сугерише њихову ненасељивост. Оне су заузеле, једном заувек, неприступачне, недохватљиве, нема пута који води до њих. Врата су као и прозори, високо изнад домаћаја, и први се приближавају знаку. Знак учвршћује цртеж. Врата и прозори постају језгра око којих ће се даље градити архитектура, цртежи, идеје, концепције. Врата, прозори и њихова умножавања.



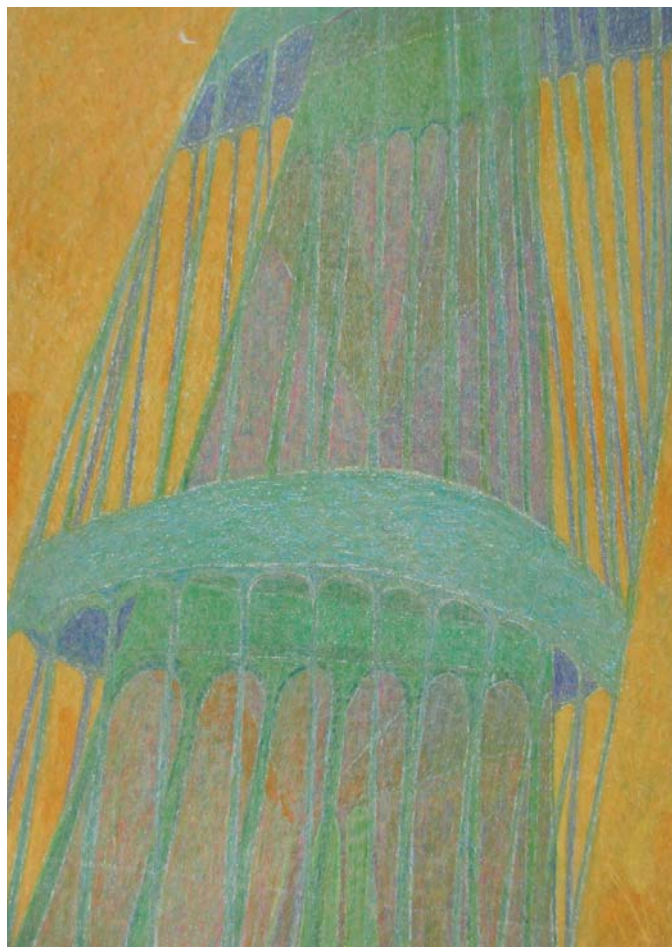
Слика 2: Драгана Станаћев Пуача, *Зелени зид. Макондо*, из циклуса *Станиште црвеног ждрала*, 1986, уљани пастел и графит на папиру

У радовима сочног, пастелног фона, дијагонала је изразито динамична. Та њена покретљивост, заједно са смеровима потеза бојом, чине читаву површину цртежа изузетно активном. Дијагонала обезбеђује осећај израстања, куће искрсавају пред нама, ширећи се зракасто преко површине папира. Њихова јака дводимензионалност сугерише њихову ненасељивост. Оне су заузеле, једном заувек, неприступачне, недохватљиве, нема пута који води до њих. Врата су као и прозори, високо изнад домашаја, и први се приближавају знаку. Знак учвршћује цртеж. Врата и прозори постају језгра око којих ће се даље градити архитектура, цртежи, идеје, концепције. Врата, прозори и њихова умножавања.

Дијагонала у цртеж уводи временско-просторну димензију, јер дели кућу на леву и десну половину, и свако померање елемената архитектуре, било у стубовима, било у отворима прозора или у луковима, има вредност догађаја, протицања времена, лика и његовог одраза у огледалу. Дијагонала добија интензитет увира. Понављање, умножавање, понављање, постаје језик структуре, која се зачиње у *Кући у башти лимунова*, а интензивира у *Кући с хиљаду врата*.



Слика 3: Драгана Станаћев Пуача, *Врата*, из циклуса *American dream*. Облак, 1987, уљани пастел и графит на папиру



Слика 4: Драгана Станаћев Пуача, *Пустинска, Константиноу Л.*, из циклуса *Моји слатки кавези*, 1988, уљани пастел на папиру

Циклус граде парови цртежа и диптиси. *Станиште црвеног ждрала* и *Тарковски* су цртежи који међусобно граде однос, али у значењу. У *Станишту* црвеног ждрала влада црвена светлост зала-ска, а у *Тарковском* се одваја ноћ од јутра. У *Станишту* се око стубова и на вратима трема и на та-ваници хватају прве сенке, а у *Тарковском* у кући високих arkada још траје ноћ, кућа исијава ноћну таму у првој светлости дана. Трема је готово потпуно у мраку, осим светлуцавих линија прозора и врата. У *Станишту* материја трепери руменонанранцасту топлину, у *Тарковском* кућа се хлади у љубичасто плавој еманацији. Ваздух је као црвени облак обухватио станиште, а у *Тарковском* кућа самује препуштена ветровима. *Станиште* се раскриљује својом архитектуром да нас обухвати, а кућа у *Тарковском* узводи на пола пута између Земље и Неба. Испред нас је, пењемо се ка њој.

Опојна свежина *Зеленог зида*. *Макондо*, његова биоморфна структура тактилних преклопа, као површина процветале воде непрозирног дна, зауставља поглед. Снажан однос зелених и црвено-ружичастих, попут аромата, делује на чула. Зелена је необично покретљива, избија из површине цртежа, покривајући и прерастајући зид, зид више и не постоји испод, зелена га надвладава, про-ждире, она сама постаје зид.



Слика 5: Драгана Станаћев Пуача, *Улаз у Лавиринт*, цртежи из 1986, део поставке *Кристални дворац* за Фјодора Михајловича из 2015, уљани пастел и графит на папиру



Слика 6: Драгана Станаћев Пуача, *Кула за Андија Сама, Данилу Кишу*, из циклуса *Долазак херувима*, 2012, графит, акрилик и злато на папиру

Месечина, Борхесу

„У том потопљеном пределу

откупљујем ствари које нисам потпуно разумео.“

Борхес, из песме „Сан“, Дубока ружа (1975)

Као што су и борхесовска огледала метафоре: светови се огледају један у другом, као и књиге и тај *mise-en-abîme*, ти понори што произилазе из понора смисла из којих се тоне у још дубље поноре, јесу само вечне варијације на тему писања и читања, тог великог огледања у највећем од свих лавирината: у библиотеци, тој гробници илузија... Сахрана Х. Л. Борхеса, такође је фиктивна; у сандуку је лежало, дакле, тело једног глумца, а на женевском гробљу почивају кости једног комедијанта, који је своју улогу одиграо доследно и до краја. Дивна бесмртност (Киш 2003: 279).

Киша сребрне Месечине заклања (Борхесов) прозор. Блиставе линије затварају га у тајну. Из њега извирује уска сенка малог павиљона са крилатим стубовима. С његове равне површине, као са плавичастог огледала, диже се спирални стуб. Иза прозора нема зида. Густе линије обрастају кућу. На њиховим испреплетеним гранама нема лишћа, ипак, као бујица надлазе, покривају зидове. Њихова оштра сасушеност открива зиму, ослобађа бело.

Из сребрносивог света сенки и обриса ствари, у којем предмети немају никад коначан облик, белина одводи у угласте, залеђене линије архитектуре мермерних кућа и улица, у високе портале и ограђене тремове без сенки.

Кућа прва еродира. Уместо ње остаје портал. Његова масивна грађа истањује се у пластични украс на левој страни, а архитектура добија заобљену форму. Отвор портала се на десној страни мења, отежава, па се лук отвора помера још више у страну. Та мала померања активирају све тачке композиције и постављају поглед не испред (куће), већ изнад портала.

Кућу с порталом затвара висока решеткаста ограда. Архитектура куће прва еродира, замењује је портал који се отвара својим лучним отвором. Кућа се заобљује, а од масивног портала остаје само пластични украс на левој страни. Отвор портала се мења: у горњем десном углу, линија лука отежава и помера отвор још више у страну. То поставља поглед не испред куће, већ изнад портала. *У dormida en la hiedra*. Архитектура нестаје. Остаје само портал и решеткаста капија. То је прво с чиме се *Месечина* отвара погледу и што лебди над њеном површином: сребрно сиви свет сенки и обриса облика, линије које умножавају линије архитектуре и чине да немају коначан облик.

Сребрносиви свет сенки и обрис облика нестаје у дугим линијама сребрне кише која затвара прозор.

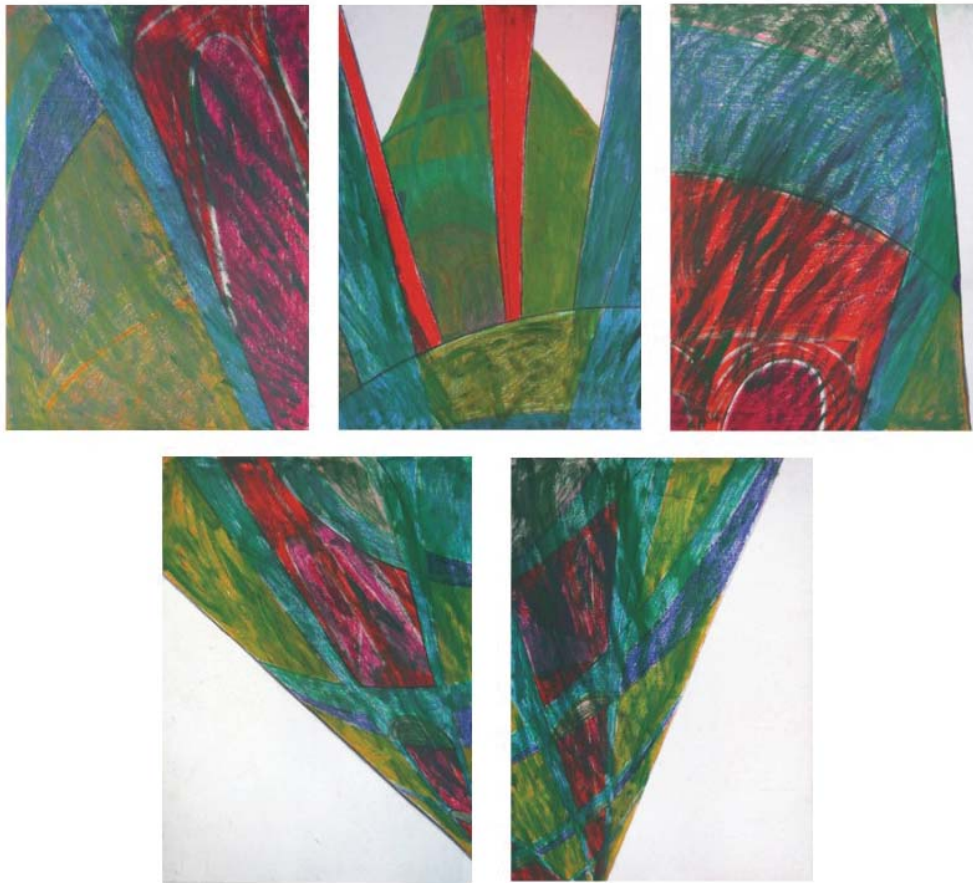
(Месечина)

*Vibrante en las espadas y en la pasión
y dormida en la hiedra,
sólo la vida existe.*

Борхес, *La Recoleta*, Fevor de Buenos Aires (1923)



Слика 7: Драгана Станаћев Пуача, *Месечина, за Борхеса*, из циклуса *Долазак херувима*, 2012, графит, акрилик и сребро на папиру



Слика 8: Драгана Станаћев Пуача, *Сиеста*, из циклуса *American dream*. Облак, 1987, уљани пастел на папиру

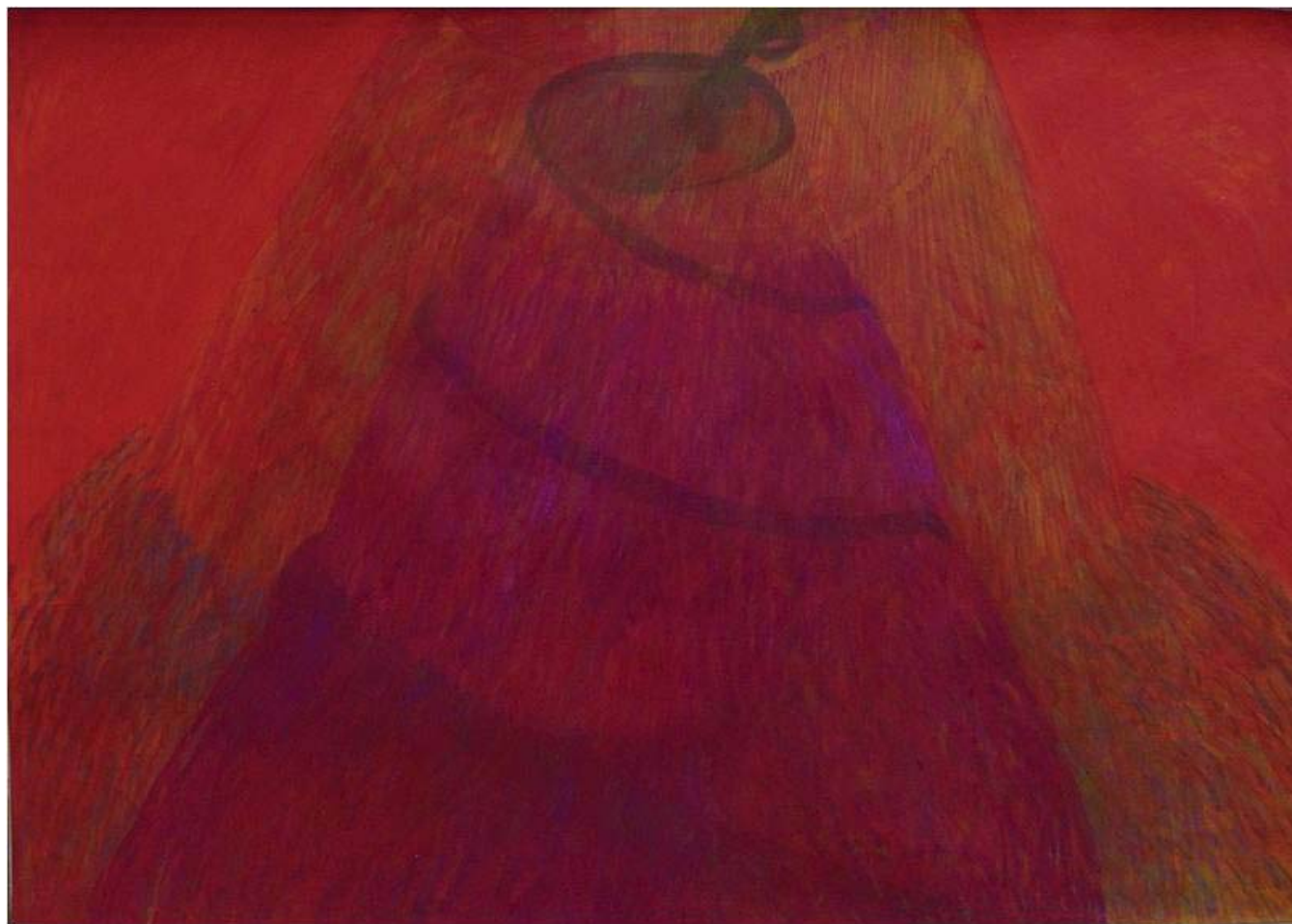
Слика је симбол. Слике су симбол разних страна ствари, разних опажаја света, разних степена синтетичности. Различити начини сликања разликују се један од другог само у равни симболичкој. Природа свих је – симболична.

Павле Флоренски

Одељено оквирима (томе служи рам) од реалног простора, сликарско дело нуди исечак света, виђен са једне фиксиране видне тачке, па се и сами морамо кретати да би у њу стали. У српској средњовековној уметности наше кретање кореспондира са „кретањем“ самих ликова (Петковић 1984: 276). Није програмирана видна фиксирана позиција на коју треба стати, него је напротив, програмирано извесно гледаочево кретање, мењање посматрачких позиција. А то посредно сведочи и да је видна позиција сликара била покретна, динамична. Тачка гледишта је у сликарству, пре свега повезана са начином на који се простор и традиционални предмети приказују на сликарској површини. Слика их може пројектовати тако што ће заузети одређену видну позицију и насликати само оно што се са те тачке види, при чему се све пројектоване паралеле или видни зраци сустижу у јединственом недогледу, и предмети се по дубини- од очне тачке до недогледа -сразмерно смањују. То је линеарна (линијска) перспектива (или централна). Међутим, услов за такво „природно“ виђење јесте да „непомично гледамо једним оком“. Тако добијена слика зове се перспектива, али она не даје оно што људске очи стварно виде.

Прво, гледати једним оком значи укинути природну бинокуларност; друго, непомично гледати значи укидање непрекидног кретања саме очне јабучице и њеног живог погледа; треће, гледати кроз прозирну плочу значи укидање непосредног контакта, укључивање неког посредника између нашег ока и света којег оно види. Та прозирна плоча зове се „Леонардово стакло“, а Берисављенић и Шејка га називају ликораван. У Леонардовом стаклу је Еуклидова геометрија, т.ј. скуп модификованих правила по којима се у науци (геометрији) конструише или моделује простор, а не даје се онаквим какав јесте. Перспективна слика није природна, исто као ни систем централне перспективе: то је услован начин приказивања у равни. Али, ако је услован и симболички (у Касиреровом значењу, дакле исто што и знакован или семиотички), онда се мора допустити да постоје и други и другачији системи приказивања тродимензионалних величина на сликарској површини, који су исто тако „правилни“ и „природни“ као и линеаран.

За тумачење сликарског дела ово допуштање да се слика конструише у више, а не само у једном „природном“ перспективном систему, од кључног је значаја. Јер, како истиче Успенски, *начин конструисања слике и чини сам основ језика сликарства* (Исто: 317). У средњовековном сликарству, посебно у византијском православно-културном кругу, примењивана је обрнута или инверзна перспектива. Неразумевање њеног језика (кода) је почело од тренутка када је централна перспектива у европском сликарству заузела место „природног“ и једино исправног начина представљања на површини.



Слика 9: Драгана Станаћев Пуача, *Из пустодолске бележнице*, слика је из истоименог циклуса, 2003, акрилик и графит на папиру

Према Успенском, овде је у питању унутарња тачка гледишта, унутарња ауторова позиција, као да се и сам налази усред сликаних фрагмената, дакле слика свет око себе. Зато му је стало да прикаже ствари са свих страна које познаје и памти, а не само оно што се случајно са једне стране видне тачке може сагледати.

Зато ће се таква слика одликовати већом затвореношћу, као целовито виђење, а не као летимичан поглед „странца“ бачен на неки „туђи“ свет. Пошто не заузима једну једину фиксирану видну позицију, пошто се не лишава динамике гледања, сликар конструише слику уз сумирање својих утисака, т.ј. утисака које је добио гледајући објекте са више тачака. Ово сумирање изазваће на слици одређене деформације. Пошто се странице предмета раскриљују према нама, т.ј. са својих крајева крећу ка нама и тиме улубљују средину предмета, тај се предмет визуелно угиба (Исто: 320). Ово кретање сликаног објекта у сликарству се често назива његовом четвртом димензијом. То је у ствари испољен фактор време.

Кад сумира утиске од предмета који се креће, средњовековни сликар тај предмет „уврће“. Ако не сумира те утиске, даје их раздвојено, такорећи аналитички. Гледаоцу је остављено да обави сумирање. Будући да су то утисци из различитих временских тренутака, сликар ће засебно фиксирати изглед објекта у сваком од тих тренутака.

Ова динамична видна позиција старом сликару потребна је, по Успенском, зато што не слика издвојен предмет него као предмет са простором који га окружује (Исто: 321).

Сурогати стимулуса, кад их испитујемо из превелике близине, откривају своју варљиву природу која није суштина објекта који предствљају, и потребно им је одређено растојање да би могли да постигну свој иконички ефекат. „Ствар по себи могу да видим само са своје личне тачке гледишта. Ја не уочавам ствар, него искуство које ствар усмерава, свој начин доживљаја ствари (остало је рецимо инференција, претпоставка како би ствар изгледала да и други могу да је виде).“ Сурогат надражаја ми не омогућава да видим (или чујем) са гледишта сопственог субјективитета, под којим се подразумева моја телесност; ствар ми се показује само из једног профила, а не из мноштва профила које би ми нудило стварно опажање (Еко 2000: 298).

Обучавање из перспективе је дресура. Макс Ернст каже: „Прошле су хиљаде година пре него што се човечанство привикло на ту ситницу, па су и многи од нас дошли до тога, само под утицајем васпитања. „Ја добро схватам“, наставља он, „да су ми у узрасту од око три године, цртежи, у којима се чува перспектива изгледали као унакажена слика предмета“ (Флоренски 1979: 63).“

Уметност је један моделативни систем. Уметност служи за преношење обавештења и служи се знаковима на специфичан начин.

Семиотичка школа се не бави преношењем порука, већ нагласак ставља на значење поруке у процесу комуникације. Овде се не издвајају и не подвлаче фазе процеса, већ текст и његова интеракција са културом коју ствара или прима. Да би порука могла да се оствари и разуме, она се кодификује, односно ставља у одређене знаковне форме, које као порука стимулишу примаоца да сам створи своје значење, које је у извесној мери, у складу са значењем које је послато преко поруке.

У истраживањима овог типа, добијају на важности термини, као што су: знак, означитељ, означено, вредност, значење, иконе, индекси, симболи, метафоре и сл., који су на разне начине повезани са грађењем значења.



Слика 10: Драгана Станаћев Пуача, *Носталгија заборављеног предела*, из циклуса *Златни павиљон*, 1995, уљани пастел и графит на папиру

Ту се, такође, појављују структурални модели, који указују на односе између елемената и начине на који они стварају значења. Њих не интересују фазе кроз које порука пролази, већ сама њена структура, низ односа који омогућавају да структура нешто значи (Јањићијевић 2007: 189).

Ово објашњава Лотманов закључак да се информација коју преносе стихови не може на други начин пренети.

Тиме се доказује пуна јединственост књижевне творевине, немогућност раздвајања и засебног изучавања плана израза и плана садржаја (Петковић 1984: 257).



Слика 11: Драгана Станаћев Пуача, *О искушењу*, из циклуса *О Анђелу чувару*, 2009, графит, злато и акрилик на папиру

Свакако се може говорити о бојама, облицима и врстама линија као о знаковима; у сликарству такође постоји извештан скуп конвенција и сл. Међутим, све се те јединице повезују у простору тако да репродукују изглед или лик свог објекта, односно репродукују оно на шта слика упућује (Исто: 324).

Основна је претпоставка да свака уметност, будући да представља комуникациони систем – подразумева постојање засебног језика. Под језиком треба разумети скуп изражајаних и обликовних поступака, који је мање-више познат и творцу и примаоцу уметничког дела. Мера условности или семиотичности није подједнака свуда. Већи број семиотичких карика подразумева периферију уметничког текста, а мање његов центар (Исто: 325).

Сам текст је, у ствари, знак, и свако уметничко дело је особен јединствен знак, оригиналан по садржају. Оно што је информација, међутим, јесте новина и оригиналност уметничког дела, која се огледа у особеном склопу тих елемената и њиховом „уникатном садржају“ (Јањићијевић 2007: 256).

Модел света који сачињава језик, општији је од модела поруке, јер је индивидуалан, пошто настаје у појединцу.

Уметнички језици ранијих епоха и данас чувају своју комуникативност, без обзира што су поруке које су преносили давно престале да имају важност. Лотман каже да језик уметничког дела никако не треба изједначавати са његовом уметничком формом.

Док је језик нешто што постоји и пре самог дела, порука је информација коју доноси сам текст. Језик је непроменљива страна уметничког текста, а порука је променљива и може да застари.

Лотман у уметничком делу, које схвата као комуникациони однос, издваја поруку и језик као два основна аспекта уметничког дела.

Уметност преноси информације својим уметничким средствима која чине њен језик. И тај језик је неопходно познавати да би до комуникације дошло (Исто: 255).

Свака мисао која се одвоји од уланчености у којој се налази- деградира. Ово уланчавање Лотман преводи као структуру преко које се остварује мисао уметника. Идејни садржај дела је сама структура, што значи да је идеја уметности нека врста модела, пошто је само она у стању да „успостави слику стварности“.

Лотман разуме термин језик у семиотичком смислу, као „сваки комуникациони систем који се користи знаковима уређеним на особит начин“. Језик уметности има своја правила, речник, структуру и по томе је сличан другим језицима, мада има и нешто особено по чему се од њих разликује. Уметнички језик је сложенији од природног, јер преноси сложене информације и зато се уметничко дело не може препричати, јер губи свој смисао (Исто: 254).

Језик уметности моделује најопштије аспекте слике света – њене структурне принципе, каже Лотман.

Семиотичка истраживања углавном се примењују на књижевну анализу и митологију. Перс закључује: „Свака мисао је знак“ (Исто: 203).

Семиотика се бави кодовима и системима уопште, у којима су знаци организовани, као и културом, у којој кодови и знаци делују. Тако семиотичари више воле термин читалац него прималац, чак и кад се ради о неком другом медију (филму, уметничкој слици, фотографији), јер читање укључује виши степен активности, а процес читања је друштвено и културно условљен (Исто: 191).

У средишту семиотике је знак.

Семиотика (грч. Семион – знак) је општа наука система знакова и њихових улога у стварању и растварању значења.

Везивање своје или туђе пажње за нешто, предуслов је сваке будуће семиозе. Динамички објекат ноумен, сиров материја интуиције, која није још осветљена појмом категорије, долази тек касније (Еко 2000: 22).

Знак је нешто одакле, сазнајући га, сазнајемо нешто више (Еко 2001: 322).

С друге стране, претпоставка је да се текстови могу бесконачно тумачити (Исто: 320).

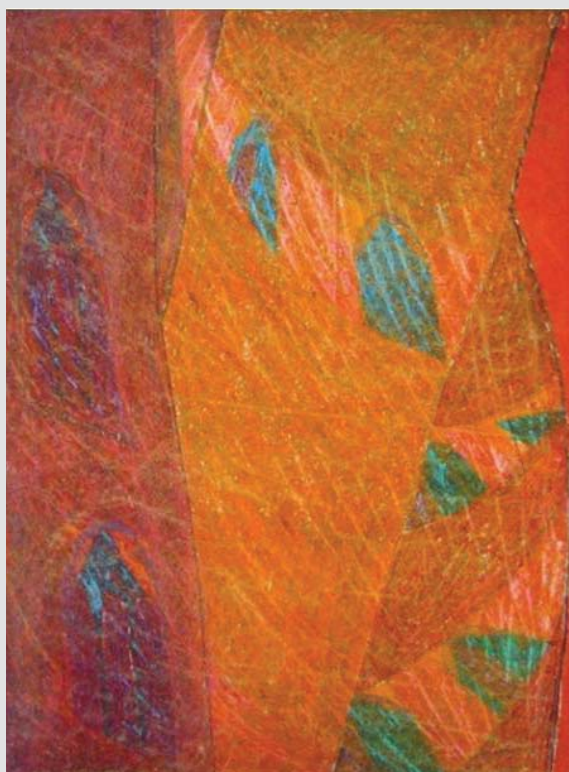
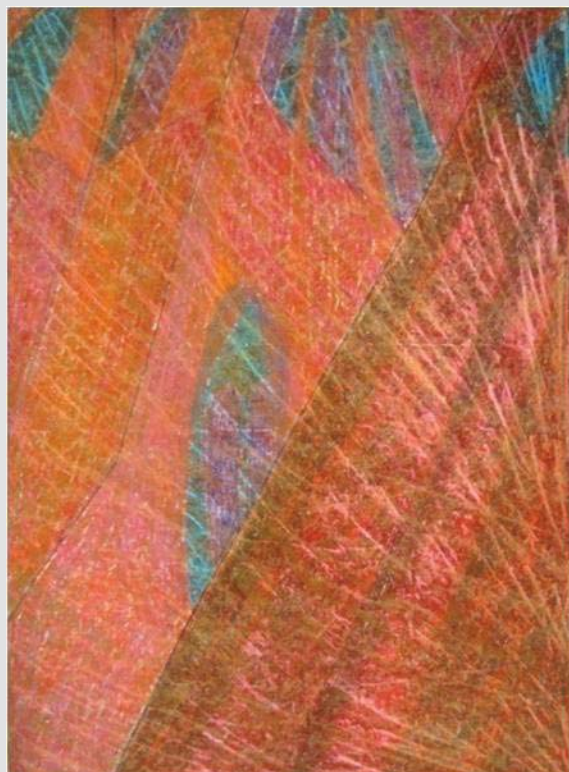
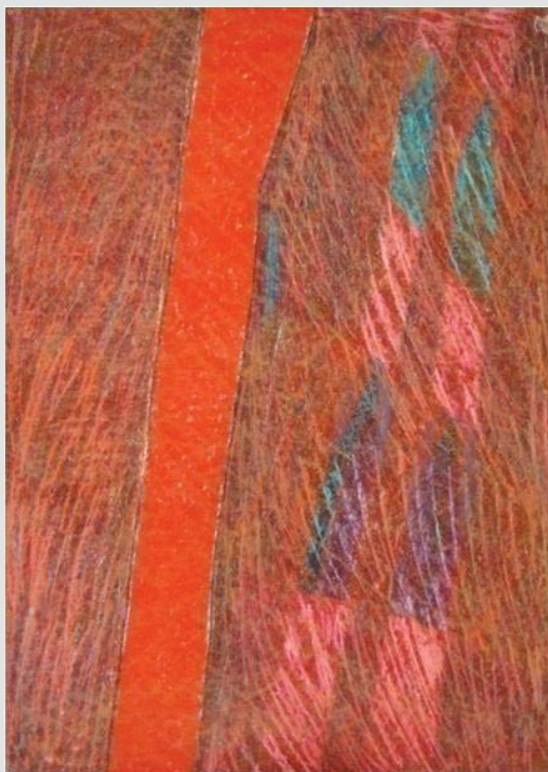
Семиоза је феномен, а семиотика теоријски дискурс о феноменима везаним за семиозу. „Семиотика је дисциплина која изучава суштинску природу и основне варијетете сваке могуће семиозе“ (Исто: 242).

Према грчком рационализму, од Платона до Аристотела, сазнати значи - сазнати преко узрока (Исто: 41).

Биће нам се од самог почетка јавља као производ језика (Еко 2000: 28).

О Бићу се може говорити само кроз песниковане; о несазнајном могу да говоре само песници, мајстори метафоре (која увек указује на нешто друго) и оксиморона (који увек исказује истовремено присуство супротности).

Еко изједначава песнички језик са уметничким (Исто: 36).



Закључно разматрање

Семиотика је филозофска дисциплина, сматра се науком, али може да буде конципирана као активна и критичка теорија знакова (Милијић 1993: 14). По Чарлсу В. Морису, „Семиотика даје један општи језик који је применљив на сваки посебан језик и на сваки посебан знак“. Уколико семиотика испитује основне знаковно- посредничке услове за стварање могућности опажања и стварања, не би требало да буде схваћена у смислу методе и средства анализе, већ је треба, у зависности од случаја, окарактерисати као метатеоријску логику истраживања. У процесу континуиране интерпретације знакова, теорија знакова се заснива на моделу дедуктивно-хипотетичких судова. Семиотика се ослања на модалну логику знака. Интердисциплинарност је одлика семиотике, а логички аспект има значајно место у потврђивању њеног статуса. Чињеница да логички, сазнајно- теоретски и херменеутички аспекти играју одлучујућу улогу у контексту семиотике, не захтева даљу расправу, пошто је очигледно да не би било сазнајног процеса уколико не би постојао знак (Исто: 16).

Естетска вредност се увек јавља у одређеном смислу као естетски знак, т.ј. као чулно опажајна појава (предмет, догађај, радња), која указује на друго и означава друго (Исто: 17).

Конститутивни елемент семиотичке естетике је естетски знак. Јан Мукаржовски је уметничко дело дефинисао као естетски знак, и то као аутономни знак. Семиотичка естетика Мукаржовског заснива се на два принципа: уметничко дело је аутономан знак и уметничко дело је комуникативан знак (Исто: 24). Јуриј Лотман изједначава књижевно уметничку материју са естетском материјом. Лотман упоредо истражује и структуру и функцију естетске чињенице, њена динамичка, многилика и полисемичка својства. Уметнички и естетски феномен Лотман двојачко одређује: као посебну врсту сазнања и посебан облик комуникације (Исто: 27). Уметност за Умберта Ека има сазнајну функцију и на специфичан начин говори о свету, пре свега преко „начина на који се једно дело гради“. Постоји веза између естетике и историје. Објаснити присуство тих веза, значи схватити општу естетску вредност у оквиру једне културе и њену везу са другим врстама вредности. Порука са естетском функцијом има вишесмислену структуру у односу на систем очекивања (код) (Исто: 29). Преплитање семиотике и естетике у радовима Успенског и Лотмана подразумева две ствари: сусрет естетских и знаковних одлика иманентних самој уметности и заједништво естетике и семиотике у истраживању естетских феномена и система знакова (Исто: 103).

Естетско вредносни знак одликује се читавим комплексом значења. Семиотичка карактеристика естетске вредности аналогна је „секундарним моделишућим системима“, који се по степену сложености налазе на вишем нивоу од „примарних“ језичких или лингвистичких система, и подразумевају различите врсте уметности, мит, обред, итд. У секундарним системима (нарочито у уметничким текстовима), за разлику од природних језика, знак не изражава једно, већ има читав низ различитих значења. Семиотика не може да замени естетику, када истражује специфичности и обележја формалне структуре, али семиотичка естетика може да осветли однос ових структура и њима одговарајућих значења, која у непоновљивом јединству образују естетску вредност (Исто: 115).

Литература

- Еко, У. 2000. *Кант и кљунар*, (Београд: Паидеиа).
- Еко, У. 2001. *Граница тумачења*, (Београд: Паидеиа).
- Флоренски, П. 1979. *Икона поглед у вечност, Филозофија и технологија сликарства*, (Београд: Теолошки погледи).
- Јањићијевић, Ј. 2007. *Комуникација и култура, са уводом у семиотичка истраживања*, (Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића).
- Киш, Д. 2003. *Складиште* (Београд: BIGZ Publishing).
- Константиновић, Р. 2005. „Класик XX века“, у Борхес, Луис Х., *Изабране песме и кратке прозе* (Београд: Паидеиа).
- Милијић, Б. 1993. *Семиотичка естетика, проблеми – могућности – ограничења*, (Београд: Институт за књижевност и уметност).
- Петковић, Н. 1984. *Од формализма ка семиотици*, (Београд: Бигз).
- Стојаковић, А. 1970. *Архитектонски простор у сликарству средњевековне Србије*, (Нови Сад: Матица српска).

Summary

The Habitat of the Red Crane is an early cycle of drawings from 1986, and as such already incorporates all that will later become the characteristic of my artistic expression. Therefore, it is in a way a good starting point for the exploration of architectural constructions within my drawing, as well as their semiotic quality. According to Yuri Lotman, the overlapping of semiotics and aesthetics means two things: the encounter of aesthetic and semiotic qualities immanent in art itself, and the combination of aesthetics and semiotics in the framework of research into aesthetic phenomena and the semiotic system. Art is a specific form of knowledge, not least because art itself shapes its subject of knowledge. Anka Stojakovic states that inverse perspective is not the only system based on which architectural forms and spatial wholes are described on the flat surface of the painting, but it is the construction of the space, whose originality endows special quality to the entire concept of the painting, that is the most interesting element. Although all parallel lines converge inversely towards the observer, rather than towards the depth of the painted space, the objects are nevertheless seen from the front. The value of this system of projection, where the construction is created through the changeability of the ocular point, thus opening up different possibilities for underlining the conceptual structure of the painting, can be sufficiently felt if merely one of the elements of the construction, i.e. the position of the ocular point, just partially changes. Thus we would have a structure of a painting completely different from the one that we get by combining different spots of the painting with different heights and from different angles. Although we are used to considering the ocular point as fixed in the construction of a painting, as is the case with modern perspective, its kinetic quality is in accordance with our real perception.

Keywords: semiotics, inverse perspective, sign, architecture.



Слика 13: Драгана Станаћев Пуача, *Слика Град*, из циклуса *American dream. Облак*, 1987, уљани пастел на папиру

АПРОПРИЈАЦИЈА КАО МЕТОД УМЕТНИЧКОГ ИЗРАЖАВАЊА — ДИГИТАЛНИ КОЛАЖИ

APPROPRIATION AS A METHOD OF ARTISTIC EXPRESSION — DIGITAL COLLAGE

Владимир Милановић

Графички одсек, Факултет ликовних уметности
Универзитет уметности у Београду

UDK 004:745.54

Резиме

У тексту је приказан методолошки приступ и теоријски оквир докторског уметничког пројекта *Апропријација као метод уметничког изражавања — дигитални колажи*, одбрањеног на Факултету ликовних уметности, Универзитета уметности у Београду, 2014. године. Предмет истраживања односи се на успостављање теоријског апарата и уметничког израза заснованог на принципима апропријације у сфери ликовне уметности. Анализиран је концепт преузимања репродукција ремек-дела историје уметности и медијских слика, стварање нових визуелних целина (поступцима дигиталног колажирања), начин структурисања временских слојева у једном кадру, рекодирање постојећег садржаја и успостављање новог значења. Фундаментални принципи апропријације као уметничке стратегије разматрају се кроз призму интерсликовности, интертекстуалности и трансфигурације.

Кључне речи: апропријација, интерсликовност, интертекстуалност, трансфигурација



Владимир Милановић, *The Man*,
2012, дигитална штампа

Метода преузимања у уметничкој пракси је до периода модерне била апарат преношења знања и очувања традиције, пре свега кроз поступак копирања узора у процесу уметничког образовања. У модерној уметности, у којој је аутентичност постала доминантни стваралачки модел, апропријација постаје полигон за испољавање индивидуалних поетика аутора. Парадигматски пример су Пикасове апропријације тзв. примитивне уметности, антике, класицизма, ремек-дела Кранаха, Рембранта, Веласкеза, Гоје, Делакроа, Манеа...

Појава репродукције и увођење колажно-монтажног поступка били су од изузетног значаја за наредни ступањ апропријационистичке уметности, од дадаистичког и надреалистичког колажа до попарта и екстатичке мултипликације репродукције код Ворхола. Радикалан рез представља Дишанов редимејд, који редифинише апропријацијски модел у три корака: изабрати, преузети и прогласити сопственим делом.

Постмодерне теорије и уметничке праксе засноване на преузимању или присвајању, које су обележиле уметност од шездесетих, а нарочито од осамдесетих година прошлог века, континуирано опстају и на почетку новог миленијума. У историјском контексту, од фундаменталног значаја је рад теоретичара (постструктуралиста) у успостављању апаратуре и критичке платформе, које су имале одговор у стваралачким праксама, нарочито њујоршке уметничке сцене (такозвана *Picture Generation*) и интернационалне трансавангарде. У анализи веома разуђеног поља постмодерне апропријације, фокус мог истраживања усмерен је на поступке стратешког преузимања постојећих уметничких дела и стилова у ликовној уметности. Овакве апропријационистичке стратегије развијају се у медију сликарства на различите начине: комбиноване слике Роберта Раушемберга, трансавангардна фузија историјских стилова (Сандро Кија, Франческо Клементе), еклектицизам (Дејвид Сејл, Џулијан Шнабел), копистички апропријационизам (Елен Стјуртевант, Мајк Бајдло). У фотографији се успоставља механички еквивалент мануелног копистичког апропријационизма тзв. рефотографија (Шери Ливајн, Ричард Принс), а најдиректнији апропријацијски подухват представљају уметнички пројекти који третирају музејске колекције као редимејд објекте (Мајкл Ешер, Фред Вилсон).

Мој уметнички рад кореспондира са неким теоријским поставкама постмодерне, али их у извесној мери и модификује, надограђује, односно интерпретира, у складу са специфичностима индивидуалног уметничког израза. Колажну структуру рада, изграђену од репродукција уметничких дела и слика медијске културе савременог доба, неизбежно је посматрати у контексту интерсликовности и интертекстуалности. Теорија интертекстуалности Јулије Кристеве као фундаментално својство текста истиче његову везу са другим текстовима. „*Подтекст, хипо—текст, хипертекст, анатекст, паратекст, интертекст, транстекст, текст у тексту* — у комбинацији са *генотекстом, фенотекстом, метатекстом и ауотекстом* — тако су именовани различити аспекти сложене појаве контаката између два текста, а тиме су истовремено потврђени и комплементарност и интерференција перспектива.” (Лахман, 2009: 105)

Ова особина текста у мом раду коришћена је као уметничка стратегија, која поглед на савремену цивилизацију усмерава ка релацији актуелности са историјом. Текстови дневних догађаја о којима смо извештавани путем медија ступају у интертекстуални, или боље речено, интерсликовни однос са историјским сликама и текстовима које заступају. За разлику од радикалног става да интертекстуалност као крајње исходиште води смрти аутора, у мом уметничком поступку истраживање је усмерено ка креативном потенцијалу цитата и алузија.

Освећена интертекстуална димензија рада постаје платформа за индукцију значења контактом две (или више) преузетих слика (репродукција, новинских фотографија). *Битно је, такође, разликовати ову продукцију интертекстуалности од рецепције интертекстуалности, која је одувек била предмет естетике рецепције.*¹ Активна позиција уметника, руковођена субјективним избором, анализом и интерпретацијом постојећих уметничких дела, огледа се у способности да се употребом преузетих елемената успостави значење које изворно не постоји у појединачним референцама. Овај метод сугерише да се о реалности не говори на основу непосредног увида о свету, већ успостављањем релација међу текстовима. По Барту *приказати значи направити референцу не из језика према референту, него између два кода*. У мом раду не постоји директна историјска референца на неки конкретан догађај или појаву, већ користим уметничке интерпретације историјских или митолошких текстова, који у међусобном садејству творе ново значење. Преузете слике, задржавајући у највећој мери свој оригинални изглед, доживљавају реконтекстуализацију, односно, реинтерпретацију, самим чином ступања у однос са другим сликама.



Владимир Милановић, *Time Warrior*, 2014, дигитална штампа



Владимир Милановић, *Time Warrior*, детаљ, 2014, дигитална штампа

¹ Дерида каже не постоји ништа изван текста, а Еко сматра да књиге увек говоре о другим књигама и свака прича приповеда неку већ исприповедану причу.

У овом уметничком пројекту релација референци успостављена је на различите начине: 1) однос два уметничка дела (на пример у графици *Prometheus vs. Prometheus* доведене су у везу Риберица слика и Брекерова скулптура); 2) однос више уметничких дела (у графици *Time Warrior* коришћене су сцене из филмова, фотографије, репродукције скулптура и слика, стварајући комплексну целину која је визуелни еквивалент структури хипертекста); 3) однос уметничког дела и медијске слике (у графици *School* у Рафаелову слику имплементирана је документарна новинска фотографија). Претпоставка да је свако дело текст¹ омогућава креирање комплексне мреже текстова, који у мом раду често имају специфичну наративну организацију.² Уметничко дело које ступа у однос са осталим знацима и постаје део комплексне мреже значења, одричући се своје аутономности, постаје актер текста другог реда. Новонастало значење успостављено је специфичним начином на који су елементи доведени у одређени семантички однос. Ипак, због присуства референтног уметничког дела, које је надограђено учитаним значењима, унутар новонасталог рада се креира вишеслојна и вишедимензионална комуникацијска петља.

Преузета слика и њено значење подразумевају неопходност успостављања става према том значењу. Стваралачка процедура која се може дефинисати као рекодирање, у мом раду подразумева нов приступ у читању постојећих кодова уметности и медијске културе. Она је најчешће спроведена непосредним контактом два знаковна система који функционишу на више нивоа: код конкретног дела, код стила, код уметности (сликарства, скулптуре) и код популарне културе (медија), код времена. Поредак визуелних знакова доведен је у однос кодова који производи нов значењски систем, а резултат динамичког односа елемената имплицира ишчитавање вишеслојног метатекста.

Сам одабир текстова (слика) представља чин интерпретације која одражава гледиште аутора. Селекција, која из несагледивог конгломерата културе издваја одређене слике, вођена је идејом да је у садејству са другим сликама могуће открити или успоставити друге димензије текста. На пример, у графици *Prometheus vs. Prometheus* осветљава се прикривена идеолошка димензија у приказу истог (или сличног) мотива, односно митолошке теме, у делима Хозе Рибере и Арно Брекера. Док Риберино дело приказује Прометејев усуд, кроз ужасе континуиране трауматизације тела, рефлектујући ратне страхоте у Европи 17. века, Брекерова неокласицистичка херојска скулптура из тридесетих година 20. века репрезентује нацистичке идеале супериорног човека, несагледиве снаге и моћи.

¹ Текстуална дефиниција уметничког дела: 1) свако уметничко дело производи или преноси значења; 2) значења уметничког дела аналогна су језичким значењима, будући да је уметничко дело структура знакова; 3) идеални модел производње и преношења значења је текст... Уметничко дело се не посматра као морфолошки и онтолошки заснован уникатни предмет (траг бића, створено дело, производ људског рада) него као облик специфичног језичког рада којим се производе (уводе у културу и размењују) значења другог степена у односу на природни говор (Шуваковић 2006: 47).

² Макс Ернст утемељује форму такозваног *collage-novel*, колажирајући наративне сцене старих гравира.



Владимир Милановић, *Prometheus vs. Prometheus*, 2012, дигитална штампа

Сусрет два текста различите естетске и семантичке позадине у настанку новог дела резултира транспозицијом и трансформацијом извора. Значење слике у слици је модификовано и надограђено у новом поретку знакова. Оно је резултат конотације која је успостављена у новонасталој визуелној и текстуалној структури. Апропријација се у мом раду ослања на постмодернистичку процедуру трансфигурације уметности. Овај поступак, полазећи од претпоставке да уметничко дело зависи од контекста, премештањем дела из једног у други контекст производи ново значење. *Постмодернистичка уметност показује да не постоји изворни контекст уметничког дела и значења, већ да уметничко дело настаје као продукт интерконтекстуалне, интерсликовне и интертекстуалне размене значења* (Шуваковић 1999: 357). Примери трансфигурације у уметничким пројектима су рад Мајкла Ешера на 73. америчкој изложби 1979. године (измештање бронзане реплике скулптуре *Џорџ Вашингтон* Жан-Антоан Худона из 1788. године из екстеријера у изложбени простор музеја), Колекција Бруклинског музеја: *Игра незамисливог* (1990) Џозефа Кошута и пројекат *Минирање музеја* (1992) Фреда Вилсона.

Употреба постојећих слика и текстова у креирању новог уметничког дела претпоставља активну улогу посматрача. Тумачење интегрише индивидуално искуство, предзнање, асоцијативност, јер дело нема чврсто фиксирано значење, већ је отворено за креативно ишчитавање.



Владимир Милановић, *School*, 2013, дигитална штампа

Литература

- Батлер, К. 2012. *Постмодернизам – Сасвим кратак увод* (Београд: Службени гласник).
- Нелсон, Р. С. 2004. „Апропријација“, у *Критички термини историје уметности*, приредили Нелсон, Р. С. и Шиф, Р. (Нови Сад: Светови).
- Сретеновић, Д. 2012. „Од редимејда до дигиталне копије. Апропријација као стваралачка процедура у уметности 20. века“ (докторска дисертација, Филозофски факултет, Универзитет у Београду).
- Шуваковић, М. 2006. *Фаренхајт 387 – Теоријске исповести* (Нови Сад: Орфеус).
- Шуваковић, М. 1999. *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950. године* (Београд – Нови Сад: Српска академија наука и уметности и Прометеј).

Интернет извори:

- Graw, I. 2010. „Dedication Replacing Appropriation: Fascination, Subversion, and Dispossession in Appropriation Art“; <http://www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/12/04.-Graw.pdf> / 19.01.2014.
- Lahman, Renate. 2009. „Intertekstualnost: Pokušaji definisanja pojma, *Časopis za književnost i teoriju — Polja*, 458, 105—106. <http://polja.rs/polja458/458-18.pdf> / 19.04.2014.

Summary

The text elaborates the methodological approach and theoretical framework of the doctoral art project entitled *Appropriation as a Method of Artistic Expression- Digital Collages*, defended at the Faculty of Fine Arts, the University of Arts in Belgrade, in 2014. The subject of research is the establishment of a theoretical apparatus and an artistic expression based on the principles of appropriation in the sphere of fine arts. The text analyses the concept of taking over the reproductions of master-pieces of the history of art and media images, creating new visual wholes (by digital collaging techniques), the manner of structuring chronological layers in one frame, recoding the existing content and establishing a new meaning. The fundamental principles of appropriation as an artistic strategy are viewed through the prism of interpictureoriality, intertextuality and transfiguration.

Keywords: appropriation, interpictureoriality, intertextuality, transfiguration.





Прикази, осврти и есеји



NASTAVNO-UMETNIČKA ZBIRKA FAKULTETA LIKOVNIH UMETNOSTI U BEOGRADU*

TEACHING AND ART COLLECTION OF FACULTY OF FINE ARTS IN BELGRADE

Olivera Erić
Galerija Fakulteta likovnih umetnosti
Univerzitet umetnosti u Beogradu

UDK 7.074:378.6

Rezime

Na primeru Nastavno-umetničke zbirke FLU, u radu se analizira fenomen postojanja univerzitetske umetničke kolekcije, naročito njena svrha, funkcija i značaj za umetničko-obrazovnu instituciju, kao što je Fakultet likovnih umetnosti u Beogradu. Osim na pitanje: "Šta je to što univerzitetske umetničke kolekcije čini tako posebnim?", rad pokušava da odgovori i na pitanja: "Koji su izazovi i dileme sa kojima se univerzitetske umetničke zbirke danas suočavaju?" Cilj rada je da doprinese većem razumevanju značaja postojanja univerzitetskih umetničkih kolekcija, kako među uže stručnom akademskom javnošću, tako i šire, među svima onima koji su zainteresovani za fenomen postojanja zbirki na obrazovnim umetničkim institucijama.

Ključne reči: nastavno umetnička zbirka, učila, reprodukcije, gipsani i bronzani odlivci.



Vajarski odsek (Vojvode Putnika 68), gipsani odlivak
Diodalove *Klečeće Venere*,
250 g, p.n.e, mermer, visina 1,06 m

* Tekst je deo habilitacionog rada *Fenomen zbirke obrazovne institucije, njena svrha, funkcija i značaj – Nastavna umetnička zbirka Fakulteta likovnih umetnosti u Beogradu*, napisanog povodom polaganja stručnog ispita za kustosa u Naronom muzeju u Beogradu, oktobra 2015. godine, pod mentorstvom dr Nikole Šuice, redovnog profesora FLU.

Nastavno-umetnička zbirka Fakulteta likovnih umetnosti u Beogradu sadrži učila, koja su nekada imala didaktički značaj za odvijanje nastave, odnosno funkciju umetničke edukacije, tako da su predstavljala "aktivnu" podršku sprovođenja prakse/ obuke na Akademiji likovnih umetnosti. Danas Nastavno-umetnička zbirka FLU postaje zbirka druge generacije, koja ima "pasivni" karakter, pošto sakupljena učila više ne predstavljaju podršku savremenim procesima predavanja i studiranja na Fakultetu likovnih umetnosti. Izgubivši važnost nastavnog sredstva, većina dela iz ove zbirke, vremenom su "otpisana" kao neupotrebljiva.

Prvobitni sadržaj Nastavno-umetničke zbirke FLU moguće je rekonstruisati preko najstarije sačuvane Knjige inventara, u kojoj se nalazi *Spisak reprodukcija, originala i odliva Akademije za likovne umetnosti u Beogradu*, koji su 50-ih i 60-ih godina prošlog veka vodili bibliotekari FLU, jedno vreme odgovorni Bošku Karanoviću, profesoru FLU od 1949. do 1989. godine.¹

U Spisku najstarije inventarne knjige, između ostalog, navedeno je 412 reprodukcija crteža/ slika svetski i evropski poznatih umetnika (kao što su: Mikelandelo (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni), Direr (Albrecht Dürer), Holbajn (Hans Holbein der Jüngere), Brojgel (Pieter Brueghel), Tician (Tiziano Vecelli), Rembrant (Rembrandt Harmenszoon van Rijn), Sezan (Paul Cézanne), Mane (Édouard Manet), Dega (Hilaire-Germain-Edgar De Gas), Renoar (Pierre-Auguste Renoir), Van Gog (Vincent Willem van Gogh), Gogen (Eugène Henri Paul Gauguin), Pikaso (Pablo Ruiz Picasso)); i 103 gipsana odlivka poznatih dela antičke i renesansne umetnosti (kao što su: *Homerova bista*, Diodalasova (Doidalsas of Bithynia) *Klečeca Venera*, Verokijeva (Andrea del Verrocchio) *Ženska bista sa cvetom*, Mikelandelov *Dan i Rob*) i delova skulptura (kao što su: oko, nos, uho, šaka, glava, ženski torzo, glava).

Najverovatnije je da su neka od ovih nastavnih sredstava sa Spiska Knjige inventara nekada pripadala zbirci, koja je čuvana u posebno namenjenom prostoru, i koja se "aktivno" koristila u umetničkom obrazovanju od osnivanja Akademije likovnih umetnosti 1937. godine do početka Drugog svetkog rata 1941. godine. Mišljenje da su neka dela iz Knjige inventara činila prvu zbirku Akademije, potvrđuje i odluka iz Zapisnika redovnih sednica Profesorskog saveta, koje su vođene u periodu od 8. aprila 1938. do 1. jula 1940. godine, a koja se odnosi na nabavku nastavnih sredstava, tj. učila za "gipsane i slikarske kolekcije – otiske, štampe, a po mogućstvu i originale".²

Međutim, ovo tvrđenje se ne može sa pouzdanošću prihvatiti, pošto je, za vreme rata, a naročito prilikom oslobođenja Beograda, spaljena zgrada Kolarčevog univerziteta, u kojoj su se, pre rata, nalazile prostorije Akademije likovnih umetnosti i verovatno njena zbirka, tako da je veliki broj do tada nabavljenih akademskih učila izgoreo, nestao, uništen i oštećen.

Pretpostavku da je Akademija od osnivanja, a pre Drugog svetkog rata, imala pinakoteku i gipsoteku,³ odnosno reprodukcije crteža/ slika i gipsane/ bronzane odlivke poznatih dela iz istorije umetnosti, potvrđuju sačuvana arhivska dokumenta (izveštaji) o materijalnoj šteti koju je Akademija pretrpela tokom Drugog svetkog rata.

1 Na poslednjoj strani Knjige inventara nalazi se potpisana izjava Boška Karanovića, overena pečatom od voska: "Da ova knjiga inventara reprodukcija, originala i odliva Akademije za likovne umetnosti u Beogradu ima dve stotine strana tvrdi i overava Zamenik dekana Boško Karanović."

2 Arhiv FLU: Knjiga zapisnika Nastavničkog saveta Akademije likovnih umetnosti u Beogradu od 8. aprila 1938. do 1. jula 1940. godine, Zapisnik sednice Profesorskog saveta Umetničke akademije od 30. III 1939. g, str. 26; Dopuna zapisnika redovne sednice Profesorskog saveta od 4. 1940, str. 68.

3 U sačuvanoj arhivskoj građi FLU, umesto termina "gliptoteka" koristi se termin "gipsoteka", zbog toga što su se u njoj pretežno čuvali (i u većem broju) gipsani odlivci.

U "Izveštaju Vanrednoj komisiji za utvrđivanje zločina Hitlerovog uništavanja u Beogradu", sastavljenog 7. decembra 1944. godine, navodi se da su u zgradi Kolarčevog narodnog univerziteta, bile smeštene kancelarije Akademije, biblioteka, gipsoteka, pinakoteka i nekoliko ateljea za izvođenje nastave, da su se u "gipsoteci" nalazili odlivci i otisci originalnih vajarских dela velikih majstora i originalnih dela, odlivenih u gipsu i bronzi u vrednosti od 180.000 dinara, kao i da su se u biblioteci čuvale sveske umetničkih dela sa reprodukcijama.¹

Februara 1945. godine, u "Izveštaju Državnoj komisiji za utvrđivanje štete na prosvetnom polju", pominje se "gipsoteka" u kojoj je bilo 50 komada odlivaka i otisaka vajarских dela velikih majstora u gipsu i bronzi sa postoljima, i da je 250 komada reprodukcija dela velikih majstora iz oblasti slikarstva, grafike i vajarstva, koje su imale paspartue i ramove sa staklom, stradalo u požaru (zajedno sa ormanom specijalno građenim za reprodukcije).²

Tri meseca kasnije, iz "Izveštaja Ministarstvu prosvete Srbije, Odeljenju za nauku, umetnost i kulturu", napisanog 7. juna 1945. godine, saznajemo da se nastava na Akademiji ne može zamisliti bez učila koja služe kao uzorci i da je Akademija imala znatan broj odlivaka u gipsu i bronzi, kao i faksimilnih reprodukcija radova klasičnih i modernih majstora.³

Među stvarima inventara Akademije likovnih umetnosti u Beogradu, koje su uništene, izgorele, odnete i oštećene od strane nemačkih vlasti, u "Izveštaju za Ministarstvo prosvete Srbije, Opšte odeljenje", napisanom 20. avgusta 1945. godine, navodi se "gipsoteka" u kojoj se nalazilo 250 komada odlivaka u gipsu vajarских dela velikih majstora razne veličine i 10 bronzanih figura sa postamentima; i 2000 komada reprodukcija slikarskih dela velikih majstora iz oblasti slikarstva, grafike i vajarstva, koje su većinom bile u boji i sa paspartuima od tvrdog kartona.⁴

Pomenuti arhivski izveštaji prikazuju velika nastojanja profesora da se što pre stvore uslovi za organizovanje nastave na Akademiji, ali istovremeno i nemogućnost države da, u tom trenutku, u ratom uništenoj zemlji, omogući neophodna materijalna i nastavna sredstva za rad. "Savet se složio da bi pitanje ogreva moglo biti rešeno, ukoliko Narodna vlast ne bi sama mogla da zbrine ovu potrebu na vreme, na taj način što bi se obrazovala dobrovoljna ekipa studenata i profesora koji bi negde na terenu izvršili seču drva. Pri tom bi posao mogao biti organizovan tako da studenti imaju mogućnost i za slikarski rad. Druga ekipa ostala bi da pomaže u opravci školske zgrade u Rajićevoj 10, ukoliko bi došlo u obzir, a studente i ove ekipe slali bi u neposrednu blizinu Beograda na smenu... Ukoliko mogućnost pitanja ogreva i zgrade treba da se reši na drugi način, postoji shvatanje u Savetu, bazirano na raspoloženju studenata da se vreme do početka godine upotrebi u korist i studenata i zajednice, tako što bi se grupe studenata i profesora smestile u nekim krajevima gde bi mogli da pomognu meštanima pri poljoprivrednim radovima, a da pri tom rade i na stručnom razvijanju."⁵

1 Arhiva Srbije: Akademija likovnih umetnosti, br. 8, 7.12.1944, "Vanrednoj komisiji za utvrđivanje zločina Hitlerovog uništavanja u Beogradu".

2 Arhiva Srbije: Akademija likovnih umetnosti, br. 9, 28.2.1945, "Državnoj komisiji za utvrđivanje štete na prosvetnom polju".

3 Arhiva Srbije: Akademija likovnih umetnosti, br. 250, 7.6.1945, Ministarstvu prosvete Srbije, Odeljenje za nauku, prosvetu i kulturu.

4 Arhiv Srbije: Akademija likovnih umetnosti, br. 350, 20. avgust 1945. god, "Ministarstvu prosvete Srbije, Opšte odeljenje".

5 Arhiva Srbije: Akademija likovnih umetnosti, br. 250, 7.6.1945, Ministarstvu prosvete Srbije, Odeljenje za nauku, prosvetu i kulturu.

Iako je "štetu" koju je Akademija pretrpela u ratu (što se tiče zgrade i njenog inventara) bilo teško tako brzo sanirati, nisu jenjavale inicijative njenih profesora-osnivača (Tome Rosandića i Mila Milunovića)¹ za nabavku neophodnih učila i ostalog umetničkog materijala iz Peštanske umetničke akademije i Peštanske škole za primenjenu umetnost, kao i drugih sličnih ustanova iz Beča, Lajpciga, Dreždna i Berlina.²

Međutim, pogodan momenat nabavke nastavnih sredstava za Akademiju, pojavio se tek juna 1952. godine, za vreme uprave dekana Akademije likovnih umetnosti, Sretena Stojanovića (1949-1960), koji je kasnije bio i prvi rektor Univerziteta umetnosti (1957-1958). Nastavnički savet uputio je molbu Jugoslovenskoj nacionalnoj komisiji za UNESCO, da se Akademiji poklone reprodukcije koje su, u organizaciji UNESCO-a, u to vreme izlagane u okviru putujuće izložbe po Jugoslaviji. "Nastavnički savet Akademije pozabavio se nedostatkom reprodukcija poznatih umetničkih dela... S tim u vezi Nastavnički savet se složio da bi vas trebalo zamoliti, da poradite na tome, da se ove dve izložbe reprodukcija koje ste prikazali u Beogradu i koje će ići u druge gradove naše zemlje, posle završenog zadatka ustupe Akademiji likovnih umetnosti na dar."³

Iako za sada još nisu pronađena dokumenta kojima bi se utvrdio način nabavljanja/ dospeća najstarijih gipsanih odlivaka na Akademiju,⁴ koji su navedeni u Spisku Knjige inventara, postoji "Izveštaj" upućen Odeljenju za kulturu i umetnost Ministarstva prosvete NR Srbije, u kojem se iznosi stanje gipsoteke na dan 13. novembra 1947. godine i u kojem se konstatuje da je veći deo gipsanih odlivaka-pozitiva i kalupa-negativa uništen u zgradi Kolarčevog univerziteta za vreme oslobođenja Beograda. "Akademija raspolaže vajarskim delima među kojima su sledeći odlivi: Afrodita-Miron, Apolon Belvederski, Beatrica (Laurana), posmrtna maska devojke, ženski torzo, ruka Mikelandela, Desidero de Setinjano, Laurana mala, Mino de Fiezola, Seneka-glava, Homer, Kupačica-Falkone, Betoven-mask, Mikelandelo-Madona, Mojsije-Mikelandelo i Asirska lavica. Negativi: Seneka, Asirski reljef-konj, Mikelandelova ruka, Venera-glava, Satir-poprsje, Donatelo-Bambino, Rob-figura, Rob-poprsje, Verokio, Mino de Fiezola, Fijaminko-desni i levi, Afrodita Mironova, Venera-torzo, Venera-statua, Fidio-konjska glava, dva grčka reljefa, Glava dečaka-reljef, Luka Dela Robija-Madona, Ranjena lavica i Laurana-malo poprsje."⁵

Ključna osoba koja je "odgovorna" za dalji razvoj "gipsoteke", bio je dekan/ rektor Sreten Stojanović, koji je istovremeno zaslužan i za nabavku UNESCO-vih reprodukcija. Juna 1952. godine, Stojanović je uputio Izvršnom odboru narodnog odbora grada Beograda predlog sledeće sadržine: "... da se gipsoteka otvori u krugu Akademije, jer svaka Akademija ima gipsoteku po potrebi nastave, a naša nema zbog nedostatka prostorija. Ova gipsoteka bi mogla da bude tako udešena, da bude pristupačna i javnosti. Ukoliko bi bilo mogućnosti ili lakše se moglo rešiti ovo pitanje, mi bi mogli da preuzmemo na sebe stvaranje gipsoteke i u slučaju ako nam se dodeli zgrada Beogradske zadruga, s tim da nam ova zgrada u Rajičevoj br.10 ostane i dalje na raspoloženje. U tom slučaju mogli bi da držimo galeriju reprodukcija koju imamo, a koju ne možemo da izlažemo."⁶

1 Osnivač Akademije/ Fakulteta likovnih umetnosti u Beogradu, osim Tome Rosandića i Mila Milunovića, bio je i Petar Dobrović (koji je preminuo 1942. godine).

2 Arhiv Srbije: Akademija likovnih umetnosti, br. 297, 4. juli 1945. god, " Zemaljskoj komisiji za utvrđivanje štete na kulturno prosvetnim predmetima ".

3 Arhiva FLU: Akademija likovnih umetnosti, br. 1.001, 7. jun 1952, "Jugoslovenska nacionalna komisija za UNESCO".

4 Gipsani odlivci, koji su navedeni u Knjizi inventara, potiču možda iz vremena osnivanja Akademije 1937. godine, kada su dobijeni procesom preuzimanja materijalne imovine prethodne Umetničke škole ili su vremenom nabavljeni kao neophodna nastavna sredstva Akademije.

5 Isto.

6 Arhiva FLU: Akademija likovnih umetnosti, br. 1.111, 28. jun 1952, " Izvršni odbor narodnog odbora grada Beograda, Stambeno odeljenje".

Predlog dekana Sretena Stojanovića odnosio se na proširenje funkcije "gipsoteke", koja bi istovremeno zadobila važnost zbirke učila i značaj galerije, koja uz gipsane odlivke izlaže i reprodukcije (poklonjene od UNESCO-a), što bi bilo dostupno studentima Akademije i ostaloj zainteresovanoj javnosti.

Takođe, dekan Akademije likovnih umetnosti, Sreten Stojanović, koji je po umetničkom opredeljenju bio vajar, želeo je još i da "gipsoteka" ima funkciju livnice, u kojoj bi se odlivali gipsani i bronzani odlivci sa antičkih i klasicističkih skulptura. "Pored dosadašnjih poslova koje obavlja livnica, njen rad mogao bi se usmeriti u pravcu stvaranja priručne školske gipsoteke... u vidu odlivaka raznih detalja sa antičkih i klasičnih skulptura, a takođe i sa živih modela. Smatram da bi ovakav materijal mogao vrlo korisno poslužiti studentima prilikom njihovog rada."¹

Međutim, do formiranja Zbirke učila Akademije, koja bi imala funkciju gipsoteke/ livnice/ galerije nije došlo, verovatno zbog toga što nije pronađen adekvatan, reprezentativni prostor, u koji bi mogli da se smeste gipsani odlivci i UNESCO-ve reprodukcije poznatih radova iz istorije umetnosti.

Još jedan razlog zbog koga se, možda, nije pristupilo daljem radu na formiranju nastavne/ javne "gipsoteke", nalazio se u promeni načina umetničkog obrazovanja na Akademiji likovnih umetnosti u drugoj polovini 20. veka, koji se sve manje zasnivao na edukativnim metodama koje su bile zastupljene na evropskim akademijama u prošlosti.

Slikarstvo i vajarstvo na umetničkim akademijama 19. veka su se učili kopiranjem dela poznatih umetnika, koja su mogla biti viđena u originalu ili preko svojih gipsanih odlivaka i reprodukcija slika/ crteža. Stoga su u okviru akademija postojale zbirke/ muzeji, u kojima su se čuvala učila, koja su se aktivno koristila u savladavanju umetničkih veština: gipsani i bronzani odlivci, reprodukcije, makete, originali.

Nastava se na akademijama zasnivala na postepenom učenju crtanja po modelu, tako što su se prvo kopirali gipsani/ bronzani odlivci, zatim se nastavljalo kopiranjem reprodukcija slika/ crteža poznatih umetnika, a završavalo se crtanjem po živom modelu (najčešće nagog muškog akta). Postupnost ovladavanja umetničkom veštinom prisutna je i u okviru svake edukativne oblasti koju je trebalo savladati (gipsani odlivci, reprodukcije slika/ crteža, živi model), tako da je kopiranje skulptorskih odlivaka podrazumevalo postepeno savladavanje prikaza ljudskog tela, koje je započinjalo crtanjem njegovih pojedinačnih delova: oči, usta, nos, uši, stopalo, noge, ruke, glava, torzo, što se, na kraju, završavalo ovladavanjem crtačke predstave celog tela.

U *Spisku* Knjige invenatra, pod "Gipsani odlivci", navedena su učila koja su korišćena u akademskoj nastavi postupnog savladavanja crtanja/ vajanja ljudskog tela (*Oko* (učilo), 1 komad, 220 din, br. 25; *Nos* (učilo), 1 komad, 220 din, br. 23/1; *Uho* (učilo), 1 komad, 220 din, br. 24/1; Mikelandelo, *Šaka*, 25 cm, 1 komad, 300 din, br. 15/1; *Stopalo*, 1 komad, 230 din, br. 14/4; *Ženski torzo*, 47 cm, 500 din, br.10); pod "Kalupi", u *Spisku* Knjige inventara, navedeni su još i kalupi-negativi koji su neophodna nastavna sredstva za odlivanje pozitiva (*Ruka kupačice*, 1 komad, 200, br. 15; *Ruka kupačice*, 1 komad, 400, br. 16; *Noga kupačice*, 1 komad, 400, br. 17).

¹ Arhiva FLU: Akademija likovnih umetnosti, 10. oktobar 1952, "Rektoratu i Proforskom savetu Akademije lik. umetnosti".



Vajarski odsek (Vojvode Putnika 68), gipsani odlivak Mikelandelovog
Roba na umoru, 1513-1516, mermer, visina 2,35 m

Akadska nastava bila je osmišljena tako da pripremi početnike, studente umetnosti da preko kopiranja nauče da crtaju po prirodi. Obrazovanje na umetničkim akademijama i školama u Evropi 19. veka, odvijalo se slično nastavi Škole lepih umetnosti (École des Beaux-Arts) iz Pariza. Njenu opredeljenost za negovanje umetničkog stila akademskog realizma delile su i ostale evropske akademije, tako da su studenti učeni da ljudsko telo predstavlja najvažniju temu i da ga treba prikazivati i na idealistički i na realistički način (Ackerman & Parrish, 2003: 10).

Može se reći da je stil crtanja, koji se učio na umetničkim akademijama, predstavljao kompromis između intelektualnih, opštih kvaliteta idealizma i vizuelne tačnosti (preciznosti) i specifičnosti (posebnosti) realizma. "Ovaj kompromis izbegava kako težnju ka preteranom uprošćavanju (pojednostavljenju) linije i forme, što je uobičajeno za praksu idealizma, tako i nesigurne, izobličene oblike beležene od strane optičkih realista" (Ackerman & Parrish, 2003: 130). Ekspresija prikazanih tema bila je "objektivna" imitacija realnosti/prirode, tj. još uvek nije bila zamenjena umetničkom samoekspresijom kao izrazom vlastite ličnosti i subjektivnih reakcija na svet i apstraktne kvalitete umetnosti po sebi (Ackerman & Parrish, 2003: 20). (Ovaj klasični ideal dominirao je umetničkom teorijom i nastavom (učenjem) sve dok ga nije smenio realistički pokret sredinom 19. veka. Posle 1850. nova generacija studenata, zahvaćena principima realizma, pobunila se protiv prakse crtanja po odlivcima, jer su verovali da ih klasična pravila predstavljanja antičke skulpture sprečavaju (i onemogućavaju) da vide prirodu tačnije (ispravnije)).

Prilikom (uvežbavanja) crtanja, pažljivo se birao ugao viđenja odabranog stava/ poze skulptorskog odlivka, tako da svi delovi skulpture (tela) mogu biti sagledani i shvaćeni kada se nacrtaju. Studentu se savetovalo da izbegava izobličenje i "ružnoću" predstava iz realnosti, odnosno, učio je da teži idealizovanim prikazima tela i predmeta. "Akadamski realisti tretirali su ljudsko telo tako što su poštovali njegov integritet (celovitost); oni su dali ljudskom telu osećaj dostojanstva i autonomije" (Ackerman & Parrish, 2003: 16).

Prednost upotrebljavanja odlivaka kao modela za crtanje na akademijama, bila je u tome što je njihova nepokretnost dozvoljavala produženo proučavanje (studiranje) tela viđenog iz jednog ugla. Stoga je nepokretnost modela-odlivka omogućavala početnicima duže studiranje njegove anatomske i formalne građe (nekoliko dana i nedelja), što nije moguće kada se crta po živom modelu (koji zauzima jednu pozu 30 minuta, posle koje sledi odmor).

Budući da su gipsani odlivci beli, njihovim kopiranjem se, isto tako, opazio i značaj svetlosti i senke na površinama odlivka i njihova važnost za crtačko modelovanje. "Akadamski crtač pojednostavljuje i čak izostavlja detalje sa površine kako bi pojačao efekte svetlosti i senke, iluziju volumena (trodimenzionalnosti) i karakter subjekta (teme)" (Ackerman & Parrish, 2003: 15).

Imitacija/ oponašanje/ kopiranje "po prirodi" smatrano je najboljim načinom (metodom) sticanja umetničke veštine, dok su ljudsko telo i portret predstavljali najvažnije likovne motive u umetnosti toga vremena. Tačno ponavljanje radova drugih umetnika, bio je način na koji je umetnik svoju veštinu dovodio do savršenstva (Sretenović, 2013: 175). Smatrano je da kopiranje gipsanih/ bronzanih odlivaka (modela) razvija kod umetnika osećanje "dobrog ukusa", što se zasniva na klasičnoj formi, koja je određena stilom antičkih skulptura. "Ovi modeli namenjeni su da razviju u duši studenata osećaj i ukus za lepo, kroz njihovo upoznavanje sa kreacijama čistog i plemenitog (uzvišenog) stila" (Ackerman & Parrish, 2003: 3).

U Knjizi inventara, pod gipsanim odlivcima, navedena je bista *Homera* (55 cm, 1 komad, 1 500 din, br. 11), koja nije pravi portret mitskog grčkog pesnika iz 8. veka p.n.e, već pre idealizovana invencija iz helenističkog perioda. Pošto je Homer bio veoma poštovan u 19. veku, odlivak njegove biste nalazio se u mnogim umetničkim ateljeima i skulptorskim kolekcijama, kao i akademskim zbirkama učila.



Crtež prema gipsanom odlivku iz Ackerman, M. Gerald. Parrish, Graydon. Charles Bargue with the collaboration of Jean-Léon Gérôme, *Drawing Course*, ACR Edition, Paris, 2003.

Nastava na akademijama 19. veka težila je negovanju klasicističkog ukusa, koji u osnovi predstavlja kombinovanje "lepih" osobina i pojednostavljivanje prikaza njegovim svodenjem na geometrijske oblike. Verovalo se da se anatomija čovekovog tela može lakše shvatiti posmatrajući mršavije (tanje), uglasto telo muškarca nego punije (deblje), okruglije telo žene. "Idealizovano muško telo, prikazano kao antička skulptura, postalo je primer prave (istinite) lepote" (Ackerman & Parrish, 2003: 182).

U *Spisku* gipsanih odlivaka, navedene su gipsane kopije klasicističkih dela poznatih umetnika, kao što je Mikelandelov *Rob na umoru* (Mikelandelo, Rob, 210 cm, 1 komad, 15 000 din, br. 59). Po mišljenju nekih istoričara umetnosti, ova skulptura predstavlja neoplatonističku sliku tela kao zemaljske tamnice duše, tako da se trake od kože oko grudi *Roba*, tumače kao okovi koji zadržavaju njegovu dušu da odleti na nebo i doživi čistu i potpunu istinu (Ackerman & Parrish, 2003: 108).

Nagi ženski modeli nisu upotrebljavani na časovima crtanja na većini akademija u 19. veku. Smatrano je da je lakše održati disciplinu među studentima muškarcima kada je i nagi model bio muškog pola (Ackerman & Parrish, 2003: 182). Od studenata se očekivalo da uče kako da crtaju žensko telo sa skulptura (Ackerman & Parrish, 2003: 180). Klasične antičke statue predstavljaju žensko telo u idealizovanom obliku, na sličan način na koji prikazuju i muška tela. "Mnogi umetnici – poslušni, neporočni, sramežljivi ili stidljivi – koristili su antičke skulpture kao modele (obrasce) sa kojih su učili kako da prikažu žensku anatomiju... pojednostavljivanje (uprošćavanje) prirodnih formi pomoću geometrije, kao što su poluloptaste ženske grudi, predstavljalo je korak ka idealu, dakle ka moralnom mišljenju" (Ackerman & Parrish, 2003: 182).

Među gipsanim odlivcima koji su navedeni u *Spisku*, nalazi se *Klečeća Venera* (u prirodnoj veličini, 1 komad, 15 000 din, br. 52/2) grčkog umetnika Diodalasa, iz 3. veka p.n.e. Na ovoj skulpturi glatkoćom epiderma sugerisana je ženska put i trenutak u kojem se telo priprema da iz statičnog pređe u dinamičan položaj. Slično Lisipovoj shemi predstavljanja figure "zatečene u pokretu" i ova figura predstavlja momenat kada se pri kupanju nešto "čulo", pa je istovremeno u tom pravcu boginja okrenula glavu, spremna za pokret (koji će je podići iz čučeca položaja) (Bogdanović 2004: 88). "Manifestovanje životnih aktivnosti u mrtvom materijalu – kamenu, poput one u predstavi *Afrodita koja čuči*, gde je telo u zatečenom stanju kao u samo prolaznoj fazi pokreta ka nekom drugom pokretu, kao na primer što se podrazumeva da će iz čučanja ustati i odatle otići, čini do kraja sugestivnom tu aktivnost u njenoj životnosti u svakom deliću predstavljenog tela (Bogdanović, 2004: 88).

Može se reći da je Akademija likovnih umetnosti u Beogradu od svoga osnivanja 1937. godine imala reprezentativnu zbirku učila, koju su činili gipsani/ bronzani odlivci i reprodukcije crteža/ slika poznatih dela antičke i klasicističke umetnosti, kao i umetnosti akademskog realizma. Tokom Drugog svetskog rata, veliki broj nastavnih sredstava zbirke Akademije je uništen. Posle oslobođenja, postojale su inicijative da se nabave učila iz inostranstva, odnosno, da se započne sa formiranjem Gipsoteke/ Galerije/ Livnice koja bi imala "aktivnu" ulogu u nastavi i bila otvorena za zainteresovanu javnost, pošto bi čuvala, izlagala i odlivala gipsane/ bronzane odlivke i prikazivala reprodukcije crteža i slika. Međutim, predlozi obnove akademske zbirke, za koje su se prvo založili profesori osnivači Akademije, Toma Rosandić i Milo Milunović, a posle njih i dekan Akademije, Sreten Stojanović, nisu se ostvarili, zbog nepostojanja odgovarajućeg prostora u kome bi se nalazila zbirka Akademije.

Kasniji razlozi koji su doveli do zaborava ideje stvaranja akademske zbirke učila, nalazili su se u promeni nastavnih kurikuluma i metodologije umetničkog obrazovanja na Akademiji likovnih umetnosti. Postepeno kopiranje gipsanih odlivaka/ reprodukcija smenio je metod ovladavanja likovnim elementima (linija, boja, svetlost, senka) i kompozicijom (forma, prostor) kako bi se kreirala lična poetika sopstvenih umetničkih doživljaja.

"Ovakav pristup poslu izbacuje u prvi plan subjektivne karakteristike i afinitete studenata i omogućuje nastavniku da u punoj meri sprovodi princip individualnog formiranja ličnosti u zanatskom i umetničkom smislu... Napori nastavnika se usredsređuju na to da se, sledeći već ranije sagledane pravce istraživanja i interesovanja studenata, prate i pomažu njihovi pokušaji u pogledu pronalaženja i usavršavanja sopstvenog stvaralačkog lika (Nastavni plan FLU, 1978).

Nastavna umetnička zbirka Akademije/ Fakulteta likovnih umetnosti i njena učila vremenom su pala u zaborav. Pojedina nastavna sredstva, zapisana u najstarijoj Knjizi inventara, sačuvana su i nalaze se smeštena po hodnicima glavne zgrade Fakulteta (Rajićeva 10) – gipsani odlivak Diodalasove *Klečeće Venere* (250 godine p.n.e, mermer, visina 1,06 m) i Vajarskog odseka (Vojvode Putnika 68) – gipsani odlivak Mikelandelovog *Roba na umoru* (1513-1516, mermer, visina 2,35 m) i gipsani odlivak još jedne Diodalasove *Klečeće Venere* (250 godine p.n.e, mermer, visina 1,06 m).

Uspomenu na postojanje nastavnih učila sada čuvaju stara dokumenta i najstarija Knjiga inventara. Osim toga, ova stara arhivska građa, zadržava sećanje i na posleratno vreme i njegov "rečnik", u kome su politički podobni pojedinci imali moć da, između ostalog, utiču i na formiranje zbirke Akademije/ Fakulteta likovnih umetnosti.

Pisanje o Nastavno-umetničkoj zbirci Fakulteta likovnih umetnosti bilo je motivisano, s jedne strane, željom da se podseti na fenomen postojanja akademske zbirke učila, a s druge strane, da se pokrene inicijativa njenog očuvanja, pošto predstavlja značajno svedočanstvo prošlosti života i rada na Akademiji likovnih umetnosti.

Stoga se naredni koraci ka očuvanju Nastavno-umetničke zbirke Fakulteta likovnih umetnosti, prvenstveno odnose na tehničku zaštitu njenih dela-učila, kako bi se predstavila i izložila javnosti i detaljnije proučila od strane zainteresovanih istraživača umetničke prošlosti Akademije likovnih umetnosti u Beogradu.

Buduća razmišljanja o zbirci FLU odnosila bi se na moguće načine predstavljanja i dalja proučavanja Nastavno-umetničke zbirke Fakulteta, koja bi se mogla i "šire" razmotriti, zajedno sa bronzanim odlivcima Dekorativne umetničke zbirke FLU (Umetničkom zbirkom porodice Veljković) i Zbirkom umetničkih radova drugih umetnika (formiranom putem poklona radova autora koji ne pripadaju nastavnom kadru, kao što su crteži Uroša Predića).

Osim što su replike antičkih grčkih/rimskih, renesansnih i klasicističkih autora 18. i 19. veka, bronzani odlivci Dekorativne umetničke zbirke FLU imaju i edukativnu funkciju, tako da su predstavljali nastavna sredstva koja su se nalazila u zbirkama evropskih akademija 19. veka.

Neki od studentskih crteža Uroša Predića, koji pripadaju Zbirci umetničkih radova drugih umetnika, rađeni su prema gipsanim odlivcima koji su bili nezaobilazno učilo ovladavanja stilom akademskog realizma.

Od sačuvanih gipsanih odlivaka Nastavno-umetničke zbirke, bronzanih odlivaka Dekorativne umetničke zbirke i crteža Uroša Predića iz Zbirke umetničkih radova drugih umetnika, mogla bi se formirati Gliptoteka/ Pinakoteka Fakulteta likovnih umetnosti, čime bi se realizovala ideja koju su 40-ih i 50-ih godina prošlog veka pokušali da ostvare Petar Dobrović, Milo Milunović, Toma Rosandić i Sreten Stojanović, profesori osnivači i utemeljivači Akademije/ Fakulteta likovnih umetnosti u Beogradu.

Gliptoteka/ Pinakoteka bi, isto tako, predstavljala i jedan od segmenata budućeg Muzeja FLU, i to onaj, koji je posvećen pedagoškim fenomenima umetničke edukacije što su se odvijali na Akademiji/ Fakultetu od njenog osnivanja 1937. godine.

Takođe, ova Gliptoteka/ Pinakoteka imala bi svoje digitalne predstave u okviru Virtuelnog muzeja FLU. Razvijajući interaktivnu komunikaciju između profesora, studenata i zainteresovane javnosti, virtuelna Gliptoteka/ Pinakoteka okupljala bi sve one koji su posvećeni realizovanju savremenih umetničkih projekata inspirisanih sadržajem i formom dela izloženih u Gliptoteci/ Pinakoteci.

PRILOZI

ARHIV SRBIJE, Beograd
AKADEMIJA
LIKOVNIH UMETNOSTI
Br. 59
2-V-1945. god.
U BEOGRADU
MINISTARSTVU PROSVETE
Odeljenju za nauku, umetnost i kulturu

Za vreme oslobođenja Beograda, nemačka vojska zapalila je zgradu kolarčevog univerziteta, Kraljev trg br.5. U zgradi je bila smeštena Akademija, pa je izgoreo celokupan inventar Akademije, i to: biblioteka, slike i reprodukcije, otisci i odlivi i originalna vajarstva dela, i celokupan školski i kancelarijski nameštaj.

Profesorski savet, na sednici svojoj od 15. marta 1945. g., a da bi se Akademija obeštela za uništeni inventar od strane okupatora, donela je odluku da se predloži Ministarstvu prosvete, da se ustanovi jedna komisija, koja će sastaviti detaljan spisak svih predmeta potrebnih za efikasan rad Akademije, a ova komisija bi, kad to bude bilo ostvarljivo, na licu mesta iz neprijateljskih institucija sličnog karaktera pribavila te predmete.

Prednju odluku Proforskog saveta, čast mi je dostaviti s molbom za rešenje.

Smrt fašizmu – sloboda narodu!

Rektor
Akademije likovnih
umetnosti
Toma Rosandić

ARHIV SRBIJE, Beograd
AKADEMIJA
LIKOVNIH UMETNOSTI
Br. 99
8-VI-1945. god.
U BEOGRADU
MINISTARSTVO PROSVETE SRBIJE
Odeljenje za nauku, umetnost i kulturu

U vezi Vašeg prednjeg akta IV br.1281 od 2-V-1945. god. čast nam je izvestiti Vas, da se predloži Ministarstvu prosvete Srbije, za članove komisije, koja će u neprijateljskim zemljama pribaviti predmete potrebne za efikasan rad Akademije: Gvozdenovića Nedeljka i Tabakovića Ivana, vanredne profesore Akademije, a za članove komisije, koja će takve predmete pribaviti na teritoriji Srbije: Milunovića Mila, redovnog profesora i Lubardu Petra, vanrednog profesora.

Prednju odluku Proforskog saveta čast nam je dostaviti s molbom na rešenje.

Smrt fašizmu – Sloboda narodu!

Za rektora
Akademije likovnih
umetnosti
Milo Milunović

ARHIVA FLU
 AKADEMIJA LIKOVNIH UMETNOSTI
 Br. 1111
 28-VI-1952 god.
 U BEOGRADU

IZVRŠNI ODBOR NARODNOG ODBORA GRADA BEOGRADA

– Stambeno odeljenje –

BEOGRAD

Na osnovu izveštaja da je Akademija za primenjenu umetnost dobila nove prostorije i da se time oslobađa zgrada u ulici 7. Jula br. 4, kao i baraka, smatramo da će ovoga puta Stambeno odeljenje da nam ustupi i zgradu i baraku kako bi mogli normalno da obavljamo rad.

U ovim uslovima studenti Specijalnog tečaja rade po 3-4 u istom odeljenju, čime se ni po čemu ne razlikuju od studenata opšteg tečaja. Radionica za kamen je u jednom podrumu bez osvetljenja i efekat rada nije skoro nikakav. Radionica za drvo i fresko-slikarstvo ne postoji. U svim Akademijama u svetu, nastavnici imaju svoja (ateljea) na Akademiji, a kod nas nema ni jedan nastavnik, pa ni rektor. Time se njihov odnos prema školi svodi na činovnički, što nikako ne odgovara ovoj vrsti rada ustanove.

U drugim odeljenjima su studenti isto tako pretrpani i ne mogu da rade veće zadatke. Ukoliko bi dobili sve ove prostorije, mi bi u mnogome mogli da popravimo našu situaciju dok se ne stvori mogućnost za zidanje nove specijalne zgrade.

Koliko nam je poznato, postoji namera da se u zgradu 7. Jula br. 4 otvori gipsoteka, pa u vezi sa ovim napominjemo da je Nastavnički savet na svojoj sednici od 4. juna 1952. god. stao na gledište koje je dostavljeno Savetu za prosvetu, nauku i kulturu NRS, da se gipsoteka otvori u krugu Akademije, jer svaka Akademija ima gipsoteku po potrebi nastave, a naša nema zbog nedostatka prostorija. Ova gipsoteka bi mogla da bude tako udešena, da bude pristupačna i javnosti.

Ukoliko bi bilo mogućnosti ili lakše se moglo rešiti ovo pitanje, mi bi mogli da preuzmemo na sebe stvaranje giposteke i u slučaju ako nam se dodeli zgrada Beogradske zadruge, s tim da nam ova zgrada u Rajičevoj br. 10 ostane i dalje na raspoloženje. U tom slučaju mogli bi da držimo galeriju reprodukcija, koju imamo, a koju ne možemo da izlažemo. Tada bi mogli da napustimo zgradu na Topličinom Vencu br. 21.

Molimo da se to uzme hitno u rešavanje i da se jedino od ovih rešenja ostvari.

Smrt fašizmu – Sloboda narodu

REKTOR
 AKADEMIJE LIK. UMETNOSTI
 /Sreten Stojanović/

ARHIVA FLU

REKTORATU I PROFESORSKOM SAVETU AKADEMIJE LIK. UMETNOSTI
BEOGRAD

Uzimajući u obzir sve brži razvoj naše Akademije u toku poslednjih godina, a samim tim i vajarskog odseka, predlažem da se u cilju što uspešnijeg razvoja ovog odseka proširi delokrug rada livnice, kao njegovog najvažnijeg pomoćnog organa.

Pored dosadašnjih poslova koje obavlja livnica, njen rad mogao bi se usmeriti u pravcu stvaranja priručne školske gipsoteke i jedne fototeke.

Osim toga, smatram da na vajarskom odseku Akademije postoji potreba za jednim stručnim licem koje bi upućivalo studente u izgradnju vajarskih skeleta i vodilo računa o pripremi materijala za ovaj posao. Ovo bi lice takođe moglo da se brine o pripremi studijskog materijala koji bi se sastojao u vidu odlivaka raznih detalja sa antičkih i klasičnih skulptura, a takođe i sa živih modela. Smatram da bi ovakav materijal mogao vrlo korisno poslužiti studentima prilikom njihovog rada.

Ukoliko bi se prihvatilo ovakvo zamišljeno proširenje livnice, nameće se potreba da se u okviru livnice namesti još jedno stručno lice koje bi se bavilo pomenutim poslovima.

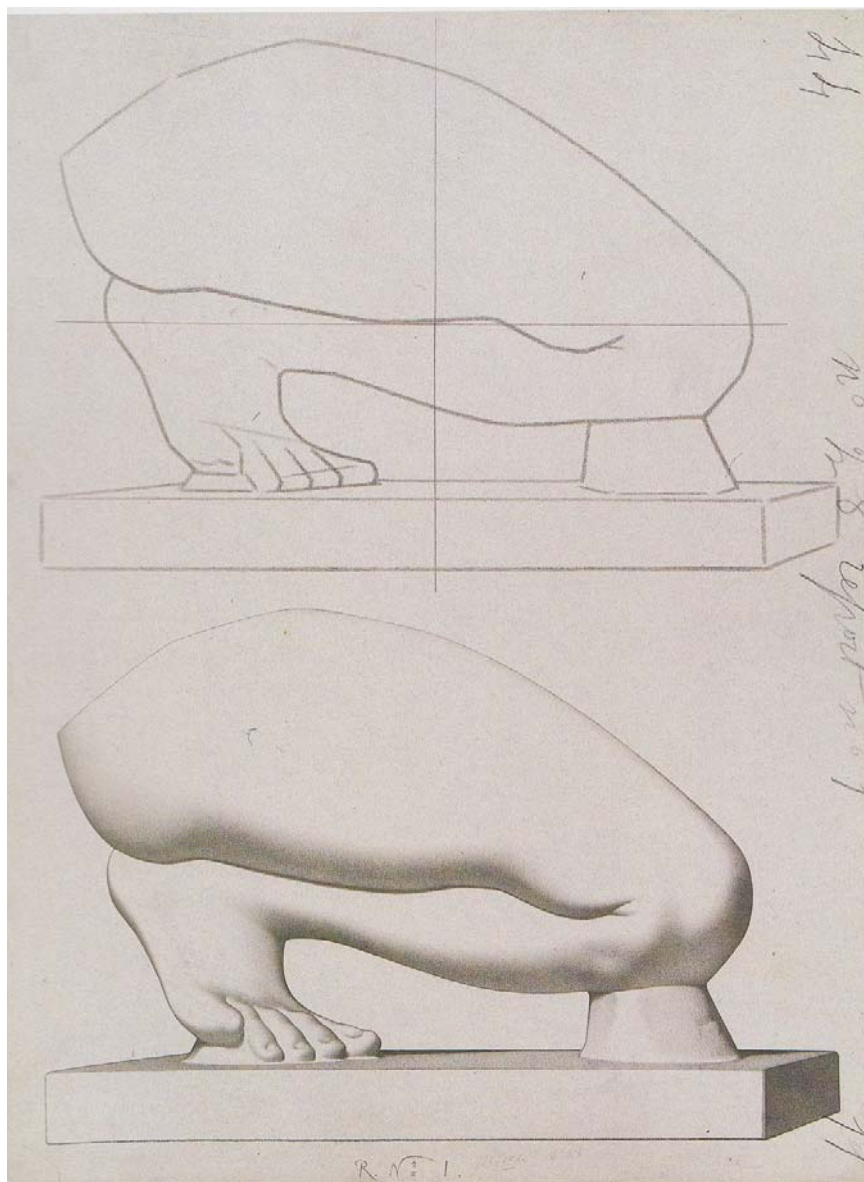
U tom cilju predlažem da se za ovaj posao angažuje Ladislav Fekete, koji poseduje sve potrebne stručne kvalifikacije. Pošto je Ladislav Fekete poslednjih pet godina povremeno radio u mom ateljeu, imao sam prilike da upoznam njegove radne sposobnosti o kojima sam stekao vrlo lepo mišljenje.

Beograd, 10. oktobra 1952. g.

Nečitak potpis
(verovatno Sretena Stojanovića,
Rektora Akademije likovnih umetnosti)

Literatura

- Ackerman, Gerald, Parrish, Graydon. 2003. *Charles Bague with the collaboration of Jean-Leon Gerome, Drawing Course* (Paris: ACR Edition).
- Bogdanović, Kosta. 2004. *Svet skulpture* (Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu).
- Sretenović, Dejan. 2013. *Umetnost prisvajanja* (Beograd: Orion Art).
- Beograd, Arhiv Fakulteta likovnih umetnosti. *Nastavni plan i program Fakulteta likovnih umetnosti u Beogradu* (1978).



Crtež prema gipsanom odlivku iz Ackerman, M. Gerald. Parrish, Graydon.
Charles Bargue with the collaboration of Jean-Léon Gérôme,
Drawing Course, ACR Edition, Paris, 2003.

Summary

Proceeding from the example of the Teaching Art Collections of the Faculty of Fine Arts, the paper analyzes the phenomenon of the existence of a university art collection, especially its purpose, function and significance for an artistic and educational institution such as the Faculty of Fine Arts in Belgrade. In addition to the question: "What makes university art collections so special?", this paper also attempts to answer the question: "What are the challenges and dilemmas that university art collections face today?" The aim is to contribute to the greater understanding of the significance of university art collections, both in the narrow academic circles and, more broadly, among all those who are interested in the phenomenon of the existence of art collections at educational institutions.

Keywords: teaching art collection, learning artistic tools, reproduction, plaster and bronze casts.

PROJEKAT CHEZ SOI (KOD KUĆE)

LE PROJET CHEZ SOI

Stefana Maksimović, Danilo Mimović i Danilo Radović, studenti
Odsek Grafičkog dizajna, Fakultet primenjenih umetnosti
Univerzitet umetnosti u Beogradu
Mentor: *dr Sanja Filipović*

UDK 7.05:114
7.038.55

Rezime

Biti *kod kuće* je jedinstven, snažan i prijatan osećaj koji je za svakoga od nas jedinstven. Upravo zbog autentičnosti ličnog doživljaja, teško ga je opisati, jer on predstavlja skup različitih emocija i iskustava povezanih sa prostorom, bojama, predmetima, zvukovima, mirisima, kućnim ljubimcima, osobama, uspomenama... On obeležava najrazličitiji spektar emocija i čini da se negde, sa nekim, osećamo sigurno i srećno – kao kod kuće.

Ključne reči: prostor, dizajn, instalacija, kuća kao dom.



U septembru 2015. godine otpočeo je jedan interesantan projekat kome smo se nas troje studenata četvrte godine grafičkog dizajna na FPU u Beogradu (Danilo Radović, Danilo Mimović i Stefana Maksimović) priključili, a na preporuku profesorke Jane Oršolić, koja predaje Pismo na našem fakultetu. Naziv ovog, sada već tradicionalnog projekta, jeste “Čarobni izlozi” i organizuje ga Francuski institut u Beogradu, uz pomoć projektnih partnera, u saradnji sa studentima beogradskih fakulteta. Cilj ovog projekta je da se pred novogodišnje praznike izlozi Francuskog instituta u Knez Mihailovoj ulici obogate različitim umetničkim instalacijama. Tema je svake godine različita. Obično se teme odnose na neko književno delo, narativ pesme ili život određenog pisca. U septembru 2015. godine priključili smo se ovom projektu sa zadatkom da vizuelno, kroz umetničku instalaciju i performanse predstavimo publici jedan potpuno apstraktni osećaj, a koji je autentičan i osoben za svakog čoveka – individualni doživljaj *Kod kuće* (na francuskom *Chez Soi*). Rad smo započeli osmišljavanjem koncepta izloga u ateljeu *Prostorija* na Novom Beogradu. Pod mentorstvom pariskog dizajnera Milana Janića i beogradske arhitektice Dragane Marković, učestvovalo je jedanaest studenata sa beogradskih fakulteta – jedan student sa Beogradske politehnike, sedam studenata sa Arhitektonskog fakulteta i nas troje sa Fakulteta primenjenih umetnosti. Od samog početka bilo je od velikog značaja to što smo radili timski i što je svako od nas doneo svoj individualni pristup ovoj temi, koji je trebalo uskladiti u jedan zajednički vizuelni izraz i likovni koncept, što je kasnije i bila polazna osnova za celokupnu art direkciju. Kroz rad na ovom projektu članovi tima su, bez obzira na različitosti svakog od nas, uspeali da svoje doživljaje i ideje na datu temu integrišu u jedinstvenu celinu.

Realizaciju plana projekta započeli smo aranžiranjem izloga od materijala – foreksa, a u saradnji sa profesorkama Vesnom Pejović (Kako Ko studio) i Snežanom Nenom Skoko. Odlučeno je da izloge, koji naizgled liče na kućni enterijer, učinimo “zaleđenim metafizičkim momentom života”. Ideja se zasnivala na konceptu čistog, belog ambijenta, kao osnova i inicijacija svakom prolazniku-posmatraču, da prostorije misaono oboji “svojim” bojama, i da imaginativno kreira svoj Dom.



Izlozi iz različitih uglova (Beograd, decembar 2015.)

Metaforički, izlozi su obuhvatali četiri životna doba – detinjstvo, tinejdžersko doba, zrelo doba i starost. Međusobno povezani vratima unutar Francuskog instituta, po prvi put “Čarobni izlozi” su bili otvoreni za prolaznike, koji su mogli da uđu, borave u njima i postanu deo instalacije. Različitim danima smo organizovali za posetioce čitalačke i muzičke performanse, gde su nastupali profesionalni umetnici, ali i deca, učenici, studenti, stariji sugrađani, kao i svi ostali zainteresovani prolaznici...

Centralni deo izloga je bio simbolički ispisan imenom izložbe na srpskom i francuskom jeziku što je metafora osećaja kao *Kod kuće*. Naziv je iscrtan po stvarima i mogao se vizuelno sagledati i pročitati samo iz jednog ugla, čime je omogućeno da se uspostavi interaktivni odnos između posmatrača i same prostorne instalacije.

Vizuelni identitet, o kome smo dosta promišljali, zaokružio je i upotpunio ceo projekat. Logo *Chez Soi* izložbe označava četiri izloga, kao simbol četiri životna doba, a ovaj koncept je primenjen i na plakatima, koje smo osmislili tako da i oni sugerišu posmatraču taj apstraktni, a ujedno i veoma intiman i lični doživljaj. Sveden dizajn plakata, dodatno je obogaćen originalnim rukopisom petogodišnjeg dečaka Petra, 18-ogodišnjeg tinejdžera Časlava, sredovečne gospođe Božane, kao i bake Margite sa punih 95. godina.

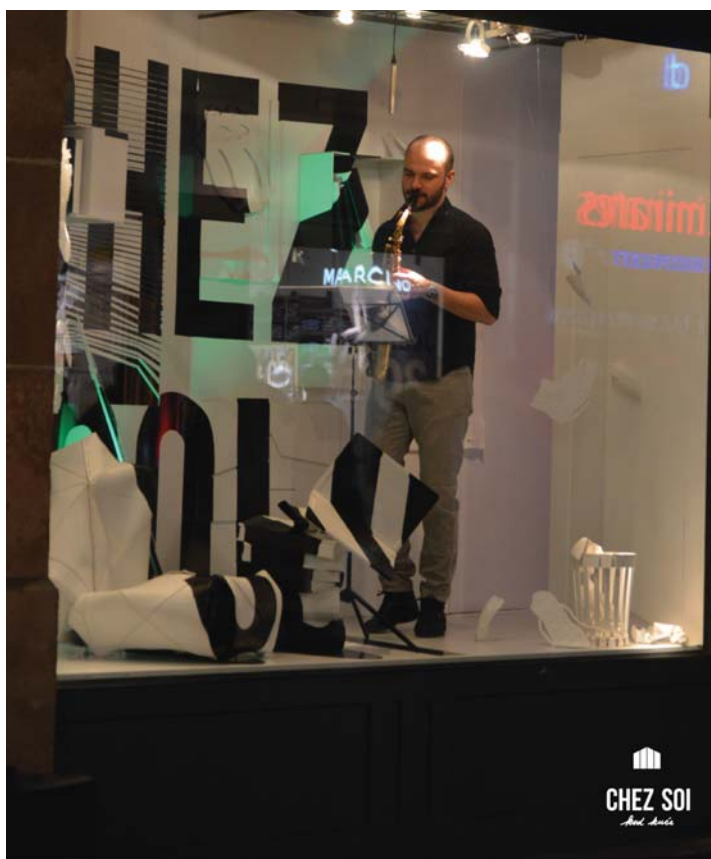
Plakati su zbog specifičnog dizajna realizovani u tehnici sito-štampe, i simboličnom kolorističkom šemom žute, zelene, crvene i plave boje. Takođe, dizajnirali smo i kasice u obliku kuće, za prikupljanje dobrovoljnih priloga, namenjenih Prihvatištu za decu u Beogradu.



Logo projekta *CHEZ SOI*



Performansi su, kao što smo već napomenuli, podrazumevali čitalačke i muzičke nastupe, upravo u prostornim instalacijama izloga Francuskog instituta, a sva dešavanja su se mogla pratiti i van prostora, direktno iz Knez Mihajlove ulice, kako vizuelno, tako i putem ozvučenja. Ovakav vid interakcije sa slučajnim prolaznicima je rezultirao veoma spontanijama reakcijama građana, koji su zainteresovano zastajali i pratili muzičke nastupe, kao i poetske interpretacije na francuskom i srpskom jeziku.



Muzički i čitalački performansi (Beograd, februar 2016.)



Publika kao deo performansa (Beograd, januar 2016.)

Multimedijalni intermeco, sa svetlosnim ispisom naziva projekta, i realizovan tehnikom stop-motion, kreirali smo u saradnji sa kolegicom sa Odseka za fotografiju, Jelenom Žigić, sa simboličnim prikazom kretanja svetlosti u otvorenom prostoru beogradskih ulica, od Trga Republike do izloga Francuskog instituta.¹ Manifestaciju je pratio i foto-konkurs na Facebooku i Instagramu, a tema je bila vezana za sve ono što ljude podseća na osećaj kod kuće, njihove predstave i doživljaje, lična iskustva...

Projekat *Chez soi* (Kod kuće) smatramo veoma značajnim sa više različitih aspekata – kao priliku za profesionalnu i ličnu afirmaciju studenata, njihovu interakciju sa okruženjem, priliku da se povežemo sa životom kroz aktivistički odnos prema društvu u kome živimo, stvaramo, i čiji smo integralni deo, kao vid aktivne participacije, inicijacije i razvijanja kulturnih koncepata, kao i udruživanje i timski rad kroz interdisciplinarni pristup i istraživanja. Projekat *Chez soi* i dalje traje...



Isečak iz video-zapisa (Beograd, januar 2016.).

Résumé

Être chez soi, c'est un sentiment intérieur agréable et fort, unique pour chaque personne. C'est pour cette authenticité du sentiment personnel qu'il est très difficile de le décrire, car il représente des émotions et des expériences différentes concernant un espace, des couleurs, des objets, des sons, des parfums, des animaux de compagnie, des personnes, des souvenirs... Ce sentiment reflète une complexité de sensations agréables et il fait de sorte que dans un certain lieu, avec une certaine personne, nous pouvons sentir la sécurité et le bonheur – comme chez soi.

Mots-clés: espace, design, installation, maison-chez soi.

¹ Video je moguće pogledati na: <https://www.facebook.com/institutfrancaisdeserbie.beograd/videos/1095213877157015/>



Tim Chez Soi na prezentaciji sa projektnim partnerima (Beograd, oktobar 2015.)



U Prihvatištu za decu (Beograd, februar 2016.)



Deo tima Chez Soi na otvaranju (Beograd, decembar 2015.)

ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ

ART CONTRIBUTIONS

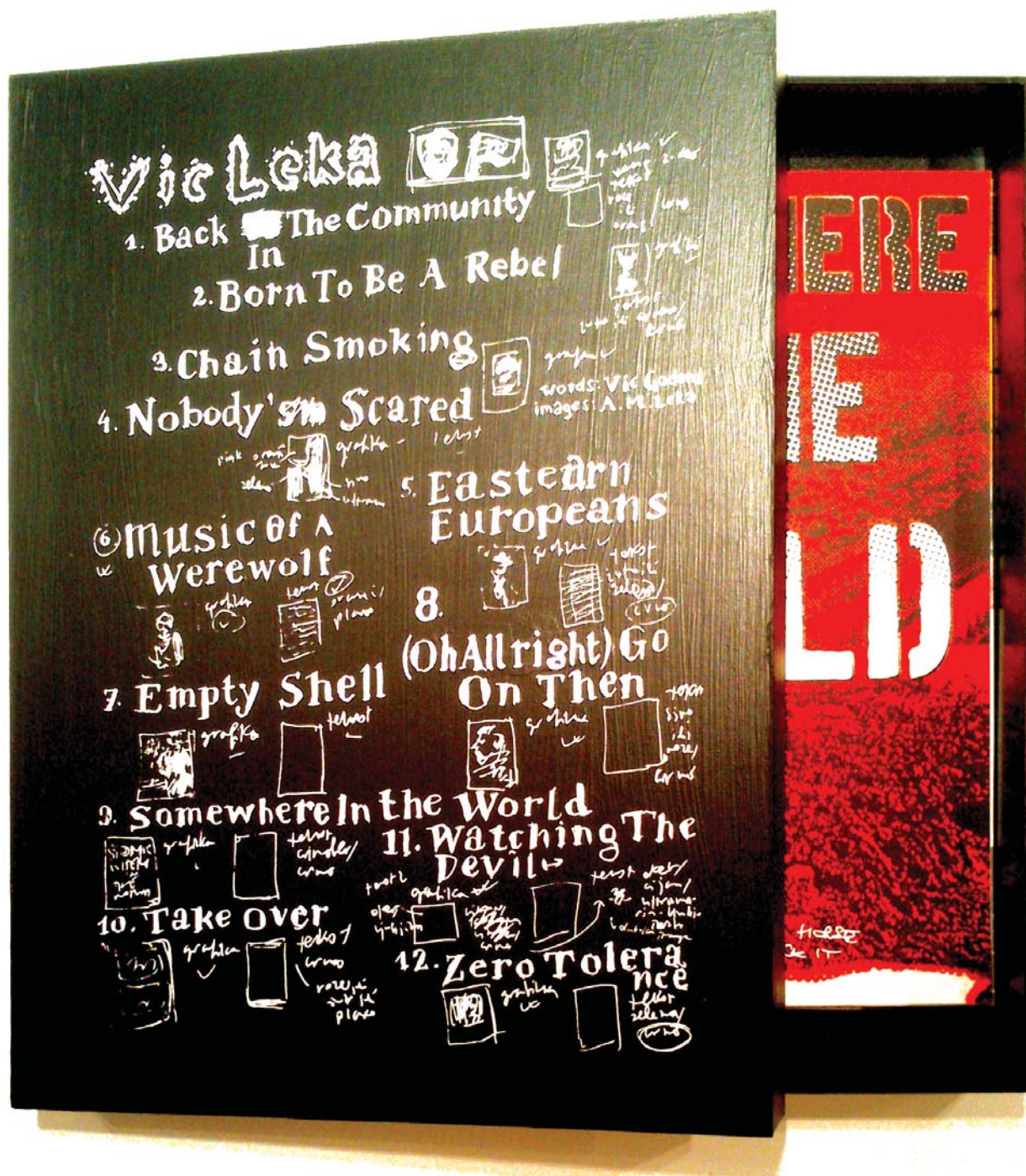
ГРАФИКЕ

Александар Лека Младеновић
Графички одсек, Факултет ликовних уметности
Универзитет уметности у Београду

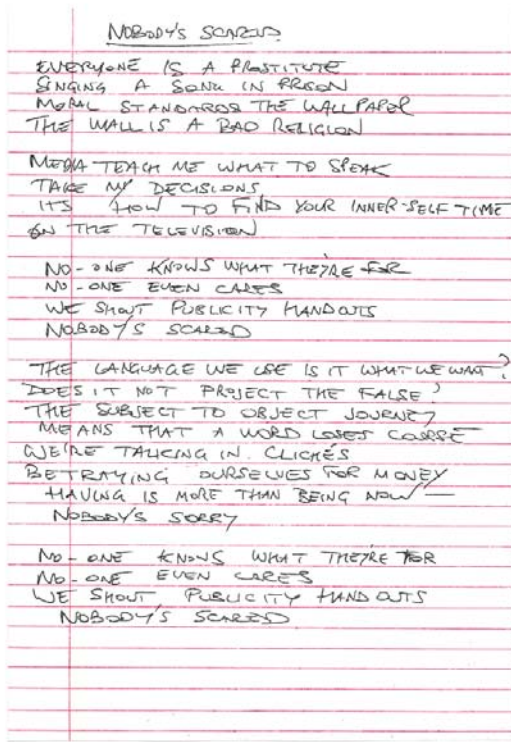
У Зборнику су представљени ликовни радови — четрдесет графика аутора др ум. Александра Младеновића, ванредног професора Факултета ликовних уметности, Универзитета уметности у Београду. Графике су настале у периоду од 2012. до 2015. године и реализоване су различитим графичким техникама.

"Моја уметничка продукција тече у неколико серија, „оперативних модела“, на којима паралелно радим а који се понекада међусобно прожимају. Основну проблематику мог рада — проток времена, тематски обрађујем кроз иконографију меморије. Ту је и дијалектичка напетост разноликих крајности, лепог и ружног, савременог и анахроног, хуморног и суморног. Три последња циклуса везана су за однос визуелне уметности и панка, субкултурног феномена 20. века и правца популарне музике, несталног, анархичног и тешко ухватљивог. Панк и графика су извршили најјачи утицај на иницијацију моје креативне личности у раној младости. Себи задајем циљ превођења вредности другог уметничког поља, музике или филма у вредности мог „матичног“ поља-ликовне уметности. Основни медиј којим се изражавам је уметничка графика у проширеном смислу. Интересују ме феномен штампе и смисао савремене графике. Резултат је често хибридног карактера са упливом другог медија, најчешће сликарства, фотографије и дизајна. У настојању да свој стваралачки систем оставим увек отворен помаже ми сама природа медија. Графика дозвољава да ток нашег визуелног мишљења буде узбудљив и релативно неизвестан. Трудим се да стваралачку искру одржавам да стално тиња а да се моје стваралаштво не би расуло у ентропији различитих интересовања постепено затварам поједине циклусе очекујући да у следећу фазу креативног рада уђем огољен и да почнем неке ствари испочетка."

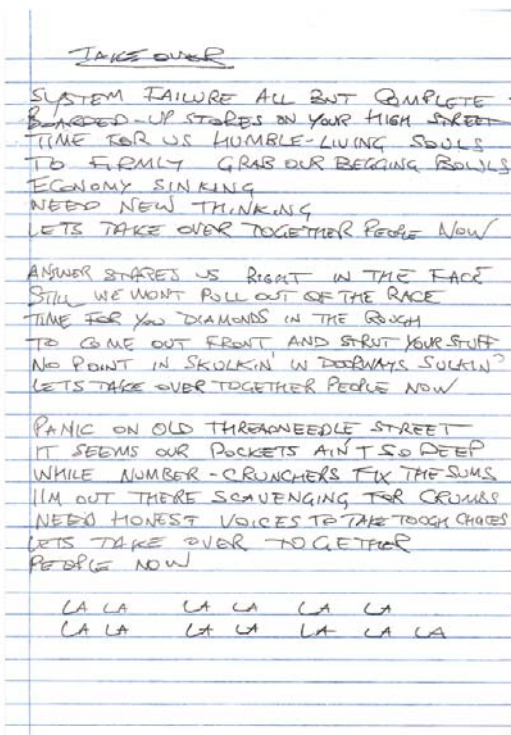
Александар Лека Младеновић



Слика 37: A.M.Leka & Vic Godard, пројекат VicLeka, *Уметничка knjiga-box*, црна верзија, акрил, восак и сериграфија на медијан плочи, 5,5 x 37 x 27 cm, 2015.



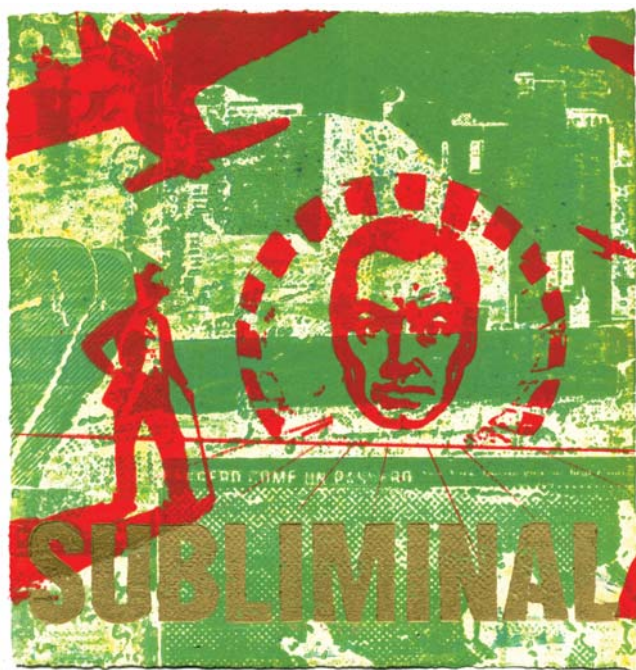
Slika 29: A.M.Leka & Vic Godard, projekat VicLeka, *Nobody's Scared*, litografija, foto-polimer, linorez i serigrafija, 2 x 32 x 22 cm, 2015.



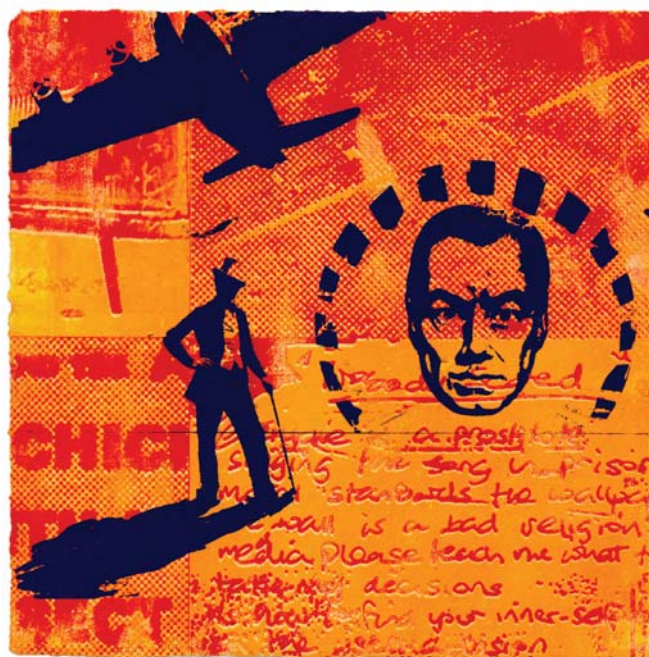
Slika 25: A.M.Leka & Vic Godard, projekat VicLeka, *Take Over*, litografija, linorez i serigrafija, 2 x 32 x 22 cm, 2015.



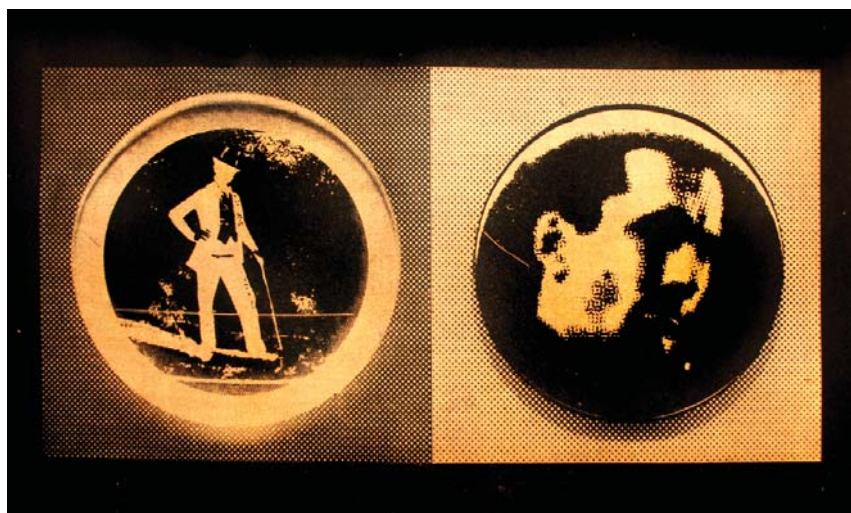
Slika 24: Aleksandar Leka Mladenović, *29 godina*, bakropis, akvatinta, 2013.



slika 20: Aleksandar Leka Mladenović, *S02*, foto polimer, serigrafija, visoka štampa, 18,5 x 18,5 cm, 2012.



slika 21: Aleksandar Leka Mladenović, *S16*, foto polimer, serigrafija, visoka štampa, 18,5 x 18,5 cm, 2012.



Slika 19: Aleksandar Leka Mladenović, *Prošlost u spektakularnom maniru presreće budućnost*, akvatinta, visoka štampa, 20 x 50 cm, 2015.

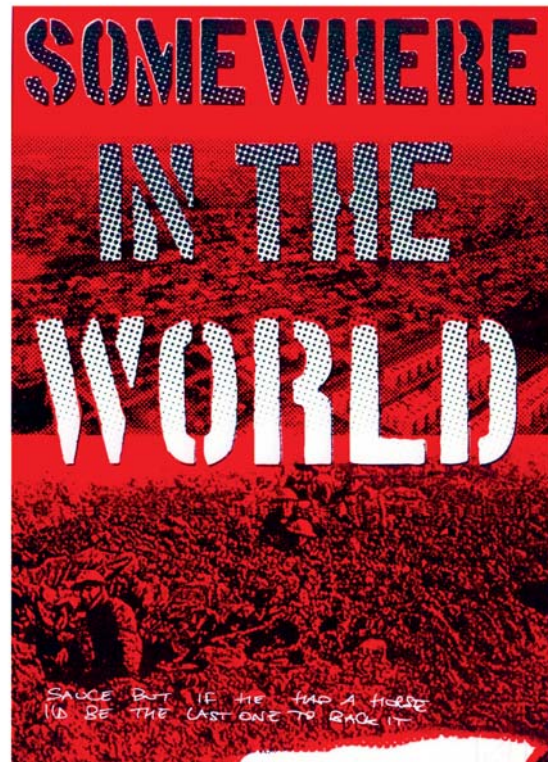


Slika 15: Aleksandar Leka Mladenović, *1868. sada*, bakropis, linorez, serigrafija, 50 x 40 cm, 2013.

SOMEWHERE IN THE WORLD

HISTOR SAM BENLEY THE MASTER SERGEANT
 LINED US UP IN LITTLE ROWS LIKE CABBAGE
 YOU WOULD SUFFER GLAD
 OR THEY WOULD DEEM YOU MAD
 WUITE YOU TO RECITE THEIR ADAGE
 STEAL ~~TEETH~~ KEITH SNEAKED, GATE FOL
 OF TEETH, LOOKING TO ALL THE WORLD
 A SAVAGE
 THE POST TOOK HIM ON, REGRETTING IT
 FROM THEN ON, MAIL'S PLING UP
 INSIDE HIS GARAGE
 STILL, SOMEWHERE IN THE WORLD A BODY COULD
 BE ROCKING TO MY VIBRATIONS
 SOMEWHERE IN THE WORLD AND
 THAT'S WHAT MADE IT ALL ALRIGHT!

PALLADIUM STAGE THERE - SAMMY DAVIS ON IT
 IN A SUIT MADE OUT OF TONIC
 ROUND ABOUT THE TIME DUTEL AND
 THEM ARE FLYING UP HIGH ABOVE SUPERSONIC
 THE DOUBLE-EDGED SWORD WAS NO-ONE GIVES
 AFFORD TO SCRAPBLE UP ABOARD FOR FASHION
 BUT THEY KNOW HOW TO MAKE DO, AND
~~THEY~~ KNOW HOW TO TAKE TOO - BEING UP
 IN A TIME OF RATION
 STILL, SOMEWHERE IN THE WORLD.
 THE FIRST TIME YOU GET IT TOGETHER IS
 THE BEST TIME - THE FIRST TIME - BEST TIME
 DON'T LOOK BUT THERE'S A CEILING OF THERE
 AND IT AIN'T MADE OUT OF PAPER MACHE
 JUST KEEP GOING SON (YOU NEVER KNOW -
 YOU'VE ONLY GOT TO LOOK AT BASSEY)
 DON'T MAKE A FUSS THEN WE CAN SAVE YOURS!
 A GENUS THAT I NEVER FACE IT! KNOW HE'S GOT



Slika 26: A.M.Leka & Vic Godard, projekat VicLeka, *Somewhere in the World*, litografija i serigrafija, 2 x 32 x 22 cm, 2015.

EASTERN EUROPEANS?

I TAKE NO ACCEPTANCE
 OF THE HARDINGS I SEE
 WHEN I COME ALONG DOWN
 THE STREET
 NO PRESENCE NOT TO TAKE IT
 NO RATHER HAVE QUOTES
 DIRECTED AT ME

USA CIGARETTES KEEP LOOKING AT ME
 USA SELL THE AMERICAN DREAM
 FOR WHAT USE IS A NIGHTMARE
 USA FILL MARSHES AT THE SEAMS
 AND THERE ARE NOSE
 AND THERE ARE NOSE

THE GOVERNMENT TELLS YOU WHAT TO THINK
 THE ROBE WOULD PROBABLY FREEZING
 THE LITTLE KIDS KNOW THEIR DUTY STAYS
 YOUR FISH IN THE WHOLE WORLD TO THE BRINK

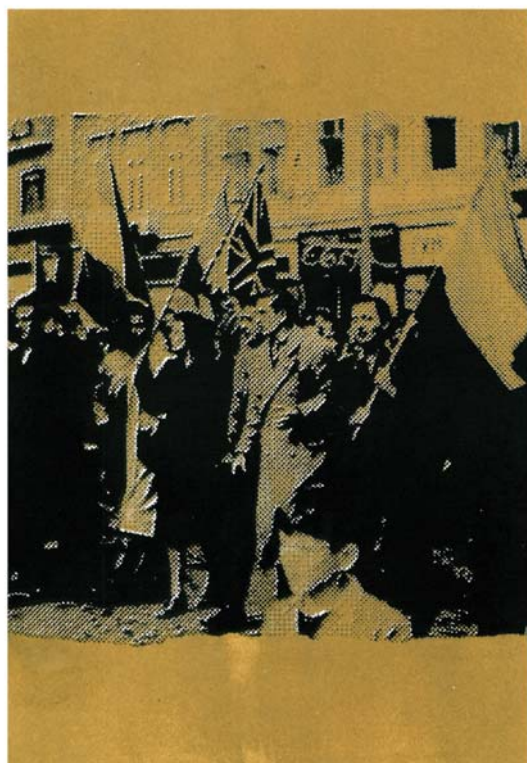
USA PACIFIC ISLANDER BUTCHER JEANS
 USA SELLIN' AMERICAN DREAMS
 USA FOR THE AMERICAN NIGHTMARE
 USA FILLIN' NIMB AT THE SEAMS
 AND THERE ARE NOSE
 AND THERE ARE NOSE

MR GOVERNMENT INSPECTOR IS DUE IN YOUR SECTOR
 HE CAN GET SATISFACTION THE
 PEOPLE WILL DEMAND ACTION NOW

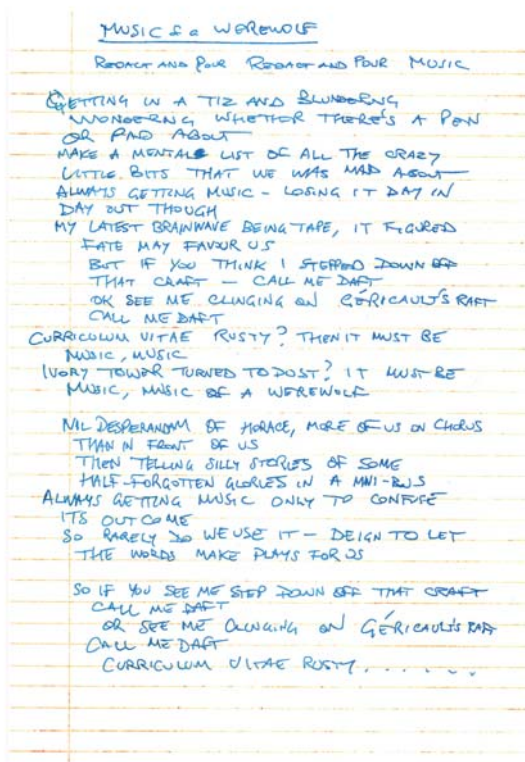
WORKERS THEY SWEAT + SWEAT IN THE SUMMERS
 PARASITES + PARASITES IN THE SUMMERS
 AND THAT AIN'T ON NO.



Slika 28: A.M.Leka & Vic Godard, projekat VicLeka, *Eastern Europeans*, litografija, linorez i serigrafija, 2 x 32 x 22 cm, 2015.



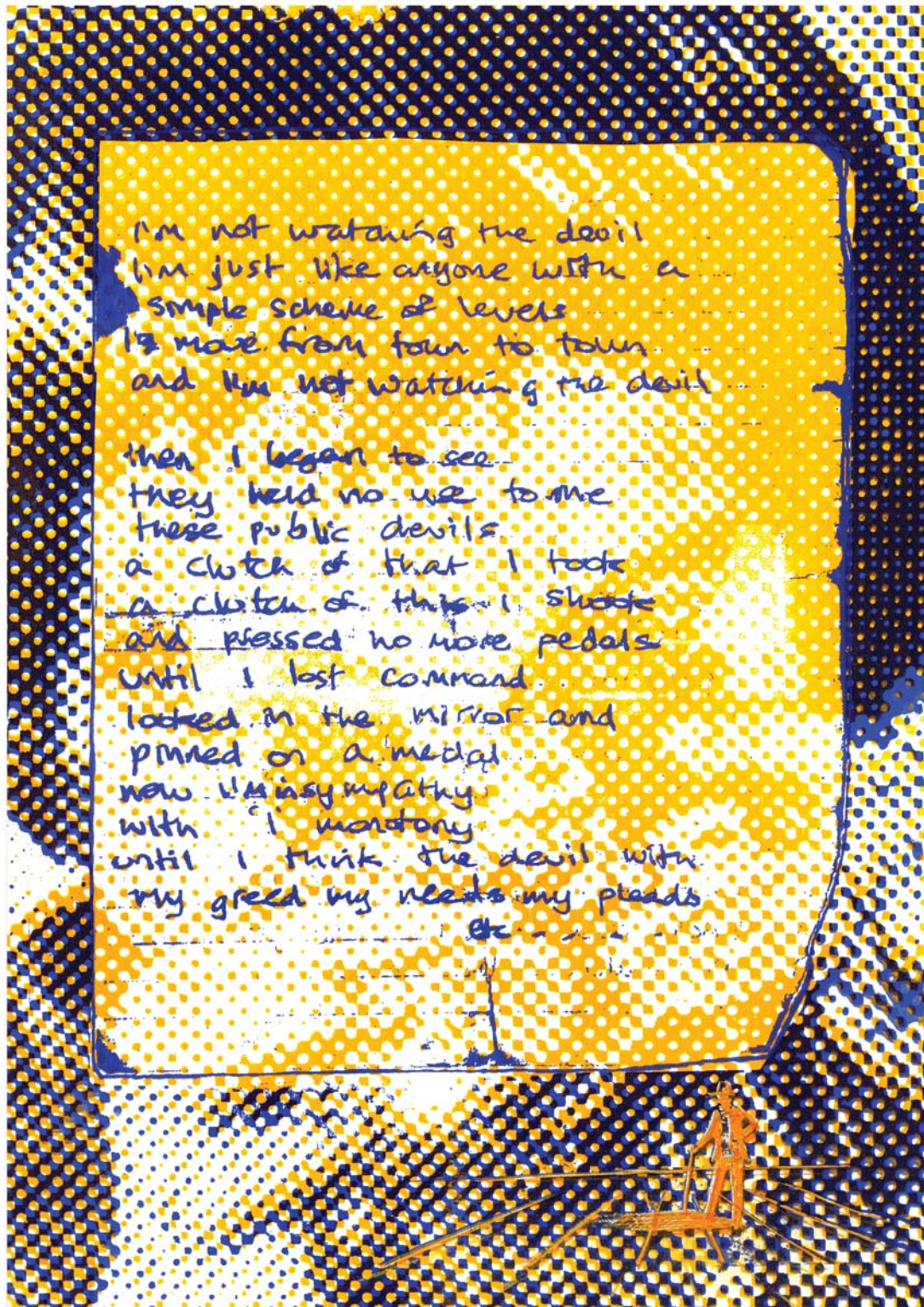
Slika 31: A.M.Leka & Vic Godard, projekat VicLeka, *Eastern Europeans III verzija i Music of a Werewolf II verzija*, litografija i serigrafija, 2 x 32 x 22 cm, 2015.



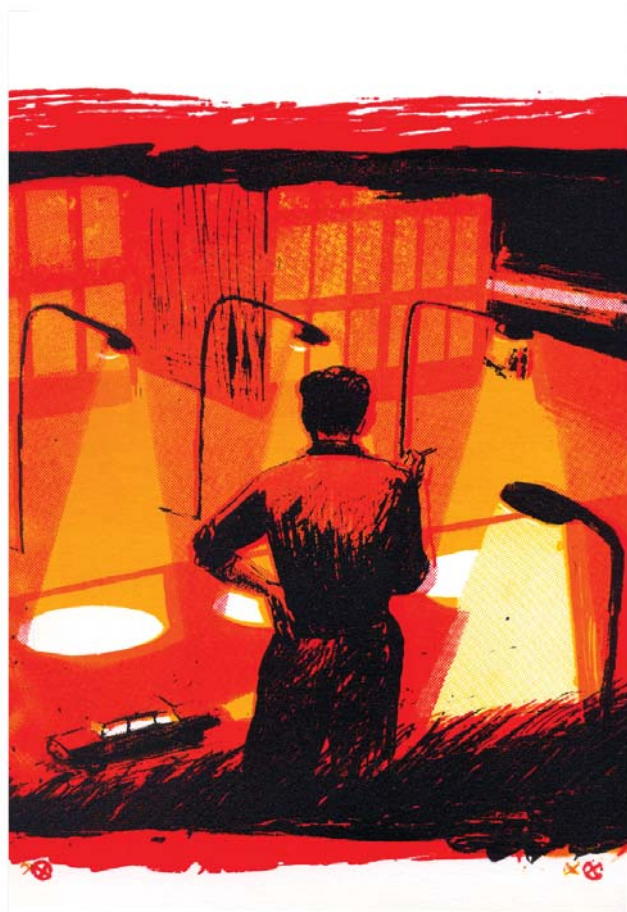
Slika 27: A.M.Leka & Vic Godard, projekat VicLeka, *Music of a werewolf*, litografija i serigrafija, 2 x 32 x 22 cm, 2015.

Watching the Devil

When all around me crooks
pretend I'm reading books
trying to earn a medal
then things pile up on me
I fly away to sea
and press every pedal
the strangers I can make
will fill my life's estate
push me off the level
beat them at their own game
is buzzing in my brain
until I think... the devil with my greed
my needs my pleads
now I'm surveying things
and I'm donating things
I go looking for another scheme
of levels
entertain some crooks
get some funny books
go back and press the same old pedals
I'm not watching the devil
now I'm watching the devil



Слика 39: A.M.Leka & Vic Godard, projekat VicLeka, *Watching the Devil*, litografija, akvatinta, bakropis, suva igla i serigrafija, 2 x 32 x 22 cm, 2015.



Slika 32: A.M.Leka & Vic Godard, Projekat VicLeka, *Empty Shell II verzija i Eastern Europeans II verzija*, serigrafija, 2 x 32 x 22 cm, 2015.



Slika 09: Aleksandar Leka Mladenović,
Subway Sect-Nobody's Scared, F dur, 3 od 10,
akrilik i serigrafija na platnu, 144 x 96 cm, 2012.



Slika 04: Aleksandar Leka Mladenović,
Subway Sect-Nobody's Scared, sniženi B dur, 5 od
10, akrilik i serigrafija na platnu, 144 x 96 cm, 2012.



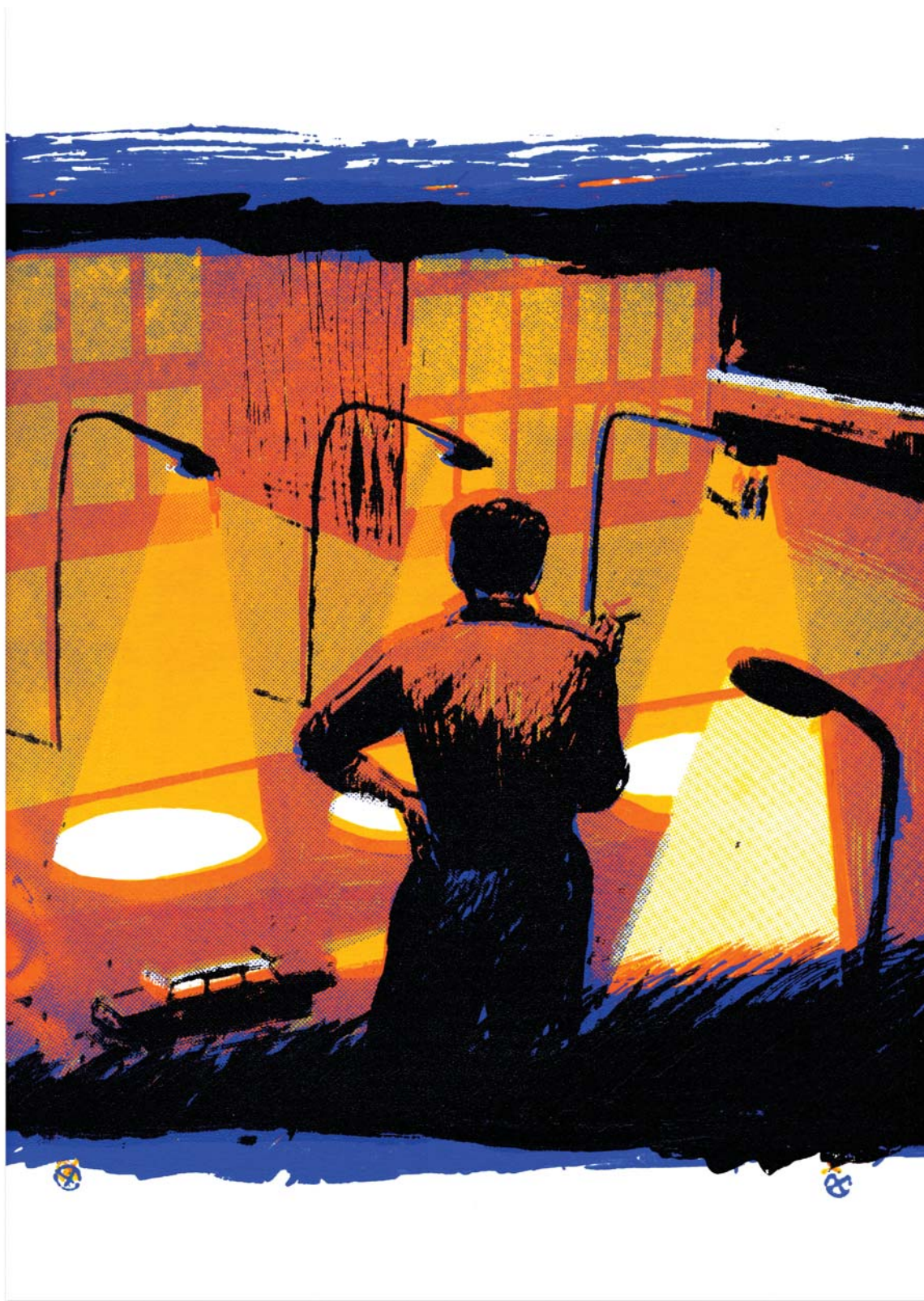
Slika 05: Aleksandar Leka Mladenović,
Subway Sect-Nobody's Scared, sniženi i B dur, 8 od
10, akrilik i serigrafija na platnu, 144 x 96 cm, 2012.



Slika 08: Aleksandar Leka Mladenović,
Subway Sect-Nobody's Scared, G dur, 4 od 10,
akrilik i serigrafija na platnu, 144 x 96 cm, 2012.



Slika 06: Aleksandar Leka Mladenović, *Subway Sect-Nobody s Scared, C dur*,
7 od 10, akrilik i serigrafija na platnu, 144 x 96 cm, 2012.



Slika 40: .M.Leka & Vic Godard, Projekat VicLeka, *Empty Shell*, litografija i serigrafija, 2 x 32 x 22 cm, 2015.

Индекс радова аутора Александра Леке Младеновића изложених у Зборнику:

- 01 The Prefects VD, rif E5A7-E5A3, fluorescentna plava, 1 od 10, akrilik i serigrafija na platnu, 144 x 96 cm, 2012.
- 02 The Prefects VD, rif E5A7-E5A3, 4 od 10, sa fluorescentnim krugovima, akrilik i serigrafija na platnu, 144 x 96 cm, 2012.
- 03 The Prefects VD, rif E5A7-E5A3, 2 od 10, fluorescentna roze, akrilik i serigrafija na platnu, 144 x 96 cm, 2012.
04. Subway Sect-Nobody's Scared, sniženi B dur, 5 od 10, akrilik i serigrafija na platnu, 144 x 96 cm, 2012.
05. Subway Sect-Nobody's Scared, sniženi i B dur, 8 od 10, akrilik i serigrafija na platnu, 144 x 96 cm, 2012.
06. Subway Sect-Nobody's Scared, C dur, 7 od 10, akrilik i serigrafija na platnu, 144 x 96 cm, 2012.
07. The Prefects VD, rif E5A7-E5A3, 5 od 10, 3D, akrilik i serigrafija na platnu, 144 x 96 cm, 2012.
08. Subway Sect-Nobody's Scared, G dur, 4 od 10, akrilik i serigrafija na platnu, 144 x 96 cm, 2012.
09. Subway Sect-Nobody's Scared, F dur, 3 od 10, akrilik i serigrafija na platnu, 144 x 96 cm, 2012.
10. Subway Sect-Nobody's Scared, sniženi B dur, 2 od 10, akrilik i serigrafija na platnu, 144 x 96 cm, 2012.
11. Pank palimpsest, projekat 1000 kutija, serigrafija, linorez, 8 x 8 x 8 cm, 2014.
12. Eugen Savojski, Monanarhista B, bakropis, akvatinta, suva igla, visoka štampa, 28 x 21 cm, 2014.
13. Molitva za Kneza Mihaila, suva igla, 38,5 x 29 cm, 2011
14. Knez Mihailo III Obrenović u bendej rasteru, suva igla, akvatinta, 70 x 50 cm, 2011.
15. 1868. sada, bakropis, linorez, serigrafija, 50 x 40 cm, 2013.
16. Još jednom za Kneza Mihaila, bakropis, akvatinta, 70 x 50 cm, 2011.
17. Milion poteza za Kneza Miloša, suva igla u boji, 70 x 50 cm, 2010.
18. 100 000 poteza za Kneza Mihaila, suva igla u boji, 38,5 x 29 cm, 2010.
19. Prošlost u spektakularnom maniru presreće budućnost, akvatinta, visoka štampa, 20 x 50 cm, 2015.
20. S02, foto polimer, serigrafija, visoka štampa, 18,5 x 18,5 cm, 2012.
21. S16, foto polimer, serigrafija, visoka štampa, 18,5 x 18,5 cm, 2012.
22. S13, foto polimer, serigrafija, visoka štampa, 18,5 x 18,5 cm, 2012.
23. Ne čistim duhove br 3, serigrafija, 2014.
24. 29 godina, bakropis, akvatinta, 2013.
25. A.M.Leka & Vic Godard, projekat VicLeka, Take Over, litografija, linorez i serigrafija, 2 x 32 x 22 cm, 2015.
26. A.M.Leka & Vic Godard, projekat VicLeka, Somewhere in the World, litografija i serigrafija, 2 x 32 x 22 cm, 2015.
27. A.M.Leka & Vic Godard, projekat VicLeka, Music of a werewolf, litografija i serigrafija, 2 x 32 x 22 cm, 2015.
28. A.M.Leka & Vic Godard, projekat VicLeka, Eastern Europeans, litografija, linorez i serigrafija, 2 x 32 x 22 cm, 2015.
29. A.M.Leka & Vic Godard, projekat VicLeka, Nobody's Scared, litografija, foto-polimer, linorez i serigrafija, 2 x 32 x 22 cm, 2015.
30. A.M.Leka & Vic Godard, projekat VicLeka, Chain Smoking, litografija i serigrafija, 2 x 32 x 22 cm, 2015
31. A.M.Leka & Vic Godard, projekat VicLeka, Eastern Europeans III verzija i Music of a Werewolf II verzija, litografija i serigrafija, 2 x 32 x 22 cm, 2015.
32. A.M.Leka & Vic Godard, projekat VicLeka, Empty Shell II verzija i Eastern Europeans II verzija, serigrafija, 2 x 32 x 22 cm, 2015.
33. A.M.Leka & Vic Godard, projekat VicLeka, Born to be a Rebel, litografija i serigrafija, 2 x 32 x 22 cm, 2015.
34. Filozof, po Džejmsu Datonu, hibrid na platnu, 160 x 120 cm, 2015.
35. A.M.Leka & Vic Godard, projekat VicLeka, Zero Tolerancel, litografija i serigrafija, 2 x 32 x 22 cm, 2015.
36. A.M.Leka & Vic Godard, projekat VicLeka, Back in the Community, litografija i serigrafija, 2 x 32 x 22 cm, 2015.
37. A.M.Leka & Vic Godard, projekat VicLeka, umetnička knjiga-box, crna verzija, akrilik, vosak i serigrafija na medijapan ploči, 5,5 x 37 x 27 cm, 2015
38. A.M.Leka & Vic Godard, projekat VicLeka, umetnička knjiga-box, žuta verzija, akrilik, vosak i serigrafija na medijapan ploči, 5,5 x 37 x 27 cm, 2015.
39. A.M.Leka & Vic Godard, projekat VicLeka, Watching the Devil, litografija, akvatinta, bakropis, suva igla i serigrafija, 2 x 32 x 22 cm, 2015.
40. A.M.Leka & Vic Godard, projekat VicLeka, Empty Shell, litografija i serigrafija, 2 x 32 x 22 cm, 2015.



Упутство за ауторе



УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ

Зборник Факултета ликовних уметности *Уметност и теорија* објављује научне и стручне чланке који тематизују ликовну уметност и њену историју и теорију, психолошке, педагошке и методичке аспекте, осврте и приказе књига и изложби, као и аутопоетичке текстове уметника. Сви прилози се рецензирају. Зборник излази два пута годишње.

СЛАЊЕ РУКОПИСА

Рукописи чланака (на српском или енглеском језику, ћирилицом или латиницом, фонт Times New Roman, једноструки проред, обострано поравнање) шаљу се на e-mail адресу редакције (redakcija@flu.bg.ac.rs) у .doc формату; евентуалне илустрације се прилажу посебно, у .jpg формату са резолуцијом 300 dpi, а у тексту чланка се јасно означава место на које треба унети илустрацију.

ЕЛЕМЕНТИ РУКОПИСА

На посебној, ненумерисаној страни треба навести податке о аутору/ауторима, и то: Име и презиме аутора, година рођења, поштанска адреса, број мобилног телефона, e-mail адреса, афилијација (наводи се пун, званични назив и седиште установе у којој је аутор запослен или назив установе у којој је аутор обавио истраживање. У сложеним организацијама наводи се укупна хијерархија; на пример: Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за социологију, Београд).

Аутопоетички текстови, као и осврти и прикази, шаљу се у слободној форми.

Текст научног/стручног чланка треба да садржи следеће елементе:

- 1) Наслов (лево поравнање, великим словима)
- 2) Сажетак на српском, до 300 речи
- 3) Кључне речи на српском, 4-8 кључних речи
- 4) Основни текст чланка
- 5) Списак цитиране литературе
- 6) Резиме на енглеском
- 7) Кључне речи на енглеском

Уколико је чланак настао у оквиру неког пројекта, уз наслов чланка се додаје фуснота обележена звездицом; у фусноти се наводи назив и број пројекта, као и назив институције која је финансирала пројекат.

Када се први пут наводи страно име у тексту у загради треба да се стави име исписано у оригиналу; када се следећи пут помиње исто име у наставку текста треба да буде доследно, истоветно транскрибовано без помињања оригинала.

СТИЛ ЦИТИРАЊА

Начин навођења референци у часопису је аутор-датум типа и заснива се на MHRA стилу (Modern Humanities Research Association), усклађеном према српском правопису. У тексту чланка референца се уноси унутар заграда, уз навођење презимена аутора цитираног дела и године издања, на пример (Wood 2002). Уколико се референца односи на неко одређено место у тексту, додаје се број странице, на пример (Зуровац 2002: 63). Референце се наводе на изворном писму цитираног дела. Уколико дело има два аутора, наводе се оба, на пример (Brown & Smith, 2012), или (Петровић и Павловић, 2012). Дела са три и више аутора наводе се према презимену првог аутора, на пример (Jones et al., 2011), или (Попов и сар., 2011).

Приликом узастопног навођења истог дела, ставља се ознака „исто“, на пример (Исто: 71).

У списку литературе наводе се сва цитирана дела. У списак литературе се не уносе дела која нису цитирана. Прво се азбучним редом наводе дела штампана ћирилицом, а затим абecedним редом дела штампана латиницом. Цитати и позивање на литературу треба да потпуно одговарају списку литературе на крају текста.

Цитирана дела се у списку наводе на следећи начин:

- **Монографске публикације:**

Презиме, Име. година издања. Наслов публикације (курзив) (Место издања: Назив издавача).

Пример: Адорно, Теодор. 1986. *Филозофија нове музике* (Београд: Нолит).

Периодика, за часописе са континуираном пагинацијом у оквиру волумена:

Презиме, Име. година издања. „Наслов чланка“, Назив часописа (курзив), број волумена: странице од-до.

Пример: Зуровац, Мирко. 2002. „Идеја естетике“, *Глас Српске академије наука и уметности*, 393, 61–87.

- **Периодика, за часописе код којих су свеске унутар волумена независно пагиниране, даје се и ознака свеске, односно број унутар волумена или датум издања:**

варијанта (а): Презиме, Име. година издања. „Наслов чланка“, Назив часописа (курзив), број волумена, број свеске: странице од-до.

варијанта (б): Презиме, Име. година издања. „Наслов чланка“, Назив часописа (курзив), број волумена (датум издања): странице од-до.

Пример (а): Pardo, José Luis. 1986. 'Filosofía y clausura de la modernidad', *Revista de Occidente*, 66 (November 1986), 35–47.

Пример (б): Iukina, E. 1984. 'Dostoinstvo cheloveka', *Novyi mir*, 24, no. 12, 245–48.

- **Поглавља и чланци у зборницима, актима са конгреса, лексиконима, речницима и слично, укључујући предговоре и поговоре:**

Презиме, Име. година издања. „Наслов чланка“, у Наслов публикације (курзив), прир. Име Презиме (Место издања: Назив издавача), странице од-до.

Пример: Graham, Gordon. 2013. „Expressivism: Croce and Collingwood“, in *The Routledge Companion of Aesthetics*, ed. by Berys Gaut and Dominic McIver Lopes (London and New York: Routledge), 206–15.

- **Новине и магазини:**

Презиме, Име. година издања. „Наслов чланка“, Наслов публикације (курзив), датум издања, странице од-до.

Пример: Friedland, Jonathan. 2002. ‘Across the Divide’, *Guardian*, 15 January, pp. 10–11.

- **Тезе и дисертације:**

Презиме, Име. година одбране тезе. „Наслов тезе“ (ниво тезе, универзитет).

Пример: Diederichsen, Diedrich. 1952. „Shakespeare und das deutsche Märchendrama“ (необјављена докторска теза, Universität Hamburg).

- **Рукописи и архивска грађа:**

Место установе [архива/библиотеке], Пун назив установе, Назив фонда, сигнатура грађе.

Пример: Београд, Архив Србије, Фонд Милана Стојадиновића (37), сигн. 33–243.

- **Уметничка дела:**

Име Презиме, Назив дела (курзив), време настанка, медиј, димензије [у зависности од медија], место где се дело налази.

Примери: Пјеро дела Франческа, *Бичевање*, око 1455, уље и темпера на плочи, 59 × 82 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Урбино.

Хенри Мур, Наслоњена жена: лакат, 1981, бронза, Leeds Art Gallery, Лидс.

- **Интернет издања цитирати на следећи начин:**

За документе преузете са интернета потребно је навести пуну URL адресу и датум приступа. Аутор текста на горе описан начин (ако је наведен), назив интернет издања, датум постављања или последње измене (*update*) сајта (ако је наведен), датум коришћења сајта, пуна путања до цитиране стране.

Пример: Rose, M. More on Bosnian „Pyramids“, 27. june 2004., 18. july 2006., <http://www.archaeology.org/online/features/osmanagic/update.html>

У случају издања на страним језицима користе се изрази и скраћенице који одговарају језику издања.



38. A.M.Leka & Vic Godard, Projekat VicLeka,
Umetnička knjiga-box, žuta verzija,
 akrilik, vosak i serigrafija na medijapan ploči,
 5,5 x 37 x 27 cm, 2015.

Извори фотографија:

Архив Флу, Београд
 Ауторска дела

Фотографије коришћене према Creative Commons лиценци за слободну документацију:
www.commonswikimedia.org/wiki/Commons:Licensing#Material_in_the_public_domain
http://sr.wikipedia.org/wiki/Википедија:Ауторско_право
 Wikipaintings.org
www.images.nga.gov

