

Јорџос Кордис

## ВИЗАНТИЈСКО СЛИКАРСТВО И АПСТРАКЦИЈА

Одломак из књиге *Карактер и смисао апстрактних тежњи византијског сликарства* др Јорџоса Кордиса која је у припреми за штампу у оквиру издавачке делатности шумедијске епархије

### I. Смисао апстракције у модерном сликарству.

Василиј Кандински је 1910. написао веома значајну студију *О духовности у уметности*,<sup>1</sup> у којој по први



слика 1

пут успева да теоретски утемељи једну непредметну уметност и да представи нову теорију о уметничком делу и његовом односу са посматрачем. Сагласно са његовим ставовима, облик и боја као такви чине



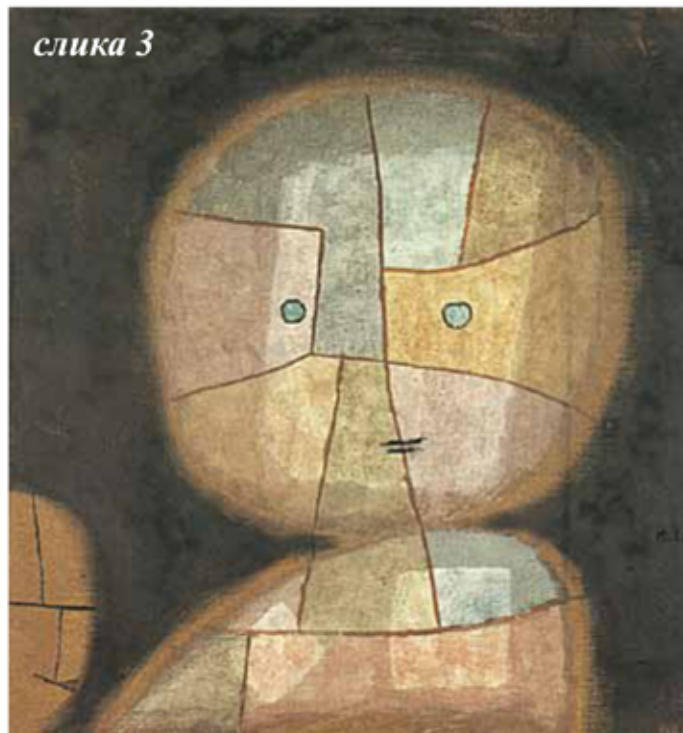
слика 2

елементе језика који има могућност да изрази осећања исто као и музика, без неопходног приказивања природних облика. Лепота није ништа друго до успешно остваривање сагласности између унутрашње нужности и експресивног значења. Касније ће Кандински, продубљујући ову теорију својом другом, такође значајном књигом *Тачка и линија у површини*,<sup>2</sup> још више

покушати да одвоји сликарске елементе од дескриптивне улоге и да их установи као аутономне експресивне елементе. Такво сликарство, отприлике као и математика, постаје узрок настанка језика универзалне вредности, који не изражава само личне емоције, већ и симболичке вредности и истине.<sup>3</sup>

На овим теоријским чињеницама, Кандински замишља апстрактни процес у сликарству, утемељујући уметност која се у потпуности може удаљити од при-

родних облика и створити један непостојећи свет ликовних облика, независтан од природне стварности. Дакле, апстракција је у ствари резултат покушаја уметника да дође до једне више *објективне* уметности, до ликовне форме која ће да описује и визуелизује (да учини уочљивим) универзално важеће истине и вредности а не само личне емоције. Стога је стварни смисао апстракције описивање и експресија трансцендентне садржине, која је својствена природи сликарских елемената и коју сликар открива својом уметношћу.



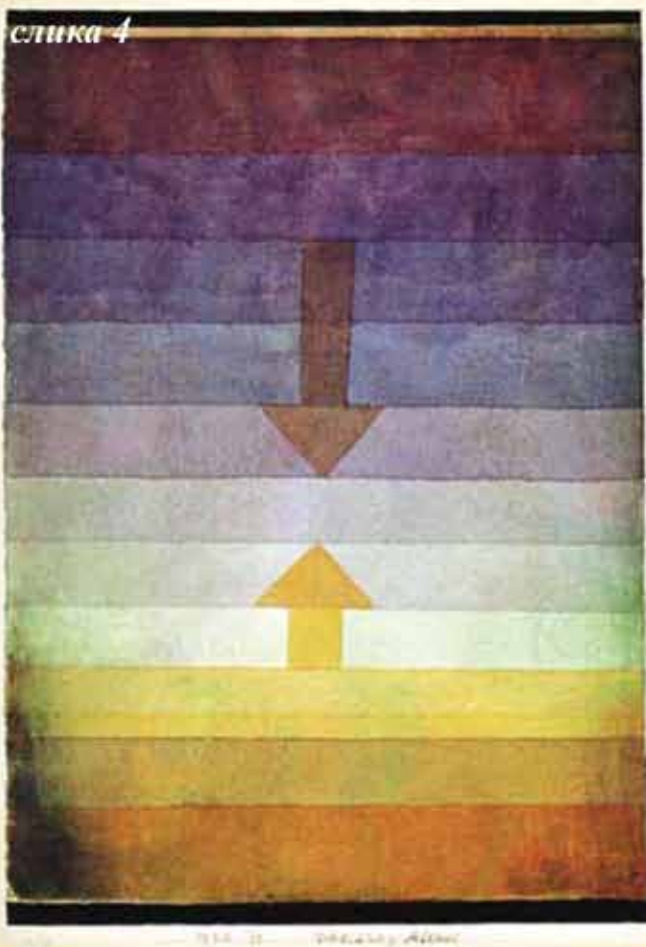
слика 3

Други велики теоретичар апстракције, швајцарац Паул Кле (Paul Klee), у својим многобројним и детаљним есејима<sup>4</sup> покушава да утемељи свој основни став да уметност не представља оно што је видљиво, већ пре чини да нешто постане видљиво.<sup>5</sup> У свом кратком али значајном делу *О модерној уметности*, Кле се позива на слику дрвета са корењем и крошњом покушавајући да објасни улогу сликара и утврди узрок апстрактне разградње природне форме. Сликара је стабло кроз које надолaze сокови који, успевајући да се изразе, достижу врхунац и постају крошња, која ипак није потпуно идентична са корењем.<sup>6</sup>

Ово искривљење је за Клеа било неминовно, зато што „само на тај начин природа може да се препороди, а симболи уметности да се опет оживе“.<sup>7</sup> У наставку, Кле покушава да објасни како се сликарски елементи (линија, боја и композиција или сразмера) удружују у поступку преображавања који је, по њему „продирање људске свести у оно тајно место у коме исконска снага одгаја целу еволуцију“.<sup>8</sup>



слика 4



Уметничко дело ова два ствараоца сведочи о могућностима које може постићи сликарска уметност, ослоњена на одговарајуће теоријске основе. На пример, у делима Кандинског *Мали сан у црвеном* (*Small Dream in Red*)<sup>1</sup> (сл. 1) и *Суну* (*Twilight*)<sup>2</sup> (сл. 2) видимо



слика 5

потпуно напуштање предметног (фигуративног) сликарства и стварање једне чисте уметничке синтезе, у којој облици и боје функционишу својим аутономним постојањем стварајући међусобне односе који, пак, изражавају своје значење и откривају своју истину. Ни у ком случају се не може приметити покушај естет-

ског повезивања ових ликовних облика са посматрачем и његовим осећајем, у смислу формирања ликовног решења са референтном тачком у примаоцу сликарског дела. То значи да сликарски облици остављају утисак као да живе и постоје само у својој просторно-временској димензији, у релацији и комуникацији само са својим унутрашњим садржајем. У Клеовом делу *Bust of a Child*<sup>3</sup> (сл. 3) не постоји потпуно напуштање природне форме, већ само одузимање и разградња њених основних елемената, како би се на тај начин постигао израз који уметник прижељкује, а који по S. Paresh није ништа друго до изазивање осећања свесне туге код посматрача.<sup>4</sup>

У свом делу *Separation in the Evening*<sup>5</sup> (сл. 4) овај швајцарски уметник ипак функционише сасвим апстрактно напуштајући сваку сличност са природним обликом. И овде је, наравно, крајњи резултат ликовна композиција, један нови облик који дугује своје постојање самој уметности и који се ослања на везуелну моћ сликарских елемената независно од реалности посматрачевих емоција.

## II. Постоји ли апстракција у византијском сликарству?

Пошто смо установили оквир наше студије, као и критеријуме којима ћемо се водити, упловимо у воде византијског сликарства да бисмо првенствено утврдили постоје ли апстрактне тежње у овом богатом уметничком предању.

На представи *Тајна Вечера* из храма Морфоклисија на Атици у Грчкој (сл. 5), са краја 13. или почетка 14. века,<sup>6</sup> низ са ученицима гради око трпезе облик потковице са Христом који седи са стране а не у средини скупа. Иако се ова представа обично одвија испред раскошног и богато украшеног комплекса грађевина, на фресци из Морфоклисије видљива је потпуна одсутност грађевина, док је позадина једнобојна и јасна. Читава представа делује као да лебди у простору и времену. Дакле, на нивоу композиције сликар из периода Палеолога напредује ка „апстракцији“ одстрањујући елементе који органски припадају композицији и на тај начин прекида доследност према историјском времену.

Ликовни приступ сличан овоме да се уочити на представи *Рођење Христово*, фресци у цркви Богородица из Аракоса на Кипру<sup>7</sup> (слика 6.). Овде је осим превазилажења просторно-временских граница, као што смо већ горе поменули (заједничко представљање догађаја са временском дистанцом у истој сликарској композицији), могуће наглашавање и других елемената који истичу апстрактни приступ. Пејзаж, на пример, у великој мери губи своју сличност са конкретним



пејзажима и постаје једноставан ликовни елемент који опслужује функцију композиције. На тај начин се добија једнобојна равна површина, на којој се простиру централни елементи представе, људске фигуре. У споредном плану представе, Свети Јосиф Праведни, насликан замишљен изван централне сцене (на тај начин одаје своје сумње у очин-

подиже праоца Адама који представља јединствену људску природу, тако спашавајући читав људски род од смрти.<sup>3</sup> Пажљиво посматрање и естетска анализа показују да се сви делови и елементи фигуре Богочовека заснивају у унакрсно испресецаним осама по традиционалном систему грчке уметности.<sup>4</sup> Дакле, чак и Његов лепршајући химатион не прати своје самовољно (природно) кретање, већ се умеће у целокупни ритам дела.<sup>5</sup>



слика 6

ство над дететом и тако непосредно наглашава божанство новорођеног Христа<sup>1</sup>) и магаре, које је везано испред њега, смањују се и минимизирају како би све стало у постојећи ограничен ликовни простор. На овом месту је такође могуће говорити о апстрактном приступу пошто се намерно мења форма како би се обезбедила функција иконе и истакли њени ликовни квалитети.

На фресци *Силазак у Ад* из Испоснице Светог Неофита на Кипру (сл. 7), са краја XII века<sup>2</sup> иконописца Теодора Апсевда (Θεόδωρος Αψευδής) целокупна фигура Христовог тела чини заиста изванредан пример апстрактног приступа у сликарству средњовизантијског периода. Христос се у свом силовитом покрету на десно, окреће иза себе и

ства као намерно одступање од природне форме и визуелизације облика. Дакле, настанак ликовне форме није базиран на сличности са почетном тачком која



слика 7

јесте природни облик, већ се одваја од ње и унапређује у самопостојећи ликовни догађај вреднован по сликарским законима и инстанцама могућих ванвременских вредности.<sup>1</sup>



слика 8

На крају ћемо прокоментарисати лице и фигуру непознатог светитеља-подвижника са изванредне поствизантијске фреске манастира Астериоу на Атици,<sup>2</sup> која по проценама Анастасиоса Орландоса (Αν. Ὁρλάνδος) датира из 16. века.<sup>3</sup> Форма лица која чеоно (анфас) гледа у посматрача ствара се јаком *светлост-тен* нијансом (окер, црвена, бела) нанесеном на проплазму цигла боје (основни слој) уз помоћ хладне (зеленкасте) хроматске *префињености* – *слаткости* зарад бољег преласка са тамног ка светлом. Ова чињеница има за последицу расклапање форме и стилизацију појединачних елемената, који демонстрирају независност и задобијају посебну ликовну ипостас унутар граница форме лица. Сличне напомене могу се односити на косу и браду. Управљање бојама код поменутог сликара (који на особит, самосвојан начин влада установљеним стилским принципима сликара поствизантијског периода)<sup>4</sup> води потпуном удаљавању од натуралистичких врлина имитације природе и, према томе, ка визуелизацији сликарске форме. Ако бисмо изоловали део ове форме и издвојили га из његовог оквира, у најбољем случају добили бисмо дело апстрактне уметности, у коме аутономна форма има свој унутрашњи живот, свој израз и присуство у односу на посматрача.

Из пређашњег кратког излагања о византијским ликовним делима могуће је закључити да су у византијском сликарству, специфичном ликовном систему, видљиве „апстрактне“ тежње при управљању формом и композицијом. По нашем мишљењу ова тежња има универзалну вредност и ванвременску примену у византијском сликарству свих епоха. Дакле, није реч о спорадичним или случајним решењима, већ о свесном избору који карактерише византијски систем. Универзална вредност и одговорност која из ње

произилази, обавезују да говоримо о „апстрактним“ тежњама, „апстрактном“ приступу, а не о декоративно-сти, о нелогичном и вероватно случајном управљању формом, која је лишена крајњег експресивног смисла.

Са грчког превео Велимир Михаиловић

### Напомене:

<sup>1</sup> Василиј Кандински, О духовом у уметности, српски превод Бојан Јовић, Esotheria, Београд 2004.

<sup>2</sup> Wassily Kandinsky, *Point and Line to Plane*, Dover Publications Inc., New York 1979.

<sup>3</sup> Рид Херберт, Историја модерног сликарства, 1963, стр. 174.

<sup>4</sup> Паул Кле, Записи о уметности, изд. Esotheria, Београд 2004., Paul Klee, *Pedagogical Sketchbook (Pädagogisches Skizzenbuch)*, Faber & Faber, Лондон 1973., Paul Klee, *Paul Klee on Modern Art*, Faber & Faber, Лондон 1966.

<sup>5</sup> Рид Херберт, Историја модерног сликарства, 1963, стр. 182.

<sup>6</sup> Paul Klee, *Paul Klee on Modern Art*, Faber & Faber, Лондон 1966.

<sup>7</sup> Рид Херберт, Историја модерног сликарства, 1963, стр. 186.

<sup>8</sup> Исто, стр. 186.

<sup>9</sup> Brecks-Malomy 2003, стр. 152.

<sup>10</sup> Brecks-Malomy 2003, стр. 188.

<sup>11</sup> Partsch 2003, стр. 75.

<sup>12</sup> Исто, стр. 75-76.

<sup>13</sup> Исто, стр. 57.

<sup>14</sup> О овом споменику и његовом осликовању види А. Βασιλάκη-Καρακατσάνη (Α. Βασιλαки-Καρακαцани), *Οί Τοιχογραφίες της Ομορφης Εκκλησίας στην Αθήνα* 1971. Види такође Σ. Καλοπίστη-Βερτή (С. Калописи-Верти) 1999, стр. 75-76.

<sup>15</sup> О овом споменику види Γκιολές (Гиолес), 2003, стр. 96-99, као и повезану старију библиографију.

<sup>16</sup> Види А. Grabar, *Christian Iconography. A Study of its Orgins*, Routledge & Kegan Paul, London and Henley 1969, стр. 130.

<sup>17</sup> О овом споменику види Γκιολές (Гиолес), 2003, стр. 94-96, као и повезану библиографију.

<sup>18</sup> Види А. Grabar, поменуто дело, стр. 126.

<sup>19</sup> О укрштеним линијама (осама) у старогрчкој уметности погледај књигу сликара Никоса Николаоса, (Νίκου Νικολάου Η περιπέτεια της γραμμής στην τέχνη, Αθήνα, 1986.). Такође види Ј. Кордис, Фајумски портрети и византијска икона, српски превод Драган Поповић, Каленић, 2009.

<sup>20</sup> Професор Н. Гиолес износи став да је на фрескама Испоснице Светог Неофита испресавијана набраност драперија „линеарна, али и умерено суптилна, без потчињавања експресивној нужности, колико једној пројекцији украшавања“ (Гиолес 2003, стр. 96). По нашој процени, линеарност не нарушава пластичност када та заталасаност линије чини сама по себи стваралачку (пластичну) динамичност. Такође верујемо да на поменутој композицији не постоји потреба за декоративном функцијом испресавијане набораности драперија. Јасна сликарева намера је била да оствари ритам и да органски повеже све елементе композиције. Постизање ритма је суштинска експресивна нужност, не мање важна од истицања (експресије) теолошких идеја.

<sup>21</sup> Види одговарајућа сликарска решења а) при осликовању бедара двојице апостола на крајевима композиције на представи Уснуће Пресвете Богородице у храму Богородице Асинске у Никитарију на Кипру (Гиолес, 2003, стр. 104, сл. 72), и б) на наглашавању форме у пределу стомака код жене (бабице) која купа Богомладенца на представи Рођења Христовог у храму Богородице Аракос у месту Лагудера на Кипру (Гиолес 2003, стр. 111, сл. 85).

<sup>22</sup> Овде изражавамо нашу резервисаност према приступу који се гајио међу сликарима модернизма али, на жалост, и међу многим аналитичарима византијског сликарства, ка једино битној и према томе „онтолошкој“ вези сликарских решења са универзалним истинама. Стога, покушај оца модернизма Пола Сезана који је тражио „стил чији су корени у природи ствари а не у субјективним сензацијама“ (Рид, X. 1963, стр. 16), естетска трагања Жоржа Сера да одреди такву хроматску хармонију која ће моћи да изрази осећања веселости, мира и туге (Рид, X. 1963, стр. 28), Матисов став да уметничко дело не изражава осећања већ да је идентично са осећањем (Рид, X. 1963, стр. 44), и наравно покушај Кандинског да створи ликовни језик универзалне вредности, прецизан као математика (Рид, X. 1963, стр. 174), демонстрира њихову жељу за васпостављањем конкретних ликовних решења за истину која ће имати вредност увек и свуда.

Колико год да је такав приступ привлачан и колико год имао тежњу да уметничком делу да универзалну функцију, он у стварности делује спутавајуће у мери у којој ограничава или чак изопштава стилску разноврсност, а самим тим и поништава културолошке различитости. Наше богословско и филозофско-естетско предање је посматрало сваку врсту језика као начин постојања истине, а не као истину по себи (види, Ст. Παπαδοπούλου, Θεολογία καὶ γλώσσα, изд. Τέρτιος, Κατηρίνη 1988). Из наведеног разлога никада се није сакрализован језик, као ни остали медији људске цивилизације, већ је прихватана мултикултуралност, могућност ширине и разноврсности изражавања, што је чињеница која означава индиректно одбацивање идеје јединственог ликовног језика универзалне и свечовечанске вредности.

По нашем мишљењу, када је реч о функционалности сликарских елемената, највише што се може подржати је ванвременска-вечна вредност извесних решења у оквиру неке одређене културе, и степен у ком су та решења препознатљива од покретачких чланова једног друштва. У овом случају, такав ликовни избор може функционисати и дотади посматрача уметничког дела.

<sup>23</sup> О овом споменику види Γ. Λαζλάκη (Γ. Ламбаки), „Η ἔσι τοῦ Ὑμητοῦ Μονῆ Ἀστερίου“ ΔΧΑΕ Β' (1984) стр. 34-37; G. Millet, *L' école grecque dans l'Architecture Byzantine*, Paris, 1916, стр. 86, 192; N. Moutsopoulos, „Harmonische bausschnitte in den kirchen vom typ kreuz-förmigen Innenbaus im Griechischen Kernland“, *BZ* 55 (1962) 279.

<sup>24</sup> Α. Ορλάνδος, „Εργασίαι αναστηλώσεως βυζαντινῶν μνημείων“, ΑΒΜΕ Γ' (1937) 194.

<sup>25</sup> Доминантна тежња у сликарству поствизантијског периода је напуштање колорита који је видљив у делима из доба Палеолога, на којима се ликовна форма гради не само наглашеним контрапунктом тона, већ уз помоћ топлих или хладних нијанси боја. Насупрот томе, у поствизантијском сликарству и његовим разноврсним стилским трагањима, пластичност се углавном остварује јаким контрастом светлих контура нанетим преко тамнијих нијанси или релативно неутралних основних слојева боје (проплазма). О овој теми више Γ. Κόρδη, *Η Χρωματική Δομή στὶς Προσωλογραφίαι τοῦ Θεοφάνη τοῦ Κρητός*, изд. Αριός, Атина 1998.

