

ТМ	Г. XXXIII	Бр. 4	Стр. 1393-1411	Ниш	октобар - децембар	2009.
----	-----------	-------	----------------	-----	--------------------	-------

UDK 7(497.11)»19» : 930.85(495.02)

Прегледни научни рад

Примљено: 12.7.2009.

Зоран М. Јовановић

Филозофски факултет

Косовска Митровица

О ИДЕЈИ ПРОШЛОСТИ У САВРЕМЕНОЈ УМЕТНОСТИ (КА РАЗУМЕВАЊА „ВИЗАНТИНЕ“ У СРПСКОЈ КУЛТУРИ ТОКОМ ПОСЛЕДЊЕГ СТОЛЕЊА)

Резиме

Међу уметничким појавама које су обележиле последњих стотинак година посебно место имају оне утемељене на идеји прошлости, односно дијалогу с древним наслеђем, у овом случају византијског света и његовог духовног круга. То стваралаштво, међутим, најчешће је било и остајало жртва селективних и/или неаналитичких разматрања, неретко и крајње ригидних, од некритичких осуда до „слепо“ афирмације.

У оба случаја најчешће су запостављане разлике између световне, религиозне и сакралне уметности, што су одреднице које на посебан начин дефинишу дело и његова својства, будући да одређују приступ форми и садржају. Пребрегава се и то да су се с појавом најпрогресивнијих токова у европској модерној стекли неки од најважнијих услова за друкчији приступ и оцену средњовековног источнохришћанског стваралаштва, и то од појаве становишта да је све могуће свести на основне геометријске облике, уз једновремено улажење у свет трансцедентног, доступног најпре или једино „духовним очима“, на чему инсистира управо традиција византијске естетике. То би значило да ако древна уметност није могла непосредно утицати на стварање модерних уметничких праваца, њој је припала улога да делује на ретроградно сагледавање модерне у целини, постајући један од темеља доданашње напредне уметничке сцене.

Захваљујући плурализму постмодерне однос између националног и интернационалног, модерног и класичног, „новог“ и „старог“, изгубио је фиксну историјску референцу, као што је и дело настало из дијалога с прошлошћу спасено обично негативне оцене: оно више није декадентно самим тим што није иновативно или напредно, као што не мора да буде ни једно ни друго. Такав приступ довео је и до права на трећу опцију у стварању и тумачењу дела проистеклих из комуникације с наслеђем, а која би била изван идеолошких изведеница.

Када је реч о српској уметности савременог доба појављује се и злоћудна варијанта (псеудо)културе, која је успоставила специфичан дијалог с националним наслеђем, „српском византином“, злоупотребивши је на различите начине.

Кључне речи: идеја прошлости, модерна уметност, постмодерна, Византија, сакрална уметност, профана уметност, српска уметност

Данас, у времену када услед брзине разноликих догађаја тек пређена невидљива граница између два миленијума све више припада далекој прошлости, а неостварени „крај историје“ и „смрт уметности“ (ма колико за неке већ евидентни¹), постају поновни предмет пажње стручњака, умишљених и стварних рибара људских душа, оно што је извесно јесте да су сазрели услови за сумирање човекових стремљења, у овом случају подстакнутих прошлостју и њеним наслеђем, идејом прошлости, чији „репови“ на различите начине допиру до данашњег доба.

Међу различитим приступима тумачењу повеснице, па тако и оне која се бави културом, нарочито место заслужује и данас актуелан „повратак историји“, односно појаве својствене тзв. новом истори(ци)зму, започете некако у исто време и можда нимало случајно с првим наговештајима постмодерне и тренутком када су повесно проучавање културе и учени однос према прошлости прећутно опет дошли у моду.² У таквим околностима посебно снажно одјекује став Умберта Ека по коме треба „поново доживети прошлост“, што подразумева и потребу не само да се, фигуративно речено, чују преци, него и да се с њима и њиховим наслеђем, успостави комуникација на обострану корист. За особености тог дијалога одговоран је, подразумева се, најпре онај који га је успоставио, а потом они који се његовим исходиштима користе, који га квалификују и класификују. Нарочиту одговорност имају и они који дијалог савремене уметности с прошлостју игноришу, потцењују или једнострано процењују, или пак некритички глорификују.

Надживевши сва та опхођења спрема ње, уметност је током прошлог века ипак успела да се уздигне изнад пролазности и њених тумача. Каткад се она бранила хумором и иронијом, као „кључним елементом отвореног дела“³, од чега нису била поштеђена и најпо-

¹ М. Šuvaković, *Estetsko i umetničko u modernoj i postmodernoj umetnosti i kulturi*, у: *Estetsko zadovoljstvo i moderna umetnost* (ur. M. Vidaković) Beograd 1997, 89, 92.

² G. Watson, *The Study of Literature*, London 1969, 16; према: Z. Lešić, *Novi istoricizam i kulturni materijalizam*, 8; T. Eaglton, *Awakening from modernity*, Times Literary Supplement, 1987, 7, 6, према: N. Elin, *Postmoderni urbanizam*, Beograd 2004, 132.

132; D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Oxford 1989, 7, 8, према: N. Elin, *nav. delo*, 132; S. Toulmin, *Cosmopolis: The Hidden Agenda of Modernity*, New York 1990, 186, 187, према: N. Elin, *nav. delo*, 132; уп. T. Kuljić, *Kultura sećanja. Teorijska objašnjenja upotrebne prošlosti*, Beograd 2006, 10, 92.

³ Ž. Lipovecki, *Doba praznine, Ogledi o savremenom individualizmu*, Novi Sad 1987, 89 (уп. 120-128).

знатија остварења из светске уметничке баштине. И тако, док је у једној географској области она била аутономна, у неким другим крајевима екуменополиса она је бивала слушкиња различитих идеологија, каткад се и сама окористећи од тога, властите „златне прошлости“.

Неретко, проналазила је уметност и другачије инспирације у сопственом наслеђу, црпећи и тако снагу из себе⁴, одржавајући на тај начин и човеков живот у животу.⁵

Понекад је једноремено бивала и предмет и субјект једног друштва. Поткрепљује то, мање или више посредно, и теза да је свака уметност, па чак и она која себе хоће да види као „чисту“ и безинтересну, нужно повезана с интересом одређених социјалних групација, односно с неком идеологијом.⁶ Слично се догађало и са уметничким језиком, па и у парадоксалним ситуацијама када је он негиран, потиран и једноремено од истог система, режима вредновања, коришћен у служби сопствене политике.⁷ У том контексту, није непотребно подсетити и на коришћење и (зло)употребу идеје прошлости у виду коришћења историјских (средњовековних) стилова, попут готике у архитектури земаља некадашњег „тврдог социјализма“ и њихове примене у оквиру идеолошки обојеног тзв. гигантизма и кич-архитектуре.⁸ Заправо, реч је о пракси коришћеној у тоталитарним режимима, као што је и фашистички, када је уметност прошлости с једне стране стране осуђивана, али и истовремено обилато коришћена (као што је и неутихнута идентификација тзв. српско-византијског стила у градитељству с покушајем обнављања српске хегемоније, односно великосрпске политике⁹, што значи у вануметничке сврхе).

У посматрању савремене уметности коришћење искустава меморије као да је постало још једини могући начин да се данас праве

⁴ М. Susovski, *Postavangardizam*, Moment 10 (1988); Х. Клоц, *Уметност у XX веку. Модерна-Постмодерна-Друга Модерна*, Нови Сад 1995.

⁵ М. Zurovac, *Priroda estetskog zadovoljstva*, Književna kritika 5-6 (1990) 20.

⁶ Р. Francastel, *Genetički i plastički prostor*, Život umjetnosti 19-20 (1973) 109; Д. Вуксановић, *Чему уметност: академско или герилско питање?*, Летопис Матице српске 461-4 (1998) 723; ун. Д. В. Kuspit, *Umetnost, kritika, ideologija*, у: Д. В. Kuspit (izbor tekstova) Beograd 1985, 22; Ћ. Dženks, *Moderni pokreti u arhitekturi*, Beograd 1990, 41.

⁷ Л. Мереник, *Одјеци старе уметности и присуство прошлости у савременом српском сликарству*, Зборник Филозофског факултета у Београду XVIII (1994) 391.

⁸ М. Ранковић, *Opšta sociologija umetnosti*, Beograd 1996, 247-249; А. Кадиевић, *Идеолошке и естетске основе успона европске монументалне архитектуре у четвртој деценији двадесетог века*, Историјски часопис XLV-XLVI (1998-1999) 255-277.

⁹ Љ. Blagojević, *Modernism in Serbia: The Elusive Margins of Belgrade Architecture 1919-1941*; А. Ignjatović, *Vizija identiteta i model kulture Srpske pravoslavne crkve izvan granica Srbije 1918-1941*, у: Kultura sjećanja. Povijesni lomovi i svaladavanje prošlosti (ur. T. Cipek, O. Milosavljević), Zagreb 2007.

слике о другим сликама, да се граде здања на основу ранијег грађитељства, ма колико та пракса била позната и раније, током већег дела повеснице. Друкчије речено, околност у којој се задесила савремена уметност оцењена је дијагнозом по којој је њен метајезик постао једино још могућ „из укрштања или на укрштању других дела“.¹⁰ Тај процес, међутим, могуће је схватити и као појаву својствену тренуцима кризе¹¹, или пак добу празнине, како би рекао Липовецки, али и моментима када се уметност из „осећања сопствене презасићености и замора“, такође враћа својим изворима, преиспитујући свој однос према властитом наслеђу.¹² Наравно, посебан значај, каткад пресудан, имају историјске околности, друштвене прилике, које доприносе афирмацији или пак негирању неке идеје прошлости (па и у уметности), и када се уметници уклапају, приклањају том процесу или пак беже у прошлост, свет уметничког наслеђа одабран према властитом избору, и из различитих побуда.

У сваком случају, у оквиру проучавања прошлости и тек окончане стварности, у, нушићевски речено, полупрошлости, коме припада и свођење биланса у уметности XX века, посебну тежину има чињеница по којој „оно најбоље самим тим не бива и најважније“¹³, те да степен масовног прихватања једног уметничког дела није увек сразмеран његовим стварним вредностима. На такав закључак упућују и многе ретроспекције и антологије најважнијих уметничких појава, у којима су сликарска, скулпторска и архитектонска дела инспирисана прошлошћу обично запостављена или тек само енциклопедијски кратко образложена, и то најчешће само успутно, уз маргину неког другог проблема, ако су уопште поменута.

О томе сведоче и примери из савременог стваралаштва, па и у области проучавања савремене архитектуре која је, утисак је, у односу на друге области повеснице уметности радозналија, активнија у откривању и тумачењу материјализованих дијалога уметника с прошлошћу. На то упућују и многи тумачи од ауторитета, по којима, иако су предводници модерних концепата у грађитељству прошлог века имали потребу за комуникацијом са прошлим, то се често и данас занемарује, па чак и одбија. Тако, на пример, то што на Баухаусу није било предавања из историје и развоја архитектуре, као и то што

¹⁰ U. Eko, *Komentari za Ime ruže*, Delo XXXI (1985), према: L. Merenik, *Beograd: osamdesete. Nove pojave u slikarstvu i skulpturi 1979-1989 u Srbiji*, Novi Sad 1995, 52.

¹¹ Уп. Л. Трифуновић, *Стара и нова уметност. Идеја прошлости у модерној уметности*, Зограф 3 (1969) 39-52 (потом објављено и у: isti, *Studije, ogledi kritike* 3, Beograd 1990, 41-64.

¹² Д. Ђорђевић, текст у каталогу поводом самосталне изложбе Божидара Дамјановског у Салону МСУ, 25. 12. 1981-26. 1. 1982; уп. F. Menna, *Istorijski trenutak zahteva jaki subjekat*, Moment 3-4 (1985-1986) 40, 41.

¹³ Ђ. Кадиевић, *Слика века*, Политика 31. 12. 1999-1. 2. 3. 2000.

су многи најпрогресивнији архитекти на речима унижавали прошлост и надахнуће њоме, то ипак не може прикрити присуство традиције, тј. неког вида прошлости (наслеђа) у неимарству поборника модерне, па и код већине њених најистакнутијих представника.

Сличан став има и Ренато Пођоли у осврту на напредно сликарство XIX и почетка наредног столећа. По њему, већ је код романтичара однос према прошлости био двојак, те да је са револуционарним, „разарачким моментом“ код њих истовремено постојао и „момент реконструкције“, односно, да је упоредо с презиром и ниподаштавањем постојала и „фаза жељења, носталгије.“¹⁴ Томе додајемо и аналитичко обраћање уметника прошлости и афирмацији њене баштине, подсећајући како су највеће интересовање за источнохришћанску уметност показали управо уметници који ће постати део најеминентијег круга авангардне уметности: Ларионов, Гончарова, Бурљук, Шевченко, Кандински, Маљевич и други који су се и у својим радовима позивали на сликарство древних икона и руску фоклорну баштину, чиме су, попут српских стваралаца наклоњених креацији, успоставили континуитет с властитим древним наслеђем, без обзира на то о каквој је врсти опхођења реч.

Недвосмислен је и Маурицио Калвези, по коме је приликом припреме изложбе *Уметност у огледалу* у склопу 41. венецијанског бијенала један од његових основних циљева био да на једном месту пружи примере односа савремене уметности према прошлости, али и да укаже како се за авангарду обично погрешно сматрало да је потпуно избрисала прошлост, истичући да је увек постојао неки однос савремене уметности према историји. У складу с тим је и образложење његове поставке, која је требало да укаже на разноликост оне уметности прошлог века која рефлектира себе саму, гледајући своју прошлост и реинтерпретирајући је у форми „d'apres“-а и remake-а, кроз поновно похођење путем репродуктивних средстава, кроз цитате, концептуалну анализу, „травестију“, обнављање успомена или слободно проналажење ремек-дела античких, средњовековних, ренесансних, као и потоњих историјских стилова, све до оних модерних, као што су интерпретације Пикаса на пример (што ће бити присутно и у радовима српских уметника). Калвезијев став је да такав приступ одговара специфичном тренутку уметности, која је, по њему, изгубила јасне перспективе и могућности програмирања, због чега се, по њему, али и Лазару Трифуновићу, који је то много раније дефинисао, нужно окреће унатраг, према сопственом извору, ка упоришним тачкама, потврђујући да се одједи прошлости у уметничком стваралаштву појављују (најпре) у различитим кризним околностима у свету уметности и око њега.

¹⁴ R. Podoli, *Teorija avangardne umetnosti*, Beograd 1975.

По Калвезију, тај однос је могао бити у потпуности негативан, као у случају Дишанове Ђоконде са доцртаним брковима, која је оцењена као покушај негирања историје и као „јасна увреда Да Винчија“, премда су, иако парадоксално, тим чином једновременно афирмисана уметност и њено наслеђе, будући да се афирмишу њиховом негацијом.¹⁵ У појединим делима Пикаса и Пикабије, пак, препознат је „однос напада на наслеђе историје“, док је код Де Кирика, на пример, иначе и данас сматраног за најистакнутијег претечу постмодерне, постојала тежња да се дијалог с наслеђем успостави. Поп-арт је, међутим, усмерио пажњу на представе из прошлости, али их види као потрошне производе, што је опет другачији начин посматрања и одношења према прошлости. Све су то одреднице које имају одраз и у српској уметности прошлог века, до данас.

Коначно, по Калвезију, концептуална истраживања седамдесетих била су посебно важна, јер су довела у први план проблем ствараоца који размишља над уметношћу, тј. над историјом уметности и делима како оним из древне прошлости, тако и остварењима која припадају коренима модернизма, што, такође, срећемо и у стваралаштву српских уметника и њиховом „поновном успостављању прошлости у контексту садашњости“, како би рекао Доналд Б. Куспит. Помињање Куспита, међутим, подстакнуто је пре свега због његовог сагледавања порекла појединих уметничких концепата подстакнутих или произишлих из модернистичких тенденција, чиме га на извесан начин треба супротставити Калвезијевом ставу. Јер, по Куспиту, „обнова у име нових интересовања је увек ошљарење“¹⁶, будући да „нова интересовања значе одбацивање темеља старих интересовања“. С таквим полазиштем апстрактни експресионизам, на пример, одбацује религиозност уметности Василија Кандинског, из које једним делом потиче; поп-арт је, истиче Куспит, „равнодушан према оном гнушању која је подстакло добар део дадаизма“, док његов „опаки хумор претвара у добродушан“, као што минимализам, наставља он, замењује социо-политичко интересовање конструктивизма модернистичким интересовањем за чистоту или аутономност медија.

¹⁵ Негативан став према наслеђу познат је не само из програма авангардних праваца XX века. Могуће га је срести, премда, истина је, не у тако радикалном облику, и у раније, и то већ од манинизма у XVI века, а још уочљивије у романтизму. Говорећи о свесном нарушавању традиционалних норми Ернст Гомбрих закључује како се и код Рафелових следбеника, као и код Дишана и Маљевича, могу наћи сродности управо у њиховом негативном ставу према традицији. И тако, док Рафаел одбацује на свој начин устаљене вредности, Дишан и Маљевич доцртавањем на Леонардовој *Ђоконди* настоје десакрализовати уметност, с тим да обојица на парадоксалан начин афирмишу традицију, и то негацијом, јер „да би се нешто негираило, побило, уништило, треба најпре признати постојање тога“.

¹⁶ D. B. Kuspit, *Novi (?) ekspresionizam: umetnost kao oštećena roba*, у: D. B. Kuspit (izbor tekstova) Beograd 1985, 47.

Стога управо у склопу посвећења анализи неоекспресионизма, због „духовне бедастоће прошлих обнова можемо очекивати да ће текућа обнова експресионизма ојаловити дух старог експресионизма“. Такво виђење, Куспит би, на основу изреченог, применио и на неке друге, потоње појаве у уметничкој пракси. Међу њима су и токови блиски нашој теми, формалистички и садржајно, с тим да се никако не бисмо сложили с његовим изричитим ставом да је обнова у име нових интересовања увек некорисна, заснована на површности и/или неозбиљности („ошљарењу“).

У тим тренуцима наступају италијанска трансавангарда, односно анахронисти, немачки неоекспресионисти, као и словеначка група Irwin, односно Neue Slowenische Kunst, са својим истраживањима, на пример, која су такође као и претходнопоменути једним делом били „у кључу“ своје историје, односно уметности и баштине народа коме њени актери припадају, уводећи теме, знакове и симболе из фондуса властите културне и уметничке меморије, спајајући их с општим тековинама. Тиме је указано, поред осталог, да уметност не познаје границе, али и да не заборавља своје наслеђе, баштину једног друштва, нације, што противречи тумачењима која подржавају наднационални глобализам и тезама да уметник не припада нацији, већ само историји уметности, с обзиром на то да је порекло увек локално, регионално, те не може бити безлично, док порука уметности може бити универзална, општечовечанска.

Генерално, идеја прошлости је ипак остала предмет пажње пре свега уско стручних, тематски одређених интересовања и произишлих радова. На то указују и сразмерно мали фрагменти енциклопедијских одредница у којима су њихови аутори били принуђени да се посвете стваралаштву проистеклом из дијалога с наслеђем, без обзира на то да ли је реч о позивању на прошлост у неком од видова морфолошко-семантичких „сећања“, евоцирања и парафразирања формалних и/или иконографских узора, међу којима превлађују појаве које се могу подвести под неку врсту историцизма, односно историјама, (нео)академизма и (нео)еклектицизма са свим њиховим вишесмисленим значењима и међусобним каткад не лако одредивим преплитањима, и то независно од тога да ли је реч о архитектури или сликарству, односно о профаној или сакралној уметности.

Треба истаћи, међутим, да су тумачи савремене уметности због постмодерне и постпостмодерне и њених особености, као и појаве новог интересовања за наслеђе унутар националних заједница (оцењеног, иначе, и као вид неоконзервативизма, ма колико он био резултат свеукупне несигурности, разочарања), обавезани да пружи гласовитије признање да су различита позивања на дела из трезора историје уметности ипак присутна у целокупној уметности савременог доба, па чак и у повесним авангардама, и то знатно више но што се обично мисли(ло), ма колико тај поступак (најчешће исправно)

схваћен и као вид revival-а или survival-а¹⁷ у каквим потајнијим облицима но што је то уобичајено када се говори о „оживљајима“ и „повратцима“.¹⁸

У том смислу, за модерну, као синтезу свих стилова где се концентрише скоро све значајно што је човек створио у својој повесници, карактеристично је откривање древних цивилизација, и то од преисторије, старог Египта, Месопотамије, Персије, ескимске орнаментике, персијске минијатуре, арапског писма, преколумбовске (северноамеричке, средњеамеричке, јужноамеричке), полинезијске, азијске и афричке уметности, као и наслеђа старе Грчке, старог Рима, односно пластике индијских храмова, етрурске скулптуре и оне из „црне Африке“, све до готике, тзв. италијанских примитиваца и древне источнохришћанске уметности (византијске, односно староруске). Првобитности у тим уметностима дати су нови импулси, нова значења или су пак редукцијом предложака наглашаване њихове поједине изворне особености, па и кад је контекст предлошка промењен.

Стога, према Миодрагу Протићу, изгледа тачна мисао Херберта Рида по којој се уметност модерне манифестује у откривању заборављене традиције и нове осећајности, што је у сагласју и са ставом да је прошлост непомична, мртва, све док се „не распали жаром жудње“, јер потребно је поново осмислити, оживети, подстаћи¹⁹, при чему треба истаћи и Гомбрихову тезу да су многе културе које су крајем XIX века и у првим годинама прошлог века сматране примитивним комплексније и „мање примитивне“ но што се мислило.²⁰

Када су у питању појаве које обележавају већи део друге половине XX века, односно његове завршне деценије, треба истаћи заокрет у виђењу прошлости који је ланчано увукао у вртлог промена многе идејне области: културу, науку и уметност, те да су из темеља измењени обрасци осмишљавања прошлости и приступа њој, што је омогућило историчарима нове теоријске погледе на прошлост и тра-

¹⁷ М. Јовановић, *Između tradicije i moderne*, Peristil 31-32 (1988-1989) 27-30.

¹⁸ G. C. Argan, *Revival*, *Život umjetnosti* 26-27 (1978); уп.: R. Radović, *Podsticajno, zagonetno i varljivo mesto tradicije u arhitekturi*, *De re Aedificatoria* 1 (1990) 23, нап. 4.

¹⁹ Ђ. К. Argan, A. B. Oliva, *Moderna umetnost 1770-1970-2000*, knj.1, Beograd 2004, 39. Слично истиче и Јерко Денегри, позивајући се на Аргана, по коме историјски ток својствен модерној уметности јесте ревивал, који, дакако, искључује сваки повратак на старо, „али потврђује да, се старо поново рађа, и остварује у модерном“, J. Denegri, *Pogled unatrag – umjetnost u uvjetima postmodernog stanja*, *Kulturni radnik* 3 (1985) 129.

²⁰ E. H. Gombrich, *Umetnost i njena istorija*, Beograd 1980, 523; уп. isti, *Psihoanaliza i povijest umjetnosti*, у: Plastički znak. Zbornik tekstova iz teorije vizualnih umjetnosti (prir. N. Miličević, M. Zinaić) Rijeka 1981, 189. Одређену Гомбрихову контрадикторност могуће је препознати у тексту у коме, истине ради, говори о италијанским кватрочентистима, E. H. Gombrich, *Umetnost i iluzija. Psihologija slikovnog predstavljanja*, Beograd 1984, 256.

дицију²¹, а повесничаре уметности изнова подсетило на проблем квалификације и класификације обраћања уметника стварним и имагинарним музејима и депоима меморије и знања, међу којима многи „експонати“ (узори, предлошци) потичу из нама посебно занимљивог дела средњовековне баштине. Заправо, нови еклектицизам у виду постмодерне снажно је продрмао темеље уметности и културе и када је постало јасно да је однос прошлости битна релација унутар креативног промишљања, као датост с којом су морали бити суочени и најупорнији противници.

Уз присећање на коментар Томажа Брејца да је у савременом добу карактеристично да сви стари артефакти, попут средњовековних, постају одједном „лепа“ и „квалитетна“ уметничка дела²², треба указати и на став Паола Портогезија, по коме повратак на старо у склопу постмодерне, тај „повратак меморије после присилне полувекковне амнезије“, има као резултат последицу евидентне симптоме у обичајима, попут фолка, кежјуела (casual), те разних ривајвла (revivals), односно у масовном ширењу интересовања за повесницу и њене производе, те у све распрострањенијој потреби за „контемплативним искуствима и за контактом са природом који су били опречни цивилизацији машина“.²³

Сликовит опис савременог доба и његових особености пружа и Умберто Еко, по коме већ извесно време широм Европе и Америке влада опчињеност, својеврсна појама за средњим веком. Еко, уз примере, образлаже како данашња цивилизација на различите начине „сања средњи век“, прихватајући га као „корен свих наших проблема“, због чега и не треба да чуди што му се враћамо, преиспитујући себе, своје порекло, али без јасног одговора, ако је он уопште и могућ, пожељан. Јер, наглашава Еко, немогуће је повући црту, будући да се у садашњем свету „прича о бенгалском селу које живи у 'средњем веку', али се у исто време прича и о Њујорку који се поистовећује са Вавилоном у његовом зениту“²⁴, чиме као да прави свесну постмодернистичку енигму или шалу, допуштајући да у оквиру концепта „Новог средњег века“ Вавилон постане једна од његових главних одредница.

²¹ Т. Кулјић, *Kultura sećanja. Teorijska objašnjenja upotrebne prošlosti*, Beograd 2006, 331.

²² Т. Брејц, *Revizije u savremenoj umetnosti*, Moment 23-24 (1994) 92.

²³ Р. Portoghesi, *Šta je postmoderno*, у: *isti*, Jedinstvena vizija arhitekture (izbor tekstova) Beograd 1989, 149.

²⁴ U. Eco, *Travels in Hyperreality*, London 1986; у: P. Vallin, *Srednji vijek, danas*, Svesci kršćanske sadašnjosti 46 (1982) 46-52; М. Попадић, *Стари и нови средњовековни град. Одбрана и последњи људи*, Политика 19. 2. 2005 (у „Културном додатку“, стр. 3); N. Elin, *Postmoderni urbanizam*, 73. Истичемо како није само савремено доба заокупљено наслеђем Средњег века и његовом мистиком, јер његови таласи снажно су запљуснули и обалу већине деценија XIX века, као, уосталом, и раније, и то у различитим облицима, с разноликим циљевима, потакнућима.

У том контексту намеће се чињеница везана за тумачење византијског наслеђа као једне од инспирација уметности у прошлом веку, да је непрекидно прављена друга, у сваком погледу проблематичнија квалификација усмерена ка (сакралном) сликарству Византије и њеног духовног круга. Јер, оно је смештано међу минуле културе²⁵, односно у уметност (нео)примитивизма, без обзира на проблематичност и многозначност тог термина, међу којима је и то да је примитивизам „политичка категорија“, тј. „бинарна супротност 'цивилизованом'“²⁶, па био он и у афирмативном контексту, као што је то учинио и Ернст Гомбрих, по коме је то сликарство мешавина примитивних и усавершених поступака.²⁷

Тако, у односу на италијанске кватрочентисте, на пример, који су на Западу такође сматрани примитивнима²⁸, и то од доласка ренесансе, односно императива да уметник „слика само шта види“²⁹, што је много доцније узвикивао и Густав Курбе, тековине византијског сакралног сликарства су по многим особеностима до данас непревазиђене, актуелне. И и то посебно по својим естетичким својствима (без обзира на њихову доступност „духовним очима“ свих њених конзумената), као и оном трансцедентном, спиритуалном, противречећи при том поимању истог сликарства као неуком, као последицом надмоћи инстинкта над имагинацијом, дечје фантазије над рацијом

²⁵ Л. Трифуновић, *Стара и нова уметност*; М. Protić, *O traženju novog i umetnosti*, Delo 5 (1957), 839.

²⁶ М. Англиф, П. Лејшен, *Примитивно*, у: Критички термини историје уметности (прир. Р. С. Нелсон, Р. Шиф) Нови Сад 2004, 275, 291. Будући да међу руским уметницима „примитивизам“ има друго значење у односу на тумачења на Западу, односно у западној Европи, треба нагласити да је тзв. неопримитивистички повратак руских уметника властитом националном наслеђу изједначавањем с повратком националном, тј. да су изједначавани појмови „примитивно“ и „национално“, одакле произилази тумачење неопримитивизма као „дубоко националне појаве“, S. Mijušković, *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva*, Umetničke teorije (i prakse) ruske avangarde, Beograd 1998, 68; уп. N. A. Nilsson, *Prvobitnost – primitivizam*, у: Pojmovnik ruske avangarde, Zagreb 1984, 131-137; Ch. Harrison, *Abstraction, figuration and representation*, у: Ch. Harrison, F. Frascina, G. Perry, *Primitivism. Cubism. Abstraction, The early Twentieth Century*, New Heaven - London 1993, 205, 206, 228-249.

²⁷ E. H. Gombrich, *Umetnost i njena istorija*, Beograd 1980, 123.

²⁸ L. Adam, *Primitivna umetnost*, 3-10; G. Perry, *Primitivism and the 'Modern'*, у: Ch. Harrison, F. Frascina, G. Perry, *Primitivism. Cubism. Abstraction, The early Twentieth Century*, New Heaven - London 1993, 3; уп. C. Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, London 1994, 13; E. H. Gombrich, *Umetnost i njena istorija*, Beograd 1980, 513-555; Ђ. К. Argan, A. B. Oliva, *Moderna umetnost 1770-1970-2000*, knj.1, Beograd 2004, 123.

²⁹ E. H. Gombrich, *Umetnost i njena istorija*, 521; E. Panovsky, *Idea. Prilog istoriji pojma istorije starije teorije umetnosti* (прир. Z. Gavrić), Bogovađa 1997, 63, 64; уп. P. Francastel, *Genetički i plastički prostor, Život umjetnosti 19-20* (1973) 111.

(зреле особе), што се приписује неким у цивилизацијском смислу примитивним културама, па чак и особеностима појединих облика савремене поп уметности.³⁰ Подсећамо на Пођолијеве речи поводом односа авангардне уметности спрам одређених особености примитивизма, у овом случају деформације, како само вулгарна предрасуда тврди да ни примитивна ни авангардна деформација нису последица одређене визије или изражајни маневар, него погрешно извођење, ако и признамо да примитивизам бар делимично произлази из онога што је Бернард Беренсон звао „оригиналност неспособности“ или „нехотични преступ извођачеве руке“, као чин стварања које није у стању да савршено репродукује модел који ум жели да репродукује, то ипак, наглашава Пођоли, не потиरे Малроову максиму да „не постоји неспретан стил“.³¹

Другим речима, концепт, поетика и естетика византијске уметности, у овом случају сликарства, указали су да је у време свог (досадашњег) зенита она била далеко испред своје епохе, ослобођена при том свега споредног, описног, сувишног, уз апсолутно јединство садржаја и форме, из чега и проистиче њена универзална вредност, претходећи тиме неким модернистичким теоријским, уметничким тенденцијама. На то је већ указано када је истакнуто како су се тек с појавом најпрогресивнијих токова унутар модерне европске уметности стекли неки од наважнијих услова за другачији приступ и оцену средњовековног источнохришћанског стваралаштва, тј. с појавом становишта да је све могуће свести на основне геометријске облике, на шематизовано присуство космоса, света слике, уз једновремено улажење у свет „оностраног“, доступног најпре или једино „духовним очима“, на којима инсистира традиција византијске уметности. И у том контексту подсетимо се да је још раних тридесетих, претходећи и Грабару, Франкастелу, Пођолију, Ђованију дела Волпу, као и тековинама постминимализма у сликарству и функционализму у архитектури, неправедно у српској литератури запостављен Сава Поповић указивао на значај геометрије, на вредности симболичке геометријских облика у црквеној уметности византијског света и њиховом значају за модерну, са ставом да „наглашавање геометријског карактера композиције као и појединих облика, чистоћа боје, простора извођења, штедња материјала и отсуство сенке наглашује једну мисао, а то је да сликарство није [само] подражавање...“³²

³⁰ V. Jerotić, *Psihoanaliza i kultura*, 194, 204; isti, *Analitički pristup umetniku i njegovom delu*, у: isti, *Bolest i stvaranje*, Beograd 1976; R. Podoli, *Teorija avangardne umetnosti*, 198-200; Ђ. К. Argan, A. B. Oliva, *Moderna umetnost 1770-1970-2000*, knj. 1, 123; ун. М. Ilić, *Sociologija kulture i umetnosti*, Beograd 1983, 141-145.

³¹ R. Podoli, *Teorija avangardne umetnosti*, 198.

³² С. Поповић, *Наше средњовековно сликарство и модерна уметност*, Пут 2 (1933) 93-95.

И поменуто наводи на закључак да ако уметност древне источнохришћанске поетике није непосредно могла утицати на стварање модерних уметничких праваца и покрета, њој је припала улога да делује на ретроградно сагледавање модерне у целини, постајући један од темељаца напредне уметничке сцене.

То је и разлог због чега није могуће сложити се с уобичајеним коментарима тумача примитивизма у сликарству утемељеним на западноевропској, односно (западно)евроцентричној естетици да су се, трагајући за примитивним, уметници окретали „мање сложеним културама средњег века“ (као што то није ни срж „Новог средњег века“), премда постоји и став, унеколико ближи истини, да што се више иде уназад (повесно, психолошки или естетски) ствари постају једноставније, али и да су управо због тога оне дубље, важније, вредније.

О начину прихватања архитектуре византијског света на Западу убедљиво сведочи можда најутицајнија историја архитектуре XX века, настала на баштини оријенталистичких стереотипа и компаративистичког фокуса у хуманистичким наукама који се развијао током читавог XIX stoleћа, све доскора. Реч је о књизи *A History of Architecture of the Comparative Method* Банистера Флечера. У њој се издвајају „историјске“ и „не-историјске“ традиције, сасвим у складу с темељним поставкама дискурса о незападним другима. У таквом систему идеологизованог знања не само византијска архитектура, него и сви неостилови који су ревоцирали архитектонске облике византијског (и исламског) градитељства, као и различити облици фолклоризма, могли су представљати само део исте традиције, а никако савремене облике који су еволуирали кроз повесницу. С друге стране, предрасуда која говори да су „сви ‘други’ безмало исти“, била је, истиче Александар Игњатовић, главни покретач у системима представљања не-западних нација и култура, чије су архитектонске репрезентације конструисане као налик једне другима. О томе сведочи не само мноштво синагога, „православних“ и других „оријенталних“ културних објеката и седишта њихових заједница него и национални и колонијални павиљони на међународним изложбама.³³ Те изложбе биле су, можда благо речено, „дискурс монументализације пожељних разлика, конструисан панорамском сликом о конзервираним културама, нацијама и расама...“³⁴

У специфичном сагласју са поменутиим јесу и ставови Светозара Радојчића и Драгослава Срејовића, истакнутог медијевисте и чувеног археолога а не историчара модерне и потоњих токова у уметно-

³³ А. Кадијевић, *Истористичке основе неовизантијске архитектуре у XIX веку*, : Ниш и Византија, III (зборник радова с научног скупа) Ниш 2005, 395, 396.

³⁴ А. М. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године*, рукопис докторског рада одбрањен на Архитектонском факултету у Београду 2006, 127, 128.

сти, што је само један од могућих повода за то што су остали без одјека међу историчарима савремене уметности током протеклих педесетак година, откако су публиковани. Њихова полазишта и закључци истовремено су могли бити спасоносни за многе, па тако и за ригидну модернистичку ликовну критику, неретко незаинтересовану за трагање за свим изворима властитог наслеђа, за исходима који би оповргли уврежен став „о конзервираним културама, нацијама и расама“. Тако Радојчић истиче како је „силом на лице једног старог сликарства“ које је, мислећи на сликарство византијског света, „споро и искусно умирало, стављана маска прогресивног почетника“.³⁵ У осврту на однос „старе“ и „нове“ уметности Срејовић пак каже како су основни естетички проблеми решавани искључиво анализом дела класичне уметности, због чега је, поред осталог, створена и једна у основи позитивистичка естетика, која је све што је начињено ван оквира класичне уметности сматрала за примитивно или декадентно, за невешту припрему и увод или одумирање једне велике уметности, попут византијске.³⁶

При утврђивању општих закључака усмерених ка проучавању и тумачењу уметничких остварења насталих у последњих стотинак година, а тиме, подразумева се, и оних који су произишли из дијалога с прошлошћу, међу неспорним чињеницама засигурно јесу и оне које указују на то да је уметност, без обзира на домете посвећиване јој пажње, можда управо због својих освртања на властито наслеђе, успела да опстане између реда и хаоса, као јединственим доминантама XX века, у коме, по Ђерђу Конраду, ничије руке нису остале чисте.³⁷ Одсликавајући на разнолике начине успоне и посртања човекове свести, његових интересовања и предрасуда, балансирајући на осетљивој граници између идеја појединаца и идеологија маса, напредног и назадовања, између идеја прошлости и идеја о будућности, тренутних укуса и трајни(ј)х вредности, треперећи између прецењивања и потцењивања, малограђанске дефиниције лепог и високоумне мистификације, успела је она да прати, а неретко и да утиче не само на развој људске перцепције него и на сазнања о човековим најтајновитијим дубинама.³⁸

³⁵ С. Радојчић, *О естетској вредности нашег сликарства XVII века*, у: исти, *Узори и дела старих српских уметника*, Београд 1975.

³⁶ D. Sreјović, *Na temu klasična – moderna umetnost*, у: Nedogled Ikarije. Antologija metodološke građe 115-123; З. Глушчевић, *Византијска уметност и европска модерна*, у: *Српска Византија* (прир. Б. Јовановић), Београд 1993, 102, 104; уп. М. Перниола, *Естетика двадесетог века*, Нови Сад 2005, 102, 103.

³⁷ Према: П. Палавестра, *Књижевност – критика идеологије*, Београд 1991, 67.

³⁸ В. Јеротић, *Кризе уметника*, у: исти, *Психолошко и религиозно биће човека*, Нови Сад 1994, 107.

Када је хтела, уздизала се уметност изнад тривијалне пролазности или је с хумором и иронијом, као „кључним елементом отвореног дела“³⁹, сама произносила, од чега нису била поштеђена и најпознатија остварења из светске уметничке баштине, чиме је на посебан начин успостављен дијалог с наслеђем у оквиру појединих авангардних струјања и постмодернистичких и постпостмодернистичких збивања, а њиховим тумачима, због еклектичног и иронијско-пародијског приступа, оствариваног и кроз моделе цитатности, колажа, монтаже, парафразе и евокације, предат не лако премостив проблем одређивања дисциплинарног, стилског и жанровског обрасца за њихову класификацију.

Превазила је уметност и властите кризе, каткад свесно доводећи себе у питање, као што је опстајала у атмосфери и амбијенту многих других, туђих криза.

Будући да је стваралаштво у коме је на различите начине присутна прошлост често тумачено и оцењивано кроз призму поимања кризе, требало би се присетити да је у разматрању појма „криза“, који се користи у различитим приликама и са још различитијим појмовима, од користи и психологија, из које, ради поимања уметности, њене историчности и цикличности, можемо преузети дефиницију по којој она означава „тренутке човекове пометње која се догађа с временом на време“.⁴⁰ Тако, у оквиру класификација криза из угла психологије могуће је употребити и појам „развојна криза“, који је могуће применити и на колектив, када се обично активира „механизам превладавања“, што може бити занимљиво и због тога ако се тај исти механизам препозна у уметности, у разлозима за повратак њених креатора прошлости и потражи за инспирацијом у традицији, наслеђу. Како било, још од Хегеловог „краја уметности“, који је најављен према свим „програмским рационализацијама свести“⁴¹, ширећи расположење блиског краја, кризне ситуације су помињане у коментарима многих историчара и социолога културе прошлог века, па и историчара савремене уметности. Симптоматично је да је за већину тумача историје и социологије културе криза процес који непрестано траје, као што постоји и убедљив став да је криза (код развијених друштава Запада) настала у време раскола између културе и друштва.⁴²

У сваком случају, криза је у литератури која се бави проблемима блиским нашој теми помињана и у контексту „кризе уметности“, „кризе савремене уметности“, „кризе штафелајне слике“, „кризе

³⁹ Ž. Lipovecki, *Doba praznine*, 89 (уп. 120-128).

⁴⁰ J. Vlajković, *Šta je kriza?*, Psihologija 3 [1989], 160-169.

⁴¹ X. Клоц, *нав. дело*, 59.

⁴² D. Bel, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, preма: J. Habermas, *Modernost – jedan necelovit projekat*, у: *Umetnost i progres*, Beograd 1988.

сликарства“, „кризе архитектуре, грађевинарства и урбанизма“, „кризе уметничких техника“, „кризе представљања“, „кризе повесности“, „свеукупних кризних прилика“, „кризе лепог“, „кризе публике“, „кризе модерне“, „кризе постмодерне“, „коначне кризе модерног циклуса културе и цивилизације Запада“, али и дубоке кризе критеријума у српској култури, световној, религиозној и црквеној уметности.

Каткад је уметност била принуђена да властитом прошлошћу, сопственим искуствима, оживљава различите неуметничке системе и режиме вредновања и да их на тај начин одржава у животу.

При том, како је уметност подстицала, односно појачавала постојеће кризе, па и оне изван сфера њеног света, постала је активан учесник у обликовању XX века, и то од деценија које му претходе све до текућих дана, обележених све уочљивијим проблемом не шта видети, већ како видети, рекао би Коста Богдановић, што је могуће изједначити с мишљењем по коме је данашња цивилизација у порасту, а култура (духовност) у опадању⁴³, све до питања испуњеног малодушношћу: „чему [уопште још] уметност“.⁴⁴

Заправо, на основу већине хроника прошлог века, као и тељењих, стручних студија о његовој повесници, међу којима су и оне посвећене материјалној и духовној култури, стиче се утисак да без речи „криза“ није било могуће написати иједну врсту стручних, прозних и есејистичких штива, па тако ни оних посвећених уметности. Подстичући историчаре уметности XX века да инсистирају на томе да су у кризним временима управо идеја прошлости и инспирација наслеђем представљале погодно упориште за нове стваралачке импулсе, када су ствараоци показивали „болећиву склоност према народној уметности и средњовековљу“⁴⁵, без обзира на то да ли су та посезања за искуствима меморије и дијалог с прошлошћу схваћени као нешто афирмативно или њему супротно. То је, истине ради, само парафразирање небројено пута понављаног, а неретко и злоупотребљаваног става Лазара Трифуновића саопштеног у тексту посвећеном идеји прошлости у српској уметности, заснованог, иначе, на модернистичкој аксиологији, да присуство прошлости у стваралаштву може бити испољено као култ једне уметности (и тиме знак њеног пропадања, декаденције), или као критеријум, као симбол револуцио-

⁴³ D. Vuksanović, *Sinopsis o kraju kulture*, у: *Estetika, umetnost, moral* (ur. B. Milijić) Beograd 2002, 86; M. Zurovac, *Savremeni svet i kriza duhovnih vrednosti*, *Filozofija i društvo* XXI (2002) 107-115, уп. A. Malek, *Kriza civilizacije* (razgovor vodila S. Redžić), *Ideje* 8 (1981), 136; *Kriza modernosti и Православље*, *Православље* 1. 9. 2006, 24-25.

⁴⁴ Д. Вуксановић, *Чему уметност: академско или герилско питање?*, *Летопис Матице српске* 461/4 (1998) 716-724.

⁴⁵ Z. Gavrić, *Peti krug agona: Edgar Wind (1900-1971)* *Moment* 14 (1989) 85.

нарног преображаја.⁴⁶ Наведено је у ненаметнутој равни са ставом публикованим са Материјалом ЦК Савеза комуниста Србије да „у нашој прошлости и традицији постоје, углавном, два вида култа патриотизма: историјски култ маловарошко-цркварско-цеховског и национално-ослободилачког“, те да „док је први претежно окренут уназад, према прошлости и њеном слављењу [...] други је више окренут унапред у име националне борбе и независности“.⁴⁷ С обзиром на то да је цитирана Трифуновића теза дата у склопу тумачења односа српских уметника према властитој прошлости и наслеђу, чини се занимљивим упоредити је и са мишљењем Сретена Петровића, по коме се, додуше, у оквиру тумачења појава у књижевности, „’национално’ као тема [појављује] само у кризним и одсутним социјалним миљеима, и то за време борбе народа за успостављање самосвести и добитка на националној еманципацији“, када оно може бити „високо вредновано у уметности“, али и да је такво социјално стање најнеповољније по уметност будући да се она, „постајући тада средством неестетских [...] циљева, може изродити у своју прошлост, постати обликом кича и јефтине пропаганде [...] каткад и груби израз националне идеје...“⁴⁸

Захваљујући плурализму постмодерне однос између националног и интернационалног, модерног и класичног, „новог“ и „старог“, изгубио је фиксну историјску референцу⁴⁹, као што је и дело настало из дијалога с прошлошћу спасено негативне оцене, јер оно више није декадентно самим тим што није иновативно или напредно, не морајући да буде ни једно ни друго.⁵⁰ Такав приступ доводи и до права на трећу опцију у тумачењу дела проистеклих из комуникације с наслеђем, а која би била изван идеолошких изведеница по којима постоји само нешто, политиколошком терминологијом речено, прогресивно, односно реформорско, и као такво сродно, блиско, левици, и, с друге стране, оно конзервативно, као експлицитно десно⁵¹, с тим да не треба изгубити из вида и у ону злоћудну варијанту псеудокултуре, као

⁴⁶ Л. Трифуновић, *Стара и нова уметност. Идеја прошлости у модерној уметности*.

⁴⁷ *Tradicija, mit, istorijska svest*, Kulturni život 1-2 (1973) 72.

⁴⁸ С. Петровић, *Класно и национално у уметности*, Књижевност 9 (1988) 1417.

⁴⁹ J. Habermas, *Modernost – jedan necelovit projekat*, у: *Umetnost i progres*, Beograd 1988, 28-37.

⁵⁰ Л. Мереник, *Одјеци старе уметности и присуство прошлости у савременом српском сликарству*, 393; уп. J. Lipovetsky, *Era praznine*, Republika 10-11-12 (1985); J. Habermas, *Filozofski diskurs moderne: dvanaest predavanja*, Zagreb 1988, 10; J. Denegri, *Devedesete*, у: *isti*, *Opstanak umetnosti u vremenu krize*, Beograd 2004, 20.

⁵¹ М. Ђурковић, *Баук деснице и конзервативизма*, Нова српска политичка мисао 1-4 (2006) 10; уп. *Konzervativizam*, у: *Sociološki leksikon*, Beograd 1982, 296.

наследнице културе полутана, коју је могуће подвести под „турбо-фолк“ културу омиљену на српским просторима, која је узела данак и у ликовним уметностима, успоставивши специфичан дијалог с националним и другим наслеђем, злоупотребивши их.

У сваком случају, када би генерални утисак о XX веку пренели у свет Срба и његову савремену повесницу, били бисмо осуђени на понављање изречене импресије без потребе за било каквим њеним прилагођавањем, одузимањем. И то независно од тога да ли би поменуто било посматрано уз угла екстремне или умерене левице или деснице, или пак из неутралног угла.

Јер, наведеном би требало додати и то како је Српству у истој епохи немало пута изговорено, и то најпре као упозорење, а последњих година и као констатација, да су као жртве разноликих дисконтинуитета⁵², идеологија и канона, лажи и превара, заблуда и опсена, наметнутог и/или самонаметнутог обезвређења⁵³, колико и услед недовољног историјског памћења, самозаборава (особености) властите културе, као и маргинализације и/или погрешног каналисања сопственог идентитета, страдали многи његови видови, садржаји и одреднице.⁵⁴

⁵² Реч је, заправо, о „трагичној култури дисконтинуитета“, Р. Palavestra, *Tradicijska kultura i čin pesničkog jezika*, у: *Tradicijska i savremenost*, Novi Pazar 1982, 10–11; уп. З. Глушчевић, *Живот у ружичастом: антологија свакидашњег кича*, Београд 1990, 238–239; Б. Јовановић, *Тамне црте балканског менталитета*, Српски књижевни гласник 11–12, 103–108; исти, *Наши културни образац*, Политика 11. 6. 2005, 11 (култ. додатак); О историјским околностима које су утицале на дисконтинуитет код Срба сажето и прегледно в. у: М. Јовановић, *200 година Србије или два века неравномерног и прекиданог историјског развоја*, Скица за проблемско сагледавање, Годишњак Музеја града Београда LI (2004) 193–210; З. М. Јовановић, *Зебрњак. У трагању за порукама једног споменика или о култури сећања код Срба*, 140.

⁵³ В. Јеротић, *Укорењивање и искорењивање српског народа*, Свети кнез Лазар 3 (1993) 67; уп. О. Milosavljević, *U tradiciji nacionalizma ili stereotipi srpskih intelektualaca XX veka o „nama“ i „drugima“*, Београд 2002.

⁵⁴ У исто време прошлост српског етноса, она далека, као и она тек окончана, доведена је пред разнолике судове који на „селективној правди“, на „селективном сећању“ и „новом памћењу“, налик „валдхајмовској стратегији заборавља“ заснивају своја тумачења. О томе в. и: М. Nenadić, *Evropski pedagoški obrazac i kulturni identitet Evrope*, у: Србија и Европа, 23 (уп. О. Milosavljević, *U tradiciji nacionalizma ili stereotipi srpskih intelektualaca XX veka o „nama“ i „drugima“*, Београд 2002); Т. Kuljić, *Prevladavanje prošlosti. Uzroci i pravci promene slike istorije krajem XX veka*, Београд 2002; исти, *Prevladavanje prošlosti – идејна страна*, Годишњак за друштвену историју 2–3 (2000); исти, *Kultura sećanja. Teorijska objašnjenja upotrebne prošlosti*, 264; Г. М. Đerić, *Mitski aspekti srpskog identiteta*, Филозофија и друштво XIX–XX (2001–2002) 255. У таквом амбијенту и однос према прошлости добија нова значења.

У таквим околностима и савремена српска уметност, с њеним творцима, тумачима и критичарима, није остала поштеђена разноликих наноса историје, талогa и бујица, па и оних разорних таласа који су наместо здравог опхођења према прошлости, или макар бенигне носталгије за њом, доносили њену апсолутизацију, постављајући је каткад као идеал савременом и будућем.

Ипак, остала је уметност до данас један од ретких неоштећених стубова српског народа, непрестано доводећи до тога да уметничко стваралаштво поред естетичког и културолошког значаја добије и етичку вредност.

Када би било настављено у поменутом духу, незаобилазна констатација била би и та да је исти тај народ управо због прошловековног многодеценијског колективног немара према сопственом националном бићу и својој прошлости, као и због различитих искључивости, уочљивих и у начину селекције властите традиције и наслеђа, изгубило колективну свест о себи, „кључ своје тајне“⁵⁵, а идеју прошлости неретко свело на многилике странпутице, до многиликих злоупотреба. Стога је и народ о коме је реч дошао у неприлику да данас збраја и оправдава себе и главне токове своје историје, истовремено трагајући за „аутентичном“, „употребљивом прошлошћу“.⁵⁶

У том процесу, између различитих доданашњих система и режима вредновања, опстајавала је и идеја прошлости у српској уметности прошлог века. У односу на њен значај и остварене стваралачке домете, међутим, она је умногоме запостављена или пак заснована на тумачењима од којих је, част изузецима, лакше начинити специфичну повесницу српске ликовне критике и њене идеолошке обојености него допринети јаснијем поимању стваралаштва српских уметника насталог из дијалога с прошлошћу. Заправо, тиме се само на још један начин одсликава духовна и друга клима код Српства у времену започетом у западној Европи на крају њене *belle époque*, а коју српска нација, осим у уметности, до данас није имала.

⁵⁵ Н. Настасијевић, *За матерњу мелодију*, у: исти, *Есеји, белешке, мисли*, књ. IV, Горњи Милановац – Београд 1991, 44 [написано 1929]; М. Радонић, *Тужни осмех Византије (разговор са Светиславом Божићем)*, Европа Нација 2 (2005) 14.

⁵⁶ Е. Smit, „*Zlatno doba*“ i nacionalni preporod, *Reč* 56 (1999) 107–108; А. Шмеман, *Суштинско питање*, Хришћанска мисао 6-8 (1993) 2–5, Т. Kuljić, *Kultura sećanja. Teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*, 311.

Zoran M. Jovanović, Kosovska Mitrovica

THE IDEA OF THE PAST IN MODERN ART AND UNDERSTANDING OF BYZANTINE QUALITY IN THE SERBIAN CULTURE DURING THE LAST CENTURY

Summary

Among the tendencies which marked the period of the last hundred years, the most prominent are those based on the idea of the past, on the dialogue with ancient heritage, in this case the Byzantine world and its spiritual quality. These works of art however were and still are the victims of inadequate considerations, often with little analytical quality, not rarely extremely rigid, from uncritical disapproval to blind admiration.

The differences between sacral, religious and profane art which particularly define a work of art and its distinctive traits were usually ignored in both cases, although they are the key factors in terms of the content and form of the work of art. Along with the most progressive developments in European modernism, some of the most important standards were established in order to determine different approach and evaluation of medieval Eastern Christian culture, including the position that allowed one to reduce everything to the simple geometric figures, entering in the same time into the transcendental world available only to the "spiritual eyes" - the distinctive trait of the Byzantine aesthetic tradition. It means that the ancient art could not directly influence the development of modern artistic tendencies, but it still has influences the retroactive comprehension of modernism in its entirety, becoming one of the foundations of the modern artistic scene.

As a result of the pluralism of postmodern art, the relation between the national and international, modern and classic, „new“ and „old“ has lost its firm historical reference and the works developed from the dialogue with the past are not necessarily severely condemned: they are not considered decadent only for not being innovative or progressive, they are not obliged to be either of the two. Such an approach allowed even the third option in the creation and interpretation of the works of art established in the creative dialogue with the heritage, designed to be beyond the reach of ideological influences.

Speaking of Serbian modern art a mention should be made of malevolent subtype of pseudo-culture, the one that established a particular dialogue with the national heritage or "Serbian Byzantinism" and abused it in different ways.

Key Words: The Idea of the Past, the Modern Art, postmodernism, Byzantine, sacral art, profane art, The Serbian art