

АКАДЕМСКЕ  
БЕСЕДЕ

БЕОГРАД • 2019







# АКАДЕМСКЕ БЕСЕДЕ

Књига II

ISSN 2466-5134

SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS

---

PRESIDENCY

# ACADEMIC SPEECHES

Volume 2

The volume is published on account of the SASA  
Presidency resolution adopted at its 1<sup>st</sup> session of 28  
February 2019 and the SASA Executive Board resolution  
adopted at its 18<sup>th</sup> session of 19 September 2019

Editor

academician  
MIRO VUKSANOVIĆ

BELGRADE  
2019

СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ

---

ПРЕДСЕДНИШТВО

# АКАДЕМСКЕ БЕСЕДЕ

Књига 2

Књига је објављена на основу одлуке Председништва  
САНУ са I седнице 28. фебруара 2019. и одлуке  
Извршног одбора САНУ са XVIII седнице  
19. септембра 2019. године

Уредник

академик  
МИРО ВУКСАНОВИЋ

БЕОГРАД  
2019

---

---

SASA PRESIDENCY

academician Vladimir S. Kostić,  
*President of SASA*

academician Zoran V. Popović,  
*Vice President of SASA for Natural Sciences*

academician Ljubomir Maksimović,  
*Vice President of SASA for Social Sciences*

academician Marko Anđelković,  
*Secretary General of SASA*

academician Stevan Pilipović,  
*President of SASA Branch in Novi SAD*

academician Ninoslav Stojadinović,  
*President of SASA Branch in Niš*

academician Gradimir Milovanović,  
*Secretary of the Department of Mathematics,  
Physics and Geo Sciences*

academician Vladimir Stevanović,  
*Secretary of the Department of Chemical  
and Biological Sciences*

academician Zoran Lj. Petrović,  
*Secretary of the Department of Technical Sciences*

academician Dragan Micić,  
*Secretary of the Department of Medical Sciences*

academician Zlata Bojović,  
*Secretary of the Department of Language and Literature*

academician Kosta Čavoški,  
*Secretary of the Department of Social Sciences*

academician Mihailo Vojvodić,  
*Secretary of the Department of Historical Sciences*

academician Milan Lojanica,  
*Secretary of the Department of Fine Arts and Music*

---

---

ПРЕДСЕДНИШТВО САНУ

академик Владимир С. Костић,  
*п̄редседник САНУ*

академик Зоран В. Поповић,  
*п̄ошп̄редседник САНУ за п̄риродне науке*

академик Љубомир Максимовић,  
*п̄ошп̄редседник САНУ за друшп̄вене науке*

академик Марко Анђелковић,  
*п̄енерални секретар САНУ*

академик Стеван Пилиповић,  
*п̄редседник Опранка САНУ у Новом Саду*

академик Нинослав Стојадиновић,  
*п̄редседник Опранка САНУ у Нишу*

академик Градимир Миловановић,  
*секретар Одељења за мап̄емап̄ику,  
физику и п̄ео-науке*

академик Владимир Стевановић,  
*секретар Одељења хемијских  
и биолошких наука*

академик Зоран Љ. Петровић  
*секретар Одељења п̄техничких наука*

академик Драган Мицић,  
*секретар Одељења медицинских наука*

академик Злата Бојовић,  
*секретар Одељења језика и књижевности*

академик Коста Чавошки,  
*секретар Одељења друшп̄вених наука*

академик Михаило Војводић,  
*секретар Одељења историјских наука*

академик Милан Лојаница,  
*секретар Одељења ликовне и музичке уметности*



---

Ликовни прилози

Петар Лубарда  
*Наука*, слика, Свечана сала САНУ  
(на предњим корицама)

Мило Милуновић  
*Умејносћ*, слика, Свечана сала САНУ  
(на задњим корицама)

Ђорђе Јовановић  
*Наука и умејносћ*, скулптура, улазни хол у САНУ  
(на почетку књиге)

Младен Србиновић  
Детаљи *Вишража*, Свечана сала САНУ  
(на белинама у књизи)

---

---

## САДРЖАЈ

Академик Миро Вуксановић <i>Три књије чланова САНУ</i> .....	15
Приступне беседе садашњих редовних чланова САНУ .....	25
<b>Одељење за математику, физику и гео-науке</b>	
Академик Зоран Радовић <i>О сујерјироводности и мајнејизму</i> .....	47
Академик Милан Судар <i>Конодонџи, фосили значајни за сајледавање и џумачење геолошке џрошлости</i> .....	49
Академик Миодраг Мателјевић <i>Неки асјектџи теорје џојенцијала, визуализација, варијациони рачун и џримене</i> .....	73
<b>Одељење хемијских и биолошких наука</b>	
Академик Слободан Милосављевић <i>Фџиохемијски џуџојис</i> .....	113
Академик Радмила Петановић <i>Инџејрајивна џаксономија – нови џрисиџуј или нова кованица? Дометџи у џаксономији Eriophyoidea (Arthropoda, Acari, Acariformes)</i> .....	139
Академик Радомир Н. Саичић <i>Тојјална синџеза џприродних џпроизвода и развој синџејџичке мейјодолојје: неколико џримера из наше лабораторје</i> .....	159

## Одељење техничких наука

- Академик Милош Којић  
*Компјутерски модели у техници и медицини* ..... 183

## Одељење медицинских наука

- Академик Зоран Кривокапић  
*Да ли је срећа пресудна за успех?* ..... 205
- Академик Милорад Митковић  
*Динамичка фиксација у ортопедској  
хирургији – од идеје до исцељења* ..... 221
- Академик Петар Сеферовић  
*Масовна, смртоносна, излечива: савремена  
терапија срчане слабости* ..... 245

## Одељење језика и књижевности

- Академик Горан Петровић  
*Пајир* ..... 275
- Академик Злата Бојовић  
*Самосвојности дубровачке књижевности* ..... 283
- Академик Милован Данојлић  
*За толеранцију* ..... 295

## Одељење друштвених наука

- Академик Александар Костић  
*Коинтивна обрада језика и веровајноћа* ..... 305

## Одељење историјских наука

- Академик Љубодраг Димић  
*Југославија и Совјетски Савез 1968. године* ..... 325

## Одељење ликовне и музичке уметности

- Академик Милица Стевановић  
*О инсајдерској перформанси – похвала  
фигурацији* ..... 347

## Радне биографије беседника

- Зоран Радовић ..... 371

---

Милан Судар .....	375
Миодраг Матељевић .....	381
Слободан Милосављевић .....	385
Радмила Петановић .....	389
Радомир Н. Саичић .....	395
Милош Којић .....	399
Зоран Кривокапић .....	403
Милорад Митковић .....	407
Петар Сеферовић .....	413
Горан Петровић .....	419
Злата Бојовић .....	423
Милован Данојлић .....	427
Александар Костић .....	431
Љубодраг Димић .....	435
Милица Стевановић .....	441







## Свечани скуп

ПРИСТУПНЕ БЕСЕДЕ  
НОВОИЗАБРАНИХ РЕДОВНИХ ЧЛАНОВА  
СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ

13–15. мај 2019.

---

ОДЕЉЕЊЕ ЛИКОВНЕ  
И МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ









Милица Стевановић

*О инсајдерској  
пјерсијективни – њохвала  
фијурацији*



---

---

Из наслова се види да је овде реч о две теме које се преплићу. *Похвала фигурацији* се односи на бављење фигурацијом у околностима какве карактеришу нашу данашњу уметничку сцену. Друга, *О инсајдерској њерсијективи*, односи се на нека од мојих личних искустава насталих радом на проблемима фигурације. А ти проблеми су свакако у вези и са околностима и временом у коме се рад одвија, а који, у области ликовних студија, захтева **усвајање једног новог модела просторних односа**, еластичнијег и комплекснијег од оног којег нуди класична линеарна перспектива. Почећу са овом другом темом, показаћу неке примере из ликовне праксе који илуструју поменути проблематику.

Прво, указаћу на нека сопствена искуства настала из рада на сликању и прављењу објеката, и то пре свега на примерима две своје новије слике (а укључујући, између њих, и две старије); једна од ових новијих (*Благовести њо Леонарду*) била је изложена у Галерији САНУ (2015. године). У вези с тим навешћу, делимично, сопствени текст из каталога тадашње изложбе. Илустроваћу неке од изнетих закључака уз објашњења за која на тадашњој изложби није било простора (међутим, нешто од тога сам показала на изложби у Новом Саду одржаној такође 2015. године). У јесен исте године, под насловом *Поимање њросћора...* уз више показаних (репродукованих) радова, говорила сам о томе и на Конференцији о образовању наставника, одржаној у организацији Одбора за образовање САНУ. (Излагања са те Конференције објављена су 2016. у посебним издањима САНУ.)

У каталогу поменуте београдске изложбе забележила сам ово: [...] *ако се анализом оѡажања, у оквиру ликовној рада, моју уочићи неке ѡправилности у начину на који оѡажање уићиче на ѡредстѡаву ѡосмаѡраној* (опажање је увек – а у

уметности то бива најочигледније – колико год било удружено са намером да се буде објективан, селективно и „протекционистичко“), *шине се већ усисавају неки принципи* „ослобађајуће персепктиве“ – оне која проистиче из увиђања сложен(и)је природе простора унутар којег смо (који бива не само посматран него и мењан посматрањем!), и у *уметности и ван ње*.<sup>1</sup> Овде износим неке од уочених правилности које се односе на утисак о посматраном призору и које се онда одражавају на начин његовог представљања, уколико се аутор препусти спонтаном раду (дисциплинованој спонтаности!), дакле, не ометајући тај рад намерама да било шта доказује нити предзнањима о томе „како треба радити“. Ево тих закључака:

– **постојање ехо-система:** доминантни облици, боје, *утицање погледа и њихова укривања, све оно што је привилековано поспирачевом пажњом, визуелно „одјекује“ у целом простору поспираној призора, утичући тако на начин како се он сагледава, како се структурише*<sup>2</sup>. Елементи призора су у односу на „*образу*“ – *привидно образ* – околину у ствари само њен „*зуснутији*“ *део* – а њихови одјеци околни простор *такође* *меситично* „*згуњавају*“. На *пример поглед* са једној облика *може* *сионитано* *бити* *одбачен* на неки *други* *удаљени* *облик* и *посебно* *та* *осветлији*, *ради* *испицања* *позадарности* *праваца* *њиховој* *просирања* (свакако у *сврху* *појачања* *пој* *праваца* *као* *битној* *елементу* *композиције* *дела*), а *што* *тако*, *умноштручавањем*, *може* *бити* *истакнуто* *меситично* *укривања* *неких* *важних* *праваца* *погледа*. Затим:

– **принцип прозирности:** *поглед* *шежи* да бележи *наставак* *некој* (важној) *елементу* *призора*, *наслуђујући* *та*, *када* *бива* *делимично* *заклоњен* *неком* *преуреком*, *што* *утиче*, *налашавањем* *одговарајућих* *делова* *те* *преуреке* – *делова* „*заклађајуће* *предмета*“ – *такође* *на* *убличавање* *целине* *призора*, и

– **утицај фокусирања, прасе и динамике погледа, који повезује доминантне елементе призора, на утисак о величинама појединих објеката и о раздаљинама између њих.**

<sup>1</sup> Детаљније нека од тих искустава описујем у књизи *Персептива тежних поља*, 1999, Бгд, изд. Б92.

<sup>2</sup> Постоји могућност (за испитивање) утицаја и тзв. паслика (својеврсних променљивих ехо-слика, вероватно дискретно присутних у сваком гледању) на утисак о посматраном призору.

Пре свега треба нагласити да је овде реч о личном искуству које се односи првенствено на непосредно посматрање; не зна се да ли би оно било исто код сваког посматрача, сем што је несумњиво да утицаји о каквима је реч увек постоје; то би требало да буде прихваћено као чињеница. Овакво моје искуство је настало радом на низу објеката и слика, и у њему се не крију никакве директне смернице за настајање неког следећег дела. Али индиректно „упутство“ постоји! Пре свега, пратити пут погледа! Друго: не робовати парцијалном „фактографском“ одмеравању величина објеката, растојања између њих, осветљености, одмеравању распореда и интензитета боја итд. То одмеравање би могло изгледати логично и оправдано, и оно се узима у обзир, али је засновано на фрагментарним констатацијама, уз занемаривање разлика у значају и значењу појединих односа међу елементима призора. Тим појединачним одмеравањима, ако се издвојено просуђују, лако би се могао угрозити смисао (изглед) целине<sup>3</sup>.

Утисак о целини је „лансер“ погледа, он одређује место уласка у поље истраживања, зачиње кретање погледа. То кретање, затим, даљим упознавањем посматраног, бива непредвидиво усмеравано, али остаје у осећајној спреси са првим подстицајем. Први подстицај остаје спона између зачетка рада на представи и изданка-погледа који се продужава, шири и до-осмишљава слику.

**ПРИМЕРИ** за утицај путање и динамике погледа на сабијање и ширење простора, за принцип прозирности, за ехо-ефекат су овде четири моје слике: 1. *Благовести њо Леонарду, 1997(2002)/2015*.

---

<sup>3</sup> Педагошка напомена: наставник ликовних уметности може често да види како студенти-почетници уништавају сопствене спонтано веома добро започете слике-студије услед накнадног парцијалног „премеравања“ детаља унутар посматраног призора. Погрешан закључак који се из тога извучио, па се може налазити и у неким програмима званичне наставе, гласи да, после почетних студија, треба очекивати да се студенти (ради креативности) удаљавају од реалности. У ствари, вођење рачуна о првобитном утиску, поштовање утиска о целини (макар се он на први поглед косо са неким парцијално добијеним закључцима) али наравно и уз усклађивање са подацима о детаљима, „доживљај“ као предуслов креативности, све то је приближавање реалном а не удаљавање од њега. Без креативности нема добре студије, свако раздвајање једног од другог је погрешно.

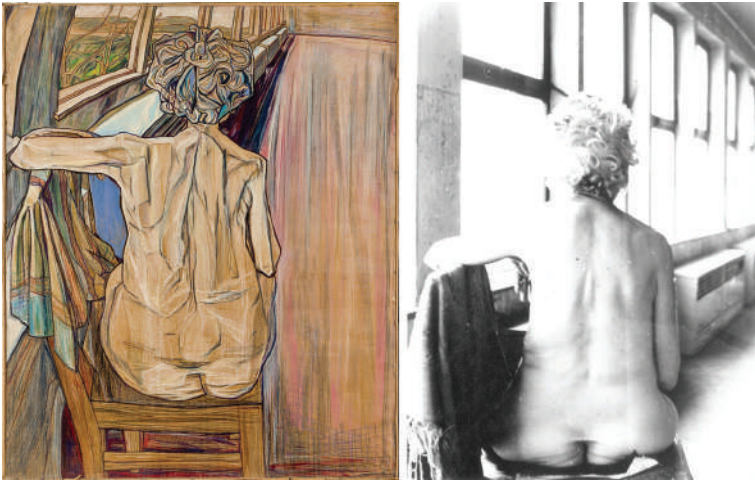


Слика 1. Упоредне слике: горе Леонардова слика *Благовесџи* (98x217 cm) и доле М. С. *Благовесџи по Леонарду* (125x200 cm).

На слици *Благовесџи по Леонарду* фигуре анђела и Богородице детаљи су призора који овде пажњом и одговарајућом динамиком гледаочевог погледа спонтано бивају не само увећани него и приближени. Стога се и цело хоризонтално простирање слике скраћује (у односу на Леонардову слику). То „згушњавање“ простора у језгру призора види се и по прогресивном смањивању раздаљина између чемпреса у позадини, у смеру анђеловог спуштања на тле и покрета ка Богородици (покрет на доле и ка центру). Заузврат, „развлачи“ се простор иза анђела, а повећава се и пространство неба, па цела хоризонтално скраћена слика добија додатну површину по вертикали. Следи пример за „прозирност“: продужење

„најважнијег“ чемпреса (најважнијег јер наглашава вертикалу у анђеловој фигури) наслућује се кроз крило анђела. И пример за „ехо“: положај подигнуте анђелове руке појачава видљивост ивице драперије испод његовог колена, а подигнута Богородичина рука одјекује у појачаним контурама сенки на зиду иза ње. (Упоредити ову нову слику, насталу дуготрајним посматрањем Леонардове слике, са „сликом-моделом“.)

„Згушњавање“ и последично „развлачење“ простора догађа се заправо увек када се погледом повезују неки за нашу пажњу значајни предмети који су у видном пољу један од другог веома удаљени, било која да је њихова појединачна удаљеност од посматрача. Али то дешавање је најочигледније када се погледом повезују елементи призора који су по дубини веома удаљени један од другог, посебно када се један од њих нађе у непосредној близини посматрача, па је и фокусирање на њега отежано. Као примери за ово могу послужити две моје старије слике, из 1977. и 1978. године: *Сћара жена њоред њрозора који њледа на Саву* и *Три Лорисџион у Единбурију*. На слици *Сћара жена њоред њрозора...* види се да је њена глава, која је у првом плану, сасвим примакнута (у поређењу са оним што се види на фотографији) удаљеним деловима просторије и призору реке Саве, у даљини. На



Слика 2. *Сћара жена њоред њрозора који њледа на Саву*, 1977/8, уљ. пастел лево; фотографија десно.



другој слици (*Три Лорисџон...*) улична лампа, веома увеличана (ако се упореди са оним како је „види“ фотографски апарат), такође је примакнута удаљеном крају улице која припада истом призору.



Слика 3. *Три Лорисџон у Единбурџу*, фотографија лево, уљани пастел, 1978. десно.



Слика 4. *Гледање у вајџру*, 2017, уље на платну и фотографија.

Када се упореди слика *Гледање у ваџру* (уље на платну, лево), настала непосредним посматрањем призора у ентеријеру, са фотографијом истог призора (десно), види се да је на уљаној слици једна од доминантних осовина погледа вертикала која се налази скоро на половини слике, и да ка њој гравитирају контуре посматраних предмета („постројавају се“ према њој). Са овом осовином се укршта друга важна траса погледа, којом се спаја плоча стола (у првом плану, лево) са прозором пећи кроз који се види ватра, а одблесци ватре (умножени извор светла – његов ехо) шире се на зид десно, а и по поду у доњем делу слике... Најјача зона светла није ограничена на оквир (прозор пећи) у коме доминира на фотографији, њен интензитет се овде испољава ширењем одблесака по већим површинама представљаног призора. И светлост и боје које се намећу пажњи гледаоца заправо озрачују цео простор видног поља.

Говорити о сопственим искуствима изгледа немогуће без осврта на околности у којима су та искуства настајала, односно какав је био утицај околности на рад о коме је реч, на смисао тога рада.

Стога се треба осврнути на то како изгледа

### Ситуација на нашој уметничкој сцени

Пре свега треба рећи да данас говорити код нас о фигурацији а и о реализму значи увалити се у велике неспоразуме. Знатан део стручне јавности, посебно када је реч о скулптури, сматра фигурацију за превазиђену и чак, како се то често каже, гробљанску. Са друге стране, фанатични заступници традиционалне фигурације сматрају је једином достојном назива уметност, оном која стоји на бранику „стarih вредности“ без којих би наша цивилизација пропала, а тврдње које њену актуелност оспоравају виде као злоћудне и рушилачке. Због овог замрзнутог неспоразума – да све што је фигурација мора бити у основи традиционално – сва разврставања која из њега проистичу на фигурално и нефигурално, као и на реалистично и нереалистично, више личе на продукте неке форензичке активности него на бављење живим бићем уметности. Суштина виталне уметности је њена непредвидивост, која оваквим било теоријским било популистичким

приказима и указима измиче, па када је реч о савремености (а то подразумева, донекле, и о будућности), може се говорити само о условној употребљивости доношених пресуда о томе шта је напредно, односно „савремено“, шта значи неговаше трајних вредности, или шта наговештава крај света.

Подела на „фигурално“ и „нефигурално“ не додирује суштину уметности. Граница између „фигуралног“ и „нефигуралног“ је „растопива“ и често долази до њиховог мешања. У пракси фигурација се првенствено везује за облике који потичу из наше околине (и у најширем смислу речи), то је део стварности у зони нашег заједничког света. Али наши „унутрашњи светови“ су такође део стварности која се може посматрати, проучавати, обликовати. Уобличавање у уметности се заснива на односу према нечему што се кроз рад установљава као стварност; то нешто према чему се успоставља однос условно бих назвала, у сликарском жаргону, „модел“; то је оно што се посматра и открива и према чему се заузима и изражава став<sup>4</sup>. Дакле „модел“ није овде реч која означава узорак-облик који треба репродуковати, него означава предмет посматрања, стање или збивање које треба дешифровати, уобличити, тј. према њему се одредити.

Цитираћу овде део сопственог текста – из интервјуа (за едицију САНУ која је у припреми): *Све се може проучавајћи (ијј. може се радијћи на усјосјављању односа према свему, било да је јтакво усјосјављање односа, заузимање сјава, свесно или несвесно), све може бијћи „модел“ према коме се односимо, и оно „око нас“, и оно „у нама“. Проучавање, исијћивање предметја/садржаја уметничкој дела ири њејовом сјварању је обавезно. То значи да без јтаквој рада само сјровођење намере „хоћу да се изразим“ или јврдња „ја јтакво осећам“ у крејтивном раду не значи нишјћа. Само изражавање осећања не чини никоја уметником (иначе би, нјр. сваки човек који у јавнојсти јлаче збој некој несрећној дојајаја, ја јјиме јоказује своја осећања, био уметник). Оно шјћо бисмо мојли назвајћи проучавање, у склоју*

<sup>4</sup> Чак и у тзв. енформел делима, уметник за свој „модел“ има доживљај материје којом се користи; импулсивним кретањем кроз материју он изражава свој однос према њој, **оформљује свој рад материјализујући своје кретање** у садејству са својствима материјала које користи, па тако од тих дела ствара својеврсни „формел“ – независно од историчарски оправд(ав)аних разврставања и именовања уметничких покрета.

*с̄тваралачко̄ј ра̄да у уме̄јнос̄ти – то̄ је двослојан̄ процес. (Некад сӯ тӣ слојевӣ ӣако̄ сле̄јени да их̄ је̄ шешко̄ разлучӣти.) Ако̄ уме̄јнички хо̄ћемо да̄ изразимо̄ неко̄ осе̄ћање (кроз̄ ликовно̄ дело – алӣ то̄ важи, наравно̄ и за̄ музику, филм, ӣозориште, видео̄ радове̄ итд.), онда̄ ис̄ишћӯјемо̄ ӣ то̄ со̄ис̄твено̄ осе̄ћање, на̄ основӯ че̄га̄ заузимамо̄ ӣ изражавамо̄ с̄иав̄ ӣрема̄ њемӯ (то̄ је онда̄ осе̄ћање̄ осе̄ћања, доживља̄ј доживља̄ја). Динамиком̄ кре̄тања̄ наше̄ крӣтичко̄ „унӯтрашње̄ ӣогледа“ кроз̄ „ӣоле̄ осе̄ћања“ формира̄ се̄ дело, ње̄гово̄ динамичко̄ де̄јс̄тво.*

Пошто̄ је „фигурацијска“ стварност̄ истурена̄ у поље̄ нашег̄ заједничког̄ света, она̄ ће̄ се̄ најпре, тј. највидљивије, на̄ћи на̄ ударӯ потребе̄ за суштинском̄ променом̄ „погледа̄ на̄ свет“; оно̄ што̄ се̄ назива̄ фигурација̄ само̄ је̄ истуренӣ положа̄ј на̄ коме̄ се̄ судара̄ потреба̄ за преуобличавањем̄ света̄ са̄ инерцијом̄ илӣ интересима̄ којӣ тӯ променӯ омета̄ју. Дакле̄ данас̄ се̄ објашњење̄ као̄ и условно̄ оправдање̄ за̄ одбацивање̄ фигуралностӣ (илӣ за̄ њено̄ омаловажавање, илӣ њено̄ недовољно̄ коректно̄ формулисање) ӯ говорӯ о савремено̄ј уметностӣ може̄ на̄ћи управо̄ ӯ веома̄ нарасло̄ј потребӣ да̄ се̄ напушта̄ју конвенционалнӣ приступӣ уобличавању, да̄ се̄ мења̄ угао̄ гледања̄, заправо̄ да̄ се̄ трага̄ за̄ новом̄ сликом̄ (за̄ новом̄ „фигуром“!) света̄.

Према̄ томе, све̄ оно̄ са̄ чиме̄ се̄ ширӣ јавност̄ данашњег̄ света, у савремено̄ј уметности, суочава̄ као̄ са̄ ексцесима, као̄ са̄ чак̄ наизглед̄ потпуно̄ неприхватљивим̄ испадима, шокovimā сваке̄ врсте, скаредностима, бруталностима, илӣ бесмисленим̄ поигравањем̄ са̄ медијима – то̄ је̄ нешто̄ што̄ та̄ јавност, публика, не̄ бӣ требало̄ да̄ схватӣ као̄ отпад̄ илӣ као̄ знак̄ надолазеће̄ пропастӣ света. Трeбало̄ бӣ видети, бар̄ један̄ знатан̄ део̄ тих̄ појава̄ (оних̄ које̄ можемо̄ сврстатӣ ӯ уметност̄ а не̄ ӯ кич̄ илӣ ӯ дилетантизам, којӣ сӯ могућӣ ӯ свим̄ „трендовима“ па̄ и ӯ тзв. најсавременијим), схватитӣ их̄ као̄ неприхватање̄ устоличеног̄ система̄ вредностӣ ӣ затим, а̄ данас̄ пре̄ свега, као̄ израз̄ појачане̄ потребе̄ за̄ ресе̄товањем, редиговањем, преуобличавањем, новим̄ формулисањем̄ слике̄ о̄ оном̄ светӯ којӣ нам̄ је̄ заједнички, којӣ представља̄ везӯ измеђӯ наших̄ појединачних̄ светова. Такозванӯ нефигуралност̄ ӯ данашњо̄ј уметностӣ треба, дакле, схватитӣ као̄ позив̄ на̄ редефинисање̄ појмова̄ *реалистичка̄ фигура* ӣ *фигурација*, и, ӯ везӣ са̄ тим, свакако̄ на̄ променӯ раширених̄

схватања (код публике) о томе шта је реалност (односно „реализам“) уопште.

Иако постоји, по обиљу симптома судећи, јака (не увек свесна) потреба за овом променом, на путу њеног остваривања налазе се чврсто изграђене препреке.

### Како изгледају сметње које постоје на путу ка новој општеприхватљивој<sup>5</sup> фигурацији - зачарани круг

У данашњем начину на који се популарно формулише подела на фигурално и нефигурално (као и подела на оно што се сматра за „реалистичко“ за разлику од оног које се „удаљава од реалности“), крије се механизам који омета стваралаштво, којим се, свесно или несвесно, покушава очувати, стабилизovati већ нарушени застарели систем вредности, као и владајући систем људских односа уопште. То очување настоји се спровести кроз успостављање лоше поларизације, која је неразрешива, те нас стога уводи у „стабилност“ лоше бесконачности. Лоша поларизација је неразрешива јер се састоји у узајамном „храћењу“, подстицању и јачању супротстављених страна, на основу обостране (истоветне) предрасуде о томе да је једино могуће да фигурација која би била „разумљива“ и општеприхватљива („интерперсонална“, „хумана“), као што је већ напоменуто, буде она која је у основи већ установљена, тј. конвенционална. Јер уобичајено схватање о томе шта је фигурацијско у ликовним уметностима везује се за класичну уметност и за све њене наставке, мутације и деривате у новијој уметности. У крајњој линији, када се све „модерне обраде“, све модификације тзв. класичног третмана фигуре сматрају исцрпљеним, користи се фотографија (или одливци постојећих фигура/облика) на коју се ликовни израз прикључује као на апарат за вештачко дисање<sup>6</sup>. Када нема свега горе набројаног, по овом уходаном

<sup>5</sup> Општеприхватљивост значи постојање видљиве везе између цивилизацијски заснованог „погледа на свет“ (широко усвојеног система вредности) и појединачних погледа/приступа његовим конкретним појавама.

<sup>6</sup> Колажи или *ready made* – монтаже са готовим предметима, репродукцијама или фотографијама (као и све друго што савремена технологија омогућава) стваралачки се могу користити, као и цитати у тексту, али овде је реч не о монтирању (или инсталирању), цитирању или парафразирању већ установљених облика као градивног материјала, него о самом процесу

схватању произлази да нема ни „фигурације“. Шта више, да ње, изван ових оквира, ни убудуће не може бити. Налог са којим се рачуна у овом (свесно или несвесно установљеном) конзерваторском подухвату може се описати на следећи начин: треба се „авангардно“, бунтовно, радикално удаљавати од (конвенционално схваћеног) реализма па и од фигуралности уопште, управо зато што је та фигуралност конвенционална и стога превазиђена и спутавајућа, а притом ипак, супротстављајући се опасној деструкцији оваквог бунтовништва, истоветну ту конвенционалну фигуралност треба бесконачно обнављати (разне „обнове слике“ и сл.), па, следствено томе, обнављати бескрајно и бунт против ње. Тако настаје зачарани круг у коме једна другу гањају „класика“ и „авангарда“.

**Симптоми зачараног круга** (и последично подстицаног распада система вредности) су појаве које су веома уочљиве у нашој средини (иако се не појављују само у њој). Оне се углавном могу видети као лажно обнављање „старих вредности“, или као симулирање модернизације, или као непримерена очекивања од „авангардне“ уметности. За све ово примера има безброј. Они могу изгледати банални, али да наведемо неке.

**Примери лажне подршке „старим вредностима“** – У ситуацији у којој се, захваљујући гореописаном неразрешивом сукобу, маневарски простор за стваралаштво сужава, случајеви оваквог симулирања уметности (или креативности и напредности уопште), који неретко иду и до агресивног примитивизма и подршке кичу, а који у нашој средини највише боду очи јесу они који се налазе у јавним просторима, пре свега као скулптуре или архитектонско-урбанистички подухвати. Видимо да се Београд масовно насељава наводно традиционалним вајарским творевинама (споменицима) који изгледају као увеличани оловни војници (или друге сличне фигурице) – од цара Николаја до Св. Саве, преко

сагледавања и уобличавања (једног дела) тог „материјала“, тј. фигуре и простора. Иначе сама фотографија свакако може бити не само документ него и уметнички рад или део уметничког рада; такав рад је најближи сценској уметности. Под сценским радом овде подразумевам како **избор** тако и могуће **аранжирање** призора који ће бити снимљен, што укључује, наравно, и његову визуелну компоненту. Али акценат је на чину бирања или аранжирања.

Ташмајданских статуа до гротескне падајуће „модернизоване традиционалне скулптуре“ код цркве Св. Марка (споменик патријарху Павлу), или до огромног кичераја наводно у славу Немањића који треба да нас поклопи и угуши испред зграде некадашње железничке станице. Затим, видимо да је у јавности уопште раширена спремност да се, као опоненти „модерности“, широкогрудо прихватају чак и веома дилетантске а понекад и кичерске наводне обнове старих вредности, или радови којима је наративност главни квалитет, којима су, како то њихови аутори најчешће изјављују, узор уметност ренесансе (шта више понекад и сам Леонардо да Винчи), или старофламанска односно холандска а и византијска уметност. Овакве ликовно јалове „обнове“ (јалове јер стварна обнова није копирање старе уметности него рад на поуци која се може извући о стваралачком односу некадашњих уметника према уметности која је њима претходила) прихватају се углавном као недодирљиве свете краве, а владајући друштвени систем их популаризује и третира као успешне омиљене опозиционаре, омиљене управо зато што у области ликовности, па самим тим и у друштвеном смислу, ништа не могу да угрозе, ништа не таласају.

**Симулирање модернизације** – Процес псеудомодернизације можемо најлакше пратити на неким примерима архитектуре и урбанизма, већ деценијама, у својој ближој али и у даљој околини (тј. и у оквиру некадашње државе) – преко својевременог пеглања врха Ловћена и постављања на њега „модернизоване“ Његошеве гробнице до данашњег „Београда на води“ и закачињања жичаре на Калемегданску тврђаву<sup>7</sup> (да и не помињемо култ бетона, уништавање природе и њених зелених површина, вишедценијско немилосрдно уништавање видика које сада достиже своју кулминацију, злоћудну пластичну хирургију којом се „дотерује“ језгро Београда; додуше метастазе оваквог „дотеривања“ сежу и даље од језгра). Имамо и устаљена

**Непримерена очекивања** од онога што се сматра за авангарду у уметности: ту видимо да владајући систем очекује од стручњака да бунтовну уметност вазда објашњавају као

<sup>7</sup> Овде није реч о функцијама верским, стамбеним итд. поменутих грађевинских (не)дела, него само о њиховом односу према природи и вредностима амбијента.

нешто што се да уклопити у постојећи, текући живот, што може да се припитоми и приготови за толерантно прихватање од стране у то упућиване шире публике, иако функција онога што данас зовемо авангарда није да нуди уметнине као кућне љубимце, него да људе потреса, збуњује, узбуњује и да их узнемирава, све до жељеног битног преокрета у њиховим устаљеним схватањима, односно у начинима на које ће организовати сопствени па и друштвени живот. (Институционализована „авангарда“ претвара се у својеврсни академизам).

У овом зачараном кругу, у клинч-позицији нашле су се, дакле, две подједнако оправдане потребе, које не би требало да су у сукобу: потреба за разумљивом фигуром (односно за сагласјем о уређењу заједничког света у каквом хоћемо да живимо) и потреба за укидањем затечене конвенционалне фигуре; израз *разумљива фигура* овде не упућује на неке у уметности унапред дефинисане облике стварности него на усвојиве принципе **перспективе**, тј. прихватљиве и одрживе начине гледања на стварност, који би омогућавали даљи опстанак. Видимо да

### Узрок заплета

јесте чињеница да се гореописаним замрзнутим неспоразумом заобилази напор<sup>8</sup> да се учини помак на оном пољу на којем је уметност и у претходним периодима освајала терен. Крупни помаци су чињени у схватању (и стварању) простора у коме се живи, у разумевању просторних односа. На пример, ренесансна уметност је освајала дубину простора, наравно на њој својствен ограничен начин (ограниченост није специфично својство ренесансног него и сваког другог делања). Овде треба напоменути да је погрешно данашње схватање неких тумача уметности о статичности ренесансне, линеарне перспективе. Јер у њој се поглед не забада у тачку недогледа него лута унаоколо по призору невезан линијама централне перспективе, а фокусирајући се на повезивање доминантних облика који тај призор сачињавају. (У том смислу ренесансно сликарство је динамичније од, нпр. византијског,

---

<sup>8</sup> Избегава се не само напор него и ризик од губитка друштвених привилегија зависних од постојећег система вредности.



којег проблем простора није ни занимао – ни „управно“ ни „обрнуто“ представљен<sup>9</sup>, упркос неоснованим таквим тврдњама неких теоретичара; овде није реч о вредносном упоређивању двају сликарских поступака – западно-хришћанског и византијског – него само о узимању у обзир природе кретања погледа, који се у византијском сликарству углавном задржава на првом плану, са фигурама преовлађујуће уздржаних и мултипликованих покрета.<sup>10</sup>) Дакле ренесансна слика не „заробљава поглед“ (за шта бива оптужена) – изузев у оном смислу у коме свака добра слика мора да заробљава гледаочев поглед, усмеравајући га како да путује по њој – него показује **дистанциран** поглед: она се односи само на оно што је од посматрача удаљено, као што је догађање на „класичној“ позорници удаљено од публике. Зато данас, када осећамо да смо усред света, „загњурени“ у њега (када и технологија и наука повећавају домете наших погледа како у микро тако и макро свету, а и умногостручавају наше угледе гледања), у свету који није само пред нама него свуда око нас, а и у нама, безусловно поштовање класичне линеарне перспективе, као система схватања просторних односа који би требало да је (у „реализму“) универзално важећи, а у ствари недовољан је за данашње разумевање света, представља препреку за успостављање општеприхватљиве фигуралности, такве која не би била битно супротстављена личним световима појединачца.

## Модел простора

Искуства стечена кроз фигурацијске студије, као и данашње друштвене околности у којима настаје уметност,

<sup>9</sup> У византијском сликарству, у време настајања правила сликања, није било никакве идеје о принципима перспективе, па самим тим ни „обрнуте“ (па ни „полицентричне“), тако да се није могло обрнути (нити варијирати, умножавати, „полицентрисати“) нешто чега нема. Законитости линеарне перспективе установљаване су тек стотинама година касније. (О овоме и другим сличним допадљивим митотворинама у *М. С. Поимање њростјора...* фуснота бр. 4, стране 176–179, у *Прилози унајређивању образовања наставника*, посебна издања САНУ, 2016).

<sup>10</sup> Уколико се уз људске фигуре нађу на слици и предели, архитектура, околни објекти привидно полицентрично приказани, они далеко више служе „урамљивању“ фигура у замишљену локацију него позивању погледа на путовање по простору.

све то говори да би, по свој прилици, популарисање и усвајање новог, прикладнијег поимања простора, просторних односа, начина кретања кроз простор, било кључно за усаглашавање будућих заједничких ставова о свету у којем смо, било би и подстицајно за ликовно стваралаштво, пре свега у области фигурације, иако не само у њој. У тексту *Поимање простора...*, (САНУ, 2015/16, у *Прилози унајређивању образовања наставника*) навела сам један могући модел простора: он се, наравно, не може свести на коцку у коју су упаковане линије које стреме ка недогледу; употребљивији модел био би *налик на шело амебе* (која у себе „гута“ и ту коцку), *шело које реагује на сваки додир, надражај или импулс који га покреће и мења његову конфигурацију. А ипаква тлања унутар шела видној поља производи осмајрач, крепањем своја погледа, са своје почетне позиције – и физичке и менталне – у односу на осмајрано које га окружује, позиције која се и сама донекле мења под утицајем прикуљаних нових података о осмајраном...* Овим се отвара поглед на

### **Неке могућности за даљи рад на фигурацији и, у вези са тим, на неке карактеристике уметничког стваралаштва уопште**

Нови подаци о природи простора, којима се допуњују претходна сазнања, могу водити ка успостављању нечега што би се назвало (радни наслов)

#### *ИНСАЈДЕРСКА ПЕРСПЕКТИВА*

која не нуди никакве готове изгледе посматраног простора или његовог садржаја; једино што она нуди то је разумевање бар неких установљених услова у којима ће ти садржаји, а да не знамо унапред у ком облику, да се појаве. Регулатор ове перспективе је испитивачки поглед, који има потенцијал да превазиђе конфронтацију личних светова и заједничког света (личним приступом, различитим угловима гледања, могућности виђења само се допуњавају и разграђавају), поглед који у крајњој линији може да испитује и самог себе<sup>11</sup>. На пример,

<sup>11</sup> И пејзажи душевних догађања и стања могу се посматрати и откривати, као што је већ наведено, и на њих се може реаговати као и на сваку другу манифестацију стварности, а у податке о природи спадају и запа-

### Како функционише уобличитељски поглед?

У свету визуелних феномена путањом заинтересованог погледа ови феномени бивају откривани, праћени, упознани, уобличавани, придаје им се одређени значај, селекутују се.<sup>12</sup> Поглед успоставља облик, крећући се по ономе што посматра. Нема статичног погледа. Пошто се сагледање састоји у увиђању/праћењу односа међу појавама, заустављен поглед брзо умире, па не види ништа. Ако нема кретања, нема ни виђења – заустављена слика може евентуално остати у оку, али не добија (ликовно) тумачење у мозгу. Пробијање погледа кроз масу стварности оставља на њој последице, кроз слику коју о њој добијамо. Ако бисмо свет, космос, замислили као мехур који се шири (не због тамне енергије него) због попуштања спољног притиска, или можда због појачаног привлачног дејства неке спољне силе (па долази до међусобног натезања више сила), то би могло илустровати нешто од онога што се догађа са посматраним стварима које поглед обрађује. Навешћу нешто што сам раније рекла у једном разговору о уметности<sup>13</sup>: „... *освећљавајуће* *гледање, поглед, пролази кроз облике/тела и њихову околину*<sup>14</sup>, *увиђајући их све у јединствену зајаласану мрежу њоризора (на тој мрежи поочива и арматура/архитектура ликовних дела. Пућања погледа „конструктивни“ је део представе).*

жања о неким одликама нашег посматрачког понашања. Уметност може да сарађује у прикупљању таквих података, уосталом она то увек и чини, било да је „прихваћена“ било да је „отпадничка“, „системска“ или „вансистемска“, а њено реаговање на прикупљена знања, однос према њима који се кроз уметничка дела остварује, нити може нити треба да се предвиди. Већ стечено знање о простору, на пример, само по себи, не гарантује уметничку вредност дела, као што ни предложени модел простора сам по себи није „модел уметничког дела“ него онога што се – и уметношћу – може испитивати и на шта се реагује. *Рад уметника представља и његово по-вратно реаговање на сам процес тој сојствену делања, док је оно још у поку.* Отуд непредвидивост.

<sup>12</sup> Перспектива о којој је реч везује се овде највише за професионалну ликовну посматрачку активност. Њу од „нестручног“ гледања разликује само (или пре свега) повећана заинтересованост професионалаца за бављење гледањем и одређивањем смисла виђеног.

<sup>13</sup> Разговор са Бојаном Бурић, за едицију у припреми *Жене чланови САНУ*.

<sup>14</sup> У визуелној уметности поглед функционише и као нека врста споја „рефлекторског“ и „рендгенског“ увида.

*Укључивање у њихове погледа који, у видном пољу, повезују, развлаче, сабијају, приближавају или удаљавају једне од других појединости посматраној, зависно од њихове, од динамике кретања погледа и од фокусирања, њих облике чини сапледивим само у њиховој проходности...“* Реч је о проходности посматраних ствари за поглед који се креће и око предмета и кроз њихове облике, подвргавајући све елементе призора узајамним утицајима (виђењем њихових односа), односно утицају склоности посматрача да неке елементе призора сматра битним, важнијим од неких других... Услед тога тзв. посматрачка уметност (оно што публика назива „рад по природи“), која је данас у ликовним уметностима, у тзв. стручним круговима, најчешће презирана као нижа врста, није „само телепортација“ која пред наше очи доноси (делове) стварности, него је неминовно и интерпретација, тумачење стварности. („Недуховна уметност“ је противречност по себи.)

### **У сусрет не визуелним уметностима: уједињујући покрет**

Испоставља се да је изворни покрет, кретање (усмерено на остваривање сопствене позиције), заједнички именован сваког уметничког чина, како у области визуелних уметности, тако и музике, сценских уметности итд. (Такво кретање је „универзални медиј“.) То је увек покрет који се простира кроз време или кроз путање погледа уграђене у просторне композиције. Визуелно изражавање настајало је истовремено са звучним: била је то и промена боје и покрет на лицу (сачуван у гримаси – било је то прво визуелно изражавање) и положај/покрет тела (који су предуслови визуелног или сценског уметничког изражавања), глас-звук којим се оглашавамо, који има свој ток (и који је предуслов музике). То прераста у мултимедијалне ритуалне акције у којима се удружује визуелно са сценским и звучним изражавањем. Разним уметностима, уз све њихове посебности, заједничко је ово изражавање динамиком визуелних и звучних покрета или токова; то је оно чиме се, у садејству са специфичним уметничким „материјалима“, остварује склоп призора, конструктивне осовине тродимензионалних објеката, композиције визуелних или звучних апстрактних дела, музичких,

филмских, видео остварења, па и вербалних конструкција... Веза између унутрашњег, емотивног, сазнајног догађања и испољеног одговора на околину свеукупно се изражава (и) динамиком неких кретања; захваљујући томе брише се тврда граница између уметности „реалистичне“ и „апстрактне“, између духовног (душевног) и телесног садржаја и изражавања.

### Закључак

За разлику од безрезервне употребе *дисциплинираној погледа* класичне перспективе, у визуелним уметностима данас, у ликовним студијама пре свега, при студирању просторних релација, требало би рачунати са *погледом изнутра* чија путања видљиво утиче на саму посматрану и представљану стварност, што подразумева и прихватање „амебонд-ног“ модела простора, о коме је било речи.

У данашњем свету, у коме треба превазићи проблеме прошлости постављањем нових питања о природи ствари, важна је ова сагласност о самом еластичнијем начину (тј. о начелима „инсајдерске“, отворене перспективе<sup>15</sup>) којим се долази до фигура, до облика релевантних и у уметности и ван уметности<sup>16</sup>. Јер нови модел простора (у односу на овај који је у тзв. реалистичкој уметности данас још владајући, а који је склеротизован и конзервирајући у односу на постојеће друштвене системе) означавао би и могући прекид са наслеђеним и наследним хијерархијским уређењем људских

<sup>15</sup> Сврха истраживачког посматрања је да се дође до нових података, иначе би посматрање било бесмислено и непотребно. Другачије поимање простора, а и нови подаци које посматрач током рада усваја, допринесе и мењању његове личности. Посматрач је део стварности па мењајући себе, мењајући тиме део стварности, мења и њу саму у целини (што ће рећи помера сопствено место у односу на улогу и значај других делова света, мења односе између делова; а за важење принципа о коме је реч није битно да ли је та промена велика или можда понекад – или увек? – врло мала). Значи да посматрач посматрањем у току тог чина, мењајући њиме стварност, мења и предмет свог посматрања (мења његов смисао, његово место у свету) и сустиже га, привремено, стварајући стално нову фигуру. (Нема опасности да ће фигурација постати досадна, јер фигура стално измиче.)

<sup>16</sup> Као што су, са тадашњим усвајањем новог модела простора, и у ренсансној уметности почеле да се оцртавају контуре Новог века.

---

заједница на свим нивоима, било оно изричито или прећутно успостављано, од основних ћелија друштва (породице) до међународних односа.

То значи да никако не може бити речи о томе да је фигурација прошлост, тј. да убудуће може бити само „гробљанска“ или конвенционална. О фигурацији можемо говорити само као о огромном отвореном пољу за даља истраживања, за неочекивана, изненађујућа остварења, која би допринела промени целе друштвене климе, стварању новог друштва.