

РЕЧНИК ПОЈМОВА
ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ
И АРХИТЕКТУРЕ



Издавачи	СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ – ОДЕЉЕЊЕ ЛИКОВНЕ И МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ, Београд, Кнез Михаилова 35, www.sanu.ac.rs ЗАВОД ЗА УЏБЕНИКЕ, Београд, Обилићев венац 5, www.zavod.co.rs
За издаваче	академик ВЛАДИМИР КОСТИЋ, председник Српске академије наука и уметности др МИЛОРАД МАРЈАНОВИЋ, в. д. директора и главног уредника Завода за уџбенике
Главни и одговорни уредник, САНУ	академик МИЛАН ЛОЈАНИЦА, секретар Одељења ликовне и музичке уметности
Уредник, САНУ	др ЉИЉАНА СТОШИЋ
Уредник издања, Завод за уџбенике	ЈЕЛЕНА ДАВИДОВИЋ КОЛАРОВ
Рецензенти	академик СВЕТОМИР АРСИЋ-БАСАРА академик ДИНКО ДАВИДОВ дописни члан ДРАГАН ВОЈВОДИЋ др ЈЕРКО ДЕНЕГРИ др АЛЕКСАНДАР ИГЊАТОВИЋ др МИРЈАНА РОТЕР БЛАГОЈЕВИЋ
Одбор за Речник Одељења ликовне и музичке уметности САНУ	академик СВЕТОМИР АРСИЋ-БАСАРА академик ДУШАН ОТАШЕВИЋ дописни члан МИЛАН МАРИЋ академик МИЛАН ЛОЈАНИЦА (председник) др ЉИЉАНА СТОШИЋ (уредник) МИОЉУБ КУШИЋ (секретар Одбора)
Редакција по областима	дописни члан МИОДРАГ МАРКОВИЋ (средњи век) др ЉИЉАНА СТОШИЋ (нови век) ЖАНА ГВОЗДЕНОВИЋ (модерна уметност) др ДИЈАНА МИЛАШИНОВИЋ МАРИЋ (архитектура и примењена уметност)
Дизајн и опрема	ДРАГАН ТАДИРОВИЋ
Лектура	АЛЕКСАНДРА ШУЛОВИЋ ЈЕЛЕНА ВИТЕЗОВИЋ
Коректура	КОВИЉКА ЖУГИЋ РУЖИЦА ЈОВАНОВИЋ
Израда индекса	МИОЉУБ КУШИЋ
Припрема за штампу	ВОЈИСЛАВ НЕСТОРОВИЋ

Штампа: „Планета принт“, Београд ■ Обим: 85 штампарских табака ■ Формат: 23 × 28,5 cm
 © Српска академија наука и уметности и Завод за уџбенике, Београд, 2020.
 ISBN 978-86-17-20195-9

РЕЧНИК ПОЈМОВА
ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ
И АРХИТЕКТУРЕ

Том II
Е-К

СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ
ЗАВОД ЗА УЏБЕНИКЕ

АУТОРИ ОДРЕДНИЦА

- Ана, АНАКИЈЕВ – А. А.
Валентина, БАБИЋ – В. Б.
Зоран, БЕЛИЋ WEISS – З. Б. W.
Игор, БОРОЗАН – И. Б.
Татјана, БОШЊАК – Т. Б.
Бранка, ВРАНЕШЕВИЋ – Б. В.
Ана, ВРАЊЕШ – А. В.
Емилија, ВУКОВИЋ – Е. В.
Марта, ВУКОТИЋ ЛАЗАР – М. В. Л.
Јасмина, ВУКСАНОВИЋ – Ј. В.
Сузана, ВУКСАНОВИЋ – С. В.
Анђела, ГАВРИЛОВИЋ – А. Г.
Зоран, ГАВРИЋ – З. Г.
Жана, ГВОЗДЕНОВИЋ – Ж. Г.
Бранка, ГУГОЉ – Б. Г.
Јелена, ДАВИДОВИЋ КОЛАРОВ – Ј. Д. К.
Предраг, ДРАГОЈЕВИЋ – П. Д.
Милутин, ДРАГОЈЛОВИЋ – М. Др.
Милош, ЖИВКОВИЋ – М. Ж.
Драган, ЖУНИЋ – Д. Ж.
Чедомир, ЈАНИЧИЋ – Ч. Ј.
Бранислава, ЈЕВТОВИЋ – Б. Ј.
Владета, ЈЕРОТИЋ – В. Јер.
Вера, ЈОВАНОВИЋ ДУЊЋИН – В. Ј. Д.
Марко, КАТИЋ – М. Кат.
Даница, КОМНЕНОВИЋ – Д. Ком.
Вања, КОСАНИЋ – В. Кос.
Саја, КОСАНОВИЋ – С. К.
Мирослава, КОСТИЋ – М. Кос.
Весна, КРУЉАЦ – В. К.
Миољуб, КУШИЋ – М. Куш.
Војислав, ЛУКОВИЋ – В. Л.
Владимир, МАКО – В. М.
Божидар, МАНИЋ – Б. Ман.
Чедомила, МАРИНКОВИЋ – Ч. М.
Игор, МАРИЋ – И. Мар.
Маријана, МАРКОВИЋ – М. М.
Миодраг, МАРКОВИЋ – М. Мар.
Ивана, МАРЦИКИЋ – И. М.
Миљана, МАТИЋ – М. Мат.
Милорад, МЕДИЋ – М. Мед.
Љубомир, МИЛАНОВИЋ – Љ. Мил.
Дијана, МИЛАШИНОВИЋ МАРИЋ – Д. М. М.
Милица, МИЛОЈЕВИЋ – М. Мил.
Кристина, МИЛОРАДОВИЋ – К. М.
Љубица, МИЉКОВИЋ – Љ. М.
Александра, МОКРАЊАЦ – А. М.
Ана, НИКОВИЋ – А. Н.
Марко, НИКОЛИЋ – М. Н.
Марина, ОДАК – М. О.
Драгана, ПАВЛОВИЋ – Д. П.
Владислав, ПАНИЋ – В. П.
Сретен, ПЕТРОВИЋ – С. П.
Радмила, ПЕТРОНИЈЕВИЋ – Р. П.
Саво, ПОПОВИЋ – С. Поп.
Дубравка, ПРЕРАДОВИЋ – Д. Пре.
Милета, ПРОДАНОВИЋ – М. Про.
Балша, РАЈЧЕВИЋ – Б. Р.
Редакција – Р.
Мирјана, РОТЕР БЛАГОЈЕВИЋ – М. Р. Б.
Нада, СЕФЕРОВИЋ – Н. С.
Бојана, СТЕВАНОВИЋ – Б. С.
Љиљана, СТОШИЋ – Љ. С.
Драган, ТАСИЋ – Д. Т.
Данијела, ТЕШИЋ РАДОВАНОВИЋ – Д. Т. Р.
Марка, ТОМИЋ ЋУРИЋ – М. Т. Ћ.
Ирина, ТОМИЋ – И. Т.
Оливер, ТОМИЋ – О. Т.
Стјепан, ФИЛЕКИ – С. Ф.
Мирослав, ФРУХТ – М. Ф.
Верена, ХАН – В. Х.
Предраг, ЦАРАНОВИЋ – П. Ц.
Виктор, ЧИКЕШ – В. Ч.
Бојана, ЧИТАКОВИЋ – Б. Ч.
Зоран, ШЕВКУШИЋ – З. Ш.
Олга, ШПЕХАР – О. Ш.
Перица, ШПЕХАР – П. Ш.
Миодраг Мишко, ШУВАКОВИЋ – М. Ш.

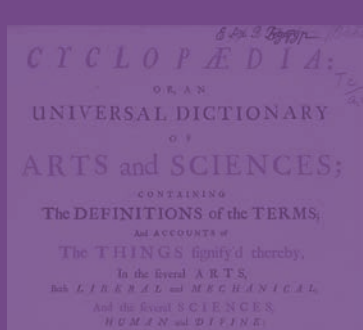
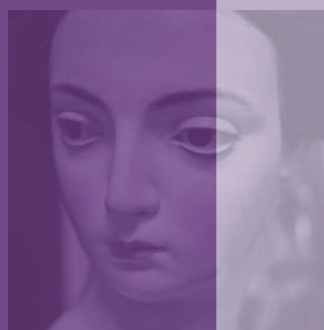
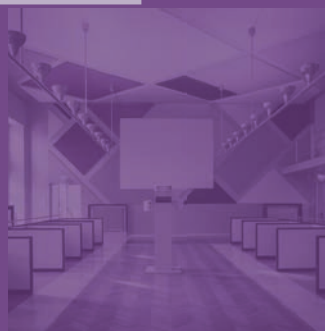
СКРАЋЕНИЦЕ	8	Е	
ЕБАНОВИНА – в. АБОНОС	11	ЕЛЕМЕНТАРИЗАМ	
ЕВАЛУАЦИЈА	11	У АРХИТЕКТУРИ	66
ЕВХАРИСТИЈА – в. ПРИЧЕШЋЕ ..	11	ЕЛЕМЕНТИ СЛИКЕ	66
ЕГЕЈСКА УМЕТНОСТ	12	ЕЛЕМИ БАЛЗАМ	67
ЕГЗАЛТАЦИЈА	12	ЕЛИЗАБЕТАНСКИ СТИЛ	67
ЕГЗИБИЦИЈА	13	ЕЛИПСА	68
ЕГЗИСТЕНЦИЈА	13	ЕЛИТИСТИЧКА УМЕТНОСТ ..	70
ЕГЗИСТЕНЦИЈА УМЕТНИЧКОГ		ЕМАЉ	71
ДЕЛА – в. ЕГЗИСТЕНЦИЈА	14	ЕМАНАЦИЈА	75
ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗАМ	14	ЕМОЦИЈА	76
ЕГЗОНАРТЕКС –		ЕМПАТИЈА	77
в. СПОЉНА ПРИПРАТА	16	ЕМПОРА	78
ЕГЗОТИЦИЗАМ	16	ЕМУЛЗИЈА	78
ЕГИПАТСКА УМЕТНОСТ	20	ЕНГЛЕСКИ ВРТ	79
ЕГИПАТСКО ПЛАВА	30	ЕНГЛЕСКО ЦРВЕНА	80
ЕГЛОМИЗАЦИЈА	31	ЕНГОБА	80
ЕГОЦЕНТРИЗАМ	31	ЕНДОНАРТЕКС – в. ПРИПРАТА ..	80
ЕДИКУЛА	32	ЕНКАРНАДО	80
ЕЖИПСЕНЕРИЈА	33	ЕНКАУСТИКА	81
ЕЗОТЕРИЈА	35	ЕНКОЛПИОН	82
ЕИКОН	36	ЕНТАБЛАТУРА	82
ЕЈДЕТСКО	37	ЕНТАЗИС	83
ЕЈУБИДСКИ СТИЛ –		ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ	84
в. ИСЛАМСКА УМЕТНОСТ	38	ЕНТЕРИЈЕР	86
ЕКЛЕКТИЦИЗАМ	38	ЕНТРОПИЈА	88
ЕКОЛОГИЈА И УМЕТНОСТ –		ЕНФИЛАДА	89
в. ЕКОЛОШКА УМЕТНОСТ	41	ЕНФОРМЕЛ	90
ЕКОЛОШКА УМЕТНОСТ	41	ЕНЦИКЛОПЕДИЈА	94
ЕКОРШЕ	43	ЕОЛСКИ СТИЛ	96
ЕКРАН	43	ЕПИГОНСТВО	96
ЕКС ВОТО	44	ЕПИГРАФИКА	97
ЕКС ЛИБРИС	45	ЕПИСКОП	97
ЕКСЕДРА	48	ЕПИСКОПСКА ПАЛАТА	98
ЕКСЕР	48	ЕПИСТИЛ	99
ЕКСКУДИТ	49	ЕПИТАФ	100
ЕКСПЕРИМЕНТАЛНА		ЕПИТРАХИЉ	100
УМЕТНОСТ	50	ЕПОКСИДНЕ СМОЛЕ	100
ЕКСПЕРТИЗА	51	ЕПОХА	101
ЕКСПОНАТ	52	ЕРГОНОМИЈА	101
ЕКСПРЕСИЈА	53	ЕРКЕР	102
ЕКСПРЕСИОНИЗАМ	54	ЕРЛИ ИНГЛИШ	103
ЕКСТАЗА	58	ЕРМИНИЈА	103
ЕКСТЕРИЈЕР	60	ЕРОТИ	105
ЕКСТРАСПЕКТРАЛНА БОЈА	60	ЕРОТСКА УМЕТНОСТ	106
ЕКСУЛТЕТ	60	ЕСКАЛАТОР	111
ЕКСЦЕНТРИЧНА АПСТРАКЦИЈА ..	61	ЕСКАРПА	111
ЕКСЦЕНТРИЧНА УМЕТНОСТ ..	62	ЕСНАФ – в. БРАТСТВА	
ЕКУМЕНОПОЛИС	62	И УДРУЖЕЊА	111
ЕЛ ПАСО	63	ЕСТАМПА	111
ЕЛЕВАЦИЈА – в. ФАСАДА	63	ЕСТЕТИЗАМ	112
ЕЛЕКТРОНСКА УМЕТНОСТ	63	ЕСТЕТИКА	114
ЕЛЕМЕНТА, ЧЕТИРИ	64	ЕСТЕТИЧКЕ КАТЕГОРИЈЕ	119
		ЕСТЕТСКИ ДОЖИВЉАЈ	120
		ЕСТЕТСКО ПОНАШАЊЕ	121
		ЕСТОФАДО	124
		ЕСТРАДА	124
		ЕСХАТОЛОШКИ МОТИВИ	125
		ЕТАЖ, ЕТАЖА	127
		ЕТИКА И ЕСТЕТИКА	127
		ЕТНО-АРХИТЕКТУРА	131
		ЕТНОГРАФИЈА (И УМЕТНОСТ) ..	132
		ЕТОС	133
		ЕТРУРСКА УМЕТНОСТ	133
		ЕТРУРСКО ПИСМО	138
		ЕУКЛИДСКИ ПРОСТОР	139
		ЕУРИСТИКА	139
		ЕУРИТМИЈА	140
		ЕУФОРИЈА	140
		ЕФЕКАТ	140
		ЕФЕМЕРНИ СПЕКТАКЛ	140
		ЕХИНУС	144
		ЕЏОВАЊЕ –	
		в. РАДИРУНГ, РАДИРАЊЕ	144
		Ж	
		ЖАБА	147
		ЖАД	148
		ЖАЛУЗИНА	148
		ЖАНР-СЦЕНА	149
		ЖАПОНИЗЕРИЈА	151
		ЖАРДИЊЕРА	152
		ЖДАНОВИЗАМ	152
		ЖДРАЛ	153
		ЖЕЛАТИН	154
		ЖЕЛЕЗО – в. ГВОЖЂЕ	154
		ЖИВОПИС – в. ЗИДНО	
		СЛИКАРСТВО	154
		ЖИВОТ И УМЕТНОСТ	154
		ЖИГ	155
		ЖИЖНА ДАЉИНА	155
		ЖИОКА НА РАБОШ	155
		ЖИТО (КЛАСЈЕ)	156
		ЖЛЕБ	157
		ЖРТВЕНИК	158
		ЖУБЕ	159
		ЖУМАНЦЕ	160
		ЖУТА	160
		ЖУТО	161
		ЖУЧ (ГОВЕЂА)	162
		З	
		ЗАБАТ	165
		ЗАВАРИВАЊЕ	166
		ЗАВЕТНА СЛИКА	
		(УМЕТНОСТ) – в. ЕКС ВОТО ..	166
		ЗАДУЖБИНА	166
		ЗАЈЕДНИЦА ЗА ИСТРАЖИ-	
		ВАЊЕ ПРОСТОРА – в. ЗЗИП ..	166
		ЗАКЛОН	166
		ЗАМАК	167
		ЗАНАТИ, УМЕТНИЧКИ	169
		ЗАПАД	171
		ЗАПИС	172
		ЗАСВОЂЕНОСТ – в. СВОД	173
		ЗАСИЂЕНОСТ БОЈЕ	173
		ЗАСТАВА	173
		ЗАСТАВИЦА	174
		ЗАШТИТА НЕПОКРЕТНИХ	
		КУЛТУРНИХ ДОБАРА	175
		ЗАШТИТА СПОМЕНИКА	
		КУЛТУРЕ (КУЛТУРНОГ ДОБРА) ..	178
		ЗБИРКА	179
		ЗВАНИЧНА УМЕТНОСТ	182
		ЗВЕЗДА	182
		ЗВЕРИЊИ СТИЛ	184
		ЗВОНИК	185
		ЗВОНО	186
		ЗГРАДА	187
		ЗГРАФИТО	187
		ЗЕЛЕНА	187
		ЗЕЛЕНА АРХИТЕКТУРА	188
		ЗЕЛЕНО	189
		ЗЕМУНИЦА	191
		ЗЕН УМЕТНОСТ	192
		ЗЕНИТ	192
		ЗЕНИТИЗАМ	195
		ЗЕЦ (КУНИЋ)	198
		ЗЗИП	199
		ЗИГУРАТ	200
		ЗИД (ИЗОДОМНИ ВЕЗ)	200
		ЗИДАРСТВО	201
		ЗИД-ЗАВЕСА	202
		ЗИДНО СЛИКАРСТВО	204
		ЗЛАТАРСТВО	209
		ЗЛАТНИ ЛИСТИЋ	213
		ЗЛАТНИ ПРЕСЕК	214
		ЗЛАТНО ДОБА	214
		ЗЛАТНО РУБИНСКО СТАКЛО ..	217
		ЗЛАТО	217
		ЗЛАТО У ПРАХУ	220
		ЗЛАТОПИС	220
		ЗМАЈ (АЖДАЈА)	220
		ЗМАЈЕВА КРВ	222
		ЗМИЈА	222
		ЗМИЈОЛИКА ЛИНИЈА	224
		ЗНАК	225
		ЗНАЧЕЊЕ УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА ..	226
		ЗОГРАФ	226
		ЗОДИЈАК	228
		ЗООМОРФИЈА	229
		ЗУБИ	231
		ЗУПЧАСТО ДЛЕТО – в. ДЛЕТО ..	232
		И	
		ИВИЦА	235
		ИГЛА СУВА – в. СУВА ИГЛА ..	236
		ИГЛО	236
		ИГРА	236
		ИДЕАЛИЗАМ	237
		ИДЕАЛИЗАМ-НАТУРАЛИЗАМ ..	237
		ИДЕАЛИЗАЦИЈА	239
		ИДЕАЛНИ ГРАД	239
		ИДЕАЛНИ ПЕЈЗАЖ – в. ПЕЈЗАЖ ..	240
		ИДЕАЦИЈА	240
		ИДЕЈА	240
		ИДЕЈНИ НАЦРТ	240
		ИДЕНТИТЕТ	240
		ИДЕОГРАФИЈА	241
		ИДЕОЛОГИЈА	241
		ИДИЛА – в. БУКОЛИЧКИ	
		МОТИВ	242
		ИДИОСИНКРАЗИЈА	242
		ИДОЛАТРИЈА	242
		ИЗВОР ПИСАНИ –	
		в. ДОКУМЕНТ	242
		ИЗГЛЕД (ВЕРТИКАЛНА	
		ПРОЈЕКЦИЈА)	242
		ИЗЈАВА (ИСКАЗ)	242
		ИЗЛОЖБА	243
		ИЗОДОМНИ ВЕЗ – в. ЗИД	244
		ИЗОКЕФАЛИЈА	244
		ИЗОМЕТРИЈСКИ ПРОСТОР	245
		ИЗОМОРФИЗАМ	245
		ИЗОПАЧЕНА УМЕТНОСТ –	
		в. ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ	245
		ИКЕБАНА	245
		ИКОНА	247
		ИКОНАРНИК	252
		ИКОНИЧКО	252
		ИКОНОБОРСТВО	254
		ИКОНОГРАФИЈА	254
		ИКОНОГРАФСКИ ПРОГРАМ ..	257
		ИКОНОКЛАСТИЈА, ИКОНОКЛА-	
		ЗАМ – в. ИКОНОБОРСТВО	261
		ИКОНОЛОГИЈА	261
		ИКОНОСТАС –	
		в. ОЛТАРСКА ПРЕГРАДА	263
		ИКОНОФИЛИЈА,	
		ИКОНОДУЛИЈА	263
		ИКСЕНТРИК АПСТРАКШН – в. ЕКС-	
		ЦЕНТРИЧНА АПСТРАКЦИЈА	264
		ИЛОВАЧА – в. ГЛИНА	264
		ИЛУЗИЈА ОПАЖАЊА	264
		ИЛУЗИОНИСТИЧКО	
		СЛИКАРСТВО	264
		ИЛУМИНАЦИЈА	267
		ИЛУМИНИЗАМ	268
		ИЛУМИНИРАНИ РУКОПИС	269
		ИЛУСТРАТИВНОСТ	273
		ИЛУСТРАЦИЈА	273
		ИМАГИНАРНИ МУЗЕЈ	274
		ИМАГИНАЦИЈА	276

ИМАГО	276	ИНТОНАКО	316	К	КАБАЛА	379	КАРАВАН-САРАЈ	412	КЛИНАСТО ПИСМО	488	
ИМАГО КЛИПЕАТА	276	ИНТУИЦИЈА	317	КАБАЛА	379	КАРАНФИЛ	413	КЛИНКЕР – в. ОПЕКА	490	КЛИРИТ	490
ИМАГО ПИЈЕТАТИС	277	ИНФАНТИЛИЗАМ	317	КАБАРЕ ВОЛТЕР	380	КАРАТ	414	КЛИРИТ	490	КЛИШЕ	490
ИМАЖИЗАМ	277	ИНФЕРНАЛНА УМЕТНОСТ	317	КАБИНЕТ – в. КАБИНЕТСКА		КАРДО	414	КЛОАЗОНИЗАМ	490	КЛОАКА	492
ИМАНЕНТНА КРИТИКА	279	ИНФОРМАЦИЈА	318	СЛИКА	381	КАРИЈАТИДА	414	КЛОАКА	492	КЛУАЖ	492
ИМИТАЦИЈА	279	ИНФОРМАЦИОНА ЕСТЕТИКА	319	КАБИНЕТСКА СЛИКА	381	КАРИКАТУРА	415	КЛУАЖ	492	КЉУЧ	493
ИМИЦ	280	ИНФОРМАЦИОНИ МЕДИЈИ	320	КАВЕА	382	КАРМИН – в. ЦРВЕНО	418	КЉУЧ	493	КЊИГА	494
ИМПАСТО	280	ИНЦИДИТ – в. ЕКСКУДИТ	320	КАВЕНДИЈУМ – в. АТРИЈУМ	382	КАРОЛИНА	418	КЊИГА	494	КЊИГОТИСАК –	
ИМПЛУВИЈУМ	280	ИРАЦИОНАЛИЗАМ	320	КАДАВР ЕСКИ	382	КАРОЛИНШКА УМЕТНОСТ	419	в. ТИПОШТАМПА	498	КОБАЛТ	498
ИМПОСТ	281	ИРАЦИОНАЛНО	321	КАДАР	383	КАРТА	424	КОБАЛТ	498	КОБАЛТ-ЖУТО	498
ИМПРЕГНАЦИЈА	282	ИРОНИЈА	322	КАДИОНИЦА	383	КАРТЕ ЗА ИГРАЊЕ	425	КОБАЛТ-ЖУТО	498	КОБАЛТ-ЗЕЛЕНО	498
ИМПРЕСИОНИЗАМ	282	ИСКУЦАВАЊЕ	323	КАДМИЈУМ-ЖУТО	384	КАРТЕЛИНО	427	КОБАЛТ-ЗЕЛЕНО	498	КОБАЛТ-ЉУБИЧАСТО	498
ИМПРЕСУМ	287	ИСЛАМСКА УМЕТНОСТ	324	КАДМИЈУМ-ЦРВЕНО	384	КАРТОГРАФИЈА	428	КОБАЛТ-ПЛАВО	499	КОБРА	499
ИМПРИМАТУРА	287	ИСПОВЕДАОНИЦА	328	КАЗМАТ	385	КАРТОН	429	КОБАЛТ-ЉУБИЧАСТО	498	КОВАНО ГВОЖЂЕ –	
ИМПРОВИЗАЦИЈА	287	ИСПОСНИЦА	328	КАЗЕИН	385	КАРТОТЕКА	430	в. ГВОЖЂЕ	501	КОВАЊЕ	501
ИН АНТИС	288	ИСТИНА	329	КАЛАЈ	385	КАРТУША	430	КОД	501	КОДЕКС	501
ИН СИТУ	289	ИСТОК	329	КАЛАЈСАЊЕ	385	КАСАБА	431	КОЖА	501	КОЛАЖ	502
ИНВЕНИТ – в. ЕКСКУДИТ	289	ИСТОРИ(ЦИ)ЗАМ	331	КАЛАМУС	385	КАСАРНА	432	КОЛЕКТИВНА УМЕТНОСТ	506	КОЛЕКЦИОНАРСТВО	507
ИНВЕНТАР		ИСТОРИЈА НАУКЕ		КАЛДАРИЈУМ	386	КАСЕТА – в. КАСЕТИРАНА		КОЛИБА	508	КОЛОНАДА	509
(ИНВЕНТАРСКА КЊИГА)	289	О УМЕТНОСТИ	334	КАЛЕНДАР	386	ТАВАНИЦА	432	КОЛОНАДА	509	КОЛОНИЈАЛНА	
ИНВЕРЗНА ПЕРСПЕКТИВА	289	ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ	336	КАЛИГРАФИЈА	388	ТАВАНИЦА	432	АРХИТЕКТУРА	509	КОЛОРИЗАМ	510
ИНДИГО	290	ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ		КАЛК	389	КАСОНЕ	433	КОЛОРИСАЊЕ	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
ИНДИЈАНСКА УМЕТНОСТ –		БЕЗ ИМЕНА	339	КАЛКАН	389	КАСТРУМ	434	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
в. УМЕТНОСТ АМЕРИЧКИХ		ИСТОРИЈСКЕ АВАНГАРДЕ	339	КАЛОКАГАТИЈА	390	КАТАБОЛИЗАМ,		КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
ДОМОРОДАЦА	290	ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ	342	КАЛОТА	390	КАТАБОЛИЧКИ ЕФЕКТИ	435	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
ИНДИЈСКА УМЕТНОСТ	291	ИТАЛИК	345	КАЛОТИПИЈА	390	КАТАКОМБЕ	435	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
ИНДОКТРИНАЦИЈА		ИТАЛОКРИТСКА ШКОЛА –		КАЛУП	391	КАТАКТОМБЕ	435	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
УМЕТНОСТИ	295	в. КРИТСКА ШКОЛА	345	КАЛУП	391	КАТАКТОМБЕ	435	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
ИНДУСТРИЈСКА		ИХС	345	КАЛЦЕДОН	391	КАТАКТОМБЕ	435	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
АРХИТЕКТУРА	296	ИХТИС	346	КАЉЕЊЕ	391	КАТАКТОМБЕ	435	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
ИНДУСТРИЈСКА ЕСТЕТИКА	299	Ј		КАМЕЈА	391	КАТАКТОМБЕ	435	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
ИНДУСТРИЈСКА УМЕТНОСТ	299	ЈАБУКА	349	КАМЕН	392	КАТАКТОМБЕ	435	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
ИНДУСТРИЈСКИ ДИЗАЈН	299	ЈАВНИ ГРАДСКИ ПРОСТОР	349	КАМЕНИНА	395	КАТАКТОМБЕ	435	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
ИНЖЕЊЕРСКЕ ГРАЂЕВИНЕ	300	ЈАВНО КУПАТИЛО – в. ТЕРМЕ	350	КАМЕНОТИСАК –		КАТАКТОМБЕ	435	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
ИНИЦИЈАЛ	303	ЈАГЊЕ	350	в. ЛИТОГРАФИЈА	396	КАТАКТОМБЕ	435	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
ИНКАРНАТ	304	ЈАЈЕ	351	КАМЕРА ЛУЦИДА	396	КАТАКТОМБЕ	435	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
ИНКАРНАЦИЈА	305	ЈАНТАР – в. ЋИЛИБАР	352	КАМЕРА ОПСКУРА	397	КАТАКТОМБЕ	435	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
ИНКРУСТАЦИЈА	305	ЈАПАНСКА АВАНГАРДА	352	КАМЕРНИ ТОН – в. ТОН	399	КАТАКТОМБЕ	435	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
ИНКУНАБУЛА	306	ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ	353	КАМИЛАВКА	399	КАТАКТОМБЕ	435	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
ИНСПИРАЦИЈА	306	ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ	353	КАМИН	400	КАТАКТОМБЕ	435	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
ИНСТАЛАЦИЈА	307	ЈАПАНСКИ ВРТ	359	КАМИН	400	КАТАКТОМБЕ	435	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
ИНСТИНКТ	307	ЈАПАНСКИ ПАПИР	359	КАМПАНИЛЕ – в. ЗВОНИК	400	КАТАКТОМБЕ	435	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
ИНСТРУМЕНТА МАРТИРИ	308	ЈАПАНСКО ПИСМО	360	КАМУФЛАЖА	400	КАТАКТОМБЕ	435	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
ИНСУЛА	308	ЈАРАЦ	362	КАНАДСКИ БАЛЗАМ –		КАТАКТОМБЕ	435	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
ИНСЦЕНАЦИЈА –		ЈЕВАНЂЕЛИСТАР	362	в. БАЛЗАМ	400	КАТАКТОМБЕ	435	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
в. ЕФЕМЕРНИ СПЕКТАКЛ	309	ЈЕВРЕЈСКА УМЕТНОСТ	363	КАНАТНА КОНСТРУКЦИЈА –		КАТАКТОМБЕ	435	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
ИНТАЉО	309	ЈЕВРЕЈСКА УМЕТНОСТ	363	в. КОНСТРУКЦИЈА	400	КАТАКТОМБЕ	435	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
ИНТАРЗИЈА	310	ЈЕДИНИЦА СУСЕДСТВА	366	КАНДИЛО	400	КАТАКТОМБЕ	435	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
ИНТЕНЦИОНАЛНОСТ	311	ЈЕДИНСТВО МЕСТА,		КАНДИЛО	400	КАТАКТОМБЕ	435	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
ИНТЕРКОЛУМНИЈА	311	ВРЕМЕНА И РАДЊЕ	368	КАНЕЛУРА	401	КАТАКТОМБЕ	435	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
ИНТЕРМЕДИЈАЛНА		ЈЕДНОБОЈНА ШТАМПА –		КАНЕФОРА	401	КАТАКТОМБЕ	435	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
УМЕТНОСТ	312	в. ШТАМПА	369	КАНОН	402	КАТАКТОМБЕ	435	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
ИНТЕРМЕДИЈАЛНИ ТОН –		ЈЕДНОВОДНИ КРОВ –		КАНОПА	402	КАТАКТОМБЕ	435	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
в. ТОН	313	в. КРОВ	369	КАНЧЕЛАРЕСКА	403	КАТАКТОМБЕ	435	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ СТИЛ	313	ЈЕДНОРОГ (ИНОРОГ)	369	КАНЧЕЛИ	404	КАТАКТОМБЕ	435	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
ИНТЕРНЕГАТИВ –		ЈЕЗИК, ЛИКОВНИ	370	КАОЛИН – в. ГЛИНА	404	КАТАКТОМБЕ	435	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
в. ФОТОГРАФИЈА	314	ЈЕЗИК УМЕТНОСТИ	371	КАПЕЛА	404	КАТАКТОМБЕ	435	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
ИНТЕРПОЛАЦИЈА	314	ЛИН И ЈАНГ	371	КАПИТАЛА	405	КАТАКТОМБЕ	435	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
ИНТЕРПРЕТАЦИЈА	315	ЈОНСКИ РЕД –		КАПИТАЛИЗАМ И		КАТАКТОМБЕ	435	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
ИНТИМИЗАМ	315	в. ЈОНСКИ СТИЛ	372	УМЕТНОСТ	407	КАТАКТОМБЕ	435	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
ИНТИМНИ ПЕЈЗАЖ –		ЈОНСКИ СТИЛ	372	КАПИТАЛНО ДЕЛО	408	КАТАКТОМБЕ	435	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
в. ПЕЈЗАЖ	316	ЈУВЕНИЛИЗАЦИЈА	373	КАПИТЕЛ	408	КАТАКТОМБЕ	435	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
		ЈУГЕНДСТИЛ	373	КАПИТОЛ	410	КАТАКТОМБЕ	435	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
		ЈУТА	376	КАПЉЕ (ГУТЕ)	410	КАТАКТОМБЕ	435	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511
				КАПРИЧО	411	КАТАКТОМБЕ	435	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511	КОЛОРИТ – в. БОЈА	511

КОНКУРС	530	КОПИЈА	554	КОСТИМОГРАФИЈА	579	КРИТИКА ЧИСТЕ	КУБИКУЛУМ	631		
КОНОПАЦ – в. УЖЕ	530	КОПИРАЈТ	555	КОЦКА	582	ВИЗУЕЛНОСТИ	602	КУБОФУТУРИЗАМ	632	
КОНОПЉА	530	КОПИРАЊЕ, МЕХАНИЧКО –	КОШНИЦА	583	КОШАНО ЦРНА	584	КРИТИЦИЗАМ	603	КУБУС – в. КОЦКА	632
КОНСТРУКТИВИЗАМ	530	в. КОПИЈА	555	КРАЈ УМЕТНОСТИ	584	КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ	604	КУГЛА	632	
КОНСТРУКЦИЈА	532	КОПТСКА УМЕТНОСТ	555	КРАЈПУТАШ	586	КРИТИЧКИ РЕГИОНАЛИЗАМ	605	КУДРАЖ	633	
КОНТЕКСТ	534	КОПТСКО ПИСМО	561	КРАКЛУРА	587	КРИТСКА УМЕТНОСТ –	КУКАСТИ КРСТ, СВАСТИКА –			
КОНТРАКУЛТУРА	535	КОР – в. ХОР	562	КРАКЛЕ СТАКЛО	587	в. МИНОЈСКА УМЕТНОСТ	606	в. КРСТ	633	
КОНТРАПОСТО	537	КОРА	562	КРАКЛЕ СТАКЛО	587	КРИТСКА ШКОЛА	606	КУЛА	634	
КОНТРАРЕЉЕФ	538	КОРАЛ	563	КРАПЛАК	588	КРИТСКО ПИСМО	608	КУЛА-ЗВОНИК – в. ЗВОНИК ..	635	
КОНТРАСТ	538	КОРДОНСКИ ВЕНАЦ	563	КРВ	588	КРОВ	609	КУЛИСА	635	
КОНТРАФОРА	539	КОРЕАЛИЗАМ	564	КРЕАТИВНОСТ	589	КРОКИ	610	КУЛТ	636	
КОНТУРА	539	КОРЕЈСКА УМЕТНОСТ	565	КРЕДА	590	КРОМЛЕХ	611	КУЛТНА УМЕТНОСТ	636	
КОНУС	540	КОРЕКТУРА	568	КРЕДО, УМЕТНИЧКИ –	КРСТ	612	КУЛТУРА	637		
КОНФЕСИЈА, КОНФЕСИОНАЛ –		КОРЕКЦИЈА ДОМИНАНТИ –		в. ИЗЈАВА	590	КРСТАСТИ СВОД	614	КУПА	638	
в. ИСПОВЕДАОНИЦА	541	в. ФОТОГРАФИЈА	569	КРЕЈОН	590	КРСТИОНИЦА –		КУПОВИНА УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА –		
КОНХА	541	КОРЕН	569	КРЕМЉ	590	в. БАПТИСТЕРИЈУМ	615	в. КОЛЕКЦИОНАРСТВО	638	
КОНЦЕПТ (КОНЧЕТО)	541	КОРИДОР	570	КРЕПИДОМА	591	КРУГ	615	КУПОЛА	638	
КОНЦЕПТУАЛИЗАМ	542	КОРИНТСКИ РЕД –		КРЕТАЊЕ	591	КРУНА	617	КУРЕНТ	640	
КОНЦЕПТУАЛНА		в. КОРИНТСКИ СТИЛ	570	КРЕЧ	592	КРУШКА	619	КУРЗИВНО ПИСМО	640	
УМЕТНОСТ	543	КОРИНТСКИ СТИЛ	570	КРЕЧЊАК – в. КАМЕН	592	КСЕРОГРАФИЈА	620	КУРИЛОВИЦА	641	
КОЊ	545	КОРНИША	572	КРЗНО	592	КСИЛОГРАФИЈА –		КУРОС	641	
КОЊАНИК	547	КОРЊАЧА	572	КРИВА ЛИНИЈА, КРИВУЉА ..	593	в. ДРВОРЕЗ	620	КУСТОС	642	
КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ		КОРЊАЧЕВИНА	573	КРИЗА УМЕТНОСТИ	594	КТИТОР	621	КУТИЈА	643	
(СПОМЕНИК, СТАТУА)	549	КОРОЗИЈА	574	КРИН – в. ЉИЉАН	596	КТИТОРСКИ ПОРТРЕТ	КУЋА	644		
КООРДИНАТНИ СИСТЕМ	552	КОРУНД	574	КРИПТА	596	(КОМПОЗИЦИЈА)	622	КУФИКА, КУФСКА СЛОВА	646	
КОПАИБА БАЛЗАМ –		КОСМОГониЈА	574	КРИПТОПОРТИК	597	КТИТОРСТВО – в. КТИТОР,				
в. БАЛЗАМ	553	КОСНИК	576	КРИСТАЛ	598	КТИТОРСКИ ПОРТРЕТ	623			
КОПАЛ	553	КОСТ	577	КРИТИКА	599	КУБЕ – в. КУПОЛА	623	ИНДЕКС	648	
КОПАНИЧАРСТВО	553	КОСТИМ	578	КРИТИКА КРИТИКЕ	602	КУБИЗАМ	623	ИНДЕКС АУТОРА	678	

СКРАЋЕНИЦЕ

ар. – арапски	тј. – то јест
арх. – архаично	тур. – турски
асир. – асирски	фр. – француски
год. – година	хебр. – хебрејски
грч. – грчки	хол. – холандски
дем. – деминутив	шп. – шпански
др. – друго	Са. – California
енгл. – енглески	Ил. – Illinois
еск. – ескимски	Мас. – Massachusetts
итал. – италијански	Мд. – Maryland
итд. – и тако даље	МОМА – Museum of Modern Art, New York
јап. – јапански	NB – New Brunswick
келт. – келтски	NC – New Carolina
лат. – латински	Oh. – Ohio
мил. – миленијум	Па. – Pennsylvania
нах. – нахуатл, језик Астека	s. a. – sine anno (без године издања)
нлат. – новолатински	Vol. – Volume
нем. – немачки	
нлат. – новолатински	
нпр. – на пример	
пре н. е. – пре нове ере	
рус. – руски	
САД – Сједињене Америчке Државе	
санскр. – санскрит	
сл. – слично	
стгрч. – старогрчки	
тзв. – такозвани	



E

ЕБАНОВИНА – в. АБОНОС

ЕВАЛУАЦИЈА (лат. *evaluatio* – одређивање вредности, процењивање) – систем критеријума за вредновање уметничког дела који захтева комбинацију објективног информисања и субјективног мишљења. Циљ е. није само да се утврди да ли се уметничко дело допада, већ и зашто се допада. Стога је е. посао који захтева велико знање и информисаност. Евалуација је сложен чин јер се приликом процене уметничких дела не могу користити увек исти стандарди, чак и онда када дела припадају истој категорији (на пример, квалитети реалистичког портрета у поређењу са експресионистичким нису исти јер се не ради о истом степену визуелне објективности). Речју, е. треба да пружи што више објективних података на којима ће се заснивати процена уметничког дела. Чињенице на којима се она заснива могу се разврстати на две категорије: контекст уметничког дела и само уметничко дело.

Најлакши начин да се разуме, а самим тим и оцени уметничко дело, јесте да се истражи његов контекст или позадина. Разумевање овог аспекта уметничког дела помаже да разумемо шта је било у уму уметника када је стварао одређени рад. Питања која при е. најпре треба поставити јесу да ли је рад апстрактан или фигуративан, који тип сликарства је у питању (портрет, пејзаж, мртва природа, историјска композиција, жанр), са којом епохом (антика, средњи век, ренесанса, барок, модерна) или школом је повезан (барбизонска, њујоршка, понтавенска), где је слика била насликана, ком простору је била намењена (сакралном или световном) и у ком тренутку уметникове каријере је настала (раној, зрелој или позној фази).

Други степен е. је процена самог уметничког дела. О каквом се уметничком делу ради – непокретном (архитектура, монументално сликарство, мозаик, архитектонска пластика) или покретном (штафелајна слика, скулптура, предмети примењене уметности), којом техником је

рађено (фреско или секо, темпера, уље, акварел, пастел, акрил), на каквој подлози (камен, дрво, восак, платно, стакло), каквим материјалима (злато, пурпур, лапис лазули, седеф). Такође је веома важно одредити и садржај или тему представе – да ли је реч о митолошкој или историјској композицији, портрету, мртој природи или алегорији. Свака од ових категорија има другачију поруку и специфична средства којима ту поруку исказује (мртва природа у римској уметности је натуралистична, а у холандској уметности XVII века симболична). Само уметничко дело се затим процењује на основу својих формалних карактеристика: композиције, цртежа, колорита, осветљења, степена завршености, текстуре, а понекад чак и подлоге. Такође, е. покреће и естетска питања као што је питање лепоте. Иако веома субјективно, ово питање је могуће дефинисати кроз промишљање питања о хармонији, правилности, односима и равнотежи.

Е. се бави уметничка критика. Вредновање дела модерне и савремене уметности подлеже и релативности рецепције епохе, те се дело може својевремено сматрати безвредним, а током времена добити изузетан значај, и обрнуто (дела импресионизма, енформела или наивне уметности). Међу критеријуме за е. дела спада и значај, као и утицај које поједино дело има у опусу самог уметника (*Герника* П. Пикаса; *Пијана лађа* С. Шумановића), потом на локалну сцену, уметност одређене земље или регије, што чини битан део његове уметничке вредности, која се препознаје системом вредновања дела.

ЛИТ.: Solomon, F., *The Interpretation of Art: Essays on the Art Criticism of John Ruskin, Walter Pater, Clive Bell, Robert Fry, and Herbert Read*, Los Angeles, 1963; Derek, A., *Art and the Human Adventure*, André Malraux's *Theory of Art*, Amsterdam, 2009; Zolghados, T., *M. Fusco, Judgement and Contemporary Art Criticism*, Vancouver, 2011. Ч. М.

ЕВХАРИСТИЈА – в. ПРИЧЕШЋЕ

ЕГЕЈСКА УМЕТНОСТ

Посмртна маска краља
Агамемнона, пронађена у
Микени (1550. год. пре н. е. –
1500. год. пре н. е.), Атина,
Национални археолошки
музеј



ЕГЕЈСКА УМЕТНОСТ (грч. *Αἰγαῖος* – егејски, који се односи на Егејско море) – заједнички назив за уметничка дела различитих култура које су се развијале на грчким острвима и обалама Егејског мора пре почетка античке грчке уметности (2800–1100. год. пре н. е.). Под овим појмом се подразумевају МИКЕНСКА (в.), КИКЛАДСКА (в.) и МИНОЈСКА УМЕТНОСТ (в.). Од дела микенске цивилизације најбоље су остале очуване слике микенских ратника, златне маске и масивна архитектура, са чувеним лављим вратима у Микени. У оквиру кикладске уметности претежно су очуване једноставне мермерне фигуре нагих жена, а уметност минојске цивилизације је најпознатија по палати у Кнососу и ведрим сликама биљног и животињског света. За откриће дела егејске уметности заслужни су Шлиман, који је вршио ископавања у Троји, Микени и Тиринту, и Еванс, који је открио палату у Кнососу.

ЛИТ.: Гавела, Б., *Историја уметности античке Грчке*, Београд, 2002. М. М.

Тореадор из Миносове
палате у Кнососу
(око 1500. год. пре н. е.),
Крит, Археолошки музеј
Хераклион



ЕГЗАЛТАЦИЈА (лат. *exaltare* – узвисивати) – усхићење, одушевљавање, занос, духовни полет, односно, висок ниво психичког узбуђења или психичког функционисања. Колоквијално, термин упућује на претерано, углавном пријатно, позитивно, али краткотрајно емоционално стање у вези са проширењем личног осећања. Оно може ићи до идентификације са „вишим”, „иреалним” или „колективним” субјективитетом. Отуда е. може бити подједнако лична и колективна.

У уметности е. означава главну улогу или примат емоционалног искуства у стварању али и у перцепцији уметничког дела и његове поруке. Марк Ротко е. тумачи као комплексни појам састављен од сентимената, сензација, али и интелектуалне сагласности, што е. одваја од екстазе. Екстаза, еуфорија, мистична или религиозна занесеност, не могу се замислити без е. као своје главне градивне фазе. Повишени ниво комуникације снажним емоционалним изражајним средствима чини основу сваке интерпретације е. у уметностима. Тако широко заснована, искуства е. у уметности могу се пратити још од праисторијског доба, пошто се сваки континуирани доживљај дубоке емоционалне испуњености, која израста из интеракције са природном и створеном околином у циљу задовољења човекових потреба, може назвати е. Присутна је у свим уметничким епохама од архајског доба, преко средњег века, барока и романтизма до модерне (експресионизам, надреализам). Карактеристичних примера е. има у *Лаокооновој фризи* и хеленистичким скулптурама, готичкој уметности, поготово код Гриневалда, радovima Ел Грека, Рубенса, Гоје, Пикаса, Далија, Полока, а у српској уметности код Леона Коена, Саве Шумановића, Милана Коњовића, Зоре Петровић.

Стање повишене емоционалне узбуђености може се изазвати и вештачким путем, коришћењем стимулативних средстава, те се под таквим утицајем могу стварати уметничка дела посебних вредности.

Супротне е., према томе, биле би све рационалне уметничке концепције, од класичног раздобља античке уметности до свих потоњих позивања на ово раздобље као управо „антиегзалтирајуће”, тј. мислено, рационално, строго контролисано, прорачунато, мада ју је тешко одвојити и од ових пракси будући да су њени извори хетерогени и не морају нужно да се на видљив начин рефлектују у готовом делу.

ЛИТ.: Gemerchak, M. Ch., (ed.), *Everyday Extraordinary: Encountering Fetishism with Marx, Freud and Lacan*, Leuven, 2004. Ч. Ј.

ЕГЗИБИЦИЈА (лат. *exhibere* – показати) – јавно показивање или приказивање, што у ширем смислу може бити свако излагање било чега. Егзибиција може да значи и пропагандну виртуозност као што је нпр. јавна презентација настанка слике (Пикасо, Коњовић). Термин се данас ретко користи за уметничку или уопште музејско-галеријску изложбу, а више означава нарочито даровито и духовито, „артистичко” приказивање вештине.

Егзибиција може да значи и испразну вештину која oponaша формални изглед уметничког дела или процес његовог настанка (тзв. „лака решења”), што у свом завршном облику неупућене може навести на помисао да се ради о аутентичном уметничком делу. Због тога је од велике важности процена стручњака и скретање пажње јавности на појаву е. без покрића. Када није сама себи циљ, већ служи укупном доживљају дела, е. се тумачи као значајан начин изражавања уметничке слободе и преношења уметничке поруке. Егзибиционизам је нагон једне врсте душевно оболелих особа да показују и јавно разголићују интимне делове тела, који цивилизацијски уобичајено остају покривени. У психологији стваралаштва егзибиционизам се обично повезује са нарцистичким тенденцијама, тј. последицом одвајања либидо од предмета за који је у почетку везан и повратак према субјекту. Комплексни психолошки мотиви који доводе до егзибиционизма тумаче се као одбрана од пасивне вербалне фантазије и жеље да се заводи само речима, те може да значи и средство за показивање потиснуте, откривене и потом ослобођене сексуалности.

Уметничке праксе које испитују овај нагон као чин провокације и оруђе против лажног морала, друштвене хипокризије, кукавичлука, инерције и конзервативних схватања доживљавају свој процват у периоду модерне и у наступима авангарди инспирисаних сексуалном револуцијом и анархистичким тенденцијама, посебно у боди-арту, концептуалној уметности, али и др. (Џ. Ленон, Ј. Оно, Џ. Кунс, Чичолина, К. Херинг, Мапелторп, као и В. Делимар, Т. Готовац, М. Абрамовић, Б. Мандић). Егзибиција се нарочито препознаје у општој, експлицитној сексуалности уметности 2000-их, после наглог развоја интернета, који је скоро онемогућио деловање цензуре, те се у савременој уметничкој критици тумачи као сексуална искреност у култури, бавећи се слободама, диверзитетом и видљивошћу.

<http://www.theguardian.com/artanddesign/artblog/2008/jan/28/theconnectionbetweenartand>

ЛИТ.: Kvašček, R., *Psihologija stvaralaštva*, Beograd, 1981; Šuvaković, M., *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, Beograd, 1999; Greer, G., „The Connection Between Art and Exhibitionism”, *The Guardian*, (28. 01. 2008), London–New York; Mc Nair, B., *Porno? Chic!, How pornography changed the world and made it a better place*, London / New York, 2013. Ч. Ј.

ЕГЗИСТЕНЦИЈА (лат. *existentia* – просторно постојање) – у филозофском смислу појам е. се први пут јавља код касноантичког ретора Маријуса Викторинуса (III–IV век) у значењу суштинска природа. Насупрот суштини или бити која се именује термином есенција, е. означава чисто постојање нечега. У филозофији средњег века разматра се не толико е. ствари колико њихова есенција. Слично томе, у рационализму филозофије новог века полази се од претпоставке да разлог за е. неке ствари почива у њеној есенцији, а да мишљење или дефиниција ствари води њиховој егзистенцији. До промене у значењу е. долази у емпиризму, као и у Кантовом учењу о два извора сазнања, према којем се е. не доказује него се констатује. Насупрот томе, код Хегела јединство суштинске или бити и појаве, есенције и е. јесте оно што сачињава стварност. Против овог хегеловског идеализма, е. или постојање јесте нешто што је постало, неко одређено биће које је у исто време у односу према нечему другом, и утолико као у себи подељено оно постоји и по себи, али и у односу према нечему другоме, па тако тек преко ова два одређења јесте реалност. Појам е. Шелинг и Кјеркегор употребљавају као супротан појмовима ума и идеје; у филозофији XX века, Хајдегер, на пример, у својој е. анализи, разликује екзистенцију и егзистенцију, из чега постаје јасно да појам е. спада у метафизику као учење о битку, односно у општу онтологију



Е. Ворхол, *Брило кутиије*, акрилик на дрвету (1964)

која познаје само материјалне или нематеријалне супстанце.

Одговор на питање о *е. уметничкој дела* зависи од одговора на онтолошко питање шта је егзистенција као изричито онтолошко питање. И Кроче и Колингвуд полазе од претпоставке да уметничко дело постоји у уметниковом духу, а да је материјални објекат, који ми погрешно називамо уметничким делом, само спољашња репрезентација стварног дела које је ментални објекат. Уметничко дело из ствараоачевог духа другима постаје доступно преко материјалног објекта који се прави према његовом плану, који мора да се реконструише да би се разумео. Према Колингвуду, нико не може да има непосредан сусрет са уметничким делом, чак ни када стоји испред њега, јер је оно само објекат који омогућава да се поново замисли, односно уметников план. Пошто место уметничког дела није у уметниковом духу, већ у духу примаоца – посматрача, оно што се дешава када се ужива у једном уметничком делу јесте да бављење њиме узрокује уображење које егзистира у духу, па је оно то које треба сматрати уметничким делом. Физички објекат који је то узроковао није дело, већ покретач, захваљујући којем се дело појављује у нечијем духу. Према једној концепцији, уметничко дело је збир свих духовних садржаја у примаоцу, али оно мора бити објективисано да би се начин на који се искушава уметничко дело могао разликовати од личности до личности посматрача. Овакав став садржан је и у стваралаштву и списима уметника модерне, као што је Марсел Дишан. Према другој концепцији, уметничка дела су апстрактни објекти или класе на које се уобичајено гледа као на апстрактне. Тако, на пример, Нелсон Гудман уводи две категорије, па уметничка дела могу бити или аутографска (која могу бити фалсификована, чија је историја продукције битна и за која не постоје белешке) или алогографска (која се не могу фалсификовати, чија историја продукције је небитна и за која постоје белешке). За разлику од Гудмана, Р. Волхајм сматра да историја продукције одређује не само *е.* и идентитет аутографских дела, већ и *е.* и идентитет алогографских уметности, одакле произлази теза о креацији, која говори да су уметничка дела створена и да су, према томе, уведена у *е.* у некој временској тачки. Она не постоје пре *е.* пошто уметничка дела, будући да их откривају сами уметници, немају темпоралну екстензију.

Структуралистичке онтологије уметности могу бити разноврсне и говоре да историја продукције не игра никакву улогу у *е.* и идентитету

уметничког дела. Једина конститутивна особина уметничког дела јесте његова структура. Посебну улогу контекстуалних својстава за онтологију уметности и уметничког дела наглашавају тзв. контекстуалистичке онтологије уметности, каква је филозофија уметности Дантоа. Овде се, пре свега, наглашава значај контекста за идентитет уметничког дела и уводи одређење његове „историјске могућности”, по којем, на пример, Ворхолове *Брило куйије* не би могле бити уметничка дела стотину година раније, јер контекст света уметности тога времена није био довољно развијен да би их прихватио као уметничка дела, као што ни апстрактно сликарство не би било могуће у доба ренесансе.

ЛИТ.: Кроче, Б., *Естетика*, Београд, 1934; Goodman, N., *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, 1976; Grlić, D., *Estetika: s onu stranu estetike*, Zagreb, 1979; Collingwood, R. G., *The Principles of Art*, Oxford, 1979; Wollheim, R., *Art and its Objects: With Six Supplementary Essays*, New York, 1980; Danto, A., *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge, 1981; Currie, G., *An Ontology of Art*, New York, 1989; Schmücker, R. (Hrsg), *Identität und Existenz: Studien zur Ontologie der Kunst*, Paderborn, 2003. 3. Г.

ЕГЗИСТЕНЦИЈА УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА – в. ЕГЗИСТЕНЦИЈА

ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗАМ (лат. *existentia* – постојање) – уопштено, француска струја филозофије егзистенције, чији су најзначајни представници Ж. П. Сартр, С. де Бовоар, А. Ками и Г. Марсел; у ширем смислу појам се користи као ознака за опште духовно држање, које човека схвата као егзистенцију у смислу филозофије егзистенције или у смислу аналитике егзистенције уопште.

Иако је термин *е.* у филозофску употребу први увео француски филозоф Г. Марсел, корени овога појма се налазе већ у Кантовом мишљењу по којем је суштина човека свугде иста, па утолико есенција претходи његовој *е.* у свету, која је контингентна у зависности од фактора као што су историја и окружење. Отац *е.* је С. Кјеркегор, који говори о значају индивидуе, њеној обавези да одреди властиту *е.*, реагујући против систематског и рационалног карактера Хегелове филозофије. Одлучујућа инспирација за *е.* била је феноменологија, филозофски метод који је поставио Хусерл, а даље развио Хајдегер. Један од најпознатијих *е.* ставова садржан

је у Сартровом исказу да егзистенција претходи есенцији (суштини) (*Егзистенцијализам је хуманизам*, 1946). Главно Сартрово филозофско дело *Биће и ништавило* (1943) важи као теоријски фундамент егзистенцијализма; ту се указује да се хумано биће (за-себе) од других бића и ствари (по-себи) разликује по свом односу према ништавилу. Сартрови филозофски списи, есеји, романи и драме готово увек садрже и анализе уметности, па је и он сам своје целокупно дело схватао у јединственом склопу филозофије, уметности и литературе, који укида границе између различитих дисциплина и на смислен начин их међусобно повезује. Он наглашава сличност е. схваћеног морала са актом уметничког стварања.

Као један од мисаоних токова који, нарочито у радовима Мерло-Понтија, једног од утељивача француског е., посебно истражује улогу чулног опажања у процесу мишљења, а доказе за одношење тела према свету налази у сликарству, е. је, подвлачећи значај слободе и аутономије појединца, снажно утицао на уметност средине XX века. Уметници као што су Ђакомети, Дибифе, Фотрије и Волс одржавали су присне везе са представницима егзистенцијализма; њихове идеје о опажању објеката у простору, а онда и размишљања које се дотиче питања односа између два бића, свој израз у Ђакометијевој уметности налазе у његовом преиспитивању односа између сликара и портретисанога. Ђакометијеве крхке бронзане фигуре, изгубљене у широком отвореном простору, на светлост дана изводе изолованог и усамљеног човека, тела редукованог на нити, који усред мистерије света полази ни од чега и није ништа више него своје Ја.

Фокусирање е. на индивидуално искуство било је савршено средство за разумевање послератне апстрактне уметности, показујући се као нарочито употребљиво у тумачењима ЕН-ФОРМЕЛА (в.). Иако за америчке уметнике није имао ону привлачну снагу какву је имао за европске, е. је утицао на америчку уметничку критику, посебно на писање уметничког критичара и филозофа Х. Розенберга. На тај начин је ушао у расправу о АПСТРАКТНОМ ЕКСПРЕСИОНИЗМУ (в.), а онда и на теме као што су траума, стрепња и отуђење у послератној америчкој уметности. У својим тумачењима АКЦИОНОГ СЛИКАРСТВА (в.), Розенберг је стваралачки процес тих сликара разумео као чин нужног самопотврђивања, као израз слободе и аутентичности, непосредно и снажно обликован е., а на приступање платну као на одлуку сли-

кара да се упусти у непосредну е. праксу. Егзистенцијализам је у изричитом смислу послужио и као теоријска и филозофска поука за изложбу *New Images of Man*, једну од најзапаженијих и најконтроверзнијих изложби фигуративне уметности која је 1959. године одржана у Музеју модерне уметности у Њујорку. Замишљена као протест против преовлађујућих струја апстрактне уметности, ова изложба је истраживала изразе које су европски и амерички уметници дали човековим дилемама тога времена. У тексту за каталог изложбе, хришћански е., филозоф П. Тилих полази од тога да у апстрактном или непредметном сликарству и скулптури фигура потпуно нестаје, јер је човек изгубио своју хуманост и постао ствар међу стварима које производи. Он разликује три значења овог термина: као универзални елемент у сваком битном људском мишљењу, па је у том смислу први класични филозоф са е. елементима био Платон, који е. термине користи када говори о прелазу од егзистенције ка есенцији; уз то, многе е. елементе препознаје у раној хришћанској теологији (Августин, IV–V век); као елементе револта против неких облика индустријског друштва XIX века, који почиње већ у XVII веку; први је изразио Паскал, упркос томе што је истовремено дао велике прилоге развоју модерног мишљења својим математичким открићима; од тада без прекида тече протест против виђења света у којем човек није ништа друго него део свеобухватне механичке реалности, протест који се наставља у XIX веку код оснивача е., Паскал је у старости,

Ж. Дибифе, *Велики џез оркестар* (Њу Орлеанс), уље и темпера на платну (1944), Њујорк, МОМА



схватао да је он протествовао не само против Хегела, него и против раног Шелинга, уводећи многе категорије у којима мисли е. XX века; од њега концепте антиесенцијалистичке филозофије преузимају С. Кјеркегор и Ф. Ниче, крајем XIX века Бергсон, док у XX веку е. Постаје подручје пропитивања великих филозофа као што су Хајдегер, Јасперс, Сартр, Марсел и многи други; као огледало ситуације сензитивног људског бића у XX веку, са нагласком да је овај трећи заправо најважнији. Он верује да су креативна уметност, литература и филозофија у XX веку по својој суштини е., и да ће човек за кога су визуелни утисци важни можда боље разумети шта значи е. гледањем модерне уметности него читањем дела новије филозофије. Сликаство у подручју уметности откриће најдубље унутрашње мотиве е. само ако смо у стању да на прави начин анализирамо дела настала на прелому из XIX у XX век. Те унутрашње мотиве Тилих разматра полазећи од увида у четири типа односа између религије и уметности. Уметност другог нивоа, који он изричито назива е., јесте уметност религиозног стила и нерелигиозног садржаја; у њој нема слика светаца ни светих сцена,



А. Ђакомети, *Човек који ућире ѿрсићом*, бронза (1947), Њујорк, МОМА

али постоји стил, под којим он разуме обухватну форму која изражава значење периода. Ова обухватна форма је израз онога што је несвесно положено у том периоду, као одговор на питање последњег значења његове егзистенције, а карактеристика стила је да увек постоји нешто што се пробија из дубине према површини.

Покрет модерног е. у уметности почиње са П. Сезаном, од када она све израженије свеколику стварност трансформише у форме мртве природе; на тај начин органске форме све више нестају, а са њима и идеализам који је увек повезан са приказом органских форми. Облици наше егзистенције више нису органски, они су атомизовани и разбијени. Тиме започиње процес у којем есенцијалне категорије постају време, простор, каузалност и супстанца. Оне помажу да разумемо ствари и дају значење нашем свету, у којем се човек више не осећа као да је код своје куће. Измештене личности су симбол нашег времена, а изгубљене душе могу се наћи у свим срединама. Измештеност људске егзистенције је изражена у сликарству од Сезана до данас, не нудећи позитиван одговор ни на једно питање које се ње тиче.

ЛИТ.: Јасперс, К., *Филозофија егзистенције*, Београд, 1967; Сартр, Ж. П., *Егзистенцијализам и марксизам*, Београд, 1970; Кјеркегор, С., *Појам сћуреиње*, Београд, 1970; Кјеркегор, С., *Страх и дрхтање*, Београд, 1975; Сартр, Ж. П., *Биће и ништавило*, Београд, 1983; *Филозофски списи*, Београд, 1983; Зуровач, М., *Уметност као истина и лаж бића*, Београд, 1986; Марсел, Г., *Бивствовање и имање*, Сарајево, 1989; Rosenberg, Н., *Tradition of the New*, New York, 1994; Rosenberg, Н., *Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, Novi Sad, 1997; Kami, А., *Mit o Sififu*, Београд, 2008.

3. Г.

ЕГЗОНАРТЕКС – в. ПРИПРАТА

ЕГЗОТИЦИЗАМ (грч. *έξωθεν* – ван, изван) – у ликовним уметностима, опонашање елемената из других, ближих или даљих културних кругова и традиција, како у времену тако и у простору. Непосредно преузимање стилских формула из регионалног окружења последица је политичких, верских и економских разлога, док се прихватање начина живота, са свим елементима његовог испољавања, из далеких цивилизација сматра делом уобичајеног уметничког развојног процеса, а не егзотицизмом. Опчињеност и преузимање одређеног броја е. тема, фигура или карактеристичних детаља из удаљених светова било је својствено великим и развијеним цивили-

лизацијама које су, почев од античких времена па све до XX века, периодично изазивале велико интересовање уметника и наручилаца уметничких дела.

Један од најранијих, веома распрострањених е. представљају египатско, грчко-римско и ранохришћанско приказивање и прослављање војних победа над поробљеним варварским народима и свечаних улазака у град, чиме су се у непосредну везу доводиле медитеранска и блискоисточна култура кроз елементе тзв. оријентализирајућег хеленистичког стила. Осим у митолошким, алегоријским и историјским представама (в. АМАЗОНОМАХИЈА, КЕНТАУРОМАХИЈА), е. су своје место добијали и у првим жанр-сценама са Пигмејима, Скитима и Галима као главним протагонистима на декоративним фризовима, тријумфалним луковима и триптисима од слононач. Мада приказани као потчињени, крај или испод победника, варвари су представљани са заинтересованошћу за специфичне реалистичке детаље који су се понекад граничили и са фантастичним, а понекад били израђени са видним осећајем за поштовање различитости.

Током средњег века, у романичкој и позној готичкој уметности и архитектури, животињски ликови и представе демона, заједно са КУФСКИМ СЛОВИМА (в.), РУМИ ОРНАМЕНТИКОМ (в.), АРАБЕСКАМА (в.), преломљеним сараценским луковима „на магарећа леђа” и „пламеним” будистичким ореолима, добијају и симболичну и декоративну улогу. То је и раздобље када оријентална керамика, радови у племенитим металима, теписи и тканине (муслин, дамаст, тафт, брокат) преплављују западно-европско тржиште изазивајући дивљење, често се приказујући на црквеним сликама и олтарима посвећеним Христу, Богородици или хришћанским светитељима на њиховим најсветијим деловима и посвећеним местима. У композицији *Поклоњење краљева*, на пример, истакнуто место добијају црначки и монголоидни ликови са многобројном караванском пратњом, баснословним благом и егзотичним животињама.

Простори за е. у ренесанси отварају се и у библијским сценама везаним за Блиски исток као што су *Први њех*, *Нојева барка*, *Зидане Вавилонске куле*, *Налажење Мојсија*, *Пад Јерихона*, *Јосиф и његова браћа*, *Цар Соломон и краљица од Сабе*, *Бекство у Еџипат*, *Покољ вишлејемске деце*, *Добри Самаританин*, *Улазак у Јерусалим*, *Преображење Светиој Павла на њушу у Дамаск*, *Налажење Часној крсти*, *Пройовед Светиој Мар-*

ка у Александрији или сценама из чистилишта, пакла и пустиње (*Мучење Светиој Антонија и Јеронима*).

У доба барока и рококоа до изражаја долази опчињеност претеривањима сваке врсте, раскошним оријенталним балдахинима, драперијама и банкетима, таписеријама, ћилимима, костимима (турбани, шалваре) и намештајем, гусарима, друмским разбојницима, уличним трговцима и препродавцима, менталним болесницима, кепецима, инвалидима и лакрдијашима, као и егзотичним животињама, од којих предњаче сатиричне сцене са мајмунима (в. СИНЖЕРИЈЕ). Осим откривања нових људских раса (жута и црна), омиљене постају склоности према свему што одудара од уобичајеног, неправилно је, необично, чудно, ретко и асиметрично. Спајање неспојивог и разнородног испољава се и у покушају пресељавања далеких светова у најближу околину, кроз рађање идеје о енглеском врту чије би четири стране света одређивале грађевине типичних цивилизација и култура – од грчких храмова и готичких катедрала до кинеских пагода и египатских пирамида (А. Поуп, *Храм славе*, 1711). Након француског колонијалног освајања острва Пацифика, настаје меланхолична Ватова слика *Укрцавање за Кишперу* (1717), а појам е. шири се целом Европом преко вртова и двораца, палата и вила као што су Мали Тријанон, Монко, Сансуси, Шенбрун, Вендрамин-Калерђи, Валмарана и Колона.

Убрзо после Наполеоновог освајања Египта (1798–1799) и француског присвајања Алжира (1830), сликари класицизма и романтизма (Гро, Делакроа, Енгр) често смештају своје питеорескне мотиве у градове и просторе северне Африке и Блиског истока (*Кућа у Јафи*, *Сарданайалова*

Е. Делакроа, *Млади Арапин у својој соби*, акварел (1832), Париз, Лувр



смрти, *Покољ на Хиосу*, *Алжирске жене*, *Јеврејска свадба у Мароку*, *Велика одалиска*, *Одалиска са робњом*, *Турско куйаишило*), које и лично посећују ради израде скица са аутентичним источњачким костимима. У делима оријенталиста (в. ОРИЈЕНТАЛИЗАМ) најчешће су спајани екстремна сензуалност и окрутност, незамислива раскош и крајња људска беда, а мирис крви се меша са аромом кафе и испарењима парфема. И у другој половини XIX века француски сликари предњаче са довођењем у непосредну везу црног и белог људског тела (Манеова *Олимпија*, 1863), али се и доживотно повлаче на полинезијска острва (Гогенове *Тахићанке*, 1892), као рајска места неискварена западном индустријском цивилизацијом. Велико интересовање за јапанску (в. ЖАПОНИЗЕРИЈА), кинеску (в. ШИНОАЗЕРИЈА), индијску, афричку, исламску и тзв. примитивну уметност показују група НАБИ (в.), покрет АР НУВО (в.), немачки експресионисти и група Плави јахач, надреалисти, али и највећи уметници XX века (Кле, Пикасо, Матис, Шагал, Мандријан, Тоби, Тапијес).

У свим својим историјским фазама, европски е. показује амбивалентни карактер оријентисања и на нешто страно и туђе и на оно за чим се жуди. Егзотични мотиви ушли су у средњовековне легенде, епске песме и описе путовања, чији су мотиви једним делом преузимани из античке традиције, а другим делом свој извор имали у крсташким походима, путовањима хо-

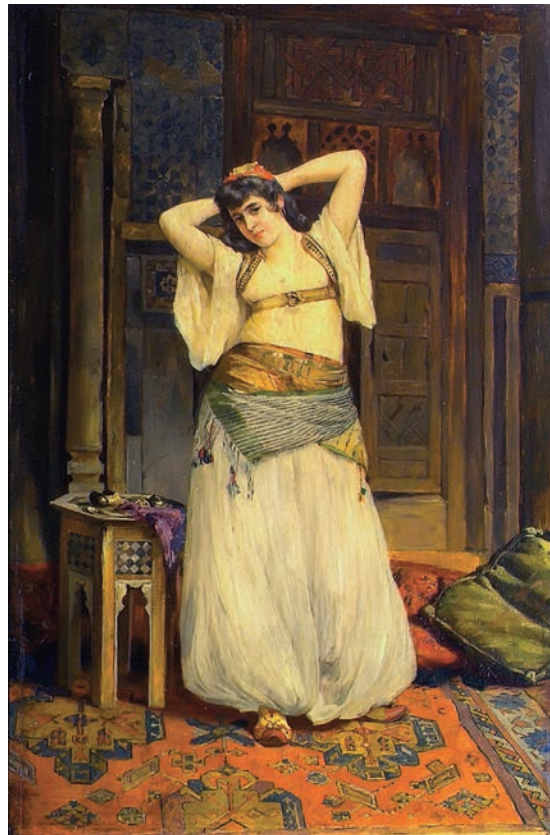
дочасника у Свету земљу и путовањима трговца, при чему су нарочиту пажњу привлачили извештаји са представама егзотичних животиња (*Физиолои*). Упркос томе што откриће Новог света пада у време ренесансе, одлучујући остаје повратак антици као заједничком временском и просторном месту рођења и мерилу западњачке културе, док Италија са друге стране Алпа ни на који начин није била разумевана као туђа. Посредничку улогу у упознавању са е. имала су путовања Млечана, првих деценија XIX века, из северњачке перспективе, за које Италија важи као комплементарно искуство културног простора, о чему најбоље сведоче Гетеови записи са његових италијанских путовања. С временом, фиксирање за Италију јењава, а чежња за туђим и страним се преноси на земље Средоземља. После Наполеоновог неуспелог похода на Египат, на основу извештаја научника, писаца и уметника који су пратили војне трупе, између 1809. и 1828, појављује се дванаестотомна *Description de l'Egypte*, под чијим утицајем интересовање за Египат прераста у моду и први од феномена е. у XIX веку (имагинарне слике као што су Енгрова *Велика одалиска* и Делакроаове *Алжирске жене у харему*). Постоје и докази о амбивалентном држању европске културе у рецепцији е.; прихватање и разумевање, које изворно долази од литерарних кругова француске културе, за које је е. важио као ексклузивно држање естетa отворених према привлачној снази далеког и туђег, често повезано са критичким ставом према властитим унутрашњим односима, све више узмиче пред његовим скептичким вредновањем и одбацивањем. Кључну позицију у оквиру немачке дискусије у проблематизовању е. заузима Ј. Г. Фихте у својим *Говорима немачкој нацији* (1807–08), у којима аристократски стил живота тога времена он осуђује као непатриотски, критикујући „мајмунско подражавање свега туђег” из жеље да се учини отменим, и уводи појам егзотоманија да означи патолошку љубав према свему туђем. Најважнија последица великих техничких открића и технолошког напретка крајем XIX и почетком XX века била је војна надмоћ појединих европских земаља, која им је омогућила проширење региона под њиховом контролом. У свету долази до преласка са неформалног на директно колонизовање, па се посредством разноврсних облика агитације, репродукција у боји, уметнина, занатских производа и реклама пољопривредних производа као најпроходнијих стереотипа за карактеризовање страних народа, е. све чешће појављује у свакодневном искуству.



О. П. Гоген,
la Orana Maria, уље на
платну (1891), Њујорк,
Метрополитен музеј

После искуства немачког романтизма, у којем је е. био једно од естетских средстава нормативног супротстављања декадентној европској култури, кључну позицију сад заузима Ф. Ниче, који се у пролеће 1844. окреће против оног „мајмунског подражавање свега туђег”, одбацујући е. као бекство од реалности. Први уметници европске модерне, пре него што ће искуствено сазнати културе е. народа, са овима су се упознавали преко истог оног стереотипног материјала какав је био берлински Колонијални музеј (1899–1915). Од времена *fin de siècle*-а, значење и функција е. добија нови карактер, па се од тада под њим подразумева реалистичка уметничка струја која посеже за имитацијом или приказивањем е. мотива. Ближе упознавање са ваневропском уметношћу, до којег долази захваљујући путовањима по другим континентима, све више јача фасцинацију е. уметношћу, која предочава обиље алтернатива предатом европском илузионизму. Из постколонијалне перспективе, е. важи као специфична естетика империјализма, пројекција западњачких фантазија и естетичко коришћење туђег у империји западњачке културе. Тек када је наука о уметности на та путовања европских уметника и њихово упознавање са културама других народа почела да гледа не само као на индивидуалне пројекте и искуства него и као на компензацију принуда модерне цивилизације са психосоцијалним последицама, променило се и схватање појма е., који сад захтева посебна одређења његових основних изражајних форми (в. ОРИЈЕНТАЛИЗАМ; ЈАПОНИЗЕРИЈА; ПРИМИТИВИЗАМ). Под е., као надређеним појмом, почиње да се подразумева развој културних форми, чију највишу тачку представља естетска свест о могућем интегрисању европске модерне уметности са уметношћу других, али само у оној мери у којој форме интеграције било које врсте не поништавају напетост која лежи у основи живих односа свих другости. У уметности постмодерне као хибридне светске културе најављен је крај егзотицизма.

Светитељи арапског порекла, са деловима источњачких декоративних украса и костима (турбани, димије), добијају своје место у најранијим српским средњовековним минијатурама и фрескама почевши од последње четвртине XII века (*Мирослављево* и *Призренско јеванђеље*, Студеница). Барокни сликари са оријенталним цртама лица приказују Јевреје у новозаветним композицијама (Г. Ст. Венцловић, минијатура *Полапање Христово у јерус.*, 1739), уводе црначке фигуре (Н. Нешковић, *Поклоњење краљева*,



П. Јовановић, *Жена у оријенталној ношњи*, уље на платну (око 1880), Београд, Народни музеј

1763), а галерију источњачких ликова обогаћују Кинезима и Монголима (Т. Крачун, *Бојородица Источник живоша*, 1780). П. Ђурковић портретише *Кнеза Милоша у шурбану и са фесом* (1824) на врхунцу његове апсолутне моћи, док на црквеној слици *Свети Сава мири браћу* А. Теодоровића (1815) и историјској сцени *Илија Бирчанин илаћа данак Турцима* П. Симића (1853) негроидни пажеви са златним минђушама и прћастим носевима добијају улогу посредника између супротстављених страна. Под утицајем Делакроаових композиција из Алжира, К. Ивановић слика *Гайару* (1870) и *Црнца и-смоношу* (1873), смештајући их у турски харем и европски будоар. Врхунац оријенталног таласа са имагинарним Балканом као егзотичном средокраћом између Европе и Азије представљају бројне жанр-сцене П. Јовановића, међу којима посебно место има *Жена у источњачкој ношњи* (око 1880). Темама одалиски крајем XIX и првих деценија XX века враћају се В. Буковац и М. Милуновић на својим сликама *Велика Иза* (1882) и *Була* (1932).

ЛИТ.: Alazard, J., *L'Orient et la peinture française au XIXe siècle: d'Eugène Delacroix à Auguste Renoir*, Paris, 1930; Maubert, A., *L'exotisme dans la peinture française du XVIIIe siècle*, Paris, 1943; Sirén, O., *China and Gardens of Europe of*

the Eighteenth Century, New York, 1950; Smith, B., *European Vision and the South Pacific 1768–1860*, Oxford, 1960; Pollig, H. (hrsg.), *Exotische Welten: Europäische Phantasien*, Stuttgart, 1987; Rousseau, G. S., Porter, R., *Exoticism in the Enlightenment*, Manchester, 1990; Baltrušaitis, J., *Fantastični srednji vijek: antičko i egzotičizmi u gotičkoj umjetnosti*, Sarajevo, 1991; Oshinsky, S. J., *Exoticism in the Decorative Arts*, New York, 2000; Segalen, V., *Essay on Exoticism: An Aesthetics of Diversity*, Durham, 2002; Bandmann, G., *Exotismus, Rassismus und Sexismus in der Kunst*, München, 2008; Stošić, Lj., „The Black Arab in Serbian Literature and Art”, *Black Arab as a Figure of Memory*, Skopje, 2010; „Oriental Exoticism in the Serbian Art of the Eighteenth and Nineteenth Centuries: The Balkans as a European Obscure Object of Desire”, *Empires and Nations from the Eighteenth to the Twentieth Century*, Newcastle, 2014. Љ. С. – З. Г.

ЕГИПАТСКА УМЕТНОСТ – сликарство, скулптура, примењена уметност и архитектура које је створила цивилизација старог Египта. Од преисторијских времена до коначног нестанка у хришћанској ери, е. у. се манифестовала у више различитих видова и облика, од монументалне архитектуре пирамида, храмова, гробница, палата, преко скулптуре, зидних рељефа и слика, до накита, намештаја, керамике и најразновиднијих предмета свакодневне употребе. Уметност и архитектура древног Египта углавном су одражавале религиозне и фунерарне концепте засноване на поштовању комплексне хијерархије богова и веровању у загробни живот. Највећи број сачуваних уметничких предмета потиче из гробова или припада споменицима сепулкралног карактера. Они су били намењени представницима друштвене елите, који су веровали да ће и у оностраности уживати у привилегијама које су имали за живота. Гроб је представљао апстрактну репродукцију земаљског обитавалишта са светим простором – позорницом на којој су се изводили погребни ритуали. Сакрална драма, у којој живи чланови заједнице посредују и моле за повратак душе у тело, требало је да осигура бесмртност; на зидовима гробних одаја приказиване су обредне и сцене из свакодневног живота, који ће се наставити у вечности. Снажна вера у континуитет физичке егзистенције после смрти, као и потреба да се тело сачува од пропадања, обликовала је идеју о вечној уметности која се није мењала десет хиљада година. Упечатљив утисак монументалности, монолитности, савршенства технике и математичке беспрекор-

ности остаће трајна и препознатљива обележја е. у. током дугог периода њеног цветања.

Поимање уметности у старом Египту умногоме се разликовало од данашњег, понајвише због тога што уобичајена представа о стваралаштву није надилазила оквире религиозног искуства. Како је оно прожимало целокупан друштвени живот, уметници су имали пресудну улогу у обликовању физиономије материјалне културе. Хармонија система почивала је на строгој правилности. Рационалан приступ стваралаштву, начела равнотеже и симетрије, строгих пропорција и правоугаона линеарна структура простора, представљају водеће принципе који е. у. дају наглашено дводимензионалан карактер. Њену основу је чинио ортогоналан цртеж подељен на регистре. Свет фигуралних мотива био је подређен мрежи линија – строгом квадратном обрасцу који се примењивао и у рељефу и у пуној пластици. Таква схема сачувала се на недовршеној надгробној стели скулптора Усервера (половина XIX века пре н. е). У доњем левом углу споменика јасно се види решеткаста структура и припремни цртеж у плитком рељефу. Сваки део тела имао је прецизно место у оквиру геометријског система, у којем се канон пропорција углавном поштовао. Такав идеалан систем имао је своје место у наслеђеном поретку као архетипу из најдубље, митске прошлости. Визија света и природе заснивала се на идеји трајности и непроменљивости. Супротно грчком идеалу обликовања, стари Египћани су избегавали еуклидовска решења, класичну тродимензионалну представу подвргнуту линеарној перспективи, односно илузију дубине. За њих би такав субјективан приступ био неприхватљив. Уместо претенциозног става да је уметник арбитар који из своје перспективе бележи предмет у једном тренутку времена, Египћани су били привржени једној општини, унапред и од виших ауторитета осмишљеној представи; истраживачко стваралаштво, засновано на индивидуалној перцепцији, дало би ефемерну представу, илузију стварности и уметност која није у стању да овековечи њихов свет.

Посебну тешкоћу у изучавању древног Египта представља проблем хронологије и датовања уметничких дела. Стандардна подела историје Египта коју користе египтолози додатно компликује разумевање система периодизације, што указује на сву сложеност феномена ове цивилизације. Учени свештеник Манетон из Себенитоса (град у делти Нила) коме је Птоломеј II Филадельф око 280. год. пре н. е. поверио да



Лов на нилској коњи, рељеф на обојеном кречњаку (око 2400. год. пре н. е.), in situ, Египат, Сакара, Гробница Тија

напише историју Египта (*Aegyptiaca*), поделио је на XXXII династије целокупну повест, од уједињења Горњег и Доњег Египта под првим фараоном Менесом, до доба освајања Александра Великог 332. год. пре н. е. Иако несачуван, списак краљева, са годинама које су провели на власти, остао је забележен у хроникама ранохришћанских аутора. Савремени историчари овај систем користе селективно; династије су прегруписали у царства почев од Старог преко Средњег до Новог царства. Сходно томе, историја Египта могла би се грубо поделити на: прединастички период (5450–2960. год. пре н. е.), ранодинастички период (I–II династија, 2960–2649. год. пре н. е.), период Старог царства (III–VI династија, 2649–2150. год. пре н. е.), први међупериод (VII–XI династија), период Средњег царства (XI–XIII династија, 2040–1640. год. пре н. е.), други међупериод (XIV–XVII династија), период Новог царства (XVIII–XX династија, 1550–1070. год. пре н. е.), трећи међупериод (XXI–XXV династија, 1069–653. год. пре н. е.), позни период (XXVI–XXXI династија, 664–332. год. пре н. е.), период Птолемеја (332–32. год. пре н. е.).

Многи принципи и специфичности који ће уметности старог Египта дати сасвим особена обележја уобличени су веома рано. Прединастичка епоха била је формативни период, током којег су створене основе за даљи развој. Један од основних квалитета који ће изнедрити дух е. у., препознатљив током периода од више од три

миленијума, биће способност и жеља да се утилитарним предметима да уметничка вредност.

Однос према култу фараона, као краљу и Богу на земљи, остаће главно обележје египатске цивилизације. Он је, као врховни ауторитет, давао и основно обличје уметности која се развијала у долини Нила. Прва већа област којом је управљао један владар, била је регија Горњег Египта. У краљевској некрополи Абидос, на западној обали Нила, сахрањивани су владари прединастичког и раног династичког периода. Њихове политичке амбиције остварене су када је успостављена контрола над Доњим Египтом и када је та северна област постала саставни део краљевства. Присуство археолошких сведочанстава, као и специфичних образаца краљевске иконографије, указује да је процес уједињења спровео краљ Нармер.

Нармерова палета из Хијераконполиса (3000. год. пре н. е., висине око 64 cm) – најпознатији предмет ове врсте – представља не само једну од најважнијих прекретница у историјско-уметничком смислу, већ и споменик од непроцењивог значаја за проучавање египатске историје, религије и језика. Многи принципи који ће бити уграђени у основе е. у. и давати карактер стваралаштву током наредне три хиљаде година први пут су изведени на овој палети од црног шкриљца. Сцене су распоређене у регистрима, а краљ Нармер дат је у највећој размери, у композитној схеми која ће постати типично египатски израз

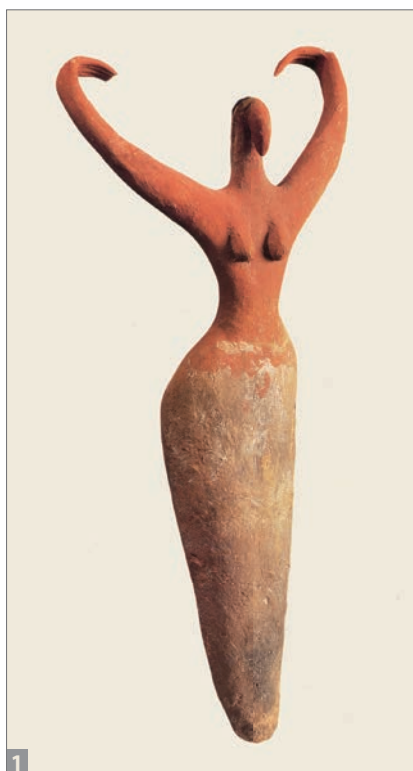
дводимензионалног поимања људске фигуре – глава и ноге приказани су у профилу, док су око, рамена, руке и торзо дати фронтално. Главна сцена почива на представи краља који замахује буздованом, док другом руком држи за косу пораженог непријатеља. Та слика ће бити доминантан мотив на зидовима храмова током историје Египта све до римске епохе. Мада су у е. у. ретке сцене насиља, на реверсу палете приказан је исход обредног жртвовања, обезглављени и свезани непријатељски војници како леже пред краљем који босоног победоносно корача у свечаној поворци. Овај споменик представља прво дело које се може јасно сместити у историјски контекст. Хијероглифи и разграната симболика чине рељеф смисаоним знаком који се може тумачити; божански владар носи обе круне: *хецет*, односно бели ратни шлем – симбол Горњег Египта, и *дешрет* – црвену круну Доњег Египта. Такође, носи вештачку браду и реп бика, у чијој снази је оличена моћ краља. Соко, који се као владар неба такође поистовећује са институцијом краљевства, на палети у горњем десном углу држи уже привезано за људску главу, што персонификује тло из којег изниче папирус, симбол побеђеног Доњег Египта.

Епоха Старог царства била је најдужи период непрекидног развоја културе древног Египта. У овом раздобљу досегнути су највиши домени античке цивилизације, којима ће тежити и ствараоци потоњих епоха, како у уметности и архитектури тако и у књижевности и медицини. Томе је допринео низ чинилаца. До 2650. год. пре н. е., систем владавине фараона био је стар готово три столећа, обезбеђене су државне границе и створена сигурност од продора било каквог страног утицаја. Централизована управа била је у рукама снажних и способних владара који су располагали ресурсима краљевства и које су, уз добро организован административни апарат, амбициозни фараони користили у циљу експанзије уметничке продукције. Први градитељ монументалне архитектуре био је фараон Цосер (2630–2611. год. пре н. е.); он је изградио први велелепни култни комплекс, који ће истовремено означити и врхунац и крај раног градитељства. Његова доминантна грађевина, подигнута у Сакари, била је степенаста пирамида која је као концепт проистекла из структуре *масшаде* – хумке правоугаоне основе у облику ниске зарубљене пирамиде обложене опеком или блоковима камена. Изграђена над гробном одајом као масив, једна таква тростепена мастаба била је у основи првобитног плана за

Цосерову гробницу, али је уместо тога изграђена *пирамида* основе 140 × 118 m и висине 60 m. Она има шест сегмената и налази се у средишту фунерарног комплекса који је осмислио краљев архитекта Имхотеп. Комплекс, који је опасан зидом (277 × 544 m), са једном правом капијом на јужном крају источног зида и четрнаест лажних капија, представља први и највећи пример архитектуре са симболичним архитектонским структурама у египатској историји. Лажни отвори и зграде – кулисе, били су намењени спиритуалним потребама. Камене фасаде представљале су капеле и сцену на којој су се пред покојним краљем изводили ритуали фунерарног култа са приношењем заветних дарова за вечни живот.

Архитекте који су на локалитету Меидум (2580. год. пре н. е.) пројектовали комплекс краља Снефруа трансформисали су концепт степенасте пирамиде у прву праву пирамиду. На основу њиховог достигнућа, на стеновитом платоу Гизе, изграђене су три најпознатије пирамиде. Са гробницама Кеопса (Куфуа, 2549–2526. год. пре н. е.), Кефрена (Ракаефа или Кафреа, 2518–2493. год. пре н. е.) и Микерина (Менкауреа, 2488–2460. год. пре н. е.), архитектура пирамида досегла је врхунац како у историјском тако и у естетском погледу. Велика или Кеопсова пирамида, једино сачувано од Седам светских чуда старог света, висине 146 m, квадратне основе 230 m и са више од шест милиона тона углачаног и прецизно сложеног камена, била је невероватан подухват чија техничка достигнућа и методологија градње још увек збуњују истраживаче. Неколико мањих пирамида и већи број мастаба за чланове краљевске породице и високе чиновнике изграђено је око главних објеката, и уз сваку велику пирамиду био је и погребни храм. Светилишта намењена посмртном култу владара с временом су нестала, а имала су церемонијалне одаје и лажна врата кроз која је владарев мистични, бестелесни двојник – *ка*, ступао у вечност.

Процвет архитектуре током епохе пирамида, као и еволуцију религиозне мисли, пратио је развој скулптуре, сликарства и других уметности. Крај храма у долини Кефренове пирамиде, налази се велика *сфинџа* – највећа скулптура икада изведена. Исклесана из једног комада стене дужине 73,5 m и висине преко 20 m, представља оличење интелектуалног духа у којем су обједињени концепти снаге лава и разборитости човека. Већина научника сматра да је Кефрен наручилац ове скулптуре јер се дело може довести у везу с његовим именом у запису на *Стели снова*



1



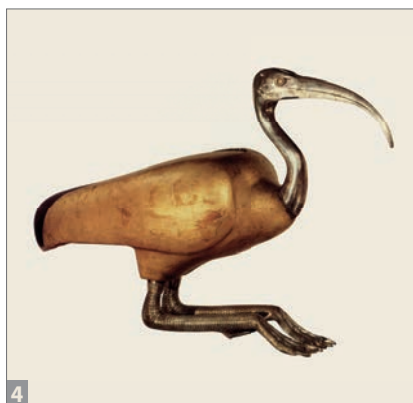
2



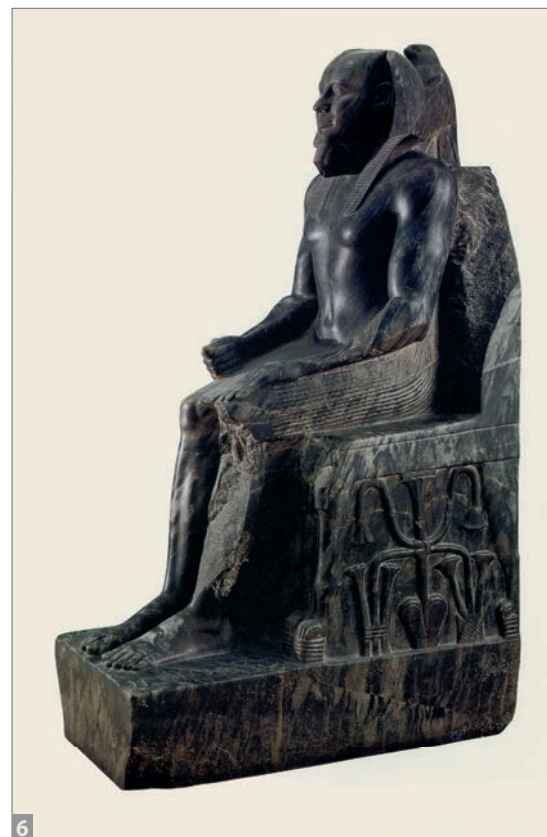
3



5



4



6

1. *Фиџура која оилакује*, бојена теракота (око 3500. год. пре н. е.), Њујорк, Бруклински уметнички музеј; 2. *Палеша краља Нармера*, шкриљац (око 2990. год. пре н. е.), Каиро, Египатски музеј; 3. *Неферџити*, обојени кречњак (око 1350. год. пре н. е.), Берлин, Египатски музеј; 4. *Ибис ковчеј*, дрво, сребро, злато, камен (око 250. год. пре н. е.), Њујорк, Бруклински уметнички музеј; 5. *Птоломеј II Филаделф*, гранит (око 265. год. пре н. е.), Ватикан, Грегоријански музеј; 6. *Кефрен*, диорит (око 2500. год. пре н. е.), Каиро, Египатски музеј

фараона Тутмеса IV, али би покровитељ сфинге могао бити и Кеопс, из чијег каменолома вероватно потиче комад стене из којег је исклесана.

Култура старог Египта оставила је у наслеђе више скулптура него иједна друга цивилизација у историји. Опште веровање у више облике егзистенције, како људске тако и божанске, дало је подстицаја уверењу да се астралним бићима мора створити трајни телесни облик, сведен на канонске форме, али тако да задржи натприродни карактер. Фараон је контролисао продукцију скулптура којима је даривао богове у чије је име владао на земљи. Отуда антропоморфне представе богова у скулптури углавном носе портретне особине краља за чије су владавине настале. Седећа скулптура фараона Кефрена – исклесана у диориту, пронађена је у храму који припада пирамиди. То је један од највеличанственијих портрета, који приказује владара на престолу док му је соко обгрлио потиљак. Дело изражава прецизно формулисан идеолошки концепт; соко представља зооморфну инкарнацију бога Хора, с којим се краљ поистовећује, а тај заштитнички гест у е. у. постаће уобичајени образац божанског покровитељства над краљевством. Слична ригидна фронталност уочава се и у скулптури фараона Микерина, Кефреновог наследника. Микерин је са својом женом приказан у стојећем ставу. Супружници су непомични, као замрзнути у вечности, без и најмањег наговештаја покрета, иако им је лева нога испружена напред. Приметан је контраст између снажног и пропорционалног тела краља и меких женских линија суптилно назначених испод танке тканине, а јединство групе наглашено је поштовањем начела равнотеже. Међу ретким обојеним скулптурама је пар седећих фигура из једне мастабе у Меидуму из периода IV династије. Поново су до изражаја дошле строга фронталност и равнотежа, уз поштовање уобичајене ликовне конвенције да се мушко тело боји тамнијим тоновима. Натписи ове фигуре идентификују као принца Рахотепа и жену му Нофрет. Несвакидашња животност коју дугују полихромiji појачана је светлуцавим кварцом усађеним уместо очију. Фигуре у седећем и стојећем ставу чине основу египатске монументалне слободне скулптуре. У сасвим посебну групу спадају дела приватне скулптуре која не приказују божанства, краљеве, краљице или чланове дворске послуге. Обојена скулптура писара пронађена у мастаби у Сакари (2400. год. пре н. е.) од кречњака представља један од најбољих примера овог типа статуе из епохе Старог цар-

ства. Фигура је приказана како седи скрштених ногу, у ставу типичном за египатске писаре, који ће се усталити као иконографски тип и бити у употреби од половине трећег мил. до краја VII века пре н. е.

Рељеф је био најраспрострањенији медиј уметничког изражавања у старом Египту. Појавио се крајем IV миленијума пре н. е., у исто време када и најстарији облици писма, а служио је углавном за декорацију монументалних храмова и гробница. То је врста плитког рељефа, обично живописно обојеног, који садржи фигуралну представу готово увек пропраћену натписом. Ликовна представа и натпис упућени су наручиоцу, а не непосредној комуникацији с публиком. Рељеф је саопштавао јасну политичко-теолошку поруку, у којој се славе фараонови подвизи и достигнућа. Од почетка периода Старог царства, рељеф ће се с временом проширити на целу површину зида свих зидова и просторија. Он се може сматрати својеврсним компендијем религије, чије тумачење није могуће без темељног познавања египатске теологије. До епохе III династије систем пропорција постаће устаљен, а људска фигура, представе животиња, биљака и предмета приказиване су у складу са утврђеним правилима и по универзалним образцима који се, практично, нису мењали. Одступање од уобичајених конвенција могло је да укаже на промене у значењу, посебно када је реч о друштвеном статусу. Вероватно најлепши пример богато декорисане мастабе Старог царства, у оквиру некрополе крај Сакаре, представља гробница из V династије (2510–2460. год. пре н. е.). Квалитет рељефне декорације упућује на закључак да је Ти, који је ту био сахрањен, заузимао важно место у друштвеној хијерархији као имућан и утицајан човек у домену институција повезаних са фунерарним култом владара. Приказан у складу са традиционалним египатским начелима дводимензионалног обликовања фигуре у простору, Ти стоји на чамцу од папируса и посматра сцену лова у непосредној близини. Достојанственост и уздржаност главног протагонисте, датог у већој размери, у контрасту је са динамичном представом ловаца у покрету, чије пропорције и ставови одступају од канонских.

После периода политичке стабилности и динамичног развоја под централизованом моћи краља, уследило је раздобље нереда изазваних сукобом Југа и Севера око успостављања контроле над земљом, познато као први међупериод. Под вођством владара Тебе, Ментухотепа II (2046–1995. год. пре н. е.), Југ је превладао. Пошто

је освојен и Мемфис, основана је XI династија, Ментухотеп се прозвао ујединитељем двеју земаља, што је означило период Средњег царства. Та епоха била је обележена међусобним супарништвом краља и моћних породица које су настојале да наметну свој утицај у провинцијама. Начин сахрањивања високих званичника царства и представника владајућег слоја задржао је релативну уједначеност. Најчешћи облик биле су гробнице дубоко усечене у стену, у пределима предиспонираним за изградњу некропола, као што је она на брдовитом локалитету Бени Хасан око 250 km јужно од Каира. Фасаде гробница уклесане су вертикално у окомите литице и имају облик портика са стубовима који носе масивне архитравне греде. Овакав тип гробнице био је познат у периоду Старог царства, а њен утицај огледа се и у зидном сликарству и рељефима којима су украшене. Један од најлепших примера зидне декорације представља слика *Храњење орикса* из гробнице Кнумхотепа II (1880. год. пре н. е.). У одступањима од уобичајених историјских клишеа читује се стваралачка инвентивност уметника који је приказао

несвакидашњу свежину у динамици покрета двојице пастира, створивши привид треће димензије смелим скраћењима у раменом појасу. У истој просторији налази се и сцена лова на птице у којој је, слободније него обично, са лакоћом изведен један део преузет из света природе, у којем се јасно распознају врсте; изванредна контрола форме са смислом за детаљ, као и колористички ефекти, сливају се у хармоничну целину.

Са протеривањем Хикса и поновним уједињењем краљевства после епохе познате као други међупериод, са успоном фараона XVIII династије, Египат улази у раздобље Новог царства. С њим почиње економски просперитет и територијална експанзија земље; успоставља се традиционални модел монархије и централизоване управе, што ће донети више од два века унутрашње стабилности. Теба постаје религиозни центар. Карнак се развија у највећи комплекс храмова, главни религиозни концепти државе стапају се у нови теолошки систем са Амоном као централним божанством. Иако није потиснуо остале богове, он ће у својој развијеној форми, као Амон Ра, преузети и објединити њи-



Лов на птице у мочвари, обојени кречњак (око 1390. год. пре н. е.), Лондон, Британски музеј

Појребна маска Мерити,
жене архитекта Каа, детаљ,
пронађена 1906. у месту
Деир ел-Медина (око
1400. год. пре н. е.),
Торино, Музеј Египта



хова култна обележја као бог постања, соларно божанство и бог неба, свеприсутни краљ богова и отац краљева као чувар земаљског поретка. Током периода Новог царства Карнак задржава статус главног сакралног центра. Први велики пројекат којим ће започети ново раздобље у уметности Тебе биће погребни храм краљице Хатшепсут у долини Деир ел-Бахари. Храм је усечен у окомите литице, а налази се насупрам Амоновог комплекса у Карнаку. Грађевина посвећена фунерарном култу краљице, врховном божанству Амону, богу Анубису и богињи Хатор, која је била заштитница западне Тебе, унапређује решење из епохе Средњег краљевства. Наиме, храм Ментухотепа II у непосредној близини, представљао је вероватно изазов архитекти Сененмуту да се удаљи од препознатљивих форми претходника. Храм је изграђен на три терасаста нивоа, међусобно повезана рампама. Два отворена дворишта са колонадама повезују рампе постављене дуж централне осе према вишем нивоу и светилишту урезаном у литицу. На зидовима иза колонада приказани су рељефи у којима су овековечени подвизи краљице (класање и пренос обелиска из Асуана у Карнак, посвећење храма). На северном зиду приказана је повест о краљичином божанском рођењу, као и сцена ступања на престо по вољи Амоновој. Главна одлика храма краљице Хатшепсут је једноставност и сведеност архитектуре, као израз настојања да се подреди драматичном пределу. То разумевање архитектуре у пејзажу посебно ће доћи до изражаја у пројекту великог храма Рамзеса II у Абу Симбелу (1260. год. пре н. е.). Током периода Новог царства ушао је у праксу обичај да се у пустињским регијама с обе стране долине Нила подижу храмови усечени у масив.

Рамзес II, највећи градитељ у историји Египта, подигао је шест таквих храмова у циљу ширења култова египатских богова, а комплекс у Абу Симбелу представља врхунац овог типа архитектуре. Монументалну фасаду, обликовану као пилон, чине четири колосалне статуе Рамзеса II висине око 22 m, клесане непосредно из масе стене. Иза фасаде улази се у вестибил са осам стојећих статуа које представљају деификованог владара, а иза те просторије налази се хипостилна дворана и светилиште. Ту је Рамзес II приказан с тројицом богова у седећем ставу, у једнакој размери и у истој сакралној равни.

Период Новог царства доноси велики пораст у домену уметничке продукције услед све веће потражње за споменицима. За владавине краљице Хатшепсут (1502–1482. год. пре н. е.) поручено је неколико стотина статуа само за њен погребни храм. Већина скулптура приказује краљицу с мушким атрибутима, као што су развијена мускулатура грудног коша, краљевска брада, искорак левом ногом, док ће се њене црте лица препознавати и у портретима потоњих владара новог царства. Богати чиновници се све чешће појављују у улози поручилаца дела за храмове и гробнице, па долази до процвата приватне уметности. Једна скулптура из Амоновог храма у Карнаку (1470. год. пре н. е.) приказује Сененмута, архитекту краљице Хатшепсут, како држи принцезу Неферуре. Иако је Сененмут оставио неколико сличних скулптура, тако деликатан однос између члана краљевске породице и приватног лица није био уобичајен у египатској уметности.

Аменхотеп IV (1372–1355. год. пре н. е.), који је променио своје име у Акхенатен, уноси нове идеје и свеобухватне промене, чиме су умногоме модификована религијска учења на којима су се заснивала традиционална поимања живота и света. Најважнији аспект нове идеологије односио се на веровање да је светлост Сунца Атен једини бог чије су еманиције краљ и краљица, условивши преображај друштва који се одразио и на уметност. Неколико колосалних статуа подигнутих на почетку његове владавине у Карнаку показују ликове Акхенатена, краљице Нефертити и њихових кћери, подвргнуте необичним деформацијама у антинатуралистичком маниру какав до тада није био познат. После напуштања Тебе и оснивања нове престонице у Амарни такве тенденције јењавају. Најлепши пример стила друге деценије владавине Акхенатена и једна од најлепших скулптура е. у. је обојена биста краљице Нефертити (1340. год. пре н. е.), која потиче из радионице главног дворског скулптора

Тутмеса. Ово дело, које плени финоћом, хармонијом облика и пропорција, служило је као модел по којем су извођени потоњи портрети краљице. Из епохе фараона Тутанкамона потиче дело које, поред бисте Нефертити, по многим представља отелотворење идеала лепоте и савршенства стваралаштва старог Египта. Три антропидна ковчега, која се уклапају један у други, чували су мумију младог краља, покривену чувеном златном посмртном маском. Ово дело припадало је инвентару гробнице коју је 1922. пронашао археолог Хауард Картер, а изведено је у техници искуцавања од дебелог златног лима. Лик владара, саздан од божанске пути, додатно је украшен детаљима од стаклене пасте, лапис лазулија, опсидијана и кварца.

За време Тутанкамона окончана је иконо-кластичка епоха јеретичког краља Акхенатена, обновљен је култ Амона, док се у стваралаштву препознају тежње ка узвишеном стилу и узорима из прошлости. Повратак традиционалним вредностима ишао је упоредо с постепеним јачањем утицаја центара у Луксору и Карнаку, док за време XXI династије каста Амонових свештеника није успоставила контролу над земљом. Уследио је период нестабилности, у којем су Египтом наизменично управљали Нубијци, Персијанци и Македонци, чиме се завршава епоха Новог царства. Последње етапе историје старог Египта припадају хеленистичко-римском раздобљу.

ЛИТ.: Aldred, C., *Egyptian Art in the Days of the Pharaohs, 3100–320 BC*, New York, 1985; Stevenson Smith, W., *The Art and Architecture of Ancient Egypt*, London, 1998³; Bard, K. A., (ed.), *Encyclopedia of the Archaeology of Ancient Egypt*, London – New York, 1999; Malek, J., *Egyptian Art*, London, 1999; Robins, G., *The Art of Ancient Egypt*, Cambridge, MA, 2000; Redford, D. B., (ed.), *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, 3 vols, New York, 2001; Lloyd, A. B., (ed.), *A Companion to Ancient Egypt*, 2 vols., *Blackwell Companions to the Ancient World*, Chichester, Malden, MA, 2010; Shaw I., (ed.), *The Oxford History of Ancient Egypt*, Oxford, 2003; Snape, S., *Ancient Egyptian Tombs: the Culture of Life and Death*, Malden MA, Oxford, Chichester, 2011.

Д. Т.

Египатска архитектура се везује за велике ансамбле и храмове, мастабе и пирамиде, претежно грађевине колосалних размера изграђене од камена, посвећене животу мртвих. Њихова геометријска чистота облика, величина, чврстина и једноставност исказују подређеност идеји стварања ванвременског, вечног дела, тектоничне масе која опстојава у времену и простору. Еги-

патску архитектуру чине и грађевине култног и зграде световног карактера које, будући да су биле грађене од опеке, нису очуване. Ипак, пронађени археолошки остаци кућа, палата, утврђења, урбаних агломерација, градова, насеља градитеља пирамида, као и магацини, канали, рудокопи, каменоломи, резултат су јавних радова организованих у египатском друштву. Будући да је развој ове цивилизације трајао преко 3 000 година, различити развојни циклуси и фазе откривају велико богатство просторних и обликовних решења.

Египатска архитектура развијала се на темељу преисторијских, неолитских мегалитских облика током V мил. пре н. е, да би од III мил. пре н. е. биле установљене њене основне поставке. На њу су утицали, пре свих, природне силе, просторне осе, ток реке Нил и кретање Сунца, митологија и веровање у загробни живот, као и устројство државе формиране као теократска монархија у којој је владар-фараон персонификација божанске моћи. Историја е. а. прати развој египатске цивилизације, која се развијала у континуитету и раслојавала на низ периода: прединастички и ранодинастички период (5450–2649. год. пре н. е.) период Старог (2649–2150. год. пре н. е.), Средњег (2014–1640. год. пре н. е.) и Новог царства (1550–1070. год. пре н. е.) са три међупериода, потом позни период (664–332. год. пре н. е.) и период Птоломеја (332–32. год. пре н. е.).

Прединастичком периоду припадају делимични остаци насеља, урбане агломерације Ел Бадари, Горњи Египат и Фајум-Гарзех у Доњем, потом Мермида и Метелис. Фрагмент камене плоче с краја IV мил. пре н. е. указује на седам утврђених насеља, што представља прву урба-

Појребни храм краљице Хајшејсуј (око 1485. год. пре н. е.), Теба, Деир ел-Бахари



ну топографију. У просторној организацији кућа превађава геометријски ред, објекти су приземни или на спрат, кровови су равни, често са тремом и ограђеним двориштем. Организација друштва са харемом и великим бројем радне снаге и робова захтевала је простране зграде са великим бројем помоћних просторија. Као грађевински материјал користио се ћерпич од нилског блата, трска и дрво. Зидови су осликани призорима из породичног живота, биљног и животињског света. Конструкција је од дрвета, а таванице од облица прекривених трском, прућем и слојем земље. Насеља од опеке распадала су се у поплавама, што је разлог зашто је сачувано мало археолошких налазишта.

Насупрот градовима и насељима Месопотамије, који су густо збијене и масивним зидовима заштићене агломерације, насеља Египта су отворена, са хоризонталном и ређом изградњом, и пружају се ка окружењу. Најчешће су прављена плански, са правоугаоном мрежом улица, али било је и неплански изграђених насеља, или делова насеља, са слободно постављеним кућама, зградама и палатама. Четврти су биле подељене правоугаоном мрежом, куће су припадале различитим класама, оне највеће (до 60 × 45 m), припадале су старешинама села или другим важним личностима. Вароши су биле опасане

зидом од опека, од којих су биле направљене и саме зграде. Пример плански изграђеног насеља је село у Деир ел-Медини, са основом неправилног четвороугла и густо збијеним кућама које се наслањају једна на другу, са неколико улица између њих. Један од најрепрезентативнијих примера урбане агломерације је Град Сунца, новоосновани Акхетатен – Тел ел-Амарна, престоница Египта у време фараона Аменхотепа IV (1372–1355. год. пре н. е.), који је прокламовао нову религију засновану на монотеистичком обожавању Сунца. Поставку Тел ел-Амарне одликује нови урбанистички став којим се раскида са традицијом и уводи отворен план, ослобођен геометријске схеме и хијерархије. Био је конципиран као линеарни град дуг 12 km, са стамбеним четвртима и широком главном улицом постављеном упоредо са реком Нил. Функционално зонирање града разазнаје се у подели на краљевску четврт, сакрални простор, део становања племства и високих службеника, насеља нижих службеника, радничка насеља и др. План града проткан је зеленилом и раскошним јавним садржајем који говоре о снажном културном, друштвеном и политичком животу. Након смрти Аменхотепа IV, све његове реформе биле су укинуте, град је напуштен и препуштен потпуном уништењу.

Пирамиде, Египат, Гиза



Трајни материјал – камен (пешчар, кречњак, гранит) користио се искључиво за градњу величанствених сакралних грађевина, гробница и храмова. Конструктивни систем је архитравни, са преношењем оптерећења преко зидова, стубова и стубаца. Верује се да је равна конструкција крова асоцијација на небо, које су Египћани видели као равну плочу. Прозори су зидани у виду камених решетки а осветљење је базиликално, остварено постављањем стубова различитих висина. Врата на улазу у храмове, постављана у пилонима и пропилонима, правоугаоног су облика са довратницима и надвратницима, који су понекад профилисани. С временом су природне форме као што су папирус, лотос, стабло палме, преносене на камен. Тако је формиран египатски стуб округле и широке базе, стаблом у облику свежња стабљика лотоса и папируса, испод капитела повезаних врпцом, украшеним рељефним фигурама и натписима (у почетку покривеним живим бојама) и капитела у облику затвореног или расцветаног лотоса и папируса, палмине круне, звона или главе богиње Хатор. У почетку су стубови били дрвени, затим каменни, четвртасти, октогони, шеснаестоугаони и, коначно, кружни, у облику свежња стабљика.

У складу са неговањем култа мртвих и веровања у загробни живот, за фараона, његову породицу и великодостојнике грађене су гробнице са гробном одајом, просторијом за жртвеник и, према значају покојника, до 30 додатних одаја, са циљем да се умрлом обезбеди кућа за становање. Испрва су то биле укопане гробнице од блата и опеке, да би с временом почеле да се зидају *масџабе* (ар. – *клуџа*), квадратне масе купастог облика, са косим зидовима и равним кровом, са подземним и надземним делом. Подземни део гробнице са погребном одајом окружен је просторијама, а надземни део са малом капелом за верске обреде био је украшен обојеним рељефима и зидним сликама, са призорима из свакодневног живота и магијским натписима који су, према веровању, олакшавали покојников пут у свет мртвих. Из форми мастаба у Старом царству настале су пирамиде. За фараона Џосера, високи краљевски службеник Имхотеп подигао је степенасту пирамиду у Сакари (2780–2680. год. пре н. е.) уводећи нови трајни материјал – тесани камен, и нову форму – степенасто слагање шест мастаба на приближно квадратну основу висине 60 m. Пирамида је имала скривену гробну комору, чији се положај није могао открити споља. Пирамиде-гробнице нису биле подизане као усамљене грађевине него као

простране гробљанске четврти, са храмовима и другим зградама које су биле позорница верских свечаности. Џосерова степенаста пирамида налази се у средини архитектонске композиције, димензија 544 × 277 m, која, сем ње, обухвата гробове великодостојника и погребне капеле окружене високим бедемима. Полустубови на дворишном зиду испред Северне палате у Сакари, обликовани по узору на папирус, спадају међу прве облике стубова у историји архитектуре.

Најзначајнија групација пирамида је у Гизи код Каира, и чине је пирамиде правилних странаца: Кеопсова око 2526. год. пре н. е., Кефренова око 2526. год. пре н. е., и Микеринова око 2460. год. пре н. е. Највиша и највећа је Кеопсова пирамида (висока 146,6 m, основе 225 × 225 m) са гробном комором – Собом краља (основе 10,35 × 5,10, висине 5,7 m) у средини пирамиде. Једино она има очуване остатке првобитне облоге од брижљиво углачаних каменних гранитних плоча какву су некада имале све пирамиде. Касније настале, мање пирамиде су у односу на Кеопсову постављене у урбанистички поредак североисток–југозапад по дијагонали, у ред изванредне геометријске тачности који указује на промишљеност угла посматрања и визуелне ефекте у простору. На простору Гизе подигнут је и комплекс Кефреновог храма, где се препознају компоненте организације простора храма која ће процват доживети у Новом царству: велико отворено прилазно двориште, наткривени пролаз, дворане са стубовима или ступцима, просторна поставка усклађена са осом симетрије и коморе са статуама. У овом комплексу подигнута је и Сфинга (дугачка 73 m, висока 19,80 m), исклесана у стени, са телом лава и људском главом, вероватно портретом фараона Кефрена.

За време Средњег царства, фараони и други великодостојници претежно су сахрањивани у гробницама са многобројним одајама издубљеним у природним стенама. Улази су углавном били скривени; изузетак је мања гробница код Бени Хасана, са наглашеним предворјем, портиком са колонадом за јавне религијске обреде и, иза ње капелом са комором и нишом. Гробнице у Долини краљева код Тебе имају издужен облик и основе су симетричне. Ту је пронађена и једина сасвим очувана гробница фараона Тутанкамона, која сведочи о огромном богатству које је похрањивано заједно са мумијом у гробне одаје. Аутентичан погребни храм посвећен богу Сунца Амону Ра у Деир ел-Бахарију, изградила је краљица Хатшепсут заједно са краљевским архитектом Сенмутом. При градњи храма угледала

се на старију грађевину у непосредном окружењу (храм фараона Ментухотепа). Храм краљице Хатшепсут је необична комбинација отворених архитектонских елемената ритмично распоређених у пејзажу. Композиција није централизована већ је наглашене хоризонталности, уз подужну осу која се пружа ка планинама, а повучена је дуж неколико тераса. Потпорни зидови спојени су двојним колонадама квадратних стубова, док протодорски стубови образују капелу. Храм се састоји више од празнина које чине дворишта, рампе, хипостилне сале, него од маса. У развојном смислу представља прелаз са компактне геометрије пирамида ка линеарној композицији храмова Новог царства. Све храмове Новог царства карактеришу дугачки приступи храму, сфинге, вестибили и унутрашња дворишта са колонадама, замрачена светилишта и сложена линеарна прогресија изграђених простора. Њихов концепт почива на кретању од спољашњег отвореног и светлог ка унутрашњем затвореном и тамном простору. То су култни комплекси приступачни само одабранима – свештеницима и фараонима. У самом храму оваплоћен је концепт преласка из земаљског у небеско краљевство. Тебански храмови у Карнаку и Луксору повезани су великом алејом сфинги. Храм тројства (Амона, Мута и Коноса) у Луксору садржи типичну организационо просторну матрицу египатског храма: фасаду, улаз у комплекс, коју чине пилони храма, са нагласком на оси симетрије која се протеже целом дужином лонгитудинално и садржи два велика потпорна зида који подржавају нише на чијем је средишту портал. Пилони су украшени рељефима, венцима и колосалним статуама. Иза пилона је перистил са једним или неколико редова колонада. Стубови су у облику лотоса, између којих су колосалне статуе. Иза перистила је хипостилна дворана која често има по две осе. Из ове дворане улази се у светилиште, у које приступ имају само посвећени. Импресиван је Амунов храм у Карнаку грандиозних димензија (365 × 113 m), са великим фронталним пилоном. Испред пилона су моћни монолитни обелиски у славу Тутмеса и краљице Хатшепсут. Амунов храм има три пилона. Иза низа дворишта следи дворана а потом светилиште, а на самом крају је церемонијална дворана Тутмеса II. Нарочито је упечатљива хипостилна дворана Сетија и његовог сина Рамзеса (102 × 51 m), са таваницом од камених плоча коју носе 134 стуба у 16 редова. Уз централни, процесиски брод налазе се стубови пречника 3,5 и висине 21 m, док су у бочним бродовима стубови пречника 3 а висине

12 m. Стубови су украшени бојеним рељефним фигурама и хијероглифима, а капители су им у форми затворене чашице папируса (бочни стубови) и отвореног цвета папируса (стубови два средишња реда). Кров три средишња брода је издигнут над латерарним, остављајући вертикални отвор, прозорски спрат, осветљавајући тако три централна брода. Нубијски храмови у стени у Абу Симбелу, које је подигао фараон Рамзес II, садрже исту поставку и организацију простора, само што није у питању грађевина у слободном простору, већ је целокупан храм са својим просторијама удубљен у стени. Данас су ови храмови са монументалним статуама уклесаним у стени измештени уз помоћ УНЕСКА, будући да је на месту где су се оригинално налазили подигнута брана. Линеарност и осна симетричност архитектонске композиције, јасно видна у е. а. у кулним грађевинама, погребним храмовима пирамида, уклесаним гробницама и храмовима Средњег и Новог царства, добоко је повезана са духовним бићем египатске цивилизације, чије је целокупно устројство било подређено загробном култу.

Египатска архитектура један је од незаобилазних међаша светске архитектуре, која је својом монументалношћу, прецизношћу и матрицама утицала на потоњи развој архитектуре Грчке и Рима, Европе и света. Биоморфно обликовање стуба и капитета, пирамидална форма, геометријски прецизни облици, форма хипостилне дворане, перистил, колонада, линеарност и осна симетрија елементи су архитектуре који све до данас инспиришу архитекте да их реинтерпретирају и тумаче.

ЛИТ.: Hitchcock, H.-R., Lloyd, S., (Ed.), H., „Ancient and Classical”, in: *World Architecture: An Illustrated History*, London, 1963; Maksimović, B., *Istorija urbanizma: Stari i srednji vek*, Beograd, 1972; Milić, B., *Razvoj grada kroz stoljeće: prapovijest i antika*, Zagreb, 1994; Trachtenberg, M., Huyman, I., *Arhitektura: od preistorije do postmodernizma*, Beograd, 2007. Д. М. М.

ЕГИПАТСКО ПЛАВА ($\text{Cu}_3(\text{CO}_3)_2(\text{OH})_2$) – у природи се налази као минерал азурит, док се вештачким путем добија од калцијум-бакар-силиката добијеног од креча и бакарних плоча преливених сирћетом. Убраја се у прве пигменте добијене вештачким путем. Најстарији трагови ове боје пронађени су у гробници Ка-Сена, последњег фараона Прве династије у старом Египту око 5000. год. пре н. е. Плава боја потиче од главне компоненте овог пигмента – бабра и, зависно-



Египатско плава, пиксида (750–700. год. пре н. е.), Берлин, Стари музеј

сти од начина и квалитета обраде, може бити у тамнијим и светлијим варијететима (грубље млевени пигмент даје богату, тамнију обојеност, док fino млевање даје пигменту светлину и прозачност). По египатском веровању, плава боја има карактеристике небеског. То је боја живота, плодности и поновног рађања. С обзиром на то да је у уметности доста био заступљен ЛАПИС ЛАЗУЛИ (в.), скуп, увозни пигмент из Авганистана, Египћани су радо користили вештачку замену, која је им је била лако доступна и по ниској цени. Такође су пронађени трагови ове боје на Партеону и у Помпеји. Нестанком Римског царства, и употреба е. п. је ишчезла, да би била наново уведена у употребу у XIX веку, након проналажења многих зидних слика у Помпеји које су њоме декорисане. В. Л.

ЕГЛОМИЗАЦИЈА (фр. *verre églomisé*) – начин гравирања на листићима – ламелама злата, стављених на реверс стакла, сродан поступку познатом као ФОНДО Д'ОРО (в.). Назив је настао крајем XVIII века према презимену париског трговца уметничких предмета Жана Батиста Гломија. Гломи је гравире и цртеже урамљивао на необичан начин. На позадини заштитног стакла црном бојом би насликао и златним листићима остварио илузију пластично замишљеног оквира, чиме је постигао упадљивији изглед самих, стаклом заштићених дела. Израда таквих илузионистичких оквира у Француској је популарно називана *églomise*, и отада се тим термином у својству атрибута означавају стаклени предмети украшени гравираним листићима злата. В. Х.

ЕГОЦЕНТРИЗАМ (лат. *ego* – ја и *centrum* – средиште) – духовно држање човека заробљеног у властитом свету, који околни свет просуђује само са сопственог становишта, па утолико означава претежно или потпуно одношење на сопствено Ја, екстремни став субјекта који реферише на себе самог према објективној реалности.

Појам потиче од психолога и филозофа Пијажеа, којим он у оквиру теорије когнитивног развоја и генетске епистемологије описује пре свега духовно држање детета. Ово карактерише неспособност да се претпостави улога другог, односно да се у обзир узима и други угао гледања. Егоцентрично дете нема никакву представу о сопственом Ја, тј. за њега не постоје предмети изван његовог видног поља. Овакво мишљење опстаје током читавог детињства, а најјасније се показује код одојчета које руке и стопала не осећа као делове свога тела. Духовни развој детета Пијаже дели на четири фазе: сензомоторна фаза (од рођења до друге године), преоперативна фаза (од друге до седме године), оперативна фаза (од седме до дванаесте године) и формална оперативна фаза (од дванаесте до петнаесте године). Поред тога, он е. дели на три форме: реализам, анимизам и артифицијализам. Савлађивање е., према Пијажеу, остварује се кроз искуство усклађивања различитих погледа као и социјалну размену, противречности и конфликте различитих погледа. Атрибут е. односи се на различите појмове: на егоцентрички карактер (егоцентрик) и на стручни појам психологије личности, са којим не треба бркати е., па се утолико у овој примењује само појам егоцентрички. Иако одбацује сексуалну основу психоаналитичке теорије Фројда, Пијаже психоанализу схвата као „науку у правом смислу”, која обухвата ембриологију личности, са једне, и теорију несвесног, са друге стране, посебно истичући њен приступ објашњавању проблема одраслог човека његовим детињством, чија открића дечје сексуалности и механизма несвесног (потискивање, сублимација и трансфер) као и концепти нарцизма, Едиповог комплекса и комплекса Електре образују основу за педагошке погледе.

У примени психоанализе на педагогију Пијаже главни проблем васпитања види у проблему кривце коју одрасли приписују деци. Психоанализа помаже васпитачима да разумеју несвесне комплексе и ослободе дете од њих, уместо да му неоправдано приписују одговорност за њих. Дечји карактер има два пола, љубави и мржње, односно пол послушности и револта, а читава

лепеза могућих нијанси креће се између ова два екстрема. Како вишак тако и мањак нежности родитеља води пренаглашеном нарцизму, који се од нормалног нарцизма све више развија у комплекс ако остане концентрисан искључиво на себе самог. Пошто је дете „по природи егцентрично”, свако мора да води борбу против е., па тиме и против себе самог. Егоцентризам детета је најважнији супротни појам рационалном мишљењу, и то у функционалном, структурном и генетичком смислу. Док логичко мишљење остварује прилагођавање реалности, функција е. мишљења, које карактеришу инкохеренција, несвесност и скоковитост, састоји се у задовољавању потреба. Сам индивидуум не може да дође до освешћивања, неопходан је социјални утицај, који функционише уз помоћ логичких и моралних механизма.

Према Пијажеу, мало је уметника, филозофа или мистичара чије стално опхођење самим собом није довело до форсираног нарцизма. Егоцентризам као сметња у мишљењу, као „предкритичка форма мишљења”, стоји на супрот научном мишљењу које захтева форму „критичке рационалности”. Научно мишљење, са оне стране „инструменталнога ума”, претпоставља децентраирање од Ја-становишта, оно је теоријско знање, а не техничко располагање знањем. Како филозофију одређује то што она мисли, а не то што она хоће, то треба да важи и за научну форму мишљења. Примењујући методе аналитичке филозофије у тражењу одговора на основна антрополошка питања, као што су егоизам, алтруизам и свест о смртности, могућност саморелативизовања, као и потреба за религијом и мистиком, Тугендхат излаже тумачење по којем је филозофско зборчење обележено оним што он именује као егоцентритет. Он не употребљава придев „егцентрично”, већ од њега прави именицу егоцентритет, која примену не налази у свакодневном говору, и строго га разликује од егоизма. Тугендхат полази од предикативне структуре људског језика као основног феномена сваке могуће филозофске антропологије.

У обазривом преиспитивању филозофске традиције, Тугендхат утврђује разлику између перспективе говора у трећем лицу, из које историчар пише о ономе што је неки аутор рекао и како је засновао своје исказе, и перспективе говора у првом лицу, коју узима филозоф данас, утолико што хоће да зна да ли је нека већ изложена теза истинита или не. За филозофа данас бити филозоф не значи стајати у једној одређеној традицији, већ постављати одређена питања,

па се ранијим филозофима окреће само у мери у којој верује да од њих може нешто да научи о стварима, чиме своје мишљење конституише из позиције егоцентритета.

ЛИТ.: Pijaže, Ž., *Psihologija inteligencije*, Beograd, 1963; *Epistemologija nauka o čoveku*, Beograd, 1979; Tugendhat, E., *Egozentrität und Mystik: ein antropologische Studie*, München, 2003; Piaget, J., *Das Weltbild des Kindes*, München, 2007. 3. Г.

ЕДИКУЛА (лат. *aedicula*, дем. од лат. *aedis* или *aedes* – храм, кућа) – у античкој римској архитектури, мало светилиште са олтаром, статуом божанства, урном или бистом покојника. Може да буде самостална грађевина, у унутрашњем или спољашњем простору, архитектонски склоп на зиду или уза зид већег објекта. Као самостална грађевина, е. је, по својој функцији и форми – минијатурни храм или капелица. Као релативно мали декоративни архитектонски оквир са два стуба или пиластра, који носе троугаони или лучни фронтон, е. је представа правога храма и настала је преузимањем и сажимањем елемената архитектуре храмова, односно њихове главне фасаде. Често се у оквиру ње налази и ниша у зиду. Може бити кућно светилиште, део гробне архитектуре или се налази у оквиру неког већег храма или јавне зграде. Слична мала светилишта постоје и у античкој грчкој архитектури. У етрурској гробној архитектури срећу се гроб-



Едикула, зграда Техничких факултета, Београд

нице типа е., а капелице и мале архитектонске структуре за култне предмете постоје и у староегипатској и индијској архитектури. Едикула постаје посебно значајна у архитектури од епохе хеленизма. С временом губи своју првенствену функцију издвајања, наглашавања и заштите култних предмета, те се, нарочито од ренесансе, јавља и као оквир за нише, врата, прозоре или профане предмете. У бароку форма е. се јавља на pročељу цркава и у ентеријеру као олтарски склоп који раздваја вернике од свете тајне (цркве Санта Биђијена (1624) или Сант Андреа ал Квиринале (1657–70) Ђ. Бернинија. Едикула може бити и осликана, а и сама је чест мотив зидног сликарства. У најширем значењу, е. представља сваки минијатурни објекат, малу кућу, храм или архитектонски оквир на зиду.

ЛИТ.: Summerson, J., *Heavenly Mansions and other Essays on Architecture*, New York, 1963; Cole, E., *A Concise History of Architectural Styles*, London, 2002. Б. Ман.

ЕЖИПСЈЕНЕРИЈА (фр. *egyptiennerie* – на египатски начин, по египатском укусу) – периодична уметничка склоност ка стварним или измаштаним темама и мотивима древног Египта у примењеној уметности, дизајну и архитектури крајем XVIII и првих деценија XIX века у Европи, Русији, САД, Јужноафричкој Републици и Аустралији, оживљена 1860–70. у северној Америци, а трећи пут после проналаска ризнице Тутанкамонове гробнице (1922). За разлику од повратка грчком и римском стилу, е. никада није била кохерентна ни дуговечна, али се манифестовала и у монументалним и у минијатурним, декоративним формама. У историји уметности е. је позната и као *фараонизам*, *нилски стил* или *египатски уред*, у филмској и модној индустрији као египтоманија или египтофилија, док се њено испољавање у сликарству често препо-



Намештај у стилу египатског препорода, дрво, гвожђе, слоновача, бисер (око 1925)



Ваза у египатском стилу

знаје као неки од општијих појмова као што су **ОРИЈЕНТАЛИЗАМ** (в.) и **ЕГЗОТИЦИЗАМ** (в.).

Хијероглифи, сфинге, пирамиде и обелиски почињу да се јављају као мотиви већ у ренесанси, нарочито у амблематској литератури, а обелиски, које су као трофеје из Египта својевремено доносили римски императори, током XVI и XVII века подижу се на римским трговима у част појединих папа (Бернини 1651. поставља обелиск за папу Иноћентија X на римској Пјаци Навона). До систематичног враћања препознатљивим мотивима из древне египатске уметности долази са Пиранезијем (1769), нацртима за камине и фреске тзв. египатске собе у Енглеском кафеу на Шпанском тргу у Риму. Око 1808. године Ж. Б. Ије израђује нацрт за *Египатске сликарнице*, према којем се у фабрици Оберкамф они серијски штампају на једнобојном индијском платну. Преузимање египатских мотива у класицизму и неокласицизму било је равно моди ШИНОАЗЕРИЈА (в.) у рококу. Мотиви робова који држе цвет лотоса и египатске каријатиде прелављују крајем XVIII века намештај од махагонија са апликацијама од позлаћене бронзе и Вејвуд керамику. После Наполеоновог похода на северну Африку (1798) е. осваја француско Царство (в. ДИРЕКТОРИЈУМ) у толикој мери да фабрика порцелана у Севру крај Париза израђује предмете за свакодневну употребу, попут посуда за шећер у облику египатских погребних урни.

У архитектури е. су највише утицале на изградњу авенија, гробаља, градских већница, масивних улазних врата са пилонима, капела, цркава, синагога, мостова, затворских зграда, полицијских станица и биоскопских сала пр-

вих деценија и у другој половини XIX века у Енглеској, Француској, САД и Русији. Лењинов гранитни маузолеј у Москви (1924), на пример, саграђен је угледањем на степенасту Цосерову пирамиду у Сакари, са очигледном намером да на посетиоца остави утисак непролазне моћи, снаге и величанствености. Препознатљиви елементи е. у грађевинарству бирани су с намером да одразе дух места везан за доношење правде и спровођење мудрости и реда, али исто тако и снаге, суровости и оријенталног деспотизма. У примењеној уметности е. су веома утицале на АР ДЕКО (в.) и Тифани стил. Поједине египатске симболе попут пирамиде, крилатог сунчевог диска, змије, скарабеја или стубова, преузели су слободни зидари као будућа знамења Новог светског поретка.

Међу сликарима оријенталистима, који крајем XIX века одлазе на пропутовања у Египат и северну Африку, 1885/86. нашао се и Паја Јовановић. Сем употребних предмета уметничке израде, који ће му послужити као модели за израду реалистичких детаља на композицијама са источњачким темама, он из Египта и Марока доноси десетине фигурина и статуета које су некада чиниле део заштитног аксесоара балсамованих угледника. Већина њих се данас налази у Градском музеју у Вршцу. Приближно у исто време, 1888. године, племић Павле Риђички у Луксору купује – не за сопствене потребе него за народну ползу – мумију египатског свештеника Несмина, данас похрањену у Народном музеју у

Београду („Београдска мумија”), заједно са свитком од папируса са текстом из египатске *Књије мртвих* и већим бројем амулета.

По пројекту браће Петра и Бранка Крстића у Београду (Влајковићева 16) 1929. године је подигнута зграда у стилу француског АР НУВОА (в.), са елементима египатске фараонске уметности. Кровне фигуре дечака са подигнутим рукама извео је вајар Живојин Лукић, а назубљене прозорске бордо бордуре са гипсаним рељефима и египатским орнаментима далеки су одјек само неколико година раније откривене Тутанкамонове гробнице.

ЛИТ.: Pevsner, N., *Studies in Art, Architecture & Design*, vol. I, London, 1968; Fleming, J., Honour, N., *The Penguin Dictionary of Decorative Arts*, Harmondsworth, 1979; Curl, J. S., *Egyptomania: The Egyptian Revival as a Recurring Theme in the History of Taste*, Manchester 1994; Humbert, J. M., Pantazzi M., Ziegler, C., *Egyptomania: Egypt in Western Art 1730–1930*, Paris – Ottawa 1994; *The Egyptian Revival*, London 2005; *The Egyptian Revival: Ancient Egypt as a Inspiration for Design Motifs in the West*, Abindon – New York 2005; Wilton-Ely, J., *Egyptian Revival*, Oxford, 1996; Campbell, G., *The Grove Encyclopaedia of Decorative Arts*, vol. 1, New York, 2006; Muir Appelbaum, D., „Jewish Identity and Egyptian Revival Architecture”, *Journal of Jewish Identites* 5, 2012; Јованов, Ј., „Ушабти из нашег сокака”, *Полиџика* (2. I 2016); Стефановић, Н. Н., „Фараони у Влајковићевој”, *Полиџика* (8. IV 2016).
Љ. С.



А. Шчушев, Лењинов маузолеј (1930), Москва

ЕЗОТЕРИЈА (грч. *ἑσωτερικός* – унутрашње, оно што припада унутрашњем подручју) – у изворном значењу, филозофско учење доступно само ограниченом кругу посвећених. Езотерија усмерава свој поглед на скривене унутрашње аспекте који измичу спољашњем посматрању, али не у психолошко-субјективном, већ у објективном смислу, при чему се мисли на простор изван стварности и трансцендентно у смислу оностраног. Синоним за е. јесте ХЕРМЕТИКА (в.) – појам који упућује на мит о Зевсовом сину Хермесу Трисмегистосу, грчком имену египатског бога Тотa (код Римљана – Меркур); у е. постоји низ темељних елемената, који нису на исти начин заступљени у свим њеним формама, изведених из старих мистеријских религија, посебно елеусинске и орфичке мистерије: окретање миту, љубав према далекоисточном мишљењу, тенденција ка пантеизму, убеђење у еманацију свих ствари из Бога или из божанског, веровање у живот материје и еволуцију, иницијација, идеја самоспасења, васкрсење или сеобе душа, астролошки схваћено време и јединство религија; езотеријско знање налази примену у различитим езотеријским праксама, са интересом усмереним пре свега на магију, чији начин деловања е. објашњава као овладавање космичким енергијама; важан део е. постала је ТЕОЗОФИЈА (в.), са својим захтевом да спозна Бога и оно страни свет, која за разлику од теологије, претпоставља знање о Богу као плод мишљења; из ове је произашла антропозофија, чији сазнајни интерес више није Бог него човек, и која треба да постане учење за практични живот; данас ни у научној ни у популарној језичкој употреби не постоји општеприхваћена дефиниција е.; питање како истраживање е. одређује свој предмет и његов онтолошки статус и даље је спорно, па се на њу и даље гледа као на чисто хеуристички конструкт; упркос томе што наука о религији и филозофија религије, још у првој половини XX столећа, у истраживањима М. Елијаде, Г. Шолема, А. Корбена, као и К. Г. Јунга и М. Бубера, у обзир узимају алтернативне нацрте религиозности, и даље постоји општи став да е. у најбољем случају, може да представља један од споредних токова повести европске културе; први подстицај за увођење е. у ред академских дисциплина дала су истраживања Френсиса Јејтса, чија студија *Ђордано Бруно и хермејичка традиција* (1964) полази од тезе да је модерна, нововековна, емпиријска наука за свој настанак умногоме дугује херметици ренесансе, односно да наука у своме настанку није просветитељски пројекат против



М. Дишан, *Пролеће (Младић и девојка у пролеће)*, уље на платну (1911), Јерусалим, Музеј Израела

е. и религије, већ производ „езотеричара”; као академска дисциплина, е. је први пут институционално етаблирана на Универзитету у Паризу, на којем је катедру за „повест хришћанске езотерије”, 1964. године, основао А. Февр; овај научник је дао и прво обухватно садржинско одређење е. као научног предмета, чије основно језгро, тзв. „езотеријски корпус”, он препознаје у низу историјских струјања од XVI до XVII столећа: херметика, окултне вештине (магија, астрологија и алхемија), кадала, парацелзизам, хришћанска теозофија и розенкројцство, а е. као облик мишљења типолошки одређује уз помоћ шест обележја (адекватација, жива природа, имагинација, трансмутација, образовање конкорданција и трансмисија). Последњих деценија XX века е. је, посебно њени теозофијски и антропозофијски огранци, постала предмет интересовања и науке о уметности, чија истраживања од тада бацају ново светло на феномене модерне; први подстицај дошао је од теоретичара уметности С. Рингбома, који је, у расправи о окултним елементима у раној теорији апстрактне уметности, покушао да докаже да су европски уметници око 1910. године темељне подстицаје за „откриће” апстрактне уметности извукли из бављења списима езотеричара; његова истраживања концентрисала су се првенствено на В. Кандинског, чију рецепцију теозофије прати од времена у Русији до времена на БАУХАУСУ (в.); од тог

времена наука о уметности и теорија уметности све већу пажњу посвећују улози е. учења, нарочито на уметност модерне; та истраживања показују да је прва деценија XX века била златно доба е. која се разуме као феномен модернизације *par excellence*; авангардна и уметност класичне модерне појављују се у перспективи њиховог амбивалентног односа према религији; науци о уметности су добро познати елементи е. учења у уметности ранијих епоха, посебно у романтичкој уметности, као код В. Блејка или у уметности и поезији симболизма, посебно теозофије и антропозофије у руском симболизму, или алхемије у француском симболизму, као и утицај езотерије на набисте (в. НАБИ), који се огледао у прихватању окултистичког учења о бојама, па је тако жута, на пример, доследно стилизована у боју астралног тела. Езотеријска учења нашла су плодно тле у појединим уметничким колонијама, као што је Монте Верита у Аскони. Пред Први светски рат, иконографија етаблираних религија и конфесија све више уступа место иконографији е. учења, па се тако, на своје путу ка апстракцији, француска авангарда све више удубљивала у е. студије, којима је нарочиту пажњу посветио Ф. Купка у својим париским годинама; спектар е. струјања и утицаја, препознатљивих како у делима предавача на вајмарском Баухаусу, тако и писаној заоставштини Ј. Итена, В. Кандинског, П. Клеа, Г. Мухе, Л. Шрајера и других, ишао је од астрологије и масонерије до теозофије и антропозофије; све то донело је доказе о узајамном прожимању религије, науке, идеја о реформи живота, е. и уметничког рада на Баухаусу, што је, на крају, довело до стварања фракција: рационалистичке и науци окренуте фракције Л. Мохољи-Нађа и езотеријске фракције Итена и Мухе; средином 1909. године П. Мондријан је постао члан Холандског теозофског друштва, које је већ 1910. године своја два скупа посветило теми теозофије и уметности. У универзалној представи света, којој је тежио и за коју је у оквиру своје теорије НОВОГ ПЛАСТИЦИТЕТА (в.) користио израз *unio mystica*, требало је да дође до огледања космичког светског поретка у равнотежи духа и материје, надвладавању сваке „трагике”, коју је, по Мондријановом мишљењу, развила античка уметност, а хришћанска није успела да је се ослободи. Уметникова писма из тих година говоре о његовој намери да пронађе одговарајућа средства за повезивање уметности и филозофије, као и изражавање теозофских идеја у своје делу. У својим афоризмима, Т. ван Десбур

пише, између осталог, о квадрату који треба да постане „оно што је крст био за ране хришћане”.

ЛИТ.: Ringbom, S., *Art in „the epoch of great siritual”*: *Occult elements in the early theory of abstract painting*, London, 1966; Leuenberger, H.-D., *Das ist Esoterik: Eine Einführung in esoterisches Denken und in die esoterische Sprache*, Freiburg, 1985; Tuchman, M. (ed.), *The Spiritual in the Art: Abstract Painting 1890–1985*, New York, 1986; Lipsey, R., *An Art of Our Own: the Spiritual in Twentieth Century Art*, Boston, 1989; Eljajade, M., *Istorija verovanja i religijskih ideja I–III*, Beograd, 1991; Faivre, A., *Philosophie de la nature (physique sacrée et théosophie, XVIIIe-XIXe siècles)*, Paris, 1996; Schwab, A., *Sehnsuche und Sonnenbad: Experimente in Kunst und Leben auf dem Monte Verita*, Zürich, 2004; Stuckrad, K. von, *Was ist Esoterik? Kleine Geschichte des geheimen Wissens*, München, 2004; Beyme, K. von, *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905–1955*, München, 2005; Wagner, C. (Hrsg.), *Esoterik am Bauhaus: Eine Revision der Moderne?*, Regensburg, 2009; Neugebauer-Wölk, (Hrsg.), *Aufklärung und Esoterik: Wege in die Moderne*, Berlin, 2013. 3. Г.

ЕИКОН (грч. *εἰκών* – слика) – термин и појам који још Платон у дијалогу *Софисти* проблематизује као разликовање уметничких или вештачких од природних слика. Из овога термина је изведен и појам ИКОНА (в.), којим се означавају култне слике у православном хришћанству. Од средњег века, у традицији платонизма и платонизујућег хришћанства, термин е. се употребљава у метафизичким учењима, у којима се говори о *ἰρα-сликама* и њиховим корелатима – *асликама*, као пуким површинама без супстанце. Већ од првог проблематизовања, овај појам је у филозофији уметности и теорији уметности имао упитан положај; под сенком појмовног суда, са његовом развојношћу и јасноћом, он се није могао одмеравати а да не буде жигосан као пуко удвајање ствари. Са заснивањем естетике у XVIII веку као филозофске дисциплине и од тада појачаним интересом за проблем опажања, појам слике добија све више на значају, а у XX веку, захваљујући феноменологији и херменеутици, почиње да се проблематизује на нов начин, у свим видовима свог појављивања. У науци о уметности и теорији уметности, захваљујући концептима иконичке диференцијације и иконичког обрта немачког историчара уметности Г. Бема, постаје темељни појам у изградњи теорије слике.

ЛИТ.: Boehm, G., *Was ist ein Bild?*, München, 1995; Gavrić, Z. (prir. i prev.), *Erwin Panofsky:*

Idea – prilog istoriji pojma starije teorije umetnosti, Bogovada, 1997; Platon, *Kratil – Teetet – Sofist – Državnik*, Beograd, 2000; Boehm, G., Burioni, M. (Hrsg.), *Der Grund: Das Feld des Sichtbaren*, München, 2011. 3. Г.

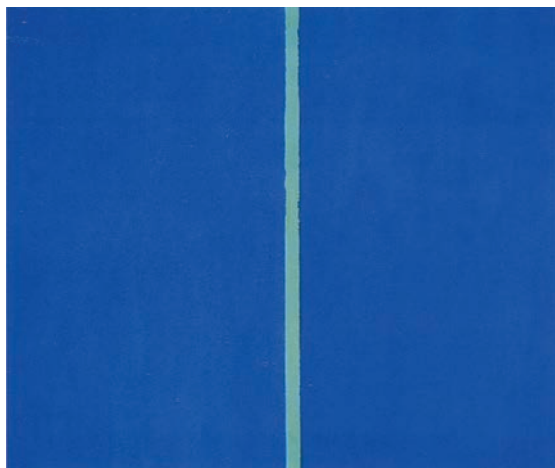
ЕЈДЕТСКО (грч. *εἶδος* – праслика, сликасуштина) – појам који је користио Е. Хусерл да означи оно што се односи на суштину. Специфичну форму „чисте трансценденталне феноменологије” он карактерише уз помоћ два начина редукције: е. и трансценденталне; док трансцендентална редукција одређује начелно рефлексивни карактер феноменологије као филозофске науке, докле е. редукција придодaje овој карактеристични елемент филозофије као строге науке, чији је идеал методски контролисаног и систематски уређеног знања. Идеја феноменологије као строге науке указује на Кантову поделу знања у којој се емпиријски ставови разликују од синтетичких априорних и аналитичких априорних. Теорија е. наука јесте Хусерлова разрада априоријске науке, унутар којих прави разлику између формалних и материјалних. У својој учењу о суштини, он преузима Платонову терминологију (*idea, eidos, methesis*) и слави га као оснивача филозофије као строге науке. Подвлачећи утицај Х. Лоцеа и његово тумачење платонског учења о идејама, Хусерл се заправо изричито дистанцира од сваког платоновског или послеплатоновског метафизичког наслеђа. Феноменологија је прва и једина наука која тај назив заслужује на основу своје е. природе, а на разјашњења е. свести и структура гледа као на главни учинак у задобијању радикалне трансценденталне рационалности. Главни предмет Хусерлових феноменолошких анализа јесу конституција различитих типова предмета и суприпадних стилова евиденције, односно различити стилови испуњења ових интенција, чија су два најважнија метода трансцендентална и е. редукција или варијација. Да би се дошло до суштине, најпре треба да се одбаце сва предрасудљивања, опозову сва претходна знања о ствари која се опажа, а интенционална свест и предфилозофски став замени рефлексивном перспективом непристрасног посматрача. Посматрани предмет треба да се опише у његовој директној датости као чисти феномен. До промене става у опажању долази се само специфично филозофским држањем уз помоћ *epoché* (грч. – задржавање, заустављање), стављањем у заграде општег и нерелевантног узетог веровања у егзистенцију света, којим се не негира природно постојећи свет, јер он тиме не губи своју егзистенцију, већ

своје важење као реално постојећи. Следећи корак садржан је у усмеравању редукције на интенционални предмет или сам акт свести; уз помоћ е. редукције, духовног преобличења феномена у суштину једног стања ствари, допире се до опажаја суштине (индивидуално или суштински црвено), а уз помоћ е. варијације до суштине, јер су опажени индивидуални предмети захваћени случајностима, док је суштини својствена нужност. Одлучујуће за одређење априорног сазнања као е. јесте повратак на виђење, којем се сад као е. феноменолошке датости нуде у одређеним врстама евиденција. За разлику од доживљаја, временски одређених реалних јединстава, истина се не може разумети као неки емпиријски садржај, па иако је доживљена или докучена, она није феномен међу феноменима, нема никаквог смисла одређивати јој неко место у времену или неко трајање. По Хусерлу, она је доживљај у оном тотално промењеном смислу, у којем једна идеја јесте доживљај или идеја и као таква – надвремена. У склопу оваквих разматрања Хусерл показује е. карактер боје, па се у том смислу и за сликарство неких уметника модерне може казати да је и ејдетско (бојене мрље Сезана, плазмичко сликарство Њумена). На примедбу да Њуменове слике нуде само велике једнобојне површине и да употребљава само три основне боје, он одговара да сликар боје не употребљава него хоће да их створи. *Ејдејику* је као психолошко учење зановао аустријски професор медицине В. Урбанчич, а даље развили немачки педагог и психолог О. Кро и немачки

П. Сезан, *Планине Сен Викшоар*, уље на платну (1904), Филаделфија, Уметнички музеј



Б. Њумен, *Onement VI*, уље на платну (1953), приватна збирка



психолог и филозоф Е. Р. Јенш. У психологији ејдетика означава специјалне способности моћи представљања, чије поновљене представе могу бити реалистичне као и у тренутку њиховог опажања, при чему они знају да њихове представе нису никаква опажања. Израз е. памћење често се погрешно сматра фотографским памћењем, јер се од визуелног памћења е. суштински разликује утолико што његови садржаји никада нису егзактне репродукције нечега једном визуелно опаженог, већ сликовна сећања на догађај.

ЛИТ.: Хусерл, Е., *Идеја феноменологије*, Београд, 1975; Лиотар, Ж. Ф., *Феноменологија*, Београд, 1980; *Филозофски речник* Београд, 2004. 3. Г.

ЕЈУБИДСКИ СТИЛ – в. ИСЛАМСКА УМЕТНОСТ

ЕКЛЕКТИЦИЗАМ (грч. *ἐκλεκτικός* – они који бирају од свакога по нешто) – у филозофији, књижевности и уметности, преузимање карактеристичних елемената из различитих, понекад и опречних школа, епоха и праваца, чијим се међусобним усклађивањем, уз истовремено давање личног печата, постиже развитак сопственог и прелазак у нови стил. Све до средине XX века е. је имао пежоративно значење, када под овим појмом почиње да се подразумева и значајни удео стваралачког процеса. У историју уметности термин уводи 1764. немачки археолог Јохан Винкелман у свом најзначајнијем делу *Историја античке уметности*. Упоредјујући га са свесним синкретизмом грчко-римских филозофа из II века пре н. е., Винкелман први програмски е. види у болоњској сликарској школи браће Карачи, који се заснивао на усвајању и примени најбољег из временски блиске историје уметности, Микеланђелове линије, Коређовог КЈАРОСКУРА (в.) и Рафаелових пропорција, хармоније и грациозности. Осим свесног, индивидуалног и

интелектуалног е., у историји великих светских цивилизација је, услед специфичних политичких, економских и културних прожимања, долазило и до спонтаног преузимања и преплитања различитих историјско-уметничких баштина у најширем смислу.

Још у XV веку Ч. Ченини препоручује свима који желе да науче добро да сликају да одаберу најбољег мајстора од највећег угледа и раде непрекидно се угледајући на њега, а не да мењају своје узоре од данас до сутра. Ренесансни теоретичари уметности, какви су Алберти, Вазари и Дела Мирандола, препоручују рад по делима јединствене и апсолутне лепоте, рад по делима старих мајстора или савременика, једнако као и узимање више узора и из прошлости и из природе. Најчешћи идеали лепоте које је требало обједињавати до савршенства стварањем нових и ненадмашних целина, били су Леонардово сенчење, Рафаелова величанственост, Коређов колорит и Микеланђелов цртеж или, најчешће, фирентинска и венецијанска школа. За разлику од формалистичког синкретизма болоњске школе, противреформацијски покрет је почивао на иконографском еклектицизму. Француска сликарска Академија Лебрена и Фелидјена била је заснована на е. италијанског класицизма, што је подразумевало уравнотежено опонашање пропорција и симетрије са античких ремек-дела, најбољих остварења бо-



А. да Коређо, *Noli me tangere*, уље на платну (1495), Мадрид, Музеј Прадо



П. Бодри, *Алејоријска сцена из историје музике*, сликана таваница Великог фоајеа (1865–74), Париз, зграда Опере

лоњске школе и саме природе. И романтизам у е. види позитивну праксу засновану претежно на личном ставу уметника и слободном избору уметничког стила и тематике. Еклектицизам добија негативно значење у XIX веку, наступањем реализма, постајући синоним за недостатак или потпуно одсуство личности уметника. Током XX века, он постаје појам за означавање појединих пролазних синкретистичких периода у историји уметности, било да се оне односе на античко доба, средњи век или модерну. ВИКТОРИЈАНСКИ СТИЛ (в.) је, на пример, почивао на е. различитих стилова и епоха као што су готика, барок, рококо и романтизам. Будући да је суштински уткан у различите покрете и правце, е. је током различитих историјских епоха представљао чак и међусобно супротстављене појмове, од феномена културног преузимања, преко критичког вредновања, до екстремно креативног уметничког израза. За разлику од авангардних покрета, е. се увек заснивао на некој врсти романтичког погледа на светове удаљене и у временском и у географском погледу (в. ЕГЗОТИЦИЗАМ). Могао је да означава индивидуални, локални, групни или општеприхваћени хибридни интернационални стил (хеленизам, интернационална готика, маниризам, неокласицизам, готички препород), који треба разликовати од више-мање неуспелих епигонских покушаја следбеника једног уметника или уметничког круга, када у адаптацијама изабраних узора и савршених идеала изостаје значајнији лични израз или креативни допринос. У

овом процесу значајну улогу су имали уметници који су по позиву радили на страним дворovima или почетници који су своју прву уметничку праксу стицали у удаљеним културним центрима. Распрострањеност једног украсног мотива или занатске технике, на пример, никада није називана е. него распрострањеност стилског утицаја до којег је долазило услед важних културно-историјских околности током дужег временског периода (исламски, крсташки и медитерански утицаји, Пут свиле). Еклектички покрети у архитектури добија превагу током XIX века, да би у XX веку спој архитектуре и инжењерства постао владајући стил модерног грађевинарства европске, северноамеричке а

Ш. Гарније, *Зграда Опере* (1875), Париз



нарочито јужноамеричке модерне, постфункционалистичке архитектуре.

ЛИТ.: Mahon, D., *Studies in Seicento: Art and Theory*, London, 1947; Meeks, C. L. V., „Picturesque Eclecticism”, *Art Buletin*, XXXII (1950); Meeks, C., „Creative Eclecticism”, *Journal of the Society of Architectural Historians*, 12 (1953); Kidney, W. C., *The Architecture of Choice: Eclecticism in America 1880–1930*, New York, 1974; Longstreth, R. W., *Academic Eclecticism in American Architecture*, Chicago, 1982; Мереник, Л., „Један човек и једна жена: идеолошки еклектицизам у делу Паје Јовановића 1946–1947. године”, *Између естетике и живописа: представе жене у сликарству Паје Јовановића*, Нови Сад, 2010. Љ. С.

Еклектицизам у архитектури је поступак, тежња или пракса филозофа или уметника да из различитих теорија система, стилова бирају, усвајају и примењују оно што им се чини најсвесходнијим, уместо да сами изграђују властити систем или стил. Термин је у историју уметности увео 1764. године Винкелман као синоним за имитирање, цитирање, непрестано понављање и компилирање већ постојећих форми уметничког изражавања.

Еклектички поступак не доводи до органски сраслог система, већ представља мозаик различитих мишљења, често скуп различитих утицаја који се тешко могу „помирити” и повезати. У ликовним уметностима, то је правац којим се истиче његово наслањање на историјске изразе и стилове у недостатку сопственог стваралачког потенцијала. Суштински, то је став којим је дозвољен слободан избор и комбинација по избору преузетих стилова, чак и у оквиру једне грађевине. *Еклектици*, уметник без посебног талента, рецептиван је и не успева повезати све утицаје и доживљаје у органску целину. У уметничком смислу, е. спајају све оно што је остварено у стилском и уметничком смислу и бирају оно што највише одговара њиховом укусу и култури. У архитектури, е. се заснива на

подражавању свега стеченог у разним културама. То је тенденција у архитектури и декоративним уметностима где се слободно мешају разни историјски стилови, с циљем да се комбинују најрепрезентативнији и најразноликији извори или тенденције изразито алузивног садржаја у XIX веку у Европи и Америци. Архитектура прве половине XIX века сматра се е., као једним од исказа романтизма у литератури и сликарству, а у другој половини као израз следећег правца реализма. Колико индустријализација даје подстрека инжењерству, толико архитектура прибегава неинвентивним корацима ка подражавању, често и изобличавању затечених стилова. Напредак технике, технологије, изума, материјала и умножавање задатака није на одговарајући начин подстакао архитектуру XIX века, већ се, у неким земљама током XX века, враћа на претходне позиције. Еклектицизам добија чврсто упориште у академијама и под покровитељством академика и професора, а усмераван је у правцу образовања у духу историзујућих стилова или отворености према прошлости која се у овом случају користи фрагментарно, пробирљиво, без тежње да се створи кохерентно уметничко дело. За разлику од АКАДЕМИЗМА (в.), е. преузима метод слободног бирања и комбиновања архитектуре и фрагмената из прошлости и може представљати заједнички именоватељ другим архитектонским правцима почев од класицизма и академизма, романтизма, српско-византијског стила, до постмодернизма. Еклектичка архитектура, зависно од начина коришћења историјских стилова које преузима да би одговорила разним захтевима, услед међусобних прожимања и сличности, често се не разликује од класицизма, академизма, ларпурлартизма, романтизма, маниризма или формализма.

У тумачењу појава е. у српској архитектури друге половине XIX века уведена је подела на „демократични е.” и „усиљен, подређен законитостима академизираних уметничких програма”. Највећа продукција е. архитектуре везана је за период између два рата у Краљевини Југославији, када се градитељским подухватима претежно прибегава на е. начин (Краснов, Лeko, Б. и П. Крстић, Таназевић). Ни модерна архитектура није била имуна на примесе е., а крај XX века и постмодернистичка струјања дају снажан подстрек е. пракси. Касна модерна архитектура у неким модерним преокупацијама, као што су технолошка слика неке зграде, њена циркулација, логика и структура, тежи прете-



Н. Краснов, *Палата Министарства шума и рудника, Ђољојривреде и вода* (1929), Београд

ривању, док постмодерна архитектура настоји да комуницира кроз двојни код, тако да постаје е. мешавина традиционалних и локалних са модерним кодовима.

ЛИТ.: Добровић, Н., „Еклектицизам: правац ирационалног у грађевинарству”, *Техника*, 4 (1952); „Особени видови еклектицизма”, *Техника*, 7 (1952); Кадијевић, А., *Естетика архитектуре академизма (XIX–XX век)*, Београд, 2005; Џенкс, Ч., *Нова парадигма у архитектури: језик постмодернизма*, Београд, 2007. М. В. Л.

ЕКОЛОГИЈА И УМЕТНОСТ – В. ЕКОЛОШКА УМЕТНОСТ

ЕКОЛОШКА УМЕТНОСТ (енгл. *Ecological Art*) – уметнички покрет заснован на директном и активном раду са животном средином, тј. односима природе и вештачког, артифицијелног света културе.

Касни модернистички концепт е. у., утемељен на неоконструктивистичким кибернетичким експериментима, полази од одређења екологије као науке која се бави животним процесима, трансформацијама енергије и утилитарном организацијом макроамбијената природе (радови Ханса Хакеа крајем 1960-их). Поставангардни концепт екологије заснован је на критици модернистичког пројекта трансформације природе у вештачки свет културе, производње и потрошње. Еколошки покрет тежи повратку природном реду и складу човека и природе. Еколошка идеја о продору уметности у природу препознаје се најпре у ЛЕНД-АРТУ (в.), радовима Роберта Смитсона (*earthwork*), али и АРТЕ ПОВЕРИ (в.).

Током 1970-их година у западним земљама настају еколошки покрети чија се идеологија темељи на заштити природне средине и постизању склада између културе и природе. Јозеф Бојс је започео прве еколошке акције, што је концептуални зачетак покрета политике „зелених”. Његова протестна акција *Сјасиће шуму*, поводом сече шуме ради проширења терена једног елитног тениског клуба у Дизелдорфу 1971. године, представља један од најважнијих, реперних уметничко-авангардних догађаја у сфери политике и екологије, који успоставља синтезу уметности са тријадом окружење–политика–човеков однос према природи. Бојсов социјално-политички концепт, једначина човек = природа, изражен кроз идеју социјалне скулптуре и данас доприноси ангажованим, активистичким (и) уметничким тежњама о усклађивању природе

и културе у историјском преображају друштва путем уметности.

С друге стране, Бојс, арте повер и Смитсон отворили су и легитимисали огроман репертоар материјала (из) природе (вода, восак, мед, кафа) и природу као материјал бескрајног ресурса (пчеле, коњи, папагај, алге, језеро, громови, со, кречњак).

У постмодерном друштву еколошки систем постаје сцена или екран за приказивање, пројекцију или симулацију новог света масовне културе, у којој су и природа и друштво заправо само телевизијске и екранске информације.

Од шездесетих година XX века на југословенској неоавангардној сцени делују политичко-критичке, антиконзументички и еколошки одређене уметничке групе, попут словеначке *Дружине из Шемјаса* и српске *Породице дисјрих њојока*. Пионир у овој области је свакако Марко Погачник. У раним седамдесетим, када се у тадашњој СФРЈ још није размишљало и говорило о еколошким проблемима, са групом пријатеља основао је комуни *Дружина из Шемјаса* (1971–78), која је покушала да живи на алтернативан начин, што је подразумевало биолошки узгој, свесну комуникацију са природом, а затим развијање модела лечења земље путем обнове и рестаурирања еколошки уништених локација. За Божидара Мандића, оснивача *Породице дисјрих њојока*, напуштено домаћинство у средишту шуме, подно Рудника, окружено са три кристално бистра потока, од 1977. постало је нуклеус за утемељење еколошко-уметничке комуне засноване на поштовању и развијању екологије, хуманизма и културе. *Породица дисјрих њојока* искуствено практикује животну и уметничку религију засновану на хармоничном односу *Појединца* и *Планете*. Посебан аспект њихових бројних уметничких активности представља израда објеката од природних материјала који окружују кућу у Брезовици (камен, дрво, благо, трава, балега, вуна).

Од 1980. у Уметничкој галерији у Марибору одржавао се *Југословенски бириенале Екологија – Уметности*, који од почетка деведесетих година прошлог века прераста у међународну манифестацију, захватајући најразличитије проблеме и нивое из домена екологије и друштвених питања.

Од краја осамдесетих и почетка деведестих година XX века до данас, својеврсне еколошке стратегије и потребу за афирмацијом свести о нужној одбрани природе проналазимо у радовима М. Бајића, В. Стевановића, Д. Јеленковића, али и К. Богдановића, В. Перића – Талента и других. У Београду се организује редовна међународна манифестација и изложба „Екокулт”

почев од 2013. где су интегрисани сегменти еко-архитектуре, културе и уметности, еко-дизајна и еко живота, са идејом отварања дијалога са јавношћу и промовисања знања, развоја и примене еколошког и одрживог приступа у архитектури, грађевинарству, уметничком стваралаштву, као и мишљењу. Еколошка уметност се бави применом рециклираних материјала у уметности и дизајну (амбалаже, отпадних материјала, нпр. хаљина од лименки, бицикл од дрвета), природних материјала (традиционални, изворни, еколошки чисти материјали и технике), освешћивањем уметника и јавности о угрожености планете, активизмом, еко-радионицама, јавним манифестацијама, али и развијајући друштвену одговорност личним примером (самопогледавање, преиспитивање мисли и емоција).

ЛИТ.: Pogačnik, M., *Zdravljenje zemlje i sebe*, Ljubljana 1998; Шуваковић, М., *Појмовник теорије уметности*, Београд, 2011; Миленковић, Н., *Највише: Божидар Мандић и Породица бициклиста (1969–2015)*, Нови Сад, 2015; Мереник, Л., Јовановић, С., „Заташкана питања великих утопија”, *12. Бијенале уметности: Одбрана природе*, Панчево, 2006; Španjol, I., (ур), *Marko Pogačnik: Umetnost življenja – življenje umetnosti*, Ljubljana, 2012.

С. В.

Еколошка архитектура је грађење у складу са природом; појам који не означава нови стил или правац у архитектури, већ својеврсни приступ архитектури и урбанизму на релацији екологија–енергија–архитектура, где се у планирању и пројектовању прибегава примени биоклиматских елемената, смањењу употребе конвенционалних извора енергије, истовре-

мено ради на развијању „свести” о еколошкој, енергетској и економској кризи, и концепту о ограничениости капацитета животне средине на локалном и глобалном нивоу, чиме се доприноси лепшем и здравијем животу на Земљи.

Сем овог, у употреби су и други појмови, као што су „соларна архитектура”, „енергетски ефикасна архитектура” и „зелена архитектура”, при чему сви суштински означавају сличан концепт изградње кућа. Процесу изградње се приступа као еколошком, социјалном и културном феномену, чији је циљ да задовољи људске потребе и жеље, али не искључиво са економског аспекта. Успешна примена енергетске ефикасности у архитектури подразумева повећање топлотне заштите старих и нових зграда; побољшање ефикасности грејања, хлађења, вентилације, расвете и енергетских потрошача, без нарушавања природне равнотеже, са крајњим циљем подизања нивоа у домену здравља и конформности становања.

У складу са законима и захтевима природне средине, е. а. се одговорно односи према природном окружењу, у циљу, како смањења загађености, уштеде енергије и очувања ограничених и необновљивих енергетских ресурса, тако и у третирању човека у односу на природно окружење. Утицај архитектуре на животну средину је константан и није га могуће занемарити, па се прибегава глобалном концепту решавања изградње кућа у садејству са окружењем и природним енергетским токовима, чиме се остварује нова димензија на релацији човек–архитектура–енергија–екологија. Важан елемент е. а. представља клима у најширем смислу. На првом месту степен инсолације једне локације и правилна оријентација куће у складу са тим, предуслови су да кућа буде дефинисана као е., соларна или биоклиматска архитектура. Данас изградња ове врсте представља стандард у свету, јер је еколошка свест подигнута на ниво који не допушта неконтролисано коришћење природних материјала. Познати су примери „куће нулте енергије” или „куће са нултом нето енергетском потрошњом”, што у пракси значи да је годишњи биланс потрошње и производње електричне енергије добијене посредством фотонапонских панела од сунца једнак нули, или „паметна кућа” која се јавља као резултат „зелене архитектуре” и обухвата технологију уз помоћ које се рационалније користе сви природни ресурси који омогућавају комфор човеку.

Као резултат наведеног настао је и концепт одрживог развоја, који представља својеврсни



Л. Пија, *Стамбени комплекс* (2012), Торино

критеријум за успостављање нових односа између стопе економског развоја и стопе потрошње обновљивих и необновљивих ресурса, примењив на сва поља људског деловања, а самим тим и на концепт одрживог урбаног развоја, који се манифестује на три урбана модела града: компактног, здравог и зеленог града. Модел компактног града на најбољи начин повезује форму, функцију и локацију, а основне карактеристике овог модела су оптимално коришћење постојећих комуналних система у комбинацији са новим инвестицијама, свођење дневне миграције на најмању меру уз виталне секторе јавног превоза и високоразвијеном пољопривредом у окружењу; модел здравог града је усмерен на стварање здравих услова за живот и рад, што подразумева интердисциплинарни приступ овом проблему; модел зеленог града заснован је на урбаном развоју и спречи природних карактеристика и еколошких процеса.

У Србији се, као и свуда у свету, проблему животне средине приступа са великом озбиљношћу, и зато све више расте интересовање за еко-архитектуру, као и за литературу из тог домена. *Еко-кућа* је први српски магазин посвећен еко-архитектури и култури, тематски и дизајнерски конципиран да обухвати широку област еко-архитектуре и одговарајућих сегмената културе и живота.

ЛИТ.: Đukanović, M., *Ekološka dimenzija u izgrađivanju prostora*, Niš – Beograd, 1984; Lukić, M., *Solarna arhitektura*, Beograd, 1994; Marić, I., Pucar, M. „Mediterranski centar za energiju i ekologiju”, *Arhitektura i urbanizam*, 3 (1997); Pucar, M., *Bioklimatska arhitektura: zastakljeni prostori i pasivni solarni sistemi*, Beograd, 2006. М. В. Л.

ЕКОРШЕ (фр. *écorché* – одеран, огуљен) – цртеж, слика или скулптура у бојеном дрвету, гипсу, воску или бронзи са приказом анатомског модела човека или животиње без коже, заједно са положајем главних мишића, понекад и зглобова, тетива, нерава и вена. У честој употреби, готово као синоним, јесте и назив *мишићав човек*. Од XVI века е. илустрације и модели постају незаменљива помоћна средства у настави АНАТОМИЈЕ (в.) за уметнике у атељеима и на академијама. Најраније сачуване цртеже е. раде Полајуоло и Леонардо, а Микеланђело прави и мале фигуре с анатомским моделима појединих делова човековог тела. Истицање мишића и тетива на е. цртежима и моделима условљава сличан метод представљања актова на припремним скицама, али и готовим радовима не само ових него и других мајстора (Сињорели,



А. Везалијус, *Анатомија човека (De humani corporis fabrica – О шлесној грађи човека)*, дрворез (1543), Брисел

маниристи). Најпознатије е. статуе у природној величини, које су доцније постале узор за израду осталих, радили су Б. Бандинели (*Екорше који игра*, после 1531. за римску Академију), Л. Чиголи (*Екорше у бронзи*, око 1600, Барцело, Фиренца) и Ж. А. Удон (*Два екорше модела у бронзи*, 1767. и 1790–1792). У XX в. једну е. статуу израђује и К. Бранкуши (бојени гипс, 1902, Крајова). Екорше цртеже коња као илустрације за специјалне уџбенике о анатомији и болестима коња својевремено су израђивали К. Руини (1598) и Ц. Стабс (1766).

ЛИТ.: Clark, K., *The Nude*, London, 1956; Ameisenowa, Z., *The problem of the écorché and the three anatomical models in the Jagiellonian Library*, Wrocław, 1963. Љ. С.

ЕКРАН (фр. *écran*) – површина на коју се пројектује или на којој се формира слика. Равна плоча на електронском уређају као што су телевизор, компјутер или телефон (смартфон), на којој су приказане слике и подаци. Разликују се четири употребе појма екран: са светлосном сликом, са електронском сликом, психоаналитичка метафора е. и бодријаровска симулацијска метафора екрана.

Екран је данас основно средство приступа сваком облику информација, било да су то непокретне слике, покретне слике или текст. Екран се посматра/користи као прозор у неки други простор/свет. Екран је површина између човека и простора, и по Жаку Лакану, граница између нас и реалности. У савременој уметности појам е. користи се дословно, као средство изражавања и приказивања, и метафорично, као концептуална матрица приказивања и тематизовања артифицијелне слике.

Екранска уметност се заснива на принципу пројектовања слике и одношењу тела према ономе што се дешава на површини екрана. То су фотографија, филм, видео, компјутерска уметност и интерактивне мреже. Разлика између фотографског, филмског, видео и компјутерског екрана је техничка/технолошка, али и феноменолошка. Увођењем појма екранске уметности, у смислу електронских компјутерских система приказивања, указује се на то да више нема битних разлика између презентације књижевног текста, слике, видео или филмског дела. У сваком од случајева у питању је софтверска (симболична) обрада слике, односно имагинарног. Чак и сликарство преузима форму е., постајући копија копије (симулација симулације) у миметичком опонашању електронске или светлосне површине.

Екран и/или сликарство – такође под утицајем психоаналитичког тумачења Жака Лакана јавља се замисао/идеја о е., у сликарству. Површина слике се у метафоричном смислу може описати као е. који омогућава бескрајна прелажења погледом преко површине слике и успостављања (нових) читања. Пиктурална површина слике, именована као е. није друго до аналогија *фантасму*, који се у теоријској психоанализи одређује као е., који одваја субјекат од праве и неухватљиве реалности. Екран се појављује као форма немогућег споразумевања, немогућег виђења реалног.

Однос слике и онога што она приказује и изражава никада није директан и дослован – слика дословно не приказује реалност или неке аспекте света него их приказује посредством текста на који реферира (библијски текст, политички текст, љубавно писмо). Између површине слике и ока које је посматра успоставља се један „фиктивни екран”.

Ж. Бодријар, Ж. Дерида, П. Вирилио и Ф. Гатари засновали су темеље позномодерне и постмодерне техноестетике, по којој данашњи простор културе настаје продукцијом нових медија, као и мноштвом ТВ и видео е., е. компјутера и

терминала, градећи свет нове стварности, односно, хиперстварност. По Бодријару, у постмодернистичкој култури више нема сцене, постоји само е., односно мрежа (интернет). Нема више трансценденције и дубине, постоји само иманентна површина догађања, глатка и делатна површина комуникације.

У социјално-психолошким и естетским интерпретацијама (техно)уметности уводе се нови термини, а то су данас често коришћени појмови у компјутерској терминологији: хардвер, софтвер, е., виртуелна реалност, хипертекст, телекултура, киберпростор и слично.

ЛИТ.: Manović, L., *Metamediji, izbor tekstova*, Beograd, 2001; Šuvaković, M., *Hibridno imaginarno: slikarstvo i/ili ekran – O slici i slikarstvu u epohi medija*, Novi Sad, 2006; *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, 2011; Manović, L., *Jezik novih medija*, Beograd, 2015.

C. B.

Екран у архитектури и урбанизму је актуелна примена урбаних е., зидова зграда на које се пројектују сликовни прикази, чиме се култура визуелних медија преноси и у екстеријер. Урбани е. имају значајну улогу у креирању градских амбијената и нове слике града, мада њихов садржај често не одражава ништа осим рекламних порука.

ЛИТ.: Grau, O., *Virtuelna umetnost*, Beograd, 2008; McQuire, S., Martin, M., Niederer, S., *Urban Screens Reader*, Amsterdam, 2009.

A. H.

ЕКС ВОТО (лат. *ex voto* – по завету) – натпис на заветном дару као и сам заветни дар у виду слике, графике, статуе, употребног предмета, обичне плочице са приказом дела људског тела (рука, нога, око, стопало, груди), или самог дела тела (косе, нпр.), као молба божанству, Богу или светитељу за очекивано или захвалност за испуњено добротинство. Израда и полагање е. в. антички је обичај сачуван до данашњих дана. Велика грчка светилишта (Акропољ, Епидаурус, Делфи, Аргос, Пергамон) чувају остатке ваза и разних других заветних дарова – плочица израђених у облику оболелих делова тела, полагањих око храмова и њихових олтара. На е. в. су често приказивани ликови и сцене са божанствима којима су ови дарови били приношени. Читав низ скулптура и рељефа са темом гигантомахије, амазономахије и победе Грка над Галима и Персијанцима представљају, у ствари, вотивне композиције дариване богињи Атини, заштитници Грка. Посебном типу заветних дарова припадају чувене статуе ефеба или атлета (*Аурија* из Делфа, Миронов *Дискобол*, Поликетови *Дорифор* или *Дијадумен*, Лисипов *Ајоксиомен*) посвеће-



Вошћивни дарови на икони Богородице са Христом, сребро, Сентандреја, Пожаревачка црква

не победничким такмичарима на Олимпијским играма. Римљани настављају обичај давања е. в. уз осетну потребу њиховог одвајања од храмова, светилишта, па и самих представа божанстава (појава амулета и магијских предмета).

Античке металне вотивне плочице непосредно су утицале на облик и значење икона у источном хришћанству. У византијској и поствизантијској уметности е. в. се зато само формално, мада не и суштински, разликују од католичких. Дародавац икону за оздрављење, спасење или какву другу очекивану или примљену милост „окива”, заправо, прекрива сребрним или златним рељефом. Познате су чудотворне иконе, нарочито тип *Богородице Тројеручице*, за коју предање каже да ју је израдио Свети Јован Дамаскин око 750. када даје да се, у знак захвалности за чудотворно исцељење своје одсечене шаке, начини трећа шака од сребрног окова. У католичким земљама е. в. су нарочито популарни у средњем веку и у време противреформације. Широке народне масе тада се нарочито везују за делове часног крста, амулете и друге реликвије донете са ходочашћа из Свете земље, Рима или Сантјага да Компостеле. Парохијским и ходочашничким црквама народ све до наших дана (Госпа из Међугорја) доноси заветне дарове (слике

на дрвеним плочама, уља на платну, штампане отиске), које качи по зидовима храмова.

Француски јансенистички сликар, Филип де Шампењ, 1662. једну од својих најпознатијих слика – *Ex Voto* – посвећује чудотворном оздрављењу своје кћери, калуђерице оболеле од прогресивне парализе.

У цркви посвећеној Вазнесењу Богородичином на острву Госпа од Шкрпјела код Пераста сачувано је преко 2 000 сребрних е. в. на плочицама, али и уља на платну и акварела. На њима је најчешће забележен драматичан догађај са бродом у олуји или у бици са пиратима, приликом којег се наручилац заветовао Богородици. Најстарије сребрне плочице са вотивним записима Пераштана, Доброћана, Новљана и Прчања потичу с краја XVII века. Ова збирка се сматра једном од највећих своје врсте не само на просторима бивше Југославије него и у свету. Сребрне плочице су углавном радови которских златара, док су натписи на њима најчешће исписивани на латинском или италијанском језику (*Votum fecit, Graciam accepti* – *Учиних завети, њримих милосћи*).

ЛИТ.: Rouse, W. H., *Greek Votive Offerings*, Cambridge, 1902; Kriss-Rettenbeck, L., *Das Votivbild*, München, 1958; Zupan, F., *Votivne podobe*, Ljubljana, 1964; Kriss-Rettenbeck, L., *Ex Voto*, Zürich–Freiburg, 1972; Milošević, M., *Pomorski trgovci, ratnici i meceni: studije o Boki Kotorskoj XV–XIX stoljeća*, Podgorica, 2003. Љ. С.

ЕКС ЛИБРИС (лат. *ex libris* – из књига) – књижни знак или печат у облику ВИЊЕТЕ (в.), обично залепљен или стављен на унутрашњу страну корице књиге, на којем се налазило или пуно име или само монограм њеног власника или институције, понекад и иницијали аутора. Изгледа да његово порекло треба тражити на металним

Г. К. Килијан, *Екс либрис* (средиња XVIII века)



таблицама које су биле причвршћене на рукописима од папируса, са натписом фараона Аменофиса III, као и на записима на глиненим таблицама из Асурбанипалове библиотеке у Ниниви (Месопотамија). Њихове претече преко антике доспевају до средњег века, када у виду маргиналних записа и породичних грбова, амблема и записа, на почетку или на крају рукописа, бивају утиснути у злату.

Уз грб са девизом, е. л. је често имао или неку симболичну фигуру или алегоријску композицију у малом формату. Ако нису били означени као е. л., ови књишки знаци носили су ознаку „из библиотеке” (*ex bibliotheca*) и били израђивани претежно у стилу барока, рококоа, класицизма и модерних стилова XX века. Уколико су били отиснути на омоту књиге као ЗЛАТОТИСАК (в.), на горњем или доњем делу књижних корица, називали су се *суверекслибриси* (француске и италијанске књиге XVI и XVII века, књиге руских аристократа и царских установа). Почевши од XIX века е. л. почиње да се одваја од своје првобитне функције (употребни е. л.), постајући све више и чешиће предмет колекционарства, који се наручује у ограниченом броју примерака за размену унутар културне елите неког времена и места. Највећим збиркама е. л. располажу национални музеји и библиотеке у Лондону, Нирнбергу, Берлину и Москви.

Најстарији е. л. са грбовима потичу из XV века и дела су немачких гравера. Свој процват доживљавају током XVI века, у радовима А. Дирера, Л. Кранаха и Х. Холбајна Млађег. Међу сачуваним двадесетак е. л. које је потписао Дирер, истиче се онај израђан за Хектора Помера, настојатеља цркве Светог Лаврентија у Нирнбергу, са упоредним натписима на латинском, грчком и хебрејском, са значењем „Чистоме је све чисто” (1525). Током XVI и XVII века готово сви е. л. израђивани у Немачкој имали су хералдичке ознаке, а били су дела тзв. малих мајстора графике (Ханс Зидмахер, Хенрих Улрих). Екс либрисе из наредног периода одликују ознаке манастирских библиотека и приватних замкова и двораца, док их током XVIII века израђују и врхунски аугсбуршки гравери (Ј. У. Краус, Г. К. Килијан, Ј. Штридбек). У Русији је, осим старог е. л. из Соловецког манастира (1490), на којем је слово „С” заједно са именом оснивача манастира игумана Доситеја, сачуван и велики број печатних е. л. световног карактера из епохе Петра Великог, чији су власници били великодостојници са царског двора (Брјус, Меншиков,

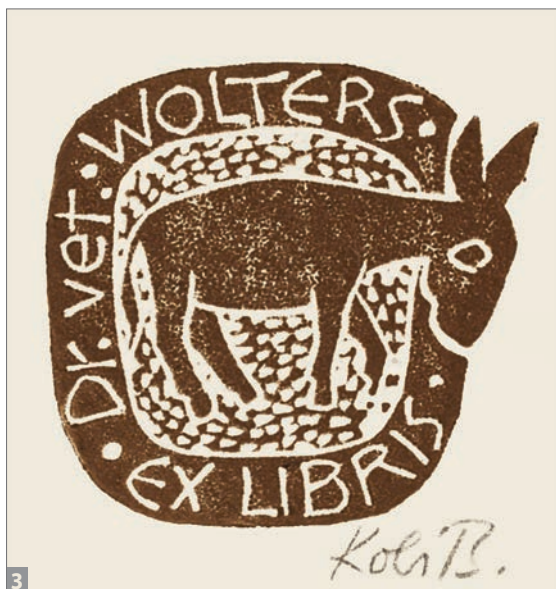
Голицин). Француски е. л. доживљава процват током XVIII века, у време Луја XIV, када се њиховом израдом бави и Ф. Буше. Његове грациозне е. л., поред грбова, чинили су каприциозни завијуци, допојасни пути са елементима пејзажа и мртве природе. Током XIX века потражња за е. л. се видно смањује, све док не почну да их израђују карикатуристи и сликари попут Е. Манеа и А. Матиса. У Енглеској су се израдом е. л. бавили сликари В. Хогарт и Т. Гејнсборо. Били су популарни нарочито у Италији, Белгији, Шведској, Пољској, Чешкој и Мађарској, а крајем XVIII века мода е. л. шири се и на Северну Америку. Осим што су одражавали уметнички стил и укусу владајуће епохе или духа времена, е. л. откривају коме је нека књига првобитно припадала, кроз чије је руке пролазила и у чијем је била власништву пре но што је постала јавно библиотечко добро. Најчешће технике у којима су израђивани су дрворез, бакрорез, литографија и линогравура.

Најстарији сачувани е. л. код Срба припадао је новосадском и кањишком племићу Марку Ђурковићу-Сервијском, а израдио га је у техници бакрореза 1774. године бечки гравер Јохан Ернст Мансфелд. Примерак отиска из времена настанка чува се данас у Патријаршијској библиотеци у Београду, а састоји се од више амблематских фигура и хералдичког штита израђених у стилу рококоа и класицизма. За потребе П. П. Његоша у првој половини XIX века штампали су се е. л. на Цетињу. У фонду херцеговске библиотеке налази се један духовити печатни е. л. са натписом на шпанском, који гласи да су најгори мољац за књиге – пријатељи. И када се штампа у великом тиражу, књига са е. л. је јединствена и представља раритет. Током прве половине XX века најједноставнији вид е. л. постаје типографска налепница малих димензија, са називима државних, културних и привредних институција.

Средином 90-их година XX века е. л. доживљава препород у Србији организовањем низа међународних и домаћих ликовних манифестација из области мале графике, оснивањем специјалистичких друштава и штампањем тематских публикација. Међу графичарима и илустраторима који су дали посебан печат е. л. истакли су се Б. Кршић, Р. Ђирић и Б. Кићевац. Историјски архив у Панчеву од 2006. организује међународни Бијенале е. л. на задату тему, после којег се сви послати и изложени радови чувају у збирци, а награђеним ауторима се, уместо новчане награде, приређују самосталне изложбе.



1. Екс либрис Јохана Карла Росија (XVIII век)
2. И. Штридбек, Екс либрис Јакоба Рајнболда Шпилмана (среди́на XVIII века)
3. К. Баумгартен, Екс либрис др Волтерса
4. К. Мозер, Екс либрис Аделе Блох (1905)



ЛИТ.: Poulet-Malassit, A., *Les Ex-libris français depuis leur origine j'usqu' a nos jours*, Paris, 1875; Фрейман, Р., *Exlibris: Крайкий исторический очерк книжно́го знака*, Петербург, 1922; Gelli, J., *Gli Ex libris italiani*, Milano, 1930; Дурковић-Јакшић, Љ., „Екслибрис Марка Сервијског”, *Библиотекар*, 4–6 (1974); Давидов, Д., *Српска графика XVIII века*, Нови Сад, 1978; Кашутина, Е. С., Сапрыкина, *Экслибрис в собрании Научной би-*

блиотеки Московско́го государственного университета: альбом-каталог, Москва, 1985; Benoa, Ž., Kršić, B., Knežević, I., Ćirić, R., Golubović, M., Dangubić, D., Očić, Č., *Jugoslovenski ekslibris*, Beograd, 1995; Benoit, J., Kršić, B., Knežević, I., *Ex-libris and their owners*, Belgrade, 1995; Гирић, Р. (прир.), *Зборник о екслибрису*, Београд, 2007; Митровић, Н., *Ex libris у фонду херцејинске библиотеке*, Београд, 2016. Љ. С.

ЕКСЕДРА (грч. *ἔξ* – из, од и *ἔδρα* – седиште) – велика ниша са седиштима или клупом, отворена према већем простору и повезана са њим. Екседра може бити део јавног или приватног простора или објекта, као и елемент пејзажне архитектуре. У основи је најчешће полуокружна, нешто ређе правоугаона, а веома ретко полигонална. Може бити слободностојећа у простору или интегрисана у већу архитектонску целину, наткривена или ненакривена. Често је за неколико степеника подигнута у односу на околину, чиме се постиже утисак издвојености и посебности места. У зградама са издуженом основом, е. се, по правилу, налази на краћој страни, понекад на самој подужној оси, а у пејзажној архитектури се често користи као завршни мотив вртних оса.

Е. су веома честе у античкој грчкој и римској архитектури. До данас су очувани бројни остаци различитих типова античких е. у Делфима, Олимпији, Помпеји, Остији и др. Витрувије пише о е. које се налазе у оквиру палестри и служе да се филозофи, ретори и други учени људи у њима сусрећу и воде разговоре. У античкој Грчкој е. се често граде у оквиру сакралних објеката и комплекса, а у античком Риму и у другим јавним објектима (форуми, терме, базилике). Римски Сенат се повремено састајало у Помпејевој курији, објекту који припада типу е., а налазио се у комплексу Помпејевог позоришта у Риму; у њој је убијен Гај Јулије Цезар. Слободностојеће е. су грађене у јавном простору, као места за одмор и разговор или меморијални простори. У античком Риму е. се среће и у оквиру приватне куће – домуса. Повезана је са тремом или перистилом и има функ-

цију салона или дневног боравка на отвореном. Витрувије је повезује са екусом (дворана, салон), а е. се назива и дневна соба или репрезентативна соба за примање – салон у стану (лат. *cenaculum*) који се налази у античкој римској стамбеној згради – инсули. У јавним објектима античке грчке и римске архитектуре најчешће је имала камену клупу која се протезала целом дужином зида, који је истовремено био и наслон, док су у приватним кућама седишта била обично покретна и од дрвета. Зидови е. су, по правилу, осликавани.

Екседра је и ниша у римској БАЗИЛИЦИ (в.), у којој се налази уздигнута платформа за трибунал (подијум, платформа, трибина), из чега ће се, у ранохришћанском периоду, развити олтарска апсида у хришћанским црквама. У православним црквама и данас постоји у олтарској апсиди уздигнут простор са клупама по ободу – сапрестоље (синтронон). У средњем веку, е. је примарно елемент сакралне архитектуре, а од епохе ренесансе поново налази своје место у профаној архитектури вила, палата, јавних простора, споменика, као и у пејзажној архитектури.

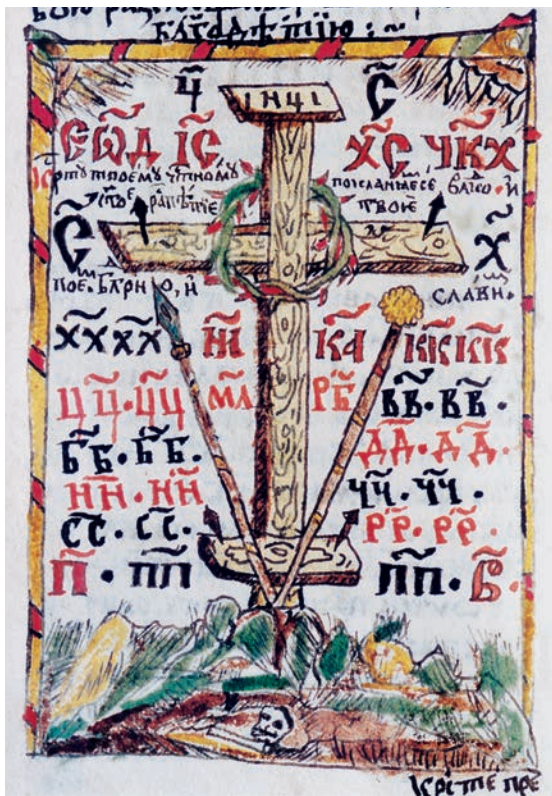
ЛИТ.: Settis, S., „‘Esedra’ e ‘ninfeo’ nella terminologia architettonica del mondo romano: dall’età repubblicana alla tarda antichità”, у: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* I, 4, Berlin, 1973; Hermansen, G., *Ostia, Aspects of Roman city life*, Edmonton, 1982; Vitruvius Pollio, M., *Deset knjiga o arhitekturi*, Sarajevo, 1990; Suzanne Freifrau von Thüngen, *Die frei stehende griechische Exedra*, Mainz, 1994.

Б. Ман.

ЕКСЕР (тур. *ekser* – чавао) – гвоздени клин са шиљком на врху који служи за закуцавање или прикивање; у ликовним уметностима, осим помоћног средства при изради архитектонских елемената, скулптурских дела и урамљивања слика, представља и иконографски симбол Христових мука у оквиру ИНСТРУМЕНТА МАРТИРИ (в.), али који се, због своје мистичности, приказује и издвојено. Ексери којима је Христос непосредно био усмрћен закивањем за крст од средњег века се сликају као *Оруђа сѝрадања*, посебно у циклусу Христових мука и сценама као што су *Распеће*, *Прикивање на крст*, *Силазак у Ад*, *Приуоштовљени љресѝо (Хеѝимасија)*, *Imago pietatis* или *Бојородица Сѝрасна*. На фрескама *Скидање с крста* и *Ојлакивање Христово* (1164) у цркви Светог Пантелејмона у Нерезима код Скопља ови симболи Христовог страдања приказани су детаљно али без патетике.



Екседра, архиепископски трон (XII век), катедрала у Парми



Г. Ст. Венцловић, Оруђа Христовој страдања минијатура из Правила монашеској и Акајисистара (1739), Београд, Архив САНУ

Посредством украјинских и руских штампаних књига, у првој половини и средином XVIII века, у српској дрворезној и бакрорезној графичи (Анџиминс Вићентија Јовановића, Анџиминс Арсенија IV, Расјеће Христово и страдања ајосјола), као и у минијатурном сликарству (Г. Ст. Венцловић), детаљно се приказују Оруђа страдања, а међу њима и три или четири ексера, уз чекић и клешта. Симболе Христових будућих мука Јаков Орфелин крајем XVIII века слика на икони *Недремано око* у црквама у Раткову, Купинову и у манастиру Бездину, а на икони *Призивање Христа на крст* – њихово сурово прикуцавање на олтарским преградама у Сремским Карловцима, Стапару и Краљевцима. Емотивно наглашавање Христових мука и Оруђа страдања у српској барокној уметности представља позне одјек римокатоличке побожности, која је преко популарне књижевности и графике, почев од XV века, активно подстицала вернике на медитацију о последњим стварима. Нарочит утицај на српску уметност XVIII века имала је представа *Христ а њеника* – *Scherzensmann*, распрострањена у горњој Немачкој и јужном Тирољу, која је преко Пољске, Украјине и Русије продрла у наше крајеве. Реч је о алегорјском приказу

Христа са живим ранама од е. на рукама и ногама које крваре, и сакупљању ове животодајне течности у евхаристијски путир.

Затезање сликарског платна на следе рамове врши се помоћу е. и ексерчића који се укуцавају прво, ради евентуалних корекција, до пола, у размацима од 2–2,5 cm, а након доношења подлоге – цели.

Койијски крст састоји се од четири е. окренута својим главама ка њиховом кружном средишту.

ЛИТ.: Schiller, G., *Iconography of Christian Art*, Vol. II, London, 1972; Медаковић, Д., „Барокне теме српске уметности: I Представа Христа као Животоносне лозе у српској уметности”, *Барок код Срба*, Загреб, 1988; Стошић, Љ., „Оруђа страдања”, *Енциклопедија православа*, II, Београд, 2002; Cooper, L., H., Denny-Brown, A. (eds.), *The Arma Christi in Medieval and Early Modern Material Culture*, Farnham, 2014. Љ. С.

ЕКСКУДИТ (EX., EXC., EXCU., EXCUDIT, EXCUDEBAT)

(лат. *excudit* – начинио, *excudebat* – бејаше начинио од лат. *ex-cudo* – начинити, исковати, искресати, истерати на крај) – латинска скраћеница на старим бакрорезним листовима која је означавала издавача, односно штампара. Најчешће је била смештена у доњем десном или левом углу гравире. Поред ње су често исписиване и друге латинске скраћенице и ознаке за аутора цртежа (*invenit, inventor, delineavit*) или мајстора који га је према туђем оригиналном цртежу изрезао у бакру (*sculpsit, incidit*), или је истовре-



Вавилонска кула, бакрорез из Пискајшорове Библије с насловним натписом у доњем десном углу (Fischer excu.), (1650), Амстердам

мено био и његов аутор и извођач-бакрорезац (*fecit*). Тако се у маниристичко-барокној *Пискаријоровој Библији* (Амстердам, 1650) познатој и као *Theatrum biblicum*, једној од омиљених илустрованих Библија српских сликара XVIII века, на више стотина повезаних бакрорезних листова као издавач потписује Никола Јохан Фишер (*Fisscer*). Познат и под латинизованим именом Клаес Јансон Пискатор, штампар, картограф и графичар Фишер означавао је себе на различите начине, скраћеницама *Fissherex.*, *exc.*, *excu.* и ознакама *Fisscer excudit* и *excudebat*. Љ. С.

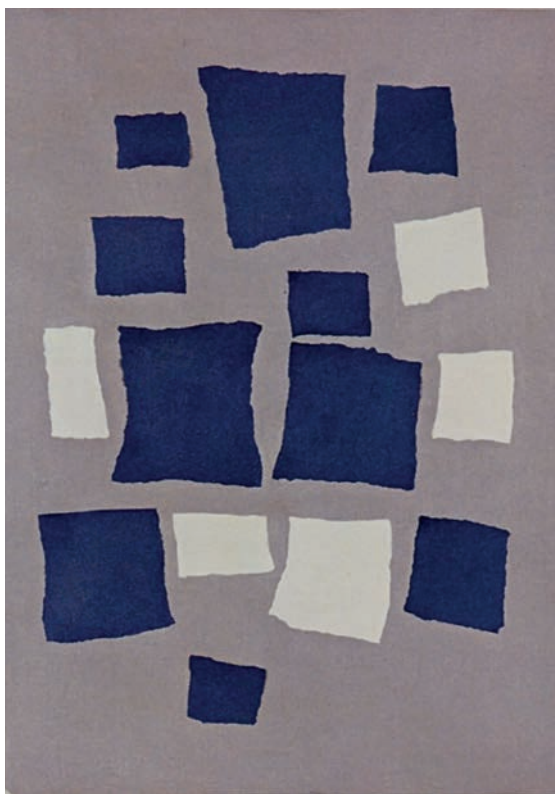
ЕКСПЕРИМЕНТАЛНА УМЕТНОСТ (лат. *experimentum* – провера, покушај, доказ) – уметност која се бави истраживањем нових идеја и технологија. Понекад се користи као синоним за авангардну уметност, мада свако експериментисање сугерише више експлицитно задовољство у проширењу граница уметности с обзиром на материјале или технике, док авангарда може да укључује нове идеје изражене традиционалним средствима. Према тумачењима Адорна, ново је оно што има потребу за старим, а да би се уопште остварило, оно мора проистећи из историјског процеса који раздија сваку традицију. Ново је увек неко насиље, „експериментални поступак” и не може се приписати само психолошкој природи уметника. Продуктивни уметници су објективно присиљени на експериментисање које се у себи мењало на начин примеран за категорије модернизма, а изворно је означавало вољу која искушава техничке поступке, у веровању да ће сами резултати показати да ли се могу наметнути оне што је већ установљено и озакоњено.

М. Дишан, *Три стандардна заустављања*, дрвена кутија, конопац, стакло, панел (1913/14, реплика, 1964), Њујорк, МОМА



Утолико се експериментални гест, са преласком од естетичког интереса на егзактност предмета, увек изнова јавља, означавајући нешто квалитативно ново: методе чије стварне резултате уметник не може да предвиди.

Експеримент има двојачко значење; имплицира неку статичку проверу, чији су резултати релативно отворени, али подразумева и неки динамички елемент у себи, па се експериментисање појављује као смисленије и егзактније. За разумевање експеримента и експериментисања важна су два термина: контингенција и случајност. Под контингенцијом се мисли на оно што није нужно али није и немогуће, али и на оно случајно. У филозофији постоји читав низ расправа које бацају светлост на фундаменталне аспекте контингенције. Рорти посматра егзистенцију и социјални околни свет као на контингентне процесе, а уметнички, филозофски, научни или политички прогрес као резултат коинциденције приватних опсесија и очекивања јавности, прихватајући притом факторе као што су случајност и време. Говорећи о стваралачком процесу, Џ. Џонс наводи да грешке које му се догађају при сликању и које често прихвата без покушаја да их поправи нису пука случајност, већ да он опажа случајности у свом поступку сликања, прихвата временски случајне констелације, али их узима као контингенције у Рортијевом смислу, без покушаја коректуре или ревизије у правцу „истинске” слике. Наиме, он притом делује као актер и стваралац који има више или мање разговетне представе о томе како би требало да изгледа својствени резултат његовог акта сликања; иако покушава да реализује „истинску” слику, уметник ипак производи неки случајан догађај (продуктивна контингенција). У филозофији се случајност, као супротност нужности, одређује као оно што се догађа без сазнатљивог разлога и без намере, као оно могуће које може али и не мора да наступи. У уметности случајност такође представља значајан одређујући чинилац, а као „стваралачка” стара је колико и сама уметност – нежељени покрет длетом, нехотичан потез кичицом, увек су уметника водили путевима којима није ишао. У дадаизму, на пример, инсценирана случајност функционише као самосврха и као стваралачки догађај. Једним од пионира инсцениране случајности сматра се Арп, који саопштава да је један од његових најпознатијих колажа настао тако што је искомадао цртеж којим није био задовољан, пуштајући да комади сами падну на под, да би потом исте комаде налепио на папир



Х. (Ж.) Арп, Колаж аранжиран према законима случаја, комади папира у боји на папиру (1917), Њујорк, МОМА

у тако добијеном распореду. Гратажи и фротажи Ернста настали су на основу експериментисања, које је обухватало унутрашње и спољашње претпоставке, будно духовно држање сензибилно за ново, и спољашње подстицаје, полазећи од нових материјала који су будили неку врсту неусмерене пажње. Тако настају различите експерименталне технике сликања и цртања, као што су ФРОТАЖ (в.), ГРАТАЖ (в.) и ДЕКАЛКОМАНИЈА (в.). Познати пример је његова слика *Око њишине*, на којој се разговетно распознаје нова техника декалкоманије. Посебан аспект експеримента и експериментисања дотиче се саме суштине европске уметности у њеном сучељавању са природним наукама, како у уметности новог доба тако и у уметности модерне. У епохи ренесансе уметност и природне науке важиле су као неразлучиви делови једног хуманистичког образовања. Уметници свих епоха су покушавали да природнонаучна сазнања директно примене у своје стваралачком поступку: откриће централне перспективе и даљи развој учења о перспективи долазе из сазнајних напора и експерименталних уметника. Нека од Да Винчијевих дела могу се тумачити као директна примена његових открића и експерименталних, фотографска истра-

живања Е. Мајбрица представљају и научни и уметнички експеримент, а на серију дела Р. Магрита може се гледати као на сазнајнотеоријске експерименте, иако иза њих не стоји неки одређени научни метод. Једно од значајнијих дела Дишана *Три сјандардна еџалона* настало је експериментисањем подстакнутим новом геометријом. Уметнички експеримент служи проналажењу нових могућности медија и израза, али и виђења ствари на начин на који до тада нису виђене, чиме се проширује појам уметности (експериментални филм, авангардистичка или нова музика, литература). Неки од главних токова уметности постмодерне такође садрже експерименталне елементе.

ЛИТ.: Adorno, T. V., *Estetička teorija*, Beograd, 1979; Gombrih, E. H., *Umetnost i njena istorija*, Beograd, 1980; Welsch, W., *Ästhetische Rationalität modern: Familienähnlichkeiten des Ausdrucks „ästhetisch“*, Velber, 1997; Grej, K., *Ruski umetnički eksperiment*, Beograd, 1978; Reuter, O. M., *Empirische Studie zum Experimentieren als Phänomen ästhetischen Verhaltens von Grundschulkindern*, Augsburg, 2006; Rorty, Richard, *Contingency, irony, and solidarity*, Cambridge, 1989; Seel, M., *Über die Reichweite ästhetischer Erfahrung – fünf Thesen*, Hamburg, 2004.

3. Г.

ЕКСПЕРТИЗА (фр. *expertise* – стручна анализа, мишљење или процена вредности) – потврда експерта о аутентичности археолошког или уметничког дела. Најчешће се даје по налогу правосудних органа или на захтев заинтересованих који желе да сазнају праву истину о нечему што поседују или о урађеном у вези са њима. Експертиза је условљена великим знањем, као и етичким назорима стручњака. Може успешно да је изврши само одличан познавалац области којој предмет припада, односно зналац уметности одређеног простора и појединачних опуса уметника чија се остварења често фалсификују ради злоупотребе.

Фалсификати су опасни зато што воде ка погрешним закључцима при вредновању културно-историјске баштине и стваралаштва корифеја, подједнако и као средства манипулације превараната једино заинтересованих за материјалну добит. Стручњацима је некада и први утисак био довољан за утврђивање оригиналности дела, што у доба савремене технологије није више могуће. За издавање е. неопходно је да дело прегледају историчари уметности, пре свега кустоси задужени за збирке у музејима или музеалци проверени у пракси, сарадници

аукцијских кућа, рестауратори, хемичари, технолози, форензичари, графолози и остали специјалисти са великим искуством.

Фалсификатори могу да користе старе материјале набављене из заоставштина уметника, али ликовни рукопис, сигурност, спонтаност и убедљивост поступка, емоцију, поетику и елементе стила не могу да опонашају. Недоумице експерата некада изазивају експерименти и свесно одступање уметника од свог уобичајеног начина рада. Тада помажу историјат, писани извори, начин набавке и поверење у исказ власника. Најбољи фалсификатори не раде копије него стварају у духу уметника чија остварења опонашају. То изазива недоумице и тражи студиозно истраживање.

Да би се издала е., морају да се подударе сви неопходни елементи: квалитет и старост подлоге, даске, платна, папира, лесонита или неког другог носиоца бојених слојева у сликарству, гипса, глине, бронзе, мермера, камена или уобичајеног материјала и патине у вајарству; водени жигови произвођача папира; пункције на оквима икона или примењено уметничким творевинама; разлике у димензијама код скулптуре, условљене ливењем по оригиналном моделу или накнадно израђеном калупу; квалитет графика које могу да буду отиснуте са оригиналних плоча или по њиховим вешто урађеним факсимилима, што омогућава наизглед идентичне примерке; начин сигналирања; кракелирање бојеног слоја и карактеристична оштећења типична за остварења понеких аутора; многи други детаљи који се само чине небитним.

За утврђивање релевантних чињеница прихватљиво је да се користе једино недеструктивне физичко-хемијске анализе, јер дела не смеју да се оштете или било како угрозе. Поуздане податке и непобитне истине о квалитету, старости и произвођачу пигмената даје *енерџетски дисперзивна рендгенска флуоресценцијна спектроскопија*. За упоређивање неопходни су параметри добијени са истовремено насталих артефаката, уметничких радова и осталих предмета. Љ. М.

ЕКСПОНАТ (лат. *expono* – изложити, поставити, ставити пред очи, представити) – изложен предмет, односно нешто (или неко, у савременој уметности) што се са разлогом и јасном концепцијом приказује јавности у наменским установама: у музејима и галеријама, на изложбама и сајмовима, затим у отвореним, јавним просторима: парковима, трговима или другим местима окупљања. Експонат би морао

да одражава карактеристике свога доба почев од цивилизацијских, преко магијских, обредних, ритуалних, религиозних и идеолошких до историјских, научних, културних, уметничких, естетичких, филозофских, поетских, техничких и образовних.

Предмети настали дејством природних закона или креацијом људи постају е. после увођења у збирке установа културе, обраде и вредновања стручњака, у односу на традиционално сагледавање или у контексту нових сазнања. Дела која чувају музеји, колекционари и други власници (материјални остаци минулих епоха, археолошки, историјски, уметнички, индустријски и технички предмети, народне рукотворине, филмови, фотографије, минерали) или се налазе на местима настанка (пећине, археолошки локалитети) и у својим еко-срединама (биљке, животиње, реке, језера, планине) постају е. када се представе у музејским, галеријским и пројекционим салама, свом природном окружењу, националним парковима, ботаничким баштама, осталим концепцијски добро уобличеним просторима, акваријумима или тераријумима. На њих мора да се усмери пажња каталозима, пратећим публикацијама, натписима, објашњењима и савременим дигиталним помагалима, такође и осигура њихова безбедност, односно спречи пропадање услед дејства климатских промена, неодговарајућег смештаја или лошег руковања.

Експонати су и целине које упућују у начин живота, обичаје, тежње, укус и вредности прошлости и савремености (етно-села, архитектонски објекти, манастири, цркве, школе, паркови, дворци, ентеријери, места важних историјских догађаја), или оне које упозоравају подсећањем на посрнућа човечности (концентрациони логори, спомен-костурнице, војничка гробља, страстишта са гробовима – јама у којима су затрпани стрељани невини људи, рушевине после бомбардовања), затим сегменти природе са интервенцијом уметника (ленд-арт радови) и учесници перформанса о којима остају фотографије, видео-записи и други документарни трагови.

Експонати су најчешће културна добра, поједини од великог или изузетног значаја, у зависности од валоризације експерата. Многа ремек-дела трајно су е. ако се приказују у сталним музејским поставкама. Врхунска остварења која се из музеолошких разлога (неопходност идеалних услова чувања ради продужетка трајања) само повремено или уопште не излажу, могли би да се сврстају у е. и када се представљају преко

фототипских издања или виртуелно, али само ако су ушли у колективно памћење народа и човечанства (*Мирослављево јеванђеље*).

Многи е. проучавани су студиозно и интердисциплинарно, о њима су објављене монографије или су заузели најзначајнија места у историјама и антологијским прегледима области којима припадају. Поједини су послужили и као полазиште за нова тумачења и настајање нових, врхунских остварења науке, филозофије, технике или уметности.

ЛИТ.: Schärer, M. R., *La relation homme-objet exposé: théorie et pratique muséologique*, Avignon, 1999. Љ. М.

ЕКСПРЕСИЈА (лат. *expressio* – израз, изражавање, изразитост, изражајност, приказивање; изгурати, избацити) – чин или начин изражавања или представљања, акција или стварање које изражава осећања. Начин на који седе неко изражава или приказује, спољашња манифестација емоција, расположења или нарави. У ширем смислу, експресија се може описати као манифестација, излагање, објективизација, облик или пројекција људских особина у или на уметничком делу, било да је производи уметник или је тако перципира посматрач, али представља и начин за карактеризацију или дескрипцију уметничког дела.

Експресивна функција уметничког дела састоји се од „способности” изражавања емоционалног стања и субјективног односа уметника према одређеним предметима и појавама из стварности.

Теорија експресије дефинише уметност у смислу испољавања *израза*, изражавања осећања, али и мишљења. На овај начин, експресија је активност уметника, и може се посматрати као процес у којем уметник даје израз својим емоцијама кроз расположиве уметничке медије. Посматрач може емоцију, понуђену или изазвану од стране уметничког дела, видети или искусити/доживети. С друге стране, само уметничко дело може бити експресивно (изражајно) или представљати израз нечега, нпр. емоција чије је уметничко дело речито отелотворење.

Концепт експресије као основну карактеристику препознајемо у важним уметничким правцима, покретима и у индивидуалним праксама у уметности XX века, за које се користи збирни назив експресионистичка уметност. Експресионистичко уметничко дело је траг уметниковог мануелног или телесног чина којим се указује на његова унутрашња стања. Експреси-

онистичка уметност заснива се на уверењу да уметник уметничким делом може директно да изрази емоције. Изражавање унутрашњих психолошких, духовних и егзистенцијалних стања уметничким чином и делом чини да слика и скулптура нису приказ света природе или друштва, него документ/сведочанство уметниковог унутрашњег доживљаја света природе, друштва или јаства као субјекта.

Идентификовани су различити модели експресионистичких уметности, а међу најважније спадају: 1) претходници експресионизма проистекли из постимпресионизма, симболизма и ар нувоа, на прелазу XIX у XX век (Ван Гог, Е. Мунк, Е. Шиле); 2) француски фовизам у првој деценији XX века (Анри Матис, Морис де Вламенк); 3) немачки експресионизам првих деценија XX века (група Мост, група Плави јачах, В. Кандински, П. Кле, М. Бекман, Г. Грос); 4) апстрактни експресионизам, лирска апстракција и енформел четрдесетих, педесетих и раних шездесетих година XX века (Ц. Полок, Ф. Клајн, Х. Хартунг, Ж. Фотрије); 5) неоекспресионизам прве половине осамдесетих година XX века (Г. Базелиц, А. Кифер, Ц. Шнабел).

У српској историји уметности е. се везује за развој експресионизма као стила, али и односа према уметности и животу, и то на првоме месту за сликарство Надежде Петровић, као претече, око 1910, док су потом, у трећој и четвртој деценији XX века, у експресионистичком замаху у краћим или дужим периодима сликали Ј. Бијелић, М. Коњовић, П. Добровић, И. Радовић, С. Шумановић и Зора Петровић.

Уметничка појава чији концепти и реализације стоје изразито у супротности са поставкама експресионистичке уметности је НЕЕКСПРЕСИОНИЗАМ (в.). Назив за уметност осамдесетих и деведестих година XX века која не прихвата неоекспресионистичке постмодернистичке методе повратка сликарству и скулптури. Појам неекспресионизма увео је италијански критичар Ђермано Челант, утемељивши га 1988. као општи појам за несликарске, имперсоналне и медијске радове постмодернистичке уметности. По Челанту, неекспресионизам се не темељи на приказивању или изражавању, него на откривању и разоткривању јавних друштвених механизма производње и потрошње значења и вредности уметности и културе.

ЛИТ.: Палмије, Ж.-М., *Експресионизам као њобуна*, Нови Сад, 1995; Kulczak, P. R., *Art and Expression*, London, 2001; Šuvaković, M., *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, 2011. С. В.

ЕКСПРЕСИОНИЗАМ (лат. *expressio* – израз) – уметнички правац који се појавио изворно у Немачкој, у време у којем у готово свим областима људскога духа настају нове теорије и учења, од којих су у најнепосреднијој вези феноменологија, психоанализа, учење о интуицији, естетика уосећавања, теорија стила и учење о форми. За претече експресионизма сматрају се Волт Витман, Фјодор Достојевски, Фридрих Ниче, посебно његова филозофска новела *Тако је јо-ворио Заратустра*, Аугуст Стриндберг и Франк Ведекинд. Од ликовних уметника, претече е. су Винсент ван Гог, Џејмс Енсор и Едвард Мунк. Настао на прелому векова, е. је захватио све области уметничког израза, развијао се као авангардна уметност пре Првог светског рата, током Вајмарске Републике, посебно у Берлину, и, као модернистички покрет, проширио се на све уметности. Експресионисти су се окупљали око часописа који се објављују у Немачкој; *Дер Штјурм* је заступао метафизички експресионизам, *Ди Револуцион* се залагао за превратничку улогу е., *Ди вајсен блешер* промовисао је дела експресионистичких књижевника, али и текстове у којима су заузимани нови политички и етички ставови. У Аустрији се објављују часописи *Ди факел*, са критичким текстовима против дезинтеграције аустријске и европске културе, и *Дер брениер*, часопис за модернистичку литературу, који је тек пред Први светски рат попримио експресионистичке тонове. Протагонисти е. делили су убеђење да развој човечанства улази у предвидљив хаотичан ток, да је свет постао аморалан. Истовремено, феноменолошка филозофија поставља задатак изградње једног

Ф. Марк, *Судбина живописиња*, уље на платну (1913), Базел, Уметнички музеј



мишљења које ће бити у стању да продре до суштине ствари, одбацивши логичке и психолошке методе и усмерити се на интуитивно сазнање суштине феномена. Свет се, по убеђењу експресиониста, може мењати само уз помоћ уметности, чији је задатак стварање новог света. Упркос томе, циљеви њиховог покрета у целини остали су веома уопштени, без идеја како би могли да буду остварени. Славила се спремност на жртву, ентузијазам и ангажман по себи. Експресионистима је било свеједно у ком смислу нешто треба да се мења, за њих је био главни сам активизам. Последица таквих ставова била је да су се напоредо ангажовали како за национал-социјализам тако и за комунизам, или су чак издијање Првог светског рата поздравили као жељену промену.

Значај е. није у дефинисаном, новом погледу на свет, већ у томе што је он, најпре у *књижевности*, истакао изричит захтев за одбацивањем традиционалних и окретање модерним формама и темама. Језик експресионизма није јединствен, он је екстатички пренаглашен, метафорички и симболички понесен, у намери да разори традиционални језик образовања, наглашавајући способност израза и ритмова, стварање нових речи и нове синтаксе, нарочито у лирици, са Страшним судом као главним мотивом.

За експресионистичку драму су типични не само изражајни покрети, игра, пантомима, већ и безвремени костим, апстрактна сценографија и нова техника осветљења. Ту се не ради о карактерима, већ о „души“ и о „психи“.

Експресионизам у филмској уметности јавља се тек после Првог светског рата, у непосредној сарадњи са школом БАУХАУС (в.), где је преовлађујући жанр-филм страве и ужаса и тзв. црни филм, чији се сценарији заснивају на темама као што су убиство, лудило, са препознатљивим утицајем романтизма.

Термин експресионистичка архитектура иницијално описује активност немачких, холандских, аустријских, чешких и данских архитеката од 1910. до 1930. године. Ту архитектуру карактеришу модернистичко прихватање нових материјала, иновације у формалном изразу и неуобичајено решење маса, инспирисано биоморфизмом или новим техничким могућностима које је нудила масовна производња опеке, челика и посебно стакла.

Термин е. доводи се у везу са музиком први пут 1918. од када се уочава осликавање стрепње, кроз дисонанце, без хармоније као афирмативног елемента уметности.

Е. се у ликовној уметности први пут појавио 1911. у Немачкој, у каталогу Берлинске сецесије, а од 1914. Херварт Валден га користи за означавање свих модерних струјања. Први који је овај термин ограничио на немачке савременике, стављајући их у контекст северњачке уметности, био је Паул Фехтер, у својој књизи *Експресионизам* (1914). Сликари Матијас Гриневалд и Ел Греко се понекад сматрају претечама експресиониста, мада се у строго теоријском смислу термин примењује искључиво на уметничка дела XX века. Суштински модернистички покрет е. карактеришу противречност, мноштво дивергентних појава, насталих из идеје унверзалне револуције, које нису ограничене само на естетско подручје. Експресионизам се као основна константа немачке уметности препознаје још у делима од Дирера до Гриневалда. У немачкој уметности форма је носилац израза, у корист унутрашње нужности, занемарујући традиционална правила перспективе, пропорције и анатомије, за разлику од истовремене италијанске уметности ренесансе. Поређење јужњачке и северњачке уметности, полазиште је и Вилхелма Ворингера, чија је студија *Ајсџракиција и уосећавање* (1908) незаобилазна за разумевање е., те и за саме ствараоце представљала важну теоријску подршку. Млади немачки уметници одбацили су конзервативне сликовне елементе и залагали се за нови примитивизам, против ауторитарног вредносног система, позитивизма, натурализма и импресионизма, како немачког тако и против оног изворног, француског. По свим својим појавним облицима е. представља ослобађање аутентичних духовних енергија од једностраног и примитивног интелектуализма. Под појмом е. у ликовној уметности, у његовом изворном облику и у најстрожем смислу, треба разумети стваралаштво уметника из двају уметничких група, Мост и Плави јахач.

Е. обележавају многе противречности, дивергентне појаве, супротности између људске слободе и тескобе, индивидуума и масе, духовног и нагонског, интелекта и инстинкта, идеализма и анархије, по којима се може успоставити темељна разлика између аутентичног експресионизма и уметности Нове стварствености (в. НОВА СТВАРНОСТ), која се некада погрешно тумачи као његов наставак. Експресионизам је у ликовној уметности наглашавао идеју унверзалне револуције, рушење свих постојећих вредности и односа, не ограничавајући се на естетско подручје. Та идеја побуне артикулисана је у програмским текстовима самих уметника против грађанског друштва, за повратак исконском, кроз форму,



Л. Кирхнер, *Фридрихштрасе*, уље на платну (1914), Штутгарт, Државна галерија

која омогућава да се провири у до тада невидљиве просторе. Своје идеје о новом сликовном простору експресионистички сликари су, као и сликари СИНТЕТИЧКОГ КУБИЗМА (в.), развијали на основу раног познавања Ајнштајнове теорије релативности и динамичке идеалности простора.

Уследили су велики светски немири и потреси, те су се у писању науке о уметности доносили псеудонаучни закључци о „иконографији слутње”. Песимизам и скептички однос према свету и слика о њему, који се ишчитавају како из самосведочанстава експресиониста тако и из њихових дела, произлазили су из једног другачијег уметничког хтења, утемељеног на нововековним открићима и сазнањима, на филозофским идејама с краја XIX и почетка XX века. Експресионизам користи скоро искључиво изражајну вредност линије и боје, што води до делимичног или потпуног разарања сваке природне форме, чему доприноси и прихватање одређених постулата средњовековне, готичке уметности, која се, у прикривеном виду, појављује већ у ЈУГЕНДСТИЛУ (в.).

У новијој науци о уметности, на феномен е. гледа се као на НАГОН ЗА ИГРУ (в.) Фридриха Шилера. Ту треба правити строгу разлику између е. групе мост и њему сродног ФОВИЗМА (в.), са једне, и експресионизма групе Плави јахач, код које је одлучујућа страст за стварношћу, с друге стране. Та диференцијација је неопходна



М. Бекман, *Ноћ*, уље на платну (1918/19), Дизелдорф, Уметничка збирка северна Рајна – Вестфалија

управо због антитетичког садржаја саме речи е., која у немачком језику има јачу вредност него у француском, у смислу антиматеријалистичког свођења света ствâри на унутрашњи доживљај, мистичку или метафизичку инвокацију. Експресионистима је стало до изражајности не само предметног света него и до уметничког света осећања. Превођење импулса који долази од физичког подстицаја у израз унутрашњег доживљаја, одлучујући је моменат е. модерне.

Из перспективе критике идеологије, процењују се учинци авангардне и уметности модерне у односу на њихову самопрокламовану припадност епохалној идеји просветитељства. Истовремено се јавља пројекат модерне, чији осећај уравнотежености припада свим епохама и авангарде, која је непосредно повезана са романтизмом, својим политичким ангажманом и својом идеологијом прогреса. У овом теоријском оквиру, апологетика е. у филозофији уметности Ернста Блоха и његова критика у филозофији уметности Ђерђа Лукача, разматра питање повезаности е. са идеологијом нацизма, и то како у фази његовог изворног авангардизма тако и у фази његовог класичног модернизма. Та повезаност се пропитује на основу култа северњачке уметности, који је у тој идеологији доведен до врхунца, на основу естетике коју је она преузела од експресионистичких уметника. Немачки е. је у првој деценији XX века немогуће покрвати са

идеологијом нацизма, али се од времена Баухуса и отвара посебан проблем „компромиса са нацизмом”, који у средиште поставља тему техничке рационалности.

У српском сликарству е. се јавља прво као е. форме, а потом као е. боје, чији су први представници Ј. Бијелић, под утицајима средњоевропске уметности, и П. Добровић, надахнут идејама париске школе, убрзо је развио сопствени стил. За њима следи низ сликара који су прошли кроз е. фазу, као нпр. С. Аралица, И. Радовић, С. Шумановић и Зора Петровић, а највише М. Коњовић.

ЛИТ.: Deri, M., *Die neue Malerei*, Leipzig, 1921; Konstantinović, Z., *Ekspressionizam*, Cetinje, 1967; Spalek, J. M., *German expressionism in the fine arts: a bibliography*, Los Angeles, 1977; Palmier, J.-M., *L'expressionisme comme révolte*, Paris, 1978; Vogt, P., *Deutscher Expressionismus 1905–1920*, München, 1981; Ester, H. & Evers, M., *Zur Wirkung Nietzsches: der deutsche Expressionismus: Menno ter Braak, Martin Heidegger, Ernst Jünger, Thomas Mann, Oswald Spengler*, Würzburg, 2001; Kler, Ž., *Odgovornost umetnika. Avangarda između terora i razuma*, Čačak, 2006. 3. Г.

Експресионизам у архитектури је начин, правац, манир или мода изражавања у уметности. Јавља се почетком XX века као уметнички покрет усмерен првенствено ка унутрашњем, субјективном доживљају стварности, антирационалистичком и програмском разматрању естетских и друштвених проблема, и то са позиције константне негације које разрађује, без обзира на конвенционалне форме изражавања, кроз облике непосредног шока или сензације. Експресионисти сматрају да је уметност израз (експресија) уметничке емоционалне реакције на доживљај стварности (страха, нелагодности), узрокованих дехуманизацијом света, те такав осећај често исказују искривљеним облицима, интензивним намазима боје и наглашеним обрисима ликова, стварајући драматичне и упечатљиве призоре.

Покрет се јавља у Немачкој оснивањем дрзденске групе Мост (в. БРИКЕ, ДИ) 1905, групе Плави јахач (в. БЛАУЕ РАЈТЕР, ДЕР) 1911. у Минхену, а завршава се појавом нових тенденција и ликовних програма који ће се афирмисати након Првог светског рата, такође у Немачкој, у редовима група као што је била Нова стварност (Манхајм, 1925). Са аспекта историје уметности, група се налазила између експресионизма, из којег се развила, дадаизма и надреализма, имала је велики утицај на социјалистички реализам и деловала је до појаве нацизма.

Архитектонски е. је стваралачка, у суштини антирационална, тенденција која се у периоду од 1908. до 1945. развијала са циљем да аутентичним приступом архитектонском обликовању и артикулацији (наглашена форма, често снажан испуст, оштар угао, или залучен облик, уз експресивно коришћење материјала, боје и стакла) искаже унутрашње доживљаје, визије, мисли, емоције ствараоца. Архитекте нису били обједињени јединственим програмима или активностима по групама, већ је за многе од њих е. представљао само један период у стваралаштву, код неких и његов врхунац. Најпотпуније се исказао на простору средње и северозападне Европе у Немачкој, Аустрији, Чехословачкој, Холандији и Данској, у Швајцарској, Италији, Мађарској, Пољској, Турској, као и у Краљевини СХС (Краљевини Југославији). Градови Хамбург, Штутгарт, Берлин, Беч, Вроцлав, Амстердам и Копенхаген визуелно су обележила експресионистичка здања.

Периодизација архитектонског експресионизма обухвата четири раздобља: рано (1908–1914), истраживачко и теозофско; зрело (1914–1927), ангажовано и реформистичко, уједно најоригиналније и језички најчистије; позно (1927–1945), маниристичко и закаснело, и четврто, које се јавља након Другог светског рата, почетком шездесетих година, а потом и крајем XX века, као неоекспресионизам, где се на здањима великих димензија примењују поуке пионира овог уметничког покрета.

Подстакнути протоекспресионизмом Берлагеа (*Берза*, Амстердам, 1897–1903), Петера Беренса (*Фабрика шурбина*, Берлин, 1909–1910), Анрија ван де Велдеа (*Позориште на изложби Веркбунда*, Келн, 1913–14, срушено 1920), Ханса Пелцига (*Резервоар за воду*, Познањ, 1911; *Велика хемијска фабрика*, Лубан код Плзена 1912), Бруна Таута (*Стаклени павиљон*, изложба Веркбунда у Келну, 1914), Ханса Шаруна (*Колективна зграда на изложби сивановања и рада*, Вроцлав, 1928), Макса Берга (*Унутрашњост Дворане стојоодишњице*, Бреслав, 1912–13) и Ериха Менделсона (*Ајнштајнова кула*, Потсдам, 1917–21; *Робна кућа Пейерсдорф*, Вроцлав, 1927) пре Првог светског рата утемељили су структурално-морфолошке принципе и обрасце овога правца, чиме су истовремено реаговали на функционалистичко крило ВЕРКБУНДА (в.), усмереног ка типизацији и стандардизацији. Након Првог светског рата е. је прожет додатном енергијом вишезначно обликовног језика, а који је настао у сагласју са функционално ори-

јентисаним просторним програмима, конструкцијама и материјалима. Средину треће деценије XX века обележиће концептуални раскол међу е. на авангардно и романтичарско-традиционалистичко крило, где се први окрећу апстракцији (функционализму Баухауса, раном интернационалном стилу), а други оживљавању прошлости и конвенционално препознатљивим симболима. Заједничка им је и даље била склоност ка динамизму на пољу скулпторално моделованих архитектонских композиција.

Идеје експресионизма пренете су у српску средину посредством примера из Аустрије, Чехословачке и Немачке, чешког кубизма и средњоевропског функционализма, француског пуризма и ар декоа, што је представљало додатни замајац кристализацији српског модернизма. Осим у опусу српских модерниста Злоковића, Бабића, Дубавог, Брашована, Којића, Минића и Најмана, ове тенденције су уочљиве и код представника национално-романтичарске вокације у градитељству (домен профане, сакралне и меморијалне архитектуре) као што су Коруновић (*Министарство пошта и телеграфа*, Београд, 1926–30; *Сйомен кайела српских јунака на брду Зедрњак код Куманова*, 1934–37; урушена 1941), Дероко (са Петром Анагностијем, *Инженерни Београдски факултет у Београду*, 1939–40), Васић и Поповић, док *Зграда Првој Дунавској пловодарској друштва у Београду* Попа и Тоболара (1923) представља пример „европског модернизма експресионистичког опредељења” у међуратној архитектури Србије.

Након Другог светског рата, експресионистичке тенденције у архитектури Србије се јављају готово искључиво у оквирима модернизма, где обогаћене динамизмом (Антић и Распоповић, *Музеј савремене уметности*, Београд, 1965; Богунувић, *Телекомуникациони шорањ на Авали*, 1965; Ристић, *Сирални хошел за самце*, Београд, 1961; Рихтер, *Конкурсно решење за Музеј револуције*, Београд, 1961) постају важне тачке у обликовању експресионистичких силуета града.

ЛИТ.: Gordon, D. *Expressionism: Art and Idea*. New Haven, 1987; Kadjević, A. „Elementi ekspresionizma u srpskoj arhitekturi između dva svetska rata”, *Moment*, 17 (1990); Washton, R. C. (ed.), „German Expressionism: Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism” *The Documents of Twentieth-Century Art*, Boston, 1993; Алфиревић, Ђ., „Експресионизам као радикална стваралачка тенденција у архитектури”, *Архитектура и урбанизам*, 34 (2012) М. В. Л.

ЕКСТАЗА (грч. *έκ* – из, изван и *στάσις* – стајање; померање, измештање са устаљеног места) – осећање бескрајне радости, највиши степен усхићености, занос раван блаженству. Снажан религиозно-мистички доживљај сједињења са Богом, плод аскезе, поста, као и максималне концентрације и дуготрајне контемплације одређене идеје, уз специфично сужење свести за периферна здивања. Екстаза се може и вештачки изазвати дрогом, алкохолом, музиком и игром, али и медитативним или молитвеним техникама. У ранијим епохама, била је честа тема ликовних уметности, нарочито у приказивању заноса хришћанских мученика и светитеља (Гриневалд, Ел Греко, Бернини).

Екстаза представља врхунац пророчке или светачке визије сусретања са светлосним зраком божанске природе који се спустио са неба. Приликом ње, дешавају се неочекивана чудесна исцељења или тзв. отварања унутрашњих или духовних очију кроз изненадно просветљење. Овакав модел небеске визије библијског је порекла и пропраћен привременим слепилом, занемелашћу или доживотним храмањем (*Преобраћање Светиој Павла на њују за Дамаск, Благовести Захарији, Борба Јакова са анђелом*). Јавља се као казна за непослушност за претходну наредбу примљену такође у стању екстатичке визије или сна, која није извршена због почетне неверице и страха. Непосредна последица е. је дубоко позитивна промена личности, као и постављање потпуно нових животних циљева, који се често састоје у окретању од овоземаљског света, осамљивању или усмеравању свих својих будућих активности према Богу и непролазним моралним вредностима. Својствено јој је дешавање у најмање очекиваном тренутку, у непредвидивим околностима, на неподвижном месту, а изабраног појединца погађа изненада, као „гром из ведрога неба”. Реч је о стању најприближнијем оном између сна и јаве, са још будном свешћу која се полако гаси, када човек затворених очију види јако изоштрено, као у бљеску светлосне ауре. Свест о симболичном смислу е. јавља се тек накнадно, као неочекивано откровење. Мада је доживљавање околног света током е. искључена, по завршетку визионар има јасну свест о повратку са неба или из небеске светлости у своје уобичајено окружење. Светлосно виђење пламтеће светлости доводи до снажног доживљаја просветљења, које прати истовремено духовно прочишћење и новостечена способност проницања у суштину.

Сан и екстатичка визија су чести видови непосредног сусрета са божанским у Старом и Новом завету, и одликују се непосредним Божјим откровењима, конкретним задацима и упутствима, као и пророчким сазнањима и утварама. Док се старозаветне е. углавном јављају кроз сновиђења, новозаветне су много јасније, разумљивије и попримају форму недвосмислених Божјих упутстава. За разлику од снова који представљају увод или припрему за онострани свет, екстатичне визије кроз молитвене медитације припадају откровењима вишег реда. Осим у средњем веку, биле су веома учестале у религиозној свести црквених кругова у доба противреформације, па су значајно одредиле историју хришћанске цркве, њених редова и држава (екстатичка визија Светог Пахомија на почетку православног монаштва претходила је оној Светог Бенедикта код римокатолика). У чудесност овог феномена спада и троструко понављање, без суштинске садржајне и сценске измене, као приказивање истог филма три пута. Ово понављање, са становишта религиозног учења, дешава се ради сламања отпора и првобитне затечености визионара, како би се он у потпуности припремио на властити преображај, али и на правилно разумевање поруке и послушно извршење задатка. Уколико је прималац поруке дуже време тешко болестан, серијско понављање дозираних „терапеутских” е. слама у њему душевни и телесни отпор, брже и успешније га исцељујући. Током и после екстатичких виђења могу да се јаве озареност и знаци физичког подмлађивања у лицу, као знак преображавања у човека анђеоског изгледа, проговарање или муцање других језика, али и појава левитације, при којој се тело издиже од тла и слободно лебди у ваздуху (чест случај приказивања Богородице и Светог Јована у *Распећу Христовом* у романичкој и византијској уметности), као и зрачење светлосне мандорле са различитим круговима, сферама или спектрима боја.

Најпотреснији приказ екстатичке визије – пробадање светице стрелом коју јој насмејани анђео забада у срце – представља скулптурална група у белом мермеру *Екстаза Свете Терезе из Авиле* у капели Корнаро римске цркве Санта Марија дела Виторија (1647–52) Ђ. Л. Бернинија. Слава ове фигуралне групе почивала је на уживљавању уметника у појам мистичне е. изазване убодом љубавне стреле која светитељки задаје неизлечиву рану, поставши непревазиђени ликовни предложак за ову врсту религиозне тематике. Двадесетак година



Ђ.-Л. Бернини, *Блажена Лудовика Алберџони*, мермер (1674), Рим, црква Сан Франческо а Рипа

касније, исти уметник извешће скулптуралну групу *Блажене Лудовике Алберџони* за капелу Алтијери у римској цркви Сан Франческо а Рипа (1671–74), која приказује сам тренутак светитељкине смрти на саркофагу. Надахнута *Екстазом Свете Терезе*, ова скулптурална група је по убедљивости и превазилази, носећи у себи барокну сценографију сачињену од мајсторског садејства архитектуре, скулптуре и сликарства. Изненадни тренуци у којима се стварност приказује у новом светлу и у дотада незамисливом интензитету, а предмет интересовања добија свој пуни смисао, постају омиљена тема симболиста. Реч је о тренуцима због којих живот постаје вредан живљења, када сваки уметник доживљава не трансценденталну или мистичну, већ материјалну екстазу. То су и околности под којима сваки врхунски стваралац успева да своја екстатичка сновиђења или визије, преображене кроз креативни чин, подели са другима.

Екстаза је ментално стање које се одликује дубоком интроспекцијом уз укидање чулне осетљивости и моторике. У античкој Грчкој, хришћанству и исламу, е. је неодређено стање опседнутости, које чини да субјект не буде свестан спољашњих чулних надражаја.

Појам е. користили су неоплатоничари, да означе контемплацију (*сајледавање*) Бога, која доводи до заборавља сопствене, људске ситуације. Према Платиновеј филозофији, е. се постиже удаљавањем од чулног света и повлачењем у себе. У хришћанској традицији, то мистично *померање/искорачење* означава највиши облик

контемплације. У стање е. шамани, свештеници, мистици, пророци долазе било „Божјим откровењем” било извесним нарочитим поступцима (узимањем психоактивних супстанци, ритуалним плесом, молитвом, постом).

Из психолошке перспективе, е. је губитак самоконтроле и понекад привремено губљење свести, често повезано с религиозним мистицизмом, сексуалним односом и употребом одређених дрога. Током трајања е. екстатичар је ван домаћаја свакодневног живота и није способан за комуникацију са другима, нити је у стању да обавља свакодневне радње. Искуство е. може трајати веома кратко, али и по неколико сати. Субјективни доживљај времена, простора и себе знатно је промењен или потпуно нестаје током е.

О е. се говори као опседнутости, заносу или унутрашњем (психичком, душевном, духовном) сједињавању са нечим што је ванчулно, на вишем нивоу свести или онострано. Екстаза доноси уживање које се спецификује као естетски, контемплативно-молитвено-религиозни или религиозно-еротски занос, опчињеност и спајање надилажењем телесно-чулног.

У (традиционалној) екстази као да постоји идентичност религиозно-мистичног, психоделичног, еротског и естетског заноса. Тако се е. уметничким делом представља, али се не изражава. Она је представљена као естетизација еротске опчињености њеном идеализацијом односа телесног објекта и бестелесног Другог. Идеализација је најчешће изведена постављањем еротског заноса, опчињености или спајања као основе алегоричког приказивања. У алего-

рији еротско престаје да бива индивидуално и постаје универзално.

У модерној култури е. се уметничким делом изражава, а не само приказује. На пример, уметници *модерне е.* представљају метафором (спољашњи израз лица или понашање је знак/траг унутрашњег доживљаја е.) и дословно (када се дословно излаже и показује тело у е.: тело у хепенингу, боди-арту, телесном театру, оралној поезији, андерграунд филму, порнографском филму).

Постмодерна техноекстаза масовне потрошачке културе је *хийерексџаза* (екстаза екстазе).

По Жану Бодријару, када се све функције стекну у једној јединој димензији, димензији комуникације, настаје е. Када се сви догађаји, сви простори, сва сећања стекну у једној јединој димензији информације, настаје опсценост.

ЛИТ.: Елијаде, М., *Светло и њрофано*, Нови Сад, 1986; Bodrijar, Ж., „Ekstaza komunikacije”, у: *Postmoderna aura (II), Delo* (1989), Еко, У., *Istorija lepote*, Београд, 2004; Benz, Е., *Vizije u hrišćanstvu*, Београд, 2006. В. Јер. – Љ. С. – С. В.

ЕКСТЕРИЈЕР (лат. *exterior* – спољашњост) – у најширем смислу, као независан појам, слободан, спољни простор који није заузет грађевинама. Може се посматрати као систем међусобно повезаних простора од нивоа предела, преко подручја региона, општина, насеља, градских слободних простора – тргова, улица, шеталишта, паркова, до нивоа слободних простора између стамбених и јавних зграда, дечјих и спортских игралишта, блоковских паркова, стамбених и кровних вртова. У зависности од нивоа простора који се посматра и нивоа интервенције, уређење е. је предмет урбанистичког планирања, урбанистичког и архитектонског пројектовања и пејзажне архитектуре. Интердисциплинарни приступ планирању и пројектовању е. на различитим нивоима има за циљ успостављање рационалне просторне организације вегетације, елемената рељефа и водених површина у хармоничној комбинацији са архитектонским и објектима урбаног мобилијара, другим грађевинама, малим архитектонским и скулпторалним елементима.

У ужем смислу, е. је спољни или околни простор одређеног објекта као супротан појам од ентеријера, унутрашњег простора објекта.

ЛИТ.: Вујковић, Љ., *Пејзажна архитџекџура: џланирање и џројекџовање*, Београд, 2003; Базик, Д., *Релацијски џросџор џрада: џројекџи, џекџи, реализација*, Београд, 2008. А. Н.

ЕКСТРАСПЕКТРАЛНА БОЈА (лат. *extra* – изван и *spectrum* – појава, привиђење; тур. *boya*) – боја које не одговара ниједној таласној дужини из видљивог дела спектра, и може да се добије само мешањем две или више спектралних боја. Спектралне боје настају пропуштањем светлости кроз призму или оптичку решетку. Људско око је осетљиво за област таласних дужина светлости од приближно 380 до 760 nm у којој постоји шест боја – љубичаста, плава, зелена, жута, наранџаста и црвена. Прелази између боја су поступни и просечно људско око може да разликује око 150 нијанси. Бавећи се спектром, Њутн је открио да је боја магента она којој не одговара ниједна таласна дужина. После открића њеног пигмента у XIX веку, магенту нарочито користе Гоген, Матис и фовисти. Неки аутори е. б. сматрају и браон боју, док је други виде као низак интензитет једне таласне дужине црвене. Боје које се не налазе у спектру су и ахроматске боје (бела, црна, сива), боје које се добијају комбинањем ахроматских и спектралних, као и разне црвено-љубичасте варијације.

ЛИТ.: Gage, J., *Colour in Art*, London, 2007. М. Куш.

ЕКСУЛТЕТ (лат. *exsulto* – клицати, играти, поскакивати од радости, бити разуздан) – химна која се пева у римокатоличкој цркви за благослов пасхалне свеће. Назив носи по почетној речи Васкршњег прогласа. Њеним читањем под светлошћу Васкршње свеће џакон отпочиње Васкршње богослужење на вечерњој служби Велике суботе, на којем се прославља Христово Васкрсење. Пева је џакон за проповедаоницом, једном руком додирујући свећу, док у другој држи свитак са текстом химне ексултета. Певајући проглас о Христовом Васкрсењу, он свитак одвија преко проповедаонице. Илуминирани пергаментни свици е. су регионална одлика Јужне Италије и доводе се у везу са специфичном литургијом беневентанског обреда који се назива *Vetus Itala*.

Свици е. садрже текст и музику за благосиљање Васкршње свеће као и илустрације које су увек окренуте наопако у односу на текст како би их окупљени верници видели. Углавном су насликане минијатуре приказивале и тумачиле садржај и значење оног што је било написано на свитку. Те сцене су се односиле на Стари и Нови завет, као и одређене фазе ритуала. Богато су биле украшаване и маргине као и почетна слова делова који чине химну. Пре свега, украшавани су иницијал Е, од уводне речи *Exultet* и слова V, или монограм VD (од речи *Vere dignum*), којима почиње предговор Благослова. Око 960–970. го-



Ексултети (XI век), Бари, Архив катедрале

дине надбискуп Ландуф из Беневента је наручио прве такве свитке, који су после имитирани на подручју Јужне Италије. Први или Ур-Ексултет изгубљен је, али је у X веку начињена копија за манастир Сан Пјетро фуори ле мура у Беневенту. На највишем уметничком нивоу су примерци настали у раздобљу од средине XI до XIII века: *Exultet 1*, *Exultet 2*, *Benedizionale* из Барија, Барберини е., као и примери из Троје.

Ексултет свици у погледу иконографије сцена и фигура показују снажан византијски утицај, што се најјасније очитује на свитку *Exultet 1* из катедрале у Барију. Настао и коришћен за потребе латинског црквеног обреда, он показује изразите ликовне одлике *maniera greca*, иако сам не представља остварење византијске уметности.

ЛИТ.: Cavallo G., *Rotoli di Exultet dell'Italia meridionale*, Bari, 1973; *Exultet: rotoli liturgici del medioevo meridionale*, Roma 1994; Kelly, T. F., *The Exultet in Southern Italy*, New York, 1996; Zchomelidse N., „Descending Word and Resurrecting Christ: Moving Images in Illuminated Liturgical Scrolls of Southern Italy”, in: *Meaning in Motion: the Semantics of Movement in Medieval art*, Princeton, 2011; *Exultet of Puglia: Transcriptions*, Bari, 2014. Б. С.

ЕКСЦЕНТРИЧНА АПСТРАКЦИЈА (енгл. *Eccentric Abstraction*) – термин настао 1966. према наслову текста који је Луси Липард објавила у часопису *Art International*. Текст је пратила истоимена изложба, коју је ова теоретичарка концептуалне уметности и феминисткиња исте године осмислила и поставила у Галерији Мерилин Фишбах у Њујорку, послуживши јој као основа за предавања која је одржала на Беркли универзитету у Сан Франциску и у Покрајинском музеју у Лос Анђелесу. Значај изложбе и текста пре свега је у томе што означавају преломни тренутак засиће-

ности „разводњеним ексцесима” на њујоршкој уметничкој сцени друге генерације апстрактних експресиониста, и реакцију нове генерације на естетске диктате К. Гринберга. Први знаци нових појава били су видљиви у изложеним радовима, чиме је изложба е. а. заправо поставила темеље читавог низа повезаних радикалних и критичких појава које ће, развивши се, бити означене као постминимализам или неоавангарда, и обухватати тенденције данас познате као процесуална уметност, хепенинг, боди-арт, арте повера, перформанс, ленд-арт или концептуална уметност. Осим тога, квалитетом изложених радова трију уметница – што је представљало далеко већу заступљеност жена, уметница на изложбама него до тада – изложба је указала на значајну улогу коју су оне одиграле у реконструкцији и деконструкцији визуелних категорија и теоретских концепата XX века и отворила пут даљим феминистичким истраживањима.

Основна идеја Л. Липард заснивала се на тражењу алтернативе за излазак из хорсокака у којем се својом ригидношћу и структуралношћу нашао минимализам, којем је и она интелектуално припадала, и то пре свега повратком на много сензуалније аспекте апстрактне уметности. Одабрани радови за изложбу показивали су веома јаке личне и чулне квалитете, и у великој мери се ослањали на традицију надреализма, даде и експресионизма. И док су једни комбиновали необичне, меке и савитљиве материјале, други су и даље имали модуларне, репетитивне композиције типичне за минимализам, трећи су истраживали много опуштеније и отвореније структуре.

Ексцентрично у називу указивало је на нешто што је у односу на дотадашњу уметничку праксу сасвим различито, готово „девијантно”, на нешто што подлеже правилима која је немогуће свести на један једини принцип, што је указивало на „стилску индиферентност” (М. Козлоф), а наглашавањем самог процеса и различитости материјала као и употребом органских апстрактних облика евоцирало родно дефинисано тело. *Ајсџракција* је означавала канонски принцип модерности који су нова уметничка пракса и критика желели да преиспитају, док су сама скулптурална дела која су тада настајала имала много више сличности са апстрактним сликарством него са традиционалном скулптуром.

На изложби е. а. Л. Липард је представила скулптуре седморо углавном млађих уметника (Ева Хесе, Алис Адамс, Гари Кун, Кит Солиер, Дон Потс, Френк Винер, Брус Номан), као и дела Луиз Буржоа, тада већ зреле уметнице, њихо-

ве претходнице. Њена дела су већ током 40-их година XX века носила у себи оне особине које су управо и чиниле основу концепта изложбе – телесност, чулност и еротичност (*Порџреј*, 1963), што је указивало на везаност за европски надреализам. Зачетак концепције изложбе инспирисала су дела Еве Хесе, настала претходне године у Немачкој, посебно радови под називом *Неколико, Мејрономска нерегуларности* и *Удвојени*. У њима, као и у делима осталих уметника присутних на изложби, у њиховој сензуалности, скоро органским облицима и текстури, у новом и различитом третирању материјала, Л. Липард је препознала алтернативу минималистичком хорсокаку и могућност развоја нових радикалних уметничких и теоријских пракси.

ЛИТ.: Lippard, L., „Eccentric Abstraction”, *Art International*, 10/9 (1966); Fer B., „Objects beyond Objecthood”, *Oxford Art Journal*, 22/2 (1999); Lippard, L., *Landmark Exhibitions: Curating by Numbers*, London, 2009. Н. С.

ЕКСЦЕНТРИЧНА УМЕТНОСТ (грч. *έκ* – из и *κέντρο* – центар, круг; онај који нема исто средиште са другим кругом, већ одступа од нормале) – стваралаштво које не одговара трендовима значајног, важећег или прихваћеног уметничког центра. Стога се под е. у. може сматрати стваралаштво уметника-ексцентрика или неких мањих група или периода у историји уметности.

У извесном смислу, е. у. могу се сматрати дела одређених италијанских манириста, попут Пармиђанина, Арчимболда или Челинија. Овај би се појам условно могао применити и на опус Боша и Ел Грека. Ради се, заправо, о одступању у односу на преовлађујући уметнички израз и извесној дози особењаштва коју су уметници изражавали кроз своја дела. Пример за барокног ексцентрика свакако би био Каравађо, мада је то више уочљиво у његовој биографији и перипетијама везаним за одбијање верзија неких његових слика, него за његову уметност у целини, која је била изузетно цењена, прихваћена, па чак и копирана. Ексцентричним делом барокне уметности сматрају се Веласкесове *Лас Менинас* због семантичких загонетки проистеклих из употребе огледала на њој. У освит епохе романтизма, у први план издијају ексцентричне уметничке личности попут Блејка, Гоје и Тарнера, чије је стваралаштво ексцентрично у мери у којој су то њихови животи били. У епохи грађански интегрисаних уметника Курбе је, како својим опусом тако и својом личношћу, представљао ексцентрика, иако себе није доживљавао тако, него као

социјалисту. Ексцентрична дела и ствараоци стоје како на почетку ар нувоа (Обри Бирдсли) тако и на његовом крају (Клинт), али прави уметници ексцентрици доводе се у везу тек са модерном уметношћу иако, у ствари, иза њихове привидне ексцентричности стоји најчешће егцентричност – Пикасо, футуристи, Кандински, Маљевић, Мондријан – свако од њих је чврсто веровао да је баш његова уметност једина права, објективна и центрична. Заправо се под е. у. у правом смислу речи могу подразумевати дела свега неколико аутора XX века, махом дадаиста и делимично надреалиста. Губитком једног уметничког центра и нестанком преовлађујућег и доминантног стила, престаје и могућност да уметност буде ексцентрична ма како она била екстремна, оригинална и шокантна.

ЛИТ.: Barnes, A. C., *The Art in Painting*, New York, 1937; Honour, H., Fleming, J., *The Visual Arts: a History*, New York, 1999; Shiner, L., *The Invention of Art: a Cultural History*, Chicago, 2003; Honour, H., Fleming, J., *A World History of Art*, London, 2005; Gombrich, E. H., *The Story of Art*, London, 2006; Adams, L., *Art across Time*, Boston, 2007. И. Т.

ЕКУМЕНОПОЛИС (грч. *οἰκουμένος* – бити насељен и *πόλις* – град) – концепт идеалног урбаног насеља будућности, града који се простире на површини читавог света, апсорбујући скоро све значајне градове данашњице и постепено их прерастајући.

Екуменополис је предмет проучавања екистике, науке о насељима, чији је родоначелник грчки планер Константин Доксијадис. У складу са овом теоријом, могу се уочити карактеристичне фазе од села и статичних градова, који су се развијали у строго утврђеним територијалним границама, преко динамичних градова, чији је развој омогућен индустријском и научном револуцијом и чему одговара пораст броја градског становништва и развој саобраћајне мреже, што доводи до њиховог даљег ширења, до динаполиса, динамично растућих насеља, у која се убраја већина постојећих насеља која се шире и умрежавају, формирајући још сложеније системе насеља (метрополис, динаметрополис, мегалополис, динамегалополис). Након периода динамично растућих градова, е. настаје као град статичне равнотеже свих саставних елемената, што одговара фази зрелости човечанства, у којој оно достиже горњу границу популационог раста и технолошког развоја. Основне карактеристике е. су равнотежан однос између изграђених и неизграђених области, рационална дистрибуција

обрадивих површина, саобраћаја и функција у складу са хијерархијском структуром заједница. Доксијадисова флексибилна представа града будућности заснована је на савременом технолошком прогресу и концепту демократичности, који се огледа у облику е. као јединственог светског система међусобно умрежених насеља и специјализованих центара. Подразумева постојање свеобухватног административног подручја за које се доноси јединствена политика развоја. Град будућности представља резултат доброг планирања, заснованог на веома темељном испитивању човекових потреба и могућности које пружа технологија. Истовремено, то је критика методологије и изградње насеља у којој прошлост има далеко јачи утицај од будућности. У планирању будућег насеља узима се у обзир само садашњост и будућност, указује се на нужност истраживања различитих могућности развоја, као и развој технике сталног мењања и прилагођавања плана променљивим условима развоја насеља.

ЛИТ.: Doxiadis, C. A., *Ekistics: An introduction to the science of Human Settlements*, London, 1968; Doxiadis, C. A., *Ekumenopolis naselje budućnosti*, Beograd, 1970; Доксијадис, К., *Їовек и град*, Beograd, 1982. А. Н.

ЕЛ ПАСО (шп. *el paso* – корак, пут) – уметничка група (фебруар 1957 – мај 1960) коју су основали сликар Антонио Саура и скулптор Пабло Серано у Мадриду, окосница шпанске послератне авангарде. Овој групи су припадали млади уметници Рафаел Каногар, Луис Феито, Хуана Франсес, Маноло Миљарес, Мануел Ривера, Антонио Суарез и Антонио Саура. У групу су били укључени и ликовни критичари Маноло Конде и Хозе Ајљон. Већ следеће године групи су се прикључили уметници Мартин Чирино Лопез и Мануел Виола, као и архитекта А. Фернандез Алба. Слоган групе био је „апстракција је авангарда”. Са групом је сарађивао и Антонио Тапиес. Група је већ марта 1957. године објавила *Оснивачки манифест*, у којем се бори против диктатуре у уметности Франковог режима. Група Е. П. је најзначајнија уметничка група шпанске авангарде, са широким утицајем на шпанску ликовну сцену. Одмах после завршетка грађанског рата, група се распала. Иако индивидуалисти различитог порекла, из удаљених делова Шпаније, чланове групе чврсто је повезивала радикалност ставова, агресивна изражајност, минимализован опсег употребе боје, критички однос према стварности и по-



свећеност драматичној историјској реалности тренутка. Поред приређивања изложби групе (1958. и 1960), учествовали су и на већим, заједничким изложбама (*Ајсџрактџна уметностџ*, 1957; *Бело и црно*, 1959), као и на 29. венецијанском бијеналу у Шпанском павиљону. Својим изразом повезују шпанску ликовну традицију (Гоја), дадаистичко наслеђе и егзистенцијалистички немир. Група Е. П. била је незаобилазна у формирању и афирмацији модернизма у шпанској историји уметности, а посебно шпанског енформела.

ЛИТ.: Nieto Alcaide, V.-M., *El paso a la moderna intensidad*, Madrid, 2008; Hänsel S., Karge, H., *Spanische Kunstgeschichte – Eine Einführung*, 2: *Von der Renaissance bis Heute*, Berlin, 1991. Ж. Г.

ЕЛЕВАЦИЈА – в. ФАСАДА

ЕЛЕКТРОНСКА УМЕТНОСТ (грч. *џлектрон*, лат. *electrum* – сјај, чисто злато, ћилибар; елементарна честица атома са негативним електричним набојем) – форма уметности која у најширем смислу употребљава електронске медије и технологије, а обухвата уметност нових медија, видео-уметност, интерактивну уметност, разне форме дигиталне уметности и електронску музику. Често се изједначава са компјутерском и дигиталном уметношћу, иако она сама има много шире значење јер обухвата многе уметничке форме које садрже електронски произведене елементе, али и разноврсне форме спајања музике и перформанса, какво се појављује у делима једне од најзначајнијих представника електронске музике, Лори Андерсон.

У својим почецима електронска музика је била аналогна, а данас је превасходно дигитална. У е. у. се убрајају: информациона уметност, која се назива и уметност података или информационизам, а синтетизује информатику, информациону технологију и поједине форме уметности модерне и постмодерне (перформанс, уметност медија, концептуална уметност). Представља отворено стваралачко поље интеракција са компјутерима, уз чију помоћ, на основу обраде великог броја по-

М. Ѓирино Лопез,
Л. Феито, А. Саура,
М. Ривера, Х. Ајљон,
М. Миљарес, М. Виола,
фотографија

датака, генерише нове уметничке садржаје. Термин информационизам јавља се после изложбе под називом *Информација*, коју је Кинастон Макшајн организовао у Музеју модерне уметности у Њујорку. У ужем смислу, дигитална уметност је могућа само захваљујући специфичним својствима дигиталних медија, као што су одвојеност информација од неког одређеног носиоца података и функција алгоритама.

Термин дигитална уметност ушао је у употребу крајем XX века, а обухвата сваку уметничку форму која садржи функционалну аналогу или дигиталну електронику, било да је реч о архитектури, перформансу, плесу, вајарству и музици, или о подручјима као што су роботика или компјутерска анимација. Она почива на дигитално кодираној информацији, која се компјутерски обрађује и уметнички презентује; ако су дела приказана у дигитално кодираној и сачуваној форми, као, на пример, подаци о слици, алгоритми, хипертекстови, изводиви програми или кодови за интернет странице, може се говорити о дигиталној уметности у ужем смислу. Медијална дигитална уметност компјутере и друге дигиталне апарате, као што су мобилни телефони, користи као самостални медиј, између осталог на бази интернета, помоћу којих настају својствене уметничке форме попут дигиталне инсталације и уметничких дела у подручју виртуелне реалности.

У интерактивне инсталације се интегрише и сам посматрач, и то уз помоћ медија као што је мобилни телефон. Типичне дигиталне интерактивне инсталације ове врсте јесу радови Михаела Заупа. *Виртуелна реалност* постаје суштински елемент софтверских инсталација и пројекција, у којима виртуелна просторност и други дигитални уметнички светови добијају скулпторалне и архитектонске аспекте, са појављивањем виртуелних личности или Аватара (санскр. *avatāra* – отелотворење или силажење Божанства на земљу).

ЛИТ.: Burnham, J., *Beyond Modern Sculpture: The Effects of Science and Technology on the Sculpture of this Century*, New York, 1970; McShine, K., *Information*, New York, 1970; Liu, A., *The Laws of Cool: Knowledge Work and the Culture of Information*, Chicago, 2004; Fleischmann, M. & Reinhard, U. (Hrsg.), *Digital Transformationen: Medienkunst als Schnittstelle von Kunst, Wissenschaft, Wirtschaft und Gesellschaft*, Heidelberg, 2004; Shanken E. A., *Art in the Information Age: Technology and Conceptual Art*, Cambridge, 2004.

ЕЛЕМЕНТА, ЧЕТИРИ (лат. *elementum*, грч. *στοιχεῖα* – основа, почело) – по учењу старих грчких филозофа и према старозаветној књизи *Посијања*, четири основна е. (стихије) – земља, вода, ваздух и ватра – чијим је одвајањем од првобитног хаоса постао читав свет, па и човек. У ликовној европској уметности е. ч. приказују се као персонификације или симболи у саставу алегориских, религиозних, митолошких или жанр-сцена. У таоистичком, хиндуистичком и будистичком учењу и уметности, уз земљу, воду, ваздух и ватру присутан је и етар, односно метал, па се може говорити о симболици не четири, већ пет основних елемената као променљивих стања бића.

На једном од рељефних фризова Августовог *Олтара мира* (*Ara Pacis Augustae*, крај I века пре н. е.), најрепрезентативнијем споменику тадашње римске дворске уметности, представљена је прва позната алегориска сцена са женским персонификацијама, атрибутима и симболима (лабуд, бик, овца, морско чудовиште) као три основна е. (ваздух, земља, вода). Већ на тзв. *Прометеејевом саркофагу* (Рим, II век) појављују се четири е. у виду митолошке сцене *Сиварања микрокосмоса* са ликовима Вулкана као ковача, Еола са рогом у који дува, Океана са морским чудовиштем и Земљом са рогом обиља и децом.

Под утицајем схоластичара у средњовековној уметности представе е. ч. поново постају популарне. Тада се најчешће приказују као ликови и симболи четворице јеванђелиста, четири ветра (или дела света), четири врлине или четири рајске реке у оквиру композиција *Мајестиас Домини*, *Ајнус Деи* или *Христивој Распећа*. Овде су е. ч. у служби тзв. космолошког симболизма, а њихова улога је да Христа након његове победе на крсту – обележе као владоаца света, односно Сведржитеља (Пантократор, Космократор). Персонификације четири е. у средњовековној хришћанској уметности су реминисценције на представе митолошких личности из касне антике: Вода и Земља приказују се као Океан и Геа – са морским чудовиштем и ћупом из којег тече вода, односно са рогом обиља, двоје деце и змијом. Уместо друга два е., Ватре и Ваздуха, најчешће се представљају персонификације Сунца и Месеца као фигурални космички симболи који се уобичајено смештају у горњим зонама Распећа. Истом репертоару персонификација хеленистичког порекла припадају и истоимене представе из припрате цркве у Леснову из 1349. Неоплатоничар М. Фичино у другој половини XV века, у оквиру својег учења о морализованој астрологији, развија теорију о четири е. природе, по којој сваком елементу одговарао једно геометријско тело, врлина или интелектуални принцип, боја и животиња:

ЕЛЕМЕНТ	ГЕОМ. ТЕЛО	ВРЛИНА	БОЈА	ЖИВОТИЊА
1. ЗЕМЉА	коцка	морал	жута	кртица
2. ВОДА	пирамида	филозофија	зелена	риба
3. ВАЗДУХ	икозаедар	поезија	плава	камелеон
4. ВАТРА	октаедар	теологија	црвена	гуштер

Понекад се кристалографској анализи ствари додаје и пето геометријско тело, додекаедар, који одговара петом невидљивом елементу – етру. Ову уметничку математику и тајне универзума нарочито је вешто касније разрадио Л. Пачоли у својој књизи *О божанственој пропорцији* (*De divina proportione*, 1497–1509), приписујући им водећу улогу, како у сликарству тако и у примењеним уметностима и архитектури.

Почев од XVI века, сваки е. поново почиње да се представља и у облику богова из класичне грчке и римске митологије (са одговарајућим атрибутима), па тако Земљи одговара богиња плодности Церера (Деметра, Кибела) са рогом обиља, змијом и децом; Води – бог текућих вода Нептун у пратњи Тритона и Нереида са ћупом из којег тече вода; Ваздуху – богиња Месеца и порођаја Јунона са пауном или камелеоном; Ватри – Вулкан (Хефест) са муњама и стрелама или као птица феникс, окружена ватром. Истовремено, у везу са четири е. доводе се и четири темперамента: Земља – меланхолик, Вода – флегматик, Ваздух – сангвиник и Ватра – колерик (в. АСТРОЛОГИЈА). У ренесансној и барокној профаној уметности појавиће се многе

алегоријске и митолошке сцене са представама четири е. у оваквим тумачењима (Рафаел, таваница у *Стијаници дела Сењатиура*, Ватикан, 1509–11, таписерије; А. Коређо, *Камера ди С. Паоло*, Парма око 1518; Ч. Рипа, *Иконолипија*, Рим 1603; Х. Голцијус 1586. ради серију бакрореза на којима сваком е. прикључује у позадини једну одговарајућу библијску сцену: Земљи – *Стиварање Адама*, Води – *Кршићење Христово*, Ваздуху – *Силазак Светиој Духа*, а Ватри – сцену са громовником Илијом).

И у неким жанр-сценама у холандској уметности XVII века треба видети алегоријско значење четири е.: сцене са љубавним паровима означавају Земљу, сцене на реци са рибарима у чамцима – Воду, мртве природе с птицама или сцене са псима који их лове – Ваздух, а сцене из војничког живота – Ватру.

Могуће је да је идеја о присуству основних праелемената дала основу за дубљу и сложенију симболику меморијалних спомен-обележја посвећених догађајима из наше новије историје (Б. Богдановић, *Мостар*, 1965. – Земља; Јасеновац, 1966. – Вода; Прилеп, 1961. – Ваздух; Сремска Митровица, 1960. – Ватра).



1



2



3



4

1. Ј. Бројгел Старији
Кадифени, *Чула вида и мириса*, уље на платну (1618), Мадрид, Музеј Прадо
2. Ј. Бројгел Старији
Кадифени, *Чуло мириса*, уље на платну (1617), Мадрид, Музеј Прадо
3. Ј. Бројгел Старији
Кадифени, *Чуло укуса*, уље на платну (1618), Мадрид, Музеј Прадо
4. Ј. Бројгел Старији
Кадифени, *Чуло додир*, уље на платну (1617), Мадрид, Музеј Прадо

ЛИТ.: Wind, E., *The Four Elements in Raphael's 'Stanza della Segnatura'*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, II (1938–1939); Seznev, J., *The Survival of the Pagan Gods*, New York, 1953; G. de Tervarent, J., *Attributes et symboles dans l'art profane, 1450–1600: Dictionnaire d'un langage perdu*, Genève 1958; Chastel, A., *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 1959; Munzinger, M., „Le symbolisme des quatre éléments dans le zodiaque”, *Cahiers astrologiques*, 23 (1960); Panofsky, E., *The Iconography of Corregio's Camera di S. Paolo*, London, 1961; Nilgen, U., „Elemente, Vier”, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. II, Rom–Freiburg–Basel–Wien, 1968. Љ. С.

ЕЛЕМЕНТАРИЗАМ У АРХИТЕКТУРИ – Дузбургово схватање о комплементарности архитектуре и сликарства засновано на равним површинама које треба да се ослободе, настало из његовог сликарства, двадесетих и почетком тридесетих година XX века. Дузбург прихвата, проширује и разрађује Мондријанова начела неопластицизма – строго употребу вертикалних и хоризонталних линија и основних боја (црвена, жута, плава) у комбинацији са неутралним (црна, сива, бела), опсежну концепцију коју назива елементаризам. Био је оснивач, издавач, уредник часописа *Де Стијл*, где је објављивао текстове о неопластицизму и елементаризму. Веровао је да се кроз медиј сликарства, односно апстрактно истраживање просторних односа, могу решити питања архитектуре. По Дузбургу, подела функционалних простора строго је одређена правоугаоним плохама које по себи немају индивидуалан облик, јер, иако омеђане једна другом,

Т. ван Дузбург, Х. (Ж.) Арп,
С. Тојбер, *Кафе Обет*
(1926–28), Стразбург



могу се замислити у бесконачном протезању, чиме настају координате у којима различите тачке кореспондирају са истим бројем тачака у универзалном, отвореном простору.

Дузбург демонстрира своју теорију помоћу архитектонских модела и композиција. Кућа више није тело чврстог обриси, већ структура која се зидовима и плафонима пружа из унутра ка споља. Сваки простор и прозор добијају величину и облик према функцији. Прожимање плафона и зидова обојених различитим бојама упућују на њихову употребу као конститутивних елемената и наглашавају прожимање унутрашњег и спољашњег простора. Архитектура се тиме приказује као процес из којег настају слободни облици израсти из основних елемената и функције. У овако постављен концепт Дузбург убацује суптилне промене тонова боје, квадрате и правоугаонике поставља на углове у односу на раван слике, хоризонталне и вертикалне линије, разнолико их боји и димензионише, потцртавајући дијагонале. Желео је да слици и архитектури неопластицизма да више живота, кретања и енергије, што је довело до његовог разлаза са Мондријаном 1924. године. Дузбург је сматрао да апстрактан концепт са прецизном јасном геометријом и јарким контрастним бојама садржи јединствену вредност досезања друштвеног поретка и универзалне хармоније. Најпознатија његова дела, уз скице и архитектонске моделе, јесу пројекат студентског дома за уметнике и Кафе Обет у Стразбуру, који је реализовао у сарадњи са Хансом Арпом и његовом женом С. Таубер Арп (1926–28). В. и НЕОПЛАТОНИЗАМ

ЛИТ.: Overly, P., *De Stijl*, New York, 1991. Д. М. М.

ЕЛЕМЕНТИ СЛИКЕ – ликовна средства која се користе приликом обликовања ликовне композиције. Њихови основни елементи су: тачка, линија, боја, плоха, површина, простор, волумен и светло–тамно. Неки теоретичари говоре о композицији као о ликовном елементу, али она подразумева однос различитих елемената, тј. скуп свих елемената које повезује у јединствену целину. Некада се и форма сврстава међу е. с., али она је такође комплексни појам и манифестује се у линијама, површинама и масама. С друге стране, израз или експресија није самосталан, те није е. с. већ начин на који уметник комуницира са садржајем дела. Израз се везује за фигуративно сликарство или вајарство и представља испољавање унутрашњих осећања од страсти до бола (хеленизам), док је истовремено и анализа

психолошких вредности (Леонардо, Микеланђело). Интересовање за експресију завршава се с XIX веком (историјско сликарство), те је модернизам одбацује као споредну и непотребну, мада је остала незаобилазна код неких од најзначајнијих уметника XX века (Руо, Гутузо, Лубарда).

ТАЧКА (в.) је најмањи и најједноставнији графички знак, као и најмањи елемент којим се може градити ликовно дело. То је и један од основних појмова геометрије којим се означава бесконачно мали објекат без делова, дужине или запремине. **ЛИНИЈА** (в.) је основни ликовни елемент, који настаје кретањем тачака у низу на плохи или у простору. Она својим простирањем и интензитетом ствара одређена просторна обележја.

БОЈА (в.) је одређени део спектра сунчеве светлости, који у сликарству представља пигмент у форми ситног праха природног порекла (биљног, животињског, оксид метала, минерала) или се добија путем хемијских процеса.

ПОВРШИНА (в.) је дводимензионални изглед волумена или дела простора, за који је површина увек везана. Површина дозвољава тактилни осећај и у садејству са врстом материјала допуњује визуелни, чулни утисак који има одређено уметничко дело. **ПРОСТОР** (в.) као е. с. заснива се на филозофској дефиницији простора као објективне стварности у којој је садржан материјални свет. Тродимензионални простор, као и волумен, има три димензије: висину, ширину и дужину. **ВОЛУМЕН** (в.) је особина облика да својом масом заузимају одређени део простора. Сликарство га користи у складу са својом дводимензионалном природом, стварањем привида волумена. **СВЕТЛО–ТАМНО** (в.) и **ВАЛЕР** (в.) представљају однос светлих и тамних делова слике. Светло–тамно представљају оштри контрасти настали као последица осветљења из једног светлосног извора, док је в. количина светло–тамног у једном тону, независно од његове бојене вредности.

ЛИТ.: Arnhajm, R., *Umetnost i vizuelno opažanje: psihologija stvaralačkog gledanja*, Beograd, 1987; Vasić, P., *Uvod u likovne umetnosti: elementi likovnog izražavanja*, Beograd, 1988; Mišević, R., *Izbor tekstova za izučavanje predmeta teorija forme*, Beograd, 1989; Bogdanović, K., *Uvod u vizuelnu kulturu*, Beograd, 2005. Ч. Ј.

ЕЛЕМИ БАЛЗАМ – мирисна смола светложуте боје, конзистенције меда, која се добија из тропског дрвета (*Canarium luzonicum*). Користи се као компонента за справљање лакова и појединих штампарских боја. (в. БАЛЗАМ) В. Л.



Глоубџеаџар (1599), Лондон

ЕЛИЗАБЕТАНСКИ СТИЛ (енгл. *Elizabethan Style*) – период владавине енглеске краљице Елизабете I Тјудор (1558–1603), познат и као позни тјудор стил, назван и златно доба Енглеске. Време снажног развоја трговине, економије, филозофије, поезије, музике, а нарочито књижевности и позоришта (Шекспир), оснивање Глоб театра (1599), што се одразило на примењену уметност и архитектуру. Овај нагли стилски развој припада раној ренесанси и представља период великих промена које су Енглеску промениле из темеља. У тренутку прихватања ренесансе, околности су већ биле у толикој мери превазиђене да су довеле у питање новонастале промене. Ова двојност, нове могућности и сумње, дале су уметности изузетан интензитет. У ентеријеру, е. с. се развија под утицајем италијанских уметника, мада уз преплитање са готичким и маниристичким елементима. Истакнути вертикални облици надахнути готиком, у споју са ренесансним одмереним стилем, дају намештају великих димензија масивност, уз додавање богатог декора у дуборезу. Нарочито је препознатљива мода састављена од више елемената (капе, корсети, мантили, веш, украси, ципеле) а стилски усаглашена. Носили су се пуфнасти рукави, уске хаљине украшене везом, са наглашеним уским струком, док су рамена и бокови били наглашавани и широки, тако да се фигура губила у раскошним материјалима и облицима. Краљица Елизабета имала је преко три стотине хаљина, а њен укус одликовао се претераношћу и ексцентричношћу. Постојали су и прописи о моди, као што су они да само чланови краљевске породице смеју да носе хермелин, као и правила о типу боја и материјала које су као статусне симболе носили искључиво припадници владајућих друштвених слојева.

ЛИТ.: Fleming, J., Honour, H., *The Penguin Dictionary of Decorative Arts*, Harmondsworth, 1979; Peacock, J., *The Chronicle of Western Costume: from the Ancient World to the late Twentieth Century*, London, 2010. Д. М. М.

Елизабетанска архитектура је хронолошка ознака за локални британски прелаз од готике ка енглеској ренесанси, који наступа пошто се у потпуности развио у Холандији, као наставак тјудорског а претходница јакобинског стила (према Џејмсу I, краљу Шкотске и Енглеске) и потоњег паладијанизма Иниго Џонса. Услед преовлађујућег ослањања на слободније интерпретиране готске варијације, е. а. својеврстан је доказ конзервативизма, али и последица самоизолације Енглеске од европских уметничких утицаја; реформација Хенрија VIII, започета 1536. довела је до протестантског иконоклазма, када је уништена већина дела ликовне уметности.

Дело *The First and Chief Grounds of Architecture* (Лондон, 1563) Џона Шута прво је изворно енглеско теоријско разматрање класичних редова архитектуре. Надахнуто Себастијаном Серлиом, настало је на темељу Шутовог проучавања античке и савремене архитектуре у Италији. С краја XVI века датира и велики санитарни допринос Енглеске, патент клозета с воденим испирањем.

Доба е. а. јесте и доба најсјајније странице енглеске књижевности (сер Филип Сидни, Едмунд Спенсер, Роџер Ашам, Ричард Хукер, Кристофер Марло, Вилијам Шекспир). Насупрот позоришној уметности, е. а. не може се мерити са ствараоцима Шекспировог домета. Покушај одступања од ригидне форме, камуфлажа корпуса здања обиљем орнаменталних мотива, како споља тако и у ентеријеру, уродиће уситњено-питорескним маниризмом. Разнородност шекспиријанских тема и идеја, које погодују књижевности и позоришној уметности, невешто пренете у архитектонски језик енглеске свакодневице тога доба, дају е. а. китњаст печат у летњиковцима, вилама и пространим кућама ван градских средина, као и градским стамбеним вишеспратницама. Елементи провинцијалног нарушавају чистоту ренесансне камене пластике и дрвене поделе уситњених прозорских отвора, одражавајући се и на општи утисак. Настојећи да спољашњост донекле разоткрије намену и природу унутрашњих простора, профана е. а. нарочито је китњаста. Димњаци, турети, торњеви, огромни прозори изведени из оријела нордијских земаља, комбиновани су са елементима класичних редова, и допуњавани гирландама, различитим чипкасто-рубним профилијацијама, балустрадама, гротексним орнаментима и обелисцима. Ту су и забати фламанског узора, декоративне пушкарнице, октогоналне кулице са лантернама

или луковичастим кубетима, димњаци извајани и оперважени као капители стубова, галерије и аркатуре, стубови на два спрата.

Иако су разнородност, неусклађена мешавина форми и декорација, као и општа шароликост стила донекле препознатљиве индиције е. а., бољи примери енглеских властелинских здања тог периода преузеће и италијански концепт пријемне дворане у форми галерије, простора велике дужине и ширине а променљиве висине. Средњовековна дворана уступиће место предворју из којег раскошне степенице воде на спрат. Таванице су касетиране и богато декорисане италијанским и готским мотивима. У моду улазе и грандиозни камини са пластичном, дрвеном или каменом композицијом, док тежак храстов намештај обилује инкрустацијама и дуборезима.

Надахнуће фламанским мотивима видно је на високој четвртастој фасади Волатон хола 1580–88, Нотингем, Роберта Смитсона (1535–1614) и Монтакјут хаусу. Монументални израз моћи е. а. оличен је у компактном, готово тврђавском изгледу четвороугаоне основе унутарњег дворишта дворца Лонглит, реконструисаног 1580. после пожара, према Смитсоновим плановима (касније у неколико наврата дограђиваном). Несумњиво ремек-дело е. а. је и његов Хардвик хол из 1597, уједно и пример најранијег енглеско-ренесансног израза. Мада су многа успела остварења архитеката из доба е. а. неповратно нестала, сачувани су у архивама бројни цртежи и гравире, као саставни делови пројеката. Уз Смитсона, најпознатији архитекта е. а. је Џон Торп (Чарлтон хаус, Вадам колеџ, Оксфорд, Кондовер хол, Холанд хаус, Лондон). Признати аутори били су и Вилијам Арнолд и Сајмон Базил. Од архитекте Роберта Адамса сачуване су само гравире.

ЛИТ.: Summerson, J., *The Classical Language of Architecture*, London, 1963; Pevsner, N., *Génie de l'architecture européenne*, Paris, 1965; *A History of Building Types*, London, 1976; Summerson, J., *Architecture in Britain 1530–1830*, London, 1977; Cole, E., (ed.), *A Concise History of Architectural Styles*, London, 2008. А. М.

ЕЛИПСА (грч. *ἔλλειψις*, лат. *ellipsis* – недостатак, мана, дефект) – у односу на КРУГ (в.), затворена кривуља другог реда, са две жиге или фокуса подједнако удаљене од центра; растојање сваке тачке на њој од фокуса увек је једнако. Према положају краћег и дужег пречника, е. може бити хоризонтална или вертикална. Као геометријско тело, *елипсоид* је, налик јајету, благо спљоштен у односу на лопту. Сва небеска тела круже у све-

миру по е. путањама. У ликовним уметностима и у архитектури северне Италије и средње Европе, овај закривљени облик нарочито је био омиљен и примењиван у доба маниризма, барока, рококоа, романтизма и неоакадемизама. Веровања многих религија да је свет настао из *космичкој јајети* чине е. универзалним обликом. Заједно са шкољком, пећином, пупком и срцем, традиционалним средиштима и прапочецима света, е. је симбол цикличности времена и парадокса бежања, али и непосредни одраз васкрсења, мистерије вечног живота, сталне обнове, бесмртности и загробног живота.

Римску цркву посвећену Светом Карлу Боромејском, *San Carlo alle Quattro Fontane* (1638–46), са е. основом, куполом, централним фасадним медаљоном и прозорима, Ф. Боромини је подигао за шпански римокатолички ред тринитарјанаца. Импресиониран овом грађевином, али и ранијим хеленистичким, романичко-готичким и мозарапским градитељским стиливима, теолог, математичар и архитекта Г. Гварини у цркви Светог Лоренца у Торину (1668–87) наставља обликовање е. симболичним формама (лантерна над куполом, хор, прозори), подражавајући геометријски савршено прецизну божанску хармонију сфера, коју детаљно разрађује у својим трактатима. Прибегавање е. облицима као најбољим изразима царске велелепности и верске непогрешивости негује се, по угледу на Бернинија, Бороминија и Гваринија, посебно у немачким земљама. Осим архитеката Фон Ерлаха и Фон Хилдебранта, највећи поборници е. облика били су браћа Дајценхофер и Цимерман, који их у доба цветног рококоа током прве половине XVIII века доводе до неслућеног развоја у сакралним и профаним грађевинама Аустрије, Чешке, Швајцарске, Швапске и Баварске.

Почевши од XVI века, у европску моду се враћају античке камеје и медаљони са портретима блиских и драгих, као и особа на високим државним или дворским положајима. Потичући од фајумских посмртних портрета младих људи (I–III век) у енкаустици, минијатурно портретисање (3 × 4 cm) у е. раму се најчешће израђивало сликарским, скулпторским и графичким техникама гваша, акварела, емаља, слоноваче и бакрореза, да би од средине XIX века њихово место потиснуле дагеротипија и фотографија. Био је то од давнина један од начина да се од најбољих дворских сликара наручи портрет на основу којег би се наслутио изглед будућег вереника или брачног изабраника, нарочито уколико је он припадао географски удаљенијој династији.



Камеја с портретом афричког краља (XVI век), Париз, Француска национална библиотека, Кабинет медаља

Синоним за е. је *овал*. Велики атлетски стадиони данас се граде у облику правоугаоника заобљеног на угловима који подсећа на симетрично издужену елипсу. Пословични израз „округли сто” у пракси се своди на вођење договора, разговора и преговора за е. столом, за којим су сви окупљени учесници једнаки, изузев домаћина-посредника који у њима имају последњу и одлучујућу реч.

У српској уметности барока, рококоа, классицизма и романтизма позлаћене или посребрене овалне КАРТУШЕ (в.) на иконостасима посебно су погодовале сценама *Усијења* и *Крунисања Бојородице*, *Христивој Преображења*, *Вазнесења* и *Васкрсења*, које су визуелно, као некада АПОТЕОЗЕ (в.), погодовале рашчлањавању сцене на доњу или земаљску и горњу или небеску зону. Вертикални овали од XVIII века посебно су погодовали постхумно сликаним и гравираним портретима у попрсју, нарочито за фронтисписе књига (З. Орфелин, *Руски цар Петар Велики у Историја Петра Великој*, Венеција, 1772), док су хоризонтални овални рамови најчешће коришћени за наративне сцене. Древна пракса чувања сећања на драге покојнике или на одсутне блиске особе у медаљонима очувана је у израђивању керамичких овалних портрета према фотографијама снимљеним у најбољим годинама, које верујући људи данас себи, или ближњима, за живота стављају на унапред припремљене гробове или гробнице.

ЛИТ.: Steinberg, L., *San Carlo alle Quattro Fontane: A Study in Multiple Form and Architectural Symbolism*, New York, 1977; Cirlot, J. E., *A Dictionary of Symbols*, London, 1985; Елијаде, М., *Слике и симболи: оџлеги о маџијској-релиџијској симболици*, Сремски Карловци – Нови Сад, 1999; Gerbran, A., Ševalije, Ž., *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, Novi Sad, 2004; Kamings, E. T., *Sve o simbolima*, Beograd, 2004; Fittipaldi, G., *Spazio, forma e struttura nelle architetture di Guarino Guarini*, Roma, 2014; Belting, H., *Slika i kult: istorija slike do epohe umetnosti*, Novi Sad, 2014. Љ. С.

Елипса, елипсasti лук, елипсоид у архитектури је један од три типа конусних пресека, код којег раван сече све изводнице конуса. Има две управне осе симетрије, велику, на којој су жишне тачке, и малу; у њиховом пресеку, на средини растојања између жижа, налази се центар. Круг се може сматрати посебним обликом елипсе, којем су обе осе исте дужине, а жиже се поклапају са центром. Сматра се да је овај геометријски облик први дефинисао старогрчки математичар Менехмо у IV веку пре н. е. Име му је, век касније, дао Аполоније из Перга, у свом делу *Коника*.

Појам се понекад користи као синоним за разне овалне облике који су јој визуелно слични, мада имају различите геометријске карактеристике, и најчешће представљају полицентричну криву састављену из више кружних лукова. Елипсу је лако конструисати на градилишту „вртларским” методом, за који се зна да га је користио Антемије из Трала, иако је вероватно био познат и коришћен и раније; канап лабаво везан за два кочића затегне се штапом, којим се затим по тлу исцрта елипса.

Елипсasti или елиптични лук је део е. између две њене тачке. Као архитектонски елемент, по правилу се користи лук који одговара половини елипсе. У пракси се често користи сличан облик, састављен од три или пет спојених кружних лукова, а прави е. лук је редак јер се те-

шко изводи, пошто су сви елементи различити због константне промене кривине.

Елипсоид је површ другог реда, просторни еквивалент е. са три осе. Обртни елипсоид, или сфероид је обртна површ са две једнаке осе и настаје ротацијом е. око једне осе, а сфера има три једнаке осе и настаје ротацијом круга.

Најстарији е. облици у градитељству су праисторијске камене групације. Антички римски амфитеатри имају веома често овалне или е. основе које доприносе бољој оријентацији и сагледивости, а два фокуса подржавају и истичу динамику гладијаторске борбе. Овај геометријски облик поново улази у употребу од времена високе ренесансе и маниризма, захваљујући теоријском и практичном доприносу Перуџија, Серлија, Дирера и Вињоле, а доживљава праву експанзију у време барока, јер доприноси динамици простора и форме. Микеланђело први користи е. у пракси, за партерно уређење трга Кампидољо у Риму у првој половини XVI века. У другој половини XVI века Вињола пројектује прве цркве са е. куполом (Свети Андрија у Риму) и е. основом (Света Ана у Ватикану), а у Фиренци је саграђен мост Свете Тројице, најстарији мост са е. луковима. Елипсaste форме су типичне за барок, а као најзначајнији примери издвајају се Броминијева црква Сан Карло але Кватро Фонтане, Бернинијева црква Сант Ана ал Квиринале и Трг Светог Петра у Риму из XVII века.

Значајни савремени примери су Кула ветрова у Јокохама Тоја Ита из 1986. год. – ваљак е. основе – и Национални центар за извођачке уметности у Пекингу Пола Андреа из 2007 – елипсоид. На предлог данског научника Пита Хејна, шведски архитекта Давид Хелден, је у пројекту за Сергелов трг у Стокхолму 1958. год. применио „суперелипсу”, односно Ламеову криву, што је геометријски облик који представља генерализацију е. и од тада се често користи у пројектовању. Скулптор Ричард Сера 1996. започиње серију скулптура од тордираних челичних плоча, под називом *Увртнућа елипса*.

ЛИТ.: Serlio, S., *Il primo libro d'Architettura*, Venezia, 1537; Golvin, J.-C., *Lamphithéâtre romain: essai sur la théorisation de sa forme et de ses fonctions*, 2 vol., Paris, 1988. Б. Ман.

ЕЛИТИСТИЧКА УМЕТНОСТ (лат. *electe* – одабрано) – уметничка остварења намењена уском и одабраном кругу људи, која тиме остају недоступна или неразумљива за шире слојеве.

Т. Ито, Кула вејрова (1986), Јокохама



Елитистичком уметношћу могла би се назвати свака уметност намењена посвећенима, те би појам обухватио и безбројне облике религиозне уметности. Како је елитизам супротност популизму, масовност религија чини овакво тумачење апсурдним. На пример, хришћанска уметност својом иконографијом и стилем остаје неразумљива свима који нису упознати са макар основним постулатима догме, али је током средњег века и неколико потоњих столећа била све само не елитистичка.

У ужем смислу, е. у. се може дефинисати као скуп остварења посебно конципираних да задовољи знање и укус одабране мањине. Такве су биле слике Ботичелија *Венерин врџ* или Микеланђелове гробнице папе Јулија II и Медичијевих, дела која је у потпуности могао разумети само уски круг интелектуалне елите Фиренце, окупуљен у неоплатонистичкој академији Лоренца Величанственог. Многа остварења модерне уметности потпуно су криптична и несхватљива без упутстава и тумачења која је Кандински могао, али није морао, пружити на увид јавности. Мондријанова дела могли су разумети само чланови групе Де Стијл и посвећеници теозофске доктрине, у чијем је кључу уметник стварао.

Од најстаријих времена постојао је својеврсни елитизам утемељен на (не)приступачности уметничких остварења широј јавности. Од египатских гробница, преко унутрашњости грчких храмова, до дворова и приватних сакралних објеката, пружа се низ затворених простора за који су наручивана уметничка дела и пре настанка, унапред, била означена као елитистичка. У капелу Светог Крста Карла IV у Карлштејну, пуну дела свима разумљиве иконографије, приступ су имали само посебно одабрани гости цара. Елитизам ове целине настављен је у извесном смислу и до данас, јер капелу обилазе само пробране, малобројне и најављене групе истраживача и туриста. Овај тип елитизма добио је замаха у доба тржишне економије и трансформација уметничког дела у робу. Пошто новчана сума постаје критеријум вредности неког остварења, елитизам се заснива на чисто финансијској моћи. Тако је постало могуће да, на пример, *Merda d'Artista* Манцонија има почетну цену злата исте тежине (а потом да је далеко превазиђе), као и да од уметника дела наручују скоро искључиво богаташи (султан од Брунеја).

ЛИТ.: Bell, Q., „Art and the Elite”, *Critical Inquiry*, Vol. 1, No. 1 (September, 1974); Henry III, W., *In Defense of Elitism*, Norwell, 1994; Honour, H., Fleming, J., *A World History of Art*, London, 2005. И. Т.

ЕМАЉ (од грч. *μαλακίζομαι* – омекшати, бити мекан) – стакласта обојена или безбојна, прозирна или непрозирна маса којом се прекривају метални, керамички или стаклени предмети. Осим украса, метални предмети и посуђе облажу се е. ради заштите од рђе, јер он ствара непропустан слој на порозним материјалима. На површини е. је гладак и сјајан, али истовремено непорозан и дуготрајан. Ова техника је настала уместо знатно скупочије технике уметања полудрагог и драгог камења у металне оквире. Најчешће се украшава накит, оружје (дршка мача), огледала и предмети личне употребе, богослужбени предмети (путири, реликвијари, крстови), круне и др. У време ренесансе употреба е. се толико раширила да су се често столови по површини облагали и украшавали е., као и зидови и плафони соба у палатама. Емаљ се користио да покрије веће површине или као мањи декоративни елемент при украшавању накита. Велика остварења у овој техници настала су у античком, византијском, романичком, готичком и ренесансном периоду, кад њихова вредност превазилази чисту декорацију. Производња е. у историји није била уједначена, варијала је у техници, стилу и функцији. Процес израде е. састоји се од стављања стакла у праху на металну основу и сједињења ова два елемента процесом грејања. Емаљ је по својствима материје сродан техникама мозаика, керамике и стакла, али у ужем смислу се под е. сматра његово постављање или уметање на металну подлогу, и то најпре на драгоценим металима као што су злато, сребро и бакар, а у данашње време и челик.



Оџека од емаља, детаљ с Капије богиње Иштар, Вавилон (око 500. год. пре н. е.), Берлин, Пергамски музеј

Емаљ се добија мешавином природних минерала као што су силицијум, калијум-карбонат, олово-станат и боракс, који се у праху загревају на 700–900° С док не добију облик пасте те лакше приањају на подлогу. Наиме, истопљена смеша, која је стакластог облика, ставља се потом у воду или се хлади воденим ваљцима. Добијени материјал се назива *флукс*. Он је основа од које се прави бојени е. Да би се добио е. у боји, у овако припремљену пасту додају се оксиди у зависности од жељене боје и особености. По степену обојености стаклене масе, е. се деле на прозирне, непрозирне и млечне. Пре него што се флукс стави на металну површину, он се меље у млину док не пређе у прах или суспензију на бази воде, да би се прочистио, и тада му се додају други минерали који му дају карактеристике е.

Различите технике које су мајстори користили у историји разликују се углавном у методама припреме површине метала на коју се наноси е. у праху. У антици и средњем веку две методе које су се употребљавале у изради е. су *клоазоне* (*cloisonné*) и *шанлеве* (*champlevé*), како је описано у Теофиловом делу *Schedula diversarum artium* из XI века.

Клоазоне (фр. *cloisonné* – преграда) техника е. означава делимично причвршћивање металних трака на металну подлогу, те испуњавање ћелијастих међупростора е. Сматра се да је настао опонашањем мозаичке декорације, односно разнобојног камења. Танке траке метала се савијају и закривљују, да би по цртежу пратиле декоративан образац, а потом се везују на површину металног предмета, формирајући минијатурне зидове који се спајају, стварајући мале ћелије између себе. Од метала најчешће се користе злато и бакар, ређе сребро. Прах који се ставља

у ћелијасте међупросторе се полако загрева и претвара у флукс, све док у потпуности не прекрије оивичени простор. Након сушења и печења простор са е. се бруси и полира.

У овој техници се у античко време највише израђивао накит, делови одеће и оружје. Најраније примере представљају пронађени прстенови у гробовима микенске културе из XIII века пре н. е. Златно доба клоазоне технике било је између X и XII века, и то најпре на тлу Византијског царства, када се користе тање металне траке, односно оквири који омогућавају комплекснији дизајн са више детаља. Истовремено се у западној Европи, за време владавине Отона II, развијају се самосталне радионице попут Светог Максима у Тријери, Регенсбургу и Есену које израђују реликвијаре, крстове, медаљоне и украсе на крунама по узору на византијске. Тада је настала чувена пала олтара Сен Фоа у Конку, као и делови венецијанског златног олтара Пала д'Оро, рад византијске радионице из 976. године. У XIV веку се ова техника шири и развија у Кини и Јапану, а на тлу Србије у XVI и XVII веку. У Русији је био уобичајен такозвани пучки жичани е.

Данас се разликују две врсте византијског и западноевропског клоазоне е., тзв. пуни или топљени и потонуло истопљени. Прва, старија техника подразумева покривање целокупне златне плоче е. Ивице плоче су изврнуте тако да формирају „резервоар”, док су златне траке спојене тако да формирају клоазоне, где е. покрива целу плочу. У другој, новијој техници део плоче који носи е. је искуцан (иконе светитеља). Жице и е. се додају тако да се његова окосница може видети само на полећини плоче. До прелаза из прве у другу технику долази између 900. и 1000. године на примерима византијског и западноевропског е. Плоче са апостолима које се налазе на круни мађарског краља представљају типичан пример ове прелазне фазе, где је златна основа искуцана, али е. покрива целу плочу, изузев дебљих ивица око фигура и натписа. У X веку се ове технике могу тако комбиновати да две спојене плоче носе две различите технике.

Шанлеве (фр. *champlevé* – поље и *lever* – издићи, издубити) техника е. се израђује тако што се излива у течном стању на храпаву подлогу издубљену у бакру или бронзи тако да издигнута поља нису покривена е., док издубљена јесу. Они делови металне плоче који нису удубљени остају видљиви као оквир за е. и најчешће су позлаћени. Келтски црвени шанлеве уметнут је у бразде урезане у бронзаним копчима и другим предметима. У XII и XIII веку у Тријери и Лиможу се из-



Персонификација Месеца,
емаљ клоазоне (XI век),
Њујорк, Метрополитен музеј



Емаљ, техника клоазоне, Медаљон са Свештим Димитријем који се налазио на оквиру иконе арханђела Гаврила (око 1100), Њујорк, Метрополитен музеј

рађују богато украшени реликвијари и шкриње, крстови, распећа, кадионице, кутије за тамјан, епископски штапови, корице књига и други предмети. У XIV веку се у Италији и Француској развија техника рељефног, односно прозирног е. Међу значајнијим примерима шанлеве технике је олтарски украс у Клостернојбургу који је израдио мајстор Николас из Вердена 1181.

Басијај (фр. *basse* – низак и *taille* – рез, зарез, урезивање) техника е. представља софистицирано проширење технике шанлеве. Она подразумева удубљење које је у плитком рељефу или само гравирано, а бојени е. је провидан, те се види одсјај металне основе рељефа. Ефекат одсјаја зависи од дебљине е., тако да је утисак тродимензионалности и пластичности створен суптилним варијацијама тонских вредности бојеног е. Највише се користио у позном средњем веку до XVII века. Међу примерима истиче се Златни путир (путир Свете Агneze) из XIV века.

Емаљ а жур или *ѿлик а жур* (фр. *à jour* – дан, дневно светло) означава технику е. у хелијама, налик клоазоне техници, која се након печења одваја од металне основе уз помоћ киселине. У питању је прозирни е. код којег се, пошто се маса стврднала, одстрањује метална подлога или се стакласт флуks у капљама улива између металних хелија. Будући крхка, сматра се технички изазовном, али без дуже трајности. Претпоставља се да је ова техника дошла са Истока, и од времена ренесансе се примењивала на територији данашње Русије, Француске, Норвешке и Немачке. Њој је сродна техника *ѿрозирној* е., код којег се на сре-

брну плочу урезају орнаменти или фигурални мотиви. На њих се ставља обојени прозирни флуks, кроз који се види цртеж. Ова техника се развија у Сијени, одакле се у XV веку проширила до обала Рајне и Француске. Међу истакнутијим примерима ове технике је реликвијар катедрале у Орвијету, дело Уголина ди Вијерија (1338). У оквиру ове технике разликује се оријентални е., који је настао је у оквиру Персијског царства у V веку у облику прозирне клоазоне технике. На основу записа путописаца из XVII века, сазнаје се да је најчешће оружје било украшавано овом техником која се израђује на сребрној или белој подлози. По доласку Турака, ова техника се шири ка Европи и северној Африци. Посебно је била заступљена у Индији, у Кашмиру и Турану, али се разликује од персијског е. по боји и дизајну. Мотиви су птице, животиње и сцене лова. У Кини се ова техника развила у време династије Минг и добила је назив шипо или јипо (*jippo*). Данас је средиште њене производње у Пекингу.

Постоје и друге технике е. које нису биле дуго у употреби а јављале су се спорадично, као варијанте и финесе већ постојећих и развијених технике е.

Не зна се тачно време и место настанка е. Претпоставља се да је ова техника почела да се развија још у праисторији, да би се потом проширила на готово све културе антике. Нема доказа да се е. на металној површини употребљавао све до времена владавине Александра Великог у IV веку пре н. е. Египћани су користили технику лепљења и спајања стакла са најчешће лапис лазулијем, али их нису спајали грејањем, као што се то чини у техници емаља. Емаљ се развио на територији Грчке. Декоративна израда е. први пут се јавља у XIII веку пре н. е. Археолог Хајнрих Шлиман је приликом ископавања гробова у Микени на дршкама мачева пронашао украсе од е. Тек са открићем златног скиптра из краљевске гробнице у Курион Калоризици на Кипру из XI века пре н. е. утврђена је употреба правог е. Највероватније је ова техника путем трговине и грчких колонија у Италији доспела у остале крајеве Европе и Азије. Грчки е. подразумевао је танак слој пасте на златној основи уоквирен танком златном жицом. Будући да е. није исте висине као жица, било га је немогуће исполирати. Најчешће је плаве или зелене боје, имитација лапис лазулија и малахита. Касније, Грци су украшавали и мање фигуре, које су служиле као привезак на огрлицама, наруквицама, прстењу, дијадемама, наушницама, да би разбиле монотонију злата.

У западној Европи пронађени су украсни предмети из касног келтског и римско-британског доба. Келтски е. се развио у V веку пре н. е., а први примери се везују за гробнице на територији данашње јужне Немачке и обале реке Рајне. Са келтском инвазијом у III и II веку пре н. е., е. је стигао до данашње Енглеске и Ирске. Емаљ се најчешће комбиновао са коралом, све до III века пре н. е., а осим црвене, користила се зелена, модра а ређе жута боја. Најзаступљенија техника је била *шанлеве* на бронзи, мада се, ређе, употребљавала и *клоазоне* техника, о којој пише Филострат у II веку. Међу значајнијим примерима је коњска орма у е., Ардаг брош у Ирској, из Темзе су извађени бронзани штитови украшени е., као

и ваза из Бартлоу Хилса из Есекса. У Енглеској се е. развио током I века пре н. е., дакле, пре и после римске инвазије. У то време су се највише користиле плава и црвена боја.

Са римским освајањима, производња стакла се проширила до Галије и обала реке Рајне, посредством сиријских мајстора. Они су са собом донели *милефијори* делове, које су користили приликом дувања и моделовања посуђа, али локални мајстори су их усвојили и њима украшавали опрему римских легионара (брошеви, копче за каиш, коњска опрема) у виду цветова и листова. Археолошки остаци ове технике пружају се од Хадријановог зида преко територија данашње Белгије, јужне Русије, Сирије и северне Африке.

Традиција е. на накиту и предметима од метала била је заступљена у данашњем Ирану (III–VI век). Неки научници сматрају да је клоазоне техника пре персијски него византијски проналазак. Ређе се јавља филигрански рад у којем је жица замењивала равне металне траке. Бројни предмети ахеменидске културе пронађени су у гробницама Сузе, и данас се чувају у Британском музеју у Лондону. У време владавине Сасанидске династије у потпуности се усавршила техника клоазонеа, чак и на периферијама царства (пехар Хозро).

Византијски е. доживљава процват између VI и XII века. Метална основа је најчешће била златна, некад сребрна и бакарна. Емаљ се употребљавао на крстовима, реликвијарима, путирима, као и на царским амблемима које је цар користио приликом јавних церемонија. О свему овоме подробно пише цар Константин VII Порфирогенит (913–959). Први сачувани примери датују се у VI век (међу њима се истиче централни панел реликвијара облика триптиха у манастирској цркви Светог Крста у Поатјеу, за који се верује да је био поклон цара Јустина II Свети Радегунди, из 565–575), а остали су сачувани писани подаци о Јустинијановом златном олтару у цркви Свете Софије у Цариграду. Врхунац техника е. доживљава у Византији у X–XI веку, што се може видети на ремек-делу чувене олтарске Пале д'оро, која је пренесена из Цариграда у цркву Светог Марка у Венецији, где се и данас чува. На златној позадини у техници клоазоне налазе се плочице у е. са представама Христа и Светог Марка.

Средњовековна западна Европа је у потпуности прихватила и развила технику е., која се појавила још од времена Гала и касније Меровинга. Најбројнији су сачувани брошеви и копче



Ајосџол, детаљ са ђивота Светог Стефана, емаљ из Лиможа (1160–70), Жимел, црква Сан Перду

за каиш у шанлеве техници у црвеној боји. За време владавине Карла Великог, употреба е. је била најзаступљенија и најбоље је очувана (корице *Линдау јеванђеља*, данас у Морган библиотеци у Њујорку; олтар Аделхаусена у Фрајбургу, Немачка). За време понтификата папе Анастасија (847–855), олтар старе базилике Светог Петра у Риму украшен је е., а у IX веку урађен је Златни олтар цркве Сан Амброђо у Милану у злату и сребру са е. Отонска династија наставља традицију украшавања предмета у е., али највероватније као резултат не само каролиншке ренесансе већ и под јаким византијским утицајем. У време епископа Егберта (977–993), у Триру су настала најзначајнија дела, попут крста за опатицу Матилду, данас у ризници катедрале у Есену. У XII веку центар се премешта у околину Келна, где се украшавају преносиви олтари, реликвијари, крстови, корице за књиге и бројни други предмети. У време када је уметничко стваралаштво углавном било анонимно, сачувала су се имена двојице уметника, Годфрида од Клера и Николаса из Вердена са познатим Клостернојбургом олтаром и олтаром Три краља.

У време готике мајстори су више пажње посвећивали техничким вештинама и декоративним вредностима е., те су развили нову методу клоазоне технике која око 1300. постаје популарна на париском двору. Израђени лакопреносиви богослужбени предмети и предмети личне употребе брзо су се ширили Европом. Међу бројним примерима истиче се медаљон са сценом *Распећа*, који се данас чува у Националној библиотеци у Паризу.

У време касне ренесансе и барока средишта израде е. налазила су се у Лиможу и Венецији. Од XVI до XVIII века у Венецији се праве тањире, посуде и бочице у зеленој и плавој боји, са арабескама злата на површини, док се у Шпанији украшавају посуде, умиваоници од бакра и богослужбени предмети на којима се осећа присуство маварске уметности и традиције. У другој половини XVII и у XVIII веку предмете од е. производе браћа Динглингер из Дрездена, док се у Мађарској и Русији (Фабержеова јаја) развија тзв. *финист* е., који замењује клоазоне технику. Већ у XIX веку техника е. највише се примењује на накиту и богослужбеним предметима, у XX веку у време сецесије и експресионизма у уметничком занату.

ЛИТ.: Speel, E., *Dictionary of Enameling*, Ashgate, 1998; Werge-Hartley, J., *Enameling on Precious Metals*, New York, 2001; Cohen, K. L., *The Art of Fine Enameling*, New York, 2002; Darty, L., *The*

Art of Enameling: Techniques, projects, Inspiration, New York, 2004; Ward, G. W. R., *The Grove Encyclopedia of Materials and Techniques in Art*, Oxford, 2008.

Б. В.

ЕМАНАЦИЈА (лат. *emanatio*, грч. *ἐκλάμψις* – зрачење, исијавање, истицање, произлажење свих ствари из једног) – учење неоплатоничара и гностичара о настанку света по унутрашњој нужности, преливањем Божјег преобиља, које је свој највиши израз добило код неоплатоничара Плотина. Своје учење о е. и о лепом, изложио је у делу *Eneade* по којем сва бића произлазе из једног, и то по хијерархијски одређеном ступњевању ка нижим родовима бивствујућег, а да једно не губи на супстанци. Платинова слика света у потпуности почива на принципу е., где лепота и добро већ леже у том једном, божанском, апсолутном, које еманира у многообличја света.

Развијајући Платонове идеје, Плотин на више места говори о проблему лепог. У разматрањима односа уметности и лепоте, Плотин највише добро први пут описује у терминологији филозофије уметности и то тако да се непосредно схватање једног идентификује са естетским опажањем, у којем сам субјект узима учешћа у највишој лепоти и постаје леп. Под уметношћу Плотин подразумева ликовне уметности и архитектуру, дакле МЕХАНИЧКЕ (в.), а не СЛОБОДНЕ УМЕТНОСТИ (в.), с тим да се између уметничких дела и светске душе поставља лепота саме уметности, јер приказана површина ствари треба да зрачи сијање које јесте сјај унутрашње форме ствари, тј. његова лепота. У сликарству хришћанског света препознају се ова начела и раније, али су тек са Платиновим учењем систематски изложена, доносећи једну нову византијску теорију лепог, која је не само одређивала УМЕТНИЧКО ХТЕЊЕ (в.) средњовековне уметности уопште и византијске уметности посебно, него је и утицала на Николу Кузанског и Марсилија Фичина и његов неоплатонизам, усмеравала уметност новог века и у битном смислу посредовала у разумевању Платоновог учења о идеји. Непосредан утицај Платиновог учења на уметност новог доба у целини, а онда и на уметност модерне посебно, наука о уметности и теорија уметности препознају тамо где се може говорити о сликовној светлости, односно о самосталној вредности боје, пре свега у византијској уметности, а онда и у уметности многих представника модерне, или чак тамо где је реч о плазмичкој уметности. У новој литератури, Платиново учење доводи се у везу и са касним делом Хуга Бала, и то после његовог раскида са ДАДАИЗМОМ (в.).

ЛИТ.: Plotin, *Eneade*, Beograd, 1984; Tuchman, M. (ed.), *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1800–1985*, New York, 1986; Бичков, В. В., *Византијска естетика*, Београд, 1991; Gavrić, Z. (pr.), Erwin Panofsky: *Idea – Prilog istoriji pojma starije teorije umetnosti*, Bogovađa, 1997; Van den Berg, H., *Dada als Emanation des Nichts*, Opladen, 1997. 3. Г.

ЕМОЦИЈА (лат. *ex* – из и *moveo* – покренути, потрести) – у уметности, комплексно питање које се може посматрати са више различитих аспеката, од којих су три основна:

Представа е. у уметности. Ако се изузме осмех грчких архајских скулптура, који је симболичног карактера, у старом веку људске е. нису приказиване у уметности, све до краја класичног грчког раздобља (средина IV века). Хеленистичка епоха, паралелно са својим интересовањем за жанр и историјску актуелност, уводи представљање емотивних стања протагониста тамо где је то тема налагала. У почетку, ради се преваходно о патњи и махом физичком болу, што се јасно уочава на рељефима Пергамског олтара, на статуама Гала у оквиру пергамског тријумфалног споменика посвећеног победи над варварима, као и у скулптуралној групи *Лаокоон*. На неким делима, попут статуа из Танагре, присутне су и друге емоције, ведријег карактера. Римска епоха следила је углавном ова достигнућа на својим историјским рељефима, али и портретима, посебно тзв. „војничких царева” (225–283), где је наглашено осећање забринутости. У стваралаштву средњег века, како у Византији тако и на Западу, приказивање реалних е. се избегавало, јер је концентрација била на уравнотеженој представи светитеља – човеку у телу будућег века у Царству небеском. У време ренесансе Палеолога на истоку (фреске у манастиру Ватопед, почетак XIV века), и у проторенесанси (Ђото), уводе се у значајној мери представе емоција, најчешће бола, и то душевног, у виду сапатништва и саучешћа. Док је ренесанса, у складу са верношћу класичним идеалима, избегавала претерано приказивање е., дотле се оно у маниризму јавља чешће, а у бароку е. доминирају и представљају се у широком распону (од патње и беса до радости и раскалашности, као код Каравађа и Фламанца). Ако је неокласицизам поново поставио е. у други план, дотле је романтизам на њима скоро у потпуности заснован, а њих, поред људи, изражавају чак и животиње. Спектар приказаних е. са свим нијансама јавља се у симболизму, а у модерној уметности

се тежиште са представљања е. преноси на уметника и посматрача.

Емоције које изазива уметничко дело. Узвишеност, страхопоштовање, склад и мир су осећања која су изазивала дела старог века, све до хеленистичког доба. Дивљење, радозналост, запрепашћење, па чак и смех, постају она осећања која уметничка дела треба да пробуде у посматрачу од времена Александра Великог, па до краја Римског царства. Средњовековна уметност, како на Истоку тако и на Западу, имала је за циљ неговање хришћанских врлина, па тиме и одговарајућих е. – смерности, скрушености, богобојажљивости, али и верског заноса и усхићености. Од позне готике, а нарочито ренесансе на Северу, настоји да се појача саосећање верника са мукама Христа и неких светитеља, средствима која су често била екстремна (Гриневалд). Барокна уметност је изазивање осећања код посматрача себи поставила као главни циљ, али је узбуђеност коју су дела изазивала требало да одведе даље, до религиозног заноса. У романтизму су осећања која стваралаштво проузрокује сама себи циљ: дело је успело ако узбуди душу посматрача. На почецима модерне, дадаисти су спектру жељених реакција посматрача додали и збуђеност, а даљи развој уметности током XX века разрађивао је ову, као и многе друге могућности (шок, страх, гађење, смех, иронија, еротско узбуђење, емпатија).

Емоције уметника изражене кроз дело. Све до ренесансе, може се сматрати да уметничка осећања не играју нарочиту улогу у изгледу коначног остварења, али и тада, као у случају Микеланђела, душевни живот уметника утиче на дело, мада посредно. И у бароку, рококоу и неокласицизму, ствараоци не саопштавају своја осећања непосредно, већ се она наслућују и сагледавају кроз саму структуру дела. Од романтизма уметник постаје слободан да директно изрази стање своје душе, сликарским поступком, а често и одабраном темом. Тада се у значајној мери јавља стваралаштво „за своју душу”, као у случају Блејка, *Куће лувоја* Гоје, неких дела Тарнера и Жерикоа. Своје расположење ће најнепосредније изразити експресионисти, по цену деформација и одступања од естетских норми. У савременој уметности, спектар поступака којима уметник излаже своја осећања бескрајно ће се проширити.

ЛИТ.: Hjort, M., Laver, S., *Emotion and the Arts*, Oxford, 1997; Gaut, B., *Art, Emotion and Ethics*, Oxford, 2009; Freeman, D., *Art's Emotions: Ethics, Expression, and Aesthetic Experience*, Montreal, 2012. И. Т.

ЕМПАТИЈА (од грч. *πάθος* – страст, осећање, уосећавање) – термин из области филозофије уметности и етичких учења о алтруизму. Реч *empathes* први пут се јавља код Аристотела, у његовом спису *О души*, а касније код Полибија, Флавија и Плутарха. У енглески језик је, као неологизам, уводи психолог Тичнер, превodeћи немачку реч *Einfühlung* са *empathy*. У филозофији уметности је идеја о е. или уосећавању развијана из метафизичко-естетичких спекулација романтике, за чији начин схватања посматрање природе није било једноставно опажање, већ урањање у ствари, уосећавање у природу. Емпатија је имала важну улогу у преображају естетике од метафизичке у психолошку дисциплину, захваљујући немачким естетичарима и филозофима Ф. Т. Фишеру, Лоцеу и Р. Фишеру, који је термин уосећавање увео у естетику. Значајније прилоге психолошкој анализи појма уосећавање и његовог значаја за естетику дали су и немачки и аустријски филозофи и психолози Зибек, Фолкелт, Витазек, Грос и Гајгер.

Значај уосећавања за подручје свести о другом Ја и знању о другој личности истакао је Липс, прихвативши идеје Р. Фишера. Превodeћи естетички појам уосећавања поново у психологију, он полази од три подручја сазнања: подручје ствари које се појављују телесно, подручје доживљаја, осећаја, жеља и вољних аката, и подручје другог Ја. О стварима око себе сазнајемо преко извора чулног опажања, а о себи самима знамо преко унутрашњег опажања. Постављање основног питања како сазнајемо друго или туђе Ја показује да у средишту тог новог проблема уосећавања не стоји ни онтолошко питање солипсизма, него једино психолошко питање, како сазнајемо о себи туђим личностима и одакле знамо о њима. Основно постављање питања како знамо о туђем Ја у себи укључује три начелно различита питања: шта се дешава са нашом свешћу док сазнајемо о личности другог, и шта доживљамо док стојимо наспрам другог Ја. Друго питање је оно о душевном механизму при сазнавању туђе личности: који се психички процеси покрећу спрам туђе личности, да ли је довољан рекурс на психичке функције асоцијације и репродукције или ту треба увести нове, својствене функције. Треће је питање настанка: како се током индивидуалног развоја одиграва разумевање туђег Ја, који се генетички фактори укључују у те психичке механизме, и како се они изводе из прирођених нагона и инстинкта.

Прихватајући идеје Липса, Фројд је појму уосећавања, развијајући га најпре у својој студији

о досетки и њеном односу према несвесном, дао суштинско место у заснивању односа између пацијента и аналитичара. На ова три питања су у психолошкој и естетичкој литератури давани различити одговори, посебно на питање премештања у личност другог, јер се оно може схватити као констатовање психолошки доживљеног стања ствари, али и као психичка функција о којој се у свести може наћи уношењем у свест другога.

Ова питања постају још сложенија приликом доживљавања уметничког дела јер, поред свести о одређеним формама и бојама у мировању или у покрету, постоји и душевни живот, осећања, афекти и акти воље, али и туђа душевна личност која се крије у телесним формама. Питање на који начин је туђи душевни живот ту за нас, да ли га доживљавамо, да ли је он представљен или иначе другачије дат, као и какав је однос између телесних форми и истог тог израза који се виде на неком човеку у реалном животу. Док у овом другом постоји готово општа сагласност, у случају уметничког дела (Микеланђелов приказ гнева Мојсијевог), одговори су различити. Ако Витазек сматра да је ту јасно представљен гнев Микеланђеловог *Мојсија*, за Фолкелта је реч о естетском опажању, како о представљеном тако и о стварно доживљеном осећају. Према тумачењу Липса, наспрам нас предметно не стоји тај гнев, него смо ми у њему, иако се разлози тога гнева разликују од оних који долазе из стварног живота. У Липсовом тумачењу Гајгер види уплитање психологизма, па, као ученик Хусерла, у њему препознаје темељну тешкоћу: ако Мојсијев гнев треба да буде мој доживљени гнев, а да притом чињенички није мој гнев него гнев представљеног човека, како је могуће да ћу гнев свакако доживети иако га само видим на статуи. Теза о виђењу актуелности оспорава да је у моме доживљају реч о чињеничком двојству између мене и другог човека, већ да се у том потпуном уосећавању доживљај приказује тако да све док живим у том туђем гневу, ту нема ничега двојаког: моје Ја, које се налази на овом месту у простору, у овом телу, и туђе Ја, на другом месту у простору, јесу једно, а тек накнадна рефлексивна предузима раздвајање између мене и туђег Ја. У доживљају ова супротност не опстаје – ја сам у ономе мени туђем, једно сам са њим. Тако је добијен први појам уосећавања, које не значи уосећавати се, већ бити једно онога туђег и властитог Ја.

Најобимнија и најутицајнија расправа о појму уосећавања (1908), која је убрзо добила вредност документа незаобилазног за разумевање уметности уопште, а онда уметности модерне посебно,

результат је историјско-уметничких и теоријских истраживања немачког историчара уметности Ворингера. Он полази од тезе да уметничко дело, као самостални организам, стоји као једнако вредан поред дела природе, и по својој најдубљој унутрашњој суштини без икакве везе са њом. Подвлачећи паралелу између развоја науке о уметности и психологије, он наглашава да је овом теоријом отворио нови правац у схватању уметности, због чега другом издању студије додаје поднаслов *Прилој психологији стила*. Његов рад се у многим тачкама ослања на схватања Ригла о УМЕТНИЧКОМ ХТЕЊУ (в.), које казује да се стилска својства минулих епоха могу свести не на умеће које недостаје, него на свагда другачије усмерено хтење. Оно се код Ворингера дели на два пола, на нагон за уосећавање и нагон за апстракцију. Овај други нагон стоји на почетку сваке уметности и код извесних народа високо-развијених култура и даље остаје доминантан док, на пример код Ирца и других западних народа, постепено слаби и уступа место нагону за уосећавање. Естетици Липса, која полази само од једног пола – уосећавања, Ворингер супротставља теорију која полази од два пола – уосећавања и апстракције, уздижући их до принципа сваке уметности.

ЛИТ.: Geiger, M., *Über das Wesen und die Bedeutung der Einfühlung*, München, 1911; Lipps, T., *Ästhetik*, Leipzig, 1920; Frojd, S., *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom*, Novi Sad, 1969; Gavrić, Z. (прir. i прев.), *Wilhelm Worringer: apstrakcija i uosećavanje*, Bogovađa, 1996; Hofmann, W., *Grundlagen der modernen Kunst: eine Einführung in ihre symbolischen Formen*, Stuttgart, 1996. 3. Г.

ЕМПОРА (нем. *empore* – горе) – бочне галерије издигнуте над бродовима у тробродним базиликама тако што су уграђене у зид или се ослањају на стубове. То је одвојени простор са балустрадама или парапетом, отворен према главном броду или хору, често са низом стубова са луковима.

Првобитно је служила као издвојено место за жене, а тек касније за дворане. Емпора је настала у доба источњачког схватања о потреби одвајања женских од мушких верника у хришћанским црквама, синагогама и џамијама. Постојала је у базиликама, у византијским црквама и у црквама каролиншког доба. Најстарије е. налазе се у базиликама, византијским црквама (црква Сан Витале у Равени, око 547). Значајан развој достиже у ранороманском раздобљу у Француској (Нормандија, XIV век), одакле је прешла у Енглеску. Проширена је у романици Рајнске области и Ломбардије.



Емпора, Солун, црква Светог Димитрија

Отварајући масивне зидове, антиципира будуће грађевинске принципе готике у којој је отворена трибуна, често као трифорнијум изнад бочних бродова, што је један од карактеристичних елемената. У готичким и барокним црквама на пространој е., обично изнад улаза, налазе се оргуље и место за црквени хор. М. Н.

ЕМУЛЗИЈА (лат. *emulgere* – измусти, исушити, а односи се на млеко као природну емулзију) – смеша две стабилне, несмешљиве течности (две фазе – уљане и водене), при чему је једна течност распоређена у другој у облику капи. Течност присутна у облику капи назива се дисперзна или диспергована фаза (унутрашња или распршена), док се течност у којој су капи распоређене назива континуална фаза (спољна или оматајућа). Емулзије су нестабилне смеше, које теже да се раздвоје на првобитне компоненте. Да би остале стабилне, потребан је емулгатор који једну супстанцу распршује у другој у облику ситних капљица. На тај начин настаје стабилна смеша, која задржава у себи индивидуална својства обе компоненте, чинећи при томе везно средство засебних могућности. Од количинског односа ове две фазе зависи и карактер емулзије. Могућа су два типа е.: тип У/В (уље у води), тј. е. органске течности у води или воденој отопини, и тип В/У (вода у уљу), тј. е. воде или водене отопине у органској течности. Емулзиони системи могу да буду течне конзистенције – е. и получврсте конзистенције – кремови (емулзоиди). Користе се као везива за пигменте у сликарству.

Емулзија *вештачка* представља смешу воде и синтетичких, акрилних смола од којих се праве боје раствориве у води, које после сушења постају водоотпорне.

Емулзија *воштањана* настаје смешом пчелињег воска и воде као основних компоненти, којима се додаје, у зависности од рецепта, амонијум-

-карбонат, жуманце, туткало или венецијански терпентин. Воштаном е. сликани су и чувени фајумски портрети.

Емулзија ѓумијева настаје као смеша воде и водене отопине екскрета разних врста дрвећа (шљиве, трешње, бадема, брескве), мада је највише коришћена отопина гуме једне врсте акације која расте у Судану и Сенегалу, тзв. арапска гума (кордофан и сенегал врста). Мешањем гумијеве е. са пигментима (уз додатак меда ради еластичности и ричинусовог уља ради одржавања влажности) настају тзв. акварел боје.

Емулзија јајчана настаје као смеша воде и свежег жуманцета кокошијег јајета које је извађено из жуманцетове опне. У размери 1:1 представља основни рецепт за справљање такозване јајчане темпере. У ову смешу се може додати и неки конзерванс, као и одређени део уља, чиме јајчана е. (у зависности од количине уља) прелази у јајчано-уљану е. и по својствима се приближава уљаној боји.

Емулзија казеинска настаје отопином казеина у води, уз додатак амонијака ради боље растворљивости. Њеним мешањем са пигментом настаје тзв. казеинска темпера, изузетно добрих карактеристика, али водонепорна, те је потребно лакирати је после сушења.

Емулзија ѓирородна је комбинација различитих липофилних и хидрофилних материја, као што су млеко, биљни сокови (латекс), јаје, итд.

Емулзија ѓујќкална настаје као смеша водене отопине глутенског везива са додатком уља или воштанога сапуна или без њега. Туткално везиво без липофилног додатка даје блед, сув, бојени премаз јер је туткало слаб емулгатор. У сврху побољшавања еластичности бојеног слоја и интензитета обојености, овој отопини се додаје снажнији емулгатор, као што је воштани сапун или арапска гума.

Емулзија уљана је смеша воде и максималне количине уља коју е. може да прими без разграђивања на хидрофилне и липофилне компоненте. Ова е. може да се користи уместо медијума за разређивање уљане боје. В. Л.

ЕНГЛЕСКИ ВРТ – парк чији су се форма и стил развили у Енглеској XVIII века, настао је као свесно супротстављање тада доминантном француском барокном врту и његовим геометријски егзактним формама.

Енглески историчар, пејзажни архитекта и песник Џозеф Спенс овај појам дефинише као „сликарску галерију под слободним небом”, што упућује на идилично пејзажно сликарство XVII века и његове главне представнике Николу

Пусена и Клода Лорена. Тако се е. в. посматра као одраз потраге за изгубљеним рајем и визијом о хуманом и слободном друштву.

Посматрајући појаву е. в. у контексту друштвеног развоја почетком XVIII века, његовим идејним творцем сматра се филозоф морала Шафтсбери. Он интерпретира природу као извор етичке моћи, што пред уметност вртова поставља нове захтеве дијаметрално супротне њеном отуђеном схватању у бароку. Крут и формалан, подређен архитектури, те као такав израз владавине човека над природом, барокни врт се критикује као симбол политичког притиска и самовоље апсолутистичког владара.

Нови правац развоја кренуо је путем раздвајања уметности врта од архитектуре. Грађевине и скулптуре су постале засебни елементи у једној сликовито аранжираној вртној сцени. Настала је чисто декоративна архитектура као штафаж и носач штимунга у пејзажу. У екстремним случајевима подизана су утврђења само као димензионалне фасаде или мостићи преко којих се није могло прећи. Притом су кориштени различити стилови у истом простору – класичне форме према Паладију, готичке рушевине зидина и капеле, турске џамије, римске руине и кинеске пагоде. Тиме је требало да се произведе атмосфера и утисак који није било могуће постићи самом природом. У последњој трећини XVIII века врт је био комплексно уметничко дело које је у себе укључило и више уметничких грана.

Прве личности које су своје велике земљишне поседе око Лондона уредиле у новом стилу били су опозициони племићи, песници и политичари слободних убеђења почетком XVIII века. Многи од њих су били чланови масонских ложа,

Енглески врт



које се оснивају од 1717. Први е. в. били су намењени само за веома образовану и слободоумну елиту, а тек средином XVIII века постају доступни за ширу јавност.

Први врт у енглеском стилу, данас непостојећи, врт песника Александара Поупа, настао је 1718. у близини Лондона. Током XVIII века е. в. је прошао кроз више стилских фаза, проширивши се изван граница Енглеске у Француску и Немачку, где је добио и своје модалитете.

ЛИТ.: Buttler, von A., *Der Landschaftsgarten*, Köln, 1989. М. В. Л.

ЕНГЛЕСКО ЦРВЕНА – чист оксид гвожђа, добија се из руде хематит (Fe_2O_3), познатом у свим цивилизацијама и епохама. Помиње га још Теофраст 325. год. пре н. е., описујући га као минерал „црвен као крв”, по чему је и добио име. Енглеско црвена се добија калцинирањем муља ($Fe_2O_3 + CaCO_3$) који настаје таложењем приликом производње стипсе или из остатка код прерађивања доксита. Вештачки добијен пигмент добијен је лабораторијским путем током XVIII века, откада се назива марс црвена. Пигмент е. ц. је фини прах грубљег зрна који се добро трве, али је постојан. Једна врста овог пигмента присутна је у тзв. јерменском болусу, који се користи као подлога за полирану позлату. В. Л.

ЕНГОБА (фр. *en* – у, на, за и *gobert* – гутати, прогутати, хватати) – један од поступака декорације керамике бојењем; означава и одговарајући слој и тако обојену керамику. Обрада површине керамичког предмета се изводи пластичним обликовањем површине и коришћењем боја. У зависности од фазе у којој се боја наноси, разликује се: бојење сирових предмета (употреба обојених маса, е. и сликање тзв. шликером), украшавање печених неглазираних предмета (подглазурне боје или глазури) и украшавање глазираних предмета (надглазурне боје, племенити метали, листери). Сирови предмети могу да се боје техником е. наношењем танког слоја беле или обојене керамичке масе. Енгобе су по саставу водене суспензије глине и разликују се од глазура, које су блиске стаклу, мада им се е. по саставу могу да приближе. Беле е. се често наносе у унутрашњост посуде. Свака е. се наноси на предмете четком, умакањем или помоћу шприца. Техника *pâte sur pâte* припада е. и потиче из мануфактуре порцелана Севр крај Париза. Енгоба не мора да буде изведена по читавој површини предмета, а може и да се комбинује са ЗГРАФИТО (в.) техником. Она је или последњи

слој на керамичком предмету, или превучена потпуно или делимично транспарентном глазуром. Поступак е. је чест у посудној керамици, али и у индустријској производњи.

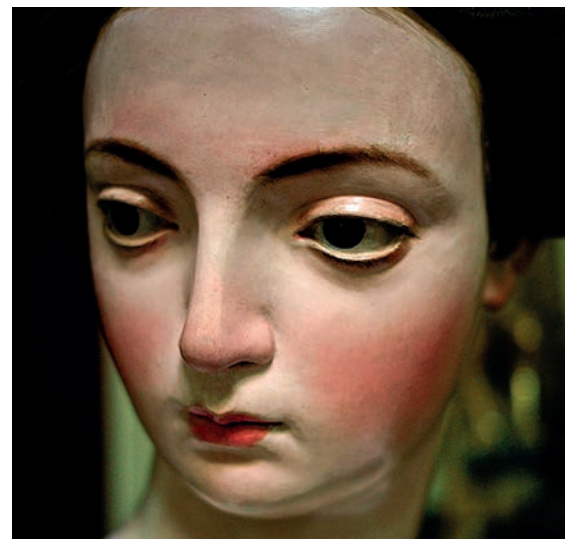
ЛИТ.: Libšer, I., Vilert, F., *Tehnologija keramike*, Beograd, 1989; Kiš, Š., *Tehnologija umetničke keramike*, Beograd, 2001. М. Куш.

ЕНДОНАРТЕКС – в. ПРИПРАТА

ЕНКАРНАДО (шп. *carne* – месо, тело) – поступак бојења и осликавања откривених делова људског тела на шпанској барокној скулптури у дрвету. Специјализовани мајстор-сликар за израду е. назива се *енкарнадор*, који бојењу косе, браде, обрва и инкарната приступа тек пошто скулптор заврши клесање скулптуре. Циљ *енкарнадора* је да постигне такав степен веризма



А. Кано, *Агам*, бојено дрво (1666)



А. Кано, *Ева*, бојено дрво (1666)

и уверљивости у приказивању мишића, вена, ожиљака, рана, модрица, угрушака и капи крви, суза или зноја, да њихове представе изгледају као живе. Техника уметања стаклића за представљање очију и рожнатих материја за предавање зуба и ноката спадала је у надлежност скулптора-клесара. Током последње четвртине XVI века у Шпанији је био популаран тзв. *а њу-лименто* (полирани) е., који је откривеним деловима тела давао утисак емајлираног порцулана. У XVII веку, захваљујући најпознатијем *енкарнадору*, шпанском сликару Ф. Паћеку, почиње да се израђује и да преовлађује *маи-енкарнадо*. На изради бојених скулптура у овом периоду скулптори и сликари сарађују у паровима (Ф. Паћеко боји скулптуре Х. Мартинеза Монтаньеса, Д. Валентин Диаз полихромира скулптуре Г. Фернандеза), а веома ретко скулптор сам боји своје статуе (Х. де Мора). Веризам скулптура израђених у техници е. достиже врхунац у приказима мучења и смрти Христа и светитеља, патње и бола Богородице на ретаблима и процесуалној скулптури.

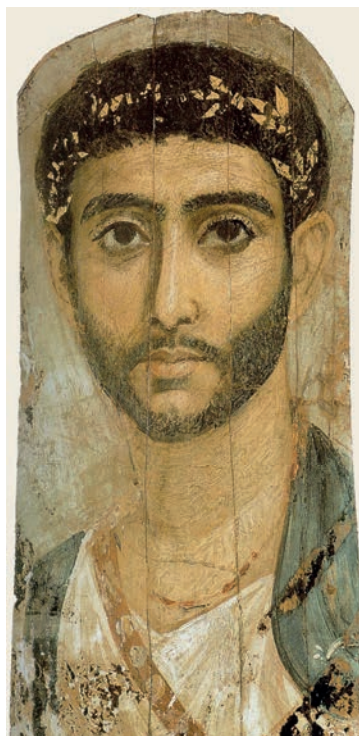
Љ. С.

ЕНКАУСТИКА (грч. *ἐγκαίειν* – палити, грејати) – античка техника сликања пчелињим воском. Измрвљене боје, пигменти, мешају се са растопљеним воском и у житком стању наносе на дрвену плочу, зид или платно уз помоћ четкице или угрејане бронзане лопатице. Када се боје осуше и очврсну, оне задржавају трајан сјај и

постају отпорне на влагу. Енкаустика представља једну од најстаријих сликарских техника, али са још увек непознатим детаљима поступка сликања будући да је напуштена у VI веку. Данас се ретко употребљава, и то у врло модификованом облику.

Техника е. била је позната у древној Египту, одакле се раширила на територију Грчке и Рима. О њој се највише сазнаје на основу дела *Познавање природе* Плинија Старијег (I век). Пчелињи восак се дуго и у више наврата кувао на 60–100 °C у раствору морске воде и соде како би се очистио од свих сувишних и непотребних састојака и нечистоћа. Добијена смеша била је знатно гушћи и чвршћи восак, који би се спајао са пигментима и наносио на подлогу такође препарирану воском. Мат-слика се глачала ткањем док се не би постигао сјај.

Посебно су значајни такозвани фајумски портрети пронађени на саркофазима са мумијама у Ел Фајуму у Египту, рађени од I до IV века н. е. Портрети су сликани на дрвеним подлогама, а потом везивани за мумије у знак сећања на преминулог и преноса у загробни живот. Восак их је очувао у готово неизмењеном стању. У питању су реалистични портрети преминулих, обично насликани фронтално и допојасно. Боје су веома јарке, а потези четком широки и слободни, скоро импресионистички. На неким местима су употребљени златни листићи да би се представио венац или накит. Фајумски пор-



Фајумски портрети

трети откривају познавање људске анатомије и вештину представљања реалистичког изгледа уз помоћ светла и сенке, што даје утисак тродимензионалности.

Осим на фајумским портретима, техника е. примењивана је повремено и у средњем веку приликом сликања икона. Техника је оживела у делима америчких сликара XX века попут Џ. Цоунса, Т. Шермана, М. Перлмана, Д. Ривере. ЛИТ.: Stavitsky, G., *Waxing Poetic: Encaustic Art in America*, Rutgers University Press, 1999; Doxiadis, E., *The Mysterious Fayum Portraits: Faces from Ancient Egypt*, London, 2000. Б. В.

ЕНКОЛПИОН (грч. *έν* – на и *κόλλος* – груди, недра) – предмет ношен на прсима, окачен око врата, који је садржао неку реликвију или је био украшен представом са хришћанском тематиком. У ужем смислу, нагрудни крст реликвијар, у којем се чува честица Часног крста или делови моштију неког светитеља. Ипак, у е. су могле бити похрањене и друге реликвије за које се веровало да имају божанску моћ, попут комадића метеорита.

Будући да су били намењени за чување реликвија, које су се најчешће набављале приликом ходочашћа, претпоставља се да су е. настали у Светој земљи. Иако се јављају још током касноантичког раздобља, највише су коришћени између XI и XIII века. Два основна типа е. су византијски, које одликују равно изведене ивице кракова, и староруски е., са заобљеним крајевима кракова. У оба случаја, на њима се на аверсу најчешће налазила представа Распећа, а на реверсу лик Богородице, док се представе светитеља и светих ратника јављају нешто ређе.

Осим што је указивао на дубину верских опредељења, е. је представљао и велику драгоценост, нарочито за световне и црквене погла-

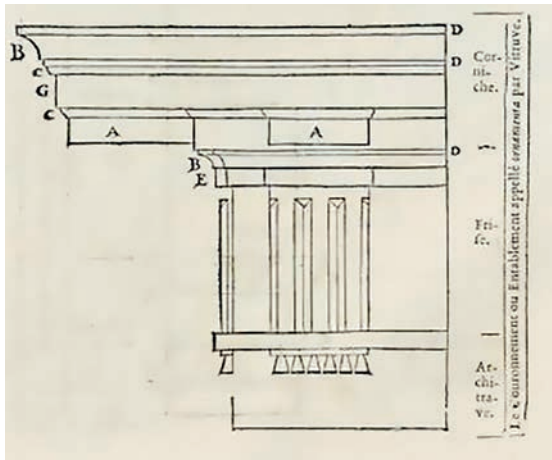
варе западне Европе, који их нису могли лако набавити путем ходочашћа. Они су их добијали као дарове од византијских посланстава. Енколпиони начињени од бронзе имали су функцију предмета личне побожности, док су примерци начињени од племенитих метала представљали свештеничке или владарске инсигније. Тако су византијски императори све до 1204. чували и носили нагрудни крст, за који се веровало да је припадао Константину Великом. Слична пракса забележена је у средњовековној Србији, Бугарској и у Русији.

ЛИТ.: Staecker, J., *Rex regnum et Dominum dominorum. Die wikingerzeitlichen Kreuz- und Kreuzifixanhänger als Ausdruck der Mission in Altdänemark und Schweden*, Stockholm, 1999; Корзухина, Г. Ф., Пескова, А. А., *Древнерусские энколпионы: найрудные кресты-реликвиарии XI–XII вв.*, Санкт Петербург, 2003; Pitarakis, B., *Les Croix-reliquaires pectorales byzantines en bronze*, Paris, 2006; Дончева-Петкова, Л., *Средновековни крстове-енколпиони оџ България (IX–XIV в.)*, София, 2011. П. Ш.

ЕНТАБЛАТУРА (лат. *in* – на и *tabulatum* – спрат) – трабеација или главни венац, архитектонски склоп настао у антици, типичан за објекте са архитравном конструкцијом. Лежи хоризонтално на стубовима између капитела и крова, односно забата, по обиму зграде, и по правилу се састоји из архитрава, фриза и венца. Може да буде и на спољашњем зиду без стубова или са пиластрима, по целом обиму зграде или само на главној фасади. Понекад се јавља и изнад врата и прозора, као декоративан елемент. Архитрав или епистил је најнижи сегмент е., настао као носећа хоризонтална греда ослоњена на стубове. Фриз је средњи сегмент, који у развијеној форми има првенствено естетску улогу. На врху овог склопа, а испод крова или забата, налази се венац или корниш. Сматра се да е. представља окамењени одраз раније дрвене конструкције, мада је готово извесно да се не ради о непосредној транспозицији. Један је од основних елемената класичне архитектуре, од античке грчке и римске, преко ренесансне и неокласицистичке, до историцистичке. Слични архитектонски склопови, произашли из архитравне конструкције, постоје и у прехеленским егејским цивилизацијама Крита, Микене и Мале Азије, а постоји и египатска е. која се од класичне разликује по томе што нема фриз, већ само архитрав и венац. Ентаблатуре трема Ерехтејона на атинском Акропољу, коју носе



Енколпион с локалитета Рас–Трговиште (крај XV – почетак XVI века), Нови Пазар, Музеј Рас



Ентаблатура, илустрација из Витрувијевих *Десећ књиџа о архитектури*

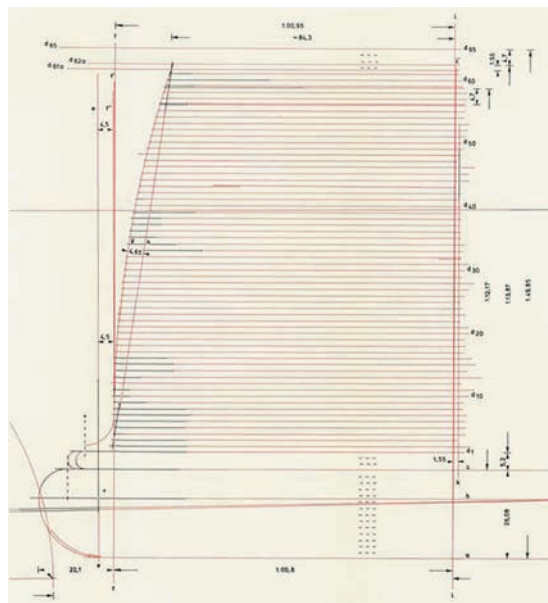
каријатиде, као и неки раније настали јонски храмови, такође немају фриз. Класични стилски редови имају е. различитих карактеристика, по којима се, као и по стубовима, могу препознати. Пропорције појединих елемената е. одређују се, према Витрувију, у функцији модула – (полу)пречника базе стуба, и у зависности од висине стуба, што је принцип који прихватају и у својим трактатима разрађују и архитекти ренесансе (Алберти, Серлио, Паладио). Овако ригидна правила пропорционисања нису постојала у античкој грчкој архитектури, где су одступања била дозвољена у циљу постизања хармоничне целине. Карактеристичан пример је проблем угла дорског фриза, који су стари Грци решавали смањивањем размака између угаоних стубова, а Витрувије отварањем фриза увођењем угаоне полуметопе. За разлику од античке грчке, у античкој римској и ренесансној архитектури однос е. и висине стуба је, по правилу, исти за све стилске редове те виткији стубови носе вишу и тежу конструкцију ентаблатуре. Грчка е. се разликује и по томе што је препуштена преко горњег пречника стуба, док је римска и ренесансна тангирају. Ентаблатура постоји и у традиционалној индијској архитектури и назива се *џрасџара*.

ЛИТ.: Alberti, L. B., *De re aedificatoria libri X*, Firenze, 1485; Serlio S., *Trattato di architettura*, Libro IV, Venetia, 1537; Palladio, A., *I quattro libri dell'architettura*, Venetia, 1570; Vitruvius Pollio, M., *Deset knjiga o arhitekturi (De architectura libri decem)*, Sarajevo, 1990; Samerson, Dž., *Klasični jezik arhitekture*, Beograd, 2004; Barletta, B., *The Greek Entablature and Wooden Antecedents, Koine: Mediterranean Studies in Honor of R. Ross Holloway*, Oxford, 2009.

Б. Ман.

ЕНТАЗИС (грч. *ἐντασις* – напрегнутост, затегнутост) – конвексна вертикална закривљеност контуре стуба у античкој грчкој и класичној архитектури, као једно од неколико коришћених одступања од привидне геометријске правилности (хоризонталности, вертикалности, ортогоналности) и уједначености свих грађевинских елемената. Ентазис није примењиван на свим стубовима (источни трем Ерехтејона); негде је невидљив голим оком (северни трем Ерехтејона, где је одступање од праве линије свега 6 mm), а негде веома снажно изражен (храмови у Пестуму). Видљивији је на стубовима раног дорског стилског реда (в. ДОРСКИ СТИЛ), посебно у грчким храмовима на територији данашње Италије. Иако је његово постојање било познато из писаних извора, он је на античким стубовима у Грчкој примећен тек почетком XIX века, након чега су спроведена прва мерења, а први опсежан приказ и тумачења даје Пенроуз 1851. године. Геометријски облик е., као и место највећег задебљања стуба, нису свуда исти. Код Грка је контура стуба најчешће целом дужином закривљена, са највећим одступањем од праве линије на 1/3 или 2/5 висине, с тим да на том месту стуб није шири него у базису, док је нпр. етрурски стуб, пронађен у Помпеју, најшири у средини. Код Римљана, доња трећина стуба може бити права, а кривина почиње тек изнад тога, што карактерише и неке хеленистичке и ренесансне стубове.

Најстарији сачувани извор у којем се помиње е. су Витрувијевих *Десећ књиџа о архитектури*, где се указује на његову примену ради постизања бољег естетског ефекта. Витрувије га на-



Ентазис, цртеж пренет са храма у Дидими

жива додатком (лат. *adiectio*) и упућује читаоца на илустровану формулу за конструкцију е. на крају књиге која није сачувана. Бројни ренесансни аутори покушавали су да реконструишу Витрувијев метод, или су давали сопствена решења (Алберти, Фра Ђокондо, Серлио, Вињола, Паладио). Оригинални, радни цртежи е. са градилишта пронађени су у XX веку на зиду Аполоновог храма у Дидими и на још неким локалитетима, али њихове конструкције нису увек исте.

Примена е. објашњава се потребом да се исправи оптичка варка конкавности контура, односно сужавања у средини високих стубова. Међутим, како је е. на неким стубовима видљив голим оком и веома наглашен, док је на другима једва мерљив, могуће је да није коришћен само за исправљање оптичких илузија, већ и из неких других естетских или инжењерских разлога.

ЛИТ.: Penrose, F. C., *An Investigation of the Principles of Athenian Architecture*, London, 1851; Goodyear, W. H., *Greek Refinements*, New Haven, 1912; Haselberger, L., (ed.), *Appearance and Essence: Refinements of Classical Architecture – Curvature*, Philadelphia, 1999.

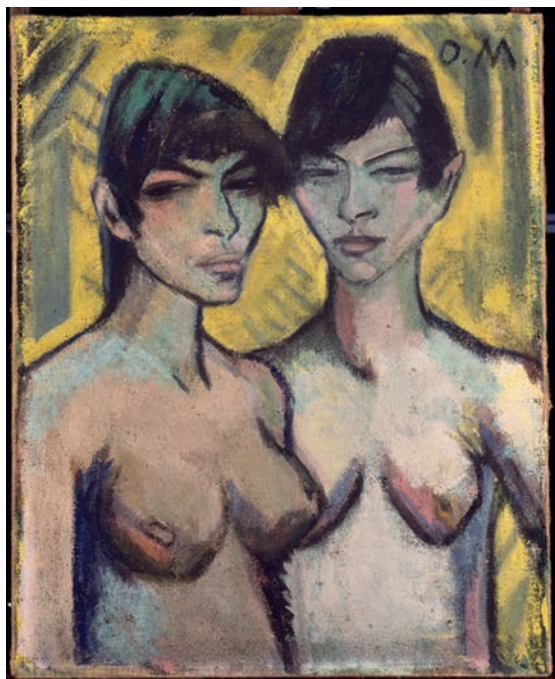
Б. Ман.

ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ (нем. *Entartete Kunst* – изопачена, дегенерисана уметност) – увредљив израз који је прихватио нацистички режим у Немачкој за пропагандну изложбу под тим називом, отворену у Минхену 19. јула 1937, са делима окарактерисаним да вређају немачка осећања. Ова оптужба и пресуда нацистичког режима обухватала је готово целокупну немачку мо-

дерну уметност, али и дела многих познатих уметника изван Немачке. Потпуни списак дела е. к. конфискованих током 1937. и 1938. чува се у лондонском Викторија и Алберт музеју и обухвата више од 16 000 уметничких дела. Сам термин у немачку језичку културу улази крајем XIX века, нарочито после објављивања књиге Макса Нордауа *Entartung* (1892), у којој је овај физичар и циониста изложио своју критику европске цивилизације, посебно брзе урбанизације и „изопачене уметности”, посебно симболизма и прерафаелита.

Идеолошки и политички пројекат прогона и уништења уметничких дела модерне отворен је још 1927, оснивањем Национал-социјалистичког друштва за немачку културу, чији је програм био да заустави тзв. корумпиране уметности, унапређење односа између уметности и германске расе и борба против „изопачене” уметности, односећи се првествено на „јеврејску” или „бољшевичку”. Иако су, од 112 уметника чија су дела била показана и проказана на тој изложби, само њих шесторица били Јевреји, за Хитлера је то била прилика да оптужи Јевреје за пропаст уметности и подвуче значај „чисто немачке уметности”. Одлука о томе која ће уметничка дела бити атрибуисана као „изопачена” зависила је, пре свега, од Адолфа Хитлера. На отварању изложбе, Хитлер је одржао говор у којем је модерну уметност проказао као „привремену”, у супротности са „реалношћу” чиме врше криминалне радње (приказујући небо, на пример, у неким другим бојама, а не у плавој). Тај говор био је припремљен под утицајем Паула Шулце-Наумбурга и његове идеје да су уметности класичне Грчке и средњег века извори пожељне „аријевске уметности”. Овај архитекта и сликар био је познат по расним теоријама против модерне уметности и архитектуре, а за „здраву” уметност, верну безвременим идеалима класичне лепоте, у књизи *Умјености и раса* (1928).

На изложби је приказано 650 дела, већином неурамљених и груписаних по критеријумима пропаганде и идеолошких циљева. Поред сваког од њих налазила се картица са објашњењем зашто је оно неприхватљиво за немачку уметност, са пратећим графитима и ругалачким слоганима о тим делима. Изложба је била смештена на два нивоа. У првом простору, на спрату, била су изложена дела Емила Нолдеа, који је био заступљен са највећим бројем радова, затим дела Макса Бекмана и Карла Шмит-Ротлуфа. У другом простору сва изложена дела била су од



О. Милер, *Два женска полуакти*, уље на платну (око 1919), Келн, Музеј Лудвиг



М. Бекман, *Оглазак*, уље на платну (1932–35), Њујорк, МОМА

јеврејских аутора, Марка Шагала, Лудвига Мајднера, Јанкела Адлера, Ханса Фајбуша и Герта Волхајма, а уместо слике, исказ Курта Ајзнера: „Уметник мора као уметник бити анархиста.“ У трећем простору била су изложена дела Макса Ернста, Ернста Лудвига Кирхнера, Ота Дикса, Макса Пехштајна, Курта Швитерса, Паула Клеа, и два издања часописа *Дада*. На зиду били су „насликани“ увећани детаљи са слика Василија Кандинског, а уместо слике, исказ Георга Гроса: „Узмите даду озбиљно – исплати се!“ За четврти простор била су изабрана дела Ериха Хекела и Оскара Кокошке, а за пети, на чијем је једном зиду стајао слоган: „Лудило постаје метод“, између осталих, седам степенасто постављених слика В. Кандинског, о којима није дат ниједан податак, као и седам ведута Л. Фајнингера, као и слике Е. В. Наја. О радовима изложеним у шестом простору, међу њима Л. Коринта и Ф. Марка, готово потпуно недостају подаци о уметницима; њихова имена су најпре написана на зиду, а потом премазана бојом. На вратима седмог простора, биле су исписане речи из Хитлерове декларације о владавини: „Сад нам, немачки народе, дај време од четири године, а онда нам суди и пресуђуј!“ а у простору су била изложена дела, између осталих, П. Биндела и Е. Шарфа. У два простора у приземљу били су изложени акварели, графике, књиге и скулптуре, у првом радови Е. Л. Кирхнера и О. Шлемера и књига Г. Бена *Умешности и моћ*, а у другом, радови

А. Јављенског, О. Кокошке и Е. Нолдеа. Основна концепција ове изложбе била је да подвуче и пропагира национал-социјалистичко радикално одбацивање модерне уметности, чији су ствараоци нападани због њиховог „марксистичког“ или „пацифистичког“ погледа на свет. Изложбу је до њеног затварања, новембра исте године, према званичним подацима, посетило преко два милиона људи. Као наставак овог пропагандног пројекта, организована је путујућа изложба, под истим називом, приказана у Берлину, Лајпцигу, Дизелдорфу, Салцбургу и Хамбургу (1938–41). Од конфискованих дела „дегенерисане уметности“ 5 000 било је спаљено 20. марта 1939; многа дела склоњена су по немачким музејима у депое и магацине, како би избегла уништитељску помаму нациста, или су их откупљивали музеји и колекционари изван Немачке. У даље пропа-



Пропагандни листић за изложбу Ентартете Кунст (1938)

гандне ефекте ових изложби спада и то да музеји у САД, у време тзв. изолационистичке политике, готово да нису своје збирке обогаћивали делима модерне уметности.

ЛИТ.: Grosshans, H., *Hitler and the Artists*, New York, 1983; Schuster P.-K. (Hrsg.), *Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“: Die Kunststadt München, 1937*, München, 1987; Stephanie, B. (ed.), *„Degenerate Art“: the Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, New York, 1991; Birmerle, J., *Entartete Kunst: Geschichte und Gegenwart einer Ausstellung*, Oldenburg, 1992; Геј, П. *Вајмарска култура*, Београд, 1998; Evans, R. J., *The Coming of the Third Reich*, London, 2004.

3. Г.

ЕНТЕРИЈЕР (лат. *interior* – унутарњи) – унутрашњост неке грађевине, здања или објекта јавне или приватне намене. Почевши од XIX века користи се да означи унутрашњост једне грађевине или здања. Иако релативно новији израз, човеков опстанак, цивилизован живот и процват културе омогућавају управо ентеријери. Мнезиклес (437. год. пре н. е.) реализује северно крило Пропилеја Акропоља, асиметрично у односу на јужно, увећано првим наменским простором осмишљеним за излагање слика, пинакотеком. Ремек-дело архитекте Андреа Паладија, прво нововековно покривено позориште – Театро Олимпико у Виченци (1580–85), реализовано је са перспективно конципираним ренесансним декором Винченца Скамоција. Ентеријери се развијају и профилишу развојем градова и урбанитета.

Развој појма е., у новије, савремено доба укључује и значење УНУТРАШЊЕ АРХИТЕКТУРЕ (в). Она се може односити на уметност и науку пројектовања ентеријера, праксу архитектата-ентеријериста коју одређује низ синхронизованих професионалних услуга у пројектовању, обликовању и реализацији, означава општи појам везан за унутрашњост зграде или објекта, као и уметнички или технички правац пројектантских приступа и метода конципирања и изградње ентеријера. Ентеријер може бити у склопу новопроектваног архитектонског објекта или целине, те у том смислу интегрални део архитектуре, дело истог аутора или ауторског тима. У савременој пракси, е. је чешће део захвата обнове, реконструкције или рестаурације, па ће слобода у пројектовању новог е. умногом зависити од тога да ли је објекат приватни, јавног карактера или је део културног наслеђа.

Будући да је специфичан огранак архитектуре, е. подлеже и читавом низу припадајућих ограничења, од диспозиције и оријентације до делимичне стилске условљености. Начелно, е. преузима и укупна формална и материјална обележја архитектуре, почевши од обликовно-функционалних, конструктивних и аспеката финалне материјализације, преко идентитетских и естетских – композиционо-пропорцијских, светлосних, валерско-колористичких, амбијенталних и психолошких – све до еколошких одлика. Ентеријер се тако јавља у виду примарног обликовања, било на класичним или на принципима еколошке одрживости, реконструкције, ревитализације, пренамене, адаптације, редизајна, суштинског осавремењивања и делимичне еколошке преоријентације ентеријера. Сваки од ових е. праваца захтева избор посебних концептуалних стратегија, уз примену одговарајућих режима и уређаја (обједињена контрола и подешавања климатизације, расвета, видео-надзор и безбедносни системи), специфичне гаме завршних облога и материјала, асортимана типологије и врсте осветљења и расветних тела, уградног и слободног намештаја, те других елемената визуелног вокабулара путем којих је синхронно оркестриран, а потом и реализован.

Посебност е. јесте у томе да је он својеврстан финални производ. Као завршна позиција, е. захтева потпуну усаглашеност свих учесника, пре свега разнородних инжењерско-пројектантских профила, а потом у извођењу и разних занатских умећа. Прецизност е. пројектне документације је милиметарска, за разлику од архитектонских цртежа који допуштају и центиметар-два одступања.

Обележје савремених е. је најшира стилска заступљеност у домену становања и растући утицај информационих технологија у начину организовања простора. У приватно-јавном домену пословних е., захтеви функционалности и репрезентативности могу чак заменити приоритете; ентеријери образовних и здравствених установа посебно су осетљиви у зависности од њиховог основног профила и регионалног значаја. Ентеријери јавних институција третирају се у распону од државне администрације, научних установа, најмодернијих опсерваторија, до свемирских лансирних центара. Индустијски е. су специфични и зависни од производних сектора, од рударско-металуршких, погона аутомобилске, авио и друге индустрије, бродоградилшта, нафтних платформи, до нуклеарних постројења. Ентеријери војних објеката постају све више део

најстроже кодификованих правилника. Ентеријери институција културе (библиотеке, музеји, галерије, позоришта, концертне дворане, опере) представљају такође посебне области е. захтева, како за запослене и учеснике тако и за кориснике и публику. Поседна проблематика су е. спортских дворана и рекреативних центара, као и угоститељских и туристичких објеката. Ту су још и трговинско-услужни е. и е. намењени саобраћају, од бензинских пумпи преко аутобуских и железничких станица до аеродромских објеката. Према данашњем растућем опсегу специјализовања, као и развоја нових области знања и деловања, најгачнија подела е. је на оне релативно слободнијег програма и на оне за које је потребно детаљно оперативно познавање производног процеса.

Модерни е. су и весници и пратиоци модернизације архитектуре у ширем склопу модерног начина живота и рада. Најзначајнији претеча модернизма, архитект Виоле-ле-Дик, уз импресиван архитектонски, остварио је и значајан теоријски опус. Својом обимним двотомним делом од двадесет *Разговора о архитџекџури* (1863), утемељио је теоријски могућности нових развојних праваца архитектуре и ентеријера.

Конвенционалним приступом, архитектуру је могуће раздвојити на спољашњи и унутрашњи део, односно на екстеријер насупрот ентеријеру. Адолф Лос је сложеност и плуралитет феномена просторних искустава сажео у концепт рамплана (Raumplan), стварања простора. Као вид живота у кући, сматрао је е. искључивим одразом посебности породичног живота, дакле самих укућана. Функционално и волуметријски брижљиво компонујући просторе својих прочишћених објеката и кубично компактних кућа, које је у кључу радикалног естетског пуризма пројектовао почетком ХХ века, Лос се и писаном речју и делом жестоко борио оспоравајући сваку пренаглашену изражајност архитектуре.

Дуалитет у подели архитектуре на споља и унутра, екстеријер и е. није увек ни приметан нити сасвим тачан. Понегде код историјских, а готово подразумевано у савременим концептима, долази до претапања и преклапања са различитим одељцима здања, чиме е. проширује свој обухват чак и на оне сегменте простора који, остајући функционално-композиционо у склопу целине, физички могу бити делом или потпуно и изван очекивана четири зида – хол, галерија, рампа, врт, двориште, степениште, тераса, пасарела, базен, фонтана, атријум. Модерна архитектура инсистирала је на што већем прожимању,



А. Паладио, *Олимпијско театро* (1580–85), Вићенца

заправо контрапункт-дијалогу спољних и унутрашњих просторних планова, уобличавајући нов концепт текућег простора, како у све разноврснијем спектру јавних објеката, почевши од пионирске идеје и реализације Немачког павиљона у Барселони (1929) Лудвига Миса ван дер Роа, тако и у пројектовању најприватније намене стана или куће, попут поетизоване визије Френка Лојд Рајта у *Кући на водопаду* (1935). Модерни е. тиме добијају функционално, идентитетски и естетски готово равноправан значај са дотад неприкосновеним спољашњим доменом, да би та тенденција у савременом свету довела чак до својеврсне преваге важности е., будући да човек данашњице на планетарном нивоу постаје све више биће затворених простора.

За разлику од не увек важеће дихотомије и разврставања архитектуре на споља или унутра, сам е. у смислу архитектуре унутрашњих простора историјски уочљиво подлеже подели на јавни и приватни домен, који тежи да достигне узоре постављене у јавности, и то почевши од египатске храмовне и некрополске архитектуре до критских палата Кнососа, Фестоса, Малије и Санторинија, где је забележен први заокрет у историји од монументално-сакралне ка јавно-приватној сфери. На контрапункту превласти класичне архитектуре насупрот њеном лику и наличју у е., осцилираће и златни векови хеленске антике, потом хеленистике, римског периода, средњег века, нововековља и модерних времена. Пранастанак е. указује се већ појавом пећинског сликарства, о чему сведоче локалитети Француске – пећине Шове (37–33. миленијум

пре н. е.) и двоструко млађе налазиште Ласкоа, затим шпанске Алтамире с краја старијег палеолита, праисторијске франко-кантабријске уметности. Било да се пиктуралне представе на њиховим зидовима, сводовима, галеријама и ходницима тумаче као претече гигантских прозора, у вечитој човековој тежњи спознаје природе, или као призив ониричних призора, било да су настале у ритуалне сврхе или као прве сценографије-одрази празбирки сазнања, већ је, иако праархитектура, и прва концептуална уметност ентеријера. У осликаним култним, природним аулама планинских масива очуван је сâм ембрион архитектуре кроз тежњу заједнице за достизањем вишег смисла. Евидентно, најзначајнија област интерполације хуманог отиска у природни локалитет извире из унутрашњости, па се с правом поставља питање није ли порекло саме архитектуре у ентеријеру.

ЛИТ.: Вентури, Р., *Сложеносићи и њиховивречносићи у архитџектури*, Београд, 1966; Vanham, R., *The Architecture of the Well-tempered Environment*, Chicago, 1969; Фремpton, К., *Модерна архитџектура: критичка историја*, Београд, 1980; Heijnen, H., *Architecture and Modernity*, Cambridge, Massachusetts, 1999. А. М.

ЕНТРОПИЈА (грч. *ἐντροπή* – обрт ка унутра) – појам који је у науку 1854. увео немачки математичар и физичар Р. Ј. Е. Клаузијус, формулишући закон да „топлота никад не може сама од себе прећи из ниже у вишу температуру”, који је по њему добио назив „Клаузијусов принцип”. Према II закону термодинамике, *e*. је величина стања која у једном затвореном систему расте све док не достигне максималну вредност; ова вредност равнотеже одговара неком стању система са највећим молекуларним нередом, па се на разлику од овога стања равнотеже може гледати као на меру реда који постоји у том систему. По статистичком тумачењу овога појма, које је увео аустријски физичар Л. Болцман, *e*. је и мера за вероватноћу појављивања стања реда и стања нереди. Највећу вероватноћу имају стања максималног нереди (максималне ентропије), док стања која су повезана са изградњом неког стања реда, дакле, са смањењем *e*., имају компаративно мању вероватноћу. Сродна значењу овом појму је *e*. информације, која представља меру за неодређеност у неком систему неопходну да би његово стање било потпуно описано. Овај концепт *e*. развио је амерички математичар и криптограф К. Шенон, примењујући га у анализи литерарне продукције. Његова истра-



Ц. Полок, *Број 5*, акрилик на платну (1948), Њујорк, МОМА

живања је проширио немачки физичар В. Фукс у својим квантитативним анализама језика и књижевних текстова, утемељивши квантитативну науку о књижевности и уводећи појам *e*. у естетику као квантитативну меру за стилске карактеристике.

Покушај спајања теорије информација и естетике уводи амерички математичар Г. Д. Биркоф. Он сматра да естетско осећање код опажања објеката одређују величине које именује као ред, комплексност и сразмера. Тиме се, уз помоћ појма *e*., у естетици и теорији уметности отвара питање могућности да се осећање лепог и уметности, на било који начин, схвати *квантитативно*. На однос између термодинамичке *e*. и естетског процеса у филозофији уметности први је указао немачки филозоф М. Бензе, заснивајући своју рационалну или екзактну естетику на темељним истраживањима и разрадама Биркофових радова, како би показао могућности препознавања математичког духа у књижевности и уметности. У естетском процесу, из хаоса случајног распореда знаков-

них елемената, с опадањем е., настаје знаковни ред. Тиме се пред естетику поставља задатак да разматра два гранична случаја: ред (у којем понављање постаје максимално, а комплексност минимална) и хаос (у којем понављање постаје минимално, а комплексност максимална). Према увиду Р. Арнхајма, сви аналитички методи и теорије е., које за полазиште узимају овај термодинамички појам, колико год били револуционарни, пате од основног недостатка да се не баве структуром. Он указује на темељну разлику између теорије информација и начела е., која се састоји у томе што је стварни предмет теорија информација појединачни распоред и вероватноћа догађаја у њему, док се теорија е. уопште не бави вероватноћом сукцесија те врсте, већ поделом врста предмета у датом уређењу. Позивајући се на запажање В. Келера, једног од утемељивача теорије гешталта (*Gestalttheorie*), да се структурни видови пораста е. најлакше превиђају када се, зарад научне подесности, усредсређује на хомогена стања, он на примерима из молекуларне физике показује да молекуларне честице никад нису независне једне од других, баш као што су пигменти боја на сликама Ц. Полока структурно распоређени контролисаним уметниковим осећањима, иако приказују њихову нехотимичну расподелу на платну. И Ж. Арп је улагао много труда да би на својим сликама достигао структурна уређења, иако је заправо експериментисао са случајношћу.

ЛИТ.: Bense, M., *Raum und Ich: Eine Philosophie über den Raum*, Berlin, 1934; Arnheim, R., *Entropy and Art: An Essay on Disorder and Order*, Berkeley – Los Angeles – London, 1971; Bense, M., *Estetika*, Rijeka, 1978; Gavrić, Z. (прir.): *Robert Smithson: izbor tekstova*, Beograd, 1983; Hobbs, R., *Robert Smithson: Retrospektivni pregled*, Beograd, 1983; Cramer, F., Kaempfer, W., *Die Natur der Schönheit: Zur Dynamik der schönen Formen*, Frankfurt a. M., 1992. 3. Г.

ЕНОФИЛАДА (фр. *enfilade* – ред, низ) – архитектонска композиција основе у виду низа просторија поређаних и повезаних вратима дуж заједничке осе. У архитектонској терминологији е. почиње да се користи у Француској током XVII века, где има значење низа зграда. У најширем смислу, е. је низ просторних целина повезаних међусобно пролазима нанизаним дуж исте осе. Енфиладе се срећу у палатама, стамбеним кућама и већим апартманима, као и у јавним објектима као што су музеји и галерије.

Осовинско повезивање простора практиковано је још у антици. Често је имало церемонијалну сврху или је било у функцији постизања монументалности. У Хадријановој вили у Тиволију (II век) било је просторија са вратима поређаним у енфиладу. У ренесансној Италији, са појавом нових композиционих поступака у односу на средњовековни период и напретком конструктивних решења, архитекте почињу да користе принцип низања просторија и пролаза. У Папској палати у Ватикану, апартман папе Александра VI Борџије (крај XV века) и Рафелових станова изнад њега (почетак XVI века) имају просторије са вратима поређаним у низу, уз спољашњи зид. Паладио, који је истраживао и познавао архитектуру Хадријанове виле, пројектује низове просторија у својим палатама и вилама, ређајући дуж осе не само врата, већ и прозоре, повезујући на тај начин објекат са пејзажом.

У француској архитектури класичног периода, е. је незаменљива при пројектовању апартмана у стамбеним зградама и палатама, у складу са естетским назорима и етикецијом епохе. Најрепрезентативнији пример је Версајски дворца, где су мали и велики краљев и краљичин апартман, које су пројектовали Ле Роа и Ле Во, организовани ређањем просторија и врата у низу. Енфилада

Енфилада, Версај



је у палатама тога доба постала неизоставна због протокола и етикеције, представљајући својом организацијом простора симбол хијерархијског устројства државе. Кретање посетилаца кроз низ соба, од улазног хола до места на коме су дочекивани и примани, указивало је на њихов статус, јер се крај е. налазио у краљевој, односно, домаћиновој соби. У једноставним апартманима типичним за епоху, е. најчешће повезује улазни хол – салу, предсобље, собу, кабинет и гардеробу, што омогућује постепен улазак гостију из јавног простора у интимније делове стана.

Енфилада је моћно средство архитектонске организације простора, јер усмерава поглед и пажњу, даје осећај величине и величанствености објекта и пружа представу о богатству власника. Отварањем дубоких перспектива, сагледавањем простора у дубину једним погледом, али и постепеним откривањем појединих целина у секвенцама, током кретања и преласка из једне просторије у другу, динамизује се доживљај простора. Код оваквог распореда, наглашена је градација приватности и интимности, естетских и чулних утисака, као и статуса у друштвеној хијерархији. Енфилада има и негативна својства, као што су могућа појава монотоније и недостатак приватности при коришћењу пролазних просторија, што је било посебно изражено у мањим апартманима. Временом је овај принцип организације стамбеног простора готово напуштен, а у одређеној мери је задржан у пројектовању јавних грађевина, посебно са изложбеном наменом (доградња Националне галерије у Лондону Вентурија и Скот Браунове из 1991. и Бескрајна палата у Милану бироа ОМА/АМО из 2015).

ЛИТ.: Palladio, A., *I Quattro libri dell'architettura*, Venetia, 1570; Daviler, A. C., *Cours d'architecture*, Paris, 1691; Volpini, S., *Description of the Borgia apartments restored in the Vatican palace*, Rome, 1897; Baillie, H. M., „Etiquette and the Planning of State Apartments in Baroque Palaces”, *Archeologia*, CI (1967); Lucan, J., *Composition, non-composition: architecture et theories XIXe-XXe siècles*, Lausanne, 2009; Bédard, J-F., „Beds and Thrones: the Reform of Aulic Space in late Eighteenth-Century France”, *Journal of Art Historiography*, 9 (2013). Б. Ман.

ЕНФОРМЕЛ (фр. *informel* – неформалан, без форме; *l'art informel* – неформална уметност) – покрет у уметности који се у историјском контексту појавио у Европи (Француска, Каталонија, Италија, Немачка, Бенелукс), обухватајући апстрактне и гестуалне тенденције као што су лирска апстракција, ташизам, матиеризам, спацијализам,



Ж. Дибифе, *D' hôtel nuancé d'abricot*, уље на платну (1947), Париз, Национални музеј модерне уметности

које међусобно утичу једна на другу, затим групе Кобра и Гутаи, а у Америци апстрактни експресионизам, тј. акционо сликарство, као и у Аргентини. Настао после Другог светског рата, е. је реакција на до тада невиђена разарања, жртве, хаос, анархију, деструкцију свега постојећег, од материјалних до емотивних и психолошких вредности. Реч је колико о сликарском толико и о ширем уметничком и културном феномену (филозофија и књижевност егзистенцијализма, театар апсурда, музика). Хронолошки оквир ове појаве креће се од 1945. до 1960. Енформел није стил, јер нема манифест ни програм, нити општи формални израз, већ се ради о заједничком погледу на свет према песимизму, отуђењу, хладном рату, скупу различитих појава које повезује одбацивање традиције и класичног, отварајући форму ка апстракцији, акцији и слободном гесту. Материја је остављена у необрађеном стању, гест је импулсиван, а знак је без значења, као чисто постојање бића.

Сам назив е., употребио је 1951. Мишел Тапије за изложбу *Signifiants de l'Informel* у студију Факети у Паризу, где су излагали Фотрије, Дибифе, Мишо, Матје, Риопел и Серпан. Изложба је остала без текстуалног објашњења, намерно стварајући појмовну и значењску збрку својом унутрашњом контрадикторношћу, и отварајући велике полемике у критици и теорији питањем

да ли се ради о „неоформљеном” или о „неозначавајућем”. Развој расправа само је продубио проблем, те су препознате како сличности тако и разлике у приступима, из чега су проистекле бројне потподеле – сликарство акције (Х. Розенберг), ар отр (М. Тапије), лирска апстракција (П. Рестани), ташизам (П. Геген), ар бру (Ж. Касу), l'abstraction brossée (К. Гринберг), апстрактни експресионизам (Х. Рид).

Жорж Матје је одбацио ову општу пометњу и осмислио своју ембриологију знакова ради утемељивања теоријских питања морфологије, 1951. Уметност је овде схваћена као језик, а целокупна историја уметности као циклично мењање знакова кроз шест фаза: истраживање, оваплоћење, формализам, барок, деструкција и енформел. Реч је о развојном процесу, од стварања структуре и значења преко академског формализма и деформације до разарања знакова, и на крају, до е., фазе знака без значења. Природу е. објашњава као трансценденцију незнакова која води уобличавању неоформљеног. Стога је е. и последњи стадијум једног, али и почетни стадијум новог циклуса, дијалектички стварајући нову структуру знакова.

Е. се у критици и теорији сматра стањем кризе уметности, у оквирима европске традиције, где се уметност схвата као облик сазнања. После страховитих ратних разарања, веза човека-уметника са друштвом се распала, психосоцијални контекст је разорен, а уметник остаје у апсурдној ситуацији изолације, изгубљене везе са реалношћу, те отпада и потреба за формом, а када је форма одбачена, остаје само чиста материја, чин сликања и егзистенција. Метафорички, укида се разлика између уметности и живота и обједињује унутрашње стање уметника са физичким чином сликања. Методолошки, енформелисти су се служили дрипингом (в. АКЦИОНО СЛИКАРСТВО), калиграфијом и слојевитим слагањем структура. Сам чин сликања је брз и аутоматски (мада различит од рационалног, Бретоновог аутоматизма надреализма), без планске самоконтроле, и делује као енергетско пражњење. Слика представља место сликања, спонтани, привилеговани тренутак, када и где уметник открива сам себе и своју експресивност у потпуно апстрактној естетици.

Личност уметника изједначава се у е. са његовом уметношћу, из чега произлази нова слобода, без класичних вредности и без света реалног. Лишен идеје мењања света, усамљени уметник издвајао је себе из света и од своје уметности стварао свет за себе, свој свет. Буквални ауто-



В. Ш. Волс, *Композиција V*, цртеж (1946), Париз, Национални музеј модерне уметности

матизам довео је до коришћења новог ликовног медија – тела сликара, од филозофије тела до естетике распадања. Као теоријска основа епохе енформела служила је књига Мерло-Понтија *Феноменологија перцепције* (1945), где аутор расправља о идентификацији личности са телом као условом егзистенције. Тело добија своју централну улогу и у авангардној драми (Бекет), док сам чин сликања стиче елементе представе, нарочито у психичком аутоматизму естетике



Ж. Матје, *Матје из Алзаса* уге у ојашу Ремзи, уље на платну (1951), приватна збирка

Б. Филиповић Фило,
Без назива, уље на платну
(1959), Београд,
Колекција Вујичић



акције и брзине (Полок). Протагонисти првог таласа е. јесу Волс и Полок, док су представници другог таласа А. Бури, А. Тапиес, Саура и Фелито.

У Америци се затиче супротна друштвена ситуација од оне у Европи после Другог светског рата; економија је у успону, док је америчка уметничка сцена у процвату, посредством најбољих избеглих европских уметника прихватила идеје авангарде. Сродност духу е. представљају истовремено акционо сликарство и АПСТРАКТНИ ЕКСПРЕСИОНИЗАМ (в.) у Америци (Де Кунинг, Франц Клајн, Марк Ротко, Клифорд Стил, Барнет Њуман), са Полоком као главним представником, и његовом аутоматском акцијом сликања, која му је, по сопственим речима, омогућавала да дословно уђе у слику. Радио је на огромним димензијама платна положеног на тло, техником капања боје (дрипинга), одбацивши традиционалне сликарске алате и користећи штапове, ножеве и зидарски алат. Имао је значајан утицај првенствено на америчко сликарство свога времена.

Азгер Јорн, оснивач групе КОБРА (в.), истиче неопходност споја психичког аутоматизма са физичким аутоматизмом, из чега произлази физички рукопис који се остварује употребом свога или туђег тела, што је била метафора о великом распадању, без наде и радости. Пошто је у е. материја постала физичка замена за тело, она је и тело само, ван времена и историје, али набијено животом и енергијом. Ради се о преображају тела у материју, где се губи идентитет, а

материја се распада и себе укида, што представља метафизички обрт енформела.

Нова феноменологија акта сликања сачињена је од три повезана дела – брзине стварања, одсуства размишљања и подсвесне концентрације, што се повезује са методологијама надреализма, популарисањем психоанализе и зен-будизма, чија је филозофија извршила велики утицај на уметност запада, нарочито лирску апстракцију (в. АПСТРАКЦИЈА, ЛИРСКА). Та повезаност нарочито се истиче у новом схватању светлости, без физичког извора, већ стварањем психичког осветљења, као стања самога сликара, и то искуством просветљења, у зен-филозофији познатом као сатори. Паралелно, и е. уметник тежи новом сагледавању стварности, суштине материје и обухватности њене реалности. Пошто е. нема конструктивне циљеве, у западној цивилизацији посматра се као уметност деструкције и ништавила; док се са тачке гледишта зена, смисао преокреће, те у зен филозофији живот без циља постаје суштинска тема уметности, изражавајући понирање у стање самог уметника. Тако и е. слика или сликање поседују свој иманентни циљ, директан контакт са стањем духа уметника, самог његовог бића, који иде из човека, у зену, а из слике у е., стварајући унутрашњи додир. Постоји сродност са суми сликарством (Јапан, XVIII век) које је садржано у концентрисаној, спонтаној акцији надахнућа, независно од свести и логике уметника.

У Немачкој ову тенденцију представљају групе Зен 49, група 53, Шпур и Вир, али и уметници

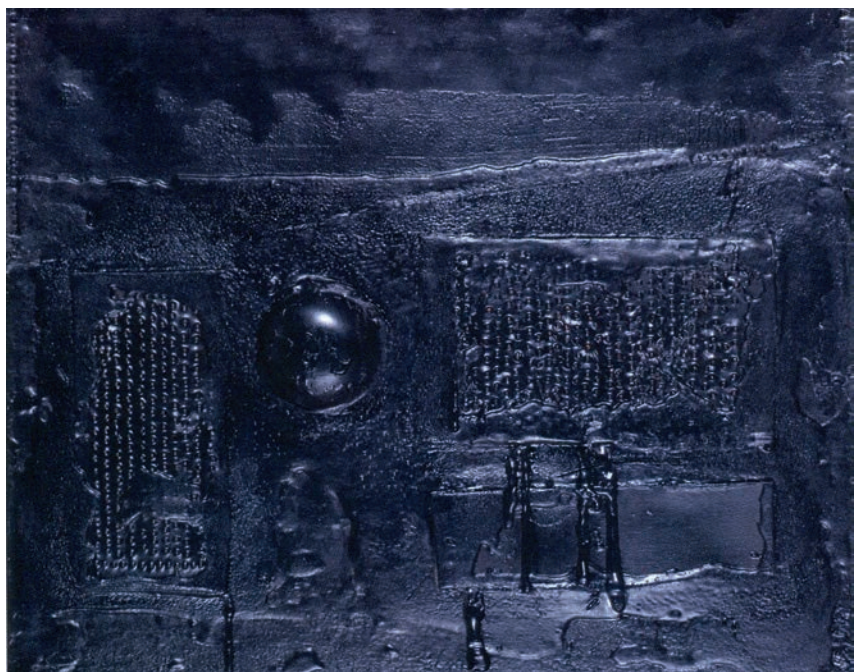
Карл Ото Гец, Бернард Шулце, Ото Грајс и Хајнс Кројц. У Шпанији је, на основу сродног односа према стварности основана група ЕЛ ПАСО (в.) 1957 (Маноло, Миљарес, Фејито, Виола, Саура, Каногар, Серано, Лопез). У Аргентини такође постоји читав е. покрет (Кембл, Велс, Греко, Пикјарели, Маза, Олга Лопез, Товас, фотограф Роажер), који се појављују на двема изложбама 1959. Покрет гутаи (1954, Осака, Јапан) у Европи је подржао Мишел Тапије, са протагонистима Јошихара, Ширага, Шимамото, који се својим радикалним идејама тела и материје повезују са енформелом.

Овај покрет је био својеврстан повратак слици, реакција на геометријску апстракцију и њен „терор“, али је стога морао и да се ослободи основних чинилаца геометријске слике – чисте форме и чисте боје. Реч је о сукобу два филозофска погледа на свет, духа и материје. Ослањајући се на модерну науку која је откривала материју света, е. је откривао унутрашњу структуру материје слике и њене законитости. Метаморфоза тела у материју, као замену за тело, доводи до изгубљеног идентитета, уз самоукидање у обртну апсурда. Уметници е. су у слику почели да уграђују комаде материје из реалног света (дрво, метал, стакло) који се додају пигментима. Концепција слике као материје ствара се изван идеја илузионизма, нпр. волумена и перспективе, композиције и форме. На е. слици материја и дух се спајају у неограниченом, метафизичком простору. Више од сликарског правца, е. је схватање света, те праву критичку рецепцију и доживљава тек накнадно, када је уметничка средина била у стању да прихвати нови начин комуникативности слике.

Београдски е. развијао се у исто време када и на Западу, и то у смеру истраживања монохромних структура материје, по чему је био ближи Тапиесу и Фотријеу него Полоку и Матјеу, будући да је реч о о чистом истраживању материје (В. Божичковић, М. Поповић, В. Тодоровић). Друга његова посебност јесте склоност ка монохромији, претварање слојевитих структура у знак, као и жеља да се опстане у домену сликарства. Београдски е. формирао се као покрет са изложбама, критикама и својом поетиком у седмој деценији ХХ века (осим неколико е. слика насталих у периоду 1957–59). У Београду се е. појавио 1959, када на сцени није било геометријске апстракције. Реч је о аутохтоним сликама Бранка Протића, насталим мимо западних утицаја (као и Ж. Турински и З. Павловић), које су представљале спонтану реакцију на

доминацију естетизма педесетих као званичне државне идеологије (али и на општи традиционализам српске сцене), што је омогућило повезивање са актуелним тенденцијама у Европи. Били су то пасивна побуна, морални протест, опредељење за антислику у новој визији света, који су се ширили на област изван ликовног, на општу социјалну кризу, тј. на први талас отуђења у социјализму. Београдски е. се определио за поетику материје а не за поетику акције или геста, јер је раслојавање структура материје био превасходно етички чин, са новим поретком вредности и новом визијом света. У београдском е. препознају се истраживање и успон (1959–63) и маниризам и опадање (1964–71). На Првом бијеналу младих у Паризу из Југославије су учествовали Ордан Петлевски, Лазар Возаревић, Јосип Ваништа и др. Са текстом Лазара Трифуновића, *Модерни најнатурализам* (НИН, 1960) почиње стварање поетике е. на београдској сцени, чиме се мења и став уметника према уметности. Први протагонисти отварају самосталне изложбе и учествују на новој годишњој манифестацији *Окћобарски салон* (С. Гарашанин, К. Брадић, Л. Возаревић), потом на Првом тријеналу, Ријечком салону, где се успоставља право место е. у односу на апстрактно сликарство, академизам, традицију и стране утицаје. Прва заједничка изложба е. у Београду одржана је у Галерији Културног центра, са делима на поду и плафону, неформалним текстом који је личио на манифест, са терминима „славље материје“ и „духовна песма простора“. Појављује се

Л. Возаревић, *Без назива*, метал и туткало на платну (1961), Београд, Колекција Вујичић





Л. Возаревић, *Без назива*,
комбинована техника (око
1964), Београд, Колекција
Вујићић

све јача конфронтација е. са осталим покретима на сцени, нарочито са *Медиалом*.

Методолошки, у београдском е. препознају се три приступа: цурење ликвида, спаљивање материје и концентрација слојева. Ради се о експерименту са материјом, а не о техници асамблажа, који ствара привидну пиктуралност до апсурда, метафори отуђености. У односу на савременике, провокација је била потпуна. Укидањем форме први пут је у српском сликарству заиста раскинуто са традицијом и то посредством сликарске материје, те се у критици сматра да је е. значајнији као општа појава него као појединачни допринос. Енформел се сматра првим модерним покретом у српском сликарству. Током осамдесетих и деведесетих год. XX века развија се обнова е., тзв. **НОВИ ЕНФОРМЕЛ** (в.). Војвођански е. или сликарство материје спонтано се појављује у Новом Саду (Јожеф Ач и Богданка Познановић) и у Суботици (Пал Петрик) почетком шездесетих, и бави се појмовима метафизичког простора, натурализма материје или фактуре ткива. У Загребу се, око 1960, формира несемантички и антиестетски е. (И. Гатин, В. Кристл, М. Јевшовар, Ђ. Сецер). Е. Фелер је радио најдрастичнија е. дела, најчешће црне површине наглашеног рељефа, бавећи се самим чином егзистенције и комбинујући несликарске материјале са пигментом, монохроматске површине и наносе аморфне пасте рељефне површине. Радикалност приступа резултирала је непривањем и маргинализацијом од стране

актуелне критике, без разумевања свести о обухватној аутономији слике, те је критичка рецепција и историзација наступила истовремено, тек пар деценија касније.

Под овим појмом подразумевају се све апстрактне сликарске праксе после Другог светског рата у Европи, као пандан истовременом америчком апстрактном сликарству.

ЛИТ.: Тарије, М., *Un art autre où il agit de nouveaux dévidages du réel*, Paris, 1952; Тарије, М., *Pollock*, Paris, 1952; Chipp, Н. В., *Theories of Modern Art: a source book by artists and critics*, Berkeley, 1968; Suzuki, D. Т. – From, Е., *Zen budizam i psihoanaliza*, Beograd, 1964 (Njujork, 1960); Denegri, J., *Informel 1956–1962*, Zagreb, 1977; Merleau-Ponty, М., *Fenomenologija percepcije*, Sarajevo, 1978; Trifunović, L., *Enformel u Beogradu*, Beograd, 1982.

Ж. Г.

ЕНЦИКЛОПЕДИЈА (грч. *έν* – у, *κύκλος* – круг, кружни, општи и *παιδεία* – образовање) – прегледно излагање наука и уметности у целини или само одређених грана и области. Обрађује се у органској вези, систематично или по азбучном реду. Првобитно је означавала круг припремних и општенаучних предмета с којима се треба упознати пре почетка стручног образовања за позив у животу, представљајући заокружену целину општег научног образовања.

Издавачи и сарадници велике француске е. (*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*) били су *енциклопедисти* Даламбер, Дидро, Русо, Монтескје, Волтер, Холбах и многи други умни људи из друге половине XVIII века. Ова е. требало је да постане основа рационалног и свеобухватног погледа на свет, нека врста „просветитељског апсолутизма” у циљу научног прогреса и друштвеног препорода. Вођен идејом апсолутног духа, почетком XIX века, Хегел објављује своју велику *Енциклопедију филозофских наука* из три дела (логика, филозофија природе и филозофија духа). Касније се појављује велики број различитих е. које, због огромног проширења научних знања и чињеница, све чешће покривају само одређене области.

Данас се амбиције појединца своде на што више знања, али само из једног круга интересовања. Тако се опште основе све више губе, а круг е. знања све више смањује. Психолошка истраживања убедљиво показују да су опште основе у високој позитивној корелацији са успехом у специфичној делатности. Такође, ове опште основе су веома значајне и за стабилност личности, осећање сигурности, њену комуникативност и

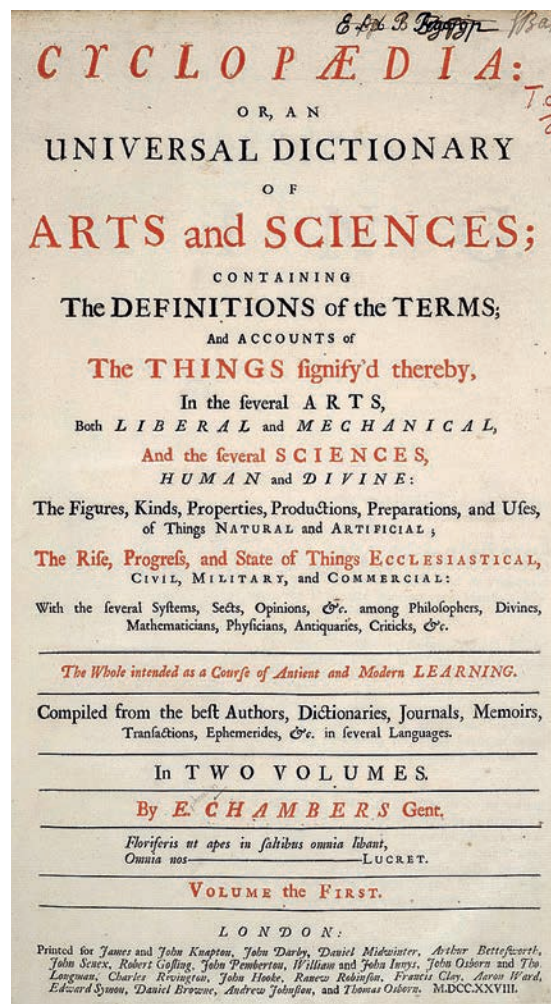
ментално здравље. Лексикони и речници појмова из разних области постају све траженија литература. У њима се добијају брзе и сажете информације са којима се надограђује недостатак е. знања. Утврђено је да квалитет општег образовања мање зависи од броја информација, а више од познавања већег броја општих принципа који се могу конкретизовати и примењивати у свакој области. Без способности трансфера општих принципа на конкретну област, они остају у сфери апстрактног и немају битног значаја за сналажење у области науке, уметности и животу. Способност трансфера општих знања може се, као и свака друга, вежбањем развијати.

Почеци рада на е. сежу у античко доба. Платонов ученик Спеусип се у IV веку пре н. е. бавио евидентирањем и сабирањем знања, а код Римљана – Марко Теренције Варон (I век пре н. е.), Памфил из Александрије (I век) и Плиније Старији, који је у I веку саставио дело *Historia naturalis* у 37 књига, једну од најстаријих енциклопедија које су сачуване до модерних времена. У средњем веку су се енциклопедијском раду посветили Исидор Севиљски (VII век), Храбан Маур (IX век), Винсент из Бовеа (*Speculum maius*, завршено 1244). *Суда* (Σούδα) наслов је византијске енциклопедије из X века која садржи око 30 000 одредница. Бројна средњовековна дела припадају исламском културном кругу, као што су списи Ибн Сине (Авицена) *Велика филозофска енциклопедија* или *Медицински канон* из XI века.

У XVII веку се из различитих речника развијају идеје о модерној енциклопедији, коначно уобличене у XVIII веку у виду штампаних, широко коришћених и систематизованих сума знања опште намене. Нарочито је било велико политичко и културно дејство дела Дидроа и Даламбера *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1772). У Лондону се 1728. појавила двотомна Чејмберсова *Cyclopaedia* – универзални речник уметности и науке, који је утицао на касније дело француских енциклопедиста. У Енглеској је 1771. изашло прво издање *Енциклопедије Британике*, док и у Немачкој, у истом веку, траје нарочито снажан развој енциклопедистике. У XIX веку, Пјер Ларус у Француској оснива издавачку кућу (1852), која ће убрзо постати чувена по референтним делима. Другу половину XX века је обележио развој специјализованих енциклопедија које се баве уским областима знања, а крајем истог века се појављују издања искључиво у електронском облику (*Енкарџиа* компаније Мајкрософт, 1993).

Године 2001. покренута је *Википедија*, пројекат слободне енциклопедије на интернету коју „свако може да уређује”.

На нашим просторима, *Законом правилу Светоїоїа Саве* (Крмчија, XIII век) превод је византијских црквених и грађанских правних аката са додатним тумачењима аутора, па представља врсту српске средњовековне суме знања. За период од 1818. до 2013. у Заводу за уџбенике је сачињена комплетна библиографија свих лексиконских и енциклопедијских издања на тлу Србије, са 1 675 јединица. У општем случају, речници или лексикони су више повезани са лингвистиком, а е. са фактографијом, мада се у пракси они често преплићу. Теоријом и праксом састављања речника или лексикона бави се лексикографија. У нашој средини, од 1925. до 1929. изашла је *Народна енциклопедија српско-хрватско-словенацка*, чији је уредник Станоје Станојевић. Написана у четири књиге, она афирмише младу државу Краљевину Срба, Хрвата и Словенаца кроз историју, географију, књижевност, уметност, етнографију и друге аспекте три на-



E. Чејмберс, *Cyclopaedia* (1728), Лондон

рода. Пре Другог светског рата, у Београду су 1937. изашли општи енциклопедијски лексикон *Свезнање* (уредник Петар М. Петровић) и *Лексикон сѝраних речи и израза* Милана Вујаклије, а тих година и *Велика медицинска енциклопедија за народ: народни здравсѝвени учѝиѝел* (уредник др Александар Ђ. Костић).

Социјалистички период од краја Другог светског рата до деведесетих година XX века је обележен активностима установе која је основана 1950. у Загребу са М. Крлежом на челу. Установа је од 1950. до 1962. носила име Лексикографски завод ФНРЈ, од 1962. до 1984. Југословенски лексикографски завод, а од 1984. до 1991. Југословенски лексикографски завод „Мирослав Крлежа”. Завод је уредио и издао *Енциклопедију Јуѝославије* у 8 томова (1955–71). Упоредо је објављена *Енциклопедија лексикоѝрафскоѝ завода* као енциклопедија општег типа, у 7 томова. Реализована су и бројна издања стручних енциклопедија, међу којима је и *Енциклопедија ликовних уметносѝи* у 4 тома (1959–66). Осамдесетих година XX века ЈЛЗ „Мирослав Крлежа” објављује први (1984) и други (1987) том *Ликовне енциклопедије Јуѝославије*, док последњи, трећи том, никада није објављен. Енциклопедија се бави грађом везаном за уметничко стваралаштво народа који су живели на тлу бивше Југославије од праисторије до савременог доба. Планирано је да сва три тома обухвате више од 10 000 јединица подељених у три велике групе: биографије уметника, географско-споменичке локалитете и синтезне чланке који монографски обрађују уметност тадашњих република и покрајина.

Током деведесетих година XX века долази до распада Југославије, чиме започиње ново поглавље српске лексикографије. Две водеће националне установе науке и културе, Матица српска и САНУ, појачане Заводом за уѝбенике, почињу да раде на објављивању *Срѝске енциклопедије*, националне е. општег типа, која би требало да изађе у 10 томова и 18 књига. Читава база података је разврстана на 33 области и 80 научних дисциплина. До сада су изашле четири књиге (А–Демографија).

Србија још увек нема свој Лексикографски завод, који би централизовао рад на свим лексикографским и е. издањима. Матица српска има Лексикографско одељење, које координира рад на пројектима *Лексикон ѝисаца Јуѝославије / Лексикон ѝисаца срѝске књижевносѝи*, *Срѝски биоѝрафски речник*, *Срѝска енциклопедија* и *Едиѝија Библиѝографије*. Први том *Срѝскоѝ биоѝрафскоѝ речника* појавио се 2004. Овај речник је енци-

клопедијска публикација која садржи биографије свих значајнијих личности из српске историје, од првих писаних споменика (IX век) до 1945. Посебно место заузимају дела архитектуре и теоретичара архитектуре Слободана Малдинија *Енциклопедија архѝиѝекѝуре* (1–6, 2004–2012, самостално издање) и *Лексикон архѝиѝекѝуре и уметничкоѝ занайсѝива* (2012, издавач Службени гласник).

ЛИТ.: Véjoint, H., *Modern Lexicography*, Oxford, 2000. В. П. – М. Куш.

ЕОЛСКИ СТИЛ (грч. Αἰολεῖς – Еоли или Еољани, једно од четири највећа старогрчка племена) – један од најранијих стилских редова у класичној архитектури, који се по својим стилским особеностима сматра претечом јонског стилског реда (в. ЈОНСКИ СТИЛ). Његова појава и назив везују се за део малоазијске обале који се протеже приближно између данашњег Измира и Дарданела. У овој области се око VII века пре н. е. настањују Еољани, грчко становништво са копна особеног грчког, еолског дијалекта, које узмиче пред најездом Дораца. По њима се читава област назива Еолија, а култура коју развијају и архитектонским стилем.

Према својим карактеристикама, е. с. представља спој рационалности грчке континенталне културе и источњачких малоазијских утицаја, који се огледају у увођењу декоративних елемената и елегантнијих пропорција у односу на дорске храмове, чиме се најављује развој јонског стила. Основа разлика између еолског и јонског стила огледа се у третману капитела (в. КАПИТЕЛ). Код еолског капитела палмета је смештена између две волуте. Типични примери сређу се на храмовима на Лезбосу, Делосу, у Смирни (данашњи Измир), али и на храмовима у Палестини и на Сицилији. Еолски ред је престао да се користи крајем архајског периода.

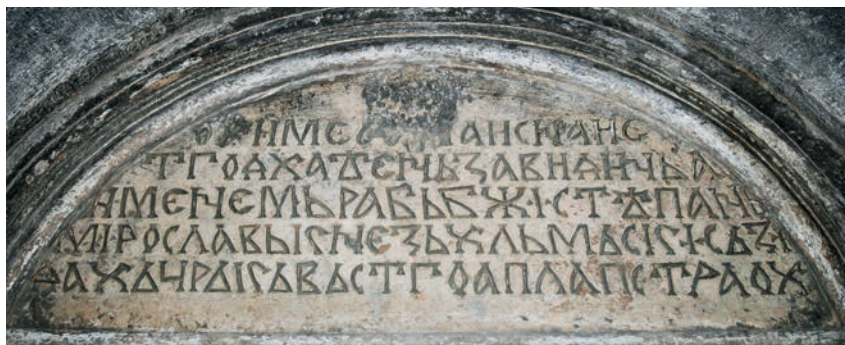
ЛИТ.: Несторовић, Б., *Архѝиѝекѝура сѝарѝѝ века*, Београд, 1952; Betancourt, P., *The Aeolic Style in Architecture: A Survey of its Development in Palestine, the Halikarnassos Peninsula, and Greece, 1000–500 B.C.*, Princeton, 1977; Muller, W., Vogel, G., *Atlas arhitekture*, 1, Beograd, 2005. А. Н.

ЕПИГОНСТВО (грч. ἐπίγονοι – потомци седморице палих херѝа у бици код Тебе) – у уметности и у хуманистичким наукама, духовни следбеници аутора; термин има пежоративне конотације, јер се односи првенствено на безначајне подражаваоце, који по утабаним путевима у својим делима употребљавају посто-

јеће узоре, стилска решења и мисаоне увиде; епигонима се означавају генерације које следе класичне, признате епохе духовног и културног процвата; обезвређивање једне епохе као е. претпоставља прихватање неке претходне, којој се приписују доминантни стваралачки учинци. Омаловажавање које е. вреднује као пуко репродуковање ранијих пројеката, стоји у непосредној вези са култом генија који настаје у фази пробоја покрета ШТУРМ УНД ДРАНГ (в.). Познати примери супротстављања класичних и е. епоха су класична и хеленистичка Грчка, вајмарска класика и бидермајер; овај осећај епигонства, онеспокојавајућа представа да класичном стваралаштву, посебно стваралаштву грчке антике, више ништа не може да се дода, основно расположење у повести литературе и уметности после времена вајмарских класика, карактеристичан је и за филолога и филозофа Ф. Ничеа, који, као разрешење, предлаже конструкцију „новог човека“. У другим европским културама као што је Француска, е. није омаловажавано, већ је, напротив, вредновано као савршено подражавање класичних идеала, пре свега римске старине. Штавише, оно је важило као тешко достигну и пажње вредно стваралачко постигнуће, утолико пре уколико би успевало у формалном извођењу и уобличавању сижеа. У науци о уметности, већ се МАНИРИЗАМ (в.) у XVII веку у Италији непосредно доводио у везу са епигонством. За разлику од НАТУРАЛИЗМА (в.), који се свесно придржавао природних узора, били они лепо, ружни или одбојни, маниризам је са својим нескривеним цитатима за каснији укус био сумњив и одбојан, већ и због тога што су живе форме једног Микеланђела стављане у службу једног уметничког хтења које је, као опојно средство, одвраћало од властитих истраживања.

ЛИТ.: Schlosser, J. von, *Präludien*, Berlin, 1927; Droysen, J. G., *Geschichte der Epigonen*, Tübingen, 1953; Meyer-Sickendiek, B., *Die Ästhetik der Epigonalität: Theorie und Praxis wiederholenden Schreibens im 19. Jahrhundert*: Immermann, Keller, Stifter, Nietzsche, Tübingen, Basel, 2001; Hahn, M., *Geschichte und Epigonen: '19. Jahrhundert' – 'Postmoderne'*, Freiburg, 2003. 3. Г.

ЕПИГРАФИКА (грч. *ἐπιγραφή* – натпис) – наука која се бави читањем и тумачењем натписа на тврдом материјалу (камен, метал, восак), који могу бити исписани на различите начине (урезивањем, клесањем, узиђивањем опеком, исписивањем бојом). Натписи се махом одликују



Кипиџорски натпис из цркве Светог Петра на Лиму (1161/62)

краткоћом редакције, а систематизују се по форми, садржају и намени. Према језику и писму натписа које изучава, е. се дели на грчку, латинску, глагољску и ћириличку итд., а може бити подељена и према хронолошким критеријумима (античка, ранохришћанска, средњовековна). Епиграфика се најчешће користи као једна од помоћних наука археологије или историје.

Систематски рад на прикупљању, научној обради и објављивању античких натписа започео је почетком XIX века, када је под руководством А. Бека 1828. у Берлину објављен први том грчких натписа *Corpus Inscriptionum Graecarum*, а убрзо потом, 1863, Т. Момсен је објавио збирку латинских натписа *Corpus Inscriptionum Latinarum*. Латински и грчки корпус натписа све време се ажурира новим подацима, те се објављују нова издања.

Прави рад на грчкој и римској е. започиње у Србији након оснивања Српског археолошког друштва 1883, делатношћу М. Валтровића, М. Васића и Н. Вулића. Тада почиње интензивно прикупљање и објављивање натписа из антике, српског средњег и новог века у научним часописима, посебно *Старинару* и *Споменику СА*. Прву систематску збирку старих српских натписа објавио је Љубомир Стојановић.

ЛИТ.: Стојановић Љ., *Зачети и натписи I–VI*, Зборник ИЈК СХ, I, II, III, X, XI, XIV, (1902–1926); Robert L., „Épigraphie”, *L'histoire et ses méthodes*, Paris, 1961; Sandys, J. E., *Latin Epigraphy: an Introduction to the Latin Inscriptions of the Roman World*, Chicago, 1974; Томовић, Г., *Морфологија ћириличких натписа на Балкану*, Београд, 1974; McLean V. H., *An Introduction to Greek Epigraphy*, Michigan, 2002. М. О.

ЕПИСКОП (грч. *ἐπίσκοπος*, лат. *episcopus* – који надгледа, чува, управља; владика) – црквени настојатељ највишег степена свештенства у Источној цркви, са влашћу архипастирства проистеклом од апостола. Изабира се одлуком Светог архијерејског сабора. Добијањем посебних, виших

права, може бити рукоположен у чин митрополита, егзарха и архиепископа. У ликовној уметности су епископи и архиепископи најчешће приказивани у фелону или полиставриону, а патријарси у сакосу. Одежда православног епископа данас се састоји из стихара, епитрахилџа, појаса, надбедреника, наруквица, сакоса и омофора, а инсигније које носи су панагија, напрсни крст, митра и жезло.



Моравички епископ Евсевије,
фреска (1295/96), Ариље,
црква Светог Ахилија

Једна од настаријих представа епископа у византијској уметности је мозаичка представа епископа Јована у цркви Светог Димитрија у Солуну (634). Од XIII века српски архиепископи почињу да се сликају у олтарском простору у оквиру *Службе архијереја* и *Поклоњења Аџнецу*, а низови архијереја представљани су и у припрагама, посебно у седиштима епископија. Од XVIII века прикази епископа добијају одлике репрезентативног портрета, али се архијереји овог ранга ретко сликају у богослужбеној одежди, са митром на глави, већ са панакамилавком (в. КАМИЛАВКА), у свечаном одјејанију. Тако је непознати аутор насликао вршачког епископа Вићентија Поповића (1785), а Урош Предић епископа Лукијана Богдановића (1935).

Еквивалент епископском достојанству на Западу је титула бискупа – поглавара одређеног подручја (бискупије, дијецезе), кога код римокатолика именује папа. Инсигније бискупске власти су прстен, крст, штап, митра и палиј. Међу најстарије представе убраја се фреска Светог Августина из базилике Светог Јована у Риму (VI век), док се у најлепше убраја представа бискупа који обавља миропомазане са олтарске слике Р. ван дер Вејдена *Седам Свешћих Тајни* (1445–50).

ЛИТ.: Ђурић, В. Ј., „Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле”, Зборник радова Византолошког института, X (1967); Бабић, Г., „Низови портрета српских епископа, архиепископа и патријарха у зидном сликарству (XIII–XVI в.)”, *Сава Немањић – Свешћи Сава: историја и прејдане*, Београд, 1979; Walter, Ch., *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London, 1982; *Encyclopedia of Early Christianity*, New York, 1999; *Byzantium Faith and Power (1261–1557)*, New York, 2004; *The Oxford Dictionary of the Christian Church*, Oxford, 2005.

М. Маџ.

ЕПИСКОПСКА ПАЛАТА (владичански двор, епископијум) – репрезентативна грађевина у којој званично пребива епархијски архијереј (епископ, владика, митрополит). Обично смештена у седишту епархије или митрополије, уз саборну цркву или манастир. Као и многа друга дела профане архитектуре, најзначајније средњовековне е. п. су уништене. На основу археолошких ископавања зна се да се радило о здањима разноликих планова и раскошног унутрашњег уређења. Епископски двор у Хераклеји Линкестис красе подни мозаици високе

уметничке вредности. У Виминацијуму, у коме су средином IV века столовали епископи Амантин и Киријак, откривена је епископска палата. Епископска палата у Горњем граду Царичиног града, у којем се живот интензивно одвијао током VI и почетком VII века, смештена је непосредно уз епископску базилику са крстионицом и базилику са криптом. Историјски извори и археолошка истраживања потврђују да су се при седиштима епископија и митрополија Српске православне цркве у средњем веку налазили и дворови архијереја, али се њихов изглед може тек приближно реконструисати. При седишту архиепископије у Пећкој патријаршији, југозападно од храма, пронађени су остаци зидова епископске палате, датирани између друге и четврте деценије XIV века. Реч је о правоугаоној грађевини оријентисаној у правцу запад–исток, пажљиво обрађених фасада, која је имала трпезарију и просторије за становање, као и отворени трем ка дворишту. У Доњем граду Калемегданске тврђаве у Београду сачувани су остаци древног здања средњовековног митрополијског двора с краја прве половине XV века, смештеног непосредно уз храм Успења Богородице. Реч је о грађевини са подрумским просторијама, приземљем и првим спратом, којим доминирају аркаде трема. Владичански или епархијски двор, од XVIII века до данас, здање је у коме се налазе просторије за боравак и рад епископа (владике) и његових најближих сарадника. Може садржати капелу, библиотеку, ризницу и црквени музеј. У значајније старе владичанске дворове убрајају се здања у Вршцу и Новом Саду. Владичански двор у Вршцу грађен је као резиденција банатских епископа у стилу неоренесансе и необарока између 1750. и 1757, у време владике Јована Георгијевића. Зграда Новог двора у Новом Саду, завршена 1901, подигнута је у стилу еклектицизма након што је Стари двор (1741) порушен током бомбардовања 1849. Зграда двора Патријаршије Српске на Косанчићевом венцу у Београду налази се на месту двора некадашње Митрополије Београдско-карловачке. Подигнута је између 1932. и 1935. у духу академизма, по пројекту руског архитекте Виктора Лукомског. У њеним оквирима су канцеларије, архиве, Библиотека и Музеј СПЦ, просторије патријарха, кабинет, трпезарија, сала за пријем, апартман за високе госте, сале за седнице, дворана за Сабор, Синод и Патријаршијски савет, капела Светог Симона Мироточивог, надвишена куполом, као и собе архијереја у источном крилу грађевине.



ЛИТ.: Јанковић, М., *Епископије и митрополије Српске цркве у средњем веку*, Београд, 1985; Ђурић, В. Ј., Ђирковић, С., Кораћ, В., *Пећка патријаршија*, Београд, 1990; Кадијевић, А., „Београдски период рада архитекте Виктора Викторовича Лукомског (1920–1943)”, *Годишњак рада Београда XLV–XLVI*, Београд (1998–1999); Цветковић-Томашевић, Г., *Рановизантијски подни мозаици у епископском двору у Хераклеји Линкесјис*, Београд, 2002; В. Бикић, М. Поповић, *Комплекс средњовековне митрополије у Београду*, Београд, 2004; Туркан, З., *Владичански двор Епархије данајске*, Вршац, 2007; Кнежев, З., *Изградња владичанског двора у Новом Саду*, Годишњак историјског архива града Новог Сада 6 (2012). М. Маџ.

Остаци епископске палате, Пећка патријаршија

ЕПИСТИЛ (грч. ἐπί – над, изнад и στήλη – стуб) – архитектонски елемент у класичној архитектури који чини доња водоравна, односно архитравна греда на стубовима колонаде или изнад отвора портала. Њена улога је да носи таваницу и део је доњег главног венца. У монументалној архитектури обично је од камена, најчешће од



Епистил на Партенону, Атина, Акропољ

мермера, али може бити и од дрвене грађе. У различитим стилским редовима пропорцијски и декоративно се обрађује на разне начине. Горња греда изнад е. назива се фриз.

ЛИТ.: Ching, F. D. K., *A Visual Dictionary of Architecture*, New York, 1995. М. Н.

ЕПИТАФ – кратки надгробни натпис у част преминуле особе на надгробном споменику. Неки епитафи су одређени од самих особа пре смрти, док су друге одабрали одговорни за сахрану. Епитаф може бити написан у прози или у стиху. Гробни натпис понекад је употпуњен рељефом или скулптуром. У раном средњем веку се ређе налази на месту неког гроба, док је у каснијем раздобљу средњег века постављен на саму надгробну плочу. У периоду ренесансе и барока постаје раскошан архитектонски уређен приказ са богато украшеним елементима декоративне пластике. М. Н.

ЕПИТРАХИЉ (грч. *ἐπί* – на и *τράχηλος* – врат) – дугачка везена тканина од свиле која се носи око врата, преко груди, и сеже до колена или ниже. Најважнији део презвитерске одежде православног клирика, без које се не може вршити ниједна богослужбена радња и свештенство. Символизује благодат Светога Духа коју свештеник добија на рукоположењу. Облачи се преко стихара православног свештеника и епископа, уз молитвено изговарање другог стиха 133. псалма. На Западу му је аналогија *сцола*, парче свиле у облику дуге и широке траке пребачене преко врата. На Истоку – у јерменској, сиријској и халдејској хришћанској цркви – епитрахиљу одговарају *урап* или *баџирашил*, који се протеже и са стражње стране тела. Епитрахиљ у Византији постаје део устаљене богослужбене одежде од IV века, а први писани трагови у којима се помиње потичу из VI века. Из тог столећа датира најстарији мотив столе у ликовној уметности (Сан Аполинаре Нуово, 547), док



Епитаф на гробљу
Зејтинлик, Солун

је најстарији мотив е. сачуван на мозаицима у цркви Свете Софије у Цариграду (IX век). У примењеној уметности, на епитрахиљу се техником веза приказују религиозне теме и симболи, најчешће крстови. Свечане, празничне е. кресе Благовести, Велики празници, Деизис или Свети архијереји, ђакони и анђели. Међу најстарије примере у српској средини убрајају се е. из Петрове цркве код Новог Пазара (крај XIV века) и ризнице Пећке патријаршије (XV век). Мотив е. се у српском сликарству редовно јавља као део одежде свештеника и епископа од почетка XIII столећа (Богородичина црква у Студеници).

ЛИТ.: М. Ђоровић-Љубинковић, „Архијерејско одејаније непознатог рашког митрополита”, *Зборник Народне музеја у Београду*, 4 (1964); Davies, J. G. (ed.), *A Dictionary of Liturgy and Worship*, New York, 1972; Нитић, А., Темерински, Ж., „Мајстори средњовековног златовеза из Народне музеја у Београду”, *Ниш и Византија*, III (2004). М. Маџ.

ЕПОКСИДНЕ СМОЛЕ (грч. *ἐπί* – додатно и *ὀξύς* – оштар, кисео) – хемијски полимери с најмање две епоксидне групе; повезивањем ланаца могу да се добију полимери са великим бројем молекула. Припадају групи терморективних смола. Прве е. с. су синтетисане тридесетих година XX века. Имају широку примену у индустрији као премази за метале, ојачани пластични материјали, у електроници и као конструктивни лепкови. У комерцијалној употреби се срећу као јака адхезивна средства пакована у тубама.

Епоксидне смоле се користе у експерименталној скулптури, комбиноване са разним пуниоцима, фибергласом и пигментима. У грађевинарству и архитектури служе за облагање подова и зидова, дајући слојеве који су отпорни, еластични, без спојева, лаки за декорацију и одржавање. Ови материјали представљају еколошку замену другим врстама подлога.

Епоксиди су органска хемијска једињења – циклични етри са трочланим прстеном који условљава њихову велику реактивност. Функционална група епоксида се назива епоксидна група (веза О са два атома С која служи за формирање ланца). Назив епоксид (или полиепоксид) користи се и за сам полимер. Реакција епоксида са аминима је основ за добијање епоксидних лепкова и конструктивних материјала.

ЛИТ.: May, C., *Epoxy Resins: Chemistry and Technology*, New York – Basel, 1988; *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*, New York, 1991. М. Куш.

ЕПОХА (грч. *ἐποχή* – заустављање, пауза) – тачка на којој се чини да се нешто зауставило пошто стигне до највише тачке. Такође, и историјска епоха. У областима хронологије и периодизације, е. је тренутак у времену који је изабран као почетак одређене ере. Епоха тада служи као референтна тачка мерења времена и обично је обележена специфичним догађајем, условом или критеријумом. Означава различите временске периоде, специфичан историјски период, као и посебан тренутак у времену и служи као референца према којој се мери време ради најшире прихваћеног прецизирања времена неког догађаја (историјско-филозофска е., феноменолошка „епохе”, е. у ликовној уметности).

Најпознатије премодерне е. су биле олимпијска е., која је почела 776. год. пре н. е., *Ab urbe condita* – е. оснивања Рима 753. год. пре н. е., *Anno Domini* е. која се данас користи у грегоријанском и јулијанском календару да означи рођење Исуса Христа, *Anno Mundi* – е. од 5509. год. пре н. е. – година стварања света коришћена у византијском календару, *Anno Mundi* – е. од 3761. год. пре н. е. – година стварања света коришћена у хебрејском календару, *Anno Hegirae* 622. год. н. е. – е. коју користи исламски календар.

Једна од најпознатијих е. у историји уметности је Ла бел е. (фр. – лепо доба), која означава историјски период од краја Француско-пруског рата 1871. до избијања Првог светског рата 1914. Познат и као ера француске Треће Републике, тај период се одликовао оптимизмом, регионалним миром, економским просперитетом, технолошким, као и научним и културним иновацијама. У овом раздобљу посебно у Паризу, настала су многа ремек-дела ликовних уметности и архитектуре. Сликарство је обележено реакцијом на импресионизам (в.) и појавом покрета као што су ПОСТИМПРЕСИОНИЗАМ (в.), НАБИ (в.), СИМБОЛИЗАМ (в.), а касније и ЕКСПРЕСИОНИЗАМ (в.), КУБИЗАМ (в.) и МОДЕРНИЗАМ (в.). Најзначајнији уметници ове е. били су Редон, Моро, Дени, Бонар, Вијар, Гоген, Матис, Бернар, Русо, Тулуз-Лотрек и млади Пикасо. Архитектонски стилови бел е. су такође били разноврсни и кретали су се од неовизантијског (црква Сакр кер), преко класицистичког (Опера Гарније), модернистичког (Ајфелова кула), до ар нувоа (Гимарове станице метроа) и почетака АР ДЕКОА (в.).

Ипак, бел е. је више обележена успоном популарне културе и разним видовима масовне забаве као што је кабаре. Бел е. је израз који је настао након самог историјског периода када

је, због ужаса Првог светског рата, почео да се сматра ЗЛАТНИМ ДОБОМ (в.).

У Великој Британији, бел е. се поклапа са касним викторијанским добом и едвардијанском ером, у Немачкој са вилхелминизмом, док се у Русији подудара са владавинама царева Александра III и Николе II.

ЛИТ.: Gilles, P., *Paris architectures de la Belle Époque*, Paris, 2014. Ч. М.

ЕРГОНОМИЈА (грч. *ἔργον* – рад, посао, занимање и *νόμος* – обичај, право, закон) – примењена наука која се бави човеком у процесу рада, његовим односом са околином и предметима које користи, прилагођујући их на најбољи начин његовим анатомском, физиолошком и психолошким карактеристикама тела.

Ергономија води корене из најранијег периода настанка цивилизације, од тренутка када је примитивни човек начинио први алат прилагодивши га својој анатомији. Тадашњи е. принципи су примењивани несвесно, интуитивно. У XIX веку, са развојем индустрије, однос човек – машина постаје поље интересовања индустријалаца, уметника и занатлија, а ради честог повређивања радника почиње да се размишља о прилагођавању облика машине човеку. Тај процес био је дуготрајан и узрокован бројним компонентама свеукупног социјалног и индустријског развоја друштва. Као призната научна дисциплина, е. се развија у другој половини XX века када њене принципе први пут почињу да примењују у технологији на систематски и координиран начин. Брзим развојем технике и техничких средстава, е. постаје интердисциплинарна наука са циљем да изучи и прилагоди услове, средства и процес рада као и производ – резултат рада човека са психолошког, физиолошког и анатомског аспекта.

Ергономија се развила из низа дисциплина, као што су биолошка антропологија, генетика, анатомија, физиологија, биомеханика, психологија и дизајн. Сва знања постигнута у оквиру е. служе како би се омогућило правилно коришћење човекове енергије у окружењу ради постизања максималног учинка, без непотребног излагања ризику од озледе или болести, и са циљем да се рад обавља уз мањи замор и утрошак енергије. Основни захтев сваког е. оствареног производа јесте да буде удобан, сигуран и делотворан. Ергономска опрема и радни услови морају задовољавати одређене норме. Њихов циљ је повећање продуктивности, очување здравља, подстицање личне мотивације, креативности,

остваривање задовољства на раду и смањење учесталости грешака.

Данас се е. примењује, свакодневно, у великом опсегу делатности (превозна средства, војни, хидро и термоенергетски системи, опрема и средства за комуникацију, пољопривредне машине, медицинска опрема, спорт), где год је могуће унапређење рада и производа у сагласности са људским карактеристикама и ограничењима. Највиднија је у обликовању радног места, кутка за запосленог испред рачунара. Правилно радно место има низ е. захтева: треба да има столицу са механизмом за окретање и подешавање одређене висине да би стопала али и ручни зглобови били правилно постављени, екран подесив и удаљен од ока 60 cm, а тастатура и миш треба да су прилагођени величини људске шаке.

Општа е. има и своје поддисциплине које се заснивају на специфичним особинама и карактеристикама интеракције са околином, а то су: *физичка е.*, која се бави анатомским, антропометричким, психолошким и биомеханичким карактеристикама људског бића у њиховом односу са физичком активношћу, *коиницијивна е.* обрађује менталне процесе као што су перцепција, памћење, мишљење и моторика и каква је интеракција са посматраним амбијентом, док *орјанизациона е.* проучава оптимизацију социјално-техничких система укључујући њихову организацијску структуру, правила и процесе.

Ергономски циљеви су дефинисани кроз процесе анализе, оптимизације, дизајнирања, унапређења, а методологија се заснива на примени бројних процедура и поступака који обухватају примену разноврсних алата, техника, опреме, софтвера за симулацију, процену и дизајнирање. Резултати примене е. принципа су стицање нових знања у дизајнирању предмета, остваривање финансијске уштеде, повећање комфора, као и побољшања здравља и безбедности радника и корисника.

ЛИТ.: Banham, R., *Theory and Design in the First Machine Age*, London, 1962; Couturier, E., *Talk about Design*, Paris, 2010; Чучковић, А., „Проблем односа облика и функције у дизајну”, *Зборник Музеја примењене уметности*, 6 (2010); Iqbal, M., Iqbal, S., Rahman, M., Samsuzzoha, A., *Ergonomics and Design*, Kuala Lumpur, 2011. Д. М. М.

ЕРКЕР (нем. *Erker* – избочина) – истурени испуст на фасадној равни или на углу зграде, дозидани елемент, често ослоњен на конзолу, правоугаоне, заобљене или полигоналне форме, врста затвореног балкона са прозорима на свим

странама. Као тродимензионални елемент има двојаку улогу: композициони је пластични елемент обликовања фасаде и функционална спона унутрашњег простора и улице, а кроз прозоре обезбеђује осветљење. Јавља се на фортификацијама, јавним и стамбеним грађевинама касне готике и ренесансе. У балканској профаној и исламској архитектури старих варошких кућа јавља се као ДОКСАТ (в.) и назива – трем, ајат и чардак. Доксат се јавља и као врста е. када је зидовима затворено проширење унутрашњих просторија куће, са прозорима за осветљавање. Каснији развој е. показује облике који су вишеспратни, са носећом конструкцијом која је остварена помоћу препуштених гвоздених носача. У савременој архитектури е. су од армираног бетона и ослањају на подвлаке од армираног бетона, повезане серклажима и међуспратном конструкцијом.

ЛИТ.: Којић, Б., *Стара градска и сеоска архитектура у Србији*, Београд, 1949; Дероко, А., *Народно неимарство*, Београд, 1968; Миленковић, Б., *Увод у архитетиконску анализу, II*, Београд, 2001; Арнхајм, Р., *Динамика архитетиконске форме*, Београд, 1990. А. Н.



Еркер с погледом на Дунав (XVIII век), Сентандреја

ЕРЛИ ИНГЛИШ (енгл. *Early English* – раноенглески) – раноготички стил у енглеској сакралној архитектури. Током дугог временског периода, од последње четвртине XII до краја XVI века, у којем се прати развој готике на Британском острву према модалитетима архитектонско-пластичне декорације, опредељене су четири стилске епохе: раноенглеска, декоративна, перпендикуларна и тјудор. Унутар такве поделе е. и. обухвата период од око 1170. до 1250, када су грађене најзначајније енглеске катедрале.

Сам почетак развоја готичког стила у Енглеској везује се за обнову хора катедрале у Кентерберрију, а савремени записи монаха Цервајза о радовима предузетим након разорног пожара 1174. године, највреднији је сачувани извор информација. Захваљујући томе остало је познато име ангажованог градитеља Вилијама из Сенса, али и сазнање да је на ширење готике, после њеног процвата на северу Француске, поред осталог допринело и кретање самих мајстора. Због повреде мајстора из Сенса 1178, наставак радова поверен је Вилијаму Енглезу. Његови контрафорни лукови украсни су елементи без примарне конструкцијске улоге подупирања зидова, што доказује непостојање правих знања француског предходника, али и веома илустративно предочава процес примене новог начина градње.

Управо је овладавање техником смелије и учесталије употребе погодних конструктивних елемената, пре свега крстастих и ребрастих сводова, преломљених и потпорних лукова, основни параметар постепеног развоја готичког архитектонског стила у Енглеској. У овој раној фази недостаје наглашавање „вертикализма” грађевина, док је задржан основни план, са аркадама у приземљу, галеријама и прозорским зонама. Равни источни зидови, без радијалних капела, честа су одлика острвских цркава. Стилска посебност препознаје се и у типичним узаним високим прозорима без средишњег потпорња, као и у примени посебног грађевинског материјала, пре свега за носеће стубове, тамног мермера са полуострва Пурбек. Добри примери наведених стилских посебности су већина катедрала из тог периода: Велс (1180), Линколн (1192), Солсбери (1220) и, као највиша тачка ране енглеске готике, најстарији део Вестминстерске опатије (1259).

ЛИТ.: Bond, F., *Gothic Architecture in England*, London, 1905; Hürlimann, M., Meyer, P., *Englische Kathedralen*, Zürich, 1948; Brieger, P., *English Art*

1216–1307, Oxford, 1957; Fleming, J., Honour, H., Pevsner, N., *The Penguin Dictionary of Architecture*, London, 1966; Braun, H., *English Abbeys*, London, 1971; Jantzen, H., *High Gothic: the Classic Cathedrals of Chartres, Reims, Amiens*, New York, 1984; Traktenberg, M., Hajman, I., *Arhitektura od praistorije do postmodernizma*, Beograd, 2006. М. В. Л.

ЕРМИНИЈА (грч. *ἐρμηνεία* – тумачење) – сликарски приручник, или збирка упутстава, или расправа о технологији уметности у којима су описани уметнички и занатски материјали, технике и методе настале углавном у периоду од VIII до XIX века. Њихови аутори били су или сликари или посетиоци сликарских атељеа, а забележене податке често прате техничке препоруке везане за уметничко стварање. Најранији рукописи овог типа означили су почетак писања као средства преношења знања о уметности и техникама сликара, а појавили су се у антици. Такви су Теофрастов *Трактати о камену* (315. год. пре н. е.), Витрувијевих *Десет књига о архитектури* (15. год. пре н. е.), Диоскоридесов текст *О лековитим њварима* (I век) и дело Плинија Старијег, *Историја природе* (I век).

Иако су традиционално ове расправе о технологији уметности сматране једноставним техничким упутствима повезаним са уметничким делима или занатима, кроз њих је могуће наслутити развој естетике и теорије уметности из различитих периода. Ови приручници се могу сагледати и као својеврсни настанак теорије уметничке праксе, скуп техничких упутстава и стандарда кодификованих у правила.

Обим и садржај е. је прилично разноврстан. *Рукопис из Луке* из VIII века је најранија збирка упутстава у западној Европи. Садржај ове збирке од 135 краћих или дужих чланова односи се на декоративну уметности – о производима од метала, стакла, мозаика, позлаћивању, писању сребром и златом, о бојењу и припреми различитих сировина (легури, вештачки пигменти, емаљ, стакло, лакови, имитације бисера и драгог камења). Сличног садржаја је и расправа позната као *Мали кључ сликарства*, састављена и преписивана од IX века. Састоји се из 293 упутстава, углавном дописаних у XII веку, а већина их је преузета из *Рукописа из Луке*. Главни кључ за разумевање узрока нагло повећања броја рукописа, њиховог копирања и преношења, јесте недостатак техничког знања у западној Европи између IV и VIII века, које се односи на декоративне уметности и производњу луксузних предмета.

Диоскорид прима корен мандраке, фол. 4 в, Бечки Диоскорид, *О лековитим материјама* (рани VI век), *Codex Vindobonensis med. gr. 1*, Беч, Аустријска национална библиотека



Ираклијев рукопис *О вештинама и дојама Римљана* (VIII–IX век) најстарији је трактат систематизованих знања о различитим уметничким занатима, сачињен у три књиге. Сачувана су два примерка. Први је пронашао Е. Распе у библиотеци Тринити колеџа у Кембриџу и објавио 1781 (данас у Британском музеју у Лондону). Други примерак Ираклијевог рукописа налази се у Националној библиотеци у Паризу, а у њему су и делови трактата Теофила, Одемара, Алхериуса и др. По текстовима се може закључити да је Ираклије познавао рукописе антике. У првој књизи његовог рукописа (поглавља 1–14) говори се о припремању боја од пољског цвећа, бојењу и позлаћивању посуда, о писању златом, драгом камењу, његовом резању и брушењу. У другој књизи (15–21) реч је о зеленим, белим и црним бојама. У трећој књизи (1–58) говори се о глиненом посуђу, бојама и глазурама, о стаклу, сечењу кристала и драгог камена, позлатама, сликању на дрвету и платну, о уљу, жуманцету, припремању ружичасте, црвене, зелене боје, али и о мешању боја.

Рукопис вестфалског монаха Теофила Превритера *Белешке о разним уметностима* (крај XI века), вероватно је једна од најбоље организованих средњовековних расправа о технологији уметности. Сачувано је 12 рукописа и преписа, од којих је најпознатији и најпотпунији у библиотеци Херцога Волфенбутела у Брауншвајгу у Немачкој. Овај драгоцен приручник веома је богат садржаја. Чине га три књиге. У првој, у 45 чланова, описани су различити материјали и поступци за зидно и штафелајно сликар-

ство, бојење коже, дрвета, о минијатурама на пергаменту и хартији. Друга књига, у 31. члану, говори о добијању обичног и бојеног стакла, о глазурама и керамици. Трећа књига, у 95 чланова објашњава топљење метала сребра, злата и мешавина, као и израду уметничких предмета од њих.

Рукопис Ченина Ченинија (1398) и *Рукопис из Монџеа* (Венеција, око 1430) представљају најкомплетније и систематичније приручнике о сликарским техникама. У својој *Књизи о уметности* Ченини даје детаљне описе цртачких техника, пигмената, четака, везива, уљаног и зидног сликарства, припрема панела, малтера, лепкова, позлате, лакова, пергамената, илуминација и рада са платном, стаклом, мозаиком и другим материјалима. *Рукопис из Монџеа* је дело анонимног аутора, написано на латинском. То је један од најсложенијих приручника, са преко 580 техничких упутстава груписаних у четири секције које описују сликарске технике као што су припрема и мешање боја и везива, лакова, затим говоре о цртежу, темпери, уљу на платну, зидном сликарству, сликању на стаклу или керамици, као и о другим помоћним декоративним техникама.

У источној Европи *Ерминија или објашњење и тумачење сликарске вештине* Дионисија из Фурне (1733) привукла је пажњу у научном свету средином XIX века, када је француски научник Дидрон открио оригиналан приручник за сликарство на Светој Гори. Генеа и порекло ових рукописа прате се до средњег века и од великог су значаја за проучавање византијске црквене уметности, посебно сликарства. Сликарски приручници, као што је овај, развили су се на традицији позновизантијске уметности на Атосу и углавном садрже два дела. Први је технички и говори о технологији, даје практичне савете за припрему боја и материјала на којем се слика, како урадити копију слике, затим о техникама за припремање гипса, угља за цртање, лакова, лепкова, четки, као и смерницама за конзервирање, односно како очистити и обновити стару икону. Други део је посвећен иконографији, са тумачењима како се сликају догађаји из Старог и Новог завета, како се представљају светитељи, њихово старосно доба и одећа. Ту су и упутства о распореду живописа у црквама. Неки од познатијих каснијих е. су и *Ерминија* Захарија Петровића (1838) и *Ерминија* Димитрија Диче Зографа (1851), које прате систематизацију и концепт *Ерминије* Дионисија из Фурне.

Ново доба у области приручника о технологијама уметности почиње у XIX веку и обележава га дело Ј. Ф. Л. Меримеа *Уљано сликарство* из 1830. године. Ово дело прате опширне студије, како о сликарским техникама и материјалима тако и о теорији уметности, чиме је отворена нова ера истраживања.

ЛИТ.: Merrifield, M. P., *Original Treatises, Dating from the XIIIth to XVIIIth Centuries on the Arts of Painting, in Oil, Miniature, Mosaic, and on Glass; of Gilding, Dyeing, and the Preparation of Colours and Artificial Gems*, London, 1849; Mayer, R., *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*, London, 1973; Василиев, А., *Ерминии Технологија и иконографија*, Софија, 1976; Turinski, Ž., *Slikarska tehnologija*, Beograd, 1987; Kraiger Hozo, M., *Slikarstvo, metode slikanja i materijali*, Sarajevo, 1990; Scheller, W. R., *Exemplum: Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900ca. 1470)*, Amsterdam, 1995; Медић, М., *Стари сликарски приручници 1–3*, Београд, 1999–2005; Kakavas, G., *Dionysios of Fourna (c. 1670–1745): Artistic Creation and Literary Description*, Leiden, 2008; Leonida, M. D., *The Materials and Craft of Early Iconographers*, New York, 2014.

Љ. Мил.

ЕРОТИ (грч. *έρωτες* – крилати богови из античке грчке митологије) – синови Афродите и Ареса, који персонификују различите облике љубави. Најстарији е. био је Ерос, бог љубави и прокреације. Према легенди, био је рођен у доба стварања света. Остали е. су: *Анџерос* (обострана, узвраћена љубав), *Хедилојос* (ласкање), *Химерос* (жеља, неузвраћена љубав), *Појос* (страст, чежња), *Химен* (брачна церемонија) и *Хермафродит* (хермафродитска љубав). Иако су према легенди браћа, е. имају одређене иконографске специфичности.

Анџерос је кажњавао оне који су презирали љубав и напредак других и светио се за неузвраћену љубав. Син Ареса и Афродите, подарен је свом брату Еросу зато што је овај био усамљен. Према другој верзији мита, Антерос је настао из узајамних осећања између Посејдона и нимфе Нерите. Антерос је физички сличан Еросу у сваком погледу, мада понекад има дужу косу и крила лептира. Наоружан је оловним стрелама. *Хедилојос* је бог слаткоречивости и ласкања. Не помиње се у литератури, али је приказан на античкој керамици. *Химерос* је бог неконтролисане сексуалне жеље или неузвраћене љубави, други син Афродите и Ареса. Као и браћа, и он је приказан са луком и стрелама које стварају

жељу и пожуду у људима. Издваја се по томе што носи *џенију*, шарену траку коју су у антици носили спортисти. *Појос* – бог чежње, још један од Афродитиних синова, брат Химероса и Ероса. Према неким верзијама мита, он је син Зефира и нимфе Ирис. Као део Афродитине пратње, носио је вино. *Химен* је био бог венчања, инспиративне гозбе и песме. Хименеос је и жанр грчке лирике која се певала током процесације довођења младе у кућу младожење. Химен је био обавезан да присуствује сваком венчању јер, у супротном, брак не би био успешан. председавао је многим свадбама у грчкој митологији. Од ренесансе се приказује као младић са гирландама цвећа и упаљеном буктињом. *Хермафродит* је бог који поседује физичке особине и мушког и женског пола; Хермафродитов отац је, према легенди, био Хермес. Рођен као и остали е., Хермафродит се касније сјединио са нифом Салмакис у једно биће, на тај начин комбинујући оба пола. Представља се као веома млад, феминизирани дечак (в. ХЕРМАФРОДИТ).

Ероти се обично представљају као zgodни, наги, крилати младићи. Илустрације е. налази се најпре у сликарству ваза црвенофигуралног стила (ваза са е., V век п. н. е., Британски Музеј, Лондон), а касније и у мозаику, плитком рељефу и у глиптици (*Хермафродит и е.*, камења/оникс, I век п. н. е., Ермитаж, Санкт-Петербург). Е. су се често приказивали у оквиру култа богиње Афродите. У римској уметности е. су се називали *кујидони*. Једна од најпознатијих представа е. у модерном добу је скулптура Алфреда Гилберта *Анџерос* из 1885. године, која се налази на врху Шафтсберијевог меморијала на тргу Пикадили у Лондону.

ЛИТ.: Calame, Cl., *The Poetics of Eros in Ancient Greece*, Princeton, 1999; Stafford, E., „From the Gymnasium to the Wedding: Eros in Athenian Art and Cult”, *Eros in Ancient Greece*, Oxford, 2013.

Ч. М.

Ероџи са фреске *Ероџи и Психа*, детаљ, Вила Аријана, Стабија (I век), Напуљ, Национални археолошки музеј



ЕРОТСКА УМЕТНОСТ (грч. *Ἔρως* – грчки бог љубави) – отворено, у алегијама, или у знацима приказивање сцена вођења љубави, као и женских или мушких атрибута сексуалности, са циљем да изазове сензуално узбуђење. Појављује се у свим епохама и у свим жанровима визуелне уметности – у сликарству, графици, скулптури, фотографији, филму и дигиталној уметности. Е. у. је тешко прецизно дефинисати, будући да перцепција еротског у уметности, као и сама природа уметности, из епохе у епоху варирају. Према усвојеном антрополошком ставу, сексуалност је културолошки дефинисана. Тако се, на пример, скулптура фалуса у неким афричким културама сматра традиционалним симболом плодности, као и представе богиња плодности у форми трудних жена, са пренаглашеним облицима, у праисторијско време у Европи, у науци погрешно конвенционално названим Венерама (тзв. Вилендорфска Венера). У различитим културама е. у. има и различито значење. У појединим културама е. у. је израз религиозности и као таква се не може другачије сагледавати.

Еротску уметност је неопходно разликовати од порнографије, која има сличне циљеве, али користи неуметничка средства. Разлика између е. у. и порнографије почива у приступу, намери и поруци; е. у. користи формалне елементе уметности, поседује развијену иконографију, симболику и духовност, те настоји да дочара причу која укључује сексуалне теме и ослања се на друга историјско-уметничка дела. У филозоф-



А. Бронцино, *Алејорија времена и љубави*, уље на дасци (око 1546), Лондон, Национална галерија

ском смислу, позива се на сензуалност а не на сексуалност као категорију. Порнографија само наизглед користи исте елементе, али јој је циљ да побуди узбуђење кроз графички приказ сексуално експлицитних сцена. Савремени концепт порнографије није постојао све до викторијанског доба. Енглеска је 1857. *Законом о ојсценим њудликацијама* донела први светски закон којим се порнографија криминализује.

Међу најстаријим сачуваним примерима представа е. у. су оне у палеолитској уметности. Недавно је откривена пећина у Кресвел Кресгу у Енглеској, стара више од 12 000 година, у којој се на зидовима могу наћи приказане стилизоване женске гениталије. Иако фигурице женских богиња са израженим грудима и задњицом, тзв. Венера, које се појављују у европској култури у доба палеолита, имају изражене сексуалне карактеристике, оне се данас више не сматрају симболима сексуалности, већ плодности. Немачки археолози су недавно пронашли и прву, 7 200 година стару фигурицу наог мушкарца са израженим гениталијама. Ова фигурина је представљала део већег ансамбла који је приказивао сексуални однос мушкарца и жене (*Агонис из Черница*, Федерални музеј праисторије, Дрезден). Један египатски артефакт из XII века пре н. е., назван *Торински еројски њаирус* (Египатски музеј, Торино), јединствени је пример е. у. у египатској култури. Откривен је почетком XIX века у Деир ел Медини и сматра се „првим светским мушким магазином”. Димензије овог свитка су 2,6 m са 25 cm, и он се састоји од два дела. Први део свитка представља животиње како обављају различите људске послове, док други садржи дванаест еротских вињета које приказују различите сексуалне позе. Не постоји научни консензус о томе шта овај свитак заправо представља.

Старогрчка уметност често приказује сексуалне активности као део сцена из свакодневног живота. Антички Грци нису познавали концепт порнографије. У античкој Грчкој клесани фалуси су се могли видети у сакралним објектима, као што је био храм Диониса на Делосу, док се заштитник дома, *хермос*, статуа која се састојала од главе на квадратном постољу са истакнутим фалусом на предњој страни, могао наћи у свакој кући. Грчки мушки идеал је имао мали полни орган, што је естетска норма коју су Римљани касније усвојили, посебно у скулптури.

Е. у. се приказује и на старогрчкој керамици током црнофигуралног периода. Овакве представе су посебно популарне на вазама црвено-



К. Утамаро, *Песме јасјука*,
детљи (1788), Лондон,
Британски музеј

фигуралног стила (*Куба*, 480–460. год. н. е., Национални музеј античких старина, Тарквинија). На њима се појављују и неки од најранијих приказа истополних односа – мушких (*Атлетичка црвенофигурална куба са приказом ерасија и ероменоса*, 480. год. пре н. е., Лувр, Париз), али и женских (*Црвенофигурални киликс са приказом две жене*, 475. год. пре н. е., Лувр, Париз). Неретко су приказане и сцене љубавног заноса са животињама.

У уметности римског периода бројни су прикази е. у. посебно у фреско-сликарству Помпеја и Херкуланума. Када је 1860. предузето прво обимније ископавање ових налазишта, велики део е. у. Римљана је изашао на видело. Њихова оригинална сврха је варијала, па су еротске представе у борделу рекламирале услуге и налазиле су се представљене на муралима изнад врата. У Помпеју, фалуси су бивали урезивани на тротоарима, као путокази који указују на делове града намењене забави, али су се на појединим местима појављивали и као декорација. Римљани су сматрали е. у. одразом доброг укуса, те се овакве представе налазе на предметима примењене уметности. Честе су представе е. у. на уљаним лампама (*Лампа са еротском сценом*, I век, Римско-германски музеј, Келн). Сексуални односи који су представљали табу (као они који су скрнавили чистоћу уста), приказивани су у јавним купатилима као стрипови. Представе великих фалуса често су се налазиле у близини улаза као амајлије и против урока, а сличне резбарије су биле уобичајене и у домовима. Овакав римски однос према еротском, обелодањен након открића Помпеја, изазвао је велики културолошки шок у енглеским, викторијанским круговима, који су себе сматрали интелектуалним баштиницима Римског царства. Велики број артефаката нађених на овим налазиштима поново је закопан како цели град не би био уништен због своје е. у. Од тог периода до 2000. године, највећи део предмета из Помпеја и Херкуланума, као и оригиналне фреске са

еротским темама, биле су затворене за јавност. Оне се данас могу видети у посебној, *Тајној соби* Националног археолошког музеја у Напуљу. У Риму су чак ковани бронзани новчићи, *сџинџирије*, са мотивима е. у., који су се користили у јавним кућама (*Сџинџирија*, I век, Британски музеј, Лондон). Наиме, сматрало се недоличним да се ове услуге плаћају новчићима са ликом цара, а у доба Каракале се за овакав прекршај прописивала чак и смртна казна.

Развој и, на крају, доминација хришћанства у касној антици дубоко је променила потребе поручилаца и израз уметника. За разлику од паганства, хришћанству нису биле потребне слике голих божанстава. Нагост, голе атлете и јавно купање довеле су у питање и саму вредност људског тела. Хришћански нагласак се пренео на питања чедности и целибата, док је тело постало извор или прилика за грех. У таквој клими било је мало простора да се појави е. у., па је она ретка. У касноантичким радовима



А. Канова, *Кубидон
Њољуџцем оживљава Психу*,
детљи, мермер (1793),
Париз, Лувр

попут *Саркофага Јуниуса Баса* (око 359, Ватиканске гроте, Рим), идеалне форме грчко-римских актова се трансформишу у први приказ носилаца греха. Током периода од скоро хиљаду година, голотиња се не може наћи у европској уметности, уколико се не повезује са смртним грехом и стога приказује у представама пакла, подједнако у западној (*Сирашни суд*, баптистеријум фирентинске катедрале, XIII век), као и у византијској уметности (*Сирашни суд*, припрата, средина XIII века, манастир Сопоњани). Еротска уметност се стога повлачи из јавних простора и почиње да се појављује у средњовековним илуминираним рукописима, али и медицинским и правним списима, упутствима о начину понашања, хроникама и писмима. Еротска уметност се појављује на заставицама, али и као маргиналија у часословима. Овакву врсту е. у. себи су могли да приуште само веома богати поручиоци, будући да су руком рађене књиге биле веома скупе, намењене само вишој класи мушкараца. Све до проналаска штампарске пресе Јохана Гутенберга средином XV века, е. у. није имала масовну производњу у западној Европи. Комбиновањем е. у. и религиозног текста задовољавала се средњовековна жеља за еротским сликама и религијом у једној књизи, посебно имајући у виду да је она често била и једина књига у нечијем власништву. Цртежи на маргинама представљали су и неку врсту моралне опомене читаоцима. Интересантан феномен европске средњовековне е. у. је и *шила на њи* (ирски – *Sile na gcioch*, „Јулија са грудима“) – клесана гротеска која представља старију жену са увећаном вулвом, која се као декорација може наћи на црквама, дворцима и фортификацијама, посебно у Ирској и Великој

Г. Курбе, *Жена с њајајем*, уље на платну (1866), Њујорк, Музеј Метрополитен



Британији. Њихово порекло је још увек неутврђено, док се за функцију претпоставља да је била апотропејска.

Развој штампарства, заједно са обнављањем интересовања за антику, створио је услове за даљи развој е. у. Многе митолошке теме представљале су оправдање за приказивање е. у. Љубави класичних богова, посебно Јупитера, отварале су многе теме у којима је секс био кључни моменат у иконографском заплету, а сам ликовни приказ средство да се он оправда, као, на пример, у причи о Леди и лабуду. У раном XVI веку границе приватног и јавног, по питању е. у. нису баш биле најјасније.

Током ренесансе е. у., се јавља и у северној Европи. На централном панелу триптиха *Башија земаљских задовољстава* Хијеронимуса Боша из 1505 (Музеј Прадо, Мадрид) представљена је оргија распојасаних голих мушкараца и жена у магичном пејзажу. Иако не постоји јединствено мишљење о иконографији овог дела, сматра се да је његова порука дидактичка и да представља упозорење на појуду и задовољство током људског земаљског живота. Без обзира на могућа тумачења, Бош је у овом делу створио епску еротску слику којој се ниједан други уметник током ране ренесансе није приближио. Други велики уметник е. у. на северу Европе био је Лука Кранх Старји. Чувени портретиста немачких кнезова и протестантских лидера насликао је серију актова са веома јаким еротским елементима – идеализованим издуженим пропорцијама са малим главама и великим грудима и куковима (*Парисов суд*, 1528, Метрополитен музеј, Њујорк).

Следећи ступањ у развоју е. у. било је публикавање књиге *I Modi* (итал. – начини) Маркантонија Раимондија. Књига се састојала од 16 графика и првобитно је била штампана око 1524. у Бечу. Представља један од најранијих отворених приказа е. у. у модерној Европи. Графике су настале на основу цртежа Ђулија Романа, Рафаеловог ученика, које је он, по поручбини војводе Фредерика II Гонзаге, радио за Палацо дел Те у Мантови. На бакарним плочама биле су приказане различите сексуалне позе. На интервенцију Ватикана, сви примерци ове књиге су уништени, а уметник је доспео у затвор. До данас је опстала само серија од девет фрагмената који се чувају у Британском музеју и на којима се не може видети ништа експлицитно или опсцено према данашњим критеријумима.

Маниризам и барок су биле епохе познате по представама е. у. Најпознатија слика, манифест еротике и маниризма је алегорија *Венера и Ку-*

Индон, луда и време Ањола Бронцина (Национална галерија, Лондон), коју је 1540. наручио Козимо I Медичи за Франсоа I, краља Француске. На њој је представљен Купидон који Венери дискретно стеже брадавице дајући јој пољубац са леђа. Велики патрон е. у. тог времена био је аустријски цар Рудолф II, који је у свом дворцу у Прагу имао највећу колекцију е. у. свог времена. И други велики сликари ове епохе сликали су еротске теме. У уметности Каравађа еротика је имплицитна, али се једна композиција, *Amor vincit omnia*, настала 1601. по поруџбини маркиза Винченца Ђустинијанија, сматра манифестом овог жанра у бароку.

Током XVII века бројни примери илустроване е. у. почели су да циркулишу кроз Европу. Међу њима је најпознатија била *Школа за девојке*, француски рад штампан 1655, који се састојао од илустрованог дијалога о сексу између две жене, 16-годишњакиње и њене искусне рођаке. Аутор овог дела је остао анониман до данашњих дана, мада је неколико осумњичених одслужило затворске казне због наводног ауторства.

Еротска уметност била је присутна и на великим европским дворевима. Еротски кабинет који је наручила царица Катарина Велика налазио се поред њеног апартмана у Гачинском дворцу. Намештај је био врло ексцентричан, са столовима који су уместо ногу имали велике фалусе. Мушке и женске гениталије биле су уклесане и на намештају, док су зидови били покривени примерима еротске уметности. Иако су руске власти увек биле тајанствене по овом питању, наводно постоје фотографије и сведоци који су видели овај кабинет. Намештај из овог дела палате нестало је 1941. године.

У доба просветитељства, многи од француских слободних мислилаца почели су да користе е. у. и порнографију као средство друштвене критике и сатире. Буржоазија је ускоро постала тржиште за јефтине памфлете масовне производње, што је веома бринуло вишу класу, која је сматрала да је тиме угрожен јавни морал посебно жена, робова и необразованих. Еротске приче са илустрацијама (које су се продавале у галеријама Пале роајала у Паризу, заједно са услугама проститутки) често су биле место на којем се исмевао свештенички сталез.

Посебно је е. у. била популарна тема модерних сликара непосредно пре Револуције и током читавог XIX века. Познате су еротске теме код Фрагонара (*Варничење*, 1763–64), Курбеа (*Сивашице*, 1819, *Порекло светиа* 1866), Дегаа (*Куйање*, 1874), Климта (*Данаја*, 1907–08) и Шилеа (*За-*

јрљај, 1917), који је због својих еротских представа младих девојака и оптужби да је његова уметност порнографска боравио неко време и у затвору.

Са проналаском фотографије, средином XIX века, уметници усвајају нову технологију како би представили најчешће женски акт. Ова нова техника, бар у почетку, покушала је да прати стилове и традицију претходне уметничке форме, сликарства. Реализам фотографије, за разлику од идеализма слике, чинио их је суштински еротичним, због чега је фотографски акт морао да буде регистрован код француске владе и одобрен, или није могао бити продат. Даљим усавршавањем фотографије, смањењем времена експозиције, проналаском калотипије и могућношћу масовне репродукције, шири се тржиште за е. у. Нова технологија је одмах почела да се користи за репродукцију актова. Париз је убрзо постао центар ове трговине. Године 1848. у Паризу је постојало само тринаест фотографских студија, док их је 1860. било преко 400. Већина је профитирала продајом е. у. нижим класама, које су, први пут у историји, то себи могле да приуште. Фотографије актова су се штампале на разгледницама, у сетовима од четири, осам и дванаест, и биле су познате као *француске разгледнице*. Извозиле су се у Енглеску и САД.

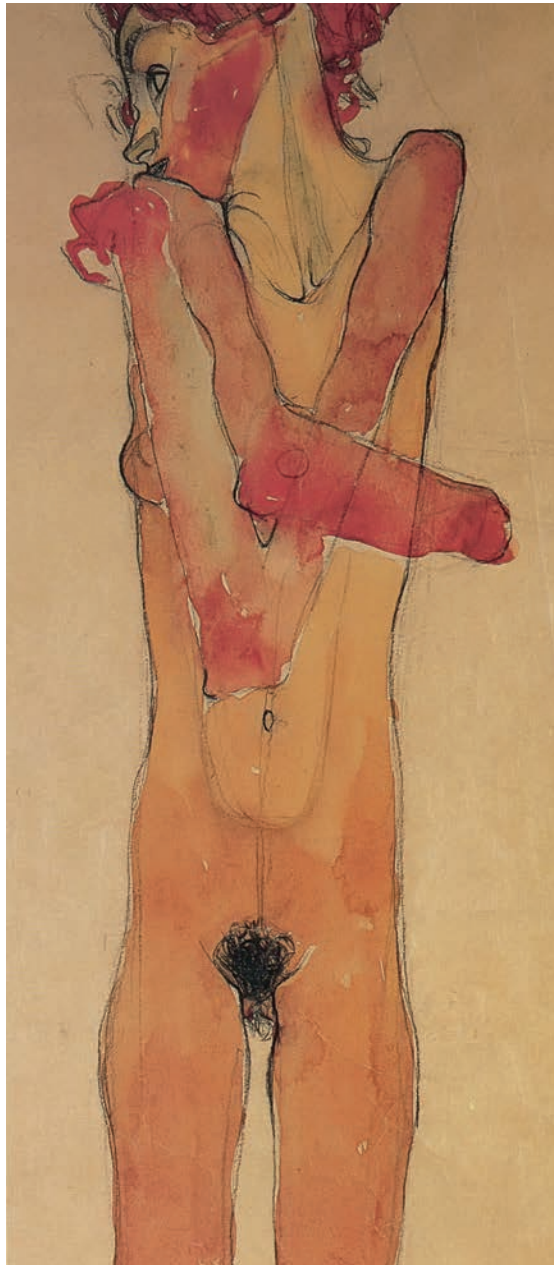
Производња еротских филмова почела је одмах након проналаска филма. Два од најранијих пионира е. у. на филму били су Французи Ежен Пиру и Алберт Кирхнер. Кирхнер (под надимком Леар) режирао је и најстарији сачувани еротски филм, седмоминутни *Невесџин одлазак на њочинак* из 1896, у којем се Луиз Вили прва обнажила на филму. Исте године је снимљен и први цензурисани филм (*Кучи,*



Г. Климт, *Данаја*, уље на платну (1907/08), Беч, приватна збирка

Кучи њлес), а приказан је и први пољубац на филмском платну (*Пољубац* Меј Ирвин). Овакви радови су изазвали римокатоличку цркву да позове на цензуру и моралне реформе јер је љубљење у јавности у то време могло довести и до кривичног гоњења. Филм је користило и сликарство; у кратком филму *Рођење дисера* из 1901. непознати млади модел преко тела носи чарапу доје коже и директном фронталном позом пружа провокативан приказ по узору на Ботичелијево *Рађање Венере*.

Еротска уметност је негована и изван Европе. Посебно су познати њени примери из претколумбовске Америке. У Јужној Америци се експлицитне сцене секса појављују на керамици



Е. Шиле, *Ак II* с прекршћеним рукама, креда и акварел (1910), Беч, Албертина

Моћа културе. Постоји преко 500 примерака ове керамике са представама е. у. (Галерија претколумбовске еротске керамике, Ларко музеј, Лима). Сматра се да су овакве представе, често коришћене на керамици намењеној погребним ритуалима, имале дидактичку сврху.

Постоји и дуга традиција е. у. у источњачким културама. У Индији, познати древни Камасутра приручник, који расправља о теоријским и практичним аспектима љубави, написан почетком наше ере, представља и енциклопедију е. у., популаран је и данас широм света. У Јапану је е. у. доживела највећи процват у графици, где се стил познат као *шунга* појавио у XIII веку. Упркос повременим покушајима да се сузбије, овај стил је доживео велики успех, а у потпуности је нестао средином XIX века са појавом фотографије. Шунга графикама су се бавили неки од највећих јапанских уметника, као што су Харунобу, и Утамаро.

Кинеска традиција е. у. је такође веома велика. Најранији примери овакве врсте уметности датирају из периода династије Јуан (1271–1368). Е. у. Кине врхунац достиже у периоду од средине XIV до средине XVII века, током владавине династије Минг (1368–1644). Е. у. се може наћи у колекцијама многих светских музеја у Бечу, Паризу, Прагу, Мадриду, Токију, Њу Делхију и Пекингу. Британски музеј чак има тајну колекцију, испуњену збирком античке е. у. коју је лекар Џорџ Вит 1865. године донирао музеју, а чији одређени делови, укључујући и његове личне бележнице, и даље бораве у ормару 55, недоступни за јавност, иако је већина заоставштине недавно интегрисана са осталим музејским колекцијама.

Једини светски музеј посвећен е. у. се налази у Мајамију (Светски музеј еротике, Мајами).

ЛИТ.: Rawson, Ph., *Erotic art of the East; the sexual theme in oriental painting and sculpture*, New York, 1968; Lynne, L., (ed.), *I Modi; the sixteen pleasures: an erotic album of the Italian Renaissance*, Evanston 1989; Burt, E. C., *Erotic Art: an Annotated Bibliography*, Boston, 1989; Sheriff, M., *Fragonard: Art and Eroticism*, Chicago, 1990; Williamson, M., *Sappho's Immortal Daughters*, Cambridge, MA, 1995; Grant, M., Mulas, A., *Eros in Pompeii: the Erotic Art Collection of the Museum of Naples*, New York, 1997; Schmidt, R. A., Voss, B. L., *Archeologies of Sexuality*, New York, 2000; McCarthy, C., *Love, Sex and Marriage in the Middle Ages: a Sourcebook*, Routledge, 2003; *The Mirror of the Gods: how renaissance Artists rediscovered the Pagan Gods*, Oxford, 2005. Ч. М.

ЕСКАЛАТОР (енгл. *escalator* – покретне степенице) – савремено средство вертикалног превоза људи, засновано на механизму бесконачне траке (са уграђеним степеницима) коју покреће електрични мотор. Корисницима пружа удобност савлађивања висинске разлике уз њихово најбоље усмеравање у одређеном правцу. Примењује се на јавним местима где због великог прилива омогућава брз проток група људи у кратком року, без застоја. Данас је рад метроа, железничких и аутобуских станица, аеродрома, болница, робних кућа, хотела, школа, сајмова, стадиона, спортских хала, пословних и стамбених зграда, концертних дворана, тржних центара, велетрговина, индустријских погона и фабрика незамислив без ескалатора.

За добар рад и најбоље ефекте е. потребно је и правилно пројектовање и исправна уградња (уз текуће одржавање); он мора бити јасно и уочљиво позициониран, са великим приступним слободним површинама пред улазом и излазом са степеника. Ради оптималног и безбедног коришћења, улазни и излазни делови е. у нивоу су равни пода, што целини даје изглед развученог латиничног слова S.

Дозвољен нагибни угао е. је до 30°. Изузетно, за висине подизања до шест метара (и брзине не веће од 0,50 m/s.) нагибни угао може бити највише 35°. Сви е. конструишу се тако да раде и за пењање и за силажење, а режим рада мења се преко прекидача на кључ.

Изумитељ е. Џ. В. Рино, патентирао га је 1892, а први прототип постављен је 1896. као атракција за посетиоце бруклинског парка Кони Ајленд. Прва верзија е. разликовала се од каснијих по уграђеним седиштима, а за само две недеље рада превезла је 75 000 људи.

Данашњи облик, као и назив е. потиче од Чарлса Сибергера; усавршио је модел за стојећи превоз, пренос људи 1897, који је пуштен у употребу робне куће Херодс у Лондону следеће године. Ескалатор изложен на Светској изложби у Паризу 1900. однео је прву награду. У првим моделима е. коришћено је дрво за степенике и бочна кућишта, све до великог пожара и погибје тридесетак путника 1987. на станици лондонског метроа Кингс Крос. Од тада се широм света пројектују, производе, уграђују и употребним дозволама допуштају искључиво е. са металним степеницима и кућиштима, уз све већу декоративну примену стакла.

ЛИТ.: Шелендић, Б., *Вертикални, коси и хоризонтални транспорти*, Београд, 1996; Wallechinsky, D., Wallace, I., *Story Behind*

Inventors and Inventions Escalator, Los Angeles, 1981; Jodidio, P., *New forms: architecture in the 1990's*, Köln, 2001. А. М.

ЕСКАРПА (фр. *escarpé* – стрм, кос, нагнут) – противоклопна фортификацијска препрека у облику засека земљишног узвишења или речне обале, ширине 4–5,5 m, висине 2–3 m и нагиба 35° или више. Раније, од средњег века, назив за земљану страну тврђавског рова окренуту нападачу, а касније зидану са уграђеним капонирима. Ова врста фортификацијских препрека је коришћена на неравном терену и обалама река, док је у другим случајевима њена примена нерационална јер су потребни значајни земљани радови да би се обезбедио одговарајући нагиб. Наспрам е. налази се *контрраескарпа* – противоклопна фортификацијска препрека исте геометрије као е., али супротног нагиба.

ЛИТ.: Spiteri, S., *Fortresses of the Cross: Hospitaller Military Architecture (1136–1798)*, La Valleta, 1994. А. Н.

ЕСНАФ – в. БРАТСТВА И УДРУЖЕЊА

ЕСТАМПА (фр. *estampe* – отисак, слика) – појам који се у најширем смислу идентификује са терминима графика и гравура; првобитно је означавао отиске слика, цртежа или писма добијаних поступком гравирања, односно примењиван је на технике високе и дубоке штампе, да би се потом проширио и на отиске осталих графичких техника, као што су литографија и сериграфија; у ужем смислу, под овим називом се у Европи подразумевају старе јапанске графике.

Током педесетих година XIX века долази до обнављања трговинских веза између Европе и Јапана, чиме почиње процес асимилације јапанске уметности у културу Запада (в. ЖАПОНИЗЕРИЈА). Нарочито су утицајне јапанске графике које се „уграђују” у рано импресионистичко сликарство (Е. Дега, М. Касат, К. Писаро, Е. Мане, О. Реноар, В. ван Гог, А. Тулуз-Лотрек, П. Гоген, Ж. Сињак, П. Бонар, Џ. Вистлер). Оријентални пикторални модели се шире из Француске, у којој се Јапан представио 1867. на великом годишњем сајму, у Енглеску и Аустрију. Аустријски дворски сликар Х. Макарт, О. Кокошка, Е. Шиле и Г. Климт портретишу даме у кимонима, сликају егзотичне забаве и источњачке параване (в. ЕГЗОТИЦИЗАМ), док архитекта Ф. Л. Рајт сакупља јапанске е., о којима пише књигу.

Бојени дрворези – е. укијое стила настају у току Едо периода (1600–1868), када се формира

У. Хирошиге, *Изнадгни њљасак на мосту Аџаке*, дрворез (1857)



и учвршћује грађански слој јапанског друштва. Укијое (јап. – призори света који пролази, слике плутајућег света) графике су развијене из популарних штампаних књига илустрованих дрворезима. Током XVIII века се утемељују поджанрови – представе птица и цвећа, сцене и јунаци из кабуки театра, баталистичке сцене, прикази чувених лепотица и пејзажи. Типичан је дуализам традиције и тежње ка хедонизму. Основне стилске карактеристике су сведени дизајн, смела композиција, изражен линеаризам који потиче из КАЛИГРАФИЈЕ (в.), плошне неосенчене површине, непродубљени простор и нагласак на асиметрији. Укијое су достигле зенит крајем XVIII и у првој половини XIX века, када стварају Кацушика Хокусаи (1760–1849) и Андо (Утагава) Хирошиге (1797–1858), мајстори који су нарочито утицали на западно сликарство у периоду његовог дубоког преиспитивања.

Старе јапанске графике или е. штампане су у хиљадама копија и представљају претечу масовне уметности и савремених средстава масовне комуникације.

ЛИТ.: Lane, R., *Images from the Floating World, The Japanese Print*, Oxford, 1978; Ковачић Д., *Ново лејо месџо Еџо: јапанске графикае из Народној музеја у Беоџраду*, Београд, 2008; Миленковић, Д., *Шунја, чудесно њујвовање:*

јапанска еројска графика, Беоџрад, 2008; Фенолоза, Е., Од Амидиној раја до њљујајућеј свејта – јапанска умејноси њо њериодима, Београд, 2013. М. Куш.

ЕСТЕТИЗАМ (грч. *αἰσθητικός* – чулно, оно што се односи на чулно опажање) – у филозофији, естетско схватање живота, идеалистички правац по којем се живот посматра једнострано, искључиво са естетског гледишта; учење по којем су естетски стандарди аутономни, а не предмет политичких, моралних или религиозних критеријума; употребљава се и у пежоративном смислу, да би се описала уметност оних који верују у уметност ради уметности, стављајући је изнад свих других људских активности; у ужем смислу, учење по којем су принципи лепоте основни принципи, из којих су даље изведени сви други; примењује се посебно на покрет са краја XIX века, који је хтео да уметност уведе у свакодневни живот.

Термин е. најпре се појављује у Енглеској, око 1855. године, када почиње да се говори о „естетизму” и „естетском покрету”. Одатле га 1870-их прихвата француска, а 1890-их и немачка књижевна критика у заузимању става према литератури ФИН ДЕ СИЈЕКЛА (в.). У то време овај појам често добија негативне конотације, док данас има више описни и неутрални карактер.

У Енглеској су семе е. после 1848. посејали ПРЕРАФАЕЛИТИ (в.), а у својим делима су га применили Росети, Берн-Џонс и песник Свинбарн, кључна фигура почетне фазе е., под снажним утицајем Ш. Бодлера и Т. Готјеа, са којима је делио уверење да поезија нема никакве везе са моралним учењима; теме перверзне сексуалности или грубости и насиља шокантно су деловале на викторијанска осећања тога времена, које је повлачило нужну или природну линију између естетичке лепоте и одвратне или ружне моралности. Док је основни ток викторијанске културе на уметност и поезију гледао као на средства самопобољшања, поезија Свинбарна је читаоца упознала са моралном двосмислености и стављала га у некомфорну психолошку позицију. Сликаp Вистлер је идеал овога покрета култивисања префињене сензибилности развио можда до највише тачке. Естетизам се може разумети као програм супротан НАТУРАЛИЗМУ (в.), иако он и е. образују готово две стране једне медаље утолико што оба реагују непосредно на социјално, техничко и историјско модернизовање. Док натурализам хоће до представе да доведе стварност и живот, е. тежи

култу лепог. Уместо односа према природи и стварности, овај инсистира на антиреализму, херметици, артизму, артистици и аутономији. Док је воља за форму натурализма управљена на адекватну репрезентацију стварности, као интенција на стварност, воља за форму е. је интенција на форму као израз лепог. Као радикализација постулата аутономије, е. се залаже за потпуну независност од морално-дидактичких захтева, социјалних и практичних одређења, сврха и функција. За разлику од концепта аутономије касног XVIII века, концепт аутономије у е. постулише уметност и литературу не више као симбол доброг, истинитог и лепог, већ као развезивања од доброг и истинитог, у хоризонту ничеанског оправдања постојање само као естетског феномена, фокусирање једино на лепо. Најважнија почетна фаза е. траје крајем шездесетих и почетком седамдесетих година XIX века, када се доследно држао своје реакције на преовлађујуће утилитарне социјалне филозофије и на оно што је разумевано као ружноћа и филистарски дух епохе индустријализма. Подвлачећи чулну лепоту и снажне везе између визуелних и вербалних форми, извршио је велики утицај у европској и америчкој уметности. Своје филозофско утемељење е. налази у Кантовој филозофији, чије постулате о аутономији естетских вредности, раздвајајући их од разматрања вредности морала, користи и задовољства, у Немачкој, преузимају најпре Гете и Тик, у Енглеској Колриџ и Карлајл, а у Француској их популаризују М. де Стал, Т. Готје и филозоф В. Кузен који је исковао и сродан термин – ЛАРПУРЛАРТИЗАМ (в.).

Прве теоријске поставке е. дао је О. Вајлд (*The Decay of Lying and Observation*, 1854–1900), свдећи их на три основне тезе: прву, да уметност не треба да подражава живот, природу и стварност, јер она никада не изражава ништа друго него себе саму, другу, да свака лоша уметност долази од враћања на живот и природу, од њиховог развијања у идеале, и трећу, да живот подражава уметност далеко више него што уметност подражава природу, што произлази не само из имитативног инстинкта живота, већ и из чињенице да је самосвесни циљ живота да нађе израз, и да му уметност нуди одређене лепе форме, уз помоћ којих он може да реализује ту енергију. Једина дејства која природа може да покаже јесу већ виђена дејства, захваљујући поезији или сликарству, у чему се и крију тајне и шарм природе и објашњавају њене слабости. На основу ових теза, Вајлд долази до основног

начела нове естетике, по којем уметност треба да се односи само на себе саму, јер референтна функција уметности разара фантазију и креативност, вулгаризује човека и његов живот.

Појам е. не везује се искључиво за европску уметност, већ и на сасвим одређене ставове и тенденције које се различито испољавају од културе до културе: романтизам, француску рану модерну, енглески прерафаелизам, симболизам, бечки неоромантизам, југендстил и нарочито европску декаденцију, које се све појављују под променљивим аспектима „естетског“. Док је у другој половини XIX века е. појам супротан утилитаризму, механизацији свакодневног живота и све већем поружњавању света индустријализацијом, дотле се е. (иако овај појам у то време није био у употреби) већ у немачком



Е. Берн-Џонс, *Блаовестри, Мерзисајд*, Уметничка галерија леди Левер

романтизму може разумети у свесној супротно-сти, чак непомирљивости уметности и живота. У основи ове романтичарске критике лежао је увид у претеће фалсификовање животне стварности литераризовањем, приматом естетског, али и губљењем функције уметничких производа. Романтичарски захтев за апсолутношћу уметности може се разумети и као реакција на ширење грађанског етоса рада, искованог на основу мишљењу о корисности.

ЛИТ.: Пејтер, В., *Ренесанса: есеји о уметности и њеној историји*, Београд, 1965; Nietzsche, F., *Rodenje tragedije*, Zagreb, 1983; Bürger, C., Bürger, P., Schulte-Sasse, J. (Hrsg.), *Naturalismus – Esthetizismus*, Frankfurt a. M., 1979; Withenow, R.-R., *Muse, Maske, Meduse. Europäischer Ästhetizismus*, Berlin, 1990; Lambourne, L., *The Aesthetic Movement*, London, 1996; Grundmann, M., *Dandy und Tabu: Transgressionen bei Stendhal, Théophile Gautier und George Moore*, Frankfurt a. M., 2010; Wilde, O., *The Decay of Lying an Observation*, New York, 2012.

З. Г.

ЕСТЕТИКА (грч. *αἰσθητικός* – осетљив, чулан) – појам за науку и теорију о естетској активности човека, било да је реч о стваралачкој активности или о рецепцији предмета. Њен утемељивач је А. Баумгартен, а термин се први пут помиње у његовом магистарском раду из 1735, који је 1742. обелодањен у његовом предавању о естетици у Франкфурту и разрађен у двотомној *Естетичкици* (1750–58). Полазећи од чулног опажања, Баумгартен под е. подразумева теорију о чулном сазнању. Као што чисти појам из интелектуалне сфере није више поетичан, тако и представе сна из чисте, непродуховљене чулности нису још естетске и поетичне. Достигнуто савршенство у чулном и са у чулном озареним духом, јесте лепота која је унутар тзв. нижих моћи сазнања „чулно савршенство”, док су сликарство, музика и поезија форме у којима се то савршенство остварује. Историјски гледано, е. се бавила изучавањем суштине овог појма, његовим принципима и нормама, врстама и типовима (лепо, узвишено, љупко, трагично, логично), а од 1843. и ружним, односом лепог у природи и уметности, генезом лепог, као и питањем естетског, с обзиром на естетски акт стварања и доживљавања. Е. је брзо ушла у моду, тако да је Жан Пол (1804) изјавио да ни од чега наша епоха не врви толико као од естетичара.

Најзначајнији представници немачке класике, Лесинг, Хаман и Хердер, бавили су се проблемом уметничког обликовања. Кант је у *Критичкици*

моћи суђења поставио темеље научне е., иако је његово дело још увек остало изван утицаја новог уметничког искуства. За Бојмлера је рођење е. догађај од широког историјског значаја. У зависности од карактера и типа филозофског система или од његових теоријско-сазнајних претпоставки, разликују се два типа заснивања е. као филозофске дисциплине – рационалистичко-гносеолошка и емотивистичко-сензуалистичка. У првом типу, лепота се одређује као једна од идеја ума, каткада и инфериорна у односу на идеју истине (Платон, Хегел) или добра (Фихте). У овој оријентацији е. се схвата као неаутономна сфера, као израз нечега другог, као чулни приказ истине и добра. Код Баумгартена је е. нижи облик истине, па се таква е. одређује и као интелектуалистичка, објективистичка. Разум је арбитар у стварању и просуђивању вредности уметности. Други тип е., емотивистичко-сензуалистичка или позитивистичка е., одбацује категорију нужности, тачније, лепоту као метафизичку вредност која би имала објективно и универзално, вечно важење. Естетско се тумачи као субјективна интерпретација датости у природи или уметности, што води у релативизам и субјективизам. Изграђена у том духу већ код софиста, е. је у старој римској филозофији сведена на факт релативистичког укуса, из чега и став да о укусима не треба расправљати (*de gustibus non est disputandum*). Мерило укуса није више разум, већ су то чула и осећања (ако се коме чини да је нешто лепо, оно је уистину такво). Кант је међу првима настојао да изгради аутономно подручје е. ставом о незаинтересованом допадању. Код Шелинга и Шилера, представника романтичке е., уметност добија не само аутономни статус унутар филозофски замишљене е., већ су морал, добро и истина подређени уметности. За Баумгартена, филозофски интерес е. исцрпљује се у рационалном проучавању песничства, а са њим и испитивањем сликарства, музике, скулптуре и архитектуре, бакрореза и свега оног што се убраја у лепо и слободне уметности. Хегел је своју е. ограничио на проучавање „уметничке лепоте” која је у духу рођена и препорођена (изван природног лепог), и која се одређује као „чулни приказ идеје”, па је због тога и сама уметност у поређењу са чистим, умним сазнањем истине нешто што „јесте и остаје за нас прошлост”. Са Шелингом и Хегелом е. се утемељује као филозофија уметности (Шелинг 1802/03, Хегел 1817). По први пут су филозофски принципи е. примењени на подручје ликовне уметности у Шелинговом раду *О односу ликовне уметности према*

йрироди (1806). Настављачи великих естетичких традиција Фишер, Золгер, Шлајермахер, Краузе, Хартман и Лоце развијају е. у XIX веку у спекулативном, метафизичком и ирационалистичком смеру.

Под утицајем позитивизма у другој половини XIX века јачају тенденције социолошке и психолошке е. Конрад Ланге, Т. Липс, Т. Фехнер утемељују психологију уметности, посебно испитујући проблем естетског доживљаја. Даљи развој е. у духу је све већег њеног ослобођења и од спекулативне, али и од позитивистичке традиције (психологија, социологија, историја). Радови теоретичара и сликара Ханса фон Мареа, тематски блиски радовима Конрада Фидлера, довели су у каснијој разради до сагледавања ликовне уметности као облика (*Sächtbarkeit*), што ће у делу Велфлина бити продуктивно развијено у правцу једне историје уметности без имена.

Интерес за чисто естетско у е. слаби с краја XIX и почетком XX века. У раду К. Фидлера приметно је теоријско интересовање за саму уметничку праксу, која ће Макса Десоара нагнати да методички раздвоји е., с једне, од опште науке о уметности с друге стране. Проблематика науке о уметности све више ће се фиксирати за питања из области духовно-научног приступа уметности, за њену повезаност са светом живота (Лебенсвелт, Дилтај), односно, за испитивање функционалног смисла уметности у социо-културном светлу (Ж. Зимел). Феноменологија (Н. Хартман, Р. Ингарден) покушава да схвати уметничко дело као израз интенционалног доживљаја. Примењено на ликовну уметност, то значи да је портрет изразити пример на којем се запажа прелаз од слика које као илустрације имају своје значење, тако рећи изван себе, на слике чије се значење показује на њима самима, те се слика, као нематеријална појава, показује само ономе ко је посматра или ономе ко је види као слику; речју, слика се отвара само за свест о слици, а консеквенца овог феноменолошког става налази се у чињеници да непредметна слика не приказује ништа осим себе у свом реалитету (Х. У. Аземисен). На другој страни, М. Десоар е. посматра као искључиво нормативну сферу која испитује естетичке категорије, односно, проблеме естетског доживљаја и естетског предмета, чиме се предмет е. проширује изван уметности. Ова тенденција долази до израза у Десоаровом часопису *Естетика и ојшша наука о уметности* (1906). Кроче је у својој е. изједначио интуицију и израз, чиме је извршио снажан утицај у Немачкој и Енглеској. У САД и Италији и данас

се негује интерес за е. у класичном смислу, са интересовањем усредсређеним на форму. У Немачкој, под утицајем Х. Г. Гадамера, односно духовно-научног и феноменолошко-херменеутичког мисаоног круга, развија се е. из перспективе теорије разумевања или херменеутике.

Естетика је развила низ метода – психолошки, социолошки, феноменолошки, психоаналитички метод, као и метод естетике информације. Брзо смењивање уметничких покрета и програма уметности или манифеста у XX веку, од експресионизма и апстрактног сликарства до дадаизма, надреализма и ташизма, говори о томе да уметнички покрети и школе нису били пуки израз методички дисциплинованог извода из савремене е. С друге стране, бројне оријентације у е. желе да теоријски изразе ово многоврсно искуство нове уметности, док други правци, тзв. ортодоксне е. са чуђењем окрећу леђа манифестима и експериментима уметника. Срећан спој који се догодио средином XX века, под утицајем егзистенцијализма, спој теоријске мисли и уметничке праксе, наговестио је нову епоху е. (Ками, Сартр). Рене Пасерон, сликар и ликовни естетичар, на оригиналан начин одређује предмет е. и у том смислу посебно појам једне поетике. Како се уметнички феномен разлаже на три основна елемента: стваралац, дело, публика, Пасерон под појмом е. подразумева „нормативно размишљање о аистхесису”, чији је предмет моћ опажања и разумевања коју сам опажај поседује и који се односи на емоционално у опажању, дакле, на рецепцију, на естетски рецептивни акт (Хартман); е. се тако ограничава на проблеме који се постављају у вези са осећајношћу, укусом, лепим у уметности и у животу. Поетика је скуп проучавања која се нарочито односе на стварање уметничког дела. На трећем месту налазе се науке о уметности чији је предмет уметничко дело, које се налази између уметника који нуди публици и публике која га прихвата. Међу наукама које проучавају дело, Пасерон види и место за једну науку о пиктуралном, односно, „иконологију као процес елаборације слика у току историје”. Естетика се, дакле, бави довршеним делом, или барем публици приказаним делом, док се поетика усмерава на етапе његовог стварања. Поетика је нормативна наука о мерилима на основу којих се може одредити шта јесте а шта није дело, и о поступцима којима се оно ствара. Према Ворингеру, да би могло да живи озбиљно истраживање естетичке науке, оно мора да се одвоји од е. и од објективне теорије уметности. Фидлеру је припала улога да оправда и да одбрани ову потребу.

Још од Аристотела људи су навикнути на неправилно поистовећивање науке о уметности и естетике. Посебно је на удару тзв. класична е., која је полазила од предрасуде да су једини предмет њенога тумачења дела класичне уметности, тако да се имала у виду само она уметност која је остала код приказивања живе лепоте и онога што је природно, због чега ова е. није ни била у стању да домаши суштину оних дела у којима су предмет, природа и класична лепота одсутни. У марксистичком теоријском видокругу постоје два основна усмерења е. Једно, утемељено на теорији одраза, интерпретира уметност као затворени тоталитет у којем се одражава друштвена реалност, те је уметност средство, форма која одражава истину и идеологију пролетаријата (Плеханов, Лукач, Т. Павлов, Витфогел). Друго усмерење у марксистичкој е. полази од теорије стварања, од става да је биће уопште, па и друштвено биће још недовршено и још неодиграно, да је све у процесуалности, тако да се схвата као реални експеримент, а уметничко дело као аутентична форма, израз, шифра тога још неостигнутог (Блох); уметничко дело је фрагментарно, израз је отворене форме, утопијског (Блох, Адорно, Маркузе, Гароди). За пример се узимају дела Пикаса, Клеа и Мондријана. У првом усмерењу марксистичке е. присутни су елементи нормативизма и ортодоксије; полазни став теоретичара овога усмерења је историјско-детерминистичка идеја према којој у декадентном друштву и уметност мора бити декадентна (Плеханов, Лукач). У кругу теоретичара другог усмерења у марксистичкој е. брани се став да је аутентична будућност друштва могућна тек у изградњи „друштва као уметничког дела” (Маркузе). Према Лицелеру, Лењин није разумевао експресионизам и футуризам, али је допустио да се у Москви настани италијански ученик футуристе Маринетија. За Розу Луксембург Тицијан је био исувише гиздав и хладан, виртуозан, али је ценила божанску лепоту Вилијама Тарнера, рекавши да је за њу такво стваралаштво готово несхватљиво. Плеханов и Луначарски су марксистичку е. сводили на социологију. Марксизам посматра друштвени живот као органску целину у којој су делови међусобно зависни, па је из тога и особеност марксистичке критике била у томе што је она, у првом реду, безусловно социолошке суштине, а једино мерило може се добити извођењем из општега начела да је добро све што служи развоју и победи пролетерске класе, а оно што му штети је неуспело. У погледу авангарде, Луначарски полази од мишљења да форма мора

максимално да одговара своме садржају, тако да је садржај овде доминантан, из чега произлази његово уверење да је највише обележје грађанске уметности новијег доба потпуни недостатак садржаја. Чисти формализам удара свуда: у музици, сликарству, ликовној уметности. Ови правци несумњиво су болесни, а узрок те болести социјалног је карактера. Најзад, импресионизам у сликарству израста заједно са симболизмом и постао је маркантна појавна форма укупне тенденције грађанске културе, тенденција у правцу тријумфа индивидуализма. Основна идеја постимпресионистичког периода била је право уметника на деформацију, на изопачавање текућих појава стварности, где спадају Гоген и Ван Гог. Експресионизам се одликује субјективизмом. Ово гледиште тзв. догматске марксистичке е. било је предмет критике. Социјалистички реализам заступа уметност са снажном историјском патином: монументална архитектура, реалистичко-психологизирана производња романа, у скулптури и сликарству херојско описивање историјског света и света рада (Волант). Према теорији соцреализма, уметник треба своју творевину да постави као лако схватљиви моралистички плакат, а свет мора да се појави без загоњетки и противречности, будући да је уметност оруђе пропаганде (Волант). Апорије савремене е., која жели да избегне замке вредновања, али и дескриптивизам позитивистичке науке, покушала је да реши на феноменолошком трагу естетика информације, чији је утемељивач Макс Бензе. Према овој е., уметничко дело се означава уз помоћ квантитативних вредности и класа знакова. Дело се може свести на своје просте елементе, на естетске знакове, на јединице које нешто значе. То су, с једне стране структуре (Сезан), или пак идеограми (Пикасо). Из ових елемената настају форме уметности. У е. информације полази се од у семиологији диференцираних знакова који нешто представљају и знакова који су непосредне ознаке нечега; први се односе на садржај а други на форму дела. Док се Кроче трудио да раздвоји естетски језик од практичног, технолошког језика, односно, естетско од анестетског, Бензе настоји да превлада расцеп између естетског и физичког, онтолошког и онтичког, информативног и тумачећег, метафизичко-естетског и реалног света. Дуализам класичне и модерне физике одговара дуализму класичне (предметне) и модерне (непредметне) уметности. Епохи електродинамике и структуралних теорија материје одговара разарање визије предмета и садржина у ликовној уметности, посебно у сликарству. Са-

времена уметност не дугује своје форме и просторе људским реаговањима, већ познавању технике и физике. Бензе настоји да утврди везу између физичких сигнала и естетских знакова, да естетику сведе на физику. Некада су боје, као средства значења, значиле неки реални предмет. Сада се пиктуралне фигуре конституишу ради пружања боја као аутономних датости, као реалности ослобођене од фигуративног цртежа слике. Уметничко дело чини физички рад. Уметнички процес се обрнуо. Иде се од формалног (формел) ка неформалном (енформел). Физички и естетски процес постају узамно замениви чиниоци. То је случај конкретног сликарства Макса Била или ташизма Анрија Мишоа. Конкретно сликарство ослобађа форме сваког предметног значења и карактера, док ташизам разара чак и форму, своди сликарство на просте елементе (боје, мрље, тачке). У најновијој фази развоја е. запајају се, супротно Хегеловој тези о крају уметности, идеје и о крају саме естетике.

ЛИТ.: Baumgarten, A. G., *Aesthetica*, 1750–1758; Pareyson, E., *Estetica: Teoria della formatività*, 1954; Croce, B., *Estetika*, Zagreb, 1960; Dessoir, M., *Estetika i opća nauka o umjetnosti*, Sarajevo, 1963; Da Vinči, L., *Traktat o slikarstvu*, Beograd, 1966; Platon, *Država*, Beograd, 1966; Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, Beograd, 1966; Šiler, F., *O lepom*, Beograd, 1967; Hartman, N., *Estetika*, Beograd, 1966; Morpugo-Taljabue, G., *Savremena estetika*, Beograd, 1968; Hegel, G. V. F., *Estetika*, Beograd, 1970; Werckmeister, O. K., *Ende der Aesthetik* 1971; Paetzold, H., *Neomarxistische Aesthetik* 1–2, Düsseldorf, 1974; Grlić, D., *Estetika*, I–IV, Zagreb, 1974–1979; Kant, E., *Kritika moći suđenja*, Beograd, 1975; Petrović, S., *Marksistička estetika*, Beograd, 1979; Paseron, R., *Pojetika*, Beograd, 1980; Marković, F., *Razvoj i sustav obćenite estetike*, Split, 1981; Šeling, F. V. J. *Filozofija umetnosti*, Beograd, 1983. C. П.

Естетика у архитектури је у савременом схватању појам е. одражава концепт комуникације друштвених, културних, религијских, идеолошких и других вредности кроз уметности. Посебно се развио у архитектури, која по природи свога друштвеног и културног значаја одговара оваквој врсти комуникације. У расправама из области филозофске естетике у XVIII и XIX веку, архитектура је, због своје материјалне природе, била искључивана као област у којој се естетичко значење могло утврдити. Међутим, филозофи као што је Хегел архитектонску делатност сматрали су важним носиоцем естетичког

значења и тумачења друштвених вредности. Будући да основу естетског израза у архитектури чине елементи које обрађује гешталт теорија, као испитивања оптичких, пропорцијских и других правила опажања форме и простора, често се у старијој литератури ове две области погрешно изједначавају.

Још од времена античке, грчке културе, естетичке идеје се испољавају и везују кроз различите облике повезаности са архитектуром. Од Хомера, преко Платона и Аристотела, до Сенеке и Плотина у римској култури, естетичко тумачење архитектуре се повезује са идејним језгром филозофске расправе и помаже лакшем поимању сложених тумачења филозофских, етичких и политичких идеја као исказа друштвених вредности. У трактату *О Архитектури* Витрувија Полија, римског архитекте са краја I века пре н. е., наилази се на антички концепт естетичког вредновања архитектуре као самосвојне уметности који се своди на три главна аспекта: корисност – функција објекта, чврстина – структурно јединство материјала и конструкције, и лепота, која се остварује складним пропорцијама и мерама грађевине. Веома је важан и свеукупни ефекат који архитектура пружа посматрачу. Витрувије објашњава и грчке архитектонске редове (дорски, јонски, коринтски), који су повезани са мушким, женским и девојачким карактерима.

За разлику од средњовековног естетичког концепта, у којем се опажање и вредновање уметности као и архитектуре посматрало анагошки и гносеолошки, у добу ренесансе се наставља развој естетичког мишљења како је то утврдила античка традиција. Од Албертија до Витрувијевог вредносног система просуђивања квалитета архитектонског дела, додавале су се посебне психолошке компоненте интуитивног креативног мишљења, као и појам свеукупности естетичког осећаја. Надограђује се и идеја карактеризације архитектуре као особеног исказа њене друштвене функционалности. Тиме се превазилази основни антички концепт везан за метафору о три људска карактера и уводе друга својства, заснована на осећајним психолошким компонентама.

Већ у наредним вековима естетичко мишљење прераста у метафорички облик познат под појмом „архитектура која говори”. Ова е. у архитектури остварује се у пројектима француских архитеката Булеа, Ледуа и других њихових савременика. Посебно је у радовима Булеа и Суфлоа изражена посебна естетичка концепција која потиче из немачке и енглеске филозофске

школе XVIII века, сублимирано – појам настао као категорија утврђивања психолошког деловања неукротиве снаге природе на људски ум (Хилдебрант, Бејли). Већ се код Буркеа тај естетички појам преточава у визију архитектонског израза, који по својој дефиницији треба код посматрача да изазове одушевљење, поштовање, задивљеност али и скрушеност. Психолошки ефекти се постижу неизмерном величином архитектонске форме, простором који је несагледив у својој целовитости, као и грандиозним куполама и редовима колосалних стубова. Ти обликовни принципи ће бити често коришћени у архитектонском изразу у служби политичких идеологија XIX и XX века.

Значајна дела из области естетике у архитектури настају у Немачкој друге половине XIX века. У њима се разматра низ питања везаних за нова својства материјалности и структура у архитектури, као и њихове улоге у уобличавању националног израза. У том смислу се не запостављају ни уобичајене расправе о вредностима класицистичке архитектуре и естетичким испољавањима декорума, пропорција и других, тада већ устаљених вредности у градитељству. Те идеје ће постати кључне у разматрањима естетичких питања у архитектури и изван Немачке.

У процесу трагања за новим естетичким схватањима везаним за архитектуру, крајем XIX и почетком XX века, која се везују за динамички карактер развоја економије и технологије у друштву индустријске револуције, јављају се нови појмови као што су „практична естетика” и „машинска естетика”, који ће, као резултат усмерене пажње на поједине аспекте архитектуре, обележити и својства шире теорије градитељства модерне.

У последњим деценијама XIX века, у поново успостављеној самосталној српској држави, двојица архитеката, Валтровић и Милутиновић, после студија у Немачкој, уводе у тадашње образовање градитеља нове принципе изучавања историје архитектуре и основних ставова по одређеним питањима савремене европске теорије архитектуре. Мада своје естетичке ставове о архитектури није представио као јединствену и целовиту теорију, Валтровић је, кроз неколико осврта на ово питање, указао на значај одређених ставова о којима се у то време шире расправљало. На пример, износи став да уметнички идеал одражава општи културни контекст народа; истиче важност давања карактера архитектури као уметничког тумачења њене функције; посматра орнамент као структурни део архитек-

туре, а не као еклектички концепт; не везује се за романтичарске визије тумачења орнаментике развијане у оквирима идеје о архитектури историјских стилова. У том смислу, наглашава да у Србији „новога стила још нема” и да је потребно да се „најпре избистре тежње и потребе данашњег времена”. Подвлачи појаву градње гвожђем и стаклом, као примарним материјалима савременог градитељског израза, као и потребу за новим архитектонским функцијама, посебно „саобраћајним”. Као и његов старији колега Валтровић, и Милутиновић, кроз неколико изнетих значајних пасуса, указује на одређена естетичка питања у архитектури. За њега, лепота грађевине произлази из структуре, чија својства везује за идеју архитектонског организма. Сматра да је у архитектури неопходно постићи хармонију између материјала којим се гради и форме, али да се, исто тако, правила овакве усклађености не могу одредити као општеважећа. Подвлачи и разлику између карактера и стила грађевине, при чему карактер посматра као лични исказ архитектке, а стил као одраз духа културе целог народа. Сматрајући стил језиком епохе, Милутиновић га везује и за појаву нових материјала и градитељских структура.

Мада су се Милан Злоковић и Никола Добровић у својим текстовима дотицали појединих естетичких питања у архитектури, целовито исказане ставове у овој области развија Милутин Борисављевић. Он разматра значајне одреднице општег естетичког мишљења епохе, а посебно се осврће на однос филозофске естетике и архитектуре. Необично важан је његов рад на тумачењу и приказу визуелних законитости сагледавања и пропорцијских односа примењиваних у архитектури, о чему говори и његово градитељско стваралаштво. Борисављевић у свом промишљању естетичких питања захвата изузетно широко поље веза између архитектуре, визуелне перцепције и филозофске дисциплине, чиме се његово дело и у европским размерама може сматрати свеобухватним по тематском оквиру. У сличном духу се, у првој половини XX века, на област естетике у архитектури осврће и Микелис, професор на Универзитету у Атени. Његово дело по целовитости, обиму и приступу такође одражава идеју „практичне естетике”, као и став да филозофске идеје у овој области могу да се структурно повежу са оним својствима опажања која су темељна за уобличавање архитектонског дела.

Од друге половине XX века, и поред тога што се јављају значајне опште теорије естетике, нема

свеукупног и целовитог сагледавања естетичких питања у архитектури. Ставови који би се односили на ову област скривени су унутар других теоретских питања која одређују динамични развој архитектонског стваралаштва у савременом свету. У овом смислу истиче се Винтерсова књига *Естетика и архитектура*, као дело које покушава да одреди неке од значајних појава везаних за однос филозофије, естетике и архитектуре у савременом контексту. Значајна је и појава структурног везивања идеја савремених филозофа и архитеката, кроз чији развој идеја о природи и својствима стваралаштва, архитектуре и грађеног окружења може да докучи појаву нових али још неодређених, естетичких концепција у архитектури, исказаних кроз појмове као што су *естетика несвајана* или *естетика трансформације*.

ЛИТ.: Борисављевић, М., *Златни пресеци и други есеји*, Београд, 1998; Мако, В., *Естетичке мисли о архитектури: доба антике*, Београд, 2011; Мако, В., *Естетичке мисли о архитектури: средњи век*, Београд, 2012; Michelis, P., *L'esthétique de l'architecture*, Paris, 1974; Winters, E., *Aesthetics and Architecture*, London, 2007. В. М.

ЕСТЕТИЧКЕ КАТЕГОРИЈЕ (грч. *αισθητικός* – осетљив, чулан; *κατηγορία* – начини израза) – у филозофији, најопштији појмови, предикати или ознаке бића. Највећи систематизатори категорија били су Аристотел и Кант. Код Аристотела, е. к. су, у ствари, појавни начини супстанце, односно њене ознаке (десет, заједно са супстанцијом). За Канта, е. к. су чисти појмови разума, који синтетички опажају материјал и тако конституишу систем искуства (дванаест, према основним одликама постојања – квалитет, квантитет, релација, модалитет). Код Хегела, е. к. нису само форме сазнавања, већ представљају категорије стварности, облике бића. У естетици, е. к. су такође најочигливије ознаке естетскога и уметничкога, односно естетскога бића и у природи и у уметности. Било је различитих покушаја утврђивања система, или бар агрегата естетичких е. к., али су се традиционално усталиле лепо, узвишено, трагично, комично и љупко. В. Татаркјевич и варијанте општег појма лепога такође назива категоријама (естетски облици или родови). Дуга историја пописивања е. к., од антике до данас, достиже врхунац у XIX веку, када су многи естетичари настојали да сачине потпуну евиденцију и преглед свих е. к. Као најстарије е. к. у антици помињане су симетрија, хармонија, еуритмија и узвишено (Рим).

У средњем веку помињу се присталост (*decor*), допадљивост (*venustas*), елеганција (*elegantia*), величина (*magnitudo*), различитост (*variatio*), пријатност (*suavitas*) и привлачност. Нови век истиче нове категорије, попут љупкости (*gratia*), суптилности, прикладности, брзине, необичности, комичности и величине. Уз њих увек иду и лепо, узвишено, трагично и комично. Потпуније пописе е. к. сачинили су Ф. Т. Фишер (1837), Шарл Лало (1925), Етјен Сурио (1947). Лало је поставио схему девет главних е. к., подељених према томе да ли се ради о хармонији која постоји (лепо, величанствено, љупко), која је тражена (узвишено, трагично, драматично), или је изгубљена (духовито, комично, хумористично). Било је и покушаја систематизовања е. к. (Џ. С. Мур, Л. Столович), а такође и оспоравања могућности таквога система. Тако Сурио сматра да је реч о неограниченој области уметничке креативности и естетичке рефлексije, а Татаркјевич да су е. к. у ствари варијанте, а не врсте лепога. Николај Хартман је у својој *Естетици* настојао да систематски обради узвишено, љупко и комично као родове лепога. За њега, лепо је универзална основна естетичка вредност под коју се може подвести све уметнички успешно и делотворно. У савременој естетици обављена је демонополизација категорије лепога, да би чак била уведена у појмовни корпус њена супротност – ружно, и то не само као негативна вредност, одсуство лепога, већ као потпуно легитимна категорија која свој објективни корелат има у модерној уметности. Карл Розенкранц је написао *Естетику ружнога* (1853), а Т. В. Адорно афирмисао је ружно и дисонанцу као конститутивни део модерне, оспоравајуће уметности. Иван Фохт је сматрао да су готово све традиционалне е. к. (узвишено и трагично) – садржинске, да стога нису чисто естетске и да се могу бескрајно субјективизовати и умножавати. Сматрао је да је потребна критичка ревизија категорија и да је форма једини чисто естетски објективитет. Само чисто формалне е. к. (симетрично–асиметрично, пропорционално, складно) обухватају и природу и уметност. Естетичке категорије се конституишу само уз онтолошку и гносеолошку димензију дела, и то непосредно. Фохт од е. к. обрађује дубоко и духовито, изражајно и снажно, блиско и привлачно, блиставо и сјајно. Међу онима који одричу вредност категоријама налази се и Бенедето Кроче, који је критиковао тзв. реторичке е. к., јер производе много зла вештачким дистинкцијама изражајних форми. Реторичке е. к. уносе и језичку збрку,

па нису употребљиве ни у научне ни у образовне сврхе. Тешко је очекивати да закон економије сваког мишљења, па и естетичког, одустане од стварања категоријалних апарата и схема – мањкавих, поједностављујућих и осиромашујућих, али ипак основних средстава захватања сложене и разноврсне стварности. Ђерђ Лукач је дао нарочити смисао категорији посебног, сматрајући је централном е. к., у којој се стичу вредности општег и појединачног, чинећи тако особено средиште уметничкога дела.

ЛИТ.: Dessoir, M., *Estetika i opća nauka o umjetnosti*, Sarajevo, 1963; Hartman, N., *Estetika*, Beograd, 1968; Lukač, Đ., *Prolegomena za marksističku estetiku*, Beograd, 1975; Focht, I., *Uvod u estetiku*, Sarajevo, 1981; Tatarčević, V., *Istorija šest pojmova*, Beograd, 1980; Eko, U., *Istorija lepote*, Beograd, 2004; *Istorija ružnoće*, Beograd, 2007. Д. Ж.

ЕСТЕТСКИ ДОЖИВЉАЈ (грч. *αισθητικός* – чулни, осећајни) – резултат сложеног психолошког процеса који је изазван уметничким делом. Један је од највиших облика људског реаговања и доживљавања који у себи садржи мноштво компонената: емоционалну, сензорну, спознајну, вредносну, прескриптивну, образовну, васпитну, мотивациону, имагинативну и несвесну. У оквирима психолошких истраживања, е. д. се проучава са аспекта многих теорија и методских поступака (гешталт, психоанализа, социо-психолошки, асоцијативни, аналитички, когнитивни, бихевиористички). Различита уметничка дела изазивају различите доживљаје по квалитету, интензитету и броју компонената. Да би једно дело било уметничко, оно мора да буди естетске емоције. Према Мајнонговим истраживањима, основна претпоставка за доживљај естетског јесте способност разликовања стварног и претпостављеног, симболичног. Без ове спознајне способности, човек је неспособан за естетску емоцију и естетски доживљај. Снага, ширина и квалитет е. д., поред когнитивних, зависи и од других чинилаца, у првом реду од сензорних способности и врсте и јачине мотива који су покренути, директно или индиректно, преко симболичних значења уметничког дела. На естетски доживљај утичу и изванестетски фактори, од тренутних до идеолошких, друштвених и историјских. Најзначајније субјективне психолошке мере е. д. су интензитет, трајање, врсте и број емоција и емоционалних тонова, врсте и број асоцијација и мисаоних процеса, врсте покренутих мотива, као и опште стање духа.

Један од централних психолошких појмова који се односи на субјективно искуство света, односно на унутрашњу прераду субјекатских акција у околини и спољних афицирања. У Дилтајевој филозофији, оно је као унутрашње искуство непосредне датости живота себи самом, основа духовно-научнога сазнавања, из којих проистичу изражавање и разумевање (дживљаја) и његово тумачење. Естетски д. је особени облик доживљаја, који се збива у непосредној рецепцији уметничких дела, тј. естетских феномена у најширем смислу. Тек од Баумгартеновог називања чулног сазнања – естетским и од Кантовог прихватања терминологије, естетско и е. д. почињу да се везују за доживљавање лепога и уметничких дела, премда је појам е. д. знатно старији од самога термина. Е. д. је шири од доживљаја лепога и уметничкога, мада се често некритички изједначава са њима. В. Татаркјевич је истраживао историју појма е. д. од античких и средњовековних теорија посматрања, гледања, слушања, пријатности, и одговарајућих душевних способности, да би пажњу посветио правој проблематизацији е. д., која настаје у XVIII веку. Енглески филозофи, и естетичари XVIII века бавили су се питањима чула лепоте, осећања лепога, да би Кант учинио синтезу њихових и баумгартеновских идеја о е. д. као чулном сазнању (лепога). Он се у аналитици лепога бави судом укуса, дакле естетским а не логичким судом, тј. допадањем, за које показује да је различито од допадања изазваног пријатним, затим добрим, и да је због тога безинтересно. Наиме, пријатност је скопчана са неким чулним интересом, добро пак са појмом неке сврхе, па, дакле, са интересом за неки објект или неку радњу. У доживљају лепога нама није стало до егзистенције посматраног предмета, већ га просуђујемо у чистој посматрању. Онај ко изриче естетски суд о лепоме и показује да има укус, мора држати само до онога што из представе тога предмета у себи производи, а не до тога да ли и у чему зависи од његове егзистенције. Суд укуса, помешан са неким интересом, пристрасан је и нечист, често утилитаран и оптерећен пуком пријатношћу или моралним добитком, те стога није естетски. И чисти безинтересни суд укуса може производити накнадну заинтересованост за очување лепога, за неговање укуса у друштву, и то не само по налогу таштине. Некористољубивим допадањем бавио се много пре Канта и Скот Ериугена. Неки Кантови настављачи застранили су утолико што су безинтересност сматрали једином дистинктивном одли-

ком естетског доживљаја. То ипак није сметало да Кантова идеја безинтересности естетског допадања до данас остане незаобилазна тековина не само филозофског одређивања укуса, већ све више и услов свакодневне естетске комуникације. Сам Кант је уз незаинтересованост додао још три равноправне одредбе суда укуса или допадања: да оправдано претендује на (субјективну) општост, и то без неког појма, да лепота која се допада у суду укуса јесте субјективна формална сврховитост једнога предмета, без неке објективне, појмовне сврхе, и да је лепо предмет нужног допадања, такође без неког појма. Проблематиком е. д. бавио се са феноменолошке позиције Роман Ингарден. Он сматра да е. д. има неколико фаза: емоционалну или фазу естетског узбуђења, уживања; активно стваралачку, у којој се образује естетски предмет као квалитативна, структурисана целина; пасивну, у којој се збива очигледно поимање конституисане квалитативне творевине; најзад, у последњој фази наступа мирно, контемплативно, интенционално осећање конституисаног естетског предмета, које је истовремено и позитиван или негативан естетски вредносни одговор на вредан или не вредан естетски предмет; у тој последњој фази се још и афирмише особена егзистенција естетског предмета. Алфонс Зилберман је у центар своје емпиријске социологије уметности поставио категорију уметничког доживљаја, сматрајући да се управо у овоме посредују међуљудски односи, социјална интеракција, друштвени односи, што је за социологију од прворазредне важности. Арнолд Хаузер у својој социологији уметности показује да уметнички доживљај јесте првенствено чулно уживање али, да би био аутентичан, претпоставља озбиљне духовне напоре реконструисања и довршавања ауторовог стваралачког настојања. Уметнички доживљај не зависи само од предложене матрице, естетског предмета и уметничког дела, већ се мења, како у зависности од индивидуалних особина реципијента и свега онога што је већ доживео и апсорбовао, тако и од читавог културног и уметничког развоја након настанка дела. Утолико је уметнички д. – као трансформација дела у рецепцију уметничког израза – узрок изобличавања и искривљавања изворне визије. Промена која се збива у доживљају може бити неразумевање основне намере уметника, али чак и боље разумевање његових изворних мотива, па, дакле, и њиховог опредељења. Историја естетике обилује схватањима по којима се е. д. исцрпљује у димензији ужива-

ња. Уживање је доиста битна компонента е. д., али сасвим сигурно не представља крајњу сврху естетског стварања и доживљавања.

ЛИТ.: Dilthey, W., *Das Erlebnis und die Dichtung*, Leipzig, 1914; Silbermann, A., *Empirische Kunstsoziologie*, Stuttgart, 1973; Kant, I., *Kritika moći sudjenja*, Beograd, 1975; Hauser, A., *Sociologija umjetnosti*, II, Zagreb, 1986; Tatarkevich, V., *Istorija šest pojmova*, Beograd, 1980. В. П. – Д. Ж.

ЕСТЕТСКО ПОНАШАЊЕ – један је од темељних појмова новије филозофије уметности, која разликује три модела естетичког мишљења (класични, критички, романтични) и поставља питање превазилажења парадигме засноване у Хегеловој *Естетике*, чије зрачење досеже до естетике XX века. Реч је о изградњи појмова као што су корелација, асоцијација и рецепција, који ће се разликовати од статичких појмова класике и романтике.

Под е. п. подразумева се како уметнички стваралачки процес тако и рецепција уметности, у којима се само понашање изражава на посебан, естетски начин, а под естетским се мисли на уметничке објекте (слика, реч, музика, плес, филм), датости, ситуације (представе, искуства, осећаји) и личности, који се појављују као лепи и, за разлику од уобичајених, свакодневних, структурисаних и функционалних датости, побуђују пријатне осећаје и подстичу на посебно понашање. Естетска опажања су таквих посебности да се специфично модерне дисциплине ослободе ускости властите појмовности и начина схватања, по којем је филозофија требало да у естетичким питањима остави по страни природу, једва узимајући у обзир да је естетика „теорија опажања”. Насупрот овоме схватању, естетика треба да има конститутивну функцију у свим подручјима мишљења и делања, због чега Брок естетици приписује улогу „авангарде сваке науке”, јер естетика није самостална научна дисциплина, већ пракса посредовања или пракса присвајања.

Од средине XX века, о естетици се све више дискутује као о индикатору и фактору раскида са сцијентизмом у науци, доводе се у питање концепти рационализма модерне, однос субјект–објект, као основни облик естетике, али и логика као владајућа форма мишљења. Тиме се мењају односи између уметности и филозофије, при чему после дуге традиције „туторства филозофије над уметношћу” (Данто), долази до пролома новог периода, у којем импулси, за промену, долазе од уметности која је и сама по-

стала филозофска, постављајући питање зашто уметност а не не-уметност.

У области савремене филозофије уметности, која за свој предмет има структуре и функције естетског искуства, траже се одговори на питање шта и како непосредно сазнајемо када се понашамо естетски, шта и како се естетски непосредно сазнаје, и херменеутичким тумачењем понашања и његових функција. У средишту пажње су питања вредности истине уметности наспрам надређених извора метафизичког сазнања, и са онтолошким местом лепог у целини бивствујућег. Ово је могло да се промени тек са објављивањем Кантове *Критике моћи суђења*, чија је трансцендентална аналитика открила и антрополошке претпоставке под којима се субјект продуктивно и рецептивно понаша естетски, и довела до надвлађивања раскола између рационалног и интуитивног начина сазнања. Показујући да простор и време не припадају свету као таквом, него нашем „апарату сазнања”, Кант је одузео тло под ногама реалистичком погледу на свет.

Према његовом учењу, у естетском суду субјект одређује самог себе, и то тако што се одређује као неодредив, обавезан само властитом осећају и укусу, па естетика, као покушај да се установи неодредивост субјекта, ступа на место теологије. У е. п. се препознаје социјално-политичка димензија, која ће постати посебан предмет анализе у оквиру концепта „естетике егзистенције” Фукоа којом се, историјско-културним приказом хришћанства као „проблема прочишћења”, по последицама богатог и чулима непријатељског дисциплиновања, оспорава сваки фундаменталистички морал послушности. Иако се естетичке позиције Шопенхауера, Кјеркегора и Ничеа у појединостима разликују, оне припадају заједничком типу „естетике егзистенције”, која полази од изричито неметафизичког мишљења, а обележава је признавање плуралитета форми разума, категорија „диференцираности” или „сензибилитета”, и инсистирање на чулном насупрот духовном, при чему се „филозофија” истовремено поново заснива као критика или егзистенцијално мишљење које прати јачање естетичких компоненти. Такво мишљење више није усмерено на неку систематску естетику, већ на само филозофирање – често у фрагментарној форми, па се мења и однос филозофије и естетике.

Пошто се свет у сваком метафизичком мишљењу више не појављује као чулима сходан процес, уметности као парадигми делања и

попредмећивања (*poiēsis*) припада задатак да пронађе могућности надвладавања негативно виђеног света и ослобађања од његовог притиска. Овим естетичким нацртима, који приказују аутономне технике овладавања светом наглашавањем е. п., заједничка је критика историје и филозофије историје. Шопенхауеров концепт „естетског уживања” и е. п. изведен је из основног осећаја песимизма, јер сви болови, патње, и муке човекове егзистенције имају своје узроке у томе што је човек пре свега плот, па самим тиме природа, у којој је све по својој суштини жудња, тј. туђе духу. Лепо, естетичка контемплација и е. п. могу на тренутак да буду спас од ове вечне патње; филозофија уметности Шопенхауера тежи да превазиђе Кантову аналитику моћи суђења, да је доведе до „објективности”, и то утолико што Кант не полази од самог лепог или од ружног, него од суда о укусу. Решење тог парадокса Шопенхауер види у повратку на платонске идеје, које може да препозна само интелигенција без намера и сврха, она која у лепом види суштинске и изворне облике живе и неживе природе. Естетском понашању се даје значај филозофије живота, пошто оно припрема одговор на питање о његовом смислу у којем одлучујућу улогу игра музичко образовање које изражава суштину човека у свету, бесконачну метафизички мишљену вољу. Естетско понашање у рецепцији музике посредује *mimesis*, чиме се привремено трансцендује патња непосредно повезана са метафизичком вољом, а е. п. учествује у спасењу од песимистички схваћеног живота.

У оквиру дијалектике Кјеркегора, изворно место припада процесу којим се дух актуализује у облику индивидуалности и индивидуалне егзистенције. Тај стадијум он описује као естетски. Његова суштина јесте одсуство чврстих, утемељених моралних мерила и одређене религиозне вере. Учење о е. п., као првом стадијуму живота, у којем се човек води осећајима, импулсима и емоцијама, имплиците је садржано у Кјеркегоровом делу *Или-или*. Човек као индивидуа на основу чулних опажања реагује на околину, следећи своје нагоне и афекте. Док дете живи изричито у естетској егзистенцији, са феноменом „избора” отвара се подручје етичког, у којем личност бира себе саму. Укидајући све естетичко, индивидуа не постаје неко друго биће, него остаје она сама, којој се све естетичко поново враћа. Велико питање списа *Или-или* је апорија која настаје у покушају да се е. п. доведе у везу са неким етосом. Дуалну изградњу

естетског и етичког понашања на којој почива спис *Или-или*, треба разумети као аналитику могућности егзистенцијалног понашања у сферама естетског, етичког и религиозног у склопу повезаности, у којем постоји дијалектичка граница између естетике и етике, и етике и религиозности.

Учење Ничеа о е. п. често се разуме као „чисто естетски религиозно”, при чему се упућује на утицај Спинозе, утолико што се бори против „хришћанског морализма”, и што се у борби између хеленства и јудаизма, тј. између „Окцидента и Оријента” одлучује за дух јудејства, за музичко, дионизијско, против пластичког, аполонског. У његовом учењу естетско образовање се заснива на фундирању плоти као супстрата егзистенције. Његов задатак је да развија индивидуални и оригинални укус у е. п. који води до образовања тела и његових органа. Опхођење са уметношћу тако постаје истински задатак живота, а уметност живљења поприма религиозни карактер, утолико што она треба да учини могућим сам живот, чинећи га смисленим.

Естетско понашање постаје темељно антрополошко образовање, а сам живот уметничка основна пракса. У разликовању аполонског (ликовног) и дионизијског (музичког), Спиноза подсећа да у догађају е. п. своје место треба да имају не само (аполонски) елементи форме и хармоније, сублимације и рационалности, него такође (дионизијски) моменти ужаса и патње. Његово учење да између субјекта и објекта, као две потпуно различите сфере, не постоји каузалитет и израз, него е. п. такође спада у тзв. филозофски естетизам. Сви закони уметности односе се само на преношење, под којим се мисли на превођење у сасвим други језик, и то у форми метафоре којом се из једне прескаче у сасвим другу сферу. Редуковањем платонске идеје на чисту представу, он се одлучује за номинализам, по којем је свака истина по себи илузија и чиста конвенција. Осећај истине, произведен из такве врсте конвенционалности, представља политички инструмент, морални притисак и начин да се индивидуа обавеже на поштовање правила државе, којима не подлеже само човек са естетским понашањем. Ове идеје Фуко формулише тако да се из мишљења да нам сопство није дато, може извести практичан закључак да себе сами морамо да произведемо и уредимо као уметничко дело.

Полазећи од Ничеовог учења, у новијој филозофији уметности појавиле су се индивидуалистичке концепције „филозофије уметности

живљења” и „естетике егзистенције”, које на различите начине повезују естетику и етику, посежући за античким моделима вођења доброг или естетског живота. Помоћу естетичких категорија и е. п. могу се превазићи дефицити рестриктивне „класичне” (кантовске) филозофије морала, са постулатом да етичке форме понашања конкретног живота треба схватити у смислу е. п. и интегрисати их у један јединствен концепт, при чему се полази од тога да уметност може бити узор за обликовање сопства.

Ничеовом учењу одговара схватање Лероа-Гурана, који е. п. схвата као трећу димензију културне историје човечанства, и заступа тезу да техника и језик нису ништа друго до два аспекта истог феномена. На Ничеово учење враћа се и Гелен који „оно што је без последица” одређује као обележје е. п., а естетско задовољство, као што је уживање у дојама, разуме као црту контемплативности својствене врсте, па се отуда могућим преиначењем Кантове речи може рећи да је „лепо оно што се допада без последица”, чиме се е. п. одређује као понашање којем не припада никаква социјална снага уобличавања.

Својим интересовањем за савремени музички живот Адорно је изучавање музичких стилова проширио и продубио учењем о е. п., посебно обрађујући пажњу на социјалне склопове повезаности у којима настају музичка уметничка дела. У спису *Увођење у социологију музике*, он посебно поглавље посвећује „типовима музичког понашања”, заузимању естетичких ставова према музици и приказу остваривања контакта између човека и музике у модерном западњачком свету. Ова и друга питања већ су обрађена у спису *Филозофија нове музике*, у којем приказује осам типова слушалаца, односно е. п. које означава као идеалне типове, од којих само прва два, експерт и добар *слушалац* музику слушају и посматрају као исказ по себи и познају музичку логику, други тип је све ређи због све већег ширења масовних медија у музичкој продукцији, док осталих шест у своје е. п. показују или фетишизам без познавања музичке логике, или више нису у стању да музику слушају структурно и посматрају као исказ по себи. У својој филозофији уметности, изложеној у недовршеном спису *Естетичка теорија*, Адорно развија учење о позитивном појму *mimesis* као е. п. које не стоји под приматом инструменталног ума.

Иако се естетски начин понашања одвојио од магијских пракси из којих потиче уметност,

миметички импулс се одржао као е. п. који стоји на супрот рацију, јер су *mimesis* и рационалност епистемолошке категорије потребне једна другој. Естетско понашање је и даље коректив за тоталитет постварене свести, па утолико постоји аналогија између односа рационалности према *mimesis*-у, који и сам мора да буде рационалан, и е. п. према поствареној свести. Тек реципрочитет *mimesis*-а и рационалност, у естетском склопу повезаности, у стању је да на стварима опази више него што оне јесу.

ЛИТ.: Leroi-Gourhan, A., *Le geste et la parole*, Paris, 1965; Adorno, T., *Filozofija nove muzike*, Beograd, 1968; Brock, B., *Ästhetik als Vermittlung: Arbeitsbiographie eines Generalisten*, Köln, 1977; Jaus, H. R., *Estetika recepcije*, Beograd, 1978; Adorno, T. V., *Estetička teorija*, Beograd, 1979; Šopenhauer, A., *Svet kao volja i predstava*, I–II, Novi Sad, 1981; Nietzsche, F. *Rodenje tragedije*, Zagreb, 1983; Foucault, M., *Une esthétique de l'existence*, Paris, 1994; Sopenhauer, A., *Parerga i Paralipomena*, Beograd, 2013. З. Г.

ЕСТОФАДО (шп. *estofa* – тканина) – поступак бојења и осликавања тканина и одеће на шпанској барокној фигуралној пластици у дрвету. Специјализован мајстор за израду е., најчешће сликар, назива се *естифагор*. Послове око израде е. и ЕНКАРНАДА (в.) обавља обично један мајстор, познат као полихромиста. Постојале су две технике израде е. у XVII в. – са златом и без њега. Златне



Х. Мартинез
Монтањес, *Бојородица
Имакулаџа*, бојено дрво
(1630), Севиља, катедрала



П. де Мена, *Сан Дијеђо де Алкала*, бојено дрво (1652–57),
Мадрид, приватна колекција

плочице су се наносиле на површину скулптуре пре или после бојења, тако да су се златне површине добијале премазивањем или стругањем сувог бојеног слоја. Обе технике е. карактеристичне су за целокупну шпанску барокну скулптуру са центрима у Ваљадолиду (Г. Фернандез), Мадриду (А. Кано), Севиљи (Х. Мартинез Монтањес, Х. де Меса, А. Кано) и Гранади (А. Кано, П. де Мена, Х. де Мора), али су постојале и специфичности везане за процесуалну скулптуру андалужанске школе. Облачење и кићење скулптура, као народни култ исказивања поштовања побожним представама, усвојили су и развили све до средине XVIII века и појаве неокласицизма скулптори и сликари-полихромисти, довели их уједно до максималног савршенства и врхунског кича (П. Ролдан, Х. Рисуењо).

ЛИТ.: Dieulafoy, M., *La statuaire polychrome en Espagne*, Paris, 1908; Sánchez-Mesa, D., *Técnica de la escultura policromada granadina*, Granada 1971; Martín-González, J. J., *Escultura barroca en España, 1600–1770*, Madrid, 1983. Љ. С.

ЕСТРАДА (лат. *stratum* – простирка, покривач) – уздигнуто место у просторији или на отвореном у виду подијума, платформе, бине, позорнице или неког узвишења. Може бити намењена за церемоније, говоре или сценски наступ, одакле

и потиче назив за мање сценске форме, приредбе. Естрада је најчешће дрвено узвишење у сали, на којем се налази трон, или у соби за кревет (в. АЛКОВЕН). Често је ограђена балустрадом и покривена теписима, по турским узорима, у складу са француском оријенталистичком модом XVII и XVIII века.

Првобитно, е. је била назив за платформу покривену тепихом на којој се примају посетиоци, али и за салу за пријеме и састанке. У Шпанији и Француској е. означава и просторију у којој даме примају истакнуте госте, заједно са намештајем за ту сврху.

Б. Ман.

ЕСХАТОЛОШКИ МОТИВИ (грч. *ἔσχατος* – последњи, крајњи и *λόγος* – реч, говор, учење) – у ликовним уметностима мотиви надахнути телолошким учењем о „последњим стварима” – смрти и загробном животу. Без обзира на све међусобне разлике, управо су најранија есхатолошка схватања и тумачења била та која су у највећој мери утицала на развој племенских обредних церемонијала, митологија, религија и КОСМОГОНИЈА (в.) у смислу „чежње за Рајем” и „тежње да се људска пролазност надвлада божанском бесмртношћу” (М. Елијаде).

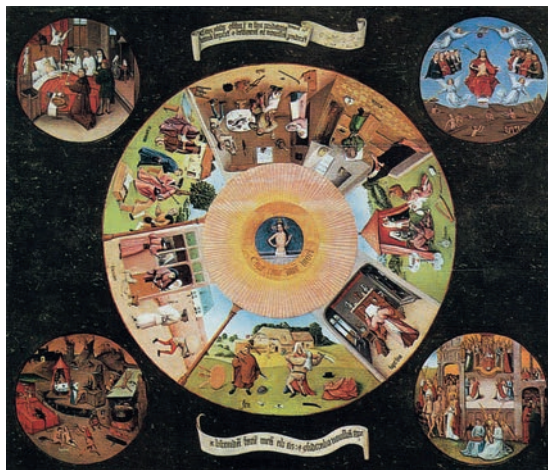
Под утицајем есхатолошких веровања о сеоби душа, реинкарнацији и преласку у Други свет (сличан Рају или паклу), у ликовним уметностима примитивних народа врло рано настају композиције на којима се покојник доводи у непосредни контакт, или се чак поистовећује са неком од животиња или фантастичних створења (птица, змија, бик, чудовиште налик Керберу). Одлазак умрлог на Други свет незамислив је без његовог сусрета са прецима који и сами добијају териоморфни облик, а мртвачки сандуци и други предмети везани за обред сахрањивања често су израђивани у облику неке животиње (крава, лав, јелен, слон, риба) за коју се претпостављало да ће прва наићи после сахране покојника и постати његова будућа реинкарнација. На пећинским сликама аустралијских и јужноафричких домородаца, као и на онима са Борнеа и из старог Мексика, редовно су присутне представе сеоба душа, док се сцене превозења сени умрлог барком у земљу мртвих јављају још на обредним предметима племена Малајских острва и Океаније. Најранија есхатолошка веровања утицала су и на то да се телу умрлог, односно појединим његовим деловима (било да су се они сахрањивали, спаљивали или мумификовали), одаје изузетно поштовање и приписују магијска и натприродна својства. „Портретне” статуе и

посмртне маске због своје, како се веровало, посредничке улоге у мистеријском преображају умрлог или покојниковог претка у представљени лик, још увек немају натуралистичке црте – мегалитске фигуре попримају андрогине, а праисторијске маске демонске карактеристике.

Есхатолошки мотиви у уметности старог Блиског истока ослањају се на традицију своје неолитске прошлости све више је мењајући кроз усложњавање и обogaћивање.

Веровања старих Египћана о загробном животу и човековој бесмртној души (Ка или Ба), подробно разрађена у посебним списима (*Књија мрјивих*, *Књија о ономе шјио јосјији у јодземљу*, *Књија о оиварању уста*), утицала су на доминантни религиозно-фунерални карактер њихових сачуваних уметничких споменика. Обичај израде поклопаца за антропоморфне саркофаге у облику посмртних маски непосредна је последица египатског учења да само верна слика, реалистички портрет, односно „резервна глава” могу умрлом осигурати загробни живот. Један од таквих златних поклопаца-маски, украшен инкрустацијама од емаља и полудрагог камења, нађен је на Тутанкамоновом ковчегу (око 1360. год. пре н. е.). Обредна сахрањивања, погребне поворке, ритуална оплакивања и „отварање уста и очију” најчешћи су е. м. на рељефима и фрескама краљевских гробница у Теби. Као илустрације на фунералним папирусима могу се наћи представе Царства мртвих са богом Озирисом као владаром, последњим судијом и мерачем душа умрлих.

Сличних есхатолошких уверења били су и Сумерци, који су у краљевским гробницама у Уру (око 2900. год. пре н. е.) оставили изузетно велики број сепулкралних дарова, међу њима и сребрне моделе чамаца, с намером да покојницима обезбеди прелазак преко реке мртвих.



Х. Бош, *Седм смрћних грехова и четири јоследње ствари*, уље на платну (1505–10), Мадрид, Музеј Прадо

Суштински се не разликујући од свог неолитског наслеђа, критско-микенска култура у неговању погребних обичаја нарочиту пажњу придаје изради надгробних стела са барелефима и посмртних златних маски (Микена, Требениште код Охрида). У тзв. геометријском периоду егејске културе кремирани остаци покојника смештају се у фунералне вазе (бели лекити и лекити-арибали), украшаване сценама одласка душа покојника у Хадово царство. Атичке стеле архајског периода овековечују „живог мртваца“, хероизованог покојника, било да је реч о ратнику, атлети или обичној девојци. То је већ време снажења елеузијских и орфичких мистерија које инсистирају на срећном животу у другом, загробном свету.

Судећи по броју подземних монументалних гробница, пропратној сликаној и рељефној декорацији, као и погребном мобилијару, култ мртвих код Етрураца био је толико развијен да је представљао основни подстицај и садржај целокупне ликовне уметности. Гробне одаје подсећају на распоред етрурских кућа око атријума, пажња која је посвећивана представљању покојника у пуној или приближно природној величини, у полулежећем ставу на поклопцима саркофага (*Брачни њар* на саркофагу из Черветерија, око 550. год. пре н. е.; *Младић са демоном*, почетак IV века пре н. е.), урне типа канопе са поклопцем у облику људске главе а телом са стилизованим ознакама људске бисте (Кјузи, Етрурски музеј), заједно са зидним сликама и рељефима унутар подземних гробница о путовању мртвих на други свет – указују на етрурско веровање да душа после смрти не лута, него наставља да живи унутар вечног боравишта.

Након републиканског и царског периода римске уметности, долази до прелома у фи-

лозофским схватањима, који ће у потпуности довести до нових садржаја и значења ликовног стваралаштва. Сазнање о крају без илузија, као последњој мудрости, даје стубу Марка Аурелија, на пример, нови наглашени израз смрти, а у гробницама и на саркофазима римских аристократских породица представљају се смрт и Елизијум (Јелисејска поља, Рај) као филозофски и уметнички супротстављени полови, ова уметност до Константиновог ступања на власт као да се искључиво бави човеком и његовом смрћу: портретне бисте добијају реалистичне црте (често се раде према посмртним маскама), а погребни олтари и саркофази постају идеална места за илустровање есхатолошких идеја, које се у овом периоду нарочито разрађују и усложњавају утирући пут новој ранохришћанској уметности. Током II и III века јавља се мноштво нових иконографских тема и њихових тумачења – *сцене бишака*, односно супротстављеног живота и смрти величају војсковођу који тријумфује над опасношћу и пролазношћу, *сцене лова на лавове*, такође у вези са филозофијом смрти, тема *јодишњих доба* упућује на принцип непрекидног смењивања живота и смрти, а иза *јасћоралних сцена* крију се привлачне представе Раја.

Само је корак делио у касној антици развијене есхатолошке симболе и иконографију смрти од гробне уметности првих хришћана и њиховог учења о божанској природи душе од тренутка њеног напуштања тела. У катакомбама у првим настају крајње поједностављене композиције у фреско-техници, стожерни хришћански прасимболи какви су Добри пастир и Оранс (Молитељка). Реч је о е. м. спасења хришћанске душе преко изабраних посредника, Христа и Богородице, и њеног повратка у Рај. Нешто касније, наративни и алегоријски библијски мотиви постају ти који описују пут душе од земаљског живота кроз смрт до васкрсења.

Хришћанска теологија се на пољу есхатологије усредсређује на четири „последње ствари“ – смрт, Последњи суд, Рај и пакао. Представљање мртваца у облику морбидних или идеализованих људских скелета, или њихових делова, највише се везује за западноевропску гробну уметност (в. ГРОБ) средњег и новог века, но слични прикази улазе и у састав специфичних ликовних тема овог доба (*Прича о њри жива и њри мртва*, *Данс макабр*, *Арс мориенди*, *Тријумф смрти*, *Доба живоша*, *ванишас* тематика). Све њих најчешће прате алегоријско-морализаторске поруке о пролазности земаљског живота



Непознати мајстор, *Душе њраведника у руци Божијој*, фреска (1406–18), црква манастира Манасија

типа „Данас јеси, сутра ниси” или „Оно што си – ја сам био, оно што сам – ти ћеш бити”.

Различити иконографски типови *Последњеј суда* и појединих његових посебних мотива развијају се веома рано у ликовној уметности и западног (*Маесџас Домини*) и источног хришћанства (*Васкрсење Христово – Силазак у Ад*). Беседа Светог Јефрема Сирског о *Друјом доласку Христовом* из IV века пример је литерарно-теолошке разраде ове теме, коју су у различитим периодима византијски уметници различито тумачили и илустровали. Када је осликавање призора из *Страшној суда* углавном обухватало само један зид припрате, спољне припрате или фасаде (цркве у молдавском делу Румуније), *Друји Христов долазак* се, изузетно, у спољној припрати цркве манастира Милешева (после 1243) протеглао на целу просторију. Осим Христа праведног судије са Богородицом, Светим Јованом Претечом, апостолима и анђелима (*Деизис*), ту је још и *Приујојовљени ѓресџо* (*Хејшмасија*) са справама за мучење, Огњена река (Перифлеги-тон) и пакао са грешницима (лажни пророци и апостоли, неправедни цареви, грешни епископи и монаси-варалице), рајска врата (врата неба) са дугом поворком праведника, васкрсење мртвих са Океаном који враћа утопљене, и Геом, која враћа сахрањене, и сцена *Мерења душа* (*Психосџасија*), са ђаволима који покушавају да varaју на кантару. Најпознатије сцене *Последњеј суда* на Западу под утицајем византијске уметности су, свакако, мозаици капеле Палатине у Палерму (XII век), мозаици катедрале у Торчелу (XIII век) и фреске капеле Скровењи у Падови (Ђото, 1303–05). У Новој капели катедрале у Орвијету Лука Сињорели 1500–04. године слика свој циклус фресака посвећен *Последњем суду* (блажени и проклетци, пропаст света, проповед Антихриста, непосредно надахнут призорима из Дантеове *Божансџивене комедије*). Оне антиципирају потоњи Микеланђелов *Последњи суд* из Сикстинске капеле (1536–41), Тинторетов *Рај* у Сали Великог савета у Дуждевој палати у Венецији (1588–90) и Рубенсов *Мали и Велики Последњи суд* (око 1620, данас у Старој пинакотечи у Минхену). У историји европског сликарства новог века посебно су упечатљиве визионарско-фантастичне композиције са есхатолошко-апокалиптичним мотивима Боша, Дирера, Бројгела, Ел Грека, Блејка, а у уметности XX века фантазмагорије С. Далија.

ЛИТ.: Покровский, Н. В., „Страшный суд в паняатниках византийского и русского искусства”, *Труды VI Археологического съезда в Одессе* (1884), т. III, Одеса, 1887; Oesterley, W., *Doctrine of the*

Last Things, London, 1908; Wissowa, G., *Religion und Kultus der Romer*, München, 1912; Budge, E. A. W., *The Mummy: A Handbook of Egyptian Funerary Archeology*, Cambridge, 1925; Gardiner, A. H., *The Attitude of the Ancient Egyptian to Death and Dead*, Cambridge, 1935; Cumont, F., *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, 1942; De Gaiffier, B., „Pesée des âmes”, *Recherches de science religieuse*, XL, 1–2, 1952; Villette, J., *La Résurrection du Christ dans l'art chrétien du II^e au VII^e siècle*, Paris, 1957; Réau, L., *Iconographie de l'art chrétien*, 3 vols., Paris 1955–1959; Hojzina, J., *Jesen srednjeg veka*, Novi Sad, 1974; Delimo, Ž., *Strah na Zapadu od XIV do XVIII veka: opsednuti grad, I–II*, Novi Sad, 1987. Љ. С.

ЕТАЖ, ЕТАЖА (фр. *étage* – ниво у згради, спрат, кат, дој, под) – део зграде који чини целокупан простор између пода и таванице, односно, између два узастопна пода. Просторије које се налазе на једној е. имају по правилу исту висинску коту пода, уз евентуалне мање денивелације. Када је денивелација једнака половини спратне висине, користи се термин полуетажа или полуспрат. Просторије на једној е. најчешће јесу, али не морају бити, исте висине. За разлику од термина спрат, који се користи само у значењу нивоа изнад приземља, е. означава и подземне и надземне нивое, укључујући приземље.

Реч е. основа је неколико изведеница, сложенница и синтагми. Техничка е. је ниво у згради, по правилу мање спратне висине, на којем се налази хоризонтални развод инсталација, пратећа опрема или техничке просторије. Најчешће се среће у објектима велике спратности или са сложеним системима инсталација. Етажна својина је право својине на посебним деловима зграде (станови, пословне просторије, гараже), а етажирање је поступак утврђивања те својине. БЕЛЕТАЖ (в.) је синоним који се ређе користи за пјано нобиле односно, репрезентативни, најчешће први спрат палате, виле или куће. Етажно грејање је централно грејање просторија једног дела зграде, обично стана или спрата, са локалним, а не даљинским извором топлотне енергије.

ЛИТ.: Ненадовић, С., *Илустровани речник израза у народној архийекејтури*, Београд, 2002. Б. Ман.

ЕТИКА И ЕСТЕТИКА (грч. *ѓθος* – обичај, навика; *аѓθησις* – чулно осећање или опажање) – врста филозофског мишљења, дисциплине која заснива опште принципе или критеријуме за просуђивање исправног човековог делања, односно

самостална дисциплина, заснована у XVIII веку као наука о чулном сазнању. Савремена филозофија се враћа изворној дефиницији естетике, одбацујући њено уобичајено сужавање на лепо и уметност, које препушта ТЕОРИЈИ УМЕТНОСТИ (в.), будући да е. ставове подстичу не само уметничка дела него и објекти природе или свакодневице.

Колико год да су на питање о односу између е. и е. током повести давани различити одговори, остаје постојање њихове тесне и разноврсне повезаности, утолико што уметничко дело такође може да поседује етичке садржаје, а формална естетичка структура прецизне одговоре у подручју етике, у шта спада и приказивање ружног. Питање о односу е. и е. у западњачкој филозофској традицији постоји већ у Платоновом учењу о КАЛОКАГАТИЈИ (в.), које почиња на представи о неразрешивој вези лепог са добрим и истинитим, и њиховом божанском пореклу. Од посебне важности је теоријско-уметничко подређивање идеје лепог идеји доброг, која је најближа божанском. Савршена лепота је у космосу, па је критеријум за добру уметност тачност сагласности са законима света и корисност образовања карактера.

Мада Платон уметнику не налази место у начрту своје идеалне државе, он уметности признаје васпитни карактер уколико задовољава онтолошке и етичке критеријуме. У идеалној држави могу бити делатни само они уметници који приказују племените карактере и славе правичност, чиме се подвлачи превласт етичког и метафизичког идеализма. Систематизацију и допуну Платоновог учења доноси Аристотелова теорија КАТАРЗЕ (в). Циљ уметности није само морални аспект очишћења од осећаја, него и пут ка моралном савршенству. Овом теоријом се уметности приписује аутономија у односу на морал и природне законе, утолико што постоји уметничка истина која се разликује од онтолошке, а од три критеријума просуђивања који леже у основи ове теорије – логичког, етичког и уметничког – само овај последњи је апсолутан. Идеја о аутономији одликује нововековне концепције уметности.

У антици су постојале још и друге теоријске позиције, као што су мишљење софиста да је сврха уметности једино у изазивању пријатности, стоика, који су естетски лепо поистовешивали са морално лепим, или епикурејаца, који су лепом одрицали сваку моралну вредност. До средњег века развој естетике, као и однос етичког и естетичког, одређивало је платонов-

ско схватање уметности. У томе је незаобилазну посредничку улогу имала Платинова филозофија која у чулно лепом види одсјај надчулно лепог, јер је само лепо план повезивања чулнога света са трансцендентним божанством, које је и лепо и добро у исто време.

Битне црте непосредног сазнања античке естетике преузима средњи век, али притом долази до померања акцента, па тако чулно лепо обухвата и духовно лепо, које се поклапа са морално лепим. Уметност треба да следи пре свега моралне, религиозне и васпитне а не естетичке циљеве. По Дионисију Ареопагиту ХАРМОНИЈА (в.) и ПРОПОРЦИЈА (в.) у уметничком делу представљају божански сјај, којима се успоставља веза између класичног и новоплатонског појма лепог. Према Августиновог учењу, задатак уметности је да открива и појачава трагове лепог у стварности, и од уметности захтева пре свега духовну лепоту. До појмовног и онтолошког одвајања категорија лепог и доброг долази тек са учењем Томе Аквинског, према коме оне увек наступају заједно. Док морал тежи циљу заједничком читавом човечанству, уметност увек има неки посебан циљ, због чега естетско мора да се вреднује са религиозно-моралног гледишта. У хришћанској теорији уметности остаје сачувана веза између етички доброг и естетски лепог, и у њој долази до битног проширења на естетски ружно, које може да постане носилац и симбол етички доброг.

Естетичко мишљење ренесансе и однос е. и е. обележава повезивање са традицијом платонизма и аристотелизма, али и правац који следи Хорацијеву поетику, у чијим се максимама моралне категорије повезују са хедонистичким. Платонско и новоплатонско учење, на темељу хришћанства и под утицајем езотеричких учења, преузима Фичино, формирајући филозофски систем који уметнички израз добија у езотеричком симболизму Ботичелија. Према Фичину, лепо и уметност су подређени истини и моралу, а уметност има задатак да покаже истинито и лепо и да доведе до њих, док према учењу Дела Мирандоле лепота, у Платоновом смислу, заједно са мудрошћу и добрим, стоји на врху човечких добара, али прва важи као главни циљ уметности, због чега она треба да следи циљеве другачије од циљева религије и морала.

У другој половини XVI века, у филозофији и теорији уметности на значају све више добија етичка димензија естетичког, па се на сликарство и поезију гледа као на инструменте филозофије који могу посредовати сазнање. Уметност

и поезија, по Бејкону, човеку позајмљују лепоту, хармонију, разноврсност и величину, али и побољшавају историју тако што уводе правичност. За време реформације, противреформације и барока, долази до важних промена у разумевању односа е. и е., посебно односу садржаја и форме. Уметничко дело све више служи за политичку и религиозну пропаганду (сликарство сводова). Уметнички прикази официјелног политичког и религиозног система играју важну улогу и садрже тесну везу између категорија истине и лепоте. Етички захтеви се још јасније него у теорији ликовних уметности истичу у поезији, од које се у XVII веку очекује да поучава врлинама и добром моралу, и тако служи благостању државе и срећи народа. У филозофији ове епохе још снажно делује теорија калокагатије; према Хобсу, лепо је оно што својом појавом обећава добро, а ружно оно што својом појавом обећава лоше.

До преокрета у схватању односа е. и е. долази у епохи просветитељства, пре свега захваљујући заснивању естетике као филозофске дисциплине и одређењу естетског као чулне форме сазнања, које не настаје из логичког и рационалног процеса мишљења. Лепота у естетичком смислу служи задовољству, које побуђује потребу за чистијим сазнањем, чиме се успоставља веза са истином и моралом. Идеалистичким позицијама, које још остају у класичној традицији, супротставља се емпиризам Хјума, по којем како естетички тако етички судови произлазе из човекове физичке и психичке конституције. Упркос овој натуралистичкој поставци, која садржи естетички и етички релативизам, према Хјуму, здрава човечја конституција показује општу ваљаност естетичких и етичких вредносних судова. У француском просветитељству посебно се истичу супротстављени ставови Дидроа и Русоа. Док Дидро на уметност гледа као на носиоца моралне поруке, посредника између осећаја и ума, и од ње захтева да садржи истину, чија је претпоставка верност природи, Русо уметности приписује дејство које корумпира човека, штетно делује на његову етику и отуђује га од његове праве природе.

Кључно место у овом процесу новог одређења лепог и његовог односа са етичким заузима Кантова филозофија. Он строго разграничава естетско подручје (моћ уобразиље) од рационално-појмовне форме сазнања (теоријски ум) и етике (практични разум). Иако за Канта лепо, као естетичко, остаје симбол морално-доброг, у теоријској и онтолошкој равни се разрешује традиционална веза лепог са добрим, већ уто-

лико што је суд укуса безинтересан, а допадање у добром служи сврси. Однос између е. и е. предмет је исцрпније обраде и код других филозофа и књижевника тога времена, као што је Гете. Он се етичким аспектима естетског бави у даљем смислу, обрађујући у *Учењу о бојама* психолошко-морално дејство боја, односно њихово чулно-морално дејство. У филозофији Шелинга уметност заузима фундаменталан положај, она представља највишу форму ума, естетички акт се разуме као највиши акт ума, јер обухвата све идеје, а истина и добро се измирују само у лепоти, чиме се у подручју естетског спајају подручје сазнања и подручје етике.

Под утицајем Шелинга развија се романтичка теорија уметности и теорија симбола, као и уметност и теорија уметности читавог низа уметника (Рунге). Посебну пажњу односу е. и е. у више својих расправа, посветио је Шилер, утврђујући да човек још није спреман за више циљеве слободе, братства и јединства, који могу да се остваре само у „моралној држави”. Да би у томе успео, човеку је потребно естетско васпитање, јер се тек опхођењем са уметношћу долази до слободе и до умног делања сходно моралном законодавству. Он прави разлику између начина просуђивања у подручјима етичког и естетског. Док је у основи сваког моралног просуђивања захтев ума да се дела морално, код естетског процењивања предмет се доводи у везу са потребом уобразиље, која не може да заповеда, већ само да захтева. Док нас морални суд ограничава и понижава, јер се при сваком посебном акту воље налазимо у лошем положају, естетски суд нас оставља слободним и уздиже нас.

Шилерове идеје прихватане су и у XX веку, а данас су све актуелније, посебно с обзиром на појам УЗВИШЕНОГ (в.). Надовезујући се на Кантово схватање, Хегел на уметничко дело гледа као на аутономно, јер за разлику од мишљења и вере, који су усмерени на дух и његово остварење, не показује ни на шта друго осим на себе само. Стога морална поука, односно етичко дејство естетског не може бити директно, него само индиректно. Уметност, као и филозофија, служи измирењу супротности (чулног и духовног) на једној вишој равни, и то као „чулно појављивање идеје”. Њен задатак је у ослобађању духа од садржаја и форме коначности, измирењу апсолутног у чулном и појавном, а својом функцијом у приказивању и чулном отелотворењу идеје она служи сазнању и моралном напретку.

У развоју од естетичко-етичког објективизма који обележава антику и средњи век ка есте-

тичко-етичком објективизму, од Канта надаље, етички аспекти су увек учествовали у естетском. У том процесу своје посебно место заузима филозофија Ничеа, у којој естетика преузима функцију органа стваралачког уобличавања живота. Уметност, према Ничеу, треба да заузме место религије и метафизике, али тек уз помоћ критике и разрешења традиционалног морала, како би подручје естетског постало инструмент за адекватну форму егзистенције. Ово револуционарно схватање односа е. и е. имало је велики утицај на уметност на прелому XIX и XX века и класичне модерне, преко које делује и на уметност данас. Ничеова естетика није етичка, већ је аморалан феномен, није никакав регулатив него средство самоојачавања и захтева борбу против морализовања, против аскетских идеала типичних за традиционалне културе.

Заступник социјалне и моралне функције уметности био је Раскин који развија теорију „политичке економије уметности”, а на уметничко дело гледа као на продукт живог, човековог рада, терапију против модерног света живота отуђеног од хуманог и од природе. Упркос својој етичко-функционалној перспективи, ова теорија полази од аутономије уметничког дела, односно подручја естетског, и садржи разграничење категорије лепог од категорије истине. У њој се говори о „типично лепом”, у којем се симболички до израза доводи божански поредак света, чију другу страну представља морални поредак који се описује појмом „виталне лепоте”.

Упркос начелном одвајању подручја естетског и етичког у теорији уметности и филозофији уметности, још читав век опстаје традиционална веза са етичким. Ово важи како за идеалистичке тако и за реалистичке правце XIX века и уметничку продукцију која се може свести под појам САЛОНСКЕ УМЕТНОСТИ (в.). Уметност Курбеа била је под јаким утицајем социјалистичких идеја Прудона, који је наглашавао моралну и друштвену функцију уметности. Иако је његово средишње филозофско-уметничко питање о значају уметности за друга подручја, Прудон заступа типично нововековну представу самосталности уметности и уметничког развоја. Подручја е. и е. су све до новог доба тесно повезана у теоријској и филозофској рефлексiji до Канта, а у уметничкој пракси до почетка модерне, када долази до одвајања ових подручја и стварања напетости и поларитета између њих.

У многим савременим естетичким истраживањима интегрисан је однос између е. и е.,

али он није и самостално обрађен. У уметности XX века преовлађује идеја о делимичном или потпуном ослобађању уметничког дела од везе са моралом и социјалним законима који управљају „реалним” животом. Подручја уметности и естетског посматрају се као више-мање независна, и треба да служе неометаном и неограниченом изразу Ја, односно слободном уобличавању естетских светова. Високо вредновање етике уметности живота или естетичке етике у XX веку објашњава се раскидом са естетиком потребе. Фуко свој програм „естетике егзистенције” разуме као одговор на ишчезавање традиционалне представе морала као послушности пред кодексом правила, услед чега се све више окрећемо себи самима, како бисмо себе саме засновали, уредили и испоставили као уметничко дело. За разлику од Ничеа, он допушта њихову конвергенцију, концентришући се на дионизијско (в. АПОЛОНСКО-ДИОНИЗИЈСКО).

За Левина је уметност амбивалентан феномен, који објашњава платоновским аргументима. Њој недостаје непосредан етички сусрет са Другим. Својим чулним карактером она измиче етичкој одговорности, а својом многозначношћу и вишеслојношћу је избегава. Управо захваљујући „естетизовању света живота”, многи филозофи и теоретичари данас имају у виду разлику између е. и е. и њихових предметних подручја. Велш сматра да је судбина етике да се преобрази у дисциплину естетике, што се изједначава са губитком етичких стандарда, при чему истиче значај уметничког искуства, каква је модерна уметност, која представља радионицу плуралности и идеал „естетике свести”, са обележјима будности и пажње.

ЛИТ.: Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, Beograd, 1966; Platon, *Država*, Beograd, 1969; Hegel, G. V. F., *Estetika*, I–III, Beograd, 1970; Граси, Е., *Теорија о лејом у анїишци*, Beograd, 1974; Нице, F., *S one strane dobra i zla*, Beograd, 1980; Platon, *Timaj*, Beograd, 1981; Kant, I., *Kritika moći sudenja*, Beograd, 1991; Šeling, F. V. J., *Spisi iz filozofije umetnosti*, Sremski Karlovci – Novi Sad, 1991; Welsch, W., *Die Aktualität des Ästhetischen*, München, 1993; Früchtl, J., *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil*, Frankfurt/M., 1996; Gavrić, Z. (prir. i prev.), *Erwin Panofsky: Idea*, Bogovađa 1997; Dagmar, F., *Kunst – jenseits von Gut und Böse? Kritischer Versuch über das Verhältnis von Ästhetik und Ethik*, Tübingen – Basel, 2000; Шилер, Ф., *Познији филозофско-естетички сїиси*, Сремски Карловци – Нови Сад, 2008; Raskin, Dž., *Kamenje u Veneciji*, Beograd, 2012. 3. Г.

ЕТНО-АРХИТЕКТУРА (грч. *ἔθνος* – народ) – наука која се бави изучавањем народног стваралаштва кроз векове описујући и материјалну, друштвену и духовну културу појединих народа. Подразумева видно и документовано стваралаштво и понашање специфичних култура или група. Србија има значајно етно-архитектонско наслеђе које је детаљно изучено, и у својој материјалној појавности класификовано, анализирано и презентовано. Први научник који је систематизовао етно-архитектонско наслеђе је Јован Цвијић. Истраживања је публиковао под ширим називом *Насеља*, по рекло становништва, обичаји у едицији „Насеља српских земаља”. Типови насеља по Цвијићу су старовлашки, власински, скопски, мачванско-јасенички, читлучки. Каснијим класификацијама постављена су два основна типа насеља: збијена и разбијена села, с тиме да су ту варијетети од полузбијених до ушорених. Ова последња не спадају у урбанистички део е.-а. јер су претежно настајала плански, по наредби државне управе. Типови насеља имају своје историјске корене у начину привређивања, дављења пољопривредом, географским положајем и утицајима разних доминирајућих култура. Разбијена насеља су она где су кућишта одвојена једна од других и између њих је пољопривредно земљиште. Збијена су она где су кућишта непосредно једна уз друго. У ова два основна типа насеља постоје варијетети као подврсте, често у зависности од рељефа и наслеђених културних образаца.

Сходно карактеру насеља, узрочно-последична је организација кућишта као стамбено-привредног дела домаћинства у којем се налазе објекти. Карактеристика разбијених насеља је организација кућишта са већим бројем објеката, што се дефинише као павиљонски тип. Њихови садржаји су стамбена кућа у којој се налази огњиште и где се окупља цела породица и мањи појединачни стамбени објекти, као вајати, где се само ноћива. У склопу овакве организације су и разне привредне зграде, као што су млекара, качара, амбар, магаза, живинарник, разне штале и друго, у зависности чиме се све домаћинство бави и каквог је имовинског стања. У насељима збијеног типа има мање објеката. Уз стамбену зграду обично се гради и један мултифункционални објекат у којем се налази више намена распоређених на приземље и спрат. Често се на нагнутим теренима у сутерену стамбене куће налази штала.

Типови архитектонског склопа кућа се разликују. Разазнаје се неколико основних. У западним крајевима Србије, који су претежно брдски, карактеристичан је тип динарске и

осаћанске брвнаре. Ови објекти су грађени од дрвених полуоблица или талпи, са комплетном дрвеном конструкцијом ослоњеном на камени постамент, где на косим теренима може да буде и сутеренска просторија, најчешће коноба или штала. Кровови су под великим углом и покривени дрвеном шиндром у пет, седам или више редова, зависно од величине куће.

Други основни тип је бондручна моравска кућа. Конструкција је скелетна дрвена, а испуне су од преплетеног прућа облепљене блатом или од ћерпича (непечене опеке). Карактеристични су четвороводни кровови покривени ћерамидом или купом каналаца. Моравска бондручара скоро увек има трем. Тремови варирају у положају и облику, али су по правилу под истим кровним равнима као и кућа. Старији типови трема су проста дрвена конструкција од стубова, греда и косника, док су млађи, који се у новије време чешће јављују у селима, примери са лажним луковима. Постоји низ варијанти моравске бондручаре: косовска потлеушица из источне Србије, где се за покривач користе и камене плоче, шумадијска варијанта и друге. Постоји и међутип, полубрвнара, који је спој брвнаре и бондручаре. Обично је бондручни део простор са огњиштем, а у делу од дрвене грађе је обично спаваћа соба.

Трећи основни тип је војвођанска кућа, карактеристична за ушорена насеља. С обзиром на издужене парцеле, објекти су постављени ужим делом према улици, а дужи је окренут ка дворишту. Са једне стране је на граници суседне стамбене парцеле и нема отворе, према улици је на регулацији и има прозоре, а према дворишту је по правилу дугачки трем према коме су и врата и прозори од просторија. Пошто су у склопу урбанизованих насеља, у којима се користе дефинисана правила, помоћни објекти ова-

Б. Петровић, *Кућа у Брђанима* (1987), околина Горњег Милановца



квог типа куће су претежно под једним кровом и налазе се или у продужетку стамбеног објекта или наспрам њега, зависно од ширине парцеле. Куће су претежно од набоја, земље помешана са сецканом сламом од непечене или печене опеке, покривене сламом, или дибер црепом.

Ентеријери просторија у е.-а. по правилу нису посебно обрађивани већ су од изворног материјала претежно исти као и спољашња обрада. Оно што чини карактер унутрашњег простора јесте намештај, покретни и непокретни, узидан, ручне израде, покућство и тканице. Карактеристике е.-а. се одликују и детаљима на прозорима и вратима, начину обраде видних делова конструкције, ограда, димњака, бунара, долапа као и алата, превозних средстава и покућства. Ради изучавања ове архитектуре значајно је да су се за мерење, при изградњи, користиле старе мерне јединице као што су аршин или лакат, а не метрички систем.

Етно-архитектура Србије спада у шири корпус балканске народне архитектуре где постоје сличности и разлике које су условљене историјским, социјалним, географским и геополитичким условима и чини један од њених варијетета.

ЛИТ.: Цвијић, Ј., *Насеља српских земаља, расправе и грађа*, Београд, 1902; Којић, Б., *Сеоска архитектура и руризам*, Београд, 1973; Петровић, Ђ., *Градињелско наслеђе и прошлост*, Београд, 1986; Павловић, Д., Ангелова, Р., Муцопулос, Н. К., Стојка, Ж., Сезгин, Х., *Народно традиционално на Балкану*, Београд, 1987; Марић, И., *Регионализам у српској модерној архитектури*, Београд, 2015. И. Мар.

ЕТНОГРАФИЈА (И УМЕТНОСТ) (грч. *ἔθνος* – народ и *γράφω* – писати, бележити) – појам који се односи на научно, систематско бележење и проучавање цивилизација и култура. Термин је настао у Француској у XIX веку.

Етнографија као наука бави се сакупљањем емпиријских података о људским друштвима и културама, односно означава описивање и проучавање културе и културних феномена одређене цивилизацијске групе. Она подразумева и сакупљање података и проучавање симбола, понашања и друштвеног живота људи у одређеној заједници. Етнографија подразумева и групу метода који се користе у друштвеним наукама приликом посматрања и проучавања друштвених пракси и интеракција. Етнографске студије обухватају проучавање великих културних група, заједница које су у међусобној интеракцији.

Постоје две основне форме е.: реалистична е. и критичка. Прва се односи на приступ, каракте-

ристичан за културну антропологију, који представља објективну студију одређене ситуације, односно прикупљање података на одређеном локалитету од стране присутних или учесника одређене радње чији је етнограф сведок.

Критичка е. обухвата етнографско истраживање у којем истраживач заступа права одређених маргинализованих група. Критички антрополог проучава елементе моћи, оснаживања, неједнакости, неправде, доминације, репресије, хегемоније и виктимизације.

Према Малиновском, основни задатак е. јесте да се забележи домородачки поглед на свет, њихов однос према животу, да се разуме њихово поимање стварности у којој живе. Примарно је проучавање човека и његових размишљања. Свака култура је свет за себе и људи у различитим културама имају другачије вредносне системе, циљеве, тежње, обичаје, законе и кодове понашања.

Према Леви Стросу, е. чине опсервација и анализа група људи као индивидуалних ентитета. Циљ е. јесте што тачније бележење начина живота различитих група.

Сањек сматра да постоје два основна вида етнографије. Први представља процес (учествовање у теренском истраживању), а други производ (бележење и писање сакупљених података и касније објављивање истих у оквиру истраживања). Производ зависи од процеса, али не представља само прикупљене податке о одређеној популацији, месту и времену, већ и њихову контекстуализацију и презентовање другима.

Према мишљењу Хобса, е. представља истраживачки метод, који је заправо збир методологија, чија је заједничка тачка лични, односно директни контакт са оним што се проучава, како би се што тачније забележило и разумело одређено друштво и његова култура. Под директним контактом подразумевају се интервјуи, разговори и анализа дискурса. Дескрипција представља саму срж е., али је њу немогуће одвојити од разумевања функционисања друштва. Она је, међутим, конструкција, и представља суштину значења друштвеног живота из перспективе свакодневице циљаних чланова друштвених група.

Према Герцу е. се, заправо, суочава са мноштвом комплексних концептуалних и суперпонираних (односно повезаних) структура, изузев у случају да прати пуку рутину аутоматски низаних података. Те су структуре истовремено необичне, неправилне и необјашњиве, те он пре свега мора да их обухвати, а затим представи. То важи и за најосновнији теренски рад који подразумева интервјуе, посматрање ритуала, пра-

ћење родбинских и својинских односа, пописе домаћинстава, што се све бележи у дневнику. Бавити се е. личи на читање неког страног и избледелог рукописа препуног кривина, недоследности, сумњивих исправки и тендециозних коментара, при томе не забележених конвенционалним писмом или звуком, већ у пролазним примерима уобличенога понашања.

С обзиром на то да свака култура има и своје аутентично стваралаштво у различитим родовима уметности, његово разумевање није могуће без познавања веровања, обичаја и е. материјала дате културе. Управо је то место где се научна дисциплина е. сусреће са уметношћу као нужним фактором, иако не главним предметом свога истраживања.

Етнологија стога представља грану антропологије која се аналитички бави е. грађом различитих народа и група, уочавајући међу њима сличности и разлике и настојећи да их систематизује, компаративним и другима методима.

Разлика између термина е. и етнологија односи се пре свега на практични и на теоријски ниво истог појма: практично, теренско прикупљање материјала и његово теоријско тумачење.

ЛИТ.: Malinowski, B, *Argonauts of the Western Pacific: an Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*, London, 1932; Lévi-Strauss, C., *Structural Anthropology*, New York, 1963; Geertz, C, *The Interpretation of Cultures*, New York, 1973; *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*, London – New York, 2002; *The SAGE Dictionary of Social Research Methods*, London – New Delhi, 2006. И. Т.

ЕТОС (грч. *ἦθος* – обичајни начин мишљења заичај, пребивалиште) – систем обичаја једног народа. Стари Грци су и уметничким правцима и стиливима приписивали одређени е. који, као и код човека, „одређује њихову судбину”. Из појма е. Аристотел је створио појам етике и посебну грану филозофије, односно науке. В. П.

ЕТРУРСКА УМЕТНОСТ – сликарство, скулптура, примењена уметност и архитектура које је створила цивилизација Етрурије између VIII и III века пре н. е., а на простору данашње Тоскане, између Арна и Тибра. У раној фази, ова уметност се развијала под снажним утицајем архајског стила јонске Грчке, док је касније све више попримала карактер натуралистичког стила и класицистичке црте. Посебно упечатљивим сматрају се дела фунерарне уметности. Свој врхунац етрурска цивилизација достигла је између VIII и V века



Мапа ширења етрурске цивилизације са 12 главних градова (750–500. год. пре н. е.)

пре н. е., када се појављују моћни градови-државе (Веји, Цере, Тарквиниј, Вулчи, Ветулонија, Аретиј, Кортон, Клузиј, Волсинији). Етрурци никада нису завладали читавом територијом полуострва, већ су разједињени полиси током V и IV века пали под власт Рима.

Још од античких времена, постојала су два супротстављена гледишта када је реч о пореклу ове цивилизације. Етрурци или Тиренци први пут се помињу у Хесиодовој *Теогонији* и Хомеровој *Химни Дионису*; по Херодоту, Страбону, Плинију Старијем и Тациту, они су придошлице из малоазијске Лидије, док их Дионисије из Халикарнаса сматра древним становницима Италије. Данас се верује да су корени ове цивилизације аутохтони; претпоставља се да су становници централног дела Апенинског полуострва у бронзаном добу (3000–1000. год. пре н. е.) етнички преци оних што су у гвозденом добу (1000–100. год. пре н. е.) настањивали територију коју су Римљани звали Етруријом. Тезе о источњачком пореклу најчешће се одбацују. Етрурци су говорили језиком који не припада породици индоевропских језика и нема познатих структуралних и морфолошких аналогича; иако није сродан латинском и грчком, данас је у великој мери могуће разумети значење већине текстова на овом језику, који је нешто пре 700. год. пре н. е. почео да добија литерарну форму употребом грчког алфабета. Дела поезије, медицинске и драмске литературе, химне и религиозне књижевности нису постала део европског наслеђа зато што су нестала током римског

освајања и средњовековног периода. Већина сачуваних натписа исписана је уз поштовање уобичајених образаца. Ипак, још увек има тешкоћа у разумевању ове цивилизације, па и у тумачењу њене уметности. Производи грчког порекла, поготово атичка керамика, попут *Франсоа вазе*, пронађене на локалитету етрурске некрополе Фонте Ротела, импортовани су у великом броју и били јако цењени, а угледање на грчке узоре приметно је у стилским и технолошким особеностима локалне материјалне културе. Међутим, е. у. је током вековног трајања успела да изгради свој особени карактер.

Дела попут *Кайиџолске вучице* или *Химере* увек изнова наводе на размишљање о етрурском наслеђу у стваралаштву римске епохе.

Хронологија етрурске историје и цивилизације изведена је углавном на основу археолошких сведочанстава и историјских извора древних култура, пре свега Грчке и Рима.

Касно бронзано доба (1200–1000. год. пре н. е.) непосредно претходи појави гвожђа. Уметност у правом смислу речи готово да не постоји, изузев керамике која се украшава урезивањем или утискивањем једноставних мотива. То је раздобље апенинске културе, али се претпоставља да је већ тада у употреби био неки облик прототетрурског језика.

Виланова култура или *рано њовозено доба* (1000–750. год. пре н. е.) изнедрили су посуђе од глине и бронзе украшено сложеним геометријским орнаментом, као и фигурине од теракоте (урне у облику колибе – импасто керамика), а приметан је и пораст продукције малих металних предмета (фибуле).

Саркофаг Сејанџе Хануније Тлеснасе, бојена теракота природне величине (150–140. год. пре н. е.), Лондон, Британски музеј



Оријентализирајући њериод (750–575. год. пре н. е.) доноси утицај уметности са подручја Блиског истока, мада се у то време остварују и контакти са грчким колонијама. Предмети покретом са Леванта пристижу посредством феничанских трговаца, а оријентални мотиви се подражавају у сликарству и при изради предмета од метала. Први натписи на етрурском језику, са грчки евбејским алфабетом, датирају из 700. год. пре н. е. Керамика изведена на грнчарском витлу представља иновацију из раног VII века, а око 675. год. пре н. е. започиње продукција *дукеро* керамике. По предању, 657. год. пре н. е. у Етрурију је из Коринта дошао Демарат са својом пратњом уметника, рани осликани гробови са локалитета Цере и Веји датују се у 650. год. пре н. е., док се око 630. год. пре н. е. појављују вазе у *етрурско-коринтском* стилу.

Архајски њериод (575–490. год. пре н. е.) представља време политичке консолидације Етрурије и развоја таласократије. Присуство јонског стила у сликарству и скулптури на тлу Етрурије, сведочи у прилог претпоставкама о миграцијама уметника. Осликане гробнице *Бикова* (530–520. год. пре н. е.) и *Ауџура* (510. год. пре н. е.), припадају овом раном периоду. Присуство атичких ваза потврђено је почев од 570. год. пре н. е., а локални стил грчког и етрурског сликарства формира се у другој половини VI века. *Тоскански стил* у архитектури појављује се крајем VI века (храм Портоначо, Веји, око 500. год. пре н. е.), а то је и период процвата скулптуре у теракоти (*Ајолон из Веја*). Такође, средином VI века почиње производња резбарених огледала и других предмета у бронзи. Претпоставља се да су етрурски краљеви из династије Тарквина владали Римом током већег дела VI века пре н. е.

Почетак *класичног њериода* (490–300. год. пре н. е.), обележен је савезништвом између Етрураца и Картагињана против Рима, а крај овог раздобља значиће пад већине градова под власт Рима. То је време полета у домену зидног сликарства, како показују примери из гробница Леопарда (475. год. пре н. е.), Триклинија (470. год. пре н. е.) и Орка (400–350. год. пре н. е.). Претпоставља се да је у гробници Франсоа на некрополи Понте Рото код града Вулчи (350. год. пре н. е.), приказана алегоричка алузија на етрурско-римски сукоб. Из овог периода потичу римска дела етрурских уметника, попут *Кайиџолске вучице* (V век пре н. е.), а у сценама на огледалима, као и у декорацији храмова, грчке теме постају све учесталије. У IV веку јављају се портрети у скулптури (теракота, камен, бронза).



Играчи, фреска (470–400. год. пре н. е.), Гробница Франческа Ђустинијани, Тарквинија

У *периоду римске власи* или *хеленистичком периоду* (300–90. год. пре н. е.), Клузиј пада под власт Рима, а нешто касније и Орвијето и Вулчи. Зидно сликарство у гробницама се смањује, док истовремено расте продукција фунерарне скулптуре у камену, поготово урни. Од 90. год. пре н. е. становници Етрурије добијају римско грађанство, а бронзана скулптура оратора као да илуструје процес утапања етрурског етничког и културног идентитета у римски корпус.

У првим деценијама VII века пре н. е. развија се геометријски стил у етрурској керамици паралелно са различитим стилима геометријске декорације у егејској области. Он ће релативно брзо прећи у систем фигуралних мотива, када долази и до сазревања иконографских схема. Око 680–650. год. пре н. е. појављују се вазе на којима се препознају сцене из атичког репертоара (*Тезејеви поодвизи*, *Рођење Ајине*). Из средине VII века пре н. е. датира прва ваза која носи име свог творца (кратер пронађен на локалитету Цере са представом поморске битке и једном епизодом из Одисеје). Поред сцене *Ослејљивања Полифема* стоји натпис исписан евбејским алфабетом, са необичним именом Аристонота. Између 670. и 600. год. пре н. е. појављује се етрурско-коринтска керамика. Импорт коринтских ваза оријентализирајућег стила стимулисао је локалну продукцију по угледу на грчке узор. С друге стране, етрурски уметници нису преузимали готове иконографске обрасце из грчког митолошког репертоара, већ су сижее претходно прилагођавали локалним потребама и традицији. Извођење фигуративних наративних сцена у архајској епохи у Етрурији углавном је поверавано грчким уметницима. У гробовима на локалитету Цере пронађено је 30–40 ваза сродних у погледу стила, облика, начина израде, сликане декорације и намене. Све вазе су црнофигуралне *хидрије*,

међу којима се издвајају дела двојице сликара пореклом из источних грчких области. Сцене из лова и раскалшне игре сатира с менадама, као и повратак пијаног Хефеста на Олимп, обликоване су у складу са укусима виших слојева друштва. На једној вази је, уз сажимање димензија времена и простора, приказана сцена из митолошке повести о Хермесовој крађи Аполонових говеда. На основу стилских анализа претпоставља се да су се ови сликари опробали и у зидном сликарству гробница, јер се њихов рукопис може препознати у сценама рвача у гробници Аугура у Тарквинији (510. год. пре н. е.).

Осликани ентеријери гробних одаја представљају најдрагоценији извор за проучавање етрурске културе и уметности. Богато украшена гробница Бикова на некрополи Монтероци близу Тарквинија потиче из средине VI века пре н. е. То је најранији пример гробнице са сложеном зидном декорацијом на некрополи. У главној одаји приказан је приказ из опсаде Троје – Ахил у заседи вреба Троила који се на коњу приближава кладенцу. Епизода се не помиње у Илијади, али је сликана и на вазама позног VI века. Већина тема у зидном сликарству из овог раздобља односи се на етрурске обичаје и начин живота. У гробници Аугура, сцена приказана на једном од бочних зидова подсећа на гладијаторску борбу којом руководи фигура с маском на лицу. Сасвим је могуће да спектакли у арени бар једним делом представљају одраз фунерарне праксе Етрураца. У гробницама Леопарда и Триклинија приказане су сцене уживања за трпезом у којима учествују и жене, прикази плеса, свирке, атлетских надметања,



Бронзано оїледало (око 350. год. пре н. е.), Њујорк, Музеј уметности Метрополитен

животних радости и задовољстава привилегованих слојева, што их чини јединственим у погребној уметности.

У посебну групу споменика фунерарне уметности спадају саркофази. Један од најпознатијих јесте онај из Цера, са приказом супружника на клинеу као у сцени симпозиона, који се чува у музеју Вила Ђулија у Риму. Пар је приказан у пуној величини, на поклопцу саркофага од теракоте, а такав иконографски образац примењен је и на другим примерцима у различитим размерама, као и на цинерарним посудама. Идеје о блаженству у оностраности, типичне за епоху касног VI и V века пре н. е., у наредном периоду уступиће место једној другачијој визији смрти. Од IV века пре н. е. у сликарству се појављују сцене подземног света са вратима Хада и представама демона који дочекују умрле на улазу, попут крилатог чудовишта Харуна са чекићем. На поклопцу једне урне поред младића на клинеу, уместо супруге, седи женска фигура са крилима која држи свитак. Нестао је архајски осмех типичан за претходну епоху, лица су замишљена, сетна, нема ведрине и оптимизма.

Етрурска архитектура није се сачувала због употребе ћерпича и дрвета као основних грађевинских материјала. Здања на којима се највише одразило поимање државних, религијских и породичних традиција били су храмови и куће намењене аристократији. Дух тог градитељства назире се у монументалним гробницама. Римски архитекта Витрувије желео је да допринесе сјају Августовог Рима оживљавањем традиционалних стилова у архитектури. У трактату *О Архитектури*, у поглављу посвећеном етрурском градитељству, он указује на типично етрурска правила, издвајајући две варијанте основе сакралног објекта како би представио типичан етрурски храм. Правоугаону структуру са главном култном одајом, испред које се налази пространи пронаос са колонадама, диктирала су обредна правила етрурске религије, а заједничка одлика су широки простори између стубова. За разлику од грчког храма, етрурски никада није имао целу зграду окружену перистилом, док је задња страна увек затворена зидом. Упечатљиву особеност представља уздигнути камени подијум, до којег се долази степеницама с предње стране, који заузима прочеље са стубовима, док је задњи део подељен на три паралелне одвојене просторије, од којих је централна најшира. Други тип имао је у средишњем делу издвојену једну одају, са два побочна ходника. Храмови, често монументалних размера, били су најрепрезен-

тативније грађевине етрурских градова. Тоскански стубови били су најчешће од дрвета, без вертикалних канелура, са округлом основом и капителима сличним дорским. Цела структура, изузев подијума, била је изграђена од дрвета и обложена плочама од теракоте. На архитравним гредама плоче од теракоте чиниле су фриз који је обично носио фигуралну декорацију – поворке коњаника, трке кочија и скупове божанстава. Кров етрурског храма је био двосливан и често украшаван акротеријама и скулптурама, а у V веку пре н. е. појављује се пластична декорација и у троугаоном фронтону. Храм А откривен на локалитету Пирги, на тиренској обали, имао је скулптуру у теракоти у пољу забата. Декорација изведена око 470–460. год. пре н. е. била је причвршћена за дрвену подлогу. Ту је у високом рељефу приказана епизода из тебанског епског циклуса – сцена опсаде Тебе у којој Тидеј напада Меланипа. Фигуре приказане у жестоким покретима биле су полихромно декорисане. Са храма Портоначо, који је посвећен Минерви, с краја VI века пре н. е. потиче скулптура Аполона из Веја. Она је део групе од четири фигуре у теракоти која је представљала расправу Аполона и Херакла око Керинејске кошуте посвећене Артемиди. Аполон има препознатљив јонски профил и архајски осмех, типичан за већину грчких божанства из овог периода. Ипак, ово дело, које се приписује скулптору Вулки из Веја, носи особене етрурске одлике. Приказан у енергичном покрету, Аполон је потпуно одевен (у време када га грчки скулптори приказују нагог), са стилизованим наборима драперије који се попут орнамента понављају у правилим интервалима, падајући на мишићаво тело са истакнутим тетивама на ногама. Невероватну стваралачку снагу етрурски скулптори су показали у бронзаној пластици, у делима примењене уметности као и монументалне скулптуре. Бронзани канделабри са фигурама менада и сатира, треношци из Вулчија са митолошким сценама, фигурине сатира који се бори против змије, дршка једне кисте из Пренесте у облику двојице ратника који носе тело свог саборца; на поклопцу бронзане посуде из Капуе приказан је сатир како носи менаду, док су на ободу представљене четири коњаничке фигуре амазонки које одапињу стреле, чувена киста Фикорони са сценама из мита о Аргонаутима, огледала са сценама из грчке митологије. Накит од злата и луксузни предмети од скупочених материјала сведоче о пословичној раскоши етрурске елите. Златна фибула из гробнице Реголини-Галаси у

Церама (650. год. пре н. е.), са овалним делом на којем је приказано пет лавова и пачићи, представља филигрански рад највишег квалитета, као и две наруквице, златна фибула са лављим главама, грифонима и сфингама, такође у техници искуцавања, са фином гранулацијом, у којој су Етрурци осварили највише домете. Изванредно дело портретне уметности у бронзи са почетка I века пре н. е. представља класично отелотворење римског оратора који носи етрурско име Ауле Метели. Фигура мушкараца у природној величини одевеног у тогу, са уздигнутом десном руком, као да стоји на крају једног пута, отварајући истовремено раздобље нове синтезе у уметности медитеранског света.

ЛИТ.: Pallottino, M., *The Art of the Etruscans*, London, 1955; Strong, D., *The Early Etruscans*, London, 1968; Moretti, M., Maetzke, G., *The Art of the Etruscans*, New York, 1970; Sprenger, M., Bartoloni, G., *Die Etrusker: Kunst und Geschichte*, München, 1977; Boëthius, A., *Etruscan and Early Roman Architecture*, Harmondsworth, 1978²; Pallottino, M., *The Etruscans*, Harmondsworth, 1978; Sprenger, M., Bartoloni, M. G., Hirmer, M., Hirmer, A., *The Etruscans: their History, Art and Architecture*, New York, 1983; Bonfante, L., (ed.), *Etruscan Life and Afterlife: a Handbook of Etruscan Studies*, Detroit – Warminster, 1986; Brendel O. J., *Etruscan Art*, New Haven – London, 1995; Spivey, N., *Etruscan Art*, London, 1997. Д. Т.

Етрурска архитектура је раздобље етрурске уметности подељено на периоде између 750–575. год. пре н. е. или оријентализирајуће раздобље, 575–490. год. пре н. е. или архајско раздобље, 490–300. год. пре н. е. или класично раздобље, око 300. год. пре н. е. или време када римска полако апсорбује етрурску културу. Период врхунца њихове моћи јесте VIII и V век пре н. е. и он се поклапа са архајским раздобљем у Грчкој. О етрурској култури се умногоме зна преко римске уметности. Монументалне етрурске гробнице, грађене од камена или насипане земљаним купастим хумкама (тумули), груписане ван животних простора, формирале су градове мртвих (некрополе). Некрополе Бандитача (близу Черветерија) и Монтерози (Тарквинија) права су ремек-дела, исклесаних и осликаних унутарњих зидова, украшених статуама, саркофазима и бројним гробним предметима пронађеним на простору некропола, која сведоче о умећу и угледу који су имали Етрурци у изради скулптуре, обради метала, осликавању ваза, као и по уметничком занатству у целини (од 2004. године на УНЕСКО-вом списку места светске баштине).

Принцип планирања римских градова који лежи у основи европске, односно медитеранске цивилизације, наслеђен је од Етрураца. Претпоставља се да су Етрурци, аутохтони становници централног дела Апенинског полуострва насељени у равницама око реке По. Приликом уређења градова, Етрурци су применили правилан растер улица, са средиштем на пресеку две главне саобраћајнице, *карго* (север–југ) и *декуманус* (исток–запад), систем који је уједно одражавао и њихово религијско веровање, по којем је и небо подељено према главним странама света. Поред планирања, били су вични и архитектонским конструкцијама, премеравању земљишта, хидротехници (одводни системи и водоводи) и мостоградњи. Етрурски градови су се обично налазили на брежуљцима, покрај мора и река, и понекад су имали масивне одбрамбене зидове. У Перуђи је сачуван пример градске архитектуре, део утврђења и капије, међу којима је најпознатија Porta Марција (Марсова капија) из II века пре н. е., рани пример полукружног лука, изведеног низом клинасто обрађеног камена положеног у полукруг. Изнад лука, одељени уграђеним пиластрима, кипови Тинија (пандан Зевсу и Јупитеру) и његових синова (пандани Кастора и Полукса), с коњима се нагињу изнад балустраде. Горњи део ове капије касније је уграђен у зид. Због коришћења плетера покривеног иловачом или непеченом опеком и примене камена само за основе кућа, е. а. је трошна и слабо очувана. Једна од најлепших сачуваних грађевина је у Пођо Чивитате (данашњи Мурло) из VI века пре н. е., где просторно средишње двориште окружују бројне одаје, а које претходи римским кућама са атријумима. Од етрурских храмова, чије су обележје биле висока база или подијум

Гробница Сан Чербоне,
Популонија код Пјомбина

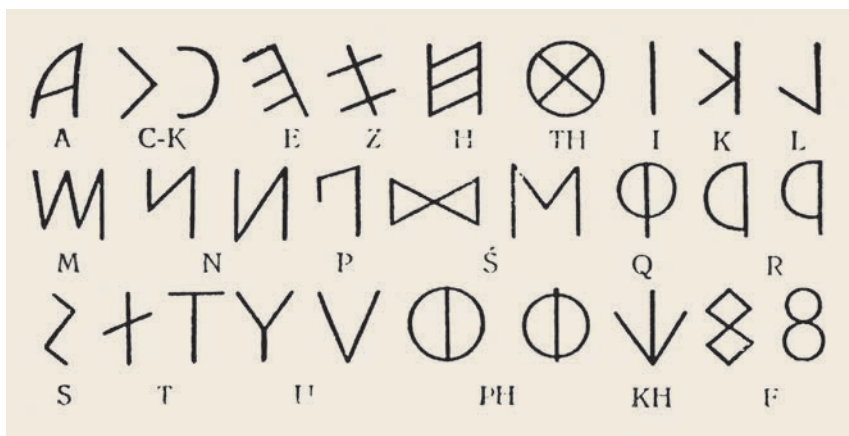


са степеницама само са предње стране, сачувани су једино камени темељи. Они су имали богату декорацију јарко осликаних плочица од теракоте, које су покривале архитрав и рубове крова, не само из декоративних разлога, већ и ради хидроизолације. Монументалне скулпторске групе од теракоте испуњавале су тимпаноне изнад трема или су постављане на смену крова (Веји, с краја VI века пре н. е.). Етрурци су били мајстори обраде метала и изузетно вешти у изливању скулптуре у бронзи (*Вучица*, око 500. год. пре н. е. – близанце Ромула и Рема додао је Антонио Палајуоло 1471–73); *Говорник* из I века пре н. е., који потиче са Тразименског језера, средишта етрурске територије. Етрурски свештеници су се бавили прорицањем судбине, због чега су израђиване гравире са њиховим ликовима на полеђини огледала, којима су се такође приписивала својства откривања будућности (*Крилати сџарац њроучава судбину из јетре жрџивоване живоџиње*, гравира у бронзи на полеђини огледала, око 400. год. пре н. е.).

ЛИТ.: Gavela, B., *Etrurci, istorija, kultura, umetnost*, Beograd, 1984; Boethius, A., *Etruscan and Early Roman Architecture*, New Haven, 1992; Borrelli, F., *The Etruscans: Art, Architecture and History*, Los Angeles, 2004. М. В. Л.

ЕТРУРСКО ПИСМО – по једној теорији, Етрурци су писмо изумели још пре VIII века пре н. е. и донели га са собом када су се настанили на Апенинском полуострву. По другим теоријама, е. п. се развило из предхеленистичког алфабета, или из стародорског алфабета (Херодот), а по старој грчкој легенди, Етрурцима је дорски облик грчког писма донео Дамаратос из Коринта када се доселио у Тарквинију. Данас преовладава мишљење да се ово писмо развило из западногрчког, односно еолског (јонског) алфабета, који је био у употреби на Пелопоне-

Етрусско писмо



зу, Беотији, Локриди, Еубеји, Тесалији, јужној Италији, с тим да неки од најстаријих натписа садрже слова која се повезују са коринтским алфабетом. Овај језик није дешифрован до данас, а највећу потешкоћу представља чињеница да се не може успоставити никаква веза са било којим другим језиком. Престао је да постоји за време римског цара Октавијана у I веку. Етрурски језик је био сродан с најстаријим језицима Балкана, можда и старим кавкаским језицима. Постоје необичне сличности знакова „винчанског писма” са етрурским, иако се тачно не зна којој групи народа су припадали Винчанци, што у највећој мери и онемогућава одгонетања језика којим су говорили.

Етрурска азбука је своју коначну форму добила око 400. год. пре н. е. Тада је имала 20 слова, четири вокала и 16 сугласника, с тим што је слово ф имало облик арапске бројке 8. По својој форми слова су наликовала феничанско-грчким, и обично су исписивана на керамичким судовима, бронзи и камену. Најстарији натписи потичу из јужне Етрурије (VIII–VII век пре н. е.). Речи тада нису раздвојане једне од других, и писано је наизменично, један ред слева надесно, а други здесна налево, али и спирално. Млађи натписи (30–14. год. пре н. е.) потичу из доба римског цара Октавијана Августа, писани су слева надесно и речи су раздвајане са једном, две, три, па и четири тачке. До сада је пронађено око 9 000 кратких, махом епиграфских или надгробних натписа, натписа на вазама и другим предметима за кућу. Код најстаријих натписа слова су велика, угласта и неправилна, док су код млађих ситна, облија и правилнија. Позната су три натписа са дужим текстовима: *Cippus perusinus*, на којем је исписано око 120 речи, *Tabula Capuana*, 390 речи исписаних на глиненој табlici, потиче из V века пре н. е., а данас се чува у Берлину. Најдрагоценији је натпис на ланеним тракама којима је обавијена египатска мумија, *Liber Agramensis (Liber linteus Zagrabiensis)*, познат и као *Аџрамски њовој, Заџредачка мумија, Заџредачка ланена књиџа*, која се данас чува у Археолошком музеју у Загребу. Пре него што су обавијене око мумије, ове траке су чиниле свитак са око 1 130 речи распоређених у 12 стубаца, дужине око 340 cm, док је ширина најшире траке 35 cm, а исписане су етрурским писмом из III–II века пре н. е. Преовладава мишљење да овај натпис представља обредни календар ритуалног карактера.

За разлику од језика који до данас није познат, Етрурци су своје писмо пренели суседним народима, међу њима и Римљанима, који су га преко литературе, науке и језика, филозофије, пренели најпре Европи, а потом и већем делу човечанства. Пошто је Етрурија изгубила политичку независност, она је полако изгубила и своје национално обележје, а са њиме и своје писмо.

ЛИТ.: Kulundžić, Z., *Historija pisama*, I tom, Zagreb, 1957; Flury-Lemberg, M., „Rekonstrukcija Zagrebačke lanene knjige ili povoja Zagrebačke mumije”, *Vjesnik Arheološkog muzeja u Zagrebu*, 3. s., XIX (1986); Furunović, D., *Istorija i estetika knjige*, I tom, Beograd, 1999; Babin, M., „Liber Linteus Zagrabiensis”, *Fragmenti* 2/3 (2004/05); Gudurić, S., „Jezici i kulture u vremenu na prostoru Srbije”, *Jezici i kulture u vremenu u prošтору*, II/1 (2013). J. D. K.

ЕУКЛИДСКИ ПРОСТОР – тродимензионални реални простор, назван по античком математичару Еуклиду (IV–III век пре н. е.), ученику Платонове академије и оснивачу Школе за геометрију у Александрији, који је кроз 13 књига *Елементарних* поставио основе геометрије. Почетком XX века, на основу геометријске теорије Хилберта, е. п. је проширен на коначни, вишедимензионални.

Еуклидов V аксиом, познат као постулат о паралелности две праве (кроз тачку ван праве може се повући само једна права паралелна са датом), омогућио је дефинисање свих других простора модерне геометрије. Парадоксално, тек пошто је негиран, јер у елиптичком простору нема праве која је паралелна датој, а у хиперболичком кроз тачку ван праве могу се повући најмање две праве паралелне са датом.

Еуклидски простор и данас има важну улогу као једини физички, доступни и сагледиви простор, онај у којем постојимо и са којим можемо да поредимо све друге просторе интуитивне геометрије.

Први публиковани радови о неевклидским геометријама били су руског математичара Лобачевског (1829) и независно од њега, мађарских математичара, оца и сина, Фаркаша и Јаноша Бољаја (1831).

Мада припада е. п., савремена архитектура користи елементе простора не-евклидских геометрија (метаморфоза праве у криву линију) и употребом нових материјала, уз тежњу за аутентичношћу, остварује необичне форме са карактеристикама естетике XXI века. Пример овакве архитектуре експресионистичког изра-



за и наглашеног деконструктивизма је Уметнички музеј Гугенхајм Билбаоу у Шпанији (1997), Франка Герија.

Примери представљања е. п. у ликовним уметностима, посматрани као хронолошки низ, представљају историју перспективе, почев од перспективе рибе кости, преко инверзне и ренесансне, до савремене рачунарске технике решавања 3D перспективних приказа.

ЛИТ.: Lopandić, D., *Geometrija Lobačevskog*, Beograd, 1968; Prvanović, M., *Osnove geometrije*, Beograd, 1987; Lučić, Z., *Euklidska i hiperbolička geometrija*, Beograd, 1997. И. М.

ЕУРИСТИКА (грч. *εἰρίστω* – проналазим, откривам) – метода обучавања кроз расправу коју је увео Сократ, а касније је знатно проширена као метода решавања проблема путем открића, грана науке која се бави стваралачким мишљењем и делатношћу, као метода колективног решавања проблема путем тзв. јуришања мозга (бреинсторминг). У основи, индуктивна метода решавања проблема која знатно скраћује време решавања јер не обавезује на поступност, првенствено намењена за проблеме који имају више решења. Најпримењивија је у стваралаштву, посебно у примењеним уметностима, али и у лингвистици, кибернетици и теорији информација. Реч је о методи која користи сва средства и могућности, укључујући и математичке моделе, али и не долази увек и до најбољег решења. Постоји мишљење да је е. свака метода решавања проблема која ка циљу иде скраћеним поступком а не поступно. Ово скраћивање може бити прескакање онога што се подразумева, а може бити и интуитивно. В. П.

Ф. Гери, Уметнички музеј Гугенхајм (1997), Билбао

ЕУРИТМИЈА (грч. *εὐρυθμία* – складност, хармонија, сразмерност; прави такт) – правилно и лепо држање у кретању, равномерност и склад за плес, музику и песништво, уопште, правилна и лепа сразмера између делова неке целине. У појединим поставкама означава и првобитно прауметничко заједништво, синкретизам телесног покрета, музике, певања и вербалног израза.

Витрувије у делу *Десет књига о Архитектури* (16–13. год. пре н. е.), разматра е. као један од кључних архитектонских принципа антике, одмах после правила и реда.

Архитекта и естетичар Милутин Борисављевић у својој књизи *Теорије архитектуре* (Париз, 1926) предочава недоследности Клода Пероа у тумачењима и преводу Витрувија на француски језик. Другом преводиоцу Витрувија на француски, А. Шоазију е. делује да означава ритмичну композицију, што Борисављевић оддацује, полазећи од претпоставке да би е. могла да значи „посебан склад који се односи на све три димензије неког објекта”, „склад који произлази из симетрије”, али скреће пажњу да „основну потешкоћу ствара концепт симетрије”. Античка симетрија је, наиме „сагласје мера” (најближе нашем данашњем схватању пропорције), док је античка пропорција прорачун односа између делова неког остварења установљен на одређеном еталону, односно заједничкој мери названој модул.

Данас се е. тумачи упрошћено, као доследна усклађеност пропорција неког објекта, као сагласје и хармонија целине, као склад разноврсности или као органско јединство стилова неког архитектонског остварења, али и као специфично-архитектонска дијалектика. Изворни Витрувијеви цртежи, који би могли да расветле ове недоумице, нажалост су изгубљени.

ЛИТ.: Borissavliévitch, M., *Les Théories de l'Architecture*, Paris, 1926; Vitruvius, P., M., *Deset knjiga o arhitekturi*, Sarajevo, 1990; Мокрањац, А., *Архитектура Борисављевић и ми*, Београд, 2015. А. М.

ЕУФОРИЈА (грч. *εὐφορία* – лако подношење) – претерано осећање пријатности, некритично стање лагодности и задовољство собом. Јавља се код разних душевних и телесних обољења (манија, сенилна деменција, дебилитет, наркоманија, интоксикација, стање непосредно пред смрт). Постоји и облик благе и дискретне еуфорије, за који би се могло рећи да је нормалан и да је израз психичког темперамента

(подела према Ернсту Кречмеру). Еуфорија је релативно честа код уметника током стварања или пошто је дело завршено и тада се не сматра патолошким појавом, нарочито уколико је краћег трајања. В. Јер.

ЕФЕКАТ (лат. *effectus* – дејство, учинак) – у уметности, брз, извештачени рад који нема дубоко и трајно дејство промишљеног обликовања или јединствених детаља. Пуним и успешним е. називају се сва средства техничког сјаја или занатског уметничког труда. У смислу чистог дејства, или у двоструком смислу, означава светлосни е. или бојени е. У инструменталној психологији, е. је један од најважнијих закона, чије учење објашњава условљавањем наградом, задовољењем потребе која је гонила на покушаје и активности. Последња активност у низу пре е. доживљава се, памти и касније понавља као ефикасна. Код човека постоји чврста основа да се сукцесија доживљава као да је узрочно-последично повезана. Ово често доводи до погрешног повезивања, учења и неспоразума. На пример, похвале, награде и економски е. могу деловати на нечије стварање подстицајно али и деструктивно. Ореол е. је преношење општег, повољног или неповољног утиска о личности на њене појединачне особине. Ако је општи утисак о некој личности повољан, он ће утицати да се њене појединачне особине повољније оцењују. Овај е. је значајан и доста проучаван у психологији стваралаштва и омета реално оцењивање уметничких радова већ афирмисаних стваралаца, што им само привидно иде у прилог. Пошто се тиме не добија реална повратна информација о радовима, он смањује могућност за корекцију и даље напредовање. Неафирмисани ствараоци имају обрнут ореол е., а вредности њихових радова теже се виде и строже оцењују. Пуркињев е. је промена светлине боје са опадањем интензитета светлости. Ове промене се дешавају различитом брзином за различите боје (брже опада светлина црвене у односу на плаву боју, а плаве у односу на зелену). Б. Р. – В. П.

ЕФЕМЕРНИ СПЕКТАКЛ (грч. *εφέμερος* – дневни, краткотрајни, пролазни, привремени; лат. *spectaculum* – призор, представа) – форма јавне свечаности која почива на уметничкој преради стварности и њеном уподобљавању актуелним идејним, друштвеним, политичким и уметничким изразима времена. Јавне прославе подразумевају коришћење различитих артефаката од

трошних материјала, који након церемонијала најчешће бивају демонтирани и заборављени. Јавни спектакли сажимају и концепт пролазности времена, чиме се упућује на њихово одржавање у одређеном тренутку. Наративно учешће актера оваквих прослава дефинише прогрес заједнице који се, преносно, завршава у пројектованој сутрашњици.

У различитим медијским изразима уобличавала се илузија стварности и непроменљивости форме и садржаја јавних прослава. Тријумфални лукови, декоративне скулптуре, монтажне грађевине и кулисни артефакти од различитих материјала (дрво, восак, папир) представљају јединство времена и простора. У садејству са другим ефектима, попут светлосних израза (ватромети, буктиње, лампиони), као и манифестацијама звука (топот коња, бат корака, јека добоша и различитих инструмената, хорско певање), свечане процесије су подстицале чулне реакције посматрача, које су се урезивале у колективно памћење заједнице. Суштина јавних манифестација садржана је у прописивању одређених порука, које постају општи и обавезујући обрасци понашања. Концепт јавности подразумева да се у јавном простору изводи мултимедијални спектакл који, одашиљањем идејних порука, комуницира са концентричним круговима јавности. Подизање мобилности заједнице умногоне је зависило од успешно замишљеног спектакла, који је одражавао свест времена, и утицао на јачање друштвеног ангажмана средине. Осмишљавање е. с. најчешће се поверавало водећим уметницима и интелектуалцима епохе. Активну улогу у уобличавању свечаности имали су и окупљени посматрачи.

Разнолике структуре е. с. имају корен у античким религијским ритуалима поводом окончања освајачких ратова. Свечани спектакл се највероватније развио из римског ритуала приношења жртве боговима на Капитолу. Претпоставка за славље била је победа у праведном рату, која је тријумфатору, осим победе над непријатељем, омогућавала проширење државне територије. У спектаклу поводом царског тријумфа важну улогу је имала свечана поворка формирана на Марсовом пољу, коју би, након задржавања на симболичким градским топосима, пратила одушевљена маса до Капитола. У центру слављеничке поворке кретала се тријумфална двоколица којом је управљао сам император у црвеној туници, са лаворовим венцем и скиптром у руци. На крају поворке ступали су војници и певачи, који су

песмом подстицали расположење и морал окупљене масе.

У доба ренесансе антички ритуали су оживљени у форми корачнице која је дефинисала структуру масовних свечаности. Под покровитељством породице Медичи у XVI веку, масовне јавне прославе су изнова потврђивале достојанство италијанских градских комуна по подобију античких владарских церемонијала. У низу церемонија нарочито се издвајала традиција погребних свечаности. Смрт Козима Медичија I 1574. године постала је у наредном периоду образац за помпезно одавање поште умрлом владару. Излагање тела на украшеном катафалку пратиле су алегоријске персонификације које су истицале достојанство преминулог.

Најславнија визуелизација е. с., настала у периоду од 1515. до 1522. године, дело је А. Дирера и његових ученика. Низ графичких листова посвећених тријумфу цара Максимилијана I представља класични тријумфални тип свечаног дочека и поворке, који постаје канонски узор свим потоњим свечаним поворкама. У жижи процесије налазила су се тријумфална кола са царевом седећом фигуром, опточеном бројним алегоријским и симболичким знацима моћи. У служби легитимизације родоначелника дома Хабзбурговаца и историјског права монархистичке државе нашли су се и костимирани херолди и барјактари. Свечана процесија цара Максимилијана постала је, захваљујући масовним медијима, доступан образац деловања пропагандних владарских слика у систему културе спектакла. Упоредо са *Тријумфалном поворком*, Дирер је 1515. извео и монументални

Репродукција Х. Гулдемунда (према А. Диреру), *Свечана кола (Тријумфална процесија Максимилијана I)*, (1529)



славоук родоначелнику лозе Хабзбурговаца. На врху славоука нашла се едикула са композитним седећим портретом цара. Уметникова графика јасно асоцира на тријумфалне капије из римског доба, које су на градским трговима додатно потврђивале харизму предводника заједнице.

Ефемерне свечаности постају све сложеније у доба барока. Особито је папски Рим одражавао универзални театар у којем се одигравају мултимедијални спектакли (помпезне владарске визитације, банкети, погребни ритаули, свадбе). Они су мапирали главне римске улице и тргове и потврђивали театаралност целокупне барокне културе, која је умногоме почивала на идеји сједињења свих уметничких израза. Прожимање живота и уметности посебно је условило одржавање грандиозних религијских свечаности у чијем се центру нашла владарска личност папе. Промотер ових манифестација био је водећи уметник епохе Ђ. Л. Бернини.

Током XVII века, на француском двору долази до даљег усложњавања форми јавних свечаности у служби потврде апсолутистичке власти суверена. На двору Луја XIV су организоване театаралне маскарде у чијем се центру нашао композитни монархов лик. Посебно је владарево венчање дефинисано алегоријским језиком, који је догађај претворио у визуелну конструкцију између фикције и стварности. У доба барока е. с. су одредили и дворску културу северно од Алпа. У Дрездену, на двору саксонског изборног кнеза Аугуста II Јаког, организована је 1719.

велика процесција 1 500 рудара, која је манифестовала богатство двора.

За време Француске револуције, тријумфална поворка, по подобју античких, постаје круто устројена. Особито се истиче преношење Волтерових посмртних остатака 1791. у Пантеон, који је осмислио Ж. Л. Давид. Волтерово тело, изложено на античким колима, пратили су многобројни статисти одевени у античке тоге. Живе покретне слике (*tableau vivant*), сачињене од учесника спектакла, указивале су, у садејству са артифицираним алегоријским персонификацијама, на политичке врлине модерности. Тако је у касном XVIII веку трећи сталез први пут постао носилац ефемерних прослава, и као учесник и као организатор.

Култура е. с. кулминирала је у XIX веку. Пред дворских и црквених, свечане поворке су организоване и поводом освећења катедрала или поводом неког јубилеја. Значајне су биле и универзитетска поворка, поворка која одаје поштовање утицајној личности, поворка уметника, народна, карневалска и костимирана поворка. Готово целокупна форма јавних прослава након Француске револуције била је у знаку историзма – славна прошлост приказивана је у складу са одабраним историјским стилем, који је савременим језиком реинтерпретиран и прилагођен ангажованој садашњости. Успон грађанства указао је на његову доминантну улогу у креирању јавних прослава. Он се одвијао упоредо са рађањем националне идеје, што је условило бројност јавних свечаности у служби младих европских нација. Њихово артикулсање визуелним језиком особито је повезано са јавним свечаностима на тлу Швајцарске, Белгије, Холандије и Француске током прве половине XIX века. Сопствена историја се приликом свечаних прослава манифестовала као потврда нове државне и националне легитимности у форми медијског спектакла.

Развој градова је нарочито допринео новом достојанству урбаних заједница, које су свој статус везивале за градове са вековном традицијом. Тако је у германским земљама дошло до реинтерпретације Нирнберга као водећег града немачке реформације. По угледу на нирнбершке свечаности у Дирерово доба, у Бечу је 1879. одржана најпомпезнија јавна свечаност века. Главни идеолог спектакла, аустријски сликар Ханс Макарт, осмислио је велику историјску маскарду као репрезентативну форму јавног наступа грађанства. Представници водећих бечких еснафа, обучени у историјске костиме из Ди-

А. Јованович, *Светшковица*
у *Шанка Књаза Милоша*
у *Тоичигеру* (1865),
фотографија



реровог доба, продефиловали су пред царем Фрањом Јосифом дуж новоизграђеног бечког Ринга. Ова свечана поворка је указала на развој индустрије и занатства, који је на алегоријски начин приказан на многобројним искићеним колима. Уколико је иконографија ове процесије репрезентовала сталешку свест грађанства, онда је величајнија поворка, одржана у Бечу 1908, приказала обједињеност целокупног народа под окриљем Хабзбурговаца. Костимирани актери спектакла визуелизовали су историјски карактер владајуће династије, потврдивши моћ ИСТОРИЗМА (в.) у служби династичких церемонијала.

Култура е. с. у српској нововековној и модерној историји почива на стваралачкој реинтерпретацији европских узора и искустава, посебно оних који су се односили на јавне свечаности Хабзбуршке монархије. На бакрорезу анонимног мајстора из 1756. визуелизован је спектакл у част посете архиепископа Павла Ненадовића манастиру Хопову, потврдивши пријем модерних политичких схватања на тлу Карловачке митрополије у XVIII веку. Овакве *визијационе ирафике* су настајале у служби пропаганде високе јерархије Карловачке митрополије, с циљем да по узору на царске процесије Хабзбурговаца прикажу достојанство црквене јерархије. Током XVIII века се својом церемонијалношћу и помпом истичу свечане посете православних митрополита манастиру Шишатовцу. У сличном маниру су режирани и дочеци православних епископа, који су изведени по угледу на тријумфални улазак владара у град. У складу са идејом величања духовно-световне власти Карловачких митрополита, церемонијални уласци митрополита Викентија Јовановића у Карловце 1735. године, као и пећког патријарха Арсенија IV у Београду 1737, сведочили су о сложеном и артифицираном вербално-визуелном језику у служби потврде легитимитета Карловачке митрополије у Хабзбуршкој монархији. По устаљеном програму, одржаване су свечане јавне сахране православних митрополита на тлу Карловачке митрополије, од којих се посебно истичу погребни спектакли у спомен преноса посмртних остатака Мојсија Петровића 1720. у Београду, Павла Ненадовића 1768. у Сремским Карловцима и Мојсеја Путника 1790. у Будиму. У центру ових хијератизованих процесија доминирао је ковчег са телом преминулог митрополита, на којем су истицане инсигније владичанске власти, инсталиране као видљиви симболи континуитета духовне власти карловачких митрополита.

У српској средини је током XIX века дошло до разноликог структурирања културе е. с., које је почивало на важећим културним и идеолошким оквирима времена. Свеза идеолога спектакла и грађанства посредно упућује на концепт идеологије народности, која подразумева контакт са народним масама. Оне постају активни посматрачи јавних династичких свечаности, што потврђују националне прославе и освећења споменика/темеља (обележавање 600-годишњице Косовске битке у Крушевцу 1889), погребне процесије (пренос посмртних остатака Вука Стефановића Караџића 1897), црквени ритуали (годишње литије на Богојављење), војни спектакли (прослава стогодишњице Мишарске битке у Шапцу 1906), али и династичко-политичке церемоније – свадбе, рођења, одласци у рат или повратак из рата.

Династички спектакли се артифицирају у складу са еманципацијом у односу на османски правни систем и културни модел; затворене барокне дворске свечаности се демократизују, а дворска елита на челу са монархом, ступа у захтевани дијалог са носиоцима јавног мњења. Кључни династички спектакл породице Обреновић одржан је 1865. у Топчидеру поводом 50-годишњице Таковског устанка. Београд је том приликом дефинисан као визуелни театар на отвореном, са многобројним амблематским транспарентима, алегоријским представама и ефемерним скулптурама. У центру изрежиране прославе, коју је осмислио сликар Стеван Тодоровић, налазили су се храм са бистом кнеза Милоша, павиљон и импозантна историзована тријумфална капија, изведена по угледу на средњовековна утврђења.

Традиција културе е. с. у Србији кулминирала је почетком XX века. Крајем маја 1903. у Београду је одржава масовна прослава 50-годишњице Београдског певачког друштва. У свечаној поворци, улицама су продефиловали представници разних музичких удружења. У центру колоне кретала су се искићена кола са алегоријским фигурама гуслара и Краљевине Србије. Наредне године је, поводом прославе стогодишњице Првог српског устанка, уприличен још сложенији спектакл, у чијем се центру нашла обнова легитимитета династије Карађорђевић. Под руководством Михаила Валтровића, осмишљен је нови церемонијал крунисања краља Петра Карађорђевића. Свечана поворка костимираних учесника симулирала је три периода српске повеснице: доба цара Душана, доба Карађорђа и савремено

доба. Ова историзована, археолошка маскарада, сублимирана је у лику српског монарха одевеног у свечани крунидбени орнат, а сконструисан по замишљеној старој српској владарској ношњи.

Култура е. с. у Србији одражава уплив европских јавних прослава, прилагођаваних локалном поднебљу. Идеја манифестације моћи и концепт ангажованог осмишљавања будућности на темељима древних традиција нашли су се у суштини и европских и српских ефемерних свечаности и масовних медијских прослава.

ЛИТ.: Strong, R., *Renaissance Festivals 1450–1650*, Woodbridge, 1984; Telesko, W., „Der Triumph- und Festzug im Historismus”, *Der Traum vom Glück Die Kunst des Historismus in Europa*, Wien, 1996; *Festive Culture in Germany and Europe from the Sixteenth to the Twentieth Century*, Lewston, 2000; Unovsky, D., *Pomp and Politics of Patriotism: Imperial Celebrations in Habsburg Austria, 1848–1916*, Purdue, 2005; Макуљевић, Н., *Уметности и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд, 2006; Тимотијевић, М., „Јубилеј као колективна репрезентација: прослава педесетогодишњице Таковског устанка у Топчидеру”, *Наслеђе*, IX (2009); Telesko, W., *Das 19. Jahrhundert: eine Epoche und ihre Medien*, Wien, 2010; Тодоровић, Ј., *Енциклопедија у сеници: майирање сећања и државни симболикал у Карловачкој митрополији*, Нови Сад, 2010; Борозан, И., „Естетизирање, театрализација и национализација грађанства: прослава Београдског певачког друштва 1903”, *Наслеђе*, XII (2011); Rickert, Y., „Triumph”, *Handbuch der Politischen Ikonographie*, Bd. II (*Imperator bis Zwerg*), München, 2011. И. Б.



Ехинус

ЕХИНУС (грч. ἐχίνοσ – јеж; посуда, чинија, ваза) – у класичној архитектури, заобљени део капитела, по правилу конвексног профила, који се шири нагоре. У дорском и тосканском стилском реду, налази се непосредно испод абакуса. Кружног је облика у основи и повезује квадратну плочу абакуса са кружним стаблом стуба. Ехинусом се понекад назива и део капитела јонског и композитног стилског реда између волута, односно испод јастука који их повезује, а на којем лежи адакус.

Најстарији сачувани приказ јастучастог дела капитела сличног е., налази се на минојској фресци у Кнососу из средине II миленијума пре Христа. Стубови на улазу у Атрејеву ризницу у Микени (XIII век пре н. е.) такође имају сличан елемент, који се од каснијих е. разликује по свом полукружном профилу, који је најшири на средини. Аполонов храм у Сиракузи, из архајског периода, има стубове са формираним дорским капителима, укључујући веома изражен, пљоснат и широк ехинус. Постепен развој е. ишао је од спљоштеног и широког архајског преко вишег, стрмијег и заобљенијег класичног, до танког и готово праволинијског хеленистичког, који се најпре приближава облику зарубљене купе, да би касније, под утицајем јонских стубова, добио профил четвртине круга. У римској архитектури приближава се четвртини круга, што је облик коришћен у ренесанси, као и у јонском стилском реду.

Сврха и материјал елемената првобитне дрвене конструкције, од кога је највероватније настао е., могу се само претпоставити. То је могао бити округли камен који је обезбеђивао стабилну везу између дрвеног стабла стуба и дрвене архитравне греде.

Ехинус дорских и тосканских стубова најчешће има глатку површину, за разлику од јонских и композитних е., који су украшени специфичном профилацијом по обиму; има назнака да су дорски е. били сликани и бојени.

ЛИТ.: Fletcher, B., *A History of Architecture on the Comparative Method*, London, 1896; Robertson, D. S., *A Handbook of Greek and Roman Architecture*, Cambridge, 1929; Несторовић, Б., *Архитектура старог века*, Београд, 1952; Tzonis, A., Lefaivre, L., *Classical Architecture: the Poetics of Order*, Cambridge, MA, 1986. Б. Ман.

ЕЦОВАЊЕ – в. РАДИРУНГ, РАДИРАЊЕ



Ж

ЖАБА – лунарна животиња, која, због периодичног појављивања у вези са месечевим фазама, симболизује плодност, рађање, изобиље и бесмртност. Поседује неколико симболичких значења, од којих су најважнија она у вези са њеним природним елементом – водом и праисконским муљем као основном материјом стварања. У Кини ж. донесе кишу, због чега су приказиване на дубњевима коришћеним у обредима за призивање кише. Док су се у Кини повезивале са богатством и дуговечношћу, у Јапану су означавале помрачење Месеца. У Индији је Велика ж. ослонац универзума и симбол мрачне, неиздиференциране материје. Због моћи преображавања често се узима за симбол васкрсења. За Египћане је била оваплоћење плодности и дуговечности. Била је атрибут Хекате и Изиде, због чега се сматрала заштитницом породиља и новорођенчади, а у Грчкој и Риму амблем Афродите и Венере. Стари Египћани су амајлије у облику жаба израђивали од плавог фајанса, стеатита, злата и бронзе. Сматрало се да овај водоземац присуствује рађању будућег фараона и помаже Изиди у васкрсавању Озириса. Прихвативши је од Египћана, Копти су је на александријским споменицима клесали у тврдом камену као симбол васкрсења и стављали уз коптски крст. Будући да је по библијском предању једна од десет Божјих казни у Египту била је инвазија дуба и жаба (Изл. 8, 1–15), у хришћанству ова животиња постаје симбол зла, демона и нечистих духова (Откр. 16, 3).

На ликовним представама најчешће наглашава одвратност греха, завист и казну, али због свог кретања, којим најављује пролеће, наговештава постепену промену, поновно рођење, васкрсење и бесмртност. За разлику од обичне ж., ж. крастача по правилу оличава зло, смрт и вештичарење. На романичким порталима ж. се уз рибе и пужеве приказују као животиње које излазе из уста аждаје и лажних пророка. М. Гриневалд у облицима ружне ж. приказује



Х. Бош, *Искушавање Светиој Антонија*, детаљ (1490), Мадрид, Музеј Прадо

људе осуђене на вечите муке, док Х. Бош велику зелену ж. са људским стопалима и роговима пужа слика у непосредној близини светог Антонија на једном од његових *Искушења* (Мадрид, Музеј Прадо, 1500–25). Давид Тенијерс Млађи на митолошкој слици *Лејџо са жабама* (1640–50) приказује грчку титанку непосредно после порођаја, када, у покушају да своје близанце окупа на извору, зле пастире који су је прогањали, претвара у велике жабе (Музеј лепих уметности, Сан Франциско).

ЛИТ.: Cirlot, J. E., *A Dictionary of Symbols*, London, 1985; Volis Badž, E. A., *Amajlije i talismani*, Beograd,

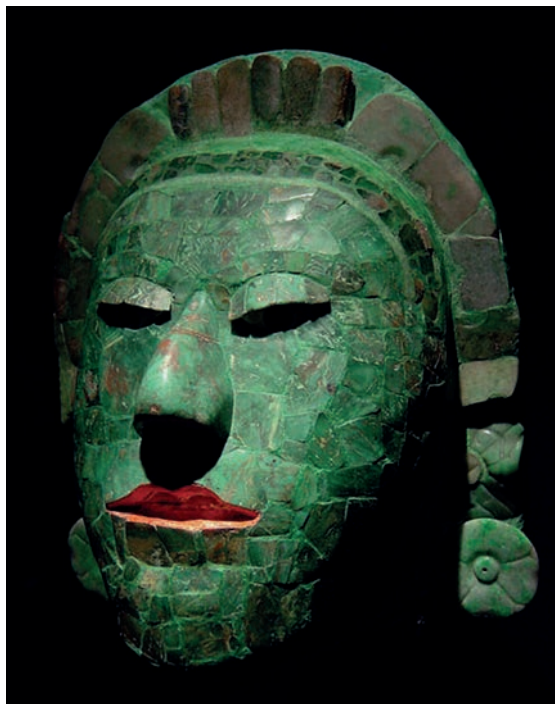
Д. Тенијерс Млађи, *Лејџо са жабама* (1640–50), Сан Франциско, Музеј ликовне уметности



1988; Biderman, H., *Rečnik simbola*, Beograd, 2004; Kamings, E. T., *Sve o simbolima*, Beograd, 2004; Gerbran, A., Ševalije, Ž., *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje brojevi*, Novi Sad, 2004; Stivens, E., *Arijadnino klupko: vodič kroz simbole čovečanstva*, Novi Sad, 2005; Kathleen, M., (ed.), *Il libro dei simboli: riflessioni sulle immagini archetipiche*, Köln, 2011. В. Ч. – Љ. С.

ЖАД (шп. *pedra de hijada* – камен слабина; назив по португалском изговору за овај камен донесен из Кине у XVI веку, познат по излечењу бубрежних болести) – тврда метаморфна стена, минерал у облику кристалних шкриљаца, који због примеса гвожђа, мангана или хрома најчешће има смарагднозелену боју, али може бити и беличастожут, црвен, ружичаст, сивозелен, па чак и црн. Све до 1863. поистовећивао се са нефритом, бубрежним каменом. Мека и глатка варијанта ж. и нефрита позната је као *жагеити*.

Још од IV мил. пре н. е. амајлије од овог камена са магијским својствима помагале су при порођају, растеривале зле духове, утољавале жеђ, смањивале лупање срца, а човека који их је носио чиниле непобедивим. Важио је за небески камен, владарско знамење, симбол моралних врлина, чистоте и љубави. У древној Кини се сматрало да је ж. прожет соларним, мушким и сувим принципом – јангом (в. ЈИН И ЈАНГ), због чега је штитио од телесног распадања, а заједно са шкољкама – омогућавао поновно рођење и враћање у првобитно стање.



Мајанска маска од жага (око 600. год. пре н. е.), Мексико, Национални музеј антропологије



Посуда од жага, династија Ђин (XIII век), приватно власништво

Припадници династије Хан (III век пре н. е.) сахрањивани су обмотани наизменичним редовима скупочених шкољки и плочицама од ж. спојених златном жицом, док су им у уста и друге телесне шупљине стављани пиринач, бисери и жад. Нарочито су били цењени ритуални предмети и украсне скулптурице од смарагднозеленог ж., који је стварао утисак да сија из унутрашњости и важио за најплеменитији. Употребљаван је у ритуалне сврхе у Средњој Америци (Мексико), где је симболизовао дух, срце, крв и средиште бића, али и у Африци и на Новом Зеланду, а и данас је на цени код Турака, Арапа и Јермена.

ЛИТ.: Laufer, B., *Jade: A Study of Chinese Archeology and Religion*, Chicago, 1912; Gieseler, G., „Les symboles de jade dans le taoïsme”, *Revue d'Histoire des Religions*, 105 (1932); Cirlot, J. E., *A Dictionary of Symbols*, London, 1985; Volis Badž, E., *A. Amajlije i talismani*, Beograd, 1988; Елијаде, М., *Слике и симболи: оипеди о мајијско-религијској симболици*, Сремски Карловци – Нови Сад, 1999; Gerbran, A., Ševalije, Ž., *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, Novi Sad, 2004; Biderman, H., *Rečnik simbola*, Beograd, 2004; Garden, N., Olorenšo, R., Garden, Ž., Klajn, O., *Larousse mali rečnik simbola*, Beograd, 2011. Љ. С.

ЖАЛУЗИНА (фр. *jalousie* – завист, љубомора; посматрач који, скривен иза застора, гледа спољни свет) – врста прозорског застора, најчешће у облику низа међусобно повезаних хоризонталних или вертикалних лајсни, које се ручно или аутоматски могу ротирати око сопствене осе и тако, заузимајући одговарајући положај, омогућити контролисани пролаз светлости и ваздуха. Лајсне могу бити од различитог материјала (дрво, пластика, метал).

ЛИТ.: Mittag, M., *Građevinske konstrukcije*, Beograd, 2003. А. Н.

ЖАНР-СЦЕНА (грч. *γένος* – врста, род; бити у сродству, потицати, бити потомак) – у ликовној уметности, самостална профана тема – најчешће пејзаж, фигурална композиција, мртва природа, анималистичка сцена, ентеријер или сличица из свакодневног живота коју је понекад, када је у саставу историјског, митолошког или религиозног сликарства, тешко одвојити од главног мотива, а приказује се углавном натуралистички. За разлику од историјске сцене која је везана за одређено време, место и познате личности, на ж. с. се обично приказују догађаји из свакодневице обичних људи. Иако је у XIX веку имала претежно пежоративно значење, велики број уметника попут холандских и фламанских сликара XVIII века, доживели су светску славу захваљујући изради управо ових „малих” мотива.

Још у староегипатској и критској уметности (II мил. пре н. е.), гробни рељефи и зидне слике са приказима пољских, занатских и кућних радова, као и пасторалне, борилачке, играчке и ловачке сцене, имале су митолошко или симболично значење и биле су у вези са загробним животом. Код старих Грка, сцене из свакодневног живота, заједно са еротским и рвачким сценама, већ од средине VII века пре н. е. преплављују вазно сликарство. У време хеленизма појављује се велики број теракота са фигуринама или фигуралним композицијама старијих жена гротескног, застрашујућег или комичног изгледа, али и богаља, пијанаца, одрпанаца, робова црначког порекла, музичара, плесачица, кепеца и деце уличара. У Кући Ветија у Помпеју, мали ероти (в. АМОРЕТО) су приказани у континуираним зидним сценама при обављању различитих свакодневних кућних послова и заната (I век пре н. е.). У етрурским гробницама, на грчким вотивним стелама, статуетама, као и римским мозаицима, мноштво сцена чини играње дечака са гуском или лисицом, дување у стакло или предење вуне, а веома честе делове митолошких композиција представљају епизодне сцене са банкета, из лова и риболова, као и увођење уличних циркусаната, забављача, мењача новца, занатлија, сељака, продаваца и трговаца, али и идиличних мотива из мирног породичног живота.

Током средњег века, ж.-с. добијају своје место на спољашњим и унутрашњим украсима катедрала, на наслонима хорских седишта, витражима, предметима од слоноваче и у илуминираним рукописима (*Молишвеник војводе Де Берија*, око 1416). На профаним сценама месечних радова и на библијским композицијама



какве су *Подизање Вавилонске куле*, *Сузана и старици*, *Свадба у Кани* и *Јудин њољубац*, или Христових парабола попут *Поврајка блудној сина* и *Милосрдној Самарићанина*, до изражаја долази вештина италијанских и прекоалпских мајстора у приказивању реалистичних детаља и карактеризацији ликова из народа на граници са карикатуралним, ружним и гротескним као морализаторском ознаком за носиоце смртних грехова (Чимабуе, Ђото, Ф. Липи, Ван Ајк, К. Метсис, Л. ван Лајден, Дирер, Л. Кранах). Сцене из живота Свете Варваре и Светог Јосифа из XV века, смештене у савремене ентеријере и градске улице, представљају ремек-дела интернационалне готике (Р. Кампен). Галантне и пасторалне ж. с. анонимних и мање познатих мајстора преплављују свадбене шкриње, тањире, таписерије и зидове, док су се *Две куришане* венецијанског сликара Витореа Карпача (око 1510) дуго сматрале првом правом ж.-с. у историји уметности. Радећи по наруџбинама богатих савременика, познавалаца и љубитеља уметности, и други сликари овог културног круга, попут Ђорђонеа, Досија и Басана, израђују поетско-романтичне пасторалне ж.-с. смештене на отвореним пољима са алегоричким значењем и мистичном симболиком. Холандски и фламански пејзажисти малих, кабинетских формата, који током друге четвртине XVII века долазе у Рим, да би на овим и Каравађовим натуралистичким сликама учили да сликају, биће прозвани италијанизирајућим мајсторима (в. БАМБОЧАНТИ). Њихов велики значај почива у преношењу популарности комичних ж.-с. испред сеоских крчми и са улица Италије на север

П. Јовановић, *Борба Јејилова*, уље на платну (1920–26), Београд, Народни музеј

и југ Европе, где преко младог Веласкеза доприносе и стварању посебног жанра, БОДЕГОНА (в.). У везивању уличних сцена са дечацима просјацима као главним протагонистима и за сакралну и за профану тематику најзаслужнији је шпански сликар Е. Муриљо.

Родоначелницима ж.-с. у прекоалпском сликарству сматрају се фламански и холандски мајстори Јоаким Букелер и Питер Ертсен, специјалисти за пренатрпане пијачне, месарске и кухињске призоре са обиљем хране у првом плану, у чијој се позадини налази њихов симболични кључ и морализаторска поука – *Бексџиво у Еџџџџ*, односно Христос који проповеда или разговара са Маријом и Мартом (средина XVI века). Маниристичким поступком инверзије, до скривене композиционе сржи долази се дужим проласком кроз лавиринт привидно забавног или баналног карактера (12 Букелерових врста риба на тржници персонификује 12 апостола). Бројгел наставља са Бошовим прослављањем људске глупости и лудости кроз сцене из сеоског живота, да би Рубенс, браћа Ле Нен, Дела Тур, Брауер, Рембрант и Вермер кроз бројне

КЕРМЕСЕ (в.) или сличице из мирног породичног окружења прославили поетичност свакодневице обичних и простих али једноставних и здравих људи. У жељи да карикирају и извргну порузи, ж.-с. виђене кроз кључаоницу на светло дана износе кафанске пијанке и ласцивне слике мањих формата са војницима, старцима, инвалидима и блудницама у првом плану (Тениерс Млађи, Ван Остаде). Током XVIII века у Француској ж.-с. постају анегдотске и питеорескне, са детаљима из живота аристократије (в. ФЕТ ГАЛАНТ) у будоарима и дворским вртovima, и мноштвом светлосних одсјаја са свилених и кадифених костима, или мирисима који се шире са пијачних намирница из кухињских одаја и лонаца (Шарден). Уз слушкиње, куварице, гувернанте и децу, главни протагонисти ових композиција постају Циганке и гатаре, војници који теревенче у дуванском диму, једнако као и акробате и учесници карневала и банкета под маскама. У Енглеској, Хогартове моралистичке серије слика и графика из живота снобова и буржуја дају бритку друштвену сатиру нагонећи претходно својим искричавим хумором на громогласан смех. За разлику од острвске помаме за масовним спортским такмичењима, француске ж.-с. одишу страшћу за враћањем здравом сеоском животу, психолошки прецизно осликавајући стање нације. Анегдотски, дидактички и морализаторски карактер задржаће и касније ж.-с. са друштвено ангажованих слика и гравира Гоје, Домијеа и Курбеа, показавши да не постоје велики и мали жанрови већ само велики и мали уметници.

Најраније ж.-с. у српском сликарству јављају се у илуминираним рукописима, на иницијалима и заставицама, где пристижу посредством византијске и романичке уметности. У *Мирослављевом јеванђељу* (крај XII века) слово В раскошно је украшено рајским дрветом у чијем подножју ловац копљем убија вепра, симбол демонске острашћености. Век касније, у *Призренском јеванђељу* била је приказана туча виноградара, у којој двојица мушкараца вуку један другог за браду и косу, док је јеванђелиста Марко био насликан у турским шалварима и шиљастим папучама. Уз стилизоване портрете четворице јеванђелиста у *Силоановом* и *Радослављевом јеванђељу* (крај XIV – почетак XV века) налазе се писарски сточићи и прибори, чији детаљи представљају праве мале жанр-сцене. И на средњовековним фрескама (Градац, Сопoћани, Ариље, Богородица Љевиска, Студеница, Грачаница, Лесново, Старо Нагоричино, Пећка патријаршија, Дечани, Каленић,

П. Омчикус, Хаубе, уље на платну (1964), приватна колекција



Манасија) поједине библијске композиције какве су *Госпољубље Аврамова*, *Жртва Аврамова*, *Јосиф у Египћу*, *Рођење Христиа*, *Испривање тирјоваца из храма*, *Улазак у Јерусалим*, *Тајна вечера*, *Прање ноћу*, *Јудин љубац* или *Рујање Христју*, обилују појединошћима из стварног савременог дворског, градског и сеоског живота. На неким од њих приказано је мноштво музичких инструмената, прибора и посуђа за јело, кулинарских специјалитета, биљног и животињског света, војне опреме и оружја, али и оријенталних тканина и костима, као и предмета народне ношње и радиности. На композицији *Бојородица Живоносни источник*, или на серији старозаветних сцена о *Есџери њред царом Ахасфером*, које постају омиљене у бароку, Теодор Крачун међу учеснике умеће више црначких ликова, Монголе и Кинезе. Осим у црквено зидно сликарство, ж.-с. су право грађанства током XVIII века избориле и на бакрорезним ведутама, у деловима који су се односили на стварне манастирске визитације, али са измаштаним појединошћима и детаљима. Слично се дешавало и крајем XIX и почетком XX века на оријенталистичким ж.-с. Паје Јовановића које су, мада веома тражене и плаћене, остале на пола пута између историје и мита. Ослобађајући се од академског реализма, Стеван Алексић слика анегдотске призоре смештене у крчми, аранжирајући у дужем периоду и бројне породичне портрете и аутопортрете као жанр-сцене. Ове композиције су нашле своје место и у интимистичком сликарству, а последњих деценија XX века у њихов састав улазе и ситуације презете из савременог живота – одлазак жена код фризера или масовна еуфорија са фудбалских стадиона и олимпијских базена (П. Омчикус).

ЛИТ.: Hautencoeur, L., *Les peintres de la vie familiale: evolution d'un thème*, Paris, 1945; Friedlander, M., J., *Landscape, Portrait, Stil-life: their Origin and Development*, Oxford, 1949; *Pictures of Everyday Life: Genre Painting in Europe*, Pittsburgh, 1954; Robinson, F. W., *Gabriel Metsu: A Study of his Place in Dutch Genre Painting of the Golden Age*, New York, 1974; Антонијевић, Д., „Жанр-сцена на српској графичи XVIII века”, *Српска графика XVIII века*, Београд, 1986; Silver, L., *Peasant Scenes and Landscapes: The Rise of Pictorial Genres in the Antwerpen*, University of Pennsylvania Press, 2006; Meagher, J., *Genre Painting in Northern Europe*, New York, 2008; Поповић, И., „Представа предројавања новца (Kontorszene) са надгробног споменика из Виминацијума: жанр-сцена или реална активност покојника”, *Нумизмајичар*, 32 (2014) Љ. С.

ЖАПОНИЗЕРИЈА (фр. *japoniserie* – јапанизам, јапанизерија; предмет, слика или појава изведена на јапански начин) – утицај јапанске уметности на културу Запада, посебно у Француској, изражен нарочито после Светске изложбе у Лондону 1862, на којој су били изложени јапански дрворези. Појам је поменут десет година касније, у књизи *Француска уметност* Жана Кларетија (Париз, 1872), мада су кованицу ж. већ око 1860. сковали Зола, браћа Гонкур, Бодлер, Моне и Дега. Јапански дрворези веома су утицали на сликарство импресиониста, постимпресиониста и кубиста, али и арнувоа и југендстила крајем XIX и почетком XX века. Привукла их је јапанска асиметрија, привидни композициони неред, дијагонална децентрализација ка позадини, линеаризам и јаке контуре, као и чисте плохе вибрантних боја и осветљење без сенки. Све ово било је у чистој супротности са тада владајућим стилевима у западноевропској уметности, придоневши да и они почну убрзано да се ослобађају крутих академских правила. У својој првој фази (1853–69) Ваг Гог копира, а Тулуз-Лотрек израђује серију плаката под утицајем јапанских естампи. Под великим утицајем ж. били су и Е. Мане (*Портрет Е. Дега*, 1868), К. Моне (*Госпођа Моне у јапанском костиму*, 1875), Е. Дега, П. Бонар, П. Гоген, Г. Клинт и Џ. Вистлер (*Пануова соба*, 1876–77). У бечком Кунстфоруму је од 10. октобра 2018. до 20. јануара 2019. одржана велика изложба „Фасцинација Јапаном”, на којој су представљени паралелни токови овог феномена. Упоредо са ремек-делима *укијое* мајстора



В. ван Гог, *Процветало дрво шљиве*, према Хиросигеу, уље на платну (1887), Амстердам, Ван Гогов музеј

алистичке, ненаучне. Био је против аполитичности, а за борбену бољшевичку партијност. Уметност је посматрао као снажно средство за (пре)васпитавање народних маса. Она је морални коректив у друштву усмереног на самореализацију револуционарним средствима обрачуна са неистомишљеницима. Стога и сама мора бити бескомпромисна и стајати уз бок једине авангарде – комунистичке партије. Њена основна својства су недвосмисленост идејно-политичке опредељености, реализам облика и симболика. Жданов је, међутим, истицао да идеализација, чију је успешну примену налазио у уметности романтизма, пружа основни уметнички квалитет соцреализму. Борбени реализам, као средство у класној борби, постепено јењава у корист реализма као слављења већ оствареног идеала, те се ж. може посматрати као средство у обрачуну комунистичког вођства са стварним и пројектованим непријатељима из позиције већ учвршћене власти. Непристајање уметника на доктрину соцреализма водило је у материјалне неприлике, друштвену маргинализацију и изолацију, на крају и у отворени прогон. Ово је нарочито важно у његовој даљој еволуцији и утицају ж. на културне, али и политичке прилике у социјалистичким земљама до пада Берлинског зида. Премда формално окончан после Стаљинове смрти, ж. је задуго остао присутан као стална сенка и претња либералним друштвеним тенденцијама које су долазиле управо из света уметности, науке и културе (Исак Бродски, Александар Герасимов, Јевгениј Кацман, сликари, и скулпторка Вера Мухина).

После Другог светског рата, југословенско комунистичко вођство, политички и економски зависно од СССР, прихвата ж. као своју доктрину. Југословенски „жданови“ (Ђилас, Зоговић, Поповић, Зихерл, Гамулин, Бихаљи-Мерин) јавно критикују и нападају све личности и појаве које се нису уклапале у пројектовану слику соцреалистичке културе. Уметници и други јавни радници на пољу науке, културе и уметности морали су јасно да изражавају своју лојалност комунистичкој идеологији, учествујући на пригодним свечаностима, отварањима фабрика, радовима на путним и пружним трасама, обарањима рекорда у рудницама и сл. Говором на Конгресу књижевника у Љубљани 1952. Крлежа означава крај соцреалистичке епизоде и ж. у југословенској култури (Илић, Јакац, Андрејевић-Кун, Детони, Кос, Августинчић, Бакић, Долинар, Станковић).

ЛИТ.: Жданов, А. А., *Реферати о часојисима „Звезда” и „Лењинград”*, Београд, 1946; Ždanov, A. A., *Riječ i diskusiji o knjizi G. F. Aleksandrova „Historija zapadnoevropske filozofije”*, Beograd – Zagreb, 1948; Protić, M. B., 1929–1950: *Nadrealizam, Postnadrealizam, Socijalna umetnost, Umetnost NOR-a, Socijalistički realizam*, Beograd, 1969; Lasić, S., *Sukob na književnoj ljevici 1928–1952*, Zagreb 1970; Mitrović, A., *Angažovano i lepo – Umetnost u razdoblju svetskih ratova 1914–1945*, Beograd, 1983; Dimić, Lj., *Agitprop kultura: agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji: 1945–1952*, Beograd, 1988; Протић, М. Б., *Нојева дарка: Пољег с краја века*, Београд, 2000; Merenik, L., *Umetnost i vlast: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beograd, 2010.

Ч. Ј.

ЖДРАЛ – захваљујући веровању да ова птица-селица белог перја живи хиљаду година, симбол је бесмртности, дуговечности, мудрости, верности и препорода. Због способности да дуго лети, још од античких времена сматрана је знамењем Божје воље. Пажеви са турбанима на оријентализирајућим сликама током XVII и XVIII века приказивани су са по једним украсним белим чапљиним или ж. пером како би се симболично истакла њихова неуморност у послу, али и спремност на поданичко ћутање. Представљање лета ж. у строгом поретку наговештавало је долазак пролећа, а свадбени плес ж. важио је за симболе животне радости и љубави. Док је у Јапану ж. био царски симбол узвишености, у индијским легендама је оличавао лаж, лицемерје и подмуклост.



А. Пејрот, *Параван за будоар*, нацрт у акварелу (средиња XVIII века), приватно власништво

Трагом средњовековних физиолога и бестијаријума, барокни амблематичари разрађују представе ж., који је, због особине да дуго стоји на једној нози, сматран симболом бдења и будности. Приказујући ж. на Архијерејском трону цркве манастира Крушедола (1765), Димитрије Бачевић се послужио неком од гравира из ранијих руских издања илустрованог морализаторског зборника *Иишика јеройолишика*, у којем је ж. са каменом у подигнутој нози приказан као Христов амблем *Властелин благоујодни*, оличавајући будност владара пред непријатељским замкама. Приликом наручивања ове представе, карловачки митрополит Павле Ненадовић се руководио идејом супротстављања римокатоличком папском примату, али и жељом да нагласи легитимност и континуитет наследника из реда последњих деспота Бранковића, оснивача манастира Крушедола. Српско издање *Иишике јеройолишике* појавиће се убрзо у Бечу, у штампарији Јосифа Курцбека (1774). О популарности овог амблематског зборника, али и мотива ж. са каменом у испруженој нози – симболом бодрости, сведочи и бакрорезни портрет грофа Франца Балаша, којег је 1791. израдио Ј. Албрехт као фронтиспис књизи Т. Аврамовића *Немецки и српски словарь*.

ЛИТ.: Мирковић, Л., „Слика ждрала на Архијерејском столу у цркви манастира Крушедола”, *Стиаринар*. н. с., 1 (1951), Медаковић, Д., „Представе врлина у српској уметности XVIII века: II Алгоритмска представа ждрала на Архијерејском столу у цркви манастира Крушедола”, *Путицеви српској дарока*, Београд, 1971; Wittkower, R., *Hieroglyphics in the Early Renaissance: Allegory and the Migration of Symbols*, London, 1977; Biderman, H., *Rečnik simbola*, Београд, 2004; Ševalije, Ž., Gerbran, A., *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, Novi Sad, 2004; Костић, М., „Сликани програм трона”, *Тронови цркве манастира Крушедола*, Нови Сад, 2009. Љ. С.

ЖЕЛАТИН – делимично разграђена беланчевина која се добија кувањем кожа и везивног ткива животиња, чиме прелази у чист глутин. Безбојан је или светложуте боје, без укуса и мириса, а у продају долази најчешће у танким плочицама, листићима или у праху. У хладној води набубри, у топлој се отапа. До 45 °C везивна моћ туткалног раствора расте, док се преко 60 °C разграђује у желатозу, а на вишим температурама у потпуности губи везивна својства и прелази у једноставну беланчевину, гликол.

Желатин је најчистије и најквалитетније глутенско ВЕЗИВО (в.), и као такво налази своју примену у сликарству за импрегнацију сликарских носилаца, као компонента класичне сликарске кредно-туткалне подлоге (не више од 5% раствора у води), у позлатарским техникама (сјајна и глачана позлата на болусу), као и састојак туткалне емулзије. В. Л.

ЖЕЛЕЗО – в. ГВОЖЂЕ

ЖИВОПИС – в. ЗИДНО СЛИКАРСТВО

ЖИВОТ И УМЕТНОСТ – сложени однос који се стално истражује, а резултати допуњују. Уметност у односу на живот може бити његов део или допуна, али и оно што живот није.

Билер је разрадио теорију по којој уметност води порекло из тешког физичког рада, са задатком да емоционално ублажи радни напор или његову монотонију. Потреба за конфронтацијом са непријатним емоцијама остала је њена стална карактеристика. Помоћу својих уметничких ефеката она их стално разрешава, па се сматра да без великих проблема нема ни великих уметничких дела, а да су уметничка дела, која изражавају срећу, ближа КИЧУ (в.) него правој уметности.

Биолошка теорија истиче биолошку теорију уметности која помаже уравнотежавању човека са својом средином, пре свега на емоционалној равни. Уметност ослобађа човека вишка енергије ако је има, а може и да покрене његове блокиране мотиве.

Психоаналитичка теорија истиче значај уметности у њеној помирујућој функцији између два основна, антагонистична животна начела – начела задовољства и реалности. Уметност води ка систему реалности, али притом не укида начело задовољства, смањујући јаз између човековог нагонског и друштвеног бића чувањем његове целовитости и интегритета. Она је најбољи начин да се човек ослободи вишка својих жеља и да их задовољи на симболичан начин, мада оне некад могу да буду у супротности са друштвеним нормама.

Палеопсихологија порекло уметности види у анимистичком схватању живота и света и магијској техници за коју се веровало да може да се преобрази према човековим жељама.

Уметност се не може у целини сагледати као део живота или као његова допуна. Она је и артефакт, илузија, уметничка стварност, а не стварност по себи, јер, ако је неко дело у целини

део стварног живота, онда оно није уметничко, а ако је уметничко, онда бар једним својим делом, једном својом димензијом, није стварно. То је дијалектичко схватање уметности као парадигматичног споја стварног и нестварног, праксе и слободе. Дијалектичност уметности се види и у односу према реалитету. Овај однос се креће од уважавања и чувања реалитета до његовог разарања, од задовољства реалношћу до разочарања, од реалности која обећава и која се воли до оне која плаши и ужасава. Ове противречности изазивају напетост која је услов за буђење и трајање емоција као и других облика доживљавања, укључујући и потребу за тумачењем. В. П.

ЖИГ – отисак неког предмета.

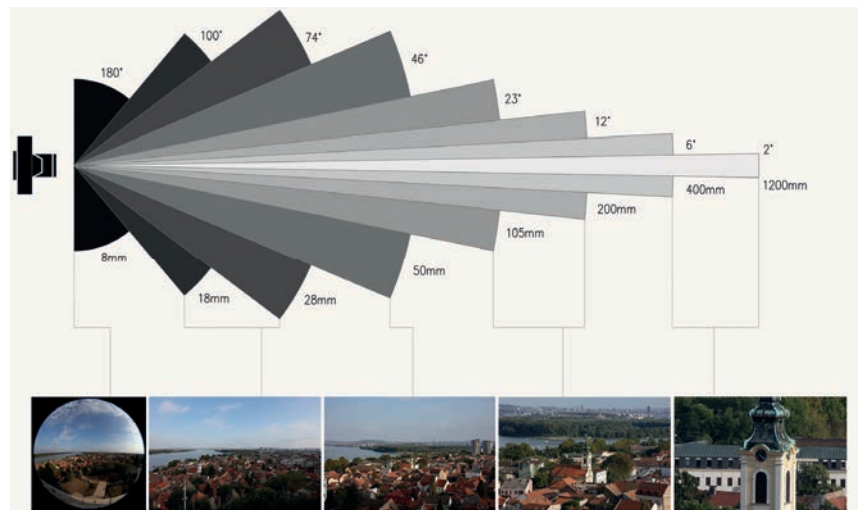
Водени жиџ – филигран, назив је за знак који се утискује у графички папир током израде. Израђује се од жице која се залепи на сито за обликовање папира ручне израде. У влажној папирној пулпи остаје отисак видљив на светлости. Први водени жигови јављају се у Италији у XIII веку као ознака мануфактуре која је произвела папир.

Суви жиџ настаје утискивањем рељефног калупа у папир специјалним клештима или пресом. Поставља се уз руб графичког листа као ознака оригиналности коју утискује сам аутор.

Посебну групу чине ж. карактеристични за уметнике Далеког истока (Кина – *Biehaio Yin*, Јапан – *Gago in*, Кореја – *Nakkwan*), којима уједно и декоришу и потписују своје графике. Углавном су квадратног или кружног облика, са урезаним белим, типским словима на црвеној позадини, или рељефним црвеним словима на белој позадини, која чине потпис аутора. Израђују се од различитог материјала и утискују се у црвену пасту, која се прави од фино самлевеног минерала цинабарита и ридинусовог уља, којима се додају нити свиле или црног пелена. Притиском на папир, остаје отисак ж. у боји. В. П.

ЖИЖНА ДАЉИНА – одстојање (f) од жиже до оптичког центра објектива, које се означава у милиметрима. Сноп светлосних зрака, паралелних са оптичком осом објектива фотоапарата, прелама се у објективу и скупља у жижи или фокусу.

Карактеристике објектива су оптички центар, ж. д., жижа и светлосна јачина. Нормални објектив има ж. д. приближно једнаку дијагонали негатива. Дијагонала негатива 6×6 cm је око 80 mm. Код ове димензије негатива, сваки објектив мање ж. д. од 80 mm је широкоугаони,



а онај веће – телеобјектив. За величину негатива 24×36 mm, објектив ж. д. 80 mm је телеобјектив, нормална ж. д. је 50–55 mm, а широкоугаони објектив има ж. д. 28–35 mm. Када је негатив 9×12 cm, нормални објектив је ж. д. 150 mm, широкоугаони је 80 mm, а телеобјектив има ж. д. 200–250 mm.

Широкоугаони објектив обухвата видни угао већи од 70° , нормални објектив угао од 40° – 45° , а видни угао код телеобјектива је мањи од 35° .

Светлосна јачина објектива $1 : n$ изражава се као однос ж. д. и броја n који означава колико се пута отвор објектива садржи у њој. На пример, светлосна јачина $1 : 2$ је већа од светлосне јачине $1 : 4$, јер је у првом случају отвор објектива једнак половини ж. д., а у другом примеру четвртину.

Дубинска оштрина је обрнуто пропорционална ж. д., а директно пропорционална видном углу.

Уколико се са истог одстојања снима један предмет објективима различитих ж. д., негатив слика тог предмета биће утолико већа уколико је објектив дужи ж. д., док је видни угао мањи. Ако је објектив краћи ж. д., онда је предмет ситнији, а видни угао већи.

ЛИТ.: Kažić, D., *Elementarna tehnika fotografije*, Beograd, 1973; Hedgecoe, J., *Sve o fotografiji i fotografiranju*, Zagreb, 1980. И. М.

ЖИОКА НА РАБОШ (арх. жиока – подужа уска даска, летва и *рабош* – дрвени прут или парче даске на коме се урезаним цртицама бележе дуговања и потраживања) – традиционални назив за архитектонски орнамент у виду уске испупчене траке, дуж које се наизменично нижу супротно закошени правоугаони зупци. При томе су обично сви зупци једнаке ширине.

М. и В. Перић, *Фотографије Земуна* (2017)



ЖИТО (КЛАСЈЕ)

Мотив жиока на рабош
око представе Крштења
Христовог у лунети јужног
портала манастира Дечани
(око 1335)



Орнамент је типичан за венецијанску готику, у коју је највероватније стигао посредством византијског градитељства, а заснован је на класичној грчкој архитектури. Позната је и као венецијански или млетачки зубац (*Venetian dentil*). Термин је у науку први увео Вилис (1835), а детаљно описао Раскин (*Камење Венеције*, 1851). У ране примере ж. на р. спадају траке са наизменично постављеним зупцима са базилике Светог Марка у Венецији и катедрале у Мурану, али је мотив најчешћи у млетачкој уметности XIV и XV века. Трака и зупци су најчешће били израђени од камена и обично бојени или позлаћени, о чему сведоче одговарајући архитектонски мотиви на сликама Белинија и Карпача. Мотив је врло рано продро и у српске земље, уоквирујући прозоре, портале и делове црквеног намештаја. Среће се на катедрали у Котору, цркви Светог Димитрија у Пећи и дечанском храму Христа Пантократора. Фра Вита из Котора у Дечанима њиме је уоквирио представу *Крштења Христовог* у лунети јужног портала. У Далмацији се мотив, поред Котора, јавља и у Трогиру и Сплиту.

ЛИТ.: Willis, R., *Remarks on the Architecture of the Middle Ages especially of Italy*, Cambridge, 1835; Ruskin, J., *The Stones of Venice: The Foundations*, New York, 1880; Петковић, В. Р., Бошковић, Ђ., *Дечани*, 1, Београд, 1941; *Sturgis' Illustrated Dictionary of Architecture and Building*, vol. I, New York, 1989; Jakšić, N., „Ninska svjedočanstva o biskupu Natalu (1436–1462), apostolskom legatu u Bosni”, *Miscellanea Hadriatica et Mediterranea*, 2 (2015); *Српско уметничко наслеђе на Косову и Мејхохији. Идентификација, значај, ујроженосиј. Измењено и доуњено издање*, ур. М. Марковић, Д. Војводић, Београд 2017.

М. Мар.

ЖИТО (КЛАСЈЕ) – класје или снопови жита најчешће симболизују плодност земље, буђење живота, клијање и раст посредством соларне моћи, као и обиље земаљских плодова. У Египту, клас жита је био Изидин атрибут и амблем Озириса, бога сунца, симбол његове смрти и васкрсења. Такође, клас жита је у Египту симболизовао природни циклус смрти и поновног рођења. У грчко-римској традицији се Деметра (Церера) најчешће приказује са сноповима жита у рукама, што је понекад веома слично ренесансној персонификованој представи Лета. Клас жита је и амблем Гее, богиње земље. Жито је приношено и Артемиди. Поред персонификације Лета, жито (класје) атрибут је Милосрђа, Обиља и Слоге, где се понекад јавља уместо завежљаја стрела, симболишући заједништво. У предањима америчких Индијанаца, клас ж. са зрнима представља народ у свемиру.



Димитрије Зограф, *Богородица Ружа која не вене*, зидна слика (1847), Бугарска, Рилски манастир, спољна припрата

У хришћанству, пшенично класје је причесни хлеб, Христово тело, па се као распрострањени евхаристијски симбол јавља заједно са виновом лозом или грожђем. У уметности је познат тип Богородице с класјем, који се појавио у Милану у периоду готике. Богородица се приказује у халини украшеној мноштвом житних класова као симболима девичанског материнства, јер је Богородица упоређивана с „пољем Господњим које без семена роди житом”. Жито се често јавља и у циклусу сцена *Бекство у Египат*, у периоду између XIII и XVI века, као мотив преузет из једне средњовековне легенде. Сцена илуструје причу у којој Иродови војници, прогањајући Свету породицу, наилазе на ж. које је чудесном брзином порасло и дозрело за жетву. Пошто им је сељак рекао да је Света породица туда прошла још у време када је он сејао ж., војници одустају од даље потере. У манастиру Рила у Бугарској (средина XIX века) Богородица је на једном медаљону у своду трема приказана како заједно са малим Христом у десној руци држи и три класа жита, указујући на Божју вољу, вечни живот и Свету Тројицу.

У српској средњовековној уметности, ж. се не јавља као издвојени мотив са самосталним симболичким садржајем, већ као део композиција *Прича о бојашашевим жићницама* (Сопоћани, XIII век) и *Жртва Каина и Авеља*

(Студеница, Милешева, XVI век), што упућује на симболику изабраног народа и појединца. Следбеници Давида из Селенице, на јужном зиду припрате цркве манастира Драче код Крагујевца (1735), приказују 12 снопова ж. у оквиру сцене *Јосифов сан*. На икони *Бојородица Ружа која не вене* мајка Божја у левој руци, којом придржава малог Христа, држи и један клас ж., симбол евхаристије (зограф, Михаило, из Крушева, 1831, Горњи Милановац, Музеј рудничко-таковског краја). У српској уметности XX века ж. и житна поља коначно постају самостални мотив на платнима Милана Коњовића и наивних сликара. Класови ж. у новије време улазе и у саставни део логотипа домаћих пекарских погона и ланаца („Клас”, „Мицић”).

ЛИТ.: Hall, J., *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*, Zagreb, 1998; Garden, N., Olorenšo, R., Garden, Ž., Klajn, O., *Larousse mali rečnik simbola*, Beograd, 2011.

В. Ч. – О. Т. – Љ. С.

ЖЛЕБ – плитко линеарно удубљење у површини скулптуре или елемента архитектуре. Дужи или краћи канал на површини има најчешће декоративну улогу. Жлеб у обради површине делује пре свега као графички елемент, али уношењем игре светла и сенке он оживљава и обогаћује површину. Жлебом се гради плитки,



Питер Бројгел Старији,
Жетва (1565), Њујорк,
Метрополитен музеј

рељефни орнамент на површини скулптуре. Декоративну улогу има када сугерише поједине делове на скулптури – драперију и њене наборе (романичка скулптура), или низом плићих жлебова дочарава косу (египатска скулптура). На астечкој пластици, поред превасходно ликовног ефекта, ж. носи и одређену симболичну поруку. Управо по својим ж. препознатљива је афричка портретна племенска скулптура у бронзи (Нигерија, XII в.), која вероватно представља опонашање стварне тетоваже лица. Са променом схватања форме, мењала се и улога ж. Бранкузи жлебом одваја масе и њихова значења (*Пољубац*), Пикасо га користи као готово једини градивни елемент *Шпайићасџих скулптура* (1931), а незаобилазни је елемент и Мештровићевих скулптура из двадесетих година XX века.

Египћани су први почели да урезају ж. на своје стубове; претпоставља се да су они били или сећање на трагове засецања секире о стабло дрвета или на снопове трске од којих су стубове првобитно градили, уз чију су помоћ касније успешно прикривали хоризонталне спојеве. Грци су канеловање дорских стубова преузели од Египћана, чинећи их много ја-



Глава из Ифе (XII–XV века), Лондон, Британски музеј

чим, еластичнијим и отпорнијим од глатких и равних. Жлебови, канали или КАНЕЛУРЕ (в.) пример су како се препознатљиве и карактеристичне стилске одлике значајних и дуговечних појмова, као што су грчки дорски и јонски стуб, могу приписати њиховом настанку, пореклу и првобитној функцији. Пишући о јонском стубу у својој трећој од *Десет књига о архитектури* (I век пре н. е.), Витрувије бележи не само да треба да их буде 24 на сваком стубу, него подробно описује и ширину и принцип њиховог усецања помоћу угломера. Поновним откривањем дорског стуба, на зградама подигнутим у неокласичистичким и еклектичким стилевима крајем XVIII, у XIX и почетком XX века, осим носећих стубова ж. добијају и украсне лезене и пиластре.

ЛИТ.: Vitruvius Pollio, M., *Deset knjiga o arhitekturi*, Sarajevo, 1990. С. Пој. – Љ. С.



Ауриона, мермер
(V век пре н. е.) Делфи,
Археолошки музеј

ЖРТВЕНИК – зидана структура на којој се приносе жртве и обављају ритуалне радње. Његово постојање прати се од првих древних цивилизација, када су били најчешће начињени од дрвета и уздигнути на платформу од земље или камења. У древном Египту помињу се дрвени или камени жртвеници у облику столова, коришћени у фунерарним капелама приликом погребних ритуала, на којима су стајали различити ритуални предмети или жртва у виду воћа, цвећа, меса, вина, тамјана или уља. Коришћени су и за друге ритуалне радње у фара-

онском Египту, за приношење жртве боговима приликом њихове инвокације. У египатским храмовима налазили су се у најсветијој просторији и тада су најчешће били начињени од кречњака, травертина или гранита. Могли су бити и физички независне структуре, изведене у облику стола, уздигнути на постоље, до којих је водио систем рампи и степеништа. Осим основне функције, ж. су у фараонском Египту били и симбол универзума и места на коме се срећу светови богова и смртника. У јудаизму ж. је био знак Божјег присуства, јер га је Мојсије, на заповест Господњу, подигао од земље. У античкој Грчкој ж. су до архајског периода попримили свој основни облик стола за излагање жртвених дарова. Били су израђени од камена и украшени рељефним фризовима у складу са стилем епохе у којој су настали. Од класичног периода ж. су скулптурално обрађене структуре уздигнуте на платформу и везане за оближњи храм. Њихов украс постаје својеврсни уметнички споменик, прекривен фризовима са божанствима, херојима или митолошким композицијама. У античком Риму ж. су се налазили испред храмова и светилишта. Могли су бити рељефно обрађени, а многи су имали вотивни натпис упућен божанству. Најчешћи мотиви у декорацији ж. биле су ГИРЛАНДЕ (в.) и представе БУКРАНИЈУМА (в.), симболи



Жртвеник, посвећен Венери и Марсу (II век), Рим

плодова природе приношених на жртву. Могли су се наћи и у приватним кућама, и тада су на њима приношене жртве за преминуле претке, ларе или пенате. Исти облик стола преузет је и за хришћанске ж. – олтаре – и блиско је повезан са Христовом жртвом.

Жртвеник је и место или објекат повезан са ритуалом жртвовања одређеном божанству. Овај ритуал, који има магијски и религиозни карактер, развија се у најранијим цивилизацијама старог Египта и Мале Азије, одакле се преноси и стапа са паганским култовима Грчке и Рима. Ритуал жртвовања опстаје и након успостављања монотеистичких религија, због универзалног смисла приношења жртве ради постизања жељеног циља или ефекта. У почетку су то крајње практични циљеви, попут успеха у лову и пољопривреди. Као ж. могло је да послужи посебно место са препознатљивим карактером (природни камен, стена, дрво, узвишење). Касније ж. добијају различиту материјализацију и форму – од набијене земље, обрађеног камена и дрвета. У грчком култу, ж. се окрећу према Истоку и постављају ниже од статуа како би у божанство могло да се гледа док се моли и приноси жртва. Седиште живота код Грка било је домаће огњиште, које се истовремено сматрало и жртвеним олтаром. У старом Риму, главни ж. највишем божанству, на коме су се приносиле жртве паљенице, налазио се обично испред улаза у храм и називао се *алтар*, одакле је настала реч *олтар*, као синоним за жртвеник. У православном хришћанству ж. је сто на северној страни олтара на којем се обавља проскомидија, приношење часних дарова, хлеба и вина, што представља први део литургије.

ЛИТ.: Harris, E. L., *Ancient Egyptian Divination and Magic*, Boston, 1998; Витрувије, *Десећ књиџа о архитџектџури*, Београд, 2000; *The Pagan Saviours: Pagan elements in Christian Ritual and Doctrine*, London, 2000; Стошић, Љ., *Речник црквених џојмова*, Београд, 2006; Rüpke, J. (ed.), *A Companion to Roman Religion*, Maiden – Oxford, 2007; Wilson, N. (ed.), *Encyclopedia of Ancient Greece*, New York, 2010. О. III. – А. Н.

ЖУБЕ (фр. *jubé* – реч којом је започињала молитва) – врста олтарске преграде у средњовековној црквеној архитектури у западном хришћанству, која одваја главни брод од хора, синоним за *емџору*. Изнад ове богато декорисане преграде од дрвета или камена налазио се централни мотив *Расџећа*, испод лука од кога је започињао

олтарски простор. Симетрично, са обе стране крста, уобичајено су се налазиле фигуре светаца, Богородице и Светог Јована. Жубе се најпре јавља као лака декорисана преграда са представом *Распећа*, али се током развоја облика, у различитим срединама, појављују термини који сугеришу да је уз преграду постојала платформа, пулпитум, са које је свештеник обављао богослужење. Поред тога, развија се и облик преграде надвишене гредом која се ослања на бочне стубове олтарског лука и носи крст. Грета је служила и за постављање свећа за осветљавање крста. С временом се овај постамент шири и постаје галерија која бива укључена у процесију богослужења.

Као форма олтарске преграде, ж. има сличности са православним иконостасом (в. ОЛТАРСКА ПРЕГРАДА). Међутим, док се за православни иконостас мисли да води порекло од византијског темплона, развијени облик ж. неодвојив је од централног мотива *Распећа*, којег код православног иконостаса нема. Крст је најпре био постављан о олтарски лук или на попречну греду која се ослањала на бочне стубове олтарског лука, док није било фиксираних преграда и визуелних баријера између олтарског простора и брода. Међутим, касније у средњем веку, а нарочито после IV Латеранског сабора 1215. године, указује се на потребу одвајања простора намењеног црквеној служби од простора окупљања верника. Облик престаје да се користи након Тридентског сабора (1545–63), када се доноси указ о уклањању свих празноверних елемената у цркви, што укључује и жубе. Он се поново јавља, у поједностављеном облику, у англиканским црквама у XIX веку.

ЛИТ.: Bond, F., *Screens and Galleries in English Churches*, Oxford, 1908; Williams, M., *Medieval English Roodcreens, with special reference to Devon*, Exeter, 2008. А. Н.

ЖУМАНЦЕ – савршена природна ЕМУЛЗИЈА (в.), саставни део птичјег јајета. Обавијено је витаминском мембраном, која спречава изливање садржаја у беланце. Садржи воду (49%), протеине (16,7%), масти (36,6%) и пепео (1,5%). Жуте је боје, топиво у води, док осушено постаје нетопиво и безбојно. Изложено ваздуху, брзо се квари. Кокошије ж. је основно ВЕЗИВО (в.) јајчане ТЕМПЕРЕ (в.), коришћене у сликарским поступцима још у старом Египту. У савременој сликарској технологији користи се на скоро неизмењен начин. В. Л.

ЖУТА – једна од три основне боје, налази се између зелене и наранџасте боје видљивог дела спектра. У зависности од пигмента, разликује се више врста ове боје.

Жути окер ($Al_2O_3 \cdot 2SiO_2 \cdot H_2O + Fe_2O_3 \cdot H_2O$) природни је, неоргански пигмент, хидроксид гвожђа. Познат још у преисторијском периоду, у природи се налази помешан са глином и примесама других материја, док се вештачким путем добија таложењем соли гвожђа на креду. За сликарску употребу најквалитетнији су француски и италијански окери.

Марс жути ($Fe_2O_3 \cdot H_2O$) чисти је оксид гвожђа, монохидрат, нерастворљив у води и алкохолу али растворљив у концентрованим минералним киселинама. Када се загреје до 80 °C губи воду и претвара се у црвени оксид гвожђа. Због одличне покривне моћи налази широку примену у бојилима свих врста и намена.

Индијско жути је природни, органски пигмент, магнезијум-еуксантин. Потиче из Персије, а у Индију долази у XV веку. Овај пигмент се добија из урина крава које се хране лишћем манго дрвета у индијској области Бенгал. Загревањем урина и испаравањем течности, ж. пигмент остаје у облику праха, који се обликује у куглице и одлази у продају. Од XIX века добија се синтетичким путем. Карактеристичан акварелски пигмент, познат по својој транспарентности, данас на тржиште долази као ме-



В. ван Гог, *Аутопортрет са жутиим сламнатим шеширом*, уље на платну (1887), Амстердам, Музеј Ван Гога

шавина пигмената који чине замену за оригинални пигмент.

Азо жуџа је вештачки органски пигмент, сличан ханса ж., који се користи у модерној индустрији боја, где се захтева висока засићеност ж. боје.

Најуљско жуџа ($Pb(SbO_4)$) оловни је антимионат, један од најстаријих вештачких пигмената, познат у Вавилону и Персији још у V веку пре н. е. Брзо сушив због садржаја олова, отрован је, и данас се на тржишту налази као мешавина неотровних замена.

Кадмијум жуџа (CdS) кадмијум-сулфид, вештачки минерални пигмент. Добија се таложењем раствора кадмијум-сулфата посредством сумпор-водоника. У употреби од XIX века. Тон варира од бледожуте до наранџасте боје. Некомпатибилан је са пигментима који садрже бакар, олово и креч, постојан према алкалијама, а непостојан према киселинама. У савременом сликарству замењује се азо жутиим пигментом.

Хром жуџа ($PbCrO_4$) оловни хромат, у природи се налази у минералу крокоит, који се никада не користи као пигмент. Од XIX века се добија вештачким путем у лабораторији, таложењем отопина натријум и калијум хромата и неке оловне соли или оксида и сумпорне киселине. Слабо постојан на светлу, под дејством УВ зрака потамни. Неотпоран је према алкалијама и делимично према киселинама. Будући отрован због садржине олова, у савременом сликарству се користе једино његове замене.

Стронцијум жуџа ($SrCrO_4$) или ЖУТИ УЛ-ТРАМАРИН је стронцијум-хромат. Добија се деловањем стронцијум-хлорида са алкал-хроматом. Лимун жуте боје, под дејством сунца поприма зелену гаму. Отпоран на алкалије, неотпоран је према киселинама. Употребљава се у припреми акварел и уљаних боја, често као састојак мешавине приликом справљања разних варијанти зелене боје.

Гумијуџ жуџа је пигмент биљног порекла, добија се из смоле зимзеленог дрвета гарсинија (*Garcinia hanburyi*) са подручја Индије, Тајланда и Камбоџе. На Далеком истоку у употреби је од VIII, док се у европским рукописима помиње у XVII и XVIII веку. Као боја, овај пигмент се користи у АКВАРЕЛУ (в.), а због садржаја гуме (15–25%) може да се користи као лепак приликом позлаћивања на пергамент и папир.

ЛИТ: Кајтез, С., *Сликарске технике*, Београд, 2011. В. Л.



М. Ротко, *Но. 5, уље на платну* (1949/50), Њујорк, МОМА

ЖУТО – боја коју наше око опажа при светлосним таласима од 570 до 590 милимикрона. Жуто је најекспанзивнија боја, пуна сунца, блиставе светлости, ведрине и изненадне радости. Сматра се да је то боја зрелости и пролазности, али и злата, власти и новца. За Кандинског, ж. је типично земаљска боја која асоцира на површност, лепршавост, тренутак, живахност, младост, снагу, активност и предузимљивост. За друге, ж. је симбол разумевања, али и боја хладне екстровертности и окрутности. Жуто често означава опасност, превару, прељубу, завист, љубомору, несигурност, кукавичлук, неред, охолост и самодовољност, као и малодушност, лудило, срамоту и трајање. Због своје тоpline и сјаја који се на гаси, на византијским иконама и фрескама златножута подлога и ореоли симболишу вечност. Светложута боја сумпора симболише владавину Луцифера.

Повећана употреба ж. боје код деце упућује на њихове изразитије инфантилне црте. До учесталије потребе за коришћењем ж. долази приликом изненадне радости. И код шизофреничара је примећена учесталија употреба ж., али се не зна да ли је то у вези са страховима, еротским, агресивним, или је то жеља за контактом, начин да се привуче пажња и израз радости провоциране лековима.

Египћани су сунчане зраке сматрали Божјим семеном, а тело врхунског Бога приказивали као Сунчану кочију, па су посмртне одаје фараона бојили златножутом бојом, како би његовој души обезбедили бесмртност. У Грчкој је ж. било симбол Аполона, у Персији Митре званог Заратустра (Зартост или Златножути), у Индији бога

Вишнуа, а у Кини жутог змаја, који настањује средиште неба и центар космоса, и као такав био обавезан део веза на светим царским тканинама. За аустралијске домороце ж. окер је симбол смрти. Док у исламу златножута боја означава мудрост, бледожута симболизује издају.

Како би се нагласило његово притајено непријатељство и вероломство према учитељу, апостол Јуда, који је издао Христа за 30 сребрника, све до ренесансе је на *Тајној вечери* представљан са риђом косом и у ж. одећи. Да би се видно разликовали, Јевреји су у средњем веку морали да носе ж. одела, а у нацистичкој Европи, пре и током Другог светског рата, били су обележени ж. тракама са Давидовом шестокраком звездом. Позивајући свог пријатеља Гогена да дође у сунцем окупани Арл, Ван Гог слика серију мртвих природа са сунцокретима (1889), намењујући их соби за њега. Као одраз некадашњег царског знамења и божанске моћи, ж. боја данас симболише победника у спорту, па првопласирани у етапној бициклическој трци кроз Француску постаје носилац ж. мајице. Због неких од својих древних значења, ж. трепћуће светло користи се као знак упозорења на пешачким прелазима са семафорима.

Окер жута боја је један од најстаријих смеђих пигмената познат још из пећинског, египатског, грчког и византијског сликарства. Уз црвену и зелену, ж. и златна боја најприсутније су у ми-

нијатурама најстаријег српског рукописа, *Мирослављевој јеванђеља* (последња четвртина XII века). Због своје постојаности употребљава се и данас у свим сликарским техникама.

ЛИТ.: Kandinsky V., *Du spirituel dans l'art*, Paris, 1954; Trstenjak, A., *Čovek i boje*, Beograd, 1987; Витгенштајн, Л., *Ојаске о бојама*, Нови Сад, 1994; Biderman, H., *Rečnik simbola*, Beograd, 2004; Gerbran, A., Ševalije, Ž., *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, Novi Sad, 2004; O Konel, M., Eri, R., *Ilustrovana enciklopedija znakova i simbola*, Beograd, 2007; Garden, N., Olorenšo, R., Garden, Ž., Klajn, O., *Larousse mali rečnik simbola*, Beograd, 2011; Martin, K. (ed.), *Il libro dei simboli: riflessioni sulle immagini archetipiche*, Köln, 2011. В. П. – Љ. С.

ЖУЧ (ГОВЕЋА) – продукт пробавног тракта говеда. Садржи соли холне киселине, холестерол, лецитин и друге природне продукте. Пречишћена је бледожуте боје и провидна. Након исушивања, кристали холне киселине се мрве у прах и мешају са водом или етанолом за сликарске потребе. Користи се у АКВАРЕЛУ (в.), за смањење површинског напона воде и омогућавање бољег квашења и разливања боје по папиру. У рестаурацији слика служи за одмашћивање површина пре постављања РЕГУША (в.), а примењује се и у графичким поступцима и бојењу текстила. В. Л.



А. Матис, *Уживање у живоју*, уље на платну (1906), Филаделфија, Фондација Барнс



З

ЗАБАТ – спољашњи зид који затвара поткровље зграде са косим кровом, са стране на којој нема косих кровних равни, односно стрехе. Забатним зидом назива се читав зид, од тла до крова, испод з. у ужем смислу. Основни вид з. је зид на краћој, попречној, страни зграде са двоводним кровом, код које се стреха пружа по дужи страни основе. Забати се могу наћи и на делу дуже стране основе, али се ретко пружају целом њеном дужином, када имају чисто декоративну улогу или су у функцији повећања висине и запремине поткровног простора. Јављају се и изнад тремова и ризалита са двоводним крововима.

Забат може бити наткриљен кровом или га надвисити, у зависности од тога да ли се један или други елемент пружају преко линије пресека вертикалне равни зида и косих кровних равни. Наткриљени з. се најчешће јавља код дрвених објеката и у сеоској архитектури, док је надвишени з. карактеристичан за зидане зграде. Овај однос утиче на форму з., која је потпуно слободна када је он виши од крова. Најчешће има облик једнакокраког троугла, али могуће су и бројне друге варијанте (лучни, сегментни, преломљени, отворени, тролисни, степеничести, холандски или фламански – са волутама, сиријски – са водоравном доњом страном у средини која прелази у сегментни лук, сложени). Понекад се изнад з. у облику трапеза налази још једна, мања, коса кровна равна, управна на две главне, чија је стреха на горњој ивици з. зида. Постоје и обрнути случајеви, када се испод з. јавља део косог крова, што је посебно карактеристично за архитектуру Источне Азије. Поседну врсту представља з. са звоником („на преслицу”), који се јавља на западним pročељима романичких цркава, а у каснијим раздобљима, на мањим каменим црквама медитеранског Приморја.

Забат се јавља од античке Грчке до данас, укључујући и модерну. У класичној архитек-

тури з. чини важан део pročеља и назива се ФРОНТОН (в.). Састоји се из хоризонталне ЕНТАБЛАТУРЕ (в.) и два коса КОРНИША (в.), који уоквирују ТИМПАНОН (в.). У трагањима за пореклом стилских редова, теоретичари су се често окретали идеји „примитивне колибе”, са двоводним кровом и два забатна зида. Такав, архетипски облик грађевине, честа је инспирација и за савремене архитекте (објекат *Terra Raponica* у Мокрину из 2011. групе архитеката Д. Новаковић, А. Никитин, М. Трбовић и Д. Ненадовића).

Забат је карактеристичан и за традиционалну архитектуру Средње, Северне и Западне Европе. У нашем народном градитељству најчешће се јавља северно од Саве и Дунава, где преовладавају двоводни кровови, а знатно ређе на Балкану, где су чешће куће са четвороводним крововима. Синоним за з. је КАЛКАН (в.) (тур. *kalkan* – заклон, штит), мада је у пракси нешто чешћа употреба овог термина за бочне зидове, по правилу следе, често наслоњене на зид суседне зграде, док се појам з. користи за видљиви, чеони, фасадни зид.

Б. Ман.

Забат, кућа у Банату



ЗАВАРИВАЊЕ – процес спајања метала. Постоје различити начини и технике који се примењују у овом поступку. До XX века ове технике биле су резервисане углавном за коваче и инжењере. Електрозаваривање Волтиним луком патентирао је и први применио шведски научник Оскар Кјелберг 1907. Због лакоће рада и јефтине опреме оно постаје једно од најчешће примењиваних поступака у заваривању, а Пикасо је први уметник који га је применио и афирмисао. Он је значио не само техничко-технолошку олакшицу него и промену у скулпторској пракси, тј. израду скулптуре директно у материјалу. Са својим пријатељем вајаром Хулиом Гонзалесом (чији је отац био златар) Пикасо експериментирао (1928–32) и прави своје прве скулптуре настале заваривањем. Они израђују десетак Пикасових металних конструкција, међу којима и *Жичану конструкцију* (1928–29) и *Жену у врши* (1929–30), скулптуре које су утицале не само на поступак и методологију у дотадашњој скулпторској пракси, већ и на обликовање, у којем празнина учествује равноправно са металном масом у обликовању тела скулптуре. Утицај овог поступка очигледан је нарочито после Другог светског рата, када почиње индустријска производња електрода за варење. Уметници који су највише користили поступак з. су Д. Смит, Е. Чилџида, А. Каро, а у нашој средини З. Петровић, Б. Бабић и Д. Џамоња. Овом техником није се само афирмисао један нови поступак, већ је проширен и језик скулптуре кроз директан рад у материјалу, обележивши скулптуру XX века.

ЛИТ.: Withers, J., „The Artistic Collaboration of Pablo Picasso and Julio Gonzalez”, *Art Jurnal*, Vol. 35, No. 2, (1975). П. Ц.

ЗАВЕТНА СЛИКА (УМЕТНОСТ) – в. ЕКС ВОТО

ЗАДУЖБИНА – добротворна установа или фонд чије хуманитарне и просветне циљеве одређује оснивач; имање, средства која је добротвор поконио; манастир, црква или друге грађевине подигнуте за спас душе, за добар спомен; племенито, добро дело, добротворство. Задужбине могу да чине једну или само основ за једну награду, стипендију, оснивање неке установе, делимично или у целини, подизање школе, позоришта, болнице, цркве, дечјег интерната, старачког дома и сл. Често су з. завештања у новцу, покретној и непокретној имовини (куће, земља, вредносни папири), остављани већ формираним установама, са жељом да се користе за школовање сиромашних а даровитих, добрих

ђака, студентата или уметника (Паја Јовановић, Урош Предић); за додељивање награда (Змајева награда Матице српске за поезију, Награда Сретена Стојановића за вајарство, Награда Николе Граовца за сликарство, Награда Миливоја Николајевића за цртеж, Награда Спомен-збирке Павла Бељанског за најбољи дипломски рад из националне историје уметности); за једнократну помоћ ради ширења просвете и културе (оснивање Карловачке и Новосадске гимназије, установљење Коларчевог народног универзитета, подизање Капетан Мишиног здања). Тако су основане задужбине митрополита Стефана Стратимировића, Саве Текелије, Марије Трандафил и др. Неке од њих се, непосредно или посредно, везују за сакупљање, помагање и проширење ликовних збирки и помагање уметника (Задужбина Михајла Пупина).

Фондацион или *фундацион* има значење оснивач, утемељивач, завештач, а *фондација* или *фундација* дословно значи темељ, ударање темеља, полагање темеља, односно установљење, оснивање нечега, на пример з., и означава и саму задужбину, завештање, закладу. Под *вакуфом* се подразумевају различита покретна и непокретна добра владара или приватних лица којих су се они одрицали, а чији су приходи завештани у добротворне сврхе, за одржавање и функционисање различитих верских или просветних установа. То су могле бити чесме, џамије, ханови, безистани, сараји, медресе, па и читави градови. Мехмед-паша Соколовић је у Београду подигао низ зграда, а на подручју данашњег Зрењанина, као свој вакуф, читав град. Вакуфи су, углавном, били ослобођени државних намета, пореза, и заштићени од насртаја световне власти. Та врста завештања нарочито је била распрострањена у Турској у XVI и XVII веку.

ЛИТ.: Savić, M., „Zadužbine kod nas”, *Kultura*, 4 (1969); Čelebi, E., *Putopis, odlomci o jugoslovenskim zemljama*, Sarajevo, 1979; Jovanović, V., *Sudbina umetnika – zbirke, sakupljači i darodavci u Vojvodini*, Novi Sad, 1987; Софронијевић, М., „Задужбинарство у српском народу”, *Књижевни листи* (1. XI – 1. XII 2010) В. Ј. Д.

ЗАЈЕДНИЦА ЗА ИСТРАЖИВАЊЕ ПРОСТОРА – в. ЗЗИП

ЗАКЛОН – рудиментарна архитектонска структура, који пружа заштиту од атмосферских утицаја, животиња или људи; првобитни облик привременог боравишта или станишта још од палеолита. Представља најранију и најједноставнију форму

људског градитељства присутну и данас. Заклон може бити део вертикалног или косог зида или оградe, или део крова или надстрешнице; често је то само једна коса равна која има улогу и зида и крова. Заклон је увек потпуно отворен бар са једне стране, што је основна разлика у односу на најпримитивније колибе и куће.

Праисторијски з. подизани су у пећинама, испод окапина и у отвореном спољашњем простору, највероватније наслањањем грана на стене, стабла или једних на друге. Њихови археолошки остаци су ретки и недовољно очувани, а претпоставке о томе како су изгледали употпуњују се посматрањем савремених племена чија су материјална култура и технологија на нивоу праисторијских. Заклон је присутан и у представама теоретичара архитектуре о примитивној колиби или првобитној кући, као њен претходник. Најстарије сачувано виђење првих људских склоништа и њиховог настанка припада Витрувију, а надахнуте приказе претеча имагинарног архитектонског архетипа дали су и Ложије и Виоле ле Дик.

Најједноставнији облик заштите људи или стоке у нашем народном градитељству је полуотворени з. – *наслон* или *слон*, под којим се ложи ватра и спава. То је привремена заштита коју чине две усправне сохе рачвасте на врху, са слеменом гредицом између њих на коју су прислоњена танка стабла као носачи кровног покривача. Наслон најчешће има само једну косу кровну равна која штити од најнеповољнијег ветра, а понекад може добити и бочне стране. Посебним обликом з. може се сматрати и *кућер* – покривена чобанска постеља у виду покретне кућице уз тор. Заклон може бити и унутрашњем простору, са улогом раздвајања и делимичног преграђивања. Таква је функција *йерде* или *йлоша*, која раздваја кућу од собе, штити од погледа и штити огњиште од промаје, али никада не иде целом висином просторије. У неким крајевима, у задружним кућама је постојао *йојаттак* – з., односно преграда иза које спава брачни пар.

И поред своје рудиментарности, з. испуњава основну функцију склоништа. Као градитељски облик, он претходи колиби и кући, али је функционално и симболички и даље њихова основна сврха. Мада делимично отворен, з. омогућава просторну диференцијацију споља–унутра и успостављање просторних релација испред–иза и испод–изнад. Поделом простора, уношењем хетерогености у претходно хомогено поље, прави се разлика између спољашњости и унутрашњости, када и настаје архитектура.

ЛИТ.: Laugier, M.-A., *Essai sur l'architecture*, Paris, 1753; Viollet-le-Duc, E., *Histoire de l'habitation humaine*, Paris, 1875; Дероко, А., *Народно неимарство I*, Београд, 1968; Preziosi, D., *Architecture, Language and Meaning: the Origins of the Built World and Its Semiotic Organization*, The Hague, 1979; Финдрик, Р., „Трагови старих словенских и средњовековних конструкција у нашој народној архитектури”, *Гласник Етнографског музеја у Београду*, 49, (1985); Витрувије, *Десет књига о архитектури*, Сарајево, 1990; Финдрик, Р., *Народно неимарство*, Сирогојно, 1994; Goetz, B., *La dislocation: architecture et philosophie*, Paris, 2001; Башлар, Г., *Поетика њросјора*, Чачак, 2005. Б. Ман.

ЗАМАК – утврђени дворац, настао у раном средњем веку, у периоду феудалних друштвених односа. Основна намена је била везана за боравиште и војни ослонац владара. У почетку је грађен на уздигнутом и тешко приступачном месту, а састојао се од грађевина опасаних високим заштитним бедемима и одбрамбеним кулама.

У раном средњем веку замкови чине зачетке градског развоја. Облик градова-тврђава одређују два основна типа утврђења – замак на узвишењу и неприступачном месту, на брду или делу брега, изнад насеља које се налази у долини, или замак на води, окружен мочваром, реком или језером, са насељем које се налази на истој висини у односу на замак или се замак налази на незнатно повишеном брежуљку у односу на насеље. Положај насеља није смео да омета војне функције, што значи да је утврђење морало имати прегледан простор за деловање оружјем и одбрану.

Замак Јањоша Хуњадија (XIV век), Румунија, Трансилванија, Хунедоара



Основни архитектонски елементи који сачињавају један утврђени з. су бедеми, одбрамбене куле, донжон кула, улазне капије и тврђавски ров. Сви ови делови утврђења грађени су увек од трајних материјала, као што је камен или комбинација камена и опеке. Поред њих, постојале су и друге грађевине, као што су привредни објекти (млинови, складишта житарица), и стамбени објекти за привредне администраторе, као и складишта и занатске радње. Важна грађевина унутар утврђења била је и бунар или цистерна за складиштење воде.

Градови-тврђаве, према времену настанка, могу бити антички или средњовековни. У односу на концепт одбране, разликују се градови-тврђаве за борбу хладним и ватреним оружјем. У епохи хладног оружја, због ограниченог домета наоружања, тврђаве су грађене у облику непрекидног зида, оgrade или бедема са високим одбрамбеним кулама. Њихови зачеци јављају се још у времену првобитних праисторијских заједница, када су насеља често била брањена дрвеним палисадама, насипом и ровом. Настанком робовласничког друштвеног система, када се за израду елемената утврђења користила бројнија радна снага и солиднији градитељски материјали као што су камен и опека, почињу да се граде тврђаве са знатно вишим бедемима и кулама. Дуж бедема су грађене одбрамбене куле на уједначеном растојању, које су биле квадратног облика код градова-тврђава за борбу хладним оружјем или кружног и полигоналног облика код градова-тврђава за борбу ватреним оружјем. Биле су истурене у односу

на масу зида. Куле су обично имале неколико нивоа, са дрвеном међуспратном конструкцијом, и биле су више у односу на бедеме. Бедем је био различите висине и ширине, што је опет било условљено концептом одбране. Бедеми и одбрамбене куле завршаване су стрелницама за гађање, а дуж бедема су постојале шетне стазе за кретање војника. На појединим местима дуж бедема и на кулама рађене су и машикуле, које су такође служиле за гађање непријатеља. Оне су биле истурене у односу на масу бедема или куле, конзолно испуштене, са отвором при дну. Одбрамбене куле су најчешће завршаване четвороводним дрвеним кровом. Донжон куле или куле последње одбране, као посебни елементи утврђења, служиле су за боравак и живот феудалца, као и обављање јавних послова. Налазиле су се на најнепрístupачнијем месту у оквиру утврђења, у склопу зидина или као засебне грађевине, а по величини су биле највеће од осталих кула. Имале су по неколико нивоа, са међуспратном дрвеном конструкцијом и дрвеним степеништем, помоћу кога су се савладале висинске разлике. У доњим нивоима су обично били простори за чување хране и воде, а у горњим нивоима биле су смештене просторије за живот феудалца и његове породице. Сам улаз у донжон кулу је најчешће био у висини другог или трећег нивоа, кроз мала врата, а савладавање висинске разлике између коте терена и самог улаза у кулу је било преко монтажног степеништа, које је могло лако да се уништи, уколико би се непријатељ пробио до донжон куле. И донжон куле су најчешће завршене стрелницама и четвороводним дрвеним кровом. Сам улаз у тврђаву најчешће се састојао из две капије, између којих се налазило унутрашње двориште, ради боље одбране. То значи да, уколико би непријатељ прошао кроз прву капију, веома лако би од стране војске био савладан између две капије, захваљујући унутрашњем дворишту. Тврђавски ров, као значајан елемент одбране, копао се уз бедем, а преко њега је обично пребациван краћи дрвени мост, који је могао лако да се уништи.

Током феудалног система, у прво време грађена су мања утврђења, типа каштела, самосталних кула и замкова властеле. На исти начин утврђивани су и манастирски комплекси, а у Француској и мања насеља. У позном средњем веку, нарочито у доба крсташких ратова и касније, око насеља са развијеном трговином и занатством подижу се оgrade и бедеми, или се на рушевинама старих утврђења граде нова сред-

Д. да Кортонa, *Замак Шамбор* (1519–39), Француска, долина Лоаре



њовековна утврђења. На крају тог периода, од XII до XIII века, нагло се развија, гради или обнавља архитектура средњовековних утврђења.

После појаве ватреног оружја, јачањем краљевске апсолутистичке власти и развитка градова, овај тип замка, од X до XIV века, уступа место племићком и аристократском замку за становање, што мења његову намену и архитектонски изглед. У доба барока, замкови су заузимали веома велике површине, били су садржајни, репрезентативни и богато украшавани. У доба класицизма се архитекте више оријентишу на антику, а у доба историцизма XIX века граде се замкови који понављају прошле стилове замка и архитектуре уопште. У данашње доба само мали број замкова припада приватним власницима и врло тешко им се одређују садржаји и функције којим би служили, иако су неки претворени у музеје, а неки у хотеле.

Врста замкова и двораца који су карактеристични за Србију данас су у рушевинама. Изразити пример двора у з. представљао би Маглич, подигнут у првим деценијама XIV века на брегу изнад Ибра, као утврђена резиденција архиепископа Данила II. У простору опасаном јаким бедемима и кулама, међу којима се посебно истиче бранич кула или донжон, налазила се двоспратна палата са двораном као и укопаним подрумом, затим стамбена и помоћна економска здања, цистерна и једнобродна црква. Међу остацима значајнијих резиденцијалних здања у замковима на нашем подручју, посебно се издваја дворана. Ова најзначајнија просторија средњовековног двора се у појединим случајевима налазила у оквиру посебног здања,



Замак Дунђерски (1925),
Војводина

као што је то било у Магличу, Сталаћу, Смедереву и Голупцу. Утврђена резиденција деспота Ђурђа Бранковића у Смедереву представљала је последње велико остварење те врсте у српском градитељском наслеђу. У питању је био релативно мали, посебно утврђени простор у оквиру знатно ширег утврђеног комплекса урбане престонице. Дворска здања прислоњена су уз бедеме, и образовала су троугаоно двориште са бунаром у средишту. Најзначајнија, а вероватно и посебно репрезентативна зграда, од које су остала сачувана четири прозора – бифоре у бедему према Дунаву, имала је као главну просторију велику дворану на спрату. Стамбени део двора налазио се у пространој каменој грађевини правоугаоне основе, која се налазила уз јужни бедем.

ЛИТ.: Дероко, А., *Средњовековни градови у Србији, Црној Гори и Македонији*, Београд, 1950; Поповић, М., „Замак у српским земљама позног средњег века”, *Зборник радова Византолошкој инститиуи*, XLIII (2006); Кашанин, М., *Градови и дворци у средњовековној Србији*, Београд, 2014. М. Н.



Замак Нојшванштајн (1869), Немачка, Баварска

ЗАНАТИ, УМЕТНИЧКИ (тур. *sanat*, ар. *ṣanā* – занат) – технички почети сваке фигуралне и орнаменталне уметности. Уметнички занати се јављају у раној фази друштвеног развоја. Првобитна дела уметности и заната карактеришу ликовно богатство, лепота материјала, рационалан облик и декоративност предмета. Са почетком раслојавања друштва, пажња се све више усмерава на богатство материјала, декоративност и софистицираност обликовања, а производи добијају репрезентативан карактер.

Примењена уметност у савременом значењу почиње да се развија са појавом индустријске производње. Масовна производња предмета примењене уметности у западној Европи почиње крајем XVIII и почетком XIX века. У прво време, таква производња тежи да пружи јефтину замену предмета уметничких заната из ранијих раздобља. Већ око 1860. Раскин иступа као противник индустријализације, а његове идеје реализује Морис, оснивач удружења уметничких радника. Крајем XIX века, потреба обнове уметничког занатства се осећа у многим земљама, док у Немачкој настаје појам уметничко занатство. Обновљају се старе локалне технике – уметничко столарство, фајанс, тауширање, дамасцирање, дрворезбарство, дувано стакло, мозаик, филигран, ткање и брушено стакло.

У најширем смислу, грубо тесање камена означава почетак палеолита. Неолитска револуција почиње на Блиском истоку око 8000. год. пре н. е., када људи крећу да припитомљавају животиње, производе зрнасту храну и да се насељавају у трајним сеоским заједницама. Нов начин живота проузрокује нове проналаске и занате (грнчарија, ткање и предење, извођење основних грађевинских конструкција од дрвета, опеке и камена); неолитски материјални остаци су камена оруђа и земљано посуђе прекривено апстрактним орнаментима.

Свака цивилизација развија своје занате. Прве занатске радионице су утемељене у Месопотамији и Египту (в. БРАТСТВА И УДРУЖЕЊА). У античкој Грчкој најцењенији мајстори су оснивали своје радионице. Грци су имали реч *τέχνη* (лат. *ars, artis*), што је значило – разумети се у нешто, знати направити нешто према правилима и прописима, знати снаћи се у нечему, тако да није постојала разлика између вајара и мајстора-лађара. У средњем веку постоје уметничко-занатске радионице, које се у XII и XIII веку, паралелно са процватом градова, удружују у еснафе. Разлика између „високе” и „ниске”, „примењене” и „чисте” уметности успостављена је у ренесанси, када уметници инсистирају на креативном и научном аспекту своје активности (в. АРТЕС ЛИБЕРАЛЕС) и посебном статусу у односу на мануелне вештине.

На нашим просторима, први кораци старе словенске уметности се траже у међудисциплинарним истраживањима етнологије, археологије и филологије. Из разнолике мешавине података о обради глине, тканине, дрвета и метала, словенска уметност се може пратити негде од IX

века. На почецима српске примењене уметности и уметничких заната стоје романички и византијски утицаји који се шире путевима који воде од Цариграда и Солуна и са Јадранског приморја. Из повеља од XIII до XV века позната су занатлијска села грнчара, копљара, штитарара, колара, иглара, шаваца, поред којих постоје владарске, племићке, градске и црквене занатлије (зидари, каменоресци, мраморници, преписивачи књига, златари, ковачи оружја).

У Србији, правилник из 2012. представља покушај да се правно разграниче сродне области старих заната, уметничких заната и домаће радиности. Као стари занати се прецизирају послови израде и дораде предмета на начин који чува и одржава израз традиционалног народног стваралаштва, као и занати који се односе на припрему и производњу хране на традиционални начин. Домаћу радиност карактеришу превага ручног рада и естетска обележја народне уметности. Уметничким занатима сматрају се послови обликовања племенитих материјала, камена, метала, дрвета, текстила, стакла и других материјала, при чијој изради долази до изражаја лични укус и вештина произвођача по његовој замисли или нацрту, односно по замисли или нацрту другог лица.

Сходно овом правилнику, као уметнички занати су одређени: израда таписерија и других уметничких ткања; уметничка обрада дрвета, камена, стакла, глине, гипса и сличних материјала; уметничка обрада племенитих метала (кујунцијско-филигрански и златарско-јувелирски занат); обрада драгог и полудрагог камена (ломљење, сечење, брушење, полирање); ручна израда уметничких гравура и печата; калиграфско исписивање слова; сатлерски занат (фарбање и ручно украшавање фијакера); уметничка израда предмета од кованог гвожђа, бакра и других метала; сликање на текстилу и текстилним влакнима; уметнички вез; уметничко штоповање; израда у дрвету уметничких предмета, интарзија и дубореза; израда и рестаурација стилског намештаја и других сличних стилских производа од дрвета; рестаурација старих и раритетних књига и слика; уметнички књиговезачки занат; израда и рестаурација уметничких фотографија; конзервација, рестаурација и реконструкција покретних и непокретних културних добара; препарација и конзервирање папира, текстила, коже, дрвета, керамике, стакла, камена, метала, зидних и штафелајних слика; сликање на стаклу, керамици, дрвету, камену, јајима, тиквама

и сличним предметима и материјалима; израда собних и других светиљки и сенила; ручна израда украсних и уметнички обликованих предмета од папира и картона; уметничка израда или дорада сакралних и других украсних и употребних предмета и иконописа позлаћивањем – ручним обликовањем и наношењем златних листића (позлатарство); уметничка израда накита од неплеменитих метала, клирита, стакла, штраса и сличних материјала; уметничка израда витража; модистеријски занат (ручна израда шешира и других врста капа са пратећим детаљима и ручна израда рукавица); кројење и шивење сценских костима; ручна израда лутака од различитих материјала за луткарска позоришта и друге намене (луткарски занат); ручна израда уметнички обликованих макета у стакленим флашама и сличним амбалажама, као и других уметнички обликованих сувенира; оружарски занат за израду копија нефункционалног оружја према постојећим музејским узорцима ватреног и хладног оружја, као и пратеће опреме.

Занати су претходница фабричке производње. Занатлија развија блиски однос човека и природе. Занат подразумева вештину, углавном ручну, израде уникатних предмета коришћењем једноставних алата и заснован је на традиционалним знањима и поступцима израде, као и креативности занатлије. Занатски предмети имају функционалан, али и естетски аспект, уз типичну употребу природних материјала (глина, метал, камен, дрво, кожа, стакло, текстил).

Стари и уметнички занати имају културолошки значај јер представљају део националног историјског идентитета.

М. Куш.

ЗАПАД – геополитички простор Западне Европе, али подразумева и територије чији су језик и демографска структура првенствено европског порекла, Америку и Аустралију. Примарно хришћанска по карактеру, западна култура дубоко је укореењена у филозофским и естетским постулатима античког света. Канони уметности успостављени током класичног и хеленистичког периода су узор и инспирација ствараоцима практично свих епоха. Рим је на з. пренео уметничко, филозофско и духовно наслеђе античке Грчке. Класични грчки дорски, јонски и коринтски архитектонски редови у основи су римских грађевина, али су обилата употреба опеке и распрострањена примена полуобличастог лука и свода те куполе римске тековине. Тежња за миром и поретком у пространом Римском царству

(*Pax Romana*) утицали су на развој урбанизма и цивилног градитељства. Рим је Западној култури дао латински језик, као и снажан кодификован правни поредак. Коначно, преко Рима се хришћанство раширило читавом Европом. Изникло из јудејске традиције, на истоку Царства хришћанство је, упркос прогонима и забранама, Миланским едиктом о толеранцији 313. године постало дозвољена, а недуго потом и званична религија Царства. Монументалне хришћанске богомоље, саграђене над гробовима мученика и на светим местима, преузеле су форму римске грађевине јавне намене – базилике. Тробродне или петобродне базилике са трансептом завршене су апсидом на истоку, а пресвођене су дрвеним таваницама. Грађевине централног плана, крстионице и мартријуми, грађени су по узору на римске маузолеје.

Царство је, након смрти Теодосија I (395), подељено на западни и источни део, а период Великих сеоба трајно је променио етничку слику европског простора. Рим је 476. године пао, а пространо Западно римско царство подељено је између варварских племена. Са успоном франачког краљевства оживљена идеја о обнови царства остварена је крунисањем Карла Великог (742–814) за цара Светог Римског царства у Риму 800. године. Динамични развој културе и уметности у време каролиншких владара назива се и каролиншка ренесанса или обнова. У краљевској и манастирским библиотекама и скрипторијама читају се и преписују класични аутори, цветају литература, поезија и сликарство минијатура. Идеја о обнови изражена је и кроз архитектуру, првенствено дворски комплекс у Ахену са монументалном капелом.

Релативна пацификација, „пољопривредна револуција”, демографски пораст, трговачко буђење, развој градова и путних мрежа променили су слику з. на почетку другог миленијума. Реформисани бенедиктински монашки ред, са центром у Клинију, имао је важну улогу у ширењу културе и уметности. Снажан развој култова светитеља и реликвија подстиче ходачашћа. Свет се, према речима бургундијског хроничара Раула Глабера, „заогрће на свим странама белим огртачем цркава”. Први пут од класичног периода уметност з. обједињена је јединственим стилским изразом названим *романика*. Углавном манастирске, монументалне цркве, изграђене од локалног камена, базиликалне су основе, са високим кулама на западном pročелу. Засведене су полуобличастим сводом, а над украсницом главног брода и трансепта је

кула или купола. Апсида на истоку окружена је радијално постављеним капелама. Романика је означила и обнову монументалне скулптуре, која се јавља на капителима цркава, крипти и клаустара, те око главног портала на западној фасади. Упоредо са романичким црквама, од средине XII века, у новом готичком стилу граде се првенствено градске катедралне цркве. Тежња ка висини остварена је употребом преломљеног лука, ребрастих крстастих сводова и контрафора. Монументални готички прозори и розете украшени су витражима, кроз које су цркве осветљене бојанском светлошћу. За разлику од статичне романичке скулптуре, статуе на фасадама готичких цркава су у покрету и индивидуалних карактеристика, а напоредо са духовним негују се и световне теме. Једновремено, градови постају све значајнији образовни центри, у којима се оснивају први универзитети: Болоња (1088), Париз (1150), Оксфорд (1167), на којима се учи схоластика. Из Ил де Франса, где се појавила, готика се убрзо из Француске проширила читавом Европом, где, у зависности од територије, добија локалне карактеристике. Тако се у Италији, као одговор на китњасту готичку стил, јавља једноставна архитектура новоустановљених просјачких редова, фрањеваца и доминиканаца. Током XIV века интернационална готика све више улази у сферу профаног, а све више развија сликарство, минијатурно, фреско, као и оно на дрвеној подлози.

У уметности Тоскане се, на почетку XIV века, дешавају промене које су означиле почетак нове епохе. Сликарство је поново открило перспективу, чиме је створена илузија да се сцена одиграва пред очима посматрача. Од друге половине XIV, али пре свега у XV веку у Фиренци, а потом и у другим градовима-државама Апенинског полуострва, стекли су се повољни социо-економски услови за развој литературе, не на латинском, већ на италијанском језику, а такође и филозофије, науке и, наравно, уметности. Пад Цариграда 1453. и миграција великог броја образованих Византинца на з. повољно су допринели развоју хуманизма и ренесансе, који се из Италије убрзо раширио Европом. Откриће штампарске машине и нових прекоморских рута и територија трајно су изменили слику света, дивулгацијом знања, новим трговачким путевима, али и колонизацијом новооткривених територија. Уметност је у служби нове перцепције човека и света који га окружује. У њену историју се уписују имена великих уметника снажних

индивидуалних карактеристика, који стварају под покровитељством римских папа и других европских владара. Израстао на тековинама ренесансне уметности и снажно подстакнут контрареформом католичке цркве, барок је редефинисао урбани и естетски идентитет Рима. Из Италије је овај уметнички правац убрзо стигао на европске апсолутистичке дворове, првенствено Шпаније и Француске, где је негован током наредних векова у различитим формама. У својој позној фази барок се трансформисао у богато декоративан, театралан рококо, посебно цењен у Бечу и Прагу и другим деловима централне Европе.

Током XVIII века, просветитељство, индустријска, са једне стране, те Америчка и Француска револуција, са друге, коренито су и трајно променили слику Запада. Последица је била и секуларизација свих уметничких сфера. Бројне приватне колекције прерастају у музејске установе, отворене за широку публику. Уметност излази из екслисијалних оквира и почиње да се бави новим темама. Романтизам се окреће првенствено националним темама и средњовековној историји, док уметници неокласицизма инспирацију проналазе у класичној прошлости. Импресионизам је означио почетак модернизма и коначни раскид са традицијом. У наредном периоду убрзано се смењују доминантни уметнички правци, који истражују нове уметничке језике.

Светски ратови условили су померање уметничких центара из Европе у САД. Нови медији, пре свих филм и телевизија, постају све значајнији. Плуралитет уметничких праваца и мишљења основна су карактеристика постмодернистичке епохе. Дигитална револуција и појава интернета крајем XX века у потпуности мењају начин комуникације и приступност информацијама. Мада је пад Берлинског зида 1989. означио крај Хладног рата, а свет захваћен снажном глобализацијом, подела на западну и источну културу и данас је присутна. *Д. Пре.*

ЗАПИС – књижевни род устаљене поетике; краћа или дужа белешка на маргинама и белинама најчешће рукописних или штампаних књига и повеља. У српској писаној традицији познато је око двадесет хиљада з. из периода од XII до XIX века (посебно бројни у периоду турске владавине); најстарији је з. Глигорија Дијака у *Мирослављевом јеванђељу*. Исписивали су их преписивачи, различити власници и читаоци или коричари рукописа, као и они који

су, за спас душе, рукописе даривали црквама и манастирима. Аутори з. ретко остављају свој потпис, обично исписан тајнописом. Садржај з. обухвата називе, опште или личне природе, и време преписивања рукописа, проширено навођењем индикта или поменом савременика попут српских, грчких и, касније, турских владара или поглавара српске цркве и других црквених лица. Запис може бити обogaћен аутобиографским подацима о писару (писари монаси обично истичу своју грешност), као и подацима о општим приликама (ратови, епидемије, глад, пустошења; з. монаха Исаије) или личним питањима (тужбалице о овоземаљским тешкоћама или изрази побожности). Крај з. може садржати различите молбе читаоцу (да помене писара у молитвама или опрости грешке у препису), као и опомену и клетву за онога ко књигу оштети или неправедно презме (записи патријарха Пајсија). Поједини з. својом садржином прелазе у драматичну и поетичну исповест или молитву, док постоје и сасвим једноставни, који тумаче или преводе делове текста. Српске приватне исправе средњег века (најчешће купопродајни уговори властеле у форми кратких белешки) сачуване су искључиво у виду записа. Записи-концепти, погрешно оцењени као вежбе пера и стила, вероватно су били обрасци почетака писама, који су обухватили инскрипцију и салутацију (з. грешног Равула). Српски з., зависни од византијских узора, имали су велики културно-историјски и књижевни значај. Модерна медијевистика раздваја з. и натписе, иако су често издавани заједно. У речницима српских књижевних старина з. означава и уговор, писмо, потврду или повељу. Запис може имати и функцију моћне амајлије (цитати из Светог писма, молитве, магијска слова и симболи, које су писали свештеници), којој се придаје магијска моћ да штити од зла и несреће (ушиван у увоштену крпичу и ношен око врата, руке или на одећи). У Србији з. представља и свето, табуирано дрво у једном насељу, обично храст, са крстом урезаним у кору (култ дрвета наслеђе је претхришћанске религије Срба). Храст-запис има религијску улогу светилишта (у оквиру литија на дан сеоских слава и других религијских ритуала), али и друштвену улогу (одржавање сабора и суђења; верује се да је Други српски устанак подигнут крај з. Таковски грм).

ЛИТ.: Стојановић, Љ., *Стари српски записи и најписи*, I–VI, Београд, 1902–1926; Трифуновић, Ђ., *Азбучник српских средњовековних књижевних*

йојмова, Београд, 1974; Костић, С., *Амајлије у народним веровањима у источној Србији*, Гласник Етнографског музеја у Београду, 60 (1996); Михаљчић, Р., *Изворна вредности записи и најписи*, у: *Изворна вредности старе српске грађе*, V, Београд, 2001; Бубало, Ђ., *Писана реч у српском средњем веку*, Београд, 2009. К. М.

ЗАСВОЂЕНОСТ – в. СВОД

ЗАСИЋЕНОСТ БОЈЕ – степен разлике те боје у обојености од ахроматске, која јој је једнака по ВАЛЕРУ (в.). Дефинише се у распону од пуне засићености (100%) до сиве (0%). Чиста боја је у потпуности засићена. Што је боја мање засићена, у њој има више сиве. Само су боје сунчевог спектра чисте и потпуно засићене.

ЛИТ.: Мишевић Р., *Избор текстова за изучавање њремећа њеорија форме*, Београд, 1989. В. Л.

ЗАСТАВА – знамење које су користиле јединице римске војске у античком и позноантичком периоду. Било је сачињено од тканине и окачено о хоризонталну пречку постављену на високи штап или дршку копља. Каткада је з. у доњем делу имала ресе. Подизање заставе над командантовим шатором означавало је почетак битке, а заставе су ношене и током самих битака као важни симболи сваке војне јединице. Титулу носача заставе (*vexillarium*, *vexillifer*) могао је да понесе само војник који се у борбама посебно истакао својом храброшћу. Из античког периода сачувана је само једна застава пронађена у Египту, из III века (Москва, Пушкинов музеј ликовних уметности).

У касној антици з. су задржале ранији облик, а користиле су их коњичке јединице као своју ознаку. У IX и X веку у Византији су на з. приказивани светитељи у форми икона, или су у њих ушиване реликвије, како би штитиле војнике током борби. У писаним изворима византијске епохе забележено је и то да су з. качене директно за краке високог крста, те да је свака војна јединица имала з. другачије боје. На з. су стављани породични грбови или грбови владајућих династија, што је карактеристично за средњовековну западну Европу.

Наука која се бави изучавањем з., њиховим пореклом, симболичним значењем и функцијама назива се *вексилологија*.

ЛИТ.: Rostovtzeff, M., „Vexillum and Victory”, *Journal of Roman Study*, 32 (1942); Maxfield, V. A., *The Military Decorations of the Roman Army*, Berkeley – Los Angeles, 1981. О. Ш.

ЗАСТАВИЦА – декоративни оквир или поље на почетку важније текстуалне целине у средњовековним рукописима. Заједно са ИНИЦИЈАЛОМ (в.) и МИНИЈАТУРОМ (в.) део је рукописне илуминације. Карактеристична је за византијске и рукописе византијског културног круга, док се на Западу најчешће јавља код ренесансе. У периоду пре иконоклазма византијски илуминатори су мало пажње посвећивали украшавању наслова књиге, истичући га само низом цртица и угаоних цветова. У *Беседама Григорија Назијанског* (Париз, Национална библиотека), првом сачуваном луксузно илустрованом тексту насталом после иконоклазма (879–883), јављају се декоративне з. које окружују наслов у виду правоугаоног оквира, које захватају ширину једног ступца текста. Украшени су класичним геометријским и биљним мотивима, окружене зооморфним мотивима, пре свега птицама, рибама и змијама. Овај тип з. са насловом у средини, или чак делом текста, јавља и у потоњим византијским рукописима. У групи византијских рукописа насталих од краја IX до прве четвртине XI века, познатих као рукописи са орнаментом листа класичног порекла, јављају се з. у облику широких и танких правоугаоних поља, која више личе на ВИЊЕТЕ (в.), и у облику грчког и ћириличног слова П, које захватају

ширину једног ступца текста. У *Јеванђелистџу* из Националне библиотеке у Атини (X–XI век), облици з. представљају прелазно решење између облика слова П и модела таписерије покривене низом кругова у склопу којих су цветови плаве, зелене и црвене боје. Мотив кругова са уписаним цветом први пут се јавља у X веку и познат је као византијски расцветали стил. Од почетка XI века орнаментални оквири постају све шири, најчешће захватају ширину двостубачног текста, а њихови мотиви су све сложенији. У орнаменталним з. тзв. раскошног стила мотиви су делимично геометријски, а делимично засновани на крајње стилизованим биљним мотивима, као да опонашају скупочену технику ЕМАЉА (в.) типа *клоазоне*. Такав украс уобичајен је за византијске рукописе у периоду од краја X до краја XV века. Средином XI века јављају се з. са фигуративним представама – ауторским портретима и наративним призорима. Један од најстаријих датованих (1063) рукописа са наративним почетним украсом је *Менолој* из Историјског музеја у Москви (gr. 9), док се два *Јеванђелистџара* (Дионисијат 587 и Морган 639 из Њујорка) датују у другу половину XI века. У појединим јеванђелистарима, у з. на почетку јеванђеља приказани су портрети јеванђелиста, окружени најчешће широким орнаменталним оквиром. У другима су портрети приказани на целој страници насупрот почетне стране јеванђеља, док је у заставицама исписан наслов. У једном јеванђелистџу јављају се различите врсте заставица. У *Цахарис јеванђелистџу* (XI–XII век, Њујорк, Метрополитен музеј) фигуративне з. са портретима четворице јеванђелиста јављају се на почетној страници јеванђеља, на почетку менолога декоративне з. у облику слова П, које заузимају ширину једног ступца текста (9,5 × 8,3 cm) и декоративне танке вињете (1,2 × 8,4 cm) на почетку сваког месеца и зачала. У време Палеолога превладавају заглавни украси з. са геометријским и биљним орнаментом, који потичу из времена Комнина. Јавља се и сложенији декоративни образац заснован на исламској арабесци, док су фигуративне з. ретке.

У *Мирослављевом јеванђељу* (Београд, Народни музеј), најраскошније илуминираном српском средњовековном рукопису, налази се само једна з. на почетку рукописа, с попрсјима јеванђелиста под насликаним луковима и неколико вињета. Од друге половине XIII века у српским средњовековним рукописима з. су најчешће биле украшене геометријским орнаментом. Највећи број рукописа са з. геометријског



Заставица, Дионисијат
(средина XV века), манастир
Пећка патријаршија



Заставица, Бешеновско четвороеванђеље (почетак XVI века), Београд, Музеј Српске православне цркве

стила сачувао се у манастиру Хиландару, а већина потиче из XIV века. Раскошно илуминирани рукописи знатно су ређи. То су рукописи из XIV века: *Четвороеванђеље њаџријарха Саве*, *Четвороеванђеље серској митрополији Јакова* (Лондон, Британски музеј), *Изборно јеванђеље Николе Шињајевића* и два *Четвороеванђеља* из Хиландара. Њихове правоугаоне з. са биљним и геометријским орнаментом, изведеним на златној позадини, настале су под утицајем византијске илуминације. У *Четвороеванђељу њаџријарха Саве* јављају се фигуралне з. са портретима јеванђелиста са широким декоративним оквиром.

Богато орнаментисане з. срећу се често и у српским рукописима насталим у доба турске окупације српских земаља.

ЛИТ.: Radojčić, S. *Stare srpske miniature*, Beograd 1950; Максимовић, Ј., *Српске средњовековне минијатуре*, Београд, 1983; Weitzmann, K., *Die Byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Wien, 1996; Tsuji, S., „The Headpiece

Miniatures and Genealogy Pictures in Paris. Gr. 74, ”*Dumbarton Oaks Papers*, 29 (1975); *The Treasures of Mount Athos – Illuminated Manuscripts: Miniatures – Headpieces – Initial Letters*, 2. vol., Athens, 1975; Brubaker, L., *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium: Image as Exegesis in the Homilies of Gregory Nazianzus*, Cambridge – New York, 1999; Lowden, J., *The Jaharis Gospel Lectionary, The Story of a Byzantine Book*, New York – New Haven – London, 2009. В. Б.

ЗАШТИТА НЕПОКРЕТНИХ КУЛТУРНИХ ДОБАРА – правна заштита, као и мере техничке заштите које се примењују ради очувања културног наслеђа, како појединачних грађевина – споменика културе, тако и просторних културно-историјских целина, археолошких налазишта и знаменитих места. За непокретна културна добра су кроз историју коришћени појмови – старине, споменик древности, историјски споменик, споменик културе, градитељска баштина, архитектонско наслеђе и сл.

Интересовање за српске старине започиње у XVIII и почетком XIX века, као израз буђења националне свести и жеље за очувањем културног и националног заједништва српског народа, који је у то доба живео у оквирима Аустријске и Турске царевине. За схватање потреба да се започне са прикупљањем, описивањем и публиковањем древности (старина) заслужни су представници српске интелигенције са простора Карловачке митрополије – Димитрије Давидовић, који је описао Жичу; Димитрије Аврамовић; Захарије Орфелин; Лукијан Мушицки, који је описивао српске старине у Срему, Банату, Бачкој и Славонији; и Вук Стефановић Караџић, који је започео описивање српских манастира. Прво систематско пописивање старина покренуто је 1826, када је Јоаким Вујић обишао манастире и цркве у Србији и касније објавио своје налазе у књизи *Пушешествије њо Србији* (Будим, 1828).

Убрзо након обнављања Кнежевине Србије, по налогу кнеза Милоша Обреновића је 1836. извршено систематично пописивање цркава и манастира, са обавезним рубрикама које су се тицале њиховог имена, положаја, када су изграђени, од ког материјала, самог стања, као и црквених и уметничких предмета које садржи. Том приликом су описане 293 цркве и 50 манастира. Друштво српске словесности (1842) било је покретач обнављања првих манастира Студенице, Манасије, Раванице и Враћевшнице.

Нови значајни напредак је остварен током власти кнеза Александра I Карађорђевића, када

се министар просвете Јован Стерија Поповић залаже да се сачувају од рушења и пропадања стари градови, замкови, тврђаве и друге развалине. Године 1844. донета је Уредба о заштити развалина одређених старих градова и замкова, а формиран је и Музеум Сербски ради сакупљања старина и њиховог чувања за потомство.

Од посебног националног значаја било је истраживање које је покренуло Српско учено друштво (обновљено 1864) од 1871. до 1884. године у виду научних екскурзија својих чланова, архитеката и професора Велике школе Михаила Валтровића и Драгутина Милутиновића. Они су обишли и технички снимили 150 локалитета, што је допринело утемељењу историографије и археологије у Србији. Валтровић је 1881. начинио први предлог Закона о заштити споменика, користећи у њему појмове споменик и старине. Почетком новог века, 1908. године се у новом предлогу закона користи појам старине, који је подразумевао предмете који имају културне, научне, историјске и уметничке вредности за доба у којем су настали и за место у којем су постали.

Након Првог светског рата у новоформираној Краљевини СХС је 1922. усвојен Предлог закона о музејима и заштити споменика. На простору Србије највећа пажња је посвећивана заштити средњовековног сакралног градитељства, те је 1923. у оквиру Министарства вера основана Комисија за одржавање и рестаурацију црквених и манастирских грађевина. Тих година оснивају се и друге организације везане за заштиту старина – Српско археолошко друштво, Друштво Зограф, Друштво пријатеља старина. Године 1930. донета је Наредба о чувању и одржавању предмета историјске, научне, уметничке вредности, природне лепоте и реткости, а 1934. је припремљен нови Нацрт закона о заштити, којим се покреће питање оснивања конзерваторског уреда. У том периоду обновљени су манастири Жича, Каленић, Сопоћани, Дечани, Бањска и Пећка патријаршија, а најзначајне личности на пољу заштите су архитекте Петар Поповић, Ђурђе Бошковић, Александар Дероко, Жарко Татић и др.

У овом периоду је на међународном нивоу, 1931. године у Атини, на првом скупу специјалиста, архитеката и техничара, за области заштите историјских споменика, као изузетно важан документ донета Атинска повеља, која је дала основне смернице везане за правце деловања у овој области, промовишући конзервацију као примарни метод заштите. Поред тога, у Ита-

лији је 1932. донета и Повеља обнове, којом се утврђују главни принципи рестаурације како би се омогућио даљи живот историјских грађевина.

Брига о културној баштини значајно се развија у целом свету након Другог светског рата, као последица изузетног разарања насеља и губљења градитељског наслеђа. На међународном нивоу, очување и обнова културне баштине се уређује доношењем конвенција и препорука. Као најзначајнија организација, 1945. се формира Унеско, као специјализована организација УН за просвету, науку и културу, са седиштем у Паризу. Конвенције усвојене на генералним конференцијама Унеска представљају међународне уговоре, законе које ратификују националне институције. Поред тога, доносе се и препоруке, али оне нису обавезујуће.

Одмах након рата, Национални комитет ослобођења Југославије већ 1945. доноси Одлуку о заштити и чувању културних споменика и старина, први акт из области заштите културног наслеђа у новој Југославији. Нешто касније, доноси се и Закон о заштити споменика културе и природњачких реткости Демократске Федеративне Југославије, а 1947. године је формиран Завод за заштиту и научно проучавање споменика културе Народне републике Србије, од 1960. Републички завод за заштиту споменика културе. Најзначајнија личност за организовање службе споменичке заштите у Србији био је књижевник Милорад Панић Суреп. На нивоу Југославије основан је Савезни институт за заштиту споменика културе (1950), који од 1963. постаје Југословенски институт за заштиту споменика културе.

Од доношења интернационалне Венецијанске повеље ИКОМОС-а 1964. и Препоруке о заштити светског културног и природног наслеђа Унеска, 1972. заштита градитељског наслеђа у Србији је заснована на њиховим принципима.

Приликом реформе службе заштите 1971. Савезни институт је припојен Републичком заводу за заштиту споменика културе Републике Србије, који је и данас врховна национална институција заштите, под јурисдикцијом Министарства културе и информисања. Паралелно са службама заштите развијали су се и савезни и републички прописи, а 1977. донет је Закон о заштити културних добара, који је примењиван само на територији Србије, ван аутономних покрајина. У њему се општи појам споменика културе, који се односио на покретно и непокретно културно наслеђе, духовно и материјално, замењује појмом културно добро, под којим су

се подразумевале непокретне и друге ствари од посебног културног и историјског значаја. Уведена је категоризација, те се у оквиру културних добара, као опште категорије, издвајају она од великог и она од изузетног значаја.

Период до краја седамдесетих година био је изузетно плодан за заштиту историјског наслеђа у Србији. Формиран је плански систем заштите, по угледу на француско законодавство, и мреже институција у којима су радили различити профили стручњака (археолози, архитекте, историчари уметности, етнологзи, сликари, примењени уметници, правници), неопходни за квалитетну заштиту културних добара. Поред Републичког завода (Београд), основана су два покрајинска (Нови Сад и Приштина), шест регионалних (Смедерево, Ниш, Крагујевац, Краљево, Ваљево, Сремска Митровица), један међуопштински (Суботица), три општинска (Нови Сад, Панчево и Призрен) и два градска (Београд и Приштина).

Значај на интернационалном нивоу био је упис првих споменика – подручја Стари Рас са Сопоћанима 1979. и манастира Студеница 1986. на Листу светске баштине Унеска. Значајне личности које су заслужне за развој теоријских и практичних метода и приступа заштити и ревитализацији непокретних културних добара, како монументалних сакралних грађевина, тако и градске и сеоске архитектуре, били су архитекте Слободан Ненадовић, Јован Нешковић, Бранислав Вуловић, Милка Чанак Медић, Оливера Кандић, Светислав Вученовић, Мирко Ковачевић, Добросав Ст. Павловић и Ранко Финдрик. Међутим, током осамдесетих година економска стагнација, процес дезинтеграције државе и политичка збивања имали су негативне последице и на заштиту баштине, која је стагнирала због недостатка финансијских средстава. Нови Закон о заштити културних добара (и данас на снази), којим се уређује систем заштите и коришћења културних добара и утврђују услови за обављање делатности заштите културних добара, донет је 1994. У њему се, као и у претходном, користи општи појам културна добра – ствари и творевине материјалне и духовне културе од општег интереса, које уживају посебну заштиту утврђену овим законом – која се деле на покретна и непокретна. Даље се дефинишу посебне категорије непокретних културних добара. Споменици културе су грађевинско-архитектонски објекти од посебног културно-историјског значаја, као и њихова градитељска целина; објекти народног градитељства; дела монументалног и

декоративног сликарства, вајарства, примењене уметности и техничке културе. Просторне културно-историјске целине су урбана или рурална насеља или њихови делови, простори са више непокретних културних добара. Археолошка налазишта су део земљишта или површине под водом који садрже остатке грађевина, гробних и других налаза и покретне предмете из праисторијских и ранијих историјских доба. Знаменита места су простори везани за догађај од посебног значаја за историју; подручја са израженим елементима природних и радом створених вредности као јединствене целине; спомен-гробља и друга спомен-обележја.

У Централни регистар културних добара је тренутно уписано 2 542 непокретних културних добара, од тога 2 192 споменика културе, 77 просторно културно-историјских целина, 193 археолошких налазишта и 80 знаменитих места. На основу процеса првостепене валоризације се утврђују споменичка својства, која се верификују кроз легислативу као споменичке вредности – историјске, културне, етнографске, уметничке, архитектонске, урбанистичке и др. У односу на постојање и степен вредности, кроз другостепену валоризацију се у оквиру опште категорије културно добро, законом издвајају културна добра од великог значаја (уписано 630), која имају вредности на локалном и регионалном нивоу, и културна добра од изузетног значаја (уписано 235), која су значајна на националном нивоу. Поред проглашених споменика културе, постоје и ствари и творевине за које се претпоставља да имају својства од посебног значаја за културу, уметност и историју, те и оне уживају заштиту у складу с одредбама закона и сврставају се у категорију добара која уживају претходну заштиту. Законом су дефинисане и посебне врсте мера техничке заштите, које подразумевају радове на конзервирању, рестаурирању, реконструкцији, ревитализацији и презентацији културних добара. Поред тога, дозвољено је и премештање непокретног културног добра на нову локацију, али само изузетно, уколико за то постоје оправдани разлози.

Заштита културних добара у Србији усклађује се са међународним препорукама, а до сада су ратификоване конвенције Савета Европе: Конвенција о заштити архитектонског наслеђа Европе (Гранада, 1985); Конвенција о заштити европског археолошког наслеђа (Валета, 1992) и Оквирна конвенција о значају културног наслеђа за друштво (Фаро, 2005); као и Унескове препоруке: Конвенција о заштити нематеријалног

наслеђа (Париз, 2003) и Конвенција о заштити и промоцији културне различитости (Париз, 2005).

У новије доба остварен је значајан напредак везан за упис нових националних споменика на Листу светске баштине (*WHL*), као што су: средњовековни споменици на Косову, који су уписани на листу Светске баштине у опасности – манастири Дечани (2004), Пећка патријаршија и Грачаница, као и црква Богородице Љевишке у Призрену (2006), као и римско археолошко налазиште Гамзиград – Ромулијана, Галеријева палата (2007). Састављена је и тзв. Прелиминарна листа Унеска, на коју су уписани: манастир Манасија, римско археолошко налазиште Царичин град, Национални парк Ђердап, Лимес – граница Римског царства (у Србији обухвата Петроварадин, Чортановци, Сланкамен, Земун – *Taurinum*, Београд – *Singidunum*, *Viminacium*, Ледерата, као и Равна – *Timacum Minus*), утврђени замак Бач са околином, Неготинске пивнице, Смедеревска тврђава, Делиблатска пешчара, Ђавоља варош, Национални парк Тара и кањон Дрине. Од 2016. године на *WHL* се налази 28 средњовековних гробаља са стећцима (средњовековним надгробним споменицима) који се налазе у Босни и Херцеговини (20), Хрватској (2), Црној Гори (3) и Србији (3), на територији општине Бајина Башта (Мраморје у Перућцу и Мраморје у Растишту) и на територији општине Пријепоље (Грчко гробље у селу Хрта).

У истраживању и заштити културне и градитељске баштине у Србији највећа пажња се превасходно посвећује средњовековном градитељству, како манастирским комплексима и црквама, тако и средњовековним градовима и утврђењима (престонице Стари Рас, Крушевачки град, Београдски град и Смедеревски град; тврђаве Голубац, Маглич, Козник), праисторијским локалитетима (Лепенски вир, Винча), а у новије доба и античким римским локалитетима (Виминацијум, Сирмијум, Ромулијана, Царичин град). Поред тога, националне институције брину и о заштити и одржавању значајних националних споменика у иностранству, као што су: манастир Хиландар на Атосу, у Грчкој; манастири у Румунији (Бездин) и Босни и Херцеговини – Република Српска (Гомионица и Добрун); црквено градитељство у Италији (Свети Спиридон у Трсту), Хрватској, Босни и Херцеговини – Републици Српској (Свети Арханђел Михаило у Аранђелову и Свети Климент у Мостаћима); споменици и војна гробља у Грчкој (маузолеј на Виду и гробље на Зејтинлику у Солуну), у Ита-

лији (гробље у Трсту), у Алжиру (гробље Дели Ибрахим у месту Кап Матифуу), у Тунису (гробље у Бизерти и у Мензел Бургиби) и у Македонији (Кајмакчалан).

Историјска градска језгра (Петроварадин, Сремски Карловци, старе чаршије у Новом Пазару, Ваљеву), као и наслеђе новијих историјских раздобља, а посебно савремена архитектура, нису у истој мери валоризовани и заштићени, што представља проблем за њихово очување, обнову и савремено коришћење (комплекс Генералштаба и Министарства одбране и Музеј савремене уметности у Београду).

Поред званичних институција, унапређењем и промоцијом савремених приступа заштите и ревитализације културне баштине и градитељског наслеђа баве се и значајна професионална удружења (Друштво конзерватора Србије), и радне групе међународних организација *ICOMOS*, *Do.Co.Mo.Mo.* и *Europa Nostra*.

ЛИТ.: Ненадовић, С., *Заштита прадијелског наслеђа*, Београд, 1980; Нешковић, Ј., *Ревитализација споменика културе*, Београд, 1986; Јовановић, М., *Музеологија и заштита споменика културе*, Београд, 1994; Пејић, С., *Споменичко наслеђе Србије, нејокејна културна добра изузејној и великој значаја*, Београд, 1998; Todorović, D., *Џвари баштине: 50 година рада Републичког завода за заштиту споменика културе*, Београд, 1998; Brguljan, V., *Izvori spomeničkog prava u Jugoslaviji*, Београд, 2000; Вученовић, С., *Урбана и архитејектјонска конзервација – том 1*, Београд, 2004; Krstić, B., *Zakonodavstvo arhitektonske baštine*, Београд, 2006; *Светска баштина Србија*, Београд, 2010. М. Р. Б. – М. Н.

ЗАШТИТА СПОМЕНИКА КУЛТУРЕ (КУЛТУРНОГ ДОБРА) – чување од пропадања, оштећења, разарања, отуђења или фалсификовања, као и заштита од насилног угрожавања и растурања историјског, природног и уметничког оквира дела. Заштита уметничког дела одвија се на три нивоа, и то: законо-правни, музејско-документацијски и конзерваторско-рестаураторски ниво. Законо-правни ниво подразумева систем закона и подзаконских аката који регулишу област з. к. д. (основно у Србији: Закон о културним добрима, 1994, 2011; Закон у култури, 2009, 2016). Уметничко дело може бити непокретно, покретно и нематеријално. Правним регулативама обезбеђује се основна заштита покретног или непокретног добра за које је надлежна служба специјализоване установе препознала да има споменичка или својства културног добра,

и на основу тог увида у законском року утврдила одређено дело као такво (културно добро, споменик културе) а затим, на основу даље анализе, дефинисала дело и као предлог за вишу или највишу категорију (дело од великог или од изузетног значаја) и на крају, израдила предлог за сврставање одређеног дела на Унескову листу светске баштине. Музејско-документацијски ниво заштите уметничког дела подразумева истраживање (тржишта, приватних збирки, излагачке активности) ради откупа и формирања музејских збирки, а као културног добра подразумева евиденцију, документацију, фото-документацију, стручну и научну анализу и обраду, презентовање јавности, излагање, промовисање и публикавање у одговарајућим издањима, локалним и међународним; контрола позајмица к. д., утврђивање музејске процене финансијске вредности дела ради израде полисе осигурања од свих ризика под кровом и у транспорту. Конзерваторско-рестаураторски ниво заштите подразумева прописивање конзерваторских услова чувања и излагања дела (стабилни и дефинисани температурни и хигро услови, начин манипулација делом, врста и интензитет осветљења, ограничења и начин транспортовања дела). Потом следи анализа стања и израда елабората за конзерваторско-рестаураторске послове, те практични рад са неопходним интервенцијама, уз максималну пажњу ради очувања аутентичности и свих историјских, културних и уметничких вредности дела. Неотуђивост музејских предмета је битан вид заштите, исто као и превентивна конзервација.

Најстарију правну регулативу о заштити имала је Француска, с тим што је прва организована заштита урађена за време Наполеона, и то на римском Колосеуму, а потом и на другим средњовековним споменицима. У „експерименталној” фази заштите систематски се радило на лабораторијском усавршавању техника и технологија рада у складу са савременим развојем наука (хемија, физика, физико-хемија, биологија, микробиологија, микрофотографија, спектрографија). Идеја з. к. д. као систематског посла од државног и националног значаја везана је за дух романтизма и развоја историјске науке почетком XIX века, када се оснивају прве установе заштите и формулишу први закони. Главни заговорник рестаураторске концепције био је Виоле ле Дик, који је инсистирао на томе да се сви историјски додаци уклоне са споменика архитектуре, колико год били значајни, док је заговорник амбијенталне концепције био Вик-

тор Иго, са визијама амбијента као природним простором настанка споменика. Нова теза са концепцијом минимализма интервенција, ради очувања споменика у целини, настала је првих деценија XX века (М. Дворжак) под називом – КОНЗЕРВАЦИЈА И РЕСТАУРАЦИЈА (в.), (Беч, Централна комисија за истраживање и одржавање грађевинских споменика, 1850).

У Србији се првом организовано бригом за споменике сматра налог кнеза Милоша за попис стања свих цркава и манастира (1836) док су први већи радови изведени на цркви манастира Студенице (1839). Јован Стерија Поповић 1844. налаже забрану рушења старих градова, тврђава и других споменика. У другој половини XIX века Српско учено друштво почиње да се стара о заштити споменика културе. Михаило Валтровић је 1881. написао предлог закона о заштити од рушења и забрани продаје историјских и уметничких дела (који није усвојен у Скупштини, мада су исте године усвојени Закон о Народној библиотеци и Закон о Народном музеју). Први Закон о заштити споменика културе донет је тек 1945. На основу њега организована је централизована мрежа институција завода за з. с. к., али са регионалном надлежношћу који функционишу на основу дугорочних планова конзервације и рестаурације, а издају и периодичне стручне публикације и монографије.

ЛИТ.: Hugo, V., „Guerre aux démolisseurs”, *Revue des Deux-Mondes*, 3 (1832); Dvořák, M., *Katechismus Denkmalpflege*, Wien, 1916; Deanović, A., „Uzroci propadanja spomenika kulture i problem njihove zaštite”, *Arhitektura i urbanizam*, 5–8 (1951); Malinowski, C., *Organisation de la protection des monuments en Pologne*, Warszawa, 1964; Gob, A., Drouguet, N., *Muzeologija: istorija, razvoj i savremeni izazovi*, Beograd, 2009. Ж. Г.

ЗБИРКА – намерно сакупљен збир уметничких дела, историјских предмета, докумената, драгоцености (слика, скулптура, графике, археолошких, геолошких и нумизматичких налаза, етнографских примерака, рукописа), односно скуп ствари од вредности исте врсте које су постојале у исто или у различито време. Значење речи везује се за сабирање, прикупљање, одабирање, прибављање збира ствари. Апострофирани су сами предмети и начин њиховог сабирања. Подразумева се и први, основни део посла при стварању или настајању уметничке, музејске збирке или музеја, без обзира на то да ли је оформљује приватно лице – колекционар, аматерски, из

личних побуда, или тај задатак обавља, у оквиру свога програма рада, музејски стручњак, кустос.

Када з. формира један човек, што је најчешћи случај, она носи печат његове личности и његових материјалних и интелектуалних могућности. Све док не пређу у друштвену својину, з. су препуштене променама и стихији којима је подложна приватна својина, а у шта друштво никада нема потпуни увид. Стога се з. често јављају и још чешће нестају, а њихово настајање је тешко пратити. Тек када постану друштвено-јавне, њихова улога бива већа и значајнија.

Пошто је сабирање уметнина истовремено са њиховим настајањем и јављањем човекове жеље за поседовањем, појаве з. знатно су старијег датума од настанка музеја. Грчки назив за збирку, *θησαυρος*, који се налази у Херодотовим историјским текстовима из V века пре н. е., први пут је гласовно дешифрован, и претпоставља се да је он један од најстаријих назива. Као такав, и са истим значењем, преко Римљана је прешао у средњовековну западну Европу и у научним круговима се задржао до данас. Од грчког и латинског израза за збирку, благо, ризницу драгоцености, ризницу знања, потекла је наша реч *шрезор*.

У Сузи, у храму Иншушинаку, пронађена је з. скулптура које су опљачкане из Вавилона. То је вероватно била најстарија збирка ликовних дела изложена и приступачна јавности. Иако раскошне египатске гробнице фараона нису биле приступачне свима, као ни дворске палате месопотамских владара, ни велелепни храмови културе долине Ирда, кинеских и мексичких божанстава, нема сумње да су у њима биле сабране и похрањене најдрагоценије ризнице старог века.

На владарским и властeosким дворовима у Европи грађене су мање просторије у којима су чуване з. нарочито значајних уметнина, а називале су се кабинети. Тај назив су касније добиле јавне збирке које не изискују велике дворане за излагање (кабинет графике, нумизматички кабинет). С повећањем уметничких дела, кнежеви у Италији застакљивали су лође и ту излагали статуе и слике. Тако су постале собе за шетњу, које су у замковима у Француској (Фонтенбло) уређиване још пре 1500. године. Француска реч ГАЛЕРИЈА (в.) постала је назив за уметничку збирку слика. У почетку су у галеријама излагани и предмети примењене уметности, као и слике и скулптуре, а касније се под тим именом подразумевало искључиво излагање слика и скулптура.

Максимилијан Баварски Вителсбах у XVI веку своју познату збирку антиквитета у Минхену назвао је *антикваријум*, који је по свему личио на претрпану збирку различитих уметнина. У Бриселу је у XVIII веку поново у употреби реч из времена Перикла – ПИНАКОТЕКА (в.), која је у почетку била синоним за *Kunstkammer*, а касније је означавала искључиво колекцију слика. Адекватно томе, у оптицају је реч глиптотека, збирка радова клесаних у камену, односно збирка вајарских радова.

Настанци з. у тесној су вези са низом спољних фактора. Међу најважнијим су и општи политички услови и социјални положај колекционара. Узроци нестајања збирки су различите манипулације, интервенције и катастрофичне појаве. Настајање и нестајање је и узрочно-последични процес који се дешава истовремено на разним географским удаљеностима. Ако су у неким земљама неповољни услови за колекционарску делатност, а у другим повољни, долази до претакања уметнина. На том путу може да дође до низа негативних последица по уметничка дела али и не мора, што зависи од лица која учествују у трансакцији и од низа објективних околности.

Стварна вредност уметничких дела обично не одређује њихову продајну цену. Стога је кружење уметнина непрестано и не познаје границе. У новије време оно се контролише и донекле умањује претварањем з. у државне музеје и галерије, на које се примењују закони о заштити културних добара. Осим трговином, з. се могу формирати и поруцбинама или меценатством, које подразумева и помагање уметника и формирање уметничких целина у зависности од материјалних могућности и друштвеног положаја поручиоца. Посебну врсту з. чине поруцбине ликовних дела за политичке или пропагандне сврхе (мапе графика, меморијални центри, споменички комплекси). Породичне з. настају лаганим сакупљањем, таложењем, удајом и наслеђивањем у оквиру појединих богатијих, племићких и кнежевских породица или породица грађана, интелектуалаца и уметника. Оне су настајале током деценија, па и векова, и одраз су и израз удобности, штимунга или амбијента.

Најчешћи начин масовног и брзог приливања материјалног и уметничког богатства у неку земљу јесу ратни плен и пљачка, који су скоро редовно великих размера. Све врсте уметничког иметка, па и целе з., у ратовима прелазе од побеђеног победнику. Ако су земље победнице на вишем културном нивоу, уметничка дела се

преливају без већих оштећења. Међутим, чешћи случај је да се на уметничким делима врши одмазда непријатеља, па долази до њиховог масовног уништавања. У најбољем случају, заплена уметничка добра постају ратни трофеји. Дешавало се да и тако прибављена дела оплемењујуће делују на нове власнике, да буде у њима осећања која пре тога нису познавали. Такав ефекат постигла је грчка уметност на Римљане приликом њиховог освајања грчких територија. У новије време, капиталистичке земље изнеле су многа уметничка дела из својих колонија у Азији, Африци, Јужној Америци и из неких европских земаља. На XVIII Генералној конференцији Унескоа усвојена је Резолуција којом је начелно утврђено да се културна добра морају вратити оним земљама из којих су однета, односно одакле потичу, али око начина утврђивања њиховог порекла и начина враћања није било једнодушних мишљења. Када би се у томе успело, изменила би се целокупна културна карта света.

Посебан вид ратног плена и пљачке је сакупљање данка у уметничким предметима од окупираних и покорених народа. Данак има више значења: материјалну добит, вид политичке победе, културно обесправљивање покореног народа, као и пуњење државних сефова збиркама уметничких драгоцености. У верским ратовима и уметност плаћа најскупљу цену. Мада се чини парадоксално, више и потпуније су уништавана дела профане уметности него сакралне. Главни вихор који је сатирао црквене з. наступао је у верским ратовима, а када они протутње – настаје покајање и страх. Сујеверје има великог удела и снажна је кочница после верског расхлађења широких народних слојева. Приликом уништавања културних добара световног карактера, након првог таласа пљачке и пустошења, долази други који дуже траје, уз учешће и новог режима и народа. У први мах, културна добра се уништавају да не би подсећала на омражене претходнике на власти, а потом – да би се одузимањем и преузимањем напуштених добара на лак и јефтин начин дошло до ствари које се иначе не би имале. Најдуготрајнија развлачења и уништавања уметничких дела јесу она која чини народ у оскудици и незнању, потпомогнут небригом власти. Збирке културних добара увек су делиле судбину народа у којем су настале и у којем су чуване. Постоје битне разлике између друштва које је поручивало уметничка дела и стварало з. и оног које их је освајало и односило. Прво је у њима видело потребу, уживало и волело их, друго се њима гордило, а лако стечено

се брзо заборављало и запостављало. Збирке су живи организми када су целовите, када се налазе у амбијенту за који су поручиване, сакупљане, и у меценатском друштву.

Од друге половине XVIII века до наших дана државе помажу прерастање приватних з. у јавне и формирање великих државних музеја и галерија. О државним з. и ризницама помно се водила брига, захваљујући чему су оне, и поред свих промена током векова, остале макар фрагментарно сачуване или у писаним изворима споменуте (гробнице египатских фараона и кинеских царева, грчке ризнице поред храма, гроб Филипа Македонског, Атилино благо). Било је случајева да су владари са собом носили ризницу (Константин Велики кад је пренео престоницу у Цариград, цар Сигисмунд у време борби са Турцима). У тешким временима државне ризнице су се и распродавале (Марија Терезија продала је део царске галерије; по налогу Кромвела, распродата је збирка Чарлса I; после Октобарске револуције совјетска влада извезла је доста дела у Европу и Америку).

Узроци уништавања културних добара, како покретних тако и непокретних, могу бити и природне ерозије, стихије и непогоде – земљотреси, рад вулкана, оркански ветрови, тектонски поремећаји, клизање и слегање тла, поплаве, бујање вегетације, суше, пожари и др.

Збирке световног садржаја, као и збирке црквених предмета, могу бити формиране од слика, скулптура и предмета примењених уметности. Световни карактер огледа се, углавном, у већој разноврсности и намени.

У зависности од тога ко је сакупљао, профане з. могу бити владарске, племићке, грађанске, царске, краљевске, кнежевске, племићке, велепоседничке, односно индустријских магната, интелектуалаца, уметника и њихових породица, грађана разних занимања, радника, затим з. банака, државних установа, предузећа, као и музеја и галерија које је у целини оформило друштво. Владарске з. су по броју предмета, количини племенитог метала и по начину уметничке обраде најраскошније и најбогатије. Племићке и кнежевске з. су знатно скромније, наследне су и показатељи су високог порекла и положаја породице. Збирке богатог грађанства репрезентивног су карактера и знак утицаја и моћи. Збирке сиромашнијих грађана, интелектуалаца, радника, иако скромнијег карактера, обично су знак љубави према уметности. Њихов мањи обим и материјал мање вредности не мора да значи и нижи квалитет и ликовни значај.

У зависности од предиспозиције и интересовања колекционара, од његове културе и укуса, као и од намене з., колекционарство може бити са одређеном концепцијом и систематичношћу, з. са јединственим садржајем, у складу са идејом, замислима сакупљача, а може бити и без икаквих историјских, географских, стилских и других међусобних веза, збир најразноврснијих предмета. У првом случају, када је з. сакупљена са жељом да прикаже одређени стил, земљу, аутора, материјал или временски период развоја и даје потпунију представу одређене теме, онда је то тематска з. синтетичког или антологијског карактера. За рад на формирању тематских з. потребно је проучавање односне материје, времена, територије, различитих околности и утицаја. Стога та врста колекционарства претпоставља дуже фазе научног рада и стваралаштва, а колекционари који се упусте у тај истраживачки, сакупљачки и студијски посао, бивају врсни познаваоци теме, спремни валоризатори и селектори. У сакупљање з. без одређене концепције потребно је уложити више материјалних средстава и љубави но знања и времена. Тако су настале многе мешовите збирке. Док антологијске з. најчешће прерастају у самосталне музеје и галерије са одређеном физиономијом, мешовите з. обично улазе у састав већих музејских целина чинећи саставни део њихових уметничких фондова.

ЛИТ.: Von Holst, N., *Creators, Collectors and Connoisseurs*, London, 1967; Šulc, B., *Kolekcije i zbirke umjetničkih djela u klasičnoj antici* (magistarski rad), Zagreb, 1974; Jovanović, V., *Spomen-zbirka Pavla Beljanskog: likovna galerija specijalnog tipa* (magistarski rad), Zagreb, 1976; *Sudbina umetnina: zbirke, sakupljači i darodavci u Vojvodini*, Novi Sad, 1987. B. J. D.

ЗВАНИЧНА УМЕТНОСТ – репрезентативна дела сликарства и скулптуре настала у другој половини XIX и првој декади XX века као последица специфичне понуде и потражње у новим, постреволуционарним (1848) историјским и друштвеним околностима. Водећи патрони су држава, црква и истакнути представници буржоаске класе, док значајну улогу у представљању званичних остварења имају и уметничке академије и салони. Изложбе су одржаване у музејима, на дворовима и у приватним палатама виших грађанских кругова. Омиљене су биле историјске, митолошке и алегоријске теме које су сведочиле о високом образовању, интелектуалним преокупацијама и истанчаном укусу

наручилаца али и уметника. Дела су често била монументалних димензија. Термин з. у. подразумева и да је, по први пут као масовни феномен, паралелно постојала и незванична или алтернативна уметничка сцена. Упркос великој продукцији и завидном техничком нивоу, у оквиру з. у. налази се релативно мало имена и ремек-дела овог периода. Стилски, она углавном припадају етаблираном, позном неокласицизму, односно академизму, а мањим делом романтизму и реализму. Званична уметност је избегавала како стилске и технолошке експерименте, омиљене код импресиониста и њихових следбеника, тако и тешку, загонетну атмосферу симболизма. Овај феномен је потиснула појава AP HУBOA (в.) као последњег великог, интернационалног европског стила. Главни представници су Е. Месоније са монументалним историјским композицијама, А. Жерве са репрезентативним жанром из виших грађанских слојева, Х. фон Марес, склон митолошким и алегоријским темама прузетих из ренесансе, Ф. К. Винтерхалтер, аутор идеализованих, дворских, групних портрета великих размера, као и сер Л. Алма-Тадема са тематиком из класичне историје.

У XX веку појам з. у. практично се изједначава са идеолошком уметношћу по диктату централне власти у нацистичкој Немачкој, фашистичкој Италији и комунистичком СССР-у. Ова позна појава з. у. ретко је давала остварења већих уметничких вредности.

ЛИТ.: Barnes, A. C., *The Art in Painting*, New York, 1937; Honour, H., Fleming, J., *The Visual Arts: a History*, New York, 1999; Shiner, L., *The Invention of Art: a Cultural History*, Chicago, 2003; Honour, H., Fleming, J., *A World History of Art*, London, 2005; Gombrich, E., H., *The Story of Art*, London, 2006; Adams, L., *Art across Time*, Boston, 2007. И. Т.

ЗВЕЗДА – небеско тело које се, због свог савршеног изгледа и неописивог сјаја, од давнина доводило у везу са светлошћу која трепери у мраку као светионик, због чега се сматрало Божјим гласником, знамењем врхунске мудрости и владарске заштите, животне судбине и наде. Звезда је симбол богиња Иштар и Астарта, божанстава Јупитера и Венере (з. Даница), као и белезима Зорњаче, Вечерњаче и Северњаче (поларна з.), са којом је поистовећиван египатски фараон. Због тога су таванице египатских гробница украшаване орнаментима који приказују з. небо (гробница Ири Нуфер у Теби, 1305–1200. год. пре н. е.), означавајући бесмртност душа. У хришћанству, рођење Христа, будућег јудејског цара, обележи-



Небески свод са звездама (520–540), Равена, Маузолеј Гале Пластидије

ло је појављивање источне осмокраке з. коју су следила три мудраца или краља дошавши да му се поклоне у Витлејем. По књигама старозаветних пророка, почетак Судњег дана обележиће помрачење Сунца, Месеца и з. падалице или комете, а према Откровењу Јовановом, последњој књизи Новог завета, жену обучену у сунце, са месецом под ногама и 12 з. као венцем око главе представља Богородица, која се од епохе барока приказује као Краљица неба коју крунишу Света Тројица. Шестокрака з. била је позната као Соломонов печат или Давидов штит и симболише јудаизам, док седам з. у руци Христа означава седам дарова Светог духа. У амблематским зборницима XVII века, з. се приказује као самостални мотив, са горњим краком упереним ка врху, који представља духовну спону човека са божанским и горњим сферама. Један такав истргнути бакрорезни лист међу својим сликарским предлошцима имали су отац и син Симеон и Алексије Лазовић (збирка у Никољцу код Бијелог Поља, XIX век).

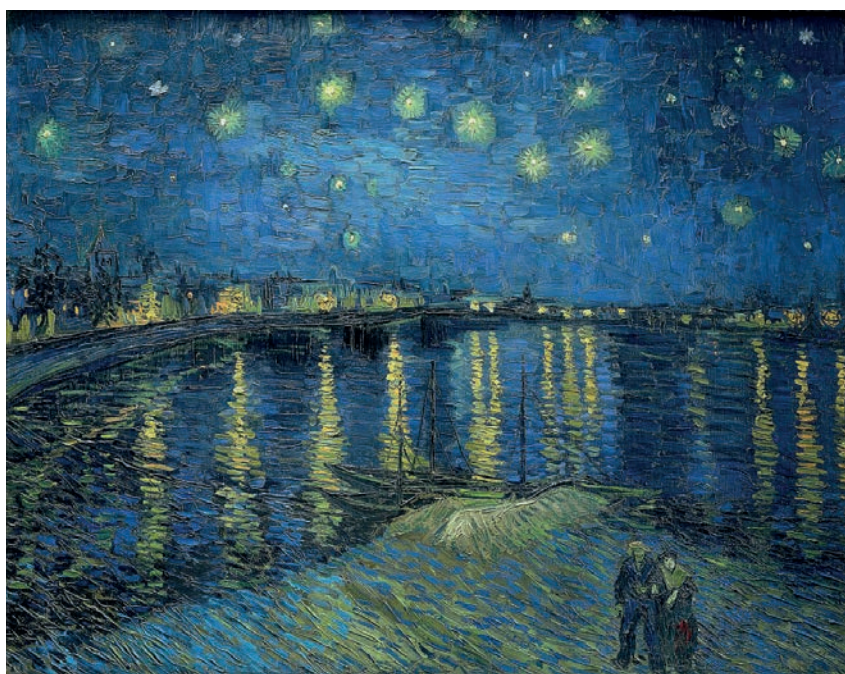
Данас се 12 златножутих звезда на плавој позадини, поређаних укрут, налази на застави Европске уније, симболишући јединство и једнакост европских народа. Звезда петокрака је све донедавно красила заставе комунистичких и социјалистичких земаља, али је и знамење исламских држава, САД и грб Сингапура. Означавајући препорођеног човека и људски микрокосмос, коришћена је и као масонско знамење. У новије време, з. се најчешће постаје у балетској и филмској уметности. Осим као ознака генералских чинова, звездица се још користи и да озна-

чи категорију хотела, с тим да њихов већи број указује на већи луксуз са којим располажу. Ова ознака у званичном наслову упућује на фусноту која овоме даје полускривено, али прецизније, допуњено и унеколико сасвим другачије значење или светло (нпр. Косово* означава да оно није самостална држава). У преносном смислу, ономе ко је рођен под срећном з. ништа више у животу није ни потребно.

Нека од антологијских дела европске историје уметности у свом саставу имају управо з. небо – Ван Гогова *Ноћ у Арлу* (1888) и свод Маузолеја Гале Пластидије у мозаику, са стилизованим з. на плавом небу (Равена, после 425). Микеланђелов овалан нацрт за трг Кампидољо из 1536, са дванаестокраком з. у средини и коњаничком статуом Марка Аурелија није реализована све до 1940. Тада је Б. Мусолини, из политичких разлога, дао да се централни градски трг попчоча у овом облику, према изворном Микеланђеловом нацрту, означивши и озваничивши Рим као центар света око којег се све окреће.

ЛИТ.: Милосављевић, Д., *Сликари Лазовићи и њихово доба: збирка из Никољца код Бијелог Поља*, Ужице – Прибој – Бијело Поље, 2000; Kamings, E. T., *Sve o simbolima*, Beograd, 2004; Biderman, H., *Rečnik simbola*, Beograd, 2004; Ševalije, Ž., Gerbran, A., *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, Novi Sad, 2004; Garden, N., Olorenšo, R., Garden, Ž., Klajn, O., *Larousse mali rečnik simbola*, Beograd, 2011; Martin, K., *Il libro dei simboli: riflessioni sulle immagini archetipiche*, Köln, 2011. Љ. С.

В. ван Гог, *Звездана ноћ над Роном* (1888), Париз, Музеј д'Орсеј



ЗВЕРИЊИ СТИЛ – особена врста орнамента и илустрација у којима се јављају различите чудовишне и фантастичне животиње, а потичу од зооморфне декорације резбарене на рубовима дрвореза у провинцијама Римског царства. Током V века јавља се у германској уметности, прво у скандинавским земљама, да би се потом раширио јужније, на подручја која су насељавали Германи, све до Италије Лангобарда на југу и англосаксонске Енглеске на западу. Постепено, са рубова или јасно дефинисаних поља заузима све веће површине, најчешће на украсним предметима од метала. Мотиви животиња, који су постајали све апстрактнији, схематских облика без детаља, убрзо су повезани са мотивом преплета, да би се потом с њим и стопили, створивши тако фантастични зверињи преплет. Стилизоване животињске форме, карактеристичне за англо-ирску илуминацију (VII–IX век), утицале су на декорацију каролиншких рукописа, посебно оних франачко-саксонске групе. У њој се јавља зверињи преплет, али много чешће иницијали и различите врсте преплета који се само завршавају животињским главама.

Зверињи стил карактеристичан је за романичку уметност XII века. Јавља се у иницијалима илуминираних рукописа и у скулптури, најчешће на капителима манастирских клаустара. Чине га гротескна и чудовишна бића, хибридне и дивље животиње, често у комбинацији са биљним мо-

тивима, као и борба човека и звери (*Айолоија Светиој Бернара од Клервоа*, 1125; капители бенедиктинских клаустара раног XII века у јужној Француској и северној Шпанији – Моасак, Тулуз, Силос, Рипољ и Свети Михаило у Кукси), који доводе у питање сврху тог најзагонетнијег жанра у уметности приказаног на капителима клаустара. Капители клауистра манастира Светог Михаила у Кукси, на падинама Пиринеја у јужној Француској (1130), најбоље илуструју текст Светог Бернара, будући да на њима нема библијских и хагиографских циклуса, већ само представа чудовишних и хибридних звери, дивљих животиња и световних забава. Први истраживачи романичке уметности сматрали су их чисто профаним и декоративним мотивима. На основу посебне струје монашке мисли са краја XI и почетка XII века, дошло се до закључка да су могле имати поучну улогу за монахе, те да су због тога могле бити приказане на истакнутим местима, у иницијалима рукописа и у клауистрима манастира. Њихове теме засноване су на БЕСТИЈАРИЈУМИМА (в.), псалмима, расправама о моралу и монашким описима снова и привиђења. Илустровани бестијарији, веома раширени у монашким центрима XII и XIII века, представљали су алегорије људског морала. У делима монаха са краја XI и почетка XII века, који су сматрали да тело представља одраз стања душе, чудовишна и гротескна бића повезивана су са духовном изобличеношћу. Представљали су уобичајене примере телесне деформације, жеља и привиђења који су узнемиравали машту монашке заједнице.

Најстарији грчки рукопис са зверињим и, уопште, зооморфним иницијалима, сматра се грчки превод *Дијалога њаје Григорија I* (Ватиканска библиотека). Рукопис је вероватно настао у Риму око 800. године, а иницијали су инспирисани западним узорима, јер су звериње главе приказане на крајевима ИНИЦИЈАЛА (в.). Исти тип зверињег иницијала јавља се у најстаријем сачуваном византијском рукопису *Књије о Јову* (Ватиканска библиотека) из прве половине IX века, насталог у време када фигуративни иницијали још увек нису били заступљени у византијским рукописима. Главе змајева, којима се завршава слово А, доводе се у везу са византијским поимањем природе Сатане и њених дела у причи о Јову. У *Беседама Григорија Назијанског* (Париз, Национална библиотека, 879–883), иако се не јављају зверињи иницијали, задржан је исти тип иницијала у којем птице представљају завршетке иницијала, а не део самог слова као на зооморфним иницијалима у потоњим византијским рукописима.



Иницијал с представом
Вазнесења Христовој,
Дројов сакраментар
(844–855), Париз,
Национална библиотека

Зверињи стил карактеристичан је и за ране словенске рукописе. У њима се не јавља зверињи преплет као на северу, већ појединачне представе уплетених фантастичних животиња и звери у иницијалима и ређе на ЗАСТАВИЦАМА (в.). Зверињих иницијала има и у *Мирослављевом јеванђељу* (Београд, Народни музеј, крај XII века) и *Вукановом јеванђељу* (Санкт Петербург, Национална библиотека, почетак XIII века). Посебно је био заступљен у XIII веку. У *Београдском јаримејнику* (Београд, Народна библиотека) јављају се иницијали у виду фантастичних животиња, змија са пасјим и вучијим главама и у виду преплета са животињама или птицама. У српским рукописима најчешће су разни делови животиња, нарочито главе, комбиновани са геометријским и биљним орнаментом. В. и ТЕРАТОЛОШКИ ОРНАМЕНТ.

ЛИТ.: Dodwell, C. R., *The Canterbury School of Illumination 1066–1200*, Cambridge, 1954; Guilmain, J., „Zoomorphic Decoration and the Problem of the Sources of Mozarabic Illumination”, *Speculum*, 35/1 (1960); Schapiro, M., „The Bowman and the Bird on the Ruthwell Cross and Other Works: The Interpretation of Secular Themes in Early Mediaeval Religious Art”, *The Art Bulletin*, 45/4 (1963); Schapiro, M., „On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art”, Schapiro, M., *Romanesque Art*, London, 1977; Alexander, J. J. G., *Insular Manuscripts, 6th to 9th Century*, London, 1978; Cahn, W., *Romanesque Bible Illumination*, Ithaca, 1982; Максимовић, Ј., *Српске средњовековне минијатуре*, Београд, 1983; Cahn, W., *Romanesque manuscripts: the Twelfth Century II*, London, 1996; Brubaker, L., „The Introduction of Painted Initials in Byzantium”, *Scriptorium*, 45 (1991); Dale, T. E. A., „Monsters, Corporeal Deformities, and Phantasms in the Cloister of St-Michel-de-Cuxa”, *The Art Bulletin*, 83/3 (2001); Maayan-Fanar, E., „Interpreting Genesis: A Note on Artistic Invention and the Byzantine Illuminated Letter”, *Zograf*, 34 (2010). В. Б.

ЗВОНИК – здање у чијем се највишем делу налазе ЗВОНА (в.). Могао је бити саграђен на прочељу цркве или над припратом, док су неки з. чинили део келијског здања. Грађен је и као самостално здање у непосредној близини цркве. Био је ликовно обележје значаја неке цркве. Доприносио је монументалнијем изгледу грађевине, а имао је и практичну намену. Могао је да буде и архитектонски мотив, који је одговарао укусу или потреби поручиоца, такође и симбол врховне црквене власти или знамење победе и витештва.



Звоник, Венеција, црква Светог Марка

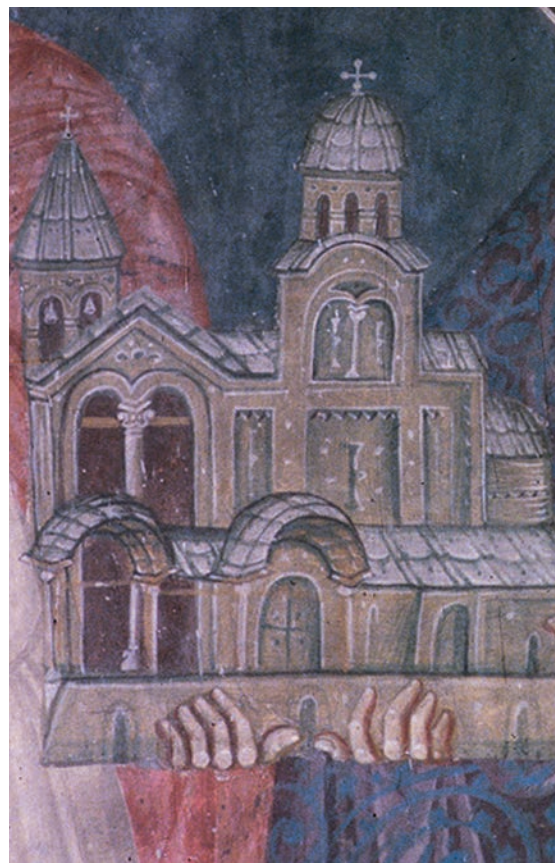
Није познато када је почела употреба звона у хришћанском свету нити када су она добила место у кулама. Литургијска употреба металних предмета чији су звуци оглашавали службу почиње на Западу од V или VII века. У исто време граде се и КУЛЕ (в.) уз цркве, али је спорно да ли су то били звоници. Помиње их Гргур Турски 585. године, а њихову примену почетком VII века званично је утемељио папа Сабиније. На Истоку, звона су до IX века у богослужењу употребљавана клепала. Млетачки дужд Орсо II послао је у другој половини IX века у Цариград дванаест црквених звона и од тада почиње њихово коришћење на хришћанском истоку. Њихова употреба била је толико велика после 1204. да их писци касновизантијског раздобља често помињу. О пореклу з. и употреби звона у науци постоје опречна мишљења. Један з. на прочељу цркве у српској средини се први пут јавља на цркви Светог Михаила у Стону, а постаје честа појава у доба Немањића. Уз задужбине Стефана Немање и његове браће зидана су обично по два звоника, па има претпоставки да су двојне куле у то време представљале обележје владарских цркава. Како су, за разлику од хришћана, муслимани имали другачији однос према звонави звона, њихова употреба је након пада византијске престонице и хришћанских држава на Балкану забрањена. Од ове забране Турци су

одустали тек 1856. У првој половини XVII века бронзана и бакарна звона била су веома ретка у Грчкој, изузев у забаченим варошима, смештеним ван главних саобраћајница, где хришћани нису били у непосреднијем додиру са Турцима. У извештају Пола Рикоа (1678) наводи се да је употреба црквених звона била забрањена широм Османског царства, изузимајући Молдавију, Влашку и Свету Гору. На з. се често налазио сат. Први јавни часовник у Француској је увео Карло V 1370. године, а потом је наредио црквама да и оне поставе јавне часовнике. Истовремено се јављају часовници у Енглеској и Холандији, а у Шпанији се срећу тек 1400. У приморским градовима источног Јадрана израђивали су их мајстори из Италије, Француске и Немачке.

ЛИТ.: Петровић, Ђ., „Први јавни сат и први часовничари у Дубровнику у XIV веку”, *Зборник музеја примењене уметности*, 13 (1969); Кандић, О., „Куле-звоници уз српске цркве XII–XIV века”, *Зборник за ликовне уметности Мајице српске*, 14 (1978); Радић, Р., „Хиландарска звона су утихнула 1491. године: прилог историји Свете Горе у XV веку”, *Осам векова Хиландара*, Београд, 2000; Чанак-Медић, М., „Двојне куле на pročелу цркава Немањиног доба”, *Стефан Немања – Симеон Мироточиви: историја и иредање*, Београд, 2000. Б. Г.

ЗВОНО – удубљен шупљи предмет израђен од метала, најчешће бронзе, који производи јасан тон приликом ударца. У доба Старог завета и првим вековима хришћанства з. нису коришћена. У западној Цркви се пракса њихове употребе проширила између IV и IX века, у источној између IX и XII века. У почетку нису имала стално место, већ

Камбоџанска звона



Звоник, детаљ модела храма у рукама архиепископа Данила II (око 1335), Пећ, црква Богородице Одигитрије

су качена унутар храмова, купола и кула, а касније постају део посебних грађевина – ЗВОНИКА (в.). У складу са типиком и врстом богослужења (литургија, јутарња и вечерња служба, опело), постоји неколико видова звоњења: празнични, недељни, посведневни, посни. Најстарија датирана црквена з. потичу из XI века (Сан Бенедето ин Пишинула у Риму, 1069). Практика обележавања з. натписима и именима мајстора постаје опште прихваћена од XII века. У српској средини најстарији приказ црквених з. налази се у XIV столећу, на сликаном моделу цркве у рукама архиепископа Данила II, са фреске у Богородичиној цркви у Пећи (око 1335). Према сведочењу Даниловог биографа, почетком XIV века и у Србији су израђивана з. за српске цркве у Приморју. У Врањини на Скадарском језеру налазило се з. из 1306. године. Најстарија сачувана црквена з. са српкословенским натписима датирају из XV века. Налазе се у ризници Пећке патријаршије и Народном музеју у Београду (1432, дар властелина Родопа цркви у Бањи код Рудника у Дреници – са представом Светог Николе и Богородице Хвостанској – са представом Богомајке), Дечанима и Чачку (1454, дело Радоја звонара).

ЛИТ.: Петковић, В. Р., Родоп из Дренице, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, VII, 1–2 (1927); Станојевић, С., „Била, клепапа и звона код нас”, *Глас СКА, СЛП* (1933); Бура, Н., *Звона кроз историју*, Београд, 2005. М. Мај.

ЗГРАДА – врста грађевине намењене боравку у унутрашњем простору, заштићена од спољашњих утицаја континуалним омотачем који чине зидови и кров. Састоји се из носећих елемената и преграда са отворима. Мање-више је трајног карактера, материјални је резултат архитектонске делатности, али може настати и мимо ње. Попут заклона, и з. има примарну сврху да пружи склониште. Најједноставнији облици з., у виду разне врсте колиба, подижу се још од каменог доба. Типологије з. се формирају према њиховој намени, обликовним карактеристикама, конструкцији, материјалу и величини.

Данас се з. дефинише као веће здање сложене структуре. Првобитно значење појма упућивало је на лепшење глине на костур од плетеног шибља, односно подизање од иловаче или глине, а не од чврстог материјала или камена. Б. Ман.

ЗГРАФИТО (итал. *sraffignare* – гребати, урезивати) – техника која се примењује у декорисању керамике и зидних површина. Пореклом из Персије, з. се користио у декорисању керамике у Византији у XIII веку. Врхунац своје популарности као зидне технике з. достиже у Италији током XV века. То је рељеф састављен од два различито обојена слоја материјала (непечена глина – керамика, малтер – зид). На доњи слој материјала поставља се горњи, у различитој боји. Након просушивања, у горњи слој се угребе цртеж и у површинама скида, откривајући тако доњи слој. В. Л.

ЗЕЛЕНА – налази се између плаве и жуте боје видљивог дела спектра. У зависности од пигмента, разликује се више врста ове боје.

Вердигрис зелена ($\text{Cu}(\text{OH})_2 \cdot (\text{CH}_3\text{COO})_2 \cdot 5 \text{H}_2\text{O}$) бакарни је ацетат, светле, плавичасто зелене обојености, непостојан. Познат још у античком периоду, коришћен у средњем веку, бароку и ренесанси, овај пигмент се добијао излагањем бакарних плоча парама винског сирћета у затвореним посудама. Зелена скрама која је настајала током процеса стругана је са плоча и млевена у фини прах. Била је у употреби све до XIX века, када је престала да се користи због отровности и непостојаности. У савременом сликарству се користе постојане, вештачке замене.

Емералд или Швајнфуртска зелена ($3 \text{Cu}(\text{AsO}_2)_2 \cdot \text{Cu}(\text{CH}_3\text{COO})_2$) бакарни је арсен-ацетат, први пут произведен 1814. у Швајнфурту (Немачка). Добија се обрадом вердигиса (бакарни ацетат) са винском киселином и белим арсеником. Јединствене боје, али отрован и веома непостојан према светлости, топлоти и киселинама, мало постојанији према алкалијама. У додиру са бојама које садрже сумпор (кадмијум жута, вермилион, ултрамарин) реагује хемијски и прелази у тамнобраон боју. Под дејством влаге, развија се токсични гас арсин. Године 1900. престала је производња ове боје због токсичности.

Зелена земља је природни земљани пигмент, мешавина силиката гвожђа, магнезијума, алуминијума и калијума са глином или песком. Постојан, делимично растворљив у киселинама и алкалијама. Познат од давнина, идентификован у Помпејима и Дура Еуропусу, незаменљив у средњовековном сликарству за подсликавање инкарната. Ружичасти и црвенкасти тонови коже, постављени директно на белу подлогу, стварају ефекат препланулости. Постављањем на подлогу од зелене земље, бивају неутралиса-



Ф. В. Муди, *Зграфито* на фасади Музеја Алберта и Викторије (1872), Лондон

ни, стварајући природан изглед. Највећа налазишта су у Монте Балду код Вероне, Италија, као и у Енглеској, Француској и на Кипру.

Кадмијум зелена је вештачки минерални пигмент, мешавина хром-хидроксида и кадмијум жуте. Поседује сва својства пигмената од којих је састављена.

Малахиј зелена ($\text{Cu}_2\text{CO}_3(\text{OH})_2$), базни бакар-карбонат, природни је, неоргански пигмент, полудраги камен малахит. Непостојан према киселинама, мења тон у зависности од везива. У акварелу је светлог тона, док помешан са ланеним уљем постаје тамнији. Ископан у Енглеској 1800. год. пре н. е, у Египту је коришћен у зидном сликарству за сликање „Поља малахита”, староегипатске верзија Раја и вечног живота.

Фталацијан зелена је вештачки пигмент плаве код које је већина атома угљеника замењена хлором. Снажно негативно наелектрисање хлора утиче на распоред електрона у структури фталацијана, мењајући апсорпцију светлости. Веома стабилан пигмент, отпоран на киселине и алкалије, топлоту и УВ зрачење. Нерастворљив је и слабе покривне моћи.

Хром-хидроксид зелена ($\text{Cr}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$), названа ВИРИДИЈАН, у природи се налази у руди есколаит. Њена лабораторијска производња почиње у XIX веку. Добија се жарењем калијумовог бихромата са борном киселином или пржењем амонијум-фосфата са натријум-бихроматом уз додавање воде. Изузетно постојан пигмент, отпоран у свим срединама, користи се у свим техникама сликања. У случају удисања, може да изазове иритацију дисајних органа.

Хром-оксид зелена (Cr_2O_3) неоргански је пигмент који се добија жарењем натријум-бихромата са сумпором. Постојан, делимично растворљив у киселинама, добре је покривне моћи, и применљив у свим сликарским поступцима. *В. Л.*

ЗЕЛЕНА АРХИТЕКТУРА – системски приступ планирању и пројектовању архитектонских објеката ради заштите здравља и животне средине и ублажавања ефеката климатских промена; архитектонски објекат било које намене са минималним штетним еколошким утицајима. У појам з. а. уграђени су појмови *вернакуларна архитектура, соларна архитектура, биоклиматска архитектура, енергетски ефикасна архитектура, здрава архитектура, eco-tech, рециклажна архитектура*, а од почетка XXI века и *(климатски) прилагодљива архитектура*. Зелена архитектура део је ширег концепта *одрживе архитектуре* која доприноси свеукуп-

ном одрживом развоју и, поред еколошких, узима у озбир и разматрање социо-економских питања.

Зелена архитектура настаје већ у праисторији (куће Лепенског Вира), када јасно указује на човекову тежњу ка што бољем прилагођавању условима места на којем се, применом локално доступних материјала и техника, гради објекат. Ради повезаности са могућностима и ограничењима локације, традиционална или вернакуларна з. а. је све до појаве модерне архитектуре задржала карактер локалне или регионалне архитектуре. Неколико најзначајнијих представника архитектуре XX века – Ф. Л. Рајт, А. Алто и, делимично, Ле Корбизје својим делима и ставовима о поштовању природе утемељили су савремено значење појма з. а. које је, током седамдесетих, осамдесетих и деведесетих година XX века, надограђивано новим научним сазнањима о коначности природних ресурса и загађењу животне средине, а од почетка XXI века и обимним сазнањима о промени климе. Еколошка исправност није непроменљив већ еволутиван, усложњавајући и у сваком случају потребан квалитет савремене архитектуре.

Еколошки исправан (зелени) архитектонски објекат штедљиво користи благодати природе (енергију, воду, сировине, земљиште), начињен је од еколошки исправних грађевинских материјала, не штети људском здрављу и минимално загађује окружење. Еколошка исправност уочљива је у свим фазама животног циклуса објекта, од планирања и пројектовања, преко припреме за грађење, грађења, употребе и одржавања, до разградње, са пратећом рециклажом или поновном употребом компоненти или обнове након истека века употребе.

Планирање и пројектовање зеленог архитектонског објекта, умногоме различитог од конвенционалног, засновано је на формирању система састављеног од пасивних и активних механизма, специфичног физичког оквира и здраве и комфорне унутрашње средине. Рад система зеленог објекта, потпомогнут рачунарским системом, представља паметан зелени архитектонски објекат. Пасивни механизми у систему зеленог објекта (пасивно грејање, расхлађивање, рециклажа воде или озелењавање омотача) настају као директан архитектонски одговор на постојеће услове у локалном окружењу, а активирају се природним путем. Поред пасивних, и активни механизми у систему зеленог објекта учествују у одржавању комфора у унутрашњој средини, при чему или сами генеришу

електричну или топлотну енергију, користећи локално доступне изворе (систем соларних колектора, геотермалне пумпе), или рекуперирају отпадну топлотну енергију. Физички оквир зеленог објекта карактеришу специфичности у погледу примене еколошки исправних материјала, носеће структуре, омотача, унутрашње завршне обраде, инсталација, машина, уређаја, опреме, намештаја и примене посебних, наменских елемената. Здрава и комфорна унутрашња средина зеленог објекта одликује се специфичностима у погледу архитектонске организације, уведеним зонирањем простора и његовом флексибилном и рационалном расподелом.

Еколошка исправност објекта се, у фази планирања и пројектовања, утврђује проценом понашања током свих каснијих фаза животног циклуса коришћењем доступних метода за вредновање и степеновање еколошке исправности; процењени квалитет потврђује се након изградње, када се издају и сертификати као коначни докази еколошке исправности. У свету се за процену квалитета зелених објеката и њихову сертификацију данас највише користе модели *LEED* (САД), *BREEAM* (В. Британија), *DGNB* (Немачка) и *CASBEE* (Јапан).

ЛИТ.: Пуцар М., Пајевић М., Јовановић-Поповић М., *Биоклимајско њланирање и ѡројекѡвање: урбанистѡички ѡараметѡри*, Београд, 1994; Wines, J., *Green Architecture*, Koln, 2000; Пуцар М., *Биоклимајска архѡитектѡура: засѡакљени ѡросѡјори и ѡасивни соларни системѡи*, Београд, 2006; Косановић, С., *Еколошки исправне зѡраде: увод у ѡланирање и ѡројекѡвање*, Београд, 2009. С. К.

ЗЕЛЕНО – визуелни осет који изазивају сватлосне осцилације које се одбијају од неке површине, а чија је таласна дужина од 500 до 570 милимикрона. Састављена од плаве и жуте, неба и земље, з. је мистична боја сједињавања, свежине, мира и окрепљења. За Кандинског, апсолутно зелена боја је „најмирнија боја која постоји, али која после одмора делује досадно, као слике насликане у зеленим хармонијама”. За Оскара Вајлда, преференција зелене боје указује „на посебно култивисаног човека”, док је Ван Гог зеленом и црвеном бојом изражавао „најстрашније људске страсти” (*Писмо брајѡу Теу*, 8. јун 1888).

Будући да је у старом Египту з. било симбол стварања, плодности, космичког реда, васкрсења, благодестања, као и победе над болешћу и злим дусима, приписивало се богу Птаху, богињи Маат и Озирису, па су се њоме често бојила



Фреска из Ливијине куће, детаљ (око 20. год. пре н. е.), Рим, Национални музеј

њихова лица. Зелена боја је у Грчкој и Риму била атрибут Афродите и Венере, богиња пролећа, обиља и вртова, али и свеопште обнове, означавајући крај зиме и будући нову љубав, наду, снагу и задовољство. С друге стране, з. боја је као ознака освете приписивана египатском богу Тоту и римском Меркуру. Судећи по сликама у Помпејима и Херкулануму, чини се да су антички сликари више користили зелену боју од савремених уметника, не рачунајући импресионисте.

Хришћани су замишљали да светитељи бораве у вечно зеленом Рајском врту, али се ђаво, аждаје и змије, због зла које доносе, али и испуњености пакошћу и завишћу, обично приказују зелених очију и боје коже. Почевши од крсташких ратова, зелени крст је симбол помоћи и неге. Христово непосредно окружење са престолом начињено је од јасписа и сарда, од којег се пружа дуга зелена као смарагд (Отк. 4, 3). У исламу з. означава боју огртача пророка Мухамеда, па отуда симболише Рај, спознају и спасење. Ал Хадир звани Хиср, божје провиђење у облику зеленог човека који се изненада појављује али и нестаје, заштитник је путника и морепловаца и помаже да се у пустињи пронађе оаза са водом, али и утекне од велике олује. Због

велике духовности и светости з., нити ове боје се изузетно ретко уткивају у ћилиме, како се по њој не би газило.

Пошто је зелено боја која обнавља, замишља се да је женска, младалачка и едипална. Зелено је боја правде, отворености, контакта, судбине, али то је и окултна боја, боја алхемије, злотворне моћи. Крв у смарагдно зеленој посуди, Светом гралу, узима се као симбол тајне над тајнама. Зелено често асоцира на нешто што је незрело и незрело, сирово, наивно, мучно и непријатно. Зелена боја има најширу лепену значења. Повећана употреба зелене боје примећена је код уздржане, повучене и дисциплиноване деце која прикривају своје емоције, али која су у суштини задовољна собом и верују у себе. Као и жута, и зелена боја је у средњем веку, због непостојаности пигмената од којих је добијана, довођена у везу са случајем, изазивањем судбине, коцкањем и ризиком, али са варљивошћу љубавних осећања и устрепталошћу младалачке чежње. Крајем средњег века, она у западној Европи постаје заштитна боја трудних жена (Ј. ван Ајк, *Портрети Арнолфинијевих*, 1434, Лондон, Национална галерија). Због повезивања са несталношћу, превртљивошћу и склоношћу ка издајству, негативне библијске личности су то-



А. Дирер, *Свиудуја аџосџола*, цртеж оловком и кредом на зеленом папиру (1508), Берлин, Кабинет графике



П. Веронезе, *Лукрецијино самоубиство*, детаљ (око 1583), Беч, Уметничко-историјски музеј

ком средњег века приказиване у жуто-зеленој одећи (Јуда, Каин, Кајафа, Далила). Од XIV века до данас (Тулуз-Лотрек, Шиле, Матис, Бекман) у хаљинама ове боје приказују се особе огрезле у лажи, похлепи и блуду, а после XVI столећа из Венеције се шири обичај застирања коцкарских столова зеленом чојом, као симболом новца који се игром превртљиве судбине и среће лако губи или добија. Обезвређивање зелене боје траје све до друге половине XVIII века, када јој се, као боји природе, у грађанском романтизму враћа достојанство. До њене поновне ревалоризације долази током друге половине XIX века, када она почиње да оличава не само природу него и слободу.

Од зелених ПИГМЕНАТА (в.) најраспрострањенији су зелена земља, малахит и вердигрис. Византијски и позновизантијски сликари су зелену боју користили за подсликавање инкарната, по чему су и данас препознатљиви. У *Мирослављевом јеванђељу* (крај XII века) делови минијатура изведени зеленом бојом, због оксидације бакра, на неким местима на пергаменту су разливени, док су на другим и после осам векова остали постојани. Бронзане статуе и кровови неко време по постављању, услед атмосферичности, патинирају и позелене али су њима заштићене од даљих штетних утицаја. За разлику од сивила градског загађења, з. је данас знак буђења еколошке свести и боја здраве хране, природе и човекове околине.

ЛИТ.: Gerbran, A., Ševalije, Ž., *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, Novi Sad, 2004; Biderman, H., *Rečnik*



Минијатура из Мирослављевој јеванђеља (крај XII века),
Београд, Народни музеј

simbola, Beograd, 2004; Stivens, E., *Arijadnino klupko: vodič kroz simbole čovečanstva*, Novi Sad 2005; Радосављевић, В., *Техника старог њи-сма и минијатури*, Београд, 2007; Garden, N., Olorenšo, R., Garden, Ž., Klajn, O., *Larousse mali rečnik simbola*, Beograd, 2010; Хамваш, Б., „Вордсворт или филозофија зеленог”, *Историја и ајокалијса*, Београд, 2010; Martin, K., *Il libro dei simboli: riflessioni sulla immagini archetipiche*, Köln, 2011; Pasturo, M., *Zelena: istorija jedne boje*, Beograd, 2015. В. П. – Љ. С.

ЗЕМУНИЦА – простор или просторија издубљена у земљи, у лесу, мекшем седиментном камену, пешчанику, подешен за становање, боравак или оставу. У зависности од конфигурације терена, према типу, з. може, бити потпуно укопана или полуукопана у тло. Према настанку и намени, разликује се: првобитна праисторијска човекова кућа; простор ране културне намене, гробнице и светилишта; ендемична насеља; принудно склониште у доба ратова; сезонски или привремен смештај; оставе; склониште за војнике и смештај војне команде на фронту у време ратних операција; најсавременији архитектонски концепти, еколошки и комфорни – самоодрживи и соларни објекти стамбене и друге намене.

Прве з., из доба неолита, код нас су везане за старчевачку и винчанску културу. Археолошка ископавања систематски спроведена (1955) на локалитету Стари Сланкамен, на дубини од око 3,7 m, потврдила су постојање најранијих стамбених з. из бронзаног доба, као и њихову континуалну насељеност све до краја средњег века, кроз неколико sukcesивних надслојавања.

У другој од *Десет књига о Архитектури* (16–13. год. пре н. е.), Витрувије наводи да становници Фригије, немајући довољно дрвене грађе услед недостатка шума, бирају за своје станиште природне узвисине посред којих копају јарке, пробијају путеве и размичу земљу. Ту су укопавали станове, над њима везивали коље, и тако добијали пирамиде или купе, које су потом прекривали трстиком, растињем и шибљем, да би затим на све то нагрнули што више земље, добијајући куће зими врло топле, а лети врло хладне.

Током XVII века, у доњем Срему и палешкој (обреновачкој) Посавини, постојала су специфична з. насеља на речној тераси, алувијалној равни или по вишим теренима. У посавској и подунавској Србији било је насеља полуукопаних з., тако да се над земљом виде само издужени двоводни кровови са димњацима, донекле откривених забатних калканских троугаоних зидова са малим отворима-прозорима.

Данашње модерне з. резултат су потребе минимизирања утрошка енергије, постизања енергетске ефикасности. У основи новијег повратка з. јесте конципирање стамбеног простора који ничим не нарушава природу, будући да је осмишљен у складу с природним ритмовима и процесима, што је чини готово неприметном у околном пејзажу, штитећи унутрашњост једновремено од електромагнетних зрачења, буке и вибрација. Поседна погодност модерних з. је могућност спуштања приступних путева и ближег спољног уређења на ниво улаза, тако да се у унутрашњости објекта добија довољна количина природног светла и осунчања, као и релаксиран укупан амбијентални утисак и спољна и изнутра.

ЛИТ.: Максимовић, Б., *Урбанизам у Србији*, Београд, 1962; Гарашанин, М., *Праисторија на илу Србије*, Београд, 1973; Forman, R., Godron, M., *Landscape ecology*, New York, 1986; Utudjian, E., *Architecture et urbanisme souterrains*, Paris, 1996; Турчић, С., *Насеља Срема: топографске карактеристике*, Нови Сад, 2001; Bonnard, J.-Y., Guenaff, D., *Souterrains de la Grande Guerre*, Noyon, 2007. А. М.

ЗЕН УМЕТНОСТ – у Јапану, традиционално испољавање зен будизма у више уметничких родова, од поезије и музике, преко ритуалних покрета налик на плес, до пејзажне или вртне архитектуре. Једноставност израза, у складу са духовним стремљењима и основним начелима зена, условила је да се у сликарству оно изражава веома сведено и концентрисано, као калиграфија. Бокусеки (траг туша) у зенга стилу (зен-монаси) одликује се изражајним потезима и апстракцијом, који одражавају чисто стање ума. Пуна свесност у спреси са спонтаношћу постиже се на делу тако што се свака линија повлачи у току једног удисаја или издисаја.

Најчешћи и обавезно минималистички зен-мотив у сликарству је круг који симболизује просветљење, снагу, универзум и празнину истовремено. Енсо се изводи у једном, што бржем, слободном потезу, на најтањој хартији, и не сме се дотеривати. Када је отворен, он симболизује тежњу и развој ка савршенству а када је затворен, означава остварено савршенство. У строгом смислу, енсо и није уметничко дело, већ специфична духовна вежба коју је најбоље изводити једном дневно.

Енсо је чест мотив у традиционалној зен-калиграфији Хицузендо (траг зена четкицом), коју је у првој половини XX века основао Јокојама Тенкеи као „праксу да се помоћу четкице открије првобитно Ја”. Често се користе широка четкица и туш на новинској хартији. Калиграф обично слика стојећи тако да четкица прати и довршава покрет читавог тела. Тиме се обезбеђује да дело не буде производ свести, већ „феномен самог живота”, проистекао из стања „не-ума” када мисли, осећања и очекивања више немају никакву улогу.

За з. у. се везује и тзв. „Дарума лутка”, шупља и готово округла, моделована према Бодидарми, оснивачу зена. Брагато лице представља Дхарму, а стил украшавања зависи од школе којој уметник припада. Дарума лутка није играчка, већ се у Јапану традиционално сматра талисманом, те се поклања пријатељима као симбол охрабрења.

ЛИТ.: Lee, S., *Istorija umetnosti: Daleki istok – od kamenog doba do kraja XVIII veka*, Beograd, 1972; *Oriental Art: a Handbook of Styles and Forms*, London – Boston, 1979; Stanley Baker, J., *Japanese Art*, London, 1984; Bushell, R., *The Art of Netsuke Carving*, Weatherhill, 2002; Fahr-Becker, G., *Japanese prints*, Köln, 2002; Devidé, V., *Japan*, Zagreb, 2006; Marković, Lj., Jović, M., *Istorija civilizacije Japana: od početaka do perioda Nara*,

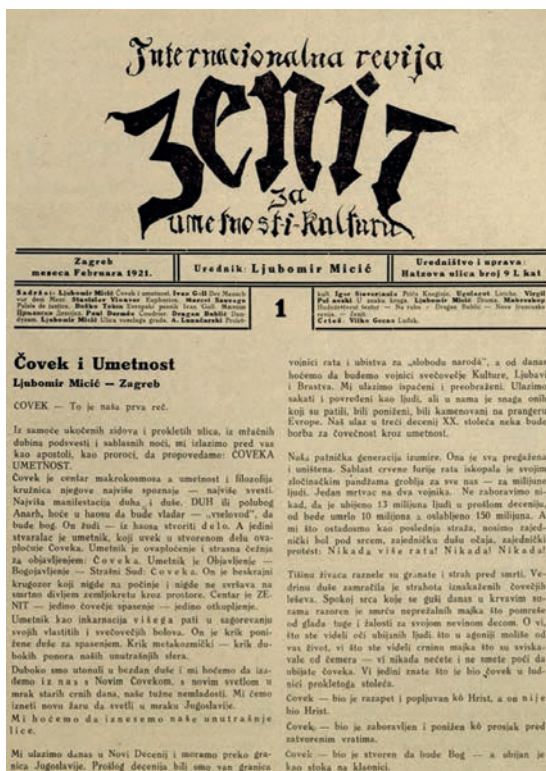
Beograd, 2008; Noda, R., *Made in Japan*, Wien, 2009; Мешчерјаков, А., *Књижа јайанских симбола; књижа јайанских обичаја*, Београд, 2010; Фенолоза, Е., *Од Амидиној раја до илуијајућеи свеиша: јайанска уметносii по иериодима*, Београд, 2011. И. Т.

ЗЕНИТ – интернационална ревија за уметност која је од 1921–26. године излазила у Загребу и Београду. Њен покретач и главни уредник био је Љубомир Мицић, књижевник и творац ЗЕНИТИЗМА (в.), једног од најрадикалнијих покрета југословенске авангарде. Конципиран као идејна платформа зенитизма и упориште деловања његових носилаца, сарадника и симпатизера из земље и иностранства, часопис је функционисао као пропагандно гласило авангарде. Загребачки период (1921–23) одликовала је редовност излагања – једном месечно (до 24. броја), док је београдску фазу (1924–26) обележило неуједначен и успорен ритам публикавања честим променама формата и функције часописа услед финансијских и организационих проблема, који су превазилажени спајањем више бројева у једну часописну целину.

Специфичност часописа у односу на инострану авангардна гласила активна током треће деценије XX века испољавала су се и на идејном и на формалном плану. Изворног програма, заснованог на афирмацији и експанзији запостављених националних култура Балкана на европској уметничкој сцени, а по концепцији супротстављен монополистичким позицијама западне Европе у домену културе, З. је истовремено био и националан и интернационалан. Суштину његове програмске платформе чинила је идеја стварања нове, уједињене Европе, у којој би све расне, класне, националне, културолошке, језичке и друге разлике међу људима биле легитимне. Пионирска у том погледу, она је била прихватљива великом броју прогресивних интелектуалаца и уметника како из Југославије, тако и из удаљенијих крајева света. Иако је уредничка позиција континуирано припадала искључиво Мицићу, интернационални карактер З. видео се како у саставу редакције тако и на језичком и тематском плану. То потврђује активно учешће француско-немачког књижевника Ивана Гола у иницијалном конципирању часописа (8. до 13. број) под програмским геслом „Исток–Запад”, потом ангажовање Еренбурга и Ел Лисицког у обликовању садржаја и форме двоброја посвећеног руској авангарди, као и чињеница да су књижевни радови и критичко-теоријски прило-

зи домаћих и иностраних сарадника у рубрици „Макроскоп” објављивани у изворном облику, на језицима на којима су писани (српскохрватски, руски, француски, немачки, италијански, чешки, фламански, енглески, есперанто). Поред зенитистичких манифеста, декларација и прогласа, илустрованих уметничким делима која су конвенирала идеологији зенитизма, у З. су публиковани и програмски текстови других авангардних покрета (футуризам, дадаизам, конструктивизам, неопластицизам, пуризам), критичко-теоријски, књижевни и ликовни прилози преузети из скоро свих центара авангарде. Највећи број текстуралних и ликовних прилога настао је специјално за З., одакле су преузимани и објављивани у другим ликовним гласилима. У З. су публиковани и прилози добијени разменом са другим европским авангардним часописима тога времена (*Der Sturm, Die Aktion, Merz, Веуџ, L'Esprit Nouveau, Manomètre, ABC, Noi, Het Overzicht, De Stijl, Les 7 Arts, Mécano, Blok, Disk, MA, Contemporanul, Пламѡкъ*). Осим полижанровских и интермедијалних дела, радикалних остварења књижевне и ликовне уметности европског и ваневропског порекла, у З. су били заступљени и прилози посвећени актуелним питањима из области архитектуре, позоришта, варијетеа, музике, филма, примењене уметности, моде, али и масовним медијима, научно-технолошким изумима и социо-политичким темама.

Током постојања часописа, померања садржајних тежишта редовно су била праћена релевантним променама у форми. *Зенић* је имао неколико развојних етапа, које су се манифестовале у његовој програмској оријентацији, композиционој структури, графичком дизајну, типографским решењима, рекламном материјалу и илустративним прилозима, сеизмички праћећи актуелна збивања и трендове на светској уметничкој сцени. У иницијалној фази јасно дефинисане програмске концепције није било, али је обликовање првих бројева садржински и формално било засновано на доминантно експресионистичкој матрици. Она се огледа у ауторефлексивности и социјално обојеној ангажованости садржаја, као и ликовним прилозима (Геџан, Петров, Шагал, Шиле, Хенкл, Фројденау, Ван Хемскерк). Утицај експресионизма видљив је и у решењу заглавља, комбиновању неоготичких, латиничних са ћириличним словима у називу часописа. Часопис бр. 5 из јуна 1921, у којем је објављен Голов *Zenitistisches Manifest (Манифест зенићизма, на немачком)*, и истовремена свеска бр. 1 Библиотеке *Зенић*, са објављеним *Мани-*



Човек и Уметност

Ljubomir Micić — Zagreb

ЧОВЕК — То је наша прва реџ.

Из самог акоедних зидова и проклетих улица, из ефемерних добуна подвођети и сабластних ноћи, ми излазимо пред вас као апостол, као пророк, да проповедамо: ЧОВЕКА УМЕТНОСТ.

Човек је центар макрокосмоса а уметност је философија крајница његове највише спознаје — највише светлости. Највише манифестација духа, а дух је пошлог Анарх, боје у хаосу да буде владар — „вештовод”, да буде бог. Он јуди — из хаоса стврти дјело. А једини стваралач је уметник, који увек у створеном делу остварује Човека. Уметник је остваритељ и ствараоца који се објављује Човека. Уметник је Објављивање — Страхот Суд: Човека. Он је бескрајни круговит који није ни постоје и није ни остварива, на своме дјелом земљокрета кроз постоје. Центар је ЗЕНИТ — једино човеке спасење — једино откупљење.

Уметник као икарнација витега пут у загоревање својих властитих и свећених бодова. Он је крив постојење духа за спасење. Крик метакозмички — крик дабожих понора наших унутрашњих остра.

Дубоко смо устали и бежан дале и ми ћемо да изађемо из нас у Новин Човеком, а новим страћом у марк старх овић дана, наше тајне несладости. Ми ћемо измет нову јару да светли у мраку Југославије.

Ми ћемо да изнесемо наше унутрашње лице.

Ми излазимо данас у Нови Децениј и морасмо преко граница Југославије. Протог деценија били смо ван граница

војници рата и убиства за „слобода народа”, а од данас ћемо да будемо војници свећевоје Кulture, Лихави и Браства. Ми излазимо испућени и преобратени. Улазимо сакати и поврћени као људи, али у нама је снага оних који су патили, били понижени, били каменовани на прагмату Европе. Наш слат а трети децениј XX. столеца наша буде борба за Човеком кроз уметност.

Наша патителка генерација измрине. Она је сва предаћана и уништена. Саблат црвене харје рата ископаја је својим злонамерним пандџама гробља за све нас — за милионе људи. Један мртваци на два војника. Не заборавамо ниједног, да је убијено 13 милиона људи у протом деценији, од бече умрло 10 милиона а ослабљено 150 милиона. А ми сто отадоасмо као последња стража, носимо заједнички бод под срцем, заједничку дјулу ослја, заједнички протест: Никада више рата! Никада! Никада!

Титими живца разнеће су гранате и страх пред смрти. Ведрим дате замрзла је страхота измакалених Човеких бодова. Спојед срца коле се гати данас у крвавом мрзана разорена је смрћу непрећалних маља сто понорече од глада туге и жалости за својом невином децом. О ви, што сте видели очи објављених људи што у агонији молите од свог брвот, ви што сте видели црвине маљке што се свикавале од џемара — ви никада нећете и на смеће поћи да убијете Човека. Ви једини знате што је био Јовек у Јудници проклетог штедја.

Човек — био је расплет и попућан кћ Христ, а он није био Христ.

Човек — био је забораваљен и понижан кћ пројак пред затвореним вратима.

Човек — био је створен да буде Бог — а убијан је као стока на кланици.

фестом зенићизма, који потписују Мицић, Гол и Бошко Токин, представили су З. не само као алманах неформалне групе, већ као озбиљно форумско гласило зенитизма. Током 1921/22. године настало је још неколико програмских текстова од суштинског значаја за дефинисање идеологије зенитизма: *Човек и уметности* (Мицић), *Манифест дадаизма* (Драган Алексић), *Реч као њочело* (Гол), *Дух зенићизма, Савремено ново и слућено сликарство, Човек и уметности, Зенић-манифест* (Мицић). У ликовној опреми часописа доминирају репродукције дела кубистичке и посткубистичке поетике (Глез, Сирваж, Шаршун, Гринхоф, Делоне, Пикасо, Форетић Вис, Задкин), експресивне апстракције (Кандински, Бијелић, Петров), дадаистичких социјално ангажованих радова (Грос, Шлихтер, Хаузер, Бронистерт) и интермедијалних експеримената (Швитерс). Визуелни идентитет часописа почињао је на изражајним средствима и графичким решењима прожетим елементима кубизма, футуризма и дадаизма, који су се манифестовали у геометризваном заглављу са дијагонално постављеним називом часописа, начину дељења речи, фонтовима, типографским и графичким знацима у функцији апострофирања нове програмске концепције. Међутим, Мицићево инсистирање на јединственој зенитистичкој оријентацији и кохерентности покрета, али и неспремност појединих стваралаца да прикла-

њање програму претпоставе афирмацији сопствених поетика, убрзо су довели до осипања. Већ крајем 1921. године поједини београдски сарадници (Токин, Браун, Петров, Винавер, Црњански, Петровић, Матић), иступајући као група *Alpha*, објављују у загребачком часопису *Kritika* (бр. 11–12) проглас којим су обзнанили напуштање 3. и авангардног курса. После периода плодне сарадње са Алексићем 1921/22. у Прагу, Пољански прекида контакте са њим и покреће у Загребу антидадаистички часопис *Дага-јок* (1922). Разлаз са домаћим сарадницима, али и Голом, Мицић и Пољански настоје да надокнаде успостављањем директних контаката са ствараоцима исте или сличне оријентације у Немачкој. Као стециште уметника немачке и руске авангарде, Берлин је био централно место њихове активности везане за промоцију 3. и афирмацију зенитизма. Значило је то заокрет ка конструктивизму и радикалнијем формалном експерименту, који је остварен у вертикално постављеном заглављу часописа са динамично распоређеним нумеричким ознакама, графичким и типографским знацима, али и већим простором за илустрацију на насловној страни (од бр. 11). Плакатски број *Zenitismus* (Минхен, 14. јул 1922), на немачком језику, претходи је тзв. „Немачкој свесци” (бр. 16). Затим је штампано ванредно издање часописа у новинском формату под називом *Зенић-дневник* (23. септембар 1922). Са овом својеврсном хроником зенитистичких акција и прилога намењених агитацији,



Љубомир Мицић,
фотографија (1924)

часопис добија изразито пропагандни карактер. Врхунац сарадње са руским уметницима из Берлина представља тзв. „Руска свеска” *Зенића*. Избор прилога у овом двоброју (17–18. децембар 1922) одражавао је програмске и уметничке ставове носилаца руског конструктивизма Еренбурга и Лисицког, који је, у складу са својим ПРОУН пројектима, дизајнирао насловну страну са прочишћеним, укрштеним решењем заглавља часописа. Овај двоброј нудио је релевантан и један од најранијих приказа иновативних појава у руској књижевности, позоришту, музици, филму и ликовним уметностима, почев од передвижњика и предреволюционарног кубофутуризма (Ларионов, Гончарова, Розанова), преко супрематизма (Маљевич), до конструктивизма (Лисицки, Архипенко, Габо, Родченко, Татлин). Двоброј 19–20. афирмише идеје колективног стваралаштва, производне уметности и конструктивизма отелотворене у делима представника мађарске авангарде, пре свега Мохол-Нађа и Кашака. Крајње неуобичајено конципиран био је 21. број, који се у целини састојао од програма зенитистичке вечерње одржане у Загребу (1923). Са мајским, 24. бројем (1923), у којем је Мицићева полемика са представником политичког естаблишмента Стјепаном Радићем и његовим схватањем европејства прерасла у критику хрватске културе у целини, а посебно њених званичних носилаца и прихваћених величина, као што је био Мирослав Крлежа, завршена је загребачка фаза *Зенића*. Услед опште нетрпељивости средине, полицијских прогона и цензурисања зенитистичког гласила и издања, Мицић је био приморан да напусти Загреб.

Премештање редакције у Београд било је праћено финансијско-организационим проблемима везаним за издавање часописа. Упркос томе, међународни аспект 3. био је у том тренутку на врхунцу. Фебруара 1924. године изашао је 25. број насловљен *Во имја зенићизма*. Као каталог предстојеће *Зенићове међународне изложбе нове уметности* (са одштампаном улазницом), представљао је у то време иновативну часописну форму. Специфичност овог броја огледала се и у графичком решењу заглавља са називом часописа постављеним хоризонтално и вертикално, ћириличним и латиничним словима, фонта сличног курзиву. Нова програмска оријентација зенитизма ка синтези уметности и живота, као и различитих уметничких медија, стилова и жанрова, манифестовала се у тематици часописних прилога у осмоброју (26–33), који је имао форму календара, нови логотип

и смелији графички дизајн. Осим Мицићевог манифеста *Зенићозофија или енергетика сиваралачкој зенићизма*, у њему су представљене авангардне тенденције у Холандији (Де Стијл) и Немачкој (Баухаус), праћене идејно кореспондентним репродукцијама графика Петерса, Тајгеа, Лозовика, Беренса-Хангелера, као и Клекових АРБОС радова, рекламано-плакатских и колажних дела (*Рекламе, Плакаће, Зенићизам, Во имја зенићизма* – коаутор Мицић). Каснији бројеви доносе драгоцене теоријске прилоге о апстрактном сликарству (Кандински) и модерној архитектури (Гропијус, Петерс), илустроване остварењима Петерса, Лоса, Менделсона, Ван Дузбурга, као и Клековим архитектонским нацртима (*Зенићеум I, Зенићеум II, Вила Зенић 1924/25*), који су остали на идејној равни. Петогодишњици 3. био је посвећен 38. број, за који су многи домаћи и инострани сарадници послали посебне прилоге, честитке и уметничке радове (пастели Вјере Билер *Зенић и Пет 10 година Зенића* 1926). У *Манифесту варварима духа и мисли на свим континентима* Мицић сумира кључне идеје зенићистичке идеологије, а у мемоарском тексту *Филм једној књижевној њокреји и једне духовне револуције* врши рекапитулацију петогодишњег рада часописа и историзацију покрета. Генерално, синтетичка фаза 3. протекла је у знаку Мицићеве паролe „Исток против Запада” и била је обележена снажним идејним утицајем књижевне и уметничке левице, као и прихватањем извесних елемената надреалистичке стратегије пропагандне и политичке борбе, тј. примени документарног материјала (писма, паролe, памфлети, леци, фотографије, каламбури, полемике, судски списи) у илустративне сврхе. Током 1926. године већ се осећао замор у формалном и у концепцијском погледу, број сарадника часописа био је драматично смањен, а делокруг рада сужен, те Мицић у једном од завршних текстова (*Лејенда о ’мрљвом њокреји’ или између зенићизма и анићизенићизма*) одговара на примедбе бројних опонената покрета. После забране мартовског 39. броја, у којем се Мицић на сатиричан начин обрачунава са политиком Николе Пашића, објављујући документа са судских процеса вођених против њега, децембра 1926. уследила је забрана 43. броја због текста *Зенићизам кроз њризму марксизма* аутора др М. Расинова (вероватно Мицић), након које је часопис дефинитивно престао да излази. Осуђен на затворску казну због оптужби за ширење комунистичке пропаганде и угрожавање државног поретка, Мицић је емигрирао у Француску.

Упркос свим каснијим настојањима, није успео да поново покрене часопис и обнови зенићистички покрет.

ЛИТ.: „Zenit, internacionalna revija za novu umetnost”, Zagreb/Beograd, 1921. do 1926; Micić, Lj., Goll, I., Tokin B., *Manifest Zenitizma*, „Biblioteka Zenit” br. 1, Zagreb 1921.; Golubović, V., Subotić, I., *Zenit i avangarda '20-ih godina*, Beograd, 1983; *Зенић 1921–1926*, Београд, 2008. В. К.

ЗЕНИТИЗАМ – међународни авангардни покрет, чији су настанак и деловање везани за Загреб (1921–23) и Београд (1924–26). Његов *spiritus movens* био је српски књижевник Љубомир Мицић, који покреће и издаје часопис *Зенић* и Библиотеку *Зенић*, формира Галерију *Зенић* и организује изложбене, едукативне, пропагандне акције и манифестације ради афирмације з. идеологије и поетике.

Осмишљен почетком треће деценије XX века као реакција на ларпурлартистичку и идеолошки неутралну грађанску уметност, з. се уклапао у проблемски дискурс авангардне епохе, али је имао специфичне путеве развоја и деловања. Био је то уметнички покрет експерименталног карактера, који је настао као покушај да се на маргинама средњоевропског и балканског подручја конституише нова, аутентична и друштвено ангажована уметност. Најважнији текстови којима су током 1921/22. године дефинисани програм и суштина з. јесу: *Манифест зенићизма*, који потписују Мицић, Гол и Токин, *Голов Зенићистички манифест*, Мицићев чланак *Савремено ново и слуђено сликарство*, програмски текстови *Човек и уметност*, *Дух*

М. С. Петров, *Зенићу у њочаси*, линорез (1921), Београд, Народни музеј



зенићима и Зенић-манифесту. У основи з. идеологије био је човек, балкански „Барбарогеније”, као изворни носилац пансловенског идентитета и уметничког варварства, односно субверзије доминантних социокултурних и естетичких концепата на којима је почивала буржоаска уметност, али и бунта против тезе о културном приоритету Западне Европе у односу на друге крајеве света. Циљеви з. покрета били су деконструкција традиционалног система вредности на којем је вековима почивала западноевропска цивилизација, а еманципација, културна и уметничка, Балкана, као и балканизација Европе. Антагонистички настројен према традицији и идеолошки обојен, з. је одражавао све сложености и контрадикције датог историјског тренутка – интернационализам и антиевропејство, панславизам и национализам, бољшевизам и троцкизам, Исток и Запад. Полемичност и nihilistiчки однос не само према етаблираној уметности и култури, већ и затеченим приликама у европском друштву уопште, дали су овом покрету особине „контраговора”, ангажоване уметности и неке врсте политичке авангарде. Иако проистекао из резигнације и песимистичког погледа на свет, који су у годинама током и после Првог светског рата прожимали скоро све уметничке дисциплине, з. покрет био је утемељен на активизму, револуционарном заносу,

идејама дисконтинуитета, хуманистичког препорода, алтруизма, егалитаризма и пацифизма. Мада примарно ослоњена на балканоцентричну матрицу, утемељену на примитивним и архаичним културама и моделима мишљења и репрезентације, идејним и снажним манифестацијама Истока против Запада, реч је о уметности која је у својим остварењима сажимала и елаборирала тада актуелне принципе авангарде – иновација, инвенција, експеримент, асоцијација, парадокс, „стилски номадизам”. Сублимирањем искустава експресионизма, кубизма, футуризма, дадаизма, надреализма, конструктивизма и апстракције, настала је специфична балканска формула авангарде која је, захваљујући свом синкретичком карактеру, могла да апсорбује мноштво различитих, индивидуалних и у основи иновативних поетика. Она је својим аутентичним програмом и оригиналном уметничком праксом, заснованом на конвенционалним и новим визуелним и масовним медијима, правовремено и равноправно са другим авангардним покретима у свету понудила одговоре на горућа питања епохе. Уверени у потенцијале човека и превратничку моћ уметности да мењају друштво и створе бољи и праведнији свет, снажну подршку и креативни допринос з. иницијално су дали многи југословенски и светски интелектуалци и уметници прогресивних схватања и авангардног усмерења, пре свих Мицићева супруга Анушка (Нина Нај) и брат Бранко Ве Пољански. Сарадници су им били домаћи ликовни, књижевни, позоришни, филмски и музички ствараоци, као што су: Јо Клек (Јосип Сајсел), Геџан, Форетић Вис, Вјера Билер, Алексић, Микац, Јутронић, Штолцер Славенски, Петров, Бијелић, Токин, Р. Петровић, Црњански, Винавер и Матић, који су деловали као неформална група. Интернационални карактер и космополитски дух у з. покрет уносе Гол, Делоне, Кандински, Шагал, Архипенко, Еренбург, Ел Лисицки, Татлин, Родченко, Маљевич, Маринети, Лозовик, Ван Дузбург, Петерс, Мајер, Гропијус, Мохољ-Нађ, Кашак, Тајге и многи други.

Стратегија деловања главног идеолога з. и његових најближих сарадника имала је више аспеката – издаваштво, милитантна критика, агитација и пропаганда, јавна иступања, промоције и презентације, едукација публице, колекционарство, а одвијала се без подршке и изван официјелног „система уметности”. У часопису ЗЕНИТ (в.) публиковани су манифести и критичко-теоријски прилози о скоро свим уметничким дисциплинама и актуелним културним збивањима, полижан-



М. С. Петров, *Ритам*,
линорез (1921), Београд,
Народни музеј

ровски прозни и поетски прилози, хронике з. активности, те репродуковани ликовни радови који су представљали визуелну демонстрацију з. идеологије у програмским текстовима и прогласима. У фокусу су били и кључни феномени, тенденције и личности светске авангарде, почев од лирске апстракције Кандинског до геометризованих тенденција и конструктивистичких праваца (пуризам, неопластицизам, Баухаус, продукционизам, функционализам), који су својим иновативним моделима и стратегијама уметничког мишљења, изражавања и деловања систематски поткопавали доминантне естетичке конвенције и постојеће границе између уметничких медија. Тако је *Зенић* сваке године фебруарском свеском подсећао на почетке италијанског футуризма, а октобарском обележавао руски Октобар. Паралелно, у оквиру едиције Библиотека *Зенић*, штампана су дела Мицића, Пољанског и Микца. Ослањајући се на решења кубофутуризма, конструктивизма, супрематизма и Баухауса, Мицић, Пољански и Клек креирали су визуелни идентитет з. издања (плакат, летак, реклама). Посебан вид јавног деловања и уметничког испољавања з. чиниле су рекламано-пропагандне јавне акције, предавања и позоришне представе експерименталног карактера (адаптације дела Мицића, Пољанског, Гола и Маринетија), у извођењу чланова загребачке групе *Тревелери* (Сајсел, Херјанић, Пилар, Меглер, Шен, Сомборски, Крањчевић, браћа Плавшићи), са циљем да се публика испровоцира, запрепасти и шокира. У оквиру таквих наступа, антагонизам према доминантним конвенцијама, малограђанском менталитету и укусу изражаван је кроз полемички жаргон, вербални експеримент, метафорички, гротескни или апсурдан текст и гест. Захваљујући Пољанском, ове акције су током 1925. и 1926. године преточене у идеолошко-политички обојене демонстрације (против Маринетија и Алфреда Кера у Паризу и против Тагореа у Београду, 1926). Подстакнут идејом да домаћу средину еманципује и укључи у модернизацијске токове уметности, Мицић је у Загребу 1922. започео, а у Београду 1924. наставио формирање *Зенић међународне галерије нове уметности* са делима авангардних уметника из Русије, Француске, Југославије, Немачке, Холандије, Мађарске, Чехословачке, Данске, САД и других земаља, која је била доступна јавности у просторијама редакције. Дела из ове збирке (углавном добијена на поклон, ређе купљена) одражавала су основну оријентацију з. ка прогресивним, експерименталним и иновацијским токовима уметности тог времена. Развојне етапе з. обележили су ра-



Ј. Бијелић, *Борба дана и ноћи*, уље на платну (1921), Београд, Музеј савремене уметности

дови Петрова, Клека, Кандинског, Архипенка и Татлина. Прву, експресионистичку фазу прожете елементима дадаизма, кубизма и футуризма, репрезентују дрворези и линорезе Михаила С. Петрова на граници апстракције, рађени специјално за *Зенић*. Каснији цртежи портрета Пољанског и Мицића, указују да је и након периода интензивне сарадње Петров остао у контакту са вођама з. покрета. Парадигму з. сликарства синтетичке фазе представљају аутентична дела Клека, која је Мицић назвао АРБОС (скраћеница од АРтија-БОја-Слика, у преводу са немачког термина РАРАМА – *PAPier-FARben-MAlerei*). Ове радове одликују чиста геометријска форма, нова просторна организација, јасна хроматска решења и изразита аутореференцијалност. Такође, радио је плакате, колаже и фото-монтаже, архитектонске нацрте, скице за сценографију и костиме з. позоришне представе, те графички дизајн корица, типографску опрему, *ex-libris* и илустрације з. издања. Реч је о интермедијалним радовима проистеклим из експеримената са елементима различитих, постојећих и нових видова уметничког испољавања (сликарство, графика, цртеж, филм, плакат, фотографија, реклама) и колажно-монтажним оперативним поступцима. Њихова наративна потка углавном је везана за урбане просторе и неретко је прожета хумором и иронијом. Као водећи експонент з., Клек је заступао покрет на међународним изложбама авангарде одржаним у Београду, Букурешту, Билефелду (1924) и Москви (1926). Захваљујући теоријским

списима и уметничким радовима Кандинског (*Orange* и *Violet*, 1923), принципи уметности апстракције експресионистичког усмерења постали су окосница з. програма и ликовне продукције, посебно дела Петрова (*Композиција*, 1922) и Јована Бијелића (*Борба дана и ноћи* и *Апстрактни њредео*). Архипенкове интермедиијалне творевине, тзв. „скулпто-сlike”, засноване на синтези кубистичких и конструктивистичких елемената, те повезивању медија сликарства и скулптуре, као и други радови, битно су утицали на артикулацију з. концепта скулптуре, нарочито у примени нових материјала, распореда маса у простору, кинетичности и немиметичности. Због тога Мицић овом уметнику посвећује посебну публикацију – албум *Архипенко – Нова њласѝика*. По својој инвентивној концепцији, динамичној конструкцији заснованој на геометријској логици, те предвиђеној примени неуметничких материјала и мултифункционалности, Таглинови контрарељефи и нарочито *Нацрт за Сѝоменик Трећој инѝтернационали* представљали су визуелни симбол Руске револуције и конструктивистички архетип. Као оличење највиших технолошких достигнућа и комуникацијских могућности савремене цивилизације, овај рад добио је важно место у Мицићевим програмским делима и текстовима (*Шими на ѝродљу Лаѝинске чеѝврѝи* и *Каѝеѝорички имѝератив зениѝистичке ѝесничке школе*) и више пута је репродукован у з. издањима (*Зениѝ* бр. 11 и 17–18), као и на плакату за *Велику зениѝистичку вечерњу* одржану у Загребу 1923. Идеје Татљина биле су пресудне за преоријентацију з. уметности ка конструктивистичком изразу.

Априла 1924. године, у београдској Музичкој школи „Станковић” одржана је *Зениѝова међународна изложба нове уметности*, на којој је било приказано преко сто радова најзначајнијих уметничких личности тог времена из дванаест земаља. Југославију су заступали Билер, Форетић, Геѝан, Клек, Петров и Пољански; Русију – Кандински, Архипенко, Лисицки, Гринхоф, Шаршун и Задкин; Француску – Делоне и Глез; Мађарску – Међеш и Мохољи-Нађ; Немачку – Беренс-Хангелер и Фројденау; Белгију – Петерс; Холандију – Вилинк; Данску – Хансен; Бугарску – Балсамацијева, Бојаѝијев и Качулев; Италију – вероватно Паладини и Прампolini, САД – Лозовик; Швајцарску – Кле. Мицић је штампао каталог, организовао з. курсеве, стручна вођења публице кроз изложбу, држао предавања и осмислио пратећи пропагандни програм. Иако ова изложба није имала великог одјека у локалној средини, захваљујући њој, као и изложби *Савре-*

мени ѝариски мајѝѝори, коју је Пољански организовао под покровитељством Друштва пријатеља уметности „Цвијета Зузорић” у Београду (1926) и Загребу (1927), Галерија *Зениѝ* обогатењена је многим вредним примерцима. Након учешћа југословенских з. на *Изложби револуционарне уметности Зайада* у Москви и забране 43. броја *Зениѝа*, после 1926. з. покрет се угасио. Због оптужби за ширење комунистичке пропаганде и угрожавања државног поретка, Мицић напушта Београд и одлази у Париз. Упркос настојањима да у француској престоници настави са з. активностима, у том периоду (1927–36) углавном објављује романе на француском језику и, на позив Делака, заступа авангардни часопис *Танк*, а своју колекцију употпуњава делима водећих личности словеначког конструктивизма (Август и Теа Чернигој, Степанчич). У Југославију се враћа 1936, остајући до краја живота доследан идејама з., делује самостално и на маргини уметничких збивања. Оригинални примерци часописа и издања *Зениѝа*, књижевна и ликовна заоставштина з. чувају се у Народној библиотеци Србије и Народном музеју Србије у Београду.

ЛИТ.: Golubović, V., Subotić, I., *Zenit i avangarda '20-ih godina*, Beograd, 1983; *Zenit 1921–1926*, Beograd, 2008. В. К.

ЗЕЦ (КУНИЋ) – изразито лунарна животиња, повезана са свим Месечевим божанствима, симболизмом непрекидне обнове живота, младости, плодности, али и неумерености, претеривања, вечите будности, велике брзине, расипања, куквичлука и стидљивости. У симболизму Астека и Кинеза з. представља Месец. За америчке Индијанце Велики зец, Манебуш, отелотворује везу са врховним божанством Манитуом и сматра се оним који мења животињску природу у људску. У Египту зец представља почетак, зору, а поједине његове црте приписују се Озирису и Тоту. У Кини симболише женски јин принцип, дуговечност и четврта је од 12 зодијачких животиња. Ако је бео, представља божанство, ако је црвен – добру срећу, мир и напредак, а ако је црн – успешну владавину. У таоизму з. који, попут месеца, умире да би се поново родио, постаје онај ко справља напитање бесмртности и приказује се како поред стабла смокве дробити штапиће цимета у авану. У Бурми је предак лунарне династије. У будизму представља симбол потпуног жртвовања, с обзиром на то да је понудио себе гладном Буди тако што је сам скочио у ватру. Зец је амблем тевтонске богиње Иштар,



Зечеви са таписерије *Дама и једнорог* (XV век), Париз, Музеј Клини

а пошто је у тесној вези са Месецом, представља поновно рођење, али и обману, лукавост, интуицију, парадокс и „светлост у тами”.

Будући нејак, з. у хришћанству представља симбол беспомоћног човека који своје спасење очекује од Христа. Веровање да репродукује ватру партеногенезом довело га је у симболичку везу са Богородичиним безгрешним зачећем. Зећ је симбол плодности и пожуде. Приказан у канцама орла, он симболизује побеђене страсти. Када се бели з. нађе поред Богородице, означава тријумф чедности и честитости над појудом. Средњовековна представа витеза кога јури з. симбол је кукавичлука. Ношење зечје коже у неким приликама представља понизност пред Светим Духом, док приказивање три зеца у кругу, који се међусобно додирују ушима, такође указује на Свету Тројицу, али и неумитно брзо пролажење времена. Зечја глава и шапа користиле су се против урока, пошто се з. сматрао помоћником и пријатељем вештица. За Јевреје је з. симбол забрањеног и нечистог, али и једне од четири животиње мудрије од мудраца. Користећи старе оријенталне мотиве, енглески дизајнер В. Морис крајем XIX века на својим нацртима за простирке и таписерије често користи зеца. У друштву са псом (вуком), пауном или њиховим међусобним сучељавањем у сценама из лова, он симболише изложеност душе свакодневним опасностима, ранама и патњама, али и потреби да их превазиђе и избегне.

На десном делу архиволте западног студентског портала (око 1200. године) з. је представљен у вучјим чељустима у сцени у којој јеретик

успева да се домогне безазленог и лакомисленог верника. Композиција је део програма студентичке пластике унутар главне теме борбе добра и зла, односно искушења хришћанских душа ради њиховог коначног спасења.

ЛИТ.: Biderman, H., *Rečnik simbola*, Beograd, 2004; Kamings, E. T., *Sve o simbolima*, Beograd, 2004; Gerbran, A., Ševalije, Ž., *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, Novi Sad, 2004; Гура, А., *Симболика животиња у словенској народној традицији*, Београд, 2005; Богосављевић, Н., *Симболика уредства на средњовековној илустрацији код Срба*, Цетиње, 2010; Garden, N., Olorenšo, R., Garden, Ž., Klajn, O., *Larousse mali rečnik simbola*, Beograd, 2011; Martin, K., *Il libro dei simboli: riflessioni sulle immagini archetipiche*, Köln, 2011. В. Ч. – Љ. С.

ЗЗИП (Заједница за истраживање простора) – неформална институција уметника и теоретичара уметности основана 1982. у Београду. ЗЗИП је усмерен на теоријско истраживање статуса и функција говора и писма, односно дискурса у визуелним уметностима. Истраживања су експлицитно публикована публикацијом *Ментални простор*, семинарима и изложбама. Рад заједнице су координирали З. Белић-В., Д. Ђурић и М. Шуваковић, а у раду су учествовали Н. Петровић, М. Радојичић и М. Погачник. Са ЗЗИП-ом су сарађивали уметници (М. Мандић, Лазаров Миодраг Пасху, Р. Лонг, Х. Фултон, Л. Вајнер, А. Денис), филозофи и теоретичари (М. Потрч, Н. Мишчевић, Р. Кордић, Х. Пецолд, В. Божичевић, З. Оталора).

ЗЗИП није група уметника, већ је заснован аналогно концепту института. Сарадници су предлагали пројекте које су заједнички или самостално решавали. Прве две године заједница је конституисала концепт „теорије уметника”. Преиспитиван је теоријски рад уметника у визуелним уметностима XX века. Након савладане прве фазе, истраживано је сложено поље деловања теоријских дискурса – филозофије, науке и митологије у пракси и теорији уметности. Паралелно су истраживани интуитивно-контемплативни поступци увида у уметничко дело (Белић, Погачник, Ђурић, Петровић) и аналитичко-семиотичке методе и интерпретације парадигме уметности (Белић, Шуваковић, Радојичић). Истраживана су подручја теорије уметника односа уметности XX века и културе Истока, аналитичке филозофије и лакановске психоанализе и феноменологије уметности.

ЛИТ.: *Mentalni prostor*, 1–4, 1982–1987; *Žak Lakan i teorija umetnosti*, Novi Sad, 1987; *Kunstlergruppen Zeigen/ Gruppenkunstwerke*, Kassel, 1987; Šuvaković, M., *Scene jezika*, I–II, Beograd, 1989. М. Ш.

ЗИГУРАТ (асир. *ziququratu* – врх, врхунац) – назив за тип сакралне грађевине или храм настао у древној Месопотамији, уочи IV мил. у градовима-државама Ур, Урук, Лагаш, Гирсу, Суза и Вавилон. У облику зарубљене пирамиде, подигнути на степенастим терасама по строго геометријским правилима, и досежући висине од 13 m (Урук) и 16 m (Ур), з. су са својим окружењем доминирали сумерским градом. Систем степеница и рампи у смеру супротном казальки на сату, завијао се око брежуљака све до врха, где је био улаз у храм, и то на његовој дужој страни, што је архитектонска карактеристика месопотамских храмова. Дебели зидови храма, са густо распоређеним потпорњима, окруживали су *целу* (средишњу дворану), у којој је био смештен степенести олтар, док је уз два дужа зида било више мањих просторија, које су градиле тројну основу. Систем степеништа омогућавао је пењање са једног нивоа на други до самог врха. Број тераса је варирао, па за Вавилонску кулу Херодот наводи да је имала седам тераса међусобно повезаних трокраким степеништем. Под утицајем поднебља и климе доминантни материјал је била опека од блата (ћерпич), прављена од глине прикупљане на посебним местима, а зидови су обрађивани битуменом или је употребљавана глеђосана опека, док је унутрашњост малтерисана. Употреба опеке определила је ово градитељство на примену лука, свода и купола, кориштење боја, рељефних камених стела и бојене глеђосане опеке. Зигурати су деловали као планине, које су за Сумерце имале посебно значење, јер су симболизовале генеративну моћ земље, а њихова главна богиња је била Господарица Планина.

Најзначајнији међу сачуваним з. су остаци Белог храма на зигурату у Уруку, посвећен богу Ану (око 3500–3000. год. пре н. е.), и Велики зигурат краља Урнамуга у Уру (око 2100. год. пре н. е.), чији моћан изглед наглашавају масивни контрафори. Набукодонсор II (604–562. год. пре н. е.) сматра се градитељем библијске Вавилонске куле (висине 90 m, са седам тераса), која је постала симбол охолости.

ЛИТ.: Crawford, H., *The Architecture of Iraq in the Third Millenium B.C.*, Copenhagen, 1977; Amiet, P., *Art of the Ancient Near East*, New York, 1980; Lloyd, S., *The Architecture of Mesopotamia: from the Old Stone Age to the Persian Conquest*, New York, 1984; Frankfort, H., *The Art and Architecture of the Ancient Orient*, New Haven, 1997. М. В. Л.

ЗИД (ИЗОДОМНИ ВЕЗ) (грч. *ἴσος* – једнак, раван, исти и *δῶμος* – дом, стан, кућа, зграда) – каменни зид или вез зидова од камена, код којег су крупни блокови постављени у правилне, хоризонталне редове једнаке висине. Усавршен је и највише примењиван у античкој грчкој архитектури класичног доба.

О изодомном везу (*opus isodomum*) писали су Витрувије и Плиније Старији, сматрајући га грчким начином зидања и поредили са зидањем зидова од опеке. По Витрувију, изодомни з. нису од тесаног камена и зидају се малтером. Грчки камени редови били су правилни и хоризонтални а спојнице смакнуте, што је з. давало чврстоћу, а малтер штитило од испадања и сушења.

Данас се под овим појмом подразумевају каменни зидови од тесаника (квадера) једнаке величине, чија је дебљина једнака дебљини зида. Ово значење формирано је на основу анализе сачуваних споменика и археолошких остатака античке грчке архитектуре који не одговарају у потпуности Витрувијевом опису. Зидани су усудо, са континуалним хоризонталним и дисконтинуалним, смакнутим, вертикалним спојницама, постављеним тако да у једном реду падају на средину блокова у суседним редовима. Такви з., који преовлађују крајем архајског периода, најзаступљенији су у грчким храмовима на Атици и Сицилији и хеленистичким грађевинама у Малој Азији. Карактерише их једноставност појаве и савршенство израде, која захтева велику прецизност и градитељску вештину.

Постоје варијације овог начина градње: квадери могу бити дужом страном постављени по дужно или попречно у односу на правац пружања зида; редови могу имати по два камена блока у попречном пресеку, а сваки други или четврти ред – двоструко већи блок. Изодомним з. сматрају се сви они код којих је видљиви слог камена потпуно правилан а редови једнаке висине, без обзира на то да ли је попречни пресек хомоген или постоји испуна од ломљеног камена или бетона. Због правилног облика камена, изодомни слог се сврстава у *opus quadratum*. Зидање са испуном нарочито су користили Римљани, а камене з. изодомног слога и друге цивилизације и епохе.

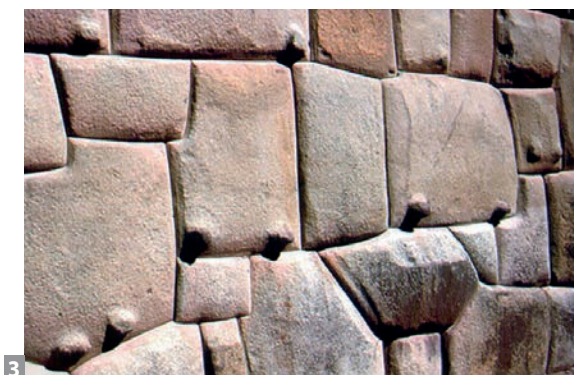
ЛИТ.: Rondelet, J., *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir*, Vol. II, Paris, 1830; Tomlinson, R. A., „Emplekton Masonry and ‘Greek Structura’”, *The Journal of Hellenic Studies*, 81 (1961); Vitruvius Pollio, M., *Deset knjiga o arhitekturi*, Sarajevo, 1991. Б. Ман.



1



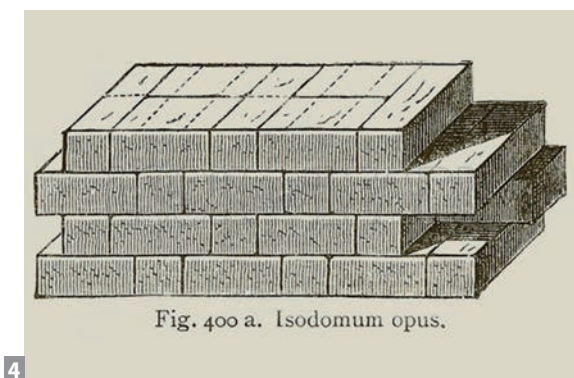
2



3



5



4

1. Зид Атрејеве гробнице у Микени
2. Кинески зид
3. Зид Инка у Перуу, Куско
4. Зид, изодомни опус
5. Манастир Манасија

3

ЗИДАРСТВО – зидарски занат, занат зидања; у ужем смислу, грађење објеката од чврстог материјала (опека, камен), а у ширем, изградња објеката уопште.

Зидање се обавља на лицу места, директно на градилишту и врши се сувим или мокрим поступком. Према регулативи данас важећој код нас, зидарство обухвата изградњу неармираних зиданих конструкција од зиданих елемената (глинених и кречно-силикатних опека и блокова, камена, као и блокови од бетона, лако-агрегатног бетона и аутоклавираног хелијастог бетона) и малтера.

Зидарски радови су првенствено зидање и малтерисање, мада зидари могу радити и неке друге грађевинске радове, као што су полагање подова од опеке, хидроизолација зидова, израда

гипсаних преграда, рабица, спуштених прозора, уградња врата и прозора и разна друга зидања (димњак, пећ, бунар). Зидари могу правити и зидове од набоја, мада се ови не зидају, већ набијају у калупе. У традиционалном начину изградње, који је данас практично напуштен, зидари су правили и темеље, ступце, лукове, сводове, калоте и конхе, а мајстори су најчешће били специјализовани за одређену врсту конструкција. Раније је у изградњи у знатно већој мери коришћен камен него данас, па се зидање каменом могло посматрати и као посебан занат, којим се баве занатлије каменари (клесари, каменоресци).

Зидање чврстим материјалом – ћерпичем, опеком и каменом, настало је у неолиту и значајно се развило већ до V мил. пре н. е. Тради-

ционални зидарски алат чине мистрија, кутлица (тигањач, фангла за хватање и сипање малтера), зидарски чекић и др., за преношење материјала коришћени су карлица, тезга, самарица и макаре, а инструменти за мерење и контролу грађења су канап, висак, равњача са виском (касније либела), угаоник, шестар и троугао. Камени користе још и длето, тарак, пијук, будак, секиру, сврдло, брадву, крамп и друге алате. У XX веку почињу брзе и значајне промене у технологији изградње објеката, које доводе до све мање улоге традиционалних занатлија зидара, уз све већу употребу машина, бетона ливеног на лицу места и префабрикованих елемената, а данас се примењује и технологија тродимензионалне штампе.

ЛИТ.: Ненадовић, С., *Илустрирани речник израста у средњовековној Србији*, Београд, 2002; *Грађевинска техника у средњовековној Србији*, Београд, 2003. Б. Ман.

ЗИД-ЗАВЕСА – фасадни, неносећи зид од лаких монтажних префабрикованих елемената. Једна од најважнијих карактеристика зид-завесе јесте да нема никакву конструктивну улогу, ни као носећи елемент ни као елемент за укрупњење, већ у потпуности, или највећим делом, „виси” испред конструкције зграде на коју је „окачена”, због чега је и добила назив. Ослања се, преко потконструкције, сачињене најчешће од различитих врста металних профила (пречка, анкер), на основне конструктивне елементе зграде – плоче и греде, ређе стубове или зидове. Осим сопствене тежине, з.-з. нема другог вертикалног оптерећења, те се често пореди са опном, мембраном, платном или кожом, разапетим преко скелета објекта. Оваква фасадна опна и носећа конструкција зграде, два су функционално и извођачки засебна подсистема архитектонске конструкције објекта. Зид-завеса, по правилу, садржи све елементе склопа спољашњег зида, и није само фасадна облога, за разлику од тзв. вентилисаних фасада. Најчешће се користи на пословним и управним зградама са скелетном конструкцијом, челичном или бетонском. Основни материјали који се користе за израду зид-завеса су метал (алуминијум, челик) и стакло, али се уз њих користе и други – фасадна керамика, разни композитни материјали, уз материјале неопходне за изолацију објекта и заптивање фасаде.

Зид-завеса најчешће има континуалну површину непрекинуту конструктивним елементима зграде, чиме је нарушена традиционална дихотомија пуно-празно на фасадама, што је довело

до појаве нових принципа архитектонске композиције и артикулације површина и облика. Она је важно средство архитектонског обликовања, које је омогућило нове изражајне могућности, замену ефекта масе ефектом волумена, развој тежње ка чистој форми, равним површинама, па чак и дематеријализацији и бестежинском утиску. Она је истовремено и савремено средство заштите објекта и корисника од неповољних спољашњих утицаја. Постоје типске, каталожке з.-з., и оне које се наменски, у тесној сарадњи архитекте и произвођача, пројектују и производе за појединачне, по правилу, веће објекте (у супротном нису економски оправдане). Специфичан облик з.-з. могу бити и неки типови двоструке фасаде.

Зид-завесе настале су као природна последица појаве и експанзије скелетних конструкција, најпре металних, а затим и бетонских, и губљења носеће улоге зидова, који постају само облога или испуна. Архитектонско решавање фасадних зидова више није условљено конструктивним, већ само естетским и утилитарним захтевима, те су и ограничења за обликовање мања. Развој скелетних архитектонских конструкција омогућио је раст објеката у висину, што је довело до потребе за максималним смањењем оптерећења и тежине појединих елемената зграде. Уз развој металних и бетонских скелетних конструкција, појави з.-з. погодовао је и развој технологије израде стакла и смањење његове цене. Њихова примена брзо се ширила, између осталог и због чињенице да су брже за изградњу од класичних фасада, са мањим трошковима извођења и већом прилагодљивошћу и могућностима обликовања, да имају тање и лакше зидове, који су мање оптерећење за конструкцију и остављају више простора за продају и изнајмљивање, омогућују боље осветљење унутрашњих просторија и др. Проблеми који се јављају код з.-з. – заптивање од продора ваздуха (ветра) и атмосферске воде, велика напрезања под утицајем сунчевог зрачења и температурних разлика, топлотна заштита и потрошња енергије, кондензација, заштита од буке и пожара, чишћење и одржавање – постоје од самих почетака примене и решавају се увођењем нових материјала и техничких решења.

У историји архитектуре немогуће је издвојити први објекат који је имао з.-з., јер је то врста фасаде која је настајала поступно, а и данас постоје различите дефиниције и велики број типова. Јединствена и свеобухватна типолошка класификација не постоји нити је могућа, већ су бројне поделе, као и дефиниције, засноване на

различитим критеријумима – техничким (конструктивним) или визуелним (обликовним). Развој з.-з. текао је кроз целу другу половину XIX и прву половину XX века, посебно у Северној Америци и централној и западној Европи, а широка примена почиње након Другог светског рата, да би већ 1957. била проглашена за „нови вернакулар“.

Иако примери неносећих фасадних зидова постоје и пре XIX века, нарочито код дрвене скелетне конструкције, као зграде са неносећим фасадним зидовима који су претходиле з.-з. најчешће се наводе велике стаклене баште, посебно епохална Кристална палата (1851) Џозефа Пакстона. Стаклени зидови тих објеката заправо су велики прозори у гвозденим или дрвеним рамовима и нису још увек „окачени“ испред носеће конструкције; нису опна испред конструктивних елемената зграде, већ испуна између њих. Значајни су као рани примери фасадних зидова који су изгубили конструктивну улогу и на којима доминира стакло, које је и данас најзаступљенији материјал за зид-завесе. Сличне фасаде јављају се у XIX веку све више и на објектима других намена – железничким станицама, тржницама, фабрикама, свуда где је било потребно ефикасно осветлети велике унутрашње просторе. Фасада Робног магазина у Улици краља Петра у Београду (1907) Виктора Азриела припада овом типу који претходи појави зид-завеса.

Млин у фабрици чоколаде „Меније“ (1872) Жила Солнијеа међу првим је објектима са чисто скелетном металном конструкцијом и зидовима у виду испуне од опеке. Снажан утицај на развој з.-з. имала је Чикашка школа, а посебно су значајне зграда Осигуравајућег завода (1885) Вилијама Ле Барон Џенија и зграда Рилајанс (1895) Бернама, Рута и Атвуда. Кључни принцип з.-з. – раздвајање конструкције зграде од фасадног омотача које почиње у другој половини XIX века, имао је подлогу између осталог и у размишљањима Готфрида Земпера, који уводи појам „облагање“ и Виоле ле Дика, који пише о раздвајању гвозденог скелета и фасадне облоге.

Почетком XX века, а посебно у периоду између два светска рата, з.-з. постаје својеврстан естетски идеал, упркос још увек недовољно развијеним техничким решењима. Међу најзначајнијим објектима са великим стакленим зидовима или з.-з. из тог периода истичу се фабрика АЕГ (1909) Петера Беренса, фабрика Фагус (1913) Валтера Гропијуса и Адолфа Мејера, зграда Халиди у Сан Франциску (1918) Вилиса

Полка, Гропијусова зграда Баухауса у Десауу (1926), фабрика Ван Неле (1931) Бринкмана и Ван дер Флухта, Корбизјеов швајцарски павиљон у универзитетском граду у Паризу (1933) и зграда Центросојуза у Москви (1933). На згради Центросојуза примењена је двострука стаклена фасада, као и на сегментима Дома културе у Москви (1929) Иље Голосова. Од нереализованих пројеката из међуратног периода посебан значај има пословна зграда у Улици Фридрихштрассе у Берлину (1921) Миса ван дер Роеа, замишљена као облакодер са потпуно стакленом фасадом.

Мисови послератни реализовани пројекти у Сједињеним Америчким Државама – стамбене зграде у Улици Лејк Шор драјв у Чикагу (1951) и зграда Сиграм у Њујорку (1958) – као и зграда Ливер у Њујорку (1951) бироа СОМ и седиште Организације уједињених нација у Њујорку (1952), које је пројектовала међународна група архитеката на челу са Ле Корбизјеом, постали су парадигматични примери з.-з. карактеристичких за интернационални стил и касну модерну. Са усавршавањем техничких решења и индустријализованих поступака производње, з.-з. постаје свеприсутан тип фасаде, са изузетним могућностима обликовања, али и симбол анонимне, корпоративне и бирократске архитектуре.

У Србији се први објекти са з.-з. граде након Другог светског рата, а међу њима се издваја неколико подигнутих педесетих и шездесетих година прошлог века у Београду – пословна зграда „Хемпро“ на Теразијама (1953) А. Бркића, зграда „Енергопројекта“ на Зеленом венцу (1957) М. Штерић, зграда Машинског факултета у Улици 27. марта/Краљице Марије (1960) Г. Самојлова и М. Радовановића, зграда Југословенске банке за спољну трговину у Улици 7. јула/Краља Петра (1962) Г. Самојлова и Б. Нанића и, због своје позиције и намене, парадигматична зграда Централног комитета Савеза комуниста Југославије на Ушћу (1965) М. Јанковића.



Зид-завеса, М. Јанковић, Зграда ЦК СКЈ (1962–64), данас Пословни центар „Ушће“, Београд

Неки аутори користе термин з.-з. као синоним за куртину, спољашњи зид утврђења између кула, односно, бастиона.

ЛИТ.: Semper, G., *Die vier Elemente der Baukunst*, Braunschweig, 1851; Semper, G., *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*, I, Frankfurt am Mein, 1860; Viollet-le-Duc, E., *Entretiens sur l'architecture*, II, Paris, 1872; Dženks, Č., *Moderni pokreti u arhitekturi*, Beograd, 1990; Бркић, А., *Знакови у камену: српска модерна архитектура 1930–1980*, Beograd, 1992; Curtis, W. J. R., *Modern architecture since 1900*, London, 1997; Traktenberg, M., *Čikaška škola*, у Perović, M., (ур.), *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova*, knj. 1, *Koreni modernizma*, Beograd, 1997; Gidion, S., *Prostor, vreme i arhitektura*, Beograd, 2002; Нићко, Н. Р., Džonson, F., *Internacionalni stil*, Beograd, 2003.

Б. Ман.

ЗИДНО СЛИКАРСТВО – сликарска техника која се изводи директно на зиду, таваници или некој већој, трајној површини. Захваљујући различитим димензијама простора, зидне слике могу бити великог формата, а, у зависности од функције (декоративна, меморијална, наративна), често попримају монументални карактер. Коришћење перспективе омогућава зидним сликама да негирају тродимензионалност архитектонског простора или да нагласе његову пластичност и илузионистички га повећају. Извођење зидне слике зависи од припреме и састава подлоге зида на који се поставља одговарајућом техником, док на композицију и распоред садржаја утиче архитектонски простор. На постојаност зидних слика највише утичу врсте подлога, стање зидова, избор боја и везива, као и микроклиматски услови. О припреми зидова за осликавање сведоче бројни приручници од антике до данас, са детаљним описима техничких поступака. Код з. с. од примарне важности су састав основе или подлоге и начин њеног постављања на зид. Основа може бити од глине или кречног малтера. Малтер се наноси у неколико слојева: први је груби слој који се одмах прекрива другим, мање грубим, познатим као АРИЧО (в.), и он представља подлогу за завршни, глатки слој, или слој на којем се слика, који се назива ИНТОНАКО (в.). Када се користи кречни малтер, у зависности како се припрема завршни слој, или интонако, зависи и да ли ће се сликати АЛ ФРЕСКО (в.) или АЛ СЕКО (в.) техником.

Техника фреске заснива се на својству креча који, уз додатак воде и песка, обликује малтер у чију површину, док је још влажна, продире

пигмент који се спаја са зидом захваљујући карбонизацији калцијум-хидроксида из мокрог малтера. Најчешће се горњи, фини слој малтера састоји из односа једног дела креча и два дела финог песка. На други, грубљи слој малтера наноси се припремни цртеж или скица основне композиције и фигура претежно црвеном бојом, СИНОПИЈОМ (в.), по којој су скице за зидне слике и назване. За фреско-технику је карактеристично да се горњи, финији малтер наноси у малим слојевима дебљине око 2 см, који се могу осликати у току дана, док је малтер свеж, а називају се ЂОРНАТЕ (в.). Код технике фреске, пигменти се растварају у води и наносе на влажан кречни малтер. Од пресудне је важности да уметник ради брзо и без грешке, као и да добро познаје својства малтера, како би могао да одреди интензитет и квалитет боје у току сушења. Уколико малтер почиње да се брзо суши и теже упија пигмент, боја мора да се разреди.

Техника суве фреске (*al secco*) изводи се на сувом слоју малтера пигментом који се фиксира на зид одређеним везивима. Везива која се користе за мешање са пигментом су најчешће јаја, лепак, или казеин и омогућавају приањање боје на суви зид. Боје везане казеином постају отпорне на влагу и хемијске процесе у зиду. Поступак је врло једноставан и дозвољава употребу свих боја, не само оних отпорних на креч, као код фреско-технике. Код употребе уљаних темпера, као везиво се користи орахово уље. Ова техника



Ђото, *Јеванђелиста Јован васкрсава Друсиану*, ал секо техника (око 1315), Фиренца, црква Светог Крста, капела Перуци

је често коришћена за исликавање детаља преко фреско-слике или за извесне исправке, али је овај метод подложнији пропадању. Понекад су за осликавање зидова коришћене обе технике, где би се почело са техником фреске, а завршило техником ал секо, и такав поступак се назива *фреско-секо* или техника *џолуфреске*.

Једна од раних техника зидног сликарства је ЕНКАУСТИКА (в.), код које се осликавање вршило пигментом помешаним са воском или гашеним кречом као везивом. На спољашњим зидовима зграда, али и ентеријерима, користила се и техника гребања ЗГРАФИТО (в.). Она је имала посебан значај током италијанске ренесансе.

Почеци з. с. представљају најстарији ликовни поступак и датују се у палеолитски период (40000–10000. год. пре н. е.). Сликарство је углавном извођено на стенама пећина употребом ограниченог распона земљаних пигмената и црне, обично манган-диоксида. Пигменти су наносени ручно или четком на голе зидове пећина и најчешће су били природни оксиди гвожђа, мангана или хематита. Алтернативно, суви пигмент је наносен дувањем путем цевчица на зидну површину обложену мешавином масноће, крви и урина, који су служили као везиво. У з. с. пећина најзаступљеније су представе дивљих животиња, сцене лова и отисци руку. Међу најлепше примере убрајају се слике у пећинама Ласко у Француској (15000–13000. год. пре н. е.) и Алтамира у Шпанији (12000–11000. год. пре н. е.), у којима су боје сачувале свежину захваљујући сједињавању пигмента са стеном природним путем, уз присуство калцијум-карбоната у процесу кристализације.

Током неолита (8000–3000. год. пре н. е.) зидне слике су постављане на архитектонске објекте, а као основа је први пут коришћена глина, понекад покривана танким кречним малтером. Зидови су осликавани ал секо техником, као у Чатај Хијку у Анадолији у Турској (6500–5700. год. пре н. е.). Коришћене су боје од жутог и црвеног окера, хематита, азурита и дрвеног угља.

У старом Египту су неолитске технике ал секо сликарства разрађене и усавршене за осликавање површина у унутрашњости гробница. Основа је формирана од ситно зрнастог муља са обала Нила који садржи песак, глину и мало калцијум-карбоната, и све се то мешало са сецканом сламом или другим влакнастим материјалима. Финални слојеви су прављени од гипсаног малтера припремљеног од загрејаног сировог ГИПСА (в.), који се наносио у два слоја, последњи знатно финији и равномернији



П. да Каравађо и М. да Фиренце, *зџрафиџио*, фасада Палате Масимо (1523), Рим

од претходног. Осликавање се изводило пошто се малтер осуши темпером, применом везива на бази гуме или желатина. Процес рада је захтевао поделу зида квадратном мрежом линија помоћу затегнутог канџа претходно умоченог у црвену боју. Тиме су одређиване пропорције фигура. Неолитска палета боја је допуњена додатком ЕГИПАТСКО ПЛАВЕ (в.). Највиши домет досеже египатско сликарство у гробницама Новог царства, посебно за време XVIII и XIX династије (1350–1200. год. пре н. е.).

У Месопотамији коришћена је техника ал секо слична оној у Египту. Постоје докази да је у употреби била и фреско-техника. Слике које су украшавале палату Јарим Лим у граду Алалах, данашња Турска (1800. год. пре н. е.) изведене су на зиду, а потом бојене, углавном техником фреске са ал секо детаљима. То би, уједно, било и најстарије откривено фреско-сликарство.

Зидне слике сачуване на Криту и у Микени представљају посреднике између зидног сликарства старог Блиског истока и Грчке. Техника коришћена на Криту од II мил. пре н. е. јесте фреско. Фрескама су украшаване унутрашњости палата и храмова, прекривајући зидове флоралним мотивима или људским и животињским ликовима, са наглашеним осећајем за реалност, као у палати у Кнососу (1700–1450. год. пре н. е.). Крићани су користили необично дебео интонако слој, који се сушио јако споро, што је омогућавало да се сликање продужи на неколико дана.

Етрурске зидне слике су изведене различитим техникама, али преовладава фреско-сликарство на зиду од природне сиге, са основом од грубог кречног малтера и са завршним слојем од танког креча. Припремне скице су угравиране стилусом на свежу основу. У случајевима директног сликања на стени, контуре су извођене црном бојом. Најчешће приказивани мотиви су из свакодневног живота и банкети, али и сепулкрална тематика, као у гробницама у Тарквинији (VI век пре н. е.). У хеленистичком раздобљу више се не украшавају само унутрашњости палата, храмова, гробница, него и прочеља зграда. Углавном је таква декорација извођена техником фреске, са ретушима у ал секо техници.

У старом Риму развој зидног сликарства се прати захваљујући откривеним сликама у Помпејима и Херкулануму. Зид је прво прекривен грубим малтерним слојем састављеним од креча и песка, или креча и пуцолане, на којем је извођена синопиа. Потом је интонако наносен техником ПОНТАТЕ (в.), која је подразумевала стављање малтера у широким хоризонталним тракама које одговарају отприлике висини постављених скела. Интонако се састојао од креча и мермерног праха који је гљачан неким тврдим предметом да би се добио пун сјај и ефекат транспарентности, обично имитацијом мермерних шара.

Алтернативно, као у касном IV стилу зидног сликарства у дому породице Вети у Помпејима (I век), било је могуће сложеније уметање слика тако што је део интонака мењан свежим малтером. Зидне слике ове врсте су у Риму извођене фреско-техником. Плиније Старији помиње зидно сликарство на сувој глиненој подлози, што упућује да је у употреби била и традиционална ал секо техника.

Током ранохришћанског периода, методе фреско-сликарства из римског доба користе се у знатно једноставнијем облику. Слој малтера постаје све дебљи, а живопис је рађен на дво-слојној основи, као у катакомбама Домициле и Присциле у Риму (II–IV век), или у баптистеријуму у Дура Еуропосу у Сирији (240). Од V века развија се комплекснија метода, при којој се малтер постављао на зидове првих црквених грађевина, а техника сликања је била прилагођена осликавању великих зидних површина.

Технике з. с. карактеристичне за византијски свет (395–1453) и просторе под утицајем византијске уметности забележене су у серији текстова познатих као ЕРМИНИЈЕ (в.), међу којима је најпознатији сликарски приручник Дионисија

из Фурне (1733). Испитивање сачуваних зидних слика потврђује поузданост Дионисијевих упутстава. Обично су зидне слике извођене фреско-техником на кречњачкој основи којој је додан влакнасти материјал. Интонако је наносен коришћењем понтата, а површина је полирана како би довела калцијум-хидроксид на површину и осигурала карбонизацију. Резултат су пуни, сјајни тонови. Радећи са релативно дефинисаним иконографским програмима религиозног сликарства, византијски уметници су често прескакали фазу синопиие и скицирали композиције директно на интонако слоју. Боје су наносене у неколико слојева, са јединственим основним тоном који је прво постављен у сваки део композиције. Затим је наносен средњи тон, а потом сенчење и светлији тонови, да би се на крају исцртавале контуре. Иако је византијска фреско-традиција настављена на Балкану све до XIX века, у Русији се од XV века имитира иконопис у з. с., па отуда и чешћа употреба декоративних ал секо ефеката.

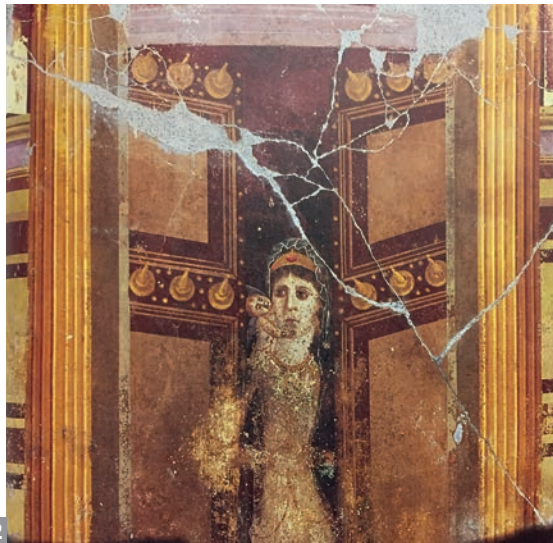
Романичко зидно сликарство XI–XII века изгледа као верзија византијског з. с, с тим што није коришћено византијско полирање површине. Традиција моделовања бојом преко наносења сукцесивних слојева настављена је у неким деловима са зелено подсликаним инкарнатом као у византијском сликарству, а негде и на белој позадини. У време готике у XIII веку, чешће се прелази на ал секо технику, где се као везиво користи уље, јаје или казеин. Док је у Италији и даље фреско-сликарство основна техника осликавања зидова, уметници са севера Европе су настојали да репродукују неке од ефеката витража и декоративне уметности на зидно сликарство. Такав је пример капеле Сан Шапел у Паризу (1239–43). Омалтерисана зидна површина је прво третирана белом бојом, како би се постигла луминозност бојених слојева. Осликавање је вршено ал секо техником, а за боју је коришћено везиво на бази уља и лакова које даје прозрачне ефекте. Глазура је често постављана код мат основних тонова. Површине су углавном интензивно позлаћиване.

Крајем XIII века и у XIV веку, појавом уметника као што су Ђото и његови следбеници, афирмисан је нови метод сликања на зиду. Покушаји увођења перспективе у сликарство захтевале су више времена и компликованије цртеже. Фреско-техника је и даље била најпопуларнија, а процедура је детаљно описана у делу Ченина Ченинија *Књиџа о уметности* (1398). Скице су наносене угљеном на другом слоју

ЗИДНО СЛИКАРСТВО



1



2



3



4

1. Представа великої јелена (око 17000 год. пре н. е.), Француска, пећина Ласко
2. Фреска с представом Клеопатре као Венери и њеној сина Цезариона као куйида (средина I века пре н. е.), Помпеја, кућа Маркуса Фабијуса Руфуса
3. Распеће, фреска (1208/09), манастир Студеница, Богородичина црква
4. Д. Ривера, Човек, контролор универзума, мурал (1933), Мексико Сити, Палата лепих уметности

малтера, да би се касније преко њих прелазило четком у синопији. Овакав процес је омогућавао слободније изражавање компликованијих композиција. Малтер се наносио системом понтата, а затим делио на ђорнате. Ђото и његова радионица су осликали Капелу Арена у Падови (1305/06) користећи фреско-технику са само малим детаљима изведеним ал секо поступком, али је зато Капела Перуци у цркви Санта Кроче у Фиренци (1317–20) у потпуности осликана ал секо техником.

Током XV века композиције су постале комплексније, па је синопија постепено замењена другим облицима преношења скица, погоднијих за сложеније композиције. Квадратне мреже су поново уведене да би се преко њих увећавали цртежи са студија мањих димензија, које је описао Л. Б. Алберти (лице Богородице у Мазачовој фресци Светог тројства у цркви Санта Марија Новела у Фиренци, 1425). Крајем XV века цртежи су израђивани на хартији у природној величини, а затим преношени техником калкирања у интонако.

Брзина осликавања техником фреске није погодовала свим уметницима, па се током високе ренесансе у Фиренци експериментисало са суптилнијим колористичким и обликовним методама у ал секо техници. Леонардо да Винчи је насликао *Тајну вечеру* у цркви Санта Марија деле Грације у Милану (1498) на сувој белој подлози и осликао темпером са везивом које се највероватније састојало од јаја са мало сушивог уља. Насупрот Леонарду, Микеланџело је сматрао технику фреске најпогоднијом за осликавање Сикстинске капеле у Ватикану (1508–12. и 1534). Зидно сликарство Рафаела у Станцама у Ватикану (1508–17) рефлектује тежњу да обогати репертоар зидног сликарства па равне, линеарне карактеристике фреско-технике замењује богатијом текстуром. Коришћене су методе паралелног сликања уљем и фреско-техником, а такав ефекат је користило неколико уметника маниризма, симулирајући различите нивое реалности у оквиру исте композиције. Коређо користи фреско-технику, али боје разређује кречном водом, чиме постиже већу лакоћу и прозирност (купола катедрале у Парми (1523/24), док Паоло Веронезе у Венецији опонаша текстуру платна сликајући фреско-техником на грубљој малтерној подлози енергичнијим потезима четкицом.

Иако су неки италијански барокни уметници радили уљем на платну фиксираном на зиду, настављено је осликавање модификованом фре-

ско-техником. Због пастуозних наноса боје, најчешће је интонако слој био грубљи. Пигмент је наносен у дебљим слојевима и неравномерно, често са додатком креча, да би се постигао мат ефекат боје. Због комплекснијих архитектонских простора и композиција које је требало извести, припремне скице су изискивале детаљне бојене студије изведене у уљу. То је опредељивало уметнике да се више окрећу ал секо техници, у којој су могли да користе ширу палету боја. У Француској је сликано уљем на платну које би касније било постављено на зидну површину помоћу лепка састављеног од смоле и воска.

Рани XIX век доводи до оживљавања старих техника, подстакнут назаренским покретом, посебно технике фреске. Растући осећај националног идентитета у многим европским земљама, заједно са појавом нових покровитеља, стимулисао је оживљавање историјског зидног сликарства. Поред фреско-технике, сликарство је углавном извођено ал секо, где су коришћени лепак, казеин или уље као везиво.

У другој и трећој деценији XX века оживљава фреско-сликарство са тежњом да уметност постане јавна и доступна ширем аудиторијуму. У Мексику је група муралиста окупљених око сликара Дијега Ривере, Давида Алфара Сикеиероса и Хосеа Клементе Ороска сликала велике мурале са националним, политичким и социјалним порукама, користећи технике фреске, али и ЕНКАУСТИКЕ (в.). Осликавање фасада и великих зидних површина наставља се и добија на интензитету и у XXI веку. Са развојем технологије смањује се примена фреско-технике и зидови се све више осликавају новим синтетичким производима, који укључују смоле, АКРИЛИК (в.) и винил на различитим врстама подлоге.

ЛИТ.: La Montagne St Hubert, R., *The Art of Fresco Painting*, Paris, 1923; Grabar, A., *La peinture byzantine*, Geneve, 1953; Woolley, L. at all., *Alalakh: An Account of the Excavations at Tell Atchana in the Hatay, 1937–1949*, Oxford, 1955; Lucas, A., *Ancient Egyptian Materials and Industries*, London, 1962; Gombrich, E. H., *Paintings on Walls: Means and Ends in the History of Fresco Painting*, London, 1976; Mora, P. at all., *Conservation of Wall Paintings*, London, 1984; Ling, R., *Roman Painting*, New York, 1991; Rochfort, D., *Mexican Muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros*, London, 1993; Béarat, H., at all. (eds.), *Roman Wall Painting: Materials, Techniques, Analysis and Conservation*, Fribourg, 1997; Wollesen, J. T., *Pictures and Reality: Monumental Frescoes and Mosaics in Rome around 1300*, New York, 1998;

Медић, М., *Стари сликарски њручници*, 1, Београд, 1999; Ling R., Ling, L., "Fresco and Other Forms of Wall Painting", *Making Medieval Art*, Donington, 2002; Kliemann, J., Rohlmann, M., *Italian Frescoes, High Renaissance and Mannerism, 1510–1600*, New York, 2004; Poeschke, J., *Italian Frescoes: The Age of Giotto, 1280–1400*, New York, 2005; Cecchini, A., *Le tombe dipinte di Tarquinia: vicenda conservativa, restauri, tecnica di esecuzione*, Firenze, 2012; Panagiotopoulos, D., Gunkel-Maschek, U., *Minoan realities: approaches to images, architecture, and society in the Aegean bronze age*, Louvain-la-Neuve, 2012. Љ. Мил.

ЗЛАТАРСТВО – древни занат израђивања предмета од злата, сребра, платине, као и других уметнички обрађених метала. Златари су одувек уживали посебан углед као специјализовани мајстори-уметници. Занат се вековима преносио тако што је мајстор упућивао шегрта у тајне златарства; у средњем веку су били организовани у утицајне гилде, док у новије време превлађује индустријска производња.

Најстарији до сада откривени з. предмети потичу из Варнске некрополе (V мил. пре н. е., Бугарска). Значајније количине кованог златног накита нађене су у неолитским гробовима (средина III мил. пре н. е.). У најстаријим великим цивилизацијама, египатској и сумерској, з. је већ изузетно развијено. Типичне форме сумерског накита су наушнице, нарукнице, пекторали, дијадеме и прстење; посебно је значајан накит из гробнице краљице Пу Аби (2500. год. пре н. е., Лондон, Британски музеј). О високом степену уметничке обраде сведоче златни предмети из гробнице краљевске породице (2900–2300. год. пре н. е., Ур), потврђујући да су Сумери владали вештинама спајања и легирања метала, филигран, резања камења и израде емаља.

За разлику од Сумера, Египћани нису оскудевали у злату. Златарство периода Старог, Средњег и Новог царства глорификује династије фараона, а због повећања чврстоће и измене боје злата, усавршавају се поступци легирања и ливења. Тутанкамонова гробница (око 1360. год. пре н. е.) ризница је златних предмета симболичног значења. Три ковчега, уклапајући се један у други, чувају мумију фараона, покривеног златном посмртном маском, изведеном у техници искуцавања златног лима и богато инкрустираном детаљима од стаклене пасте, лапис лазулија, опсидијана и кварца. У раздобљу Новог царства и позном периоду у египатско з.

улазе страни утицаји. Златарство у Египту живи све до освајања Александра Великог.

Егејске цивилизације трају у III и II мил. пре н. е. на територијама богатим златом. „Пријамово благо” из Троје представља збирку накита и посуда насталу после 2000. год. пре н. е. (Москва, Пушкинов музеј). Из прве половине II мил. пре н. е. потичу з. предмети са Крита и из Микене. Златарство се са Крита шири на Кикладска острва, Пелопонез са Микеном и суседне области. У Јужној Америци, око XII века пре н. е., на територији данашњег Перуа, у култури Чавин цивилизације, злато се обрађује на сличан начин; континуитет преколумбовског з. настављају у V веку Наска цивилизација, Чиму култура (XII–XV век) и Инке. У VII и VI веку пре н. е., у традицији египатског з. стварају рани грчки и етрурски уметници. Грчко з. архајског и класичног периода је слабо сачувано, док између VII и VI века пре н. е. следи форме оријентализујућег стила. Ковање новца такође спада у домен з. – у VII веку пре н. е. владари Лидије кују први метални новац. Између V и II века пре н. е. израђују се накит и сребрно посуђе блиски духу класичне и прехеленистичке скулптуре. Златна маска, као и коринтски бронзани кратер и накит из кнежевских гробова са некрополе Требениште (VI–V век пре н. е., Београд, Народни музеј) сведоче о утицајима грчке архајске културе. Етрурци (VII–III век пре н. е.) избегавају полихромију и усавршавају нарочито технику гранулације, као и филигран; у раном

Б. Челини, *Салиера*, абонос, злато, емаљ (1540–43), Беч, Уметничко-историјски музеј



периоду, под утицајем оријентализујућег стила, израђују фибуле и брошеве новог типа, а потом накит са елементима грчког строгог стила. Велики мајстори з. у другој и трећој четвртини I мил. пре н. е. били су Келти и Скити. На територији данашњег Ирана, Персијанци у доба Ахеменида (VI–IV век пре н. е.) усвајају многе технике з., у доба Парћанског царства (III век пре н. е. – III век) з. се развија под утицајима хеленизма, а врхунац доживљава у доба Сасанида (III–VII век). Доба хеленизма представља период полета златарства, када оживљава мода украшавања сребрних посуда рељефима (Александрија, Антиохија). Дијадеме улазе у ширу употребу као последица Александровог похода на Персију. Римско златарство првобитно разрађује етрурске и хеленистичке узорне, а касније има самосталан ток. Римска новина је *opus interrasile* – техника на пробој, а вештине резања гема-интала и камеја достижу перфекцију; геме се фасују на прстењу, носе на огрлицама или пришивају на одећу служећи као талисмани. Римски з. радови од сребра сачувани су у значајним количинама. Од доба Октавијана Августа посуде се украшавају историјским и митолошким сценама у високим рељефу.

У касној антици, у иконографију ситне пластике и уметничке обраде метала улазе хришћански симболи, које с временом смењују старозаветне и новозаветне сцене.

Византинци баштине античке занатске вештине и израђују сопствени уметничко-занатски стил, еклектички обједињујући традицију и узорне из других средина. Од племенитих метала најчешће користе злато. Раскош накита у доба Јустинијана приказана је на мозаицима у Равени из VI века. У доба иконоборства (726–843) накит се орнаментално декорише техникама *opus interrasile* и *нијело*, које се сасвим усавршавају. Од IX века *клоазоне* техника постаје нарочито популарна, а врхунац достиже у X и XI веку (*Златна њала* или *Pala d'oro*, 976–978. и касније, Венеција, црква Светог Марка). Ремек-дела периода су ставротекa, круна Константина IX Мономаха, као и реликвијари из XI и XII века.

У раном средњем веку, германска племена доносе стару традицију анималистичког стила, за који је главни медијум рад у металу (окови од злата и емаља из гроба, Сатон Ху, половина VII века). Од VII до X века у хришћанском и исламском свету опада продукција з. предмета, а интензивира се у доба Фатимида. У доба каролиншке обнове настају раскошне корице за књиге и богослужбени предмети, златни олтар

Палиотио мајстора Волвинија, талисман Карла Великог, *Кодекс ауреус* Светог Емерама и *Четиоројеванђеље* из Линдауа. У отонском раздобљу у Саксонској нарочито су значајне радионице на Рајни и Мези, са типичним ризничким предметима попут литургијских посуда и окова за књиге од чистог злата, а из доба Хајнриха II сачувани су монументални амвон у Ахену и Базелски антепендијум. У Шпанији у XI веку настају раскошни путири и реликвијари. У средњовековној Русији центри з. су Кијев, Новгород, а касније Владимирско-суздаљска област.

У доба романике се уметничка обрада метала усложњава. Долази до литургијских промена – олтар почиње да се украшава ретаблом (ретабл са представом Духова, око 1160, Париз, Музеј Клини) и може да буде преносни (*portatile*). Утемељена у каролиншко доба, долина реке Мезе преузима примат у уметничкој обради метала. Ренје (Рајнер) из Ија израђује крстионицу (1107–18, Лијеж, црква Светог Вартоломеја), реликвијар за главу папе Александра (1145, Брисел) и покретни олтар из Ставлоа (Брисел). Његов је следбеник Годфроа из Ија, који ради у служби цара Лотара и краља Конрада. У Доњој Саксонској почетком XII века чувени је златар Рогер из Хелмарсхаузена. Најзначајније француске радионице се налазе у Сен Денију и Лиможу. У Италији се изводе монументални ливени рељефи. У прелазу позне романике у рану готику з. долине Мезе достиже врхунац у радовима Француза Николе из Вердена, који оставља потпис на олтару из Клостернојдурга (1181) и изводи делове олтара Света три краља (XIII век) у келнској катедрали. Од XIII века у Европи злато се сигнира жиговима помоћу алатке за пунцирање. Готички стил у з. је у снажној спреси са архитектуром, и врло је дуговечан.

Почевши од ренесансе, у западној Европи се израђује све тежи и гломазнији златни накит украшен драгуљима, бисером и емаљом. За разлику од женског, мушки накит је био масивнији, тежи и грубљи, са угравираним иницијалима или породичним грбом. Водећи италијански и немачки уметници попут Донатела, Брунелескија, Гибертија, Верокија, Полајуола и Дирера своју каријеру започињу у златарским радионицама, да би неки од сликара и касније израђивали нацрте за златни накит (Холбајн). У време Луја XIV ношење накита је привилегија владара и дворске камариле и усклађује се са особом која га носи, доприносећи њеном савршеном изгледу. Са маниризмом и раним бароком почиње права поама за з. и златним предметима, која допире

до дворских трпезарија (Б. Челини, *Златни сланик* за француског краља Франсоа I, 1540–1543), спаваћих соба и постеља, не заобилазећи кочије и коњска копита. Опседнутост златним или позлаћеним посудама иде од ноћних судова и умиваоника, преко бурмутица и наливпера, до свечаних музичких инструмената.

У доба рококоа накит добија финије и богатије облике, драгуљари имају више посла од златара, сребро постаје омиљеније од з., а дијаманти од драгог камења. У епохи класицизма копира се антички накит, нарочито дијадеме, док се романтизам враћа средњем веку и негује филигран, али доноси и индустријски начин производње уводећи појаву вештачког драгог камења. У другој половини XIX века серијска производња стиче право грађанства, па велика предузећа попут Фабержеа и Тифанија раде у Петрограду и Њујорку. Од 1900. године, покрети као ар нуво, југендстил или сецесија револуционаризују употребу з., када племените метале почињу да одмењују стакло, бронза, бакар и челик. Уметници и занатлије Баухауса дизајнирају функционални накит једноставних облика и глатких површина, који постаје доступан свима, са могућношћу каталожског наручивања по приступачним ценама.

На подручју средишњег Балкана, з. накит се јавља у последњим вековима старе ере, носећи опште карактеристике епохе и локална својства. Из раног периода потичу накит *кесихељи* (крај VII – почетак IX века) и бјелобрдске групе (крај IX–XI век), названи по локалитетима. Са поновним византијским освајањем Балканског полуострва (1018) почиње дубљи прилив културних утицаја, који се првобитно шире преко готових предмета из византијских градова, потом служе као непосредан узор у новоствореним домаћим радионицама, и на крају делују кроз накит који инспирацију и стил црпи из византијског наслеђа. У доба пре Немањића, међу накитом доминирају грубе копије византијског прстења и наушница.

У средњем веку, у периоду од Немањића до пада Деспотовине, центри израде и трговине накитом су српски градови или рударски центри (Брсково, Рудник, Плана, Ново Брдо, Призрен, Скопље), а у оптицају су и увезени предмети из Дубровника, Котора, Задра и Венеције. О накиту, осим малобројних материјалних налаза, сведоче писани извори (дубровачки, которски, задарски и венецијански архиви) и зидно сликарство.

Претпоставља се да је у Немањино доба у манастиру Студеници постојала з. радионица.

Раскош уметничког накита јавља се у доба Стефана Првовенчаног, а достиже врхунац у доба краља Милутина.

Из XII и XIII века мало је сачуваних црквених предмета и они су пореклом са Истока (сребрне чаше из Ариља, Београд, Народни музеј). Сачувани накит, пре свега прстење, показује снажну склоност ка комбиновању утицаја са Истока и Запада. У XIII веку Срби прихватају византијски облик прстена, а од половине века и готички, који долази преко приморских градова и Венеције. Међу ретким сачуваним предметима из првих декада XIII века су запон хумског кнеза и два прстена. Из кивота Стефана Првовенчаног у манастиру Студеници потиче златни прстен који је краљ наручио или наследио; на карици се налази испупчена глава прстена решена у облику четири калоте које формирају крст (Ризница манастира Студенице). Прстен краља Радослава (Београд, Народни музеј) има масивну главу са грчким натписом који се односи на веридбу са Аном Комнином. Натпис је изведен у нијелу, а прстен по дизајну припада византијском типу.

Од треће деценије XIII до средине XIV века траје други период развоја српског з., који се одвија у знаку економског процвата Србије, а накит одаје развијени укус наручилаца и знање мајстора. Измењени декоративни мотиви имају изворе у илуминацијама, зидном сликарству и тканинама са истока и запада. Око средине века на печатњаку прстења се појављују фантастичне животиње, које се с временом преображавају у хералдичке симболе. Типично је уклапање и преплитање источних и западних мотива и тражење нових облика у старим традицијама. Периоду припадају два прстена из манастира Бањске, из гроба у којем се претпоставља да је сахрањена краљица Теодора.

Накит израђен између средине XIV и краја XV века представља врхунац српског средњовековног з. Цар Душан је, фаворизујући властелу, створио крупне феудалце, који ће се с временом осамосталити и ковати сопствени новац; у то време рудници постају најважнији властелински извор прихода, а Ново Брдо најзначајнији рударски и трговачки центар. Други центри су Крушевац, Београд, Смедерево и Сребрница у Босни. У Новом Брду се израђује прстење са античким гемама (Радулов прстен), као и прстење с овалном декорисаном главом завршеном под углом на оба краја. Усавршавају се и раније познати облици. Најраскошније примерке краси натпис с именом власника (прстен Маре, жене

Николине, XV век, Београд, Етнографски музеј; печатни прстен војводе Радула, Ново Брдо, крај XIV века, Београд, Музеј примењене уметности; прстен војводе Владислава, Бела црква Каранска, XV век, Београд, Народни музеј).

Од XI до XV века распрострањене су *наушнице лунуласиої шийа* у неколико варијанти. Из једне варијанте настаје тип округле наушнице, карактеристичан за српски XIII и XIV век, који се морфолошки усложњава у XV и XVI веку. *Зракастије наушнице* су врло популарне од друге половине XIII до краја XV века (наушнице из Маркове Вароши крај Прилепа, XIV век, Београд, Народни музеј). Из овог типа се половином XIV века развија тип у којем се на лунуласту подлогу постављају цветوليки украси са драгим каменом. Заседну групу чине *наушнице висећеї шийа*, у моди од XIII до XV века. Наушнице састављене од колута на који су навучене куглице украшене гранулацијом (*минђуше с јагодама*) такође имају византијско порекло (XI–XIV век). Од половине XIV века врло су популарне оне с три јагоде, које ће живети у одјецима све до XVIII века.

Међу наруџбинама рађеним за цркву, мањи предмети од бронзе из XIV века (кадионице, свећњаци) често прате готичке узоре. О богатству властеле XIV века сведоче тањир севаста

Чузмена (Београд, Народни музеј) и сребрне чаше (Београд, Музеј примењене уметности).

Бројне су и друге врсте з. радова. *Койча* или *зайон* служи за причвршћивање хаљине на рамену или грудима, има различите облике и обично је украшена бисерима и драгим камењем. Запон хумског кнеза Петра (1222–28, Београд, Народни музеј) кресе натпис на српском и латинском језику и представе фантастичних животиња. Други тип копчи су *койче за њојас*, које у почетку имају једноставне форме, да би у XVII веку прерасле у посебан тип украса – *џафшије*.

Украсе за главу чине *круне, цоје, каје, њочелице, венци (дијагеме), мрежице и иїле*. Круне и венци су типизирани симболи власти и достојанства, док су остали украси компоновани с више слободе и служе истицању материјалног статуса.

Почетком XVI века властела напушта Србију, у којој се градови претварају у касаде, а рудници у јаме. Прстење се не израђује од пуног сребра, већ је у шупљем ливењу. Од XVI до XVII века накит понавља старе форме и луксузни накит средњег века се претвара у народни. Пошто властела није више наручилац, главни з. предмети се изводе за цркву. На територији под Турцима, у Смедереву је 1523. израђена чаша за игумана Раванице, са елементима турске декорације. У Бечкереку Петар Смедеревац окива јеванђеље за владика Максима 1540. У Липови златар Дмитар ради кивот-артофорион (1550/51). О високим донетима црквених предмета из XVI и XVII века сведоче и они пронађени испод олтара манастира Бање код Прибоја. Ван Србије, Херцеговина представља врсту оазе у којој цвета златарство. Тамошњи мајстори израђују предмете за ризнице манастира Студенице, Дечана, Пивског манастира, Свете Тројице код Пљеваља, Савине, Житомислића. Од других предмета значајне су чаше са декоративним мотивима или фигуралним композицијама; сребрне кадионице из XVI и XVII века по облику одговарају готици. У XVII и XVIII веку траје утицај турске уметности са траговима ренесансе са приморја; крајем XVIII века појављују се и барокне форме. У XIX веку центри з. се преносе у Нови Сад, Сомбор, Будим и Печуј. Након Другог српског устанка почиње знатнији опоравак српског занатства, у којем турско-оријентални утицај траје до половине века. У другој половини века у Србији доминира накит увезен из Европе, а у Београду се оснива златарска радионица Пашковић, која ће имати дугу традицију. После почетка XX века у з. се јавља утицај сецесије. У периоду између



Краљица Марија Карађорђевић са оирлицом (сотоар) куће Картје, фотографија (1923), Француска

два светска рата постојећим з. центрима придружују се Суботица и Призрен, а главни узорци су француско и бечко злато.

После Другог светског рата, године 1953. у Музеју примењене уметности је одржана прва изложба српског златарства, док је 1956. прву изложбу уметнички израђеног накита уприличио вајар Сава Сандић, ученик Томе Росандића.

У најширем смислу, уметничка обрада метала појавила се са почетком коришћења метала.

Процес реализације з. уметничког предмета се одвија у три фазе – израда основног облика, декоративна обрада, завршна обрада.

Израда основног облика се изводи поступцима ковања, ливења, искуцавања, пресовања, извлачења и дубоког извлачења.

Ковање се базира на пластичности као важном својству метала, при чему обојени и већина племенитих метала могу да се кују у топлом и хладном стању. Ковање се изводи ударцима специјалних чекића.

Ливење је стари поступак за обликовање накита и подразумева израду калупа, топљење метала и одливање. Ливење се најчешће изводи помоћу воска.

Искуцавање је истовремено поступак обликовања и украшавања, када се танки метални лим обликује искуцавањем с полећине.

Пресовање или ковање на матрицу се изводи ударцима чекића и помоћу чврстих матрица, испод којих се поставља слој смоле или асфалта. Може да се обавља и на пресама.

Извлачење жице је стари поступак, познат још у Египту, где се жица користила за израду филигранског накита и игала. Жица добијена ковањем се провлачила кроз отворе у камену. За исту намену, између III и IV века, изумљене су металне матрице, а у XIII веку машине.

Дубоко извлачење је новији поступак, уз примену силе притиска.

Поступци декоративне обраде су *резање* (*иравирање* – урезивање дубљих зареза, при чему се скида део метала, и *цизелирање* – урезивање плитких зареза без скидања материјала); *ажурирање* (техника на пробој – уклањање делова површине метала, које се може постићи одстрањивањем или посебним ливењем); *гранулација* (стапање сферних металних гранула са површином); *емал* (наношење специјалне пасте у удубљења или сегменте уоквирене тракама, након чега се паста пече); *филиран* (уплитање или увијање жице која се савија у облик, а облици се међусобно спајају – ажурирани филигран, или се спајају са металном основом); *нијело* (мешање

сулфида сребра, бакра и олова, који се наносе у удубљења и после печења добијају црну боју); *искуцавање*; *ецовање* (дејствовање киселине тј. нагризање жељених делова који дају украс, док се остали делови заштићују лаком); *мајтирање* (добијање контрастних површина наношењем тачкица алатом); *гамасцирање* (утискивање трака или жица племенитих метала на подлогу од неплеменитог метала). Завршна обрада подразумева брушење, глачање и полирање з. предмета.

ЛИТ.: Радојковић, Б., *Старо српско златарство*, Београд 1962; *Српско златарство XVI и XVII века*, Нови Сад, 1966; *Накић код Срба*, Београд, 1969; Милошевић, Д., *Накић од XII до XV века из збирке Народног музеја* (каталог изложбе), Београд, 1990; Phillips, С., *Jewelry: From Antiquity to the Present*, New York, 1996; Schadt, H., *Goldschmiedekunst. 5000 Jahre Schmuck Und Gerät*, Stuttgart, 1996; Гертик, П., *Уметничка обрада метала: накит и украсни предмет*, Београд, 2004; *Алманах накит*, Београд, 2005; Tait, H. (ed.), *7000 Years of Jewelry*, Richmond Hill, 2008; Бикић, В., *Византијски накит у Србији: модели и наслеђе*, Београд, 2010; Гајић, М., *Класично и симболично: њрвшење и минђуше од антике до средњега века из колекције Музеја њрвшење уметности* (каталог изложбе), Београд, 2018. М. Куш. – Љ. С.

ЗЛАТНИ ЛИСТИЋ – легура злата, сребра и бакра истањена ковањем, дебљине 0,0011 до 0,0016 mm, стандардне величине 8 × 8 cm. Користи се за покривање површина у декоративне сврхе (позлаћивање икона, украсних рамова, намештаја, зидне декорације). Квалитет з. л. одређује се према дебљини (тежини), проценту злата (чистоћи) и боји. Дебљина з. л. одређује се према тежини 1 000 листова. Њихова просечна тежина износи од 18 до 23 g, а може бити до 50 g код листића за специјалне намене. Процент злата у листићу одређује се бројем КАРАТА (в.) и креће се у распону од 6 карата (бело злато) до 100% чистог злата од 24 карата. Боја з. л. зависи од садржаја легуре. Повећањем процента сребра у з. л. преко 50% добија се бело злато, док додавањем бакра у легуру (5–30%), з. л. добија црвенкасту нијансу. Најстарији предмет позлаћен з. л. датира из трачанске цивилизације (4000. год. пре н. е., Варна, Бугарска), док је најранији приказ ковања з. л. откривен у у Сакари (Египат, 2500. год. пре н. е.). Плиније сведочи да су Римљани после 146. год. пре н. е. од једне унце злата (28,3 g) ковали 750 листића ширине 4 палца (7,6 cm) и дебљине 1/3 000 mm.

Процес израђивања златних листића: легура се загрева до 1 200–1 300 °C и излива у златну плочу 20 × 4 × 1 cm, која се после хлађења механички тањи и извлачи у ролну ширине 4 cm и дужине око 100 m. Златна трака се сече на квадрате (4 × 4 cm) који се пакују између листова папира премазаних танким слојем гипса ради спречавања лепљења з. л. за папир током процеса ковања. Тако припремљен пакет („Лог“) ставља се у телећу кожу да би се ударцима чекића з. л. проширио до ширине од 16 × 16 cm, након чега се сече на девет комада и поступак понавља до коначне дебљине листа од 1/8 000 mm – 1/10 000 mm. На крају процеса, з. л. се обрезаје на величину 8 × 8 cm и убацује између страница свеске од 25 листова.

В. Л.

ЗЛАТНИ ПРЕСЕК – идеална пропорција и однос величина у једном облику (в. ПРОПОРЦИЈА). Посматрајући облике животиња и размеру њихових делова, дрвеће и његове гране, шкољке и др., човек је још у преисторији запазио да је у природи често присутна пропорција и хармонија облика. На таквим запажањима о пропорцији и хармонији заснивају се многе филозофске теорије о естетским принципима у уметности и свету уопште. У античкој Грчкој, Питагора и Платон су у V и IV веку пре н. е. пружили прва прецизна и аргументована објашњења о законима пропорције на основу утврђеног реда у природи. Појам з. п. настао је, иначе, још у античком Египту и заснива се на утврђеном реду и односу величина облика у природи. Идеална пропорција изражена у з. п. има у себи елементе логике и рационалности и изражава димензије и односе величина најприближније идеалном облику.

Златни пресек је заступљен у античкој архитектури, керамици и вајарству, а преношен је кроз средњи век и ренесансу до наших дана. У аритметичком смислу, ова пропорција може се изразити формулом: $\frac{a+b}{a} = \frac{a}{b}$, што значи да се димензије у целини (a + b) односе према већем делу (a) као већи део (a) према остатку, односно мањем делу (b). Бројчано изражено, з. п. може се изразити у редоследу величина и односа 3 : 5 : 8 : 13 : 21 итд.

ЛИТ.: Gillam Scott, R., *Design Fundamentals*, New York, 1950; Fruht, M., *Industrijski dizajn*, Beograd, 1981.

М. Ф.

ЗЛАТНО ДОБА – у контексту националног идентификовања, један од митова који има важно конститутивно место и улази у ред основних идентификатора, упоредо са језиком и религијом. По

својој основи и пореклу, мит о з. д. везан је за исконску потребу да се обезбеди трајност друштва и његових институција, да се успостави веза између прошлости, садашњости и будућности.

Полазећи од антрополошких истраживања Клода Леви-Строса и студије о природним елементима Гастона Башлара, историчар Раул Жираде упустио се у анализу политичких митова француског политичког и културног простора у последња два столећа. Констатујући да је „политичке потресе током два последња века европске историје пратила зачуђујуће снажна митолошка узаврелост“, одређујући методолошке оквире истраживања двома функцијама политичког мита, аутор усредсређује пажњу на генезу и на деловање четири велика политичка мита – о завери, спаситељу, з. д. и јединству. Мотиви мита о з. д. преплићу се са мотивима мита о спаситељу, који би да народ поново уведе у з. д., као и са митовима о јединству, јер је у з. д. владало јединство човека са природом али и са самим собом. Владали су чистота и невиност. Златни тренуци прошлости једног народа нису део проживљеног и индивидуалног, већ колективног историјског памћења. Таква прошлост никада није непосредно упозната, њена снага лежи у понуђеном образцу, архетипу, узору, а од митологизације таквих тренутака па до њихове сакрализације потребно је веома мало. Насупрот слици садашњице, описано и доживљено као раздобље туге и пропадања, уздиже се апсолут прошлости, који зрачи пуноћом и светлошћу.

Сећање на неко з. д. као да почива на само једној суштинској супротности између некадашњег и данашњег, између прошлог и постојећег. Садашњица је оличење пропасти, нереда, искварености, од којих треба побећи. С друге стране стоји некадашње доба као отелотворење величине, племенитости и среће, које се мора повратити. Свет з. д. јесте свет заустављених сатова. Саткан је од окамењеног, кристалисаног, залеђеног времена, које би, ако би се могло пренети у било које друго време, увек изгледало управо тако. Идеја обнове з. д. кроз повратак заборављеним стаништима била је у духу модерних схватања присутна готово у свим европским срединама.

Историја се служи интересима одабраних, који користе одређене аспекте прошлости како би манипулисали осећањима масе. Употребљива прошлост може послужити за законитост прихватљивих социјалних промена, може да понуди низ *exempla virtutis*, који јавности треба да буду узор, јавна порука, у борбама за територију. По-

моћу херојске прошлости обликује се будућност, чак и у случајевима када ту употребљиву прошлост ствара садашњост. Колективно присвајање старине, посебно заједничких успомена на з. д., доприноси формирању нација. Што се старина чини већом и славнијом, то је једноставније окупити људе око заједничке културе, ујединити различите групе и идентификовати заједнички национални идентитет.

Док је у почетку з. д. представљало епоху моралне врлине и књижевног и уметничког стваралаштва, као што је Периклова Атина и Рим у доба републике, касније је идеја обухватила све врсте колективних достигнућа, од религиозног жара до војног ширења и економског успеха. Право з. д. морало је бити откривено у прошлости етничке заједнице и морало је бити херојско како би осигурало достојанство нацији у настанку. Идеал з. д. није творевина националиста и романтичара.

Постоје различити типови з. д. који се често преклапају. Али, без обзира на то, они пре свега представљају мерило хероизма, славе и стваралаштва са којим касније епохе не могу да се мере, али могу да подстакну будуће генерације да се угледају на њих. Комбинација тема врлине, светости, хероизма, моћи, креативности, богатства имала је врло значајну улогу у учвршћивању етичких заједница у прошлости, али и у савременим расправама о идентитету.

Сећање на з. д. има важну улогу и помаже да се установи и назначи природа правог изворног бића заједнице. Друга његова функција је поновно укорењивање нације у властитом историјском простору. Златно доба у земљи предака поседује јасне географске димензије и одређену историјску локацију. Земља је позорница за извођење херојских дела и размишљање о вечним истинама, што спада у главна достигнућа јунака и мудраца златног доба. Само поновним укорењивањем у слободној домовини народ може да у сталном контакту са светим местима и поетским пејзажима открије своје право биће, свој етно-историјски карактер. Осећање континуитета такође је веома важна функција сећања на златно доба. Повратак у з. д. наговештава да смо, упркос утицају времена и социјалним прекретима, потомци јунака тог великог периода. Откривајући генеалошку повезаност и културолошку сродност са херојским добом, касније генерације поимају сопствену, изворно херојску индивидуалност.

Сећање на з. д. најављује и прекрет, изражава наду да ће се заједница вратити правој мисији

и уздићи на раније висине и тако открити своју вредност, племенито порекло. Најзад, оно је усмерено ка судбини која произлази из праве природе откривене у тој златној прошлости и посредством ње, узвишена прошлост припрема колектив за судбину која му је предодређена.

Носталгију за з. д. хероизма и витештва српског средњовековног царства гајили су и Срби, који су се након Велике сеобе нашли у оквирима Хабзбуршке монархије. Разлог је био у великој мери политички. Новом поретку био је потребан мит о з. д., мит помоћу кога би могла да се уједини нација, да се поново оживи доба првобитне независности и раније политичке величине. Чежња према домовини, коју су морали да напусте, постала је саставни део српске слике з. д., стални мотив у уметности, политици и култури Карловачке митрополије све до краја XIX столећа.

Свест о српској државној мисли, о обнови старог самосталног државног организма, избила је јасна и одређена већ крајем XVII столећа, повезана са турским поразом код Беча и активносту коју је предузела Хабзбуршка монархија како би српски народ придобила да помогне у сузбијању непријатеља. У тим преломним тренуцима, улога грофа Ђорђа Бранковића била је веома карактеристична. Несуђени деспот Илирика претендовао је на стварање посебне државе која би била ослоњена на традиције средњовековне Србије, а он би јој, као легитимни наследник последњих деспота, био владар. Његове *Хронике*, писане су са намером да се уобличи историјска подлога српских националних захтева, да територија на којој се нашао српски народ постане историјским правом законски оквир обнове националне величине, обнове царства Немањиног. Било је то оживљавање мита о з. д. екстензивне националне државе и снажних националних институција.

Враћајући се на з. д., Срби су у оквирима Хабзбуршке монархије желели да поврате величину својих средњовековних јунака како би у модерним временима поново оживели своју прошлост. У тој чистој и светој прошлости трагали су за инспирацијама и одредницама које би допринеле уједињавању српског народа. На тај начин слика жељене будућности мења значење сећања сваког нараштаја на з. д., прилагођавајући га, унутар одређених граница, тренутним околностима.

Мит о з. д. и његовој обнови јавља се најпре у верско-политичким програмима београдско-карловачких митрополита са подстицајима

преузетим, већ у првим годинама после Велике сеобе 1690, из хабзбуршке дворске репрезентације. О прожимању претполитичке и политичке идеје обнове з. д. може се говорити већ у обновљеној Пећкој патријаршији у Османском царству, где се верска слобода повезивала са патриотизмом, али развијену форму та веза добија у Карловачкој митрополији, „када се стереотип уобличава под утицајем класичних античких схватања”.

На тој идеолошкој конструкцији прошлости, која је негована у митрополијском придворном кругу и карловачким Покровобогородичиним школама, заснована је већ *Траедокомедија* о смрти Уроша V, алегоријско политички комад састављен 1734. у славу митрополита Викентија Јовановића. Тема није само судбина последњег српског цара, већ целокупна национална историја, од првих Немањића до оснивања карловачких школа, дакле, преглед непрекинутог историјског трајања од српског з. д. до државе у оквирима Хабзбуршке империје. Нераскидива веза између небеске и земаљске Србије добила је потпуно формирану и идејно осмишљену форму у Пећкој патријаршији трудом патријарха Арсенија IV Шакабенте. Бакрорез манастира Студенице, најугледније српске средњовековне владарске задужбине, изграђене 1733. управо његовим ктиторством, понео је све особености на којима је грађена идеја о чврстој вези између *Serbia sacra* и *Serbia sancta*.

Идеја о обнови српског з. д. у симболичној политици репрезентативне културе Карловачке митрополије визуелно је представљена и штампанем *Сћематикографије*, коју је осмислио високи клир, а резао Христофор Жефаровић у сарадњи са Томом Месмером 1741. *Сћематикографија* је настала у тренутку када патријарх Арсеније IV Шакабента, који је ојачао духовну димензију своје службе стекавши популарност и морални ауторитет, од Марије Терезије у Бечу тражи потврду својих права над целим Илириком. Овде је уметност, заправо, графика директно стављена у функцију пропагирања и одбране верско-политичког програма Арсенија IV Шакабенте, који се у *Сћематикографији* слави као обновитељ златног доба средњовековног царства цара Душана.

На првим страницама ове раскошне бакрорезне књиге приказана је поворка од 24 фронтално постављена светитеља, са инсигнијама земаљске власти и атрибутима њихове касније светости. У светитељски пантеон, потпуно прилагођен титули пећког патријарха, уведени су, поред ликова националних, и словенски свети-

тељи. Одбир светитеља одговарао је идеалним границама Српске цркве, која је своја права и надлежности поистовећивала са државом Немањића из времена цара Душана. Коњаничким портретом цара Душана окруженог грбовима, заснованом на традицији *Miles Christiani*, који је смештен иза другог наслова, након чега следи превод Витезовићеве *Сћематикографије*, најјасније и најотвореније је изречена идеја о светом српском средњовековном царству.

Употребљива прошлост и модел з. д. односе се на одређене историјске периоде са властитим димензијама и одликама. То није било каква прошлост, то је прошлост која се може повезати са садашњошћу одређеног народа и учинити је релевантном. Етничка прошлост мора да изражава особени дух периода и заједнице, мора бити створена изнутра. Што је з. д. боље документовано, датирано и потврђено, то лакше може да носи тежину емоција које се за њега везују, и да издржи процесе демитологизације. „Сећање на златно доба игра кључну улогу у мобилисању, уједињавању и усмеравању енергије народа, који треба да одговори изазовима формирања нације преко мита о националној историји и судбини. Служећи као модел и водич те судбине, етничка старина, а пре свега з. д. постаје извор сталне инспирације успостављајући аутентичност и континуитет заједничке културе и дајући достојанство нацијама које тек настају, као и онима које су већ установљене.”

ЛИТ.: Smith, A. D., „States and Homelands: the Social and geopolitical Implications of National Territory”, *Millennium, Journal of International Studies*, 10 (1981); Smith, A. D., „Ethnic Myths and Ethnic Revivals”, *Journal of European Sociology*, 25 (1984); Smith, A. D., *The Ethnic Origins of Nations*, Part II, Ethnic and nations in the modern era, 8. Legends and landscapes, Oxford, 1986; *Српско барокно сликарство*, Нови Сад, 1996; Smith, A. D., *The „Golden Age” and National Renewal*, Mytos and Nationhood Geoffrey Hosking and George Schöpflin (eds), London, 1997; Hastings, A., *The Construction of Nationhood: Ethnicity, Religion and Nationalism*, Cambridge, 1997; *Serbia sancta u Serbia sacra у барокном верско-иолијичком програму Карловачке митрополије*, Свети Сава у српској историји и традицији, Београд, 1998; M. Geyer, H. Lehmann (eds), *Religion und Nation-Nation und Religion. Beiträge zur einer unbewältigten Geschichte*, Göttingen, 2000; R. Žirade, *Politički mitovi i mitologije*, Београд 2000; Smith, A. D., *The Nation in History: Historiographical Debates about Ethnicity and Nationalism*, Historical Society of

Israel, 2000; Levinger, M., „Myth and Mobilisation: the Triadic Structure of Nationalist Rhetoric”, *Nation and Nationalism*, Vol. 7 (2001); Smith, A. D., *Chosen Peoples. Sacred Sources of National Identity*, Oxford 2003; Smith, A. D., *Ethno-Symbolism and Nationalism*, New York, 2009; Тимотијевић, М., *Таковски усџанак – Српске Цвеици: о јавном заједничком сећању и заборављању у симболичној полиитици званичне репрезентативне културе*, Београд, 2012; Костић, М., *Десетог Георије II Бранковић*, Београд, 2014. М. Кос.

ЗЛАТНО РУБИНСКО СТАКЛО – сјајно и провидно стакло тамноцрвене боје, попут природног рубина. Због примесе злата, з. р. с. је веома скуповено. У XVI и XVII веку у Италији и немачким кнежевинама, хемичари, алхемичари и стаклари тражили су нове формуле за стаклену смесу, у ренесанси безбојној, која би живим бојама сличним драгом камену одговарала барокној обликовној динамици стаклених предмета. Хемичари су пружали теоретске и практичне основе за остварење тих тежњи. Књига стакларских рецепата фирентинског хемичара и свештеника Антонија Нерија прво је штампано на ову тему (*L'Arte vetraria*, Фиренца 1614). О његовој популарности у XVII веку сведочи чињеница да је већ тада преведено на енглески, латински, француски и немачки. Алхемичари су веровали у могућност да стакло, слично драгом камену, има иста профилактиска и терапеутска својства. Професионални стаклари тежили су и за естетским вредностима предмета, желећи да их обогате новом скалом племенитих боја. У настојањима око нових открића у технологији бојења стакла, највише успеха имао је немачки хемичар Јохан Кункел. Њему се приписује проналазак најуспешније формуле за производњу златног рубинског стакла (Потсдам, 1679). Исте године објавио је дело *Ars vitraria Experimentalis (Стакларска оледна уметност – вештина)*, али у њему није обелоданио потпуну формулу смеше за з. р. с. како је други стаклари не би користили. Данас је та формула позната. Стакленој безбојној смеси Кункел је додавао раствор златних честица, расточених у мешавини азотне и хлороводоничне киселине (HNO_3 и HCl). У првој фази рада стакло је сиве боје, а код поновног загревања постаје тамноцрвено као рубин. Иако је Кункел настојао да сачува тајну рецепта за з. р. с., процес производње био је познат већ за његовог живота у Баварској и Чешкој. Током времена, скупо злато замењено је бакром, предмети нису више израђивани у целини од стаклене црвене смеше, већ им је основа од безбојног стакла само

превучена танким стакленим слојем црвене боје. Средином XIX века у јагодинској фабрици стакла „наздравицарске” чаше са српским грбом и „спокојне” чаше израђиване су на исти начин. В. Х.

ЗЛАТО (Au) – један од најређих хемијских елемената, племенити метал жуте боје и високог сјаја, веома мек и растегљив, али отпоран и без могућности да зарђа, познат још од праисторијског доба. Природно злато у примесама готово увек има сребра, а највећа његова подземна налазишта су у Јужној Африци, Калифорнији, Колораду, на Аљасци и на Уралу, одакле се од давнина добијало поступком испирања. Последњих педесет година знатне количине з. се издвајају и приликом електролитског рафинисања муља бакра и сребра (Рударско-топионичарски басен Бор). Чисто, 24-каратно злато је изузетно ретко, мекано и готово неупотребљиво, због чега му се додаје сребро или бакар (в. КАРАТ). Две трећине залиха з. на свету налази се у з. полугама и з. новцу, и у већини земаља служи као монетарни стандард и подлога. Употребљава се за прављење и позлаћивање накита (в. ГАЛВАНИЗАЦИЈА), израду рукописних књига, икона, фресака, слика (в. ЗЛАТНИ ЛИСТИЋ), као и других предмета примењене и ликовне уметности, за бојење стакла, у медицини и фотографији, а у новије време и у свемирским истраживањима.

Пре но што ће постати новац, з. је првенствено служило за украшавање, па су се од њега од давнина израђивале амајлије, правио накит и посмртне маске. Пошто су антички владари свој лик отискивали на прве златно-сребрне новчиће од електрума – природној легури з. и сребра (Лидија у Малој Азији, VII век пре н. е.), сребро постаје локално а з. међународно средство пла-

Пала г'Оро, злато, сребро, драго камење и емаљ (средиња XII века), Венеција, црква Светог Марка

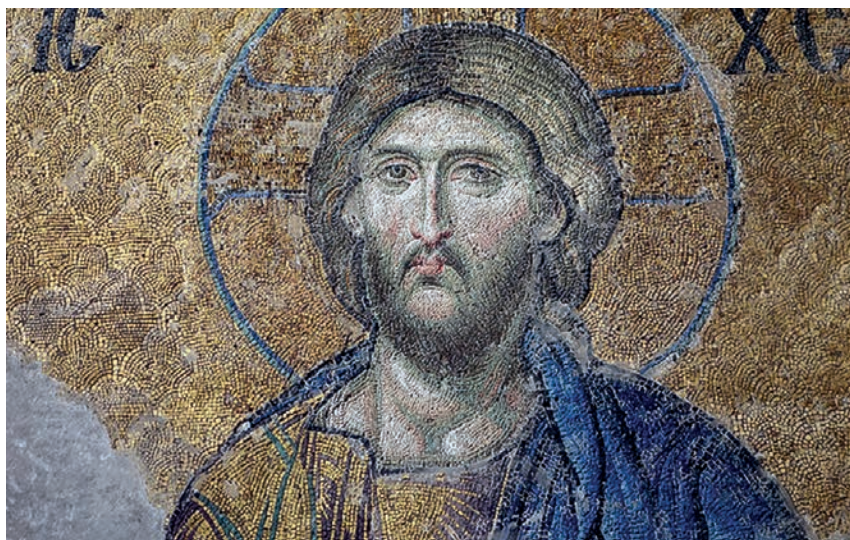


Хеџимасија,
детал са Пале д'Оро



ћања. То је и време сукоба између Византијског и Персијског царства, када у оптицају остаје углавном сребро, док се з. повлачи и похрањује у царске ризнице. Све до 1250. године з. из Европе одлази на Исток више него што се у њу враћа, из чега се закључује да је Запад до XIII века више куповао него што је био у могућности да продаје. До преокрета долази када градови попут Фиренце и Венеције, а потом и Ђенова и други прекоалпски градови, почињу да кују властити новац – златни флорин и дукат. Ипак, западна Европа свој велики опоравак доживљава тек после Колумбовог окрића Средње и Јужне Америке (1492). Крајем XVI века, з. и сребро из

Исус Христос, детаљ
Деизиса, мозаик (око 1261),
Истанбул, црква Свете
Софије



шпанских колонија из Новог света, по својој тржишној вредности, били су мерљиви само са најскупоценијим источњачким зачинама. После два века узмака, крајем XVIII и почетком XIX века, експлоатација з. из Бразила и сребра из Мексика доводи до новог економског развоја, друштвеног узлета али и уметничког полета.

У новијој европској и светској привреди, периоди економских успона и падова смењују се у циклусима од 25–50 година, што се непосредно одразило и на настанак, трајање и нестајање појединих стилова и модних праваца у историји уметности. Међузависност економије и уметности, са з. као заједничким именитељем, могуће је уочити и у ранијим историјским периодима – у византијском и српском средњем веку једнако као и у периодима барока, рококоа, ампира или ар нувоа. Дубровачко ЗЛАТАРСТВО (в.), на пример, развија се тек пошто су пуном паром почели да раде српски рудници сребра и злата.

У венецијанском храму Светог Марка налазио се најраскошнији византијски рад, *Златна њала* или *Pala d'Oro* (976–978). Вековима после своје израде, она је била вишеструко мењана, допуњавана и обогаћивана, одражавајући различита схватања узвишене лепоте међусобно опречних уметничких праваца. *Златна њала* на најбољи начин илуструје средњовековно схватање о лепоти материје као непосредном одразу богатства боје и зрачења светлости. У цариградској цркви Свете Софије з. су били обложени капители стубова, врата, иконостас, патријархов престо, али и литургијски прибор и одећа, тако да је овај храм ноћу зрачио светлом које се поредило са ноћним Сунцем.

Гробна задужбина краља Милутина, манастир Бањска (1317–21), имала је фреске златне основе, која је савременицима блештала неупоредивим и незамисливим небеским сјајем. Њене зидне слике биле су изведене на златној позадини са урезаним линијама које су опонашале коцкице цариградских мозаика. Употреба златних листића у дочаравању духовне и бесмртне чистоте и материјалног престижа и богатства била је део праксе везане и за украшавање осталих највелелепнијих српских владарских задужбина – Хиландара, Студенице, Милешеве, Сопоћана, Градца и Дечана. Осим при исликавању фресака на златној основи, златни листићи и прах примењивани су и при изради светачких ореола и мандорли, симбола надземаљског и натприродног, не само у хришћанству него и у антици и на Оријенту. Златом су били украшавани и светлосни одрази на светачким драперијама и лицима,



С. Дали, Позлаћени сребрни прибор за ручавање (1957), приватно власништво

сликаном накиту и звездама, као и на натписима. Укупном утиску ванземаљске озарености, која је потицала од једног другог, небеског света, доприносила је сунчана светлост, дозирано пропуштана кроз зидне отворе на храмовима, али и златни предмети и одежде црквених великодостојника приликом чинодејствовања на Светој литургији. У време Немањића привилегију да кује новац, па и онај од з., имао је само владар чији се портрет стављао на његову предњу страну, док се на полеђини налазила фигура Светог архиђакона Стефана, изабраног светитеља-заштитника. За време цара Душана, новац кују и обласни господари, а већ крајем XIV и почетком XV века своје ковнице има и српски патријарх. После пада под Турке, све домаће ковнице не само да прелазе у руке освајача, већ Османлије отварају и нове, све док султан Селим III 1688. није забранио ковање новца изван Цариграда.

У раном средњем веку, накит је био резервисан само за тешко оболеле из владајућег слоја, који су веровали у чудотворно исцељење помоћу одређеног драгог или полудрагог камења.

До враћања старој техници позлаћивања златним листићима у српској уметности долази у доба барока. На дрво, претходно премазано туткалом и кредом, наносио се један по један златни листић помоћу позлатарске четке. Овако су позлаћивани камен, седра и метал, као и златни рамови икона, слика и огледала. Позлата се у иконопису користила за светачке ореоле, позадину и шрафирање сликаних драперија, намештаја и архитектуре. Наношење златних листића и праха у XIX веку замењује њихова имитација као јефтинија варијанта, при чему се уместо з. користило сребро премазано жутим лаком (бокоторска сликарска школа). Бити светлост свету био је и идеал просветитељског покрета који раскида са друштвеним сујеверјем

и предрасудама, због чега његов централни симбол постаје Сунце као знамење изласка из таме. Будући неостварена, ова максима о савршенству живота и стапања живота са културом и у XXI веку остаје неостварени идеал ЗЛАТНОГ ДОБА (в.) којем се тежи.

ЛИТ.: Asunto, R., *Teorija o lepom u srednjem veku*, Beograd, 1975; Радојчић, С., „Злато у српској уметности XIII века”, *Зограф*, 7 (1977); Breitling, G., Divo, J. P., Globing, M., Gnädinger, L., Henger, G., Killer, P., Speic, S., *Knjiga o zlatu*, Zagreb, 1983; Vilar, P., *Zlato i novac u povijesti 1450–1920*, Beograd, 1990; Stamenković, Đ., *Zlato i nakit*, Bor, 1998; Milovanović, M., *Sve o zlatu i nakitu*, Niš, 2002; Ševalije, Ž., Gerbran, A., *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, boje, brojevi*, Novi Sad, 2004; Biderman, H., *Rečnik simbola*, Beograd, 2004; Тодић, Б., „Бањско злато: последњи остаци фресака у цркви Светог Стефана у Бањској”, *Манастир Бањска и доба краља Милутина*, Ниш – Косовска Митровица – Манастир Бањска, 2007; Камерон, Р., Нил, Л., *Крајња економска историја света: од палеолитској доба до данас*, Београд, 2011; Garden, N., Olorenšo, R., Garden, Ž., Klajn, O., *Larousse mali rečnik simbola*, Beograd, 2011; Стошић, Љ., „Византијско злато и барокна позлата”, *Средњи век у српској науци, историји, књижевности и уметности*, V (2014).

Ђ. да Фабријано,
Поклоњење мудраца (1423),
Фиренца, Галерија Уфици



ЗЛАТО У ПРАХУ – ситнозрни златни прах за украшавање, цртање, сликање и писање. Како злато, као и восак, не може да буде спрашено турпијањем или брушењем, з. п. се добија дугим трљањем ЗЛАТНИХ ЛИСТИЋА (в.) заједно са ГУМАРАБИКОМ (в.) или медом у порцеланској посуди. Када се, после дугог трљања, добије уједначена маса, смола или мед се пажљиво и дуго испирају, док се златни прах таложи, па се помешан са лепком или беланцем користи за украшавање. Нарочито је коришћен за илuminације рукописа. Данас је забрањена продаја чистог златног праха. Могу се добити само припремљени „хлепчићи”, у којима је злато већ помешано са неком емулзијом за сликање, као акварел, или у шкољкама – као суве капљице врло финог зрна, углавном за писање.

ЛИТ.: Медић, М., *Сџари сликарски њриручници, III: Ерминија о сликарским вешијинама Дионисија из Фурне*, Београд, 2005. М. Мед.

ЗЛАТОПИС – техника исписивања слова и линеарних цртежа бојом од златног праха помешаног са неким везивом. Примењује се у изради ИЛУМИНАЦИЈА (в.) и КАЛИГРАФИЈИ (в.). В. Л.

ЗМАЈ (АЖДАЈА) – хибридно митско створење са телом и репом змије, главом камиле, канџама орла, крљуштима шарана, шапама тигра, ушима вола и роговима јелена. Комплексан и универзални симбол који може да буде соларан или лунаран, добар или зао, мушки или женски. Готово у свим цивилизацијама симболика з. може да се замени симболиком ЗМИЈЕ (в.). У западним културама з. је најчешће симбол зла и демон-

ских тежњи, али негативни аспекти његове симболике нису ни једини ни најважнији, нарочито у културама Далеког истока, где има амбивалентно значење. То најбоље илуструје приказ два сучељена з., који означава неутрализацију супротних тежњи. Змај који гризе властити реп (Уроборос) симболизује затворени развојни циклус, вечито уништавање, обнављање и поновно спајање супротних принципа.

Змај је изузетно чест симбол у Кини, где означава натприродну снагу, мудрост, скривено знање, дух промене, бесконачност, ритам природе, сунце, светлост и живот, а будући да је и небеска сила, она која ствара и уређује – он је и симбол цара. За разлику од белог тигра, који симболизује запад и смрт, з. се у Кини везује за исток и означава излазак Сунца, пролеће и плодност. У таоизму се сматрао великодушним створењем наклоњеном људима, које доноси срећу и благостање. Будизам је у з. видео нешто опаснија и опакија бића, слична индијским великим воденим змијама – *најама*. Змај са пет канџи на све четири ноге сматрао се царским, онај са четири – кнежевским, а з. са три канџе могли су на својим свечаним одеждама да носе сви остали дворски великодостојници. Располажући чудотворним способностима, з. је могао себе да учини невидљивим, као и да промени своју величину и обличје и да се, скупљен до величине свилене бубе и пиринчане посуде, рашири по целокупном простору између неба и земље. Змајски краљ Лонг Ванг не само да је имао моћ да управља животом и смрћу него је као владар река, језера и океана, управљао плодношћу кишом симболишући мудрост, доброту и снагу. Када би се расрдио на људе, слао је на земљу велике олује, магле и земљотресе, али је истовремено био и заштитник морепловаца и водоноша. Гонг-Гонг, страшни кинески митолошки црни з., у пратњи деветоглаве змије, изазивао је катастрофалне потопе и, реметећи природну равнотежу мењањем Сунчеве путање, узроковао климатске поремећаје. Кинески з. су приказивани на крововима храмова који су се њима посвећивали у непосредној близини мора или река. Најчешће су тиркизне или царске златножуте боје, са пламтећом куглом као симболом грома коју држе у једној канџи. Из отворених чељусти често му излази лишће као знамење клијања, а пошто бљују ватру, у вези су са громовима. За следбенике зена, з. је, као и змија, симбол мржње и зла. Победа над њим је победа над незнањем и мраком, а сам чин борбе је симболична слика тешкоћа које ваља савлада-

Змај, глеђосана опека (575. год. пре н. е.), Вавилон, Иштарина капија





Непознати грчки мајстор, *Свети Ђорђе убија аждају*, икона (XV–XVI век), Оксфорд, Ешмолијан музеј

ти да би се дошло до истине, унутарњег сазнања и вере. Спасовање девојке из змајевог заточеништва представља ослобађање чистих сила од савладаног зла, али и метафоричко ослобађање сиромашног народа од владавине безобзирних угњетача. Змај који гута своју жртву и касније је испљуне има исту симболику као старозаветна *Прича о Јони* којег је прогутао кит.

У вавилонском миту о стварању света, пошто је бог Мардук убио праисконску силу Тијамат, з. са лављом главом, телом од крљушти, пернатим крилима, орловским ногама и рачвастим змијским језиком, од његовог пресеченог тела настају небо и земља, а од његове проливане крви – први људи. У Египту, з. је био амблем Озириса. У античким представама, хидру коју Херакле убија у једном свом подухвату понекад замењује змај. Пар з. вуче Церерине кочије, а грчки херој Персеј убија з., баш као и пагански витез Руђеро. Код Келта, з. симболизује цара, а црвени з. је од XV века амблем Велса. Сматрајући их космичким створењима, арапски астрономи користили су з. ради обележавања звезданих мапа. Стари Германи користили су знак змајевог ока за претњу или опасност. Кеџалкоатл, у облику пернате крилате змије или з., био је добродушно божанство америчких Астека и Толтека. Он није био само њихов творац него и велики просветитељ,

који их је научио писмености и обрађивању земље. Истовремено, ова крилата животиња која је живела у пећини у крај реке, сејала је страх и јела све оне који би јој се превише приближили, убијајући већ и својим погледом.

На Западу је з. често чувар скривеног блага и езотеричног знања. За хришћане је он оличење ђавола, смрт и тама, паганизам и јерес. Старозаветни пророци Исаија, Јеремија и Језекиљ помињу крилатог и пустињског з. који се рађа из змијског корена; на великог з. подсећа Мисир, кроз који кривуда дугачка река Нил. Сликари ренесансе најрадије су користили з. као симбол Сотоне. Змај у ланцима или под ногама симболише пораз зла. Исто симболично значење има и з. са репом везаним у чвор, јер се веровало да му је снага у репу. У хришћанској уметности з. се најчешће приказује у сценама у којима га побеђују арханђел Михаило или Свети Ђорђе. Понекад се и Христос и Богородица приказују како ногама газе з. (*Безирешно зачеће*) или како Сведржитељ седи на престолу начињеном од тела побеђених и савладаних змајева (романички капител, Француска, XII век). Змај је и амблем многих светитеља (Маргарета, Клемент, Бернардо, Силвестер, Филип). У алхемији, крилати з. представља несталност, испарљивост, док бескрилни з. означава постојаност.

Мотив. з. јавља се на декоративној пластици манастира Студенице, Мораче, Дечана и Хиландара (XII–XIV век). Најчешће се приказује са главом слепог миша, телом птице, змијским репом савијеним у петљу и раширеним крила. У отвореним чељустима су представе људи, жена и деце које прождире или из њих вире језици и расте изданак лозе. Ако су у пару, з. су окренути леђима а главама гледају један у другог (в. АДОСИРАНО; АФРОНТИРАНО).



Змај, кинеска ваза (XIX век), Ђинг династија, приватно власништво

На сцени *Свети Ђорђе убија аждају* на рељефима, фрескама и иконама, з. је углавном изваљен на леђима, са широм отвореним чељустима кроз које му пролази копље, док му се реп у самртном ропцу обавија око задњих ногу. Као знак силине борбе која се водила, понекад се копље којим је аждаја прободена приказује као поломљено. *Змајолики* или *змајеви крстови* су сликано-дрворезбарене завршнице иконостаса, које су од XVI до XVIII века красили олтарске преграде православних цркава на Балкану. Централна сцена *Распећа Христовој* настала је угледањем на римокатоличка *Распећа*, која се издижу из дрвених постоља у облику сучељних или леђима окренутих з. или змајоликих морских чудовишта, симболима победе хришћанске цркве над злом, грехом и јересима. На платнима наше наивне сликарке Миланке Динић, од којих су неке у Музеју наивне и маргиналне уметности у Јагодини, антропоморфни летећи з. са фолклорним елементима чест је мотив надахнут српским народним песмама и приповеткама.

ЛИТ.: Đorđević-Mileusnić, D., (ur.), *Zmija i zmaj: uvod u istoriju alhemije*, Beograd, 1986; Кулишић, Ш., Петровић, П. Ж., Пантелић, Н., *Српски митолошки речник*, Beograd, 1998; Koterel, A., Storm, R., *Sveobuhvatna enciklopedija mitologije*, Beograd, 2004; Gerbran, A., Ševalije, Ž., *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, Novi Sad, 2004; Kamings, E. T., *Sve o simbolima*, Beograd, 2004; Biderman, H., *Rečnik simbola*, Beograd, 2004; Гур, А., *Симболика животиња у словенској народној традицији*, Beograd, 2005; Stivens, E., *Arijadnino klupko: vodič kroz simbole čovečanstva*, Novi Sad 2005; O Konel, M., Eri, R., *Ilustrovana enciklopedija znakova i simbola*, Beograd, 2007; Богосављевић, Н., *Символика њредсјава на средњовековној њласици код Срба*, Цетиње, 2010; Garden, N., Olorenšo, R., Garden, Ž., Klajn, O., *Larousse mali rečnik simbola*, Beograd, 2011; Martin, K., *Il libro dei simboli: riflessioni sulle immagini archetipiche*, Köln, 2011. В. Ч. – Љ. С.

ЗМАЈЕВА КРВ – смола тамносмеђе до црвене боје, док је унутрашњост боје црвеног кармина. Добија се из биљака фамилије палми (*Dracaena Draco L.*; *Petrocarpus Draco*; *Dracaena cinabari*) које расту у шумама Молучких острва. Отапа се у алкохолу и лакоиспарљивим и масним уљима. Због свог органског порекла, није постојана и сви стари приручници препоручују да се избегава њена употреба. Име је добила на основу легенде да је настала мешањем крви из непрестане

борбе слона и змаја, а помиње се још у делима Плинија и Ираклија.

ЛИТ.: Радосављевић, В., *Техника сјаоро њисма и минијатури*, Beograd, 1984; Kraigher-Hozo, M., *Slikarstvo, metode slikarstva, materijali*, Sarajevo, 1991. В. Л.

ЗМИЈА – универзални и изузетно сложени симбол који се често замењује ЗМАЈЕМ (в.), док се на Далеком истоку с њим и поистовећује. Символика з. је многозначна; пошто убија, представља смрт и уништење, али пошто мења кожу (кошуљицу), она је и младост живота и поновно рађање. Змија је и соларна и лунарна, светлост и тама, добро и зло, мудрост и слепа страст, лек и отров, поновно духовно и физичко рађање, чувар и уништавач. Она је и један од најважнијих архетипова људске душе. Као супротност човеку, з. се заједно с њим разликује од осталих животиња. Она је почетак а човек крај. Иако се најчешће узима за симбол зла и ђавола, з. представља и добро божанство, које има своје место у религиозним обредима свих древних народа. Њен симболизам је у вези са самом идејом живота. У космологији је синоним за првобитни океан или примарни хаос из којег је све настало и у који ће се све вратити. Она повезује небо и земљу и воду са подземним светом. Символише сунчеве зраке, снагу воде и атрибут је речних божанстава. Змија је господар животног принципа и снага природе. То је стари Бог, први на којег се наилази на почетку свих космогенеза – Уроборс, з. која гута властити реп, симбол исконског Бога којег је дух свргао са власти. Као таква, урезана је на руб свих првих слика света. Поставши митски предак и цивилизаторски полубог, з. се жртвује за људски род: птица-грабљивица зарива панце у њено тело да би потекла крв из које ће се родити просвећени човек. Ова симболика је присутна и у митологији америчких Индијанаца, где се мит о птици-змији поклапа са најстаријим религијама узгајања кукуруза; перната з. из Средње Америке само је варијација крилатог змаја са Далеког истока. Исти симболички склоп присутан је и у афричким племенским ритуалима жртвовања змије.

Пошто се креће без ногу и крила, з. симболише свеобухватност духа. Будући да продире кроз пукотине, она је унутрашња човекова природа и његова најскривенија мисао. Такође, може да буде и прерушена снага зла. Склупчана з. означава цикличне представе, латентну добру или злу снагу. Склупчана око јајета, представља инкубацију виталних снага, бескрајно кружење

снаге воде око земље. Обмотана око дрвета или било каквог симбола осовине, представља буђење динамичних снага и генија свих ствари што расту. Приказана како обмотава жену, Велику Мајку лунарне богиње, з. је соларна и заједно представљају мушко-женски принцип. Када се орао или јелен појављују уз з., они су соларни и озачавају светлост – насупрот з. која је хтонски мрак. Заједно, они чине космичко јединство. Ако су у сукобу, означавају борбу светлости и мрака, добра и зла. Пламена з. је соларна и означава прочишћење. Таласаста з. представља космички ритам или снагу воде. Крилата з. је соларна и означава јединство духа и материје (орла и змије). Две з. умотане једна око друге симболи су времена и вере, две велике повезане снаге. Змије су чувари блага, замкова, скривеног знања и свих лунарних божанстава. Тело з. се често украшава ромбовима и има и полну двозначност.

Уреус је раздражена женка кобре испупчених прсију која је за Египћане била знак краљева, симбол снаге и бесмртности, и персонификација горућег ока бога сунца Ра. Као знак заштите од непријатеља, али и могуће опасности за њих, представу кобре која узмиче да би избегла напад носио је на челу фараон као обележје владарског достојанства. Иста представа красила је и главе сунчевих божанстава приказиваних на фризовима храмова или при улазу у њих.

Сва велика божанства из грчке митологије имају з. као атрибут. Она је симбол мудрости, обнове живота, васкрсења и оздрављења (Аполон, Асклепије/Ескулап, Хермес, Хигија, Серапис). Жена са косом од испреплетених з. (медуза, горгона, Еринија, Граје) персонификује снагу магије, мудрост и лукавство. Веома развијен симболизам з. постојао је на Криту, што указује да је на острву вероватно постојао и култ ове животиње. Змија је симбол плодности, бесмртности и васкрсења, а Велика Богиња, заштитница домова, представљала се са змијама у рукама (1600. год. пре н. е., Кносос, Музеј у Ираклиону).

За Астеке перната з. је сунце, дух, снага успења, киша, ветар, муња, дах живота, сазнање, бескрајно време, вечна творевина, посредник између Бога и човека, а може да буде и митски предак. У традицији будизма з. представљена у центру „крuga постојања” је оличење гнева, а са свињом (похлепа и незнање) и петлом (телесна страст) представља грехе који човека везују за свет илузија и точак живота. Змија се понекад везује и за Буду који се претворио у Нагу (з. са седам глава чији су најлепши и најбројнији прикази у храму Ангкор Тхом у Камбоџи) како би



Змија и птица, мозаик (II век), Рим, Национални музеј

лечио људе. За Кмере, Нага је симбол дуге схваћене као магични мост који омогућава приступ божанствима. У Кини се брат и сестра Фо Хи и Ниу Куа понекад сликају као две з. са људским главама, што је редак пример људско-животињске комбинације у кинеском симболизму, а представљају ЈИН И ЈАНГ (в.). У хиндуизму з. је космичка снага и хаос, а као Кали, на чијој глави плеше Кришна, представља зло. Кобра је Вишнин коњ и означава знање, мудрост и вечност.

За Јунга и психоаналитичаре, з. је симбол несвесног и инстинктивног али, као носилац натприродне и јединствене мудрости – и потенцијалне опасности за супротстављање увреженим моралним начелима и природним законима. Змију обавијену око Ескулаповог штапа медицина и данас користи као свој симбол, будући да з. отровом живи могу да се усмрте али и мртви оживе. Она се често брка са Меркуровим крилатим штапом са две испреpletене з., знаком преображења женског у мушко, и обрнуто. Асклепијева кћи Хигија углавном се приказује са великом з. у рукама. Скулптурална *Лаокоонова група* са сценом борбе тројанског свештеника и његових синова са две морске з. из I века пре. н. е. (Ватикански музеј, Рим) једна је од најдраматичнијих сцена са овом немани, не само у хеленистичко доба него и у историји уметности уопште.

Од свих видова њеног симболизма, хришћанство је задржало само негативне. Змија на коју се најчешће односи мисао средњег века јесте она Евина, осуђена да гамиче. Као господар животне снаге, она у хришћанству не симболише плодност, него похоту. Добро биће з. појављује

се само у њеној хтонској функцији извршења божанске правде, што подсећа на мит о Лаокоону. Као и змај, и з. означава ђавола. Тек ако је обмотана око стабла живота, она представља мудрост. Известан одјек њеног цивилизацијског аспекта налази се у старозаветној представи з. у Рајском врту, али су њени негативни предзнаци далеко снажнији. У старозаветним сценама, з. од туча, коју је Мојсије направио и подигао на крст, представљала је праобраз Христа подигнутог на Дрво живота ради оздрављења и спасења Јевреја у пустињи, и било ју је довољно само погледати. Две з. уплетене око Дрвета живота у овом значењу илуминирао је у свом *Молићвенику* из 1665. грчки јеромонах Леонтије, молећи Господа да избави свога слугу који се злопати у болести. Истовремено, з. у подножју крста представља зло и означава Христову победу над злом и мраком. Седам смртних грехова често су се приказивали у облику седмоглаве з. Када би се нашла под ногама или стопалима Богородице или неког другог светитеља који је гази, представљала је победу добра над злом или над јереси (у бароку победа католичанства над протестантизмом).

Представе з. честе су на декоративној пластици српских средњовековних споменика рашке и моравске групе. На њима се з. бори против птице, пауна, орла, лава, василиска, серафима или друге, мање змије (Студеница, Дечани, Лазарица, Каленић). Две уплетене или савијене з. на капителима стубића означавају зло и грех који се побеђују непоколебивом вером у Бога. Конфронтирани ликови орла и з. представљају библијску борбу између добра и зла, у којој Христос (небопарни орао) побеђује стару з. (сатана, ђаво). Архиепископска штака или штап у горњем делу увек имају украс у облику међусобно уплетених и сучељених глава и тела з. са крстом повише њих као знаком победе Божанске мудрости. Као симбол здравља и лековитог биља, једна или више з. резбариле су се на дрвеним дршкама кашика као народним рукотворинама (Етнографски музеј, Београд).

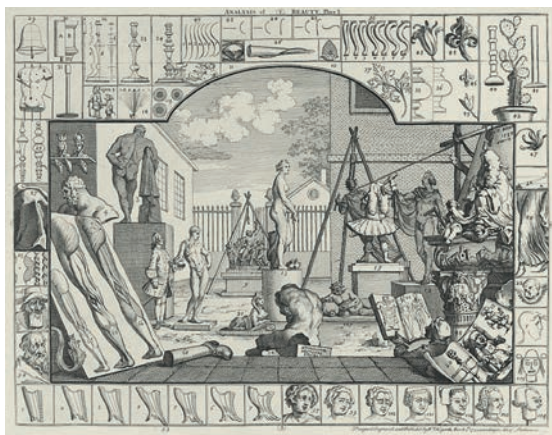
ЛИТ.: Cirlot, J. E., *A Dictionary of Symboles*, London, 1985; Dufour, X.-L., *Rječnik biblijske teologije*, Zagreb, 1988; Đorđević-Mileusnić, D., *Zmija i zmaj: uvod u istoriju alhemije*, Beograd, 1986; Кулишић, Ш., Петровић, П. Ж., Пантелић, Н., *Српски митолошки речник*, Београд, 1998; Biderman, H., *Rečnik simbola*, Beograd, 2004; Kamings, E. T., *Sve o simbolima*, Beograd, 2004; Gerbran, A., Ševalije, Ž., *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, likovi, boje, brojevi*, Novi Sad, 2004; Stivens, E., *Arijadnino klupko: vodič*

kroz simbole čovečanstva, Novi Sad, 2005; Гуря, А., *Симболика живописиња у словенској народној традицији*, Београд, 2005; Богосављевић, Н., *Символика предсјава на средњовековној илустрацији код Срба*, Цетиње, 2010; Garden, N., Olorenšo, R., Garden, Ž., Klajn, O., *Larousse mali rečnik simbola*, Beograd, 2011; Martin, K., *Il libro dei simboli: riflessioni sulle immagini archetipiche*, Köln, 2011. В. Ч. – Љ. С.

ЗМИЈОЛИКА ЛИНИЈА – таласаста линија извијена у облику латиничног слова „S” коју, када се простире у три димензије као пламен ватре или змија у покрету, Вилијам Хогарт у својој књизи *Анализа лепоће* (*The Analysis of Beauty*, 1753) назива идеалном линијом лепоте у решавању формалних проблема ликовних уметности. Осим изношења основних идеја о симболичним вредностима з. л. као линије покрета, активности духа и непрекидних временских токова, Хогартов трактат представља први покушај да се у европској литератури лепота дефинише емпиријски: узоре за змијолику линију он проналази како у хеленистичким скулптурама античке старине (*Фарнески Херкул*, *Лаокоонова група*, *Книгска Афродита*, *Белведерски Ајолон*) тако и у капителима стубова, отвореним свицима (ротулусима) књига, кактусима, цветовима цикламе, витицама акантуса, женским корсетима,



Лаокоонова група, мермер (око 50. год. пре н. е.), Рим, Ватикански музеји



свећњацима, роговима и роговима изобиља, као и у човековој бутној кости (фемуру) и извијеним ножицама намештаја.

Како у расправи и сам напомиње, Хогарт је идеју о з. л. преузео из италијанске теорије маниризма, позивајући се конкретно на змијолику фигуру (*figura serpentinata*) и пирамидалну форму из Ломацовог *Трактата о сликарској уметности* (*Trattato dell'Arte della Pittura*, 1584). Ови облици развили су се из класичног античког КОНТРАПОСТА (в.), који је од Мироновог *Бацача диска* – *Дискоболоса* до *Ојмице Сабинјанки* Ђ. Бољоње прешао дуг пут од уравнотежене асиметричности маса и структура људског тела до неприродно претераног, троструко спирално уврнутог (тордираног) људског тела. О з. л. и змијоликој фигури Ломацо и остали уметници и теоретичари маниризма најчешће говоре као о „Микеланђеловој основној форми”, до које је овај дошао и разрадио је након открића *Лаокоонове групе* у Риму 1506. Узимајући з. л. као доминантну форму уметности маниризма и раног барока за линију лепоте средине XVIII века, Хогарт умногоме одбацује драматичну свечаност барока у корист једног покретљивијег, неправилнијег и декоративнијег покрета – уметности рококоа (лабиринти кривудаких стаза енглеских пејзажних вртова).

ЛИТ.: Quennell, P., *Hogarth's Progress*, London, 1955; Antal, F., *Hogarth and his Place in European Art*, London, 1962; Bousquet, J., *La peinture manieriste*, Neuchâtel, 1964; Sherman, J., *Mannerism*, London, 1967. Љ. С.

ЗНАК – материјални предмет, догађај, процес или појава која, осим приказивања својих својстава, човеку, групи људи, или људима уопште, указује и на неки други предмет или предмете, својство, догађај, однос или појаву, и служи за сигнализирање, обраду, чување и преношење знања и информација. Да би нешто било з., мора прет-



ходно да постоји неко свесно биће које га схвата као означени предмет. Знаци могу бити научни, уметнички, лингвистички, паралингвистички, кинезички (покрети), проксемички (положај у простору) и др. Они могу бити и дескриптивни, објашњавајући и инструментални. У односу на основне психолошке процесе и понашања која покрећу, з. се сврставају у когнитивне, емотивне и прескриптивне. Сигнали су знаци одређеног значења који упућују на одређене реакције аутоматског карактера (да се стане, крене, бежи, изведе неки покрет итд.).

У односу на оно што означавају, з. могу бити: копије (слике спољашности онога што означавају), део онога што означавају, и апстракције – слике суштине онога што означавају или потпуно независне форме, где се веза са оним што означавају успоставља на основу неког искуства, укључујући и конвенционално усаглашавање.

Означавање у уметности – боје, звуци, покрети, облици у разним записима или материјалима, јесу материјална средства којима одређене форме и садржаји афективног, мисаоног и вољитивног живота аутора добијају своју објективну егзистенцију. Ово је увек дато на такав начин да се код других људи побуде очекиване евокације. Тако се пажња публике усмерава ка идеалним, замишљеним, нестварним објектима, а преко ових и ка стварним доживљајима, објектима и догађајима. Уметнички симболи на овај начин постају део духовног живота једне епохе. Знаци најпре настају као природни сигнали, што представља и почетак психичког живота биолошког бића. То је омогућило брже реаговање и боље прилагођавање, што је створило потребу за свестрани развој знаковног система. До комуникацијских знакова се дошло преко експресивних знакова. Ненамерни крик, понављањем и памћењем, постаје намеран, јер је у пракси доводио до пожељних ефеката. Намеран експресиван знак

В. Хогарт, *Змијолика линија*, први бакрорезни лист у књизи *Анализа лејоше* (1753), Лондон

В. Хогарт, *Змијолика линија*, други бакрорезни лист у књизи *Анализа лејоше* (1753), Лондон

с временом добија потребну униформност и тако постаје з. са интерсубјективним значењем. То је омогућено самом суштином з., будући да се већ код сигнала налазе елементи издвајања, апстраховања и уопштавања. В. П.

ЗНАЧЕЊЕ УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА – посредништво између конкретног уметничког дела као носиоца и репрезента одређеног значења, и објекта на које се то значење односи. Значење уметничког дела зависи од интерпретативног посредника који успоставља везу између знака и значења. Значењем, везом знака и онога на шта знак реферише, ближе се баве филозофија језика и семиотика. Одгонетање з. у. д. је од кључне важности за његову рецепцију (доживљај, читање и разумевање). Такође, интерпретативни модели, без којих је тешко замислити заснивање било ког значења, укључују и херменеутику као дисциплину која се дави овим проблемом. Значење уметничког дела зависи од намере самог уметника али и посматрача, тако да оно не може бити једно и јединствено, већ значења има онолико колико посматрача и контекста у којима се дело налази. Дело и његово значење остају стално отворени и променљиви. По реалистичкој теорији, з. у. д. је ствар коју знак означава или на коју упућује. Значење је у том случају дословно, на пример, миметичка уметност која успоставља очигледну везу представљеног и стварног предмета њиховом формалном сличношћу. Коришћењем средстава које такву сличност омогућују (боја, линија, облик, перспектива) употпуњује се з. у. д. које упућује на конкретан предмет, ситуацију или атмосферу из познатог, визуелно јасно одређеног регистра. По психологистичкој теорији, значење у. д. је представа или неки други психички доживљај на који знак упућује или га побуђује. То је уметност која системом својих знакова упућује на јасне друштвене поруке с психолошки мотивационим намерама, које би требало да подстакну код посматрача активан рационални или емотивни одговор (уметност у тоталитарним друштвима или ратовима).

Значење уметничког дела може бити и аутобиографски или психолошки мотивисано, с намером изазивања емпатије и прецизнијег описа одређене ситуације, која се директним саопштавањем и потребом за комуникацијом претвара у дијалог уметника и посматрача. Значење уметничког дела може бити узрочно, јер се само дело посматра не само као знак сопствене довршености, већ упућује на специфичне усло-

ве, радње и контексте који су до њега довели. Оно се тиме проширује на бројне услове који можда немају директне везе са самим делом, али свакако продубљују сазнања о њему. Самим тим, обогаћује се и значење уметничког дела. Оно може бити контекстуално, када се дело посматра у одређеном контексту, у његовој употреби и у односу изузетности тог дела и других употребних предмета из свакодневице. Дишанов реди-мејд изузима „обичне” предмете, даје им статус уметничког дела и променом контекста мења и њихово значење. Под утицајем Витгенштајна, заговорници контекстуалног з. у. д. (Кошут) одричу могућност појаве нових форми у уметности, инсистирајући на новим значењима помоћу постојећег дискурса и мењајући га према другачијим контекстима. Контексти намећу специфичне релације (Дерида) датог знака-дела с другима и на тај начин стичу ново значење. Дијалектичка теорија види з. у. д. као комплекс релација који укључује однос према објекту (предметно значење), однос према менталним диспозицијама субјекта (ментално значење), однос према другим знацима (језичко значење), однос према субјектима који се служе знаком (друштвено значење) и однос према практичним акцијама субјекта (практично значење). Релација уметник–дело–посматрач ствара увек нове услове за значење. Значење се различито односи према деловима и према целини, као оно које упућује на приоритет целине или оно које посебне елементе сматра довршенима и сталнима, те у њиховој интеракцији види могућност заснивања нових значења.

ЛИТ.: Grupa autora (red. V. Filipović), *Filozofijski rječnik*, Zagreb, 1984; Božičević, V., „Recepcija slike: viđenje ili čitanje”, *Domesti*, 9 (1990); Šuvaković, M., *Prolegomena za analitičku estetiku*, Novi Sad, 1995; Dickie, G., *Art and Value*, Oxford, 2001; Currie, G., *Arts and Minds*, Oxford, 2004. Ч. Ј.

ЗОГРАФ (грч. ζωγράφος – сликар) – назив за сликара у Византији и средњем веку, који се у неким православним земљама задржао до XIX столећа. У српској, македонској и бугарској историографији, овај термин се односи на анонимне или именом познате сликаре, често груписане у тајфе, у периоду гашења поствизантијске уметности од краја XVII до XIX века. Зографи у Византији постају угледни чланови друштва који улазе у елитни круг стваралаца и одвајају се од занатлија. Њихов положај деградира након пада Византије, посебно у време отоманске власти, када су при дну друштвене



Зограф Радул, *Јеванђелисти Лука слика икону Богородице*,
деталј житијне иконе *Свештој Луке*, (1672/73),
манастир Морача

лествице феудалног царства. О њиховом образовању у средњем веку има мало података. Претпоставља се да је један број младих, даровитих уметника учио непосредно од водећих мајстора најмање пет до осам година. Током летњих месеци радили су на живописању храмова, док су хладнији део сезоне и периоди када није било посла на осликавању цркава резервисани за иконописање и украшавање рукописа минијатурама. Основни приручник позних з. је светогорска *Ерминија*, коју је око 1800. превео монах Иларион из светогорског манастира Зографа. Живот сликара требало је да следи морално-етичке принципе чистоте православног живљења, који су након пада Византије строго регулисани одлукама Стоглавог сабора у Москви (1551). У српским земљама средњег века није познато име ниједног зографа пре XIV столећа, да би у XIX веку број именованих познатих, потписаних мајстора досегао неколико стотина. Више сазнања о српским зографима постоји од друге половине XVI века. Тада стварају Андреја и пећки монах Лонгин, сликар и писац чију је уметничку активност могуће пратити преко три деценије (1563–96), а живот до 1614. године. Најзначајнији именовани познати зографи XVII

сталећа су Митрофан, поп Страхиња из Будимља, Георгије Митрофановић, Георгије и Козма, Јован, Андреја Раичевић и Радул. Потписујући се најчешће користе облик „зуграф”, односно „изуграф”, а испред имена понекад имају титулу „кир” (господин). Српско сликарство XVIII и прве половине XIX века обележиле су зографске породице Димитријевића, Рафаиловића и Лазовића. Делатност зографа подмиривала је потребе црквене уметности до појаве академски школованих сликара у кнежевини Србији и Македонији. Међу њима је било з. који су радили у духу српске (Хаџи Рувим Нешковић, Петар Николајевић Молер, Михајло Константиновић) и цинцарске традиције (Јања Молер), као и мајстора из Македоније и Бугарске (з. Фрчковци у Дебру и Галичнику, Дичовци из села Тресонче, Рензовски-Зографски око Велеса и Молерови код Струмице). Многи з. из Карловачке митрополије с краја XVII и почетка XVIII века (Козма Дамјановић, Андреја Андрејевић, Никола Јанковић, Недељко Шербан, Петар и Антоније) израдом својих *зографских* икона утрли су пут појави раног барока. У ликовној уметности су до XIX века з. ретко представљани. Изузетак је јеванђелист Лука, писац и сликар коме се приписује ауторство над најстаријим иконама Богомајке. Једну од најзначајнијих представа Светог Луке за штафелајем у атељеу насликао је зограф Радул на житијној икони из Мораче (1672/73).

Друштво ликовних уметника под овим именом основано је 1926–27. у Београду, са циљем да се супротстави утицају западне уметности и обнови српску средњовековну традицију. Његови чланови су били Ж. Настасијевић, В. Поморишац, И. Коларовић, З. Секулић, Б. Којић и Б. Несторовић. Заједнички су излагали 1931. у Осијеку и Новом Саду, а 1933. у Београду. После 1935. активност друштва опада, да би 1940. оно било расформирано.

ЛИТ.: Давидов, Д., *Иконе српских зографа 18. века*, Нови Сад, 1977; Андреевска, Ј., „Крушевски зографи-иконописци и њихово место у уметности Македоније XIX века”, *Зборник Маџице српске за ликовне уметности*, 26 (1990); Makuljević, N., „The 'Zoograph' Model of Orthodox Painting in Southeast Europe 1830–1870”, *Balkanica*, XXXIV (2004); Palkovljević Bugarski, T., Kulić, B., Korolija Crkvenjakov, D., Stošić, Lj., Kulić, R., *Zografi: Icone serbe fra tradizione e modernità – Paralleli / Serbian Icons between Tradition and Modernity – Parallels*, Novi Sad, 2015. М. Маџ. – Т. Б.

ЗОДИЈАК (грч. *ζωδιακός/κύκλος* – животињски круг) – имагинарни појас или прстен на небеској сфери који се протеже у ширини од 8°, са обе стране путање по којој Сунце врши своје привидно годишње кретање. У зодијачком кругу пребива 12 традиционалних сазвежђа, од којих свако заузима по 30° небеске дужине на еклиптици и, у односу на њих, посматра се кретање Сунца, Месеца и планета. Зодијак је небески, тј. еклиптички координатни систем, где је свако сазвежђе зодијака симболички представљено одређеним зодијачким знаком. Како је сваком од 12 зодијачких знакова приписан један месец, зодијак је постао врста календара и начин рачунања времена. Зодијак је постојао код Вавилонца, Египћана, Кинеза и других народа, уз мања или већа одступања. Дванаест знакова класичног грчког зодијака су *Aries* ♈ (Ован), *Taurus* ♉ (Бик), *Gemini* ♊ (Близанци), *Cancer* ♋ (Рак), *Leo* ♌ (Лав), *Virgo* ♍ (Девица), *Libra* ♎ (Вага), *Scorpio* ♏ (Шкорпија), *Sagittarius* ♐ (Стрелац), *Capricorn* ♑ (Јарац), *Aquarius* ♒ (Водолија) и *Pisces* ♓ (Рибе).

Астрономи у Месопотамији највероватније су први у конституисању знакова зодијака. Зодијачки систем развијен је у Вавилону 2500. пре н. е., у контексту дивинације. У вавилонској иконографији разликују се само представе сазвежђа, а врло ретко и представе појединачних знакова зодијака. Представе таквих сазвежђа, разнолике иконографије, налазе се на тријумфалним стелама и цилиндричним печатним калупима. Већина зодијачких знакова може се наћи у месопотамској историји, али то не значи да је з. у потпуности вавилонског порекла. У египатској уметности, представе симбола з. пронађене су на поклопцима саркофага, стелама и астрономским таваницама Новог краљевства. Неке представе одговарају грчко-римским иконографским формама, док су друге потпуно египатске. Грци су наследили знање о небу од Сумераца и Египћана. Зодијачки знаци већ су познати грчком астроному и математичару, Еудоксу са Книда, који је боравио у Хелиополису у Египту ради проучавања астрономије и сматра се заслужним за преношење вавилонског знања о сазвежђима на грчко тле. Конструкцију з. опширно је описао Птоломеј (II век пре н. е.). Стари Грци су одредили номенклатуру и иконографију зодијачких представа у облику у којем су пренете и у средњи век. Астрономски бестијар је у класичној грчкој уметности био присутан највише у мозаицима и представе сазвежђа углавном су биле инспирисане митологијом. Сваки симбол з. имао је одређену персонификацију, атрибут или митолошко божанство које је могло

бити представљено њиме (Марс, Јупитер у облику бика, Кастор и Полукс, Фаетон, Херкул, Церера (Деметра), Бахус, Кентаур, Алматеа, Јанус и Венера и Купидон). Многбројне представе з. рађене су на равним површинама, у виду фризова, већ у хеленистичко доба. У нешто друкчијем маниру, појављује се слика з. у виду рељефа, усклађена са календаром који је подељен на месеце. Представе з. користиле су се директно да означе месец, што потврђује мобилни римски календар који је данас изгубљен. Зодијак је често представљан и у виду прстена који окружује сцену. У овом случају прстен је подељен на више поља који уоквирују представу и обично се нижу слева надесно. Док је структура з. увек иста, иконографија појединачних представа може да има мање варијације. Зодијачки круг може да симболише космички простор, а религиозни аспект овакве симболике може се видети и у бројним сценама апотеозе у античкој и ранохришћанској уметности. Идеја преживљавања међу звездама јасно је изражена и на саркофазима, где су преминули окружени знацима зодијака. У идеји космичког круга, з. се везује за симбол круга. Зодијачки систем који се користио у римско доба почива на наслеђу хеленске астрономије, која се заснивала на наслеђу вавилонске астрономије. Представе з. биле су присутне у храмовима и вилама, најчешће као централни део подних мозаика, а било их је и на фрескама, драгуљима, прстењу и надгробним споменицима (IV–VII век). Мада су и древни Арапи познавали звезде и одређене представе з., потпуни з. систем са иконографским представама појединачних знакова з. распространио се тек у IX веку. Астролошки имагинаријум врло је лако укључен у исламску орнаменталну уметност сликарства и примењене уметности (посуђе, мастионице, ходочаснички предмети). Током средњег века, симболи з., прилагођени хришћанским идејама, постају део широко распрострањене хришћанске иконографије. У ранохришћанском сликарству катакомби и гробница звезде су увек имале симболичну улогу великог значаја. Ипак, никада није приказано 12 традиционалних сазвежђа, него представе 12 патријарха, 12 племена Израиља или 12 апостола. Докази о преузимању идеја и иконографије античких сазвежђа налазе се у средњовековним рукописима који су од великог значаја за разумевање изгубљених античких представа сазвежђа. Зодијачки мотиви постају религиозни симболи одређених аспеката хришћанства и јављају се у монументалном сликарству (на своду, где симболизују небо), минијатурном сликарству, скулптури, мозаицима и ви-



А. Раичевић, Зодијачки знаци Стрелца, Девике, Роба и Лава, Псалтир са последовањем (1664), Београд, Библиотека Српске православне цркве

тражима. Као самосталне композиције, з. знаци у средњем веку налазе се у виду месечних агркултурних радова, од којих сваки одговара једном з. знаку (Ован – орезивање лозе, Бик – брање и сађење цвећа, Близанци – витезово удварање или лов, Рак – жетва сена, Лав – жетва пшенице, Девика – брање грожђа, Вага – сипање вина у бурад, Шкорпија – орање и сејање, Стрелац – прикупљање жирева за свиње и дрвета за зиму, Јарац – клање свиња, гозба, Водолија – Јанус, и Рибе – човек који се греје крај ватре). Циклус месечних радова јавља се као део скулптуралних композиција (архиволте, надвратници, довратници и целокупне фасаде романичких и готичких катедрала) и илуминираних рукописа (*Молићвеник Војводе од Берија*, XV век), у ренесансној Италији и у холандским и француским таписеријама XVI и XVII века. Месечни радови најчешће се приказују у полукружној или кружној форми, али и линеарно (катедрали у Амијену и Стразбуру). Њихово значење у хришћанском смислу везује се за ред и хармонију у циклусу живота. Знаци з. могли су указивати на ток и крај времена, те се често јављају на архиволтама тимпанона романичких и готичких цркава широм Европе, као део композиције Страшног суда. Ове астролошке слике такође су представљале и модел космоса, у којем су мушкарац и жена подређени небеском утицају. Постоје теорије да се на зодијак реферира и у Светом писму. Такође, од XIV века чести су дијаграми у низу медицинских и религиозних рукописа који повезују знаке з. са одређеним деловима мушког обнаженог тела (човек зодијак). Зодијак и хороскопска астрологија били су присутни и на дворовима Медичија и Хабзбурговца, као и у елизабетанској Енглеској. Једини потпуно животињски з. јесте кинески. По легенди, цар Неба организовао је трку животиња и првих дванаест (пацов, во/бик, тигар, зец, змај, змија, коњ, овца, мајмун, петао, пас, свиња) постале су симболи з. круга.

ЛИТ.: Hourihane, C., *Time in the medieval world: Occupations of the months and signs of the Zodiac in the Index of Christian Art*, Princeton, 2007; Levine, L. I., *Visual Judaism in late antiquity: historical contexts of Jewish art*, New Haven, 2012. К. М.

ЗООМОРФИЈА (грч. ζῷον – животиња и μορφή облик, форма) – уметност представљања некога или нечега у облику животиње. Животињски симболизам се развијао у правцу антропоморфизма (пројекција људских особина на животињама) и зооморфизма (представљање људи у животињском облику). Зооморфизам, иако слабије заступљен, знатно је сложенији, будући да придавање животињских особина човеку изискује детаљније и пажљивије посматрање и проучавање животињског света. Зооморфни мотиви су фундаментални елемент у уметности човека на сваком континенту и у свакој цивилизацији и јавља се у различитим техникама и материјалима (метал, керамика, дрво, зидови пећина). Посебно се развијала у религијској уметности: у хришћанству се Свети Дух представља у виду голуба, а јеванђелист Марко у облику крилатог лава. Као сасвим особен елемент у декорацији, з. подразумева апстрактно обликовање нарочито у виду преплета. Она је најзаступљенија у уметности раног средњег века на територији данашње Ирске и западне Европе (англосаксонска, скандинавска, викиншка уметност). Касније ће бити заступљена у романичкој уметности, посебно у скулптуралној декорацији цркава (птице, змије, фантастичне животиње). Интересовање према животињама је у највећој мери везано за одређене религиозне и симболичне концепте, као и иконографске традиције какве се срећу од палеолита преко минојске културе, варварске и исламске уметности, ренесансног и барокног доба до данас, и то на различитим континен-

ЗООМОРФИЈА



1. Зооморфија, плоча са симболима четворице јеванђелиста и јагњета, слоновача (1000–1050), Њујорк, Метрополитен музеј

2. Зооморфија, плоча с грифоном, мермер (1250–1300), Њујорк, Метрополитен музеј

3. Зооморфија, коптска тканина (IV–VI век), Њујорк, Метрополитен музеј

4. Зооморфија, чинија, керамика, Шпанија (1430–1460), Њујорк, Метрополитен музеј

5. Зооморфија, осликана кутија, дрво, Немачка (око 1300), Њујорк, Метрополитен музеј

тима – од Бушмана преко централне Азије до Сахаре и претколумбовске Америке.

У древној Египту прединастичког периода развио се тотемски животињски култ који је касније, након политичког уједињења земље постао део националног пантеона (бик Апис, крава Хатор). Они су имали људско тело а главу животиње (Анубис је получовек, полушакал). Овај концепт развијао се и ширио и у уметности Сумера, где је, међу бројним предметима, пронађена и статуа од камена из III мил. пре н. е. са представом лава. Архајска уметност Вавилонa усваја з. декорацију најпре због јаког утицаја уметности Месопотамије (Капија богиње Иштар из VI века пре н. е.). Слично се дешава и у асирском концепту животињске фигуре, која постаје само декорација (рељефи Асурбанипалове палате у Ниниви из VII века пре н. е.). Критско-микенска уметност развија земљану и водену фауну на рељефима, ћуповима, зидним сликама и др. Међу најпознатијим примерима су фреске палате у Кнососу (данас у Музеју у Ираклиону). Свака од представљених животиња носи одређено значење и скоро исту симболику како за културу Грчке тако и Оријента (лав као симбол снаге, храбрости, чувара храмова и гробница). Касније, циркуси и амфитеатри Римског царства у великој мери доприносе развоју аналитичке студије људског и животињског тела. Патке, делфини, лабудови, грифони на подним мозаицима, ћуповима и накиту, најчешћи су мотиви који ће се наћи и у хришћанској уметности. У средњем веку библијске личности су често идентификоване са животињама и њиховим особинама (Адам – змија – знање; Соломон – пас – наука, Аврам – петао – интелект; или, су пак, јеванђелисти представљени симболично кроз животиње: Марко – крилати лав, Јован – орао). Птице, дивље животиње и рептили су чести у уметности средњег века, што се види у ирским илуминираним рукописима или у скулптуралној декорацији романичких храмова. Представе животиња присутне су и у орнаментици, често толико схематизоване да се једва могу препознати (кинеска, исламска, ирска уметност).

Зооморфни мотиви јављају се и у портретима ренесансног двора у делима највећих сликара попут Тицијана, Мантење и Белинија. Леонардо да Винчи студира анатомију и пропорције животиња, посебно коња, те се у његово доба подижу бројне коњаничке статуе. То је и време представљања егзотичних животиња (жирфа, пантер, нилски коњ, слон), које су биле познате још од античке уметности етрурских гробница

или мозаичких слика римског лова. У данашње време, слике животиња јављају се као потпуно аутономни елементи са врло прецизном функцијом и значењем.

ЛИТ.: Maguire, H., *Earth and Ocean: the Terrestrial World in Early Byzantine Art*, London, 1987; Davis, C., O'Neill, D., *Celtic beasts: Animal Motifs and Zoomorphic Design in Celtic Art*, Blandford, 1999; Grant, R. M., *Early Christians and Animals*, London, 1999. Б. В.

ЗУБИ – симбол-тотем још од најранијих времена. Органи за кидање и комадање врло рано су својим показивањем или шкргутањем постали симбол агресивности, моћи и животне снаге, док је губитак или испадање з. узиман као знак старости и смрти, фрустрације, кастрације, немоћи и враћања у детињство. Анализирајући снове, психоанализа је открила да се з. често појављују и као симбол сексуалности али и њеног осујећења. Поред ових основних значења постоје и споредна, као што су симбол пролазности, лепоте, младости и квалитета или прогањања. На древност овог симбола указује и то да се много чешће, због регресије и продора



Ф. де Зурбаран, *Света Айполонија* (1636), Париз, Лувр

Т. Ромбоутс, *Вађење зуба*,
уље на платну (1620–25),
Мадрид, Музеј Прадо



несвесног, појављује на цртежима и сликама душевних болесника и деце него код здравих одраслих људи.

Показивање з., нарочито очњака, уз режање, и код животиња и међу људима увек је представљало претњу другоме, смртну опасност или знак да се онај други држи подаље и устукне. Оштри з. који штрче са неке маске обично су се везивали за страх од вампира или цинова који се хране дечјим месом. Показивање низа лепих и белих з. приликом осмехивања, с друге стране, означавало је младост, добру прилику и сексуалну привлачност.

Док је сан о испадању з. упућивао на проблем са потенцијом, губитак једног или више предњих з. предсказивао је смрт неког од најближих сродника, обично оца или мајке. Као један од најтврђих делова људског тела, з. је у античким обредима иницијације сматран симболом поновног рођења, па га је после вађења ваљало одмах прогутати или их све, уместо тога, истурпијати. У Кини је кежење и показивање з. значило прекидање сваке сарадње и отпочињање рата. Стављање једног или низање више з. у огрилицу, значило је не само свест о пролазности времена него и покушај да се њима, као АМУЛЕТИМА (в.), заштити од изненадних животних опасности. Искежени з. са исплаженим језиком на лицима медуза као апотропејским маскама упозоравали су да им се не прилази, јер је њихов ујед и додир – фаталан. Док су секутићи, као највидљивији, били симбол угледа, славе, младости и радости, очњаци су, као најјачи, означавали појаму и мржњу, а кутњаци, као најиздржљивији и најпостојанији – упорност и тврдокорност.

Код западних хришћана Света Аполонија важи за заштитницу зубара, и приказује се са з. који су јој били извађени приликом мучења. У серији „ходајућих” светитељки, Ф. де Зурбаран 1636. слика и *Светиу Ајолонију* (Париз, Лувр) у барокној богатој одори и са клештима у десној руци, у којима је један од њених извађених зуба. Идеализовани симболи женског мучеништва, намењени манастирској медитацији, приказани су у најдраматичнијем тренутку светитељкиног живота како би служили као моралистичка мистична визија. Вађење зуба постаје омиљена сликарска тема у XVII и XVIII веку у Холандији и Италији, где често поприма комичне и саркастичне облике у рукама самоуких зубара, шарлатана и опсенара (Герит ван Хонтхорст, Герит Доу, Теодор Ромбутс, Пјетро Лонги, Ђандоменико Тијеполо). На два своја *Кајрича* (Мадрид, 1799) изведена у техници бакрописа (бр. 12 и 45) Гоја карикатурално приказује ову трагикомичну сцену, коју у графику током друге половине XVI века уводи Петер ван дер Борхт (Њујорк, Метрополитен музеј).

ЛИТ.: Gerbran, A., Ševalije, Ž., *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, Novi Sad, 2004; Biderman, H., *Rečnik simbola*, Beograd, 2004; Kamings, E. T., *Sve o simbolima*, Beograd, 2004; Stivens, E., *Arijadnino klupko: vodič kroz simbole čovečanstva*, Novi Sad, 2005; Garden, N., Olorenšo, R., Garden, Ž., Klajn, O., *Larousse mali rečnik simbola*, Beograd, 2011; Martin, K. (ed.), *Il libro dei simboli: riflessioni sulle immagini archetipiche*, Köln, 2011. В. П. – Љ. С

ЗУПЧАСТО ДЛЕТО – в. ДЛЕТО



И

ИВИЦА – геометријски појам дужи која повезује два темена – полигона у равни, полиедра у тродимензионалном и политопа у вишедимензионалном простору. Низ дужи које чине полигоналну линију, у равни или простору, јесу њене ивице. Затворена полигонална линија у равни је многоугао (полигон).

Ивице полиедра, геометријског тела са полигонима као странама, представљају заједничке дужи његових полигона (многоуглова). Крајње тачке и. су темена полиедра. Према Декарт–Ојлеровој теорему, број и. (I) конвексног полиедра је за два мањи од збира броја његових темена (T) и броја његових страна (S), односно $I=T+S-2$. Примењена на пет правилних полиедара (Платонова тела), одређује број и.: за тетра-

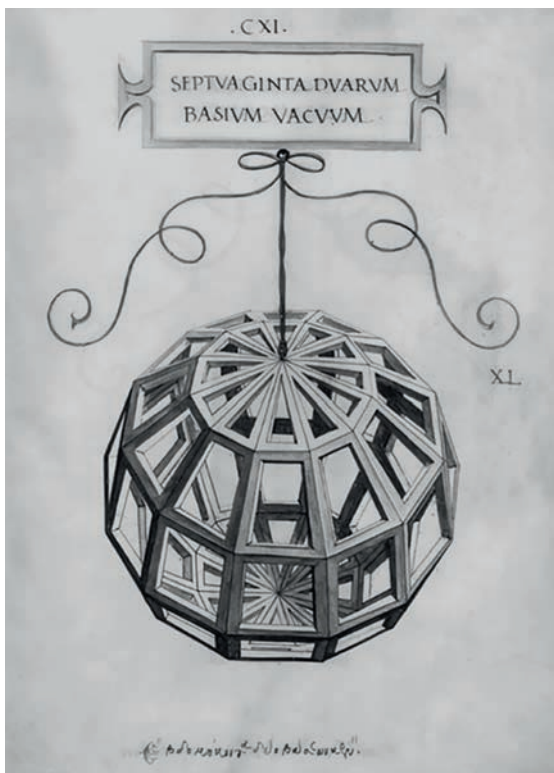
едар 6 ($4+4-2$), хексаедар 12 ($8+6-2$), октаедар 12 ($6+8-2$), додекаедар 30 ($20+12-2$) и икосаедар 30 ($12+20-2$). Сваки полиедар може да се представи његовим и. скелетом.

Политоп је вишедимензионални полиедар. Доказано је да, осим уопштавања правилног тетраедра, хексаедра и октаедра, нема других правилних политопа у просторима димензија већих од пет.

Ивица графика је линија која повезује два његова темена. Може бити дуж, лук или крива линија. Термин грана се користи да се опише и. графика. Уколико она спаја исто теме, назива се петља или омча.

Појам и. у архитектури везан је за део фасаде на углу где се сучељавају две површине, а која је важна за укупни изглед зграде и зато јој се посвећује посебна пажња у избору материјала и завршној обради.

Архитектура зграде Неандерталског музеја у Пилоњи у Шпанији, пројекат студија „Барош/Веига” из 2010. године; делује као скулптура, има једноставну форму са израженим и. елементима призматичних облика и, уз доминантни ефекат светлости и сенке, наглашава намену објекта.



Л. да Винчи, Илустрација ивица полиедра за књигу Л. Пачолија *О Божанској пропорцији* (1509)



Студио Барош/Веига (2010), Шпанија, Пилоња, Неандерталски музеј

Појам и. које се „појављују и нестају” везан је за сликарство ренесансних мајстора. И Сезан је користио овај начин, да помоћу дводимензионалних елемената постигне ефекат волумена. Имагинација посматрача додаје делове и. линија попуњавајући „изостављено” на композицији.

ЛИТ.: Loran, E., *Cezanne's Composition*, Los Angeles, 1959; Wenninger, M., *Polyhedron models*, Cambridge, 1971.

И. М.

ИГЛА СУВА – в. СУВА ИГЛА

ИГЛО (еск. *igluit* – кућа) – привремени зимовник, зимска кућа или колиба северних народа Ескимма (Инуити). Иглои су уобичајено начињени од блокова снега у форми чврсте структуре спиралне куполе, са унутрашњошћу прекривеном животињским кожама. Ескимми блокове компактног стегнутог снега исецају из леда, некада уз помоћ заострене кости а данас помоћу метала. Ови блокови су правоугаоног облика, димензије 60 × 120 cm, дебљине 20 cm. При грађењу и. први ред блокова се слаже кружно на равну површину, а сваки следећи низ спирално се смиче и украја да би се добио купаст облик, на чијем врху је мањи кружни вентилациони отвор. Спојнице и пукотине затварају се и заптивају снегом. Чисти комади леда, исечени и углачани, умећу се као прозори. Улаз у и. у форми је ниског полукружног ходника дугачког око 3 m, који бочно садржи просторе за боксове у којима се чувају залихе. Улаз је заштићен застором од фокиног крзна, а понекад, на крају дугачког улаза, је и нижи зид како, би се додатно осигурао улаз у игло. Унутрашња организација је компонована око средишњег огњишта, које обезбеђује топлоту и светлост. Около огњишта су ниске платформе – клупе за спавање, прекривене врбовим гранчицама и крзним прекривачима. Димензије и. су разнолике, постоји широк спектар избора када је реч о величини, облику и материјалу, зависно од сврхе за коју

Игло



се гради. Најмањи се прави ради привременог склоништа и најчешће служи ловцима или за остављање плена. Средњи се користи при формирању групације мањих насеобина и састоји се из једне преграђене просторије за две фамилије, а највећи се граде за посебне прилике да би се спојиле породице. Велики и. се обично граде постепено. Лако се загревају јер користе изолациону моћ снега.

ЛИТ.: Wilson, J. G. A.-E., et al., *The intriguing physics inside an Igloo*, The University of Georgia, Athens, GA, 2001.

Д. М. М.

ИГРА – широк круг разноврсних активности виших животиња и човека, које се одигравају у оквирима новостворене реалности према одређеним правилима или потпуно слободно. У почетку, и. су биле повезане са светим. Код Грка и Римљана најчешће су биле посвећене боговима: Олимпијске игре су биле одржаване у част врховног бога Зевса, а Питијске игре у част Аполона. Будући да током њиховог одржавања влада опште примирје, оне добијају изузетну психолошко-социјалну улогу учвршћивања јединства колектива. Из тог доба потичу *Бацач диска*, *Рвачи* и *Марайџонац*.

Различита су тумачења настанка и улоге игре. Шилер је сматрао да је и. активност подстакнута вишком енергије и доказао суштинску природу потребе човека за активношћу и стварањем. Финк и. види као исконску људску потребу и као један од основних феномена људског постојања. Грос је истицао вишеструку биолошку улогу и. у учењу, као део припреме за конкретан живот и животне делатности која развија интелигенцију. Ниче описује и. као природно стање људске стваралачке личности. Фројд у и. открива три врсте потреба: за слободом, за сједињавањем и за стварањем. Посебно је истакнут њен значај за психички развој детета, за ослобађање од ригидности и тензија и за стваралачки рад подстицањем маште.

Дечје и. представљају стваралачку, а у најранијем детињству основну активност, током које се успоставља однос са околином и развијају психофизички потенцијали. Број и., као и укупно време проведено у и., смањује се са узрастом, а време проведено у специфичној и. се продужава. Од слободних и неформалних игара све се више прелази на формалне игре, са строжим и сложенијим правилима, чиме оне губе спонтаност и иновацију. Најзначајније дечје и. су ликовне, речима, бројевима, драмске, ритмичке и музичке, као и и. са материјалима и играчкама.

За спонтано испољавање базичних мотива ликовне и. спадају у групу најбољих.

Креативне и. се код деце јављају касно. Почињу шврљањем, лупањем, а завршавају се цртањем, сликањем, музиком и осталим облицима уметности. Стваралачке и. се појављују и као фаза стваралачког рада. Уметник најчешће није ослобођен ригидности у свим сферама личности, нити у свим облицима понашања, али би у области своје стваралачке делатности морао бити. У фази тражења решења потребна је спонтана стваралачка и. идејама. Једно од познатијих дела које обрађује ову тему су *Дечје игре* Питера Бројгела Старијег.

ЛИТ.: Ниче, Ф., *Ессе homo*, Београд, 1982; Финк, Е., *Основни феномени људског постојања*, Београд, 1984; Панић, В., *Психологија и уметности*, Београд, 2005; Waller T., et al., *The Sage Handbook of Outdoor Play and Learning*, London, 2017. J. B.

ИДЕАЛИЗАМ (грч. *ιδέα* – идеја; фр. *idéisme*) – поглед на свет који идеје узима као примарне у односу на материју која је производ и модалитет духа. Идеализам се јавља у разноврсним облицима, од солипсизма, да је свет само представа, а стварно постоји само посматрач, преко конкретног и. да појмови разума постоје у самој стварности, до апсолутног и. – да постоји апсолутни дух који свет твори по својој мери. У широкој употреби термин се среће са значењем занемаривања реалности и управљања воље према идеалном, под превеликим притиском идеала или моралних норми. У релацијама овог значења често се налази и воља уметника који у великој мери занемарује реалност, па и свој сопствени интерес. На основу идеалистичког апсолутизовања и присвајања моралних норми, формира се критика материјализма који се тада третира као учење које занемарује све идеале, укључујући моралне норме.

Идеалистички поглед на свет има највише варијација на бази тога како се схвата примарно духовно начело: као апсолутни разум или апсолутна воља, као једна духовна супстанција или мноштво духовних супстанција, или као незаконмерно, алогично, слободно начело надоступно науци. У савременом свету, веома су популарна схватања по којима прворазредни значај имају чулни и емоционални феномени, као и схватања која покушавају да превазиђу противречности између идеализма и материјализма.

Психолошки корени и. налазе се у антропоморфизму, као првом погледу на свет, који се доживљава као да се понаша саобразно чове-

ковом сазнању и вољи. Ближи извори идеалистичког погледа налазе се и у самој способности апстрактног мишљења. Могућност и. дата је већ у првој елементарној апстракцији. Даљи развој апстракције и образовање општих појмова и метапојмова резултирали су општим прогресом теоријског мишљења. У следећој етапи, ове апстрактне суштине се доживљавају као реалност самих ствари или као реалност сама по себи, која се одваја од материјалног бића и од човека и постаје независна од његове моћи да је спозна. Како у науци тако и у уметности, многи појмови, као што су појмови форме и лепог, могу се схватати идеалистички, односно независно од материјалног супстрата и од човека. Или се, у облику субјективног идеализма, солипсистички свODE на субјективну меру.

В. П.

ИДЕАЛИЗАМ–НАТУРАЛИЗАМ (нем. *Idealismus–Naturalismus*) – појмовни пар у науци о уметности као повести духа, чији термини обележавају категорије садржаја, за разлику од појмовног пара класицизам–антикласицизам, који долази из науке о уметности као повести форме, чији термини обележавају категорије форме. Ниједан од ових метода ове појмовне парове не примењује изричито у смислу одређене епохе, већ на те феномене гледају као на карактеристике које се јављају у свим уметничким епохама. Термин и. појављује се у XVIII веку, и то најпре као појам за означавање филозофских позиција супротних позицијама материјализма, реализма и натурализма. У теорији уметности се под и. подразумева начин приказивања који тежи иде-

М. М. да Каравачо, *Јудита и Холоферно*, уље на платну (1598), Рим, Национална галерија старе уметности



ализацији, какву је познавала већ грчка старина, преко учења о пропорцијама или преко *Поликлејвој канона*, који је утврђивао правила уобличавања и односе делова човечијег тела једних према другима, као и правила златног пресека. Под и. треба разумети надвладавање природног узора искључивањем сваке природне случајности и довођење до идеалне лепоте нормирањем и улепшавањем природног узора, иза којих се често крије етички и., „духовна вредност”, „достojанство” и „слобода”, какви се појављују у Енгровој уметности. У историји уметности и. се непосредно везује за епохе класицизма и неокласицизма. У филозофији уметности се термин, посебно у немачкој филозофији XIX века, користи за и. начин схватања уметности који, у наслањању на време класичне и класицистичке уметности, задатак уметности види у приказивању идеално апстрактних садржаја. Уметнички израз треба да посредује неки садржај, до којег непосредно не доводе саме боје и форме које тај садржај приказују али не изражавају, па је алегорична важна као једно од њених идеалних средстава. У непосредној вези са овим је и вредновање *херојској њејзажа*, посебне форме и. пејзажа који укључује приказивање митолошких фигура. Најпознатији представник ове врсте сликарства био је Пусен. Идеални пејзаж, који се развија још од XVI века и представља посебну форму



Ж. О. Д. Енгр, *Егиј и сфинја*,
уље на платну (1808),
Балтимор, Уметнички музеј
Волтерс

и., често се именује и као идила или пасторала. Под н. се разуме природи верно приказивање видљивог света. Натуралистички начин приказивања познаје уметност грчке старине (сликар Зеуксис из V века пре н. е., сликарство Помпеја и Херкуланума). Основна карактеристика натурализма је тежња да се природа прикаже што је могуће верније, без улепшавања и идеализовања. Термин се посебно везује за холандско сликарство XVII века, у којем је природа поштована као учитељица знања. Његово основно начело положено је у приказивање саме природе, која се више не слика према класичним принципима, већ онаква каква јесте, ослобођена свих идеала и романтичких расположења. Натурализам се често изједначава са реализмом, уз нужна разграничења. Док н. тежи вредностима ослобођеним „спољашње тачности”, тј. некој савршеној праслици, реализму је стало до „унутрашње истине” или оног суштинског. Под н. треба разумети приказивање случајности свакодневног, без икакве стилизације. Приказани свет ствари мора бити „тачно” пренет у сликовни простор, те се морају познавати закони перспективе, и вештине постизања илузије простора. Да би слика изгледала н., морају се познавати учење о пропорцијама и анатомија (Дирер, Каравађо). Пошто је н. стало не до „истине” него до „тачности”, односно реализма, којем је стало и до „тачности” и до „истине”, у историји уметности се разуме уметничко струјање између 1850. до 1900. године, на чијем је почетку стајао програмски спис, манифест Ж. А. Кастањарија *La philosophie du salon de 1857*, под утицајем теорија социолога И. А. Тена о суштини и историји човечанства. Наука о уметности ни са и. ни са н. не означава нека одређена уметничка раздобља или стилове, већ их узима као изразе погледа на свет, који се појављују паралелно у свим уметничким епохама. Иконологија Е. Панофског, као једну од дихотомија у ренесансној уметности, препознаје подражавање природе у смислу н., и надвладавање природе, у смислу идеализма. За Дворжака, готичка уметност је означавала одлучну етапу у развоју европске уметности од антике до н. и импресионистичког сликарства. У својој расправи о идеализму и натурализму у готичкој скулптури и сликарству, он утврђује да на уметност не треба гледати као на непрекидни ланац развоја, већ као на дијалектички процес који карактерише контраст између идеације и материјала, придајући једнаки значај н. и супротном, фундаментално и. карактеру готичке уметности.

ЛИТ.: Assunto, R., *Die Theorie des Schönen im MA*, Köln, 1963; Panovsky E., *Renaissance and Renaissances in Western Art*, Uppsala, 1965; Граси, Е., *Теорија о лејом у анџици*, Београд, 1974; Еко, У., *Уметност и лепо у естетичи средњег века*, Нови Сад, 1992; Gavrić, Z. (pr.), *Wilhelm Worringer: Apstrakcija i Uosećavanje*, Bogovađa, 1996; Erwin Panofsky: *Idea*, Bogovađa, 1997. 3. Г.

ИДЕАЛИЗАЦИЈА (фр. *idéalisation*) – давање нечему обележје идеала, приказивање нечега узвишенијим и савршенијим него што јесте или што у реалности може бити. На пример, тачка, права линија и други слични идеални објекти показују да се са њима може мисаоно оперисати као са стварним објектима и служе за њихово боље и дубље поимање и схватање. У том смислу, оваква идеализација је тесно везана са методом моделовања, која се све више примењује у науци и уметности и њиховој пракси тражења битног и новог. Научна и уметничка и., за разлику од бесплодног фантазирања, рађа идеализоване објекте, који су основни елементи научног мишљења и уметничког доживљавања. В. П.

ИДЕАЛНИ ГРАД – конструктивна замисао и приказ просторне организације савршено уређене заједнице. Концепти и. г. настају као израз доминације човека над природом, да се могу остварити идеални услови за функционисање града. Са уверењем да се добром организацијом простора може успоставити и очувати ред у друштву, ренесансни уметници и архитекте развијају бројне моделе и планове идеалних градова. Заједничко за све њих је правилан облик и примена геометријских принципа за структурирање и простора и заједнице. Облик градова је правилан, његова граница је јасно одређена (утврђена зидом или каналом воде). Основна функција границе је заштита града од напада. Правилни геометријски облици као што су круг, елипса, звезда, симетричне полигоналне форме, погодни су за контролисање прилаза граду и правилну поделу простора унутар границе града. У средишту града су главне институције друштва. За поделу територије града унутар зидина примењују се сазнања из геометрије и математике, а за приказ организације простора цртежи основе града, просторни прикази и централна перспектива. Примена математичких законитости у уређењу друштва и организацији простора ренесансних концепција заснована је на Платоновим и Аристотеловим списима. Целовито разматрање питања уређења доводи до



В. Скамоци, Палманова (XVI век), Италија

приказа града као целине, што је значајна сличност са приказима утопијских градова. Док су ренесансни концепти и. г. засновани на жељи да се достигнућа очувају у владајућој идеологији, у реалним друштвено-политичким оквирима остваре што бољи, савршени услови за живот, идеје утопијских градова подразумевају критички став према стварности и радикалну промену идеологије, политичког уређења, организацију друштва, што све има просторну манифестацију. Идеалан град ренесансе је узор, модел према којем треба градити градове. Фиренца и Венеција су били такви узор, док је Палманова град реализован према моделу идеалног града.

Касније настали концепти и. г. одговарају промененим техникама ратовања и захтевима новог времена и друштва. Град који организацијом и структуром одговара на социјалне, економске, еколошке проблеме индустријског града је идеалан град XIX века (Вртни град). Раст града, динамика промена, технолошки напредак теме су идеалних градова у XX веку (СИАМ, Архиграм, Метаболисти). Свест о климатским променама и ограниченим природним ресурсима на почетку трећег миленијума захтева другачије располагање ресурсима. Град Масдар (Уједињени Арапски Емирати) пример је и. г. који се реализује према пројекту Нормана Фостера. Овај град енергетске ресурсе базира искључиво на обновљивим изворима енергије (соларна и енергија ветра) који не производе емисију угљен-диоксида. Идеалан град данас се не представља цртежом, планиметријски ни перспективом, већ параметрима енергетске ефикасности.

ЛИТ.: Lazarević, N., *Grad između empirije i utopije*, Beograd, 1988. М. Мил.

ИДЕАЛНИ ПЕЈЗАЖ – в. ПЕЈЗАЖ

ИДЕАЦИЈА – уздизање и преображавање конкретног, посебног и појединачног до општег. Ово опште може бити дато као општа представа, слика, идеја, појам, па и као виши облик емоције, као духовна вредност и оријентација, или као активно начело животне и културне делатности. Идеација, као ментални процес који прати догађаје, јавља се на високом ступњу развоја живих бића, развоја погледа на свет и опште друштвености. Констатовано је да индивидуална идеација покреће ефекторни систем. Ови ефекти називају се идеационим или идеомоторним покретима. Тако сликар може имати осећај да му идеја покреће руку, а не воља. Идеација на друштвеном нивоу, кад постане део свести већине људи, такође има покретачку снагу.

Развојем религије, науке, уметности, развијају се различите форме идеације. Најпотпунији увид се може добити преко знаковних и симболичких система. Форме идеације могу се вредновати. Обично се оцењују као адекватне или неадекватне. Ове последње су, по правилу, редукционистичког карактера. Адекватна идеација мора бити на датом друштвено-историјском нивоу. Проверава се теоријом и праксом дате епохе.

В. П.

ИДЕЈА (грч. *idéa* – праузрок, биће; *εἶδος* – вид, слика) – мисао, помисао, замисао, мисао водиља, гледиште, праслика, слика коју дух ствара о некој ствари, теоријски и практични циљ који човеку лебди пред очима, праузрок ствари лишен телесности (у Платоновој филозофији), хипотеза, сањарија, форма мисаоног јављања објективне реалности. За Демокрита и. је недељива, умом постигнута форма. У религијском мишљењу, Бог према својим и. ствара свет. Емпиризам је и. повезивао са осетима и опажајима, а рационализам са спонтаном активношћу мишљења. Кант је и. називао појмовима разума. Марксизам сматра да све и. долазе из искуства и да су увек у развоју.

У уметности и. испуњавају различите улоге. Оне оличавају прошло искуство, синтетизују га, али служе и за стварање система вредности и пројеката будућности, као и за еуристичка објављивања, указујући на нове проблеме и начине њиховог решавања; оличавају личне и друштвене интересе и имају прескриптивни карактер. Истичући значај вештине и форме, поједини ликовни уметници тврде да се ликовно дело не прави и. већ – руком, бојама и материјалима.

Код експресивног ликовног стварања абортивног карактера то је и буквално тако. Уметничка дела су отворена и за накнадну идеацију, што им даје посебну виталност и дуговечност.

В. П.

ИДЕЈНИ НАЦРТ – графички приказ идеје о решењу одређене проблемске ситуације. Најчешће се везује за област архитектонског пројектовања, у којем се проблемска ситуација формулише кроз пројектни задатак који постаје основа за израду идејног нацрта. Као основно правило поставља се захтев да архитекта графички прикаже програм. То даље подразумева одређивање међусобног односа просторија и грађевинских маса, најпре у низу скица, које приказују основе објекта, изгледе, пресеке, аксонометрију или перспективну скицу, као и однос према терену, а затим кроз контролу ових скица помоћу реалних мера. У скицу се уносе мере које су потребне за просторије да би се установило да ли је просторна замисао остварива и да ли збир величина споредних просторија одговара величини главних просторија са којима су у формалном односу. Када се контрола заврши позитивно, пројектант израђује графичке прилоге – основе, изгледе и пресеке – у размери 1 : 100 код малих објеката, 1 : 200 код средњих и 1 : 500 код великих објеката.

У терминологији која се среће у законској процедури за израду техничке документације, и. н. је најближи појму идејног решења или идејног пројекта. Идејни пројекат се израђује на основу пројектног задатка и треба да садржи потребне цртеже основа, пресека и изгледа са главним kotaма, најчешће у размери 1 : 200; општу ситуацију терена са диспозицијом објеката; технички опис објекта – конструкције, материјал, инсталације и опрему; груби предмер и предрачун. Сви цртежи идејног пројекта треба да буду нацртани у истој размери. Сви грађевински елементи треба да буду уцртани тако да јасно приказују позицију и тип одабраног елемента, али без детаљних карактеристика.

ЛИТ.: Stričić, Z., *Arhitektonsko projektiranje*, Zagreb, 1952; Зрнић, П., (ур.), *Техничар*, 3 (1984); Закон о планирању и изградњи „Сл. гласник РС”, бр. 72/2009, 81/2009 – испр., 64/2010 – одлука УС, 24/2011, 121/2012, 42/2013 – одлука УС, 50/2013 – одлука УС, 98/2013 – одлука УС, 132/2014 и 145/2014.

А. Н.

ИДЕНТИТЕТ (лат. *identitas* – истоветност) – у психологији, схватање да једна личност јесте оно што јесте и да је једнака сама себи. Идентитет се субјективно доживљава као осећање истости у језгру личности, иако се она, у много чему, што

не погађа сам идентитет, изменила. Ово осећање сопствене трајне истоветности у простору и времену, потребно је човеку, и узима се као знак душевне стабилности. Сваки поремећај личности праћен је и кризом идентитета или конфузијом.

Развој идентитета почиње у раном детињству. Дете најпре стиче свест о својој активности, затим, издваја себе, разликује себе од своје околине, потом се јавља свест о себи (самосвест) као о јединственом бићу у сваком тренутку. И на крају, развојем памћења, запажања и других виших функција, јавља се свест о идентитету који траје. Корени самосвести се налазе у осећању сопственог тела. Током друге године долази до развоја говора и до убрзаног развоја свести о себи. Са свешћу о себи развија се способност самооцењивања, а јављају се и осећања поноса и стида. Врло је важна улога родитеља и оног дела околине за коју је дете емоционално везано. Тада дете почиње да гледа себе очима других. Повећана зависност самосвести од мишљења других утиче на јачање мотива афирмације.

Развој идентитета и стабилизација осећања самоидентичности завршава се око осамнаесте године. Личност је тада способна за самопогледање, способна је да заузме дистанцу у односу на саму себе и своје импулсе, има формиране слике и појмове о свом телу и о свом духовном бићу, и способна је да интегрише своја запажања, осећања и мишљење. Све ово утиче на укупно понашање и одлуке.

Сопствено тело је веома важан ослонац идентитета, као и све оно што човек сам направи или створи. Ако оно што човек створи нагло доведе до великих признања и афирмације, може доћи до конфузије идентитета, исто тако као кад су у питању неки разочаравајући резултати. У стваралачком процесу личност је у интимнијем и дубљем контакту са својим несвесним и са светом симбола, те и тада може доћи до конфузије идентитета и до делимичне, краће или дуже, деперсонализације и губљења оријентације у простору и времену. В. П.

ИДЕОГРАФИЈА – друга значајна фаза у развоју писма и писања. Она умногоме проширује могућности претходне пиктографске фазе. Промене које су настале очитују се у поједностављењу и стилизацији цртежа који прелазе у симболе и у значењу појединачних слика – симбола који више не значе само оно што је нацртано, већ и идеје које се са приказаном сликом здружују. На пример, Сунце је у пиктографији сунце, али означава и дан, светлост и топлоту.

Идеографија представља прелазну фазу на путу ка фонетском писму, па се често назива „прелазним писмом” јер најважнија међу идеографским писмима често садрже чисто фонетске елементе (сумерско, египатско хијероглифско, најстарије кинеско). Идеографско писање и његови знаци идеограми задржавају у основи пиктографску форму. Значајне промене настају увишестручавањем значења знакова писма. Претходно пиктографско писмо с временом није могло да задовољи потребе које су се развојем језика и материјалне културе свакодневно наметале. Цртеж постепено престаје да буде изразито реалистичан и стилизацијом све више прелази у симбол. За знак није више везано само његово основно – предметно значење него и извесни нематеријални, па чак и апстрактни појмови. Због тога се овај ступањ у развоју писама назива идеографијом.

ЛИТ.: Филеки, С., *Комуникација и језик*, Београд, 1968; Ђончев, В., *Шрифти њез вековешје*, Софија, 1964. С. Ф.

ИДЕОЛОГИЈА (грч. *идеја* и *логија*) – наука новијег времена о идејама, систем погледа и идеја кроз који са сагледава и оцењује однос према укупној стварности и према будућности. Идеолошки систем је прожет основном идејом прогреса материјалног и духовног света, а у позадини се увек крије парцијални интерес. Пошто се парцијални интерес доказује као општи, то се идеологија схвата као рационализација и искривљена свест са доста митолошких и ирационалних елемената. Међутим, свака идеологија се труди да се прикаже као рационална и научна теорија. Она то може бити само делимично, јер ако би била у целини – научна, онда не би била идеологија. Идеологија мора бити бар једним својим делом – пројекција жеља, чиме се приближава религији и уметности. Отуда идеологија увек ступа у веома јаке везе и односе са њима, било у пријатељском или непријатељском смислу. Идеологија се може вредновати кроз то колико се парцијални интереси које заступа поклапају са општим. Ово поклапање парцијалног и општег интереса може бити само привремено, па се уметност, у оној мери колико је идеолошка, опредељује за привременост. Али уметничка дела могу надживети идеологију коју заступају или критикују, у зависности од вредности њихових других димензија, пре свега естетичких, које су независне од идеологије, а за уметност, свакако, важније.

Пошто је свака идеологија привремена, а уметност претендује на дуже трајање и вечне

теме, то је критички однос уметности према идеологији – ближи њеном бићу. Али, и заступање појединих идеологија није јој страна. Ако се то изводи индиректно, преко несвесног, веома је ефикасно. Уметност тада делује, како каже Хаузер, „као прокријумчарени опијум”. В. П.

ИДИЛА – в. БУКОЛИЧКИ МОТИВ

ИДИОСИНКРАЗИЈА (грч. *ιδιος* – свој, властити, појединачан, личан, *σύν* – заједно, са, скупа и *κράτις* – мешање топлих и хладних телесних сокова) – појачана непријатна реакција на нешто, на неке дражи које већини људи нису непријатне. Такође, она може бити и уживање у нечему што је већини људи веома непријатно или одвратно. Ако су реакције психогеног порекла, реч је о раном рђавом и потиснутом искуству. Постоје и негативне и. реакције на неке боје, најчешће на одређене нијансе ЖУТЕ (в.), ЗЕЛЕНЕ (в.) и КОБАЛТ ЉУБИЧАСТЕ (в.). В. П.

ИДОЛАТРИЈА (грч. *εἰδωλον* – идол и *λατρεία* – обожавање, служење) – слепо обожавање и поштовање са великим емоционалним улагањем. У ужем смислу, обожавање и поштовање скулптура за које се верује да су оличење самог божанства, а у ширем – појам за различите култове. Појава идолопоклонства је веома стара, али је на разне начине присутна и у савременом свету. Фром је фашизам и нацизам окарактерисао као ново идолопоклонство, у којем је индивидуа доведена дотле да се осећа беспомоћном и безначајном, али је научена да пројектује све своје људске моћи у личност вође, државе, „отаџбине”, којима мора да се потчини и које треба да обожава. Са развојем и распрострањеношћу мас-медиа последњих деценија долази до нове врсте и. у виду обожавања филмских, поп, рок, интернет звезда. Идолатрија је предрасуда која смета правом сазнању истине и логичком мишљењу, смањује способности критичког мишљења, утиче на избор узора за идентификацију, детерминише процесе интуитивног мишљења и инспирације у трагању за чињеницама које потврђују вредности идола. Све оно што не иде у прилог потврђивања његове вредности, или се не види, или се омаловажава. Повећава се напор да се идол прикаже у пуном сјају, што утиче на домет ликовног приказивања. Ако постоји раскорак између снаге емоција и стваралачких способности, идол добија обележја претеривања и КИЧА (в.).

ЛИТ.: From, E., *Zdravo društvo*, Zagreb, 1989; Giles, D., *Psychology of the Media*, Palgrave, 2010. J. B.

ИЗВОР ПИСАНИ – в. ДОКУМЕНТ

ИЗГЛЕД (ВЕРТИКАЛНА ПРОЈЕКЦИЈА) – ортогонална пројекција спољног зида зграде на вертикалну равну паралелну са површином зида; део техничке документације која се израђује за потребе идејног или главног архитектонског пројекта.

Линије изгледа цртају се пуним танким линијама. У идејним пројектима цртају се танким линијама у размери 1 : 200. На њима су нацртане главне контурне линије зграде, линије које означавају испаде и нише, распоред отвора, тј. дат је однос пуних и отворених маса зидног платна. У главном пројекту изгледи се цртају са више детаља у размери 1 : 100. Цртају се на свим зидовима зграде и обично носе назив стране света са које се ортогонално пројектује изглед (северни, јужни, југоисточни), или према локалној ситуацији (изглед са улице, дворишни изглед). У изглед главног пројекта учртвава се столарија, браварија, олуци за одвод кишнице и сви други елементи који се виде на фасади. Пластични испади или удубљења обележавају се у центиметрима у односу на равну фасаду, која је обележена као нулта равна. Пластичност фасаде може се приказати и сенчењем.

ЛИТ.: Крстић, Б., *Архитектонско цртање*, Београд, 1952; Миловановић, Ж., *Техничко цртање са нацртном геометријом*, Београд, 1959; Анагности, П., *Нацртна геометрија*, Београд, 1968; Зрнић, П., (ур.), *Техничар*, 3 (1984); Дулић, Г., *Техничко цртање са читањем планова*, Београд, 2001. А. Н.

ИЗЈАВА (ИСКАЗ) – у најопштијем смислу, уметников приказ или опис властитог дела, односно кратко, вербално представљање које помаже разумевању његовог дела и намера. Циљ и. је да информише о делу и смести га у уметнички контекст, како би помогла гледаоцу у његовом разумевању, због чега има дидактичке, дескриптивне или рефлексивне намере. Изјава треба да објасни, оправда и контекстуализује уметничко дело и стави га у однос према историји и теорији уметности, као и према савременом свету. Изјава, као комуникација између уметника и света, служи да укаже на уметникову свест о сопственим намерама, поступцима и позицији унутар система уметности. Уметничка и. је релативно новији феномен у уметничкој пракси, а у својој изричитој форми, и под тим називом, јавља се почетком шесте деценије XX века. Изјаву ваља разликовати од УМЕТНИЧКОГ МАНИФЕСТА (в.), из којег је делом изведена, будући да

говори о индивидуалним а не о колективним мерама, и најчешће не садржи полемичке тонове.

Појаву уметничке и. објашњавају чињенице да се већина људи са уметничким делима најпре среће преко репродукција, које не предочавају све елементе садржане у делима, да свет уметности одавно више није разветан и једноставан какав је некада био, да се повећао не само број уметника него и број конзумента уметности, да у свету уметности долази до све већег сукоба интереса у којем учествују не само уметници, него и галерије, музеји и уметнички критичари. Суштинску улогу у том сукобу игра уметник који и сам, а не само његово дело, постаје продукт од којег зависи систем. Са све убрзанијим развојем маркетинга и масовних медија, уметник добија све повлашћенију социјалну улогу, чији је статус праћен све већом пажњом која се поклања његовим речима. Тада долази до пролиферације уметника и уметности, па се готово као императив пред уметника поставља задатак да своје дело публици најпре представи преко и., које често могу да буду изложене заједно са самим делом, или изван изложбеног простора, најчешће у неколико пасуса, у штампаној форми. То је, у суштини, говор у првом лицу, који изражава ауторове темељне идеје о уметности.

Изјаве се сабирају и ауторизују као извори за разумевање дела на која се односе, и тако постају обавезан додаток изложеним делима. Изјаве се најпре извлаче из форме интервјуа, које уметнички критичари и организатори изложби воде са уметницима, користећи њихову лаку доступност и њихов престиж. Интервјуи често замењују много тежак припрему текстова за каталоге изложби на основу иманентних истраживања комплексних намера самога уметника, јер непосредан контакт са уметником може да донесе информације до којих се иначе не може доћи на други начин. Последица такве врсте документације и писања јесте консититуисање аутентичности без контекста, при чему ауторитет интервјуа доводи до замрзавања сваке критичке расправе. С друге стране, интервјуи и и. често постају клишеи, какав је, на пример, Полокова и. да он, док ради, није свестан шта ради, или често понављани искази Ворхола о аналогiji уметника и машине. Поред спољашњих разлога који су довели до појаве уметничких и., постоји и један унутрашњи, суштински разлог који се дотиче временског односа између теорије уметности и уметничке праксе. Већ уметност новог доба познаје писање уметника о своме делу или

о уметности уопште, у форми дневника, записа, трактата или теорија. За разлику од ових форми писања, којима је претходило излагање самих дела, или су оне постале познате тек после уметникове смрти, савремени и. као и теоријски списи самих уметника по правилу претходе излагању дела, па чак и његовом настанку. Такав је случај са Њуменовим текстовима, посебно онима о проблему УЗВИШЕНОГ (в.) и ПЛАЗМИЧКОЈ УМЕТНОСТИ (в.), које је овај уметник не само објавио пре него што је изложио своја дела, него их је и узео као критеријум који ће га навести да уништи све своје радове који нису били у сагласности са њима или да их откупи од власника којима их је претходно био продао. Смисао уметничке и. појашњава и Дишаново мишљење да је функција гледаоца да доврши значење дела, пошто оно напусти уметников атее. Стога, смисао уметничке и. треба да предупреди такве учинке, фиксирајући уметникове намере у једном за свагда датом значењу.

У оквиру наставе на многим академијама уведена је пракса да се велика пажња посвећује умећу писања уметничких и., а организатори изложби све чешће од уметника захтевају да уз своја дела приложе исказе о стваралачким намерама, који прате изложена дела.

ЛИТ.: Alloway, L., *Network: Art and the Complex Present (Contemporary American Art Critics)*, Michigan, 1984; Detterer, G. (ed.), *Art Recollection: Artist's Interviews & Statements in the Nineties*, Firenze, 1997; Palin, T., *Artist Statements 1992–2012*, New York, 2013.

3. Г.

ИЗЛОЖБА – облик јавног представљања уметничког дела, најчешће у специјализованим установама као што су галерије и музеји, али и у другим установама (банке, установе државне управе, фабричке хале, канцеларије и холови привредних предузећа) или на отвореном простору. Изложбе се појављују као стални пратилац савремених уметничких збивања од XVIII века у Француској (Париски салон, 1737) и Великој Британији (Краљевска Академија, 1769), приближујући уметничка дела широј публици, али и критици која прати и развија излагачку продукцију. У другој половини XIX века долази до напетости између традиционалне и модерне уметности, где се ова потоња одваја, инсистирајући на све новијим облицима уметничког изражавања и свежијим ауторским приступима. Уметност прате и велике смотре као што су Бијенале у Венецији, Документа у Каселу, Бијенале у Сао Паулу, Октобарски салон у Београду и др.

Изложбе могу бити по позиву, жириране, и слободне за све оне који желе да учествују. Оне могу бити самосталне (представљање рада једног уметника, његове актуелне продукције или читавог опуса-ретроспектива), групне (више уметника без видљиве међусобне повезаности – смотре, ревије, или повезаних око теме, става, идеје или поруке – концепцијске, тематске, проблемске, историјске изложбе), ауторске (изложбе у којима аутор, кустос или уметник, заступа одређено мишљење и естетички став који брани избором уметника, радова и текстом у публикацији која прати ову изложбу, може се односити на актуелни тренутак, промоцију нових струјања и личности и, ретроспективно, на нове идеје, тумачења и истраживања о повести уметности), изложбе као уметнички рад (на којима уметник/кустос ствара од изложбе инсталацију предмета које организује према посебно створеним концептуалним односима, реди-мејд трансформације галерије у метауметничко дело, или начин да се изложбом изразе одређене емоције и приватни приступи или интердисциплинарни, нпр. политички ставови који имају везе с уметничким делом). Изложбама се баве научне дисциплине музеологија и музеографија, те постоји хијерархија изложби: од самосталних до ретроспективних и студијских, истраживачких и. на врху хијерархије. Изложбе се претварају у спектакл када организатор избором атрактивног уметника и његовог дела, средствима агресивне рекламе и слободног повезивања или апропријације тим уметником или његовим делом, сугерише вредности друштвеног и „супериорног“ културног статуса.

Изложби претходи план (синопсис) који укључује све релевантне податке одговарајући на питања о концепцији, избору дела, изгледу поставке, пратећих дешавања, трошковнику, медијској кампањи и др. Изложбу прати најчешће каталог или нека друга публикација, која се публикује пре, за време, или после трајања изложбе. На постављању и. обично раде аутори, кустоси, архитекте, дизајнери, техничка лица и др. Поседна сценографија која прати изложбе укључује место и начин презентације експоната, услужног и другог мобилијара, мултимедијалне интерактивне пултове, осветљење, видљивост и доступност информација, светлосне и друге ефекте који помажу у комплекснијој рецепцији. Изложбе се обично свечано отварају уз присуство претходно позваних високих гостију из тематске области, значајних партнера и сарадника, политичких личности или спонзора који су по-

могли реализацију, трају у зависности од намене (повремене или сталне), на њима се организују пратећи програми (предавања, стручна вођења, дечје радионице, интервенције других уметника или, независно од и., концерти, промоције књижевних дела, свечани приједи и сл.), а могу се завршити посебним програмом затварања који сумира утиске и претвара се у облик јавне евалуације.

После изложбе могу се наставити активности подсећања и заговарања наставка у истом или неком другом правцу одржавајући стечену публику и покушавајући да се допре до нове. Током трајања на и. раде кустоси-аутори, кустоси-педагози, аниматори, водичи, волонтери, помоћно особље које пружа сервисне информације. На изложбама са посебно осетљивим материјалом учествују и конзерватори који прате физичко и хемијско стање експоната. Изложба се сматра једним од најкомплекснијих изазова у музејско-галеријском послу. Она укључује рад различитих стручњака који морају деловати усаглашено, а, за разлику од других музејских активности (прикупљање, класификовање), она је потпуно окренута јавности и њеном суду. Изложбама се баве посебне гране музеологије – *ексиологија* и *ексиографија*.

ЛИТ.: *The Language of Exhibitions*, Vevey, 1991; Szeeman H., *Écrire les expositions*, Bruxelles, 1996; Gob, A., Druge, H., *Muzeologija*, Beograd, 2009; Krivošejev, V., *Muzeji, publika, marketing: stalne muzejske postavke i Njegova Visost Posetilac*, Valjevo, 2009; Altshuler, B., *Salon to Biennial: Exhibitions That Made Art History, Vol. I: 1863–1959; Biennials and Beyond: Exhibitions That Made Art History, Vol. II: 1962–2002*, London, 2008; Ч. Ј.

ИЗОДОМНИ ВЕЗ – в. ЗИД

ИЗОКЕФАЛИЈА (грч. *ἴσος*– исти, једнак и *κεφαλή* – глава) – врста композиционог решења фигуралне слике у којем су главе приказаних личности, невезано за њихове пропорције, и однос са околним простором, изведене на истој висини. Изокефалија је присутна још у уметности старог Египта (слике, рељефи), у античкој и ранохришћанској уметности, а нарочито у средњовековном сликарству. У византијској уметности јавља се обично на композицијама чији иконографски садржај подразумева присуство групе људи (*Усћење Бојородичино, Неверни Тома, Силазак у Ад, Четиридесет Севастийских мученика*). Сличан је случај и са романичким фреско-сликарством.

Изокефалија се среће и у раној ренесанси до Мазача, и постепено се губи са развијањем илузионистичког простора слике. Уметници високе ренесансе, барока и каснијих раздобља избегавају и. као композиционо решење. *М. Про.*

ИЗОМЕТРИЈСКИ ПРОСТОР (грч. *ἴσος* – једнако и *μέτρον* – мера) – ортогонално-аксонометријска пројекција простора дефинисаног правоуглим координатним триедром чије су осе (x , y , z), под међусобно једнаким угловима од 120° , са мерама у истом скраћењу (0,816 од праве величине).

Координатне осе се конструишу као висине једнакостраничног троугла у чијем ортоцентру је пројекција њихове заједничке тачке – координатног почетка.

На техничким цртежима оса z најчешће има вертикални положај, док остале две осе x и y са хоризонталом заклапају углове од 30° .

Контура и. пројекције коцке у координатном положају (ивице паралелне координатним осама) је правилан шестоугао. Његов центар је зрачна пројекција једне телесне дијагонале коцке, а остале три дијагонале имају правце координатних оса.

Изометријске пројекције круга, у све три координатне равни, јесу подударне елипсе уписане у ромбове – и. пројекције квадрата.

У и. простору сфера је дефинисана са три међусобно једнако скраћена полупречника x , y , z правца.

Вилијам Фариш је развио и унапредио метод и. пројекције за коју је осмислио механизам за брзу конструкцију.

Изометријски метод као једноставан, брз и прецизан начин представљања 3D објеката, има практичну примену у архитектури и грађевинарству. Често је коришћен двадесетих година XX века у радовима архитеката Баухауса и гру-

пе Де Стијл. Посебно су Ел Лисицки, Ритвелд, Ван Дузбург и Гропијус допринели да и. простор буде актуелан и данас.

ЛИТ.: Ђуровић, В., *Нацртна геометрија*, Београд, 1977; Lawrence, S., „History of Descriptive Geometry in England”, *Proceedings of the First International Congress on Construction History*, Madrid, 2003; Carpo, M., Lemerle, F., *Perspective, Projections and Design: Technologies of Architectural Representation*, Abingdon, 2008. *И. М.*

ИЗОМОРФИЈА, ИЗОМОРФИЗАМ (грч. *ἰσος* – исти, једнак, сличан и *μορφή* – форма) – једнакост истог облика и структуре. Термин се употребљава у природним наукама, математици, али и у психологији (гешталт, психоанализа, бихевиоризам), за истицање истоветности психолошких и објективних структура, уз занемаривање споредних детаља. Термин се употребљава и када се говори о односу оригинала и копије, фотографије и објекта, слике и мотива.

Појам и. се користи за објашњење концепта модела и методе моделовања у којима се „кристализују” структуре односа који постоје у ономе што се моделом приказује (в. ИЗОКЕФАЛИЈА). *В. П.*

ИЗОПАЧЕНА УМЕТНОСТ – в. ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ

ИКЕБАНА (јап. *ikei* – оживети и *hana* – цвет) – уметност аранжирања цвећа уприличено према симболичном значењу које има код Јапанаца, односно вештина давања цвећу новог живота. Умеће и. настало је из посебног односа овог народа према природи. Сматра се да обичај аранжирања цвећа потиче из Кине и везује се за будизам. Цвеће које се протеже увис, према небу, представља симбол духовности и вере, а будистички свештеници су га аранжирани приликом



Шестоугао као контура изометријске пројекције коцке у координатном положају



Икебана стила сеика

службе код олтара. Уметност и. се или пренела у Јапан из Кине у VI веку или је овај обичај настао кроз приношење дарова направљених од зимзеленог дрвећа и цвећа још пре наше ере.

Уметност и. заснива се на правилима ритма, боје и линије као средстава за дочаравање биљног раста. Наглашени су принципи аранжирања три главне линије – неба, земље и човека. Најзначајнија линија је стабљика која симболизује небо, због чега централна линија целог аранжмана и њена дужина мора да износи један и по до два пречника посуде (*морибана*), плус једна до две висине посуде (*наџеира*).

За слагање и постављање грана постоје различита решења, а у школама и. уче се основне форме. Све гране морају бити добро учвршћене у држач како би изгледало да све стабљике расту из истог места. Пре аранжирања испитује се облик и величина посуде у којој ће се аранжирати, јер о њеној величини зависи дужина грана. Већина грана или цветова имају сувишне делове који се секу. Да би цвеће остало дуже свеже, користи се метода *мизурики* или коси рез и на тај начин се избегава улазак ваздуха у стабљичку, па она боље упија воду. Композиција и. је линеарна и састоји се од најнеобичнијих грана. Аранжмани зависе од годишњег доба и прилика. Пролећни аранжмани су пуни раздраганих линија, летњи су богати и раширених грана, јесењи су проређени и раштркани, док су за зиму одређени помало сетни аранжмани. За прошлост се користе расцветани цвет, плодови и суво лишће, за садашњост полурасцветани цвет или већ обликовани листови, а за будућност – пупољци који наговештавају живот. Јапанци највише воле цвеће које у време аранжирања

расте у башти, шуми или пољу, а омиљени су затворени пупољци.

У Јапану су познате разне школе израде икебана (*Икенобо*, *Согетсу*, *Охара*). У складу са школом, развијани су и различити стилови.

Најстарији облик и., назван испрва *џаџебана* а касније *рика* – усправно цвеће, настао је када је један будистички монах у XV веку принео у храму у Кјоту цветну жртву сложу на посебан начин. Користи се углавном борово дрво, али и кедр, чемпрес и бамбусова трска. *Рика* се данас сматра класичним обликом уметности. Нови облик и. назван *шока* или *сеика* настаје под утицајем зена, а творац овог стила је школа Икенобо. Ови аранжмани су мањи и једноставнији, а према одређеним правилима слажу се само три гране које симболизују небо, земљу и човека. Мајстори за традиционално припремање чаја увели су промене у компоновању и. и тако настаје стил *наџеира* – слободно полагање цвећа у вазу, убачено цвеће. Постављање цвећа врши се помоћу припремљених грана у виду рашљи и распоређује се на што природнији начин у високе вазе. Разликује се усправни и коси стил. Најпознатија школа која је гајила овај стил је Икенобо. Од *морибана* се разликује по употреби високих ваза и висинских подела. Заједно са стилем *наџеира* настао је и стил *хеика*. Аранжира се у високе вазе и разликује се каскадни, висински и противлежећи стил. *Морибана* (нагомилано цвеће) најзаступљенији је стил јер је најлакши за савладавање, а настао је под утицајем Запада у XIX веку. Она опонаша природу, тежећи да у минијатурном облику прикаже део природе или врта. Аранжмани се слажу уз помоћ *кензана* (метално подножје кружног или правоугаоног обли-

Икебана стила морибана



Икебана стила моримона

ка са металним трњем и ексерчићима) у плитким посудама, тако да прате природан облик раста са обиљем лишћа и цвећа. Позната школа која се прославила овим стилем је *Охара*. Икебане се аранжирају и у посудама од бамбуса које су окачене – *какебана*. Поседни стил и. је и *моримоно*, где се уз цвеће ставља и воће и поврће.

У XX веку долази до комерцијализације и., као и до смањења религијског утицаја и значаја приликом њене израде. Настају многобројни стилови, прилагођени друштвеним променама, а називе добијају по њиховим творцима или по школама настанка. Најпознатије су *џијука* – слободни стил, као и *зенеика* – авангардни стил икебане.

У Јапану је и. призната уметност која се негује упоредо са осталим гранама стваралачке уметности. Саставни је део духовног живота и традиције Јапанаца и учи се у школама. Приликом испита увек је у центру пажње духовни однос према и., а затим основна правила и вештине. Данас у Јапану постоји око 3 000 школа и њом се углавном баве жене.

ЛИТ.: Jakerle, L., *Ikebana*, Praha, 1969; Nishitani, K., „The Japanese Art of Arranged Flowers”, *World Philosophy: a Text with Readings*, New York, 1995; Li, H. L., *Chinese Flower Arrangement*, New York, 2002; Матутиновић, С., *Икебана, јапанска уметност аранжирања цвећа*, Београд, 2004; Sato, S., *Ikebana: the Art of Flowers Arranging – a complete Guide to Japanese Ikebana*, Tokyo – Singapore, 2008.

J. D. K.

ИКОНА (грч. *εἰκών* – образ, слика) – првобитно назив за сваку слику, без обзира на материјал и технику израде, а касније – преносива слика искључиво религиозног садржаја и значења. У хришћанству је и. религиозни портрет Исуса Христа, Богородице, анђела, светитеља, приказ тема из Старог или Новог завета. Једнако је поштована било да је израђена на дрвету – техником мозаика или јајчане темпере, на платну, металу, текстилу, рукопису или зиду. У Византији су иконе израђиване и у слоновачи и стеатиту, као и у техници ЕМАЉА (в.). Начин представљања светих ликова и догађаја на и. строго су дефинисани иконографским правилима. Примарне функције и. су на богослужењима и при молитви јер се помоћу ње непосредно ступа у везу са прволиком. Иконе се израђују за иконостасе, проскинитаре, хоросе, за литије, а према садржају могу бити минејне и житијне. Сликају се једнострано, са обе стране, у облику диптиха и триптиха.

Настанак и. везан је за хеленистички портрет, посебно развијен у Египту у вези са погребним



Христос Сведржиџељ
(VI век), Синај, манастир
Свете Катарине

обичајима. Та врста портрета, међу којима највећу групу чине портрети из Фајума, изводила се техником ЕНКАУСТИКЕ (в.), на дугуљастој дасци стављаној на главу покојника замотаног у платно. Од египатског фунерарног портрета најстарије хришћанске и. преузеле су облик, првобитну композицију портрета у попрсју, стил и технику. Најстарије византијске иконе, сачуване у малом броју и расуте по музејским збиркама широм света, рађене су управо древном техником енкаустике. Највише их је сачувано са територије Сирије и Палестине (VI век). У манастиру Свете Катарине на Синају налази се значајна скупина дела ове врсте, међу којима су иконе Христа, Светог Петра и Богородице на престолу. У кретању на Запад, сиријско-палестинско монаштво је са Истока у Византију пренело традицију иконописања и најстарије култове попут нерукотворених икона (*Христџов Нерукоџворени лик* из Едесе и *Бојородица Никџеја*), као и светитеља (Георгије, Пантелејмон, Козма и Дамјан).





5



6



7



8

1. Бојородица на њресћолу са Свeћим Теодором, Георгијем и анђелима (VI век), Синај, манастир Свете Катарине

2. Бојородица Владимирска (прва трећина XII века), Москва, Третјаковска галерија

3. Зограф Лонгин, Свeћи Теодосије Ошшџежишџељ (1572), манастир Дечани

4. Зограф Јован, Свeћи Сава, Свeћи Симеон Срјски, Свeћи Стефан Вуковић, Свeћи Кирил Философ (1644/45), манастир Морача

5. Бојородица Пелајонијска, пореклом из Призрена, детаљ (средина XIV века), манастир Дечани

6. Свeћи Никола, Свeћан Дечански са сурјуом и сином Душаном (трећа деценија XIV века), Бари, катедрала Светог Николе

7. Бојородица Одијштрија, мозаична икона (XII век), Атос, манастир Хиландар

8. Христос Свeдржишџељ (XIII век), Атос, манастир Хиландар

Арханђел Михаило (почетак XI века), Венеција, црква Светог Марка



Нерукојворене иконе (грч. *ἀχειροποίητος* – које није израдила људска рука), настале божанским деловањем, чине засебну групу. Најпознатије су оне отиснуте на убрусу (Мандилион) и црепу (Керамион), чији је настанак у вези са легендом о цару Авгару из Едесе. *Христјов Нерукојворени лик* из Едесе одбио је нападе сасанидског владара Хозроја I 544. године. Једна од најстаријих икона на платну – *Христјов лик из Камулијане* у Кападокији – који је нека паганка пронашла у бунару 547. године, пренет је у Цариград, где је штитио град у време персијских ратова. Из извора се зна за нерукотворене иконе *Христја из Мемфиса* (на стубу на којем је Христос бичеван у Кајафиној кући) и *Бојородичине иконе из Мелијине*. Најпознатије нерукотворене иконе Богомајке су икона на стубу из Диосполиса у Лиди и и. у Санта Марија ин Трастевере (Рим). Од нерукотворених и. светитеља издвајају се и. уз део моштију Светог првомученика Стефана и две и. Светог Георгија (на стубу у Дисополису и у светогорском манастиру Зографу).

Свети апостол Лука био је, по традицији, први сликар и. Богородице. У време иконоборства, цариградска и. *Бојородице Одијитрије* (по предању, дело јеванђелисте Луке), била је зазидана у манастиру Пантократору. Пошто су крсташи освојили Цариград, стављена је у капелу палате Буколеон. Међу чудотворним и. Богородице издвајају се оне на којима Христа држи на

десној (*Бојородица Јерусалимска, Дамаскинова Тројеручица и Еверјетийца*), односно левој руци (*Перивлетица, Тихвинска, Иверска, Казанска и Бојородица Црна*).

Од III до V века проблем поштовања и. провлачио се кроз све теолошке расправе. Представе Христа биле су узрок великих расправа учених и празноверица непросвећених. То је наговестило скорашњу појаву аријанске јереси, у чијој основи стоји веровање у постојање једне, божанске природе Христа, која се не може приказати. Одлукама III васељенског сабора у Ефесу (431) аријанство је побеђено и отворен је пут ка поштовању и. којима се прослављају божанска и човечанска природа Христа. Својства материјала на коме су сликане, портативност, пљачке, пожари и ратови условили су да је до данас преостао њихов значајно мањи број од првобитног. Током иконоборства (726–843) многе и. су завршиле у пламену. Међу њима је и и. *Бојородице са Христјом*, коју је Константин Велики поставио на форуму у Константинопољу. Скидањем мозаичке и. *Христја Халкијиса* са улаза у царску палату означен је почетак борбе против икона. Теологију и. су током иконокластичке кризе у VIII веку продубили иконофили. На VII васељенском сабору у Nikeји (787) дефинисано је православно учење о и., којима се указује част али им се не служи као Богу. Иконоборство је окончано тек 843. године, када је и престала кампања против поштовања икона.

Поред класичне технике темпере на дрвету и мозаика, од времена Василија I Македонца (867–886), у Византијском царству заживела је пракса израде и. у племенитом металу, на текстилу, пергаменту, папирусу и техници фреско-сликарства на зиду. Једна од највреднијих византијских и. од племенитог метала је рељефна и. *Арханђела Михаила* с почетка XI века (ризница цркве Светог Марка у Венецији), начињена од злата техникама искуцавања и емаља. Од малих рељефа изведених у бронзи техником на пробој у најуспелија дела сврставају се и. *Бојородице* из Викторија и Алберт музеја у Лондону и музеја у Торчелу. Међу и. од слоноваче издвајају се *Хардавилски тријих* из Лувра и *Тријих* из Рима (Палацо Венеција). У време Палеолога, повећава се и продукција и. израђених на дрвету традиционалном техником јајчане темпере, а уобличава се изглед иконостаса олтарске преграде, на којем се појављују велике и. престоног низа, мање и. епистила изнад њих, са представама Великих празника и Деизисни чин. Многе и. биле су палацијуми – заштита и оружје у борби против непријатеља, не само у Византијском царству него и у Руском и Српском. Цар Јован

II (1118–43) на борбеним колима имао је и. *Бојородице Одијитрије*. Икона *Бојородице Умиљеније* (Цариград, око 1125), у време кнеза Андреја Богољупског (1157–74), постаје покровитељка града Владимира. Током друге половине XIV века, иконопис, под утицајем исихазма, добија мистични елемент у потрази за Божанском светлошћу, што се очитавало снажним односом светлог и тамног на инкарнату и волуминозним фигурама. Мајсторима који иконопишу на овај начин припадају Теофан Грк у Русији, Манојло Евгеник у Грузији и митрополит Јован у држави краља Марка, а исте одлике имају и Деизисни чиновни из Хиландара и Ватопеда. У сличном духу је почетком XV века сликао Андреј Рубљов.

Икона је у српској средини од краја XII до краја XVII века, најпре у оквирима средњовековне државе, потом на територији под јурисдикцијом обновљене Пећке патријаршије, била значајан део религиозног живота. Развој иконописа непрекинут је од средине XII до средине XV века и од 1557. до 1690. Извори потврђују да је у немањихкој Србији, од самих почетака, био поштован култ светих икона. Доментијан, описујући исцељење раслабљеног у Жичи, између осталог наводи да се Свети Сава молио Христу стојећи пред његовом и. („положивши тога раслабљеног у мантију, донесе са учеником у цркву и постави пред иконом Христовом који је лекар душе и тела”). По свој вероватноћи, Свети Сава Српски је након добијања царске хрисовуље за подизање манастира Хиландара од византијског цара Алексија III Комнина, бо-

равећи у Цариграду 1199. године, био дариван мозаичком и. *Бојородице Одијитрије*, поштоване као паладијум династије Комнина. Са њом на грудима је, у чину велике схиме, издахнуо зачетник династије Симеон Немања. Из извора се дознаје да је Немања, између осталог, иконама обдарио манастир Студеницу, а Стефан Првовенчани Жичу. Сава Српски поклонио је велике и. манастиру Филокалу у Солуну. У катедрали у Лану налази се икона *Нерукоћвореној Христивој образа на Удрусу*, која је највероватније српског порекла, из времена владавине епохе краља Уроша. Приближно у исто време настале су вероватно и чувене хиландарске и. *Бојородице с малим Христом* и *Христиа Панјоркајора*. Око 1290. године настала је и. *Светих Пејтра и Павла* са ктиторским портретима Јелене Анжујске као монахиње и њених синова Милутина и Драгутина, која се чува у Ватикану. Из треће деценије XIV века потиче велика и. *Светиој Николе* са портретима краља Стефана Дечанског и његовог сина Душана у филигранском окову, данас у цркви Светог Николе у Барију. Претпоставља се да је чудотворна и. *Бојородице из Чајничка*, на чијем је наличју приказан Свети Јован Крститељ, донета у Србију у време краља Милутина. Касније је поклоњена манастиру Бања код Прибоја, одакле је у Чајничке пренета након турске похаре Бање. Од икона насталих после пропасти српског царства, истичу се тзв. *Појановска икона*, настала по поруци деспотице Јелене Мрњавчевић после погибије њеног супруга деспота Јована Угљеше 1371 (сада у Со-



Бојородица Пејка, манастир Пећка патријаршија



А. Рубљов, *Старозавештна Тројица* (1410), Москва, Третјаковска галерија

фији), и. *Богородице Пелагионијисе* јеромонаха Макарија (1421/22).

Деценије непосредно након обнове Пећке патријаршије 1557. године у иконопису је обележила стваралачка личност зографа Лонгина. Највише је сликао за Пећку патријаршију и Дечане. Посебно је важна његова и. *Свештої Свештана Дечанскої са 17 сцена из њејової жиџија* (1577). Од осталих познатих мајстора обновљене Пећке патријаршије, издвајају се зографи Георгије Митрофановић, Јован и Радул. Врхунац зрелости српски иконопис након обнове Патријаршије досегао је у делу зографа Јована, чија су најбоља остварења престоње и. из Пиве (1638/39), житијна и. *Свештої Саве Српскої* и обострано сликана и. *Свештана Вукановића, Свештої Саве и Симеона, Свештої Кирила и Усења Богородице* из Мораче (1644/45). Последњи у низу великих сликара XVII столећа, Радул, оставио је иза себе бројне и., међу којима сложеносту решења и лепотом уметничког израза посебно плени житијна и. *Свештої Луке* (Морача, 1672/73).

ЛИТ.: Ђурић, В. Ј., *Иконе из Јуџославије*, Београд, 1961; Вајсман, К., Manolis, Н., Miatev, К., Radojčić, S., *Иконе са Балкана: Синај, Грчка, Бугарска, Југославија*, Београд, 1970; Петковић С., Матејић С., *Иконе манастира Хиландара*, Манастир Хиландар, 1997; Ракић, С., *Иконе Босне и Херцеговине (16–19. век)*, Београд, 1998; Evans, Н. С. (ed.), *Byzantium: Fate and Power (1261–1557)*, New York, 2004; Pentcheva, В., *Icons and Power: the Mother of God in Byzantium*, Pennsylvania State University, 2006; Јевсејева, Л., Томовић, М., *Историја иконописца од VI до XX века*, Подгорица, 2007; Hausteин-Bartsch, Е., *Icons*, Köln, 2008.

М. Маић.

П. Рафаиловић, *Иконарник (џриџић) са Деизисом и свештоишештама* (око 1770), Охрид, Музеј икона



ИКОНАРНИК (грч. *εἰκών* – слика) – мали, кућни преносни олтар на склапање, претежно у облику триптиха, ређе диптиха или полиптиха. Почетком XIX века постаје чест део мобилијара имућнијих варошких кућа у Јужној Србији (Македонији) и Бугарској. Иконарник се постављао на источни зид главне собе, а испред њега се стављао сточић за чираке (*мумурлуке*), свеће и кандило *мумлук* (од тур. *тит* – свећа). Због нарочито развијеног култа Богородице, као посреднице између Бога и људи, у области између Солуна, Скопља и Ђустендила, њен лик са малим Христом најчешће се сликао на централном панелу, док су бочна крила и. била резервисана за најпопуларније светитеље и светитељке. Током друге половине XVIII и прве половине XIX века, и. мањих или већих димензија израђују и представници бококторске иконописне школе, Петар, Ђорђе, Христофор и Иво, сликајући на средишњим пољима, уместо Богородице са малим Христом, или заједно са њом, представу Деизис (народни музеји и музеји икона у Београду, Скопљу, Охриду и на Цетињу). Најпознатији и уметнички највреднији и. у српском иконопису јесте рад Остоје Мркојевића из манастира Лепавине у Славонији (1692), за који се сматра да је једно време био у личном поседу патријарха Арсенија III Чарнојевића (данас у Српској црквено-уметничкој збирци у Сентандреји). У београдској збирци икона Секулић чувају се два преостала централна дела троделних и. са представом *Богородице Руже која не вене*, оба радови јужнобалканских мајстора с почетка XIX века, сведоци приватне побожности православног варошког живља под Турцима.

ЛИТ.: Грујић, Р., „Црквени елементи крсне славе”, *Гласник Скопскої научної друштва*, VII–VIII, 1930; Стошић, Љ., „Појава иконарника у градовима и варошима Јужне Србије почетком XIX века”, *Вардарски зборник*, 2 (2003); *Речник црквених појмова*, Београд, 2006.

Љ. С.

ИКОНИЧКО (грч. *εἰκών* – слика, представа) – термин у теорији уметности, науци о уметности и лингвистици који означава својство језичких знакова (речи) који у својој форми репродукују оно што је њима мишљено. Изведен је из лингвистичког појма иконицитет који се односи на појам икона (Пирс), односно знака, а, за разлику од СИМБОЛА (в.), својом структурном сличношћу непосредно производи релацију са неким објектом.

Термин и. добија посебно значење у ИКОНОЛОГИЈИ (в.) Панофског, првом конзистентном

систему интегралне интерпретације дела ликовне уметности који се темељи на анализи садржаја, иако као полазиште узима чулне, спољашње форме уметничког дела. Интерпретација текста отворила је дискусију о даљем развоју метода науке о уметности и интерпретацији слике, логици и знакова за тумачење слике, тумачења текста у примени на анализу слике, као и да ли се такав приступ може са непокретне пренети на покретне слике.

Имдалова иконика, за коју је слика систем конструисан према иманентним законима и евидентан у својој властитој законитости, тврди да се на методски контролисан начин смисаони систем, посредован сликом, може диференцирати од језичко-текстуалног предзнања, да се она могу потиснути, и на тај начин показати и самозаконитост слике. Даљи развој иконике и појма и. одвијао се у знаку обрта у науци о уметности, који је изворно добио два израза: „иконички обрт” (Бем) и „сликовни обрт” (Мичел). И један и други обрт непосредан подстицај су добили од Рортија са појмовном кованицом „лингвистички обрт” и идејом да највећим делом наших филозофских убеђења доминирају не реченице, искази и метафоре, него слике, па је слика свести оно што треба преиспитати, критиковати и деконструисати.

Заједничка ознака за предмет мишљења којом се поставља питање репрезентације, у исто време је поставила и питање СЛИКЕ (в.). Према Мичелу, наука о уметности стоји пред могућношћу да пружи отпор лингвистичком обрту и да се уз помоћ сликовног обрта, што значи одређења суштине самог и. трансформише у позицију интелектуалног средишта, како би поднела рачун о визуелној репрезентацији са учинцима који би били од користи и другим дисциплинама хуманистичких наука.

Захваљујући и Мичеловим студијама, у којима се бави питањима слике и и., односа представе и текста, у уметности, књижевности, али и у медијима и биокибернетици, област коју је заузимала историја уметности, односно наука о уметности, заузела су истраживања визуелне културе уопште. Она захтева широку, интердисциплинарну критику, која у обзир узима паралелна постигнућа и. у свим подручјима визуелне културе. За разлику од сликовног обрта, који је повезивањем иконологије и критике идеологије довео до поставке о заснивању науке о представама, иконички обрт Бема предлаже заснивање науке о слици до којег се долази увођењем херменеутике као филозофског пута

сазнања. Бемова дефиниција слике или и. је у филозофском смислу херменеутичка, али тумачење слика и даље остаје обавезно науци о уметности. Слике властити и. смисао генеришу из себе сâмих, а филозофска рефлексивност мора да докучи на који то начин, којим средствима и под којим условима слике постају семантички делатне. Свој систем Бем заснива на појму иконичке диференције, који се у посматрању слике појављује као контраст између њене материјалне базе и „унутрашњих догађаја”, уобличених управо уз помоћ те базе. Иконичка диференција је подручје настанка сваке слике, захваљујући којој постаје могућно да присутне ствари доведу нешто неприсутно. Односе који делују између приказујућег и приказаног не описује као однос претпоставки, већ као однос у којем материју треба схватити као нужан услов сваке и. могућности. Утолико тај однос треба схватити као „логику контраста”, јер и. потенцијал слике омогућује да се у материји појави значење које стоји у аналогiji са језичким произвођењем смисла или „функционалној аналогiji”.

„Иконичка диференција” представља одбрамбени зид од праве поплаве слика коју покреће индустрија медија, циљајући на сугестију, на сликовну замену реалности. Само и. приказ који допушта самотематизовање медијалних услова може бити достојан пажње, па Бем разликује две форме и. снага деловања: индустрија медија циља на лаж, док уметност оперише сигурносним устројством које посматрача чува од тога да приказе сматра за оно што је приказано. „Јаке слике” су само оне које одликује властита презентација свесно постављених граница деловања, а то значи оне слике које се „контролисано служе контрастом између материје и смисла”, на чему се заснива „иконички обрт”. Једино научна рефлексивност може да обеснажи наивна схватања слике, која су накалемљена култом масовног репродуковања модерних медија, осакаћујући феномен слике на неподношљив начин.

Ствараоци раде на одбрани слике као и. творевине од њених уништатеља из индустрије медија, а то значи да авангардна уметност није иконокластичка, баш као што су теолошки ставови и теорије иконокласта битно допринели иконофилији и одбрани икона. Одрживост „иконичког обрта” показује се у томе што се Бемови прилози филозофије слике не исцрпљују у дискурзивној прокламацији „иконичке диференције”, већ у обзир узимају теорије Фидлера и Гадамера. Од претпоставке да је код слике реч о чистој „творевини визибилности”, нематеријал-

ном артефакту који своју егзистенцију темељи на визибилности, први је у теорији уметности пошао Фидлер, примећујући да се у произвођењу слике са уметничким интенцијама из склопа стварности одваја „супстанца реалног постојања” и као „видљива појава” задобија своју самосталну иконичку егзистенцију. Материјална супстанца репрезентоване „ствари” постаје одсутна, док у „самосталној форми дивствовања” опстаје само њена иконичност. Такве творевине својим изгледом или појавом не производе форму привида, илузије или обмане, јер оне постоје не физички, већ као „видљиве слике” или увек опажљив предмет унутар реалности.

Фидлерова теорија коју Бем назива „јаком сликом”, ослобађа зависности од реалности, па се као феноменологија „чисте визибилности” укршта са постромантичарским појмом слике, а његов модел „изоловања” представља теоријску основу за извођење радикалне аутономије и „визибилне творевине”. Она полази од „иконичког контраста” тако што и. слике тумачи као оно-што-има-супстанцу и може се семантички тумачити, доводећи је у однос напетости са материјом иконичког.

ЛИТ.: Pierce, C. S., *Semiotics and Significs*, Bloomington, 1977; Rorty, R., *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton, 1979. Fidler, K., *O prosuđivanju dela likovne umetnosti: moderni naturalizam i umetnička istina*, Beograd, 1980; Gavrić, Z., *Gottfried Boehm: izbor tekstova*, Beograd, 1987; Boehm, G., *Was ist ein Bild?*, München, 1994; Panofsky, E., *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti*, Bogovađa – Beograd, 2000; Имдал, М., „Размишљања о идентитету слике“, *Историја уметности*, 1–2, 2002; Vukićević, V., Imdahl, M., *Ikoničke studije*, Cetinje, 2005; Belting, H., *Slika i kult*, Novi Sad, 2014; Mičel, V. Dž. T., *Šta slike žele?*, Beograd, 2016. 3. Г.

ИКОНОБОРСТВО (грч. *εἰκονομαχία* од грч. *εἰκών* – слика и *μαχία* – борба) – иконоклазам, јерес која је у два таласа захватила хришћанску цркву у VIII и првој половини IX века (726–843), у виду одбацивања светих икона, њиховог избацивања из храмова и уништавања. Основе иконоклазма леже у друштвено-религиозној структури Византије, посебно у њеној арапско-јудејској компоненти, повезаној са забраном употребе слике. Настанку и. су поред економских криза и ратова, највише допринеле појава монофизитизма и ислама на Истоку, где је и. и почело и одакле потичу сви византијски владари иконоборци. Уз подршку неколико

архијереја, цар Лав III Исавријанац (717–741) јавно је иступио против поштовања икона 726. године. Покушао је да придобије римског папу Григорија II, а цариградског патријарха Германа је сменио због подршке иконофилима и посланице у одбрану култа светих икона. Први државни едикт против поштовања икона Лав III је издао 730. Посебном суровошћу у прогонима иконофила одликовао се његов син, византијски цар Константин V Копроним (741–775), на чију иницијативу је 754. одржан и. сабор у Јерији код Цариграда. На њему је осуђено поштовање икона. Саборске одлуке постале су упориште за жестоке прогоне и мучења поклоника икона, међу којима је био и Свети Стефан Нови, убијен на улицама престонице (767). Папа Григорије III и клир западне Цркве стали су на страну иконофила осудивши поступке иконобораца на два сабора у Риму. Најзначајнији браниоци икона били су Свети Јован Дамаскин и студитски игуман Платон са сестрићем Теодором. Царица Ирина, супруга Лава IV, утицала је на избор патријарха Тарасија како би дошло до сазивања VII васељенског сабора у Никеји (787). На њему је дефинисано поштовање икона које није обожавање, већ је усмерено ка ипостаси и прволику Божјем. Почетком IX века и. поново оживљава захваљујући византијском цару Лаву V Јерменину (813–820) и патријарху Јовану VII. На и. сабору одржаном 815. најпре је смењен цариградски патријарх Никифор, а након мучења и заточења протерани су Свети Теодор Студит и други иконофили. Негативан став према иконама имали су и цареви Михаило II (820–829) и Теофило (829–842). До коначне победе иконофила дошло је за време византијске царице Теодоре и цариградског патријарха Методија II. марта 843. године, када је одржан сабор који је коначно успоставио поштовање икона и установио Недељу православља. У ликовној уметности иконоборци су приказивани као варвари и богохулници који кречом премазују слике по храмовима и поново распињу Христа (*Хлудовски њсалџир*, IX век).

ЛИТ.: Острогорски, Г., *О веровањима и схваћањима Византијанаца*, Београд, 1970; *Историја Византије*, Београд, 1996; Мајендорф, Ј., *Византијско дојословље*, Београд, 2001; Поповић, Р., *Седми васељенски сабор: његов одјек у црквеној уметности (одабрана докуменџа)*, Београд, 2011. М. Маџ.

ИКОНОГРАФИЈА (грч. *εἰκών* – слика и *γραφίη* – писање, сликање) – метод историје уметности који подразумева опис, идентификовање, класифи-

ковање и тумачење тема и мотива, то јест особених типова представа у ликовним уметностима. Од изузетне је важности утврђивање њихових текстуалних извора и значења, као и порекла и историјског развоја.

Интересовање за и. развило се у круговима учених љубитеља античких старина још током XVI, XVII и XVIII века. У то време публиковани су први корпуси античких владарских портрета и представа божанстава и митолошких личности, засновани на грађи коју су нудиле скулптуре, геме и нумизматички материјал. Једна од најрепрезентативнијих публикација те врсте, опремљена бројним графичким илустрацијама, уједно је и најстарији спис који у наслову садржи термин иконографија (G. A. Canini, *Iconografia*, Roma, 1669). Упоредо са интересовањем за античку ликовну баштину, развијала се постепено и (рано)хришћанска археологија. Њени почeci сежу у 1578. годину и откриће зидног сликарства у римским катакомбама, педесетак година касније обрађено је у постхумно објављеној књизи Антонија Бозија (*Roma Sotterranea*, 1632). На том таласу занимања за древну хришћанску повест сачињено је неколико прегледа посвећених типологији ликовних представа Христа, Богородице и светитеља. За даљи развој истраживања хришћанске и. неизмерно је био важан рад боландиста на прикупљању и објављивању познатих светитељских житија у оквиру знамените едисије *Acta Sanctorum*.

Почетак научних и. истраживања припада раздобљу романтизма, када су историјске науке биле обележене повратком средњем веку, као „златном добу” европске (хришћанске) историје. Осим поетике и идеологије неомедијеализма, и њима одговарајућег религиозног сентиментализма, подстицаје развоју и. студија дала су и нека важна открића. Тада је откривен грчки сликарски приручник, *Ерминија* сликара Дионисија из Фурне, који је Дидрон, аутор једног од најзначајнијих иконографских приручника из XIX века (*Iconographie Chrétienne. Histoire de Dieu*), пронашао на Светој Гори и објавио 1845. године. Руски превод *Ерминије* публиковао је убрзо (1868) архимандрит Порфирије Успенски, а грчки оригинал издао је Пападопулос-Керамеус у Санкт Петербургу 1909. Садржај те књиге из XVIII века, испуњене и упутствима о изгледу сцена и појединачних светитељских представа које су сачињавале тематски програм зидног сликарства православног храма, уверио је у постојање прецизно прописаних и. образаца у византијској уметничкој традицији. Поред по-

требе за проучавањем хришћанске културе и спознаје о постојању старих сликарских приручника, развоју и. погодовао је и позитивистички приступ научним истраживањима. У другој половини XIX века појавила се тенденција ка објективном и научном, то јест на документованој грађи заснованој на проучавању уметничке прошлости. Била је то реакција на примарно естетички ракурс посматрања и вредновања уметности, односно доминацију стилских анализа у проучавању појединих школа или мајстора (атрибутивни метод).

Подстакнути пионирским Дидроновим радом, многи француски аутори, издавали су током XIX века студије и лексиконе о хришћанској иконографији. Својеврсну кулминацију тих истраживања представљао је објављивање првих томова капиталног *Речника хришћанске археологије и литургије* (*Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, I–XV*, Paris, 1907–1953.) које су приредили Каброл и Леклерк. Важан иконографски приручник појавио се убрзо и у Немачкој, под уредништвом Карла Кунстлеа (*Iconographie der christlichen Kunst, I–II*, Freiburg im Breisgau, 1926–1928).

У међувремену, у Француској су, крајем XIX и у првим деценијама наредног столећа, нов замах и. студија и њихов снажнији уплив у универзитетске програме подстакле две маркантне истраживачке личности. Књига о француској уметности XIII века (*L'art religieux du XIII^e siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Age*, Paris, 1898) из пера Емила Мала, потоњег професора Сорбоне и управника Француске академије у Риму, представљала је прву синтетску студију средњовековне уметности засновану на систематској и доследној примерни и. метода. С друге стране, важне помаке у проучавању источнохришћанске и. остварио је Габријел Мије, професор на Практичној школи високих студија (*École Pratique des Hautes Études*) и на Collège de France. Његов, умногоме прекретнички научни рад заснивао се на бројним теренским истраживањима, односно објављивању раније непознатих или слабо познатих уметничких споменика (средњовековна Србија, Света Гора, Мистра). Та темељна истраживачка припрема и географско и хронолошко проширење видокруга омогућили су Мијеове поузданије закључке о развоју појединих и. тема. Осим тога, на основу његових достигнућа, постепено је почела да се уобличава свест о значају источнохришћанских и. образаца за уобличавање појединих тема уметности Запада. Најзначајнији резултати Мијеових и. ис-

траживања објављени су у књизи о и. сцена заснованих на јеванђеоским епизодама (*Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris, 1916).

Незаобилазан допринос проучавању православне и. дали су и бројни руски истраживачи, посебно Покровски (*Евангелие в њамятниках иконографии, преимущественно византийских и русских*, Санкт Петербург, 1892) и Кондаков (*Иконография Богоматери*, I–II, Санкт Петербург, 1914–1915).

У првим деценијама XX stoleћа, и. студије наилазе на плодно тле и у америчкој академској заједници. Године 1917, на иницијативу Чарла Руфуса Морија, основан је на Универзитету Принстон Индекс хришћанске уметности, замисљен као свеобухватна фото-документациона база средњовековне иконографије. Заснивање Индекса временски се подудара са пробојем и. студија у академским срединама Европе и САД, као и са настанком првих теоријских и истраживачких радова Абија Вардурга и Ервина Панофског, усмерених на обогаћивање и, у извесном смислу, превазилажење и. метода (в. ИКОНОЛОГИЈА). По преласку у САД, Панофски је, управо на иницијативу Морија, од 1935. своја истраживања наставио у новоформираном принстонском Центру за напредне студије, а грађа сакупљена у Индексу имала је за његов рад приличан значај. Многобројни сарадници и ученици Морија и Панофског знатно су унапредили и резултатски обогатили и. истраживања средњовековне уметности, па су САД постале један од најзначајнијих центара проучавања уметничког наслеђа те историјске епохе. Осим принстонског Индекса, постојао је још један, веома сродан пројекат. Хенри ван дер Вал, професор историје уметности на Универзитету у Лајдену, осмислио је алтернативни систем класификације и. тема, тзв. *ICONOCLASS*.

Иконографија у првим деценијама после Другог светског рата доживљава убрзан развој и широку примену. У то време долази до коначног прихватања и. као научне дисциплине, њеног увођења у универзитетске студије историје уметности у највећем броју средина, као и својеврсног институционалног организовања. У резултатском смислу, прогрес и. очитовао се у видном умножавању ликовне грађе, откривање приликом све бројнијих теренских кампања, а објављиване у монографским студијама и специјализованим часописима, као и појави синтеза посвећених многим и. темама. Многа

знања која су на тај начин стечена систематизована су потом у неколико значајних лексикона и приручника (нпр. *Iconographie de l'art chrétien*, I–VI, ed. L. Réau, Paris, 1955–1959; *Iconography of Christian Art*, I–II, ed. G. Schiller, New York, 1971; *Ikonoographie der christlichen Kunst*, I–VIII, ed. E. Kirschbaum, Rome – Freiburg – Basel – Wien, 1968–1976).

У последњих пола века, и. је као метод највише повезана са проучавањем касноантичке, византијске и западноевропске средњовековне уметности. У проучавању тема и мотива уметности ренесансе, барока и каснијих епоха, што због саме њихове варијабилности, што због разуђенијих идејних основа и сложенијег социо-културног контекста који их је изнедрио, израженија је тежња ка продубљенијем, тзв. *иконолошком* приступу, у оквиру којег иконографска идентификација представља само први корак у тумачењу (в. ИКОНОЛОГИЈА). Када је реч о личностима и научним срединама заслужним за успешну примену, популаризацију и даљу разраду и. као метода проучавања средњовековног уметничког наслеђа, неизоставан је научни опус и педагошки рад француског истраживача руског порекла Андреја Грабара. Он се у својим студијама и чланцима бавио многим феноменима средњовековне уметности, пре свега у домену иконографије. Нарочито је важан његов допринос проучавању прихватања, претражавања и трансформације античких и. образаца у хришћанској уметности (књиге о архитектури мартријума – гробних храмова хришћанских мученика, о уобличавању ранохришћанске иконографије и о репрезентативним представама ромејских царева). Као управник студија хришћанске археологије на Практичној школи високих студија у Паризу, потом професор ранохришћанске и византијске уметности на Collège de France и сарадник на програму византијских студија института Дамбартон Оукс при Универзитету Харвард, Грабар је иза себе оставио велики број ученика, који су знатно унапредили знања о многим темама хришћанске иконографије (Жаклин Лафонтен Дозон, Тања Велманс, Рајнер Штихел, Гордана Бабић, Кристофер Валтер).

Иако је рад на прикупљању грађе о репертоару хришћанских и. тема у приличној мери заокружен, а њихово значење мање-више поуздано разјашњено, и. метод заузима и даље веома важно место у историји уметности, посебно у проучавањима уметничког наслеђа антике и средњовековног Истока и Запада. Као поуздан и

проверен метод, и. не губи на значају, понајвише зато што и даље постоји приличан простор за фактографске помаке у истраживањима старе уметности. С друге стране, актуелност и виталност и. истраживања у будућности осигурава и пораст интересовања за раније често занемарене уметничке традиције, попут исламске, јеврејске, кинеске, индијске и сл.

ЛИТ.: Białostocki, J., *Iconography and Iconology*, in: *Encyclopedia of the World Art*, VII, New York, 1963; Hourihane, C., „They stand on his shoulders”: *Morey, Iconography, and the Index of Christian Art, Insights and Interpretations: Studies in Celebration of the Eighty-fifth Anniversary of the Index of Christian Art*, Princeton, 2002; Barral i Altet X., *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, 2003; Straten, R., *Uvod u ikonografiju*, Zagreb, 2003; Hourihane, C., *Iconography*, in: *New Dictionary of the History of Ideas*, III, 2005; Korrigan, C., *Iconography, Oxford Handbook of Byzantine Studies*, Oxford, 2008; *Иконография, Православная энциклопедия*, XXII, Москва, 2009. М. Ж.

ИКОНОГРАФСКИ ПРОГРАМ – садржај и распоред сцена у оквиру једне тематске целине. Формиран је најчешће у зависности од функције или симболике простора или објекта, често на посебан захтев наручиоца. Иконографски програм је осмишљаван и заступљен још од античких времена. У старом Египту углавном је прилагођаван објектима фунерарне намене, па је тематика наглашавала престанак овоземаљског живота и путовање у загробни свет.

Уметност старе Грчке очувала се на вазама и скулптури, где су и. п. заснивани или на нарацији атинских драма, које су доживеле процват у класичној грчкој V века пре н. е. са Есхилом, Софоклом и Еурипидом, или су коришћени делови митологије, посебно оне која се односила на божанства и њихове животе, а понекад су представљане и илустрације савременог живота (фриз са представом панатинске поворке на Партеону, V век пре н. е.). Неретко су сами историјски догађаји приказивани као митолошке сцене.

У римској уметности је настављено са креирањем и. п. заснованих на грчкој митологији, било да је реч о сликаним циклусима у вилама, попут оних у Помпеји и Херкулануму (I век), или о представама на саркофазима, где претежу митолошке теме које асоцирају на смрт и поноворађање. Посебна карактеристика римске уметности били су споменици са и. п. историјског

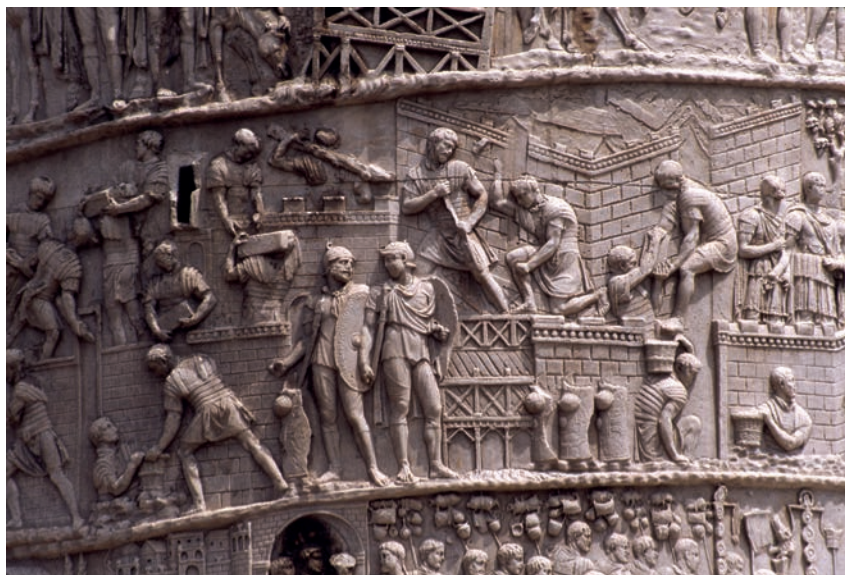
карактера са представама историјских подухвата и догађаја (Трајанов стуб у Риму, 107–113). Истовремено, на најистакнутијим местима тријумфалих капија приказивани су победнички подвизи и подухвати.

Појава хришћанства доводи до усложњавања и формирања нових иконографских програма. У самом почетку реч је о скромним циклусима фунерарног карактера, формираним у мањим целинама у катакомбама или баптистеријима, у којима су најчешће били заступљени алегориски прикази Христа, епизоде из Старог завета, које наглашавају есхатолошки карактер простора, јеванђељске сцене са апокрифним детаљима, као и апстрактно-поучне композиције којима се тумачи догма.

Изградњом већих базилика и цркава и с развојем догматике, усложњава се и тематски програм. Тако ранохришћанске базилике добијају и. п. заснован на типолошкој симболици, где се у старозаветним сценама налази префигурација новозаветних, које су обично представљане једне наспрам других (црква Санта Марија Мађоре у Риму, V век). Овде се успоставља и програм посвећен Богородици, насликан на тријумфалном луку као одраз нових теолошких схватања. У апсидама базилика најчешће су представљане сцене евхаристичке симболике, док се портрети светитеља у медаљонима налазе изнад лукова у средњем броду.

У Византији, од средине IX века нови тип централе црквене грађевине захтева и нови и. п., који је требало да симболизује јединство земаљске и небеске цркве. Куполна црквена грађевина је модел хришћанске васељене и неба на земљи или небеског Јерусалима. Место појединог лика

Трајанов стуб, детаљ (113), Рим



или сцене у унутрашњости сакралне грађевине је јасно дефинисано и условљено њиховим иконографским садржајем и значењем. Архитектонски простор је хијерархијски подељен по вертикали и хоризонтали тако да истакнутије теме красе горње зоне цркве, уколико је реч о вертикалној подели, а ако је реч о хоризонталној – најзначајније сцене су представљане од истока према западу.

Литерарна подлога за формирање тематских целина у већини византијских цркава је, свакако, Свето писмо, али и хагиографије, апокрифни списи, црквена поезија, литургијски и дидактички текстови. На архитектонску концепцију храма и распоред живописа у њему утиче свакако и литургија.

Стандарни и. п. једне средњовизантијске куполне цркве централног плана, који ће са извесним особеностима бити прихваћен и у српским средњовековним црквама XII–XIII века, покрива олтарски простор, наос и припрату. Најистакнутије место у цркви је апсида. У њеној полукалоти, која симболички припада небеској сфери, слика се Богородица. Испод ње, на зиду апсидалне нише, налази се композиција *Причешћа айосџола*. Ова композиција је литургијом надахнута слика *Тајне вечере*. Испод ње се приказује симболична Служба архијереја. Композицију чини процесија архијереја који служе пред Христом агнецом, насликаним како лежи на патени. На зидовима олтарског простора, као центра литургије, представљају се често и старозаветне сцене *Госпољубља Аврамовој*, *Жрџве Аврамове* и друге сцене везане за евхаристичку симболику префигурације Христове жртве.

Кршћење и део Распећа,
Циклус Великих празника
(око 1350), манастир
Дечани, црква Христа
Пантократора



Црквени сводови симболишу небески свод. У калоти, највишој тачки небеске цркве, представља се најчешће *Вазнесење Христово* или попрсни лик *Христиа Пантократора*, владара свемира. У тамбуру куполе, између прозора, сликају се пророци са развијеним свицима у рукама, као старозаветне личности које су најавиле Христа, Богородицу или догађаје из јеванђеоске историје. У тамбуру се често сликају и апостоли или анђели, као и представа *Хеџимасије*. На пандантифима се сликају јеванђелисти. Као што ова четири материјална упоришта конструктивно носе куполу тако су и јеванђелисти четири темељна духовна ослоња хришћанске вере и цркве. Између пандантифа са источне и западане стране налазе се два Христова нерукотворена лика или образа. Уколико није приказано у куполи, *Вазнесење Христово* се слика на своду беме изнад олтара. Сводове и зидове наоса красе личности и сцене из Библије и црквене историје, смештене по хијерархијском значењу. Најнижу зону чини сокл, који се најчешће слика имитацијом мермера или илузионистичке драперије уколико није од камена. У првој зони су стојеће фигуре више категорија светих као што су апостоли, ратници, лекари, мученици, монаси, свете жене, пустињаци, столпници. У истој зони, налази се обично и слика патрона храма, коме је храм посвећен, као и композиција *Деизис*, на којој је најчешће представљен *Христос на њресџолу*, коме са једне стране прилази Богородица у молитвеном ставу и свитком у руци, а са друге стране Свети Јован Претеча. Другу зону наоса чини појас медаљона са попрсјима мање значајних светитеља, обично мученика или светих жена. Ова зона се не јавља редовно у византијским црквама, али се у српском средњовековном сликарству ови медаљони посебно сликају у споменицима моравске стилске групе XIV–XV века. У појасу изнад илуструје се житије патрона храма. Изнад је зона са сценама из циклуса чуда и страдања Христових који обухвата догађаје који се везују за *Христове муке*, а описани су при крају три Јеванђеља. Број сцена у циклусу није стриктно одређен и зависи најчешће од величине храма. Христово искупитељско дело приказује се у највишим деловима зидова храма и на сводовима кроз циклус *Великих њразника*. Има их 12 и већина их је описана у Светом писму. Сцене се редовно илуструју у византијским црквама и у распореду углавном постоји доследност. *Благовесџи* се најчешће налазе на источном пару стубаца. Остале сцене се представљају у поткуполном

простору. Сцена *Усијења Богородице* је неретко насликана на западном зиду наоса. До промене распореда сцена из циклуса *Великих њразника* углавном долази због архитектуре храма и његове величине, нарочитих захтева ктитора или намене храма.

У XIV веку, у доба Палеолога, долази до промена у тематском програму византијских цркава, која, ће се примењивати и у црквама средњовековне Србије од доба краља Милутина. Број сцена и циклуса на зидовима се усложњава и повећава. У централној куполи се слика углавном попрсје *Христиа Панѡокрайѡра*, док се у бочним куполама, уколико је реч о вишекуполним црквама, сликају различити видови Христовог лика. У основи калоте је насликана *Небеска литурѡија*. Сцене из циклуса *Сѡрагања Христѡвој* су допуњене сценама Христових јављања после васкрсења.

У припратима, у зони стојећих фигура, најчешће су свети пустињаци, столпници и свете жене. У вишим зонама припрате илуструју се сцене које на неки начин прате или допуњавају програм главног дела храма. Ту се приказује циклус *Васељенских сабора*, *Сѡрашној суда*, старозаветне сцене, сцене црквеног календара или менолога. У низу мањих сцена, а има их за сваки дан у години, представљени су светитељи или догађаји из њихових живота, најчешће са темом жртве и смрти. Од XIV века, уобичајене теме су проширене многим појединоцима и новим темама (литургијска песма *Пророци су ѡе најовесѡили*, стихира другог канона Јована Дамаскина о Успењу Богородичином, сцене из Богородичиног акатиста итд.). Ово је посебно карактеристично за српско средњовековно сликарство. Сходно намени припрате за крштења, освећења Богојављанске воде или опела и понекад сахране, њихов и. п. је често проширен сценама *Христѡвој Кршћења*, његових чуда, али и *Расцења*. У припрати се понекад приказује и *Лоза Јесејева* – генеалогска лоза у оквиру које су приказани сви пророци и старозаветне личности Давидовог племена. У припрати се често представљају и портрети ктитора и владара.

По угледу на и. п. византијских цркава формиран је углавном тематски програм у црквама средњовековне Србије. Одступања од стандардног распореда сцена зависила су од намене цркве, да ли је она крунидбена, задужбина владара и њихов маузолеј, епископска или парохијална црква, од величине храма и од саме жеље ктитора. Због свега овога често је долазило до ра-

змештања новозаветних представа, при чему се одступало од њиховог хронолошког поретка наглашавањем појединих сцена.

Како је већина владарских задужбина имала и улогу маузолеја, њихов и. п. је прилагођаван потребама владарске идеологије и династичке пропаганде. Такви програми били су носиоци идеје државности и династичког програма, па су у српским владарским задужбинама посебно место, ближе олтару, добијали светитељи чији је култ везан или за државу или за личност самог владара из династије Немањића – Свети Никола, Стефан Првомученик, Сава Освећени или Јован Крститељ. Ктиторски портрети су приказивани у најнижој зони наоса или припрате, обично у непосредном окружењу гроба владара о чијој је задужбини реч. Портрети ктитора из владајуће куће Немањића у XIII веку су представљани у виду хоризонталне лозе, где главни ктитор Христу или Богородици приноси модел цркве, а то обично чини посредством

Иконосѡас (XIX век),
Београд, Саборна црква



Богородице или патрона храма. Уз ктитора су често портрети предака и породице, а понекад и ликови локалних епископа. Од XIV века ктитор може и директно да приноси Христу модел цркве. Како је гроб ктитора најчешће смештен у југозападном делу наоса, око њега се обично формира програм сотериолошког карактера где су насликане сцене *Мироносица*, *Силаска у ад* или *Распећа*. По угледу на *Лозу Јесејеву*, у српским црквама, посебно у припратама, посебно од XIV века, слика се *Лоза Немањића* (Грачаница, Пећ, Дечани), али и српских државних сабора (црква Светог Димитрија у Пећи).

Бочни делови олтару или параклиса, уз припрате, имали су засебне и. п., чије значење је концептуално било повезано са главним програмом цркве. Тематски програм параклиса углавном се састојао од приказивања сцена из живота светитеља коме је посвећен, уз уобичајне представе из циклуса посвећених Христу или Богородици.

У монументалном сликарству Запада настава се пракса осликовања црква сценама из

хришћанске историје, па су и. п. наративног карактера и представљају сцене Старог и Новог завета. У апсидама се уместо Богородице приказује Христос на трону окружен мандолом. На развој и формирање иконографског програма посебно су заслужни проповедници мистици. Њиховим посредством Христов живот постаје основна тема иконографије. Центар ликовних приказивања су библијски догађаји везани за Христово дело спасења, догађаји са темама његовог мисионарског деловања, као и сцене у којима је посебно наглашена хуманост његове појаве. Из доктрина о спасењу развио се посебан култ патње. Истовремено се, посебно од XII века, развија и култ Богородице. Око садржаја у јеванђељима граде се легенде и апокрифи на којима се заснива ликовна представа култа. Посебно обележје избору и. п. дају и светачке легенде посебно значајне по избору светитеља, њихових атрибута и култу реликвија.

Извори на којима су засновани тематски програми слични су источнохришћанској иконографији. То су Свето писмо, хагиографије, апокрифни списи, црквена поезија, литургијски и дидактички текстови. Посебну улогу имају и дела као што су *Злајна лејенда* Јакова де Воррагине (XIII век). Поред ње, популарани су и списи као *Сјекулум Мајус* или *Велико ојледало* Винсента из Бовеа, као и два списа *Размишљања о живом Христовом* (XII век), а од XIV и XV века све омиљенија постаје *Вештина умирања* Псеудо Бонавентуре (XV век).

У средњем веку се развио и тематски програм на иконостасима (в. ОЛТАРСКА ПРЕГРАДА).

Житијне иконе приказују житија појединих светитеља. Нарочиту популарност стичу у XIV веку. На средишњем пољу је најчешће представљен лик светитеља, а око њега су размештене сцене из његовог живота, његова чуда, муке и страдања. По правилу, циклус почиње у горњем левом углу да би текао слева надесно, а некада су сцене постављане и наизменично.

Иконографски програм сликаних рукописа, посебно богослужбених књига, и на Истоку и на Западу је развијен још од ранохришћанских времена. Сликани украс у рукописним књигама могао је да буде у облику минијатуре, заставице или иницијала. Минијатура је самостална слика у књизи, фигурална представа која обично заузима читаву страницу. Најчешће је у вези са текстом, било илустративно било симболички. Ако је у илустративној вези описује догађаје из текста, приказује фигуре светитеља или догађа-

Христос у слави, фреска (1123), Тауљ, црква Сан Клементе, Шпанија, Каталонија



је из њиховог живота, сходно карактеру књиге у њој се налазе минијатуре. Од богослужбених књига најчешће и најбогатије су илуминирана четворојеванђеља и јеванђелистари. У раном и средњем византијском периоду четворојеванђеља су имала богатију декорацију са више наративних сцена које се односе на живот Христа (*Росано Јеванђеља*, VI век). У каснијем периоду, илуминације се свODE на илустрацију портрета јеванђелиста испред сваког од четири јеванђеља или са понеком сценом из живота или страдање Христа. Понекад јеванђелистари имају само осликане иницијале зооморфног карактера или са људским ликовима.

У делима апостолским представљени су најчешће ликови појединих апостола. Пролози или Менолози илуструју црквени календар где илуминације представљају сцене из живота, страдања или смрти светитеља који се прославља тога дана или неке сцене из циклуса везаних за живот Христа или Богородице који се прослављају у одређене дане. Примери богато илустрованих царских Менолога садрже и минијатуру самог наручиоца, цара (*Менолој Василија II*, X век). Псалтири илуструју псалме или сцене везане за Христа или Богородицу, а на почетку Псалтира је обично портрет пророка Давида. Понекад су у Псалтирима илустроване сцене из живота Давидовог (*Париски Псалтир*, IX век). Богато илустровани псалтири имају и одређене додатне текстове као што је Богородичин акатист, Ускрсни тропар, стихире такође илуминиране (српски *Минхенски Псалтир*, XIV век). На Западу су посебно били популарни илустровани Бревијари илуминирани сценама псалама, разних легенди и призорима из Новог и Старог завета. Осим богослужбених, у средњем веку су украшаване и световне књиге. Популарни су били романи о Варалааму и Јоасафу, Тристану и Изолди, Троји и Александру Великом, историјски рукописи (мадридски *Скилица*, XII век) са богато илустрованом историјом Византије, музички рукописи или медицински списи са најчешће илуминацијама лековитог биља али и пресецима људског тела, посебно на Западу.

И реликвијари и предмети световне употребе су у средњем веку често имали разрађен иконографски програм. Тематски програм реликвијара такође зависи од њихове намене, величине и жеље наручиоца. На реликвијарима су често приказивани ликови светитеља чије реликвије су у њему похрањене. Уколико је реликвијар намењен похрањивању честица Часног крста,

уобичајене сцене на њему су представљале *Распеће*, *Васкрсење* или сцене из циклуса *Свџрадања Христа*, али и његовог живота, као и представе Богородице.

У Византији и српском средњем веку негован је и црквени вез, који је, у зависности од функције предмета, имао одређени иконографски мотив. Тако су на плаштаницама представљани *Ојлакивање Христа* или само *Мршви Христа*, на епитрахилима стојеће фигуре апостола са *Деизисом* у горњем делу. Набедреник је обично имао извезен *Силазак у ад*, а на наруквицама *Причешће айосиола*. На сакосу, као део одеће намењен искључиво највишим црквеним достојанственицима, понекад су представљени комплекснији и. п., са великим бројем старозаветних и новозаветних фигура и сцена (сакос руског митрополита Фотија, прва половина XV века).

У каснијим вековима, у монументалном сликарству на Истоку, посебно у Србији, религиозно сликарство прати иконографски модел успостављен у средњем веку, са извесним проширењем тема. Почевши од XVIII века, и. п. се селе на иконостасе, док се зидови наоса само местимично осликавају. У XX веку се враћа доминантан средњовековни тематски програм осликавања храмова.

ЛИТ.: Grabar, A., *Christian Iconography: a Study of Its Origins*, Princeton, 1968; Бабић, Г., „Иконографски програм живописа у припратама цркава краља Милутина”, *Lart byzantine au debut du XIVe siècle*, Beograd, 1978; Roberts, E. H., (ed.), *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*, Chicago, 1998; Лидов, А., (ур.), *Иконосџас: џроисхождение-развийџие-символика*, Москва, 2000; Медић, М., *Сџари сликарски џриручници III*, Београд, 2005; Klauck, H. J., et al., (eds.), *Encyclopedia of the Bible and its Reception*, vol. 1–13, Berlin – New York, 2009–2016; Bagnoli, M., Klein, A. H., Griffith Mann, C., Robinson, J., (eds.), *Treasures of Heaven, Saints, Relics and Devotion in Medieval Europe*, New Heaven – London, 2010; Woodfin, T. W., *The Embodied Icon: Liturgical Vestments and Sacramental Power in Byzantium*, Oxford, 2012. Љ. Мил.

ИКОНОКЛАСТИЈА, ИКОНОКЛАЗАМ – в. ИКОНОБОРСТВО

ИКОНОЛОГИЈА (грч. *εἰκών* – слика, икона и *λόγος* – реч) – методолошки правац у оквиру историје уметности; тумачење иконографске садржине уметничког дела (в. ИКОНОГРАФИЈА) у ширем социо-културном контексту. Појам се први пут

појављује у наслову амблематског зборника Чезареа Рипе *Iconologia* (Рим, 1593). С напретком и продубљивањем иконографских истраживања у првим деценијама XX века, појам и. постаје изнова актуелан и добија нов, научни смисао. У том значењу, термин *иконолошка сџудија* употребио је немачки историчар уметности А. Варбург у реферату саопштеном на међународном конгресу историчара уметности (Рим, 1912). Опус и укупан интелектуални ангажман тог утицајног истраживача дали су пионирски допринос настанку и развоју иконолошког метода. Варбургу се приписује улога утемељитеља и., иако он није учинио напоре у правцу њеног методолошко-теоријског осмишљавања. Ипак, у његовом научном раду учињен је одлучујући корак ка проширивању истраживачког поља историје уметности, залагањем за тумачење уметничких дела у одговарајућем културном контексту. За Варбурга је историја уметности представљала само један сегмент науке о култури, чијем је свеобухватном проучавању тежио. Заинтересован у првом реду за проблем античког (паганског) наслеђа у ренесанси, али и за подручја филозофије, права, религије, сужеверја, астрологије и магије итд., он је у родном Хамбургу прикупио импресивну колекцију књига, која је касније прерасла у истраживачки центар (*Die kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*). Око тог јединственог интелектуалног и духовног средишта окупљали су се његови млађи сарадници и следбеници, попут Ф. Саксла, Варбурговог наследника на челу Центра, Е. Винда и Е. Панофског.

Највеће заслуге за теоријско утемељење и. припадају немачком историчару уметности Е. Панофском. У извесном смислу, његов рад представља синтезу Варбургових виђења културе и неокантовске филозофије Е. Касирера, уз извесне утицаје феноменологије Е. Хусерла и херменеутике В. Дилтаја. Панофски се одлучно супротставио теоријским полазиштима формалиста, Х. Велфлина и А. Ригла, који су истраживања фокусирали на проблеме историје стила. Панофски је принципе иконолошког метода изложио најпре у чланку *О проблему ојиса и тумачења дела ликовне уметности* (1932). У понечему измењена верзија тог текста објављена је као уводно поглавље књиге *Иконолошке сџудије* (1939), а прештампана је у другој ауторској књизи под насловом *Иконографија и иконолозија* (1955). По Панофском, ваљан приступ уметничком делу подразумева разликовање три његова слоја: примарне/природне садржи-

не (фактуалне и експресивне), секундарне/конвенционалне садржине и суштинског значења/садржине дела. Први слој уметничког остварења открива се преиконографским описом, заснованим на непосредном практичном искуству. Друга фаза приступа посвећена је идентификовању теме, односно „иконографске садржине у ужем смислу”, и подразумева познавање литерарних извора и историјске динамике иконографских типова. Суштински аспект значења уметничког дела открива се тек „иконографском интерпретацијом у дубљем смислу”. Та фаза тумачења јесте заправо срж и. метода, корак даље у односу на традиционални иконографски поступак. Панофски је заснива на појму „синтетичке интуиције” истраживача, која означава способност да се у одређеној теми открије нека од „битних тежњи људског духа”. Тако постављена, суштинска димензија уметничког дела открива се у његовој повезаности са „што је више могуће других докумената цивилизације” у којој је настало, односно политичким, социјалним, религијским, филозофским и другим аспектима епохе. У терминолошкој формулацији тих „докумената цивилизације”, творац и. употребљава појмове „културног симптома”, односно „симболичних вредности”, мислећи при томе на њихово значење у *Филозофији симболичких облика* Е. Касирера.

Иконолошки метод у другој половини XX века постаје један од водећих праваца у историји уметности, упркос критикама које су се односиле на потискивање проблема стила и занемаривање друштвене функције уметничког дела. Иконологија је била нарочито распрострањена у англоамеричкој академској заједници. Развој и. у Великој Британији и САД био је умногоме подстакнут историјским околностима. После доласка национал-социјалиста на власт у Немачкој, библиотека А. Варбурга пресељена је из Хамбурга у Лондон, где се развио Варбургов институт у оквиру Лондонског универзитета. Е. Панофски је емигрирао у САД, где је рад наставио у новоформираном Центру за напредне студије Принстонског универзитета. У даљем развијању метода и његовој примени у истраживањима незаобилазан је допринос сер Е. Гомбриха. Као директор Варбурговог института и писац интелектуалне биографије његовог оснивача, он је користио и. метод у истраживањима ренесансне уметности, иначе примарног поља својих широких интересовања. Чинио је то уз доста опреза и уздржаности, инсистирајући на документарним доказима и

научној акрибији, не либећи се луцидних и циничних есејистичких опаски.

Иконологија у последњих неколико деценија превазилази дисциплинарне оквири историје уметности и постаје кључни термин различитих теоријских дискурса, што за полазиште имају проблем слике у њеном најширем значењу. В. Ј. Мичел и. схвата у проширеном смислу, као промишљање вербалних и визуелних слика и њиховог заједничког дејства, уз критичко преиспитивање идеолошких полазишта аутора из домена историје уметности, лингвистике, културне теорије и филозофије. Допринос редефинисању и. даје у новије време и Х. Белтинг. Он своје теоријско разматрање заснива на тријади слика–медиа–тело, односно њиховој интеракцији у проучавању једног свеобухватно схваћеног смисла слике. У том антрополошком виђењу, менталне и физичке представе јесу „две стране исте медаље”, а слика је неодвојива од медија, чиме се имплицира одлучно поништавање традиционалистичке дихотомије између форме и садржине. Недавно је појам и. послужио и за поновну теоријску проблематизацију психологије визуелне перцепције.

ЛИТ.: Warburg, A., „Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara”, *L'Italia e l'arte straniera*, Roma, 1922; Panofsky E., „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst”, *Logos*, 21 (1932); *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, New York, 1955; Gombrich, E., *Aby Warburg: an Intellectual Biography*, London, 1970; *Symbolic Image: Studies in the Art of the Renaissance*, London, 1972; *Ikonološke studije: Humanističke teme u renesansnoj umetnosti*, Beograd, 1975; Holly, M. A., *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca, 1984; Mitchell, W. J., *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, 1986; Moxey, K., „Panofsky's Concept of 'Iconology' and the Problem of Interpretation in the History of Art”, *New Literary History*, 17/2 (1987); Rampley, M., „From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art”, *The Art Bulletin*, 79/1 (1997); *The Renewal of Pagan Antiquity*, Los Angeles, 1999; Belting, H., „Image, Medium, Body: a New Approach to Iconology”, *Critical Inquiry*, 31/2 (2005); *Anthropology of Images. Picture, Medium, Body*, Princeton – Oxford 2011; Johnson C. D., *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, Ithaca, New York, 2012; Elsner J., Lorenz K., „The Genesis of Iconology”, *Critical Inquiry*, 38/3 (2012); Verstegen I., *Cognitive Iconology: when and How Psychology Explains Image*, Amsterdam – New York 2014.

М. Ж.

ИКОНОСТАС – в. ОЛТАРСКА ПРЕГРАДА

ИКОНОФИЛИЈА, ИКОНОДУЛИЈА (грч. *εικονοφιλεϊς* – поштоваоци, „љубитељи” икона; *εικονόδουλοι* – „служитељи” икона) – иконопоштовање, термин формулисан током периода иконоборства (в. ИКОНОБОРСТВО), како би се њиме указало на идејну струју супротну иконоклазму и на њене следбенике, правоверне поштоваоце културних слика. Појам и. стоји у снажном контрасту са икономахијом (грч. *εικονομαχία* – борба против икона), јереси која је захватила хришћанску цркву у VIII и првој половини IX века, у два таласа (726–787. и 815–842). Заснована на одбацивању светих слика као паганског наслеђа у име старозаветне заповести: „Не гради себи лика резана нити какве слике...” (II Мојс. 20, 4–5) и тези да се суштина Божанске природе не може изразити ликовним средствима, ова јерес јавила се у склопу сложене кризе коју је ослабљена византијска империја доживела након Јустинијанове смрти, чему су допринеле политичке прилике и несигурности условљене ратовима.

Историја иконофилије сведочи о веома значајној улози коју икона има у историји хришћанске цркве. Њена богослужбена, дидактичка, контемплативна и посредничка улога, као и посведочена чудотворност, учиниле су причу о поштовању икона једном од најзбудљивијих повести историје. У пепелу и ватри уништавања светих слика током иконоборства уобличена је, јасније него икада, теологија хришћанске иконе, која се и данас поштује у источној цркви.



Победа православља, византијска икона, темпера на дасци (око 1400), Лондон, Британски музеј

Кључну улогу у развоју теологије одбране икона одиграли су Свети Јован Дамаскин (676–749), Свети Теодор Студит (759–826) и цариградски патријарси Герман Први (715–730) и Никифор (806–815). Ставови иконофила објашњени су и у синодалној посланици коју су цару Теофилу упутили александријски, антиохијски и јерусалимски патријарси. У жару борбе за одбрану светих икона своје животе положили су Свети Андреј Каливит (761) и Свети Стефан Нови (767), вучен и каменован улицама Цариграда. На Седмом васељенском сабору, одржаном од 24. септембра до 23. октобра 787. у Никеји, под председавањем патријарха Тарасија, уз присуство више од три стотине епископа, поштовање икона дефинисано је са аспекта Светог писма и предањског учења Светих отаца. Опредељено је не као идолопоклонство, већ као *προσκύνησις* – указивање части која је усмерена ка слици због светог лика који је на њој изобразен, „јер част иконе прелази на прволик”.

Кулминацијом иконофилије сматра се устављење празника Недеље православља 11. марта 843, којим се у првој недељи Великог поста и данас прославља тријумф поштовалаца икона. Далекосежан значај иконофилије огледа се у одбрани различитих облика побожности везаних за свете слике, које стоје у директној вези са светом литургијом и осталим богослужењима Православне цркве, али и са иконографијом, чија се правила од средине IX века строго устројавају. У збирци Британског музеја у Лондону налази се икона *Тријумф Православља*, византијски рад настао око 1400. године. У Новодјевичком манастиру Богородице Смоленске у Москви чува се икона из XVII века са представом Седмог васељенског сабора, на којој је унутар храма насликан скуп епископа – „створених по лику (икони) Божјем и подобију” (Пост. 1, 26), испред иконостаса на чијем је врху Деизис, са Христом у средини као „живом, природном иконом и непроменљивим обличјем вечности” (Свети Јован Дамаскин, *Айологејска слова њрошив ојагача свейих икона*).

ЛИТ.: Поповић, Р., *Седми Васељенски сабор: његов одјек у уметности (одабрана докуменћа)*, Београд, 2011; Ракићевић, Т., *Икона у литургији: смисао и улога*, Београд – Манастир Студеница 2016; Булгаков, С., *Икона и иконопоштовање*, Београд, 2017; Миљковић, Б., *Чудојворна икона у Византији*, Београд, 2017. М. Мај.

ИКСЕНТРИК АПСТРАКШН – в. ЕКСЦЕНТРИЧНА АПСТРАКЦИЈА

ИЛОВАЧА – в. ГЛИНА

ИЛУЗИЈА ОПАЖАЊА (лат. *illusio* – варка, привид, илузија) – чулна обмана, самообмана, варка, уображење, погрешан опажај предмета. Илузије опажања могуће су код свих чула. Најчешће су, и највише истраживане, илузије чула вида, Тако у белој одећи људска фигура изгледа већа него у тамној. Тканина са хоризонталним линијама шири фигуру, са вертикалним је издужује. Зид са огледалима повећава простор итд. Илузије имају различите узроке. Неке се стварају кроз човеково искуство и праксу. На пример, константност опажања – облика, боје, величине. Неке се јављају као последица физичких закона преламања светлости, ирадијације итд. Велики број илузија се јавља као последица начина функционисања чула или његових дефеката. Неке због измењених услова опажања, односа фигуре и позадине, односа боја, светлине, али и због непажње, афеката, мотива и других централних фактора.

У ликовним уметностима се користе разноврсна средства у циљу постизања одређених ефеката, укључујући и илузије опажања. На пример, још су стари Грци знали да стуб изгледа виши ако се у горњем делу постепено сужава, знали су за ефекте контраста, о односу симетрије и мировања, асиметрије и кретања. Истраживањима илузија опажања чула вида највише се бави гештALT психологија (Кофка, Келер, Валах, Арнхајм).

В. П.

ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО (од лат. *illusio* – варка, привид, илузија) – вештина постизања што верније и уверљивије тродимензионалне слике, посебно у зидном сликарству, која у бароку помоћу смелих перспективних скраћења (в. ПЕРСПЕКТИВА) и наглашеног КЈАРОСКУРА (в.) достиже свој врхунац. Синоним за овај појам је француски израз ТРОПЛЕЈ (в.), а два основна система његовог постизања су КВАДРАТУРА (в.) и КВАДРИ РИПОРТАТИ (в.).

Према митолошкој анегдоти о старогрчким сликарима Зеуксису и Паразији, коју је у 35. и 36. књизи о *Познавању природе (Naturalis historia, I век)* записао римски историчар Плиније Старији, историја и. с. почиње у V веку пре н. е. Такмичећи се ко је бољи, Зеуксис је тако уверљиво насликао корпу са грођем, да су је одмах позобале птице, а када је замолио непосредног такмаца да завесу помери у страну, како би видео његову слику, овај му је одговорио да не може, јер завеса није била стварна већ на-



Друпи Помпејански слил (40–30. год. пре н. е.), Боскореле, Фанова вила

сликана. У овом надметању победио је сликар Паризије јер иако је Зеуксис успео да превари птице, Паризије је преварио њега. У истом делу Плиније Старији помиње и мозаичке подове типа „непочишћених соба”, који су током II века пре н. е. у Пергамону и Аквилеји били израђивани са толиком прецизношћу да су, осим реалистичке израде детаља, били и посебно освенчени (делови кошчица од птица и риба, непоједени плодови, као и живи мишеви који су их се дочекали). Данас су делови ових мозаика изложени у Ватиканским музејима у Риму и у Музеју Бардо у Тунису.

Витрувије у *Десет књига о архитектури* (I век пре н. е.) набраја шта се све у његово време подразумевало под и. с. (тзв. први до четврти помпејански стил), напомињући да се врста слика одређивала према страни света ка којој је била окренута нека просторија. Најједноставнијим и. с. сматрало се марморирање зидова помоћу реалистично опонашаних мермерних оплата. Корак даље у античком фреско и. с. представљало је приказивање зграда, стубова и забата. Због своје дужине, ходнике су украшавали сликани пејзажи, али и лучне сцене, марине, буколике и велике митолошке композиције. Сликани стубове ускоро замењује илузионистички сликана трска и трстика, коврцасто лишће и вреже са петељкама из којих се промаљају фантастичне фигуре (в. ГРОТЕСКА), које Витрувије, будући да не потичу из природе, није сматрао примерним изразима доброг укуса и вредним уметничким делима. Осим приватних вила и кућа у Помпејима, Херкулануму и Боскорелеу, најраскошније и. с. имале су касноантичке царске

палате (Неронова Златна и Августова Ливијина кућа у Риму, Хадријанова вила у Тиволију, Тиберијева на Каприју). Оне се, заједно са зидним илузионистичким фрескама у подземним катакомбама, откривају крајем XV века, када и перспектива постаје научна дисциплина са својим прецизним законима и бројним трактатима. Од тада, и. с. доживљава свој све динамичнији развој, пролезећи кроз фазе позне ренесансе, барока, рококоа, класицизма, романтизма и разних академизама који оживљавају некадашње велике уметничке стилове и епохе.

Илустративне примере ремек-дела и. с. представљају *Сала њерсијективна* (1518/19) Б. Перуџија у Вили Фарнезина (данас Академија наука и уметности) и *Галерија* у Палати Фарнезе (1597–1608, данас амбасада Француске), обе у Риму. Отворене лажне лође унутар летњиковца наручио је Агостино Киђи, сијенски банкар и благајник папе Јулија II, за потребе одржавања свог свадбеног банкета. Фреске у Великом салону, на првом спрату Фарнезине, изведене су помоћу удвојених илузионистички насликаних колосалних мермерних стубова иза којих се промаља колико имагинарни толико идеализовани поглед на Вечити град и околна поља – римску кампању, док је изнад камина митолошка сцена *Вулканова ковачница*. Броју поља на касетираној таваници одговара број поља од инкрустираног мермера на поду, која чине утисак да се небо спустило на земљу. У Галерији Виле Фарнезе великог мецене кардинала Одоарда, браћа Анибале и Агостино Карачи, заједно са Доменикином, израђују серију митолошких сцена из Овидијевих *Метаморфоза* на првом спрату западног дела палате. Угледајући се на дотада најсавршеније унутрашње декорације Микеланђела, Рафаела и Ђулија Романа, они укрштањем свих архитектонских, скулпторских и сликарских знања и техника стварају

Врш, дворшне фреске из Ливијине виле, с детаљима (30–20. год. пре н. е.), Рим, Палацо Масимо



дело које постаје узор све до XIX века: гиганти и атланти у гризају опонашају вишебојни мермер, сликани медаљони имитирају позлаћену бронзу, док слике типа *квадри рийорџајши* у тобожњим раскошним позлаћеним рамовима, изгледају као прикачене за сводну таваницу. По угледу на развијени италијански декоративни систем, Мансар и Ле Брен 1678. године почињу да украшавају *Галерију оїлегала* у Версају, умећући између мермерних стубова са позлаћеним стопама и капителима огледала окренута ка прозорима. Постављање 578 огледала спрам 17 прозора окренутих ка врту, разноликост визура најсвечаније просторије Луја XIV практично доводи до бесконачног умножавања, а Краља Сунца посредно до глорификовања као владара света без премца. Нови версајски елемент унутрашње декорације, позајмљен из венецијанске праксе, у немачким земљама се током XVIII века разрађује до савршенства. Додавањем бројних скулптура у дворским павиљонима и ходочасничким црквама, постиже се дотад невиђено јединство свеукупног уметничког дела, убудуће познатог као *Gesamtkunstwerk*. У том виду ће главна струја и. с. у доба барока доспети и до наших крајева.

По наруџбини барског надбискупа Андрије Змајевића, унутрашњост цркве Госпе од Шкрпјела (1685–95) украсио је пераштански сликар Трипо Кокоља. Он ће 68 зидних и таваничних сцена, као серију уља на платну и темпера на дасци, у стилу венецијанског барокног илузионизма, осликати композицијама из Маријанског циклуса римокатоличке иконографије. У Словенију и Хрватску, током XVII века илузионистички сликари долазе из алпских крајева, да би у наредном периоду њихов рад наставили домаћи мајстори. Стасао у сликарском атељеу Ђулија Кваља, у другој четвртини XVIII века,

Четврти џомјејански сџил (67–79), Херкуланум



илузионистичке слике у Словенији изводи фрескиста Франц Јеловшек (Љубљана, Сладка Гора, Цеље), док Иван Рангер, уметнички формиран у родном Тиролу, унутрашњост храмова осликава у Хрватској (Ремете, Лепоглава, Белец, Вараждин). Сликани ентеријер манастира Грабовца у Мађарској (1785), обогаћен илузионистичком декорацијом у техници гризаја и мотивима сликане архитектуре, картуша и цветних гирланди, најбарокнија је фреско-целина српског сликарства XVIII века. Његови аутори су новосадски сликар Андреј Шалтист са помоћницима Михаилом и Францом Флоријаном Хофманом. Неокласицистичку Свечану салу Магистрата, у којој је данас смештен Народни музеј Панчева, осликали су 1838. немачки сликари Јулиус и Вилхелм Зајдл, а гипсарским радовима украсио пештански вајар Франц Урл. И друге централне сале градских кућа у Војводини, својевремено намењене дипломатским пријемима, свечаним баловима и венчањима, имале су зидну и плафонску штучу и фреско-илузионистичку декорацију, чији су главни мотиви биле асоцијације на небески Рај. На предлог Вука Караџића и на позив кнеза Михаила Обреновића, прву потпуну целину и. с. у Србији извешће уљаном техником на малтеру Димитрије Аврамовић, украсивши унутрашњост београдске Саборне цркве (1845) у немачком назаренском стилу.

У свом *Трактату о сликарству* (1964) Леонид Шејка закључује да се архитектонски и илузионистички простор међусобно допуњују, остављајући човека у противуречном положају између њих, на нултој површини њиховог разграничења – у раму слике. У ширем смислу, свака се слика или сликарство може сматрати илузионистичким, па и византијске фреске, са ваздушастом плавом бојом позадине. Илузионистичком сликарству припада и већина модерних покрета, праваца и појава (импресионизам, кубизам, футуризам, експресионизам, акционо сликарство, енформел, геометријска апстракција, оп-арт, минималистичка скулптура, фотореализам, 3D улични мурал).

ЛИТ.: Gombrich, E. H. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York, 1960; Šejka, L., „Iluzionizam”, *Polja*, 71 (1963); „Iluzija materijalnosti”, *Polja*, 72–73 (1964); *Traktat o slikarstvu*, Beograd, 1964; Meiss, M., *The Great Age of Fresco*, New York, 1970; Goodman, N., *The Image and the Eye*, Oxford, 1982; Bryson, N., *Vision and Painting, the Logic of the Gaze*, London, 1983; Шелмић, Л., „Западноевропски барок и српско зидно сликарство 18. века”, *Зайагно-*

европски барок и византијски свет, Београд, 1991; Panofsky E., *Perspective as Symbolic Form*, New York, 1997; Wittkower, R., Montegu, J., Pinto, J., Connors, J., *Art and Architecture in Italy 1600–1750*, vol. 1, New Haven, 1999; Holimann, E. & Tesch, J., *A Trick of Eye: trompe l'oeil Masterpieces*, Prestel, 2004; Pennasilico, A., *Trompe-l'oeil*, Firenze – Roma, 2015; Hunt, T., *From Mantegna to Michelangelo: Illusionistic Ceiling Paintings of the Renaissance Pave the Way for Baroque Excess*, University of California, 2009. Љ. С.

ИЛУМИНАЦИЈА (лат. *illuminatio* – рукописна слика; просветљење) – цртани или сликани украс у рукописним књигама који чине наративни призори (в. МИНИЈАТУРА) и декоративни елементи – ИНИЦИЈАЛИ (в.), ЗАСТАВИЦЕ (в.) и оквири.

Пергамент је био идеална подлога за илуминацију. Његова површина била је погодна за писање и украшавање, а могао се правити од коже разних животиња како би се добила другачија боја, тежина и величина пергаментa. Остао је омиљени материјал за израду луксузне књиге још дуго након што је у XIII веку папир ушао у ширу употребу. Након појаве штампане књиге, посебни примерци књига, најчешће за поклоне, и даље су штампани на пергаменту.

На недовршеним средњовековним рукописима могу се видети фазе у њиховом осликовању. Најчешће би посао илуминатора одређивало претходно исписивање текста. Пре него што би писар почео да пише, исцртавале су се линије, које су одређивале формат илуминације. Цртеж се најчешће урезивао у основним цртама тврдом иглом од метала или кости са заобљеним врхом. Током XI века почео је да се користи графит (оловка). У следећој фази цртеж се потцртавао мастилом, а потом бојио. Ако се користило злато, оно се наносило пре боје. На делове који су били одређени за позлату, стављана је подлога, како би злато што боље прионуло на њу, а затим је глачано. Током украшавања, листови рукописа још нису били повезани, што је омогућавало заједнички рад групе илуминатора, који су радили на различитим деловима рукописа.

Није познато како се набављао сирови материјал и како су припремане боје у средњем веку. Зна се да је најбоља плава боја била и најскупља, јер се правила од ЛАПИС ЛАЗУЛИЈА (в.), који се добијао из Авганистана. Црвена боја, позната као МИНИЈУМ (в.), која се добијала од оловног сулфида, користила се за мање иницијале и једноставније форме украса. Управо по минијуму

названо је сликање рукописа минијатуром (в. МИНИЈАТУРНО СЛИКАРСТВО). Доступније нијансе жуте, смеђе и наранџасте биле су и јефтиније.

Илуминатори – сликари који су осликовали руком писане књиге. Иако се украшени иницијали јављају од краја IV века, у ранохришћанском периоду нема помена о илуминаторима. Евсевије наводи да је у Цезареји палестинској била основана преписивачка школа и да је цару Константину Великом 331. године у Цариград било послато педесет јеванђеља, али не говори ништа о томе како су била украшена и ко их је украсио. Од VI века потписи писара постају све чешћи, а један од најстаријих је у познатом *Радулином јеванђељу* (Фиренца, Лауренцијана) из 586. године, по којем је рукопис назван. У раном средњем веку, од најстаријих англоирских јеванђеља са краја VII века, све је више рукописа са декорацијом и илустрацијама, али су ретки подаци о илуминаторима. У ирском јеванђељу из Библиотеке Бодлијан у Оксфорду, познатом као *Макрејолово јеванђеље*, са једним од два најстарија сачувана потписа и. у западним илуминираним рукописима, стоји: „Макрегол је насликао ово јеванђеље. Когод чита и разуме његову причу нека се помоли за Макрегола писара”. То значи да је Макрегол, опат манастира Бира у Ирској, био писар и илуминатор. Претпоставља се стога да је и у другим случајевима писар могао бити и илуминатор. У каролиншком рукопису Теренцијевих комедија (Рим, Ватиканска библиотека) из 820–830. илуминатор Аделрикус се потписао на минијатури на којој су приказане маске за глумце. У потпису стоји: „Боже, смилуј се на мене”. У Шпанији су позната бројна имена писара и илуминатора. Највећи број се јављају у рукописима *Коменшара Ајокалијсе Беајуса од Лиџане* (X–XIII век). Написана су обично на крају рукописа, и у њима се од читалица тражи да се у молитвама сете писара и и, како би били награђени на Страшном суду. Веза између потписа илуминатора и молитве за спас душе на Страшном суду указује на есхатолошки карактер њихове делатности. У *Ајокалијси* из Мадрида из 970. године (Национални историјски архив 1097В) јавља се прва представа илуминатора приказаног како са колегом писаром ради у соби поред звоника у манастиру Тавара. Тако традиционално гледиште да су у раном средњем веку углавном монаси били и. поткрепљују писани и сликани извори, иако нису бројни. Нормански монах Иго са краја XI века, вероватно из бенедиктинске опатије Жимијеж,

себе назива сликаром и и., а на познатом ауто-портрету на крају Јеронимових коментара *Књиге њорока Исаије* (Оксфорд, Библиотека Бодлеана) насликао је себе како у једној руци држи нож, док другом као писар и и. умаче перо у рог са мастилом. То је јасан доказ да су се те две делатности међусобно допуњавале и да их је у пракси обављала једна особа. Световних и. све је више од XI и XII века. Они су били професионалци који су радили за плату. Били су покретљиви, што је довело до све веће стилске уједначености, за разлику од раног средњег века, којег карактеришу бројне регионалне стилске особености. На појаву професионалних и., који у касном средњем веку нису могли бити и писари, могао је утицати раст монетарне економије и међународне трговине, као и све веће богатство манастира. У XIII веку све је више извора о и., будући да су световни и. поседовали имовину, те се тако помињу у различитим документима правно-економске природе. На основу сачуваних рукописа, јасно је да у XIII веку Париз постаје главни центар илуминације. У касном средњем веку оснивају се еснафи и братовштине. Илуминатори су се удруживали најчешће са писарима или сликарима. Године 1457. одлучено је да се само припадници грађанског staleжа могу бавити украшавањем рукописа. Илуминаторима је 1447. било дозвољено да користе само водене боје, док су уљане боје, злато и сребро могли користити само чланови сликарског еснафа. У XIV веку и. су били ангажовани на краљевским и аристократским дворевима (браћа Лимбург код бургундског војводе Жана од Берија). Аутопортрети које и. сликају у XVI веку јасно указују на њихов друштвени статус, попут аутопортрета Симона Бенинга из Брижа (Викторија и Алберт музеј у Лондону), једног од најуспешнијих и најплаћенијих и. свога времена.

У византијским рукописима, илуминатори су се, за разлику од писара, ретко потписивали. Једини сачувани рукопис уз чије илуминације су исписана имена илуминатора је *Менолог Василија II* (Ватиканска библиотека, 976–1025), у којем се јавља осам имена. *Теодоров њсалџир* (Лондон, Британска библиотека) назван је по илуминатору студитском монаху Теодору који га је завршио 1066. године за Михаила, игумана манастира Светог Јована Студитског. Из позног византијског периода познат је писар и илуминатор Теодор Хагиопетрит. Између 1277/78. и 1307/08. године потписао је седамнаест рукописа. На основу анализе његових рукописа дошло се до закључка да је деловао у Солуну.

Дијак Григорије, један од писара мањег дела текста у *Мирослављевом јеванђељу* (крај XII века Београд, Народни музеј), можда је учествовао у његовом украшавању пошто наводи да га је „заставио златом”. У *Вукановом јеванђељу* (почетак XIII века, Санкт Петербург, Национална библиотека) на крају рукописа налази се запис писара монаха Симеона, за кога се претпоставља да је урадио и већину украса. Монах Калист преписао је а вероватно и украсио *Четворојеванђеље серског митрополита Јакова* (1354, Лондон, Британски музеј). *Радослављево јеванђеље* (1428/29, Санкт Петербург, Национална библиотека) названо је по сликару који се потписао, а који, судећи по имену, није био монах. Његове минијатуре представљају врхунска остварења српске средњовековне уметности.

ЛИТ.: Radojčić, S. *Stare srpske minijature*, Beograd, 1950; Ševčenko, I., „The Illuminators of the Menologium of Basil II,” *Dumbarton Oaks Papers*, 16 (1962); Максимовић, Ј., *Српске средњовековне минијатуре*, Београд, 1983. Anderson, J. C., „On the Nature of the Theodore Psalter,” *The Art Bulletin*, 70/4 (1988); Nelson, R. S., *Theodore Hagiopeitrites: A Late Byzantine Scribe and Illuminator*, 2. vols., Vienna, 1991; Alexander, J. J. G., *Medieval Illuminators and their Methods of Work*, New Haven – London, 1992; Backhouse, J., *The Illuminated Page*, London, 1997. В. Б.

ИЛУМИНИЗАМ (лат. *illumino* – осветлити, просветлити) – интелектуални и спиритуални покрет у другој половини XVIII и почетком XIX века, чије су идеје блиске романтизму. Многи припадници овог правца су представници класичне теозофије. Илуминизам се често схвата као варијанта просветитељства или се са њим поистовећује због етимологије појма. Однос просветитељства и и. најчешће се разматра не само с обзиром на Канта и Сведенборга него и на Спинозу, енглеске деисте и Гетеа. Термин и. крајем XVIII века почиње да се користи да означи проторомантичка, езотерична и субверзивна духовна струјања усмерена против просветитељског духа. Он потиче из постреволюционарних теорија конспирације, у којима се користи као дерогатив да опише различите езотеријске праксе, као што су сведенборгијанизам и теозофија. Раније дефиниције и. – комплексан али не и сасвим супротан просветитељству, не објашњавају његову дуалну природу. Однос просветитељства и езотерије, последњих деценија постаје предмет све бројнијих истраживања, због контроверзе о односу просветитељства и религије. Уколико се просветитељство не схвати

као супротност религији, онда се и „религиозни индивидуализам” може разумети као димензија просветитељства. Просветитељство, у суштини, није било негација хришћанске религије него покушај да се хришћански морал ојача новим секуларним аргументима. Просветитељство, у целини, представља рехабилитацију чулности. Силовити раст тајних друштава у Немачкој и Француској, релативизује слику XVIII века као доба рационализма и секуларизма, епохе разума, којом је доминирало просветитељство.

Историчари су и. означавали као „противпросветитељство”, а посебно масонерију и розенкројцерство као носталгични, традиционалистички, чак репресивни покрет против просветитељства. Израз „против-просветитељство” (*Counter-Enlightenment*) сковао је И. Берлин да би описао мисаона струјања која су била повезана са мислиоцима као што су Вико, Хаман и Хердер. Успон тајних друштава и илуминизма посматра са на позадини трију струја мишљења у XVIII веку. Прва је била просветитељство, са рационалистичким тенденцијама и трагањем за новим формама мишљења и анализе, али и традицијом и ауторитетом. Друга је била нова политичка идеја, која се често означава као просвећени деспотизам, у којем апсолутистичка држава утилитаристички и рационалистички захтева законске привилегије и имунитет цркве у интересу ефикасне владавине и државне моћи. Ово је изазвало отпор конзервативних снага које су подршку нашле у формама масонерије. Трећа тенденција била је растући ирационализам, тесно повезан са реакцијом против реформаторског рационализма и просветитељства, која је свој израз нашла у новом вредновању емоционалних, интуитивних и спиритуалних искустава. Њене појавне форме биле су разноврсне, од поновног открића средњовековних мотива (ритерство, балада, готичка архитектура), предромантичког интересовања за народно песништво и обичаје, до литературе која је култивисала узвишено, застрашујуће и натприродно.

Услед великог утицаја ЕЗОТЕРИЈЕ (в.) и ТЕОЗОФИЈЕ (в.) на идеје и. у уметности, а посебно у сликарству (романтика, модерна), садржај и форма њихових уметничких дела напуштају естетичку категорију ЛЕПОГ (в.) и окрећу се категорији УЗВИШЕНОГ (в.).

ЛИТ.: Berlin, I., *Three Critics of the Enlightenment: Vico, Hamann, Herder*, Princeton, 2013; Neugebauer-Wölk, M. (Hrsg.), *Aufklärung und Esoterik: Wege in die Moderne*, Berlin, 2013; Partirdge, C. (ed.), *Illuminism*, New York, 2015. 3. Г.

ИЛУМИНИРАНИ РУКОПИС (од лат. *illuminatio* – рукописна слика, просветљење) – књига писана руком, украшена сликама и орнаментима. Украс се састоји од МИНИЈАТУРА (в.), које не морају увек бити илустративне, ИНИЦИЈАЛА (в.), који могу бити наративни или декоративни, и оквира, који се најчешће састоје од декоративних мотива. Писана је и осликавана најчешће на пергаменту.

Међу ранохришћанским и византијским илуминираним рукописима најзаступљенија је Библија, али не као целовита књига, већ поједини њени одељци. У Византији је илустрована Библија представљала реткост, било у једном или више томова, јер се Свето писмо јавља у мањим и одговарајућим текстуалним целинама Старог и Новог завета. Најстарији сачувани рукописи Старог завета су књиге Генезе. *Коттонова ѱенеа* (V–VI век, Лондон, Британски музеј) и *Бечка ѱенеа* (VI век, Национална библиотека) садрже опширне наративне циклусе који припадају различитим редакцијама. У оба рукописа превладава принцип непрекинуте наратије, те се једна епизода илуструје низом узастопних призора.

На Западу се доста рано јавља нова текстуална целина пентатевх (петокњижје), у коју је укључено пет књига Мојсијевих. Најстарији сачувани пример је луксузно илустровани *Ашбернам ѱеншашевх* (VI–VII век, Национална библиотека Париз). Више од половине минијатура илуструју првих десет стихова из Генезе, али иконографски нису повезани са редакцијом *Коттонове* или *Бечке ѱенеа*. У Византији се јавља посебна текстуална целина која се састоји од



Цар Давид свира на харфи, Париски ѱсалтир (950), Париз, Национална библиотека

Свети јеванђелиста
Јован са Прохором и
Силазак у Ад, минијатуре
из јеванђелистара
(око 1100) Света Гора,
манастир Дионисијат



осам књига, те се сходно томе назива октатевх, тј. осмокњиже: пет књига Мојсијевих, историјске књиге Исуса Навина, књиге о судијама и кратке књиге о Рут. Познато је шест рукописа, а сачувало се пет, јер је уништени рукопис из Смирне познат на основу фотографија. *Codex Pluteus* 5.38 (Фиренца, библиотека Лауренцијана) и *Codex Vaticanus Graecus* 747 (Рим, Ватиканска библиотека) датују се у XI век (1050–75). Уништени рукопис из Смирне (Измир, библиотека Јевангелистичке школе), *Codex G. I.8* (Истанбул, Библиотека Серагаљо, Топкапи палата) и *Codex Vaticanus Graecus* 746 (Рим, Ватиканска библиотека) потичу из треће деценије XII века (1125–55). Од рукописа из библиотеке манастира Ватопеда на Светој гори *Codex 602*, из последње деценије XIII века (1270–1300), сачувао се други том. Октатевси су рукописи великог формата и обимно илустровани, изузев рукописа из Лауренцијане, који има свега неколико минијатура, и који се иначе знатно разликује од осталих пет рукописа.

Илустровани византијски псалтири по броју сачуваних рукописа надмашују све остале илустроване књиге Старог завета, одражавајући на тај начин значај који су псалми имали у литургији. На основу формата минијатура, припадају монашкој и аристократској редакцији. У монашким псалтирима, који су се сачували у мањем броју, минијатуре су углавном приказане на маргинама, као илустрација пратећег текста.

У аристократским, тако названим јер заузимају целу страну рукописа, сачувано је 58 примерака. Рукописи ове редакције, већином имају минијатуре са призорима из живота пророка Давида и илустрације псалама 50, 77 и 151, као и библијских химни, али се веома разликују стилски и иконографски.

Педесетак сачуваних илуминираних византијских рукописа сачињавају књиге шеснаесторице пророка (X–XV век). У једном тому садрже текстове пророка какви се налазе у Старом завету. Будући да је свега неколико читања из књига пророка ушло у текст литургије, морале су бити писане за приватну употребу. Наиме, за литургијску употребу читања из књига пророка била су заједно са осталим из Старог завета сакупљена у посебној књизи познатој као паримејник, који по свој прилици никада није био илустрован. Главни украс књига пророка представљају портрети шеснаесторице пророка приказаних на почетку књиге, било на целој страни или као попрсја и свега неколико наративних призора.

Најзначајнија литургијска књига у Византији је ЈЕВАНЂЕЛИСТАР (в.), о чему сведочи око 2200 сачуваних рукописа. У њој су читања из четири јеванђеља распоређена према следу црквене године (Јован, Матеј, Лука и Марко). Почиње првим зачалом Јеванђеља по Јовану и наставља се проповедима Светог Јована Крститеља, који се читају о Васкршњој недељи. Читања су поде-

љена у две групе. Прву сачињавају читања за покретне празнике, одређена датумом Васкрса. Затим следи краћи део, са читањима за непокретне празнике почевши од 1. септембра, почетка литургијске године у Византији. Велики број богато украшених византијских јеванђелистара настао је у релативно кратком периоду (1050–1150). Украс у илуминираним јеванђелистарима састоји се од фигуралних и нефигуралних представа. Фигуралне представе су портрети јеванђелиста и композитне минијатуре са више јеванђеоских призора. Од друге половине XI века илустровани су опширни наративни циклуси. Нефигуралну декорацију сачињавају оквири портрета јеванђелиста, заставице и иницијали. Њихов украс се састоји од геометријских и стилизованих биљних мотива. Такви мотиви уобичајени су за византијске рукописе од краја X до краја XV века. Јеванђеље је стављано на престо на црквеним саборима и на олтар током литургије. Ношено је на литијама унутар и ван цркве, зато су му корице биле раскошно украшене.

Старији тип јеванђеља представља четворојеванђеље, које садржи цео текст четири јеванђеља према њиховом редоследу у Новом завету (Матеја, Марко, Лука и Јован). Тако четворојеванђеље почиње Христовим прецима и рођењем, како се наводи у првом зачалу Јеванђеља по Матеју. Најстарија сачувана грчка јеванђеља – *Росанско* (*Codex purpureus Rossanensis*), из ризнице катедрале у Росану у Калабрији, које се датује у период од краја IV до краја VI века, и фрагменти *Јеванђеља из Синоје*, сада у Националној библиотеци у Паризу из VI века – имају на врху стране наведен наслов читања и датум када се читају, да би се омогућила њихова практична употреба. У *Јеванђељу из Синоје* сачувао се део Јеванђеља по Матеју са илустрацијама приказаним на доњој маргини. У *Росанском јеванђељу* илустрације су приказане на почетку јеванђеља, илуструјући главна читања на целој страници рукописа. У рукопису су илустрована чуда, параболе и страдања Христова, са неким од најстаријих познатих иконографских решења, која су се са малим изменама сачувала у потоњој византијској и западноевропској уметности. Сачувало се још и сиријско *Радулино јеванђеље* (586, Фиренца, Лауренцијана). Поред наративних призора, у поменутих јеванђељима приказани су портрети четворице јеванђелиста и канонске таблице. Портрет Светог Марка у *Росанском јеванђељу* представља најстарију сачувану представу јеванђелисте у седећем положају. Уз то, њихове канонске таблице украшене су богатом орнаментиком

од апстрактних, биљних и животињских мотива, међу којима превладавају мотиви цвећа и птица. У средњовизантијском периоду (843–1261) у Византији су истовремено у употреби јеванђелистари и четворојеванђеља. Четворојеванђеља су ретко украшавана опширним наративним циклусима. Њихов украс се састојао од портрета јеванђелиста, канонских таблица, заставица и иницијала. У богослужбеном јеванђељу, пред сваким јеванђелистом се налазио предговор, због којих се у четворојеванђељима јавља композиција *Христос у слави* (*Maiestas Domini*). На њој централну фигуру Христа окружују четворица јеванђелиста са њиховим симболима, приказани у угловима правоугаоних минијатура. Сматра се да је тако композицијски и иконографски представљен склад четири јеванђеља у Христу. Најстарије сачуване композиције МАЈЕСТАС ДОМИНИ (в.) у грчким јеванђељима потичу са краја XI века и, за разлику од латинских рукописа, нису уобичајене.

На Западу су у раном средњем веку илустроване појединачне књиге Библије, док су једнотомне библије представљале реткост. Једина једнотомна Библија, сачувана у целисти је *Codex Amiatinus* (688–716, Фиренца, Библиотека Лауренцијана). Од појединачних библијских књига најзаступљенија су била јеванђеља са капитуларом, затим псалтири, сходно њиховој литургијској функцији. Јеванђелистари се појављују крајем VIII века, али су јеванђеља и даље превладала све до краја X века. Најстарија сачувана јеванђеља су англоирска (VII–IX). То су скупочени рукописи великог формата који су се користили у литургији и стављали на олтар. Сматрају се зачетницима целокупне западноевропске рукописне илуминације. Садрже уводне текстове, канонске табле и текстове четири јеванђеља. Прву страну сваког јеванђеља заузима велики иницијал у склопу декоративног оквира, док су почетни пасуси текста претворени у орнамент, будући да су слова искривљена и због тога често нечитка. У већини рукописа на целој левој страни, насупрот прве стране, приказан је орнамент од геометријских и зооморфних мотива. Уз декоративну страну, најчешће су на почетку сваког јеванђеља приказивани портрети четворице јеванђелиста. У почетку су приказивани само симболи јеванђелиста (*Књија из Дароуа*, Даблин, Библиотека Тринити колеџа), а од *Јеванђеља из Линдисферна* (Лондон, Британска библиотека) портрети јеванђелиста у седећем ставу на целој страници рукописа. Седеће фигуре јеванђелиста, приказане на целој страни рукописа, представљају једну од главних тема

средњовековног рукописног сликарства све до романичког периода, када се мења њихова иконографија и поставка. У *Књизи из Келса* јављају се најстарије сачуване наративне минијатуре у уметности северозападне Европе.

У јеванђељима најстарије каролиншке школе познате као Карлова дворска школа, или Ада група, декорација се састоји од канонских таблица приказаних на почетку рукописа, великих иницијала на првој страни сваког од четири јеванђеља у декоративном правоугаоном оквиру. Илустрације на целој страни рукописа углавном представљају портрете јеванђелиста, а у неким од рукописа и илустрација *Извора живота* у рајском окружењу. Сачувани каролиншки псалтери из IX века међусобно се знатно разликују. *Ујрехтски* и *Штутгартски псалтир* садрже на стотине представа на маргинама страница. У *Ујрехтском псалтиру* (Универзитетска библиотека, Утрехт) призори дословно илуструју текст, док се у Штутгартском (Државна библиотека Виртемберга, Штутгарт) уз такве јављају и призори из Старог завета на које се алудира у псалмима. Новину и особеност каролиншке илуминације представља једнотомне библије које се први пут илуструју као целина. Настале су у скрипторијуму манастира Светог Мартина у Туру, у данашњој Француској, за време опа-

та Адалхарда (832–843) и Вивијана (844–851). Из практичних разлога појављују се сажети циклуси, јер је било немогуће илустровати цео текст Библије у обиму у којем су илустровани текстови Генезе. Они су приказани на цело-страничним минијатурама, подељени у три или четири хоризонтална регистра. У три библије које су настале у Туру (Лондон, Британски музеј), *Вивијановој* (Париз, Национална библиотека), *Библији из Бамберга* (Државна библиотека, Бамберг) и *Библији Светиој Павла из Рима* (Сан Паоло фуори ле мура) јавља се седам минијатура на почетку библијских књига и владарски портрет у виду минијатура даривања. Почевши од каролиншких библија, минијатуре даривања на којима су приказане личности које су поручиле кодекс или су учествовале у његовом настанку, уобичајене су у луксузним средњовековним рукописима. У све четири каролиншке библије на почетку Старог завета илустрована је *Прича о Адаму и Еви*, а на почетку Новог завета композиција *Христиа у слави*, окруженог пророцима и седећим фигурама јеванђелиста са њиховим симболима. У три рукописа илустрована је *Друја књига Мојсијева* и *Ошкровање Јованово*. Илуминација каролиншких библија извршиће велики утицај на минијатурно сликарство из доба Отона и Салијеваца.

Међу романичким илуминираним рукописима преваладају библије великог формата писане најчешће у два тома. Украшаване су наративним иницијалима и илустрацијама на почетку сваке књиге на целој страни, подељеној на два или више регистра. Биле су зато веома скупоцене и сматрале су се највећим драгоценостима манастирских и катедралних ризница XII века. Сачувано је око 150 романичких библија, међу којима је и 120 илуминираних (XI–XIII век) које потичу из Немачке, Енглеске, Фландрије, Француске, Италије и Шпаније. Велика продукција библија у време романике доводи се у везу са монашким реформама, оснивањем нових редова и манастира и са економским процватом Европе у XII веку.

У јужној Италији настао је посебан тип илуминираних рукописа – тзв. *exultet* свици (в. ЕКСУЛТЕТ).

Међу шпанским илуминираним рукописима посебно место заузима *Ајокалийса*, што се доводи у везу са историјским приликама у Шпанији током средњег века. Шпанија је од раног хришћанства била раздирана верским раскоlima и јересима. Када су Арапи из северне Африке у раном VIII веку заузели Шпанију, јавља се нова јерес коју су заговарали сами хришћани



Христџов монограм, књига из Келса (IX век), Даблин, Стара библиотека Тринити колеца



Монах Беатус, *Четири јахача Апокалипсе* (1047), Мадрид, Национална библиотека

тежећи да се теолошки прилагоде муслиманима, позната као адапционизам. Претпоставља се да је *Апокалипса* била раширена у Шпанији јер је правоверним хришћанима пружала прихватљиво објашњење за појаву јеретика и неверника попут муслимана. Најзаступљенији су били коментари *Апокалипсе монаха Беајуса из Лијебане* из северне Шпаније, који је живео крајем VIII века. Од X до XIII века сачувано је двадесет и шест рукописа, чије се илуминације стилски разликују од свих других латинских рукописа, а одликују их линеаризам и светао али засићени колорит.

ЛИТ.: Kessler, H. L., *The Illustrated Bibles from Tours*, Princeton, 1977; Weitzmann, K., *Late Antique and Early Christian Book Illumination*, New York, 1977; Williams, J., *Early Spanish Manuscript Illumination*, New York, 1977; Alexander, J. J.G., *Insular Manuscripts, 6th to 9th Century*, London, 1978; *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels*, London, 1980; Nelson, R. S., *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*, New York, 1980; Cahn, W., *Romanesque Bible Illumination*, Ithaca, 1982; Lowden, J., *Illuminated Prophet Books: a Study of Byzantine Manuscripts of the Major and Minor Prophets*, London, 1988; Corigan, K.-A., *Visual Polemics in the Ninth-century Byzantine Psalters*,

Cambridge – New York, 1992; Dodwell, C. R., *The Pictorial Arts of the West 800–1200*, New Haven – London, 1993; Gameson R. (ed.), *The Early Medieval Bible: its Production, Decoration and Use*, Cambridge, 1994; Weitzman, K., Barnabò, M., *The Byzantine Octateuchs*, Princeton, 1999; Williams, J., *Illustrated Beatus: a Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, IV, London, 2002; Verkerk, D., *Early Medieval Bible Illumination and the Ashburnham Pentateuch*, Cambridge, 2004; Lowden, J., *The Jaharis Gospel Lectionary, The Story of a Byzantine Book*, New York – New Haven – London, 2009; „Illustrated Octateuch Manuscripts: A Byzantine Phenomenon”, *The Old Testament in Byzantium*, Washington, 2010. В. Б.

ИЛУСТРАТИВНОСТ (лат. *illustratio* – живо представљање или описивање) – ситуација у којој једна уметност објашњава или надграђује другу, на пример, музика може бити илустративна у контексту неког дела сценске уметности (театар, опера, филм), а текст или глас наратора у немоу филму илуструју сцене приказане на платну.

У најужем значењу, реч се односи на визуелне приказе (минијатуре, илуминације, иницијале) у писаним или штампаним књигама где слика подупире текст. Најстарије илустрације појављују се на папирусима у древној Египту и оне потом постоје у свим културама које познају књигу.

Посебан случај и. везан је за такозване *Библије иаујерум* (*Библије сиромаша*) које се јављају у западној Европи у касном средњем веку и где су, за разлику од илустрованих Библија у којима су слике биле подређене тексту, илустрације, обично дрворези, биле постављене у средиште странице са само кратким текстом или без њега. Речи које изговарају ликови у илуминираним минијатурама понекад су биле записиване на свицима који излазе из њихових уста, слично као у модерном стрипу.

У модерној и савременој уметности, у којој се високо цене аутономија и интегритет, „најнижи ступањ маште”, „умртвљавање имагинације” или „демонстрација нестваралаштва”.

ЛИТ.: Marković, D., *Audio-vizuelna pismenost*, Beograd, 2010. М. Про.

ИЛУСТРАЦИЈА (лат. *illustrare* – објаснити) – њена општа функција је допуњавање, превођење, украшавање неког књижевног дела ликовним средствима – сликом, цртежом, графиком. Зависно од врсте текста, рода књижевности или посебне научне области, тип и. се мења и прилагођава избором одговарајућег ликовног израза,

што подразумева и употребу различитих материјала, начине техничког извођења, као и стилска обележја. Због пратеће или помоћне зависне функције, и. се служи наративним, дескриптивним језиком. Она је уже везана за текст од ИЛУМИНАЦИЈЕ (в.), која слободније украшава целу књигу. Илустрација користи већину графичких техника: ДРВОРЕЗ (в.), ксилографију, БАКРОПИС (в.), БАКРОРЕЗ (в.), ЛИТОГРАФИЈУ (в.) и СЕРИГРАФИЈУ (в.).

Најстарије и. потичу из антике и раног средњег века. Налазе се у рукописима илустрованим минијатурама који се чувају у Ватиканској библиотеци, библиотеци Лауренцијана (Фиренца), библиотеци Амброзијана у Милану и другим. У византијској уметности и. има значајну улогу, нарочито у сакралним рукописима, али и у профаним, паганским и хеленистичким мотивима. Средњовековне ирске и. украшавају писане рукописе ИНИЦИЈАЛИМА (в.), преплетом и зооморфним мотивима. У Кини и. има секундарну, углавном документарну улогу, где се од почетка XVII века практикује штампање у боји. Илустрације сродне истовременом сликарству се отискују према моделима познатих уметника у великој епохи песничких текстова. Од 1650. године буржоазија захтева бојене илустрације. Најчувенији илустратори су Моронобу (150 књига) и доцније Хорунобу. У XIX веку чувени илустратори су Хокусаи и Хирошиге. У Европи од XIV века откриће штампе и репродуковане ГРАФИКЕ (в.) омогућава нагли развој илустрације. Јављају се многобројни дрворези-илустрације непознатих мајстора. У ренесанси и бароку популарне су и. световних књижевних дела. Нарочито се издвајају по естетским вредностима, елегантном линеарном стилу и рељефношћу штампе и. у Италији. Познате илустроване књиге су *Езойове басне* (1487) и *Библија од Малермија* (1493), међу најпознатијим су *Тријумфи* (Петрарка) и медицински приручник *Кејихома*. Истакнути илустратори из времена ренесансе су Ботичели, Дирер, Холбајн Млађи. У XIX, а нарочито у XX веку, техника штампања се усавршава преласком са занатства на потпуно машинску обраду. Долази до хиперпродукције илустрованих текстова и еволуције стилова. У XX веку процес усавршавања и. се наставља и техника се развија до максималних могућности. Будућност изгледа књиге је пре свега у рукама уметника. Утицај многобројних библиофила, а нарочито издавача, одиграо је важну улогу. Многобројни уметници се баве и., а од најпознатијих Бонар, Дени, Купка, Дерен, Дифи, Делонеј, Руо, Матис, Мајол, Грис, Вламенк. Кан-

вајлер је 1959. објавио 36 књига са савременим текстовима које су илустровали познати сликари. Године 1945. Миро и Шагал сарађују у илустровању више значајних издања. Од 1967. до 1976. објављено је 700 књига од шездесетак издавача, међу којима има и луксузних „књига предмета” (Ероа, Монорија, Красноа). Јавља се специфичан тип уметничких књига везаних за концептуалну уметност. То су текстови и фотографске репродукције, одвојени или повезани, које су потпуно замислили и креирали сами уметници, понекад поводом изложбе.

Код нас је и. прошла дуг развојни пут од средњовековних рукописа (и. октоиха манастира Грачанице, 1539). Илустровањем књижевних дела у XVII веку баве се П. Р. Витезовић и Г. Далер. Познати илустратори из XVII века су Х. Жефаровић и З. Орфелин, чији је најзначајнији рад илустровање књиге о животу Петра Великог (1772). У XIX и XX веку и. се баве многи уметници: Б. Марковић, М. Рачки, А. Јовановић, Бабић, М. Узелац, К. Хегадушић, Ђ. Андрејевић Кун, З. Прица, М. Станчић, Е. Муртић, Ф. и Т. Краљ, С. Шохај, Д. Ристић, Б. Кршић, М. Ђирић, М. Писањук, Б. Николић, Б. Кићевац и многи други.

Б. Р.

ИМАГИНАРНИ МУЗЕЈ (лат. *imago* – слика, представа, идеја, појам; сличност, подобност и грч. *μουσεῖον* – установа у којој се сабирају, чувају, излажу и проучавају уметнине, по угледу на Птоломејево првобитно седиште муза у Александрији из III века пре н. е., посвећено науци и уметностима) – појам којим је Андре Малро 1947. први пут означио концепт замишљеног слободног музеја „без зидова”, у којем би се на једном месту наша сва уметничка дела настала током цивилизације, по принципу индивидуалног допадања и субјективног памћења. Он би се састојао од низа дворана, ризнице за мање од стотину ремек-дела из целог света, као и квадратног дворишта у облику атријума отвореног према брежуљцима и мору. Био би то својеврсни инвентар рађања западноевропске модерне уметности, у којем би се на једном месту нашло све што је откривено и поново оживело од 1900. године – азијска, афричка, преколумбовска, византијска и средњовековна уметност. Будући да је већина ових уметничких дела непреносива, она би се у и. м. наша, ако не као оригинали онда као репродукције, захваљујући најновијим достигнућима фотографске индустрије и савремене високе технологије (пешинско сликарство, катакомбе, крипте).

Хронолошки, и. м. би обухватао врхунска уметничка дела настајала током последњих пет миленијума, укључујући и она из праисторије. Највећи део експоната у овом музеју биле би скулптуре, будући да сликарство представља пропорционално мањи део, и потиче из скорије уметности. У дворанама би била распоређена дела старих мајстора са свих пет континената, са капиталним и ремек-делима која би чинила окосницу сваке појединачне збирке. У некој од сала равноправно би била изложена и дела сликара-аматера, па и (бивших) југословенских наивних уметника. Уз слике *Цариника А. Русо* са борбом звери и плена, на пример, нашли би се критски ковани новац и романички капители са баталистичким мотивима који им претходе. Заједно са делима кубизма, која би била изложена у неколико просторија, нашле би се црначке фигурице и маске, са Сезаном би била представљена кинеска, индијска и халдејска уметност, а кикладска скулптура са Пикасом. Посебно место у и. м. заузимао би Балкан, као и византијске фреске, иконе и иконостаси.

У односу на сваки други музеј, посетилаца и. м. било би неупоредиво више, а они би после његовог разгледања постављали сасвим нова питања, заснована на дијалозима између неочекивано укрштених, непознатих и невиђених експоната. Једини предмети подложни преображењу јесу уметничка дела која, за разлику од уметника који су их створили, имају много дужи, скоро вечни живот. Свако уметничко дело представља преиначено раније уметничко дело, а сваки уметнички стил и стваралац има своје несигурне почетке, зрелост и крај. Уметничко дело изложено у и. м. не припада само својој епохи него и будућности и скоро бесмртном животу. Са уметничким делима изложеним у њему, и. м. ће, као ванвременско место, трајати колико и људска цивилизација, биће њен почетак и крај, али ће, као сваки створени облик, имати и сопствени живот. Он не може да помогне спознаји шта ће у њега ући после нас, колико ће трајати живот са одгођеном смрћу, као ни проникнути у мистични однос између уметности и смрти, али ће му се у једном тренутку свакако приближити.

Музеј европских и медитеранских цивилизација, подигнут у облику чипкасте коцке на вештачком острву између тврђаве и пристаништа у Марсељу, отворен 2013, може се сматрати делимичним остварењем Малроове замисли о имагинарном музеју коју је развијао током четврт века. Осим сталне поставке из париских Музеја човека и Музеја народних уметности и



Андре Малро и његов
имагинарни музеј (1947)

традиције (затворен због слабе посете 2005), у њему се организују и повремене изложбе и догађања. Сматра се једним од најоригиналних подухвата и творевина XXI века из области музеологије и на најбољи начин осликава Медитеран и Европу без граница као најстарију и најактуелнију жилу куцавицу која повезује различите континенте и њихове културе.

Говорећи, на темељу и. м., о другом или паралелном музеју, Бернар Делош је 2001. упозорио да је виртуелни музеј већ на делу, будући да је традиционални превазиђен потпадањем класичне музеологије под филозофски појам. Постављањем питања да ли уништено уметничко дело може заменити његова савршена репродукција, данас број стварних посета музејима геометријском прогресијом надилази број прегледа одговарајућих веб-сајтова светске уметничке баштине на интернету, укључујући и међусобну виртуелну комуникацију између уметничких дела, уметника, музеја, кустоса и посетилаца изван идеолошких концепата у којима су настали и делују.

ЛИТ.: Malreaux, A., *La musée imaginaire de la sculpture mondiale*, I–III, Paris, 1952–1954; *Glava od obsidijana*, Zagreb, 1974; Deloš, B., *Virtuelni muzej: ka etici novih slika*, Beograd, 2005; Деспотовић, Ј., „Сајбер култура: виртуелни музеј”, *Годишњак прага Београда*, 53 (2006); Delibašić, E. & Hadžikadunić, E., „Od metafizičkog do virtuelnog muzeja”, *Zeničke sveske*, 4, 2006; Митровић, Д., „Глобално и локално у религијској култури и имагинарни музеј човечанства”, *Традиција, модернизам, идентитетски: дијалог култура и интеракција цивилизација на Балкану*, Ниш, 2013; Krivokapić, T., „Nedosanjani Mediteran”, *Vreme*, 26. XII 2013; Спасојевић, Б., „Малро и Делош: један разговор о музеју”, *Култура*, 144 (2014).

Љ. С.

ИМАГИНАЦИЈА (лат. *imaginatio* – уображење, машта, фантазија) – функција замишљања, процес менталних слика претпостављених као корелат замишљања. Према својој функцији имагинација се различито класификује: антиципаторна имагинација која представља будуће догађаје, фантастична имагинација у коју спадају снови, дневно сањарење, чулне обмане, стваралачка имагинација која представља нови склоп слика или идеја које служе решењу једног проблема. Стваралачка имагинација доноси нове појмове и садржаје који раније нису постојали. Стваралачка имагинација је битна одлика сваког правога уметника, она је та која доприноси настанку уметничког дела.

Епистемолошки гледано, способност стварања субјективне слике, замишљања објеката, појава, ситуација и сл., што раније није било виђено, доживљено, нити се догодило. Ово се чини са великим степеном слободе и варирања. За стваралачку имагинацију важан је став који води у правцу ослобађања од реалности, у правцу могућег или чак и немогућег.

Стваралачка имагинација је један психолошки чинилац обједињавања теоријске, техничке и уметничке делатности, као и различитих слојева личности, од ида до супер-ега и од митског до научног. Имагинација има различите стапене произвољности, од спонтане дечје фантазије, пасивног, дневног сањарења и халуцинантних слика, до сврсисходних, циљу усмерених научних и уметничких истраживања, где су укључене разноврсне способности и различита знања.

В. Јер. – В. П.

ИМАГО (лат. *imago* – слика, лик, представа, одраз, облик, сликовити приказ, прилика, отелотворење) – у психоанализи овај појам означава представу о некој особи која се образује у несвесном у периоду раног детињства и која у каснијем животу има утицаја на понашање и на односе са другим људима на бази аналогије, додир и других облика асоцијација. Јунг овим термином означава праслике, најчешће из домена индивидуално несвесног, који на специфичан начин усмерава сагледавање друге личности, док је за колективно несвесне праслике користио термин и појам архетипског. *Архетип* у почетку означава мотиве који се изражавају у сликама, да би касније добио много шире значење, те представља колективно наслеђена искуства и представе чији је садржај у темељним структурама подсвесног.

За уметнике и. има велики значај и у личном животу и у стварању, јер несвесно прихваћени и интројектовани ликови у раном детињству

имају утицаја на каснији избор мотива и на динамику процеса одбијања и сукобљавања са ликовима у процесу стварања дела. Тако је, према Фројдовом тумачењу, тајанствени осмех жена на Леонардовим сликама Мона Лизе и Свете Ане приказ осмеха његове идеализоване мајке.

Ејгејске слике у психологији представљају менталне слике, које су веома живе и најчешће се односе на јасне, визуелне слике праћене осећањем да је објекат присутан, иако постоји свест да је у питању субјективни процес. Честе су код деце, а после пубертета се губе и ретке су у психичком животу одраслих.

Имагинарна слика у оптици означава слику неког предмета која се види на месту одакле светлосни зраци привидно долазе до посматрача, а у реалности не долазе са тог места (нпр. слика предмета у равном огледалу).

ЛИТ.: Фројд, С., *Из културе и уметности*, Нови Сад, 1981. Ј. В.

ИМАГО КЛИПЕАТА (лат. *imago* – представа и *clupeus* – кружни штит) – портрет унутар кружног медаљона. Име је добио према портретима преминулих предака из римских патрицијских породица, чији су ликови након смрти били сликани на штиту. У античком Риму у клипеусима су приказивани и заслужни грађани. Могли су се наћи у декорацији архитектонских



Лик љокојника у клипеусу, мермерни саркофаг (III век), Остија

споменика, на мозаицима, саркофазима и дип-тисима. Посебно је значајна њихова симболичка вредност на саркофазима, где указују на уздизање душе преминулог и њен одлазак у Елизијум. Овај начин приказивања портрета наставио је да живи и у касноантичкој и рановизантијској фунерарној уметности, и то за приказивање Христа, Доброг пастира и лика преминулог. Истовремено, користио се и за приказивање портрета владара и важних цивилних и црквених званичника. У средњовековној уметности, како на Истоку тако и на Западу, у клипеусу су се могле наћи представе Христа, Богородице или светитеља. У средњовековној уметности медаљони са попрсјима Христа, Богородице и мученика такође су се приказивали у форми и. к., задржавајући исто симболично значење које су имали и у античкој и касноантичкој уметности. Користили су се, пре свега, као визуелно средство за истицање оних који су се својим страдањем за веру успели на небеса. У нововековној уметности сличне представе се означавају термином ТОНДО (в.).

ЛИТ.: Bolten, J., *Die Imago Clipeata: ein Beitrag zur Portrait und Typengeschichte*, Paderborn, 1937; Winkes, R., *Clipeata Imago: Studien zur einer römischen Bildnisform*, Bonn, 1969; Đorđević, I. M., „Imagines clipeatae dans la peinture monumentale Serbe du XIII siècle”, *Зборник за ликовне уметности Мајинице српске*, 16 (1980). О. Ш.

ИМАГО ПИЈЕТАТИС (лат. *imago* – слика, *pietas* – побожност) – назив за иконографски тип представе мртвог Христа. У основном виду, реч је о допојасној представи Христа погнуте главе и затворених очију. Најстарији примери сачувани су у византијској уметности XII века. У развијенијој варијанти, сликани су крст у позадини и Христов гроб, а поред мртвог Христа често је сликана Богородица која га оплакује. Појава представе типа и. п. највероватније је повезана са службама последња три дана Страсне седмице, нарочито са литургијом на Велику суботу – дан молитвеног обележавања Христовог боравка у аду. Известан значај за њену појаву могао је да има и обред ПРОСКОМИДИЈЕ (в.), о чему сведочи чињеница да је у зидном сликарству представа често сликана управо у проскомидији као делу олтару. Путем византијских предлога, представе мртвог Христа доспевају и на средњовековни Запад, а посебно су биле популарне на тлу данашње Италије. Значајан допринос популаризацији ове иконографске теме у римокатоличким срединама дали су франје-

вачки и доминикански монашки ред, односно њихова особена религиозна пракса, заснована на контемплацији Христових мука, смрти и страдања (*Imitatio Christi, Compassio*).

ЛИТ.: Belting, H., „An Image and Its Function in The Liturgy: the Man of Sorrows in Byzantium”, *Dombarton Oak Papers*, 34 (1981/81); *The Image and its Public in the Middle Ages: form and Function of Early Paintings of the Passion*, New York, 1990; Ђорђевић, И. М., „Две занимљиве представе Мртвог Христа у српском сликарству средњег века”, *Зборник радова Византолошког института*, 37 (1998); Живковић, В., „Двострана икона из Котора: Imago pietatis и Богородица са Христом у светлу религиозне братовштине флагеланата”, *Зограф*, 33 (2009); Tomić-Djurić, M., „The Man of Sorrows and The Lamenting Virgin: the Example at Markov Manastir”, *Zbornik radova Vizantološkog instituta*, 49 (2012). М. Ж.

ИМАЖИЗАМ (лат. *imago* – слика) – термин који је први употребио амерички песник Езра Паунд у својој белешци из 1912. године о пет песама Т. Е. Хјулма, које се сматрају првим извором имажизма. Филозофски и теоријски рад Т. Е. Хјулма, математичара по образовању, представља један од најважнијих прилога у заснивању англоамеричког правца у науци о уметности и књижевности познатог под називом *нова кришика*, али у исто време и за разумевање имажизма. Полазна тачка његове теорије слике, која одбацује позитивистичко појмовно мишљење, налази се у ономе што он одређује као јединство доживљаја, као унутрашњег постигнућа уобразиље у спајању појаве и реалности. Захваљујући серији антологија и., покрет до 1917. добија јасне обресе. После појављивања прве антологије коју је приредио Паунд (1914), Ејми Ловел преузела је улогу вође ове групе, чији је центар био у Лондону, и покрета у целини, који укључује енглеске, ирске и америчке песнике, од изузетног је значаја за књижевност XX века. Сви они писали су у слободном стиху, доследно доказујући своју посвећеност јасноћи израза коришћењем тачних визуелних слика.

Темељна поставка покрета била је изоловати појединачну слику, да би се, истицањем луминозних детаља открила суштина, што одговара поставкама авангардних покрета тога времена, посебно синтетичког кубизма, који до те суштине долази синтезом појединачне слике ствари, посматране из различитих перспектива. Оснивач овог покрета, Езра Паунд, своју песничку каријеру до 1914. везује непосредно за вортицизам



Џ. Линхарес, *Cove*,
уље на платну (2011),
Сан Франциско, Музеј
модерне уметности

Виндхама Луиса, будући да је вортицизам нудио спој сликарства, скулптуре и књижевности, као и стога што је Луисов покрет, који се отворено сучелио са владајућим естетским праксама времена, личио на ФУТУРИЗАМ (в). Као реакција против „млитавог” апстрактног језика, имажистичка поезија отвара простор само за тачност посматраних детаља, примерене метафоре и економију језика. Циљ и. био је да унесе модерни говор. Овим термином Паунд је означио карактеристике стила у поезији песникиње Хилде Дулитл и песника Ричарда Алдингтона, указујући на употребу метафора, као и на непосредност језика као темеља новог, модерног идиома, али и као основну поставку неокласицизма, који је и иначе постао главни термин антиромантичара. Техника „уједначавања” којом се „слике” описују тачно и изазива одговарајуће осећање био је имажистички приступ разрешењу проблема дивергенције између реалности „ствари” и реалности речи које се користе у репрезентацији ствари. Паунд подвлачи готово мистички значај у организацији звука у поезији, што одговара одређеном типу значења. Он објављује три начела имајизма: 1. непосредност односа према ствари, било она субјективна или објективна, 2. неупотребљавање апсолутно ниједне речи која не доприноси презентацији, и 3. компоновање у секвенци музичке фразе, уз објашњење свог схватања ритма, симбола, технике и форме, уз уметнички кредо „Само емоција истрајава”.

Термин и. се у теорији уметности и уметничкој критици употребљава и за дефинисање два феномена тзв. фигурације у америчкој ли-

ковној уметности средином XX века. Један од та два феномена јесте наративни имајизам, правац у уметности који настаје на подручју северне Калифорније. Револт фигуративног сликарства, чији су представници исказали против канона АПСТРАКТНОГ ЕКСПРЕСИОНИЗМА (в.) почетком педесетих година XX века, само је потврдио раније тенденције у калифорнијској уметности. Према мишљењу једног дела критике, „ренесанса” фигуративне уметности имала је своје довршење већ почетком шездесетих година XX века. Енергија која је карактерисала прву генерацију фигуративних уметника пренела се и у стваралачке напоре уметника нове генерације. Почетком седамдесетих, та тенденција добија нови живот, посебно у региону између Сан Франциска и Сан Пабла, са преласком из Чикага у северну Калифорнију имајистичке групе Хејри ху, у стваралаштву уметника које је именовано као наративни имајизам. Ово сликарство карактеришу сатира, социјални коментари, игре са морализмом, досетке и личне митологије, разуђена иконографија реализована „дречећим” и ексцентричним личним стилем; његове изворе треба тражити у елементима надреализма, пре свега у његовој иконографији бизарног, али и у елементима аутобиографског, који се сукобљавају са социјалним и културним табуима. Развијање наративне синтаксе омогућава овом сликарству да се дистанцира од наслеђа апстрактног експресионизма, које се, иако у траговима, још може наћи у сликарству чикашких имајиста. На америчкој уметничкој сцени чикашки имајисти су своје стваралаштво приказавили најпре између 1966. и 1971. године, у чикашком *Хајд парк арти центру*, а затим и у другим америчким уметничким центрима. Безмало сви су долазили из школе Чикашког института уметности, чији је програм инсистирао на истраживању великих традиција западњачке и незападњачке уметности. За разлику од уметника поп-арта, који су свој иконографски садржај тражили у свакодневном свету великог града и популарној култури, чикашки имајисти су је проналазили у личној уобразиљи и фантазији, реализујући је у јаким бојама, графичкој снази и слободној линији. Својом немилосрдном сатиром прозивали су мане и неправилности, али и лукавства политичког и социјалног система, као и његову апсурдност и поквареност.

ЛИТ.: Hulme, T. E., *Notes on Language and Style*, Washington, 1929; Coffman, S. K., *Imagism: A Chapter for the History of Modern Poetry*, New York, 1977; Klaus, J., *Die Anfänge des New*

Criticism bei Irving Babbitt; T. E. Hulme, J. E. Spingern: *Ein Beitrag zur Geschichte der Kunst- und Literaturtheorie des Modernismus*, Stuttgart, 1983; Chadwick, W., *Narrative Imagism and the Figurative Tradition in Northern California Painting*, New York, 1985. 3. Г.

ИМАНЕНТНА КРИТИКА (лат. *immanens* – унутрашњи, битан, неодвојив) – филозофски појам са коренима у Кантовој филозофији, Хегеловој дијалектици и критици Карла Маркса, директно повезан с Адорновом критичком теоријом. Рам Рој Башкар заговара и. к. као један од кључних методолошких елемената критичког реализма. У филозофији, и. к. процењује своје предмете према њиховим властитим претпоставкама и унутрашњој доследности, представљајући тзв. „унутрашњи приступ”, супротно појму трансцендентан.

Иманентна критика приступа делима прилагођавањем унутрашњим својствима самог дела, одбацујући уметникову личност, социо-економске и друге спољне чиниоце који нису на најдиректнији начин повезани за структуром и језиком дела. У извесном смислу, и. к. се може сматрати критиком језика дела. У савременој уметности она се прати и као критика високог модернизма у другој половини XX века са позиција неоавангардних и поставангардних ексцеса, што доводи до успостављања постмодерне парадигме. Почев од америчке концептуалне уметности шездесетих година XX века, и. к. преиспитује поставке формалистичке естетике апстрактног експресионизма и других етаблираних „изама” високе модерне после Другог светског рата. Високи модернизам је израз хладноратовске политике, упркос истрајавању гринбергијанске критике на формалној доследности уметничког дела и његовој аутономији у односу на друге уметничке и духовне појаве. Ова аутономија такође је идеологизована и изражава вредности и мишљења доминирајућих класа, првенствено буржоазије, које се појављују кроз обавезу приказивања повлашћеног статуса уметности и уметника, одговарајућих теорија, уверења и начина историзовања уметности. Критика високе модерне преиспитује читаву њену конструкцију и инсистира на међусобној чврстој повезаности својих градивних делова. Укупна оцена гринбергијанског пројекта иде дотле да се он проглашава искривљењем историјске представе времена јер упућује на епоху као низ конзистентних и целовитих појава, док је стварност сасвим другачија. Многе жанровски недефинисане појаве, некохерентни приступи и

неуклопиве личности изазивају редуccionистичку теорију високе модерне, тако да је права слика заправо пре неуређена него уређена ситуација у уметности педесетих и шездесетих година XX века. Иманентна критика високог модернизма претлаже и нову форму иманентности, по којој је наглашавање само ликовних претпоставки дела недовољно за схватање језика уметности који у себи садржи знања о контекстима, језику идеологије, културе и уметности. Иманентну критику су нарочито подстицали Кејџ, Краус, Бухлох, Косут и Мангелос.

ЛИТ.: Liotar, Ž. F., *Postmoderno stanje*, Novi Sad, 1988; Harrison, C., *Essays on Art & Language*, Oxford, 1991; Bhaskar, R. R., *A Realist Theory of Science*, London – New York, 2008; Šuvaković, M., *Umetnost i politika*, Beograd, 2013. Ч. Ј.

ИМИТАЦИЈА (лат. *imitatio* – опонашање, подражавање) – у ликовним уметностима подражавање, буквално опонашање постојећих облика, директно преношење без стваралачког транспоновања. Миметичко схватање циља уметничког дела кроз развој уметности од најранијих дана имало је своје радикалне поборнике и противнике, као и оне само ближе и даље од овог схватања. Један од противника подражавања, естетичар Е. Г. Фишер у естетици из 1846. закључује: „Стварност не може бити предмет уметности, пошто не води рачуна о лепом, не може бити лепа јер се састоји од различитих предмета, у великој мери међусобно некоординираних и који зато не творе хармонију; јер је подређена животном процесу који има друге циљеве него што је лепо; ако у њој постоји лепо, онда је то само пролазно, нетрајно”. Фишер закључује да је зато увек уметност та која ствара лепо и достиже оно чега нема у стварности. Шпански филозоф Сантајана закључује да уметност преузима теме, узор, предмете и форме из стварности, слажући их у сопствене структуре. По мишљењу Сузане Лангер, уметност из стварности преузима само структуре. На класично питање да ли је уметност подражавања, Р. Пасерон не одговара ни са да ни са не, јер има више врста сликарства и према њима се могу стварати различита схватања, као што има и више врста и ступњева имитације. Подражавања једног сликара никада неће бити чисто пасивно регистровање као помоћу фотографије. За психологију подражавања никада и није пасивно. Идеално класично схватање о подражавању уметности најбоље илуструје анегдота о слици *Дечак и њрошће* грчког сликара Зеуксида. На његову слику су због верно насликаног грожђа слетале птице.

Најближи схватању уметности као подражавању стварности у савременој уметности јесу неки видови хиперреалистичког и фотореалистичког сликарства.

Психолошка и. најчешће је спонтана и несвесна, каква је у детињству, али је присутна и код одраслих. Штетна је ако се прави погрешан избор узора или модела, и ако се ради о хистеријној и. симптома болести.

У почетним фазама учења, укључујући и припреме за стваралачки рад, и. је неопходна, али уз одређену меру и критичност. Касније, развојем способности, вештина, знања, развојем осећања сигурности и личности у целини и њеног идентитета, узор је све мање потребан. Избор већег броја узора узима се као један од путева осамостаљивања, када долази до синтезе различитих утицаја, што је и услов за самостална истраживања и стваралачки рад. У својој суштини, и. је супротна стваралачким потребама.

ЛИТ.: Passeron, R., *L'Oeuvre pictural*, Paris, 1962; Tatarkjevič, V., *Istorija šest pojmova*, Београд, 1976. Б. Р. – В. П.

ИМИЦ (од лат. *imago* – слика, лик, воштана фигура) – у психологији, ментална представа нечега што је претходно опажено у његовом одсуству. Предмет и. не мора постојати у реалности, већ може бити и апстрактни концепт или имагинарни ентитет. Данас се под и. углавном подразумева жељена спољашња слика о себи коју нека личност свесно приказује социјалној средини, односно, сопствени одраз у очима и доживљајима јавности.

Имплувијум, Кућа Сребрне свадбе, Помпеја



Постоје четири основна типа личног имица: *актуелни*, који говори о томе ко сам заправо ја; *идеални*, или оно што бих желео да будем; *јривајни*, који се односи на оно што јесам или бих желео бити, и *социјални или јавни*, који је стварни или жељени доживљај нас самих у представама других људи. Све особе имају неки доживљај стварног и. и представу о томе какав би тај и. морао или требало да буде. Уколико је разлика између актуелног и идеалног и. велика, онда је жељена спољашња слика противречна и напета, у покушају да обједини две супротности – пожељну слику у складу са карактеристикама одређене културе и друштвеног слоја, и сопствену оригиналност и идентитет. Део и. састоји се од стереотипа својствених одређеном друштвеном слоју културе, а други из ексцентричних детаља. Ако је жеља за истицањем јача, повећава се број оваквих детаља као и степен ексцентричности, односно неаутентичности.

Уметник се, по правилу, истиче својим делом, па његов успех умањује потребу за истицањем сопственог имица. Ипак, маркетиншка стратегија често укључује и ову врсту истицања, јер се преко и. уметничког производа заправо појединачно или јавно доживљава његов квалитет.

ЛИТ.: Jones, E., *Interpersonal Perception*, New York, 1990. Ј. В.

ИМПАСТО (итал. *impasto* – смеша, мешавина) – сликарски поступак при којем се боја четком или сликарском шпachtлом у дебелом слоју наноси на слику, формирајући рељефну површину. В. Л.

ИМПЛУВИЈУМ (од лат. *in* – у, на и *pluit* – кишити) – плитак базен у атријуму куће старог Рима, домуса за прихватање атмосферичког. Коришћен је и у ширем значењу непокривеног централног дела атријума у коме се налазио базен, као и отвора у крову атријума, изнад базена (в. КОМПЛУВИЈУМ). Испод базена се обично налазила цистерна, где је чувана вода захваћена у и., која је касније коришћена за потребе домаћинства. Отвори за одвод воде у и. налазили су се нешто изнад његовог дна, тако да се на дну таложе муљ и нечистоће, а вода филтрира. Како би се избегло плавање куће у случају обилних падавина, и. је могао цевима бити повезан са улицом, на коју се у случају потребе испуштала вода. Посебан значај и. је имао у случају да не постоји централно снабдевање водом (аквадукт), односно, када није било довољно воде из јавних извора или приватних бунара.

Код Витрувија се овај термин не среће, али он пише о комплувијуму и наводи да ширина његовог отвора не треба да буде мања од једне четвртине ни већа од једне трећине ширине атријума. Данас се користе појмови и. и комплувијум у различитом значењу (базен, односно, отвор у крову), док у античким изворима та разлика није јасна.

Осим примарне функције захватања и чувања воде, и. могу да допринесу и побољшању микроклиматских услова у летњем периоду, а представљају и значајан елемент уређења ентеријера. Налазе се на главној оси куће, која води од улаза до таблинума и перистила, и додатно је наглашавају. Поплочани су најчешће мермером или мозаиком и уоквирени декоративном бордуром, која наглашава њихов централни положај. Могу бити украшени мањим статуама. Када су у угловима и. стубови, онда се такав атријум зове тетрастилни, а када постоје колонаде – коринтски. Атријуми без стубова су тоскански, односно, етрурски, што указује на њихово порекло. Плитке базене у атријумима попут каснијег римског и. градили су пре Римљана Етрурци (кућа из VI в. пре н. е. у месту Розеле у Италији), док су најстарији познати римски примери у Помпејима и потичу из IV в. пре н. е.

Осим у античкој римској и етрурској архитектури, куће атријумског типа са плитким базенима за кишницу срећу се и у другим културама. Међу најпознатијим примерима су куће народа Диола (Јола) из Сенегала.

ЛИТ.: Donati, L., *La Casa dell'Impluvium: architettura etrusca a Roselle*, Roma, 1994; Malissard, *Les Romains et l'eau*, Lincoln, 1994; Jansen, G., "The water system; supply and drainage", *The World of Pompeii*, New York, 2009; Pélissier, P., „Les Diola: étude sur l'habitat des riziculteurs de Basse-Casamance”, *Les Cahiers d'Outre-mer*, 44 (1958). Б. Ман.

ИМПОСТ (лат. *impostus* – постављен) – завршни део вертикалног носећег елемента – стуба, ступца, пиластра или зида на који се ослања лук или свод. Може бити у облику плоче, обрнуте зарубљене пирамиде или призме (обично коцке) изнад капитела стуба, или у облику профилисаног венца на зиду. Јавља се код сводних и лучних конструкција и одговара абакусу код архитравне конструкције. Користи се и у значењу места прелаза из лука у вертикални носећи елемент, које не мора увек да буде наглашено, као у готичкој архитектури (*коншинуални импост*). Импост који се налази изнад капитела стуба назива се и *импост-капител*. Због специфичне позиције,

срећу се и термини *super-abacus* (изнад абакуса) и *super-capital* (изнад капитела).

Импост има конструктивну улогу да прими оптерећење од лука, пренесе га и сведе на мању површину попречног пресека. Ослањање лука на стуб или зид може бити центрично или ексцентрично, када и. има улогу конзолног ослонца. Центар лука је најчешће у висини и., али може бити и изнад или испод њега. Понекад и. са леве и десне стране није на истој висини.

Импост може бити и спојен са капителом, те тада капител добија веће димензије и робуснији облик. Може бити потпуно равних страна, без декорације или украшен рељефом (астрагалом), а понекад има профилацију архитрава или ентаблатуре реда којем припада стуб који га носи. Профилација лука и стуба изнад или испод и. може бити иста или се разликовати.

Појам и. се среће у античкој римској архитектури (лат. *incumba*). Помиње га Витрувије, пишући о ослонцима лукова и о потреби да крајњи ступци аркаде буду ојачани. Најизразитији примери импост-капитела јављају се у византијској архитектури, а посебно су занимљиви они на тлу Италије (цркве Сан Аполинаре и Сан Витале у Равени, Светог Марка у Венецији). Импост-капител постоји и у нашим споменицима средњовековног градитељства, али није јако из-



Импост (VI век), Равена, црква Сан Витале

ражен и обично је у виду једне или две камене плоче, са једноставном профилацијом, као на певничким трифорама саборне цркве Ваведена Пресвете Богородице у Хиландару. Импост је, у мањем обиму, коришћен и у романици и готици, а у ренесанси га оживљава Брунелески, дајући му форму класичне ентаблатуре изнад стуба, испод лукова, на цркви Сан Лоренцо у Фиренци.

Овај архитектонски елемент постоји и у Великој цамији у Кордоби, која има веома комплексну конструкцију хипостилне сале са дво-струким, суперпонираним аркадама, са и. изнад капитела стубова првог реда аркада, на који се ослањају стубови другог реда аркада.

Термин и. се понекад користи и у значењу надсветла изнад прозора или врата, односно, елемента који затвара део отвора испод лука, или прозорске пречке.

ЛИТ.: Mango, C., *Byzantine Architecture*, London, 1986; Murray, P., *The Architecture of the Italian Renaissance*, London, 1986; Ненадовић, С., *Грађевинска техника у средњовековној Србији*, Београд, 2003. Б. Ман.

ИМПРЕГНАЦИЈА (итал. *impregnare* – натопити, намочити) – поступак натапања сликарског носиоца или подлоге премазивањем раствора везива ради смањења апсорпције. У класичној сликарској технологији, дрво за икону или платно за слику се импрегнира воденим раствором туткала, док се код припреме зида за сликање акрилицима користи раствор акрилног везива. Импрегнација означава и материјал који се користи у поступку импрегнирања. В. Л.

ИМПРЕСИОНИЗАМ (лат. *impressio* – утисак) – сликарски правац који је покренула група француских уметника у последњој четвртини XIX века, да би се временом проширио и по другим европским земљама. Продревши у музику (Дебиси, Равел), филм (Ганс, Епштајн) и књижевност (Вулф, Лоренс), покрет прераста у велики међународни уметнички стил.

Термин „импресионисти” сковао је критичар Луј Лероа у приказу њихове прве изложбе 1874. године, инспирисан називом Монеове слике *Импресија, излазак Сунца*. Иако употребљен у пежоративном смислу, назив су прихватили и сами сликари као званично име групе, а примењиван је и на друге ствараоце који су попримили особени манир француских импресиониста.

Импресионизам у сликарству настаје као реакција на начин сликања који је у XIX веку, посредством Париског салона, промовисала

Академија лепих уметности. У поред прегнућа Курбеа и реалиста, њен однос према пејзажу, мртвој природи и жанру био је потцењивачки. Почетком шездесетих година XIX века појавила се група младих уметника (Базил, Моне, Сибли, Реноар) која је своје интересовање нашла у „презреним” темама пејзажа и жанра и сликању у пленеру или на отвореном простору. Велики ауторитет уживао је Мане, који је још педесетих година користио термин „импресија” (утисак) да би нагласио како је примарни задатак аутора да сопствени, визуелни утисак из спољњег света посредством слике пренесе посматрачу. Иако Мане формално није припадао и., његово дело је изазвало непосредан повод за формирање групе истомишљеника. Салон није 1863. уврстио у селекцију његову слику *Доручак на њиви* због непристојног женског акта прихватљивог само унутар „историјских” композиција. Интервенцијом цара Наполеона III, публици је омогућено да о одбаченим делима донесе сопствени суд на *Салону одбачених*. Импресионисти су у овоме видели шансу да промовишу свој нови начин сликања, захтевајући да се Салон одбачених понови, али су одбијени 1867. и 1872. У међувремену, групи су се придружили Писаро, Моризо, Гијоме, Дега, Сезан и други. Они су децембра 1873. основали *Анонимно кооперативно удружење сликара, скулптора и гравера* како би групно излагали, насупротив Париском салону и званичној уметности Академије. Своју прву изложбу приредили су у атељеу фотографа Надара априла 1874, када су и названи импресионистима, мада је критика била подељена по питању вредновања њиховог рада и „недовршености” слика, које су се у најбољем случају могле сматрати скицама или студијама. Уједињени око етикете коју су прихватили као назив, импресионисти су у наредних дванаест година приредили још осам групних изложби, на којима су учествовали у променљивом саставу (само је Писаро учествовао на свих осам). Реч је о сликарима различитих темперамената, који су као заједничку платформу имали побуну против норми Академије. Група се расула приспећем дивизиониста, Сињака и Сераа (1886), али је тада и. већ био тако прихваћен да су поједини аутори без препрека излагали и на званичном Салону. Махом материјално обезбеђени, неки од њих остали су верни и. сликарству, док су други, попут Сезана, наставили самостална истраживања.

У корену и. иновација у сликарству лежала су остварења уметника претходних генерација, од којих је узиман понеки елемент. Дела кроа и



А. Сисли, Башњенска стџаза у Лувансијену, Пуџ за Еџарш, уље на платну (1873), приватна збирка

његове колористичке слободе су оставили на импресионисте снажан утисак, као и светлосни ефекти на делима Тарнера, али и сликари претходне генерације који су померали границе и иконографском тематиком и сликањем у слободном простору (Курбе, Мије, Коро, Јонгкинд, Буден). Сва дела великана из прошлости која су имала стваралачку слободу, надањивала су импресионисте (Халс, Веласкез, Рубенс, Констејбл). Коришћење овако различитих извора инспирације није довело до еклектицизма, већ је резултирало новим начином сликања који се заснивао на неколико основних правила.

Импресионисти су сликали брзо, кратким и широким потезима кичице (често са снажним импасто текстуром), дочаравајући суштину теме или мотива, али се не упуштајући у детаље. Са традиционалне тачке гледишта, њихове су слике деловале недовршено и алкаво. Из угла импресиониста, овај поступак био је не само оправдан него и нужан, с обзиром на примарни циљ слике: пренети тренутни утисак самог сликара на платно, а са њега – на посматрача, истом моменталном убедљивошћу. Из истог разлога, импресионисти нису чекали да се један слој боје осуши пре него што ће нанети други, што је довело до ублажавања и губитка контуре,

као и до мешања боја. Сами импресионисти су се трудили да боје што мање мешају са намером, па се оне често на делима јављају у чистом стању, једна покрај друге. Принцип симултаног контраста чинио је да боје посматрачу делују животије („небо може бити зелено, а трава љубичаста“). Импресионисти су редуковали или сасвим елиминисали неке од обавезних поступака традиционалног уљаног сликарства, без којих се званична уметност није могла замислити. Позадина или подлога на њиховим сликама није више тамна (сива или изразито обојена), већ је светла или није наносена, будући да се сликало директно на белом платну. Избацили су црну и сиву боју приликом сенчења, јер се оне у природи не појављују (изузетак чине мотиви чија је локална боја црна, попут Монеових возова, а Дега је, на пример, константно кршио ово и. правило). За сенке су коришћене хладне боје; плава боја небеског свода јавља се у виду сенки на предметима у неизмењеном тону. Импресионисти никада нису примењивали прозирне наносе глазури, којима је тежила уметност Академије. Набројане новине су пионери и. постепено истраживали и уводили током седме деценије XIX века, пре него што ће група бити основана. У томе им је наруку ишла и појава нових, синтетичких пигмената (кобалтно плава, кадмијум жута, виридијан, синтетички ултрамарин), који су постали доступни на тржишту средином XIX века.

Новине у техници и поступку у тесној су вези са тематиком и интересовањима импресиониста. Пејзаж и жанр су били омиљени, јер су им омогућавали истраживање светлости, као еле-

М. Касат, Чај у џеџи, уље на платну (1880), Бостон, Музеј лепих уметности



мента који је на њих остављао најјачи утисак. Дочаравање ефеката подневног Сунца или вештачког ноћног осветљења попут позоришног налагало је да се слика изведе брзо, док ефекат траје или док је макар сећање свеже. Пошто су настојали да на слици забележе краткотрајан, скоро тренутни временски период, импресионисти су били привучени оним темама и феноменима који садрже променљивост, несталност и пролазност (галоп тркачких коња, плес балерина, пара локомотива или одблесци сунца на немирној воденој површини). Спонтаност је једна од главних одлика и. сликарства, у супротности са академском методичношћу и са правцима који ће настојати да слици врате чврстину и научну заснованост. Неки од импресиониста су нагињали систематичности у свом истраживању светлости, али не у оквиру једне већ понављањем мотива у различитим условима (Сисли) или стварањем циклуса на једну тему (Монеове *Руанске катедрале*, *Локвањи*).

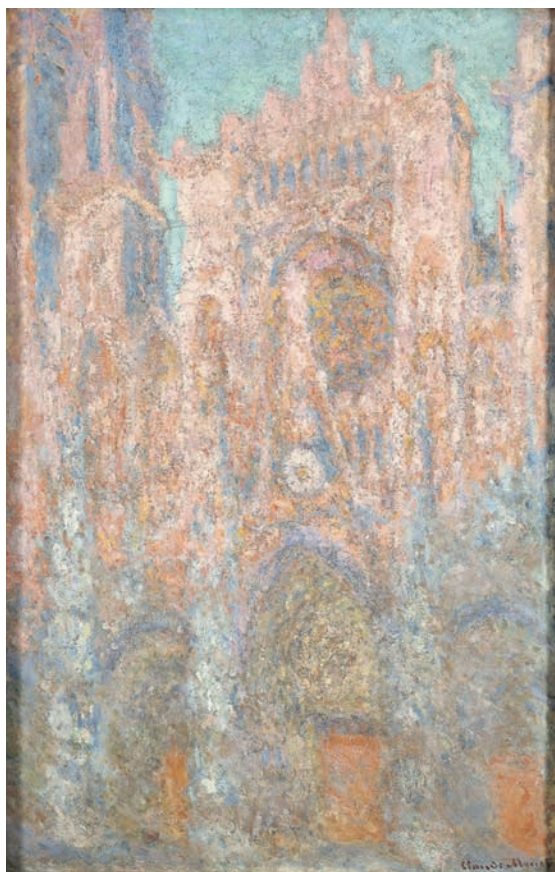
У опредељењу импресиониста да сликају спонтано и брзо, значајну улогу су одиграла још два фактора, један домаћи и из домена технологије, други, инострани и из области уметности. Први је фотографија, која се појавила крајем прве половине XIX века, и која је, захваљујући

брзом технолошком развоју, могла да скрати експозицију, смањи апаратуру и успешно изађе у екстеријер. На опасност од фотографије као конкуренције сликарству указивао је још Курбе, али импресионисти пред њом нису узмакли. Послужили су се способношћу фотографије да забележи тренутност акције у покрету или пролазно стање (светлосни ефекат). Дега се бавио фотографијом, што се види у композицији слике, која често изгледа као исечак стварности: неуобичајено кадрирање, „сечење” мотива и особени углови гледања. Импресионисти су настојали да искористе оно што фотографија тада није имала – боју. Зато су је примењивали живље и слободније него ико пре њих у сликарству. Осим тога, фотографска „објективност” је подстакла лични, субјективни елемент код њих и потенцирала управо оно што је у корену имена самог покрета – утисак (импресију).

Страни уметнички фактор који је значајно утицао на формирање и. естетике и сликарског поступка јесте јапанска уметност, чија је популарност у XIX веку у Европи постојано расла (Мане). Муњевити поступак „укијое”, при чему се на изведеној теми више не може интервенирати и који стога одише изванредном снагом и спонтанношћу, био је идеалан узор за сликаре чија је намера била да „уграбе” мотив у непоновљивом стању.

Импресионисти нису били група са дефинисаним манифестом или програмом, нити сликарском теоријом и приручником. Појава дивизионизма, који је имао амбицију да у слику „уведе ред”, означила је и опадање импресионизма, мада не и његов крај. Ипак, већ крајем XIX века јавно прихваћен и раширен по другим европским земљама (хашки импресионисти), и. је изгубио свој „алтернативни”, бунтовнички карактер и, као интегрисани део система, постао и сам мета оспоравања. Отворивши врата модерне, он је, на извесан начин, остао на њеном прагу.

Међу импресионисте се убрајају нека од највећих имена сликарства XIX века, а „најчистијима” се могу сматрати Моне, Сисли, Берта Моризо и Писаро, јер су они константно и постојано своје дело посвећивали суштини покрета: спонтаности, сунчевој светлости и боји. Но, иако је оспоравао већину тога, Дега се убраја у импресионисте неким другим одликама свог опуса. Његова супротност је америчка сликарка Мери Касат, која се импресионистима придружила на иницијативу самог Дегаа. Уз Берту Моризо, она се посветила „женским просторима”, темама



К. Моне, *Руанска катедрала* (*Ружичаста катедрала*), уље на платну (1892), Београд, Народни музеј



Е. Дега, *Балерина и дама с лејезом*, уље на платну (1895), Филаделфија, Уметнички музеј

мајчинства, девојаштва и породичне хармоније. Писаро је сликао пејзаже са Сеном на маргинама Париза, Реноар весели живот на сплавовима, Моне нетакнуту природу и модерне железничке станице, Дега коњске трке, позориште, балетске школе, радничке четврти, кафане. Као припадници средњег и вишег staleжа, нису били ни објективни ни социјално ангажовани.

Дела српских импресиониста означавају први успон модерне у Србији. Импресионизам је у Србију стигао преко минхенске и бечке Уметничке академије, у контакту са сецесијом. Српски студенти имали су прилику да се сретну с новим приступом и у новооснованој Сликарој и цртачкој школи Кирила Кутлика у Београду (1895), као и у приватној сликарској школи Антона Ажбеа у Минхену, где су се многи припремали за упис на минхенску Уметничку академију.

Српски импресионизам дао је, између осталих, два значајна доприноса: открио је сунчеву светлост као самосталну тему слике и изградио нови однос према природи.

Наговештај и. у Србији присутан је у делу Ђорђа Крстића. Његови разговори са младим сликарима оставили су значајан траг, попут оног који је Мане имао на француске импресионисте – окретање природи и истраживање проблема сунчеве светлости.

Прве и. слике, у правом смислу речи, које постављају природну светлост као самосталну реалност слике, појавиле су се у Србији 1907. године (*Мост цар Душана у Скопљу* Миловановића, *Ташмајдан* Глишића и *Дереџије на Сави* Надежде Петровић). Импресионизам код нас се може условно поделити у две фазе: прва, од 1907. до 1915. године, односно Надеждине и Глишићеве смрти, друга од 1916. до 1920, која обухвата дела медитеранског циклуса, насликана на Каприју, Крфу и у околини Дубровника. Поред Петровића, Миловановића, Миличевића и Глишића, и. у Србији били су наклоњени или му припадали Мурат, Ешкићевић, Вукановић, Стевановић, Маринковић, Лукић-Јелесић, Цветковић, Голубовић, Петровић, Ковачевић, Станојевић, Настасијевић и други.

Прву фазу карактерише изразит истраживачки дух, изграђивање и учвршћивање концепције, француски и италијански утицај. Ову прву фазу обележиле су и трагедије Царинског рата, балканских ратова и Први светски рат, који су на један начин пресекали, а на други, апсурдно-трагичан начин подстакли специфичан развој српског импресионизма. Миловановић, Станојевић, Голубовић, Настасијевић и други ратне године већином су провели у статусу *рајног сликара* при топографско-сликарским секцијама штабова дивизија или Врховне команде. Други су погинули, умрли у рату или непосредно после, као Надежда Петровић, Видосава Ковачевић, Даница Јовановић, Малиша Глишић, Коста Јосиповић, Коста Миличевић, Александар Лазаревић, Цвијетин Јод, Бранко Јевтић, Бранко Радуловић и други. Преостали су убрзо престали да сликају или се ретроградно окренули конзервативном академизму, пред налетом идеја нове генерације експресиониста. Тако је, са нестанком „херојске генерације” српске модерне уметности нестало са сцене и српски и., пре него што се развио у велики, моћан стил.

Дело Надежде Петровић, са елементима фовизма и експресионистичким тенденцијама, пре свега је и. и сецесионистичко. Као револуционар, организатор, проповедник, патриота, романтичар и занесењак, она је путовала, ратовала, бавила се илегалним радом, окупљала уметнике, стварала колоније и борила се са званичницима. У њеном сликарству важна је оданост природи, србијанском пределу, неатрактивном, ненамештеном и грубом.

Са Глишићем српски и. је претрпео италијански утицај. Његова слика *Ташмајдан* (1907) специфична је по сликању на италијански начин и

ИМПРЕСИОНИЗАМ

М. Миловановић,
Плава вратица, уље на
платну (1917), Београд,
Народни музеј



пре одласка у Италију (1911), где ствара циклус пејзажа монументалних формата нове стилске оријентације. Његово решење светлости изведено је пастуозно, рељефне је структуре, тактилне вредности, док боје меша директно на платну.

У другој фази српски и. доживљава зенит, преваходно у делима Миличевића и Миловановића.

Коста Миличевић се школовао у Прагу, Бечу и Минхену. У београдском периоду (1909–14) створио је циклус пејзажа око Савиначке цркве са поетском атмосфером и немирном игром светлосних одблеска. Из ратног раздобља сачуван је мали број Миличевићевих слика. На тим делима преовладава лирски доживљај природе, као и потпуна равнотежа између светлости, боје и форме. Његово сликарство достиже врхунац у делима насталим на Крфу, где је боравио током

К. Миличевић, *Предео с
Крфа (Изглед Крфа)*, уље
на платну (1918), Београд,
Музеј савремене уметности



1916. и 1918. Поред светле палете и колористичких акцената, ове слике обавија и сивоплава боја, сједињујући тако меланхолију карактера, фатализам живота и трагичну судбину читаве генерације. Миличевић је заправо створио праве и. слике француског типа а да у Француску никада није крочио.

Милан Миловановић био је једини српски сликар који је дипломирао на Париској академији Бозар. Вратио се у Београд крајем 1906, да би од наредне године почео да обилази српске крајеве под турском окупацијом, са задатком да испита и сними старе српске споменике, и да рестаурира живопис. Најзначајнији део његовог опуса представљају три циклуса: хиландарски, србијански и медитерански. Најважнији је медитерански период (1916–20), када слика у Риму, на југу Француске, на Каприју и у околини Дубровника. Простор је продубљен и по њему се равномерно преноси треперење светлости (процес супротан Монеовом сликарству). Његова жеља за конструисањем одвела га је чак и до неких скоро поентилистичких слика. Занимљиво је запажање Саве Шумановића, који није припадао овом покрету: „Техника импресиониста настала је на везиву, гоблен у своме основном издању био је основа импресионистичком сликању, прва основа нијансирања и дељења боја”.

Критика српске импресионисте није разумела, оптерећена старим схватањем слике, док уметничке групе попут Југословенске уметничке колоније, Српског уметничког удружења и Медулића подржавају импресионисте. Прва генерација импресиониста изнела је свој програм на Првој југословенској изложби (1904), изложби Прве југословенске уметничке колоније (1907), а друга генерација – на Четвртој југословенској изложби (1912).

ЛИТ.: Rewald, J., *The History of Impressionism*, New York, 1946; Bazin, G., *Impresionizam*, Beograd, 1966; Ristić, V., *Mališa Glišić*, Zbornik za likovne umetnosti Matice srpske, 3 (1967); Živković, S., *Kosta Miličević (1877–1920)*, Beograd, 1973; Живковић, С., *Београдски импресионисти*, Београд, 1977; Амброзић, К., *Надежда Петровић 1873–1915*, Београд, 1978; Трифуновић, Л., *Од импресионизма до енформела*, Београд, 1982; Herbert, R. L., *Impressionism: Art, Leisure, and Parisian Society*, New Haven, 1991; Живковић, С., *Српски импресионисти*, Београд, 1994; Gerdt, W. H., *American Impressionism*, New York, 1995; Walther, I., *Impressionism*, Cologne, 2006; Roe, S., *The Private Lives of the Impressionists*, New York, 2007; Чупић, С., *Теме и игеје модерној: српско*

сликарство 1900–1941, Нови Сад, 2008; Вучинић, З., *Рајни сликари 1912–1918*, Београд, 2009; Миљковић, Љ., *Светлост у мраку Првој светској ратној: врхунска остварења јрропајониста импресионизма у Србији*, Београд, 2014; Wolf, N., *Impressionism: Reimagining Art*, Munich, 2015; Гвозденовић, Ж., „Збогом, децо моја...”, *Сликари/Рајници/Свегоци*, Београд, 2017. И. Т. – Ж. Г.

ИМПРЕСУМ (лат. *impressum* – утиснути, урезати, ударити печат) – подаци о издавању и штампању књиге, као и имена лица одговорних за садржину. Импресум се налази на првој или другој парној страни (после насловне стране или предлиста) или на последњој страни књиге. У и. су наведени назив издавача, место и година објављивања, наслов дела, име и презиме аутора, име и презиме уредника издања, графичког уредника, ликовног уредника, главног и одговорног уредника, лектора, коректора, рецензента, редактора, назив штампарије која је штампала књигу, тираж и обим књиге. Поред набројаних, издавач се може одлучити за још неке посебне садржаје. И новине, часописи, магазини, ревије и билтени имају и. са одређеним подацима у зависности од типа издања.

ЛИТ.: Фрухт, М., Ракић, М., Ракић, И., *Графички дизајн*, Београд, 1992; Furunović, D., *Istorija i estetika knjige*, I tom, Beograd, 1999. Ј. Д. К.

ИМПРИМАТУРА (итал. *imprimatura* – основни премаз) – стари термин који означава додатни обојени слој који се наноси на основу у процесу сликања у уљу. По ефекту је слична тонираној основи, али је и. транспарентнија и више погодна техници уљаног сликарства. Имприматура може да се изведе додатком мале количине умбре, зелене земље, црне боје или печеног окера, која се разређује терпентином. Улази у ширу употребу у другој половини XVI века, помиње је Вазари а користи Тицијан, касније Рубенс и Веласкез. У XVII и XVIII веку сликари на препарирану основу наносе додатни слој црвене, смеђе или сивкасте боје: док Венецијанци воле тамне и., Рембрант црвенкасту или светлосиву, Вермер често користи две различите и. на истој слици. Импресионисти радије сликају на белој имприматури.

Имприматура се користи да смањи апсорпцију основе, некада одреди средњи тон и местимично остане видљива на завршеној слици. Данашњи сликари дају предност белој основи на бази акрилних смола.

ЛИТ.: *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*, New York, 1991. М. Куш.

ИМПРОВИЗАЦИЈА (лат. *improvisus* – неочекивано, непредвиђено) – израда слике на одређено време. Онај ко импровизује сукцесивно се приближава постављању проблема а да се не сусреће са познатим, радећи без обећања решења и тежећи понављању.

У античкој грчкој филозофији помињу се три момента и.: *chronos*, *kairos* и *metis*. *Chronos* се односи на квантитет времена а *kairos* његов квалитет – „погодна прилика” или прави тренутак. За Аристотела, тај тренутак настаје срећним спајањем божанстава датог случаја (*nyche*) и *techne*, вештине која се приписује моћима човека. Да би искористио погодан моменат, човек мора да се налази у душевном стању у којем једним делом зна шта треба чинити док другим пушта да сама ствар тече. *Metis* означава духовну спретност, односно осећај за прилику и дуго сабирана искуства. Снага *metis* почива на игнорисању или раскидању свих познатих правила. Како Грци нису оставили никакву теорију *metis*, могло би се закључити да није могућа ни потпуна дефиниција импровизације. Циљ *metis*, као и и., лежи у реалности праксе, у новом тумачењу односа и произвођењу нових стратегија као обавезног дела магије и трансцендентног. Сличност и. и хеуристике, вештине налажења и проналажења, почива у томе што је у средишту начин делања који није повезан са резултатом али који може да доведе до резултата за које је нужно изучавање проблема.

Први пример у теорији уметности која узима у обзир и. налази се у расправи Фон Клајста, који описује говорника (одн. уметника) који почиње без одређене намере и одређеног плана, да би тек после извођења своје вештине дошао до свести о томе шта је начинио. Разумевање уметности које наглашава моменат и. указује на парадокс који са јавља из захтева постављеног пред уметничко стваралаштво још од XVIII века – да она мора бити нова, оригинална и аутентична творевина, или једноставно да не приказује репрезентације природе. Са представама те врсте уметност реагује на своју новозадобијену аутономију, при чему аутономија не значи да уметност више не треба да заступа друштвене, политичке или друге интересе, већ да за себе задржава право да сама одређује шта треба да важи као уметност. Уметничко дело мора бити ново и аутентично, што значи да сам уметник мора да ради неприпремљен и да ништа не предвиђа. Естетика тога времена је на нове захтеве постављене уметнику реаговала парадоксалним

концепцијама духа и генија, које је требало да објасне проблем имплицитно захтеване несвесне свести уметника који ствара.

Из расправа Морица, који је пре Канта дошао до дефиниције аутономног уметничког дела, следи да уметност, као затворена целина, не сме бити репрезентативна, већ да само у својој „перфекцији” подражава природу. Ово је за последицу имало да се уметник поново нашао у парадоксалној позицији, јер уметничко дело не сме да буде праслика његовог света представа нити продукт његових фантазија, него он мора да ствара из „тмине”, што значи да не сме да буде вођен одређеним представама, планом и правилима. Уметника и даље треба разумети као одређујућу инстанцу, али он не сме да буде свестан циљева свог стваралачког нагона. Управо стваралачки геније је израз овога парадокса свести: геније не зна шта чини, он само осећа да мора да чини то што чини. Тиме се отвара простор за импровизацију као структурни део онога што још од XVIII века важи као креативни процес, јер онај ко не ради по плану или правилима принуђен је на импровизацију.

Ранороманички нацрт теорије и. јавља се у ширим извођењима у теорији и социологији уметности XX века. Луман закључује да је функционалним диференцирањем система уметност у XVIII веку уметност почела саму себе да организује, при чему термин самоорганизовање означава оперативно затворени систем који у изградњи структура користи властите операције. Он говори о „самопрограмирању” модерне уметности, у којем неприпремљено и непредвиђено делање заузима готово трансценденталан положај. Кад се данас говори о и., већином се полази од тога да се она одвија на сцени пред публиком. У ужем смислу, и. означава симултано конципирање и приказивање уметности, дакле, самоприказивање уметничког процеса продукције. Уметник који импровизује излаже се уметничком медију, што се посебно разговетно види на примеру цеза, али и ликовне уметности, у перформансима уметничких покрета као што су ДАДАИЗАМ (в.) и ФУТУРИЗАМ (в.).

Клузоов документарни филм *Le mystère Picasso* (1956) који је забележио и. рад овога уметника пред празним платном, у којем почиње да слика женски акт, да би у тренутку променио одлуку и, ништа не бришући, наставио рад у правцу приказивања матадора. Филм је на најјаснији начин приказао учинке и. али и

развио многе митове о уметности и посебно о овом уметнику, као што је мит о инспирацији, која претходи сваком уметничком подухвату. Импровизација има важно место у америчком АПСТРАКТНОМ ЕКСПРЕСИОИЗМУ (в.), посебно у сликарству Полока, који је развио поступак сликања на водоравно положеном платну великог формата наношењем боја по њему без претходне скице. Од импровизованог живописа великог формата овај уметник би тек по завршетку процеса сликања вођеног импровизацијом одређивао део који ће представљати коначну слику. У теорији уметности, овај сликарски поступак отворио је питање кад је уметност, које је сад постало битније од онога питања шта је уметност, отварајући простор за појаву ПЕРФОРМАНСА (в.) и *Ворк ин њројрес*.

Новије студије о и. у перформансу, као и у Бојсовим акцијама, полазе углавном од теорија Дјуиа и Колингвуда, који своје естетике темеље на поставци о креативном процесу.

ЛИТ.: Dewey, J., *Art as Experience*, New York, 1934; Collingwood, R. G., *The Principles of Art*, New York, 1938; Steinberg, L., *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, New York, 1972; Smith, H., Dean, R., *Improvisation, Hypermedia and the Arts since 1945*, Amsterdam 1997; Belgrad, D., *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America*, Chicago, 1998; Dell, C., *Prinzip Improvisation*, Köln, 2002. 3. Г.

ИН АНТИС (лат. *in* – у, међу и *ante* – спреда, испред; *in antis* – између пиластара или *анџии*) – прочеље са стубовима постављено између пиластара који се налазе на крају подужних спољашњих зидова. Тип прочеља у облику трема са стубовима, отвореног само с предње стране, чије су бочне стране затворене продужецима зидова. Ин антис је и тип храма у античкој грчкој и римској архитектури са таквим прочељем. У зависности од броја стубова између анти, разликују се *хеностил*, *дисџил*, *џрисџил* и *џеџрасџил* ин антис. Најчешћи облик је *дисџил*, са два стуба између пиластара, чији опис је дао Витрувије. Најрудинтарнији трем са антама, без стубова између њих – *асџилос*, не спада у ову групу.

Анте су пиластри, односно ступци, који се налазе на крају продужетка зидова; код храмова, реч је о бочним зидовима целе или наоса. Њихов назив, највероватније, потиче од позиције испред зида. Претпоставља се да су анте настале транспонованњем ранијих дрвених стубаца у камене; ови ступци имали су конструктивну улогу,



Ин анѝс, Делфи, Ризница Атињана

јер су се налазили на крајевима зидова од земље или непечене опеке који нису били носећи, а задржани су као елемент обликовања и када су зидови преузели конструктивну улогу. Анте су четвртастог пресека; могу да имају базу и капител као и стубови, али су најчешће без базе, а уместо капитела често имају профил сличан архитраву. Антама се понекад називају и пиластри који се налазе на угловима зграде или који окружују врата или капију. Ова нејасноћа појма довела је до погрешне представе о изгледу храма и. а., који је у првим штампаним илустрованим издањима Витрувијевих *Десет књига о архитектури* из XVI века и каснијим, представљан са два фронтонa: сматрало се, наиме, да стубови и анте нису били у истој равни, те је један фронтон био у равни анти и главног фасадног зида, а други, мањи, у равни стубова.

Део храма који може бити обликован као трем и. а. назива се *ѝронаос*, продомос, вестибил или антикум. Храмови који имају овакав трем само с једне стране понекад се називају *ајлос*. Када постоји слична, симетрична структура и са друге стране храма, онда се такав храм зове *диѝлос* и. а. или *амфи-анѝс*.

Тип храма и. а. прешао је из грчке архитектуре у етруску и римску без значајних промена, а

осим у храмовима, тремови овог типа срећу се и на гробницама, као и у стамбеној архитектури, где су се задржали до данас.

ЛИТ.: Perrault, C., (ed.), *Les dix livres d'architecture de Vitruve*, Paris, 1684; Dinsmoor, W. B., *The Architecture of Ancient Greece: an Account of Its Historic Development*, New York, 1950. Б. Ман.

ИН СИТУ (лат. *in situ* – на месту) – латински израз којим се означава да делови архитектуре, зидне слике, мозаици, статуе и покретни налази нису померани са свог оригиналног места, или су откривени приликом археолошких ископавања у јасном контексту који одговара тренутку престанка њиховог коришћења. Осим тога, термин се користи и како би се нагласило да су нека уметничка дела начињена на истом месту на којем се и налазе, односно да нису донета из радионица. То се пре свега односи на архитектонску пластику, зидно сликарство и мозаике. Истим термином се означавају и рељефне представе уклесане у стенама.

ЛИТ.: Kipfer, B. A., *Encyclopedic Dictionary of Archaeology*, New York, 2000; Darvill, T., *Oxford Concise Dictionary of Archaeology*, Oxford, 2008. П. Ш.

ИНВЕНИТ (лат. *invenit* – измислио, створио) – в. ЕКСКУДИТ

ИНВЕНТАР (ИНВЕНТАРСКА КЊИГА) (лат. *inventum* – проналазак) – евиденциона књига са пописом предмета који улазе у састав одређене збирке или власништва предмета одређене фирме, која се води по години (датуму) уласка у збирку (власништво) музеја, галерије музејског типа, државне или приватне институције. Податак о предмету у и. к. састоји се од и. броја, аутора, назива предмета, места и времена настанка, технике, материјала израде, тј. садржи све податке који чине основни ниво музејских или сродних података. У и. к. подаци се уписују руком, мастилом и не смеју се вршити исправке. Инвентарска књига има нумерисане странице и јемственик (тробојну траку провучену кроз све листове), који се не сме кидати нити странице цепати, те служи као доказ да није било таквих интервенција на и. к., и служи као судски документ. По правилу, и. к. се држи закључана у металним ормарићима, чији кључ чува овлашћено лице (кустос збирке) и доступна је само по његовом изричитом одобрењу. Ж. Г.

ИНВЕРЗНА ПЕРСПЕКТИВА (лат. *inversio* – окретање, извртање; *perspecto* – посматрати, добро осмотри, гледати до краја) – метод перспек-

тивног приказивања у средњовековном сликарству, у којем су објекти ближи посматрачу мањи, а удаљенији – већи. Остварује се представљањем паралелних правих управних на раван слике као дивергентних према хоризонту, са визуелним ефектом да је њихова заједничка тачка у простору посматрача, тј. испред насликане површине.

Обрнута перспектива је различито тумачена током прве половине XX века. Многа тумачења су била под пресудним утицајем приказа тродимензионалног простора у западној ликовној уметности, јер не постоје средњовековни извори који би дали одговор зашто је, после античке или помпејанске перспективе, у сликарству Византије примењен нови метод за представљање простора. Аксонометријска пројекција или перспектива, са објектима који на слици задржавају паралелне ивице, а које се у даљини сагледавају као дивергентне, у геометријском смислу може се прихватити као спона између два поменута система. Некада су одлучујући утицај и улогу имала канонска правила која су сликари морали да поштују. Сликарске композиције су служиле да без илузије реалног простора уведу у духовну сферу православља, а у филозофском смислу – у простор сфере чији полупречници дивергирају ка бесконачности. Зато је логично да се, са удаљењем од посматрача, предмети и архитектонски облици представљају као увећани у простору толико различитом од простора линеарне перспективе.

Руски теоретичари и теолози покушавају да научним доказима, кроз аналогije, повежу о. п. са геометријским моделима неевклидског простора и тако објасне зашто се праве ивице предмета приказују као делови кривих линија. Закривљеност небеског свода уметник је често наглашавао помоћу геометрије перспективе на сфери, која је, захваљујући картографским пројекцијама, била позната античким геометрима, па је њена примена једно од могућих тумачења постојања кривих линија на византијској слици. Има и теоретичара који равна иконе и равна зида фреске постављају у кос положај, покушавајући да византијску пројекцију реше као анаморфозу на равни, са тзв. косим углом гледања.

Западни историчари уметности (Вулф, 1907) стављају посматрача у простор слике, како би из позиције фигуре светитеља, због инверзног положаја очне тачке, приказано видео у линеарној перспективи.

По неким теоријама, о. п. потиче из античке сценографије, због чега је спуштан положај

очне тачке посматрача са погледом одоздо нагоре. Несумњиво је да уметник поштује строгу хијерархију која утиче на величину и положај у распореду фигура светитеља на фресци и икони. Убедљивом се чини теза Флоренског да се код о. п. примењене у средњовековном сликарству за приказ објекта сагледаног са више страна користи метод додатих површина (криторске композиције, мобилијар, јеванђеља).

Перспектива коју користе данашњи сликари има елементе обрнуте или је у целини таква, и заправо актуелизује византијски простор слике.

ЛИТ.: Стојаковић, А., *Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије*, Нови Сад, 1970; Арнајам, Р., *Нови есеји о психологији уметности*, Београд, 2003; Флоренски, П., *Обрнута перспектива*, Београд, 2013.

И. М.

ИНДИГО (лат. *Indicum* – индијски) – плава боја, једна од основних у низу сунчевог спектра, која се налази између зеленоплаве и љубичасте (виолетне), са таласном дужином од 450 нанометара; плаво органско бојило биљног порекла; углавном се користи у текстилној индустрији као средство за бојење тканина, а ређе и као пигмент за справљање сликарске боје.

Индиго се првобитно добијао од разних врста биљке *Indigofera*, од којих је најважнија *Indigofera tinctoria*, вероватно индијског порекла. Открићем процеса синтетског добијања 1883. године (Фон Бајер), природни и. у потпуности је замењен вештачким истог састава ($C_{16}H_{10}N_2O_2$), који се производи таљењем фенилног глицина са натријумовим амидом и базама. Индиго поседује солидну покривну моћ, али под дејством сунчеве светлости брзо бледи; ипак, у извесним случајевима може се пронаћи готово неизмењен чак и након више векова. Вештачки индиго одликује се и релативном хемијском постојаношћу, будући да је нетопив у води, етру, алкохолу и хлороводоничној киселини, а отопив у анилину, хлороформу и концентрисаној сумпорној киселини. Као бојило је употребљаван још у старом Египту, а касније су га користили Грци и Римљани. Током средњег века довожен је са Далеког истока, али је његова употреба у Европи нарочито интензивна од XVI века, када је почео да се довози из Индије поморским путем преко Рта добре наде. У сликарству је ретко коришћен, углавном због слабе постојаности према дејству светлости.

3. III.

ИНДИЈАНСКА УМЕТНОСТ – в. УМЕТНОСТ АМЕРИЧКИХ ДОМОРОДАЦА

ИНДИЈСКА УМЕТНОСТ – важан и врло сложен сегмент и печат културног и духовног наслеђа индијске цивилизације, једне од великих далекоисточних култура, која је у духовном и уметничком погледу извршила снажан утицај на азијске земље. Реч је о једној од колевки људског рода, чија су достигнућа изузетно унапредила људску цивилизацију. У и. у. одсликавају се особености њене цивилизације, а одликују је дубока садржајност, богатство облика, јединствене карактеристике и самосвојно устројство. Прожета чудесним осећајем божанског, и. у. је у тесној вези са њеном религијом и филозофијом и почива на наглашеним естетским вредностима. Одликују је изузетна различитост и континуитет. Различитост је условило богатство духовности које почива на три велике аутохтоне религије поникле на индијском тлу – *хиндуизам*, *будизам* и *ђаинизам*. У оквиру њих, постојао је велики број различитих секти, а рађале су се и нове у познијем периоду (*сикизам*). На уметничку разноврсност утицали су и огроман географски простор индијског потконтинента, као и велики број националности које су га насељавале од најранијих времена. Дравиди су били староседеоци на југу континента, док су аријевци населили северни део Индије. Изолованост читавог потконтинента почивала је на његовом географском положају, али је утицај индијске културе и уметности пратио трговачке путеве каравана и освајачких хорди, а они су водили преко северних планинских пролаза. Као мост између људског и божанског, привржена и идеализму и реализму, и. у. је објединила међусобно супротстављене вредности. Велики иконографски типови у њеној уметности увек су настајали као плод заједничке а не индивидуалне мисли појединца. Она је збир највећих и најмудријих умова узастопних генерација, који су тежили да своје визије наметну читавој индијској раси.

Индијску уметност чини више раздобља, од којих свако садржи подраздобља и подврсте уметности: рани период, период средњих краљевстава и позни средњовековни период, рани модерни и колонијални период и савремени период. Раном периоду и. у. припадају раздобља палеолита, неолита, културе у долини Инда и културе у долини Ганга (ведско раздобље).

Палеолитске културе у Индији трају од 400000. до 3000. год. пре н. е., а типична налазишта налазе се у долини Сохан у Пенџабу.

Протоисторијске културе, са још неидентификованим писмом, развијале су се у долини Инда од око 2500–1500. год. пре н. е. Поред гра-

дова Мохенџо Даро и Ханхун Даро на Синду, Харапе у Пенџабу, Лотала у Гуџаратију, откривено је још педесетак налазишта. Најважније грађевине зидане су од печене глине. Сликано посуђе од керамике, фигурине од бронзе и стеатитски печати представљају особеност културе у долини Инда. Бронзана статуа *Девојке која игра*, чије моделовање открива изузетно висок степен уметничке обраде, једно је од највреднијих остварења индијске културе.

Ведски народи, који су се служили најранијим формама индоевропског језика – санскритом, дошли су у Индију са северозапада око 1500. год. пре н. е, и о њима се доста зна. Њихове химне и молитве религиозног карактера очуване су у усменој традицији дугој преко 3000 година. Ведско раздобље трајало је до око 600. год. пре н. е. У то време познате културе гвозденог доба су култура сивог (1200–600. год. пре н. е.) и црног и црвеног посуђа (1200–900. год. пре н. е.), за којима следи култура северног црног полираног посуђа (500–200. год. пре н. е.).

Око 600. год. пре н. е. започиње будистички период, који се назива и махаџанапада, односно период 16 краљевстава, који траје до оснивања Мауријске династије.

Оснивач Мауријске династије, Чандрагупта, пет година након смрти Александра Македонског (323. год. пре н. е.) поново осваја индијске провинције које је Македонски освојио, а са Чандрагуптиним унуком, Ашоком Великим (272–231. год. пре н. е.), утемељитељем будизма као религије Индија улази у историјски период, када се јављају први натписи. Он је дао да се будистички едикти испишу на стенама и стубовима широм царства. У његово време почиње да се гради у камену. Ашокини стубови су најранија очувана скулпторска сведочанства у камену у индијској уметности. Један од њих има украс у виду капитела са четири лава окренутих леђима једни другима (музеј у Сарнату). Под њима је *дармачакра*, точак закона, симбол снаге будизма, који попут Сунца доминира над свим просторима и временима.

Архитектура. Први храмови у Индији били су будистички. У архитектури Ашокиног раздобља и каснијој архитектури античког периода основни типови грађевина били су *стиупа* и пећински храм усечен у стену. Као утемељитељ и покровитељ будизма, Ашока је подигао велики број храмова, од којих је најзначајнији више пута президан храм Махабоди (око 250. год. пре н. е), подигнут на месту где је Буда доживео просветљење, који за будисте има значај цркве

Христовог гроба за хришћане. Други споменик који је подигао била је *Велика сџуја* у Санчију (око 250. год. пре н. е.), оплаћена каменом и обновљена два века касније (50–25. год. пре н. е.). Ашоки се приписује оснивање бројних храмова пећина исклесаних у стенама Ситамари, Барабар и Нагарџуна (Бихар). Ашокино раздобље представља полазну основу познијих архитектонских стилова.

Ступе су биле једноставне куполне структуре подигнуте да би у њима биле похрањене Будине мошти, али се у њих није улазило, већ су мошти биле положене на врху куполе. Представљале су симбол ослобођења (нирване), преласка из света бола и илузије у свет блаженства и истиниту реалност (Будине паранирване). Те грађевине представљале су циљ сваког будистичког верника и с временом постају интегрални део светилишта или дворане храма (чаитје). Биле су опасане посебном оградом (тораном) и украшене капијама са скулпторским украсом. Термин чаитја значи место мољења, свето место. Један од најлепших примера чаитје је храм Карли (I век пре н. е.) у Пуни у области Махараштра (западна Индија). *Вихаре* су представљале манастире, а један од типичних примера овог типа је пећина број 1 у Аџанти (V век).

Најимпресивнији споменици времена *династије Шунја* (187–78. год. пре н. е.) будистичког су култа, а међу изузетне се убраја чаитја у Бађи, отворено светилиште без врата усечено у стену (II век пре н. е.). Преко 12 000 усечених светих просторија, великих и малих димензија, усекли су уметници будистичких, ђаинистичких и хиндуистичких опредељења. Највећи број лоциран је у западној Индији. Тако, на пример, 29 *вихара* и *чаитја* изграђених у Аџанти, познатој по својим фрескама, показује колико су ови пећински комплекси били сложени.

Будистички храмови су извршили важан утицај на хиндуистичку архитектуру. У Индији је саграђено небројно храмова. Индијска архитектура заснована је на науци о архитектури (Васту-шастри), а њени принципи, приписани легендарном Вишвакарману, архитекти Ведâ, изложени су у Шилпа-шастри и другим светим списима и трактатима. Индијска архитектура се преко 2000 година заснива на строгим религиозним традицијама, које обухватају и знања из астрономије и сакралне геометрије. Према хиндуистичким тумачењима, храм симболизује макрокосмос (васељену), а такође и микрокосмос унутрашњег света. Основни део хиндуистичког храма састоји се из светиње над светињама

(гарба гриха или дворана материце), дворане за окупљања и предворја. Санктум је био крунисан горњим делом или кулом – планинским врхом (шикарком) и у хиндуизму симболизовао свету планину Меру, осу света. Храм је украшаван према строгим правилима која су се односила на избор тематике, иконографију и орнаментику.

У Индији су постојала два основна архитектонска стила – нагара и дравида храмови, у зависности од места где су подигнути, у северној или јужној Индији, као и од појединих разлика у њиховом изгледу. Класичан пример нагара стила је хиндуистички храм Муктешвара у Бубанешвару у Ориси посвећен Шиви (X век), а *дравида* стила *Менакши комплекс* у Мадураи, посвећен Шивиној жени Парвати (Менакши) и Шиви (Сундарешвару, 1623–55). Основне разлике међу храмовима биле су у изгледу планинског врха (шикара или вимана), најсветијег дела храма; оне су у нагара стилу округле, а у храмовима дравида – пирамидалне форме. Спајањем нагара и дравида стила добијао се трећи стил – весара (храмови у области Карнатака, храмови династија Хојсала и Чалукја).

Што се тиче ђаинистичких храмова, у северној Индији су грађени са куполом, а у јужној Индији без ње. Ваинистички храм је носио назив *герасар* (у Гуџаратију и Раџастану) или *басади* (у јужној Индији и у Махараштри).

Индијски храмови су били познати по својим скулптурама. Због трошности дрвета, углавном су сачувана уметничка сведочанства у камену и металу. За разлику од храмова подизаних на Западу, са циљем да приме мноштво верника, индијски храмови су грађени да би под свој кров сместили статуу или свету слику божанства. Стога већина индијских религиозних споменика имају јако мало простора у унутрашњости. Као и западни храмови, они представљају скиније, а хиндуистичким храмовима је претходила дворана коришћена у сврхе обреда, музике и плеса. Хиндуистички храмови су, по правилу, били украшавани орнаментима и скулптурама које илуструју свете митове хиндуистичког Пантеона. Један од важних елемената у архитектури је *рајџа*, основна јединица зида грађевине, лице грађевине. У зависности од броја ових скулпторских јединица, грађевине су се делиле на *џирираџе* (три лица на једној фасади), панчарате (пет лица на једној фасади) и сартарате (седам лица на једној фасади). Међу најпознатије хиндуистичке споменике убрајају се пећине Елефанта (VI век), Пећина тигра и Обални храм у Мамалапураму (700–728), храм Каиласа у Елори (757–773),



1



2



3



4



5

1. *Капител с лавовима* са Ашокиног стуба (око 250. год. пре н. е.), Музеј у Сарнату
2. *Један од 24 Шочка животила или чакре* (XIII век), источна Индија, Конарк, храм Сунца
3. *Палаћа Хава Махал* (1799)
4. *Махабоди храму Бодјаји* (око 250. год. пре н. е.; 320–550)
5. *Велика ступа у Санчију* (око 250. год. пре н. е.; 50–25. год. пре н. е.)

Авалокиџешвара
(Падмајани), фреска (462–
500), Аџанта, пећина бр. 1



део скупине споменичке целине у Каџураху (храм Лакшмана) и у Бубанешвару (XII век). Најпознатији ђаинистички храмови су пећине Удајагири и (I век пре н. е.), Ситанавасал (II век), храм Дилвара на планини Абу (XI–XIII век), храм Дагамбар у Делхију (1658), храм Ајмер (позни XIX век) и храм Хатесинг у Ахмедабаду (1848). Бројне су споменичке целине у којима се налазе споменици све три религије (пећине у Елори, VI–IX век, све три религије; храмови у Каџураху, 950–1050, хиндуизам и ђаинизам).

Након периода позног средњег века (1110–1526), уследило је рано модерно раздобље (1500–1947), које се одликује индо-исламском архитектуром (Палата у Удајпуру, око 1570;

Фреске из Будиној
живоџа (око 480), западна
Индија, пећина Ајанта



Црвена тврђава у Агри, 1565–74; Таџ Махал, 1632–43). Палату Хава Махал у Џајпуру (Палата ветрова, 1799) подигао је махараџа Саваи Пратап Синг (1778–1803). Та палата привлачи нарочиту пажњу местом где је подигнута, функцијом, грађевинским материјалом (ружичасти пешчар), оригиналним архитектонским решењем и симетријом. Подигнута као део владарске резиденције, одакле дворске даме могу непримећено да посматрају догађаје и фестивале на улици, изведена је у облику Кришнине круне и представља спој архитектуре Раџпута и мугалске архитектуре.

Међу најзначајнија архитектонска остварења сикизма спадају Шри Кешгар Шахив (XVII век) и посебно Шри Хармандир Сахиб (Златни храм или Обитавалиште богова, 1585–1604).

Колонијални период трајао је од доласка Британаца 1615. до проглашења независности Индије 1947. И у том раздобљу су подигнуте бројне грађевине (Меморијал краљице Викторије, Калкута). Како су многе европске силе држале поједине делове Индије под својом влашћу, у португалској области Гоа подигнуте су бројне католичке цркве.

Међу савремене и најнеобичније грађевине (раздобље Републике Индије, 1947) спада Лотос храм (1986), храм молитве арапске религије Бахаи, особен по флоралном облику грађевине.

Сликарство. Индијско сликарство има дугу традицију и историју. Најраније индијске слике очуване су на зидовима пећина и припадају праисторијском периоду (пећине Бимбетка, 12000. год. пре н. е.). Најстарије индијско зидно историјско сликарство потиче из средњовековног периода (II век пре н. е.). Оно траје углавном до X века, када га потискује минијатурно сликарство. Ванредна остварења зидног сликарства су пећине Аџанта (II век пре н. е.; 462–500), Баг (V век), Ситанавасал (VII–IX век), Армамалаи (Тамил Наду, VIII век), Раван Чаја (VII век) и храм Каиласа у пећинама Елора (VIII век). Ово сликарство приказује религиозне теме будизма, ђаинизма и хиндуизма.

Најстарије минијатуре су будистичке, и припадају или источноиндијском (X–XII век) или западноиндијском стилу (од XVII века). Минијатуре источноиндијске групе представљају различите будистичке теме, које су осликавале распрострањеност култова Праџнапарамите, Таре, Манџушрија и других будистичких божанстава. Извођене су у малим форматима у књигама или на папиру и одећи. Свој врхунац минијатура достиже у Мугалском периоду под

муслиманским утицајем. Њену традицију настављају сликари различитих школа Раџастана (Бунди, Кишангар, Џаипур – Стил компанија).

Посебан стил сликарства представља мугалско сликарство (XVI–XIX век) мешавина индијског, персијског и исламског стила, које бележи догађаје из живота ловаца и освајача или церемоније династичких венчања. У XVIII веку долази до процвата сликарства Раџпут, које приказује догађаје из епова Рамајане и Махбхарате, сцене из живота Кришне, као и пејзаже и људске фигуре. Сликарство Мисоре, Танџоре, Кангра, Мадубани, Патачитра само су неки од двадесетак индијских стилова у сликарству.

Почеци модерног индијског сликарства везују се за Калкуту и XIX век. Старе сликарске традиције тада полако изумиру у Бенгалу, где долази до стварања нових сликарских школа које су донели и формирали Британци. Раџа Рави Варма (1848–1906) био је први индијски модерниста, самоуки сликар, вођен западним традицијама и техникама, који је добио награде у Бечу и Чикагу. Реакција на западне утицаје довела је до оживљавања примитивистичког сликарства, названог Бенгалска школа уметности, која је заснована на богатом културном наслеђу Индије. Бенгалској школи припада уметник Маниши Деи, творца слике Бенгалске жене (1950). За овом школом је уследила Сангиникетан школа контекстуалног модернизма, коју је предводио Рабиндранат Тагоре.

Скулптура. Небројени су примери хиндуистичке, будистичке и ђаинистичке скулптуре. Као што је живот Христа приказиван у уметности хришћанства, тако је и живот Буде био представљан у уметности будизма. Приче о Будиним претходним рођењима честа су сликарска тема, док је у скулптури најчешће приказиван живот Буде, Сидарте Гаутаме. Међу најважнија скулпторска остварења спадају рељефи на капијама Велике ступе у Санчију (I век пре н. е.). Од сцена из Будиног живота на рељефима четири су биле најважније – Рођење, Просветљење, Прва беседа након просветљења и Паранирвана. Буда је самостално приказиван у стојећем и седећем (лотосов цвет) положају.

Све пећине су биле украшаване бројним скулптурама одговарајућих религија, а нарочито су обилувале скулптуралним украсом фасаде хинду храмова. Скулптурама је била украшавана и унутрашњост ђаинистичких храмова.

ЛИТ.: Monod-Bruhl, O., *Indian Temples*, London, 1951; Vučkovački-Savić, V., *Umetnost Indije*, Beograd, 1959; Куленовић Т., „Индијска ерот-

ска уметност и око ње”, *Лейпциг Мајице српске*, 405 (март, 1970); Craven, R. C., *A concise History of Indian Art*, London, 1976; Welch, S. C., *India: Art and Culture: 1300–1900*, New York, 1984; Vučkovački-Savić, V., „Indijski simbolizam”, *Polja*, 327 (март, 1986); Harle, J. C., *The Art and Architecture of the Indian Subcontinent*, Harmondsworth, 1987; Partha, M., *Much maligned Monsters: History of European Reactions to Indian Art*, London – Chicago, 1992; Stierlin, H., *Hindu India: from Khajuraho to the Temple City of Madurai*, Köln, 1998; Dehelia, V., *Indian Art*, New York, 2014; Parimoo, R., *Life of Buddha in Indian Sculpture*, New Delhi, 2010; Srinivasan, K. R., *Temples of South India*, New Delhi, 2013; Sivaramamurti, C., *Indian Painting*, New Delhi, 2013. А. Г.

ИНДОКТРИНАЦИЈА УМЕТНОСТИ (лат. *in* – за, у, на и *doctrina* – наука, учење, знање, настава) – процес присилног или организованог наметања идеја, ставова, схватања, веровања и начина понашања које према стратегијским плановима и циљевима држава врши у уметности. Циљеви су личност уметника, организовање уметничког живота, рецепција уметничког дела, историја уметности и теорија са идеолошким порукама. Индоктринација у уметности не подразумева активан и двосмерни однос који укључује промишљање, критику или самосталну изградњу ставова. Нарочито је развијена у друштвима са јаким и свепрожимајућим идеолошким и политичким диктатима као што су тоталитарна друштва где се и. у. спроводи на силу и уз драстичне казнене последице. И либерална друштва прибегавају „меким” средствима и. у. путем масовне производње, монополског понашања, корупције, деформисања јавног мњења, агресивном пропагандом итд. Индоктринација у уметности се може повезати са настанком идеологије и Француском револуцијом, када групе на власти користе средства за и. у. путем апарата моћи, средствима застрашивања и пропаганде.

Фашизам и комунизам, као две најизразитије тоталитарне идеологије, почивају на псеудонаучним „доказима” своје ваљаности, те се уздижу на ниво непогрешиве догме која се отеловљује у личности вође. У фашизму, то су расни и митолошки садржаји, а у комунизму – идеје о бескласном друштву. Будући да су обе идеологије агресивне, обе улажу огромно поверење у технолошки прогрес, нарочито у делу који се тиче војне, безбедносне или надзорне сврхе. Уметност која слави вође, масовна прегнућа,

ратне и радне победе, има циљ да мобилише масе према интересима власти, тако се и. у. схвата као упутство уметницима како да својим радом допринесу укупним напорима друштва. Индоктринација уметности познаје подметање, кривотворење, лажно представљање, извртање, изопачавање, первертовање, конвертовање, елиминацију, монтажу, сакривање, дисквалификацију, деструкцију, глорификацију, деификацију, идолатрију, што има за циљ да затре противнике и обезбеди апсолутну доминацију партијског вођства.

Методе из првих година Совјетске револуције биле су пропагандна делатност мреже агитатора на терену, агитациони возови и бродови. Агитпроп (агитација и пропаганда) је нарочито цветао у комунистичким земљама, где је због ниске образованости становништва и слабе распрострањености масовних медија партијске идеје било потребно ширити, појашњавати и чинити прихватљивим (брошуре, билтени, плакати, мурали; убрзани курсеви описмењавања). Од почетка тридесетих година XX века (Харковски конгрес) и. у. постаје осмишљена и етаблирана инструментализација књижевности и културе оданости у СССР-у (в. ЖДАНОВИЗАМ).

У нацистичкој култури долази до прогањања такозване изопачене уметности (в. ЕНТАРТЕ КУНСТ) и слављења неопаганских култова расне супериорности који врхунац досежу у брижљиво инсценираним масовним манифестацијама обожавања вође. Хитлер је основао Лигу за немачку културу, која је требало да се обрачуна са модерном уметношћу и утицајима из САД. Поратна ситуација доводи до Хладног рата, у којем је битка два супротстављена блока била нарочито жестока на плану културне доминације. Социјалистички реализам постаје главно средство пропаганде источног, комунистичког, а висока модерна западног, капиталистичког блока. Оба блока мрежом организација, установа, часописа и манифестација врше и. у. више критиком оне друге стране и заташкавањем властитих слабости него што промовишу своје позиције и становишта.

После разлаза са Стаљином, југословенско партијско вођство се разилази са доктринама соцреализма и долази до отварања према западним интелектуалним струјањима, што доводи до мање директне и. у. у култури, мада се тај процес системом цензуре и аутоцензуре никада није сасвим угасио. Падом Берлинског зида и окончањем Хладног рата, једина преостала суперсила убрзо је заузела упражњен идеолошки

апарат посткомунистичких земаља. Тврдњама да је идеологији дошао крај, уводи се сложенији пруступ и. у. комбинацијом ширења потрошачког менталитета, масовне културе, медијских и политичких манипулација и притисака, као и превласти (не)контролисаног тржишта. Уметник постаје дизајнер доколице, креатор суптилнијих форми и. у. и саучесник успешних капиталиста, или скреће пажњу јавности на опасности манипулација ангажованим приступом које укључује уметничка дела, јавно прокламоване ставове и његово укупно понашање.

ЛИТ.: Cockroft, E., „Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War”, *Artforum* vol. 15, No. 10 (June, 1974); Whitfield, S. J., *The Culture of the Cold War*, Baltimore, 1996; Smirs, J. *Umetnost pod pritiskom: promocija kulturne raznolikosti u doba globalizacije*, Novi Sad, 2004; Mijušković, S., „Da li je moderna umetnost (bila) komunistička?”, 3+4 (2010); Саундерс, Ф. С. *Хладни рај и у култури: ЦИА у свейу уметности и књижевности*, Београд, 2013. Ч. Ј.

ИНДУСТРИЈСКА АРХИТЕКТУРА (лат. *industria* – вредноћа, марљивост) – архитектура настала индустријским путем, а такође и архитектонске грађевине, постројења намењена даљој индустријској производњи. У оба случаја може доћи до извесног преклапања, поклапања са инжењерским грађевинама.

Индустријска архитектура настаје и развија се на предусловима комерцијализације, техничког напретка и индустријализације. Индустријализација, као дуговеки процес, отпочиње већ раном индустријском револуцијом у Фиренци XIV века, у регији Тоскане, и постепеним настанком грађанског друштва, да би се у Европи XVII века отелотворила кроз мануфактуре. У XVIII веку, у Уједињеном краљевству је истовременост пољопривредне и индустријске револуције 1770-их и 1780-их створила нове производне могућности – употребом првих парних мотора, машина на бази угља. Иновира се и стално усавршава металургија; у производњи гвожђа, ливено-гвоздених елемената и профила – поступак ваљања/извлачења замењује ковање (пнеуматским чекићем) у изради лимених табли и конструкционих елемената (профила, углова, шина). Индустријализација се потом проширује на западну Европу од 1820-их, и нарочито од железничког „бума” 1840-их. Подизање првог моста преко реке Северн у Коулбрукдејлу (1779–81), тридесет метарског распона од ливено-гвоздених елемената спојених вијцима у скелет-

но-костурни носећи систем, што уједно даје и завршни изглед – увод је у даљи развој металних конструкција у премошћавању великих распона. Гвожђе, потом и челик, постају тако проверен конструкционо-грађевински материјал, погодан и за масовну, као и за специфичну – прецизну, типизовану производњу.

У савременом смислу, и. а. отпочиње променом пројектантске парадигме, преоријентацијом ка индустријској производњи, почевши од појединих грађевинских компоненти, преко серијске продукције читавих конструкцијских система, све до потпуно индустријализоване производње и уградње свих елемената грађевине. Од премодерних, преко модерних и данашњих видова, и. а. базирана је на принципима рационализације, те најчешће носеће системе, конструкцију, или секундарно-потпорне елементе које интегрише у завршни изглед објекта.

Први објект и. а. је зграда фабричког млина архитекте Солнија у Ноазелу на Марни, у Француској, у Менијеовој фабрици чоколаде. Солнијеов пројект здања млина (1860–70), носеће скелетне металне конструкције (1 000 t) и видних спољних металних ојачања (конструктивно-декоративног дијагонално-ромбалног растера), преко глазиране фасадне опеке, извео је инжењер-конструктор Арман Моазан (1869–72). Бајковито-поетичан изглед сведеног призматичног кубуса уравнотежених пропорција, орнаменталног фасадног слога фајансне опеке, четвороводног крова са лукарнама, кровним бацама, оставља унеколико идеализовану слику епохе.

За рану и. а. карактеристична је употреба опеке, метала, армираног бетона, и примена стакла. Дозвољавајући, и чак фаворизујући концепте и реализације у потпуној супротности са тада владајућим академизмом, објекти и. а. створили су поступно потпуно засебан архитектонски језик којим су до изражаја долазиле нове конструктивне могућности, функционално подређене индустријским потребама. Неочекивани, смели изгледи и материјализације појединих објеката и. а. постизани су уз прихватање карактеристичних индустријских елемената. Све то утицало је непосредно, преко школе и правца Баухаус (Вајмар, 1919 – Берлин, 1933), и покрета Де Стијл (неопластицизам, Амстердам, 1917), конструктивизма (1920-их и 1930-их, СССР) и нове објективности (1920-их и 1930-их, Немачка) на конституисање саме архитектуре „модерне”. Тако је и. а. оставила трагове видљиве у савременој архитектури, што је

настајала и сазревала кроз симултани развој и смену напуштања и повратка модернистичким правцима – од функционализма (1920–70), преко футуризма (од 1920-их до данас), донекле и органске архитектуре (од 1920-их до данас), постконструктивизма (1930-их), једнако као и брутализма и покрета метаболиста (1959–80) и критичког регионализма (од 1980-их до данас).

Најраширенија пракса и. а. – будући суштински ослоњена и на циклусе раних прљавих технологија и на (хипер)функционалну нискобуџетну изградњу потпуног подређивања императиву економске исплативости – опажа се кроз рудиментарну појавност фабричких постројења и комплекса. Употреба енергије воде, потом и водене паре од XVIII века, затим електричне енергије од краја XIX века, у спрези са производним процесом, условљавала је и диктирала дефинисање и рашчлањеност карактеристичних објеката индустријске архитектуре. Тако, почевши од суморних зидина фабричког круга и функционалних улаза, масивни фабрички димњаци, „шед” кровови комбинованих нагибних равни за одводњавање и вертикалних, застакљених тракастих кровних прозора за осветљење радних простора хала великих размера, уз водоторњеве, радионице, складишта, стоваришта и силосе основних сировина, постају оквир свакодневице највећег дела радног становништва планете. Осим визуелног наруживања видика, као попришта нехуманих услова рада, а уједно и извори трајног загађења (ваздух, вода, земљиште), претварају се у двојако упозоравајуће, непожељне симболе, како сурове експлоатације радника тако и нарушавања све крхкије еколошке равнотеже. У том смислу, као весник нове корпоративне доминације институције капитала над појединцем, и. а. је суморни претеча глобализма.

Прешавши, дакле, пут од утопијске Ледуове неокласицистичке визије – Царских солана (1774–79), идеја идеалног индустријског града као урбанистичког оваплоћења нове продукционе преконфигурације друштва и путем и. а., дотакнута потом и Фуријеовим (1772–1837) социјал-утопијским програмима фаланстера, окончана је критичком опаском Мартина Вагнера из 1919. године – да „индустрије нису центри духовног развоја”.

Поједини раритетни објекти и. а., а потом и читави индустријски комплекси и квартави историјских градова, с временом напуштени због продора нових технологија, услед изванредне локацијске атрактивности, постају од средине

према крају XX века и надаље – предмет интересовања како историчара архитектуре тако и архитеката и урбаниста у процесу њихове обнове и ревитализације функционалном пренаменом. Проучавајући доба механизације, историчари архитектуре уочавају рађање нове рационалности архитектуре, и чак – настанак и формирање принципа функционализма. Улога и. а. како историјске, тако и савремене, предмет је дебата што је посматрају на двојаким релацијама. Од фабрике као матрице и места експеримента, до фабрике као пукe анvelope машина све сложенијих и сложенијих, али у том смислу – архитектуре као инертне, у потпуности подређене конкретном производном процесу. У домену ревитализације и. а. као засебне зоне историјског града, међу најдугорочнијим и најобухватнијим издваја се лондонски Докландс. Пројект започет још 1971. обухвата источне и југоисточне приобалне делове града и њихову пренамену за стамбене, пословне и трговачке потребе. У кризијем периоду 1960–1980. године лондонски докови били су затворени, остављајући напуштен простор од око двадесет једног квадратног километра, са огромном незапосленошћу, сиромаштвом и свим пратећим друштвеним проблемима. Данас, зона Докландса је престижан пословни центар Лондона, а такође и међу најпожељнијим стамбеним локацијама.

Индустријска архитектура у значењу објеката намењених индустријској производњи подразумева енергетска постројења електрана, хидроелектрана, нуклеарних електрана, рудника, бушотина, и базно-индустријских погона – железара,

ливница и петро-хемијске – рафинерија, дестилерија, итд.; затим објекте војне индустрије – фабрике и хангаре, фабрике и погоне транспортне и трговинске индустрије – луке, бродоградилшта, као и постројења ауто и авио-индустрије, дрвно-прерађивачке индустрије – пилане, сушаре, фабрике, магацине и стоваришта; фармаколошке лабораторије и објекте прехранбене индустрије – млинове и силосе за жито, кланице, хладњаче, а такође и индустрије прецизне механике, роботике, нових, информационаих (ИТ), нанотехнологија и др.

Иако су политичка воља и економски интереси примарни у просторној расподели, одређивању и стварању урбанитета, и. а. одиграла је огоргну улогу у настанку индустријских градова и радничких квартова и насеља. Индустријализација градње свој најизразитији вид има у префабрикацији, веома захтевној пракси пројектовања услед потребе типизације конструкционих и архитектонских елемената. На тај начин конципиран, пројектован и до детаља разрађен асортиман елемената и склопова потребних за објекте најчешће стамбене изградње, али и јавне и посебне намене, индустријски произведен у фабрици или постројењу на самој локацији, градилишту – уграђују се потом уз употребу механизације. Предност у односу на класично-занатске принципе је у појефтићењу укупног процеса градње, уз могућности бржег подизања и финализације великих архитектонско-грађевинских комплекса. У комплексној техници префабрикације остварена су у Београду и дела М. Лојанице (са сарадничким тимовима) изу-



Кнежев арсенал (XIX/XX век),
Крагујевац

зетне архитектонске вредности, касно-модерне оријентације, микроурбане композиције стамбених насеља – Јулино брдо (1966/67–1970) и Блок 19а (1975/78–1982).

ЛИТ.: Вентури, Р., *Сложености и проширив-речности у архитектури*, Београд, 1966; Banham, R., *The Architecture of the Well-tempered Environment*, Chicago, 1969; Култерман, У., *Са-времена архитектура*, Нови Сад, 1971; Легоф, Ж., *Средњовековна цивилизација Западне Европе*, Београд, 1974; Фремpton, К., *Модерна архитектура: критичка историја*, Београд, 1980; Curtis, W. J. R., *Modern architecture since 1900*, London, 1982; Heijnen, H., *Architecture and Modernity*, Cambridge, Massachusetts, 1999; Gauzin-Müller, D., *L'Architecture écologique*, Paris, 2001; Leatherbarrow, D., *Architecture Oriented Otherwise*, New York, 2009; Мокрањац, А., *Анџологија Архитектура и Цивилизације*, Београд, 2012; *Град и Храм: храмови и градови у нама*, Београд, 2015. А. М.

ИНДУСТРИЈСКА ЕСТЕТИКА – термин који се примарно примењује на архитектуру. У првом реду, реч је о зградама насталим у освит модерне епохе и уз употребу нових грађевинских материјала (гвожђе, стакло, челик, армирани бетон) које одликује својеврсна скелетна структура. Њихове фасаде јасно одражавају не само унутрашњи распоред, већ и саме материјале и систем конструкције, илуструјући речи Ле Корбизјеа (1921) да је *кућа машина за становање*. Индустијска естетика је утицала и на функционализам и нестанак орнаментике у архитектури (Адолф Лос, Баухаус). Један од аутентичних примера и. е. доба модернизма је Центар Жорж Помпиду у Паризу (Бобур), где су све инсталације избачене на фасаду како би се унутрашњи простор учинио слободнијим и функционалнијим.

Секундарно значење и. е. је такође везано за архитектуру, и односи се на очување и адаптацију старих индустријских постројења, која су се ширењем градова нашла у урбаном окружењу, а чија практична функција престанком производње нестаје. Грађене као наменски објекти, у духу и. е., бивше фабрике добијају нову намену и истакнуто место у новом урбанистичком моделу, као дела техничке индустријске баштине.

Пример потпуно супротне тенденције представљају пројекти Хундертвасера, који је у свом биоморфном и колористичком стилу трансформисао фабрике и топлане, које су још у функцији, тако да више не личе на индустријска постројења.

ЛИТ.: Frampton, K., *Modern Architecture: a Critical History*, London, 1992; Shiner, L., *The Invention of Art: a Cultural History*, Chicago, 2003; Adams, L., *Art across Time*, Boston, 2007; Heer, J. De, *The Architectonic Colour: Polychromy in the Purist Architecture of Le Corbusier*, Rotterdam, 2011. И. Т.

ИНДУСТРИЈСКА УМЕТНОСТ – почиње већ у праисторији, када је човек изумео прве алатке. У ужем смислу, везана за модерни појам индустрије, ова уметност почиње систематски да се развија крајем XIX века, када се формирају и први образовни програми. Из њих се током XX столећа развијају тзв. „вокационалне” школе, на којима су студенти стицали посебне вештине, попут поправљања аутомобила или дизајна намештаја, док је данас спектар тих специјалности веома широк.

Индустијски уметник свој задатак обавља помоћу алата и машина, а у најновије време помоћу високо развијених компјутерских програма, одговарајући на много различитих потреба и потражњи и култивишући индустријски и технолошки напредак. Потражња за индустријским уметницима је све више у порасту због убрзаног раста компетенције на тржишту, па су на више универзитета и школа установљени посебни образовни програми који оспособљавају студенте за различите смерове ове области.

И поред тога што су током XX века многи уметници надахнуће налазили у индустрији и њеним производима (футуристи, дадаисти) или се користили деловима машина (Тингели је конструисао сопствене), њихова дела не спадају у и. у. у правом смислу речи.

ЛИТ.: Honour, H., John F., *The Visual Arts: a History*, New York, 1999; Shiner, L., *The Invention of Art: a Cultural History*, Chicago, 2003; Honour, H., Fleming, J., *A World History of Art*, London, 2005; Gombrich, E., H., *The Story of Art*, London, 2006; Adams, L., *Art across Time*, Boston, 2007. И. Т.

ИНДУСТРИЈСКИ ДИЗАЈН – област и стваралачка дисциплина, као и готов индустријски производ и његови квалитети. Непосредно после Првог светског рата термин и. д. је први применио Ж. Синел. Широка примена термина, на почетку у енглеском језичком подручју, а касније скоро у целом развијеном свету, обележава нову област стваралаштва која није више везана за занатски поступак производње, и нема у себи елементе уметничко-занатске вештине појединца. Последњих пола века многи теоретичари дизајна

су пружили значајан допринос да својим дефиницијама, на основу сопствених истраживања и праксе, ближе објасне суштину и. д. као стваралачке дисциплине која је постала феномен доба у коме живимо. Данас је и. д. амалгам многих фактора који су међусобно спојени у различитим односима и пропорцијама, зависно од конкретних захтева и околности. Он, као стваралачка дисциплина, мора да задовољи постављене циљеве и услове технологије, тржишта и, пре свега, захтеве друштва. Франц Хофман сматра да је и. д. делатност која се заснива на научним сазнањима и техничким достигнућима, како би се постигао функционалан, економичан, и човеку близак производ, у погледу естетских квалитета, ергономских захтева и психофизичких и социјалних фактора, који најчешће утичу да се успостави близак контакт између једног производа и човека као његовог непосредног корисника. Кристофер Џонс истиче да је и. д. хибридна активност у којој су укрштене уметност, наука и културно наслеђе и да зависи од њиховог успешног спровођења и примене, при чему се не може успети ако се и. д. поистовети само са једном од ових области. Према Томасу Макдонаду, и. д. је стваралачка активност чији је циљ да одреди формалне квалитете индустријски произведених предмета. Ови формални квалитети укључују и спољни облик, али се првенствено односе на структуралне и функционалне елементе и односе који један систем претварају у кохерентну целину, и са становишта произвођача и са становишта потрошача. Индустријски дизајн обухвата све аспекте људске околине који су условљени индустријском производњом.

Друго значење термина и. д. подразумева одређен квалитет производа. То практично значи, ако се за поједини производ каже да представља добар индустријски дизајн – или, како се у свакодневној пракси све чешће каже, добар дизајн – то је у исто време персонификација и ближе дефинисање самог квалитета производа.

Узимајући у обзир основне факторе и. д., добар квалитет се постиже када се успостави правилна равнотежа и помирење између основних фактора и захтева, односно задовоље: основне функције и потребе које су изазвале појаву одређеног производа; природна људска потреба за лепотом (естетски квалитет); психофизички захтеви човека (јер је све што се обликује намењено човеку).

У ширем смислу, добар и. д. значи ред и хармонију, складан однос међу наведеним факторима и захтевима, као што су технички, функ-

ционални, естетски, ергономски, психолошки, социолошки, економски. При томе, у зависности од врсте производа разликује се обим заступљености појединих захтева.

Постоје сигурни и проверени докази у погледу одређивања критеријума и вредновања квалитета производа који се заснивају на научним принципима и на објективној анализи свих фактора и захтева који се узимају у обзир када се оцењује квалитет производа са становишта индустријског дизајна.

ЛИТ.: Van Doren, H., *Industrial Design*, New York, 1954; Asimow, M., *Introduction to Design*, New York, 1962; Pye, D., *The Nature of Design*, London, 1964; Jones, J. C., *Design Methods*, London, 1972; Fruht, M., *Industrijski dizajn*, Beograd, 1981. М. Ф.

ИНЖЕЊЕРСКЕ ГРАЂЕВИНЕ (фр. *ingénieur* – инжењер) – историјски гледано, од времена древних култура Египта, Месопотамије и Грчке, бројни су примери прототипова инжењерских грађевина. Одувек у корпусу меморијално-монументалне архитектуре, тек током последњих неколико векова, оне освајају место у домену техничко-практичне намене од највећег заједничког друштвеног инфраструктурног значаја, да би данас преовлађивали управо такви типови и врсте грађевина.

Најраније протоинжењерске грађевине настају од VIII до VII мил. пре н. е., почевши од комплексних зидина Јерихона, преко месопотамских зигурата (око V мил. пре н. е.) еволуирајући до египатских пирамида (2800–2400. год. пре н. е.) и храмовних комплекса Луксора и Карнака. Изграђена 2600. год. пре наше ере, степенаста пирамида фараона Џосера и некропола у Сакари дело су првог упамћеног архитекте инжењера, Имхотепа. Претече и. г. налазе се и у минојској протоантици критских палата Кнососа, Фестоса, Малије, Закроса (2000–1200. год. пре н. е.), са пространим степеништима и колонадним атријум-терасама, као и зналачки сложеног водоводно-канализационог и дренажног система. Иако се најранија примена бетона везује за древне Набатејце, који праве примитивне „бетонске” цистерне за воду у земљи и песку средином VII мил. пре н. е., именовање и прва знатнија примена бетона је на античком грчком тлу. Шлиман открива „бетонске” (креч и шљунак) подове у краљевској палати Тиринса микенске епохе 1400–1200. год. пре н. е., потом се до око IX века пре н. е. кречни малтери проширују по Грчкој, Криту и Кипру. Инжењерске грађевине су и здања атинског Акропоља (V век

пре н. е., Партеон градитеља Иктиноса и Каликратеса, 448–432. год. пре н. е.), амфитеатри (Епидаур, 350. год. пре н. е.), пропилони, агоре окружене спратним колонадама – стоама, већнице – булевтериони на пример, на западној страни Агоре (око 450. год. пре н. е.), терме, маузолеји (Халикарнас, 355–350. год. пре н. е.), стадиони. Хипетрална архитектура и хиподамове урбане реконструкције припадају корпусу инжењерске грађевине. У хеленистици, овом типу грађевина припадају како Александријска библиотека (изграђена IV/III век пре н. е., уништена 641) и светионик на острву Фаросу (око 300. год. пре н. е.), који је пуних седамнаест векова био оријентир морепловцима, до уништења 1303. Потоње и. г. део су касно-античке грчке традиције, понајвише заслугом изворног Архимедовог инжењерског научног приступа (открића закона полуге, хидрауличног потиска, пумпе на бази завртња, интегралног рачуна, квадратуре). Александринци, научници хеленистичке епохе, објаснили су научно-теоријских пет кинетичких карика – завртња, точка, полуге, запињаче и котура, познатих од античког доба. Инжењерске грађевине се потом препознају преко етрурских (Тоскана) градских капија (Порта Августа и Порта Марција у Перуђи, II век пре н. е.) и некропола (Черветери и Тарквинија) до римске архитектуре јавних здања – форума, библиотека, амфитеатара, научних центара за поморске битке. Римско градитељство (од око 300. год. пре н. е.) током готово осам векова наставља да усавршава примену бетона, од робузног *opus caementicium* (необрађени комади масивног камена полагају у малтер од песка, креча и пуцолана/вулканског туфа) до *opus testaceum/lateritium* – обостраног облагања носећег бетонског језгра зида опеком. Варијанте и. г. су класе римских јавних здања – базилике (већнице и суднице), театри, одеуми – дворане за музичка и такмичења у поезији, терме, храмови, амфитеатри (арене – борилишта), тркалишта (основе издуженог латиничног облика U, нпр. римски *Circus Maximus* – 621 m × 150 m и Максенцијево/Каракалино тркалиште), а нарочито Колосеум и Пантеон (118–125), касетиране куполе пречника 43,30 m, и даље највеће неармиране бетонске калоте. Колосеум (80. год. пре н. е.) капацитета 50 000–75 000 посетилаца, овоидне је, благо елиптичне основе са ареном и прстенастим вишетажним гледалишним трибинама, као и замашним хипогејним функционалним просторима (са хидрауликом, рампама и дрвеним дизалима), изведен маестралном применом лукова, полуобличастих и крстастих сводова, у широкој

примени бетона. Уз најимпозантније славоуке, обелиске и палате – готово да би се сва монументална здања антике могла сматрати уистину репрезентативним инжењерским грађевинама.

Изразит антитехнички дух средњовековља, у којем се губе многа античка инжењерска знања, илуструје да, осим аквадукта и мостова у и. г. тога доба могу се убројати и воденице. Медијевалист Жак ле Гоф закључује да све до XIII века западњачки средњи век није саставио (нов) трактат о техници. Мада су се те ствари сматрале недостојним да буду написане, оне су спадале у део тајне коју није требало пренести и откривати. Ипак, 1202. појављује се *Књига рачунања* Леонарда Пизанског Фибоначија, као прво средњовековно дело из алгебре, а потом и тумачења геометрије и механике Јордана Неморарија (1225–60).

Најчешћа средњовековна техника монументалне градње, а тиме и и. г., била је извођена истовременим двоструким слагањем обрађених каменних тесаника, са међуиспуном од ломљеног камена утопљеног у знатне количине малтера, што је облик претече модерног бетона. За време Јустинијанове (483–565) обнове Источног римског царства византијско упориште било је у Италији, Равени. Црква Сан Витале (526–547) архитектонски је драгуљ октогоналне основе, који на иновативан начин сажима и реинтерпетира изворну источнохришћанску сакралну традицију централнокуполних храмова. Конструктивна побољшања омогућила су спратно увећање читаве сложене композиције. Црква Свете Софије (532–537), архитеката Антемија из Тралеса и Исидора из Милета, споља је масивна, у целини камена грађевина, која ничим не наговештава унутрашњу структуралну елеганцију; ободни прозорски фриз централне куполе одваја је дословно од пандантифа, сводова и лукова, чинећи да купола делује као да лебди. У основи цркве уједињени су централнокуполни и лонгитудинални план раних базилика. Централни тип је прекомпонован попречним раздвајањем, тако да су полукалите постале ослонци надсвођења грандиозном главном куполом. Сферни троуглови, пандантифи, који премошћују прелаз са квадратног ослонца у стубовима на кружну основу, примењени су тада први пут у монументалној архитектури. Купола цркве Свете Софије, благо је елиптичне основе – пречника од 31,24 до 30,86 m, са теменом висине 55,6 m, у подужном правцу обострано иконструктивно и визуелно подржана нижим полукуполама, ослоњеним на стубове и полукружне нише. Средишња калота са полукалотама успоставља

конструктивно-визуелно јединство надсвођавања распона од 76,2 m, у подужном правцу.

У западној Европи, значајан преокрет у развоју архитектуре отпочиње од романике према готици. Готски стил издвојио се као нов вид архитектуре и то у Нормандији са катедралом у Шартру (1194–1220), одакле се незадрживо пренео на најбогатије делове западне и северне Европе. Прво у потпуности готско здање, катедрала Нотр Дам, започета је 1163. После античко-римског, први интернационални *конструктивизам* – готика, енормни је извор инспирације новог доба као и будућих архитеката-градитеља. У феноменолошком смислу, готика је преломни обрт од средњовековне осећајности ка интелектуалности, почетак епохе превласти параметарског над интуитивним. Уз побољшане и нове материјале, све сложеније конструкцијске системе и технике, инжењери модерничких и. г. настојали су да у индустријском начину градње простора досегну естетске, аналогне периферне ефекте најуспелијих готских градитељских достигнућа.

Класи и. г. припадају подједнако и фламански канали, низоземске заштите од плављења мора. Почевши од преантичких канализационих, а потом и водоводних система, преко првобитно етрурске Клоаке максиме, што је односила нечистоће изливањем у реку Тибар, а коју ће касније дограђивати и унапређивати римски градитељи – велики инфраструктурни системи такође су инжењерске грађевине.

Професионализација стручњака који конципирају и реализују и. г. настаје у Француској још 1716. оснивањем Струковног тела за мостове и путеве, које 1747. прераста у први грађевински факултет, чији предавачи објављују књиге радова о механици материјала, машинама, хидраулици. Пројекти и прорачуни тако почињу да замењују искуствена правила и емпиријске формуле, а експертско знање постаје кодификовано, те се издваја посебна нова бранша – инжењера изван домена војне сврхе. Према примерима париске Политехничке школе установљене 1794. и берлинске Градитељске академије из 1799, и друге европске земље оснивају своје техничке факултете, те инжењерско научно образовање постаје широкодоступно. У Србији, први Технички факултет основан је у Београду (1846).

Деветнаести век је и уводна епоха појаве нових материјала и техника грађења инжењерских грађевина. Подижу се мостови од гвожђа, ливеног гвожђа, челичних конструкција, како лучних, тако и сегментно-гредних (Ајфелов Гарабитски железнички вијадукт 1880–84) преко Тријера,

Француска. Крајем XIX века граде се армирано-бетонски мостови, а потом, од 1950-их и 1960-их година – мостови од преднапрегнутог бетона. У XX веку развијају се и нове технологије производње стакла, које додатком различитих адитива неутралишу или ублажавају примарне негативне особине, чиме стакло постаје изванредно разноврстан грађевински материјал. Двадесет први век – век композитних, синтетичких материјала, као и наноматеријала и нанотехнологија, револуционисаће и будуће инжењерске грађевине.

Својеврсни музеји најразличитијих примера и. г. јесу светске метрополе – Париз, Лондон, Њујорк, Токио, Шангај. У савременом смислу, и. г. од замисли до остварења дело су инжењера. Могу бити од чисто техничке, преко комбиноване до репрезентативне намене. То су мостови, канали, преводнице, тунели, комплексне архитектонске грађевине великих димензија, постројења специфичних намена (акваријуми савремених аква-паркова, нпр. акваријум архитекте Кокубе – *Чурами* из 2002. на Окинави у Јапану у оквиру Океанског експо-парка). Инжењерске грађевине су такође сложени системи потпорних зидова, аквадукти, бране, вештачка акумулациона језера, водоторњеви, енергетски системи, електране, хидроелектране, термоелектране, електране на гас и дизел и нуклеарне електране. Хидроелектрана Ђердап (Ђердап I, 1964–70, и Ђердап II, 1977–2000), заједнички југословенско-румунски подухват, највеће је постројење тог типа у Европи. Нажалост, услед изградње акумулационог језера, морало је доћи до потапања изворног локалитета археолошког налазишта Лепенски Вир (рани мезолит – старији неолит); делови раритетног праисторијског налазишта Лепенски Вир пренети су 1970. 29,7m више. Пројектант Ђердапа I, Јосиф Хвој, био је водећи електро и машински инжењер и дизајнер – радове на елаборату *Ђергај* започео је 1953, а од 1963. је био и пројектни менаџер.

Овој врсти грађевина припадају и електране на бази обновљивих енергија – геотермалне, ветроелектране, соларне, маритимне; транспортни комплекси (железница, аеродроми, ауто-путеви са укрсницама, петљама и кружним токовима); и најспецифичније грађевине од свемирских опсерваторија и лансирних постројења, преко одбрамбених система од природних непогода (нпр. експериментални одбрамбени систем за одвајање вода лагуне Венеције од Јадрана, *MOSE – Modulo Sperimentale Elettromeccanico*) до експерименталних научно-истраживачких лабораторија и центара (Цернов хадронски колајдер, *LHC*).

ЛИТ.: Вентури, Р., *Сложености и непројављености у архитектури*, Београд, 1966; Banham, R., *The Architecture of the Well-tempered Environment*, Chicago, 1969; Култерман, У., *Са времена архитектура*, Нови Сад, 1971; Легоф, Ж., *Средњовековна цивилизација Западне Европе*, Београд, 1974; Фремpton, К., *Модерна архитектура: кријичка историја*, Београд, 1980; Curtis, W. J. R., *Modern architecture since 1900*, London, 1982; Heynen, H., *Architecture and Modernity*, Cambridge, Massachusetts, 1999; Gauzin-Müller, D., *L'Architecture écologique*, Paris, 2001; Leatherbarrow, D., *Architecture Oriented Otherwise*, New York, 2009; Мокрањац, А., *Антологија Архитектуре и Цивилизације*, Београд, 2012; *Град и храм: храмови и градови у нама*, Београд, 2015. А. М.

ИНИЦИЈАЛ (лат. *initium* – почетак) – истакнуто, декоративно или наративно почетно слово речи, чија је улога да означи главну поделу текста. Представља најстарији део рукописне илуминације.

Истакнута почетна слова позната су већ у световним рукописима касне антике, као што је *Vergilius Augusteus* (IV–V век, Ватиканска библиотека). Међу сачуваним ранохришћанским рукописима најстарији и. јављају се у грчкој



Г. Ст. Венцловић, Иницијал П из *Правила монашеској и Акаџисџара* (1739), Београд, Архив САНУ



Наративни Иницијал са представом *Вазнесења Христове*, Дрогов сакраментар (844–855), Париз, Национална библиотека

Библији *Codex Alexandrius* (V век, Лондон, Британска библиотека). Велики декоративни и., карактеристични за западноевропску рукописну илуминацију, јављају се први пут у латинском препису псалмама, у једној од најстаријих ирских књига за коју се некада веровало да ју је преписао свети Колумбо, познатом као *Кашах Светиој Колумба* (VI век, Даблин, Ирска краљевска академија). Његови и. и истакнута слова почетних речи текста представљаће одлику и потоње англоирске илуминације. У англоирским рукописима (VII–IX век) јављају се и. који постепено заузимају готово целу дужину стране или ступца у књизи, те заједно са истакнутим верзалним словима првих редова текста доминирају целом страницом, претварајући је у декоративну слику. Великих декоративних и. има и у луксузним јеванђељима и јеванђелистарима из времена Каролинга и Отона (VIII–X век). После норманског освајања Енглеске (1066–1100), и. представљају главну одлику англо-норманске рукописне илуминације. Били су најчешће декоративни, а њихови мотиви потичу из англосаксонске уметности. Иницијали са људским и животињским фигурама које се пењу уз и око оквира слова биће карактеристични и за романичку уметност XII века. Овај мотив јавља се не само у романичким илуминираним рукописима, већ и у скулптури и слоновачи. Иницијали са змајевима, који се у Енглеској јављају у X веку, биће такође карактеристични за романичку уметност, као и и. са животињским главама које се међусобно гризу и прождиру. Под утицајем англонорманских и. настали су и.

И

најстаријих цистерцитских рукописа из Ситоа, из времена опата Стефана Хардинга (1109–33). Цистерцитски статут из XII века одређивао је да се и. морају сликати једнобојно. Одлику и. касне романике представљају, пре свега, тера-толошки мотиви, који се развијају у сложене композиције борбе чудовишта међу собом или са човеком.

Наративни и. садрже у склопу великог почетног слова наративни приказ или појединачне фигуре, који не морају увек илустровати текст. Први наративни и. јављају се у VIII веку, у англосаксонском рукопису познатом као *Весџазџанов њсалџир* (Лондон, Британска библиотека). Највећи број наративних и. у каролиншкој уметности јавља се у *Дројовом сакраменџару* (844–855, Париз, Национална библиотека). У *Псалџиру из Корџија* (800, Амијен, Градска библиотека) међу бројним декоративним и. јављају се и два наративна. У *Харли јеванџелу* (800–825, Лондон, Британска библиотека) из Карлове дворске школе или Ада групе јављају се три наративна и., уједно и једини наративни прикази у склопу те најстарије каролиншке школе. Наративни и. карактеристични су за романичке и готичке рукописе (у романичким, свако поглавље почиње наративним иницијалом).

У Византији се декоративни и. појављују касније него на Западу. Најстарији такав рукопис је *Бесеџа Гриџорија Назџанској* (879–883, Париз, Национална библиотека). Међу различитим врстама и. превладавају они са мотивима цвећа и драгуља. У три зооморфна и. птице представљају завршетке иницијала, а не део слова као у потоњим византијским рукописима. Први пут се у њему јавља слово Е са средњом цртицом у виду руке са испруженим прстима у гесту благослова, мотив чест у византијској илуминацији. Иницијали великог формата и једноставних облика, каквих има у *Бесеџама Гриџорија Назџанској*, биће уобичајени у византијским рукописима до појаве орнамента у виду латица цвећа средином X века. Највише декоративних и. јавља се од XI века. Њихова декорација је делимично геометријска, а делимично заснована на веома стилизованим биљним мотивима (X–XV век). Најстарији примери наративних иницијала, зооморфних и атропоморфних, јављају се у бесеџама Јована Златоустог и других писаца, чије бесеџе улазе у рукописне збирке познате под именом *Злаџоусџи* (X век). Многи од ових и. јединствени су и без ближих паралела будући да су осмишљени за одређену врсту текста. До XI века христовски прикази и појединачне

фигуре постаће део илуминираних и. одређеног иконографског образа.

Међу сликаним украсом у српском *Мирослављевом јеванџелу* превладавају иницијали. Приказано је око три стотине и. различитих типова – са геометријским и биљним преплетом, композитних са биљним и зооморфним мотивима (дивље животиње, птице, фантастичне звери), као и са људским фигурама. Иницијали *Мирослављевој јеванџелу*, настали под утицајем романичке уметности, извршили су велики утицај на српско рукописно сликарство XIII века, а током XIV века и на рукописно сликарство у Босни. У српским рукописима XIII века превладавају композитни и. састављени од геометријског и биљног преплета са стварним или фантастичним животињама, најчешће њиховим појединим деловима – главама, шапама, реповима или крилима.

ЛИТ.: Dodwell, C. R., *The Canterbury School of Illumination 1066–1200*, Cambridge, 1954; Franc-Sgourdeou, C., „Les initiales historiées dans les manuscrits byzantins aux XI^e–XII^e s.“, *Byzantinoslavica*, 28 (1967); Alexander, J. J. G., *Insular Manuscripts, 6th to 9th Century*, London, 1978; Anderson, J. C., „The Illustration of Cod. Sinai. Gr. 339,“ *The Art Bulletin*, 61 (1979); Cahn, W., *Romanesque Bible Illumination*, Ithaca, 1982; Calkins, R. G., *Illuminated Books of the Middle Ages*, Ithaca, 1983; Максимовић, Ј., *Српске средњовековне минијатурије*, Београд, 1983; Brubaker, L., „The Introduction of Painted Initials in Byzantium,“ *Scriptorium* 45 (1991); Dodwell, C. R., *The Pictorial Arts of the West 800–1200*, New Haven – London, 1993; Lowden, J., *The Jaharis Gospel Lectionary, The Story of a Byzantine Book*, New York – New Haven – London, 2009; Maayan-Fanar, E., „Interpreting Genesis: a Note on Artistic Invention and the Byzantine Illuminated Letter,“ *Zograf*, 34 (2010). В. Б.

ИНКАРНАТ (лат. *in* – у и *caro* – месо; *incarnatum* – боја меса, румен лица) – непокривени делови људског тела и лица у сликарству. Појам се најчешће употребљава у проучавањима средњовековне уметности, особито византијске. Посебан начин сликања и. прописан је у неколико сачуваних сликарских приручника. У њима су дати детаљни описи припреме боје и њеног слојевитог наносења на одговарајуће делове тела, нарочито лица (в. и ЕНКАРНАДО).

ЛИТ.: Медић, М., *Сџиари сликарски џиручници*, I, Београд, 1999; II, Београд, 2002; III, Београд, 2005. М. Ж.

ИНКАРНАЦИЈА (лат. *incarnatio* – утеловљење, оваплоћење, слика и прилика, оличење, нешто што има боју меса) – инкарнација је један од основних појмова идеалистичког схватања света, где се материјални свет појављује као инкарнација идеја. У религиозним учењима, човек је инкарнација Божје замисли. У стваралачком мишљењу, овај термин се употребљава да би се означила успешна реализација неких значајних идеја. Често се и човек појединачно узима као инкарнација неког општог својства – мудрости, побожности, цинизма и сл. Ова могућност инкарнације општег у појединачном јесте једна од основа уметничког симболичног изражавања. В. П.

ИНКРУСТАЦИЈА (лат. *incrustatio* – уметање) – украшавање уметањем скупоченијег материјала у једноставну подлогу, техника која се примењује на предметима примењене уметности и уметничких заната, као и у архитектури. Јавља се на неолитској керамици, а честа је на посудама вучедолске и костолачке културе бакарног доба, као и у цивилизацијама Месопотамије и Египта. На металној подлози најчешће се изводи уметањем племенитих метала и пасте. Инкру-



Инкрустација и емаљ, корице јеванђеља од позлаћеног сребра (XI век), Венеција, Библиотека Марчана



Фиренћински рад, детаљ (1560–80), Фиренца, Музеј Радионице за израду тврдог камена

стација на дрвеној подлози се користи за црквени и профани мобилијар и сродне предмете у ентеријеру, и тада се назива ИНТАРЗИЈА (в).

У архитектонској декорацији камена и. је честа у антици, средњем веку, ренесанси и бароку. Мермер и обојени камен уметнути у камену подлогу подова или зидова формирају орнамент. У античком Риму постоји *ойус секйшле* – облога изведена у различитим врстама материјала. *Козмашки* рад је тип декоративног инкрустирања мермера или камена који се уобичајно у XII и XIII веку у Риму. Осим у романичкој архитектури и црквеном мобилијару у Италији, овим типом декорације су изведени и ковчег Св. Едварда Исповедника и гробница Хенрија III у Вестминстерској палати (XIII век, Лондон).

Инкрустирани подови својствени су и српској средњовековној архитектури. Под католикона манастира Хиландара је мермерни, од великих камених плоча, с разнобојним каменим мозаиком и геометријским шарама. Нарочито раскошан под од камених плоча са инкрустрацијом разнобојног мозаика је красио цркву манастира Светих Арханђела код Призрена. У камене плоче упуштена је 3–4 cm површина између шара, испуњена мозаиком од разнобојних камених коцкица утопљених у подлогу од чврстог малтера. У припрати манастира Манастије делимично је сачуван тробојни под од и. у мермеру, који спада у најлепше у архитектури средњовековне Србије.

Пјешра гура или фирентински мозаик је техника израде инкрустираних мозаичких слика настала у Риму у XVI веку, а нешто касније

доживљава врхунац у Фиренци. За подлогу се узима мермер у који се улажу комадићи другог мермера, тврдих минерала или полудрагог камена. Техника се користи и за украшавање намештаја.

В. Л. – М. Куш.

ИНКУНАБУЛА (лат. *in cunabulis* – од колевке) – прве књиге штампане након Гутенберговог проналаaska помичних слова (око 1445) закључно са 1500. годином. Представљају извор за проучавање културе краја средњег века. По спољашњем изгледу се много разликују од модерне књиге. Личе на писану књигу по типу слова и минијатурама, иницијалима и другим украсима који су израђени руком у различитим бојама. Подаци о аутору дела, наслову, издавачу, месту и години штампања налазе се на крају инкунабуле у тзв. колофону.

Код нас је штампано десетак и. не рачунајући оне на латинском а све су биле црквено религиозног карактера. *Глагољашки мисал* (1483), *Глагољашки древијар* (1493), *Еванђелистар* (1495), написан готицом, штампани су у Венецији. Глагољашки мисал Блажа Баромића из 1494. и глагољцом штампани превод са италијанског из 1496, штампани су у Сењу.

Прва српска штампана књига и уједно Србуља јесте *Окѣоих ѣрвоѣласник* (149?). Остале и. су *Окѣоих ѣѣѣѣласник* (1494), *Псалтир* (1495), *Молићвеник или Требник* (1495. или 1496) и *Четворојеванђеље*. Претпоставља се да су све оне штампане на Цетињу, у штампарији зетског војводе Ђурђа Црнојевића.

ЛИТ.: Kirilović, D., *O inkunabulama*, Novi Sad, 1954; Mesaroš, F., *Tipografsko oblikovanje*, Zagreb, 1963. С. Ф.

ИНСПИРАЦИЈА (лат. *inspiratio* – удисање, надахнуће) – песничко надахњивање, више надахнуће, одушевљење, подстицање. Изненадно схватање неког проблема интуицијом, увиђањем, које не произлази из претходног размишљања или из покушаја и грешке. У ранијим временима, нарочито као теолошки термин, и. је значила божанско надахнуће, подстрекавање на стваралаштво или разрешавање неког проблема који не долази од човека. Данас се у психологији наглашава унутарња природа инспирације као дело унутарњих потенцијала несвесног дела личности човека. Стваралачки процес је незамислив без инспирације.

Првобитно значење и. као удисање идеје која долази од Бога подразумева да се преко „удахнућа“ долази у заносу, трансу, или у контакту

са божанством. Тиме је порицано да је човек стваралачко биће. У психологији се и. схвата као трећа фаза стваралачког мишљења, после препарације и инкубације.

У оквирима гешталтистичке психологије, и. се проучава као способност постављања и реорганизовања проблем ситуације. Свака проблем ситуација, препрека на путу до циља, ствара тензију у организму. Она је већа што је потреба јача а циљ ближи. Првобитан правац кретања ка циљу, руковођен принципом економичности, увек је – најкраћи могући пут. Принцип економичности увек делује и тера човека да нађе најбоље могуће решење. Значајно је за овај процес тражења решења, што се тензија умањује услед реорганизовања проблем ситуације. Ово реорганизовање може бити перцептуално, идејно, симболично итд. Психоаналитичари су открили да и разговор (вербална реорганизација проблем ситуације, у гешталтистичкој терминологији) смањује тензију и олакшава проналажење решења. Овај природан механизам односа реорганизације и тензије гони човека, ако није ригидан, да учини што већи број реорганизација проблем ситуације, како би могао направити што бољи избор. Долажење до нових и бољих решења проблем ситуације, истичу гешталтисти, вероватније је ако је тензија умерена, а циљ ближи. Приликом решавања проблем ситуације прво се узимају она оруђа и оне идеје које су доминантније у психолошком пољу. Ова доминација може се изгубити или добити реорганизацијом проблем ситуације, што је најважнији део посла тражења доброг решења, односно инспирације. Значајну улогу ту имају и фактори спољашње и унутрашње дирекције односно усмерења.

Свака нова организација, свако ново понуђено решење има кохезиону снагу и пружа отпор промени. Ако је човек склон фиксацији за прво понуђено решење, то може знатно смањити вероватноћу проналажења најбољег решења или, другим речима, то може смањити његове стваралачке потенцијале. У овом случају, прва организација блокира даљи ток тражења решења.

Психоаналитичка теорија проучава улогу несвесног у инспирацији. Крис, на пример, дефинише и. као „регресију у служби ја”. Из збира тих повремених регресија до несвесног и у несвесно, које шаље специфичне сигнале и импулсе, које некреативне личности губе и заборављају, а из којих креативци долазе до материјала за стварање. Овај процес може дуго да се одиграва на граници свести, а субјект га доживљава као тренутна озарења, као светлост која се редовно

пали на почетку озбиљнијих креативних радова. Најважније је да его прихвата те сигнале и продукте несвесног и да их, потом, уме искористити, најпре у процесу идеације, а потом у процесу реализације.

Психоанализа је открила да се инспиративне идеје групишу око модела који је формиран у детињству, а који је, у то доба, разрешио неки тежи сукоб. Овај модел може бити различите природе – тактилне, визуелне, аудитивне, вербалне, сценске, мисаоне, кинетичке и др. Крис истиче да је тактилни модел оралног карактера први модел комуникације детета и најзначајнији облик ове врсте искуства.

Аналитичка психологија претпоставља да главни импулси за нове и визионарске идеје ширег значаја долазе из дубљих слојева несвесног, тзв. колективног несвесног. Ове идеје називају се архетипским. На ширем, друштвеном плану, може се такође говорити о врстама осујећења, као и о моделима њиховог превазилажења око којих се групишу нове идеје. Ови модели су резултат опште праксе, а лични модели су одређени најранијим сопственим искуством. Својих првих значајних искустава ствараоци се понекад и сећају, говорећи о њима као фасцинантним изворима и. током целога живота. В. Јер. – В. П.

ИНСТАЛАЦИЈА (лат. *installatio* – поставити у службу или звање, уредити) – најчешће тродимензионално уметничко дело, распоређено у простору тако да упућује посматрача на трансформацију и модификацију перцептивног доживљаја тог простора. Инсталација чини просторни распоред слика, објеката, фотографија, конструкција, скулптура, реди-мејд предмета или нових медија (компјутерска уметност, интернет). Најчешће се изводи у галеријским и другим затвореним просторима, док се интервенције на отвореном више повезују са ленд-артом, уметношћу околине и јавним акцијама, мада та граница није чврсто одређена. Инсталација се разликује од амбијенталне уметности по апстраховању од целине, тј. инсистирањем на односима конкретних предмета у простору, а не на просторном тоталитету. Она може бити привремена или трајна. Историјат и. почиње с Дишановим реди-мејдом (од 1915) и Швитерсовим Мерцбаумом (1923–37), да би се, преко искуства педесетих, радом групе Гутаи и нарочито Капрова, у потпуности развила током шездесетих и седамдесетих година заједно са концептуализмом, укључујући сарадњу и с другим медијима као што су перформанс, асамблаж, амбијентална

уметност или реди-мејд. Заједнички просторни утисак који остављају предмети и. подстичу публику на нови однос према уобичајеним улогама одређених простора, у извесном смислу апстрахују улогу мимезиса и уводе ширу рецепцију (доживљаја, читања, разумевања) и сопствене околине и места и улоге саме уметности. У почетку доживљавана као ексцес или провокација, и. од осамдесетих постаје део уметничког мејн-стрима (Бојс, Клајн, Пајк, Христо, Клод, Кругер, Кадаков, Апсолутно, ЛЕД арт, Грозданић).

ЛИТ.: Kabakov, I., *On the „Total” Installation*, Berlin, 1995; Bishop, C., *Installation Art a Critical History*, London, 2005; Mladenov, S. K., *Situacije: instalacije u Vojvodini*, Novi Sad, 2013. Ч. Ј.

ИНСТИНКТ (лат. *instinguere* – подбости, подстакнути) – меморија врсте, енграм наследних шаблона, наследни нагон код животиња и људи, трајна тежња да се дела на организован и биолошки прилагодљив начин. Пошто и. не би требало више да се своди на простије делове, подела и. изведена је према томе да ли код аутора преовлађује етолошко, психолошко или социолошко гледиште. Фројд је, на пример, поставио само два и.: животни (Ерос) и и. смрти (Танатос). Пре Фројда биле су уобичајене поделе и. (или нагона) на и. (нагон) за одржање врсте и и. (нагон) самоодржања. Данас се у психологији мање говори о и., а препоручује се и разликовање и. од нагона (в. НАГОН).

Ако се држимо Фројдове поделе и., онда бисмо могли да кажемо да су сви значајнији уметници снажно у себи доживели и у стваралачком процесу обелоданили непрестану борбу ова два инстинкта. Њихова стваралачка дела (сетимо се Микеланђела, Леонарда, Рембранта) осведочавају преимућство и. живота над и. смрти.

Инстинкт је урођени нагон код животиња и људи који гони да се врше одређене радње. Животиње наслеђују и начин вршења ових радњи – инстинктивне радње. Човек урођених инстинктивних радњи нема. Зато он своје понашање може модификовати према свом искуству и према ситуацији. Тиме је више обавезан да учи, и тиме су му могућности прилагођавања далеко веће.

Психоанализа и. (нагоне) узима као основне изворе енергије и динамике понашања, укључујући и стваралачки рад. Ова енергија је примарна и може се преусмеравати у циљу успостављања равнотеже личности и њеног прилагођавања животним околностима. Ова способност преусмеравања (неутрализација и сублимација) на-

гонске енергије није иста код свих људи. Код људи који се баве стваралачким радом мора бити високо развијена. Организам се рађа са генетски одређеним енергетским потенцијалом и са одређеном нагонском структуром, која се реализује кроз унапред програмиране образце. Ови образци се могу модификовати у најранијом детињству. Они су најзначајнији у том смислу што одређују природу дражи и њихову провакативну снагу. Ово се схвата и као примарна хијерархија нагона и примарна хијерархија дражи. Тако ће иста драж или ситуација различито деловати на људе, у зависности од структуре и. и раног искуства (хијерархија навика). Ерос и и. радозналости се узимају као основа на којој се развијају истраживачке и стваралачке потребе. Уопште, урођени и. односно, мотиви играју значајну улогу у формирању нових потреба, тзв. стечених мотива.

В. Јер. – В. П.

ИНСТРУМЕНТА МАРТИРИ (лат. *instrumenta martiri* – оруђа страдања) – предмети са којима се мучење и усмрћивање Христа посредно или непосредно доводи у везу – дрвени крст, трнов венац, копље, чавли (в. ЕКСЕР), сунђер (губа), бич, стуб, убрус, врч, клешта, чекић, сврдло, конопац, мердевине, три коцкице за играње, лавор у којем је Пилат прао руке, петао, рукавице римских војника и др. Они се у византијској и српској средњовековној уметности никада не представљају самостално, као засебни амблеми – пиктограми, већ у сценама из циклуса Христових мука (*Разайињање на крст*, *Распеће*, *Скидање са крста*). Ови симболи се јављају и у композицијама *Силазак у Ад*, *Приујошвољени ѓрестио* или *Хетимасија*, и у рукама анђела који предсказују будућа Христова страдања (*Бојородица Сѓрасна*).

Преко западноевропске графикае и посредством украјинско-руских штампаних црквених књига, од прве половине XVIII века на српским дрворезима, бакрорезима и у минијатурном сликарству (Г. Ст. Венцловић), унутар декоративних оквира, али и унутар наративних сцена, или преко целих илуминираних страница, детаљно почињу да се приказују изолована Оруђа Христових страдања. Већ средином столећа у олтарском простору Благовештенске цркве у манастиру Крушедолу сликају се анђели са крстом, копљем и губом, односно стубом и бичем. Током друге половине XVIII века и. м. се на иконостасима углавном приказују у оквиру композиције *Негремано око*, са морализаторском поруком да сваки верник треба у

треницима мука или животних искушења да се угледа на малог Христа, који спава, а срце му је будно.

ЛИТ.: Schiller, G., *Iconography of Christian Art, Vol. II*, London, 1972; Badurina, A. (ur.), *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb, 1985; Hall, J., *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*, Zagreb, 1998; Стошић, Љ., „Оруђа страдања”, *Енциклопедија ѓрвославља*, II, Београд, 2002; Cooper, L. H., Denny-Brown, A. (eds.), *The Arma Christi in Medieval and Early Modern Material Culture*, Farnham, 2014. Љ. С.

ИНСУЛА (лат. *insula* – острво, вишеспратна кућа) – урбани блок у градовима старог Рима. Ограничен је околним улицама или пролазима те је одатле, највероватније, добио назив. Може да се састоји из само једног, већег објекта или више мањих објеката грађених у низу. Овај термин користи се по аналогiji и за блокове у градовима других античких цивилизација, посебно у хеленистичкој ери, нарочито уколико су део правилне, плански настале, урбане матрице. Често су суседне и. биле повезане заједничким зидом, што је у Риму забрањено у доба Нерона, након великог пожара 64. године. Настале су као природна последица урбанизације и пораста градске популације на ограниченом простору и представљају један од најранијих примера вертикалног раста градова.

Мада има доказа о постојању стамбених вишеспратница и неколико векова пре н. е., инсуле су карактеристичне за време касне Римске републике и Римског царства, када је већина становника Рима становала у њима. Према каталогима из средине IV века, у Риму их је било преко 46 000, с тим што се још поуздано не зна да ли се ту под и. мислило на појединачне објекте, или независне стамбене јединице у њима.

Тачно оригинално значење овог термина у старом Риму до данас није са сигурношћу утврђено, будући да је највероватније коришћен не само као архитектонски већ и као правни термин, да означи некретнину која може да се прода или изнајми. Витрувије термин и. користи у значењу урбаног блока, када пише о заштити градова од јаког ветра и пожара. У кратком одељку посвећеном стамбеним вишеспратницама, о којима говори као о нужној последици пораста броја становника и изражава се позитивно, термин инсула се не среће.

Порекло и. није сасвим јасно; могуће је да су настале развојем, деобом и доградњом старијег типа домуса или по угледу на примере из других

цивилизација у којима су постојале стамбене вишеспратнице (Плиније Старији их помиње у Картагини, а било их је у хеленистичко доба и у Великој Грчкој). Постоји више предложених типолошких класификација оваквих објеката, али ниједна није довољно поуздана због сразмерно мале очуваности. За реконструкцију су, сем сачуваних остатака, којих највише има у луци Остији у близини Рима и у самом Риму, важни и план града Рима с почетка III века (*Forma urbis*), каталози архитектонских споменика и објеката Рима из средине IV века (*Curiosum Urbis Romae Regionum XIII* и *Notitia Urbis Romae*) и записи савременика, који су се углавном неповољно изражавали о квалитету становања у инсулама (Марцијал, Јувенал, Сенека).

Грађене су претежно од печене или непечене опеке, а горње етажне могле су бити и од дрвета. У каснијем периоду се, уместо дрвета, све више користи римски бетон, у циљу побољшања заштите од пожара. Инсуле су често грађене неквалитетно, па је било и случајева рушења. Претпоставља се да су имале и до седам, а најчешће четири до пет етажа. Октавијан Август је ограничио висину инсула на 70 римских стопа, што је око 20,5 m, а Нерон на 60 римских стопа, односно, око 17,5 m. И друге мере које су прописане у време Нерона, након великог пожара – проширење улица, квалитетнији материјали, тремови, балкони – утицале су на побољшање квалитета и безбедности становања у инсулама.

У приземљу су се често налазили локали – таверне, или неки други нестамбени садржаји, а такве и. су могле имати и мезанин са стамбеним просторијама за запослене у локалимa. У приземљу су могли бити и станови за власнике зграде, понекад архитектонски конципирани слично типу домуса. Често су носиле име власника, а могле су имати и управника зграде и друге запослене који су се бринули о сакупљању прихода од закупа, одржавању и безбедности од пожара.

Неке и. имале су и унутрашња дворишта, а према улицама могле су имати камене тремове – колонаде саграђене у приземљу, што је резултат Неронових противпожарних мера. У широким улицама имале су лође или балконе. У приземљима и на првим спратовима и. постојали су понекад водовод и канализација, док су остали станари користили заједничке, јавне изворе воде и тоалете. На спратовима су били станови за изнајмљивање: на нижим спратовима већи, квалитетнији и скупљи станови, а на вишим мањи, лошијег квалитета, теже доступни и изложени опасности од пожара.



Инсула, Остија,
Дијанина кућа

Инсуле су пример социјално мешаног становништва и у њима је била изражена вертикална социјална стратификација. Већина становника и. припадала је сиромашнијим слојевима. Биле су важан извор прихода за кућевласнике и једно од првих поља у области изградње и промета непокретности у којима су се појавиле спекулације. Компликована власничка структура стварала је бројне правне проблеме, посебно када је простор био издаван у подзакуп. У последњем периоду Римског царства, са постепеним смањем броја становника Рима, долазило је и до реконструкција и побољшања услова становања у инсулама. Алдо Роси их назива микрокосмосом града, урбаним супстратом, материјалом од којег се уобличава град.

ЛИТ.: Hermansen, G., *Ostia: Aspects of Roman City Life*, Edmonton, 1982; Calza, „La preminenza dell' *Insula* nella edilizia Romana”, *Monumenti antichi*, XXIII, 1914; Vitruvius Pollio, M., *Deset knjiga o arhitekturi*, Sarajevo, 1990; Clarke, J. R., *The Houses of Roman Italy, 100 B.C.–A.D. 250: Ritual, Space, and Decoration*, Berkley, 1991; Роси, А., *Архийтектурa ĩрага*, Београд, 1996. Б. Ман.

ИНСЦЕНАЦИЈА – в. ЕФЕМЕРНИ СПЕКТАКЛ

ИНТАЉО (итал. *intaglio* – изрезбарени или угравирани рад) – поступак резбарења или гравирања преко равне, обично тврђе површине, као и предмети добијени овом техником, као што су ГЕМЕ (в.) и изрезбарено драго и полудраго камење (в. ДРАГО КАМЕЊЕ). За разлику од рељефа, који настаје испупченом формом у односу на равну површину позадине (в. КАМЕЈА), код и. рељефност се постиже искључиво урезивањем, па је форма удубљена у односу на површину (в. ГЛИПТИКА). Гравирања у драгом или полудрагом камену било је у свим периодима уметности, нарочито у старом веку

(геме), када је обликовање рељефа усецањем на равnoj површини камена представљало изузетно цењену и луксузну уметничку форму. У земљама англосаксонског говорног подручја термин и. се користи у скулптури као синоним за контрарељеф или негативни рељеф, док се у графици њиме означава поступак ДУБОКЕ ШТАМПЕ (в.) и њене различите ручне технике (бакорез, бакропис, сува игла, акватинта, мецотинта).

Као графичка техника ДУБОКЕ ШТАМПЕ (в.). Означава гравирање у тврдом материјалу у форми негатива. Отисак у материјалу (печатни восак или боја) даје рељефни позитив. Појам се користи да означи и драги камен обрађен у овој техници.

ЛИТ.: Renton, E. *Intaglio Engraving: Past and Present*, London, 1896; Strauss, V., *The Printing Industry: an Introduction to its many Branches, Processes and Products*, Washington, 1967; Griffiths, A., *Prints and Printmaking: an Introduction to the History and Techniques*, Los Angeles, 1996.
Д. П. – В. Л.

ИНТАРЗИЈА (итал. *tarsia* – дрвени мозаик) – техника украшавања дрвених предмета уметањем мањих комада разнобојног дрвета, разних метала, слоноваче, седефа или корњачевине. Уметнути материјал формира геометријски орнамент или представе биљака, животиња, људских фигура, архитектуре или пејзажа. Интарзија се развила из орнаменталних мозаика и позната је у антици и средњем веку. Нарочито је развијена у уметности Далеког истока и исламској, чији се утицаји шире преко Андалузије и Сицилије. У раној ренесанси главни центар је Италија. Интарзија је честа у украшавању црвеног мобилијара и стилског намештаја. Интарзирани панели у црквама Санта Марија дел Фијоре у Венецији

Писаћи сџо у сџилу
Луја XIV, детаљ,
приватно власништво



Ђ. и Б. да Мајано, *Сџудиоло Ф. Монџефелџра* у Губију код Перуђе (1478–82), Њујорк, Метрополитен музеј

и Горњој у Асизију, катедралама у Парми, Модени и Падови и нарочито у студиолу у Палацо Дукале у Урбину сведоче о високим дOMETИМА технике, али и достигнућима у представљању тродимензионалног простора. Из Италије се и. у XVI веку преноси у Француску, Немачку, Аустрију и северну Европу. У Француској Андре Шарл Бул израђује и украшава намештај за Луја XIV. Техника достиже врхунац у XVIII веку, опадање траје од ампира до бидермајера, а крајем XIX века губи популарност.

Најстарији сачувани монументални пример и. из Србије јесу двери манастира Хиландара (XII–XIV век). Из периода после турског освајања потичу коштаном и. украшени кивоти Стефана Дечанског у Студеници (1608) и Светих Петозарних мученика у цркви Св. Апостола у Пећкој патријаршији, рад мајстора Антонија. Интарзирани црквени намештај у Дечанима, Грачаници и манастиру у Црној Реци украшаван је мотивом шестокраке звезде изведеним од кости, седефа, калаја и црвене пасте. У XVII веку у манастирима Фрушке горе и. се украшавају налоњи, певнице, иконостаси, кивоти и двери. Кивот Стефана Штиљановића из манастира Шишатовца (1630, Музеј СПЦ, Београд) украшен је и. од кости и метала и техником ДАМАСЦИРАЊА (в.). Кивот са моштима Светог Прокопија (Музеј СПЦ, Београд) израдио је истоимени јеромонах манастира Раковца. Током

XVIII века и. почиње да замењује украшавање МАРКЕТЕРИЈОМ (в.) од СЕДЕФА (в.) или КОРЊАЧЕВИНЕ (в.).

Интарзија је једна грана ИНКРУСТАЦИЈЕ (в.). При извођењу и. на површини основе се праве урези, најчешће око 3 mm дубоки, у које се умеће други материјал. Уколико се ставља дрво, површина предмета најчешће остаје равна, а уколико се умеће неки други материјал, он може да проминира и тиме оживљава површину. Друге технике украшавања дрвета су фурнирање, маркетерија, осликавање и позлаћивање.

ЛИТ.: Arcangeli, F., *Tarsie*, Rome, 1942; Хан, В., *Интарзија на подручју Пећке њаџиријаршије 16–18. века*, Нови Сад, 1966; Trevisan, L., *Renaissance Intarsia: Masterpieces of Wood Inlay*, New York, 2012; Bottineau-Fuchs, Y., *L'équerre et le pinceau: l'architecture dans le tableau, IXe-XXe siècle*, Arles, 2013. М. Куш.

ИНТЕНЦИОНАЛНОСТ (лат. *intentio* – напрегнутост пажње) – схватање по којем су оправдана сва средства само да би се постигао циљ („циљ оправдава средства”). Од античког стоицизма, преко средњовековне схоластике, до савремене феноменологије и неотолизма, један од главних појмова чија је главна карактеристика – усмереност свих облика сазнања (опажање, памћење, машта, мишљење, па и рефлекси) ка предмету и његовој суштини. Само опажање има тенденцију да региструје „добру форму”, тј. суштину. У психологији стваралаштва разликују се спољашња, објективна и унутрашња, субјективна интенционалност, као и свесна и несвесна. Између њих би требало да постоји позитивна корелација, али није увек тако. На пример, спољашња интенционалност, оно што човек ради, споља гледано, може да буде – ка животу, а унутрашња – ка смрти. Типичан пример је авантуризам. Тежњу ка пунијем животу врло често прати и. Танатоса ка смрти.

Несвесна и., поготово ако је другачија од свесних намера, јесте прави предмет психоанализе у уметничком стваралаштву. Ова и. је примарна и одсликава суштину ауторовог бића. Анализирајући фигуру Мојсија из цркве Сан Пјетро ин Винколи у Риму, Фројд је показао велику разлику између библијског и Микеланђеловог Мојсија. Код овог другог дошла је до изражаја и. ауторовог супер-ега. Цела фигура његовог Мојсија показује способност владања собом и својим афектима. Микеланђелов Мојсије не би могао бити, и није био, савладан афектом. Он није раздио таблице са Божјим заповестима.

Таблице су, како их је вајар приказао, остале чврсто приљубљене између десне руке и тела фигуре. Чак и да је свесно желео да прикаже библијског Мојсија, несвесна и. је натерала аутора да направи оно што одговара суштини његовог психолошког бића. В. П.

ИНТЕРКОЛУМНИЈА (лат. *inter* – међу, између и *columna* – стуб) – размак, растојање између стубова у низу. У ужем смислу, модуларно растојање међу стубовима колонаде у класичној архитектури.

Највећи број аутора и. одређује као светлу ширину између стубова, при њиховом дну, а мањи број као размак између оса стубова. С обзиром на то да је модул једнак (полу)пречнику стуба, те две вредности размака разликују се за један или два модула. Број међустубних размака у колонади по правилу је непаран, а број стубова паран, како би се на средини нашао пролаз. Размак између стубова је исти као размак између стубова и зида. Код удвојених стубова, као и код стубова који стоје уза зид, користе се већи размаци него код слободностојећих стубова у колонади. Мањи размаци се чешће користе када су стубови високи и када функционални аспект, односно, проходност, није од примарног значаја. Размак између средишња два стуба може бити већи, а размак између стубова на углу мањи од осталих.

Најстарија сачувана одредница овог појма налази се код Витрувија, у *Десет књига о архитектури*. Ту је дата класификација храмова који су, на основу размака између стубова, подељени на пет врста – *пикностил* (грч. *πικνόστυλος*, од *πικνός* – блиско, густо, уско и *στυλος* – стуб), *систил* (грч. *σύστυλος*, од *σύ, σύν* – са, заједно), *дијастил* (грч. *διάστυλος*, од *διά* – раздвојеност, размакнутост), *ареостил* (грч. *ἀραιόστυλος*, од *ἀραίος* – редак, проређен) и *еустил* (грч. *εὐστυλος*, од *εὖ* – добро). Размак између стубова у пикностилу је један и по модул (модул је једнак пречнику стуба), у систилу два модула, у дијастилу три модула, у ареостилу више од три модула, а у еустилу два модула и једну четвртину. Витрувије као естетски и функционално најпогоднији издваја еустил.

За јавне објекте – форуме, базилике, позоришта, Витрувије препоручује веће и. него за сакралне објекте, из функционалних разлога и ради постизања утиска елеганције, док је за храмове битан утисак достојанствености. Он упозорава да код дистила постоји опасност од слома архитрава, због великог распона, а да се код

ареостила, из истог разлога, не може користити камена, већ само дрвена архитравна конструкција. Дрвене архитравне греде и већи међустубни размак карактеристични су за етрурску архитектуру.

Пишући о пропорцијама еустила, Витрувије се позива на хеленистичког архитекту Хермогена, што, заједно са грчким називима стилова, указује на порекло ове типологије. Међутим, правила која даје Витрувије никада нису стриктно примењивана, посебно не у античкој грчкој архитектури, где су размаци углавном били ужи него у хеленистичкој и античкој римској.

Код грчких дорских храмова класичног доба, размак између стубова на крајевима колоне, односно, на угловима зграде, обично је мањи од осталих, како би се решио проблем угла, будући да је на крају фриза морао да буде триглиф. Ређе се смањује размак између три последња стуба. Како се код дорског стилског реда стубови обавезно налазе испод триглифа, за међустубне размаче користе се и термини монотриглифни (један триглиф између два стуба) и дитриглифни (два триглифа између стубова); само удвојени стубови могу бити испод два суседна триглифа.

У својим трактатима о архитектури бројни аутори, од времена ренесансе надаље, дају своје препоруке за међустубни размак, најчешће се ослањајући на Витрувија. Делорм, Паладио и Скамоци држе се Витрувијеве типологије у потпуности. Алберти одређује исте међустубне размаче као и Витрувије, али користи другачије термине – *confertum* (лат. збијен) за *йикносџил*, *subconfertum* за *сисџил*, *dispansum* (лат. раширен) за ареостил, који он одређује као размак од три модула и три осмине, *subdispansum* за *дијасџил* и *elegans* за *еусџил*. Вињола не користи Витрувијеву типологију, већ за сваки стилски ред препоручује различит међустубни размак, како за колоне тако и за аркаде са пиластрима. Вињолин модул једнак је полупречнику стуба. Код њега и. колоне јонског стилског реда одговара Витрувијевом еустилу, док је за остале стилске редове између еустила и дистила.

Постоје још неки називи стилова међустубних размача, као што су *метриосџил* (грч. *μετρίοστυλος*, од *μέτριος* – просечно, умерено) и *ареосисџил*, код којег су стубови постављени наизменично у збијеном и раширеном поретку, односно, у виду удвојених стубова на великом растојању, што је први применио Клод Перо на источној фасади Лувра.

Међустубно растојање веома је важно и у јапанској традиционалној архитектури, где

представља основну мерну јединицу – *кен* – која има апсолутну вредност и није у међузависности са димензијама стубова, односно, у функцији модула, као у класичној европској архитектури.

ЛИТ.: Alberti, L. B., *De re aedificatoria*, Firenze, 1485; Vignola, I. B., *Regola delli cinque ordini d'architettura*, Roma, 1562; Orme, P. de l', *Le premier tome de l'architecture*, Paris, 1567; Palladio, A., *I Quattro libri dell' architettura*, Venezia, 1570; Scamozzi, V., *L' idea della architettura universale*, Venezia, 1615; Vitruvius Pollio, M., *Deset knjiga o arhitekturi*, Sarajevo, 1990; Ching, F., *Architecture: Form, Space and Order*, New York, 1996. Б. Ман.

ИНТЕРМЕДИЈАЛНА УМЕТНОСТ (lat. *intermedius* – онај који посредује) – појам који потиче од енглеског романтичарског песника Колрица, премда је у ширу употребу ушао 1966. захваљујући Диксу Хигинсу, уметнику и теоретичару Флуксуса.

Интермедиијална уметност користи изражајне могућности различитих уметничких дисциплина – ликовних, сценских, литературе, филма, фотографије и др., али и утицаје савременијих, технички напреднијих форми у односу на класичне у оквиру сродних уметничких пракси (проширење појма ликовна уметност на појмове визуелна уметност или визуелна култура).

Коришћење разних форми изражавања доприноси комплексности поруке на коју је модерни прималац навикао, захваљујући масовним медијима, у којима су слика, текст и покрет стопљени у једну поруку, један чин који, по себи, постаје средство за споразумевање на новом, обједињеном пољу уметничке теорије и праксе.

Синергијом различитих уметничких дисциплина делује се истовремено на више чула, а обједињена порука треба да подстакне посматрача или учесника на размишљање о превазилажењу друштвено наметнутих ограничења, тако да је читав процес и. у. заправо упућен на освајање простора слободе. Интермедиијална уметност се може посматрати као специфичан и посебан начин изражавања у оквиру мултимедијане уметности и *mixed media* који карактерише међуоднос два или више медија, те се управо та комплексна веза различитих медија сматра поруком уметничког дела. Сложенија функција и. у. тичала би се сарадње медија као једино могуће праксе јер су сами медији, по својој природи, међусобно много ближи него што су то са светом који теже да прикажу. Медији почињу да представљају медије.

Протеоријске форме визуелних уметности (дадаизам, надреализам, флуksус, неодада) у техници колажа, амбијенталне уметности, концептуалних изложби, уметничких акција, хепенинга, перформанса, мејл арта, воковизуела, видеа, компјутерске уметности и других пракси сараднички оријентисаних медија, оцртавају радијус деловања интермедијалне уметности (Дишан, Швитерс, Ернст, Н. Ц. Пајк, Хигинс, група Гутаи, Флуksус, Ситуационизам, В. Радовановић, Шејка, Б. Ђосић). Појавом информатичке технологије и њеним убрзаним развојем управо на плану мултимедијалности, и. у. полако преузимају примат као најчешћи облик уметничког изражавања. Уметници који су још увек верни класичној подели уметничких дисциплина, макар у смислу промоције и документовања, морају рачунати на интермедијалност као главни, чак и једини алат.

ЛИТ.: Dufrenne, M., *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, 1953; Surio, E., *Odnos među umetnostima: problemi uporedne estetike*, Sarajevo, 1958; Higgins, D., *Statement on Intermedia*, New York, 1967; Ćosić, B., *Mixed Media*, Beograd, 1970; *Prošireni mediji*, Beograd, 1974; Radovanović V., *Vokovizuel*, Beograd, 1987; Cerović, N., Vasić, Č., Radovanović, V., *Višemedijska umetnost*, katalog, Beograd, 2014.

Ч. Ј.

ИНТЕРМЕДИЈАЛНИ ТОН – в. ТОН

ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ СТИЛ (лат. *inter* – између, међу и *patio* – народ) – стил у европском сликарству и минијатури XIV и раног XV века који је повезивао касноготичке с раноренесансним елементима. Утицај на формирање овог стила имало је сијенско сликарство и стил С. Мартинија, као и утицај Ђота и фирентинских сликара. Препознатљив је по декоративној елеганцији својих облика и колоризму, као и наглашавању отмених манира и владања аристократског друштва. Био је заступљен у северној и јужној Француској, северној Италији, Холандији, Немачкој, Чешкој, Енглеској.

Интернационални стил у архитектури је појам у модерној архитектури који су 1932. први употребили историчар архитектуре Хенри Расел Хичкок и архитекта Филип Џонсон на изложби у Музеју модерне уметности у Њујорку и у пратећој књизи *Интернационални стил: архитектура после 1922*. Ови аутори су разазнали заједничке одлике архитектуре чија је генеза започела двадесетих година XX века у делима великана модерне архитектуре: Френка Лојда Рајта, Валтера Гропијуса, Мис ван дер Роа, П. Оуда,

Ле Корбизјеа, Р. Нојтра и Ф. Џонсона. Интернационални стил није јединствен покрет, већ универзални приступ грађењу који се запажа у конструкцији (скелетна градња), употреби материјала (челик, стакло у комбинацији са мање видљивим армираним бетоном), функционалној поставци објекта и тежњи ка форми која је апстрактан, правоугаони и отворени волумен, без орнамента или декорације, постављен на конзоле и ослобођен тежине, са концептом прожимања унутрашњег и спољашњег простора путем великих стаклених отвора. Принципи потцртавања архитектуре као волумена а не масе, правилности композиције а не симетрије, техничке перфекције, важне су одлике интернационалне архитектуре. Међу узорним примерима и. с. су *Вила Савоја* (Пјаси, Француска, 1929–31) и *Марсељски блок* (1945–52) Ле Корбизјеа, *Фабрика Фагус* (Алфред ан дер Лајне, Немачка, 1911) и *Зграда Баухауса* (Десау, Немачка, 1925/26) Гропијуса, *Немачки павиљон у Барселони* из 1929. године, високи објекти од стакла и челика *Лејк шор драјв апартмани* (Чикаго, 1949–51) и *Сиграм зграда Мис ван дер Роа* (последње две је радио заједно са Џонсоном, Њујорк, 1958). *Зграда Санаторијума др Филип Ловел* (1927) у Лос Анђелесу Рихарда Нојтре сматра се апотеозом интернационалног стила. Челична скелетна конструкција, обавијена лаком опном, подигнута на стрмој узвишици, као и њена прочишћена естетичност и упечатљивост, наглашена асиметричном композицијом, указују на још један аспект и. с. – настојање да се искажу прогресивне идеје и кроз архитектуру допринесе психофизичком

Р. Нојтра, *Lovell House* (1927–29), Лос Анђелес



бољитку његових корисника. Интернационални стил се проширио широм Европе и Америке да би нарочиту експанзију доживео након Другог светског рата, педесетих и шездесетих година XX века, када постаје званични језик модерне архитектуре и развија се, у мноштву локалних и регионалних варијанти, у Европи (Енглеска, Чехословачка, Финска, Француска, Холандија, Италија, Шведска), САД, Бразилу, Јапану и Јужној Африци. Мада је прокламовала прекид са локалном традицијом, модерна архитектура је ипак допуштала да се регионална култура интерпретира на нов начин. Такав приступ интерпретацији традиције кроз модеран обликовни речник нарочито су упечатљиво применили јапански архитекти као што је Кензо Танге на примерима два Олимпијска стадиона у Токију (1964) или Споменику мира у Хиросими (1955). Нови урбанистички концепт града Бразилије (1953–63) Л. Косте, уз архитектуру (Трг три силе) О. Нимајера спада у ред изузетних, раскошних примера и. с. у архитектури под утицајем Ле Корбизјеа, али и присуство декадентне формалистичке интерпретације, одсуство човекомерности и одговорности, што ће у наредном периоду крајем шездесетих и током седамдесетих резултирати снажном критиком модерне и појавом постмодерних идеја.

Утицаји међународног стила долазили су у Србију са закашњењем, али су видни. Безорнаменталност, економичност, функционалност и наглашавање важности социјалних питања одразили су се у делатности архитеката који су деловали у периоду између два светска рата: (Ј. Дубови, Опсерваторија на Звездари, 1931, М. Злоковић, Дечја клиника у Тиршовој, 1940, Б. Којић, Палата Време, 1938), преко плејаде савремених послератних градитеља који су се након краткотрајног утицаја соцреализма у архитектури определили и деловали у духу модерне (Б. Петричић, десно крило Дома синдиката, 1955, Д. Брашован, Хотел „Метропол“, 1958, Р. Богојевић, Културни центар, 1961), до видних интерпретација утицаја Ле Корбизјеа (М. Мацура, Војна штампарија, 1956, М. Пантовић, Београдски сајам, 1957) или Мис ван дер Роа (М. Штерић, зграда Енергопројекта, 1960, М. Јанковић, Централни комитет, 1967) и назнака ауторских интерпретација архитектуре у делима Н. Добровића, ДСНО (1963), И. Антића и И. Распоповић, Музеј савремене уметности (1965), А. Бркића, зграда Хемпра (1957), М. Митровића, стамбене зграде у Београду и Нишу). Нови Београд, чија је изградња започета 1947.

године, током педесетих и шездесетих у својој основној урбанистичкој поставци, концепту грађења блокова од подужних ламела са групацијама високих стамбених зграда, у потпуности одражава идеје и ставове интернационалне модерне архитектуре и концепата новог урбанизма Озареног града (*Ville Radieuse*) Ле Корбизјеа. То се нарочито одразило на Блоку 21, у чијем су центру шест стамбених солитера (Л. Кабиљо и Б. Игњатовић) са девет ниских стамбених ламела, које омеђавају блок (Л. Ленарчић, М. Митић, И. Петровић и М. Чанак) у непрекинутом циклусу који је дугачак готово један километар.

ЛИТ.: Perović, M., *Srpska arhitektura XX veka: od istoricizma do drugog modernizma*, Beograd, 2003; Frempton, K., *Moderna arhitektura: kritička istorija*, Beograd, 2004; Bogunović, S., „Moderna arhitektura”, *Arhitektonska enciklopedija Beograda XIX i XX veka*, knj. III, Beograd, 2005; Hičkock-Džonson, H., *Internacionalni stil*, Beograd, 2008.

P. – Д. М. М.

ИНТЕРНЕГАТИВ – в. ФОТОГРАФИЈА

ИНТЕРПОЛАЦИЈА (лат. *interpolo* – преобразити, променити, пребојити) – у архитектури, поступак или метод уклапања новог објекта или структуралне целине унутар старог, најчешће градског језгра. У ширем смислу, свака изградња новог објекта може се сматрати и. у постојећој амбијенталној целини.

Осим у линеарном низу, и. обухвата пројектовање и изградњу угаоних објеката са три и више страна, што подразумева грађење новог уз старо, дограђивање, надоградњу или реконструкцију постојећег, као и артикулацију зграде са два лица уз њено уклапање у постојећи амбијент и у обликовном и у функционалном смислу. Стилски судар старог и новог или хибридизација амбијента остварује се креативним подражавањем карактеристика у непосредном окружењу, асоцијативним примењивањем ДУХА МЕСТА (в.) које подсећа на суседне објекте, као и делимичним или потпуним супротстављањем амбијенталној целини, чиме се постиже циљана и одмах уочљива визуелна разлика. Њено моменално неприваћање због фактора изненађења и неочекиваности, с временом обично прераста у индивидуални акценат, који даје нови смисао и вредност неком старом и препознатљивом грађевинском амбијенту. Приликом и. најчешће се примењују тзв. споне или мостови, који могу да буду или само поједини архитектонски елементи или обухватају целокупни грађевински склоп

(правац, венац, структура, фактура, материјал). Од стручности, знања, сензибилности и иновативности архитекте у приступу и. зависи колико ће постојеће законске регулативе и нормe бити успешно примењене или вешто избегнуте и оригинално превазиђене.

У савременој музејској изложбеној пракси, поступак уметања и/или јукстапонирања у већ постојећу сталну изложбenu поставку извесног броја уметничких дела која чине нову тематску и/или ауторску изложбу.

Применом овог поступка могуће је реализовати бројне интенције, као што је указивање на сличност, различитост или на интеракцију двају видова уметничког стваралаштва (изложба дела модног креатора Азедина Алаје у Музеју Боргезе у Риму 2015. реализована унутар сталне поставке скулптура Бернинија, којом су кустоси, указујући на врхност како модног креатора тако и славног и генијалног скулптора изједначили значај дела примењених и лепих уметности). Интерполације указују и на сличности и различитости естетских ставова, сензибилитета и духа, времена, простора и епоха у којима су уметничка дела створена, на позитиван или негативан утицај који је културна политика имала на њихов настанак и опстанак, а тиме и значај за идентитет одређеног друштва (низ изложби Музеја града Београда ауторке Наде Сеферовић, које су под овим називом одржане у периоду 2012–15. године у Конаку кнегиње Љубице).

Интерполација представља поступак који уметањем уметничког дела другачијег сензибилитета и значења од већ изложеног, или његовим супротстављањем, омогућава ширење хоризонта посматрачеве перцепције. Као таква, и. је у складу са основним принципом деловања музеја, који почива на интерсекцији између перцепције, имагинације и меморије.

ЛИТ.: Кадијевић, А., „Интерполације у београдској новијој архитектури: неомодернистичка ауторска интерполација у Таковској улици (2003–2008)”, *Наслеђе*, 10 (2009); Алфиревић, Ђ., Симоновић Алфиревић, С., „Интерполација у архитектури: поступци пројектовања интерполираних објеката и 'спона' као интегративни елемент”, *Архитектура и урбанизам*, 41 (2015); Azzedine A., *Couture Sculpture*, Roma, 2015; Сеферовић, Н., *Интерполације 1–4* (Ристо Стијовић: тихи шапат дрвета; Зора Петровић: живот исписан бојом; Александар Глигоријевић; Љубица Цуца Сокић: трагови особеног креативног простор), Београд, 2012–2015. Љ. С. – Н. С.

ИНТЕРПРЕТАЦИЈА (лат. *interpretatio* – тумачење, објашњавање) – делатност духа којом се накнадно придодају везе и односи који нису непосредно дати у појави или делу које се објашњава.

Психологија уметности објашњава стваралачки процес, психолошки однос уметника и дела, а даје и психолошка тумачења самога дела и његових значења, посебно са несвесног и симптоматског аспекта. Ниједно научно тумачење није коначно. Отуда и тврдња да се ниједно уметничко дело не може до краја протумачити. Интерпретацијом се обогаћује уметничко дело, као и његово значење. Постоје и супротне тврдње, попут Фројдове, да уметничко дело губи од своје очаравајуће моћи када се протумачи. Практично искуство ову тврдњу не потврђује. Ни о којој личности која је стварно постојала није написано више него, на пример, Хамлету или Мона Лизи. Очигледно је да ова дела нису због тога ништа изгубила од своје очаравајуће моћи. Без Винкелмана, Вазарија, Успенског, Лесинга и других тумача уметничких дела, многа од њих остала би непозната или би била погрешно схваћена.

Стваралачка и. допуњава, а често и превазилази формулације аутора уметничких дела, али не изневеравајући њихову концепцију. Тек после оваквих и. произлазе вредносни судови.

Права и потребе за теоријском и научном и. уметничких дела захтевају доста знања, искуства, способности као и повећану опрезност. В. П.

ИНТИМИЗАМ (лат. *intimus* – најприснији, најунутрашњији) – стилски правац у сликарству који се развио из импресионизма. Појам је први употребио Жид да би посебно истакао интимистичке вредности боја на сликама Вијара насталим двадесетих година XX века. Интимизам је у непосредној вези са ПОСТИМПРЕСИОНИЗМОМ (в.) и СИМБОЛИЗМОМ (в.), а његови главни представници су Бонар и Вијар.

Сликарству и. својствено је не само детаљно приказивање приватне сфере ентеријера него и екстеријера, посебно башти и вртова. Према Бонару, и. верује у снагу „прве идеје” помоћу које сликар достиже универзалност, што је полазна тачка сваке слике идеја. Примарну идеју сликар мора стално да држи у памћењу. Ако је предмет који се слика испред уметника, он је у опасности да буде привучен дејствима непосредног виђења и да изгуби примарну идеју. Бонарове студије прозора, који уоквирују интимни породични живот, с временом постају извор нових сликарских могућности. Интимизам је био под



П. Бонар, *Пред вечеру*, уље на платну (1924), Њујорк, Колекција Роберта Лемана

великим утицајем јапанске графике у боји, која је средином XIX века у све већем броју пристигла у Француску. Врхунац утицаја и популарности јапанске укијо графике представљала је изложба 1890. у Паризу, на којој је приказано преко хиљаду листова. Поуке ове декоративне, неилузионистичке уметности уклапале су се у истраживања интимиста у правцу непретенциозне, компактно уређене уметности са новим углом гледања. Иако је био члан групе симболиста познате као НАБИ (в.), Бонара су мање привукли мистички аспекти групе, а више призори из приватног и интимног живота, тренуци у којима се воде филозофске дискусије о поезији, музици и позоришту. Мањи број својих „интимистичких дела” извео је на платнима малог формата, док је претежни број његових слика великог формата израђен по наруџбинама за приватне ентеријере. Тема ентеријера Бонару је служила као симбол душевне и духовне унутрашњости одвојене од остатка света, којом се истиче модерничка идеја да једино лично гледиште може да доведе до увида у истину. Према његовом уверењу, боја и облик треба да приказују искуства која је тешко или немогуће изразити речима. Бонаров начин сликања, заснован на смештању фигура на дводимензионалну декоративну позадину, постаће један од основних постулата ФОВИЗМА (в.).

Атмосфера свакидашњице у и. претвара се у посебну филозофију живота, а непоновљиво

расположење тренутка окренуто је унутарњим и заштићеним просторима, утишаној емоцији и благој атмосфери. Феноменологију и психологију куће анализирао је Башлар као колевку, човеков кутак у свемиру као инструмент душе, душевно стање, појединачни човеков свемир, *иззоришише њрошлосџи*, интегритет и континуитет, без чега је човек изгубљен у времену и простору. У сликарству и. није реч о опису куће, већ о њеној поетској сугестији. Као главне негативне одлике и. Доривал истиче отпор према интелектуализму, езотеризму, декоративности и модернизму. Извесни конзервативизам овог стилског схватања почива у улози чувара темељних човекових потреба за сигурношћу и трајношћу, окренутог против интелектуалних иновација и деструктивности.

Интимистичка обележја у српском сликарству поседују дела Наталије Цветковић, Радовића, Челебоновића, Гвозденовића и Милосављевића, а у југословенском уметничком простору она се препознају код Видовића и Планчића.

ЛИТ.: Dorival, B., *Savremeno francusko slikarstvo*, III, Sarajevo, 1957; Bašlar, G., *Poetika prostora*, Beograd, 1969; Protić, B. M., „Četvrta decenija”, *Jugoslovenska umetnost XX veka*, Beograd, 1971; Hofmann, W., *Grundlagen der modernen Kunst*, Stuttgart, 1978; Imdahl, M., *Farb: Kunst-theoretische Reflexionen in Frankreich*, München, 1987; Frankstel, P., *Impresionizam*, Beograd, 2000; Bonnard, P., *Correspondence Bonnard-Vuillard*, Paris, 2001; Turner Hutton, E., *Pierre Bonnard: early and late*, London, 2002; Argan, D. K., Oliva, A. B., *Moderna umetnost*, I, Beograd, 2004. 3. Г. – Ж. Г.

ИНТИМНИ ПЕЈЗАЖ – в. ПЕЈЗАЖ

ИНТОНАКО (итал. *intonaco* – малтер) – у фреско-сликарству, глатки горњи слој финог малтера који формира површину слике. Његова дебљина је свега неколико милиметара и наноси се на зидове, плафоне и сводове у житком стању на добро навлажен претпоследњи слој малтера – аричо.

Код традиционалних подлога које се праве са гашеним кречом и песком, сам фреско-малтер се наноси у три слоја, држећи се правила да се у доњи слој ставља крупнији песак, а у горње све ситнији. Други слој малтера аричо наноси се на први слој после пола сата. Ова груба подлога се додаје на цело подручје које се осликава и оставља се да се осуши неколико дана. На њему се, после сушења, ради синопија – груба скица фреске црвеним пигментом. По-

том се наноси и., завршни слој свежег кречног малтера и финог прашкастог агрегата, углавном мермерног праха.

Код фреско-технике, код које се слика изводи на влажном малтеру, пигмент помешан са водом се наноси на интонако. Због хемијског састава малтера везиво није потребно, јер пигмент, помешан искључиво са водом, потоне у и., који се током сушења калцификује и претвори доју у калцитни филм на површини зида. На тај начин, ова техника фресци гарантује дуговечност. Једном када је малтер постављен, његово сушење траје око осам сати, што значи да је то време које сликар има на располагању. Следећи дан остаци неосликанога и. уклањају се око осликаних фигура и позадине; наноси се свеж слој малтера, при чему се води рачуна да се не покрију већ обојене површине. На овај начин, фреске су осликане на ЂОРНАТЕ (в.) или дневнице, површине малтера које уметник може да ослика истог дана, са карактеристичним спојевима за фреске израђене овом техником.

ЛИТ.: Thompson, D. V., *The Materials and Techniques of Medieval Painting*, Chicago, 1956; Winfield, D. C., „Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods: a Comparative Study”, *Dumbarton Oaks Papers*, 22 (1968); Mora, P., Mora, L., Philippot, P., *La conservation des peintures murales*, Bologne, 1977; Tsuji, S., „The Origin of Buon Fresco”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 46/2 (1983); Turinski, Ž. *Slikarska tehnologija*, Beograd, 1990. М. О.

ИНТУИЦИЈА (лат. *intueri* – сагледати, непосредно опажати) – непосредно увиђати, без посредства размишљања. Према К. Г. Јунгу, основна психолошка функција која несвесним путем удешава опажања; и. је ирационална функција опажања. Интуиција се појављује у субјективном или објективном, у конкретном и апстрактном облику. Неко ко свој општи став оријентише према принципу и. (ко сагледава целину, а не делове) припада интуитивном типу. Интуиција је, поред осећања, према Јунгу, карактеристика инфантлне и примитивне психологије. Пошто уметник има непосреднији додир са примарним процесом и архајским садржајима колективно несвесног, самим тим је ближи и дечијој и примитивној психи, па није необично да је међу уметницима доста интуитивних типова.

Од када се ради о интуитивном мишљењу које се ослања на велико искуство, у позадини, имплиците, оно садржи све потребне премисе

из којих би интуитивни закључци и логички следили. Објективистички оријентисани психолози мисле да се интуитивни закључци изводе на основу општих, проверених образаца сазнања гешталтисти – на основу гештALT закона добре форме, психоаналитичари – на бази продора несвесног у свесно.

Стваралачка и., научна и уметничка, прва назире и осветљава могући пут решавања проблема. Говорећи о уметничкој и. Фројд је писао: „Појединим људима је дато да из вртлога сопствених осећања, чак и без напора, извлаче најдубље истине до којих ми остали треба да се пробијамо, уз мучну неизвесност – пипајући”. Интуитивна спознаја субјективно се различито доживљава, од неодређеног наслућивања до јасне и несумњиве истине којој и не треба доказа. Интуиција има најзначајнију улогу тамо где стваралац излази из сфере познатог ка непознатом. Тиме што је и. руковођена емоцијом не значи и њену депласираност. Емоција не може бити доказ али је, и научна и уметничка пракса показују, веома значајна као подстицај мислима да крену ка непознатом. Интуиција добија своју субјективну сврху тиме што је руковођена жељама или страховима. Резултати до којих се долази и. увек морају бити проверени у последњој фази стваралачког мишљења – фази верификације. В. Јер. – В. П.

ИНФАНТИЛИЗАМ (од лат. *infans* – дете које још не уме да говори) – застој у развоју или задржавање неких дечјих телесних или душевних особина код одраслих; облик регресије – враћање на неки дечји развојни стадијум.

Психоанализа са посебном пажњом проучава дечју, инфантлну сексуалност (орални, уретрални, анални и едипални стадијум), у којој може доћи до фиксације на неком од њених стадијума услед прејакних доживљаја, пријатног или непријатног карактера. Ове фиксације остају да делују из сфере несвесног у току целог живота и утичу на начин мишљења, одлучивања, понашања, па и стварања. У стваралачком процесу, ове фиксације највише утичу на симболичко изражавање – у сновима, машти и уметничкој делатности, као и на квалитет и интензитет доживљавања ових симбола, од којих су едипални најчешћи и најважнији. Према психоаналитичким налазима, са симболима едипалног карактера уметност је остварила најзначајнија дела. В. П.

ИНФЕРНАЛНА УМЕТНОСТ (лат. *infernus* – доњи, подземни) – у ликовним уметностима, приказивање Доњег света или пакла у монотеистич-

ким религијама произашлим из Старог завета. У већини религија пакао представља место муке и казне у загробном животу, који, поред демона, насељавају и душе грешника.

У различитим митовима старог света у подземни свет силазили су богови и хероји – Гилгамеш, Озирис, Адонис, Персефона, Херкул, Енеја и многи други.

У подземни свет (Ад) сишао је Исус Христос након што је као човек умро на крсту, да би ослободио душе праведника. Христов силазак у Ад обележава се између Великог петка и Ускрса, на Велику суботу. Ликовне представе *Силаска у Ад* – засноване на апокрифном Никодимовом јеванђељу – сачуване су на византијским мозаицима (Осиос Лукас код Фокиде, Неа Мони на Хиосу, Свети Апостоли у Солуну), фрескама (Курбиново, Сопоћани, Кахрије џамија, Краљева црква у Студеници), иконама као и везовима на литургијској одежди. На сликама које се први пут јављају у VIII а класичну форму добијају у XI веку, приказан је Исус који разбија врата пакла да би из њега извео душе оних који су умрли пре његовог оваплоћења (извођење Адама и Еве, а понекад и њиховог сина Сета из разбијених саркофага). На другој страни су, међу спасенима, обично сликани старозаветни цареви Давид, Соломон и Свети Јован Крститељ. Испод разломљених врата пакла често се слика везана фигура, персонификација Хада.

Друга велика тема око које су окупљени инфернални призори је *Страшни суд*. У просторима византијског културног утицаја та тема је опсежно обрађена на мозаицима Торчела, фрескама сопоћанске припрате, у Грачаници, призренској катедрали Богородице Љевишке, Дечанима и многим другим споменицима (Морача, Никољац код Бијелог Поља).

У средњовековној уметности Запада тема је веома заступљена на фрескама цркве Сан Анђело ин Формис на југу Италије, рељефима тимпанона опатије у Конку (XII век) и готичким катедралама (Бурж, Амијен, Париз). *Страшни суд* насликали су Ђото у падованској Капели Скровењи и Микелађело на зиду Сикстинске капеле (1537–41) као и на неким сликама Мемлинга и Боша.

Дантеова *Божанствена комедија* (1308–21) обновила је интересовање за инферналне теме – у високој ренесанси су Дантеова дела илустровали Ди Паоло (1441) и Ботичели (1481), а у XIX веку Доре. Инферналне призоре под утицајем Дантеа насликао је и Делакроа.

Роден је целог живота радио на сложеном пројекту *Враћања пакла*, монументалној скулптуралној групи, која приказује сцене из Дантеовог *Инферна* у високом рељефу. Дело је у својој завршној форми имало 186 фигура – многе Роденове најпознатије скулптуре (*Мислилац*, *Три сенке*, *Пољубац*) започете су као елементи тог комплексног пројекта.

ЛИТ.: Weyl Carr A., *Anastasis, The Oxford Dictionary of Byzantium*, New York – Oxford, 1991; Baltrušaitis, J., *Fantastični srednji vijek*, Sarajevo, 1991; Eko, U., *Istorija ružnoće*, Beograd, 2007. М. Про.

ИНФОРМАЦИЈА (лат. *informatio* – појам, представа) – садржај неке поруке или предмет комуникације. Будући да порука може бити без садржаја и смисла, и. се посматра као порука са значењем. Од чињенице се разликује по томе што може бити нетачна, нити тачна нити нетачна, или неутрална, преносећи неки доживљај поводом уметничког дела. У филозофији и. значи обликовање материје формом, а касније и обликовање свести преко физичке структуре мозга. У уметности, и. се разликује од податка по томе што укључује префињене симболичке трансформације искуства које се поруком или податком не могу пренети.

Већ од XIX века прате се покушаји мерења дејства уметничког дела, односно и. коју оно носи (Фехнерова „експериментална естетика”). Информација је део комуникационог процеса, који подразумева предају и пријем под одређеним околностима, који укључују договор и предзнање о оном на шта се садржај дате поруке односи. Информисање се обавља преко механизма слања поруке. Носилац и медиј и. је обично документ. Он је преноси и чува је у оквиру своје материјалности (хартија, пергамент, платно, камен, чип, микрофиша). Начин организовања и. је од пресудног значаја за њено правилно коришћење. Информације се организују путем класификације обједињавања и разврставања по сличности. Организација и. је упућена на корисника који би требало да нађе оно што тражи, идентификује ентитет (разликује два или више ентитета сличних особина), изабере оно што му користи или одбаци оно што му не користи и прибави (приступ, позајмица, куповина). Теорија и. је научни оквир у којем се проучава процес слања, преноса, пријема и складиштења информације. Естетичке теорије (Еко, Мол, Бензе) ослањале су се на кибернетску и семиотичку естетику, а своју примену нашле су у реализацији и интерпре-

тацији дела кинетичке, компјутерске, кибернетске уметности, али и конкретне и визуелне поезије. Естетска и. није довољно кодификована (код олакшава препознавање и. унутар неког комуникационог система, енкодирање је уношење и. у поруку од стране пошиљаоца, а декодирање – извлачење и. из поруке). Информација која се добија преко и посредством уметничког дела нестална је, индиректна, двосмислена, а комуникациони канали су стално отворени и нестабилни. Утицај примаоца уметничке поруке такође мења и надопуњује њен садржај. Уметничко дело које користи и. најчешће је и. о уметничком делу, тј. текст који описује, објашњава или интерпретира дело које није довршено или материјализовано већ се налази у фази концепта, скице или је недоступно или ограничено временским трајањем (концептуална уметност, ленд-арт, перформанс).

ЛИТ.: Еко, У., *Kultura, informacija, komunikacija*, Beograd, 1973; Bense, M., *Eстетика*, Rijeka, 1978; Милијић, Б., *Семиотичка естетика: проблеми, могућности, ограничења*, Београд, 1993; Svenonijus, I., *Intelektualna osnova organizovanja informacija*, Beograd, 2007. Ч. Ј.

ИНФОРМАЦИОНА ЕСЕТЕТИКА (лат. *informatio* – појам, представа, грч. *αἰσθητικός* – чулно осећање или опажање) – научна естетика „одоздо”, која се темељи на познатим чињеницама уметничког и лепог. Постављајући захтев за проучавање научних резултата који методски, систематски и сазнајнотеоријски покривају подручје естетског, она искључује традиционалне спекулативне филозофије лепог и уметничког.

Прве темеље у изградњи тако схваћене научне естетике поставио је филозоф Бензе, чија се гледишта одређују као огранак феноменолошке естетике или као правац савремене семантичке естетике. Да би спровела анализу „естетичких стања”, која се могу посматрати на предметима природе, уметничким делима и дизајну, она се служи семантичким и математичким средствима уз помоћ бројчаних вредности и врста знакова који дефинишу посебну врсту *информација* или *естетичких информација*. Информациону естетику не треба разумети као систем, утолико што није довршена, већ остаје *ојворена* наука. Полазећи од Хегелове естетике, Бензе користи и увиде математичара Биркофа, потом филозофа, логичара и семантичара, *оца праимпизма* Пирса и филозофа и семиотичара Мориса. Према Бензевом основном учењу, у свету постоје само два светска процеса који се могу разликовати – физикални и

естетски. Естетика спада у дисциплине које посредују између природних и хуманистичких наука, као и свака друга наука има своје филозофске темеље, а њен субјект се састоји од модулних сазнања и структуре. Један од основних задатака и. е. почива у томе да, укидајући разлику између уметности и технике, и стављајући уметност и природу у дијалектички однос, превлада Хегелову тезу о крају уметности. Као година заснивања и. е. узима се 1956, у којој се појављује Бензеова књига *Естетика* (II), у којој се даље развијају појмови и представе, први пут употребљене у његовој књизи *Естетика* (I). На основу каснијих Бензевих истраживања у оквиру саме и. е, као и уз помоћ компјутера, настала је његова књига *Естетика* (1965), која представља ревизију и допуну његових ранијих књига. Под *модерном* или научном естетиком, он подразумева отворено подручје истраживања које рационални поступак претпоставља сваком спекулативном или метафизичком тумачењу, и без остатка се ставља на страну једног од два могућа типа естетике. Историја естетике, по његовом мишљењу, познаје само хегеловски тип естетике, у којој уметност не поседује своју објективну и аутономну егзистенцију, а оперише појмовима као што су *идеја* и *идеал*, чије подручје није подручје физикалног света, већ подручје метафизике, и галилејевски тип естетике, који Бензе назива модерном естетиком и чији предмет интересовања обухвата скуп свих карактеристика уметничког предмета, обухваћених термином *естетичка стварност*, која се поред *физичке стварности* јавља као други вид *космолошке стварности*.

У оквиру овога типа естетике, уметност се дефинише као деловање интелигентних бића на физикалну ситуацију космолошке стварности у циљу постизања естетичке ситуације. Да би задобио естетичку вредност, предмет мора да испуни минималне и максималне захтеве естетичке стварности. У минималне захтеве спадају екстензивност, или материјалност, тематика процеса или реализације и комуникативна функција, а у максималне тројна функција знака (као знак, као знак у односу на неки предмет и као знак у односу на интерпретатора), затим односи реда, односи естетичке непреодољивости и однос вредности. Поставке Бензеа следи филозоф и физичар Мол, чије дело *Théorie de l'information et perception esthétique* (1958) спада у класичне прилоге информационој естетици. Ова естетика се бави својствима образаца подељених и преносивих у секвенце заседних јединица које се могу даље преносити. Њено

основно питање јесте питање вероватноће, а одговор на то питање је парадоксалан. Уколико је секвенца потпуно организована, појављивање било које од јединица не казује ништа што не бисмо могли да закључимо већ из КОНТЕКСТА (в.). У подручју уметности, то би значило да хаос и неред достављају максимум информација, док потпуно уређени и организовани образци не садрже никакве информације. Теорију информација Мол схвата као науку о перцепцији утемељеној на психолошким и социолошким истраживањима, а информацију као одређени ред усмерен против сваке случајности и једнообразности. Сви напори и. е. треба да буду усмерени на подручје модерне уметности, а њена је функција да успостави ближи однос између уметничког дела и његовог примаоца, односно између уметности и социјалне масе.

У контексту и. е. од значаја могу бити још и истраживања филозофа, семиотичара и лингвисте Ека, и то само она која се односе непосредно на теорију информација, која је, по његовом мишљењу, допринела да се јасније оцрта подручје семиотике. Теорија информација је у естетичком подручју, ограничена јер може имати само вредност оријентисања или хомологије. Полазећи од теорије информација, која оперише јединицом бит, јединицом бинарне дисјункције, која служи за одређивање једне алтернативе, и системом унапред фиксираних вероватноћа – код. Он карактеристику естетичке поруке види у томе што ова формулише непробадилан означавајући низ, двосмислен у односу на правила кода. Информациона естетика увек мора водити рачуна о универзуму смисла, који је пространији од универзума информација. Тако се карактеристика естетичке поруке показује као неслучајан означавајући низ који указује на непробадилна, многострука значења. Утолико и. е. не успева на нивоу садржаја уметничког дела, чиме се одређују њене границе у подручју естетике.

ЛИТ.: Еко, У., и др. (прир.), *Естетика и теорија информација*, Београд, 1977; Бенсе, М., *Естетика*, Београд, 1978; Грлић, Д., *Естетика: С ону страну естетике*, Загреб, 1979. 3. Г.

ИНФОРМАЦИОНИ МЕДИЈИ (лат. *informatio* – појам, представа, *medius* – средина, посредовање) – комуникациона средства која преносе информације. Култура модерног доба заснива се на и. м. који делују на широку публику. Развој и. м. повезује се са техничко-технолошким напретком (телекомуникационим системи, филм, могућност брзог штампања великих тиража новина и

књига, рачунарска мрежа). Нека од ових средстава истовремено преносе текст, звук, слику и друге медије, па се називају и мултимедијима.

Путем техничких уређаја информација се од непосредне чулне појаве претвара у систем знакова које људска чула детектују као конкретно присуство одређене појаве, било да се преносе као ускладиштени документ, било у реалном времену. Уметнички медији могу бити алати за артикулацију уметничког дела (платно, боје, четкица), употреба техничког система (фото-апарата, камере) који производи фотографију или снимак, а који се путем других медија – компјутерима, телекомуникационим и другим средствима преносе до својих корисника. Умножавање медија доприноси сложенијим медијским садржајима који обogaћују моделе мишљења према општијим естетичким, идеолошким и другим приступима уметничком систему или делу. Могућност дејства повратних информација утиче директно на настанак дела, реакцију на дело или се остварује комуникација која директно повезује уметника и публику, омогућујући читав низ различитих односа који мењају не само суштину медија него и самог система уметности. Претварањем класичне уметности у информацију које преносе и. м., сама историја и теорија уметности постају зависни од многих перспектива које не трпе хијерархију и које своју аргументацију траже у слободном и сталном протоку нецензурисаних гласова до којих допиру информациони медији. Позната је тврдња Маклуана да је сам медиј – порука.

ЛИТ.: Svenonijus, I., *Intelektualna osnova organizovanja informacija*, Београд, 2007; Mekluan M., *Elektronski mediji i kraj kulture pismenosti*, Loznica, 2012; Starčević D., Štavljanin V., *Multimediji*, Београд, 2013. Ч. Ј.

ИНЦИДИТ (лат. *incidit* – резао, урезао) – в. ЕКСКУДИТ

ИРАЦИОНАЛИЗАМ (лат. *in* – против и *ratio* – мишљење, разум, ум) – схватање супротно рационализму, по којем су могућности рационалног поимања света веома или потпуно ограничене. По овом схватању или ставу, људски живот у којем превлађују осећања, воља, интуиција, мистична „озарења”, веровања, уображења а не разум, поприма алогичан или ирационални карактер. Када исте силе превлађују и у уметничкој делатности, и она се схвата као ирационална. Рационалне идеје тада постају споредне или се накнадно уносе, не мењајући суштину уметнич-

ког. Ирационалистичка схватања преовлађују у временима испуњеним страховима и негативним емоцијама, у периодима кризе људске мисли и праксе.

В. П.

ИРАЦИОНАЛНО (лат. *irrationalis* – неразуман, неразложен) – у свакодневном говору ирационално јесте нешто не-разумско у смислу неразборитости, лишености разума. У филозофији пак, и. не значи пуко одсуство разума и разумских принципа, већ преовлађивање неке друге душевне моћи у бићу, делању, делу и опстанку (воља, интуиција, нагон, емоција, елементи подсвесног). Скоро да никада у историји естетике није било оспоравано присуство ирационалног у уметности, како у акту стварања и доживљавања, тако и у самом делу (форми и садржини). Но, некада је тај елемент сматран централним и пресудним за укупну вредност дела, други пут је третиран као необавезни и чак оптерећујући додатак – несавладана, неукроћена душевност, техника и твар. У рационалистичким филозофским системима уметност је на хијерархијским лествицама људских делатности увек добијала ниже место у односу на неке типично рационалне творевине духа – управо због присуства ирационалног (нпр. Платона и Хегела); у ирационалистичким системима, пак запоседала је сам врх конструисане светске зграде (нпр. код Шопенхауера и у естетичко-идеалистичкој фази Шелингове филозофије) – опет због присуства ирационалног. Елемент ирационалног у естетском акту, и у естетском предмету, онемогућава потпуно разумско и аналитичко сазнавање дела, остављајући места за различите конкретизације и интерпретације, за вишезначност и битну отвореност дела; та недокучивост последње тајне уметности (која, додуше, не зависи само од присуства ирационалног) не сматра се више – недостатком, већ напротив, врлином правог уметничког дела.

Према К. Г. Јунгу, и. није оно што је разуму противно него оно што се налази изван разума. Пошто су интуиција и осећање, сходно својој суштини, отворене за апсолутну случајност и за сваку могућност, Јунг их обележава као ирационалне функције, у супротности према мишљењу и осећавању, које своју потпуност постижу у сагласности са законима разума, отуд их Јунг сврстава у рационалне функције. Према Јунгу, људи се деле на рационалне и ирационалне типове, већ према томе да ли код њих преовлађују мишљење и осећавање, односно интуиција и осећање. Међу уметницима, нарочито оним из

времена романтизма (Блејк, Делаacroa), преовлађивао је ирационалан тип.

По Јунговом схватању, ирационално не треба схватити као да је безумно. Ако се ирационално веже за архетипску матрицу, може постати подлога креативних идеја. Супротно рационализму, по којем су могућности рационалног поимања света веома ограничене или потпуно немогуће, и. сматра да је и сам људски живот алогичног и ирационалног карактера, јер у њему превладавају осећања, воља, интуиција, мистична озарења, веровања, уображења. Ове силе превладавају и у уметничкој делатности, па се и она схвата као ирационална. Рационалне идеје у њој су споредне, или се накнадно уносе и не мењају суштину уметничког. Ирационалистичка схватања добијају превагу у временима када превладавају страхови и негативне емоције, у време кризе људске мисли и праксе.

У ликовним уметностима, сва својства појединих уметничких праваца, као и специфичне врсте уметничких дела чије порекло није разумско, свесно и контролисано. Како форма тако и садржај ових уметничких остварења врло су блиски творевинама снова, људске подсвести, халуцинацијама, фантазирању, визионарству душевних болесника. Изненађење, тајанственост, мистичност, непредвидљивост, случајност, присутни су у различитим степенима и на различите начине у делима ове врсте. Ирационални садржаји су творевина подсвести, интуиције и маште. Опречни уметнички ставови као што су рационални и ирационални видови уметности у којима се ова два стања смењују или претапају са јаким нагласком на једном или другом, постојали су од најранијих периода историје уметности. Степен реалног или иреалног садржаја у једном делу увек је зависио колико од општих уметничких схватања времена толико и од личног приступа ствараоца. Представници маниризма (1520–1600) у Италији – Понтормо, Росо Фјорентино, Бронцино – у извесном смислу су претече иреалног у уметности. Бош и Арчимболдо значајно су утицали на надреалисте у XX веку тако што су разиграном фантазијом далеко превазилазили границе реалног у својим бизарним сликама и портретима. Г. Р. Хоке их назива алогичним метафорама. Овај метод мешања предмета и стварање целине новог значења код различитих ствари је врло сродан методу надреалиста. Ирационално, као продукт сна, подсвести, фантазије, инспирације, сумрачних, халуцинантних стања, програмски је усвојено и ра-

дикално спровођено у XX веку (симболизам, надреализам, фантастична уметност, магични реализам, метафизичко сликарство). Многи уметници су у свом стваралаштву полазили од теоретских списа Лотреамона, Малармеа, Рембоа, нарочито од манифеста песника А. Бретона, филозофије А. Бергсона и психоаналитичке теорије С. Фројда.

ЛИТ.: Bedouin, J.-L., *Vingt ans de surrealisme (1939–1959)*, Paris, 1961; Hocke, G. R., *Labyrinthe de l'art fantastique*, Paris, 1967; Morgpurgo Taljabue, G., *Savremena estetika*, Beograd, 1968; Passeron, R., *Histoire de la Peinture surrealiste*, Paris, 1968; Breton, A., *Manifest nadrealizma*, 1924, Крушевац, 1974; Nado, M., *Istorija nadrealizma*, Beograd, 1980.

Д. Ж. – В. Јер. – В. П. – Б. Р.

ИРОНИЈА (грч. *εἰρωνεία* – претварање, изговор) – у антици, опис начина поступања Сократа, као тактичком и реторичком понашању у разговорима, којима овај саговорнику отворено „признаје” своје незнање, односно о „сократовској иронији” (Платонов дијалози). Ову форму и. одликује њена отвореност или разумљивост, односно прикривеност. Појам и. у филозофски језик први уводи Аристотел, и то као форму скретања од истине, разграничавањем од претеривања. Иронија је одступање од моралне врлине; с обзиром на врлину истинољубивости, разликују се два екстремна скретања од ње – претеривањем или разметањем и умањивањем. Док је за Сократа и Платона умерена и. дијаноетичка врлина, за Аристотела је она етичка врлина. Смисао и карактер онога скретања су потпуно различити, јер док је Платону стало до сазнања изричито духовног мерила, Аристотел одваја теоријску и практичну филозофију, тако да и. код њега налази места само у практичној филозофији, будући да је она само могући начин остварења практично-етичког живота.

Према класичном Квинтилијановом опису, и. је реторичка фигура код које треба разумети супротно од онога што је изречено. Иронијска техника садржи три аспекта: заузимање дистанце према објекту ироније, скретање којим се вредносни систем објекта критике узима као привид, и то тако што се испрва потврђује у форми претеране сагласности, а подругљива намера назначује сигналима и. (на пример, одређеним тоном), при чему се сигнал и. усмерава на неког трећег, који треба да закључи стварни исказ. Појам и. укршта се са појмовима ПАРОДИЈЕ (в.) и САТИРЕ (в.), али се од њих разликује по томе што пародија предста-

вља неконгруентно, изврнуто одношење према стању ствари, а сатира поглед усмерава искључиво на негативне стране стварности и њену подругивачку критику.

Иронију као реторичку фигуру са пренесеним а не литералним значењем не треба бркати ни са ШАЛОМ (в.) и ГРОТЕСКОМ (в.). Пошто смисао и. исказа није очигледан, он би се могао изразити формулом „А=Б”, насупротив класичном ставу идентитета „А=А”, што би одговарало Квинтилијановој дефиницији и. према којој ироничар намерно мисли нешто друго од онога што каже. Иронија може да садржи и комплексније односе („А=А/Б”). Рехабилитацију „сократовске и.” предузео је Шлегел, који о њој говори као да је она ствар његовог времена, пошто је веровао да је у прероманичкој литератури поново открио „сократовске дијалогe”. Његово мишљење одређено је идејом бесконачности, а манифестује се већ у његовом поетолошком програму, који садржи нацрт тзв. негативне филозофије, заинтересоване за бесконачно. Филозофија је за Шлегела истински завичај и., којом је могуће дефинисати логичку лепоту, јер тамо где се филозофира у разговорима а не ствара филозофски систем, своје учинке показује и. као форма језичког негативитета, па се тако она начелно приписује филозофском мишљењу.

У „сократовској и.” садржано је посредовање неразрешивог сукоба неусловљеног и условљеног, могућности и нужности. Сазнање које себе само критикује може се приказати у форми и. која је као језичка форма у стању да надвлада свако сазнање. За парадоксално устројство филозофије, које произлази из њеног задатка да мисли оно бесконачно, и. представља више него сазнајнотеоријско средство, она сама је форма парадокса, а унутар негативне логике језика показује се као логичка лепота.

За Шлегела је филозофија која у свој темељ полаже и. израз очекиваног уједињења филозофије и уметности. Иронија назначује оно што се не може казати позитивно, својим формама модификујућег и парадоксалног измештања, иако га потпуно не захвата. Хегел не одбацује у потпуности и., али се његови искази о њој показују поглавито у форми критике. Код Хегела је реч о начину схватања потпуно различитом од Шлегеловог, па утолико представља његову изричиту критику. Како „сократовска и.” за њега припада духу античког времена, она своје место задржава само у „повести ума”. Он се противи покушајима да и. уведе у филозофију указивањем и позивањем на Сократа, будући да они нису ништа

друго до извртања и преокретања „сократовске и.” у сврху захтева за нешто више него што она доиста садржи, или тачније, у сврху легитимисања или заснивања романтичке ироније. Према Хегелу, и. код Сократа има субјективни облик дијалектике, њени су учинци у томе што развија и у конкретне претвара апстрактне представе. Као средство рефлексије, и. има оправдање само својевремено у антици. Одбацивање овако схваћене и. не усмерава се начелно против ње, већ против њене модерне појавне форме, а то значи против романтичке ироније. У Шлегеловом појму и. он види неоправдано проширење „Сократовске и.” до неког општег начела. Иронија на тај начин постаје игра са свим и свачим, у којој субјективитет, ништа не узима за озбиљно, па, стварајући субјективитет, она га у исто време поново поништава, тако да све може да претвори у привид.

Иронију коју је Сократ увео у филозофију Кјеркегор вреднује као негативну. Иако је и сам примењује као форму мишљења, она је за њега негативитет, бесконачан и апсолутан: негативитет јер само негира, бесконачан јер негира не овај или онај феномен, већ уопште, апсолутан јер је оно што негира увек нешто више, које то ипак није. Утолико и. заснива ништа, она је вампир који сиса крв ономе што потврђује, а дејствује као негативна форма слободе, у њој је субјект негативно слободан, јер стварност која треба да му да садржај није ту. Иронијском држању упориште даје оно ништа, ироничар остаје да лебди, па се отуда ни за и. ништа не може чврсто држати, будући да сама тумара по томе ништа. За мишљење Ничеа карактеристична је сатира, којом он заузима дистанцу према стварности и према другима. Ниче и. не сматра прикладном представљачком формом, вреднујући је на основу односа између виталности и декаденције. Романтичку и. потпуно одбацује, јер она за њега остаје обележје људи малаксалог инстинкта који више нису у стању да закључују. Иронија квари карактер, као и политика.

У савременој филозофији најобухватнију теорију и. излаже Рорти, бранећи је као један од начина приступа примерен реалности. Он термин ироничар користи као именицу женског рода (ироничарка), да би иронију као „женски” принцип разлучио од „мушки” одређене метафизике као израза „фалосоцентризма”. Супротност и. је општа сагласност о суштини неке ствари, у којој не задовољава одговор којим се једноставно наводи нека парадигма те суштине, него се захтева дефиниција саме суштине. Ако

се и. разумевао човеков изворни и специфичан одговор на *conditio humana*, у шта спадају неизбежне двозначности и несавршенство, онда се ни у једном другом подручју културе толико не култивише и. игра са тим двозначностима и несавршенствима колико у уметности модерне.

Класична одређења специфичности модерне уметности имају у виду, пре свега, њену отвореност, у којој рефлексија и субјективитет свог заједничког именитеља имају у унутрашњој вези културе са сумњом и иронијом. Према преовлађујућим тумачењима, МОДЕРНА УМЕТНОСТ (в.) и и. иду заједно још од последње деценије XVIII века, а сама и. почетком XIX века постаје привилегована и омиљена форма израза елите. У доба постмодерне, романтичка и. добија нови живот, утолико што се у уметности консеквентно заузима дистанца према свим испољавањима или делањима и представама, да би се прозирном и. учинила њихова конструисаност. После процвата и., у уметности последње две деценије XX века формира се став против ње, па се тако говори о ери постироније.

ЛИТ.: Kierkegaard, S., *Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates*, München – Berlin, 1929; Behler, E. (hrsg.), *Kritische-Schlegel*, München, 1967; Aristotel, *Nikomahova etika*, Beograd, 1970; Japp, U., *Theorie der Ironie*, Frankfurt a. M., 1983; Eco, U., *Postmodernismus, Ironie und Vergnügen*, München – Wien, 1984; Richard R., *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge, 1989; McEvilley, T., „Flower Power or Trying to Say the Obvious about Sigmar Polke/Flower Power oder der Versuch, das Offensichtliche über Sigmar Polke zu sagen”, *Parkett*, 30 (1991); Lüthe, R., *Der Ernst der Ironie: Studien zur Grundlegung einer ironistischen Kulturphilosophie der Kunst*, Würzburg, 2002; Ниће, F., *Nesavremena razmatranja*, Beograd, 2006; Rauen, C., *Pop und Ironie: Popdiskurs und Popliteratur um 1980 und 2000*, Berlin – New York, 2010; Jankélévitch, V., *Die Ironie*, Berlin, 2012. 3. Г.

ИСКУЦАВАЊЕ – површинска, механичка обрада метала. Ударцима чекића са задње стране танке металне плоче (најчешће од бакра, сребра и злата), коришћењем специјалних алата, обликује се плитка рељефна површина. Техника позната још у античко доба (*Тушанкамонова маска*, Египат, XVI век пре н. е., *Ајамемнонова носна маска*, Микена, XVI век пре н. е., *Велики Бахусов њањир из Милденхала*, Енглеска, IV век), примењује се у Србији и у савременом добу (*Саркофај Ане Немањих* и *Кивој Стефана Немање*, XX век). В. Л.

ИСЛАМСКА УМЕТНОСТ (ар. *islām* – преданост, покоравање Богу) – оријентална уметност која се најпре развијала на подручју Средњег истока, северне Африке, северне Индије и на територији данашње Шпаније. Она је нераскидиво везана за религију коју је 610. године у Меки почео да проповеда Мухамед Ибн Абдулах, да би након 622. године у Медини основао прву верску заједницу. Како је верницима било неопходно место за молитву, крајем VII века почињу да се подижу прве џамије. Архитектонској форми у почетку се није придавало много важности, док се касније подижу велике палате и џамије као симболи владарске моћи. Исламска уметност се код седелачких народа углавном исказивала у архитектури, која је због природе терена пројектована ка унутрашњости, са заштићеним зидовима без прозора и кућама окренутим ка унутрашњем дворишту, док су номадски народи дали свој допринос у делима примењене уметности, тежећи ка апстракцији. Због свог схватања о пролазности природе и људској ништавности, они нису били склони изражавању у сликарству и скулптуралној уметности. Реалистичко подражавање природе, нарочито живих бића, сматрало се мешањем у Божју стваралачку моћ и стога је било непожељно, а на то се надовезала и забрана израде култних слика, које би могле постати предмет идолатрије. Ипак, то се односило углавном на религиозну уметност.

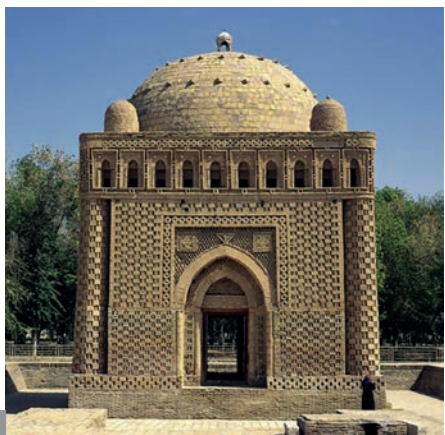
Велики освајачки походи муслимана допринели су да се и. у. развијала у складу са различитим наслеђем и доступношћу материјала у освојеним земљама. На њу су утицали римски, ранохришћански, византијски стилови, као и сасанидска и кинеска уметност, која се посебно огледа у сликарству, керамици и одевању. У архитектури се тежи избегавању сувишних елемената, због чега је приметна склоност ка непрекинутом низу основних мотива у скоро свим врстама уметничког изражавања. Градитељи као главне архитектонске елементе користе лук и куполу, а као конструктивно-декоративне велике нише – *иване* са бачвастим сводом, лучно отворене са једне стране, као и сталактите – *мукарнасе* (низ назубљених ниша које су у почетку служиле као прелазно решење између куполе и зидова џамије). Лукови су првенствено били полукружни и преломљени али и премошћени, копљасте и плитке. Као и лукови, и куполе су различитих облика, што је условљено подручјем у којем се развијао одређени тип исламске архитектуре. Постоје куполе у облику луковице

на високим тамбурима, махунасте, кришкасте, ребрасте (индијске куполе имале су истакнут врх и декоративан кров).

У унутрашњости џамије (*мошеје*), је *михраб*, ниша у зиду, према којој су верници окренути за време молитве. Он се налази у оквиру зида *кибле* и усмерен је према Каби у Меки; симболише врата раја, због чега се најбрижљивије украшавао. Десно од михраба налази се *минбер*, издигнуто место које има функцију проповедаонице. Он је такође окренут према Каби. Испред михраба може постојати уздигнути подијум (*dikka*), одакле су читани делови Курана, исламске свете књиге. Поред михраба може се наћи и ограђен простор за владара, *максура*. Са првим џамијама развија се и изградња *минареџа*, стуба који се састоји из три дела. Има дубок темељ, високу кулу, која може бити конична, цилиндрична или полигонална (са степеницама које круже око минарета у супротном смеру од кретања казаљке на сату), и галерију – *шерефе*, која се налази при врху, одакле мујезин позива на молитву. Порекло минарета није утврђено, а сматра се да је настао по узору на јеврејски обичај да се молитва држи с врха крова, као што је био случај у Мухамедово време, или по узору на римске светионике, чија је функција симболички преузета као водила за вернике. Најчешће се гради један минарет са улазне стране џамије или их има четири, по један на сваком углу грађевине. У близини профаних и сакралних објеката граде се и *шадрвани*, јавне чесме чија је основна сврха верско чишћење пре молитве (*адгест*), прописано исламском светом књигом.

Значајна грана и. у. је и КАЛИГРАФИЈА (в.), која се ширила заједно са религијом и арапским језиком. За муслимане она представља изражавање уметности свете речи, јер користи елегантне облике арапског писма за украшавање сакралних грађевина цитатима из Курана. Најчешће се користи фраза *bismillah* (ар. – у име Алаха, Боже, њомози). На зидовима и таваницама џамија значајни декоративни елемент чине и биљне и геометријске АРАБЕСКЕ (в.), па су многе површине прекривене веома сложеним преплетима. Арабеске су присутне и на керамичким плочицама и коришћене су за архитектонску декорацију и грнчарију, у чијој је производњи предњачио Фустат (стари део Каира). Развој керамичке уметности био је условљен забраном употребе скупочених материјала. Исти мотиви коришћени су за украшавање минијатура, тепиха и повеза књига.

ИСЛАМСКА УМЕТНОСТ



1. Маузолеј Исмаила Саманија (X век), Узбекистан, Бухара
2. Ал Акса, Јерусалим
3. Прича о Бајаду и Ријаду, илустровани рукопис (XIII век), Рим, Ватиканска библиотека
4. Синан Бег, *Порџреј* Мехмеда II (XV век), Истанбул, Топкапи палата
5. Михраб
6. Кусаир Амра, фреска (VIII век), Јордан

У складу са верским забранама, Куран никада није био илустрован, већ је имао само геометријске украсе, али су се минијатуре јављале у научним трактатима и илустрованим књигама бајки, где су нашле широку примену (*Калила и Димна*). Странице су уоквирене богатим геометријским украсима, унутар којег се формира композиција. После монголских освајања, азијски минијатуристи долазе у додир са кинеским узорима и техникама, што додатно утиче на даљи развој исламске МИНИЈАТУРЕ (в.), које добијају јак сјај. Бројни су призори у природи са јасно плавим небом или златним лишћем. У и. у. теписи такође заузимају важно место. На њима су у почетку прекривани зидови џамија, а верници су их простирали и на њима клечећи изговарали молитве (на молитвеним теписима обично се налази михраб). Ћилим је био посебно заступљен код номадског становништва и првенствено је био украшен једноставним геометријским цртежима распоређеним у наизменичним редовима, а касније се појављује централни медаљон са мањим медаљонима у угловима. Сви теписи имају бордуру, која се састоји од једне или више паралелних трака различите ширине. Свако племе има своје традиционалне мотиве, боје и врсте вуне те сопствени начин израде тепиха. Најзначајнији подстрек ова уметност добија у Персији за време династије Сафавида. Подједнако висок степен квалитета израде достиже и обрада метала за који су коришћене различите технике (дубљење, искуцавање, ливење). Исламски уметници су се нарочито исказали у техници ИНКРУСТАЦИЈЕ (в.) са главним центрима у Каиру и Дамаску. У изради оружја осећао се утицај монголске уметности, а у време Сафавида у употребу улазе богато украшене криве сабље.

Период формирања и. у. почиње за време владавине династије Омајада (661–750), која је ширила утицај из Дамаска до Шпаније. Основни узор за изградњу џамије била је Мухамедова кућа, а присуство нове власти и вере у свету исказано је првенствено изградњом Куполе на стени у Јерусалиму (место на којем је Мухамед доживео духовно и телесно просветљење) и Велике џамије у Дамаску. Омајади су поред изградњи џамија многобројне цркве прилагођавали новом култу, додајући зид са михрабом, који одређује смер молитве према Меки. Они су поставили темеље исламској уметничкој традицији, са геометријом као главним елементом. У време Омајада почиње изградња палата са мозаицима, зидним сликама и рељефима на којима

су приказивани биљни и животињски свет, али и фигуралне представе играчица (хареми). У пустињској палати Кусаир Амра (Јордан) сачувани су ретки примери фресака са призорима лова, женског акта, ЗОДИЈАКА (в.) и портретима шест владара.

Средњи период и. у. обухвата време Абасида (750–1258), који су у свом главном граду, Самари, изградили Велику џамију. Епоху абасидских калифа карактерише поједностављање омајадског наслеђа. Јављају се декоративни преломљени лукови, ивани, маузолеји и мукарнаси. У том периоду подстиче се израда КЕРАМИКЕ (в.), посебно израда тањира из великог центра Нишапур (северни Иран). У XI и XII веку у Раки се развио највећи центар производње предмета са веома елегантним калиграфским цртежима, прекривеним зеленим или плавим транспарентним лаком. Јака сасанидска традиција се још увек осећала на пољу метала са изразито империјалном тематиком, да би с временом примат преузела декорација строгог и геометријског карактера. У овом периоду грађени су урбанистички планирани градови, који су са најездом Монгола уништени или сведени на села.

С временом се осамостаљују локални владари, независни од централне власти, па је и. у. Ифрикије (данашња западна Либија, Тунис и источни Алжир) заснована на римском и византијском наслеђу. У Кајруану су грађене џамије са старим мраморним стубовима, док су у Сузи биле заступљене монументалне форме абасидске архитектуре са пиластрима уместо стубова. Месопотамска опека замењена је локалним клесаним каменом. На Иберијском полуострву, у деловима који су били под влашћу муслимана (Андалузија), наставља се уметничко стваралаштво Омајада, са престоницом у Кордоби. Градитељи се ослањају на римско-визиготску традицију са типичним муслиманским елементима – луковима и богатом орнаментиком заснованој на геометријским мотивима. Најпознатије остварење исламске архитектуре у Шпанији јесте Велика џамија у Кордоби. Још нека позната дела су палата Алфакерија у Сарагоси, торањ Хиралде у Севиљи, као и утврђење Алхамбра у Гранади. Муслимани су једно време владали и Сицилијом, што се огледа у архитектури црква као што су Сан Ђовани дел Леброси, Сан Ђовани дељи Еремити, Сан Каталдо у Палерму, као и катедралама у Монреалу и Чефалуу. Мамелуци, који су се од исламизованих војних робова претворили у веома моћну војну касту, развили

су церемонијалну и империјалну архитектуру за истицање султана и у верске објекте су уносили елементе сопственог култа личности. У то време јавља се умножавање архитектонских елемената и декорације. Селџуци, једна група турских номадских племена, крајем XI века учврстили су јако краљевство, у оквиру ког су настајала нека од највећих дела исламске уметности. Они су умногоме утицали на развој архитектуре, па су се поред школа (*медресе*), градиле палате, џамије, болнице, сиротишта, хамаме, хареме, маузолеје (*шурбе*), путеве, мостове и караван-сараје (коначишта за караване). У време владавине Селџука граде се све већи полукружни сводови, виши и виткији минарети, михраби са изузетно богатом штуко декорацијом, јављају се сложенији орнаменти и минијатуре. Комбинација опеке и керамике све је чешћа. У анадољској архитектури клесани камен замењује опеку, а стремљење јединственом простору доводи до већих купола, које ће се посебно развити у османској архитектури. Она се разликује од персијске и централноазијске архитектуре, које негују класичну основу са отвореним двориштем и четири ивана.

Са доласком османске династије наставља се развој и. у. заснованој на селџучкој и византијској традицији. Црква Свете Софије у Константинопољу утицала је на класични развој исламске архитектуре, која је врхунац достигла у делима дворског архитекте мимара Синана (1489/90–1588). Међу његовим најзначајнијим делима су Сулејманова и Шехзадина џамија у Цариграду. Он је пројектовао и мост Мехмед-паше Соколовића у Вишеграду, док је његовом ученику Хајрудину поверена изградња Старог моста у Мостару. Значајна дела османске архитектуре су и Плава џамија (Ахмедија) и Топкапи сарај у Цариграду, главна резиденција османских султана. На балканском простору у време османске власти изграђени су, између осталог, џамија султана Мурата II у Скопљу, Гази Хусрев-бегова џамија у Сарајеву, Алтун-алем џамија у Новом Пазару, Новопазарска тврђава (подигао ју је оснивач града Иса-бег Исаковић) и Дамат Али-пашино турбе у Београду. У Никеји (Изнику) појављују се фабрике керамике, а све веће застакљене површине у џамијама подстичу развој стакларства. У XVI веку турска минијатура значајно напредује у смеру историјског сликарства (портретне слике владара са декоративним елементима пејзажа – утицај кинеске уметности). Најзначајнији сликар овог периода је Осман минијатуриста.



Осман минијатуриста,
Ојсага Беча 1529, гваш на папиру (1588), Истанбул,
Топкапи палата

У истом веку са династијом Могула исламска вера се шири у Индији (Таџ Махал).

Исламска уметност и наука значајно ће утицати на европску културу, па тако са муслиманским освајањима у Европу стижу знања о производњи хартије, арапским бројевима или научним достигнућима Арабљана. У европском сликарству исламски утицај приметан је првенствено на основу тепиха, који се као декоративни елемент од XIV века јављају у делима западноевропских уметника (Симоне Мартини, Карпачо, Мантења, Ван Ајк, Рубенс). У ренесансној уметности су се исламски теписи првобитно сликали у подножју сцене из живота светих, док су касније сликани с намером да се истакне обиље, луксуз, егзотика и високи друштвени статус.

ЛИТ.: Rice, D. T., *Islamska umetnost*, Beograd, 1968; Otto-Dorn, K., *Islamska umetnost*, Novi Sad, 1971; Ettinghausen, R., Grabar, O., *The art and architecture of Islam, 650–1250*, Harmondsworth 1987; Grabar, O., *The formation of Islamic art*, New Haven, 1987; Blair, Sh. S., Bloom, J. M., *The art and architecture of Islam 1250–1800*, New Haven, 1994; Mozzati, L., *Islamska umjetnost: arhitektura, slikarstvo, kaligrafija, keramika, stakla, tepisi*, Beograd, 2010. М. М.

ИСПОВЕДАОНИЦА – црквени мобилијар или издвојени део простора у хришћанским храмовима намењен обављању свете тајне покајања и исповедању грехова. Састоји се из седишта за свештеника, које је преградом раздвојено од једне или две бочне клупице за клечање покајника, обично уз бочне зидове наоса цркве. Праве се и постављају тако да буду издвојене, али видљиве осталим верницима, како би омогућиле истовремено довољно приватности покајницима и јавност чина исповести.

Исповедаонице се у данашњем облику појављују од XVI века под утицајем противреформације, и од тада постају уобичајени саставни део ентеријера римокатоличких цркава.

У православљу се исповест може вршити и тајно, када светој тајни не присуствује нико сем покајника и свештеника исповедника, и јавно, када су присутни и други верници и покајници. По правилу се врши у наосу испред налоња или Христове иконе, а може се обављати и у другим деловима храма – нартексу или у бочним просторијама или капелама. Свештеници се исповедају у олтарском простору. Начин и место одвијања исповести зависи од тога ко се и где исповеда, али посебне просторије или мобилијар намењени само за исповест – не постоје.

ЛИТ.: Мирковић, Л., *Православна литургија или наука о богослужењу православне источне цркве*, 2: *свешће тајне и молићвословља*, Београд, 1926. Б. Ман.

ИСПОСНИЦА – станиште испосника. Испосништво и аскетизам присутни су у разним верским и филозофским традицијама и праксама – у хришћанству, јудаизму, цаинизму, будизму, хиндуизму, таоизму, суфијском исламу. У православљу, и. је келија (ћелија) – простор за боравак

монаха-испосника који живе подвижнички или аскетски. Синоними за и. су *испосница*, *молчалница*, *тиховаштељница*, *исихасџирија*, *сихасџерија* и *исџиња*.

Међу првим испосницима су били пророк Илија, Свети Јован Крститељ, Исус Христос, Свети Павле Тивејски (III–IV век), а најзначајнији за утемељивање хришћанског пустињаштва и монаштва уопште – Свети Антоније Велики (IV век).

Одлучујући утицај на српско монаштво имао је Свети Сава својим монашким животом и типцима (Карејски, Хиландарски, Студенички). Под утицајем светогорског пустињачког монаштва, основао је испосницу у Кареји на Светој Гори, а затим и Горњу и Доњу и. код манастира Студенице. Иако су и пре Светог Саве на овим просторима били познати монаси испосници и пустињаци (Свети Прохор Пчињски), његов *Карејски типик* пресудно је утицао да српско испосничко монаштво најчешће не буде потпуно усамљеничко. Како је келиоте бирало братство међу истакнутим подвижницима који су морали бити писмени, и. постају и духовни, културни или преписивачки центри. После Светог Саве, најзначајнији српски испосник-пустињак био је Свети Петар Коришки, а значајан траг оставили су и монаси синаити који су се у XIV веку склањали у Србију пред турском опасношћу (Свети Ромил Раванички и Григорије Млађи Синаит Горњачки).

Испосница може бити самостална и издвојена, део веће скупине таквих келија (скит, лавра), или припадати неком општежитељном манастиру. Богослужење се врши у самој келији, неке и. имају и свој храм, док комплекси и. обично имају заједничку цркву. Испосницу чини зграда, просторија или пећина (пештера). По предању, Свети Јоаникије Девички боравио је једно време у шупљем стаблу букве. Пећинске и. могу бити нерукотворене или разним градитељским интервенцијама прилагођене боравку испосника. Најједноставнији облик прилагођавања јесте зазиђивање, али су у неким пећинама грађени читави комплекси развијани по дубини, висини или по спратовима, са келијама за више испосника и богослужбени простор. Неки пећински комплекси имају и изворе воде, огњишта и оцаклије. Пећинским и. може се приступити преко ужади, лествица, усечених стаза, уклесаних степеница или пећинских канала. Испоснице су могле бити у облику дрвених колиба или зидане. Грађене су испред улаза у пећине или на неком другом тешко приступачном простору, мада има

Горња испосница Светиој Саве, околина манастира Студенице



и оних саграђених у седишту монашког места (и. Светог Саве у Кареји).

У и. се најчешће налази само елементарно потребан намештај (кревет, сто, столица, полице или сандук са књигама), мада оне могу бити и потпуно празне, попут пештери Светог Петра Коришког. Монаси су понекад и сахрањивани у својим испосницама, а Свети Петар Коришки направио је у пештери сам себи гроб.

Најпознатије и. српског средњовековља су Карејска испосница Светог Саве Освећеног (Типикарница коју је основао Свети Сава Српски) и Доња и Горња и. Светог Саве код манастира Студеница. Пећинске и. имали су манастири Милешева и Дечани, али и подзиђе тврђаве Рас. Као споменици културе заштићене су и. Светог Петра Коришког, Светог Николе и „Калуђерски камен” код Призрена, и. Белајска (Дечанска), и. на брду Матос код Муштуишта, и. у клисури реке Мируше код Клине, и. на обалама Пећке Бистрице и и. код манастира Горњака.

ЛИТ: Мирковић, Л., „Скитски устави Св. Саве”, *Брајсџиво*, XXVIII, 45, (1934); Папахрисанту, Д., *Ајџонско монаштво*, Београд, 2003; Марјановић Душанић, С., Поповић, Д. (ур.), *Приватни животи у српским земљама средњега века*, Београд, 2004; Поповић, Д., „Пустине и свете горе средњовековне Србије”, *Зборник радова Византолошкој инститиуи*, XLIV, 1 (2007). Б. Ман.

ИСТИНА – оно што је сагласно стварности, објективни садржај осећања, опажаја, емпиријског искуства, појмова, идеја, уметности, теорија, учења, као и целокупно слике света. Она је резултат процеса спознаје који се развија и који све више кореспондира са објективном стварношћу у све ширем опсегу. Претпоставља се да до самога краја, до апсолутне истине, човеку није дато да стигне, већ јој се само асимптотично приближава. Постоји више критеријума истине – теоријска доказаност, кохерентност дела истине са целином неког система, комуникабилност симбола са којима се и. изражава и практична проверљивост и примењивост. Има и више субјективних критеријума и. као што су јасност и корисност. И они су, иако нису објективни, веома важни, и у обичном животу често имају пресудну улогу.

У гносеолошкој теорији говори се и о такозваној уметничкој истини. Она се у уметности може тражити као „објективни садржај”, као садржај сагласан стварности, или као однос уметничког израза и стварности. Пре свега, то су сазнајни и информативни садржаји. У односу на

науку, уметност није обавезна да доказује своје тврдње него само приказује и показује. Приликом накнадних анализа уметника или уметничког критичара, може се утврдити њихова тачност или нетачност, документарни, спознајни или визионарски карактер.

Естетска вредност дела у ужем ларпурлартистичком смислу није зависна од његове гносеолошке вредности. Ако се уметност не схвата само као украс, постоји позитивна корелација између спознајне вредности уметничког дела и његове укупне вредности.

Код утврђивања и. постоји парадокс, један логички *circulus vitiosus*. Наиме, стварност дефинишемо помоћу субјективних појмова, а истину проверавамо – објективном стварношћу. Зато утврђивање и. захтева од науке велике теоријске и практичне напоре. Уметност у погледу доказивања истине има значајне привилегије. Зато она може бити далеко смелија у претпоставкама, па често постаје путоказ науци или њена инспирација.

В. П.

ИСТОК – као географски појам подразумева широку област која се простире од источне Европе, преко Блиског и Средњег истока до земаља источне и југоисточне Азије. Њиме је обухваћено више различитих култура, заснованих на другачијим друштвеним, религиозним, културним и филозофским тековинама. Стога је примереније говорити о источним културама него о једној, јединственој култури.

Пад Вавилона 539. године у руке Кира Великог (559–530 год. пре н. е.) означио је почетак успона моћне персијске државе, која је убрзо завладала читавим познатим светом, од предворја Индије до Египта, са изузетком Грчке. У периоду нешто дужем од два столећа, под династијом Ахеменида (550–330. год. пре н. е.), тзв. Прво персијско царство доживело је велик културни успон. Импресивни остаци престонице, Персеполиса, стубови са масивним двостраним капителима, монументални плиткорелефни фризови, те декорација у глазираној керамици и посебно артефакти од злата, најбоље осликавају тековине персијске уметности, изникле на синтези постојећих стилова и техника освојених народа. Колосални рељефи у камену, распрострањена употреба лука у архитектури, те ванредна рафинираност радова примењене уметности, у металу, стаклу и текстилу, одликују и уметност Сасанидског, или Другог персијског царства (226–651), која је извршила снажан утицај на исламску уметност.

На крајњем истоку азијског континента процијела се кинеска империја, уједињена под династијом Ђин 221. год. пре н. е. У недугом периоду владавине династије Ђин, спроведене су важне административне, економске и филозофске реформе, а на северу земље саграђен је зид, претеча Великог кинеског зида. Први кинески цар Ђин Ши Хуанг сахрањен је у маузолеју са многољудном војском од теракоте у природној величини опремљеном правим оружјем. Владавина династије Хан (206. год. пре н. е. – 220. год. н. е.) сматра се златним добом кинеске историје. Период политичког као и уметничког и технолошког просперитета тог времена у темељима је кинеског идентитета. Тада су написана најзначајнија кинеска историографска дела, а уметност калиграфије стекла престижно место, до данас неговано у Кини. Конфучијанизам је постао званична државна идеологија. У време династије Хан, а посебно око 114. год. пре н. е. са великим истраживачким мисијама царских изасланика, развио се тзв. Пут свиле. Од Кине се та друмска и морска мрежа путева протезала, преко Персије и Арабије, до медитеранских лука с једне и индијског супконтинента с друге стране. Примарно намењени трговини, првенствено луксузне робе, ови путеви допринели су и снажној културној размени. Управо је Путем свиле око I века нове ере будизам из Индије мигрирао у Кину, Кореју и Јапан, као и у земље југоисточне Азије.

Настао на северу Индије у VI веку пре н. е., будизам је утицао и на развој религиозне архитектуре, те скулптуре и рељефа са обимним наративним циклусима митолошке и историјске садржине, где посебно место заузима живот оснивача будизма Сидарте Гаутаме. Мандале, карактеристичне спиритуално-ритуалне дијаграме космоса, познате у хиндуизму, прихватили су и будисти. Будизам је с временом изгубио значај у Индији, али је заједно са хиндуизмом пресудно утицао на развој уметности субиндијског континента. Тако се у Камбоџи у средњем веку под њиховим утицајем развило веровање и уметност у Кмерском царству (802–1463), која је са своје стране извршила снажан утицај на Тајланд и Лаос.

Преношење престонице Римског царства у Константинопољ, 330. године, и коначна подела Римског царства на Источни и Западни део крајем истог века, означили су успон Византије. Римско државно уређење, хеленистичка култура и хришћанска вера били су главни извори византијског развитка. У Византији је доминант-

ну улогу имала религиозна уметност, у чијем се фокусу налазила представа светог, икона. У различитим периодима византијске уметности доминирају цркве централног плана, са једном или пет купола, саграђене од опеке. У њиховој унутрашњости су илистровани циклуси Христовог живота и страдања те циклуси и појединачне фигуре светитеља, изведени у мозаику или фреско-техници. Хришћанство, култура и писменост су преко Византије стигли до словенских народа, а утицај византијске уметности очигледан је и у средњовековним краљевинама Јерменије и Грузије.

Током дуже од једног миленијума Византија је опстала упркос великим променама, првенствено на источним границама Царства, угроженим прво од Персијанаца, а потом Арапа и Турака. У VII веку новом религијом, исламом, уједињена номадска племена са Арабијског полуострва освојила су персијско царство Сасанида (651), Сирију и Египат и друге северноафричке територије, а у време највећег успона абасадских калифа (750–1517), исламско царство је обухватило највећи део Шпаније, Сицилију и Крит. Уједињен јединственом вером и језиком, исламски свет изнедрио је самосвојну културу и уметност, формирану на традицијама освојених територија, грчко-римске уметности Сирије и Египта и сасанидске Персије. Једнако као монументална религиозна архитектура џамија у исламу је развијена и рафинирана секуларна, примарно дворска уметност. Неговане су калиграфија и илуминација књига, уметничка обрада стакла, керамике и текстила, ћилими и вез, украшени карактеристичним понављајућим геометријским и вегетабилним мотивима, арабескама.

Појава ратоборног племена Турака Селџука у XI веку, а потом инвазија Монгола у XIII, у потпуности су изменили геополитичку слику евроазијског простора. Но, тек је дуговека Османска империја оставила трајни печат на широк простор између Кавказа и Балкана. Падом Византије (1453) улогу духовног и културног лидера на простору некадашњег византијског комонвелта преузела је Русија. Царевина од времена Ивана IV Грозног (1530–1584), Русија је под династијом Романов (1613–1917) значајно утицала на геополитичке промене на европском континенту. Цариград је пак постао престоница Османског царства, које је под Сулејманом Величанственим (1520–1566) доживело велики препород. Стилски хетерогена уметност различитих делова Османског царства инспирисала је у Француској и Енглеској прве половине XIX столећа покрет

назван оријентализам, који је Западу понудио идеализовану, романтичарску слику турске и арапске, примарно северноафричке културе.

У Кини се након пропасти Монголског царства, уздигла династија Минг (1368–1644), током које је Пекинг постао престоница. Просперитетан и економски стабилан период владавине династије Минг обележио је процват уметности и уметничких заната. Осим по књижевности, сликарству и музици а посебно опери, овај период познат је по уметничкој обради предмета и скулптуре од керамике, а нарочито порцелана, који су у великој количини извожени у Европу.

У Јапану је под владавином Токугава Шогуната (1603–1868), током тзв. едо периода дошло до снажног економског развоја. Стабилне политичке прилике омогућиле су развој културе и уметности посвећене идеалима карактеристичног урбаног живота окренутог уживању. То је време кабуки позоришта и укијое сликарства. Те слике „плутајућег света”, изведене првенствено у техници дрвореза, у другој половини XIX столећа постале су познате и популарне у Паризу и шире на Западу, утичући на уметнике модернизма, првенствено сликаре, али и песнике и композиторе.

Д. Пре.

ИСТОРИ(ЦИ)ЗАМ – разматрање и проучавање ствари и појава, природних, друштвених и духовних, са позиција историјског развоја и збивања. Сагледавање и осећање себе и света у историјској димензији јавља се с новим временом, након Француске револуције, мада се елементи и. налазе већ на почетку нововековне филозофије код Декарта, Спинозе, Лајбница и Волтера. Историја постаје један од конструктивних елемената човековог постојања и спознавања. Историјски положај субјекта у друштву поставља се као нужна полазна тачка и претпоставка за формално и садржајно одређење процеса спознавања и континуитета спознаје.

Историјски стилови у европској архитектури и примењеној уметности појављују се у XIX столећу, а с ретердираним облицима у XX веку. Већ од почетка XIX века ликовни програми се надахњују далеким историјским раздобљима, класицизам – антиком, а романтизам – средњим веком. Започиње време значајних историјских, историјско-уметничких и археолошких истраживања и интензивно сакупљање уметничких дела за музеје. Романтичарско интересовање за прошлост изнедрило је чување споменика културе, конзервацију и велике рестаурације средњовековних споменика. Од неоготике ро-

мантизма до појаве модерне архитектуре крајем XIX века, архитектура постепено преузима све историјске стилове, па је појава паралелизма различитих историјских стилова карактеристична за цело раздобље.

Истори(ци)зам ће остати појава XIX века будући да је тада постојао посебан сплет околности и специфичне потребе за обраћањем историји, традицији, прошлости, проистеклим из укупних претпоставки друштвених односа. Истори(ци)зам је ознака за дух историје који је у то време натапао многе области човековог живота, укључујући и уметност, што се крајем столећа претворило у превласт историјских стилова, историцизма и еклектицизма. Према Певснеру, за и. је историја значајнија од откривања и развијања нових облика сопственог времена.

Истори(ци)зам друге половине XIX и почетка XX века представља сплет социолошких, идеолошких и естетичких слојева у служби државних идеја светског поретка. „Да би могли да им служе архитекти, сликари, вајари, морали су и сами бити историчари, односно одлични познаваоци историје, прошле стварности и прошлих стилова.”

У Немачкој и. је у тесној вези са *временом оснивања*, када је јачало уједињено, обновљено и империјалистички снажно царство. Истори(ци)зам се лакше посматра на појавама у архитектури, што је и изражено у периодизацији архитектуре у Аустрији. Простор Аустрије је суженији од простора Немачке и у њему се јасно издвајају три основна раздобља: романтични (1830–1860), строги (1850–1880) и касни и. (1880–1914).

Историјско сликарство (в. ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ) приказује историјска збивања, а у ширем смислу легендарне, епске и сличне теме. Историјске теме присутне су у развоју сликарства од давнина. У средњем веку приказује се библијска историја. Пред крај раздобља јављају се и профане теме, али се оне ограничавају само на историју или легенду античких Грка и Римљана под утицајем пробуденог интересовања за студије антике. Право значење историјско сликарство је стекло у доба ренесансе (прикази битака у фирентинском Палацо Векју, Карпачови циклуси из живота Свете Урсуле и Светог Ђорђа, алегоријски прикази *Александрове бишке* Алтдорфера).

Почетком новог века историјско сликарство обухвата целу историју и легенду, настоји да оствари стилску композицију у аутентичном карактеру одређеног времена, али не постиже потпуну истовестност у приказивању костима и

амбијента давно прошлих времена. Тако је и у доба барока, када се догађаји из антике транспонују у миље тадашњег времена (циклус *Александријска биџика* Ле Брена заправо приказује апотеозу Луја XIV, Рембрантова композиција *Гаја Муција Сцеволе*). Ипак, уметници барока су аутентични када сликају савремене догађаје (Веласкез, *Предаја Бреге*; Питер Рубенс, циклус *Марије Медичи*).

Пун замах историјском сликарству дају сликари који у XVII веку раде у Риму, гледајући историју кроз своју призму. Међу њима је Пусен (*Ошмица Сабињанки*, *Заузимање Јерусалима*, *Кућа најада Филистијејце*).

У XVIII веку историјско сликарство је већим делом ограничено на митолошке и библијске теме. Студије антике отварају нове хоризонте, а Менгс постаје један од протагониста нове оријентације и идеолог целог европског сликарства. Изузетак је појава Гоје, који својим композицијама даје аутентичну визију и психолошку драматичност.

У XIX веку све се више афирмише историја. Студије класичне уметности уздижу историјску композицију изнад осталих грана сликарства, поготову ако у њој доминира идеализовани херој. Сликари великих слика са историјским темама примају наруџбине од владара, а само са таквим делима стичу награде и стипендије.

За време Француске револуције најважнији догађаји су приказани ликовно. Приказујући савремене догађаје или античке сцене, Давид на својим композицијама подстиче патриотизам и револуционарни дух (*Леонида у Термопилима*, *Ошмица Сабињанки*, *Заклетва Хорација*). У време ДИРЕКТОРИЈУМА (в.) и Царства он остаје арбитар и меродавни идеолог сликајући Наполеонове апотеозе, патриотске теме, битке и античке мотиве.

Доба романтизма представља превласт највећег сликара историјских тема Делаacroa (*Покољ на Хиосу*, *Улазак крсташа у Цариград*, *Слобода предводи народ*).

И у другим земљама историјско сликарство избија у први план. У Немачкој се назерени оријентацију на библијске теме, па ДИСЕЛДОРФСКА ШКОЛА (в.) заступа романтичан дух историјског сликарства сведен на театрални патос и декоративни сценариј.

Због односа Срба према традицији и националном стилу, у нашој земљи је и. уподобљен хронолошким оквирима карактеристичних друштвених и историјских претпоставки. До појаве и. стога долази у раздобљу између два светска рата. Српски

и. се у архитектури а делимично и у уметности протеже на романтичарски (1830–1880), зрели (1880–1914) и позни и. (1920–1941).

У складу са општим идејама и. као доминантног обележја културе XIX века у европским оквирима, код нас прворазредну улогу у процесу конституисања националног идентитета имају догађаји и личности из националне прошлости. Они су репрезентовали представнике ЗЛАТНОГ ДОБА (в.) нације, који се у српској култури XIX века поистовећивао са периодом владавине династије Немањића. Идеализовање славне прошлости, независно од тога да ли је она почивала на реалним чињеницама или миту, било је главно средство у конституисању и хомогенизацији нације. Тиме је идеализована прошлост директно била у служби глорификације садашњости која је истицала идеју о обнови некадашње српске славе. Ове идеје су се директно одражавале и у ликовном стваралаштву епохе, историјске композиције, те патриотске сцене које илуструју догађаје из непосредне прошлости добијају све већи значај. Оне величају нацију кроз идеализацију догађаја и личности, постајући истовремено и ангажована средства буђења националних и патриотских осећања.

Историјске композиције су сликали Тенковић, Јакшић, Тодоровић, Јовановић, Предић, Крстић и Мурат.

ЛИТ.: Pevsner, N., *Möglichkeiten und Aspekte des Historismus: Historismus und bildende Kunst*, München, 1965; Evers, H. G., *Vom Historismus zum Funktionalismus, Historismus und bildende Kunst*, München, 1965; Медаковић, Д., „Историзам у српској уметности XIX века”, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор 3–4 (1967); Н. Г., *Vom Historismus zum Funktionalismus*, Baden-Baden, 1967; Ivančević, R., „Historicism i historija: razlike metode historicističke arhitekture i slikarstva”, *Život umjetnosti*, 28 (1979); Gross, M., *Historijska znanost*, Zagreb, 1980; Ficher, H., *L'histoire de l'art est terminée*, Paris, 1981; М. Јовановић, „Историзам у уметности XIX века”, *Саопштења*, XX–XXI (1988–1989); Dolgner, D., *Historismus: Deutsche Baukunst 1815–1900*, Leipzig, 1993; М. Јовановић, *Урош Прегућ*, Београд, 1998; Тимотијевић, М., *Паја Јовановић*, Београд, 2009; Landwehr, E. M., *Kunst des Historismus*, Köln – Weimar – Wien, 2012; Jacobs, N. W., *Die „Stadt des Historismus: ein Sonderfall. Zur Rezeptionsgeschichte des Historismus in Deutschland am Beispiel Wiesbaden”, Stil und Charakter: Beiträge zu Architekturgeschichte und Denkmalpflege des 19. Jahrhundert*, Basel, 2015. М. Кос.

Историцизам у архитектури је стилски појам који одликују имитације свих историјских стилова, понављање у формалном смислу, цитирање, компилација, који, по Баумгарту, траје од треће деценије до краја XIX века, а по Тицу од 1860. до 1910. године. То је ново име за стилско раздобље еклектичке архитектуре (в. ЕКЛЕКТИЦИЗАМ), која се развијала између КЛАСИЦИЗМА (в.) и СЕЦЕСИЈЕ (в.), где се користи вокабулар историјских стилова у обликовању декоративних елемената. Овај стилски појам могао би припадати и претходном периоду, класицизму, али се тек са и. појавило мноштво узора, а са убрзаним растом броја становника и ширењем градова уследио је и пораст нових грађевинских задатака, када долази и до судбоносног раздвајања архитеката од инжењера. Захваљујући новим техничким могућностима гвожђа и стакла, конструктивно и функционално добијају на значају, али се захтевало њихово „преодевање”, које је имало исход и у „производњи готских машина”. Доминантна личност тога периода у Француској био је Анри Лабруст, чији су велики објекти – Библиотека Свете Женевјеје (1843–50) и Национална библиотека (1858–68) у Паризу – отворили нову еру. Метални скелет издужене зграде прве библиотеке на Тргу Пантеон, који се протеже од темеља до крова, не види се на фасади ни на најважнијим деловима унутрашњости, јер је прекривен зидном облогом изведеном у закономерности архаистичких форми: правилна расподела фасаде првог спрата у полукружне лукове носи обележја неоренесансе, док у унутрашњости преовладава језик византијских форми. У истом стилу се наставља и рад на Националној библиотеци, где пространу читаоницу носи 16 витких стубова, чија је метална конструкција видљива, а свод такође у византијском стилу. При пројектовању складишних просторија Библиотеке иде се још даље: њихов скелет је од метала, тако да се четири спрата провиде од пода до таванице. Ове просторије од читаонице дели стаклени зид висине 9 m, изузетно смело решење за то доба, а централно складиште књига је прекривено стакленом таваницом ради бољег осветљења. За француску архитектуру друге половине XIX века пресудна је велика Париска тржница, започета 1853. године као део реконструкције града Париза, и њу је спровео префект Сенског департмана барон Осман за Наполеона III. Као израз јавног живота тога доба предњачи париска Опера Шарла Гарнијеа (1861–74) са великим улазним холлом, фоајеом и степеништем које се уздиже до ни-



воа крова. Најзначајнији инжењерски објекат из тог доба била је Кристална палата у Лондону из 1850–51. године, уништена у пожару 1936. године. Распон и. најбоље илуструју готичка црква Свете Клотилде у Паризу (1846–57) и Црква мира у Потсдаму (1845–48), Парламент Чарлса Берија у Лондону започет 1840. године у „енглеској готици”, замак великог војводе у Шверину (1844–57) Г. А. Демлера, као и велики грађевински подухвати Палата правде у Бриселу (1866–83) по плановима Жозефа Пуларта и зграда Рајхстага у Берлину (1884–94) Паула Валота, где су примењене све доступне техничке и стилске могућности.

Од двадесетих година XIX века у архитектури у Кнежевини Србији започиње процес усвајања средњоевропских архитектонских облика непосредним преузимањем градитељских поступака из крајева преко Саве и Дунава. Први захтеви за архитектонским диференцирањем јављају се код Срба половином XIX века и од тада, под утицајем РОМАНТИЗМА (в.) и и. као његове основне компоненте, све се јаче испољавају тежње ка сопственом архитектонском изразу (Јан Неволе, Капетан Мишино здање у Београду, 1863; Коста Шрепловић, Старо здање у Аранђеловцу, 1865–72). Српска архитектура је ушла у XX век са целокупном баштином последњих деценија XIX века, када се и даље пројектовало са мешавином стилских елемената у оној стилизацији која се назива *йозним историзмом*, где су, без обзира на обраду архитектонског плашта и примене разнородних стилских елемената, основе, распоред просторија, конструкције и материјали углавном свуда били исти.

А. Лабруст, Библиотека
Свете Женевјеје
(1843–50), Париз

ЛИТ.: Шкаламера, Ж., Обнова „српског стила” у архитектури, *Зборник ликовних уметности Маџице српске* 5, (1969); Kulterman, U., *Savremena arhitektura*, Novi Sad, 1971; Baumgart, F., *Mali leksikon arhitekture*, Beograd, 1979; Mikas, N., Laslo, A., „Ideja perivoja i rađanje modernog urbanizma”. *ČIP*, 3–4 (1982); Кадиевић, А., *Један век њражења националној сцили у архитектури (средина XIX – средина XX века)*, Београд, 1997; Traktenberg, M., „Osamnaesti vek”, *Istorija moderne arhitekture*, 1, Beograd, 1997; Tietz, J., *The Story of Architecture of the 20th Century*, Cologne, 1999; Кадиевић, А., *Естетика архитектуре академизма (XIX–XX век)*, Београд, 2005.

М. В. Л.

ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ – термин има двоструко значење; означава како уметност прошлости, у њеном повесном току, тако и научно схватање тако схваћене уметности. Због тога се као синоними за историју уметности користе термини *испирживање уметности* и *наука о уметности*.

Под науком о уметности треба разумети историјски оријентисано истраживање, па самим тим и форму једне посебне хуманистичке науке. Општа наука о уметности дотиче се и филозофских и теоријских питања уметности и, за разлику од историје уметности као предметне која покушава да разуме повест уметности, поставља питање суштине уметности, односно својстава уметничког дела, па се у том смислу о њој говори као о науци о уметности. За њено заснивање потребан је метод развијен из самог предмета, уметност, тј. поступак науке о уметности, њени начини схватања и тумачења уметничког дела, логичко образлагање и критичко процењивање.

Борбу науке о уметности за њен метод не обележава претежно њен логички карактер, као што је то случај код других духовних дисциплина, колико питање суштине великих културних епоха и подручја. Језгро методског сукоба овде је положено у питање о моментима које у целокупном феномену уметности треба узети у обзир као битне, па тако, ако су то формални momenti, онда је реч о науци о уметности као историји проблема, а ако су то momenti садржине, онда је реч о науци о уметности као историји живота. Са гледишта историје, реч је о сукобу између естетике форме и естетике садржаја. У тој борби око метода успоставља се читава скала конкретности и апстракција духовно-научних принципа, нека врста пирамиде на чијем врху стоји систематска филозофија.

У још не толико строгом смислу наука о уметности настаје већ са радовима Винкелмана, Фон Румора, Пасаванта и Вагена. Први значајан нацрт једног обухватног учења о методу науке о уметности дао је Тице, установљујући да предмет историјско-уметничког истраживања није уметничко дело по себи, већ уметничко дело на одређеном месту које му припада у историјском развоју. У покушају систематизације прилога науци о уметности, са позиције прагматичке духовне науке, полази Бат, да би одредио својствену врсту ове науке, којој је стало до уметности као такве, али не у потпуно формалистичком смислу, него пре свега до онога што на уметничком делу није пуко историјско, па се утолико у науци о уметности показује један нови сазнајно-теоријски нацрт, који не полаже толико на теоријско-научну рефлексију колико на оригинално виђење уметности.

Против позитивистички оријентисаног истраживања уметности као и против априоризма сваке естетике окреће се и Лицелер, који полази од феноменологије Хусерла, па га занимају пре свега њихови учинци у опажају самог уметничког дела као онога непосредно датог, феномена. Сви постојећи методи историјски се рашчлањују на науку о уметности као познавалаштво, објашњавање и разумевање. Под познавалаштвом овде се подразумева не посебна форма живота естетски оријентисаног човека, већ одређени научни правац мишљења, који је одиграо велику улогу у повести историографије уметности. Пошто сваки начин схватања ликовне уметности не полази од датих појмова, већ од чистог опажаја, суштина познавалаштва се показује пре свега као ствар талента и инстинкта, а мањим делом као резултат неког ученог метода. Најзначајнији представници науке о уметности јесу Фон Румор и Фридлендер. Период науке о уметности у којем се она бави објашњавањем траје од 1831. до 1873, када се она пре свега усредсређује на питање форме, а не на биографска и иконографска истраживања, на сазнање да је познавање литературе кључ за одгонетање тајни ликовне уметности свих времена.

Прве темеље науци о уметности као *разумевању* поставио је Буркхарт, чији универсализам остаје један од трајних идеала сваке науке о уметности, а његова тумачења културе и уметности италијанске ренесансе једно од највећих постигнућа науке о уметности уопште, али и темељ за заснивање науке о уметности као разумевања. Ова наука о уметности полази од

поставке да свако уметничко дело, као и свака фаза неког стила, стоји у временском склопу повезаности. Само објашњавање развија се на форми и мотиву уметничког дела, при чему предност има повест форме, будући да начин уобличавања најпосле одлучује о начину схватања ликовног предмета; темељни појмови од којих полази оваква наука о уметности јесу развој и СТИЛ (в.). Под развојем се овде разуме промена и дотиче се следа различитих стања током којег нешто у једном одређеном тренутку постаје нешто друго, и то тако да у исто време остаје то исто, утолико што те промене имају идентичне носиоце, који се налазе у саморазвитку неког новог духа, неког новог става или новог задатка. Под стилем треба разумети појам који уређује многострукост и разноврсност феномена у повести, а у временском смислу обухвата одређену групу уметничких дела, и односи се искључиво на европску уметност (романика, готика, ренесанса, маниризам, барок, рококо, класицизам).

У оквиру овога рашчлањивања науке о уметности, као познавалаштва и као објашњавања, Лицелер препознаје пет кругова борбе мишљења историчара уметности тога периода. Први круг представља поставка уметности као уметности, коју Фон Шлосер супротставља поставци о уметности као чињеници, која је „естетски слепа” и која инсистира на „повести”, а да не зна или не жели да зна шта је заправо уметност. Други круг представља сукоб између поставке познаваоца против историчара, коју заступа Фридлендер тврђом да историчари уметничком делу прилазе са већ формираним мишљењем, док познаваоци своје мишљење формирају тек после опхођења са њим, и поставке историчара против познаваоца, коју заступа Викхоф, тврђом да се ниједно уметничко дело не може разумети без претходног познавања читавог историјског склопа повезаности. Трећи круг обележава Велфлинов метод историје уметности као историје визуелних форми, односно формалне анализе, који полази од тога да је смисао за свет форми ствар по себи и да није све могуће у свим временима, а против поставке о историји уметности као историји човека, коју је бранио Кауч. У четвртом кругу ове борбе мишљења долази до сучељавања поставке о историји уметности као форми разумевања, коју је у оквиру своје структурне анализе заступао Зедлмајер. Његово мишљење да наука о уметности има властити приступ разумевању форми и да је у стању да их реконструише на основу увида

у унутрашњу законитост уметничке творевине и историје уметности као историје културе, долази у сукоб са поставком Варбурга, који Велфлиновом појму чистог уметничког гледања, развијеном у његовом сучељавању са Буркхартом, супротставља појам целокупне културе, у којој уметничко гледање испуњава само једну нужну функцију. У петом кругу долази до сучељавања позиције историје уметности као микроскопије, коју заступа Голдшмит, и историје уметности као макроскопије.

На науку о уметности као разумевање највећи утицај имала је филозофија духовних наука Дилтаја, који је пошао од централног питања, како се одвијају разумевање и посебно разумевање ствари, при чему под овим подразумева процес у коме из чулно датих испољавања душевног живота долази до сазнања о том животу. У класике ове разумевајуће науке о уметности спадају Буркхарт, Јусти, Нојман, Велфлин и Пиндер. Међу њима посебна места заузимају представници бечке школе историје уметности Викхоф и Ригл, који су развили метод компаративне стилске анализе, као и Фон Шлосер, који је развио формализам као један од темељних метода науке о уметности, чија је основна карактеристика дистанцирање судова науке о уметности од свих питања естетике и укуса, као и Стжиговски и Дворжак, који је развио идеалистички метод тзв. историје уметности као историје духа. Другој генерацији ове школе припадају Зедлмајер и Пехт, који је поставио темеље структурализма у науци о уметности, Гомбрих и Новотни, а трећој Хофман.

Први нацрти заснивања науке о уметности у строгом смислу поклапају се са Десоаровим покретањем *Часописа за естетичку и општу науку о уметности* (1906–24). Часопис је био замишљен као програмски форум за проблемско подручје филозофије лепог и уметности, теорије уметности и методологије науке о уметности са идејом нужности заједничког рада филозофије и дотадашње историје уметности. Тиме је наука о уметности ушла у завршни круг борбе за метод који би за анализу и тумачење уметничких дела вредео без обзира на период којем припада неко уметничко дело. Пред науком о уметности се тако поставио задатак упрезања у једна кола двеју дисциплина, од којих једна (филозофија) нема свој предмет, док друга (историја уметности) полази од неког предмета као постављеног. У значајније ауторе те генерације спадају Бат, Јанцен, Фрај, Хецер, Гантнер, Баух, Лицелер, Бандман, Шене.

Посебно место међу њима заузима Панофски, који је, полазећи од Варбургових идеја, засновао иконолошки метод као први конзистентан систем интегралне интерпретације дела ликовне уметности у смислу историје духа, који свој темељ гради, према изворним тезама Дворжака, на анализи садржаја, али који, иако као полазиште бира чулне, спољашње форме дела, принципијелно узима у обзир све елементе уметничког дела. Велики утицај иконологија је имала на семиотику француских историчара уметности, америчку науку о визуелној култури, структурну анализу Зедлмајра, а онда и на икону Имдала, као последњи, недовршени нацрт метода науке о уметности.

ЛИТ.: Tietze, H., *Methode der Kunstgeschichte*, Leipzig, 1913; Lützel, H., *Formen der Kunsterkenntnis*, Bonn, 1924; Badt, K., *Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte*, Köln, 1971; Lützel, H., *Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft*, Freiburg – München, 1975; Fernie, E. (ed.), *Art history and its Methode*, London, 1995; Kultermann, U., *Kleine Geschichte der Kunsttheorie*, Darmstadt, 1998; Brassat, W. & Kohle, H., *Methoden-Reader Kunstgeschichte*, München, 2003; Majetschak, S. (Hg.), *Klassiker der Kunstphilosophie*, München, 2005; Pfisterer, U. (Hg.), *Klassiker der Kunstgeschichte*, München, 2007; Belting, H. (Hg.), *Kunstgeschichte: eine Einführung*, Berlin, 2008.

3. Г.

ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ – уметничка прошлост пре свега визуелних, односно ликовних и примењених уметности. Термин је у употреби од краја XVII (Моније, 1698) и почетка XVIII века (Ричардсон, 1719). Исти појам користи и први историчар уметности, Винкелман у наслову свог главног дела (*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764) којим је успоставио и. у. као научну дисциплину. Ту је и. у. виђена као јединствен ток уметности, којем сваки уметник може дати допринос својим делима насталим у одређеним историјским, друштвеним и културним условима. Као конструкт научне дисциплине, и. у. подразумева постојање развоја уметности. Из целокупног уметничког наслеђа, у и. у. се сврставају само оне уметничке појаве, личности, дела и процеси или токови који су битно утицали на развој уметности мењајући њене облике, садржаје, функције и дефиницију.

Области или специјалности и. у. многобројне су и могу се класификовати на више начина, уз напомену да су многе уметничке појаве предмет проучавања више од једне области исто-

рије уметности. Подела по хронологији односи се углавном на европску и западну уметност и уметничке центре који су на њу утицали: и. у. старог века (са поделом на блискоисточну и египатску, грчку и римску), и. у. средњег века (ранохришћанска, прероманичка и романичка, готичка, византијска, исламска), и. у. новог века (ренесанса, XVII и XVIII, XIX век), историја модерне (до 1945) и савремене уметности (после 1945). Хронолошки оквири и. у. нејасни су у проучавањима праисторијске и античке (за њих су методолошки компетентнији археолози) као и савремене уметности (конзервативна схватања намећу историјску дистанцу од двадесет година за писање историје, препуштајући савремену уметност ликовној критици). По географском простору чију уметност проучава, и. у. се дели на општу и националне и. у.; према територијама које је и. у. накнадно укључивала у област својих интересовања, постоје и. у. Африке, Аустралије и Океаније, централне Азије и Индије, југоисточне Азије и Далеког истока, преколумбовске Америке, Латинске Америке и Северне Америке. Проширење географских оквира и. у. подразумева претходна културолошка, етнолошка и антрополошка истраживања и додору сарадњу и. у. са одговарајућим наукама. На основу врста уметности, унутар и. у. развиле су се историје сликарства, скулптуре (вајарства), архитектуре (архитектонска декорација, пејзажна и вртна архитектура) и урбанизма, примењене уметности (по материјалима и техникама њихове обраде – дрво, метал, текстил, стакло, керамика), уметничких заната, цртежа, графике, фотографије, дизајна, картографије, рукописних књига, илустрованих публикација, популарне и народне уметности, па и извођачких уметности. У вези са поступком и циљевима истраживања уметности, унутар и. у. развијају се истраживања извора и документације, историографије, методологије, историје, и. у., музеологије и херитологије, која су упућена на знања и концепте филозофије науке, теорије сазнања, опште методологије, уопште „науке о науци”. Просторно-тематски обим и. у. зависи од њене дефиниције уметности, укључујући и питање када је настала уметност као људска активност, од када постоји свест о њој или шта се може сматрати уметношћу; у овоме и. у. сарађује са естетиком и филозофијом уметности, користећи њихове концепте или дајући свој допринос. Историја уметности је у свом развоју била на разним филозофским позицијама, као што су идеализам (Винкелман), позитивизам (Тен), материјализам (Семпер),

детерминизам (Ригл), субјективизам (Фидлер), функционализам (Касирер), структурализам (Зедлмајр), марксизам (Хаузер), рационализам (Франкастел), витализам и неовитализам (Фосијон, Фор), релативизам (Џенсон), феминизам (Метјуз) и деконструкција.

Научност и. у. развијала се кроз дефинисање предмета, разматрања циља и смисла истраживања, усавршавање поступка (опис, анализа, објашњење, уочавање правилности) и контроле над предметом проучавања. Циљеви и. у. су детаљно сагледавање целокупног развоја уметности у прошлости и начина њене рецепције, препознавање, разумевање, интерпретација кључних уметничких појава које су мењале облике и дефиницију уметности, објашњавање услова под којима су кључне појаве настајале, уопштавање сазнања и примена у областима баштињења, уметничког стварања и представљања уметности. У пракси, интересовања и. у. крећу се у два смера – да се проучавањем околности објасне уметничка дела или да се проучавањем уметности омогући ново виђење околности у којима је она настала. Описујући уметничка дела, и. у. развија и усавршава своју терминологију и језик. Пошавши од вишезначног књижевног језика, она се креће у правцу формирања научног, јасног и једнообразног језичко-појмовног система, мада су ту још увек очигледне разлике међу појединим њеним специјалностима. У процесу анализе, и. у. препознаје, раздваја и тумачи елементе уметничког дела, преузимајући при томе актуелне теоријске ставове, или дајући оригинални допринос теорији уметности. У зависности од теоријске основе, она у делу препознаје различите елементе (линије, боје и друге ликовне елементе, планове, сегменте, оквир и тачке посматрања или слојеве од материјалног преко формалног до предметног и значењског, симболичког и духовног). Уочавање правилности као научни поступак препознаје се у и. у. у тражењу стилских обележја, формалних структура дела, ликовног рукописа уметника, иконографског програма, образаца понашања у ликовном животу, и сл. а у значајним системским радовима постоје и експлицитно формулисани „законитости” развоја уметности кроз успон и пад (Винкелман), законе визуелности (Велфлин), уметничку вољу (Ригл), апстракцију и уосећавање (Ворингер). Потрага за објашњењем уметничких појава води и. у. у сагледавање контекста (уметнички, културни, друштвено-историјски), мада се у новије време инсистира на херменеутици, која искључује значај спољних

чинилица (Бечмен), или се акценат ставља на посматрача и рецепцију (Кемп). Деловање и. у. на уметност (дела, уметници, услови настанка и чувања уметности) препознаје се у њеном учењу у областима ликовне критике, заштите културног наслеђа и културне политике. За основу деловања она користи своја научна сазнања у комбинацији са доживљајем уметничког дела. И у свим осталим елементима своје научности, и. у. долази до тачке на којој се суочава са сложености, хаотичношћу и непредвидљивошћу уметности, те се показује да научност и. у. почива на историчару уметности, односно артикулисању његове комуникације са уметничким делом, на пријему, доживљају, разумевању или „личном погледу” (К. Кларк).

Истраживање у и. у. се заснива и на једном броју историјски променљивих елемената (поимање науке, укус, филозофска позиција, концепти, култура, историјске и друштвене околности), који је чврсто повезују са епохом у којој настаје. Отуда се кроз њу разматрају и актуелне преокупације одређеног времена, не нужно везане само за уметност (идеја, напредак, развој, нација, патриотизам, модерност, комуникација, сећање, друштво, простор, одрживост).

Методи и. у. настају на научним принципима и кроз конкретне задатке као што су пописивање, класификовање, утврђивање порекла и ауторства поједначних ликовних дела. Препознају се фактографски (Голдшмит), иконографски (Мал, Мије, Грабар), културолошки (Буркхарт), атрибуциони (Морели, Беренсон), иконолошки (Варбург, Пановски), метод група (Ренак), упоредни метод (Стжиговски), метод низова (Џенсон) и иконика (Имдал). Заснована на обједињавању историјских искустава, методологија и. у. је више дескриптивна него прескриптивна, тако да су избор метода, начин њихове примене и комбиновање препуштени савести историчара уметности и његовом разумевању уметничког дела. Сагледавање ликовног дела као сложене појаве упутило је и. у. на проширивање методологије. Отуда она користи сазнања осталих научних дисциплина, везана углавном за објашњавање феномена уметности, на основу чега настају биолошки, географски (Портер, Пипер), антрополошки, психолошки (Фишер, Арнхајм), археолошки, техничко-технолошки (Семпер), социолошки (Хаузер), историјски, семиотички (Успенски, Барт, Брајсон), информатички, математички (Шмарсов), литерарни (Гете, Грим, Петер) и уметнички приступ у историји уметности. Сваки од наведених приступа подразумева

постојање одређене теорије о настанку и развоју уметности и на њој засноване методологије проучавања. Иницијатива за трансфер знања и метода препуштена је историчару уметности и заснива се на његовој сарадњи са одговарајућим наукама. На овој тачки се методологија и. у. сусреће са проблемом обједињавања различито заснованих описа, анализе или објашњења а наука и струка се суочавају са питањем свог идентитета.

Историја и. у. може се оцртати на основу наведених елемената научности. Предисторија и. у. обухвата низ аутора који су, почев од античког периода, писали о уметничком стварању, споменицима, или животима уметника користећи разнолике приступе. Када је данашње поимање науке (настало у XVII веку) пренето у истраживања уметности средином XVIII века, започела је и. у. у данашњем смислу речи. До краја XVIII века развијена је платформа која подразумева везу и. у., теорије уметности, естетике и ликовне критике. Током XIX века, она је развијала своје методе и, паралелно, повезивала са другим наукама. Од средине XIX века и. у. је академска дисциплина која напушта литерарност а затим се раслојава на различите научне струје. Формирано је и више различитих школа мишљења у и. у. које се делимично поклапају са образовним институцијама, те схватају уметност претежно као израз културе и историје (берлинска школа), личности (бечка школа), друштвених односа (франкфуртска школа) или идеја (хамбуршка школа). Националне школе и. у. формиране су под утицајима различитих историјских и друштвених околности. Српска школа и. у. настајала је у Војводини током XIX века а основне особине поприма до средине XX века; у њеним оквирима постојала је београдска школа историје уметности (Радојчић и његови ученици).

Историја уметности налази примену у просвети, култури, науци, издаваштву и медијима, туризму, као и на пословима анализирања ликовне баштине, визуелних комуникација, културе и историје културе, посредујући између уметности и јавности. Обраћајући се истовремено научној, стручној и широј јавности, користи различите видове саопштавања, укључујући и масовне медије. До средине XX века, и. у. развија праксу мултидисциплинарности (Гомбрих), јача академску обуку и организацију струке. У последњој трећини XX века пролази кризу („нова историја уметности”) и редефиницију метода и предмета (Белтинг). На преласку у XXI век,

суочава се са променама у друштву, привреди, правном поретку и епохалним променама у технологији и комуникацијама, те почиње да одговара на изазове у решавању стратешких питања у вези са економском основом, правним оквирима и техничком подршком у раду.

Историја уметности је и научна дисциплина која проучава уметничку прошлост. У класификацији наука сврстава се у друштвено-хуманистичко научно поље, у област историјских наука, а понекад је схваћена и као део историјске науке.

ЛИТ.: Bauer, H., *Kunsthistorie: eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*, München, 1979²; Frazier, N., *The Penguin Concise Dictionary of Art History*, Harmondsworth, 2000; Нелсон, Р. С., Шиф, Р. (пр.), *Кријички њермини историје уметности*, Нови Сад, 2004; Horowitz, M. C. (ed.), *New Dictionary of the History of Ideas*, 1–6, Detroit – New York – San Francisco – London, 2005; Belting, H., Dili, H., Kemp, W., Sauerlaender, W., Warnke, M. (ur.), *Uvod u povijest umjetnosti*, Zagreb, 2007; Šnel, R. (pr.), *Leksikon savremene kulture: teme i teorije, oblici i institucije od 1945. do danas*, Beograd, 2008.

Историчар уметности је аутор или ауторка који се баве неком од области историје уметности; формално: особа са дипломом академских студија историје уметности, а у пракси сваки стручњак који доприноси историографији уметности.

Аутори долазе до историје уметности разним путевима: из филозофије и естетике; политике и културне политике; историје и културне историје; теологије и хришћанске археологије; психологије уметности; социологије уметности; културне антропологије и др. дајући облик овој науци.

Сто година после првог модерног и. у. (Винкелман), од средине XIX века појављују се и професионални и. у., обучени у различитим школама историје уметности, истискују нестручну конкуренцију и боре се за друштвено признавање компетенције. И поред развоја историје уметности као науке, и. у. даје снажан лични печат истраживању. У раду сваког појединог и. у. огледају се интелектуална интересовања, кроз која он исказује своје идеје и концепте о стварности, свету и уметности; психичке карактеристике (визуелно опажање, разумевање, визуелно памћење, црте личности); друштвена припадност (расна, верска, политичка); укус, филозофија и лични морал. Ово утиче и на организацију струке. Већина историја историје уметности пише се стога кроз радне биографије појединих и. у., док је популација и. у. нехомогена.

ЛИТ.: Kultermann, U., *Geschichte der Kunstgeschichte*, Wien – Düsseldorf, 1966; Bauer, H., *Kunst-historik. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*, München, 1979². П. Д.

ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ БЕЗ ИМЕНА – реакција на Вазаријево класично дело историје уметности *Живојини славних сликара, вајара и архитекта*. Биографије уметника и анегдоте у вези с њима Вазари је представљао и интерпретирао као важан допринос сазнању оних претпоставки које повезују личност уметника, време, историјски контекст и само дело. Вазаријева метода описивања живота уметника дуго је остала као уобичајен приступ у повести уметности. Бројни теоретичари и филозофи уметности заступали су мишљење да сазнања добијена о индивидуи доприносе укупном сазнању и стварању „велике историје” као биографије светскоисторијске индивидуе. Насупрот овом гледишту, школа Буркхарта, Ригла и Велфлина предлаже став да је знање биографских података о уметнику ради проширења знања о уметности непотребно. Индивидуално се тако удаљило као историјски фактор. Велфлин уз тезу да слике дугују више другим сликама него природи одриче и биографску и анегдотску вредност за историју уметности. Своју *Природну историју уметности* види као посебну област у којој утемељује чињенице и законе у оквиру универзалне форме репрезентације, што подстиче развој историје уметности као аутономне, хуманистичке и научне дисциплине. Велфлин истиче иманентне законитости самог дела, стил и форму, и одакле развија формално-аналитичку методу у историји уметности, која ће имати велики утицај на савремену теорију и критику уметности, нарочито на рад Гомбриха, Бема и Пановског, али и свих неисторијских приступа тумачења уметности, нарочито потпомогнутих феноменологијом и херменеутиком. Уместо историје имена, овај метод наглашава историју, тј. херменеутику појмова, посебно национални стил и уметничке периоде који се циклично појављују и одумиру, њихов рад у повести и укључује их у савремене процесе процењивања, али и обрнуто, савремене појаве користи у процени историјски довршених појава. Велфлин користи пет парова појмова: линеарно–сликовно, равно–удубљено, затворен–отворен облик, јасност–нејасност, и многострукост–јединство како би објаснио цикличну смену стилова који се појављују с првим или другим паром као својом главном особином. Стил Римског царства, касне готике, XVII

века и доба импресионизма Велфлин сматра паралелним појавама пошто одступају од класичног, строгог и објективног обрасца и западају у барок, субјективни сензуализам и распадање облика. Ову супротност стилова Велфлин види као основну датост у историји уметности. Понављање типичних стилова у уметности доводи до тезе да у њеној историји влада унутрашња логика, посебан иманентни закон. Његов несоциолошки метод, према Хаузеру, који је посебно критиковао Велфлинов неисторијски догматизам, доводи до потпуно произвољног тумачења историје. Гомбрих, с друге стране, посебним увидима концентрисаним на психологију стваралаштва и на појединца уместо на масу, тврди да не постоји ствар као уметност, већ да постоје само уметници. У делу *Принципи историје уметности* Велфлин директно спомиње израз и. у. б. и., али га убрзо повлачи као претеран. Данас, она добија и друга значења. Мноштво свакодневних уноса на глобалној мрежи (интернет) милона корисника, могућности употребе, копирања, имитирања, иновирања и других акција, допуштају и спонтана укрштања, повезивања и закључке који нипошто не морају да имају одржив карактер. Сваки наратив или мапирање које конструишемо од почетка представља само могућност, „привремену визуализацију која се може променити и преокренути по вољи” (Бруно Латур), и остати трајно или не, одиста „без имена”.

ЛИТ.: Wölfflin, H., *Principles of the Art History: the Problem of the Development of Style in later Art*, New York, 1950; Hauser, A., *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, Sremski Karlovci – Novi Sad, 2005; Manovich, L., *Museum Without Walls, Art History Without Names: Visualization Methods for Humanities and Media Studies*, Oxford, 2012. Ч. Ј.

ИСТОРИЈСКЕ АВАНГАРДЕ – посебан феномен унутар уметности модерне за разликовање једног броја њених авангардистичких покрета са посебним својствима. Конзистентну теорију тих покрета изложио је теоретичар књижевности и уметности Биргер. Он полази од тезе да однос између сазнања о општем важењу једне категорије и историјског реалног развоја подручја на које та категорија циља важи и за уметничке објективације. Ову тезу Биргер развија на централној категорији уметничког средства (поступка), помоћу којег се стваралачки процес може реконструисати као процес рационалног избора између различитих начина поступања.

Иако као општа категорија одавно стоји на располагању за опис сваког уметничког дела, сазнање о њој показују тек и. а. у које он убраја ФУТУРИЗАМ (в.), ДАДАИЗАМ (в.) и рани НАДРЕАЛИЗАМ (в.), јер она остаје непрозирна све док у уметности влада одређени стил. Карактеристично обележје покрета и. а., састоји се у томе да они нису развили никакав стил. Сазнање о општости категорије зачућености, коју су руски формалисти анализирали као уметнички поступак, доводећи до тога да у покретима и. а. шок рецепијента постане највиши принцип уметничке интенције, а зачућеност чињенички постаје доминантан уметнички поступак. Иако су руски формалисти зачућеност доводили претежно у везу са авангардном уметношћу, она дејствује већ у Сервантесовом *Дон Кихоту*, а нужан склоп повезаности између принципа шока и општег важења категорије зачућености утврђује се тек кроз сазнајна постигнућа историјских авангарди. Развој уметности у грађанском друштву може се појмити тек од времена историјских авангарди.

Авангардистичка уметничка пракса не изводи се *ex nihilo*, већ своју повесну претпоставку има у развоју уметности у грађанском друштву. Од средине XIX века дијалектика форма–садржај све се више помера у корист форме. Тако постаје разумљива Адорнова теза да кључ сваког садржаја уметности лежи у њеној техници, коју је било могуће формулисати на основу чињенице да се променио однос формалних (техничких) момената дела према садржинским, тј. да је форма чињенички постала доминантна.

Друга Биргеров теза је да са покретима и. а. друштвени деони систем уметност улази у стадијум самокритике. Дадаизам, најрадикалнији међу њима, не критикује само уметничке правце који су му претходили, његова критика усмерена је на институцију уметност, каква је утврђена у грађанском друштву. Под тим појмом он подразумева апарат уметничке продукције и дистрибуције, као и представе о владајућој уметности у датој епохи. Историјске авангарде се окрећу и против апарата дистрибуције, којем је подвргнута уметност, као и против статуса уметности у грађанском друштву описаног помоћу појма аутономије. Услове могућности самокритике друштвеног деоног система уметност испуњава КРИЗА УМЕТНОСТИ (в.) и криза друштва. За реконструкцију историје система уметност неопходно је институцију уметност разликовати од садржаја појединачног уметничког дела. У грађанском друштву пре Француске револуције

уметност стиче посебан статус, који се најсажеће може означити појмом аутономија. О значењу овога појма Адорно и Биргер дају различита објашњења: први потпуно занемарује њену хетерономију, док други у тумачењу авангардистичког напада на аутономију потпуно занемарује нормативну естетику.

У разумевању аутономије Адорно и Биргер су сагласни у неколико главних тачака: 1. уметност у грађанском друштву постаје независна од других институција; 2. независност уметности као и тврдње о њеној независности зависе од развитка у другим институцијама, посебно политичкој и економској; 3. релативна независност уметности остварује се како у продукцији тако и у рецепцији уметничких дела, чија прва функција није у директној служби економских, политичких, религиозних или академских институција; 4. аутономно дело истовремено и афирмише и критикује друштво коме припада, тако да је ова комбинација афирмације и критичизма друштва неодојива од њене аутономије; 5. због све већег притиска и развитка унутар саме уметности, њена аутономија постаје проблематична у развијеним капиталистичким друштвима; 6. аутономија остаје одређујућа за учинке уметности у развијеном капиталистичком друштву, утолико што аутономна уметност има посебан социјални значај.

Док Адорно брани принцип аутономије, уз коментаре о фетишизму уметничких дела, Биргер исти принцип напада, да би се на крају помирио са његовом неизбежношћу. Приликом упоредне анализе различитих поставки о генези аутономије уметности долази се до редуковане типологије која у обзир узима три елемента – употребну сврху, продукцију и рецепцију. Међу авангардистичким намерама укидања институције уметност, најтеже је одредити употребну сврху манифестација историјских авангарди, јер за конститутивно одвајање подручја уметности и животне праксе тај појам више не важи. Када је реч о продукцији, за разлику од аутономног уметничког дела у грађанском друштву које се остварује индивидуално, и. а. индивидуалном карактеру уметничке продукције не супротстављају колектив као субјект стварања, већ радикалну негацију индивидуалне продукције. Када Дишан серијски продукт, уриноар или справу за сушење боца, сигнира и пошаље на уметничку изложбу, он тиме негира категорију индивидуалне продукције, али и категорију индивидуалне рецепције, будући да су све реакције публике на дадаистичке провокације колективне.

Питање категорије самог дела у авангардистичкој уметности показује се као нарочито сложено, јер се изазива криза појма *дело*, с обзиром на став Адорна да једина дела која се данас броје јесу она која нису дела. Појам дела он употребљава у двојаком смислу: у општем смислу, у којем и модерна уметност још има карактер дела, и у смислу органског уметничког дела, када се показује да и. а. заправо разара овај ограничени појам дела, тј. уметничког дела као органског. Иако су политичке интенције покрета и. а. остале нереализоване, њихови учинци у разарању традиционалног појма органског уметничког дела и дејство у подручју уметности не може се преценити, јер су на његово место поставиле појам неорганског уметничког дела. Адорнова естетичка теорија није конципирана као теорија авангарде, него је истакла захтев за већом општошћу, и у њој се полази од сазнања да се уметност прошлости може разумети само у светлу модерне уметности. У средишту те теорије стоји категорија новог, али ту није реч о варијацији унутар ужих граница жанра нити о обнављању начина поступања и његовом даљем развоју, него о раскиду са традицијом, радикалност раскида са оним до тада важећим, којим се негирају не само уметнички поступци и принципи стила који су до тада важили него читава традиција уметности. Ово је место на којем се примена категорије новог може подврћи критици, јер се повесно једнократан раскид са традицијом који маркирају покрети и. а. претвара у принцип развоја модерне уметности.

Када је реч о категорији случајности, у теорији и. а. за саморазумевање надреалистичког покрета она је одлучујућа као идеолошка категорија која научнику помаже да схвати интенцију покрета, али га истовремено ставља пред задатак да је критикује. Према Биргеру, најпре треба од тако схваћене категорије случајности разликовати ону код које је моменат случајног у уметничком делу, а не у стварности, о продуктивној случајности, а не о опаженој случајности и слепој спонтаности у опхођењу са материјалом. Одривање од субјективне имагинације у принципу конструкције Адорно објашњава као реакцију на губитак моћи грађанског субјекта, али се том тумачењу могу упутити приговори који важе и за Адорнову категорију новог. Решење основног задатка теорије авангарде, развој појма неорганског уметничког дела, може као полазну тачку да узме Бенјамина појам алегорије, категорије која с обзиром на дела и. а. садржи аспект продукције и аспект естетике деловања. Независно од

тога да ли се четири елемента таквог појма могу применити на анализу авангардистичког појма алегорија, реч је о комплексној категорији која два појма естетике продукције, онај који се дотиче обраде материјала (истрзање елемената из контекста) и онај који се дотиче конституције дела (склапање фрагмената и постављање смисла), повезује са тумачењем процеса продукције и процеса рецепције. Утолико Бенјамина појам алегорије, као централна категорија теорије авангардистичког уметничког дела, своју аналитичку применљивост има пре свега у подручју естетике продукције. Супротстављање органског и неорганског уметничког дела са гледишта естетике продукције налази тачку ослонца у томе што се прва два елемента Бенјамина појма алегорија слажу са оним што се може разумети под појмом МОНТАЖА (в.).

Уметник који производи органско дело свој материјал обрађује као нешто живо, поштујући његово значење настало из конкретних животних ситуација. За уметника и. а. његова уметничка делатност јесте само да умртви „живот” материјала, тј. да га истргне из функционалног контекста који му даје значење. Док класични уметник своје дело исказује у намери да пружи живу слику тоталитета, авангардиста склапа фрагменте са намером успостављања смисла, при чему он често указује да ту уопште нема никаквог смисла, дело се више не ствара као органска целина него се монтира од фрагмената. Монтажа претпоставља фрагментовање стварности и описује фазу конституције дела која има улогу не само у ликовној уметности него и у књижевности и филмској уметности. У филму је она технички поступак дат самим медијем филма, а у сликарству има статус уметничког принципа.

Није случајно што се монтажа историјски прво појавила у КУБИЗМУ (в.), који унутар модерног сликарства први разара важећи систем приказивања. На ПАПЈЕ КОЛЕ (в.) Пикаса и Брака реч је о контрасту „илузионизма” прилепљених фрагмената реалности и „апстракцији” кубистичке технике сликања. Реч је о разарању органског дела, али не о стављању у питање уметности уопште, као што је то у случају и. а., о намерном произвођењу естетског објекта који измиче традиционалним правилима просуђивања.

Други тип монтаже представљају ФОТО-МОНТАЖЕ (в.) дадаистичког уметника Херфилда, који посеже за старом техником амблема, да би нагласио политички исказ и антиестетички моменат. Ова врста монтаже је у извесном

смислу блиска филмској монтажи, не само зато што обе користе средство фотографије него и због тога што је тешко спознати фактум монтаже, што је разликује од кубистичке монтаже. Историјска авангарда је посебно помоћу монтаже радикално променила вредносно место политичког ангажмана.

У разумевању посебног положаја и. а. унутар сложеног корпуса уметности модерне неопходно је узимање у обзир како аспект интенције уметничких покрета тако и аспект описа њихових дела. Намера и. а. се одређује као разарање институције уметност одвојене од животне праксе, и то не тако што су успеле да у грађанском друштву чињенички разоре ту институцију и тиме уметност непосредно преведу у животну праксу, него тако што су ту институцију препознале као сметњу у реалном друштву и њено дејство на уметност. Уметничко дело и. а. се одређује као неорганска творевина, утолико што у њему делови имају већу самосталност него целина, што им се одузима конститутивна вредност за значење тоталитета и даје вредност релативно самосталних знакова, док у органском уметничком делу влада принцип уобличавања делова и њихово повезивање у јединство, односно тоталитет. Супротстављање органског и авангардистичког уметничког дела лежи у основи естетичких теорија Адорна и Лукача. Док Лукач у органском или у његовој терминологији реалистичком уметничком делу утврђује норму да би одбацио авангардистичка уметничка дела у целини, Адорно авангардистичко уметничко дело уздиже до историјске норме.

ЛИТ.: Lukács, G., *Erzählen oder Beschreiben: zur Diskussion über Naturalismus und Formalismus*, Darmstadt, 1969; Damus, M., *Funktionen der bildenden Kunst im Spätkapitalismus: Untersucht anhand der „avangardistischen“ Kunst der sechziger Jahre*, Frankfurt am Main, 1973; Benjamin, W., *Eseji*, Beograd, 1974; Lüdke, W. M. (Hrsg.), *‘Theorie der Avantgarde’: Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Frankfurt am Main, 1976; Adorno, T., V., *Estetička teorija*, Beograd, 1979; Benjamin, W., *Porijeklo njemačke žalobne igre*, Sarajevo, 1989; Marcuse, H., *Estetska dimenzija*, Zagreb, 1981; Birger, P., *Teorija avangarde*, Beograd, 1998; Beuyme, K. von, *Das Zeitalter der Avantgarden: Kunst und Gesellschaft 1905–1955*, Stuttgart, 2005; Fähnders, W., *Avantgarde und Moderne 1890–1933*, Stuttgart, 2010; Emanuely, A., *Avantgarde I: von den anarchistischem Anfängen bis Dada oder wider eine begriffliche Beliebigkeit*, Stuttgart, 2015. 3. Г.

ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ – у ликовним уметностима, лако препознатљиви важни догађаји и личности из прошлости или садашњости са нарративним садржајем обично дворског, војног, црквеног или световног карактера. Реч је претежно о ретроспективним догађајима какви су победничке битке (в. БАТАЉИСТИЧКА СЦЕНА), сусрети, молитвене сцене и сцене обожавања (в. АПОТЕОЗА), али и значајне сцене из живота божанстава, хероја и светих личности. Историјски мотиви су својствени искључиво развијеним цивилизацијама и од церемонијалног су значаја за одређеног владара или владајућу династију. Овај уметнички и сликарски жанр доживљава ренесансу у XIX веку, у доба романтизма, као и у недавној прошлости.

На најранајим и. м. везаним за цивилизације Блиског истока, сакралне и симболичне елементе је често тешко одвојити од профаних. Представе фараона у египатској уметности, нарочито у монументалној скулптури, увек су знатно увеличаних димензија и у строго статичним, шаблонизованим позама у односу на реалистичке елементе на и. м. чији су део. На сумерским и асирским церемонијалним барелефима владар је представљан као Божји намесник на земљи, војсковођа који односи пресудне ратне победе и уништава непријатељску војску пред собом, тако да је сваки реалистички елемент у служби прослављања величине и снаге царства. Цен-



П. П. Рубенс, *Краљ Анри IV се диви њорџирејџу Марије Медичи* (1623), Париз, Лувр



Стуб Марка Аурелија, детаљ, рељеф у мермеру (180–193), Рим, Пјаца Колона

трална сцена увек је важна битка из које владар излази као победник, док је непријатељска војска сведена на симболичне сцене распоређене у низ сукцесивних епизода које се разликују само у детаљима. Мирнодопске композиције су ретке и на њима је углавном приказивано сакупљање пореза. Осим сцене са победничким владарским кочијама које прелазе реку, најчешћи су прикази пробијања градских утврђења, заробљавање становништва, убијање непријатељских војника и њихово довођење, кажњавање или изгнање кроз мочвару. У фараонским и приватним гробницама понављају се типизоване сцене битка, са изменама једино у натписима одређених места и времена победа у картушама (Карнак). По правилу, средишња сцена са фараоновим бојним колима која вуку коњи у облику троугла доминира над околним наративним сценама са реалистичким детаљима покорених народа, градова и предела. Због велике стилизације и статичности, ни *Хамурадијева стѐла* (око 1760. пре н. е.) ни грчки вотивни споменици из архајског периода нису реалистичне композиције, већ само декоративне сцене, с циљем да подсети на велике историјске догађаје. Прве праве и. м. представљају *Бишке код Иса* са Александровог саркофага (Истанбул, Археолошки музеј) и помпејанског мозаика (Напуљ, Национални музеј), израђене непосредно после прекретничког догађаја (333. год. пре н. е.) или као његова хеленистичка копија (I век пре н. е.). На првој је дивовски коњанички окршај између Македонаца и Персијанаца, док су на другој спрам широког неба и подигнутих копаља истакнути војсковође Александар и Дарије у преломном тренутку испрва неравноправне битке која је променила историју античког света. Нешто касније КЕНТА-

УРОМАХИЈЕ (в.) и АМАЗОНОМАХИЈЕ (в.) на Зевсовом храму у Пергамону и њихове римске копије сачињене према бронзаним статуама, каква је *Умирући Гал* (око 180. год. пре н. е.) нису и. м. него херојске митолошке композиције битка између богова и гиганата са реалистичким детаљима.

По повратку са освајачког похода на Галију и Хиспанију (13–9. год. пре н. е.), император Август подиже *Олтар мира* (*Ara pacis*), на којем су поред савремених историјских догађаја са мноштвом веристичких црта и портрета, на споредним мермерном рељефним фризovima приказане и митолошке и алегоричке сцене. И на готово читав век каснијим рељефима са *Тийвој славоука* (Рим, 81. године н. е.), ови светови нису раздвојени. На *Трајановом стубу* високом 38 m (106–113. године), у непрекидној спиралној траци од скоро 200 m од основе до врха, налази се стотинак међусобно повезаних историјских композиција из ратова које су Римљани водили са Дачанима. За разлику од *Трајановој стубу*, чије историјске рељефе посматрач не може да прати из подножја, на *Стубу Марка Аурелија* (180–193) то не само да је могуће већ су и. м. изведени са дотад невиђеним саосећањем према патњама другог, због чега и представљају пре психолошко него аутентично виђење ратова Римљана против Германа и Сармата. На Галеријевом тријумфалном луку у Солуну, Константиновом славоуку у Риму, као и на Теодосијевом и Аркадијевом стубу у Константинопољу већ се постепено растаче хеленистичко-римска традиција у стваралачком изразу и наговештава скори долазак византијске уметности са потпуно новим фигуралним стилем и иконографијом.

Током средњег века, и. м. се поистовећују са црквеном сликом као представом савршеног

Бишке код Иса, мозаик, детаљ, хеленистичка копија (I век пре н. е.), Напуљ, Национални музеј



света који ће доћи посредством Христовог икупљења (библијске композиције, сцене из живота светитеља, церемонијалне дворске сцене и ктиторски портрети владара у симболичној вези са небеским царством). На равенском мозаику у цркви Сан Витале (око 547), царски пар Јустинијан и Теодора са својом дворском свитом приказани су као небески изасланици. Слично је и са мозаицима на којима су оснивачи градова и ктитори, цареви Константин Велики и Јустинијан у цариградској Светој Софији (крај X века) и велики логотет Теодор Метохит у Кахрије џамији (1316–1321). Као што су се у западно-европској уметности периодично приказивали папски концили, тако су се у византијском монументалном и минијатурном сликарству серијски представљали васељенски сабори, а у српској средњовековној уметности сабори Светог Саве Српског, Симеона Немање и других српских краљева – више као симболична сведочанства која алудирају на политичку самосталност црквене заједнице (Ариље, Матеич, Сопоћани, Ђурђеви ступови, Пећка патријаршија, Дечани) него као праве историјске слике. Освајачки походи и крсташки ратови, опсаде или чудотворне одбране градова, велике историјске битке и славни историјски догађаји честе су теме витража, таписерија, илуминираних рукописа, икона и фресака, као и монументалних гробова истакнутих црквених прелата, на којима су најверније

приказани владарски костими и војничка опрема, док целина представе углавном остаје идеализована и лако упоредива са делима чувених ратника из митолошке прошлости.

Ренесански уметници су покушали да историјски догађај из древних времена сместе у што је могуће аутентичнију амбијенталну средину конструисану на основу познатих археолошких артефаката (в. АНТИЧКИ ПРЕПОРОД). Било да се радило о важним политичким догађајима и војним тријумфима или сценама из црквене историје, укључујући и композиције из Старог и Новог завета или профане сцене, сви protagonisti, без изузетка, приказивани су у савременим костимима, док су главни ликови добијали и психолошки простудиране индивидуалне црте. Леонардо у свом *Трактијату о сликарству* посвећује двадесетак поглавља о и. м., посебно скрећући пажњу да треба да буду представљени људи различитих ликова, доби и у различитом оделу и измешани са женама, децом, псима, коњима, зградама, пољима и дрежуљцима. Да би недвосмислено одражавали ужас, страх, бол, плач, радост или смех, њихова тела ваља јасно да покажу унутарња збивања у складу са историјским догађајем који илуструју. Спој херојске идеализације и наративне, готово патетичне емоције, део је многих серија и. м. на фрескама италијанских и прекоалпских вила и палата, али и коњаничких статуа и портрета владара. У време барока долази до врхунца судара реалног и имагинарног света преточеног или у поучну алегоријску слику (П. П. Рубенс *Циклус о Марији Медичи*, 1622–25) или у спој топографске веродостојности околног предела са стварним портретима живих модела из недавне прошлости (Д. Веласкез, *Предаја Бреге*, 1634/35). На Француској уметничкој академији (1664) у Паризу и на Академији Светог Луке у Риму нико није могао да постане професор а да претходно није био признат као врхунски историјски сликар, због чега сликање и. м. постаје не само обавезан школски предмет већ и један од одлучујућих критеријума на пријемним испитима. Вештина у сликању и. м. била је и сматрала се већим и ређим даром него портретисање, пошто је уз знатнију уметничку имагинацију захтевала и потребу за прикупљањем материјалних доказа из ближе или даље прошлости. И поред уложеног вишегодишњег труда, наручена историјска композиција могла је да остави рђав утисак због међусобно лоше повезаних посебних сцена, театаралних покрета и мелодрамског патоса (К. Ивановић, *Освајање Београда 1806* – Народ-



Ђ. Крстић, *Пог Свалaha*,
уље на платну (1900),
Београд, Народни музеј

ни музеј, Београд, 1846). Поводом великих националних јубилеја, ради удољовања званичној репрезентативној политици, припреме за израду историјских композиција трајале су дуго, биле више пута мењане и рађене из почетка, а њихов хероизовани и веристички део заснован на припремним цртежима ни до краја не би био ваљано и потпуно усаглашен (П. Јовановић, *Сеода Срба*, 1895/96; *Таковски усџанак*, 1898; *Крунисање цара Душана*, после 1900). Дешавало се и да коначне варијанте јавних споменика буду награђене највишим страним одличјима (златна медаља на Светској изложби у Паризу, 1900), али да у домаћој јавности не буду препознате као значајно уметничко дело (Љ. Јовановић, *Сјоменик косовским јунацима* у Крушевцу, 1899).

Почевши од класицизма, на и. м. се преламају све одлике владајућих уметничких стилова, тако да на њима преовлађују антички, источњачки или савремени костими, водеће националне идеје, политички или социјални пропагандни садржаји на граници са новинском карикатуром, све до одјека соцреализма, фотографског реализма, хепенинга, деструкције или мегаломаније као одјека потреба савременог друштва и политичке потврде рађања младих нација одражених на јавним просторима, улицама, зидовима и трговима. Серије неких од њих, уместо судбоносним историјским догађајима и значајним појединцима (П. Симић, *Мајска скујшићина 1. маја 1848*), посвећени су обичном, малом и безименом човеку и његовој универзалној патњи сведеној на апстрактни број и недефинисани тескобни простор (В. Величковић). Не једном, показале су се тачним и визионарским речи Јована Дучића из 1899. године како једна историјска композиција јавности треба више да говори а мање да представља, ако се узму у обзир патриотска и грађанска осећања која изазива код посматрача у одређеном простору и времену.

ЛИТ.: Van Marle, R., *Iconographie de l'art profane au moyen-âge et à la Renaissance et la décoration des demeures*, 2 vols., The Hague 1931–1932; Grabar, A., *L'empereur dans l'art byzantine*, Paris, 1936; Wind, E., *The Revolution of History Painting*, Warburg, 1938; Радојчић, С., „Фреска Константинове победе у цркви Св. Николе Дабарског”, *Гласник Скојској научној друштва*, XIX (1938); Ђурић, В. Ј., „Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле”, *Зборник радова Византолошкој и стјићуића*, 11 (1968); Краут, В., „Скице Стеве Тодоровића и Таковски устанак”, *Зборник за ликовне уметности Мајице*

српске, 7 (1971); Heilmann, C., *Zur französisch-belgischen Historienmalerei ind ihre Abgrenzung zur Münchner Schule 1850–1914*, München, 1979; Јовановић, М., „Катарина Ивановић у Минхену и белгијско историјско сликарство”, *Зборник за ликовне уметности Мајице српске*, 20 (1984); Greenstein, J. M., *Mantegna and Painting as Historical Narrative*, Chicago, 1992; Кусовац, Н., „Сеода Срба: поводом стогодишњице најпопуларније историјске слике код Срба”, *Зборник Народној музеја*, XVI/2 (1997); Green, D., Sedon, P., *History Painting Reassessed: The Representation of History in Contemporary Art*, Manchester, 2000; Brassat, W., *Das Historienbild Zeitalter der Eloquenz: von Raffael bis Le Bren*, Berlin, 2003; Макуљевић, Н., *Уметности и национална идеја у XIX веку: сисџем евројске и српске визуелне кулџуре у служби нације*, Београд, 2006; Тимотијевић, М., *Паја Јовановић*, Београд, 2009; *Таковски усџанак – српске Цветићи: о јавном и заједничком сећању и заборављању у симболичној йолићици званичне рејрезентјативне кулџуре*, Београд, 2012. Љ. С.

ИТАЛИК (фр. *italique*) – косо писмо или „електронски курзив” треба разликовати од курзивног писма (КУРЗИВ в.). Косо писмо се често употребљава у фото-слогу или приликом истицања речи или мањег дела текста и добија се укошавањем обичног писма.

ЛИТ.: Фрухт, М., Ракић, М., Ракић, И., *Графички дизајн*, Београд, 1992. Ј. Д. К.

ИТАЛОКРИТСКА ШКОЛА – в. КРИТСКА ШКОЛА

ИХС (грч. *ΙΗΣ /IHS, ΙΗΣ/* – прва три слова имена Исуса Христа, од грч. *ΙΗΣΟΥΣ*) – Христов монограм, односно Христограм, у форми акронима. Још од III века имена Исуса Христа скраћивана су и коришћена као хришћански симболи. Латинизована верзија грчког акронима је IHS или ИНС (S и C су различите форме грчког слова Σ). Најчешће симболише Христов тријумф или



Базилека *Bom Jesus*
(XVI–XVII век), Индија

самог Христа. Међутим, хришћански симболи интегрисани су у хришћанство из паганске антике и римског церемонијалног симболизма, те је акроним ИХС (ΙΗΣ) био и један од најстаријих симбола за представљање римског бога вина Бахуса (грчког бога Диониса), кога су рани хришћани идентификовали са Христом. Поједини истраживачи су, у истраживању нехришћанског порекла овог симбола, доспели чак и до Египта и древног култа обожавања Сунца, тврдећи да акроним ИХС представља иницијале богова Исуса, Хоруса и Себа. Коришћење монограма ИХС у уметности раног средњег века било је спорадично (Присцилина катакомба у Риму, на новцу цара Јустинијана и на надгробним споменицима). У XV веку Свети Бернардин Сијенски промовише овај монограм као симбол мира (представља се са иконографским атрибуту сунца на којем је угравирано ИХС). Данас се најчешће везује за језуитски ред, који га је усвојио као амблем своје институције у XVI веку (монограм унутар сунца, у комбинацији са крстом и три чавла).

Као симбол западног хришћанства, најчешће се јавља у католичкој, англиканској и лутеранској цркви, у виду амблематских ознака у живопису, на предметима примењене црквене уметности (реликвијари, медаљони, крстови), на црквеним одорама, као и на надгробним споменицима. С временом су монограму ИХС била приписивана и друга значења, због чега је његова оригинална хришћанска симболика измењена. Латинске интерпретације овог симбола су *Jesus Nominum Salvator* (Исус сѝасиѝељ људи), *In hoc signo* (Овим знаком /ѝобедѝиѝеш/) – рефе-



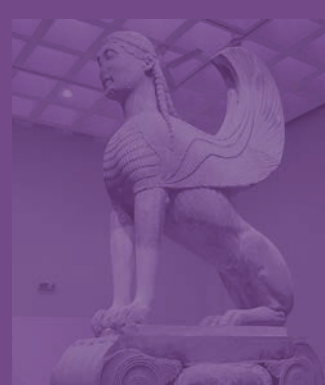
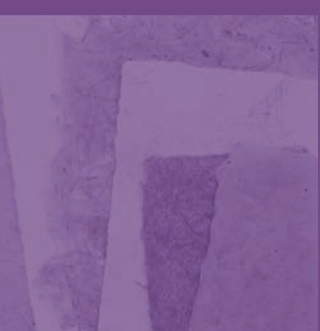
Црква Ил Ђезу, детаљ
(1534), Рим

ренца на визију цара Константина пре битке на Милвијском мосту) и *Jesus Humilis Societas* (Исусова скромна дружба). Енглеске интерпретације, које не узимају у обзир латинско порекло монограма, јесу *I have suffered* и *In his service*. Монограм ИХС појављује се и као хералдички симбол на грбу папе Фрање (2013).

ЛИТ.: Traube, L., *Nomina sacra: Versuch einer Geschichte der christlichen Kürzung* (*Quellen und Untersuchungen zur lateinischen Philologie des Mittelalters 2*), München, 1907; Sulzberg, M., „Les symboles de la croix et les monogrammes de Jésus chez les premiers chrétiens”, *Byzantion*, 2 (1925). К. М.

ИХТИС (грч. *ἰχθύς* – риба) – један од најстаријих хришћанских симбола састављен од два лука која се укрштају стварајући профил рибе. Симболизам РИБЕ (в.), заступљен и у античким религијама (Орфеј „печац људи”, симбол Велике Мајке), много је познатији у свом христолошком значењу. Мотив рибе помиње се у јеванђелској причи о умножавању хлебова и рибе те у Христовом саветовању апостола да буду рибари људи, што су неки и били (Петар, Андрија, Јован и Јаков). И у ранохришћанским списима хришћанима се препоручује да на печате урезују знак рибе или голуба (Климент Александријски), или се пореде са рибицама рођеним у води, по узору на Христову слику – ихтис (Тертулијан). Овај симбол постаје универзалан у I веку, када је грчка реч претворена у акроним (*Ι(ησοῦς) Χ(ριστός) Θ(εοῦ) Υ(ἰός) Σ(ωτήρ)* – Исус Христѝос Син Божији Сѝасиѝељ) и поистовећена са Христом и хришћанством. У време прогона хришћана у Римском царству, симбол и. служио је као тајни знак распознавања међу верницима и представљао се у ранохришћанском сликарству (катакомбе Светог Себастијана и Домитиле, I–IV век), на печатима, прстењу, урнама и у крстионицама (Рим, Тријер). Симбол и. везан је и за Евхаристију (епитаф Светог Аверкија Јерапољског), у представама рибе (*Fractio Panis* у Присцилиним, риба и евхаристијски хлеб у Каликстовим катакомбама), као и у средњовековним представама рибе у композицији *Тајне вечере*. У ренесанси, риба је симбол Тобије и апостола Петра. Не зна се шта се раније појавило – иконографски симбол рибе или акроним ихтис.

ЛИТ.: Wilpert, J., *Fractio Panis: la plus ancienne représentation du sacrifice Eucharistique à la „Capella Greca”*, Paris, 1896; Hassett, M., „Symbolism of the Fish”, *The Catholic Encyclopedia* 6, New York, 1909. К. М.



J

ЈАБУКА (лат. *Malus pumila*) – симбол плодности, брака, љубави, страсти, животних радости, знања, мудрости и раскоши, али и подмуклости, преваре и смрти. Јабука раздора, коју је Ерида бацила међу три грчке богиње (Хера, Атина, Афродита), потиче са стабла којег су чувале Хеспериде. Јабукe са тог дрвета биле су симбол бесмртности. Нуђење, слање и даривање ј. може да буде и изјављивање љубави, па представља и атрибут три грације. У основи свих симболичних значења ј. налази се веровање да је она плод Дрвета живота или Дрвета спознаје добра и зла, пошто се у њеном средишту налазе семенке распоређене у облику петокраке звезде, симбола спознаје и слободе духа. Будући да својим обликом асоцира на јединство и заокружену свеобухватност, она је супротност НАРУ (в.). У Кини представља симбол мира, лепоте и складности, док у келтској митологији има магична својства и везује се за доњи свет. У алхемији је симбол сумпора.

Јабука је у хришћанству симбол греха и искушења (лат. *malum* – плод јабуке; грех, несрећа, зло, опасност). У рукама малог Христа или Богородице ј. постаје симбол спасења кроз искупљење греха. Три ј. у корпи са ружама атрибут су свете Доротеје (Ф. де Зурбаран, 1640–50, Севиља, Покрајински музеј лепих уметности), док се у доба ренесансе појављује и као атрибут Будности али и у руци вештице као пратиље Похлепе. У руци Христа Цара над Царевима или Царевића златна кугла у облику јабуке, уз владарско жезло, царско је знамење са крстом на врху, и представља космички симбол владавине над целим светом (*mundus*).

Данас се Великом ј. назива град Њујорк у спомен на бордел за господу из имућнијег друштва који је тамо једна Францускиња отворила почетком XIX века. Загризена ј. је препознатљив графички лого компаније *Apple*, знак симболичног сећања на плод који је Њутну својевремено пао са дрвета на главу доведши постепено до



П. Сезан, Зелене јабуке (око 1873), Париз, Музеј д'Орсеј

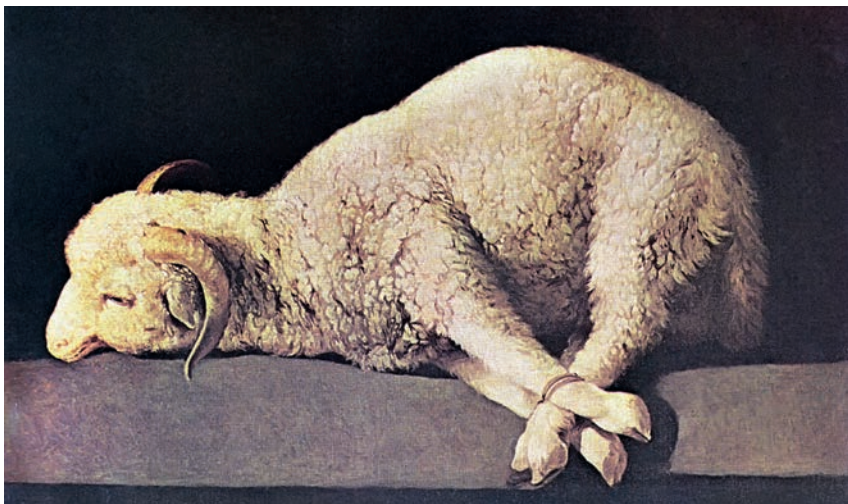
низа епохалних научних открића. И светлеће украсне кугле на новогодишњим јелкама треба да подсети на повратак у рај захваљујући Христовом рођењу и његовом искупљењу људских грехова. У бајкама за децу ј. представља нешто на први поглед врло примамљиво и изазовно, али је обично забрањено и отровно воће које доноси сигурну смрт, посебно ако је нуде маћеха или вештица.

ЛИТ.: Biderman, H., *Rečnik simbola*, Beograd, 2004; Gerbran, A., Ševalije, Ž., *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, Novi Sad, 2004; Kamings, E. T., *Sve o simbolima*, Beograd, 2004; Stivens, E., *Arijadnino klupko: vodič kroz simbole čovečanstva*, Novi Sad, 2005; Garde, N., Olorenšo, R., Garden, Ž., Klajn, O., *Larousse mali rečnik simbola*, Beograd, 2011; Martin, K. (ed.), *Il libro dei simboli: riflessioni sulle immagini archetipiche*, Köln, 2011. В. Ч. – Љ. С.

ЈАВНИ ГРАДСКИ ПРОСТОР – отворен простор у граду доступан свакоме. Улица, сквер, трг, парк представљају различите облике јавних простора који се без наплате користе за различите активности као што су комуникација, сусрети, рекреација, релаксација. У јавном простору изражавају се политички ставови, изводе уметнички перформанси и културне манифе-

стације. Основна функција јавног простора је повезивање појединачних објеката међусобно и са окружењем. Јавни простор није само површина ограничена приватним парцелама или границама других јавних површина већ је то волумен који обухвата инфраструктуру и супраструктуру (инсталације испод и објекте који уоквирују јавну површину). Квалитет јавног простора поред опремљености (мобиљар, јавна расвета, поплочавање) зависи и од архитектонске вредности објеката који уоквирују простор и њихове функције. За развијеност града, значајна је релативна величина јавног простора која се у морфолошким истраживањима изражава кроз однос величине изграђеног и неизграђеног простора. Простор који је отворен за свакога подразумева и сигурност грађана у њему и неометано одвијање активности, а то се постиже цивилизованим понашањем, коришћењем у складу са правилима и редовним одржавањем. Квалитет јавног простора показатељ је цивилизованости неке средине. За активност и прихватљивост јавног простора релевантни су и развијеност грађанске културе и функција објеката које остварују продужетек свог садржаја у јавном простору. Активна приземља објеката оријентисаних према јавном простору подстичу присуство људи и пролазника. Традиција коришћења јавног простора у Србији има кратку историју и њени почети се везују за период оснивања градова и почетке планирања насеља по узору на европске градове (тридесете године XIX века). Развој и квалитет јавних простора у градовима у Србији одликује слаб континуитет у развоју грађанске културе и доследност у планирању и обликовању јавних градских простора мада има и изузетних примера какав је градски трг у Ужицу (1952–61). Посебност овог манифе-

Ф. де Зурбаран, *Аїнус Деи* (1635–40), уље на платну, Мадрид, Музеј Прадо



стационог трга грађеног за митинге, прославе, јавне свечаности и окупљања управо је добро урбанистичко решење које у скућеном амбијенту Ужица, промишљеном поставком, пружа квалитетан отворени простор окренут ка реци Ђетињи. Користећи природни пад терена, Мандић је пројектовао каскаде прекривене каменом различитих валера, тако да се потенцира ликовна шара-цртеж слободно изломљених линија које прекривају тло. На тај начин постигнут је ефекат градације и сценичности самог простора, који постаје позорница за манифестације, али и простор за свакодневни живот.

ЛИТ.: Kostof, S., *The City Shaped: Urban Patterns and Meanings Through History*, New York, 1999; Nikezić, Z., *Gradena sredina i arhitektura*, Beograd, 2007; Djokić, V., *Urban Typology: City Square in Serbia – Urbana tipologija: Gradski trg u Srbiji*, Beograd, 2009. М. Мил.

ЈАВНО КУПАТИЛО – в. ТЕРМЕ

ЈАГЊЕ – традиционална жртвена животиња у старим религиозним ритуалима Блиског истока. Због свог понашања и беле боје, симбол је благодати, безазлености, чистоте и покорности. Јагње које је уграбио орао представља изгубљену душу или душу која се уздиже ка небу. Сличност између речи *аїнус* (лат. *agnus* – јагње) и имена ведског божанства ватре и Сунца – Агни, који се вози у кочијама у која је упрегнут ован свакако није случајна, као ни етимолошка сродност са речју ватра (лат. *ignis*).

За Јевреје је ј. било симбол Израиља, члана Божјег стада. Ту слику је хришћанство преузело за своје вернике и следбенике, па кроз историју ј. постаје најомиљенији и најчешћи симбол. Јагње је симбол Христа и његове жртве, али и симбол сваког спасеног хришћанина којег је Добри пастир скренуо са пута греха. Ова симболика била је нарочито популарна у ранохришћанској уметности, у којој је Христос често приказиван као ј. поред крста; поред беле заставе са црвеним крстом (*Васкрсење*); уз књигу са седам печата (*Христос Велики судија*); заједно са малим дечаком Светим Јованом Крститељем, који прстом показује на јабуку најављујући долазак Спаситеља; окружен са дванаест оваца (*Христос са аїосїолима*); на брежуљку испод којег извиру четири реке (Христова црква и четири рајске реке, односно четири јеванђеља). У том периоду је у катакомбама и на саркофазима често приказивана сцена са Добрим пастиром који на раменима носи јагње, мотив Хермеса Кривонога.

преузет из хеленистичке уметности као алегорична Христа, који изводи на прави пут залуталу (грешну) душу. Ова сцена је ретка, баш као и представа апокалиптичког ј. са седам очију, симбол *Седам дарова Светиој духа* у романичком фреско-сликарству Каталоније (XII век). Јагње је у доба ренесансе често на сценама *Обожавања јагњеша*, *Жрџиве Каина* и *Авеља*, *Аврамове жрџиве*, *Јоакима и Ане* и *Поклоњење њасџира*, *Свети њородице* и *Проџеривања из храма*, али се у бароку јавља и као самосталан мотив, као жртвено ј. – симбол Христа, који покорно и немо „као јагње које се стриже” прихвата своју смрт (Ф. де Зурбаран, 1635–40). С обзиром на то да је ј. чест симбол и код Јевреја и у исламу, Цариградски сабор је 692. године одредио да се Христос на крсту више не приказује као ј. него као човек. Јагње је и амблем многих хришћанских светитеља (Агнеза, Катарина, Регина, Сузана, Јован Крститељ, Венделин, Клемент).

У српској средњовековној уметности, ј. ретко добија самосталну улогу као у раном хришћанству и најчешће се јавља као пасторални мотив у сцени *Рођење Христџово*. Под непосредним утицајем романике, ј. се релативно често приказује на пластици рашке градитељске школе. Најчешће, оно постаје лаки плен у вучјим чељустима – симболу изгубљене душе пред агресивним настрџајима јеретика и лажних пророка (Котор, Студеница, Бањска, Дечани), или се представља као Јагње Божје (в. АГНУС ДЕИ) са ореолом (Дечани). У доба барока оно је у првом плану монументалне зидне композиције *Христџос изџони џириџовце из храма* (С. Тенецки, 1756, манастир Крушедол) из циклуса морализаторских поука.

ЛИТ: Gerbran., А., Ševalije, Ž., *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, Novi Sad 2004; Biderman, Н., *Rečnik simbola*, Beograd, 2004; Stivens, Е., *Arijadnino klupko: vodič kroz simbole čovečanstva*, Novi Sad, 2005; Богосављевић, Н., *Символика џредсџава на средњовековној џласџици код Срба*, Цетиње, 2010; Garden, N., Olorenšo, R., Garden, Ž., Klajn, O., *Larousse mali rečnik simbola*, Beograd, 2011; Martin, K. (ed.), *Il libro dei simboli: riflessioni sulla immagini archetipiche*, Köln, 2011. В. Ч. – О. Т. – Љ. С.

ЈАЈЕ – мишљење да је свет настао из јајета заједничко је многим цивилизацијама, почевши од сумерске, египатске и семитске до веровања народа Индије, Кине, Јапана, Океаније, Америке и Африке. Оно има улогу обрасца свеукупности и појављује се после хаоса, као принцип реда и препорода, целовитости и потпуности, про-



П. дела Франческа,
*Боџородица са Христџом
и светиџишељима* (1475),
Милано, Пинакотекa Брера

стора и времена, међусобних супротности али и нових и неслућених могућности. У старим блискоисточним религијама ј. је симбол стварања, тајне живота и бесмртности, због чега је присутно на пролећним прославама обнове и поновног рођења. У грчкој митологији, два или три јајета плодови су сједињавања лабуда у којег се претворио Зевс и смртнице Леде. У грчким и етрурским гробницама пронађене су скулптуре које у рукама држе ј., симбол регенерације и поновног враћања у живот. Атанор, пећ алхемичара, упоређивана је са космичким јајетом, местом и праматеријом од које се све рађа и мења. Због његове двојне природе, будући да жуманце представља женску а беланце мушку природу, земљу и воду или небо, ј. представља свеукупност целе природе и свих живих бића. Нојево или порцеланско ј. које понекад виси у хришћанским храмовима и џамијама симбол је вечите мистерије живота, стварања и поновног рађања, а означава и Безгрешно зачеће. На слици Пјера дела Франческа, ј. окачено о шкољку у олтару капеле у којој су *Боџородица са Христџом и светиџишељима*, међу којима клечи и наручилац слике, Федерико да Монтефелтро (Брера, 1475), има управо такво значење. Као знамење васкрсења и наде ј. са смрвљеном џуском је и мотив на холандским ванитас-мртвим природама XVII века. Осим на Леонардовим цртежима и слика-



Д. Веласкез, *Старица њржи јаја* (око 1618), Единбург, Национална галерија

ма са *Ледом и лабудом* (1505–10), приказује га и Бош (око 1561), Веласкез (*Старица њржи јаја*, око 1618) и Сезан, док се његовим формама и значењима враћају Магрит, Бранкуши, Дали, Капур и Бенкси.

ЛИТ.: Cirlot, J. E., *A Dictionary of Symbols*, London, 1985; Елијаде, М., *Слике и симболи: описи о мајијско-религијској симболици*, Сремски Карловци – Нови Сад, 1999; Viderman, H., *Rečnik simbola*, Beograd, 2004; Gerbran, A., Ševalije, Ž., *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, Novi Sad, 2004; Kamings, E. T., *Sve o simbolima*, Beograd, 2004; Garden, N., Olorenšo, R., Garden, Ž., Klajn, O., *Larousse mali rečnik simbola*, Beograd, 2011; Martin. K. (ed.), *Il libro dei simboli: riflessioni sulle immagini archetipiche*, Köln, 2011. В. Ч. – Љ. С.

ЈАНТАР – в. ЂИЛИБАР

ЈАПАНСКА АВАНГАРДА – назив за више авангардних уметничких група у Јапану у XX веку. Прва је постимпресионистичка група Фјузанкаи, основана 1912. године. Ника-каи или Ника друштво била је група посвећена фовизму. Футуристичка уметничка асоцијација Мираиха бицуцу кјокаи основана је 1920. године и трајала је до 1922. Футуристичка група Акушон, основана 1923. године, добила је назив по енглеској речи *action*, што значи акција.

Најпознатија авангардна група била је Маво група, радикалан јапански уметнички покрет настао двадесетих година XX века. Основан је

1923. године као реинституционализација Јапанске анархистичке групе уметника футуризма, која се борила против конзервативизма. Вођа покрета био је уметник Томојоши Мурајама. Група је пропaгирала уметничку интердисциплинарност, посебно кроз уметност перформанса, сликарства, илустрације и архитектуре. Основна идеја била је критика друштва и индустријског напретка, као и реинтеграција уметности у свакодневни живот. Уметници су желели да омекшају границе између уметности и свакодневног живота комбинујући индустријске производе са сликама или графикама, обично у форми колажа. Њихови перформанси усмерени против социјалних неправди укључивали су и театарни еротицизам, како би исмејали строге моралне норме. Међу припадницима овог покрета били су Јанасе, Огата, Оура и Кадоваки, а касније и Шибуја, Киношита, Сумија, Окада, Такамизава, Јабаши, Тодаи, Като и Хаивара.

У периоду пре Другог светског рата значајна су и уметничка друштва *Sanka zōkei bijutsu kyōkai* (1924), *Senkyūhyaku sanjū-nen kyōkai* (1930) као и Независно уметничко удружење *Dokuritsu bijutsu kyōkai* (1931–1939).

Група *Гуџаи* (Гутаи Биђутсу Кокаи) прва је послератна авангардна јапанска уметничка група, коју су 1954. године основали Шимамото и Јошихара и званично је деловала до смрти Јошихаре, 1972. године. Реакција на традиционалне



А. Танака, *Pag*, емаљ на платну (1975), приватна збирка

уметности садржана је у самом имену, које се може превести као „отеловљење” или „конкретност”. Радикалан приступ требало је да у конзервативној културној средини редефинише појам уметности, не само помоћу слободе израза, нових материјала и техника него и успостављањем нових односа између тела, материје, времена и простора. Пораст културне размене између послератног Јапана и Запада створио је повољну климу за настанак овакве групе, а САД је својом подршком настојао да Јапан удаљи од социјалистичког реализма. Бизнисмен и самоуки сликар Јошихара био је као створен за улогу промотера интернационалне авангарде, коју су претходних година предводили Полок са америчким апстрактним експресионизмом и Тапијес са европском лирском апстракцијом. Рани радови Јошихаре посвећени истраживању покрета тела, и у складу су са тежњом да се учествује у интернационалном и универзалном језику уметности. Група је од почетка успела да у свој авангардни израз угради специфичности јапанске културе, задржавши извесну дистанцу према водећим покретима на Западу.

Група Гутаи је себи као циљ поставила „колективни дух индивидуалности”: колектив рађа индивидуалност, али се не сме поставити хијерархијски изнад ње, јер би то могло да доведе до кобних последица као што је рат, већ мора да омогући потврђивање слободе. Групно стварање и излагање обезбеђују опстанак самог колектива, што је Јошихара изнео у манифесту групе (1956). У њему се инсистира на животности и свежини стваралаштва, као и на одушевљењу лепотом која се открива када су ствари оштећене или у распаду. Група је деловала у две фазе 1954–1961, односно 1962–1972. године. У првој су настојали да користе нове медије и слику приближе извођењу, у знаку естетике деструкције. У другој су се прилагодили културним променама кроз које је Јапан пролазио због пораста броја становника и технолошког напретка. Поред оснивача Јошихаре и Шимамота, чланови групе су били и Ширага, Танака, Мотонага, Кано, Мацутани, Насака и Онода.

ЛИТ.: Bürger, P., *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, 1987; Weisenfeld, G., *MAVO: Japanese Artists and the Avant-Garde 1905–1931*, London, 2002; Munro, M., „Dada, MAVO and the Japanese Avant-Garde: a Prologue to the Introduction of Surrealism to Japan”, *Re-bus*, 4 (Autumn – Winter, 2009); Marotti, W., *Money, Trains and Guillotines: Art and Revolution in 1960s Japan*, Pennsylvania, 2013. И. Т.

ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ – уметност Јапана. Физичко-географски положај Јапана као острвске земље условио је његове везе са азијским континентом и вишеструко ослањање на њега. Ступањем у контакт са цивилизацијама Кине и Кореје, које су већ раније достигле висок степен развоја, Јапан ће достићи свој пуни развој. Токм историје, он ће посебно бити под утицајем кинеске цивилизације, која и лежи у његовој основи. Од тренутка прихватања будизма (VI век) и кроз цео наредни миленијум (до почетка периода едо) ј. у. ће бити под снажним утицајем кинеске уметности. Кинеска уметничка остварења постепено се и непрекидно преображавају и укључују у ј. у., док се не развије самосталан јапански израз. Управо је стална уметничка размена између Кине и Јапана пресудно утицала на формирање јапанске уметности.

Јапанска уметност неговала је различите форме – архитектуру, сликарство, калиграфију, скулптуру и примењене уметности. Три најранија периода у историји ј. у. праисторијска су раздобља јомон (11000–300. год. пре н. е.), јајои (300. год. пре н. е. – 300. год. н. е.) и кофун (300–600). За њима следе историјски периоди асука (552/600–645/710), нара (645/710–794), хејан (794–1185), камакура (1185–1333), морумаћи (1334–1573), момојама (1573–1615), едо (1615–1867), меиџи (1868–1912), таишо (1912–1926) и шова (1926).

Архитектура. Облици јапанске архитектуре воде порекло из Кине и њу карактеришу дрвене конструкције. У периоду асука постојао је обичај сељења владарске престонице у оквиру истоимене области. Стога главни град није изградио особен стил, а царска палата и околне

Главна дворана (кондо) и петоспратна пагода Хорју-џи (нара период, VIII век, обнова)



зграде за аристократију биле су малих димензија и сматране привременим. У ово време у Јапан се будизам уводи и почињу да се граде будистички храмови, међу којима је настарији и најпознатији Асукадера, чија је изградња затпочела 588. године. Касније је велики број будистичких храмова чија архитектура одражава кинески (в. КИНЕСКА УМЕТНОСТ) и корејски стил (в. КОРЕЈСКА УМЕТНОСТ), подигнут у региону Кинки, у области Јамато. Иако храмови из овог периода нису очувани, на основу два храма може да се реконструише њихов стил; на основу Главне дворане (Кондо), петоспратне пагоде (Гођу-но-то), унутрашње капије (Хумон), као и коридора Хорјуђија (Храм за учење цветајућег закона, завршен 607; обновљен око 711) и троспратне пагоде у Хокиђију (638; обновљен након 670). Оба ова храма, и Хорјуђи и Хокиђи, показују сродност са кинеским храмовима из периода шест династија.

Поред величанствене архитектуре будистичких храмова постојала је и локална традиционална архитектура шинтоистичких светилишта. Пример архитектонског стила Шинто (шинмеи-зукури) јесте Унутрашње светилиште (Неику) у Исеу (Хоншо). Осим овог, постојали су још стилови таиша-зукури, чији је представник велики храм Изумо, затим сумијоши-зукури, који је добио име по светилишту Сумијоши, и касуга-зукури, тако назван по светилишту Касуга у Нари. Само су будистички храмови имали кров у виду црепова украшаваних фигуринама и различитим шарамма, према техници преузетој из Кине и Кореје.

Период нара почиње премештањем престонице у Хеиђо-кјо (710), грађене по узору на кинеску престоницу Танга, Чанг Ан и траје до премештања престонице у Хеиан-кјо, 794. године. Године 743. саграђен је Тодаи-ђи храм (Велики источни храм) уз друге грађевине. Знаменити кинески монах Ђијен Џен саградио је 759. године Тошодаи-ђи храм, који ће се одразити на каснији стил Нара и архитектуру познијег периода. Из периода нара до данас је очувано 26 здања, од којих се истиче Источна пагода Јакуши храма посвећеног Буди Исцелитељу (730).

Период хеиан почиње сељењем престонице у Хеиан, данашњи Кјото (794), и дели се на рани и позни хеиан. У раном периоду хеиан преовлађује утицај кинеске културе, док у његовом познијем периоду долази до раскида са њом. Престоница Хеиан је изграђена у великом обиму, па је у раном периоду примила утицај Танга, док је у познијем дошло до јапанизације. Граде се шинтоистички храмови, просторије за становање, касније и будистички храмови. У позном периоду Хеиан се још више развија. У X и XI веку шинден-зукури већ представља стандардну резиденцију аристократије. Будистичке секте правца Чиста земља постепено цветају, године 1052. гради се храм Бјодо-ин (Храм једнакости), који подстиче грађење великог броја храмова. Шинтоистички стил пролећног сунца, стил ток, стил осам застава су популарни, а у стилу ток је омиљен био живописан и елегантан искривљен кров.

Период камакура почиње сељењем престонице у Камкуру (1185). Аристократија сиромаша и ограничава се на изградњу само главне гра-



Тодаи-ђи храм, Дворана Великог Буда, период нара, (VIII век)

ђевине (шинден) и неколико околних здања. Почетком XIII века развија се засебан тип кућа ратничке класе самураја. Ова архитектура је још једноставнија и сведенија од ове већ упрошћене схеме. Самураји, као припадници секте зена, од свештеника усвајају одређене елементе свештеничких кућа. У то време нема нових архитектонских форми у шинтоистичкој архитектури, али се у будистичкој архитектури јављају промене и нов развој. Уништена здања се обнављају. Монах зена Еисај се враћа из Кине и доноси нов грађевински стил, коју је његова секта, Чан (јап. – зен), усвојила у време династије Јужног Сонга. Тај стил је назван кинески стил (карајо). Године 1202. Еисај је подигао први храм зена у Јапану, храм Кенинђи у Кјоту, а очувани пример тог стила је храм Енгаку-ђи у Камакури (око 1279).

У *раздобљу Муромачи*, названом по улици где је било седиште владе, започиње нови утицај Кине, па архитектура тежи раскоши и сликовитости; она има богат скулптурални украс у спољашњости и унутрашњости. И ово је период самураја и слађења моћи дворске аристократије, која није била у могућности да помаже и финансира нове покрете у уметности. Царске палате и здања у стилу шинден-зукури све су мањих димензија. Самураји опонашају и унапређују поједностављена здања у стилу шинден-зукури, која су усвојили ратници у камакура периоду. Значајни споменици овог периода су Дворана за чајну церемонију (Тогудо), коју је подигао Ашинага Јошимаса (1486), Златни (Гинкаки-ђи, 1397) и Сребрни павиљон (Кинкаку-ђи, познат и под називом Ђишо-ђи или Храм сијајуће милости, 1489). Резиденције самураја у овом периоду имају једну велику просторију издељену на више малих соба са две врсте врата. Једна соба је служила за састанак и разговор (*кашио*) и у њој се налазило удубљење у зиду (*шоконома*) намењено за осликани свитак (*какемоно*), ниша са полицама за украсне предмете (*шана*) и отвор који је представљао сто за читање (*шоин*). Самурајски зен-храмови грађени су у кинеском стилу, а њихови представници су Дворана оснивача (Каисандо) храма Еихо-ђи (1352) и Главна капија (Санмон, 1425) и дворана за медитацију (Зендо, рани Муромачи период) храма Тофукуђи у Кјоту (1236). У то време на значају добијају вртови који симболично означавају зен-поглед на свет и природу.

Ера момојама, названа по брду поред Кјота, представља буран период у којем бројни феудални господари устају против централне власти, шогуната Ашикага. На врху брда Монојама 1594. године Тојотоми Хидејоши гради дворца, у

који премешта средиште владе. Структура замкова је све сложенија. Најбоље очувани замак је Химеиђи (1608). Својим обликом са четири куле подсећао је издалека на чапљу, па је познатији као Ширасагиђо (*Замак снежне чапље*). Замак се одликовао контрастом белих зидова и црних црепова, посебним распоредом грађевина и заштитних зидова. У саставу замка постојале су просторије различите намене, јавне и приватне. Тада се појављује нов тип грађевине замкова буче-зукури (Азучи замак, 1576–79) и грађевине шоин-зукури.

У *периоду Едо*, познатом и као *Токијава*, јапанска нација строго развија феудално друштво под изразитим утицајем конфучијанских принципа, па јапанска култура цвета будући да је на тај начин била заштићена утицаја западне цивилизације. Од замкова из овог периода очувани су само фрагменти, као што је случај са замковима периода момојама. Сви они грађени су у стилу шоин-зукури, који постаје узор за изградњу стамбене архитектуре у овом периоду. Све више кућа гради се за испијање чаја. Најуваженији архитекта овог периода је Кобори Еншу (1579–1647).

У *ери меиђи* (Владавина просветитељства), јапанско друштво, збацивањем шогуната Токигава, прелази са феудалног система у монархију са царем на челу. Многа здања су грађена од камена или опеке, каткад и у комбинацији са дрвеним скелетом, под утицајем западних узора, посебно у Токију и Јокохама. Ново седиште Царске палате пресељено је у Едо (данашњи Токио). Комерцијалне зграде, стамбене зграде и богомоље зидане су од дрвета за грађане са Запада. Касније се подижу и зграде са челичним структуром.

У *периоду ѿаиши* јавне зграде се подижу у западном стилу, када се граде и облакодери у америчком стилу. Двадесетих година у Јапан се уводи бечка сецесија. Главне очуване зграде овог периода налазе се у Токију. Шинтоистички и будистички храмови, као и стамбене зграде, и даље се граде од дрвета.

У *периоду шова* (након катастрофалног земљотреса 1923. године, препозната је вредност европске архитектуре са грађевинама отпорним на земљотресе и ватру, чији се стилови усвајају у знатно већој мери него раније. Тако се у Јапану осећа утицај Гропијуса, Ле Корбизјеа и Вагнера. Тридесетих година се граде бројна здања јавне намене. Након Другог светског рата јавља се снажна потреба за поновном изградњом градова и тежи се имитирању како западне архитектуре тако и традиционалних јапанских вртова.

Сликарство. Дуга историја јапанског сликарства представља синтезу аутохтоне јапанске естетике и прилагођавања уведених идеја, примарно из кинеског сликарства, које је вишеструко утицало на јапанско сликарство. Од познијег XVI века надаље долази до утицаја са Запада, али је то уједно и време када ј. у. врши утицај на западну уметност. Утицај кинеског сликарства се уочава у више хронолошких наврата у религиозним будистичким темама, сликама пејзажа (утицај ученог кинеског сликарства), калиграфији, у сликама биљака и животиња, посебно птица и цвећа. С временом, јапанско сликарство добија свој израз.

Сликарство је као и у Кини главна и водећа уметност. Из праисторије остали су само неистражени трагови пећинског сликарства. Развој сликарства подстакао је будизам, уведен у *раздобљу асука*. Сликарство тог раздобља примило је доминантне и пресудне утицаје кинеске уметности, времена династија Танг. Као и у скулптури, сликари су у почетку били Кинези и Корејци. Први познати сликар Дончо био је корејски свештеник. Слике су служиле да прикажу идеје будистичке књижевности и филозофије.

У храму Хорју-ђи налази се најстарије очувано сликарство Јапана. Реч је о једном од највреднијих дела јапанске уметности – осликаном покретном олтару-светилишту у форми храма познатом под називом олтар Тамамуши (VII век). На црном фону су наранџастом бојом, уљаном техником, изведена два дева краља, будисатве, чувари будистичке религије и четири приче о Будиним ранијим рођењима, од којих се истиче прича о тигрици. Тамамуши је јапански назив за тврдокрилце красце и по томе назив за једну од техника којом је олтар изведен; попут златних листића, крилца овог инсекта су лепљена на појединим местима на површину слике. Хорју-ђи храм красиле су и зидне слике, настале крајем VII века под утицајем раног танга и сликарства у индијским пећинама Аџанта. Драгоцену фунерарна слика у гробници Такамацузука приказује групу слугу и даје слику оновременог јапанског двора (VIII век).

За време *периода нара* будистичко сликарство доживљава процват. Најважнији представници тог периода су: слика *Буда излаже своје учење у Гардракуји* (Светом орловском врху) из Тодаи-ђи храма, слика *Деве Кичи-ђо-џен која доноси срећу*, у Јакуши храму (око 771), *Лейошице њод сиадлима* (*Торије Рицујо-но Бјоду*) – шест панела који приказују жене одевене и приказане по моди династије Танга (ризница Тодаи-ђи храма, храм Шошоеин) и сликарство унутрашњости

Октогоналне дворане храма Еизан-ђи (илустрације из Кама сутре, VIII век).

У *периоду хејнан* настају највреднија дела будистичког сликарства. Она одражавају дух бројних будистичких секти, Тендај, Шингон и Шинго-шу и других. Са слика нестаје пластичност и реалистичност, јер оне приказују религиозне стварности и идеје. У овом периоду цвета сликарство јапанског стила (јаматое). Реч је о сликарству преузетом из уметности Танга, које се сматра класичним јапанским стилем. Тај термин ће у раздобљу муромаћи (XIV век) бити коришћен да означи разлику у делима јапанског и кинеског стила. Једнобојно сликарство кинеског стила у тушу (*карае* или *канџа*) називано је и *сумие*. Јапанско монохромно сликарство обухвата две школе – северну (хокута) и јужну (нанга). Северна школа је доживела процват у периоду камакура, а јужна школа се нарочито развијала средином периода едо. Монохромно сликарство потпуно је усвојено тек у време периода муромаћи. Уметници северне, хокута школе, углавном су били свештеници будистичке секте зена, а на њих су снажан утицај извршили уметник Јосецу, свештеник (XIV–XV век) и његов ученик Сога Шубун, Кинез (прва половина XV века). Омиљене теме ове школе биле су испосник Дарума, који је проширио у Кини чан-будизам, у Јапану познат као зен, затим портрети пустињака и мудраца и пејзажи. Израз уметника млађе јужне школе с временом постаје уметност симбола, који су скоро неразумљиви. Познати уметници монохромног сликарства били су Сешу (1420–1506), Сесон (1504–1589), Масаноду Кано (1453–1490), Мотомоду Кано (1477–1559), Мицунобу Тоса (1434–1525), Тању Кано (1602–1674).

У *раздобљу момојама* (1573–1616) Јапан успоставља први контакт са Европом и развија декоративно сликарство као украс ентеријера палата и утврђених двораца. Најчешћи мотиви су цвеће, птице, животиње, инсекти и друге животиње. Највећи уметник декоративног сликарства био је Еитоку Кано (1543–1590).

У кућама обичног народа слике се јављају тек у *раздобљу едо*; оне су једноставније, а још је наглашенија стилизација облика. Представници овог сликарства су Коеци Хон-ами (1554–1624), Огата Корин (1658–1716) и Корин Сакаи Хоицу (1761–1828). У XVIII веку у Јапану се развија сликарство животињских мотива, чији је најистакнутији представник Марујама Окјо. Јужна школа монохромног сликарства, нанга, врхунац доживљава у периоду едо и у директној је вези са књижевношћу. Будући да је већина кинеских



1



2



3



4

1. Шака Тројсџиво, Буда и две бодисатве, период асука, (623), храм Хорју-џи
2. Олтар Тамамуши, период асука (VII век), ризница храма Хорју-џи
3. Олтар Тамамуши, Прича о Џирици, период асука (VII век)
4. Китагава Утамаро, Три савремене лепошце (1793)

књижевника у време династија Јуен (1271–1368) и Минг (1368–1644) живела јужно од доњег тока реке Јангце, овај ток уметности је у Јапану добио назив јужне слике (нанга). Сликари јужне школе су углавном књижевници, у највећем броју аматери, па њихова уметност добија назив сликарство књижевника (дунјинга). Овим сликарима је било важно да изразе хармонију душе образованог човека, док им сликарска техника није била пресудна. Најважнији представници овог смера ове школе били су: Бусон Јоса, сликар пејзажа (1716–1783), Таига Ике, сликар и калиграф (1723–1776), Таномура Чикунден (1777–1835) и Ватанабе Казан (1793–1841), самурај и одличан познавалац песништва кинеских класика и европске науке. У време Казана стил *укиое* (Живот који пролази), последњи велики јапански стил, настао у XVII веку, права школа модерног сликарства, већ је у пуном замаху. Реч је о жанр-сликама, које пуни процват доживљавају на почетку периода едо. Представници модерног сликарства *укиое* приказују живот и лепоту жена. Познати јапански дрворез био је изданак овог сликарства, премда је историја дрвореза у Јапану дуга и сеже у XI век. Дрворези поменутих уметника су накнадно бојени руком, а Сузуки Харунобу је најзаслужнији за усавршавање јапанског вишебојног дрвореза. Китагава Утамаро (1753–1806) један је од најпопуларнијих јапанских уметника које је упознала Европа. У првим деценијама XX века културни развитак еда досеже врхунац, а средња класа тражи вишебојне дрворезне отиске. Из мноштва уметника издвајају се два ствараоца: Кацушика Хокусаи (1760–1849) и Андо Хирошиге (1797–1858). Јапански вишебојни дрворез, који је у другој половини XIX века очарао Европу и имао знатног удела у формирању импресионизма, у самом Јапану је сматран вулгарном уметношћу, намењеној народу. Јапанска елита ценила је сликарство које се развијало на традицијама старих школа *Тоса*, *Кано* и *Марујама*. Падом шогуната Токугава (1867) и наступом ере меиџи земља излази из изолације. Снажан продор утицаја са Запада скоро прети да потпуно потисне у заборав јапанску традицију. Поплава европске моде убрзо изазива реакцију: Јапанци откривају вредност и лепоту своје властите уметности. Стварају се нове уметничке школе у којима се изучавају методе старих школа. Бројни млади уметници студирају у Европи, а 1896. године се у Токију формира одељење за западну уметност. Укрштањем уметности двају светова формирају се у ери шова (1912) две различите струје: западна и јапанска школа (прва половина XIX века).

Скулптура. Јапанска скулптура била је такође под изразито јаким утицајем уметности Северног Веја и периода шест династија. Најчешће је у служби будистичке религије, па су у скулптури извођена различита будистичка божанства. У Главној, златној дворани (Кондо) храма Хорјуџи у Нари налази се представа Буде и две бодхисатве (Шака Тројство, 623). Њих је довршио Тори Буши, највећи скулптор периода Нара. Међу најстарије скулптуре спада и фигура богиње Кичи-то-тен (храм Јоруриџи, Кјото).

За време периода нара јапански скулптори су научили високу технику стила танга и увели стил *иней-џо*, који одликују реалистична представа лица, масиван, чврст волумен, природан пад драперија и истанчано приказивање осећања. Године 752. за храм Тодаи-џи је исклесана колосална бронзана позлаћена статуа *Буге Ваирукане*, од које су очувани фрагменти. У периоду хејан скулптуре езотеријског будизма доживљавају процват, а посебно се приказује божанство *Акала (Нейомериви)*, чувар дарме (закона). У раздобљу камакура скулптура доживљава ренесансу и тада се формира школа Кеи и техника јосеги-зукури. Скулптори су радили за шогунат и друге војне кланове.

У раздобљу муромаџи током грађанских ратова скулптура доживљава опадање. Тада и у раздобљу едо долази до израде маске Но (XV–XVII век). У раздобљима монојама и едо скулптура живи највише кроз примењену уметност. У периоду едо долази до обнављања будистички храмови, што је захтевало и рад скулптора. Нове скулптуре су биле израђиване од дрвета и позлаћиване или бојене. Овим скулпторима је углавном недостајало уметничке снаге. Након обнове меиџи, јапанска скулптура се ограничава на статуе будистичких божанстава. Касније, под утицајем Запада, она се развија и шири своју тематику, а један од главних уметника је Митузо Такамура познатији као Коун (1852–1934). У новије време су заступљени сви правци скулптуре присутни и на Западу, а један од главних представника је Котаро Такамура (1883–1956).

ЛИТ.: Kawazoe, N., *Contemporary Japanese Architecture*, Tokyo, 1973; Paine, R. T., A. Soper, A., *The Art and Architecture of Japan*, Harmondsworth – New York, 1975; Wickmann, S., *Japonisme: the Japanese Influence on Western Art since 1858*, London, 1985; Mason, P., *History of Japanese Art*, New York, 1993; Jodidio, P., *Tadao Ando*, Köln, 2001; Schittich, C., Taylor, I., *Japan: Architecture, Constructions, Ambiances*, Munchen – Basel – Berlin, 2002; Frederick, H., *Ukiyo-E: the Art of the*

Japanese Print, Токуо, 2010; Василски, Д., „Јапанска култура као парадигма у формирању минимализма у архитектури”, *Архитектура и урбанизам*, 30 (2010); Fenollosa, E., *Од Амидиној раја до илушјајућеи свеиа: јапанска уметност ио иериогима*, Београд, 2011; Gobillon, M. (préf.), *L'art de l'art japonaise*, Paris, 2015. А. Г.

ЈАПАНСКИ ВРТ – врт обликован по узору на природне пределе Јапана према утврђеним принципима. Високо стилизован и стандардизован начин креирања умањених пејзажа острвске земље створен је у култури која поштује природу и са намером да човек свакодневно успоставља дубоку везу са природом, било да врт само посећује или негује у свом дворишту или у самој кући. Јапански врт је место задовољства, релаксације и медитације. За сваки од ових мотива боравка у природи установљени су принципи и елементи за стварање адекватног амбијента. Тако се и разликују три врсте вртова: вртна језера, суви врт и чајни врт.

У врту обликованом по принципу вртног језера или брдовитог врта човек ужива у призору компонованом са природним елементима – вода (језерца, потоци, слапови), камен, богата вегетација. Главни елемент ове композиције је вода, која у форми језера има значење акумулиране енергије и делује умирујуће и опуштајуће. Сваки елемент у овом врту се пажљиво обликује тако да подражава облике које ствара природа (гране су нагнуте као да их ветар савија, стене су заравњене као да их прелива вода). Циљ у креирању оваквог амбијента јесте да у сваки кадар стаје умањен укупан пејзаж (море, острва, планине, шуме), због чега овакав амбијент оставља утисак богатства предела и кондензоване енергије.

Суви или камени врт је створени амбијент за медитацију. У овом врту доминира камен различитих величина, облика и боја. Стена је главни елемент стварања композиције, док се слагањем камена и равнањем песка ствара призор за медитацију (зен-баште). Вода као елемент композиције је искључена, али ипак присутна као мотив таласа – дочарава се равнањем песка. Камени мостови постављају се са намером да се појача граница између стварног и идеалног света и остави утисак да се та граница може прећи. Врт се обликује тако да је композиција сагледива са једног места, из куће, у седећем ставу, чиме се означава место за медитацију.

Чајни врт посвећен је традицији испијања чаја. Простор врта је ограђен високом оградом



Врт Кенрокуен, Јапан,
Каназава

како би се појачао утисак измештања из свакодневнице, а начин уређења стаза сугерише успоравање и усмерено кретања ка једном циљу – кући чаја. Ограђен простор организован је и уређен према правилима церемоније. Одређена су места застајкивања, припреме, чекања и уласка у кућу. Избор биљака које не цветају, корак одређен размаком камена поплочане стазе, вода која капље одају утисак да у чајном врту време стаје. Поседно је занимљив начин употребе маховине, креативност и посвећеност у њеном неговању, па и кад нема климатских услова.

Примери ј. в. данас се могу наћи на најразличитијим местима у свету – у раскошним палатама, храмовима, јавним и приватним парковима, двориштима хотела, на крововима пословних и других објеката, али и у домаћинствима која негују традицију у минијатурним баштама, у скученим и скромним условима.

Јапанска амбасада у Србији помогла је уређење вртова по узору на јапанске у Ботаничкој башти Јевремовац у Београду (2005) и у централном бањском парку у Врњачкој Бањи (2011).

ЛИТ.: Onno, M., *The hidden Gardens of Kyoto*, Tokio – New York – London, 2004. М. Мил.

ЈАПАНСКИ ПАПИР – висококвалитетни, ручно прављени папир неуједначене структуре, бильног порекла који одликује како велика чврстоћа, постојаност, отпорност на хабање и избелјивање тако и изузетна танкоћа и тананост до прозирности. Постоји неколико стотина врста чистог ј. п. добијених искључиво потапањем у изворску воду и пропуштањем кроз решетке од дамбуса, које се у последње време производе и серијски а цена им је десетоструко нижа. Вештина прављења папира стигла је из Кине у Јапан и Кореју око 610. годи-

не, да би се после тога усавршавала на јапанском царском двору (Нара, 710–794), понајвише ради писања политичких списа и поезије.

Осим при конзервацији и рестаурацији старих књига и њиховог повеза и корица, ј. п. је погодан и при рестаурацији фресака (Ватикан, Сикстинска капела, 1999) и уметничких слика. Користи се за израду икебанае, оригамија, шодоа (калиграфије), укијо-дрвореза, литографије бакрописа, дигиталне штампе и алтернативне фотографије, лампи и лампiona, тапета, помичних кућних преграда-паноа, али и за прављење сунцобрана, кишобрана, лепеза, делова одеће и папирних играчака.

Рембрант је са ј. п. почео да експериментираше око 1650. године, да би му се много касније поново вратили Пикасо и Шагал (в. ЖАПОНИЗЕРИЈА). Наша сликарка која живи у Паризу, Јармила Вешовић, поред газе и свиле, користи и лагану, нежну и прозирну структуру ј. п. да би следећи сопствени сензибилитет сликала својим „дахом“, наносећи на њега златне листиће и плаве пигменте пастела (тзв. скулптура на хартији).

Јапанску традицију прављења ваши (*washi*) папира, који може да траје хиљаду година, заштитио је УНЕСКО 2014. као нематеријалну културну баштину. Задивљујући број примерака ј. п. почевши од едо периода (1605–1867) до новијег доба поседују Викторијин и Албертов музеј у Лондону и Музеј папира у Токију.

ЛИТ.: Hughes, S., *Washi: the World of Japanese Paper*, Tokyo 1978; Kiyofusa, N., *Life of Tsai Lung and Japanese Paper Making*, Tokyo 1980; Turner, S., *The Book of Fine Paper*, New York 1998. Љ. С.

Јапански папир



ЈАПАНСКО ПИСМО – према традицији, најстаријим јапанским писмом сматра се *кију*, док о правом графичком писму говори књига *Шоку-нихонџи*, састављена наводно још у VIII веку. Касније настале јапанске националне традиције помињу читав низ аутохтоних писама (ахиро, љумо, анаики, ијо, меритсуно), за које не постоје материјални докази.

Писмо *шињи* или *ками но моји* („знакови врачарског доба“) састоји се од знакова за које је доказано да су изведени из корејског писма *ниџок*, изведеног из КИНЕСКОГ ПИСМА (в.).

Велики утицај Кине на Јапан почео је још у II или I веку пре н. е. и тако заједно са културом и будизмом негде у V веку пренето је и писмо, које се вековима прилагођавало специфичним потребама јапанског језика. Верује се да су Јапанци у III веку послали дипломатску мисију у Кину да пронађе што више учених људи. Довели су мудраца Ванга Јена, члана кинеске краљевске породице, који је Јапанце учио културним тековинама свог народа, као и кинеској филозофији и кинеском писму. Његова главна заслуга је што је из Кореје пренео у Јапан збирку Конфучијевих учења у десет књига – *Ронџо*, као и збирку кинеских песама *Сењимон*, састављену од хиљаду различитих кинеских знакова који се никада не понављају. Ванг Јен је стекао велики углед код Јапанаца и поштован је као божанство. Друга традиција приписује велику част двојници корејских учењака, Ајику и Ваму из V века који су подучавали јапанског престолонаследника. У сваком случају велики број учених Кинеза је после увођења будизма емигрирао у Јапан и у суседне државе да шири културу своје земље.

Јапански карактери – *канђији*, потекли су од кинеског писма, а за јапански језик почели су да се користе између IV и VI века. Иако је кинеско писмо идеографско, приликом писања јапанских речи кинеским знацима настају потешкоће због различитих синтактичких особина ова два језика. Код оба језика ред речи не само да има много већу важност него у европским језицима већ је и пресудан за значење. У њима је смисао неке речи и њен граматички род одређен местом у реченици. Јапански језик има само шеснаест сугласника и пет самогласника и да би уклонили ове потешкоће, Јапанци су још у VIII или XIX веку изградили свој властити систем слоговних знакова назван *кана*, и њиме исписали своју стару и богату књижевност, између осталог и најстарији историјски запис књигу *Кођики* насталу 712. године. После осам година

уследила је још једна хроника, *Нихоншоки*, написана на кинеском језику. Готово у исто време састављено је више књига *Фудоки*, земљописа са описима локалних обичаја, топографије и домаћих производа. У овом периоду познатом као нара, долазио је велики број странаца из централне и западне Азије у Јапан, што је њиховој култури дало снагу и разноликост. Усвојен је кинески начин писања, али је јапански језик остао нетакнут и захваљујући слободној и маштовитој употреби кинеског писма постао је још богатији и суптилнији. Збирка песама *Манјошу* представља ремек-дело овог периода. Развој писма кана омогућио је праву експлозију књижевног стваралаштва, јер се показало могућим писати на јапанском језику без употребе кинеских знакова, те је ово писмо и највише служило дворским дамама за писање *вака* поезије. Од кане је касније учени државник Кибино Маби (695–776) скраћивањем кинеских идеографских знакова саставио посебно писмо прилагођено специјалним потребама јапанског језика – *кайшакана*. Овај облик ј. п. садржи 48 знакова, којим се могу написати све речи јапанског језика, а ушао је у употребу и у државној администрацији.

Како је ово писмо и даље имало сувише кинеских карактера, сматрало се превише једноставним за књижевне и филозовске потребе, јапански будистички свештеник Кободајши (773–835) прерадио га је с намером да из њега што више избрише кинески графички карактер и да га обогати као изражајно средство за сложене потребе јапанског језика. Тако је настало ново писмо *хирајана*, које није ушло у ширу употребу иако је аутор саставио песму *Ироха*, која је требало да олакша памћење редоследа слова. Још од 868. године Јапанци употребљавају комбинацију катакане и хирагане уз још неке додатне знакове. У савременом јапанском писаном систему користе се два типа кане: *хирајана*, курзивна форма (која се користи за речи матерњег језика и за било које речи које су кинеског порекла, а не пишу се помоћу карактера) и *кайшакана*, штампана форма; *кайшакана* се може користити уместо *хирајане*, али се најчешће узима за писање позајмљеница из европских језика.

У јапанском језику најчешће се користи смер писања одозго надоле, а колоне се ређају слева надесно, али је заправо, свако могао да пише како му се свиди. У новије време, под утицајем европског стила писања, нарочито у штампаним књигама, хоризонталне колоне теку слева на десно. Да би зауставили ову збрку у писању,

Министарство просвете Јапана је 1942. године у великој реформи писма издало наредбу да се убудуће у школама и јавним написима мора употребљавати само хоризонтални смер писања у редовима који се нижу одозго надоле, и то слева на десно. Тако да се данас овај стари начин писања задржао само код званичних докумената, неких књига и у стриповима. Око 1900. године велики идеографских број знакова је редукован једном радикалном реформом, да би 1942. године једна комисија све знакове свела на 2 028.

И у Јапану и у Кини било је много покушаја да се ј. п. замени латиничним.

Данас се јапански канђи карактери у великој мери подудару са садашњим кинеским карактерима, како по изгледу, тако и по значењу, али постоје и одступања јер су они у Јапан долазили у различитим периодима и са различитих подручја Кине. Право описмењавање креће са учењем канђија, што није нимало лак задатак јер не само да их има пуно већ се сваки канђи карактер може прочитати на неколико начина. Значи, потребно је не само знање да се нацрта карактер већ и да се он прочита у свакој ситуацији. Постоји листа од око 2 000 канђија који се најчешће користе у свакодневной комуникацији, и са тим знањем просечан Јапанац може да се користи у свакодневним пословима, али не може да чита новине јер мора да зна још додатних канђија. На факултету се процес учења наставља, с тим да се форсирају канђији из области која се изучава на датом факултету. Тако, високообразовани људи знају много више карактера од обичног света.

Начин писања канђи карактера има своје предности јер он у себи садржи информацију, па се тако може десити да, ако неко зна шта неки карактер значи, а не зна да га прочита, и даље може да прими информацију (типичан пример је када неко ко зна јапански са мање или више успеха успева да разуме садржај неког кинеског натписа). С друге стране, у модерном окружењу канђији и нису најсрећније решење. Они су смишљени за писање (цртање) четкицом, тако да је савременим средствима за писање теже прецизно повлачити све линије, јер сваки карактер има свој тачно одређен изглед, а свака линија одређену дебљину. Компјутери су олакшали рад у издаваштву, али је унос текста ј. п. много сложенији него унос текста написаног ћирилицом. Како се канђији користе у писању речи које су настале до краја XIX и почетка XX века, новије речи у јапанском језику су махом страног порекла, што значи да се пишу катаканом. Тако пи-

сање на јапанском постаје све компликованије, па језик све више потпада под страни утицај и излази из традиционалних оквира. У последње време се јавља бунт против овако компликованог писма тешког и за учење и примену.

ЛИТ.: Kulundžić, Z., *Historija pisama*, I tom, Zagreb, 1957; *Kodansha Encyclopedia of Japan*, 4, Tokyo, 1983; Furunović, D., *Istorija i estetika knjige*, I tom, Beograd, 1999; *Istorija Jajana: iz Kodanšine Ilustrirane enciklopedije Jajana*, Beograd, 2008. J. D. K.

JAPACI – животиња узавреле страсти и плодне природе посвећена Афродити. На њему су јахали Афродита, Дионис и Пан, а понекад су се и огртали јарећом кожом. Пан и сатир имају ноге и рогаве попут јарца. Јарац је и атрибут Пожуде, а на митолошким представама вуче кочије персонификације Љубави. Трагедија је у изворном облику била верска песма која је за време Дионисових светковина пратила жртвовање јарца. Уз бика, представља животињу коју је Мојсије жртвовао да окаје грехе и непокорност деце Израиља. У Индији се поистовећује са богом огња Агнијем и симбол је ватре постанка и жртвене ватре из које се рађа нови и свети живот. Кочије скандинавског бога олује и плодности Тора вукли су јарчеви. Сумерско-семитски бог Мардук појављује се у пратњи козе и јарца, док је у староегипатској култури ј. био симбол бога Сета.

У ранохришћанској уметности ј. је знак проклетника осуђених на вечне паклене муке на Страшном суду, а у ренесанси углавном служи да би се означила разлика између грешника и праведника. У хришћанству је сматран озлоглашеним симболом разврата, похоте, труљења, нечистоће, смрада и покварености. У средњем веку ђаво и сотона имају изглед јарца – мале рогаве, јареће уши и ноге, а понекад на њима јашу и вештице. Јарци који су за време Страшног суда постављени са леве стране представљају грешнике и будуће проклетнике. Јарац се понекад представља на челу козјег стада и тада отелотворује моћника који заводи слабије људе на погрешни пут. Насупрот углавном негативној симболици ј., планинска дивокоза представља његову сушту супротност – Христа, који трага за онима који га воле, за Црквом или свевидећим Богом. Симболизовао је и црну магију. У Гојином циклусу црних слика (1820–23), велики црни ј. предводи сабат вештица.

ЛИТ.: Kamings, E. T., *Sve o simbolima*, Beograd, 2004; Gerbran, A., Ševalije, Ž., *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, Novi Sad, 2004; Biderman, H., *Rečnik simbola*, Beograd, 2004; Garden, N., Olorenšo, R., Garden, Ž., Klajn O., *Larousse mali rečnik simbola*, Beograd, 2011; Martin, K. (ed.), *Il libro dei simboli; riflessioni sulle immagini archetipiche*, Köln, 2011. B. Č. – Љ. С.



Ф. Гоја, *Сабати вештица* (1797–98), Мадрид, Музеј Лазар Галдијана (власник)

ЈЕВАНЂЕЛИСТАР (грч. *εὐαγγελιον* – радосна вест; јеванђеље, апракос) – свештена богослужбена књига са одељцима из јеванђеља који се читају на литургији, распоређени по празницима и реду црквене године. Првобитно су одељци четири јеванђеља читани редом, да би после VII века ушло у обичај да се одређени одељци читају на одређене празнике. Претпоставља се да су од VIII века читања из јеванђеља први пут систематично сабрана према реду читања. Најстарији сачувани ј. или њихови фрагменти потичу из VIII или IX века. Само четири сачувана и датована рукописа потичу из X века, а најстарији из 967. године. У средњовизантијском периоду (843–1261) у употреби су била два типа јеванђеља. Четворојеванђеље, у којем се налазе сва четири јеванђеља према уобичајеном редоследу (Матеј, Марко, Лука и Јован), и јеванђелистар са одабраним читањима према реду црквене године. Иако ј. представља нови тип књиге, ипак се он у Византији најчешће означавао старим термином *evangelion*, док се старији тип јеванђеља почео означавати новијим термином четворо-

јеванђеље (*tetraevangelion*). Тај термин настао је после 826. године, јер се не јавља у теолошком и црквеном речнику грчких црквених отаца од Климента Римског из I века до Теодора Студита († 826).

Да се у средњовизантијском периоду у употреби били ј. и четворојеванђеља, сведоче тестаменти и инвентари из средине XI и почетка XII века, као и инвентар манастира Светог Јована на Патмосу из 1200. године. У Византији су постојала три типа јеванђелистара. Њихов мањи број има читања само за одређене дане у црквеној години. Они су значајни јер избор читања може да укаже на сврху којој је требало да служе. Многи од њих израђени су од скупоцених материјала и богато украшени, али немају фигуративне представе. Највећи део од око 2 200 сачуваних грчких ј. има читања за целу годину. Читања су подељена у две групе. Прву, која се у овим рукописима назива синаксар (*synaxarion*), сачињавају читања за покретне празнике, одређена датумом Васкрса. Затим следи краћи део, месецослов (*mēnologion*), са читањима за непокретне празнике почевши од 1. септембра, почетка цивилне године у Византији. Јеванђелистари који имају читања за целу годину могу се даље делити, како се види из инвентара Манастира Светог Јована на Патмосу, на скраћене, тзв. суботњо-недељне, и свакодневне јеванђелистаре. Оба типа у почетку следе исти образац. Садрже читања за суботе, недеље и осталих пет дана у недељи за седам недеља од Васкрса до Духова. У наредним читањима из Матеја и Луке у ј. скраћеног типа наведена су читања само за суботе и недеље. У последњем делу, у читањима из Марка за време Великог поста, оба типа имају читања само за суботе и недеље. Јеванђелистари са читањима за сваки дан коришћени су у црквама у којима се литургија служила сваки дан, осим за време Великог поста. У Византији су такве цркве највећим делом биле манастирске, осим Свете Софије у Цариграду, у којој је од средине XI века литургија служена сваки дан захваљујући великом прилогу у злату који је у ту сврху приложио цар Константин IX Мономах (1042–1054). Већина византијских ј. су књиге великог формата са великим словима, која олакшавају читање, док је текст најчешће распоређен у два ступца. Велики број богато украшених византијских ј. настао је у релативно кратком периоду (1050–1150).

ЛИТ.: Трифуновић, Ђ., *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд, 1990; Dolezal, M.-L., *The Middle Byzantine Lectionary*.



Предња страна корица јеванђелистара (XII век), Света Гора, ризница манастира Велике Лавре

Textual and Pictorial Expression of Liturgical Ritual, Chicago, 1991; Dolezal, M.-L., „Illuminating the Liturgical Word: Text and Image in a Decorated Lectionary (Mount Athos, Dionysiou Monastery, cod. 587)”, *Word & Image*, 12 (1996); Lowden, J., *The Jaharis Gospel Lectionary, The Story of a Byzantine Book*, New York – New Haven – London, 2009. В. Б.

ЈЕВРЕЈСКА УМЕТНОСТ – уметност јеврејског народа. Низ писаних споменика египатског, сиријског и хебрејског порекла омогућио је утврђивање научних истина о политичкој и културној историји Палестине. Најстарије су египатске глинене плочице (1800. год. пре н. е.), на којима се приликом набрајања непријатеља помиње Палестина. Из XIV века пре н. е. потичу *Амарна илоче* и оне су махом преписка са земљама предње Азије, међу којима је и Ханан. На њима се помињу Хабиру (Хебрејци) као мале племенске заједнице које су угрожавале хананске народе. Споменик Меша, моапског владара из IX века пре н. е., написан хананским писмом, садржи казивање овог владара како је био вазал државе Израел, али му је његов бог помогао да се ослободи. По старозаветним прописима забрањена је израда скулптура и слика које би служиле идолопоклонству. Међутим, није забрањено украшавање Јерусалимског храма фигурама херувима и завесама извезеним овим мотивом. Није дозвољена израда портрета, чак ни владара, изузев у хеленизованој Иродовој династији.

Док су поједини талмудисти тумачили старозаветне прописе као потпуну забрану ликовног изражавања, други су још у доба касне антике допустили да се у синагогама, на осликаним зидовима и подним мозаицима, прикажу старозаветне сцене, чак и са нагим фигурама (синагога у Дура Еуропосу, 244–255). Дозвољавали су и неке паганске мотиве са приповедачком или украсном наменом, попут знака зодијака, персонафикација годишњих доба са хебрејским називима, Хелиоса на квадриги (Беит Алфа синагога, VI век) или ликове Медуза.

Развој јеврејске уметности се може поделити на више периода. Раздобље од XVII до XIII века пре н. е., односно до првих продора хебрејских племена на хананску територију, до њиховог дефинитивног насељавања по повратку из Египта, назива се *доизраелски период*, или по јеврејској историји *доба њаиријараха*. Реч је о периоду средњег и касног бронзаног доба. Главни упливи културе стизали су из Сирије, Египта и егејског подручја. Пронађени темељи утврђења, храмова, стамбених објеката, богато уређени гробови, култни предмети, ситна пластика и керамика

важни су за изучавање јеврејске уметности јер су израелска племена затекла ту паганску уметност и прихватила њене утицаје. Главни локалитети су Тел Беит Мирсим, Мегидо, Шехам, Бетел, Јерихон, Тел ел Ајул, Лахиш, Таанах, Бет Шеан и нарочито Хазор, главни град једне од северних хананских краљевина. У доњем граду су откривени остаци два хананска храма. У мањем храму, у ниши на западном зиду пронађене су хананске базалтне скулптуре – идол на престолу, неколико стела у плитком рељефу, и једно постоље са представом лава, у комбинацији плитког и пуног рељефа. Нађен је и култни предмет у облику посребрене бронзане плочице са шиљком, на којој је у рељефу приказана глава богиње са змијама, са полумесецом и још једном стилизованом змијом изнад ње.

Најбројнији култни предмет су тзв. *Асирата-џа-џлоце*, израђене од керамике, обично овалног облика, са фронталном представом обично у плитком рељефу наге богиње Астрате, за варираним положајима руку. Рељефне плочице из Беит Шеана и Лахиша, израђене од слоноваче, делом су увоз из Египта, а делом лошије израђена хананска имитација. Пре филистинске инвазије Хананци су под утицајем Египћана преузели обичај сахрањивања у ковчегу од иловаче антропоидног облика (Лахиш, крај XIII века пре н. е.). Тада почиње и *израелски период уметности*. Он обухвата *доба судија*, раздобље уједињене краљевине и период подељене краљевине а траје до асирске инвазије 721. год. пре н. е. Овај период се поклапа са гвозденим добом I и првом половином гвозденог доба II. Упркос забрани прављења идола, у народу је постојала наклоност према малим паганским идолима преузетим од Хананаца. Из овог периода потичу бројни налази малих идола Баала, обично представљеног у облику бика, и Астрате приказане као жене. Они су доста грубе израде, у бронзи или иловачи. На керамици раноизраелског периода очитују се утицаји импорта са Кипра, из Микене и Египта, али и облик и орнаментика су далеко лошији од узора. Најстарије израелско утврђење које се може датирати јесте Саулова тврђава на врху Тел ел Фула (1020–1000. год. пре н. е.).

Разарањем Самарије (721. год. пре н. е.) и расељавањем становништва краљевства Израел отпочео је нови период не само у историји већ и у уметности Палестине – асирски, вавилонски и персијски период. Становништво које је прогнано у Вавилонију релативну компактност успело је да одржи јер им је било дозвољено да се држе



Месито за Тору, фреска из синагоге у Дура Еуропосу (III век), Дамаск, Национални музеј

својих верских прописа и народних обичаја. Верује се да су СИНАГОГЕ (в.) настале за време вавилонског изгнанства у VI столећу пре н. е. До тада је храм у Јерусалиму био једино јавно место за приношење жртава. Прогнани Јевреји су се окупљали у синагогама, где су се молили, те тако први пут у старом свету место богослужења није био простор за приношење жртава, већ само за молитву и проповеди. У време персијске владавине, Јевреји су се вратили у Јудеју и обновили разорени Јерусалимски храм 519. год. пре н. е. Ипак, синагоге су подизане не само у унутрашњости већ и у Јерусалиму. Јерусалимски храм био је главно место ходочашћа, док су се синагоге развиле у националне, верске и друштвене центре сваке јеврејске општине. Синагоге су могле да буду веће или мање грађевине, каткад монументалне, а понекад је то била обична мала просторија у некој стамбеној згради. Верски прописи су налагали да се, свуда где је живело најмање десет одраслих мушкараца, сагради простор за богослужење и опреми најнеопходнијим предметима за обреде. Уз синагоге су готово редовно зидане и општинске просторије, школа, ритуално купалиште и преноћиште за намернике. Подни мозаик се јавља тек у каснијим синагогама. Декорацију раних галилејских синагога чине геометријски и биљни орнамент укључујући разне посуде, јеврејске симболе, а потом и животиње, птице и људе. У појединим периодима су фигуралне декорације скидане, што је дело нарочито побожних Јевреја, нетрпељивих према утицајима са стране. Синагога у Дура Еуропосу, као једини споменик јеврејског зидног сликарства тог периода, од ванредног је значаја не само за јеврејску уметност већ и за настанак хришћанске уметности.

Хеленистичка култура се ширила преко грчких колонија основаних у Палестини. Градови су подизани по хиподромском систему, о чему сведоче остаци градова Марисе (врло развијен град у III и II веку пре н. е.) и Дура Еуропоса (македонске колоније основане 321–280. год. пре н. е.). Хасмонејски период траје од 165–63. године пре н. е. до римског освајања. Из овог периода је најстарији познати монументални јеврејски надгробни споменик западно од Јордана који је Симон Макаби подигао својој браћи и родитељима, у Модину. По стилу представља спој јеврејских и хеленистичких елемената. У време Хасмонејаца кован је први новац са јеврејским симболима: етрог (лимун), лулав (палмова гранчица), палма, а вероватно је из овог доба и новац са првим хебрејским натпи-



Подни мозаик из синагоге у Бет Шеану (VI век), Јерусалим, Музеј Израела

сима Шекел Израел и Свети Јерусалим. Након смрти последњег хасмонејског краља, представа седмобраког свећњака (в. МЕНОРА) постала је симбол свих Јевреја. У периоду римске доминације (од 63. год. пре н. е.) Палестина је постала римска провинција. Доласком Ирода (37. год. пре н. е.) започиње грађевински процват оличен симбиозом хеленистичко-римске и оријенталне архитектуре и уметности. Ирод је под римским утицајем јавне грађевине (осим храма над чијим улазом је био орао) украшавао статуама, што је изазивало противљење грађана.

Током средњег века, многи градови су имали јеврејске четврти (Праг, Толедо). У Прагу је сачувана најстарија синагога у Европи која је још активна (Стара-Нова синагога, XIII век). Она представља спој арапске и готичке архитекту-



Ј. Пен, Јеврејски кројач (1926)

Јеврејско гробље, Праг



ре. Њена унутрашњост има одлике готичке архитектуре. Дрвене синагоге у Русији, Чешкој и Пољској по техници, стилу и орнаментици сродне су с мотивима словенских народа.

Синагога у Стобима представља најважније археолошко налазиште које сведочи о Јеврејима на простору Балкана у доба антике. Рано-средњовековна некропола и насеље у Челареву, недалеко од Новог Сада, поседује најособеније и најбројније налазе са јеврејском симболиком. Сваки гроб је имао као обележје фрагмент римске опеке на којем је накнадно урезана менора, око које су друга два јеврејска симбола шофар и етрог, понегде лулав, чак и једна мала шестокрака звезда. На неким фрагментима је уз симболе додат натпис – име или неколико речи, осим Јерусалим и Израел, које је услед оштећења тешко одгонетнути. Године 1717. се помињу синагога и јеврејско гробље у Новом Саду. У архитектури Београда до 1941. године истичу се јеврејски градитељи – Виктор Давид Азриел, Леон Талви и Јован Коен. Најзначајније Азриелово дело је Робни магазин Бенциона Булија, изграђен у духу сецесије. Будући грађевински инжењер, према пројекту Милана Капетановића, Азриел је у маварском стилу извео и сефардску синагогу Бет Јисраел, која је од 1908. до 1944. године постојала у Београду (Улица цара Уроша 20, данас Галерија фресака). Надгробни споменици с краја XIX и из XX века на јеврејским гробљима неретко су клесани под утицајем хришћанских споменика. Имају облик обелиска или разних монументалних конструкција, чак и са пригодним скулптурама и портретом покојника, што је неспојиво са јеврејском традицијом. Натписи су на једном од јужнословенских језика или они прате хебрејски натпис. Дела примењене уметности има на украсима на синагогама, опреми за књиге, графици, као и у домену илуминираних рукописа и везу. Једна од најлепших илумини-

раних рукописних књига је *Сарајевска Хајага*, настала око 1350. године у Барселони (сефардски Јевреји су је донели из Шпаније у Сарајево).

У модерном добу уметници јеврејског порекла учествују у визуелним уметностима. Ипак, ти сликари и скулптори XIX и XX столећа нису представници јеврејске уметности, већ околине и одређених уметничких праваца у оквирима којих стварају. Неки од најпознатијих уметника јеврејског порекла су међу водећим именима модерне уметности: Макс Либерман, Амадео Модилијани, Марк Шагал, Марк Ротко, Барнет Њуман, Мен Реи, Ед Рајнхард. Од српских уметника јеврејског порекла посебно су се истакли Бора Барух, Нандор Глид, Леон Коен и Моша Пијаде.

ЛИТ.: Недомачки В., *Синага јеврејска уметности у Палестини*, Београд, 1964; Ђурић-Замоло, Д., „Јевреји – градитељи Београда до 1941”, *Зборник 6, архивска и мемоарска траја о историји Јевреја у Београду*, Београд, 6 (1992); Sed-Rajna, G., *Jewish art*, New York 1997; Неђић С. В., „Синагога Бет Јисраел: дело архитекте Милана Капетановића”, *Зборник 8, архивска и мемоарска траја о историји Јевреја у Београду*, Београд, 8 (2003); Woolen E. v., *Jewish Art and Culture*, Munich, 2006; Baskind, S., Silver L., *Jewish art: a modern history*, London, 2011. Б. С.

ЈЕДИНИЦА СУСЕДСТВА – суседство као јединица планирања града. Овај образац подразумева нормативне принципе који обезбеђују да на територији града као и у свакој њеној јединици под контролом градских институција владају исти услови безбедности, хигијене, снабдевања, образовања и релаксације. Кларенс Артур Пери, родоначелник ове идеје, установио је нормативне принципе за формирање суседства 1929. године у Регионалном плану за Њујорк. По узору на англосаксонски урбанизам, ј. с. коришћена

у урбанистичкој пракси у целом свету, прилагођена је локалном привредном, друштвеном и идеолошком контексту.

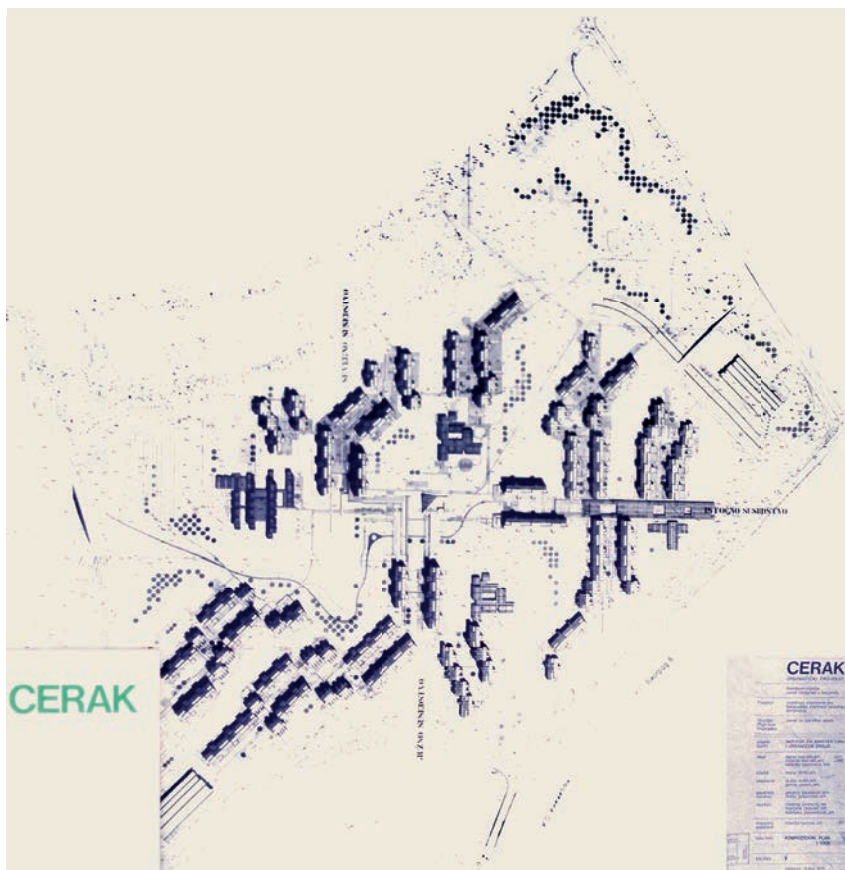
Перијеви принципи одређују величину суседства, утврђују границу суседства, садржаје центра суседства, садржаје снабдевања и геометрију саобраћајне мреже која спречава одвијање транзитног саобраћаја кроз суседство. Величина суседства је дефинисана према популацији за коју је потребна једна основна школа (5 000 до 10 000 становника). Граница суседства утврђена је главним саобраћајницама. У центру суседства одређен је простор за комплекс објеката – школа, библиотека и седиште заједнице. Радње за локално снабдевање предвиђене су по ободу суседства (као садржаји интеграције са оближњим суседствима). Геометрија саобраћајне матрице спречава одвијање транзитног саобраћаја кроз суседство како би боравак на отвореном простору био безбедан. Развијен систем малих паркова и рекреативних простора локалног значаја пружа простор за активно коришћење слободног времена у суседству. Овај приступ је објединио урбанистичке норме у формирању суседства – величина, густина, систем јавних простора, центар суседства, рангирање саобраћајница од унутрашности према ободу суседства. Са мањим одступањима, ове норме су одредиле величину и организацију насеља након Другог светског рата у Америци и Британији, а у нашој урбанистичкој пракси примењене су за просторну организацију административне јединице насеља (Месна заједница).

Нови талас израде планова нових градова од 1961. до 1967. године доноси нове термине. Уместо термина *suscedstivo* (*neighbourhood*) користе се термини: *residential community*, *district*, *villages*. Снажан утицај у историји планирања градова имао је рад Џејн Џејкобс објављен 1961. У делу *The Death and Life of Great American Cities*, Џејкобсова износи критику концепта суседства, показује слику и проблеме успешних и неуспешних планова суседства. Заговарајући преношења концепта суседства на три једнако важна нивоа – град као целину, суседство улице и велике четврти преко 100 000 људи, Џејкобсова изражава сумњу у опстанак било којег другог концепта суседства. На крају XX века, представници новог урбанизма Андреас Дуани и Елизабет Плетер-Зајберк, враћају се концепту суседства и формулишу Пропис развоја традиционалног суседства, који се примењује у великом броју америчких градова. Ричард Роџерс је са тимом стручњака дао препоруке за планирање град-

ских подручја у Британији *Urban task force* 1999. године. Према овим препорукама, суседство повезује локални ниво у дистрикт, а величину суседства одређује број становника (од 5 000 до 15 000 становника). Локални ниво је непосредно окружење стана или куће, обухватајући 600 m од стамбене јединице а четврт преко 2 000 m.

Поједини приступи разматрају везе суседства на локалном нивоу. То је модел нуклеарног или непосредног суседства и подразумева одређен број домаћинстава која се налазе у блиском физичком простору (станови на једном спрату или куће у једном краћем низу). У урбанистичким обрасцима суседства, број кућа се креће у еластичном опсегу од 3 до 100 стамбених јединица. На пример, у Моровом концепту идеалне заједнице, јединицу организације чини 30 породица. Њихове куће су у једној улици, као и засебан објекат за заједнички обед; Анвинов образац суседства окупља 100 породичних кућа око заједничког унутрашњег дворишта блока (30 кућа/ha); Александер организује 20 породичних кућа у један грозд (35 кућа/ha); Доксијадис развија систем у којем степенује нивое заједнице: за групу предлаже групацију од 40 кућа, за мала суседства 250 становника или већа суседства која окупљају 1 500 становника; задружни и

Д. Марушић, М. Марушић,
Н. Боровница, насеље Церак
виногради, ситуација



корпорацијски обрасци удружују 40 до 60 породичних кућа.

Кристофер Александер заступа генеративни приступ и полази од тога да свакој ситуацији у граду треба прићи као јединственој и специфичној у односу на друге те да се не може тражити универзални модел суседства.

Јединица планирања града у Београду, у послератном периоду, била је Месна заједница, односно стамбена заједница (првобитно планирана од 500 до 8 000 становника). У области урбанизма, термин јединица суседства употребљаван је ретко, и то као синоним за стамбену заједницу. Према овом обрасцу планирана су нова насеља која користе модел отвореног „мегаблока“ за формирање територијалне јединице насеља. Примери овакве просторне организације јесу стамбени блокови на Новом Београду. Тек након периода социјалистичког самоуправљања, почетком осамдесетих година XX века, истражују се форме „становања у ниским групацијама“ и начини груписања породичних кућа у компактне формације које карактеристикама изграђености дефинишу простор улице и човекомерног градског простора.

Насеље Церак виногради пример је организације насеља за 12 500 становника према унапређеној интерпретацији концепта стамбене заједнице. Специфичност овог архитектонског и урбанистичког решења (Дарко, Миленија Марушић и Недељко Боровница) јесте у успостављању социопросторног нивоа суседства који није постојао у урбанистичким нормативима и до тада реализованим стамбеним мегаблоковима. Ово је постигнуто интеграцијом свих елемената физичке структуре на релацији улица–суседство–насеље; градацијом слободних простора значајних за успостављање социјалних веза на различитим просторним нивоима насеља и институционализацијом суседства организовањем центра суседства. Дефинитивно напуштање концепта стамбене заједнице у планирању нових насеља види се у насељима малих густина у којима групације породичних кућа формирају традиционална суседства. Насеље Бежанијска коса (Лаудонов шанац) у Београду резултат је настојања тима архитеката (Младеновић, Никезић, Каролић, Чанак, Симић, Стјепановић, Вуловић, Напијало, Ковачевић, Бајлон) да успостави суседство на нивоу малих групација. У овом подухвату је архитектонским средствима постигнута разноврсност групација, амбијентална вредност традиционалног суседства, мера издвајања групације (припадност на ни-

воу нуклеарног суседства) и мера повезаности малих групација у насеље (стамбена заједница). Истраживања спроведена у овом периоду посвећена су типологији кућа и окућница. Иако су на основу ових опсежних и разноврсних истраживања реализована насеља „средњих и малих густина“, образац групне форме није установљен као нова јединица планирања насеља, па је до данас модел стамбене заједнице остао једини, систематично и целовито плански третиран и системски спроведен модел јединице суседства.

ЛИТ.: Marinović-Uzelac, A., *Socijalni prostor grada*, Zagreb, 1978; Cowan, R., *The Dictionary of Urbanism*, Tisbury, 2005. М. Мил.

ЈЕДИНСТВО МЕСТА, ВРЕМЕНА И РАДЊЕ – правило у класичној драми по којем се радња одвија на једном месту, у оквиру једне непрекинуте временске целине пратећи један уместо више испреплетених догађања. Ова пракса установљена је у XVI веку захваљујући Кастелветровом тумачењу Аристотелове *Поетиике*. Грчки филозоф је у свом делу говорио о јединству радње, док је на другом тек напоменуо о времену, без упутства о јединству, нити о јединству места. Током историје драме ово правило се више или мање поштовало, мада су се сви велики драмски писци у својим делима држали гледишта да правила морају да служе драми, а не обратно. У ликовним уметностима ј. м., в. и р., односно његово свесно и несвесно кршење долази до изражаја у додиру са драмом, нарочито током шездесетих година XX века с појавом ХЕПЕНИНГА (в.). Сматра се да пажња посвећена смислу јединства одваја ову уметничку форму од позоришта. Корени хепенинга налазе се у футуристичким колективним приредбама, затим у дадаизму (Балов *Концерти друштва*, Пикадијином балету *Одмор*, Швитерсовом *Мерциеајру*). Швитерс је формулисао нову проблематску линију: колаж–асамблаж–околина–хепенинг. Алан Капров, творац појма хепенинг, крајем педесетих и током шездесетих година XX века прати развој акционог сликарства (расипање различитог материјала по простору), просторних скулптура (кинетичка уметност и кретање људског тела у простору) и неодадаистичких асамблажа (Раушенберг), примећујући како мотив прелази са плохе ка техници слободног рада и простору, што се постепено претвара у сценичност хепенинга. Моменат сценичности трансформише се према учешћу гледалаца, али и сам од себе, током свог настајања, чиме је на најдиректнији начин истовремено остварено и оспорено про-

сторно-временско јединство радње. Трагање за овим јединством Капров је развио посебно под утицајем авангардног композитора Џона Кејџа, из чијих је идеја напуштања детерминизма нотног система дошло до индетерминисане структуре „догађаја”. Хепенинг успоставља синтезу акције апстрактног експресионизма и осетљивости за предметну реалност високоиндустријализованог друштва. Оваква симбиоза напушта форму пластичног облика и своју пуну комуникацију остварује у просторно-временским димензијама сценског догађаја, и то као конкретна, одређена радња. Хепенинг је актуелан само док траје и не може се репродуковати као нпр. позоришна представа. Преображај простора и догађаја у слику постаје нова слика – колаж модерног друштва. Механички збир догађаја уместо конзистентног наративног тока доводи до деструкције и одбацивања нарације, што на најдиректнији начин доводи у питање правило јединства.

Захваљујући импровизаторској природи, у којој се укида фиксирани сценарио и задата филозофија, а уводе слободне форме и органски однос према стварности (сиров и рефлексан), хепенинг даје правилу ј. м., в. и р. нову димензију, која ће уметничко дело, однос према њему и будућност његове рецепције заувек изменити. С појавом дигиталне ере, интермедијални садржаји сарадње разних уметника (цез извођачи и визуелни уметници) у „стварном” времену посредством друштвених мрежа пласирају догађаје из једног места на целу планету у оквиру новог „главног пута” светске глобалне културе.

ЛИТ.: Kirby M., *Happenings: an Illustrated Anthology*, New York, 1965; Kaprow A., *Assemblage, Environments and Happenings*, New York, 1966; Boal A., „Theater of the Oppressed”, *The New Media Reader* (2003); Denegri, J., *Umetnička kritika u drugoj polovini XX veka*, Novi Sad, 2006; Arto A., *Pozorište i njegov dvojnik; o pozorištu i filmu*, Beograd, 2010; Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, Beograd, 2015. Ч. Ј.

ЈЕДНОБОЈНА ШТАМПА – в. ШТАМПА

ЈЕДНОВОДНИ КРОВ – в. КРОВ

ЈЕДНОРОГ (ИНОРОГ) – митско биће које живи хиљаду година и величине је козлића; има главу и тело коња, јарећу браду, реп лава, јеленске ноге са копитима, рог на средини чела и плаве очи, а испушта звуке налик звоњави звона. Обједињујући све моралне врлине, оличава чистоту и



Доменикино, *Богородица с једнорогом*, зидна слика (око 1602), Рим, Палата Фарнезе

чедност. У паганским предањима представља биће изузетне снаге које може да укроти једино млада девојка чедне лепоте. У грчко-римској митологији ј. је симбол Артемиде (Дијане). У Кини је краљевски амблем, често изједначаван са митским бићем Ки-лин, које обједињује мушки и женски принцип. Код Јевреја ј. је краљевски амблем.

Заспали ј. на крилу девојке хришћански је мотив; девојка је Богородица која посредством Светог духа безгрешно зачиње и рађа Сина Божјег, Христа. Он је и симбол Свете Јустине из Падове и Свете Јустине Антиохијске, јер су обе успеле да сачувају своје девичанство упркос искушењима. Христос се сматрао духовним ј. и рогом спасења, због чега убијање ј. симболизује Христово страдање на крсту. У Старом завету ј. је описан као дивља животиња велике снаге која подсећа на носорога, али се не може ухватити ужетом нити припитомити, што је израз Божје мудрости (Јов 39, 12–15). У средњем веку најчешће је симбол моћи, раскоши и чистоте, док у алхемији означава хермафродита. Два сукобљена једнорога симболишу унутрашњи конфликт девичанства и плодности. Једнорог се приказује и у борби са дивљим човеком и као чувар Дрвета живота.

У париском Музеју Клини чува се тобожњи рог ј., у ствари зуб омањег кита-нарвала, који је у средњем веку поткрепљивао легенду о његовом постојању и веровање да рог има лековита својства против смртоносних отрова, укључу-

Дама и једнорог – чуло вида
(XV век), таписерија, Париз,
Музеј Клин



јући и моћ прочишћавања загађених вода. Ту је изложено и шест фландријских таписерија с краја XV века са мотивом *Дама и једнорог*. Лајт-мотив овом тематском циклусу јесу хералдички ликови лава и припитомљеног ј. на црвеној позадини лево и десно од младе девојке, која, приказана у различитим околностима у рајском врту, представља алегорију *Пет чула* (додир, укус, мирис, слух и вид), али и одрицање од њих на шестој сцени, под називом *Моја једина жеља у складу са мојом вољом*.

У српској средњовековној уметности мотив ј. јавља се само изузетно, као илустрација *Романа о Варлааму и Јосафу* у цркви Богородице Љевинске у Призрену (XIV век).

ЛИТ.: Cirlot, J. E., *A Dictionary of Symbols*, London, 1985; Gotfredsen, L., *The Unicorn*, New York, 1999; Gerbran, A., Ševalije, Ž., *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, Novi Sad, 2004; Martin, K. (ed.), *Il libro dei simboli: riflessioni sulle immagini archetipiche*, Köln, 2011; Garden, N., Olorenšo, R., Garden, Ž., Klajn, O., *Larousse mali rečnik simbola*, Beograd, 2011. В. Ч. – О. Т. – Љ. С.

ЈЕЗИК, ЛИКОВНИ – систем комуникације који користи визуелне елементе. Док се књижевност изражава речима, музика помоћу звука, плес покретом, ликовна уметност се изражава облицима (линија, боја, волумен).

Де Сосир је увео разликовање три појма *langue* (језик, језик као систем или језик у најужем смислу речи), *language* (језичност, укупност језичних појава, језик у ширем смислу речи) и *parole* (говор, беседа). То је омогућило слободнију употребу појмова језик и језичност и стварање нове дисциплине која се бави знаковним системима (семиологија).

Као што гласови или слова повезани по граматичким правилима чине артикулисану реченицу, тако и ликовни елементи (тачка, линија, боја) повезани по правилима композицијских начела (равнотежа, контраст, ритам) чине ликовну артикулисану „реченицу”. Отуд л. ј. чине ликовни елементи (парадигме) и композицијска начела (синтагме). Набацане црте, боје и мрље без композицијских синтактичких правила немају ликовног ни естетског смисла, односно садржаја.

Онако како људи „вербализују” своје мисли, они их исто тако „визуализују”. Графикон, географска или топографска карта, архитектонски или машински цртеж, као и уметничка слика или скулптура различити су примери употребе ликовног језика. Структурни елементи л. ј. укључују линију, облик, боју, покрет, текстуру, усмерење, размеру, угао, простор и пропорције. За разлику од вербалног језика, који је линеаран, елементи л. ј. репрезентују замисли у просторном контексту. Вербална и визуелна комуникација су паралелни и често независни начини на које људи размењују информације.

Ликовни језик се може спознати делом рационално а делом ликовном интуицијом. Може се говорити само о објективном и формалном сегменту – рационалном, док други део – ирационални, субјективни, припада свету појединца.

У основне елементе л. ј. спадају тачка, линија, боја, површина, волумен, који се склапају у композиције према одређеним начелима (простор, контраст, хармонија, ритам, равнотежа, пропорција, доминација, јединство). Ликовни облици имају свој смисао који се може прочитати познавањем ликовног језика.

За језик ликовних уметности такође су важни начини на који се у уметничком делу третира иконографски слој јер то је поље у којем се л. ј. укршта са наративном димензијом дела.

Како је л. ј. у суштини скуп *конвенција приказивања*, који мора бити разумљив и јасан публици, чија су се схватања, у зависности од епохе, мењала, јасно је да се у историјској перспективи и л. ј. мењао. У сликарству старог Египта, фигуре приказиване у профилу са оком постављеним на слепоочници, у сложеним композицијама са више фигура, лик божанства је био приказиван као већи од осталих, што се пренело и у уметност каснијих епоха. Византијска уметност неговала је л. ј. који је подразумевао посебну концепцију приказивања простора, такозвану обрнуту перспективу, која је носила и извесну духовну димензију, али је исто тако обезбеђивала већу прегледност приказаних предмета.

Ренесанса обнавља илузионизам и у средиште л. ј. поставља проблем простора, што доводи до напретка у области перспективе. Та тенденција наставља се и у барокној уметности.

Са импресионизмом на сцену ступају и немиметички л. ј., који се постепено, у XX веку, развијају у различите облике нефигуративне, апстрактне уметности.

Модернистичко схватање о континуираном напретку свега, па и л. ј., утицало је на схватање да су изрази новијих епоха „напреднији” од оних из старијих. Данас је на савременој уметничкој сцени присутна полиглосија, то јест сапостојање различитих л. ј., па се тако може говорити о језику апстрактне уметности, концептуалне уметности и, у епохи медијске културе, о језику уметности нових (технолошких) медија.

ЛИТ.: Damjanov, J., *Vizualni jezik i likovna umjetnost*, Zagreb, 1991; Jakubin, M., *Likovni jezik i likovne tehnike*, Zagreb, 1999; Manovich, L., *The Language of New Media*, Cambridge – Mass. – London, 2001. М. Про.

ЈЕЗИК УМЕТНОСТИ – формални систем знакова, гласова, симбола, визуелних елемената, гестикације или речи који се према одређеним правилима користи за приказ и размену концепата, идеја, значења и мисли. Људски језици могу се описати као затворени структурни системи састављени од правила која одређене знакове доводе у однос са одређеним значењима.

Немогуће је успоставити заједнички језик за различите уметности; представљање, на пример, може да има велику улогу у визуелним уметностима, док у музици или у плесној уметности нема никакву.

Када се промишља уметност, може се говорити о садржају и форми. Садржај подразумева тему, наративни слој или информацију коју једно уметничко дело покушава да подели са посматрачем. С друге стране, форма је чисто визуелни аспект дела, она је руковање различитим елементима природним свакој уметности понаособ – у случају ликовног дела то су боја, линија, облик, текстура и простор. Садржај је оно што уметник жели да саопшти, а форма је начин на који он то чини.

Да би се у потпуности разумело и ваљано анализирано уметничко дело, потребно је добро проучити концепте и методе употребљене за његов настанак. Ти концепти су заправо уметнички принципи и уметнички елементи, то јест основне компоненте које у стварању уметничког дела користи уметник.

У савременој пракси визуелних уметности (аналитичка, концептуална, постконцептуална уметност) сâм језик постаје тема уметничког истраживања (група Арт енд ленгвид, Џозеф Кошут).

ЛИТ.: Goodman, N., *Languages of Art: an Approach to a Theory of Symbols*, New York, 1968. М. Про.

ЈИН И ЈАНГ – у кинеској филозофији, два комплементарно супротстављена начела на којима почива цели универзум. Прихваћени су у златно доба великог кинеског царства, за време династије Хан (III век пре н. е.). Јин означава женско пасивно и влажно начело, затворена врата, таму, месец, одмор, јужну обалу реке и северну страну планине, док је јанг синоним за суви и активни мушки принцип, сунце, отворена врата, покрет и осветљеност јужне стране планине. У првим зен-вртовима у Јапану као местима контемплације, које су уређивали будистички свештеници, ништа није било препуштено случају. Ради постизања хармоније између две космичке силе, ј. и ј., елеменат воде је постизан помоћу таласасто нанесеног шљунка и песка, док је велико камење означавало земљу. Такође, маховина је представљала воду (јин), а зимзелено и полузимзелено грмље као што су азалеје, дрвеће и бамбуси – земљу (јанг). Остајући непромењени и након више векова, зен-вртови су, за разлику од западњачких башти подложних утицајима годишњих доба, симболизовали вечити ум који није окован простором и временом, већ се слободно креће између универзалних космичких принципа и светова.

Јапански врт дизајниран по принципима јина и јанга



Графички приказ ј. и ј. почива на црно-белој кривуљи унутар преполовљеног круга, у којем црни и бели део садрже по један тамни и светао круг својих супротности. Тиме се у облику сличном месечевој четврти приказује и савршено допуњавање двају космичких принципа и истовремена могућност преласка у супротно начело, чиме са врхунца постојећег света, уместо на крај, стиже на нови почетак.

ЛИТ.: Bodde, D., *Essays on Chinese Civilization*, Princeton, 1981; Graham, A. C., *Yin-Yang and the Nature of Correlative Thinking*, Singapore, 1986; Gerbran, A., Ševalije, Ž., *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, Novi Sad, 2004; Biderman, H., *Rečnik simbola*, Beograd, 2004; Garden, N., Olorenšo, R., Garden, Ž., Klajn, O., *Larousse mali rečnik simbola*, Beograd, 2011.

Љ. С.

ЈОНСКИ РЕД – в. ЈОНСКИ СТИЛ

ЈОНСКИ СТИЛ (од грч. Ἰόνιος – Јонско море) – један од три стила класичне грчке уметности, уз дорски и коринтски. Настао је у архајском периоду у источним областима грчког света, на егејским острвима и малоазијској обали, због чега и носи назив према области Јоније, а његова употреба може да се прати од око 600. год. пре н. е. Особене форме ј. с. развиле су се најпре на конструкцијама начињеним од дрвета, а потом су пренете у камен као последица финансијског успона грчких полиса и потребе да се створе трајна градитељска остварења.

Јонски стубови увек стоје на постољу, које се углавном налазило на квадратној плинти. Најранији облик базе стуба био је цилиндричан, а

средином VI века пре н. е. настају сложенији облици, што ће кулминирати у Атини у V веку пре н. е., када атички архитекти установљавају стандардизовану базу јонског стуба раног класичног периода. Стабло јонских стубова је витко, цилиндрично, са уским канелурама. Капител се састоји од ехинуса и абакуса, између којих се налази двоструки завојац, односно волута, знатно шири од стабла стуба.

Распознају се три типа јонских капитета: еолски капител са волутама, капител са лишћем и основни облик јонског капитета. Еолски јонски капители се још називају и протојонски иако се могу срести истовремено кад и јонски капители. Карактерише их дубоки спој између две волуте, који има облик латиничног слова V, док се саме волуте готово вертикално издижу над стаблом стуба. Уз волуте еолског капитета може се срести и капител са лишћем као додатним елементом, који се налази непосредно испод волута. Тип јонских капитета са лишћем може се срести на ризницама Масиљана и Клазомењана у Делфима. Најранији примери основног типа јонских капитета јављају се у другој четвртини VI века пре н. е. Један од њих се налази на стубу који је носио сфингу у ризници Наксосу у Делфима (око 570. год. пре н. е.). Најстарији храм код кога се разазнаје развијени јонски капител јесте Артемидин храм у Ефесу. Део капитета који носи волуте веома је широк, а испод њега се налази јајаста кима. Током развојног периода јонских капитета срећу се бројне експерименталне форме, од којих је најупечатљивија појава розета уместо спирала у волутама капитета Артемидином храму у Ефесу. Све јонске капители ранијег датума карактерише ширина знатно већа са фронталне стране него са оних бочних. Свој униформан облик јонски стубови су стекли у класичном периоду грчке уметности (око 450. год. пре н. е.). Све до краја V века пре н. е. среће се више архитектонских стилова на истој грађевини, а један од најпознатијих примера су Пропилеји атинског Акропоља, где се истовремено јављају и дорски и јонски ред.

На венцу изнад јонских капитета налази се фриз, који је био виши од старијег дорског и био украшен континуираним рељефима. Настао је у источним деловима грчког света у трећој четвртини VI века пре н. е. и постао уобичајен за јонски стил у читавој Грчкој. Такав фриз омогућио је креирање наративног циклуса који се кретао читавим обимом грађевине, попут ризнице Сифнијаца у Делфима. Пореклу јонског тражило се у египатским храмовима и гроб-

Ерехџејон (V век пре н. е.),
Атина, Акропољ





Сфинџа на јонском каријиделу (VI век пре н. е.), Делфи, Археолошки музеј

ницама, али и у месопотамским рељефима на глазираној опеци или у металу. Каткада се, као на Артемидином храму у Ефесу, скулптура код јонских храмова налази у доњем делу стуба над самом базом, а током треће четвртине VI века пре н. е. код неких јонских споменика уместо стабла стубова почињу да се јављају каријатиде (ризнице Книђана и Сифнијаца у Делфима, Ерехтејон у Атини).

Стабло јонског стуба углавном је било беле боје мермера или кречњака, док су кима, детаљи на капителу и остали елементи стуба били бојени. Циљ је био да се постигне ефекат расцветалих биљака које расту ка светлости.

Тешко је пратити развој јонских храмова јер су многи од њих уништени, али је међу сачуваним примерима уочљиво да они не прате строго формална правила о диспозицији архитектонског простора, као што је случај са дорским храмовима, о чему најбоље сведочи Ерехтејон у Атини.

Међу сачуваним јонским храмовима истичу се Артемидин храм у Ефесу, Херин храм на Самосу, Атински портик у Делфима, Храм Атене Нике и Ерехтејон у Атини, храмови Атене и Асклепија у Пријени. У западним грчким провинцијама све до III века пре н. е. ј. с. није био често у употреби, а од тада добија водећу улогу и на Апенинском полуострву. На италско тле је пренет преко Магна Греције и Сицилије те је врло брзо прихваћен у Кампанији, Лацију и Етрурији.

Јонски стил се јавља и у посткласичном периоду са циљем намерног понављања старијих узора. Јавља се у форми јонских стубова у колонадама којима су одељени бочни бродови од главног брода цркве Санта Марија Мађоре у Риму (V век), али и знатно касније, у архитектури свих оних епоха које су своју уметничку продукцију заснивале на узорима из античке прошлости – ренесанса, неокласицизам, академизам.

ЛИТ.: Barletta, B. A., *The Origins of the Greek Architectural Orders*, Cambridge, 2001; Miles M. M. (ed.), *A Companion to Greek Architecture*, Chichester, 2016. О. Ш.

ЈУВЕНИЛИЗАЦИЈА (лат. *juvenilis* – младалачки, младићки незрело) – изразита беспомоћност и незрелост људске бебе и тиме њена отвореност за интервенцију средине у току развоја и учења. Значење овог термина се односи и на релативну неадаптираност човека и општу људску отвореност за стално усавршавање и стварање.

Тумачећи Болкову тезу о ј., Гален је тврдио да класична естетика „довршава” човеково обликовање, као што су то учинили Фидија и Микеланђело у скулптури или Шелинг и Ниче у поезији.

Према тези о ј., развој се не може посматрати са аспекта готових норми и готових решења. Нагони и жеље стално продиру у свест, уносе нове и непредвидиве елементе у мишљење и тако потискују већ створено и научено. Ово погађа све функције, буди радозналост и распламсава машту. Човек тада трага за новим информацијама, за новим могућностима и за новим решењима.

Јувенилизација је, дакле, врста вечне младости човека и вечно извориште његове потребе за стварањем. В. П.

ЈУГЕНДСТИЛ (нем. *Jugendstil* – младалачки стил) – уметнички покрет у периоду између 1896. и 1920. године који заједно са СИМБОЛИЗМОМ (в.), ИМПРЕСИОНИЗМОМ (в.), ДИВИЗИОНИЗМОМ (в.) и ЕСТЕТИЗМОМ (в.) спада у епоху ФЕН ДЕ СИЈЕКЛА (в.). Термин је изведен из назива вињете коју је Ото Екман израдио за први број минхенског часописа *Jugend*. У Аустрији је реч о стилу СЕЦЕСИЈЕ (в.), у Француској о новој уметности или АР НУВО (в.), у Италији о ЛИБЕРТИ СТИЛУ (в.), у Великој Британији о модерном стилу, односно о стилу АРТС ЕНД КРАФТС (в.), у Холандији о палинг стилу, Шпанији такође о модерном стилу. У немачком говорном подручју, због коришћења претежно форми из света флоре и фауне, назива се и стил љиљана или стил таласа, па се, у складу с тим, на итали-

јанском назива и стил цвећа, а на француском и коврцави стил, по девојачкој фризури каква се најчешће појављује на плакатима ар нувоа. У енглеском говорном подручју овај стил се назива и Морисов стил, по Вилијаму Морису, енглеском уметнику и књижевнику, чија критика модерног друштва, у оквиру покрета артс енд крафтс пројектује идеал човека који живи у складу са својим радним учинцима, далеко од модерног индустријског велеграда, а јефтиној масовној продукцији супротставља квалитетну примењену уметност и занате старих уметничких школа. Такође, назива се и стил Глазгова, по шкотској престоници, чији економски напредак, захваљујући бродоградњи и тешкој индустрији, крајем XIX и почетком XX века, доводи до такозваног покрета за глазговску собу за чај, што је био одговор на социјалне проблеме тог времена, као што је пораст алкохолизма. Најистакнутији представник покрета био је Чарлс Мекинтош, који је своју социјалну визију трансформисао у нови естетско-формални језик. На изложби бечке сецесије 1900. године, он је приказао салон за чај, чије ће решење утицати на архитекте и дизајнере Бечке радионице који ће успоставити не мање радикалну представу од орнамента потпуно ослобођене, елитизоване културе свакодневице.

Иако се данас овај појам најчешће доводи у везу са декоративном уметношћу око 1900. године, он је био много више од тога. Југендстил представља одраз одважних реформаторских струјања уметника широм Европе, који су се супротставили негативним облицима индустријализације и култури масовне потрошње, стандардизованих масовних производа, на чије је место требало да дођу производи више вредности. У оквиру њега, разликују се флорални и геометријски, апстрактни правац. Заједничко им је полагање вредности на декорацију површина, орнаменте, скупоцене материјале и елегантне оквире. Апстракција се као обележје модерне уметности у ј. изражава углавном помоћу орнамента. Нерашчлањене површине са закривљеним контурама постављене су контрастно са украшеним деловима. Стилизоване форме, изведене из природе, постају важно стилско средство. Избегавају се сенка и просторна дубина, а уместо њих се наглашавају ивичне линије фигура. Циљ ј. био је спајање архитектуре, заната и уметности у јединствено, естетско, интегрално уметничко дело и постизање декоративне лепоте. Средином осамдесетих година XIX века, у европској уметности све је гласнији позив на стварање једног апсолутног стила. У Француској

његове присталице први корак у стварању новог стила виде у поштовању основног неоимпресионистичког закона оптичког мешања боја у оку посматрача, у супротности са физичким законом мешања боја на палети сликара. Иако је и у Немачкој неоимпресионизам имао бројне присталице, његову улогу преузима ј., који на место закона оптичког мешања боја ставља закон нове линеарности, ослањајући се на законитости комплементарних линија. На закон линеарности ј. нарочито су утицале микенска и византијска уметност, али се комплементарност линија не може замислити без утицаја јапанског дрвореза, пре свега серије естампи Хокусаија, на којима владају потпуно нови закони композиције, условљени слободним становиштем субјекта који слика. Веома важан принцип композиције у овој уметности јесте сликовна представа која полази од доњег левог угла, какву је разрадио јапански уметник Утамаро. Ова специфична линеарност ослањала се како на биљне и животињске тако и на геометријске форме, свдећи их на препознатљив орнамент, који на тај начин постаје средишњи елемент целокупног стилског правца. Често се користе ликови животиња као симболи који отеловљују својства различита од оних која им придаје класична уметност.

У уметности овога стила најчешћи мотив је жена, приказана као заводница чаробног тена која симболизује младост. Многе женске фигуре делују просвећено и мистично у исто време, као комбинација мотива „младости” и „цветања”. Под утицајем шведског педагога, реформаторке Елен Кеј, која 1902. године нови век проглашава веком детета, оно постаје носећи симбол, а период пубертета симболички израз граничног подручја преласка из идиле индивидуалног у социјално. Типичне црте немачког ј. показује уметност архитекте, сликара и графичара Питера Беренса, чија дела одликују чврсте форме, међу којима су и два нова типа слова – беренс курзив и беренс антика.

Један од најзначајнијих центара ј. био је Беч, где по узору на минхенску и берлинску сецесију, 1897. године, под вођством Густава Климта настаје покрет сецесија назван по *secessio plebis*, одвајању једног дела римског народа са намером да оснују други Рим. Водећи слоган сецесиониста, „сваком времену његова уметност, свакој уметности њена слобода”, изражава основну мисао протеста против историзма. Овај покрет своје идеале препознаје у енглеским узорима, у окретању рукотворини, квалитетном раду у малом броју примерака, као и у координацији ин-



Г. Климт, Фриз Бешовен, детаљ (1902), Беч

дустијске и занатске продукције. Идеја је била да сликарство, архитектура и уметнички занати ступе у тесну везу, чији циљ не би био индустријска, масовна производња, већ интегрално уметничко дело предвођено архитектуром. Поново је најчешћи мотив идеализовани лик жене у дугој хаљини, са обиљем биљних орнамената, заједно са истицањем њене пути и еротичности. Ово се доводи у везу са спектакуларним открићем рендгенских зрака 1895. године, који физичко тело чине транспарентним у његовој унутрашњости, а посебно са психоаналитичким разумевањем човекове психе и његових нагона. Културна слика душевног, посредством психоанализе, ствара се помоћу језичких фигура античке митологије, темељних нагона Ероса и Танатоса. У Бечу је око 1900. године важило да проникнути у човекову природу значи проникнути у његову сексуалност – посебно у сексуалност жене. У Аустрији је за главног представника бечке сецесије важио Густав Климт, који је у додир са ј. дошао у Минхену. Његове слике карактерише спајање натуралистичких (лица и видљиви делови тела) и апстрактних елемената (одећа и околни простор, са мозаичком, делимично златом испуњеном плошном декорацијом, у којој се већ могу препознати поставке беспредметног сликарства). После златног периода, када постаје најтраженији сликар портрета, његов стил све више подсећа на ранохришћанске мозаике и иконе. Бројне слике жена указују на поштовање и уважавање женског пола у његовој уметности, али и на истакнуту, а префињену сексуалност и еротику. Оскар Кокошка је своју уметничку каријеру почео радом на уобичавању поштанских дописница и плаката, у оквиру Бечке радионице, које су 1903. године Хофман и Мозер основали као „продуктивно задругарство уметничких занатлија”. Касније се ослободио ј. и развио властити стил; Егон Шиле био је Климтов ученик и кратко је радио у стилу овога покрета, да би убрзо одбацио сваку декоративност

и лепоту уметности бечке сецесије. У Француској је ар нуво свој најбољи израз добио у уметности плаката много пре одржавања велике Светске изложбе у Паризу (1900), која је допринела брзом ширењу ј. по целој Европи. Млади уметници авангарде, дизајнери и илустратори почињу да се баве плакатом, тако да долази до тзв. афишоманије, у којој се као наручиоци појављују најпре градски кабареи, а убрзо потом и позоришта и индустријски произвођачи. Посебну пажњу својим плакатима привлачили су уметници Тулуз-Лотрек и Алфонс Муха, који су својим идеализованим представама женске лепоте допринели крају афишоманије, крајем друге деценије XX века, када се као наследник ј. појављује покрет АР ДЕКО (в.).

ЛИТ.: Hofmann, W., *Von der Nachahmung zur Wirklichkeit. Die schöpferische Befreiung der Kunst 1890–1917*, Köln, 1974; Haslam, M., *Jugendstil. Seine Kontinuität in den Künsten*, Stuttgart, 1990; Eschmann, K., *Jugendstil: Ursprünge – Parallelen – Folgen*, Göttingen, 1991; Hofmann, W., *Gustav Klimt und die Wiener Jahrhundertwende*, Hamburg, 2008; Lahor, J., *Jugendstil*, New York, 2012; Conrad, N., *Der Kult des Organischen*, Hamburg, 2012; Mollenhauer, B., *Jugendstil in München*, München, 2014. 3. Г.

Југендстил у архитектури је немачки термин за историјскоуметничку епоху на прелазу из XIX у XX век. Промене засноване на истим или сличним поетикама и стваралачким поступцима препознате као покрет који се истовремено догађа у уметности Енглеске, Шкотске, Француске, Италије, Шпаније, Белгије, Холандије, Аустрије, САД, скандинавских и других земаља, назива се и ар нуво, модеран стил, сецеонистички стил, модернизам, флореалистички стил, или либерти. Новији увиди, засновани на становишту да се ради о истовремености али и плуралитету појава, које без обзира на додирне тачке и морфолошку сличност у детаљима, нису истосмислене и једнако вредне, упућују да установљење назива треба повезати са местима њиховог настанка: са Бечом,

А. Ендел, *Дворски ашеље Елвира* (1897/98), Минхен



Паризом, Минхеном, Прагом, Барселоном, Бриселом, Глазговым, Дармштатом, Берлином.

Израз ј. је у употреби на немачком говорном подручју, у Холандији, скандинавским земљама и у Летонији. Потиче од имена илустрованог недељника за уметност *Jugend*, који се 1896. године појављује у Минхену, а означава покрет младих уметника и уметничких занатлија усмерен против историцизма, али и против безлично схваћене индустријализације. Међу часописима с великим утицајем на покрет истичу се још минхенски *Simplicissimus* и берлински *Pan*. Један од њихових најагилнијих сарадника био је сликар Ото Екман. Орнаментика његових цртежа, плошних мотива са дугим љупко преплетеним линијама, којима је опремао часописе, инспирисана је јапанском графиком (в. ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ).

О ј. се први пут говори 1897. године поводом необично обликованог изложбеног павиљона Паула Мебијуса за индустријско-занатску изложбу у Лајпцигу. Исте године, на изложби у Дармштату, Хенри ван де Велде постиже велики успех и тиме отпочиње утицај овог Фламманца на немачке уметнике. Основна карактеристика његових остварења била је снажна потреба за орнаментом који је потчињен функцији. Он захтева орнаменталну уметност, која се базира на скоро научним законима привлачења и одбијања и у којој нема простора за произвољности.

Највећа орнаментална оригиналност приписује се Августу Енделу, а његова фасада *Дворског ашељеа Елвира* у Минхену (1897/98) сврстава се у кључна дела немачког југендстила. Фасадом доминира распламсала, крајње напрегнута орнаментална творевина, која као да лебди по површини. Агресивност покрета сматра се изразом револта против беживотног историзујућег стварања, а блештаве боје орнамента – нападом на грађански укус. Исти стваралачки приступ наставља се и у унутрашњим просторијама, где мотиви са фасаде покривају ограду степеница

и зидове, што упућује на једну од програмских поставки југендстила о свеукупном уметничком делу (*Gesamtkunstwerk*). Више је уметника допринело да Минхен постане један од центара југендстила. Херман Обрист, Петер Беренс, Рихард Римершмид, Бруно Паул, Бернхард Панкок, само су нека од имена која су оснивањем *Уједињених радионица уметности у занатлијству* усмерили своју продукцију ка брисању разлике између слободне и примењене уметности.

Поред Минхена, и Дармштат се развио у центар ј. истог ранга. У току једне деценије у њему је спроведено узорно обнављање архитектуре. Војвода Хесена Ернст Лудвиг, унук краљице Викторије и добар познавалац британског покрета артс енд крафтс, 1899. године је позвао седам младих уметника како би основао уметничку колонију у Дармштату. Архитекти Јосефу Марији Олбриху поверена је изградња атељеа, монументалног Свадбеног торња и куће за становање. Читав овај комплекс грађевина познат као Матилденхехе (*Mathildenhöhe*) најзначајнија је сачувана архитектонска целина ј. у Немачкој. Као његови савременици и Олбрих је радио нацрте предмета свакодневне употребе, а његове грађевине у форми блокова у потпуности су функционалне и у великој мери лишене орнаментике и симболизама.

Путем мајсторских курсева ј. се из Дармштата преноси и у друге градове Немачке, у којима су сачуване грађевинске целине ове епохе. Берлин, Бад Нојхајм, Карлсрухе, Нирнберг, Лајпциг, Хале, Хаген само су неки од њих.

Крај епохе ј. смешта се пре почетка Првог светског рата. Почетак његовог краја у Немачкој констатује се већ 1906. године на изложби уметничког занатства у Дрездену и оснивањем *Deutsche Werkbunda* које је потом уследило. Око новопрокламованих идеја водиља – стварност, једноставност и чистота окупили су се водећи уметници ј. у тежњу ка новим правцима развоја.

ЛИТ.: Ahlers-Hestermann, F., *Stilwende: Aufbruch der Jugend um 1900*. Frankfurt/M., 1981; Fahr-Becker, G., *Jugendstil*, Berlin, 1988; Pevsner, N., *Pioniri modernog oblikovanja*, Zagreb, 1990; *Izvori moderne arhitekture i dizajna*, Beograd, 2005; Sembach, K.-J., *Jugendstil: Die Utopie der Versöhnung*, Köln, 2007. М. В. Л.

ЈУТА – материјал који се добија приликом ткања влакана стабљика зељасте, једногодишње биљке из рода *Corchorus*. Дрвенасто, тврдо, пуно длачица и храпаво, нееластично, брзо се троши и распада. Платно се тка у грубом преплету. Користи се као јефтин сликарски носилац. В. Л.



К

КАБАЛА (хебр. *quabbalah* – предање, традиција) – древни јеврејски мистицизам и његов истакнутији, средњовековни облик; систем теозофијских формулација скривених у јеврејском религијском учењу, посебно оних који се односе на стварање, откровење и спасење. Сврха ових формула, парадигми индивидуалних интуиција божанске збиље, јесте да обезбеде тачку медитативног усредиштења којим се досеже непосредан и блистав увид у ову збиљу. Поред тога што к. има изворе у учењу и литератури јеврејске традиције, претрпела је и утицаје зороастризма, неоплатонизма, неопитагорејског учења, хришћанства, гностицизма и ислама.

Јеврејски мистицизам се заснива на потреби поновног тумачења навода о стварању света датих у старозаветној књизи Постања, јер они недовољно наглашавају трансцендентност Бога. У интерпретацији се истиче да сам Бог, безграничност, бесконачност и трансценденција, није извршио стваралачки чин материјализовања света, већ је то учинио нижи дух, односно демијург, којег је Бог створио. Како се замисао Божје трансценденције развијала, тако се испостављало да један демијург није довољан да изрази раздвојеност Бога и материјалног света, па су додавани посредници, а њихов ланац уређиван по степену њихове материјалности. У оквиру к., проблем коначности света и бесконачности Бога се решава спајањем замисли добровољног самоограничавања Бога и идеје еманације. Да би омогућио стварање света, Бог се сакупио и ограничио себе, али вишак духовне супстанце преплавио је простор из којег се Бог повукао, што је изазвало настајање како посредника демијурга тако и материје из које је створен свет. Будући да је сва супстанција вишак бића Бога, демијурзи, па и сам свет, нису само његове еманације, већ представљају и окоснице пута свести човека ка Богу, откровења и спасења. Путоказ и средство путовања налази се у светим списима, а кључ за њихово тумачење у нумеричкој вред-

ности и симболици хебрејског писма, као и у начину симболичке уређености слова и значајних израза за чије разумевање су развијене посебне технике тумачења. Са становишта к., индивидуално спасење се сматра само средством досезања спаса човечанства, које ће коначно доћи уз помоћ месије из Давидовог рода; он ће победоносно повести Јевреје у Свету земљу и успоставити владавину истине, правде и милосрђа. Стога је апсолутни идеал у к. установљавање земаљског раја у којем ће људско постојање бити уздигнуто на највиши ниво.

Исак Лурија у XVI веку уводи идеју да се овај препород не може догодити све док све душе не доврше на задовољавајући начин своју земаљску егзистенцију. Он сматра да неке душе нису довољно јаке да без помоћи досегну савршенство, док друге, надмоћније, могу коегзистирати са њима у једном телу да би осигурале њихов успех. Уопштено говорећи, кабалистичка визија спасења представља екстремну верзију традиционалног веровања у долазак Месије и уверености да је јеврејском народу намењена месијанска улога у судбини човечанства.

Мада су мање јеврејске заједнице, као што су есени из Палестине, или „пећински људи” из Персије, развијали мистицизам, главна струја к. се може реконструисати повлачењем линије од јеврејског гностицизма из I мил. нове ере, који је карактеристичан по усредсређености на славу Бога манифестовану кроз његов престо смештен у најудаљенијем међу седам небеских двораца, преко паралелно развијаних верзија европске средњовековне к. (мистицизам немачких, француских и шпанских Јевреја из XVII века) до данашњег хасидизма.

Немачки мистицизам се развио током XII–XIII века. Главно писано дело овог покрета је *Књига њодожноі (Сефер Хасидим)*, збирка сећања на три оснивача, међу којима се посебна пажња поклања Јуди Хасидском, који по карактеру и утицају подсећа на свог хришћанског савреме-

ника Фрању Асишког. Немачки хасидизам је појаснио одређење идеалног човека и начина побожног живота. Три главна чиниоца овог начина живота јесу смиреност душе, самоодрицање и екстремна несебичност, који воде ка највишој побожности у којој се истински страх и љубав према Богу стапају. У јужној Француској развијала се почев од XIII века спекулативнија к., чији је оснивач био Исак Слепи и његови ученици са теоријом еманације и метемпсихозе. У Шпанији, Абрахам Абулафи у XIII веку допунио је ову теорију развијајући учење о симболичкој вредности хебрејских слова и бројева, а његов ученик Јосеф Гикатилија развио је технику тумачења ових симбола и учење о десет еманација или сфера. Оне су касније представљене као уређени систем виталних тачака и веза универзалног енергетског тела човека повезаних са Сунчевим планетарним системом као макрокосмичким планом, због чега су названи *Дрво живоџа*. Око 1290. године шпански кабалиста Мојсије из Леона створио је дело које представља к. у њеној свеукупности, односно преглед езотеричних учења под насловом *Књига сјаја (Сефер Ха-Зохар)*. За једну од најсистематичнијих филозофских излагања кабалистичке доктрине до данас сматра се књига Мојсија Кордовера из XVI века *Врџ народа*. Данашњи кабалисти, углавном у Израелу, представљају изданак пољског хасидизма из XVIII века, покрета који је сродан немачком. Један од истакнутих кабалиста XX века, Абрахам Исак Кок оживео је мистички дух к. указујући на искру светости прекривену материјалном љуштуром чулима опажајних ствари, док је Мартин Бубер дао свежу, филозофску реинтерпретацију хасидског начина живота и визије бивствовања човека.

За традицију к. везују се ритуални предмети, као и цртежи, мапе, дијаграми који представљају додатно визуелно средство упућивања у право значење мистичких текстова. *Дрво живоџа*, ма колико илустративно-натуралистички или геометризовано-дијаграмски представљано, представља космогонијску и гносеолошку мапу, израз и путоказ мистичних открићења, али, као и реч, ипак немоћну да представи оно што се налази у сфери непредстављивог и неописивог.

Према к., првих пет књига Старог завета које је Бог предао Мојсију на Синају написане су шифрованим језиком, који је први дешифровао рабин Исак Лурија методом *јемаџрије*. Будући да свако слово или слог представља и број, Тора добија и скривено симболично значење. Збир бројева представља кључ за откривање значења речи која се може заменити неком другом из

текста са истим кључем. Постоје још три начина тумачења светих текстова новим речима: *ноџа-рикон* – стварање нових речи комбиновањем почетних, средњих и завршних, *џемура* или анаграм – обрнуто читање речи или добијање нове речи премећањем друге речи истог значења, као и *цирифум* или метаграм – мењање слова у речима које се добијају њиховим замењивањем следећим словима у алфabetу.

Прва књига Старог завета, Постање, открива тајне о Дрвету сазнања добра и зла, или Дрвету живота, на којем се к. темељи. Њени први познати ликовни прикази потичу из XII века и илуструју устројство човека и свемира које почива на десет чворова. Они представљају енергетска поља свести, помоћу којих је могуће успостављање везе између човека (микрокосмос) са чистим знањем у сфери вечности (макркосмос). Најпознатији к. цртежи су *Кабалистичко дрво*, *Архетипски* или *Савршени човек*, *Десеј концентричних кругова* и *Мајични џочак*. Божје име Јахве (JHVH), које је писано али никада није изговарано, означавало је 12 племена Израилевих, 12 знакова ЗОДИЈАКА (в.) и 12 месеци у години распоређених у четири групе од по три имена.

Под утицајем к. били су М. Фичино, П. дела Мирандола и Парацелзус.

ЛИТ: Ginsburg, C. D., *The Kabbalah: its Doctrine, Development and Literature*, London, 1920; Šolem, G., *Kabala i njena simbolika*, Beograd, 1981; „Jevrejska mistika u zapadnoj Evropi u 12. i 13. veku”, *Gradac*, 80–81 (1988); Volis Badž, E. A., *Amajlije i talismani*, Beograd, 1988; Garden, N., Olorenšo, R., Garden, Žan, Klajn, O., *Larousse mali rečnik simbola*, Beograd, 2011. 3. Б. W. – Љ. С.

КАБАРЕ ВОЛТЕР (фр. *Cabaret Voltaire*) – кабарет и уметнички клуб, место настанка дадаизма, где су 1916. године одржаване прве дадаистичке седељке и манифестације. Његови оснивачи (5. фебруара у Цириху, Улица Шпигелгасе 1) били су Хуго Бал, Еми Хенингс, Тристан Цара, Ханс Арп, Марсел Јанко, Адја и Ото ван Рес, Софи Таубер и Рихард Хилсендек. На зидовима К. В. била су изложена ликовна дела ове групе и футуристички постери М. Јанка, али већа пажања поклоњена је ликовним уметностима тек месец дана по отварању кабарета, када се отвара и Галерија Дада. Њена активност сматра се првим програмским међународним покретом у историји ликовне уметности. Сваке вечери одржаване су ноћне представе и на њима је јавно читана руска књижевност и изводиле марионетске позоришне представе. Постепено, ове мани-



М. Слодки, плакат за отварање *Кабареа Волтер*, литографија (1916)

фестације добијале су прави дадаистички дух. Иако неконвенционалан, К. В. био је уметнички подухват, али не онолико нихилистички колико ће дадаизам (в. ДАДА) касније постати. Вечерње седељке биле су потпуно еклектичне. На њима су подржаване све врсте модернизма у жељи да се створи „фокусна тачка најновије уметности“. Примитивистички дух, црначки ритам, бруитистичка музика, фантастични костими и чудне маске уз хипнотичке звучне ефекте и ритуализоване покрете представљали су прави дадаистички репертоар. Одласком Х. Бала 1917. године, К. В. се затвара. Дадаистичко уживање у тзв. ослобођеном бесмислу, према фројдовском тумачењу, било је одупирање принуди логике и реалности. Кабаре Волтер се може тумачити и као својеврсни протест против до тада невиђених разарања и жртви Великог рата, којим је свет, падајући у ништавило, изражавао вапај за магијом која би попунила ту празнину (Х. Бал). Кабаре Волтер је и истоимена брошура коју је у јуну 1916. године у Цириху на 32 стране тројезично (немачки, енглески, француски) издао Х. Бал и у њој се први пут појављује реч Дада. У тој брошури К. В. се

промовише као књижевни и уметнички зборник, најављује се долазак дадаизма и истиче сопствени интернационализам. Илустрације су по стилу биле кубистичке и експресионистичке, док је типографија била футуристичка. Аутор насловне стране био је Х. Арп, аутори дрвореза Х. Арп, М. Јанко, М. Опенхајмер, П. Пикасо, А. Модилјани, Е. Хенингс, О. ван Рес и М. Слотки, док су сарадници били Х. Бал, Р. Хилсенбек, М. Јанко, Т. Цара, Е. Хенингс, В. Кандински и Ф.-Т. Маринети.

ЛИТ.: Richter, H., *Dada Art and Anti-Art*, London 1965; Rubin, W. S., *Dada and Surrealist Art*, London 1969; *The Documents of 20th Century Art: Flight Out of Time – A Dada Diary by Hugo Ball*, New York, 1974; Hughnet, G., *Dictionnaire du Dadaisme*, Paris, 1976. Ж. Г.

КАБИНЕТ – в. КАБИНЕТСКА СЛИКА

КАБИНЕТСКА СЛИКА (од итал. *gabinetto* – радна соба, збирка) – слика малог формата, најчешће мања од 50 cm у дужини и ширини; појам је био у употреби у XIX веку и посебно се односио на сликане стојеће фигуре које су у позадини оних у природној величини, мада у малим димензијама, биле минуциозно изражене обилујући ситним, мајсторски изведеним детаљима. Назив потиче из XV века, када су колекционари ове слике необичних, мање познатих и ретких тема чували у малим просторима својих кабинета, показујући их само упућеним познаваоцима (Студиоло Франческа I Медичија у Фиренци; Вителбах колекција изабраног баварског војводе Максимилијана I). По кабинетским минијатурама били су познати енглески сликари Николас Хилијард и Исак Оливер, који су радили почев-

Ј. Бројгел Млађи, *Обиље*, уље на платну (око 1625), Мадрид, Музеј Прадо



ши од 1580. године. Кабинетским комадима сма-
трани су и БОЦЕТИ (в.), нацрти за скулптуре,
какве су биле мале бронзе Ђованија Болоње.
Кабинетске слике су израђивали Рафаело, Адам
Елсхајмер, Рубенс, Рембрант, Вато и Фрагонар, а
били су и типични одраз одређених уметничких
епоха какве су холандско, фламанско, немачко и
француско сликарство XVII и XVIII века. Фран-
цуски мајстори рококоа најчешће су своје к. с.
остављали недовршеним, у крокијима, док су
оне великих европских мајстора ренесансе, ма-
ниризма и барока обично биле предмет каснијег
студијског копирања и пресликавања млађих, па
и српских сликара романтизма.

ЛИТ.: Strong, R., *Artist of the Tudor Court: the
Portrait Miniature Rediscovered 1520–1620*,
London, 1983. Љ. С.

КАВЕА (лат. *cavea* – кавез, гледалиште) – полу-
кржњи простор за седење у римском позори-
шту или АМФИТЕАТРУ (в.) намењен публици.
Обично се градила на падини брда, равном
земљишту или некој каменој, мермерној или
дрвеној потпори повезаној са сценом. Кавеа је
хоризонтално подељена на два или три нивоа
намењена различитим друштвеним класама.
Седишта која су најближа сцени и окружују ор-
кестру представљају први ниво к. (*ima cavea*). Та
места су била резервисана за публику из најви-
шег друштвеног слоја. Други ниво (*media cavea*)
био је намењен свим осталим друштвеним слоје-
вима, с тим да, ако је у оквиру позоришта посто-
јао још један, виши ниво, онда је други био на-
мењен плебејцима. На најудаљенијим седиштима
(*summa cavea*) седеле су жене, деца и најсиромаш-
нији мушкарци. Између сваког нивоа налази
се широка стаза са зидом, у оквиру којег су на

*Кавеа, римски театар (II век),
Сирија, Босра*



неколико места направљени пролази за публику
да би олакшавали улазак и излазак из позори-
шта. Иза последњег реда гледалишта налазила
се колонада стубова са аркадама. Кавеа је била
подељена и вертикално радијално распоређеним
степеницама, између којих се налазе клинови.

ЛИТ.: Sear, F., *Roman theatres: an Architectural
Study*, New York, 2006; Vitruvius Pollio, M., *Deset
knjiga o arhitekturi*, Sarajevo, 1990. М. М.

КАВЕНДИЈУМ – в. АТРИЈУМ

КАДАВР ЕСКИ (фр. *cadavre exquis* – изузетан леш)
– најомиљенија игра надреалиста, коју су сми-
слили око 1925. године користећи аутоматизам
свести за стварање књижевних и ликовних дела.
Техника игре била је да више особа учествује у
компоновању једне реченице или цртежа, с тим
да нико не сме да види прилоге претходних уче-
сника у игри. Ова превасходно књижевна игра
смишљена је у Паризу, у Улици Шато, 54, у згради
где су живели Марсел Дишан, Жак Превер и Ив
Танги. Основно правило игре било је да сваки
учесник, када на њега дође ред, напише део ре-
ченице у поретку субјект / глагол / прилог. Прва
реченица формирана на тај начин, дала је и име
игри: *Le cadavre – exquis – boira – le vin – nouveau*
(један изванредан леш пиће младо вино). Према
Бретоновом мишљењу, у почетку је све било само
забава, коју су често називали експерименталном
уметношћу. Учесници су у почетку били Ив Тан-
ги, Марсел Дишан, Жак Превер, Бенжамен Пере,
Пјер Реверди, Андре Бретон, Макс Ернст, Фрида
Кало. Касније се придружују и Макс Морис, Хуан
Миро, Ман Реј, Тристан Цара, Жорж Иње, Пол
Елијар, Нуш Елијар, Робер Десно и вероватно
Хенри Милер. Циљ игре био је да се поремети
реално, пронађе чудесно, извуче из свакодневи-
це и сутерише мистерију несвесног и случајног.
П. Елијар је истицао ритуалну природу колек-
тивних колажа слика, где се класични вербални
колаж преноси на колективни ниво свести. Тра-
жећи еквивалент за аутоматско писање, тј. интен-
зивност и брзину следа идеја и слика, долазило
се до ликовног аутоматизма непредвидивих веза
форми и тема. Надреалисти су тврдили да се тако
ослобађају брига, навика, сећања и сопствене
личности, откривајући унутрашње богатство чо-
века као супротност крутости цивилизације. Ови
уметници су сматрали да су теорије ларпурлар-
тизма илузорне и да се супротстављају таленту, а
највећи значај придавао се инспирацији. Њихово
стваралаштво било је добра илустрација Јунговог
става да се свесно и несвесно преплићу у сваком



А. Бретон, М. Реј и други, *Кагаврески*, 17. мај 1927, Париз, Национални музеј модерне уметности, Центар Жорж Помпиду

човеку. Експериментална радозналост надреалиста била је на ивици психологије, одакле су презели и Фројдову тезу о привидности случаја (в. НАДРЕАЛИЗАМ).

У српској уметности, београдска група надреалиста окупљена око Душана Матића, Александра Вуча, Луле Вучо, Марка Ристића, Шеве Ристић и Ванета Живадиновић Бора 1930. године ствара низ цртежа под називом к. е, као и заједничке колаже-асамблаже, блиске овој техници.

ЛИТ.: Duplessis, Y., *Le Surréalisme*, Paris, 1958; Rubin, W. S., *Dada and Surrealist Art*, London, 1960; Passeron, R., *Encyclopédie du Surréalisme*, Paris, 1975. Ж. Г.

КАДАР (од лат. *quadro* – дотерати, уредити, сложити у квадрат) – део филма снимљен од укључивања камере до њеног заустављања; правоугаони простор уоквирен филмском камером (бити у кадру, изаћи из кадра). Кадар се као део или исечак одабраног призора, посматран из необичних углова, јавља средином XIX века и одражава утицаје јапанске уметности естампа и фотографија.



Е. Дега, *Купање у лавору*, пастел (1886), Париз, Музеј д'Орсеј

Искошени к. и *кадрирање* нарочито су присутни у Дегаовим делима. Он користи иновативне сликарске методе при приказивању омиљених тема из живота позоришта и балерина. Посматрајући сцене из горњег ракурса позоришне ложе, као и бескомпромисним експериментисањем са материјалима и техникама, он исеца кадрове. На пример, композицију *Купање у лавору* (1886), кадрирану искоса, чиме полукружна форма лавора и снажно оцртана линија тела погнуте жене образује круг у квадрату. Поглед одозго и одсечене ивице транспонују овај фотографски фрагмент у апстрактни аранжман који асоцира на јапанске графике. У Дегаовом стваралаштву срећу се композиције, к. и смањивања у перспективи из крајње неубичајених углова као претече филмских решења. И друге уметнике импресионизма и постимпресионизма привлачио је искорак из класичне композиције слике. Кадрирање и сечење слике на неочекиваним местима примењивао је и Лотрек како на својим цртежима и пастелима тако и на плакатима. Д. М. М.

КАДИОНИЦА – метални или глинени сасуд коришћен у профане и култне сврхе још у Египту, античкој Грчкој, Етрурији и Риму, у будизму, јудаизму, хришћанству и исламу. У источнохришћанској цркви служи за паљење тамјана и смирне ради приношења миомириса кађења током богослужења у храмовима и молитве у домовима. Символизује утробу Богомајке, у којој је Христос жеравица божанског жара, а дим миомир и благодат Светога духа. Обично се састоји из два дела и виси на три ланца. У ранохришћанском периоду облик к. је поједностављен. Најстарији примери из византијског света потичу из VI века (Сирија). У српској средини најстарија к. датира из VII столећа, а пронађена је у разрушеној цркви Свете Недеље у селу Пепељевцу код Куршумлије. То је бронзана к. у облику чаше на једној нози са рељефним приказом *Благовести*, *Сусрећа Ма-*

Кадионица, византијски рад,
Константинопољ
(VI век), Њујорк,
Метрополитен музеј



рије и Јелисавије, Јављања вестии о Христјовом рођењу ѿасѿирима, Рођења, Кришћења и Расѿења. Кадионица је атрибут светих архиђакона Стефана и Лаврентија и Светог апостола Петра крај одра Богородице у Усијењу. Једна од најстаријих представа к. у ликовној уметности сачувана је на бронзаном процесиионом крсту из Палестине (VI–VII век, Dumbarton Oaks).

Кадионица, фреска Ојело
лиѿљанској еѿискоја
Теодора (1321) манастир
Грачаница



У српском сликарству к. се као мотив појављује још од најранијих сачуваних споменика средњовековног живописа XIII века на предста-

вама ђакона (јужна капела Радослављево студеничке припрате, око 1235).

ЛИТ.: Ђоровић-Љубинковић, М., „Ранохришћанска кадионица из Пепељевца”, *Саопшћења*, I (1956); Ferguson G., *Signs and Symbols in Christian Art*, Oxford, 1961; Evangelatou M., „The symbolism of the censimeter in Byzantine representations of the Dormition of the Virgin”, *Images of the Mother of God: Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, Athens (2000); Cotsonis J., *Byzantine Figural Processional Crosses*, Washington, 1994. М. Маѿ.

КАДМИЈУМ-ЖУТО – вештачки минерални пигмент жуте боје, по хемијском саставу кадмијум-сулфид (CdS); у сликарству, један од најважнијих и најкоришћенијих жутих пигмената. Добија се приликом таложења киселе отопине настале реакцијом кадмијумових соли (хлорида или сулфата) са гасом водород-сулфида или неког базног сулфида. У зависности од услова под којима се таложење врши, његова боја варира од светлије лимун-жуте до тамније наранѿасте, и углавном се производи у скали од три тона – кадмијум светло, средње и тамножуто. Боја сваке од три варијације к. ж. одређена је разликом у величини и облику пигментних честица; специфична тежина износи 4,35, а индекс рефракције од 2,35 до 2,48. Одликује се добром покривном моћи. Степен апсорпције уља исти је као и код кадмијум-црвеног (17%), што важи и за спору сушивост у уљаном везиву. Кадмијум-жуто је постојано на светлости, али не и на вишим температурама; отпорно је на деловање хладних разређених киселина и база, али се лако отапа у концентрисаним минералним киселинама. Компатибилно је у мешавини са већином других пигмената, изузев оних са бакарним спојевима.

Кадмијум се први пут појавио у Немачкој 1817. године, где је дванаест година касније први пут коришћен у уљаном сликарству. На слободном тржишту постаје доступан тек од 1846. године када почиње да се продаје у Енглеској. Од 1927. производи се и кадмијум-литопон, јевтинија варијанта кадмијума са баријум-сулфатом. 3. III.

КАДМИЈУМ-ЦРВЕНО – вештачки минерални пигмент црвене боје, по хемијском саставу кадмијум-сулфоселенид ($3CdS \cdot 2CdSe$); због својих квалитета употребљава се у готово свим сликарским техникама. Кадмијум се производи комбинованим поступцима; таложењем кадмијум-сулфата са натријум-сулфатом и натријум-селенидом добија се жути талог који се пере и суши, да би се загревањем на температури од око 300 °C пре-

творио у црвени. Варирањем количине сумпора постижу се различити тонови, па се к.-ц. обично производи као светло, средњесветло и тамно. То је изразито фин прах, са облим честицама пречника мањег од 1 микрона, специфичном тежином од 4,5 и високим индексом рефракције, који код к. светлог износи 2,64 а тамног 2,77, док је степен апсорпције уља низак и износи 17%. Има добру покривну моћ, али се у уљаном везиву веома споро суши. Постојано је према светлости, високим температурама, базама и сумпорним гасовима, а одликује се и компатибилношћу у мешавинама са другим пигментима, ако се изузму бакарни спојеви. Није отпорно на дејство киселина, па се не препоручује за употребу у фреско-техници.

Откриће к.-ц. забележено је 1892. у Немачкој, док је производња отпочела 1910. године. У сликарству се користи од 1919, да би убрзо у великој мери потиснуло до тада широко распрострањени цинобер. Од 1926. године производи се и кадмијум-литопон или црвени кадмопон, додавањем баријум-сулфата у процесу таложења, чиме се постиже још виши квалитет у односу на првобитне пигменте кадмијума. 3. Ш.

КАЗАМАТ (итал. *casamatta* – подземно склониште, најчешће затвор; шп. *casamata* – кућа за мучење и убијање) – подземно склониште унутар бедема тврђаве безбедно од дејства артиљерије, које се помиње и под називом *кајонира* или *кајонера*. Обично се налазило испод насипа у оквиру бастионних трака или у структури куртине – зида који повезује два истурена дела утврђења, две суседне куле или бастиона. То су углавном биле правоугаоне просторије издужене основе, грађене од чврстог материјала, са полуобличастим сводовима од опека и међусобно повезане. Дебљина њихових зидова износила је до 2 м. Коришћене су за борбена дејства али и за смештај наоружања, муниције и људства (тврђаве Београда, Петроварадина, Котора, Клиса, Славонског Брода). Већином су формираны током XVIII века. Бројни су изграђени у вези са модернизацијом по Вобановом систему, према пројектима Де Мореза. После конзерваторско-рестаураторских радова, неки су задржали првобитан изглед, док су поједини ревитализацијом добили нову, галеријску или угоститељску намену. Фигуративно, подразумева подземни затвор, што су поједини к. током ратова у XX веку и били (Арадска тврђава). После Другог светског рата, у време комунизма, под к. су се обично подразумевали Титови затвори у бившој Југославији и дункери Енвера Хоџе у Албанији.

ЛИТ.: Nadilo, B., „Klis: vrata Dalmacije”, *Građevinar* 53 (2001); Nadilo, B., „Utvrdе u Slavonskom Brodu”, *Građevinar*, 57 (2005); Поповић, М., *Београдска тврђава*, Београд, 2006; Лалошевић, И., „Утврђени пунктови которске тврђаве венецијанског периода”, *Бока* 30, (2010); Поповић, М., „Београдска Видин капија”, *Наслеђе* 14, (2013); Samardžić, N., Abramović, V., „Švajcarac u Beogradu: Nikola Doksat de Morez”, *Limes plus, geopolitički spisi* 2 (2013). Б. Г.

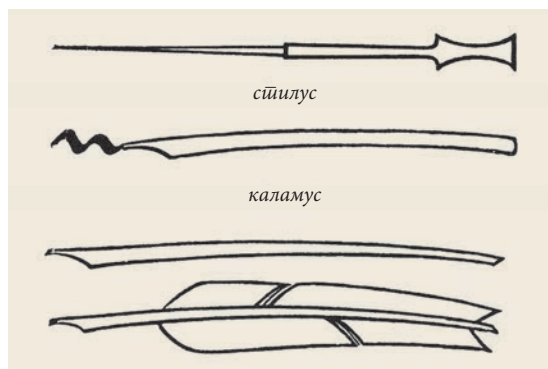
КАЗЕИН (лат. *caseus* – сир) – фосфорни протеин, сложена беланчевина животињског порекла, са стојак млека.

Казеин у праху је дехидрирани к., прах бледо-жуте до црвенкасте боје. У води набубри, али се не топи. Раствара се у воденој отопини боракса, амонијака, натријум-карбоната, креча. Користи се као веома квалитетно везиво за ТЕМПЕРУ (в.). В. Л.

КАЛАЈ (Sn) – метал сребрнобеле боје, мале тврдоће, добија се из руде каситерит (SnO₂). Веома је кован и отпоран на корозију. Користи се за израду легура као што су бронза (са бавром), лем (са оловом) и типографски метал (са антимоном и оловом). В. Л.

КАЛАЈСАЊЕ – површинска заштита метала танким слојем КАЛАЈА (в.) ради заштите од КОРОЗИЈЕ (в.). Користи се у прехранбеној индустрији за облагање посуда од корозивних метала. В. Л.

КАЛАМУС (грч. *κάλαμος*, лат. *calamus* – стабљика, трска) – перо за писање мастилом на папирусу. Каламус је задржавао малу количину мастила у које се умакао, а онда повлачењем остављао траг. Зашиљена цевчица од трске најпре на врху није била пререзана, касније јесте, на основу чега се разликују рукописи старијег и млађег доба. Врх цевчице се најпре укосо пререзивао а затим се мало разрезивао да би се притискањем на папи-



Каламус

рус добила дебља или тања црта слова. Каламуси су чувани у каламотекама. Латинска изрека *lapsus calami* – грешка у писању, у употреби и данас, потиче од латинске фразе „грешни каламос” – к. је преузимао кривицу ако неки писац или песник напише нешто рђаво. Каламус су користили Египћани (од III века пре н. е.), Грци, Римљани, Арапи а његова употреба позната је и код Срба, којима је дошла преко Турака.

ЛИТ.: Furunović, D., *Enciklopedija štamparstva*, II том, Beograd, 1996; *Istorija i estetika knjige*, I том, Beograd, 1999. J. D. K.

КАЛДАРИЈУМ (лат. *caldarium* – топло купатило) – најтоплија просторија у римском купатилу, у којој се налазила базен-када са врућом водом. Римска купатила састојала су се од низа повезаних просторија различитих намена, међу којима су најзначајније биле *apodyterium*, *palaestrae*, *notatio*, *laconica* и *sudatoria*, *caldarium*, *tepidarium*, *frigidarium* и др.

Калдаријум је био најчешће смештен у југозападном углу грађевине, поред ложионице, и поседовао је велике стаклене површине премазане посебном глазуром ради што бољег коришћења сунчеве топлоте за загревање. Поред сунца, просторију и воду к., као и тепидаријума, загревао је систем грејања познат као хипокауст. То значи да је ова просторија имала издигнут под (*suspensura*) и зидове са облогама од шупљих опека (*tubulatio*), кроз које је пролазио врео ваздух из пећи (*praefurnium*) смештене у ложионици. Ова техника коришћена је већ у јавном купатилу из доба Херода у Масади, као и у приватном купатилу Куће Менандра у Помпеју (око 30. год. пре н. е.).

Калдаријум Иродиона, детаљ, Јерусалим, Музеј Израела



Различити типови к. разликују се по броју базена за потапање и чесама са хладном водом за прскање лица и врата унутар просторије. У римском купатилу, к. је био најмањих димензија (8,45–26,55 m²) у приватним купатилима, док је код терми забележена површина од 341 m². У врућу купку к. улазило се из просторије са млаком водом – тепидаријума, у коју би се поново враћало после к., да би се на крају купање завршило освежавајућим потапањем у хладном базену фригидаријума.

ЛИТ.: Nielsen, I., *Thermae et Balnea: the Architecture and Cultural History of Roman Public Baths*, Vols. I–II, Aarhus, 1993²; Brödner, E., *Die römischen Thermen und das antike Badewese: eine kulturhistorische Betrachtung*, Darmstadt, 1997; Bouet, A., *Les thermes privés et publics en Gaule Narbonnaise*, vols. I–II, Rome, 2004; Чанак-Медић, М., Стојковић-Павелка, Б., „Архитектура и просторна структура царске палате”, *Felix Romuliana – Гамзиџаг*, Београд (2010). М. О.

КАЛЕНДАР (од лат. *Calendae* – први дан у месецу када се књижило) – организовани систем рачунања времена заснован на астрономском проучавању кретања Сунца, Месеца, звезда и планета. Календар је настао из практичних разлога и ради установљења циклуса у агрикултуралном, социјалном и религиозном животу људи. Историја мерења времена сеже дубоко у прошлост те зато има стотине различитих календара. Подела световне године на 12 месеци од 30 дана (уз додатних пет дана на крају године) допринос је Египћана. Овај најстарији познати к. (4236. год. пре н. е.) заснивао се на лунарној години. Лунарни к. имали су и стари Римљани, код којих су дани у месецу бројани уназад у односу на оријентационе дане – *календе*, *ноне* и *иде*. Један од малобројних преосталих лунарних к. данас јесте исламски календар. Неслагања лунарне и соларне године разрешио је Јулије Цезар 46. год. пре н. е. заснивањем соларног јулијанског к. распрострањеног међу хришћанима током средњег века. Јулијанска година дужа је од астрономске за 11 минута и 14 секунди, што би на сваких 128 година изазвало кашњење од једног дана, те је, 1582. године, папа Григорије XIII реформисао јулијански календар. Већина земаља је прихватила грегоријански календар. Међутим, јулијански к. наставиле су да користе до данас Јерусалимска патријаршија, Синај, Света Гора, Руска, Грузијска, Украјинска и Српска православна црква. И у новијој историји присутни су покушаји реформе к. у складу са

духом одређеног времена. Секуларни француски републикански к. (1793–1806) био је подељен на 12 месеци од 3 декаде (свака 10 дана) уз пет додатних дана, а године су се бројале од почетка оснивања Републике. У циљу раскидања веза са хришћанском традицијом, сваки дан посвећен је одређеним биљкама, животињама и пољопривредном оруђу. Републикански начин рачунања времена укида Наполеон након ступања на власт. О мерењу времена сведоче и различити инструменти попут сунчаног и воденог часовника и астролоба, грађевине (Кула ветрова у Атини), као и бројни трактати (*De temporum ratione* англосаксонског опата Беде 725). Помоћна историјска наука која се бави проучавањем система рачунања времена кроз историју јесте хронологија.

Тема сликаног к. развијала као циклус алегоријских представа разврстаних по месецима и годишњим добима (Западна Европа), и као свеобухватни циклус менолошке хагиографије у служби литургије (хришћански Исток). У оквиру алегоријских к. представа јављала су се два мотива – знаци ЗОДИЈАКА (в.) и представе месечних, најчешће пољских радова у складу са годишњим добом. Ове илустрације, често приказиване заједно, биле су манифестација цикличног проласка небеског, астролошког и земаљског годишњег круга. Пратила су их и одређена паганска божанства.

Представе зодијачких знакова у функцији к. веома су стар мотив у уметности, о чему сведочи чувени староегипатски плитки рељеф *Дендера зодијак* са представама планета, сазвежђа и зодијачких знакова (Лувр), или сполије календарског фриза из III века пре н. е. на фасади Богородице Горгоепикос (Атина). Развијени циклус илустрација дванаест к. месеци представама месечних радова и зодијаком везују се за уметност средњег века и јављају се у скулптури и витражу романичких и готичких цркава северне Европе, у минијатурама средњовековних рукописа, у ренесансном сликарству Италије и француским таписеријама XVI и XVII века. Уобичајена иконографска схема циклуса обухвата следеће персонификације: Јануар (*Aquarius*, сечење дрва и гошћење), Фебруар (*Pisces*, грејање крај ватре), Март (*Aries*, обрезивање лозе и копање), Април (*Taurus*, повезивање лозе), Мај (*Gemini*, кошење траве), Јун (*Cancer*, жетва), Јул (*Leo*, вршидба), Август (*Virgo*, орање), Септембар (*Libra*, сипање вина у бурад), Октобар (*Scorpio*, сејање), Новембар (*Sagittarius*, прикупљање жирева и дрва) и Децембар (*Capricorn*, клање свиња и гошћење).

Скулптуралне представе месечних циклуса које се налазе на порталима катедрале у Шартру, Богородичином порталу Нотр Дам цркве у Паризу, архиволтама портала цркава у Везлеју и Отену и порталу цркве Светог Марка у Венецији служиле су као подсетници проласка времена до Другог Христовог доласка. Розете цркве Нотр Дам у Паризу и базилике Сен Дени као и прозор катедрале у Шартру приказују исту тему у витражу, док је у Кентерберију она изведена у подном мозаику. Дванаест фреско-представа зодијачких знакова, месечних радова и античких божанстава, налазе се и у Дворани месеци, главној дворани палате Скифаноја у Ферари, израђених за војводу Борсу од Естеа (1476–1484). Илустровани к. често се налазе и на почетку средњовековних молитвеника или псалтира намењених за приватну употребу. Крајем XIV века у холандском сликарству повећан је интерес за представљање пејзажа у представама месечних радова. О томе сведоче целостраничне минијатуре *Молићвеника војводе од Берија* (почетак XV века). Поред представа зодијака, приказане су активности племића у игри и сељака на послу, а детаљи пејзажа, прецизни прикази алата и годишњих доба као и препознатљиви предели чине ове представе раним примерима пејзажног сликарства у северноевропској уметности. До краја XV века формирала се стандардна западноевропска иконографија к. илустрација, коју ће копирати и током наредног века француски и низоземски уметници у различитим техникама. Један од бројних холандских сликара који је дао допринос овој теми јесте и Корнелис Дусарт, чији циклус гравира (Ротердам, Музеј Бојманс ван Бонинген) са гротескним сценама морализаторског тона приказује недолично понашање и теревенке (1680–1704).

Црквени источнохришћански к. заснива се на јулијанском календару. Почео је да се развија током IV века од листе мученика чији су дани страдања обележавани. Коначни катедрални облик к. који се проширио на све земље византијског културног круга сачуван је у *Тийику* цариградске Свете Софије. Црквени к. непокретних и покретних празника, са краћим или дужим житијем светитеља и одговарајућим хомилијама, налази се у разним литургијским књигама (минеј, јеванђелистар, апостол, псалтир са последовањем, посни и цветни триод, пролог, служабник, требник, типик). Циклус илустрованог к., тј. менолог присутан је у источнохришћанској уметности. Овај жанр хагиографске илустрације обухватао је представе

мартиријума или појединачне фигуре светитеља, као и сцене најзначајнијих хришћанских празника. Најстарији и најраскошнији сачувани циклус ове природе налази се у илустрованом синаксару X века, тзв. Менологу Василија II, на који су се угледали илустровани царски менолози XI века.

У средњовековној Србији к. у рукописима нису били праћени минијатурама. Значајну целину чине и синајске к. иконе XI и XII века које су могле представљати целокупни годишњи циклус непокретних црквених празника или пасхални циклус покретних празника груписаних по месецима. Заснивале су се на синаксарима и садржале појединачне представе светитеља. Тема менолога постаје честа у монументалном сликарству почетком XIV века у доба Палеолога. Илустровани к. јавља се на зидовима црква Четрдесет мученика у Трнову у Бугарској (1230), Светог Ђорђа у Старом Нагоричину (1316–1317), Светог Николе Орфаноса у Солуну (1315–1320), Благовештењске цркве у Грачаници (1319–1321), Светог Ђорђа у Кичеву (до 1321), цркви Богородичиног Успења у Трескавцу (1334–1343), припрати Дечана (1347), цркви Светог Ђорђа у Будимљи (1343–1345), Марковом манастиру (1376/1377), Козији у Влашкој (1386), припрати Ресаве, припрати Пећке патријаршије (1565) и Светом Николи у Пелинову (1716–1717). Иконографска тема менолога заступљенија је у поствизантијској монументалној уметности Свете Горе и Румуније те у минијатурном сликарству и иконопису у Русији XVII века. Представе прате к. след и обележене су датумом и именом празника или светитеља. Менолог се у монументалном сликарству налази најчешће у припрати и окупља све светитеље и празнике чиме се целивито приказује једна богослужбена година дајући приказ Христове цркве са представама светих на којима почива.

ЛИТ.: *Il menologio di Basilio II. Cod. Vaticano greco 1613, I-II, Torino, 1907; Sotiriou G. et M., Icones du Mont Sinaï, I-II, Athènes, 1956–1958; Мијовић П., Менолог: историјско-уметничка исцртавања, Београд, 1973; Time in the Medieval World: Occupations of the Months and Signs of the Zodiac in the Index of Christian Art, Princeton, 2007. К. М.*

КАЛИГРАФИЈА (грч. *καλλιγραφία* – лепо писање) – уметничко обликовање и писање слова четком, пером и другим прибором за писање. Овакав вид изражавања био је познат у Кини (XIII век пре н. е.) и широко распрострањен у околним

земљама (Тајван, Кореја, Јапан, Вијетнам, Непал, Тајланд, Тибет). У исламској уметности к. се развила у оквиру арапског језика као видљиви, узвишени израз духовности који спаја језик муслимана и религију ислама. Због забране верских приказа у Курану, користило се арапско курзивно писмо, од којег су настале слике од слова – тзв. *калиграфи*.

У Европи се почетак к. везује за употребу латинског писма (Рим, VII век пре н. е.). Ширење хришћанства током IV века и преписивање Библије погодновало је развоју калиграфије. У XI веку готичка к. и нови тип слова омогућавају писање већег броја знакова на страници, што остаје доминантни стил у Европи до XV века и Гутенберговог открића штампарске машине.

Рукопис *Мирослављевој јеванђеља* писан за хумског кнеза Мирослава у цркви Светог Петра и Павла у Бијелом Пољу (XII век) сматра се најстаријим спомеником српског књижевног језика и највреднијим примерком к. уметности на овим просторима.

Скоро да и не постоји писмо које није употребљавано и у декоративне сврхе, као допуна сликарских, скулпторских или архитектонских дела. Свако писмо у зависности од његовог карактера доживљава трансформације када је у декоративној употреби – сликовна писма постижу то даљом стилизацијом или усложњавањем идеограма, а схематска писма пажњом око графичког изгледа, односа појединих визуелних елемената знака, као и међусобним односом слова и њиховим положајем у оквиру формата, што и представља к. у ужем смислу речи.

Писмо као систем трајно установљених ознака које служи преношењу неког садржаја настаје у време рађања великих цивилизација старог света. Најстарија позната писма су месопотамска и египатска, потичу из IV мил. пре н. е. и оба имају сликовно порекло. У Египту то су хијероглифи, који у својој најстаријој фази имају више од 500 идеограма или знакова, а у Месопотамији то је клинасто (сумерско–акадско) писмо. Настанак првих фонетских писама везује се за западносемитске народе, а његовом проширењу по медитеранском басену највише доприносе Феничани. Они утичу на стварање грчког (VII век пре н. е.) и латинског алфабета, који, за разлику од семитских, добијају знакове и за самогласнике.

Латинско и грчко писмо (заједно са ћирилицом из њега изведеном) чине основна писма европске цивилизације и уједно предмет западне калиграфије. Још старо грчко писмо познаје

поделу по два основна критеријума: најпре на мајускулу и минускулу (велика и мала слова) а затим и на капиталу (писмо репрезентативног изгледа коришћено на споменицима и у свечаним натписима), и курзив (брзопис). Унутар ова четири основна типа постоје и даље подваријанте, укрштања и хибридни облици. Са појавом штампарства долази до оштрог одвајања к. од штампарских типова слова који се развијају у оквиру посебне области. Калиграфија се у свом традиционалном виду данас најчешће користи за исписивање уникатних или посебно репрезентативних повеља, у библографским издањима и у графичком дизајну.

Источна к. је потпуно другачија од западне традиције и много је више везана за религију будући да источне културе дају писму мистично значење које је на Западу углавном непознато. Кинеска к. је неодвојива од традиционалног сликарства, изводи се искључиво четком и тушем, према строго утврђеним правилима. Арапски алфавет као и хебрејски има знакове само за сугласнике. Како су се у исламу писму придавала магијска својства, к. је веома цењена и негована, а арапски мајстори калиграфи постижу веома високе домете. Калиграфски исписани цитати из Курана, имена Алаха и пророка Мухамеда обавезни су део декорације сваке џамије, а често и једини, будући да ислам не дозвољава фигуралне представе у богомољама.

Како словни знакови већ представљају неку врсту апстракције, а у својој к. варијанти још и више, може се рећи да к. у целини утиче на неке појаве у модерној уметности, пре свега у области апстрактног сликарства. На пример, експресивност потеза у цртежима Анрија Мишоа вуче порекло из рукописа, а Жорж Матје, кроз брзи гест, долази до сликарског резултата који подсећа на кинеску калиграфију. У новијој уметности за к. се везује истоимени циклус слика загревачког сликара Фердинанда Кулмера, настао шездесетих година XX века. Традиција к. има одјека у раду још неких модерних уметника који су се бавили проблемом знака.

В. Л. – М. Про.

КАЛК (фр. *calque* – отисак) – копија слике, фреске или натписа стварањем верног прецрта. На полеђини копије слике прелази се преко контура оловком, кредом или крејоном, чиме се ствара слој који може да остави отисак на другом папиру или неком другом материјалу. Графит са полеђине копије ће се пренети на други папир када се оловком поново пређе преко свих назначених линија, али сада са предње стране

копије испод које је претходно постављен папир на који се преноси отисак. На полеђини копије може се поставити паус-папир, а потом применити исти поступак остављања отиска на другом папиру. Најчешћи начин копирања врши се помоћу паус-папира или прозирне фолије, која се причврсти преко оригинала или копије слике, фреске или натписа, па се оловком, фломастером или рапидографом преносе све контурне и друге линије неопходне за стварање верног цртежа.

М. М.

КАЛКАН (тур. *kalkan* – заклон од дасака) – спољашњи зид који затвара поткровље зграде са косим кровом, са стране на којој нема косих кровних равни, односно стрехе (в. ЗАБАТ), а, ређе, кров са таквим зидом. Реч је о попречном спољашњем зиду са троугаоним завршетком између косих равни двосливног крова, али к. може бити и испод једносливног крова, као и било који слепи зид на граници парцеле или у додиру са суседном зградом. Калкан може да има другачије облике – степеничасти или лучни. У народном градитељству означава зид који није носећи. Калкан може бити зидан опеком или каменом, затворен даскама или плетером, а његов горњи део може бити и отворен (стаја).

Овим називом се данас означава и дашчана преграда или заклон који штити двориште од погледа са улице, прозоре од погледа из суседног дворишта, али и поткровље, таван, затворени балкон, врата на крову и наткривени отвор.

ЛИТ.: С. Ненадовић, *Илустрирани речник израза у народној архитектури*, Београд, 2002. Б. Ман.



Калкан, Београд,
Поп Лукина улица

КАЛОКАГАТИЈА (грч. *καλοκάγαθία* – лепота и доброта, племенитост, добро владање; од *καλός* – леп и *ἀγαθός* – добар) – морална лепота, или лепа моралност, етички, васпитни и социјални идеал старих Грка, који претпоставља потпуну моралну изграђеност карактера, телесни, душевни и делатни склад индивидуе у заједници. Код Платона, лепо се свагда изједначава са добрим и праведним, каткад корисним; врлина је за Платона лепа, лепа дела су добра итд. Ипак, у његовој етици битно естетичког карактера (Апелт) врлина на концу има предност над лепотом, тј. у Платоновој етичко-калистичко-метафизичкој згради лепота је ипак подређена доброту. Аристотел под к. разуме врлину која обухвата све остале, или је пак подређена само поносу. У средњем веку лепо је такође изједначавано са добрим (и истинитим); ова платонска концепција протезала се од Псеудо-Дионисија све до Томе Аквинског, који аристотеловски вели да је лепота контемплативност истинитог и доброг.

Идеал „лепе моралности” стоји у средишту Шилерове етике, у којој се лепо сматра неопходним за реализацију идеја практичног ума. С друге стране, у кантовском духу, он одбија дркање естетског и моралног, тражење моралних сврха од естетског, уверен да се морална и естетска оцена неког предмета допадања могу чак узајамно ометати. Примат морално-практичног ума код њега није исто што и доминација моралних захтева у естетској пракси.

Основна тема проблема к. протеже се до данас, на пример, у шилеровској поставци Маркузеове концепције „естетског етоса”, али и у идеолошки пренапрегнутим концепцијама тзв. комунистичког васпитања и изградње целовите личности. Исто тако, и у говору свакодневице опстаје синонимија „лепога” и „доброга”. Теоријски проблем к. треба критички омеђити и поштедети неоправданих проширивања, прво, утолико што је он превасходно етички, а не естетички, а друго утолико што се данас баштињена али неизмерно разграната проблематика односа естетског и етичког значајно издвојила од изворног смисла хеленског идеала калокагатије. Д. Ж.

КАЛОТА (фр. *calotte* – капица, кубе, капак) – свод у облику сферног одсечка. Вертикални пресек кроз центар к. има облик сегментног или, ређе, полукружног лука, а висина јој је мања или једнака полупречнику сфере, па она изузетно може да има облик правилне полусфере. У геометрији означава одсечак сфере, површи која ограничава лопту.

Овај појам има више значења. Калотом се назива плитак сферни свод који се најчешће ослања директно на пандантифе – плитка слепа купола. Користи се и као назив за полусферну куполу без тамбура, али и за горњи, завршни део куполног простора, изнад тамбура. Такође се среће и као синоним за плитку куполу и за слепу куполу.

Калота је препознатљива карактеристика архитектуре византијског света, укључујући и српску средњовековну, али и савремену сакралну архитектуру, као и исламско градитељство. Византијске куполе завршавају се к. које, за разлику од руских, имају луковичаст завршетак, док се барокне завршавају лантерном. У к. византијских цркава често је сликано Христово Вознесење, али је касније тај простор постао резервисан за представљање Христа Пантократора. Горњи део к. може бити надвишен мањим полупречником од доњег и тада се фреска Христа Пантократора налази у њему.

У српској средњовековној архитектури, к. су изнутра равне, а само понекад кришкaste или ребрасте. Зидане су од бигра, опеке или њихове комбинације, у затвореним кружним редовима (прстеновима), а дебљина им је 25–30 см. С обзиром на то да је угао између центра к. и њене доње ивице по правилу мањи од 51° 49', не јављају се силе затезања, али постоји снажан хоризонтални потисак на ослонцу, који мора бити ојачан. Калоте мањих пречника зидане су без оплате. Грађене су изнад источног травеја испред апсиде, изнад нартекса, изнад мањих травеја у угловима цркава, или код звоника.

ЛИТ.: Ненадовић, С., *Грађевинска техника у средњовековној Србији*, Београд, 2003. Б. Ман.

КАЛОТИПИЈА (грч. *καλός* – леп и *τύπος* – отисак) – прва фотографска техника негатив–позитив поступка из 1830. године енглеског научника В. Талбота, касније по њему названа *тиалдоитијија*. Лист папира пресвучен сребро-хлоридом, у КАМЕРИ ОПСКУРИ (в.) изложен светлости, постаје таман и појављује се негатив–слика. Талботово откриће је физичко развијање латентне слике. Најзначајније је коришћење галне киселине, коју је употребио да развије слику на папир. У књизи *The Pencil of Nature* (1844), првој илустрованој фотографијама, Талбот је описао свој поступак. Због мекоће и тоpline тонова, к. су сличне цртежима угљеном; линије немају оштрину, па многи фотографи и данас користе тај ефекат.

ЛИТ.: Kažić, D., *Elementarna tehnika fotografije*, Beograd, 1973; Малић, Г., *Слике у сребру: њехничко-технолошка еволуција фотиграфије*, Београд, 2001. И. М.

КАЛУП (од ар. *kalup* – облик, образац) – шупља форма у коју се улива неки течни материјал да би након очвршћавања попримио њен облик. Форма помоћу које се производи идентичан облик у већем броју примерака, као и образац по којем се врши одређена радња. Употреба к. је тесно везана с техником ливења метала. Рани к. за ливење су израђивани од камена или глине и служили су за формирање врхова оружја. За израду к. дуго је коришћен и кречњак, мекани камен који се лако обрађује. Некада се за дводелне к. користио шкриљац.

Техника ливења је откривена почетком III мил. пре н. е. на Средњем истоку и брзо се усавршила, па су врло рано у употребу уведени дводелни и вишedelни калупи. У Месопотамији око 2500. год. пре н. е. ливена је пуна бронза, а потом је изумљено добијање шупљих одливака помоћу воска (техника *cire perdue* – „изгубљени восак“), познато и Грцима од VI века пре н. е., када се скулптуре често лију из више делова који се спајају. Шупље ливење помоћу воска је врло развијено и у Кини у II мил. пре н. е. Грци су познавали и поступак ливења у песку, коначно уобличен знатно касније у XIX веку. Употребом к. уметничко дело може да се изведе или репродукује, што се интензивно чинило у доба античког Рима помоћу к. и употребом гипса.

Калуповање у мешавини песка и глине се користи од X века за одливање црквених звона. Израда одливака поступком к. по воштаном моделу и данас предњачи у изради уметничких предмета. У XX веку су уведени нови начини калуповања уметничких предмета – у шкољци где се као везиво користи бакелит у праху, а у серијској производњи – метални калуп. Ливење под притиском у металним к. се користи за израду ситних украсних предмета у великим серијама. Калупи од гуме су погодни за одливање предмета од легура са нижом тачком топљења. Код центрифугалног ливења се користи центрифугална сила која делује на течни метал а у новије време ливење се изводи помоћу вакуума.

Калуп се користи и при дувању стакла и изради порцелана.

Сиво сирово ГВОЖЂЕ (в.) лије се у калупе. БЕТОН (в.) се као материјал користи и у скулптури, најчешће ливен у к. који могу да буду од

дрвета, гипса, метала, полиестера или стиропо-ра. Најраспорстањенији материјал који се данас обликује помоћу к. јесте пластика.

У старој технологији штампарства к. је бронзани или месингани елемент који носи словни знак и слаже се у редове.

ЛИТ.: Rich, J. C., *The Materials and Methods of Sculpture*, New York, 1988. В. Л. – М. Куш.

КАЛЦЕДОН (лат. *Chalcedonius* – који се односи на малоазијски град Калцедон или Халкедон у некадашњој римској провинцији Витинији) – минерал силицијум-диоксид (SiO_2), кристалични облик силиката настао финим срастањем кварца и морганита. Велики број полудрагог камења спада у модалитет овог минерала. Полупрозрачан, у великом распону бојених варијетета беле, сиве, плаве (авентурин), зелене (праса), браон (карнелијан), љубичасте (аметист), црне (оникс), погодан је за обраду гравирањем. Познат још у бронзаном добу, са обилним налазиштима у Централној и Малој Азији, користи се од давнина у ликовној уметности за прављење медаљона. У Старом завету се, између осталих, помињу јаспис, хризолит, ахат, сардоникс и оникс, варијетети којима је био украшен напрсник првосвештеника Арона, који су представљали дванаест племена Израиља. В. Л.

КАЉЕЊЕ – термичка обрада метала довођењем материјала у усијано стање и његовим наглим хлађењем ради побољшања тврдоће. В. Л.

КАМЕЈА (фр. *cameïeu* – слика у више тонова једне боје) – минијатурни рељеф изведен у позитиву од полудрагог камена, постављен на контрастно обојеној позадини. У ту сврху користи се природно, двобојно полудраго камење. Обработком горњег слоја и његовим уклањањем, открива се доњи слој, који бојеним контрастом истиче рељефну површину горњег. Израђиване су у Римској империји (*Гема Августиа*, I век; *Београдска камеја*, IV век) од различитих варијетета ахата и оникса, а јефтиније варијанте од шкољке (*Cypraea rufa*) и стакла. Камеје од шкољки поново почињу да се израђују тек у периоду ренесансе (XV–XVI век). Средином XVIII века откривене су нове врсте шкољки (*Cassis tuberosa*, *Eustrombus gigas*) погодне за обраду, чиме је потражња за к. вртоглаво порасла. Данас је најцењенија *Cassis madagascariensis* због своје сличности са каменом сардониксом. Појам се користи да означи и технику монохромног сликарства која подражава изглед камеје. В. Л.

КАМЕН – материјал настао уситњавањем стена услед различитих природних или вештачких дејстава. Стене су природни агрегати једног или више минерала, а они – природна неорганска тела сталног хемијског састава и одређених физичких особина. Природни к. је састављен од минерала. У већини случајева, минерали су једињења два или више елемената, врло ретко састављени од само једног елемента. Минерали су најчешће формиран у облику кристала који имају правилну унутрашњу грађу. Међу више од неколико хиљада минералних врста, њих тридесетак који учествују у изградњи стенске масе и камена јесу петрогени минерали. Појам руда се односи на стене које садрже метале или неметале погодне за експлоатацију.

Стене могу бити чврсто везане, полувезане (в. ГЛИНА) и невезане (шљунак, песак). Основна подела стена на магматске, седиментне и метаморфне заснована је на њиховом пореклу. Склоп стене је одређен структуром и текстуром. *Структура* стене описује облик и величину зрна и начин њиховог срастања док се *текстура* односи на просторни распоред састојака.

Магматске стене су настале очвршћавањем магме у дубини Земље или на њеној површини. Мешањем два основна типа магме може да се изгради пет типова магматских јединица. Према месту настанка, постоје дубинске, површинске и жичне магматске стене. Структура магматских стена може бити зрнаста, порфирска, порфиро-

идна или офитска. Код зрнасте структуре, типичне за гранит, минерали се појављују у форми зрна сличне величине; овакве стене имају велику чврстоћу и добро се глачају у свим смеровима. Текстура магматских стена може да буде масивна (в. ДИОРИТ), паралелна (в. ГРАНИТ), флуидална или мехураста (в. БАЗАЛТ). Магматске стене систематизују се и по садржају силицијум(IV)-оксида на киселе, прелазне, базичне и ултрабазичне. Магматским стенама припадају: гранит (дубинска кисела стена, најчешће зрнасте а ређе порфироидне структуре, и масивне текстуре); сијенит (дубинска стена чији су већи блокови погодни за зидање); гранодиорит (дубинска стена, већи блокови погодни за зидање); диорит (базична дубинска стена зрнасте структуре и масивне текстуре); габро (добар за скулптуру); перидотит; риолит; трахит; дацит; андезит; базалт; дијабаз и група пирокластичних стена (вулканске брече, вулкански туфови и туфити).

Седиментне стене настају на површини Земљине коре приликом распадања и таложења продуката распадања. Процес се одвија кроз фазе распадања постојећих стена, транспорта распаднутог материјала, таложења и на крају очвршћавања продуката распадања услед разних фактора. Распадање може бити физичко (топлота, мраз, корење биљака, кристализација и хидратација соли); хемијско (вода) и органско (нижи организми и распадањем корења). Структура седиментних стена може да буде кристална (кречњаци, доломити), кластична (фрагменти су различитог облика и величине – бреча, конгломерати), аморфна, оолитична (кугласти распоред), органогена (са више фосилних остатака – органогени кречњаци). Текстура може да буде масивна (спрудни кречњаци, лапорци), тракаста (различито обојене зоне-траке – мермерни ОНИКС (в.), или зона различите крупноће састојака – ПЕШЧАРИ (в.) или бречаста (одломци и зрна су неправилно распоређени и цементовани везивом друге боје). Основна текстурна карактеристика седиментних стена јесте слојевитост. Кластичним седиментима припадају: бреча (састоји се од комада стена и везива, може да буде кречњачка или мермерна); шљунак (невезана стена заобљених зрна); конгломерат (шљунак цементован природним везивом); песак (невезана стена од најотпорнијих минерала, прежно кварц по саставу); пешчар (песак везан природним везивом); лес (полувезана стена); глина (полувезана стена, постоје иловача, грн-



Аменхотеп III, грандиорит
(око 1391–1353. год.
пре н. е.), Париз, Лувр

чарска, порцеланска, ума, лапоровита); лапор (сличан глини); лапорац (чврсто везани лапор). Хемијски седименти настају кристализацијом из водених раствора (камена со, анхидрит, гипсит), или таложењем из хладних и топлих раствора (в. БИГАР, мермерни оникс). Хемијски седименти су бигар (или сига, велике порозности и мале запреминске тежине) и мермерни оникс (тракаста текстура, скупочен украсни камен). Органогени седименти настају таложењем и окамењивањем остатака биљног и животињског порекла и припадају им: кречњак (најраспрострањенија седиментна стена, настаје углавном таложењем љштурица и скелета морских организама); доломит (настаје дејством морске воде богатије магнезијумом на кречњаке); каустобиолити; тресет; мрки угаљ; АСФАЛТ (в.); БИТУМЕН (в.).

Метаморфне стене настају преображењем магматских (ортостене) и седиментних (парастене) при измењеним притисцима и температурама. Примарна стена која се преображава назива се протолит. Најважнији узроци преображавања је регионални метаморфизам проузрокован великим притисцима и температурама и контактни (са магмом, услед повећања температуре или дејства гасова и парамагне).

Структура метаморфних стена може да буде бластична (раст кристала) или кластична (дробљење делова). Текстура метаморфних стена може да буде масивно-хомогена МЕРМЕР (в.), серпентинити, амфиболити, шкриљава (паралелни распоред састојака), тракаста, окцаста (груписање у гнезда сочивастиг облика – в. КВАРЦ, ортоклас). Метаморфне стене се деле према структури на кристаласте шкриљце (вишег кристалинитета – микашист, гнајс, и нижег кристалинитета – аргилошист, филит) и масивне метаморфне стене (кварцит, мермер, серпентинит, амфиболит).

Природни к. настаје од стена и има њихов минерални састав. Камен се користи као грађевински и уметнички материјал. Од праисторије се употребљавао за израду оруђа и оружја. У грађевинарству и архитектури се најчешће употребљавају гранит, мермер, гнајс, андезит, бреча, доломит, пешчар и кречњак.

Уз земљу и дрво, к. се од давнина користи за подизање објеката различите намене. У старом Египту од к. се граде мастабе, пирамиде и храмови. Антички грчки храмови су начињени од к. – Пропилеји, Партенон и друга светилишта на атинском Акропољу су подигнута од мермера са острва Пентеликон. У античком граду Риму

к. се често оплаћује опека, а бројни споменици у провинцијама су израђени од кречњака травертина. Римљани су у Египту пронашли и пурпурни камен порфирне структуре (в. ПОРФИР). У средњем веку к. се употребљава за конструкцију црквених лукова, ребара, сводова, као и мобилијара. Доба готике је врхунац употребе к. у архитектури. У ренесанси к. се користи у сакралној и репрезентативној профаној архитектури (палате), као и у скулптури. Са појавом нових материјала у другој половини XVIII века, употреба к. се смањује и ограничена је на раскошне грађевине и архитектонску декорацију, а у XX веку, са увођењем стакла и челика, сасвим је ретка.

У српској средњовековној архитектури грађевине рашке стилске групе као грађевински материјал за зидове најчешће имају камен а за сводове – сигу. Ђурђеви ступови у Расу су прва грађевина Стефана Немање подигнута од притесаног камена, пешчара и сиге, односно без коришћења опеке. Фасаде већине рашких цркава су благо малтерисане. Код неколико споменика су оплаћене мермером (Студеница, Дечани) или глачаним каменом (Бањска, Свети Арханђели код Призрена) и богатије украшене скулптуром и наглашених портала и прозора, конзола кровних венаца а понегде и капители унутрашњих стубова. Фасада Студенице је израђена од блокова полираног мермера, а кубе је од камена и опеке. Жича је саграђена



Глава грчкој аџлејше, детаљ, мермер (I век), Сасекс, Збирка националне задужбине

углавном од опеке, по светогорским узорима. Манастир Дечани има мермерну фасаду у две боје – белој и ружичастој, а Свети Арханђели су имали фасаду од крупних тесаника белог и сивог полираног кречњака. Српсковизантијске грађевине на Косову и Метохији нису попут рашких подигнуте само од камена већ од опеке и камена у наизменичним редовима, често и са насатично постављеним опекама између тесаника. Фасаде су немалтерисане а спојнице малтера су дебеле. Тамбури купола су најчешће само од опеке. Све грађевине моравске школе грађене су од опеке и камена у хоризонталним редовима. Опеке се понекад појављују унутар редова камена. Само каменом су зидане Манастија и Враћевшница са фасадом од правилних тесаника и рашким аркадним фризовима. Све остале су зидане од камена и опеке, са фасадама украшеним шаховским пољима, архитектонским оквирима од камена и низовима крстастих лончића од печене земље. Богат украс је плитко резан у камену, на первазима врата и прозора те челима декоративних архиволти у највишем реду под кровним венцем. Подови српских цркава су поплочани к. (католикон манастира Хиландара, црква манастира Светих арханђела, припрата Манастије).

С обзиром на могућност обраде, к. може да буде тврди и мекани, а онај за градњу – полутесан или тесан. Полутесан к. има приближно правилан облик и равне налажуће површине. Тесан к. је потпуно правилан, са различито профилисаним чеоном страном. Техника обраде к. у архитектури и скулптури је клесарство. Њиме се баве вајари и специјализовани клесари – каменоресци.

Х. Мур, *Лежећи акти*, кречњак (1929), Лидс, Градска галерија



Главни материјал за монументалну скулптуру је к. јер је врло трајан, отпоран на временске услове, има га свуда, често је доступан у великим блоковима, по уједначеној чврстоћи је погодан за клесање и од њега је подизана монументална архитектура, која је често везана за АРХИТЕКТУРАЛНУ СКУЛПТУРУ (в.).

Камен у скулптури припада трима групама стена. Од магматских стена најчешће се користе гранит, диорит, базалт и опсидијан; они спадају међу најтврђе материјале за уметничку обраду. Опсидијан је минералоид, нема кристалну решетку, у чистом стању има тамну боју, која варира у зависности од примеса. Од седиментних стена најчешће се бирају пешчар, кречњак и АЛАБАСТЕР (в.). Алабастер први користе Асирци; он је по саставу хидратисани калцијум-сулфат (варијетет гипса). Истим термином се означавају и неке врсте камена другачијег хемијског састава па се под називом источни или египатски алабастер крије тракасти калцит (мермерни оникс), који је калцијум-карбонат.

У скулптури се највише користи камен метаморфног порекла – мермер који настаје кристализацијом кречњака. На Кикладским острвима се допремао из налазишта на Накосу и Паросу. У ширу употребу улази у VII веку пре н. е. и од њега су сачињене многе коре и куриси архајског периода. За античке Грке мермер је најцењенији материјал, нарочито онај с брда Пентеликон и са острва Пароса. Парски мермер био је добар за скулптуру иако се тешко добијао у већим комадима; мање чист пентелички мермер користио се у Атини. Римљани увозе мермер из Грчке а имају и своја налазишта у Апуанским Алпима и на острву Проконес у Мраморном мору. Италијански карара мермер користе стари Римљани, као и касније Донатело, а посебно Микеланђело.

Камен има велику запреминску тежину и лако се ломи ако је исклесан сувише танко или ако није статички уравнотежен. Египатске скулптуре, као и оне преколумбовске Средње и Јужне Америке, изведене су масивним третманом без детаљисања. Неке врсте к. дозвољавају слободније и отвореније структуре; понекад се и мермер третира слободно попут бронзе, али се ту пре превазилазе него користе могућности самог материјала.

Структура и текстура к. нуде посебне могућности. Док неки материјали поседују фину гранулацију и дозвољавају клесање деликатних детаља и високо полирање, други имају груба зрна и захтевају сумарнији третман. Бели карара мермер одликује прозраност и делује као да

зрачи светлошћу. У скулптури су чести и гранит и пешчар. Гранита има свуда, врло је чврст, Египћани су од њега израђивали колосалне статуе. Различито је обојен, има мозаички квалитет површине и светлуца јер садржи кристале лискуна и кварца. Најчешће је црн, бео или у варијантама сиве, ружичасте или црвене. Пешчар варира у структури и често је топло обојен жуто-беж, ружичасто или црвено. Кречњак такође варира у боји а присуство фосилних остатка доприноси оживљавању површине.

Полудраго камење чини засебну групу. Рад са овим минералима, заједно са радом у ДРАГОМ КАМЕЊУ (в.), у које спадају дијамант, рубин, сафир и смарагд припада области ГЛИПТИКЕ (в.), али се многа дела сврставају у скулптуру малих димензија. Први међу овим материјалима је минерал ЖАД (в.), који је најраније са великом вештином обрађиван у старој Кини, а касније у Мексику. Други скулпторски материјали сврстани у полудраго камење су безбојни кварц, розенкварц, аметист, ахат и јаспис (в. КАЛЦЕДОН).

ЛИТ.: Rich, J. C., *The Materials and Methods of Sculpture*, New York, 1988; Đorđević, V., Đorđević, P., Milovanović, D., *Osnovi petrologije*, Beograd, 1991; Penny, N., *The Materials of Sculpture*, New Haven – London, 1993; Campbell, D., *The Stone in Traditional Architecture*, Atglen, Pa., 2010; Siegesmund, S., Snethlage, R. (ed.), *Stone in Architecture: Properties, Durability*, New York, 2014. М. Куш.

КАМЕНИНА – тврда, отпорна и непропустљива врста КЕРАМИКЕ (в.), као и техника њеног добијања. Налази се на средини између обичне грубе керамике (опека, теракота) и порцелана. Каменина се пече на температурама од око 1 150 до 1 280 °С, што зависи од особина употребљене глине. Поред фабрички припремљене глине, код нас се најчешће користи природна аранђеловачка.

Откриће к. потиче из Кине (око 1400. год. пре н. е.), где пун замах достиже у IV веку и шири се по Средњем истоку. Европска каменина је немачки проналазак из XII века и представља врсту протокаменине. Права к. се појављује крајем XIV века у Хесену и Рајнској области. У XV веку у Зигбургу делује породица Книтген, која израђује скоро белу к., глазирану соном глазуrom; предмети се украшавају урезаним или рељефним орнаментима у стилу готике. Око половине XVI века декорација добија одлике немачке ренесансе, као главни центри се утврђују Зигбург, Келн, Фрехен и Рарен, а нешто касније и област



Б. Стајевић, *Бела Њосуга*, каменина (1976), Београд, Музеј примењене уметности

Вестервалд и Кројсен у Франконији. У зависности од танког наноса са додатком метала (в. ЕНГОБА), немачка к. може да буде обојена тамносмеђе (гвожђе), плаво (кобалт) или љубичасто (манган). Келнску к. карактеришу шаре и мрље у бојама тигра, док су љубичаста и плава глазура типичне за вестервалдску област. Обојена превлака делује у контрасту или садејству са рељефном декорацијом површине. Типичну рајнску к. чине посуде веће запремине, рељефно декорисане листовима, цветовима, лављим или људским главама, грбовима, натписима и сегментима са фигуралним представама. Посебан тип рајнске к. су посуде у облику врча са представом главе брадатог мушкарца смештеном испод врата посуде, испод које се налазе хералдички знаци; тај тип се појавио у XV веку а касније добио назив према кардиналу Роберту Белармину. Следећи



Д. Прендић, *Пусилолов*, каменина (2003), Београд, Музеј примењене уметности

немачки модел, сличне мануфактуре се шире на Енглеску, Холандију и северну Француску. Други ток к. је настао подражавањем кинеских узора. У XVII веку у Европу стижу испоруке чаја праћене малим чајницима тамноцрвене нијансе, израђеним у кинеској области Јисинг. Крајем XVII века по узору на њих почињу да се израђују посуде у Делфту (црвена каменина). Проналазач мајсенског порцелана Ј. Ф. Бетгер усавршава фину, отпорну и богато декорисану црвену к. са оловном глазуром. Слична к. се израђује у Енглеској, где се прво појављује као увоз. Први забележени енглески мајстор је Џ. Двајт у Фуламу (1671). Његови наследници израђују мале бокале, ћупове и винске флаше, најчешће у белој или светлим бојама. Двајтова најпознатија дела у к. нису посуде већ бисте Чарлса II (Музеј Викторије и Алберта) и принца Руперта (Британски музеј), као и група мањих фигура. Развој енглеске к. настављају браћа Елерс у Фуламу и Стафордширу. Вецвуд, пионир индустријализације керамике, у XVIII веку од к. израђује црвено (*росо анђишко*) и неглазирано бело и црно посуђе у неокласичним облицима. Крајем XVIII века к. помало излази из моде, да би повратак доживела половином XIX века са развојем индустријске производње посуђа, нарочито у Француској и Енглеској.

У модерну светску уметност XX века к. улази почетком двадесетих, великом заслугом Бернарда Лича и Шоји Хамаде у масовну уметничку употребу – педесетих, док се у Србији јавља почетком седамдесетих година. Каменина укида доминацију МАЈОЛИКЕ (в.) и уграђује се у динамичан развој српске уметничке керамике. Први радови су изведени у Аранђеловцу на скупу керамичара (1974). Од 1975. године техника је уведена на Факултет примењених уметности у Београду, где студенти већ израђују к., чијем су увођењу и ширењу допринели уметници који су радили у иностранству (Стајевић, Касинен Стајевић, Мишић, Сујетова Костић).

Подела керамичких материјала за уметничку примену није једноставна и једнозначна. Каменини припадају производи са густим обојеним црепом који се добијају на температурама од око 1 150 до 1 280 °С. Маса за к. је састављена од јефтинијих сировина. Због произвољне боје црепа могу да се користе и ватросталне глине које садрже једињења гвожђа. Глине оваквог састава се користе и као топитељи, као и фелдспат; у керамичким масама за к. пожељно је коришћење топитеља који од оксида алкалних метала углавном садрже

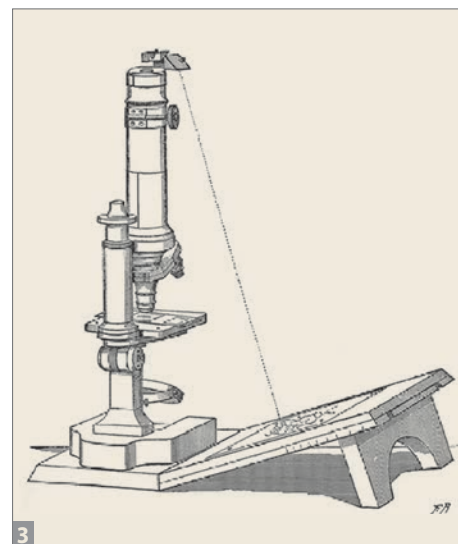
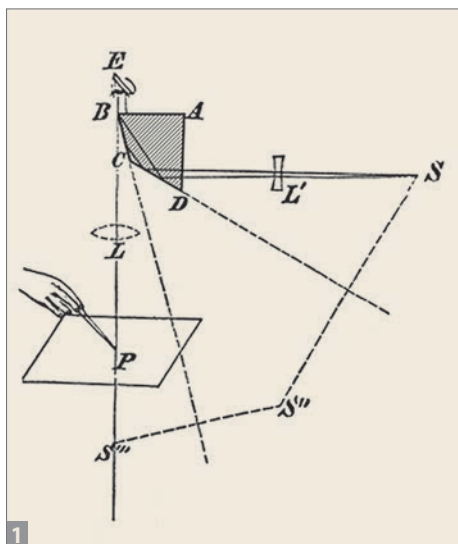
калијум-оксид. Кварцни песак је редовни састојак керамичке масе за каменину. Цреп каменине је по саставу сличан црепу тврдог фајанса, само садржи више примеса. Примесе дају боју црепу и могу да се искористе као предност каменине. Бисквитно печење (прво печење) одвија се на нижој температури и доводи до разградње присутних једињења, сагоревања органских материја и постизања механичких особина које погодују глазирању. За глазурно печење се користи претежно сива глазурна маса, при чему се на вишој температури потпуно одстрањују састојци који дају гасовите продукте. Бојење глазури се најчешће изводи сировим бојама. Глазурни слој је обично танак, добро стопљен и специфичан за каменину. Високе температуре доприносе њеној трајности и чврстоћи. Она омогућава другачији приступ и изражавање него ФАЈАНС (в.) и мајолика. Могуће је креирање већих формата и дубљих рељефа, плоча, скулптура или посуда, као и постављење у ентријеру или екстеријеру. Карактеристике к. су чврстина, непропустљивост, отпорност, танка глазурна скоро стопљена са глином и посебан колорит и фактура. Каменина може да се пече и само једном. Од техника глазирања подесне су прскање и поливање. Сликање може да се врши подглазурно или надглазурно.

ЛИТ.: Rhodes, D., *Stoneware and Porcelain: the Art of High-Fired Pottery*, Philadelphia, 1959; Исаковић, С., *Савремена керамика у Србији*, Београд, 1988; Стајевић, Б., *Говор глине: уметности керамике на колу*, Београд, 1992; Gaimster, D. R., *German Stoneware 1200–1900: Archaeology and Cultural history*, London, 1997; Šandor, K., *Tehnologija umetničke keramike*, Beograd, 2001. М. Куш.

КАМЕНОТИСАК – в. ЛИТОГРАФИЈА

КАМЕРА ЛУЦИДА (лат. *camera lucida* – светла соба) – оптички инструмент из групе помоћних уређаја за цртање перспективе који омогућавају сагледавање привидне пројекције мотива на површини за цртање. Због заједничке функције са неколико векова старијим инструментом (в. КАМЕРА ОПСКУРА), има метафоричан назив, јер није ни комора ни соба, а за разлику од тамне, обрнуте пројекције добијене у камери опскури, даје светлу, јасну слику објекта у правом положају.

Сматра се да је к. л. први описао теоретичар ренесансне перспективе Алберти. О њој, такође, у делу *Dioptrice* (1611) пише Кеплер.



Енглески научник Воластон се сматра проналазачем к. л., коју је патентирао децембра 1806. године. Он је унапредио изум и омогућио да се исправи обрнути положај тако што је употребио четворострану стаклену призму са двоструком рефлексијом.

Недостатак Воластонове к. л. да из видног поља, при најмањем померању ока, нестају слика или врх оловке којом се црта, уочио је Амичи. Проблем је решио додавањем тростране призме. Његова к. л. је, после Воластонове, била најтраженија и најкоришћенија.

Различите модификације к. л. доказују вредности кроз бројне специфичне могућности примене укључујући техничко цртање, копирање слика, илустрације за публикавање, посебно оних за енциклопедије, као и за цртање узорака посматраних микроскопом. Врло је погодна за приказе сликарских мотива, најчешће пејзажа. Остало је записано да Талбот никада не би пронашао начин како да учврсти слику хемијским средствима и изуме КАЛОТИПИЈУ (в.) да није био незадовољан пејзажом језера Комо који је нацртао користећи камеру луциду.

Графички шелеской, проналазак Корнелија Варлија објављен у раду *A Treatise on Optical Drawing Instruments* (1845), један је од најсложенијих инструмената прилагођених потребама уметника.

Неолуцида је најновија верзија камере луциде из 2013. године коју су смислили Пабло Гарсија и Голан Левин. Модел *NeoLucida XL* доступан је на тржишту од децембра 2017. године. Не садржи електронику, већ као и изворни облик к. л. има стакло нагнуто под углом од 45°, унапређено као транспарентно огледало великог фор-

мата и заједно са окуларом припада расклопивој систему који се налази на флексибилном сталку причвршћеном за ивицу цртаће табле.

Кристијан Тонко пројектује студио – уметнички атеље 2011–14 конструисан тако да се постигну изузетни услови осветљености који, према потреби, могу да се мењају. Истовремено, објекат преузима улогу оптичког уређаја слично оригиналној намени к. л. као помоћног средства за цртање.

ЛИТ.: Kemp, M., *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven – London, 1992; Hockney, D., *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, London, 2001; Малић, Г., *Слике у сребру: техничко-технолошка еволуција фотографије*, Београд, 2001. И. М.

КАМЕРА ОПСКУРА (лат. *camera obscura* – тамна соба, комора) – најједноставнији облик оптичког уређаја, претеча фотографског апарата; потпуно замрачена соба у коју, кроз мали отвор на зиду, улази дневна светлост. Тако усмерена светлост пројектује на зид заротирану и обрнуто постављену слику спољног простора и објеката у њему. Један од њених најпрецизнијих описа дао је Леонардо да Винчи 1502. године, касније публикован у *Кодексу Ајџланџикусу*.

О камери опскури сачувани су текстови кинеског филозофа по имену Мо Ти из 470. год. пре н. е. Одговор на старо Аристотелово питање зашто сунчеви зраци проласком кроз правоугаоне отворе или кроз сито постају кружни а не правоугаони, даје Франческо Мауролико у раду *Photismi de lumine et umbra* (1521), закључујући да су кружни облици на тлу, у ствари, слике светлосног извора – Сунца.

1. Схема камере луциде с четвоространом призмом, цртеж

2. Цртање пејзажа помоћу камере луциде, цртеж

3. Микроскоп с камером луцидом, цртеж

Значајан допринос развоју оптике дао је Ал-хазен из Басре (X–XI век), први који је објаснио да се предмет види када се светлост одбије од њега и дође до ока. Оставио је и цртеже који доказују да је разумео и закон преламања светлости.

Паоло Тосканели је 1475. поставио бронзани диск са кружним отвором у куполи катедрале у Фиренци да би пројектовао слику Сунца на под где је поставио ознаке са функцијом сунчаног сата, јер када се осветле, показују тачно подне.

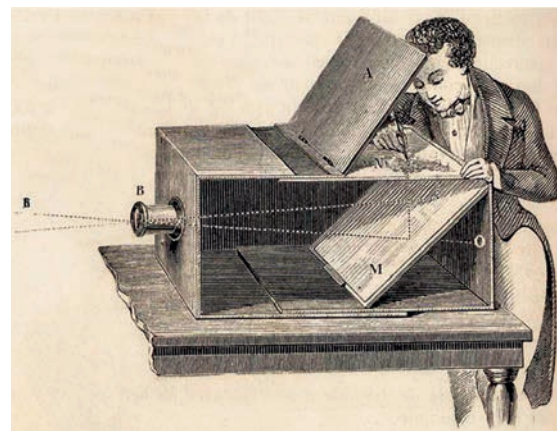
Лекар и физичар Ђироламо Кардано је 1550. године у трактату *De subtilitate* навео оптичко сочиво као елемент камере опскуре. У делу *La Pratica della Perspettiva* (1568) архитекта и теоретичар архитектуре Данијеле Барбаро истиче да на оштрину пројекције у к. о. утиче величина отвора, чиме наговештава важну техничку новину каква је *дијафрајма* (бленда објектива).

Почетком XVII века, Вотон у писму Бејкону описује камеру опскуру за цртање пејзажа коју је користио Кеплер. Био је то први овакав уређај у облику малог шатора са сочивима на врху, који се окретао 360° као телескоп по потребама цртача. Овакав тип к. о. продавао се све до прве половине XIX века.

Теорију, по којој је холандски сликар Вермер користио камеру опскуру код стварања неких својих дела први пут је поменуо 1891. литограф Џејмс Пенел. Његово мишљење је касније поткрепљено сазнањима историчара уметности. Слика Дејвид Хокни објавио је 2001. године књигу *Тајно знање: изјубљене технике сјајних мајстора*, у којој доказује да је од почетка ре-



J. Вермер, *Час музике*,
уље на платну (1662–65),
Лондон, Краљевска
колекција



Рефлексна камера опскура, цртеж

несансе велики број сликара употребљавао оптичке инструменте, као што су к. о., КАМЕРА ЛУЦИДА (в.) и сферна огледала. Његов рад је критиковао теоретичар уметности Рос Вудроу. Данас је ово полемична тема светских научника и уметника, са много контроверзи.

Каналето је употребљавао к. о. која се данас чува у Музеју Корер у Венецији, постигавши највиши домет конструктивно тачне перспективе и оставивши дела која документују архитектуру своје епохе. Каналетова *Палаџа Гримани*, уље на платну из 1756. и фотографија из 1880–90. године исте зграде имају хоризонтале спратних подела на истим висинама, чиме се доказује да је сликар користио ову справу. Под утицајем слика Каналета са мотивима Венеције, холандски уметник Вител такође користи камеру опскуру.

Јохан Штурм је сочиву додао огледало под углом од 45° како би рефлектовало праву, а не обрнуту слику, сада на горњој хоризонталној површини кутије. Данас су то тзв. рефлексне камере.

Јохан Цан усавршио је к. о. и детаљно је описао у књизи. Илустровао је своја решења са стаклом од опала и телескопом који је имао конкавно и конвексно сочиво различитих ЖИЖНИХ ДАЉИНА (в.).

Краљевски *делинеаџор* Вилијама Сторера из 1778. године најсложенија је и најсавршенија камера опскура. Овај уређај се користи у слабијим условима осветљености, без сунчеве светлости у дневним условима, али и при светлости свеће, јер има и друго сочиво, које пружа много оштрију слику.

У XVIII веку постојало је много различитих типова к. о. – од замрачене собе до џепних камера. Неке су биле у облику књиге, друге скривене у врху штапа за ходање; било је и оних у

облику стола које су служиле за сликање портрета, мртве природе и ентеријера, за сликање пејзажа. Осим к. о. у облику кутије, користиле су се и камере-носиљке. Понекад су кочије, облагане тамним материјалом, имале и сто за цртање.

Проблеми преламања светлости и сферичног облика система сочива при аберацији који су чинили да се на маргинама слике расипа светло а линије удаљеније од центра криве, као и да слика има сирове боје, решени су захваљујући изуму менискус призме 1823. године оптичара браће Шевалије.

Стенопе је једноставна к. о. без дијафрагме и сочива, која фотоосетљивом површином бележи светлост. Фотографи је још увек користе јер се слике добијене помоћу ње одликују посебном врстом меког цртежа и нежне контуре.

ЛИТ.: Hockney, D., *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, London, 2001; Steadman, P., *Vermeer's Camera: Uncovering the Truth behind the Masterpieces*, Oxford, 2001. И. М.

КАМЕРНИ ТОН – в. ТОН

КАМИЛАВКА (од грч. *κάμηλος* – камила) – крута капа ваљкастог облика. Првобитно израђивана од камиље длаке, прихваћена је у раном средњем веку у Византији најпре на православном Истоку, да би се након XV века усталила као део одежде православних монаха. Од XVIII столећа

право ношења к. добијају и заслужни световни свештеници. Панакамилавку – посебну врсту к. са велом (паном, покровом) црне боје који се спушта низ леђа и симболизује „кацигу спасења” (Еф. 6, 17) добијају монаси мале схиме на постригу. Патријарх има право да носи белу панакамилавку са брилијантским крстом.

У ликовној уметности се до XVIII века веома ретко срећу представе к. намењене свакодневним приликама, као што илуструје графика Анастаса Јовановића *Срби око њевача* (1848). Знатно чешће, посебно од XVI века, у уметности је заступљена панакамилавка, која се носи о свечаним поводима. У српском сликарству најстарији приказ панакамилавке сличан овој данашњој представља она на глави пећког патријарха Макарија Соколовића у композицији *Предаје њрестјола миѡројолиѡу Анѡнију* (1572) на северном зиду приправе манастира Бања код Прибоја. На фресци *Ојела архиепискоја Саве Друјој* из цркве Светих апостола у Пећи (1633/34) насликан је велик број монаха са панакамилавакама на глави. Црну к. носи *Архимандрит манастира Хойово Јован Јовановић* на портрету непознатог мајстора из треће четвртине XVIII века. Са црном панакамилавком сликар Јожеф Томинц приказао је *Владуку Пејра Друјој Пејровића Њејоша* (1837), непознати аутор патријарха *Јосифа Рајачића* (1850), а Урош Предић – *Епискоја бачкој Иринеја Ђирића* (1921). М. Маѡ.



Хиландарски ијуман Викѡјор, фреска (1677), манастир Хиландар, параклис Светог Николе



Ј. Томинц, *Пејар II Пејровић Њејош* (1837), Цетиње, Његошев музеј – Биљарда

Камин, Ф. Лојд Рајт, Камин у Кући на водопаду (1937), Пенсилванија



КАМИН (грч. *κάμινος*, lat. *caminus* – пећ, зидана пећ на дрва) – полуотворено огњиште за грејање собе. Изнад огњишта је левкаст отвор за одвод дима кроз димњак.

Камин као огњиште кроз векове је еволуирао и мењао изглед, прилагођавајући се разним стилловима. Некада је био централни извор топлоте, а данас углавном служи као допуна грејању. Његово присуство у ентеријеру чини простор пријатним, романтичним и оплемењује га. Камин је у просторији заузимао централно место због грејања, и то је увек било место окупљања породице. Ложишта камина могу бити отворена или затворена. Развој материјала и технологије у потпуности је променио класичан изглед камина. Камини су унапређени на свим пољима: технолошки, естетски и функционално. Уз то су постали и еколошки прихватљивији. Могу се савршено уклопити у ентеријере стилем, бојом, материјалом, обликом и величином. Има и мобилних који се могу наћи у сваком делу просторије. На тржишту постоје разни типови камина: камин на дрва, гас или електрични. М. Н.

КАМПАНИЛЕ – в. ЗВОНИК

КАМУФЛАЖА (фр. *camouflier* – прерушити се) – у природи, код врста које се крију од непријатеља или вребају свој плен мимикријом, способност да се њихов спољашњи изглед визуелно стопи с околином. Камуфлажа се нарочито користила у војне сврхе, маскирали су се војници, опрема и оружје како би се сакрили од непријатеља. Током Првог светског рата, како савезнички бродови не би били уочени са немачких пло-

вила, британски сликар и морнарички официр Норман Вилкинсон осликао их је збуњујућим цикцак и косим линијама. Тај изум је назван *Дазл њејнџини – Збуњујуће сликарство*. Према Гертруди Штајн, Пикасо је први пут видевши к. почетком Првог светског рата на једном војном камиону у Паризу, те је узвикнуо да то исто раде и кубисти. Елизабет Кан је први историчар уметности која је писала о утицају војне к. на авангардну уметност.

Кајао је тридесетих година XX века описао способност мимикрије камелеона и других животиња психоаналитичким терминима као што су „поништавање самог себе” и „психастенија”. Касније, у осврту на улогу игре у процесу настајања културе, он активност мимикрије повезује са уверењем или убеђивањем других да смо различити од себе самих. Ови ставови, са Лакановим „стањем огледала”, утицали су на критичаре њујоршког часописа „Октобар” који су у Америци уводили идеје француских постструктуралиста, а посебно на Розалинд Краус. Камуфлажу користе нарочито уметници надреализма, али и они, као и Кајао, сматрају тај термин сувише милитаристичким, опредељујући се радије за термин *мимикрија*, који упућује на појаве у природи. Далију је к. послужила као потврда за претпоставку да су уметност, природа и рат неодвојиви. Магрит у делу *Ошкриће* приказује женски акт са животињским пругама. Уметници користе к. мотиве како би постигли стапање са околином или указали на милитаристичко исходиште неке појаве или идеје. Камуфлажа је данас присутна у уличној уметности и сликарству на телу (Трина Мери, као и Кусама Јајои, Њујорк, Токио). У Србији је осамдесетих година XX века Милена Ничева Јефтић Костић радила слике великог формата користећи ефекте камуфлаже.

ЛИТ.: Stein, G., *Picasso*, New York, 1939; Kahn, E. L., „The Neglected Majority: 'Les Camoufleurs'”, *Art History and World War I*, Lanham, 1984; Krauss, R., Livingston, J., *Lamour fou: Surrealism and Photography*, New York, 1985; Behrens, R. R., *False Colors: Art, Design and Modern Camouflage*, Dysart, Iowa, 2002. Ч. Ј.

КАНАДСКИ БАЛЗАМ – в. БАЛЗАМ

КАНАТНА КОНСТРУКЦИЈА – в. КОНСТРУКЦИЈА

КАНДИЛО (лат. *candela* – свећа, свећњак, сасуд у којем сагорева уље) – метална висећа посуда или стаклена чаша у коју се ставља фитиљ да сагорева у уљу. Неретко к. краси филигранска



Кандило (XVIII–XIX век), ризница манастира Дечана

обрада метала или се стаклена чаша ставља у металну која може да буде украшена. Кандило се поставља испред иконе Богородице и светих у цркви или у дому верника. Жижак из к. одгони зле духове и помисли, подстиче на самопрегор и љубав према Богу, јер срце верника представља унутрашње кандило.

Поред обичних, постоје и *поликандила*, *многосвећњаци* или *вишекандила*, разгранати свећњаци са седам или дванаест места намењених за свеће или посебна кандила. Поликандило са седам свећа симболизује седам дарова Светог духа, док оно са дванаест представља дванаест Христових апостола.

Паникандило, *свесвећњак* или *свекандило* са више од дванаест свећа или к. кружно постављених у више редова познатије је под називом ПОЛИЈЕЛЕЈ (в.). Обично се качи о средину свода храма. У духовном смислу предочава небески свод обасјан сјајним звездама.

ЛИТ.: Радојковић, Б., *Српско златарство XVI и XVII века*, Нови Сад, 1966; Стошић, Љ., *Речник црквених појмова*, Београд, 2006; Цвитковић, И., *Речник религијских појмова*, Нови Сад, 2009.

Б. С.

КАНЕЛУРА (фр. *canalure* – жлеб) – архитектонски назив за плитку, вертикалну бразду на стубу. Ови орнаменти се углавном протежу од капитела до базе стуба и доприносе његовом визуелном издуживању.

Канелурисани стубови се прво јављају у египатској архитектури, али тек у античкој уметности постају незаобилазни део класичних редова. Дорски стубови углавном имају 20 к., широких



Канелуре на дорском стубу

и плитких, раздвојених оштрим ивицама. На јонским и коринтским стубовима могу се видети око 24 вертикална декоративна канала, међусобно одвојена танким равним пругама. Приликом канелурисања само се почеци бразда урезају, а комплетна декорација завршава након постављања и спајања делова стуба – в. и ЖЛЕБ.

ЛИТ.: Lawrence, A. W., *Greek architecture*, London, 1962; Гавела, Б., *Историја уметности античке Грчке*, Београд, 1991; Curl, J. S., *A Dictionary of Architecture*, Oxford, 2000.

Д. Ком.

КАНЕФОРА (од грч. *κάνεον* – корпица, здела и *φορά* – ношење, приношење) – лик младе, лепе и невине Атињанке од 11 до 15 година из аристократске породице која је на Панатенејским свечаностима предводила свечану поворку на путу из града ка жртвенику на Акропољу, носећи на глави ритуалну котарицу са првим плодовима воћа. Корпицу је допуњавао жртвени нож и украсна врпца, а у поворци је обично било шест девојчица дуге пуштене косе, са свечаним



А. Стевановић, Н. Несторовић и Ф. Валдман, *Канефоре* са фасаде зграде Управе фондова (после 1903), данас Народни музеј у Београду

дугачким огртачима. Осим на Фидијином рељефу Партенона (447–432. год. пре н. е.) и вазама црвенофигуралног стила, к. добија и функционалну улогу у архитектури, као носећи стуб, КАРИЈАТИДА (в.). Током обнове класицистичких стилова крајем XIX и почетком XX века, ликови к. доживљавају обнову и препород било као слободне фасадне фигуре, било као украсни високи рељефи, нарочито при свечаним уласцима у зграде. Рељефне корпице на главама к. добијају улогу ваљкастих држача, КАПИТЕЛА (в.), а ликови девојчица често бивају предимензиониранни, попримајући циновске размере. Такав је случај и са Мештровићевим *Сјомеником незнаном јунаку* (1938) на Авали изграђеном од гранита, на чија је два улаза распоређено два пара по две, укупно осам к.-каријатида као вечито младих жена, симбола југословенства – Босанка, Црногорка, Далматинка, Хрватица, Словенка, Војвођанка, Србијанка и Јужносрбијанка – са стилизованим котарицама на главама у облику великог спљоштеног јастука.

ЛИТ.: Boardman, J., *Greek Sculpture: The Archaic Period*, London, 1978; Jones Roccas, L., „The Kanephoros and Her Festival Mantle in Greek Art”, *American Journal of Archeology*, 4 (October, 1995). Љ. С.

КАНОН (стгрч. *κανών* – трска, мерни штап; правило, пропис) – први, најједноставнији мерни инструмент, али и мера као појам.

Канон је скуп посебних правила, чинилаца и појмова који одређују типологију постојећег или будућег архитектонског објекта. Може се односити како на одређен модел здања, тако и на део грађевине као и на функционално-организациони склоп, начине пројектовања и грађења, а у пренесеном смислу и на све чиниоце и примењене поступке у процесу настанка архитектуре одређене епохе. Постављање к. у архитектури представља систематизацију скупа правила и облика, пропорција, а у новије време – прихватање сложених облика или конфигурација, као и несвакидашњег преклапања, мешавине функција, одлика савремене хибридне архитектуре.

У делу *Десет књија о архитектури*, Витрувије сажима редове класичне антике, описујући сву постојећу типологију архитектуре. Његова тријада постојаност–сврсисходност–лепота у концепту архитектуре као оплемењеног подражавања-продужетка природе – суштина је класичног поимања архитектуре, оличеног и канонизованог кроз три архитектонска реда. Дорски,

као оличење стаменог, минимално декорисаног – мушког принципа, јонски – одраз префињених пропорција женског принципа, и коринтски – спој дорског и јонског. Сва три реда свој извор имају у пропорцијама људског тела, преко којих Витрувије поставља *витрувијанској* човека, што ће Леонарда надахнути да направи славни цртеж – фигуру човека уписану у круг и у квадрат, као геометријски одраз пропорција космичког поретка. Сачуван је Леонардов препис Витрувијевог правила да „длан је широк колико четири прста – стопало треба да је дугачко колико и четири длана – размак од лакта до врха шаке износи 1/4 човекове висине – размак од лакта до пазуха износи 1/8 човекове висине – висина човека износи четири корака (тј. двадесет четири длана)”. Леонардо запажа и то да је све ове мере Витрувије користио у својим и описаним здањима.

Неспоран је огроман утицај Витрувијевог дела и на друге великане ренесансе, архитекте градитеље и теоретичаре архитектуре – Албертија и Вињолу. Албертијев рукопис *Десет књија о архитектури* (1442–1452), својеврсна реформулација Витрувијевих анализа остварењена за XV век – штампана је тек после Албертијеве смрти у Фиренци, 1485. године. Према угледу на славне претходнике, Вињола 1562. године рашчлањује к. архитектуру XII–XVI века у пет редова – тоскански, дорски, јонски, коринтски и композитни, илуструјући их све до детаља.

Класични постулати антропометрије домен су к. све до XIX века, када почињу да преовлађују начела индустријске производње у тржишним условима.

ЛИТ.: Vitruvius Pollio, M., *Deset knjiga o arhitekturi*, Sarajevo, 1990; Alberti, L. B., *De re aedificatoria*, Firenze 1452 (1485); Da Vignola, G.-B., *Regola delli cinque ordini d'architettura* Roma, 1562; Zloković, M., „Coordinazione modulare” у *Industrializzazione dell'edilizia*, Bari, 1965; Zevi, B., *Apprendre à voir l'architecture*, Paris, 1959; Otto, F., *Architecture et Bionique: constructions naturelles*, Paris, 1984; Otto, F., *Thinking by Modeling*, Berlin, 2017. А. М.

КАНОПА (грч. *Κάνωπος* – име египатског града Кан-нуб) – посуда са поклопцем, начињена од калцита, кречњака, печене глине, метала или дрвета у коју су у старом Египту смештани унутрашњи органи балсамованих покојника (в. ЕГИПАТСКА УМЕТНОСТ). Старији тип мумификације је упоавање покојника у гроб



Псеудоканоје Хенушави (X век пре н. е.), Минхен, Државни музеј египатске уметности

испуњен песком, који исушује тело. После 2000. год. пре н. е. развија се техника балсмовања.

Прве к. вазе имају једноставан цилиндричан облик; с временом постају тање, овалног облика који се шири према горњем делу, да би у позном периоду пропорције постале здепасте; увек су груписане по четири, најчешће високе између 15 и 25 см. У сваку од четири к. засебно се смешта желудац, црева, плућа и јетра.

Канопе из периода Старог царства (III–VI династија) имају раван поклопац; код к. из Средњег царства (XI–XIII династија) поклопац је изведен у облику људске главе а на посуди је урезан и колорисан натпис хијероглифима. У периоду Новог царства (XVIII–XX династија) од XIX династије сваки од четири поклопаца је различит, тј. изведен у облику главе једног од четири сина бога Хоруса: Дуамутеф има главу шакала и затвара посуду у којој је чуван желудац; Амсет (Имсети) има људску главу и чува јетру; Хапи има главу бабуна и чува плућа а Кебехсенуф има главу сокола и чува црева. Све четири к. су полагане у мали ковчег.

У трећем међупериоду (XXI–XXV династија) и позном периоду (XXVI–XXXI династија) честе су к. које немају издубљену унутрашњост и нису намењене чувању органа, што је повезано са усавршеним поступком балсмовања и задржавањем симболичне функције канопе.

У архајском периоду етрурски град Кјузи специјализовао се за посуде од теракоте које служе као урне за похрањивање пепела кремираног покојника (в. ЕТРУРСКА УМЕТНОСТ).



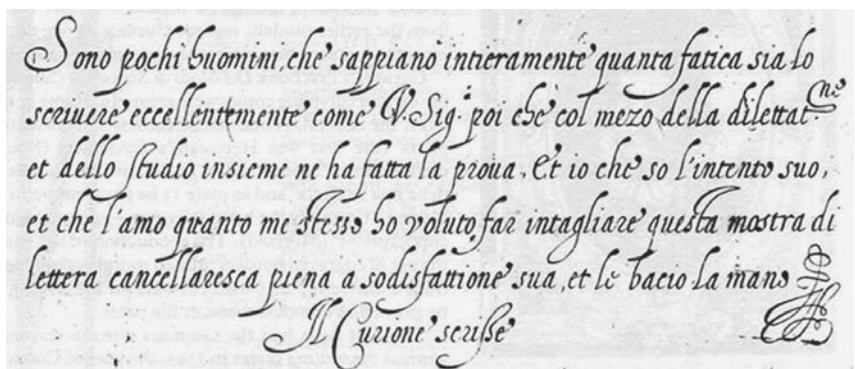
Антропоморфна урна, теракота (VI век пре н. е.), Париз, Лувр

Посуде које се појављују око 700. год. пре н. е. имају поклопац у облику главе покојника и реципијент који представља тело. Због релативне сличности у облику и фунерарној намени са египатским посудама, и ове етрурске се називају канопима.

ЛИТ.: Dodson, A., *The Canopic Equipment of the Kings of Egypt*, London, 1994; Ikram, S., *Death and Burial in Ancient Egypt*, Edinburgh – London, 2003. М. Куш.

КАНЧЕЛАРЕСКА (итал. *cancellaresca corsiva* – канцеларијска курзива) – писмо својствено великим краљевским и папским канцеларијама. То није посебан тип писма, већ само посебно обликовано курзивно писмо (в. КУРЗИВ). Одликују га претерано издужена слова (б, г, д, л, п, с, т, ф, х), као и китњасте лигатуре, чиме је добијало свечан изглед. У Италији се у XIV веку развио посебан тип ГОТИЦЕ (в.) – *minuscola cancellaresca italiana*. Званичним творцем к., која ће постати омиљено нотарско писмо, сматра се ватикански

Л. Курионе, Ланоџиомија, књига штампана канцелереском (1588), Рим



писар и књиџар Лудовико дељи Ариги (руком писани памфлет *Ојерина*, 1522) из Виченце. У Италији к. преовлађује током XVI века, када стиче популарност у Енглеској, надахњујући и развој француског курзива. Била је веома читко писмо, облик потеза и дугих словних оса, са могућношћу преласка у ексцентричност. Под углом од 45° надесно, остајала је дисциплиновано и формално писмо којим су преписивана и прештампована књижевна дела, па и Дантеова *Божанствена комедија*. Редизајнирана као *иџа-лик*, к. своју поновну популарност доживљава током XX–XXI века.

ЛИТ.: Ascarelli, F., Menato, M., *La tipografia '500 italiana*, Firenze, 1953; Ogg, O., *Three Classics of Italian Calligraphy*, New York, 1953; Morison, S., *Selected Essays on the History of Letter-forms in Manuscript and Print*, Cambridge, 2009. J. Д. К. – Љ. С.

КАНЧЕЛИ (лат. множина *cancelli* – балустрада) – решеткасте или мрежасте преграде у римокатоличким црквама, које одвајају олтар и хор од осталих делова храма намењених верницима. Мењајући с временом свој изглед, к. се јављају у црквама од првих векова хришћанства. У почетку су то биле ниске балустраде које су с временом постајале све више и сложеније. Преграде су често имале решетке, кроз које је било могуће посматрати презвитеријум. На IV Латеранском сабору (1215) клер захтева да се евхаристија не врши пред очима јавности, те преграде добијају

нов изглед, знатно су више и на врху добијају Распеће. Након Тридентског сабора (1545–1563), када је одлучено да нема преграде између верника и олтара при чину евхаристије, већина раскошних к. се уклања. У Риму се подиже црква Ил Ђезу са упадљиво ниском балустрадом између олтара и брода цркве.

Италијанске цркве у доба ренесансе имају камене преграде, као и готичке цркве у Француској. Барокни к. су углавном од кованог гвожђа, метала или бронзе. Улаз у капелу Светог Јануарија катедрале у Напуљу начињен од позлаћене бронзе представља раскошан пример барокног канчела. Капија, богато украшена балустрадама и квадратним површинама са биљним преплетом, надвишена је лунетом са бронзаним попрсјем Светог Јануарија како благосиља.

Репрезентативни примери к. налазе се у катедралним црквама широм Шпаније (Севиља, Толедо, Гранада, Бургос). Углавном позлаћене, декоративне преграде биле су изразито високе и постављене испред олтара, хора или капела. У неколико хоризонталних нивоа налазе се вертикалне балустраде од кованог гвожђа, а између колонада је венац биљних мотива испуњен грбовима или фигуралним представама углавном библијских ликова. На врху к. најчешће је Распеће фланкирано арабеским мотивима.

ЛИТ.: Williams, L., *The Arts and Crafts of Older Spain*, Edinburgh, 1907; Curl, J. S., *A Dictionary of Architecture*, Oxford, 2000. Д. Ком.

КАОЛИН – в. ГЛИНА

КАПЕЛА (лат. *capella* – малени огртач) – градитељски дефинисан сакрални простор, углавном намењен богослужењу и личној молитви. Може да буде слободностојеће архитектонско здање или интегрални део веће сакралне или профане грађевине (цркве, палате, факултети, болнице, аеродроми). Сврстава се у архитектонске објекте невеликих размера који се међусобно разликују по општој градитељској концепцији и функцији здања.

Назив је изведен према Маркулфу, франачком монаху који је живео у VII веку, од латинске речи *sara* за огртач. Према легенди, једном приликом је Свети Мартин из Тура свој огртач поцепао надвоје да би половину уделио просјаку, прерушеном Христу. Као најсветију реликвију, овај груби огртач са капуљачом франачки владари су чували на двору у просторији званој к. у којој су саслуживали краљевски свештеници звани *кайелани*.



Преграда главног олтара катедрале у Севиљи

У периоду раног хришћанства капеле су биле средиште окупљања хришћанске заједнице, а посебно су биле распрострањене к. зване мартирјуми, намењене сахрањивању првих хришћанских мученика, мартира, као и меморије, подигнуте у знак сећања на њихово страдање. Разноликост у погледу функције огледа се и у мноштву латинских термина – ораторијум, оракулум (приватне к. за молитву), конфесио (капелица са гробом мученика испод олтара цркве) или КУБИКУЛУМ (в.) или КРИПТА (в.), (гробне капеле).

Одговарајући термин за овај тип грађевине у Византији је био *εὐκτήριον*, а значавао је к. уклопљену у архитектуру цркве или сазидану у њеној непосредној близини (в. ПАРАКЛИС или *осаријум*), затим прикључену комплексу владарског двора, резиденцији црквеног моћника или приватној кући (*гробна к.* или *ораторијум*). Углавном је служила прослављању култа светих и чувању њихових моштију или сахрањивању и комеморацији (јужна к. манастира Христа Хоре у Цариграду), а као засебан вид издвајају се и ораторијуми у којима је било дозвољено служење литургије.

У Западној Европи су у средњовековном раздобљу свакодневна служба, пораст броја ходочасника и ширење култа реликвија утицали на изградњу више к. са олтарима и засебним посветама зракасто распоређеним око амбулаторијума или надовезаним на трансепт катедрале. Као посебан тип, издвајају се к. посвећене Богородици, задужбинска к. намењена вршењу помена за упокојене, к. односно црквица веома удаљена од средишта парохије, папска (Сикстинска к. у Ватикану) и владарска капела (Сен Шапел у Паризу). У физичком погледу, то су могла да буду и здања са више етажа, попут двојних к., понекад инкорпорирана у мостове или бедеме и капије манастирског и дворског комплекса.

Спољашња архитектура к. је, у зависности од културно-историјске епохе, обликована у различитим уметничким стиловима, док је унутрашња добијала естетски и идејно усаглашено уређење (мозаик, витраж, сликарство, скулптура, мобилијар). Данас се под овим појмом обично подразумевају и неденоминационалне просторије и здања попут Роткове уметничке капеле у Хјустону, или мултиконфесионалних к. саграђених у склопу неког јавног објекта.

ЛИТ.: Babić G., *Les chapelles annexes des églises byzantines; fonction liturgique et programmes iconographiques*, Paris, 1969; *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. 1–3, New York – Oxford, 1991; *Енциклопедија православља*, II,



Сикстинска капела (XV век), Рим, Ватиканска палата

Београд, 2002; Mackie, G. V., *Early Christian Chapels in the West: Decoration, Function and Patronage*, Toronto, 2003; *The Oxford Dictionary of Christian Art and Architecture*, Oxford, 2013; Crompton, A., „The architecture of multifunctional spaces: God leaves the building”, *The Journal of Architecture* (2013). E. V.

КАПИТАЛА (лат. *capitalis* – главни) – велика слова неког писма (латиничног или грчког), верзално писмо које се употребљава у свечаним приликама, репрезентативно писмо.

Сматра се да су грчка писма пренели у Италију грчки трговци у VII веку пре н. е. Она су пролазила кроз многе промене, све док нису добила основни облик у капиталном писму које је свој прави облик добило почетком I века у натписима на каменим споменицима римске скулптуре и архитектуре тог доба. Велика пажња се посвећивала уклесавању у камен па му је намена била дуготрајна и за велик број људи, али је била значајна и мање-више декоративна. Најлепши облик капиталног писма назива се *монументална* (*scriptura monumentalis*) или *лапидарна* (лат. *lapis* – камен) к., док је неки аутори називају и *еипирафском капијалом*. Један од најлепших примера лапидарне к. је натпис са надгробног споменика из I века, пронађен у Ксантену (данашња Немачка), данас у музеју у Бону. Лапидарна капитална има два типа: *квадратну* (*capitalis quadrata*) и *рустичну* (*capitalis rustica*) капиталу. *Квадратна к.* служила

Лайдарна капиџала,
натпис с римског
надгробног споменика,
пронађен у Хантену (I век),
Музеј у Бону



је како за писање на споменицима тако и за писање књига грчких и латинских писаца (Хомер, Вергилије) I века. У зависности од материјала на којем се писало – папируса, материјала којим се писало – мастила и инструмента којим се писало – КАЛАМУСА (в.), квадратна к. има знатно другачији облик у античкој књижи од оних на античким споменицима. Ипак, основни принцип – писање између две замишљене паралелне линије, једнака висина слова и њихова претежно појједнака ширина и висина, задржани су и у њеном књишком облику. У том писму реч од речи није одвајана празним простором, него су сва слова у једном реду имала једнак међусобни размак. Тежило се да се свако појединачно слово, које је увек стајало само за себе, укомпонује у замишљени квадрат. Међутим, тај принцип није остварен ни у једном античком натпису, чак ни на Трајановом стубу у Риму из 106–113. године. *Русџична к.* је рукописни, знатно поједностављени облик писма. Формира се слободно између две замишљене паралелне линије, препознаје се по стрмим, усправним потезима суженог верзалног писма и таласастим СЕРИФИМА (в.), вертикални потези су увек танки, а коси заобљени и дебели. За разлику од квадратне к., њена слова нису укомпонована у замишљен квадрат, већ су издужена, али и она су писана између две замишљене паралелне линије.

Оба ова писма прешла су и у античку римску књигу, односно *књишку к.* (*capitalis libraria*) писану на ПАПИРУСУ (в.). Нажалост, од овог писма очувани су само фрагменти пажљиво изведених слова подражаваних с камена. Најстарији познати рукопис, непознатог аутора, јесте *Carmen de bello Actiaco* (*Песма о рајуу код Акција*), који је са још око две хиљаде фрагме-

ната пронађен у рушевинама града Херкуланума. Претпоставља се да је настао око половине I века, свакако пре 79. године, када је вулкан Везув затрпао овај град. Ово је веома драгоцен документ у којем се може проучавати писарева тенденција да од верзалних форми пређе у курентне, што се у дотадашњој епиграфској к. не може наћи. У овом писму још се не наилази на спајање више слова у целину ради бржег писања, али због лакшег читања речи још нису одвојене празнином, али јесу тачкама у средини висине слова. Свакако овај примерак књишне к. показује нове тенденције, које ће условљавати даљи ток развитка писма.

У епиграфској к. постоје скраћенице које се у књишкој називају суспензијама, јер се код њих изостављају последњи делови речи. Где је реч скраћена, постоји знак који на то упозорава, на пример тачка уз горњи део слова Q° – *Que*, или на крају реда знак за скраћење, једна равна или таласаста цртица и тачка испод ње, која се ставља изнад или поред последњег вокала означавају да је изостављено слово *M*. У хришћанским рукописима V века налазе се специфичне скраћенице *Nomina sacra* (DS – *Deus*, DMS – *Dominus*).

У књишкој к. разликују се два типа која су аналогна онима у епиграфској. *Књишка елеџанџна к.* (*capitalis elegans*) одговара квадратној к., док *књишкој русџичној к.* (*capitalis rustica libraria*) одговара русџична капитала.

Када је у римске скрипторијуме уведен ПЕРГАМЕНТ (в.), квадратна и русџична к. су прешле на књишке к., и на том материјалу је сачуван велики број рукописа. Ова писма су била у употреби од III до V века, али су се поред осталих типова писама одржала све до краја VI века, када се још увек наилази на читаве

књиге исписане њима. Рустичном к. је написан највећи број кодекса, односно дела класичних писаца – песника, историчара, правника и говорника. У Ватиканској библиотеци се налази највећи број сачуваних рукописа из IV и V века: *Vergilius, Vaticanus, Mediceus, Romanus, Palatinus*. Елегантном к. су написана два чувена кодекса: *Vergilius Augusteus* (у Ватикану) и *Vergilius Sangallensis* (у Сент Галену у Швајцарској), оба с краја IV века. Касније ће књишка к. остати у употреби, али само за наслове дела и појединих поглавља, те ће је у ту сврху преузети и штампана књига све до данашњих дана. Током векова, углавном под утицајем писања на пергаменту, папирусу и сличним материјалима, из римске књишке к. развила се књишка УНИЦИЈАЛА (в.) а потом и ПОЛУУНИЦИЈАЛА (в.).

ЛИТ.: Kulundžić, Z., *Historija pisama*, I tom, Zagreb, 1957, Furunović, D., *Enciklopedija štamparstva*, II tom, Beograd, 1996, Furunović, D., *Istorija i estetika knjige*, I tom, Beograd, 1999. J. D. K.

КАПИТАЛИЗАМ И УМЕТНОСТ (од лат. *caput* – глава; капитал, главница, новчана свота која власнику остаје као вишак вредности) – друштвени, политички и економски систем који почива на предузетништву, приватном власништву над средствима за производњу, индивидуализму и законима слободног тржишта. Примарни циљ власника средстава за производњу јесте тежња за добити, коју капиталиста присваја за себе и/или инвестира у проширење производње која води у даље повећање профита. У к. се први пут појављују по закону дефинисане гаранције за људска и грађанска права, право на неотуђивост живота, имовине и сопственог пута за тражење среће. Капитализам охрабрује научни и технолошки напредак, серијску производњу, лакшу доступност ствари и услуга и иновативност, што утиче на пораст профита. У к. се срећу и негативне појаве као што су неосетљивост за потребе слабијих и сиромашних, израбљивање, постваривање човека и људских односа, отуђење, милитаризам, умножавање отпада и загађивање природе.

Почеци к. се јављају са успоном грађанске класе крајем средњег века у развијеним европским градовима. Експанзија к. започиње у XVIII веку са индустријском и политичком Француском револуцијом, као и успоном европског империјализма. Капитализам се развија у етапама у којима се смењују периоди огромног економског, друштвеног, научног, културног напретка са кризама које делују глобално али рушилачки

(светски ратови, крах берзе, монопол на производњу и пласман). Уметност која прати к. јавља се као поруцбина угледних и богатих трговца и банкара, који по узору на аристократију наручују своје портрете за приватне потребе (*Портрети Арнолфинијевих* Ван Ајка из 1434), или групне портрете важнијих градских установа и удружења (холандско сликарство XVII века, Халс, Рембрант), или потреба уметника да бележе свакодневни живот грађанског стајежа (Вермер). С развојем к. долази до чешћих критика конкурентских класа, племства и цркве (Хогарт, новинске карикатуре пред Француску револуцију). После освајања власти, к. се више окреће науци и техници које умножавају његову моћ и богатство, док уметност током читавог XIX века бира између револуције и рестаурације бивајући час критичка и модерна, час класична и конзервативна. Одбацујући убрзани темпо живљења и технолошки напредак, она постаје и отворено антикапиталистичка (Каспар Фридрих, Домије, Курбе). С друге стране, к. развија националну идеју и империјалну идеологију, те уметници који их прослављају (Давид), или они који бележе свакодневницу колонија као *ејзолично месито* пуританизоване буржоазије суочене са својим нараслим потребама и жељама (Делакроа), постају савезници и портпароли ових аспирација. С појавом модерне, уметност, а поготову изузетна позиција романтизованог, проклетог уметника-генија, овај тип постаје све привлачнији елитама, па дела појединих уметника постају омиљени духовни или материјални посед богатих капиталиста и њихов статусни симбол.

Капитализам развија и врсту уметничког комформизма (Матисово поређење уметности са удобном фотељом). У к. се појављују фотографија и филм (лака доступност, ниска цена, могућност репродуковања). У к. се први пут развијају музеји уметнина отворени свим заинтересованим посетиоцима. Државе се труде да дођу до дела која не представљају само њихову националну уметност, већ и до дела из прошлости, које канонизују као ремек-дела, обезбеђујући себи статус политичке, економске и културне суперсиле. После стравичних искустава светских ратова, к. и уметност улазе у сложене односе, каткад у помирљивом савезу (интимизам тридесетих, поп-арт шездесетих, обнова слике осамдесетих, уметност после пада Берлинског зида), а понекад у мањем или већем нескладу (социјална уметност с краја двадесетих и тридесетих, концептуална уметност шездесетих и седамдесетих).

Током Хладног рата, уметност Запада почиње да служи као средство у обрачуна с комунистичким Истоком, истичући капиталистичке вредности иновативности, слободе и предузимљивости. После пада Берлинског зида, уметност постаје саставни део света забаве и доколице, а уметнички музеји и смотре уметности места сусрета, размене и потрошње глобалних размера. У Србији, почетком XIX века, јављају се портрети припадника новонасталог грађанског staleжа, национално инспирисана уметност, историјске композиције које грађанска класа прихвата као визуелни симбол идеологије и идентитета. Ово су први покушаји зближавања к. и уметности у Србији.

После Првог светског рата, модерна уметност постаје занимљива високој буржоазији и аристократији, које откупљују дела и организују ликовни живот (Павиљон „Цвијета Зузорић”, Музеј савремене уметности, 1929). После Другог светског рата и с доласком комуниста на власт, к. је протеран као класни непријатељ. Попуштањем комунистичког вођства у сфери културе и уметности педесетих година, долази до реактуализације грађанске уметности, која остаје грађанска по форми, док се идеолошки уклапа у тзв. мекши пут југословенског социјализма. После распада Југославије, деведесетих, уметност на овим просторима још увек зависи од државних дотација, тешко изграђује к. уметнички систем који подразумева тржиште, специјализоване часописе, галерије, продуценте и савремено едуковане кустосе који би утицали на збивања на уметничкој сцени и продукцијски и теоријски, али и у форми предузетништва и уметничког бизниса.

ЛИТ.: Димић, Љ., *Културна историја у Краљевини Југославији, I–III*, Београд, 1996–1997; Hauser, A., *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, Sremski Karlovci – Novi Sad, 2005; Макуљевић, Н., *Уметности и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд, 2006; Senet, R., *Kultura novog kapitalizma*, Београд, 2007; Maze, K., *Bezgranična zabava: uspon masovne kulture 1850–1970*, Београд, 2008; Кока, Ј., *Историја капитализма*, Београд, 2016. Ч. Ј.

КАПИТАЛНО ДЕЛО (од лат. *caput* – глава; капитал, главница, новчана свота која власнику остаје као вишак вредности) – у ликовним уметностима, главно, важно, кључно дело у развојном опусу једног уметника, као и шире у развојном периоду неког уметничког правца и, још шире,

у развојном периоду историје уметности. Овај израз се више односи на историјско-проблемско вредновање него апсолутно уметничко оцењивање. Пикасова слика *Госпођице из Авињона* сматра се у историји модерне уметности кључним проблемским делом за настанак и развој како Пикаса тако и кубизма уопште. Б. Р.

КАПИТЕЛ (лат. *capitellum* – главица) – горњи део стуба или пиластра. Као архитектонски елемент, а тиме и саставни део структуре једне грађевине, омогућава прелаз од вертикалног стуба до хоризонталне архитравне греде или лука. Обликом и декорацијом к. је најистакнутији део стуба и један од најзначајнијих декоративних елемената архитектуре уопште.

Витрувије у трактату *О архитектури* (*De architectura*, I век пре н. е.) сматра да камени к. потиче од дрвеног и да се јавља око 600. год. пре н. е. Он је резултат постепеног развоја који сеже још до микенске архитектуре гвозденог доба (Лавља капија, Атрејева гробница), а приписује се утицају египатске архитектуре с краја VII века пре нове ере. Најстарији познати к. потичу из египатске архитектуре и имају биљне облике лотоса, папируса и палме. У класичној антици Витрувије разликује три главне врсте к. – дорски, јонски и коринтски. На основу њих се одређује стил и хронологија стуба и целе грађевине. Дорски к. се састоји од правоугаоног адакуса и кружног ехинуса, јонски карактеришу две спиралне волуте, а коринтски се истиче звонастим обликом и украсом од низова акантусовог лишћа. С временом се мењају њихове пропорције и детаљи, као што је кружни или закривљени калуп, на основу којих



Капител, црква Света Софија (VI век), Истанбул



Капител, црква Светог Серватија (XII век), Немачка, Кведлинбург

их је могуће прецизно датovati. У Малој Азији (Лариса, Неандрија) и затим у Грчкој, али само на стубовима који носе статуе, јавља се еолски капител. Познат је и као протојонски, јер су на њему између пара волута изведене палмете. Капител сличан грчком еолском сачувао се и у етрурским гробовима (Черветери, VI–III век пре н. е.). За етрурске гробове усечене у стену карактеристичан је к. сличан дорском али другачијих пропорција. Витрувије га назива тосканским капителом. Римска архитектура преузела је из грчке дорски, јонски и коринтски к. а из етрурске – тоскански. Новину представља композитни капител. Настао је као спој јонског и коринтског капитела. Заједно са коринтским, који доминира, сматра се особеним за римску архитектуру. На њима се често у склопу биљног украса јављају и фигурални мотиви.

У ранохришћанској архитектури (IV–V век) преваладају јонски, коринтски и композитни к. класичних пропорција са природним облицима, најчешће, биљног украса. У византијској архитектури од средине V века (Свети Полиевкт у Цариграду) јављају се раличите варијанте *импост* капитела. Карактеристичан је за архитектуру Јустинијановог периода (VI век). У најједноставнијем облику основа му је кружна, док је у горњем делу правоугаон. Најсложенија варијанта импост к. је тзв. капител са наборима, или к. у облику диње. Први пут се јавља у цркви Светих Серхија и Вакха у Цариграду. Овај тип к. клесан је само у првој половини VI века, али је као сполија уграђен у грађевине из потоњег периода. Рановизантијске импост к. одликује стилизова-

ни флорални орнамент изведен попут чипке у техници *à jour*. Орнамент се често без прекида наставља на импост блок, архитравну греду и лукове бришући разлику између капитела и блока. На тај начин се губе класичне пропорције. Од класичних типова к. у византијској архитектури доминира коринтски. Из раног VI века потиче тип коринтског к. са листовима акантуса који као да се повијају под ударима ветра. После IX века у Византији су ретки нови облици капитела. Импост к. и даље доминира, али се на њему јављају антропоморфни мотиви, прво попрсја анђела, а у позновизантијском периоду попрсја светитеља (Хора манастир у Цариграду).

За романичку архитектуру карактеристичан је једноставан коцкаст (блок) к. са одсеченим доњим угловима у виду сфере, који се у XI веку прво јавља у немачким земљама а затим у Нормандији. После норманског освајања Енглеске 1066. године постаје веома чест у енглеској романичкој архитектури. Током прве три четвртине XII века јављају се бројне варијанте овог типа капитела. Уз блок капител у романици је заступљен и к. у виду обрнуте крње пирамиде, а сачувао се и класични коринтски к., бар у основном облику. У Италији, Француској и Шпанији, прво се на к., још у XI веку, јавља архитектонска скулптура. Подражавајући класичне узоре, углавном коринтске к. пронађене у бројним римским рушевинама или употребљеним као сполије у хришћанским грађевинама, романички скулптори уводе и фигуралне мотиве. Фигуре



Капител из цркве Нотр-Дам, XII век, Француска, Западни Пиринеји, Серабон

замењују волуте и акантусово лишће к., али се задржава основи облик коринтског капитела.

Готички к. задржава основни облик коринтског капитела. Карактеришу га биљни мотиви натуралистички приказани, подражавајући природне облике, што представља одлику готичке скулптуре.

У ренесанси се к. ослањају на римску архитектуру и зато преваладају коринтски и композитни капители. Ренесансни к. нису само део структуре грађевине, већ заједно са стубом постају орнамент постављен на зид попут пиластара. Алберти је сматрао стуб главним орнаментом архитектуре, односно зида, занемарујући његову основну функцију носача. Сличну улогу к. ће задржати у архитектури барока и рококоа.

ЛИТ.: Coulton, J. J., *Ancient Greek Architects at Work: Problems of Structure and Design*, Ithaca, 1977; Lohuizen-Mulder, M., „Early Christian Lotus-panel Capitals and other so-called Ipost Capitals”, *Bulletin Antieke Beschaving*, 62 (1987); Maguire, E. D., „Range and Repertory in Capital Design”, *Dumbarton Oaks Papers*, 41 (1987); Maguire, E. D., „A Revolution in Northern Justinianic Capital Design”, *Byzantinische Forschungen*, 14 (1989); Wilson Jones, M., *Principles of Roman Architecture*, New Haven, 2000; Vitruvije, *O arhitekturi*, Beograd, 2006.

В. Б.

КАПИТОЛ (од лат. *Capitolium* – назив за римски брежуљак, на којем су се налазили храмови посвећени Јунони, Минерви и Јупитеру, где је одржано прво заседање Сената) – здање у којем заседа влада неке државе или округа. У античко доба био је политичко и верско седиште Рима.

Капитол (XIX век),
Вашингтон



Након продора Вандала изгубио је своју функцију. На римском К. данас се налази седиште градске владе. У новијој историји, као симбол власти, к. постаје узор за подизање секуларних грађевина у које се смешта седиште државне или обласне законодавне власти (*Капитол* у Вашингтону – седиште америчког Конгреса, Капитолио у Хавани – седиште Сената до 1959).

ЛИТ.: Sreјović, D., „Kapitol”, *Arheološki leksikon*, Beograd, 1997; Мишић, Д. М., „Подземље Капитола”, *Политика* (7. 1. 2012).

Б. Г.

КАПЉЕ (ГУТЕ) (лат. множина *guttae* – капље или тачке) – мали украси конусног облика на античким храмовима дорског стила. На храмовима грађеним од камена к. имају декоративну улогу, а подражавају некадашње главице клинова које су имале важну улогу на првобитним храмовима грађеним од дрвета. Оне се налазе на врху архитравне греде, испод триглифа, који подражавају некадашње дрвене греде на храмовима, па делује да к. чине спону између триглифа и архитравне греде. Испод сваког триглифа се налази по шест капљи. Капље су, као и триглифи, постављени изнад сваког стуба, а често се по један триглиф са шест к. налази и на простору између стубова. Тај декоративни елемент су из античке уметности преузеле и ренесансне архитекте, али се нису придржавале строге грчке симетрије, због чега су се к. често појављивале самостално, без триглифа и у различитом броју. Капљи има и на млађим здањима из XIX и XX века, посебно оним у стилу АР ДЕКОА (в.).

ЛИТ.: Summerson, J., *The Classical Language of Architecture*, London, 1963; Витрувије, *O архитектури*, Београд, 2006.

М. М.



Капље, Партедон (V век пре н. е.), Атина, Акропол



Ђ. Б. Пиранези, *Измишљени зашвори*, бакрорез (1745)

КАПРИЧО (итал. *capriccio* – хир, својеглаовост, играрија, од итал. *capra* – коза или *capo* – врх, вођа, глава и *riccio* – коврца, увојак) – самостални жанр у графици, сликарству и музици настао у Италији у XVI веку, разрађен у XVII, достиже врхунац у XVIII, обнавља током XIX, а нове и неочекиване видове добија у XX и почетком XXI века; означава спој фиктивне и стварне архитектуре и пејзажа са штафажним фигурама представљених како обављају специфичне или измишљене послове. Сlike, графике и цртеже античких руина приказане уз савремена здања први су дефинисали Ч. Рипа, Ђ. Вазари и Ж. Кало, објаснивши их као фантастичне призоре који изгледају реалистично јер настају слободно и спонтано, пуштањем машти на вољу, због чега се разликују од свега дотад познатог и уобичајеног.

Радећи за Козима II Медичија у Фиренци, Кало 1617. године израђује минијатурни скицен-блок од 48 бакрописа (5 × 8 cm) под називом *Capricci di varie figure*, посветивши га војводином млађем брату Лоренцу. У њима је у кроки форми представљен карикирани савремени јавни и приватни живот у Фиренци у свим његовим друштвеним слојевима, од уличног до аристократског. Популарност овог албума, чије су скице малог формата копиране и доживљаване као готове слике, допринела је да, одмах по по-



Ф. Гоја, *Брависимо*, акватинта-бакропис (1799)

вратку у родни Нанси 1622. године, Кало изради нову, другу верзију каприча. Његове инвенције нису биле само слободно изабрани мотиви и ликовне форме него и техничке иновације, због чега су биле препознате и признате већ за уметничког живота. Калоов утицај на европско сликарство и графику био је толики да је са лакоћом премостио Бошово и Бројгелово доба са Рембрантовим, у чему су његови разиграни к. били пресудни.

Капричи настају од осамостаљене позадинске декоративне сликане архитектуре и пејзажа на барокним фрескама великог формата са црквених сводова. Популарним жанром учиниће их римски сликари А. Салучи и В. Кодаци, који на својим композицијама током прве половине XVII века успевају да дочарају изглед некадашњих архитектонских споменика довршавајући их помоћу фантазије и увида у савремене уметничке градитељске трендове. У њихове фантастичне ВЕДУТЕ (в.) са градским тријумфалним луковима и лучким аркадама, портицима и лођама, сликари БАМБОЧАТА (в.), са којима тандемски раде, удахњују анегдотску атмосферу и особену живост ЖАНР-СЦЕНА (в.). Почевши од треће деценије XVIII века сликане и гравиране к. усавршавају М. Ричи, Ђ. П. Панини, Ђ. А. Каналето и Ђ. Б. Пиранези, чинећи од њих све идеалније и фантастичније ведуте. Упоредо са *Vedute*

Рима и Измишљеним шtamницама, Пиранези 1745. године објављује и расправу *Размишљања о древној и савременом Риму*, доприневши да се старине Вечног града прославе широм света. За Венецију ће то учинити отац и син Тијеполо; серије бакрописа *Кајричи* (1740–42) и *Фанџасијичне шале* (1743–57) Ђ. Тијеполо, осим античких руина, младоликих жена, војника и филозофа, садрже и чудне и енигматичне ликове који у присуству мудрих сова медитирају о смрти.

У легенди једног од својих *Кајрича* (Мадрид, 1799), Гоја записује да „машта ослобођена разума ствара невероватна чудовишта”, али је неопходна у уметничком процесу и прави је извор чуда. Оштро и беспоштедно критикујући људске и друштвене мане и пороке свога доба, Гоја око 1790. године израђује 80 гравираних и 113 припремних цртежа тушем, називајући их *Кајричима*. Само захваљујући добрим и присним односима са краљем Карлом IV прошао је без последица, јер њихова уметничка слобода уз отворени сарказам нису измакли контроли будног ока и осуди Шпанске инквизиције, чији су се чланови у неким од њих одмах препознали. Између 1810. и 1815. настаће још једна серија Гојиних гравира, *Ужаси рајна*, чији трећи део (бр. 65–82) он назива *Изражајним кајричима* (1812–15). Јеткост, савременост и лична упереност друштвено-политичке критике постигнута је тако што главне ликове преузимају магарци и мајмуни.

Током XX века к. су се, свако на свој начин, бавили Дали, Магрит и Де Кирико. На изложби у Музеју у Бристолу (2009), улични уметник Банкси је, између осталог, изложио велик број копија најбољих к. старих европских мајстора, на којима је бунтовнички интервенисао реалистички насликавши трагове данашње цивилизације: напуштене каросерије старих аутомобила, спуштање свемирских летелица, постављене панел-рекламе „Изи цет” авио-компаније са ценом превоза од 35 £ до Каира, или је преко њих једноставно исписао графит „Доме, слатки доме”, са којег капље употребљена боја.

ЛИТ.: Marschall, D. P., „The Roman Baths Theme from Viviano Codazzi to G. P. Panini: Transmission and Transformations”, *Artibus et Historiae*, 23 (1991); Mangiante, P. J., *Goya e l'Italia*, Roma, 1992; Dixon, S. M., „Piranesi and Francesco Bianchini: Capricci in the Service of Pre-Scientific Archeology”, *Art History*, 22/2 (1999); White, V. M., *Baroque Invenzione and the Development of the Capriccio*, New York, 2009; Steil, L. (ed.), *The Architectural Capriccio: Memory, Fantasy and Invention*, Farnham, 2014.

КАРАВАН-САРАЈ (тур. *kervan* – поворка са натовареном робом на коњима и *saray* – двор, палата; одмориште, свратиште за караване) – гостионица са преноћиштем за караванске путнике и великим утврђеним двориштем и зградама за смештај коња и робе.

Још у римском републиканском и царском раздобљу постојала су тврдо зидана свратишта за трговачке караване и самосталне путнике намернике. Ту су могли да нађу храну и коначиште, и да своју робу и пртљаг оставе на безбедно место. Ранија антички и рановизантијска гостилишта различито су се називала (*diversorium*, *pandochaeum*, *taberna diversoria*, *stabulum*, *horea*; *πανδοχεῖον*). Њихове институционалне и архитектонске особине које су проистицале из касноантичких установа базилика и рефугијума утицале су на сличне раноисламске установе (VII–X век), из којих се развијају средњовековни персијски и селџучки, касније османски караван-сараји. У трговачкој средњовековној размени исламског света и хришћанске Европе и Византије свратишта су на Блиском истоку називана арапском речју *фундук* – *funduq* (грч. *πανδοχεῖον*; итал. *fondaco*). Након IX века исламска освајања посустају и претече к.-с. – *рибаји* се претварају у гостилишта за дервише и прометно-трговачке караван-сараје. У XI веку се успоставља њихов основни архитектонски план и он остаје непромењен до османског времена. Такве грађевине подизане су у данашњем Авганистану, Персији, на трасама Пута свиле или близу њих.

Основна архитектонска схема била је правоугаона, са два унутрашња дворишта често неједнаке површине. Зграда је могла бити једносратна или вишесратна, од двосратне до четворосратне. Спратови су имали отворене ходнике са аркадама из којих се улазило у појединачне одаје. Караван-сараји били су под једном или више купола, али их је било и са равним крововима. Прочеља су често монументална, са декорисаним порталима (мукарнас, рељеф, фајансне плочице, штуко). Друштвени и уметнички врхунац к.-с. доживљавају у Малој Азији у XII, XIII и XIV веку под Селџуцима. То су биле верско-добротворне задужбине са султанима и водећим људима у држави као ктиторима. Путници су имали право на три дана бесплатног стана и хране. У временима војних похода кориштени су као војна коначишта. Имали су амаме, исламске богомоље, апотеке, понекад и медицинско-ветеринарске станице. Међу сачуваним к.-с. јесу Евдир (1211–20), Аксарај (1229), Кај-

сери-Сивас (1231), Агзикара (1236–37), Каратај (1240–41), Алара (1231–32), Зазадин (1236–37), Дурак (1266), Киршехир-Кесиккепри (1268–69) и Чај (1278–79). Датирање ових грађевина, које су најчешће градили и украшавали византијски мајстори, омогућују ктиторске повеље исклесане у картуши изнад главног портала. Караван-сараји се зидају и у османском времену, следећи основни план али и правила класичне османске синановске естетике (једнопросторност, једнокуполност). Тежиште изградње је у новостеченим крајевима (Балкан, Северна Африка, Сирија, Египат, источна Мала Азија, Кавказ).

Караван-сараји су грађевине са отвореним двориштима и једном или више купола у наткривеном делу, ређе с равним кровом, правоугаоног или квадратног плана. Најчешће су двоспратни, али су били и четвороспратни (к.-с. Кара Мустафа-паше у Мерзифону). Подизали су их и потурчењаци српског порекла: Рустем-паша (Једрене, Ерзурум), Мехмед-паша Соколовић (Лулебургаз), Лала Мустафа-паша Соколовић (Илгин). Поред гостинске функције, те грађевине постају и пословни центри са дућанима (монументални к.-с. Јени-Валиде у Истанбулу са 210 одаја и три унутрашња дворишта, око 1650). Караван-сараји су подизани и у српским и јужнословенским земљама под Османлијама у ранијем времену успона (XV–XVII век). У вишевековним ратовима и разарањима готово сви су пропали. Изузетак представља Куршумли-хан у Скопљу сазидан средином XVI века. У Сарајеву је до 1879. постојао Ташлихан, задужбина Гази Хусрев-бега, а зидали су га око 1540. дубровачки мајстори. Изгледа да је најмонументалнији био к.-с. Мехмед-паше Соколовића у Београду (око 1570), у средишту Дорћола. Он је у себи сједињавао и гостинску и трговачку делатност. То је била четворокрилна тврдо зидана зграда на два спрата са мноштвом просторија покривена оловом, димњацима, као и поплочаним унутрашњим двориштем са чесмом. Опадањем Османског царства престаје градња к.-с., а све се више зидају ханови од ћерпича. Међу таквим зградама било је и монументалних објеката (Морића хан у Сарајеву – XVIII век, Саломов хан у Кисељаку – средина XIX века, хан у Новом Пазару – XVIII век). Али то су биле грађевине другачије естетике, материјала и намене. Изградња, улога и пропадање к.-с. приказана је у роману *На Дрини ћурија* Иве Андрића.

ЛИТ.: Крећевљакović Н., *Hanovi i karavansaraji u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo, 1957; Erdmann, K., *Das Anatolische Karavansaray des 13. Jahrhunderts,*

I–III, Berlin, 1961–1976; Андрејевић, А., „Удео Мехмед-паше Соколовића у подизању Београда”, *Зборник Филозофској факултету*, XI–I (1970). М. Каћ.

КАРАНФИЛ (лат. *Dianthus caryophyllus*) – медитеранска породица биљака која обухвата родове дивљег (сузе Мајке Божје), пољског топ, белог циц, шареног или ибришим к. (Божије очи), баштенског, вртног или мирисног к., као и минђишицу (девојачко или удовичко срце). У зависности од боје, носио је различита, међусобно и опречна симболична значења од љубави до смрти: тамноцрвени к. знамење је претерано јаке, страсне, жарке али и опсесивне емотивне привржености (на оријенталним ћилимама к. је увек симбол среће), бели к. упућује на чисту љубав, док пругасто ишарани или шатирани означава љубав која се не дели. У Француској је к. традиционално наговештавао лошу срећу и несрећу. Према хришћанској традицији, к. је први цвет који је изникао по Христовом рођењу (данас симболичан цвет свих рођених у јануару), односно по Христовом распећу, на местима где су пале Богородичине сузе (и данас симбол брижне мајчинске љубави према деци, нарочито према синовима). Овај цвет се узима као најпригоднији за обележавање Материца, венчања, зарука, али и међународних Празника рада и Дана жена. Почетком XX века, зелени к. постаје цвет Светог Патрика и хомосексуалне везе. Његов назив на енглеском означава и ружичасту боју људске пути и оваплоћење или инкарнацију (*carnation*), недвосмислено асоцирајући на Христа.

П. Беноа, *Мртва природа с каранфилима, уље на платну* (1618), Шведска, Скокlostерс



У ликовној уметности црвени к. је најчешће сликан на композицијама Богородице са малим Христом, али је и чест мотив на сликама мртве природе XVII века. На Пусеновом платну *Царство Флоре* (1631) из дрезденске Галерије слика, букет к. је приказан на месту где се Ајант (Ајакс) бацио на властити мач, после чега су га богови претворили у овај цвет. На српским иконама прве половине XVIII века, самоуки сликари ЗОГРАФИ (в.) приказују арханђела Гаврила како у сцени Благовести приноси каранфил Богородици.

ЛИТ.: Mercatante, A. S., *The Magic Garden: the Myths and Folklore of Flowers, Plants, Trees and Herbs*, New York, 1976; Hall, J., *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*, Zagreb, 1998; Biderman, H., *Rečnik simbola*, Beograd, 2004; Коњевић, Р., Татић, Б., *Речник назива биљака*, Београд, 2006. Љ. С.

KARAT (ар. *qīrāt* – тежина од четири зрна) – мера за чистоћу злата. Због мекоће, злато се легира другим металима. Карат представља 1/24 део укупне количине злата у легури. Чисто злато (100%) садржи 24, док легура која садржи 75% злата има 18 карата. В. Л.

KARDO (лат. *cardo* – осовина око које се нешто окреће, стожер, пол) – у римском урбанизму, једна од две главне градске улице у смеру север–југ, које чине основни координантни склоп планиметрије града, војних логора и насеља у колонијама. Према нормама које су Римљани преузели од Етрураца, тај је склоп ортогоналан и у складу са небеским устројством (*Templum celeste*). Ако се апстражују митски и сакрални

Остаци римске улице *cardo*,
Јордан, Цераш



аспекти, етрурски прописи о оснивању градова били су веома прецизни – одређивали су технику избора локације, заузимање простора, омеђење градског ареала, који се надаље дели двома ортогонално постављеним улицама у четири регије. Према обредним прописима, оснивање града се одвијало у раним јутарњим часовима а смерови главних улица били су одређени према излазећем Сунцу, односно подневном меридијану. Тако је требало да главне трасе града буду оријентисане према небеским осама, и то: главна улица *decumanus maximus* трасирана у смеру исток–запад а на њу под правим углом *cardo maximus*. Паралелно са овим улицама трасирале су се и секундарне, које су формирале правоугаоне блокове или ИНСУЛЕ (в.). На раскрсници ових урбанистичких праваца, где су биле груписане и пројавнице, налазило се геометријско средиште града, близу којег се налазио форум, центар догађања у граду.

ЛИТ.: Macaulay, D., *City: a Story of Roman Planning and Costruction*, Boston, 1974; Milić, B., *Razvoj grada kroz stoljeća, I: prapovijest – antika*, Zagreb, 1990. М. Н. – Д. М. М.

KARIJATIDA (грч. *Καρυατίδες* – становнице места код Спарте на Пелопонезу) – у античкој Грчкој, девојке по којима је овај архитектонски елемент добио име биле су из Карија, играчице, учеснице свечаних поворки посвећених богињи Артемиди, које су на тим процесијама носиле корпе на главама. Према наводу Марка Витрувија, к. су такође, жене осуђене на тежак рад за издају Грчке (када су Каријанци стали на страну Персијанаца, да би Грци након победе само место Карије и мушко становништво уништили, а жене превели у робиње) тако да стуб у облику к. која носи терет конструкције у архитектури подсећа на тешку казну која се плаћа за издају. Касније се назив проширио на женске одевене или наге скулптуре које подупиру одређене архитектонске елементе.

Стуб у облику женске или мушке фигуре био је познат и пре античке Грчке и јавља се у архитектури старог Египта те у будистичким храмовима у Индији. Карактеристичан пример к. датира из постхититске, северносиријске културе, где се стубови замењују људском фигуром. Каријатиде од камена у Тел Халафу (IX век пре н. е.) имају облик мушких фигура у дугачким стубастим одорама и високим фризурама какве су касније носиле раногрчке женске каријатиде. У појединим случајевима, к. су биле наге и но-



И. Мештровић, *Каријатиде–канефоре*, мермер (1938),
Споменик незнаном јунаку на Авали

силе су круне са спиралним лишћем. Значајан облик мушке к. носио је терет али не на глави већ у подигнутим рукама, и тада је назван теламон, атлас или АТЛАНТ (в.).

Класичан тип к. развија се у старијој грчкој архитектури на Сифнијској ризници у Делфима (две каријатиде на pročелу из 525. год. пре н. е.) да би на чувеном бочном трему робина атинског Ерехтејона (421–405. год. пре н. е.) стубови у облику женских фигура досегли скулпторални израз зреле класике. На високи парапет храма постављено је шест грациозних женских фигура у драперијама, које са лакоћом носе елегантну јонску ентаблатуру. Ове к. потцртавају антропоморфизам грчких стилских редова експлицитно откривајући присуство људског облика у органској структури грчког стуба.

Облик к. касније преузима римска уметност, да би се ова форма поново јавила и у ренесанси. Каријатиде су веома чест архитектонско-декоративни елемент у бароку и класицистичком градитељству а јављају се и у новијој репрезентативној споменичкој архитектури. У модерној српској и југословенској архитектури карактеристични су примери к. на Вили Милићевић, П. и Б. Крстића (1930) и на Споменику незнаном јунаку на Авали И. Мештровића (1938).

ЛИТ.: Vitruvius M. P., *Deset knjiga o arhitekturi*, Sarajevo, 1951; Trachtenberg M., Nyman, I., *Arhitektura, od praistorije do postimpresionizma*, Beograd, 2007.

М. Про. – Д. М. М.

КАРИКАТУРА (итал. *caricare* – натоварити, претеривати) – у ликовним уметностима, нарочити тип формалне трансформације са израженом деформацијом облика, при чему се намерно изобличено наглашавају или пренаглашавају одређена карактерна обележја људског лика и предметних облика, док остала остају иста или се прогресивно умањују. Основни циљ к. јесте да се хумористички или сатирички исмеју и подвргну критици одређене мане, пороци, слабости општих друштвених појава или појединих личности, уз услов да их савременици у њој претходно препознају, уколико је успела, налазећи довољно сличности са стварношћу. Од благог доброћудног хумора преко ироније до цинизма и сарказма варира снага подсмешљиво критичке жаоке карикатуре. Врло распрострањен тип и посебан вид дисциплине представља *иоршрејна* к., али су се касније развиле и *иолишничка* и *новинска* к., које обрађују различите друштвене прилике кроз одабране дневне догађаје и збивања.

Наказне или деформисане прилике и гротескни ликови (в. ГРОТЕСКА) познати су још од антике (танагра хеленистичке фигурице, помпејанско сликарство) и средњег века (в. ГАРГУЈ; ДРОЛЕРИЈА), али они остају у граници крокирања света демонског, дијаболског и наказног, а не свесног извргавања рутлу неке јавне личности пред њеним неистомишљеницима или противницима. Карикатура се од гротеске разликује по величини и границама преувеличавања, претеривања и гомилања одређених делова лица (врат, глава, нос, уста, зуби, уши, очи, брада, бркови, обрве, коса, вилица), тела (стомак, груди, стражњица, руке, ноге, полни орган), нежељених израслина и промена на кожи (брадавица, ожиљак,



Ђ. дела Порта, Орловски нос, бакрорез, *De humana physiognomonia libri IIII* (1586)

К

модрица), као и телесних помагала (наочаре, повез преко ока, штап, штаци, инвалидска колица, гипс, фластер), која одмах скрећу пажњу на неки физички, функционални недостатак или видну последицу неког немилог догађаја; док гротеска не бежи од фантастичног и чудовишног у којима се поједини делови људског тела осамостаљују, к. се пред њима зауставља. Претварање људског у део животињског тела (свињска њушка, орловски кљун) или биљку (плод крставца или тикве) већ је ствар добре мере и укуса, када квантитативно претеривање прелази у неочекивану квалитативну новину. С обзиром на то ко се, како и киме поиграва, к. може да буде доброћудна, љупка и симпатична, али и непристојна, злурада и отужна. Естетичари су сагласни да је основни циљ к. постизање комичног ефекта (в. КОМИЧНО) и да она припада разматрању тог феномена. Поред чисте к., као засебне уметничке области, њени принципи су мање-више присутни у свим грамама ликовне уметности.

Права портретна к. настаје крајем XVI века у Италији. Претечом њене појаве сматра се качење слика на прочељима градских већница, којима се прослављало збацивање изопштених и прокажених из једне заједнице. Наиме, вође бунтовника или чланови опозиционих странака били су насликани како висе на вешалима са главом наниже, што је сматрано двоструком увредом. Трагајући за психолошким коренима к., Е. Крис подсећа на давно кодификовано веровање у тексту приписиваном Аристотелу да је за упознавање карактера човека довољно пронаћи у физиономији црте животиње на коју највише подсећа. Он се позива на књигу Ђамбатисте дела Порте *О људској физиономији* (*De humana physiognomonía*, 1586) са пропратним дрворезима који приказују запањујућу и духовиту сличност људских физиономија са ликовима домаћих и дивљих животиња и птица (ован, магарац, пас, мачка, свиња, бик, орао, сова, ној, лав, мајмун, јелен, камила, хијена). Још ранији примери к. су Раблеови дрворези објављени постхумно 1565. године, у којима се предмети преображавају у људска, животињска или хибридна бића.

Гротескно-к. принципи присутни су у делима Кранаха, Боша, Бројгела, Арчимболда, Масејс, Леонарда, малих холандских мајстора, браће Карачи, Доменикина, Гверчина, оца и сина Тијепола, као и код Бернинија и Калоа. Хогарт самоиницијативно, у морализаторским циклусима својих слика или гравира, саркастично критикује средњи енглески сталез и аристократију (*Пуш развратника*, 1734; *Брак њо моди*, 1758), приказујући типичне модер-

не људске карактере и ситуације. Серију од 80 бакореза које садрже оштре критичке и сатиричне гротеске ради Гоја (*Кайричи*, 1799), али пошто се на њих обрушила шпанска инквизиција као на дела која угрожавају хришћански морал и основне вредности грађанског друштва, после само два дана повучене су из продаје.

У XIX веку најзначајнија к. остварења у Француској достиже Домије. На хиљаде његових цртежа, слика, литографија (серије *Слобода шийамје*, *Људи њравде*, *Министри као џејароши*), дрвореза и фигурина у теракоти (серије *Милијанџи* и *Емигранџи*) којима исмева бонапартисте, агенте Наполеона III, рађени су слободним али сигурним потезом, вођени оштрим психолошким карактерним запажањем. Домије представља јединствени пример бескомпромисне критике француске буржоазije XIX века, а уједно је и најистакнутији творац једне потпуно зреле и заокружене а самосталне уметничке форме. Домијеова литографија *Гарјанџуа* на алузивни начин исмева краља, због чега уметник допада затвора, а његови издавачи бивају осуђени и на велику глобу. У многобројним цртежима за листове (*La Silhouette*, 1828; *La Caricature*, 1831; *Le Charivari*, 1832) он жигосе политичке личности, као и негативне друштвене појаве за време владавине Луја Филипа, чији дежмекаст изглед преточава у плод крушке. Међу Домијеовим к. најпознатије су *Законодавни џирбух* и *Он нам више није ојасан*. После напада на владу, он израђује серију литографија са мање к. претеривања а више ликовне убедљивости, којима жигосе судије, трговце и адвокате. Почевши од 1841. године све више професионалних карикатуриста у Енглеској и САД објављује к. за сатиричне листове, да би се сликари њоме бавили све мање (Тулуз-Лотрек, Беклин, Пиви де Шаван, Доре, Вистлер, Фајнингер). Иако је к. у скулптури далеко мање заступљена (Мерсершмит, Дантан), није ништа мање убедљива, заједљива и убојита. Од доба романтизма у њој се огледају и велики писци (Бодлер, Иго, Пруст, Кафка, Гарсија Лорка, Кокто).

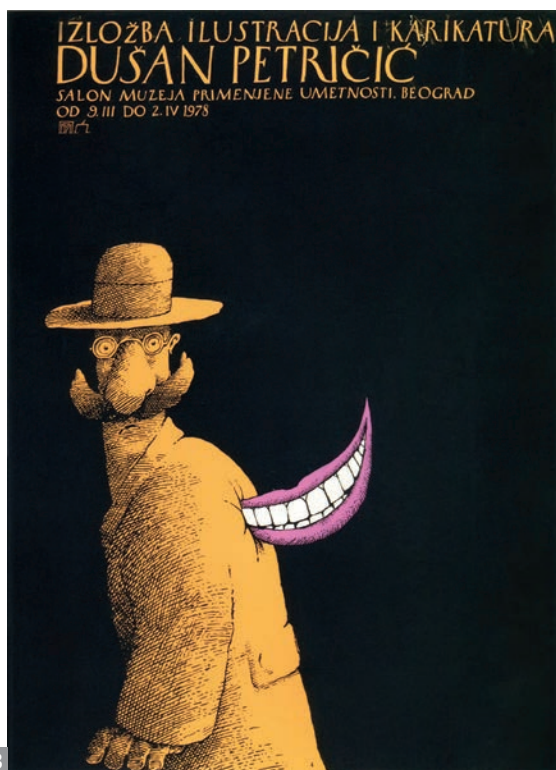
Карикатурално-гротескна деформација форме честа је и у делима немачких уметника експресионизма у XX веку. Члан немачке групе Нова стварност, Грос је преко к. давао оштру, циничну и каткад саркастичну осуду ратног бесмисла, ограничености војног сталеза и глупости политичког врха. Са истом жестином се са неистомишљеницима обрачунавао и у социјалним карикатурама. Политичка, друштвена, верска и лична нетрпељивост преведена на план карикатуралних исмевања на граници до-



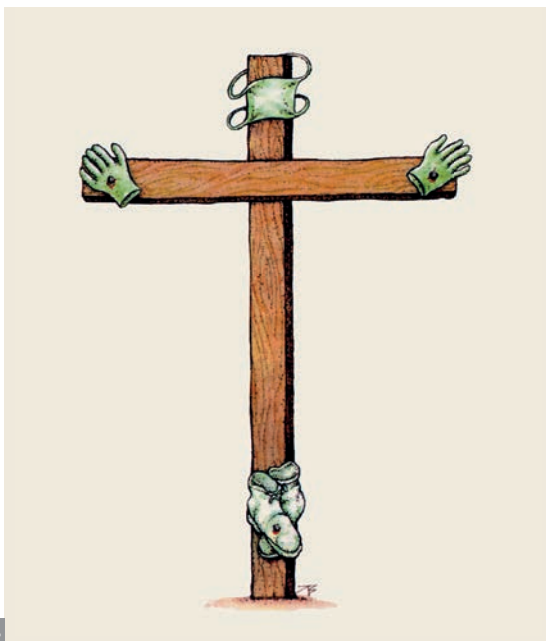
1



2



3



4

1. В. Хогарт, *Карактери и карикатуре*, гравира (1743), Вашингтон, Национална уметничка галерија
2. О. Домије, *Нејознаћи*, можда Шарл-Луј Иге, маркиз Семонвила, теракота (1832–35), Париз, Музеј д'Орсеј
3. Б. Кнежевић, *Плакал* за изложбу карикатура *Д. Петричића* (1978), Београд, Музеј примењене уметности
4. Ј. Влаховић, *Тачка разно*, илустрација у часопису *Нин* (21. мај 2020)

брод укуса и данас је разлог за затворску али и смртну казну, па и масакр (сатирични часопис *Шарли ебдо*), у којем страдају и невини. Сводиле се ангажоване политичке, верске и друштвене к. само на илустрацију или и на пропратни духовит коментар, аутори их и данас, као и на њиховим почецима, скоро увек израђују обазриво и са дозом аутоцензуре, како би преживеле до сутра и не би сместа биле дочекане на нож.

Средином XIX прве политичке к. у Србији поводом Мађарске буне 1848. године објављује у *Новинама Србским* Д. Аврамовић, којем је због

њиховог штампања заплењена готово сва имовина са сликама. У Народном музеју у Београду је један његов лист (1830), на којем су тушем нацртане главе људских темперамената са својственим мимикама и физиономијама. Ово је и период процвата српске к. када у Београду излазе листови *Шаљивац* и *Видовдан*. Пригодне к. за свој лист *Змај* ради песник Ј. Јовановић Змај, а за београдске забавне новине и шаљиво-сатиричне листове повремено и наши сликари Ђ. Јакшић, К. Милићевић, У. Предић, М. Мурат, Б. Војиновић Пеликан, као и многобројни (полу)анонимни

аутори. Зограф Димитрије Андонов Папрадишки у манастиру Свети Јоаким Осоговски (1885–87) слика сатиричну фреску *Никола Пашић*, у којој карикира своје савременике, трговце, занатлије, учитеље, свештенике и политичаре. Поред Бране Цветковића, издавача листа *Сатиур* (1902), за бечке и женевске новине к. раде Јосиф Даниловац и Бранимир Петровић. На IV изложби Ладе (1910) Бета Вукановић излаже шест уметничких портретних к. у акварелу савремених писаца, сликара, научника и политичара – укључујући и Богдана Поповића – који пре добијања позитивне ликовне критике, прво изазивају згражавање београдске јавности. Године 1924. у Другој београдској гимназији прву изложбу к. приређује Риста Одавић. Између два светска рата у *Политици*, *Ошишаном језу*, *Времену* и дугим хумористичким листовима који преко ноћи почињу да излазе, али се већ после првог броја или забрањују или нагло гасе, своје к. објављују П. Крижанић, М. Вушковић, Д. Глишић Јовановић, С. Хоћић и Д. Стојановић. У послератном периоду израдом новинске и политички ангажоване к. истакли су се З. Џумхур, И. Кушанић, М. Ђирић, М. Добрић, М. Рудић и А. Клас, а крај XIX и почетак XX века обележио је Предраг Кораксић Коракс.

Музеји к. данас постоје на готово свим континентима (Мексико Сити, Варшава, Франкфурт, Хановер, Базел, Фајум). Од јула 2016. године у основној школи „Светозар Милетић” у Земуну привремено је смештен фонд од 15 000 оригиналних к. око стотинак карикатуриста из целог света из приватног фонда Бранка Најхолда. Збирка садржи и радове наших највећих мајстора цртаног хумора – Кушанића, Рудића, Даскаловића и др. У Земуну се већ више од 20 година одржава и Међународни сајам к., а неформално постоји и земунска школа к., коју чине Н. Рудић, Д. Руменчић и П. Кораксић Коракс. Удружење карикатуриста у Србији FECO (Union of Cartoonists of Serbia) предводи Југослав Влаховић, уметник чији су радови уврштени у светску антологију карикатура.

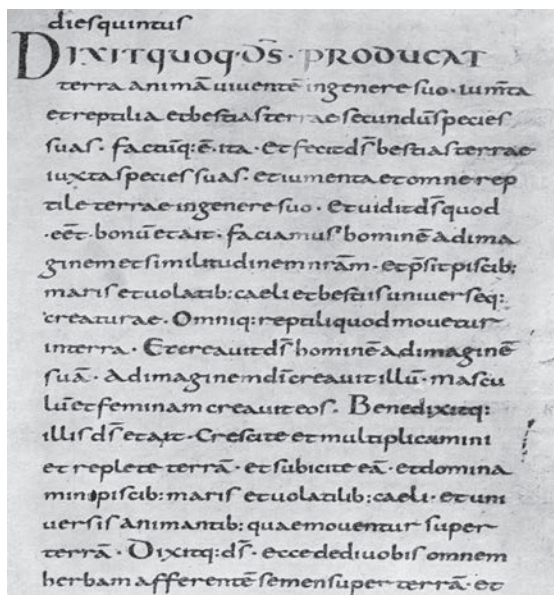
ЛИТ.: Wright, T., *A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art*, London, 1875; Champfleury, J. F. F., *Histoire de la caricature moderne*, Paris, 1885; Herman, G., *Deutsche Karikatur in 19 Jahrhundert*, Leipzig, 1901; Maurice, A. B., Cooper, F. T., *The History of the Nineteenth Century in Caricature*, New York, 1904; Gaultier, P., *Le rire et la caricature*, Paris, 1906; Kline, L. W., „The Psychology of Humour”, *American Journal of Psychology*, XVIII (1907) Eastman, M., *The Sense of Humor*, New York, 1921; Lynch, J., *A History of*

Caricature, London, 1926; Allodoli, E., *La caricatura inglese*, Firenze, 1929; Коларић, М., „Прве политичке карикатуре код Срба”, *Зборник Мајице српске*, VI (1954); Bergson, A., *O smehu*, Sarajevo, 1958; Hartman, N., *Estetika*, Beograd, 1968; Јанц, З., *Ситара српска карикаштура и сатиура*, Београд, 1968; Краут, В., „Бета Вукановић као карикатуриста и збирка њених карикатура у Народном музеју”, *Зборник за ликовне уметности Мајице српске*, 4 (1968); Kris, E., *Psihoanalitička istraživanja u umetnosti*, Beograd, 1970; Bahtin, M., *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Beograd, 1978; *English Caricature from 1620 to the Present: Caricatures and Satirists, their Art, their Purpose, and Influence*, London, 1984; Gombrich, E. H., „Eksperiment karikature”, *Umetnost i iluzija: psihologija slikovnog predstavljanja*, Beograd (1984); Rivers, K. T., *Transformations: Understanding Literary and Pictorial Caricature*, Lanham, Md., 1991; Eko, U. (пр.), *Istorija ružnoće*, Beograd, 2007; Corax, P. K., *Antologija karikatura objavljenih u listu „Danas”*, Beograd, 2007; Станишић, Г., Блануша Е., Огњановић, С., *Nobody is Perfect: карикаштура у делима јујословенских уметника из збирке Народног музеја у Београду*, Београд, 2013; Navaski, V. S., *Umetnost kontroverzi: političke karikature i njihova trajna moć*, Beograd, 2014. Б. Р. – Љ. С.

КАРМИН – в. ЦРВЕНО

КАРОЛИНА (од лат. *scriptura Carolina* – Карлово писмо) – латинско писмо којим се писало у доба франачког краља Карла Великог (742–814). Иако неписмен, Карло Велики је тек у позним годинама почео да учи писање, наредивши да се у научној редакцији издају сва дела класичне литературе. По успостављању Западноримског царства, Карло Велики окупио је најугледније научнике око себе и основао Академију (*Schola palatina*) у Ахену, значајну по високим научним и уметничким квалитетима. Она је постала темељ свих националних европских књижевности и приписује јој се заслуга очувања латинског језика и књижевних дела. Такође се и у културним центрима у јужној Француској, Швајцарској и северној Италији приступило радикалној реформи писма.

Писмо каролиншка или франачка минускула није настало на једном месту, већ се формирало у свим културним центрима тог доба: Сен Мертен де Туру, по манастирима у Орлеану, Сен Денију, Сен Галену, Ремсу, Корбијеу, Салцбургу. Настало је као резултат компромиса свих дотадашњих писарских стилова – уклањањем



Каролина, део текста из Алкуинове библије (почетак IX века), Цирих, Кантонална библиотека

специфичних разлика из националних писама створено је ново писмо на бази сједињавања и калиграфисања разних минускулних курзивних писама (КУРЗИВНО ПИСМО в.), уз утицај полууницијале (ПОЛУУНИЦИЈАЛА в.) и у духу античке једноставности и лепоте. Овај приказ развоја каролиншког писма није био тако једноставан, већ представља компликовано научно питање са великим бројем нерешених проблема и многобројних теорија.

Свако слово овог писма је веома снажно, округло и широко, јасног и правилног облика, и стоји самостално једно поред другог у општој слици веома хармонично, а горња и доња издужења правилно и брижљиво су обликована у тежњи да буду што читкија. Речи се одвајају једна од друге, што до тада није био случај, а уводи се цртица (која је и данас у употреби), на крају реда за растављање речи. Најизразитији пример овог писма потиче из *Алкуинове библије*, данас у Кантоналној библиотеци у Цириху.

Као веома практично писмо имало је све већу употребу и ван франачких граница, на целом европском Западу. Оно је за кратко време истиснуло из употребе визиготско, ирско и англосаксонско писмо. Почетком IX века ово писмо се појавило у Далмацији, а у другој половини XI века продире и у Шпанију и Британска острва, да би убрзо постало општеприхваћено, чему је допринела и Римска курија, која је тежила да све теолошке књиге буду написане истом врстом писма.

ЛИТ.: Kulundžić, Z., *Historija pisama*, I tom, Zagreb, 1957. J. D. K.

КАРОЛИНШКА УМЕТНОСТ – уметност настала на територији Франачког царства за време владавине Карла Великог и његових наследника од краја VIII до краја IX века.

Владавина Каролинга, Карла Великог и његових наследника, представља период изузетне креативности и инвентивности у историји европске средњовековне уметности. Тада се јављају неке од главних одлика средњовековне архитектуре. Обим и квалитет грађевинских подухвата био је запањујући. Само у време владавине Карла Великог (768–814) основано је или обновљено око 16 катедрала и 232 манастира. Мало их се сачувало у првобитном стању, већина је позната на основу археолошких истраживања. Градитељски подухвати били су подстакнути побољшаним економским условима до којих је довела консолидација територијално увећаног Царства. Када је 800. године Карло Велики у Риму крунисан за римског цара, Франачко царство простирало се од данашње централне Немачке до северне Шпаније. Каролиншка владарска идеологија била је заснована на идеји хришћанског царства. Чак и пре него што је крунисан за цара, Карло Велики прозван је Новим Константином. Карлова дворска капела у Ахену (792–814), централна грађевина са октогоналним језгром, настала је по узору на цркву Сан Витале у Равени из времена цара Јустинијана. Иако је служила као узор у потоњим столећима, дворска капела у Ахену представљала је заправо изузетак, симбол владарске идеологије. Највећи допринос к. у. средњовековној архитектури био је у области црквеног градитељства. С појавом кула (в. ЗВОНИК), ТРАНСЕПТА (в.) и КРИПТИ (в.), који ће представљати главна обележја западноевропске средњовековне архитектуре, ранохришћанска базилика доживљава преображај. Градња крипти са подземном мрежом ходника и просторија доводи се у везу са култом реликвија и све сложенијим литургијским обредом. Током VIII века у црквама северно од Алпа крипте су од малих просторија прерасле у огромне полуподземне цркве. До почетка IX века у каролиншким црквама уобичајила се прстенаста крипта. У првој половини XII века, у време романике, а са све већим значајем које добија ходочашће, њихову улогу преузимају радијално постављене капеле у склопу амбулаторијума, иза главног олтара. У њима су излагане реликвије похрањене у раскошно опремљеним реликвијарима.

У време Каролинга трансепт постаје стандардни део црквене архитектуре. Непрекинути трансепт какав се јавља у цркви манастира

Фулде настао је по узору на велике римске ранохришћанске базилике Светог Петра и Павла. Ређи тип је ниски трансепт који се јавља у цркви у Стајнбаху коју је подигао Ајнхард (827). Наос се без прекида наставља до источне апсиде, док се у трансепт улазило кроз бочне лучне отворе последњег травеја нартекса. До XII века овај тип трансепта јавља се у области Мезе и у неким цистерцитским црквама. Најзаступљенији тип трансепта у средњовековној архитектури, у коме је нагласак на месту где се укрштају наос и трансепт и где се четири једнака лука отварају према северном и јужном крилу трансепта, хору и наосу, није се сачувао из времена Каролинга, али се сматра да потиче из тог периода. Један од најстаријих сачуваних примера је у отонској цркви Светог Михаила у Хилдесхајму (1010–1033) у Саксонији. Функција и значење трансепта мењали су се током времена. У ранохришћанском периоду у римским црквама означавао је простор гроба светитеља и у њему су се окупљали ходочасници и верници. У средњем веку у већини случајева имао је литургијску улогу, садржавајући или омогућавајући приступ помоћним олтарима.

Кула која се уздиже на месту где се укрштају наос и трансепт представља још једну одлику западноевропске средњовековне архитектуре која се јавља у време Каролинга, и наглашава вертикалну композицију грађевине. Прво се јавља у реконструисаној цркви у Сен Денију (755–775), а ретки сачувани пример је у Сен Жермен де Преу.

Најкарактеристичнија одлика каролиншке архитектуре јесте *vesitwerk*, сложена структура која на први поглед представља врсту импре-

сивног западног улаза у цркву. Израз је настао у XIX веку, док је у време Каролинга познат као *castellum* или *turris*. Иако је представљао уобичајени део главних каролиншких цркава који се помиње у многим изворима, једини у потпуности сачувани пример је у опатијској цркви у Корвеју у Вестфалији (873–885). Западном фасадом доминирају две правоугаоне куле и високи централни трем који излази из равни грађевине. Најстарији пример, познат са гравуре из 1612. године, која се заснива на цртежу из XI века, јавља се у цркви манастира Сен Рике (799), у близини града Абвила у Пикардији. О његовој функцији доста се расправљало. Доводи се у везу са литургијским потребама каролиншке цркве. Немачки научници сматрали су да има политичку конотацију, те да је служио као краљевска капела или чак дворана за аудијенције.

Специфичну одлику каролиншке архитектуре представљају две апсиде, на источном и западном зиду цркава. С обзиром на то да се у већини цркава базиликалног плана улаз налази на западном зиду, овакво решење на први поглед изгледа необично, а резултат је умножавања олтара у склопу цркве. Две апсиде имале су цркве у Фулди, Сен Галену и катедрала у Келну. Мисли се да их је имала и црква у Сен Денију. У Немачкој се такав план јавља у романичкој цркви бенедиктинске опатије Свете Марије у Лаху (1093–1250).

Мало се зидног сликарства сачувало, а и оно је најчешће фрагментарно и стилски веома различито. На основу сачуваног, може се закључити да су старозаветни и новозаветни циклуси и епизоде из живота светитеља представљали главну тематику зидног сликарства. Будући да није постојала уметничка традиција, прихватани су спољни утицаји, пре свега са територије данашње Италије, из византијског сликарства предиконкластичног периода и уметности британских острва. Ирски и англосаксонски мисионари, чији су монаси током VII и VIII века покрстили Германе, основали су манастире (Фулда, Ехтернах, Сен Гален), доносећи са собом илудминирани рукописе, који су обликовали њихову уметничку традицију и пре настанка Каролиншког царства.

Једини фреско-програм из каролиншког периода (IX век) који се сачувао у целости налази се у цркви Светог Јована Претече у Мистеру у швајцарским Алпима. Значајан је јер сведочи да је програм и распоред фресака који ће се у време романике раширити по целој западној Европи направљен још у време Каролинга. У наосу су у пет регистара приказани старозаветни и христови циклуси, у хору апостоли, а на западном



Улазни трем са Кајелом
Светиој Михаила (после 760),
Немачка, манастир Лорш
код Вормса

зиду *Страшни суд*. У композицији *Страшног суда*, најстаријој сачуваној у западноевропском монументалном сликарству, заступљени иконографски мотиви и њихова поставка постали су уобичајени у потоњој иконографији Страшног суда у западној средњовековној уметности. Стил фресака у наосу са сведеном архитектонском позадином и необичним маниристичким пропорцијама фигура са широким и веома размакнутим драперијама доводи се у везу са сликарством у римским црквама Санта Марија Антиква, доњој цркви Сан Клементе и Сан Винченцо у Волтурну у јужној Италији. Фреске троделне апсиде већином су биле поново осликане у XII веку, али је задржана каролиншка иконографија, док стилски припадају романичкој уметности. У бочним нишама приказани су циклуси посвећени Светом Јовану Претечи и Стефану Првомученику, најошширнији у западноевропском сликарству средњег века. Њихова поставка у апсиди карактеристична је за к. у. и неће се јављати у отонском и романичком зидном сликарству.

Призори из циклуса Светог Стефана приказани су у малој бочној капели посвећеној Светом Стефану, која се налази уз крипту Сен Жермен у Оксеру у Бургундији (851–859). Светитељ је одевен у светлу далматику и тунику са пурпурним клавусом, што ће представљати најзаступљенији иконографски образац Светог Стефана у каснијој западној раносредњовековној уметности. Фреске се стилски доводе у везу са римским фрескама и мозаицима у ранохришћанској цркви Санта Марија Мађоре.

У апсидалној композицији у капели Светог Бенедикта у Малсу близу Мерана (друга половина IX века), у статичној поставци око Христа приказане су стојеће и фронталне фигуре Светог Стефана, Гргура Великог и ктитора са моделом цркве у рукама. Ктитор је свештено лице у бискупској одори, који највероватније представља бискупа града Кура у данашњој Швајцарској. Овакве вишефигуралне апсидалне композиције, у које су укључени и портрети ктитора, у духу су римске ранохришћанске традиције, која ће се у западноевропској уметности задржати све до XII века.

Мозаик јединствене иконографије у зидном сликарству приказан је на своду централне апсиде, изнад олтара, приватне капеле у селу Жермињи де Пре у близини Орлеана. Капелу је подигао (799–806) Теодулф, једна од најугледнијих личности Карловог двора, док је био бискуп Орлеана и истовремено опат манастира Светог Бенедикта на Лоари. У центру композиције приказан је Мојсијев Ковчег завета са два херувима и анђела.



Златна књига (*Codex Aureus*)
Светиој Емерама, филигран,
злато, драго камење (око
870), Минхен, Државна
библиотека

Између њих из звезданог неба појављује се рука Божја. На симболичан начин, кроз старозаветну префигурацију, изражено је хришћанско веровање у спасење преко Исуса Христа.

Главну улогу у настанку рукописне илуминације одиграли су манастири. Различите традиције на које се ослањало утицале су на настанак посебних локалних школа.

Најстарија каролиншка сликарска школа није била монашка већ дворска. Јавља се по доласку Карла Великог на власт и нестаје после његове смрти. Позната је као Карлова дворска школа или Ада група. Сачињава је седам рукописа. Најстарији је *Годескалков јеванђелистар*, најстарији сачувани јеванђелистар на Западу, пет јеванђеља – *Адино јеванђеље* (Трир), *Харли јеванђеље* (Лондон), *Јеванђеље из Соасона* (Париз), *Јеванђеље из Лорша* (Ватикан и Алба Јулија) и *Јеванђеље из Адвила* и *Дајулфов исалијир* (Беч). У складу са пореклом, то су скупочени и луксузни рукописи писани златним и сребрним словима. Злато се користило за орнамент и детаље одеће и обресе драперије, али никада као позадина. Стил Ада групе створили су дворски уметници као синтезу спољних утицаја, англосаксонских и италијанских. Украс се састоји од канонских табли и иницијала на почетку текста. Једини наративни призори су у склопу наративних иницијала (*Харли јеванђеље*) или на маргинама текста (*Соасоново јеванђеље*). У *Јеванђељу из Адвила*

(790–814), на портретима јеванђелиста јавља се архитектонска позадина која ће представљати главну одлику школе. Школу карактерише таман и суморан колорит и обиље украса.

Друга дворска школа доводи се у везу са Ајнхардом, биографом Карла Великог. Сачињавају је четири у целисти сачувана јеванђеља (Беч, Ахен, Бреша, Брисел), позната као група Крунидбених јеванђеља. Карактерише је особен класичан стил касне антике, који се огледа у једноставним иницијалима, а највише на портретима јеванђелиста приказаних у пејзажу. Скицуозно изведен пејзаж са мајсторски приказаним светлом које нестаје у даљини настао је по угледу на илузионистички стил касне антике, познат на основу зидног сликарства у Херкулануму, остављајући утисак лакоће, ширине и спонтаности. Стил Крунидбених јеванђеља настао је под утицајем византијске уметности, највероватније посредством Италије. Слично византијско сликарство налази се у хору и апсиди мале цркве у Кастелсеприју у близини Милана.

Стил Крунидбених јеванђеља нестао је после смрти Карла Великог, али хеленистичка традиција из које је проистекао дошла је до изражаја, иако реинтерпретирана, у школи из Ремса у време надбискуп Еба (816–835). Јавља се на портретима јеванђелиста у *Едоновом јеванђељу* из Епернеа. Најзначајније дело те школе и једно од најзначајнијих дела к. у. уопште је *Уйрехтиски њсалтир* из 816–823. године. Стил цртежа изведених смеђеџрвеним мастилом заснован је на илузионистичком стилу касне антике посредством византијске уметности, на коју указују поједини детаљи цртежа. Особеност стила школе из Ремса, које нема у касноантичким узорима, јесте вибрирајућа линија пуна енергије, која фигурама са немирним драперијама даје живост, покретима изражајност, а целој композицији динамику. Стил школе из Ремса утицао је на потоње сликарство данашње северне Француске и на англосаксонску уметност XI и XII века.

Под утицајем англо-ирске илуминације настао је стил франачко-саксонске школе, који се одржао до XII века. Јавља се негде око средине IX века у северозападном делу Царства најближег Енглеској, посебно у манастирима Сен Ва и Сен Аман. Састоји се од иницијала решеткасте структуре и геометријског преплета.

Један од главних достигнућа учених људи каролиншког периода било је постепено преобликовање текста *Вулаите* и потом осмишљавање његове декорације. Једнотомне илустроване Библије, које се у време Каролинга први

пут јављају као целина (пандект, „свеобухватни том“) настале су у скрипторијуму манастира Светог Мартина у Туру у трећој четвртини IX века. Њихов декоративни програм развијао се постепено. У *Библији из Бамберга* јављају се две илустрације, у *Гранвал Библији* (Лондон) – четири, *Вивијановој Библији* (Париз) – осам и у *Библији Светиој Пејтра из Рима* – двадесет четири. Илустрације су биле симболичне или наративне, постављене на почетку одређених Библијских књига. Њихова поставка утицала је на поставку илустрација у царским јеванђељима у доба Отона и Салијеваца. Међу симболичним илустрацијама посебно је важна вишефигурална композиција *Христиа у слави* (в. МАЈЕСТАС ДОМИНИ) окруженог фигурама четворице главних пророка и јеванђелиста са њиховим симболима. Приказана на почетку Новог завета представља оригинално каролиншко решење које ће са малим иконографским изменама бити прихваћено у отонској и салијевској илуминацији. Наративни циклуси били су из практичних разлога сажети, јер је било немогуће илустровати цео текст Библије у обиму у којем су биле илустроване ранохришћанске Генезе. Приказани су на минијатурама које су заузимале целу страницу рукописа подељене у најчешће три хоризонтална регистра. У све четири Библије на почетку Старог завета приказана је прича о Адаму и Еви. На минијатури је због ограниченог простора дошло до сажимања и повезивања две или три епизоде човековог пада познате из редакције *Койнонове џенезе* у један приказ. Наративна каролиншка композиција *Првој џреха* биће карактеристична за потоњу западну средњовековну уметност. Сажете наративне илустрације приказане на једној страници јављају у XI и XII веку у великим романичким илустрованим Библијама. У каролиншким Библијама први пут се јављају и минијатуре даривања које ће бити потом уобичајене у луксузним средњовековним рукописима. На њима су приказане личности које су поручиле кодекс или су на било који начин учествовале у његовом настанку. Дрого, ванбрачни син Карла Великог, имао је своју школу у Мецу. Сачувана су три рукописа изузетног квалитета. Два јеванђеља су сада у Националној библиотеци у Паризу. У јеванђељу из 840–855. године, на почетку Јеванђеља по Матеју и Луки приказане су минијатуре са наративним христовским приказима. Најзначајнији рукопис је *Дројов сакраменшар* (844–855, Париз, Национална библиотека). Новину у каролиншкој илуминацији

представља велик број наративних иницијала: двадесетдевет садржи библијске призоре, шест илуструје литургијски обред, а три иницијала приказују призоре из живота или мучеништва Светих Лаврентија, Арнулфа и Андрије. Сматра се да је рукопис настао за Дрогову личну употребу, јер је у неколико наративних иницијала у којима је приказан литургијски обред свештено лице које служи литургију приказано као надбискуп, а Дрого је именован за надбискупа Меца и папског викара северно од Алпа 844. године. Краљ Карло Ђелави прво је поручивао рукописе у скрипторијуму Светог Мартина у Туру (Прва библија Карла Ђелавог, познатија као *Вивијанова библија*). После напада Нормана (853) основао је своју школу, која ће радити до његове смрти 877. године. Главно обележје школе је еклектицизам, јер представља синтезу стилова Дворске школе Карла Великог, са карактеристичним тамним и суморним колоритом и обиљем орнамента, и школа у Туру и Ремсу. Сачувало се дванаест рукописа. Главни писар школе био је Лиутард, по коме је група рукописа и добили име, а који је највероватније био и илуминатор. То су луксузно опремљени рукописи који се истичу по раскошним корицама у злату или сребру. Најзначајнији рукопис школе је *Златни кодекс Светиој Емерама* (870), сада у Минхену, који нема премца по обиљу орнамента и раскоши његових златних корца. Рукопис је крајем IX века доспео у Регенсбург, где ће се одразити на илуминацију отонских јеванђеља.

Подела уметничких дела по техникама јесте практична, али је заправо немогуће одвајати каролиншку илуминацију и плитке рељефе у слоновачи и злату, карактеристичне за к. у., јер су стилски повезани. У првој половини IX века јављају корице са рељефним представама изведеним у СЛОНОВАЧИ (в.). Дворској школи Карла Великог приписују се корице од слоноваче које су некада украшавале два рукописа: *Дајулфов њсалтир* (пре 795; сада се налазе у Лувру) и корице *Јеванђеља из Лорша* (Ватикански музеј и Викторија и Алберт музеј). На предњој и задњој страни корица псалтира у два правоугаона поља, приказани су мотиви из псалама. На њима су приказане вишефигуралне композиције, ретке у Дворској школи Карла Великог, у којој превладавају портрети јеванђелиста. Корице *Јеванђеља из Лорша* подељене су у пет поља, попут ранохришћанских диптиха који су им служили као узор (Максимијанова катедрa из VI века). На три вертикална поља приказане су стојеће светитељске фигуре које



Поворка мученика, фреска (пре 882), Немачка, крипта цркве Светог Максимиана у Три(је)ру

окужују фигуру Христа на једној и Богородице са дететом на другој страни. Горе и доле у два хоризонтална поља приказани су христолошки призори. На корицама од слоноваче *Дројвојој сакраментара* приказан је литургијски обред, те заједно са наративним иницијалима сакраментара исте тематике представљају драгоценост сведочанство о литургијском обреду тог времена. Скупина рељефа у слоновачи који су служили као корице рукописа израђеним за Карла Ђелавог (860–870), познатим као *Лиутардова група*, оригинална су остварења школе у Мецу. У другој половини IX века у школи Карла Ђелавог јављају се корице књига израђене у злату. На раскошним златним корицама *Златној кодексу Светиој Емерама* (870), најзначајнијег рукописа Дворске школе Карла Ђелавог, у плитком рељефу приказан је Христос у слави окружен јеванђелистима и призорима из јеванђеља. Рељеф стилски показује утицаје школе Тура и Ремса као и илуминација рукописа. Украшен је низом драгог камења и филигранским радом са сребрним перлама. Стилски му је блиска композиција *Распећа Христовој* на предњој златној корици *Јеванђеља из Линдауа* (око 870) из Њујорка (Морган библиотека и музеј).

Из каролиншког периода сачувала се бронзана коњаничка статуета крунисаног владара са глобусом у левој руци, сада у Лувру. Била је предмет низа контроверзи, а традиционално мишљење да представља Карла Великог често је довођено у питање. Коњаник и коњ приказани су у основним цртама, без детаља. Она је изузетно остварење не само за каролиншки период, већ уопште за период од антике до XIII века када су технички захтевне коњаничке скулптуре које слободно стоје у простору представљале су реткост и изузетна остварења.

ЛИТ.: Underwood, P. A., „The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels”, *Dumbarton Oaks Papers*, 5 (1950); Wilhelm, K., „An Illustrated Evangelistary of the Ada School and its Model”, *Journal of the Warburg and the Courtauld Institute* 15 (1952); Rosenbaum, E., „The Evangelist Portraits of the Ada School and their Models”, *The Art Bulletin*, 38/2 (1956); Gaehde, J. E., „The Bible of San Paolo fuori le mura in Rome: Its Date and Its Relation to Charles the Bald”, *Gesta*, 5 (1966); Kessler, H. L., „Hic Homo Formatur: the Genesis Frontispieces of the Carolingian Bibles”, *The Art Bulletin*, 53/2 (1971); Lasko, P. *Ars Sacra: 800–1200*, Baltimore, 1972; Kessler, H. L., *The Illustrated Bibles from Tours*, Princeton, 1977; Clair, A. St., „A New Moses: Typological Iconography in the Moutier-Grandval Bible Illustrations of Exodus”, *Gesta*, 26/1 (1987); Dodwell, C. R., *The Pictorial Arts of the West 800–1200*, New Haven – London 1993; Gnädinger, L., Moosbrugger, B., *Müstair, das Kloster St. Johann in Müstair*, Zürich, 1994; Stalley, R., *Early Medieval Architecture*, Oxford, 1999; Beckwith J., *Early Medieval Art: Carolingian, Ottonian, Romanesque*, London, 2001; Freeman, A., Meyvaert, P., „The Meaning of Theodulf’s Apse Mosaic at Germigny-des-Prés”, *Gesta*, 40/2 (2001); Caillet, J.-P., *L’art carolingien*, Paris, 2005; Koehler, W., *Die karolingischen Miniaturen*, VIII, Berlin, 2013.

В. Б.

КАРТА (лат. *carta, charta* – лист папира, папир) – ознака за штампани или исписани лист папира или картона. Често се употребљава као синоним за дописницу, разгледницу, улазницу, исказницу или јеловник. Географска к. је у одређеном односу смањена, математички конструисана и уопштена слика целе Земљине површине или једног њеног дела, на равној површини, која на посебан географски начин приказује распоред, стање и међусобне односе објеката или одређених појава. Први познати прикази Земљине површине типа савремених карата потичу из Месопотамије и датирају се у крај III мил. пре н. е. На њима су **КЛИНАСТИМ ПИСМОМ** (в.) означаване стране света. Пракса израде к. била је позната и у старом Египту, али их је мало сачувано пошто су биле исцртане на папирусу.

Први познати назив к. потиче из старе Грчке, увео га је Ератостен из Кирене (276–194. год. пре н. е.) и гласио је *γεωγραφία* (географија). Овај назив био је у употреби све до периода Византије када га замењује грчки назив *πίνακας* (пинакас) или латински *tabula* (табула). Од XIV века је у употреби данашњи назив – карта. Првобитно значење те речи било је писмо, извештај, повеља, исправа. Истовремено се појављује и назив – мапа, који су неки народи до данас задржали (Енглези, Чеси).

Уметнички највредније к. настајале су или као делови средњовековних рукописа или као самостално израђене мапе дугачке и више метара, биле су познате и као *tappe mundi* (к. света). Од сачуваних више од хиљаду оваквих к., само око две стотине сачињава део рукописа. Географија познатих континената и њихових делова (Азија, Европа, северна Африка) са Јерусалимом као центром света била је приказивана на тзв. Т-картама (Азија у горњој полулопти, а Европа и Африка у доњој). Осим ових основних, било је и универзалних к. на којима су биле исцртане и насликане историјске битке, као и библијске и митолошке сцене довођене у везу са стварањем света, али и карактеристична флора и фауна, познате планете, звезде и друга небеска тела са одговарајућим зодијачким знацима. Неке од њих се управо због тога и сматрају најранијим корпусима свезнања у форми илустрованих енциклопедија. Из XIV и XV века потичу к. света Пјетра Весконтее (1321, Лондон, Британски музеј), Андреје Бјанке (1436, Венеција, Библиотека Марчана), Ђеновљанска к. (1457, Фиренца, Централна национална библиотека) и к. фра Маура (1459, Венеција, Музеј Корер) и представљају права ликовна ремек-дела. Карте су већим делом по на-

Карта света из књиге
Ошкровења блаженој из
Бурјоса од Осме
(VIII век), Мадрид,
Национална библиотека



руцбини сачињавали поданици оних земаља које су у свом поседу током дужег раздобља држале велик део копна, мора, као и главних трговачких путева у одређеним интересним сферама, због чега се сматрају својеврсним инструментима испољавања државне моћи и политичке власти, али и стратешких економских претензија. Претежни део светских мапа или к. појединих делова света и данас се налази у поседу музеја и библиотеке највећих светских метропола или у центрима некадашњих империјалних сила.

Карте Београда и Србије настале до 1600. године биле су радови страних картографа који су мапирали овај део Европе у оквиру Османског царства, док су оне израђиване између XVII и краја XIX века биле дела западноевропских гравера и специјалиста. Поседни корпус сачињавају карте Бокоторског залива, које највећим делом представљају остварења италијанских картографа у служби Млетачке републике. Од изузетног су значаја шест томова разнолике картографске грађе *Подунавља* болоњског грофа Луиђија Фердинанда де Марсиљија (Амстердам, 1726). У њега су, осим делова Мађарске, Румуније и Хрватске, ушли и Срем са Београдом, као демаркациона линија настала у време Карловачког мира потписаног 1699. између Аустрије и Турске.

Раније је приликом израде к. коришћен поступак бакрореза, потом каменотисак, док се данас оне израђују фотолитографијом. Картограф израђује к. према нацрту, оригиналу, на картону или прозирној пластичној фолији. Контуре појединих различито обојених површина цртају се црним тушем. Поседан текст се слаже у фото-слогу, а ако је ручно сложен, отискује се на преси за вађење отисака на пластичној фолији. Називи се потом режу и лепе на монтажну фолију тако да се могу репродуковати. Са монтажне фолије се израђује штампарска плоча, обично за офсет-штампу. Захваљујући напретку савремене технике, данас се поред штампаних израђују и дигиталне топографске карте.

Велика продукција к. различитих врста, садржаја и намена намеће потребу да се међу њима праве различите систематизације и груписања, те не постоји јединствена класификација, већ само основни критеријуми по којима се она врши – територијални принцип (к. света, к. копнених површина, к. водених површина), специфичност садржаја (општегеографске и тематске), размер к. (крупни, средњи и ситни размер) и намена к. (школске, информативне, војне). Карта је резултат дугог периода научних истраживања, као и резултата рада геодетских и статистичких слу-

жби, а с друге стране, извор је нових сазнања и помоћно средство за даља научна истраживања. Има посебан значај како за географске науке, тако и за све науке које се посредно или непосредно баве просторним односима појава на Земљиној површини (геологија, биологија, медицина, историја, економија) а значајно је и њено коришћење код средстава информисања, у свим видовима планирања, туризму, војсци и образовању.

У Србији све до XIX века, док је била под турском влашћу, није било кадровских услова за премер земљишта и израду топографских карата. Објављиване су к. само у ситној и средњој размери, рађене без потпуне геодетске основе и без правог премера. Тек након добијања аутономије, група руских официра је 1830. године извршила брз премер територије ради израде к. која нажалост никада није штампана.

ЛИТ.: Marsilli, L. F. de., *Carte particulare de la Hongrie de la Transilvanie de la Croatie et de la Sclavinie dresée sur les observations de Mr Conte Marsilli*, Paris, 1717; Mesaroš, F., *Grafička enciklopedija*, Zagreb, 1971, Furunović, D., *Enciklopedija štamparstva*, II том, Beograd, 1996; Ђурчић, С., *Картографија*, Нови Сад, 1996; Berber, P. (ed.), *The Map Book*, London, 2005; Harwood, J., *To the End of the Earth: 100 Maps that Changed the World*, Cincinnati, Oh, 2006; Mihajlović, V., „L. F. Marsilji – prvi antikvar Srbije”, *Etnoantropološki problemi*, 3 (2015). J. D. K. – Љ. С.

КАРТЕ ЗА ИГРАЊЕ – предмети на папиру, животињској кожи или неком пластифицираном материјалу као основно средство једне од најомиљенијих друштвених забава кроз историју, са строго утврђеним правилима, од изабраног формата до броја и ознака на њима. Према вре-



Радионица К. Вица, *Карте за играње*, цртеж и акварел на картону (1440–50), Беч, Уметничко-историјски музеј

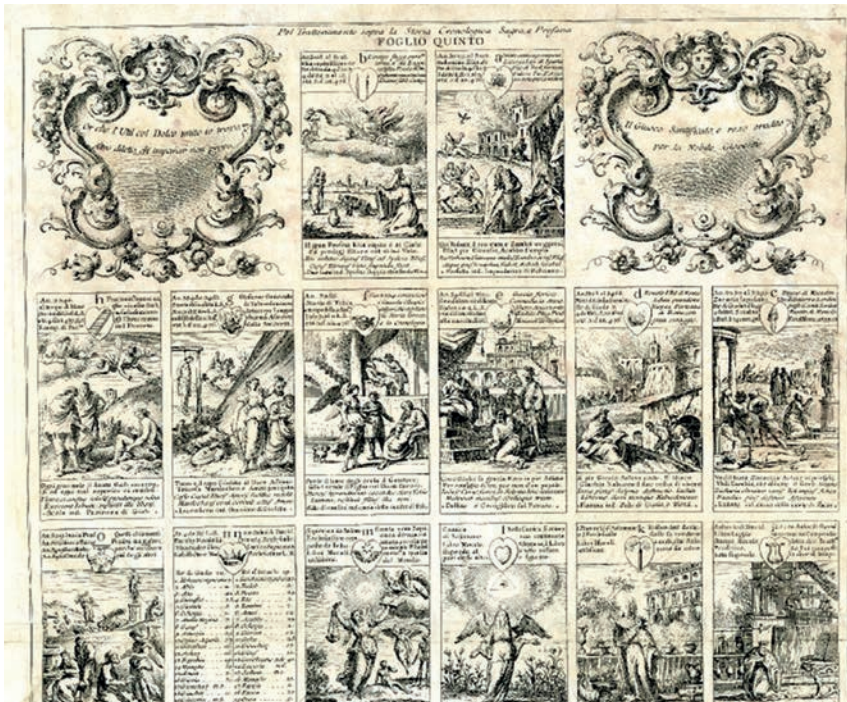
мену и месту коришћења, облици и својства к. за и. одражавају владајуће одлике уметничких стилова и друштвених прилика. Сваки детаљ на њима носилац је одређених симболичних значења која у неким случајевима, са мањим изменама, трају и преносе се кроз векове. У прошлости су биле и предмет посебне ликовне обраде, као и уникатне, скупочене занатске израде детаља.

Најстарије к. за и. израђене у техници дрвореза, одштампане само с једне стране у облику папирних новчаница, потичу из времена кинеске династије Танг (IX–X век), одакле су трговачким путем свиле стигле преко Индије до Блиског истока, Египта и западне Европе. Стигавши у Европу преко Арапа, источњачке ознаке на к. за и. као што је сабља, пехар, буздован или поло штап, замењени су пригоднијим симболима попут мача (Шпанија), руже, штита, жира, звона (Немачка) или данас важећим симболима (Француска). Брзо су се распростирале и убрзо представљају пакет, сет или шпил од 52 карте, једнак броју недеља у календарској години, сврстане у две боје – црвену и црну (светлост и тама, хладно и топло) и четири знака – пик или мач, херц или чаша, каро или дијаманти треф или прут (четири годишња доба или елемента). Пик, лист или мач означава *ваздух*; херц, срце или чаша – *воду*; каро, дијамант или ромб – *земљу*; а треф, скиптар или прут – *вајру*. Састојале су се претежно од 13 карата (број лунарних месеци у години) у сваком знаку и у обе боје. Краљеви, краљице и пажеви или к. за и. са сликама приказивали су неку од

истакнутих личности или хероја из старозаветних, античких времена и средњег века, као и библијске јунакиње, принчеве, витезове и устаничке вође из древних или новијих времена. Мемлучке и маварске к. за и. из XIV века одликовале су се лепим и декоративним мотивима на позадини (Истанбул, Топкапи музеј). Почевши од XV века, карта са најмањом бројчаном вредношћу – један, добија име *ас* и посебну вредност, са могућношћу да победи и најјачу карта, краља. Водећу улогу у свим карташким играма, *ас* добија крајем XVIII века, захваљујући демократским идејама Француске револуције, која свргава са власти монархију. Монопол за израду к. за и. током XVII века имале су фабрике у лучким градовима као што су Барселона и Лисабон. Посебан куриозитет представљају перуанске сребрне к. за и., чију је израду помагао шпански намесник у Лими захваљујући новоствореним рудницима сребра. Један примерак из тог сета из 1745. године данас се налази у мадридском Музеју Америке. Неутрална карта која може да замени било коју к. за играње – *цокер*, представља пети елемент (*еџар*) повезан са алхемијом, а додата је шпилу као последња, око 1860. године. У једном шпилу може да се нађе од једног до три цокера. Најстарији Музеј к. за и. налази се у баскијском граду Виторија (1916), док је онај у Паризу отворен знатно касније (1986).

Прве к. за и. у Италији појавиле су се 1299. године, да би врхунац популарности достигло 50 гравираних тарот карата за прорицање судбине А. Мантење (XV век) подељених у пет група: људска стања и судбине, Аполон и музе, уметности и науке, врлине и пороци, планете и сфере. Један шпил са 54 сачуване карте (од укупно 56) израђених у акварелу на позлаћеној подлози и вишеслојном папиру – картону – који је израдио сликарски круг око К. Вица (1440–1450) чува се данас као део колекције Амбрас у Уметничко-историјском музеју у Бечу. Њихови лајтмотиви су ловачке сцене са соколарима и дамама из високог друштва на коњима, чапљама и ловачким псима. Други шпил од 48 карата у техници колорисаног дрвореза из приближно истог времена, са тада владајућим државним грбовима Чешке, Угарске и Француске, пореклом из јужне Немачке, похрањен је на истом месту као део приватне колекције формиране крајем XVI века. Издавање и штампање комплекта к. за и. највише је било развијено на северу Италије (Венеција, Ферара, Фиренца), где Ф. Цукарели и А. Визентини 1748. године у стилу китњастог рококоа објављују к. за и. са композицијама у низу са најзначајнијим ста-

Ф. Цукарели, А. Византини, *Карте за играње* с мотивима *Старој завети*, Венеција (1748), Лондон, Британски музеј



розаветним сценама и ликовима, уз две траке дужег пропратног текста.

Сцене са играњем карата у крчмама или са уличним гатарима које на улици проричу судбину помоћу к. за и. биле су популарне као подврста жанр-сцена посебно у холандском, фламанском, шпанском, италијанском и француском сликарству барока. Поводећи се за старим европским мајсторима, прва српска сликарка Катарина Ивановић је и сама насликала једно уље на платну са темом *Врачање* (1865–70, Београд, Народни музеј), у литератури познато и под називима *Бацање карата*, *Жене у харему* или *Гајање*.

ЛИТ.: Rouir, E., *La gravure des origines au XVIe siècle*, Paris, 1971; Garden, N., Olorenšo, R., Garden, Ž., Klajn, O., *Larousse mali rečnik simbola*, Beograd, 2011; Teylor, S. (ed.), *The History of Playing Cards*, New York, 2014. Љ. С.

КАРТЕЛИНО (итал. *cartellino* – папирић или цедуљица са натписом, етикета) – мала, илузионистички насликана цедуља, најчешће са потписом сликара и годином настанка, понекад и са другим подацима о насликаној или портретисаној личности, али и са његовим, породичним или уметниковим мотом. Приказује је најпознатији италијански сликари ренесансе (В. Карпачо, А. да Месина, Ђ. Белини), али и велики мајстори шпанског барока (Ф. де Зурбаран), с циљем да нагласе уметничко присуство и дочарају блиску везу са скулптуром, односно просторном дубином. На портрету дужда Леонарда Лоредана (1501/02, Лондон, Национална галерија), Белини се на к. насликаном на парапету потписује на латинском, представљајући савременицима помоћу к. лик венецијанског достојанственика на подобије бисти моћних и дуговечних римских императора. Манир сликања реалистичих папирића са видљивим линијама по којима су некада били пресавијени у дну, на балустрада, у позадини или на зиду слике нарочито је био распрострањен међу венецијанским сликарима између 1440. и 1520. године, потврђујући и ексклузивну припадност самом врху ове елитистичке школе. Било да имају нескривене трагове лепшења, прибадања или печењења за подлогу, к. представљају вид непосредне комуникације са посматрачем, док библијску или митолошку сцену и историјску личност доводе у везу са оновременим светом истовремено их суптилно али оштро и удаљујући од њега.

У српској постмодерној уметности XX века, к. су у својим сликама магичног и симболичног



Ђорђоне, *Старица* (1506/07), Венеција, Галерија Академије

реализма прибегавали Божидар Дамјановски и Драган Мојовић и помоћу њега су минималистичким интервенцијама у посматрачевом простору довитљиво и духовито спајали различите метафизичке нивое „сада и овде” са „свуда и увек”.

ЛИТ.: Rawling, K., *The Cartellino in Italian Renaissance Painting*, New Jersey – New Brunswick, 2009; „Signatures and Self-Fashioning: the Cartellino and Venetian Renaissance Paintings”, *Renaissance Society of America Annual Conference*, Montreal (2011); Ross, L., *Language in the Visual Arts: the Interplay of Text and Imagery*, Jefferson, NC, 2014. Љ. С.



Ђ. Белини, *Портрет дужда Леонарда Лоредана* (1501), Лондон, Национална галерија

КАРТОГРАФИЈА (лат. *carta, charta* – лист папира, папир) – назив је новијег порекла и користи се тек од краја XIX века, када се ова дисциплина оформила у посебну науку. Тесно је повезана са низом других наука и њена продукција би била немогућа без геодезије, математике, нарочито геометрије, географије, као и низа техничких дисциплина које су неопходне приликом припреме карте за штампу и њено умножавање, као и задовољење естетског квалитета захваљујући ликовним уметницима. Картографија је наука која се бави изучавањем КАРАТА (в.), њиховог садржаја, начина к. изражавања, израде, састављања и коришћења карата. Предмет њеног проучавања су географска карта и други географски показатељи као посебни начини приказивања Земљине површине и других облика објективне стварности (климатолошки, демографски, историјски, етиолошки, као и карте неба, планета). Други картографски показатељи (глобус, рељефне карте, анаглифне карте, рељефни модели, блок-дијаграми, авионски и сателитски снимци) допуњују к. приказе или компензују њихове недостатке приликом приказивања Земљине површине. Подела к. се врши по неколико принципа: карактер делатности (научна и производна к.), тематика (општа, математичка, практична к. и картометрија) и садржај карте (општегеографска и тематска).

Стари Грци су поставили неке основе модерне картографије. У VI веку пре н. е. Питагорини ученици износе поставку о сферичној површини Земље. Аристотел у IV веку пре н. е. износи прве доказе о лоптастом облику Земље и одређује дужину меридијана на 63 200 km. Много тачнија мерења извршио је у III веку пре н. е., Ератостен коме се приписује систем земаљских координата са географским ширинама и дужинама, а први је познати научник који је измерио обим Земље. Први глобус је направио Грк Кратис из Малуса у II веку пре н. е. Клаудије Птоломеј је у својим делима сакупио готово сва географска и к. знања старог века. У његовим многобројним радовима налазе се и збирке од 27 или 64 карата, што је прва позната збирка географских карата. Римљани су користили многа грчка к. искуства. Њима је израда карата била неопходна због величине територије коју су поседовали, тако да је под надзором Марка Випсанија Агрипа (63. год. пре н. е. – 12. год. пре н. е.) у потпуности премерено царство. Грчки географ и картограф Маринос из Тира (70–130) први је користио „Меридијан Канарских острва” као нулти меридијан и паралелу острва Ро-

дос за мерење географске ширине. Измислио је термин Антарктик, који је био супротан арктичком кругу. Птоломеј је користио његове радове у свом делу *Географија*, а помиње се и у арапским изворима из X века, те је његов значајан рад сачуван. У к. постоје и посебне школе израде карата, па су тако славом овенчане кинеска, индијска и арапско-персијска, а потом посебно иберијска (XIII–XV) и мајорканко-јеврејска (1400–1600) традиција израде карата. Мада представља углавном Медитеран, *Кашалански ајџлас* из 1375. године, који се данас налази у Националној библиотеци у Паризу, представљао је најсавременију мапу тада познатог света. На њој је први пут био нацртан компас, а све употребљене боје, осим визуелног доприноса, имале су и тачно одређено, симболично-иконографско значење. Током XVI и XVII века водећим картографима сматрају се Холанђани и Фламандци, да би након њих превласт у овој области преузели Немци, Французи и Американци. Поред карата земље, у доба барока популарне постају и карте неба израђиване као атласи са пресавијеним листовима у техници колорисаних бакрореза. Холандско-немачки картограф Андреас Целаријус аутор је несвакидашње збирке карата *Atlas Colestis* или *Harmonia Macrocosmica* са 29 мапа фолио формата (Амстердам, 1660). Поред карата које обједињују Птоломејев, Коперников и Брахеов космички поредак, овај атлас прештампан је почетком XVIII века тако да колористички буде још лепши, а драгоцен је по християнизованим представама неба, на којима сваком важнијем библијском лику одговара по једна планета или небеско тело (Христос – Сунце, Богородица – Месец, Свети Илија – Меркур, Свети Јован Крститељ – Венера, Свети Јосиф – Марс, Мојсије – Јупитер, Адам – Сатурн). Целаријус је као и други картографи из раздобља када је на цени било универзално знање, добар пример нужног обједињавања уметничког и научног дара и код појединца и у струци. Творцем модерне к. сматра се немачки географ Макс Екерт-Грајфендорф (1868–1938), који теоријски образлаже могућности к. као науке. После њега јављају се нова учења, са различитим приступима предмету и методу картографије.

О к. у Србији може да се говори тек после 1876, када је основано Друго (од 1878. Географско) одељење Главног Ђенералштаба Српске војске. Тада је извршен топографски премер Краљевине у размеру 1 : 50 000, на основу кога је израђено 95 листова карте размера 1 : 75 000. Ова карта је остала у војној и државној употре-

би неколико деценија и послужила као основни к. извор свим картама Краљевине Србије ситније размере. Непосредно пред балканске ратове, израђена је топографска карта Македоније и Старе Србије у размери 1 : 150 000, иако су те територије још биле под турском влашћу. Током Првог светског рата израђена је карта југословенских земаља у размери 1 : 200 000. Картографски радови су вршени током целог пута одступања српске војске, затим на Крфу и у Солуну. Након формирања Југославије, од Географског одељења основан је Војногеографски институт 1920. године. Након Другог светског рата Институт је извршио топографска и фотограмметријска премеравања Југославије, као и геомагнетске премере војних аеродрома, обележавања државних граничних линија те бројне захтеве у вези са геотопографским обезбеђењем. Најзначајнији је био подухват израде основне географске карте Југославије у размери 1 : 25 000 која је израђена у периоду 1948–68. године. После 1990. године ратови и економске прилике су узроковали проблеме у раду Института и условили потребу прилагођавања новонасталим околностима. Захваљујући кадру и интензивној међународној војној сарадњи, настављен је развој установе који је донео у употребу најсавременија техничка достигнућа.

ЛИТ.: Harley, J. B., Woodward, D. (eds.), *The History of Cartography: Cartography of Prehistorics, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*, Vol. I, Chicago – London, 1987; Шкаламера, Ж., „Картографија Србије и југословенских земаља од почетка 16. до краја 19. века”, *Србија и суседне земље на савременим географским картама*, Београд (1991); Furunović, D., *Enciklopedija štamparstva*, II том, Београд, 1996; Ђурчић, С., *Картографија*, Нови Сад, 1996; Lješević, A. M., Živković, M. D., *Kartografija*, Београд, 2001; Slocum, T., *Thematic Cartography and Geographic Visualisation*, New Jersey, 2003; Woodward, D. (ed.), *The History of Cartography: Cartography of the European Renaissance*, London, 2007; Van Gent, R., *The Finest Atlas of the Heavens: Cellarius, Harmonia Macrocosmica*, Köln, 2013. J. D. K. – Љ. С.

КАРТОН (итал. *cartone* – круг, дебљи папир, картон) – производ папирне индустрије, по саставу и квалитету једнак папиру, настаје слепљивањем више слојева папира и има тежину од 150 до 600 g/m². У техничкој терминологији уобичајено је да се к. назива и једнослојни дебљи папир, с тежином већом од 200 g/m²; једнослојни

папир чија је тежина од 150 до 250 g/m² назива се полукартон или картонски папир. Картони се израђују од истих материјала као и папир – целулоза дрвета, стари папир, текстилна влакна, бела и мрка дрвењача, синтетички материјали, и производе се на исти начин као и папир. Мора да има равну и глатку површину, без превоја, неравнина и мрља, и влажност не већу од 10 до 12%, јер се при већој влажности деформише. У зависности од броја слојева од којих су састављени, могу бити *једнослојни* (тањи), који се израђују на машини са равним ситом, и *вишеслојни* (дебљи) који се израђују на машини за картон, која уз главно дугачко сито има и више округлих сита. Машине за к. имају резаче којима се он реже, сортира, броји, мери и пакује у омоте. Сваки к. се обележава бројевима, а сваки број има одређену граматуру по квадратном метру. Картони се израђују по боји – бели, смеђи, сиви и обојени, према глаткоћи површина – машинско глатки, обострано или једнострано глатки и сатинирани, и према обради површине као – неравни и оплемењени. Дебљи к. добијају се тако што се неколико слојева дебље суве хартије слепљује помоћу лепила на специјалној машини – то су *лепљени картони*. Они могу имати спољне површине једнаких или различитих вредности, док је унутрашњи слој углавном од дрвењаче. Према броју слојева називају се: дуплекс, триплекс и мултиплекс, и производе се у граматири од 200 g/m² и више те спадају у квалитетније к. за специјалне потребе штампе и администрације. *Картон за фасцикле* може бити једнослојни или вишеслојни, машински глатки или сатинирани. *Картон за броширане њовезе* израђује се у дебљини 0,4–0,9 mm и састоји се од слојева међусобно чврсто упресованих. *Картон за израду албума* граматуре 170–300 g/m² може бити машински и гладак, једнострано или обострано сатиниран. *Прешијан картон* је танак, чврст и веома гладак к. природне боје или обојен. Израђује се у дебљини од 0,35 до 1,2 mm и употребљава се за израду једноставних корица за разноврсна издања. *Брисџол картон* је бео и чврст, израђује се слепљивањем најмање три слоја, од која унутрашњи садржи дрвењачу, док су оба спољна слоја бездрвна. Употребљава се за уметничко-техничке и књиговезачке потребе (за израду вишебојних корица у високој или офсетној штампи, дописнице, разгледнице). *Хромо картон* је к. са премазом и добија се поступком премазивања пигмента и везива, након чега се глача. *Хромонадоместак*

је сложени к. који се користи у свакој техници штампања као и за књиговезачку обраду. Граматуре је 200–500 g/m², горњег дела јако туткалано, бездрвног и са доста пунила а остали део мање квалитетног сировинског састава. *Таласасџи*, *валовиџи карџон* је произведен од папира и добија се слепљивањем таласастог папира са равним папиром у целину, употребљава се углавном у амбалажној индустрији. Комбинација таласа, као и број равних таласастих слојева одређују врсту таласастог картона. Таласаста папир се добија од папира у траци на жлебљеним ваљцима, чија величина зависи од висине и дубине жлебова на ваљцима. Може бити двослојни таласаста папир, трослојни, петослојни и седмослојни таласаста картон. За *џрансџорџна џаковања* користи се натрон папир, папир од полуцелулозе, папир од сламе. За *комерџијална џаковања* користи се натрон папир, папир од полуцелулозе, сламе, бездрвени, супериори и пергамин.

Приџремним к. називале су се серије скица урађених оловком, угљем, кредом, сеџијом, тушем или акварелом за велике сликане површине које је требало израдити или покрити. Реч је о студијама изведеним у природној величини или већој од ње, са детаљима, за предвиђену декорацију у фреско-техници, мозаику, витражу, као и за таписерије и уља на платну. Карактерише их много већа слобода у раду од оне у коначној верзији. Постојали су и *џомоћни к.* за извођење чисте декорације који су служили као предлошци-шаблони. Најпознатији, недовршени али изгубљени к. битака код Кашине (Микеланђело) и Анџијарија (Леонардо) са почетка XVI века рађени за фреске у Палацо Векџо у Фиренци данас су познати само преко каснијих копија или фрагмената израђених техником цртежа и гравире других великих сликара (Рубенс). Сви они на лицитацијама највећих аукџијских кућа достижу баснословну цену.

У музејској КАРТОТЕЦИ (в.) постоје документацијски к. уметничког дела или неког другог музејског предмета, према томе коју област или врсту збирки одређени музеј прикупља, штити и обрађује (примењена уметност, археологија, етнографија, историографија). Уметничке збирке користе и к. уметника, где осим основних података о уметнику стоје забележени и основни подаци о делима (редни број, назив дела, време и место настанка, инвентарски број). На сваком к. дела налазе се основни (матични и инвентарски број, име аутора, назив дела, година и место настанка,

димензије дела и материјал и техника, категоријација), дубљи (сигнатура, опис, подаци о излагању, литература, тј. где је дело описано и репродуковано, репродукција и број фототеке) и најдубљи подаци (начин набавке, тј. када је и од кога откупљено дело, заводни број документа, цена дела, конзервацијске интервенције, број конзерваторског к., стање дела). На тај начин истраживања се могу учинити доступним на три нивоа: у оквиру саме установе заштите, у оквиру сродних установа, ради стручних истраживања и за ширу јавност.

ЛИТ.: Mesaroš, F., *Grafička enciklopedija*, Zagreb, 1971; Furunović, D., *Enciklopedija štamparstva*, II том, Beograd, 1996; Konstantinović, V., Petrović, A., *Osnovi grafičke tehnike*, Beograd, 2005. J. D. K. – Љ. С. – Ж. Г.

КАРТОТЕКА (од итал. *carta* – папир, картон и грч. *θήκη* – ковчег или место за одлагање) – место за одлагање и чување документационих картона, као неопходан документацијски, саставни део библиотека, архивских докумената, уметничких дела или других колекционарских предмета и документације. Картотека представља уређен систем података по азбучном, абеџедном или алфаветском реду. Картона или картице који чине к. могу бити картона дела, уметника или предметни картона према предвиђеним областима, параметрима или могућности истраживања. У дигиталној ери није дошло до замене папирних картона и к. електронским облицима чувања документације, већ су се удвојили носачи података – папирни и виртуелни. Показало се да је непознат и још увек непредвидив век дигиталних података те да и поред наглог развоја технологије, они још увек нису безбедни на компјутерским носачима, било због техничких и људских слабости или зле намере. Стога се остало при чувању обе врсте к., а уништавање папирне базе података сматра се грешком. У неким земљама (Италија), базе података се чувају на четири места у систему заштите музејских предмета. Ж. Г.

КАРТУША (фр. *cartouche* – напола завијен смотуљак, навој) – овални рам коришћен да се њиме уоквири име фараона у старом Египту. У архитектури, то је овална или издужена, благо конвексна површина са декоративним оквиром, предвиђена да носи сликану декорацију или декорацију у плитком рељефу.

Назив к. је новијег порекла, верује се да су га дали Наполеонови војници за време египатске експедиције. Овални облик који су често



А. Пејрот, *Картиуша*, цртеж (1740), Вашингтон, Смитсонијен музеј дизајна

виђали на фараонским рушевинама подсећао их је на папирно пуњење за пушку. Египатски назив за к. је *шени* и води порекло од орнамента у облику прстена, који је због магијског значења често приказиван на стелама, гробовима и храмовима. Изворно, било је то уже чији су се крајеви везани у чвор незнатно продужавали. Кружне или овалне форме симболизују вечност и стављају особу под магијску заштиту богова. Тако је и *шен ирсјен* означавао трајност, обнову и заштиту. Прстен са уписаним именом фараона с временом добија облик картуше. Њена употреба почиње у време IV династије (2600. год. пре н. е.). Картуша је обично вертикална са хоризонталном цртом, мада има и примера хоризонталних к. прилагођених имену фараона. Од пет фараонових имена у к. се уписују преномен (тронско име) и номен (име дато на рођењу). Постојале су и амајлије у облику к. полагане у гроб. С временом, поред имена фараона, почињу у к. да се уписују и имена обичних људи. Картуша са именом покојника стављала се на поклопац ковчега, због веровања да покојник чије је име уписано у њу неће нестати после смрти.

Асиметрични орнамент најчешће овалног основног облика у сликарству, графици, архитектури и примењеној уметности који врхунац популарности доживљава око 1730. године у Француској, да би се потом раширио и по католичким земљама средње и јужне Европе (Немачка, Аустрија, Чешка, Италија, Шпанија, Португалија). Сматра се заштитним знаком француског рококо стила Луја XV (1720–1750) и једног од водећих краљевих сликара-декоратера, Алексиса Перота који се рије к. у бакрорезу и гвашу израђује за дворце Версај, Фонтенбло, Луксембург и Марли, као и за фабрику „Гоблен“. Одликује га декорација у облику разбокореног и извијеног акантусовог

лишћа, рогова изобиља, егзотичних птица и воћа, фантастичних животиња и митолошких бића (змајеви, грифони, аморети), али и маштовитих, духовитих и сатиричних тема попут четири годишња доба. Порекло к. везује се за древни Египат, где су имена и титуле божанстава и фараона биле исписиване на зидовима гробница унутар вертикалног или хоризонталног овалног рама, који је штитио од злих духова и на овом и на оном свету, обезбеђујући уоквиреном – бесмртност. И данас се фотографије умрлих на њиховим гробовима претежно уоквирују овалним рамовима.

Преузета као готов декоративни елемент у облику ушне шкољке из западноевропских графичких предлога, к. се у српској уметности прво јавља у црквеном зографском сликарству прве половине XVIII века а потом и на бакрорезима Захарија Орфелина (*Калиграфичка*, 1759). Наредних деценија на иконама, иконостасима и црквеном намештају храмова у Карловачкој митрополији, као и на таваницама и фасадама раскошнијих сакралних и профаних здања, к. постаје незаобилазан, чест и све неумеренији декоративни дуборезбарени, штуко или позлатарски детаљ са карактеристичним увојцима и језичцима који излазе из оквира сликаног или исписаног поља.

ЛИТ.: Koch, F., *Baustilkunde: Europäische Baukunst von der Antike bis zur Gegenwart*, München, 1988; Ching, F. D. K., *A Visual Dictionary of Architecture*, New York, 1995; Schulz, R., Seidel M. (ed.), *Egypt: the World of the Pharaohs*, Cologne, 1998; Allen, J. P., *Middle Egyptian: an Introduction to the Language and Culture of Hieroglyphs*, Cambridge, 2000; Кулић, Б., *Новосадске дрворезбарске радионице у 18. веку*, Нови Сад, 2007. Д. Т. Р. – Љ. С.

КАСАБА (ар. *qaşabä* – град-тврђава) – варошица, градић, трговиште или веће село у Отоманском царству које има чаршију, џамију, каткад и хан, хамам, сахат-кулу и тврђаву. Током турског периода у к. се налазило и седиште нахија, управитеља и кадија. Код нас се тако називају мања и неразвијена насеља градског типа или паланке. Варошица је у XIX веку у Србији била посредник између села и града у систему насеља и имала важну улогу у урбанистичком развоју. У турско доба је у Србији било 25 насеља типа к., међу којима су Обреновац (Палеж), Краљево (Карановац), Доњи Милановац (Пореч), Багрдан и Лешница.

ЛИТ.: Којић, Б., *Варошице у Србији XIX века*, Београд, 1970. Д. М. М.

КАСАРНА (од лат. *quaterna* – група од четворице војника и итал. *caserma* – касарна) – заклон у беду за стражаре, грађевина за смештај војних трупа, наменски изграђен или адаптиран објекат за заједнички смештај, обуку и боравак војника. Касарне су део античког типа утврђеног римског војног логора каструма у системској примени широм освојених провинција. Римске каструме крајем XVIII и почетком XIX века истражује Диран у Помпеју и Херкулануму, постантичке к. подиже османска војска (XIV век), а након италијанских фортификатора најзначајнији градитељ к. наредне епохе је Вобан. Он гради к. у склопу утврђења, сачинивши убрзо и прописе за њихову изградњу. Масивни зидови и мали прозори скучених, непроветрених, неосунчаних и тесних просторија подређени су одбрамбеној сврси. Лоше хигијенске прилике у к. широм Европе и света узрокују високу смртност војника. Према новим хигијенским принципима из 1873. године настаје *инжењерски тип* касарне; сваки батаљон добија зграду са собама двострано оријентисаних прозора за по 24 војника, а пратећи простори – кухиња, амбуланта и коњушница – лоцирају се или у засебне објекте, или у јединствен али наменски издвојен део.

Павиљонски тип к. изум је Толеа познатог по монтажно-демонтажним пољским војним болницама у новом систему металних сводно-копљастих кровних носача. Пораст моторног саобраћаја условљава и изградњу гаража у склопу круга касарни.

После Првог светског рата, к. постају све сложенији комплекси објеката груписани према намени. После Другог светског рата постепено преовлађује смештај војних трупа у околини градова, док некадашња к. здања постају простори погодни за пренамену – у културне или образовне сврхе.

ЛИТ: Диран, Ж.-Н.-Л., *Прејлед предавања из архитектуре*, Београд, 2005; Хрушка, В., „Касарна”, *Војна енциклопедија*, IV, Београд, 1972; Lyon, R. M., *The Influence of Roman Military Camps on Town Planning*, Potsdam, 2011. А. М.

КАСЕТА – в. КАСЕТИРАНА ТАВАНИЦА

КАСЕТИРАНА ТАВАНИЦА (итал. *cassetta* – сандучић) – функционално-декоративна сводна удубљења или шупљине правилних геометријског облика, најчешће у облику квадрата, правоугоника, шестоугла, осмоугла или овала, кругова, ромбова и крстова поређаних у низу у виду решетке или шах-табле. Ова врста полихромног таваничног и унутрашњег лучног украса са розетом у средини настала је у старогрчкој архитектури а била је готово обавезна у хеленистичком, етрурском, римском и ранохришћанском градитељству (Партенон у Атини, Зевсов олтар у Пергамону, Пантеон, Титов славолук, Максенцијева базилика и базилика Санта Марија Мађоре у Риму), као последица манира несакривања потпорног укрштања кровних дрвених греда. По угледу на антику, италијанске ренесансне архитектуре, у жељи да олакшају кровну конструкцију, дају јој декоративну улогу и симболични смисао небеског свода (Брунелескијева Капела Паци и базилика Сан Лоренцо; Палацо Векјо и Палацо Пити у Фиренци). У овом периоду нарочито постају популарне раскошне, сликане и позлаћене венецијанске к. т. (Тинторетове слике старозаветне и новозаветне тематике у Сали Капитуларе и Сали дел Алберго у Скуоли Гранде ди Сан Роко, 1564–88), чија се мода шири преко Немачке и Холандије до Енглеске. Биле су примењива-



Касарна Панџелеј, Ниш



Ђ. Сангало, *Касеширана ѿаваница* (435, обновљена 1450), Рим, базилика Света Марија Мађоре

не како у свечаним салама и на степеништима приватних палата и јавних здања тако и у црквеним храмовима. Врхунац доживљавају током барока, рококоа и неоренесансе, када у њиховој стилизацији тимски учествују најзначајније архитекте, сликари и декоратери свога времена, а оне саме постају илузионистичке поенте сваког значајнијег ентеријера (Бороминијева црква Сан Карло але Кватро Фонтане у Риму). Током XVIII века чест су саставни део дрвених сводова – *ѿабулаѿа* у црквама-дрвнарарама словенских народа подизаних на просторима Русије, Украјине, Пољске, Словачке, Румуније (Трансилванија), Србије и Хрватске (Славонија), када су обавезно илузионистички осликаване рустичним религиозним или цветним мотивима. Примењују се и данас при завршној обради појединих просторија у приватним кућама и становима, али и у хотелима и угоститељским објектима, концертним салама, као и у модерним црквеним здањима, дајући им, по потреби, посебну интимност, акустику, љупкост или робустност. Феномен њихове дуговечности у историји уметности био је тема више међународних научних скупова и округлих столова одржаних последњих деценија у Италији и Немачкој.

ЛИТ.: Popescu, M. (ed.), *Dicționar de artă: forme, tehnici, stiluri artistice (A-M)*, București, 1995; Bleyl, M., „Qualche precisazione iconografica nei soffitti veneziani del Settecento”, *Arte documenti*, 3 (1999); Rossi, P., „I soffitti veneziani da Pordenone a Tintoretto”, *Da Bellini a Veronese: temi di arte veneta*, Venezia (2004); Cole, E. (ed.), *A Concise History of Architectural Styles*, London, 2008. Љ. С.

KACONE (итал. *cassonne* – велики сандук) – тип италијанског украшеног дрвеног сандука (ковчега, шкриње) који је био у широкој употреби од краја XIV, а нарочито у XV и XVI веку. Данас тер-

мин к. има шире значење него у доба ренесансе; до почетка XVI века у Италији су се чешће користили термини *forziere* или *cassa*. Најстарији к. су изведени у форми једноставних ковчега правилног облика, са поклопцем на шаркама, и могли су да послуже и за седење. Убрзо се к. усложњавају и повезују са церемонијом склапања брака. Најчешће су младожења или његова породица наручивали пар оваквих ковчега. У првој половини XV века к. се носио у свадбеној поворци и у њему је млада преносила постељину, одећу и друге личне ствари у кућу у коју је долазила, скривене од погледа других. У другој половини XV века к. постају раскошно украшени и симболи богатства, моћи и утицаја двеју породица. Чином венчања се успостављао савез битан за стицање нових пословних и политичких позиција.

Касони су имали статус посебно цењених елемента ентеријера ренесансне палате, смештани су у спаваће собе, најчешће насупрот брачног кревета под балдахином. У последњој четвртини века ишчезава обичај преношења к. у току свадбених процесија па се к. смешта у собу где чека на долазак младе.

У најгрубљем смислу, к. се типолошки могу поделити у три групе: к. украшени представама у техници интарзије, к. украшени рељефом и к. украшени сликаним панелима. Рељеф је извођен техником пастиља (*pastiglia* – ниски рељеф), у којој се обликује смеша слична ЂЕСУ (в.) или ШТУКУ (в.) нанесена на дрво или ДУБОРЕЗОМ (в.).

У XIV веку фронт к. почиње да се украшава сликаним библијским или митолошким сценама или историјским догађајима, често симболично повезаним са брачном тематиком (*Благовести*, *Сусрећ Марије* и *Ане*, античке хероине, представе плодности). Сликани к. су нарочито популарни у Фиренци током читавог XV века. Други к. из истог периода су позлаћени, бојени и имају аплицирану штучу декорацију. Сликани или рељефни украс је смештен на предњој и бочним странама, понекад на унутрашњој страни поклопаца а ретко на задњој страни.



Касоне породица Нази и Фрескобалди (фирентинска ренесанса, дрвена оплата реконструисана крајем XIX и почетком XX века), Београд, Краљевски (Бели) двор

Како су к. израђивани у разним деловима Италије, постоје регионалне карактеристике – сликани сијенски к. нагињу романтичним темама, фирентински дидактичким, док су у Верони омиљене митолошке теме. Крајем XV века у Фиренци настаје нови стил заснован на античкој скулптури, к. није осликан, бојен ни позлаћен, већ је изведен од полираног дрвета. Почетком XVI века општи тренд чини плићи рељеф и класични орнамент. Око половине века појављује се тип к. са заобљеном основом и издигнутим поклопцем, често постављен на стопе у облику лављих шапа. У то доба Рим постаје важан центар, специјализован за к. сличне саркофазима, са рељефним представама баталистичких, историјских или митолошких сцена које фланкирају породичне грбове. За к. који на чеаној страни има грбове двеју породица спојених браком понекад се користи термин к. нуцијале (*cassone nuziale* – свадбени сандук). Варијанта к. који има наслон и служи за седење назива се *касаяанка* (*cassapanca* – сандук-клуба).

Италијански к. су израђивани од боровине, тополе, кестена а најчеће од ораховине. Мајстори занатлије који су их састављали били су нарочито цењени док модерне атрибуције повезују велике мајсторе Учела, Пинтурикија, Венецијана, Мазача, Гоцолија, Ботичелија са наруцбинама за сликање панела. Зато су к. често касније расклапани а осликане плоче излагане као самостална дела. Са променом укуса и ставова према браку, значај к. у XVII нагло опада. Од краја XX века нова историја уметности се бави везама између представа на к. и положаја жене у ренесансној Италији.

У Златном салону Краљевског (Белог) двора у Београду налазе се два к. – мушка и женска свадбена шкриња, поклони фирентинским породицама младенаца Нази и Фрескобалди. На поклопцу

једне приказан је јунак у најбољим годинама а на другој је млада обнажена девојка дуге плаве косе, обоје у лежећем положају. Њихову највећу вредност представљају слике на полеђени са представама *Тријумфа Александра Великог*, *Бишке код Граница* и *Тријумфалне процесије*. Ова два к. врхунска су и ретка дела фирентинске ренесансе, чија је дрвена оплата реконструисана крајем XIX и почетком XX века. Претпоставља се да је то и време када су купљени на некој аукцији. Изложени су у пару, заједно са ренесансном колекцијом слика и употребних предмета.

ЛИТ.: Ferrari, M. L., *Cassoni Rinascimentali*, Milan, 1964; Ajmar-Wollheim, M., Dennis, F., *At Home in Renaissance Italy*, London, 2006; Никић, М., „Тајна ренесансних шкриња”, *Полиџика* (14. IV 2017).
М. Куш. – Р.

КАСТРУМ (лат. *castrum* – град, мала тврђава) – римски легијски логор, као и логор мањих или помоћних војних јединица. Наменен је за смештај војника и њихове опреме када не марширају или се не боре. Каструм је могао да буде привременог или сталног карактера. Привремени се, у складу са римском војном доктрином, градио чим се ступи на непријатељску територију. Стални каструм је могао да буде летњи и зимски.

Брањени ареал легијских к. износио је око 20 хектара, док су каструми намењени за смештај делова легије или помоћних јединица били мање површине. Били су правилног четвороугаоног облика, а подизали су их војници под надзором инжењера. Привремени к. су грађени током марша и у њима су војници могли да бораве под шаторима по неколико дана. Простор у којем је била смештена војна јединица био је са свих страна опасан јарком. Земља избачена приликом његовог ископавања служила је за подизање земљаних бедема са унутрашње стране јарка. Спољна страна земљаног бедема била је ојачана палисадом. Изузетно, за ојачање спољашње и унутрашње стране земљаних бедема коришћен је и камен. Браниоци су се пењали на шетну стазу преко рампе или помоћу степеништа. Стални к. је имао бедеме од камена или камена и опеке, док се као везивни материјал користио кречни малтер. Одбрамбена снага зидина била је додатно увећана подизањем кула различитог облика и димензија, и то на угловима, поред капија и дуж бедема. Куле су првобитно биле увучене у односу на трасу бедема, да би у складу са променама у римској војној доктрини градитељи почели да их избацују у поље у односу на одбрамбену линију.

Римски каструм у Илклију (I–V век), реконструкција, Енглеска



Између бедема и објеката подигнутих у унутрашњости к. налазио се слободан простор који је достигао ширину и од 20 m. Унутрашњост је била подељена двома главним комуникацијама. *Via praetoria* је спајала улазну и излазну капију, док је *via principia* повезивала бочне капије. Предњи део логора уз улазну капију звао се претентура, а задњи, код излазне капије – ретентура. Средиште логора било је резервисано за команданта легије и називало се преторијум. На том месту код привремених логора налазио се шатор заповедника, а у сталним логорима приватне и службене просторије заповедника, просторије официра задуженог за снабдевање, светилиште и ризнице. У близини преторије, на простору претентуре, налазила се базилика, одаје за официре са вишим чином, болница, радионице, житнице и други објекти важни за функционисање каструма. У ретентури су били смештени помоћни одреди, заробљеници, латрине, штале и просторије за лечење коња. До великих к. вода је допремана помоћу акведукта, док су се унутар њих могле налазити и пијаци намењене трговини са локалним становништвом. Војници и официри нижег ранга су у привременим к. боравили у шаторима, а у сталним у дрвеним баракама или у каменим грађевинама поређаним у двоструке редове дужине 18 m. Бараке и камени објекти били су подељени на више просторија. Уз к. су се с временом формирала цивилна насеља.

ЛИТ.: Johnson, A., *Römische Kastel*, Mainz am Rhein, 1967; Bishop, M. C., *Handbook to Roman Legionary Fortresses*, Barnsley, 2012. П. Ш.

КАТАБОЛИЗАМ, КАТАБОЛИЧКИ ЕФЕКТИ (грч. *κατά* – преко, према и *βολή* – бацање, обарање) – процес разлагања на једноставније делове. Разлагање облика по Арнхајму, који тај појам уводи у теорију уметности (*Енџројија и уметности*). Он к. доводи у везу са пластичним минимумом, односно сиромашном уметношћу (в. АРТЕ ПОВЕРА). С. Пој.

КАТАКОМБЕ (грч. *κάτα* – испод и *κρυβή* – удубљење, шупљина, пећина; посуда) – подземно хришћанско гробље, са дугим међусобно повезаним и релативно узаним главним ходницима, и четвороугаоним проширењима за сахрањивање у више нивоа. Осим за сахрањивање, римске к. су служиле и за обављање погребних обреда и сакривање првобитних хришћана. Појам потиче из III века, од римског топонима за простор код трећег миљоказа на Вија Апији, где се нала-



Вија Апија, Рим

зило много подземних шупљина са пећинама у каменим пешчару. Једно од највећих тамошњих гробаља, Свети Себастијан, у старим се изворима називало *sumiterium catacumbas* – *гробљем катџакомби*. Посетивши римске к. средином IV и почетком V века, Свети Јероним и Пруденције их називају – КРИПТАМА (в.). Током средњовековног периода, к. су скоро сасвим заборављене, пошто их је у употреби остало свега неколико, и то оних у базиликама покрај градских зидина (Свети Себастијан, Свети Лоренцо, Свети Панкратије, Света Агнеза и Свети Валентин). У доба ренесансе постепено се откривају и излазе на видело после великих одрона и земљотреса у приградским виноградима. После вишедеценијског археолошког истраживања, малтешки витез Антонио Босио током XVI века открива тридесетак подземних к. укрштајући историјско-архитектонски и топографски метод. Средином XIX века, под окриљем папске курије, Ђовани Батиста де Роси наставља бројна от-



Јаковљев сан, фреска (средином IV века), катакомбе на Вија Латина

крића важних к. и њихових још неоткривених делова, проналазећи гробнице бројних римских мученика и бискупа. Археолозима се почетком XX века у истраживањима к. прикључују и историчари уметности (Јозеф Вилперт) те почињу да проучавају њихову богату унутрашњу декорацију, а од 1922. године дешифрује се и систематизује преко 40 000 сачуваних епиграфских целина (Анђело Силвањи, Антонио Феруа).

Најраније к. не могу се датовати пре краја II века, а оне о којима постоје записи из области су Медитерана, из Картагине и Александрије, као и к. Светог Калиста у Риму. На више паганских гробаља у Вечитом граду пронађено је неколико подземних породичних гробница, које претходе заједничком сахрањивању најраније римске хришћанске заједнице. Већ прве к. суштински се разликују од свих пређашњих подземних гробница или *хипогеума*. Њихова архитектонска структура почивала је на систему „решетке”, или „рибље кости”, коју чини мрежа међусобно спојених главних паралелних галерија, предвиђених за даља попречна проширења и продужења, са улазно-излазним степеницама на крајевима. Иако је нарочито у раном периоду у к. владао принцип једнакости, гробови у њима ипак су били размештени или у једноставне ЛОКУЛУСЕ (в.), односно уске гробове у нишама груписане по вертикали, или у КУБИКУЛАМА (в.) предвиђеним за монументалније гробнице са фреско-декорацијом. Поред ових, било је и зиданих лучних ниша, АРКОСОЛИЈУМА (в.), у које су били постављани саркофази са барелефима, до којих је водио посебан улаз са степеништем. У III веку почиње да се примењује и комбиновани систем ходника пресецањих и у

облику „решетке” и „рибље кости”, а из периода од 266. до 270. године потичу и најстарији надгробни записи. Неке просторије у к. намењене најбогатијим припадницима римске аристократије, почетком IV века, постају изузетно високе и бивају раскошно опремљене, са исклесаним каменим клупама, столовима и нишама. У наредном периоду, једноставна гробна места се потискују на периферију к., док се раскошнији породични гробови све уочљивије издвајају смештањем у осмоугаоне просторије недалеко од гробова хришћанских мученика.

У доба цара Константина, базилике које се подижу изван зидина града у славу великих мученика добијају пространа места за сахрањивање, постајући нови центри подземних хришћанских градова. За време велике експанзије хришћанства, током друге четвртине IV века, само у близини базилике Свети Марчелино и Пјетро на Вија Лабикана подигнуто је више од 8 000 нових гробних места. Последњих деценија тог столећа и к. познате као Велико гробље – *Coemeterium Maius*, на Вија Номентана преуређују се и мењају свој облик, па тамошње кубикуне добијају велике катедре клесане у камену туфу. Уграђивањем стубова, пиластара, архитрава, лукова, корниша и транзена, заједно са постављањем инкрустираних мермерних плоча на соклове зидова и подове, просторије за сахрањивање у к. постају све монументалније и подсећају на античке вечне куће, маузолеје. Неки од употребљених материјала као што су црвени порфир, серпентин и грчки зелени мермер понекад су били комбиновани са мозаицима, у намери да опонашају унутрашњи украс хришћанских базилика. Много чешће, мермер је само опонашан у стилу сликане архитектуре тзв. четвртог помпејанског стила. На врхунцу развоја к. добијају и посебну просторију – *рефријеријум*, намењену одржавању комеморативних погребних гозби, у коју се смешта и камена *капсера*, почасно место за покојника мученика. На местима скромнијих гробних обележја, локулусима, пронађене су бројне лампе, накит, играчке, новчићи, шкољке, звончићи, као и стаклене и керамичке посуднице. После 360. године, златно доба к. полако пролази и доживљава смирај. Крајем IV века, сви виђенији Римљани желели су да буду сахрањени у непосредној близини гробног места неког познатијег хришћанског мученика, уверени да ће тиме осигурати повлашћенији положај себи и у загробном животу. Између V и IX века над гробовима мученика подижу се олтари *базилика-к.*, до чијих се култних места лако силазило

Оранџа, фреска (друга половина III века), Рим, катакомбе Свете Присциле





Агаје, фреска (прва половина III века), Рим, катакомбе Светог Каликста

широким степеништем, тако да су нови храмови грађени на два нивоа. Базилике са подземним криптама и јесу главни разлог због чега су праве к. током средњег века готово сасвим пале у заборав, доживевши ренесансу тек крајем XVI столећа.

Иконографија фреско-декорација у к. креће се од хеленистичке преко прелазне до ранохришћанске фазе, те се заједно са буколичким и зооморфним мотивима, јављају и персонификације четири годишња доба, главе горгоне-медузе, као и сцене из лова и са заједничких гозби. С временом, све чешће постају ликови Христа као Орфеја, Хермеса, Хелија или Доброг пастира, фигуре молителке Оранте, филозофа, рибара и групе апостола. Старозеветне сцене својим бројем вишеструко надмашују композиције и личности из Новог завета, а међусобно бивају повезане евхаристијским птицама, рибама, дelfинима, античким генијима и цветним гирландама. Најчешће библијске наративне сцене су са Давидом, Јоном, Данилом, Јовом, Сузаном, Нојем, Лотом, Аврамом, Самсоном, Адамом и Евом, као и три вавилонска младића. Прве представе Богородице са Христом, Спаситељем између апостола Петра и Павла, Крштења Христовог, Васкрсења Лазаревог, Тајне вечере, Крунисања трновим венцем, али и јеванђељских параболо о изгубљеној овци, Самарјанки и слепом и ослабљеном човеку приказују се међусобно одвојене, као заметак будућих циклуса Великих празника и Христових чуда и страдања.

Највише исклесаних, исликаних, исцртаних и утребаних записа потиче са почетка III века и они се састоје од две рибе с главама окренутим ка сидру из којег израста у крст, или представљају Христов монограм. Сви епиграфски знаци настали су или поводом смрти упокојеног хришћанина или на годишњицу његовог пресељења у Царство небеско, а потписују их или најбли-

жи сродници или пријатељи као браћа у Христу. Осим фрагмената библијских текстова („Бог је дао, Бог је узео” – Књига о Јову, 1:21), на многима су исписане молитве за умрле у стиховима којима се изражава вера да нико са овога света не може да оде у потпуности будући да остаје у сећањима живих, што потврђује њихов универзални и ванвременски карактер.

У Риму се данас зна за 60 к. укупне дужине од око 170 km и у њима је досад откривено 750 000 гробова. Само је њих неколико, међутим, конзервирано и доступно јавности – к. Светих Калиста, Светог Себастијана, Домицилине, Присцилине и к. Свете Агнезе. Осим римских, познате су и к. Сан Ђенара у Напуљу, у Сиракузи на Сицилији, на Малти, у Тунису, Либану, Египту, на Криму, у Анадолији у Турској и др. Међу новијима, највеће, најмистериозније и најозлоглашеније су к. у Паризу (1786–1859) настале у подземним ходницима некадашњих каменолома кречњака.

Недалеко од Ниша се налази једна правоугаона ранохришћанска гробница (крај IV–V века) укопана у земљу, са четири зидана гроба и полуобличастим сводом, којој се приступало степеништем са источне стране. У горњој зони гроб-



Адам и Ева, фреска (друга половина III века), Рим, катакомбе Свете Присциле

нице насликан је Христов монограм у венцу од палминих гранчица којем су окренути апостоли Петар и Павле у белим туникама. У осталим зонама живописа приказане су мермерна ограда са виновом лозом и гроздовима које кљуцају птице. Сличност фресака из нишке старохришћанске гробнице са сликарством римских к. из истог периода несумњива је и сведочи о истом верском и културном кругу њених наручилаца.

ЛИТ.: Wilpert, J., *Le pitture delle catacombe romane*, Roma, 1903; Stiger, P., *Die römischen Katakomben*, Berlin, 1933; Farioli, R., *Pitture di epoca tarda nelle catacombe romane*, Ravenna, 1963; Sordi, M., *Il cristianesimo e Roma*, Bologna, 1965; Grabar, A., *Le premier art chrétien*, Paris, 1966; Testini, P., *Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani in Roma*, Bologna, 1966; Grabar, A., *Christian Iconography: a Study of its Origins*, London, 1968; Ђурић, В. Ј., *Византијске фреске Јујославије*, Београд, 1975; Sordi, M., *I cristiani e l'Impero Romano*, Milano, 1984; Giuntella, *Mense e riti funerari in Sardegna*, Taranto, 1985; Mac Mullen, R., *La diffusione del cristianesimo nell'Impero Romano: 100-400*, Roma-Bari, 1989; Salatta, P., *A la découverte des souterraines de Paris*, Paris, 1990; Bargebuhr, F. P., *The Paintings of the New Catacomb of the Via Latina and the Struggle of Christianity against Paganism*, Heidelberg, 1991; Friend, W. H. C., *The Archeology of Early Christianity: a History*, London, 1996; Pergola, Ph., Barbini, P. M., *Le catacombe romane: storia e topografia*, Roma, 1997; Focchi Nicolai, V., Bisconti, F., Mazzoleni, D., *The Christian Catacombs of Rome: History, Decorations, Inscriptions*, Rome, 2009.

Љ. С.

Фреске из Комодилиних
катакомби (крај IV века), Рим



КАТАРЗА (грч. *κάταρσις* – очишћење од греха, кривице, убиства, очишћење пре религијског обреда) – поред религијског, појам има медицинско значење, да би, најзад, био уграђен у свакодневну праксу модерних језика. Дуг теоријско-критички пут појма к. почиње од Аристотелове *Поетики*, у којој филозоф, на крају чувене дефиниције трагедије, каже да ова изазивањем сажаљења и страха врши прочишћавање осећања и проглашава катартичко дејство битном функцијом (трагичке) уметности. Пошто је текст *Поетики* оштећен, фрагментаран, о изворном смислу Аристотелове речи може се само нагађати. Он не објашњава механизам прочишћења, сажаљања и страха, тврдећи да је најбоље када се ови афекти изазову самим саставом догађаја, тј. склопом трагичке радње. Неки наговештаји објашњења налазе се у Аристотеловој *Полијици*, где говори о тзв. музичкој к.; ради се о прочишћавању осећања, као једној од користи бављења музиком, што настаје приликом слушања светих, религијских екстатичких мелодија.

Вишевековни покушаји тумачења смисла Аристотелове речи о катартичком дејству трагедије, с једне, као и смисла самога проблема к. уопште, с друге стране, могу се типолошки разврстати према основном тону интерпретације. Катарза се може схватити као нека врста религијског очишћења, а извесно је да је грчка драма имала доста религиозних елемената. Медицинско-патолошка тумачења најпре су се заснивала на хипократовској теорији телесне и духовне равнотеже, па потом на принципу *similia similibus curantur* (Милтон), да би Бернајз, одричући трагедији сваки етички задатак, њено медицинско-терапеутско деловање објаснио као стишавање изазваних осећања, све до задовољства. Од ренесансе су најбројнија етичка тумачења к. у којима се на различите начине говори о моралном добитку који доноси трагедија уз сазнање, увид и поуку. Осим ренесанских мислилаца, међу познатије заговорнике етичке интерпретације к. спадају Корнеј и Расин, и њима супротстављени Лесинг. Психолошка тумачења заснивају се углавном на схватању о нужном смиривању узбуђења и афективности након достигнутога врхунца, те на теоријама о мешању задовољства и бола (Шопенхауер, Ниче, Фројд). Посебно место имају покушаји психоаналитичког објашњења к., оптерећени стандардним недостацима психоаналитичког третирања културних појава и уметничких дела. Естетички схватање

к. налази се још код Хјума, који је сматрао да се патос трагичке радње доживљава на пријатан начин захваљујући уметничком карактеру трагедије, односно да задовољство које пружа трагедија потиче од савршенства форме. Дојсен говори о катартичком утицају као стварању могућности за чисту естетску контемплацију. Гете одриче трагедији сваку етичку функцију, и вели да ће гледалац бити обузет заплетом и расплетом драме, под условом да их је песник достојно извео, али да кући неће отићи ни за длаку бољи. Виготски, полазећи од Шилерове идеје да се права тајна мајстора састоји у томе што формом уништава садржину, сматра да се катартичко дејство уметничког дела остварује узајамним поништењем афеката који производе садржина односно форма, тј. у крајњој линији, поништењем мучних емоција изазваних садржином, посредством естетског дејства форме и њених емоција.

Данас, уместо традиционалне бригае за морално дејство уметности и за објашњење механизма очишћења, Адорно одриче смисленост катартичког дејства дела, сматрајући да ово – као акција чишћења против страсти – и да је подобно за репресивну културну индустрију.

Термин којим је Платон означавао ослобађање душе од тела, од страсти и потребе за насладом. Аристотел је овим термином означио циљ трагедије као уметничког дела – морално прочишћење душе, савладавање страхова, у првом реду, страха од смрти, измирење сажалења, самилости и страха. Лесинг је мислио да је катарза морално деловање трагедије, претварање страсти у честите склоности. За Е. Милера катарза је прелаз незадовољства у задовољство, а за Берлајна – просто излечење у медицинском смислу. За многе је к. умирење афеката, оплемењавање духа или његово уздизање изнад баналности. Фројд к. узима као главни циљ психотерапије, када се човек ослобађа дејства нежељених нагона и афеката, напетости и емоционалних сукоба. Ово се постиже симболичним преживљавањем, односно доживљавањем потиснутих емоција.

Виготски сматра да у целокупној психолошкој литератури нема појма ближег суштини естетске реакције. То је сложено преживљавање осећања када се мучни афекти подвргавају пражњењу, уништењу и претварању у супротно. Пражњење нервне енергије је суштина сваког осећања, па и естетског. Уметност је најсложеније средство најцелисходнијег и најважнијег пражњења нервне енергије. Суштина к. почива на томе што се она дешава у моменту судара су-

протних осећања. Једно од ових осећања носи грађа дела, а друго – његова форма. Уметничко дело је веће уколико својом формом савладава значајнију и тежу садржину. Ритам мора бити саображен са садржином на специфичан начин. На пример, најдубља осећања захтевају успорен ритам. Успоравање и пригушење моторног пражњења афеката повећава емоционалну напетост, која се поентом у уметничком делу нагло празни и доводи до релаксације. Слика која приказује ужас, каже Христијансен, у исто време га, проналазећи форму којом ће га приказати, савладава и раствара. Овако схваћена к. показује зашто уметности нема тамо где постоји само једно осећање, ма колико је оно јако. Уметнички покушаји вођени само једном емоцијом стварају КИЧ (в.). За уметничко стваралаштво потребан је, према мишљењу Виготског, сукоб емоција. Хегел истиче схему сличну овим схватањима катарзе. Он сматра да у сваком уметничком делу постоји теза, антитеза и синтеза. Оно изазива и напетост и попуштање, супротност и измирење, диференцирање и интегрисање. За практичара још увек постоји тежак проблем: како и зашто једно дело на једног човека делује катартично, а код другог делује као подстицај деструктивних реакција? Одговори који би се сводили на индивидуалне разлике објашњавају само део истине. Други део је везан за друштвене факторе као и за карактеристике уметничког дела које омогућује супротне доживљаје и супротну интерпретацију, и уместо симболичног, реално испољавање нежељених афеката.

ЛИТ.: Đurić, M. N., *Jedan nov pokušaj objašnjenja Aristotelova shvatanja katarse*, Beograd, 1933; Smerdel, A., *Aristotelova tragična katarsa*, Skopje, 1937; Boekel, C. W. van, *Katharsis. Een filologische Reconstructie van de Psychologie van Aristoteles omtrent het Gevoelsleven*, Utrecht, 1957; Brunius, T., *Inspiration and Katharsis: the Interpretation of Aristotle's Poetics*, Uppsala, 1966; Лукач, Ђ., *Osobenost estetskog*, Beograd, 1980. Д. Ж. – В. П.

КАТЕДРА (грч. *καθέδρα* – седиште, столица) – епископски трон или столица као ознака архијерејског достојанства и једно од основних обележја катедралног храма. У православним црквама се обично налази у дну олтара и чини највиши део синтронона, озиданих камених клупа уз полукружне апсиде намењених свештенству које саслужује заједно са епископом. У симболичном смислу, представља небески престо намењен Христу као врховном архијереју. Према правилима источнохришћанске цркве, током богослужења, епископ,

као Христов изасланик на земљи, седи на катедри у време читања Апостола.

Као масивна клупа исклесана у камену, к. се јавља већ у првим вековима хришћанства (катакомбе раних хришћанских центара). Од средњовековног раздобља, у светилиштима саграђеним на подручјима земаља византијског културног утицаја, углавном се смешта у средиште синтронона, насупрот бискупском трону премештеном од XI века на леву страну катедрале. У византијским црквама попут цариградске Свете Ирине или Светог Николе у Мири сачувани су оригинални примери таквог каменог постројења.

У формалном смислу, к. представља масивнију, римску варијанту античке елегантне столице, док су њене димензије, материјал и облик углавном били подложни променама. Изузев од камена и дрвета, епископска столица је могла бити начињена и од слоноваче или другог племенитог материјала, мада су такви репрезентативни примери попут трона реликвијара од алабастера из ризнице цркве Светог Марка у Венецији или Максимијанове катедре у Равени начињене од слоноваче, вероватно имали искључиво симболичку намену.

У погледу скулптуралног украшавања, к. су биле веома разнолике, понекад са бочним странама и наслонима исклесаним у виду животињ-

ских и људских фигура (трон у катедрали Светог Николе у Барију), док су поједине столице поседовале украс у виду наративног рељефа са хришћанским представама (трон у катедрали у Парми приписан Антеламију), или са сведеним флоралним и геометријским мотивима. Често су изнад тронова постављани и балдахини (катедри у Ексетерској катедрали, или у грузијском манастиру Гелати). Према традицији, *Каптедра Светиој Петри* у Ватикану представља оригиналну столицу Светог апостола Петра а наткриљена је Бернинијевом барокном инсталацијом.

ЛИТ.: *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. 1–3, New York – Oxford, 1991; *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*, vol. 1, Oxford, 2012; *The Oxford Dictionary of Christian Art and Architecture*, Oxford, 2013; Bogdanovic, J., *The Framing of Sacred Space: the Canopy and the Byzantine Church*, Oxford, 2017. E. B.

КАТЕДРАЛА (од грч. *каџедра* – седиште) – столна црква са седиштем црквеног поглавара. Основно обележје ентеријера и функције епископског храма јесте епископски престо, односно бискупска столица, чије је место од ранохришћанског времена у средишту олтарске апсиде. Катедрални положај имају хришћанске цркве са епископалном хијерархијом црквене власти – римокатоличка, англиканска и православна.

БАЗИЛИКА (в.) је била основни архитектонски тип к. и великих епископских седишта у позноантичком (Аквилеја, Трир, Милано, Свети Јован Латерански у Риму) и рановизантијском периоду (Еуфразијева базилика у Поречу, Свети Аполинарије у Класи у Равени, Јустинијана Прима). Тако програмски дефинисан базиликални облик остао је најутицајнији основни план за епископске цркве у градитељству западноевропске традиције. Током средњовековног раздобља к. најчешће имају основу у облику латинског крста, а основни архитектонски облици и елементи њиховог конструктивног система су: централни БРОД (в.) са два или четири бочна брода, ТРАНСЕПТ (в.), КУПОЛА (в.) над укрсношћу трансепта и централног брода, хор и светилиште са ДЕАМБУЛАТОРИЈУМОМ (в.) и капелама, куле звоници уз pročеља и портал богато декорисан скулптуром.

Романичке к. (XI – средина XIII века) често су подизали монашки редови (бенедиктински, клинијевски, цистерцитски, картузијански), што је утицало на једноставност њихових форми. Грађевине масивних зидова, затворених волумена и богате хоризонталне рашчлањености носе сна-



Л. Бернини, *Каптедра Светиој Петри* (1657–66), Рим, црква Светог Петра



Катедрала Свете Софије
(532–537), Цариград

жна обележја регионалног градитељства северне Италије (Аквилеја, Парма, Торчело), Тоскане (Пиза), Апулије (Бари, Трани), Сицилије (Палермо, Монреале), Аквитаније (Анжулем, Периге), Оверње (Ле Пиј ан Веле), Енглеске (Дарам, Рочестер, Ели), Немачке (Мајнц, Ворм, Шпејер), као и источне обале Јадрана (Трогир, Котор).

Највиши донети средњовековног градитељства остварени су у монументалним готичким к. (XII–XV век). Кроз спој традиције и иновације и применом нових облика и конструктивних система (преломљени лук, крстасти свод с ребрима, КОНТРАФОРА, в.) тежња ка вертикализму добија упечатљива решења у три највеће к. у француској монархији – Ил де Франсу: Нојону (око 1150), Лаону (око 1160) и Нотр Даму у Паризу (око 1163). Оригинално и стилска разноврсност постојала је и у дијецезама ван подручја Париза. Импресиван унутрашњи простор расте ређен зидне масе, растворене у великим површинама прозорских отвора са ВИТРАЖИМА (в.) остварен је у к. у Шартру (1194–1224), а концепт готичке архитектуре усмерен ка висини и дематеријализацији облика достиже највишу тачку у Ремсу (1212) и Амијену (1220). Значајна остварења под снажним утицајем француске готике настају широм западне Европе (Марбург, Келн, Мец, Стразбур у Немачкој, Милано и Сијена у Италији, Палма де Мајорка и Севиља у Шпанији, Линколн, Велс у Енглеској).

Катедрална намена цркава најчешће је, али не и обавезно истицана монументалношћу, врхунским уметничким донетима и техничким достигнућима грађевинарства. Подизане на темељима ранохришћанских мариријума, често поштоване због реликвија које се у њима чувају (Сен Шапел у Паризу) или као места ходочашћа

(Сантјаго де Компостела у Шпанији), к. су у средњем веку биле симбол моћи монашког реда, града, области или краљевства. У њима се вршило литургијско окупљање црквених поглавара уз велики број представника свештенства и верника, а на трговима пред к. се одвијао јавни културни и економски живот. Као градитељски склоп са скулптуралним програмом и унутрашњим уређењем у целини, средњовековна к. је одраз симболичко-теолошких погледа на свет и друштво, схватања идеологије црквене и световне власти и слике сакралних ауторитета. Њен развој и обликовање неодвојиви су од културно-историјског и политичко-економског контекста.

У поређењу са к. западноевропске традиције, изглед градитељских решења саборних цркава у православним земљама средњег века показује другачију концепцију архитектонско-просторне целине, као и схватање односа између к. намене цркве, њених размера и структуре. Идејни узор многим потоњим замислима биле су по свему импресивне к. васељенских патријарха у Цари-

Катедрала у Аквилеји
(IV–XIV век)



КАТЕДРАЛА

Катедрала Светиој Јакова
(XI–XVIII век), Сантијаго де
Компостела



граду. У Јустинијановој Светој Софији примењено је спајање централног и подужног плана те пројектовање куполе над главним бродом базиликалног распореда простора, док је црква Свете Ирине тробродна базилика са куполом, светилиштем на истоку и галеријама на бочним бродовима. У Ромејском царству (VII–XV век), као и у земљама које су се развијале под њеним духовним и стилским утицајима (Јерменија, Грузија, Бугарска, Русија, Србија), заступљени су различити облици грађевина централног и подужног плана, односно тробродне базилике (Свети Ахилије на Преспи, Сер, Верија, Мистра, Верија, Протатон у Кареји), понекад са куполом (Света Софија у Солуну, Света Софија у Охри-

ду) и крстообразне куполне цркве (Светицховели у Грузији, Света Софија у Кијеву, Света Софија у Новгороду, Света Софија у Полоцку, московски Кремљ, Света Софија у Трапезунту).

Организација Српске средњовековне цркве уследила је након стицања аутокефалности (1219). Новооснована Српска архиепископија наследила је старе к. (Рас, Призрен, Липљан) и установила 1220. године нове епископије (Зетска, Хумска, Будимљанска, Топличка, Хвостанска, Дабарска, Моравичка), чији се број са ширењем државе крајем XIII и у XIV веку повећавао (Бањска, Браничевска, Мачванска, Скопска, Дебарска, Злетовска, Доњополошка). Спасова црква у Жичи, грађевина сложеног програма рашког сакралног градитељства, подигнута је као к. аутокефалне српске цркве и крунидбени храм (1206–17). После пустошења које је жичка к. доживела у последњој деценији XIII столећа, седиште Архиепископије пресељено је у Пећ. Столне цркве са епископским насељем подизане су у манастирима и градовима. Изгледом и просторном структуром, оне следе владајуће токове националног црквеног градитељства. Први српски епископски храмови су најчешће једнобродне цркве са олтарском апсидом на источној страни, куполом над средишњим травејем и бочним певничким просторима (Свети Ђорђе у Будимљи), уз чију припрату су подизани параклиси (Богородица Хвостанска, Милешева). У XIV веку к. имају облик уписаног крста са једном или пет купола (Свети Никола у Дабру, Богородица Љевишка, Грачаница), преузет из византијске црквене архитектуре. Обележје к. храмова првих Немањића биле су двојне КУЛЕ (в.) на прочељу, а почев од Жиче, уз столне цр-



Спасова црква (до 1221),
манастир Жича

кве подизана је кула звоник (в. ЗВОНИК) на западној страни.

Након средњовековног раздобља, к. представљају најважнија и најрепрезентативнија грађитељска остварења. Почетак нове, ренесансне епохе у погледу конструктивних обележја представља куполно решење које је Брунелески пројектовао за Фирентинску катедралу (1436) – монументално здање чија је изградња започета још 1294. године. Једна од најимпозантнијих грађевина британске и европске сакралне архитектуре барокног доба је англиканска к. и седиште бискупа Лондона посвећена Светом апостолу Павлу (1675–1710). Здањем доминира купола, за чији изглед је Рен инспирацију имао у Микеланђеловим куполном решењу за базилику Светог Петра у Риму. Најзначајније и највеће цркве изграђене током XIX и XX века на америчком тлу су к. Епископалне цркве у Њујорку (1892–99) и Национална епископална у Вашингтону (1907–1990), чији су грађитељско-скулптурални програми у целини и доследно ослоњени на историцистичке стилске интерпретације романике и готике. Смисао к. намене остао је непромењен, али усаглашен са захтевима савременог друштва кроз постмодерни архитектонски израз (Кристална катедрала у Оринцу, Лос Анђелес, 1981). Уз извесну модификацију традиционалног плана латинског крста и потпуно транспарентну фасаду са стакленим омотачем од хиљаде панела у челичним оквирима, остварена је монолитна монохромна структура великих размера.

ЛИТ.: Јанковић, М., *Ејискојије и миџројолије Српске цркве у средњем веку*, Београд 1985; Кораћ, В., „О архитектури катедралних цркава XI века на византијском културном подручју”, *Између Византије и Запада: одабране сјудује о архитџекџури*, Београд (1987); Wilson, С., *The Gothic Cathedral: the Architecture of the Great Church 1130–1530*, London, 1990; Williamson, P., *Gothic Sculpture*, New Haven, 1995; Кораћ, В., Шупут, М., *Архитџекџура византијској свеџа*, Београд, 1998; Чанак-Медић, М., „Катедрале”, *Лексикон средњег века*, Београд, 1999; Binding, G., *High Gothic: the Age of the Great Cathedrals*, Cologne, 2002; Doig, A., *Lithurgy and Architecture: from the Early Church to the Middle Ages*, Farnham – Burlington, 2008; Стевовић, И., „Прве српске епископске цркве: запажања о историји и архитектури”, *Зборник Маџице српске за ликовне уметносџи*, 44 (2016); Krauthajmer, R., Ćurčić, S., *Ranohrišćanska i vizantijska arhitektura*, Beograd, 2008; Чанак-Медић, М., Поповић, Д., Војводић, Д., *Манасџир Жича*, Београд, 2014. М. Т. Ђ.

КАТОЛИКОН (од грч. *καθολικόν* – опште, збирно) – главна култна грађевина у оквиру манастирског комплекса, подигнута у његовом средишту, посвећена патрону и намењена богослужењу. Термин је савременог порекла. У средњовековним текстовима јавља се само повремено, а понекад, као у актима Трулског сабора, и у значењу епископске цркве. На архитектонску концепцију најстаријих светогорских католикона – Лавре, Ивирона и Ватопеда (X–XI век), угледали су се други светогорски манастири, па и српски Хиландар посвећен Ваведењу.

ЛИТ.: *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. 2, New York – Oxford, 1991. Б. Г.

КАУЛИКУЛ (лат. *cauliculus* – мала стабљика) – стилизована стабљика на коринтском КАПИТЕЛУ (в.) која се повија у волуту и подупире абакус. По својој композицији коринтски капител се састоји из доњег дела, који чини чашица или корпа окружена акантусовим лишћем, средњег, у којем између акантусовог лишћа излазе к. из којих се извијају угаоне волуте, и горњег, који чини абакус завршен кимом. Тип коринтског капитела на којем доминира средњи део са волутама сређе се на споменицима као што су Олимпејон у Атини, Лизикратов споменик и Филипејон у Олимпији. Коринтске капителе оваквог облика преузели су и стандардизовали Римљани, а потом се користе у архитектури ренесансе.

ЛИТ.: Несторовић, Б. Н., *Архитџекџура сџарој века*, Београд, 1952; Heilmeyer, W. D., *Korinthische Normalkapitelle: Studien zur Geschichte der Römischen Architekturdekoration*, Heidelberg, 1970; Tölle-Kastenbein, R., *Das Olympieion in Athen*, Cologne, 1994; McKenzie, J., *The Architecture of Alexandria and Egypt: c. 300 B.C. to A.D. 700*, Tom 63, New Haven, 2007. М. О.



Кауликул

КАШИРАЊЕ (фр. *acher* – сакрити, прикрити, покрити) – лепљење папира или платна на тврди носилац. В. Л.

КАШТЕЛ (итал. *castello*; од лат. *castellum* – утврђени град, замак, двор) – фортификациона резиденција, односно утврђени владарски или властеоски двор на стратешки повољном положају. Исти тип утврђења у Француској и Немачкој од епохе ренесансе означавају и резиденцијалне палате са бедемима или без њих, које се налазе ван урбаних центара. На простору Западне Европе к. настају у IX и X веку као земљано-палисадна фортификација која властелину или владару обезбеђује уточиште. Ови утврђени положаји могли су истовремено да представљају и рефугијум за локално становништво. Од XI, а нарочито током XII века владарски или властеоски дворови утврђују се бедемима од камена, од којег су биле начињене и грађевине унутар брањеног простора.

Каштел се састоји од масивне стамбене куле квадратног облика (в. ДОНЖОН) и дворишта са помоћним зградама, окруженим бедемом са брањеним улазом и спољашњим ровом. Током XIII и XIV век бедеми постају виши, повећава се број кула, а испред бедема се формира још једна линија одбране. Истовремено, резиденцијални објекти почињу да се распоређују око дворишта уз бедем. Уз к. се постепено формирају и подграђа. На простору под утицајем Византије јављају се утврђења сличног облика у време Комнина и она првенствено имају војностратешку функцију, док се на Балкану владарски дворови јављају од XIV века.

ЛИТ.: Warner, P., *The Medieval Castle*, New York, 1971; Поповић, М., „Замак у српским земљама позног средњег века”, *Зборник радова Византолошкој инститиуија*, XLIII (2006). П. Ш.

Утврђени замак
(XII–XIII век), Довер

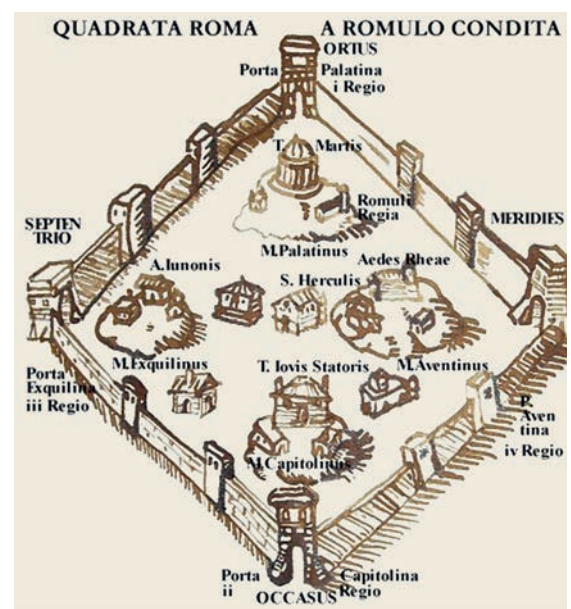


КВАДРАТ (итал. *quadro* – квадрат) – правилни четвороугао са четири једнаке странице, четири права угла, четири темена, четири осе симетрије, у чијем пресеку је центар ротације. Први ирационални број је *Пийтајорина констјантја* $\sqrt{2}$, као вредност дијагонале јединичног квадрата. Површина круга описаног око к. је $\pi/2$ (~1,57) површине квадрата, јер је полупречник $d/2 = a\sqrt{2}/2$, па је $P = \pi/2 \times a^2$, а површина круга уписаног у к. $\pi/4$ (~0,79) површине к., јер је полупречник уписаног круга $a/2$, а $P = \pi/4 \times a^2$. Обим к. је $4a$, а површина је a^2 . Особина да међу свим четвороугловима истог обима има највећу површину, један је од могућих разлога зашто је к. најчешћи облик основе објеката световне и сакралне архитектуре.

Кватернитет, као карактеристика к., обезбеђује његову равнотежу, стабилност, равномерност, једнакост, ред, хармонију, склад и чини га идеалном формом пројектантског промишљања у савременој архитектури и урбанизму.

У сферној геометрији, к. је полигон чије су странице лукови великих кругова, на једнаким растојањима, који се секу под истим угловима, већим од правог угла. Квадрат у хиперболичкој геометрији има углове мање од правих углова. Дужина странице и величина угла су обрнуто пропорционални, тј. већи к. имају мање углове. Пјаца Гранде у Арцу има белим каменом означен квадрат.

Квадратура круга, због трансцендентне природе броја π , не може да се изведе егзактно коначним бројем операција помоћу шестара и лењира.



Roma quadrata



Тибетјанска мандала (XIV век)

Правилан геометријски облик састављен од четири једнаке стране које се секу под правим углом; попречни пресек КОЦКЕ (в.). Осим организованости, статичности, стабилности али и затворености и ограничености, к. је у моралном смислу симбол части, искренности, поштења, повиновања космичком реду, савршеној мери, уравнотеженој личности и врхунској мудрости. Код старогрчког филозофа и математичара Питагоре, круг уписан у к. и к. уписан у круг означавају душу света (*anima mundi*), односно Божје присуство у материјалном свету, или спој светог и профаног, неба и земље. *Квадрајџура круја* оличава идеалан спој супротности (*coincidentia oppositorum*) и значи прелажење круга геометријским средствима у квадрат.

Насупрот сферном облику неба, к. означава земљу и све што је везано за њу – четири елемента, стране света, небеска ватра, годишња доба, стадијуми људског живота, Месечеве мене. По предању, стари Рим је у почетку имао облик и круга и к. јер су га под правим углом пресецале две градске главне артерије (кардо и декуманус), делећи га на четири приближно једнака дела (*Roma quadrata*). Византијска и српска средњовековна црквена архитектура почивају на комбинацијама к., крста и круга као окосницама неба и земље, који се сједињују прослављањем Бога. Док у средњовековној српској црквеној архитектури рашку градитељску школу одликују четвртасте, за моравску су карактеристичне полукружне бочне певничке апсиде. Устројства

ових двају планова – рашки четвороугао или моравски тролист – понављају се и у доба друге обнове, у XV и XVI, али и касније у XVIII и XIX веку.

Кроз дугу историју људске цивилизације, к. се искристалисао као идеална основа планова за грађевине какве су Небески Јерусалим, Забрањени град у Пекингу или храм Боробудур на острву Јава (в. МАНДАЛА). Као одрази идеалног Небеског града на земљи, они почивају на магичном к. космичког порекла и дожанске хармоније. Док им кроз центар пролази оса света, они својом степенастом градњом представљају космичку планину. И староримска градња са инсулама као основним јединицама или четвртима такође је израз жеље да се опонаша структура идеалног града. На к. као основи почивају жртвеници и олтари, храмови, замкови, војни логори, као и главни градски тргови, грађевине и унутрашње просторије омеђене са четири зида. Веровало се да посебну онострану моћ имају магични к., почевши од поретка бројева и слова 3 × 3 који у свим правцима дају једнаки резултат. Један такав магични к. у барокном стилу израдио је и Христофор Жефаровић у својој *Систематској географији* (Беч, 1741), посветивши га тадашњем патријарху Арсенију IV Јовановићу Шакабенти.

Квадратни или четвороугаони ореол на средњовековним фрескама и мозаицима означава да се личност око чије главе је приказан још налази међу живима.

Квадратну основу као симбол имају Кинеско царство, средњовековна ознака за четири елемента (в. ЕЛЕМЕНТА, ЧЕТИРИ), већина ЛАВИРИНАТА (в.), хемијски знак за олово, алхемијске ознаке за камену со и урин, а у метеорологији к.

И	Ї	Т	Р	В	Т	Е	Ч	Ї	Т	В	Р	Т	Ї	И
Ї	Т	Р	В	Т	Е	Ч	Ї	Ч	Ї	Т	В	Р	Т	Ї
Т	Р	В	Т	Е	Ч	Ї	Ї	Ч	Ї	Т	В	Р	Т	Ї
Р	В	Т	Е	Ч	Ї	Ї	Ї	Ч	Ї	Т	В	Р	Т	Ї
В	Т	Е	Ч	Ї	Ї	Ї	Ї	Ч	Ї	Т	В	Р	Т	Ї
Т	Е	Ч	Ї	Ї	Ї	Ї	Ї	Ч	Ї	Т	В	Р	Т	Ї
Е	Ч	Ї	Ї	Ї	Ї	Ї	Ї	Ч	Ї	Т	В	Р	Т	Ї
Ч	Ї	Ї	Ї	Ї	Ї	Ї	Ї	Ч	Ї	Т	В	Р	Т	Ї
Ї	Т	Р	В	Т	Е	Ч	Ї	Ч	Ї	Т	В	Р	Т	Ї
Т	Р	В	Т	Е	Ч	Ї	Ї	Ч	Ї	Т	В	Р	Т	Ї
Ї	Т	Р	В	Т	Е	Ч	Ї	Ч	Ї	Т	В	Р	Т	Ї
И	Ї	Т	Р	В	Т	Е	Ч	Ї	Т	В	Р	Т	Ї	И

Х. Жефаровић, *Мајични квадрати* из *Систематској географији*, бакрорез (1741), Беч

са тачком у средини означава влажно тло. Староегипатски хијероглиф у облику к. оличавао је остварење, материјализацију и успех. Од 64 наизменична црна и бела квадрата састављена је шаховска табла, симбол супротстављених сила у борби за живот. У новије време и телефонска ознака „тарабица” у знаку је квадрата са продуженим ивицама.

ЛИТ.: Orcibal, J., „Dei agricultura: le carré magique Sator Apero, sa valeur et son origine”, *Revue de l'histoire des religions*, 26/1 (1954); Biderman, H., *Rečnik simbola*, Beograd, 2004; Kamings, E., T., *Sve o simbolima*, Beograd, 2004; Gerbran, A., Ševalije, Ž., *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, Novi Sad, 2004; Stivens, E., *Arijadnino klupko; vodič kroz simbole čovečanstva*, Novi Sad, 2005; O'Konel, M., Eri, R., *Ilustrovana enciklopedija znakova i simbola*, Beograd, 2007; Lučić, Z., *Ogledi iz antičke geometrije*, Beograd, 2009; Trebješanin, Ž., *Rečnik Jungovih pojmova i simbola*, Beograd, 2011; Garden, N., Olorenšo, R., Garden, Ž., Olivije, K., *Larousse mali rečnik simbola*, Beograd, 2011.

И. М. – Љ. С.

КВАДРАТУРА (од итал. *quadro* – квадрат, прегледна табела, плоча, кадар; итал. *quadratura* – подела на квадрате) – врста илузионистичког АРХИТЕКТУРАЛНОГ СЛИКАРСТВА (в.) постигнутог помоћу снажног перспективног скраћења са прозорским отворима, вратима, стубовима, луковима, фризовима, балустрадама, драперијама и завесама који привидно визуелно отварају простор зида или свода, најчешће у облику куполе или овалног отвора. Мада настало у антици (грчко и помпејанско сликарство), ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО (в.) било је математички разрађено и веома популарно највише код италијанских, аустријских



А. Мантења, *Окулус*, фреска (1465–75), Мантова, Палацо Дукале, Камера дељи Спозии

и немачких сликара декоратера и приватних и црквених наручилаца током XVII и XVIII века. Илузионистичке к. израђиване су са намером да изненаде, разгале и оставе посматрача без даха. Због тога су се у мањим просторијама постизала помоћу једне идеалне тачке за сагледавање перспективног скраћења која се најчешће налазила при самом улазу, док се у већим просторијама она постизала умножавањем жижних тачки које су омогућавале њихово добро сагледавање у било којој тачки простора, и поред кретања и кружења посматрача у њој, уз подразумевани поглед *odозіо наіоре (di sotto in sù)*.

Зачетке ренесансне илузионистичке к. засноване на линеарној перспективи међу првима примењује Мантења на окулусу у *Камера дељи сіозии* у Палацо Дукале у Мантови (1465–74). Током XVI века невероватне могућности к. вешто користи Коређо на *Боіородичином Усїењу* у куполи катедрале у Парми (1526–30) и Караџи у римској Галерији Фарнезе (1597) на композицији *Тријумф Баха и Аријадне*. Да Кортона у римском Палацо Барберини, на сцени *Аіоішеоза Божанске Премудросіии* оличеној у владавини папе Урбана VIII (1633–39) показује све могућности уклањања граница између стварног и виртуелног света. Барокни квадратуристи доводе овај техничко-сликарски изум до савршенства, учинивши га посебно погодном за сцене *Васкрсења, Вазнесења и Усїења* Христа, Богородице и светитеља, као и за алегоријске апотеозе. Реч је о естетском принципу обједињавања свих уметности – архитектуре, сликарства и скулптуре – њиховим стављањем у равноправну сценску функцију заједно са занатством (*Gesamtkunstwerk*). У иконографском погледу, к. је значила осмишљавање сваког, па и најмањег појединачног детаља и посебног простора, али и њиховог истовременог потчињавања главном или носећем мотиву – налазио се он унутар владарског дворца (*vita activa*), приватног летњиковца (*vita rustica*) или катедралне, градске и парохијске цркве (*vita contemplativa*). Осим сликане архитектуре у јаком перспективном скраћењу, у бароку се подједнако водило рачуна о гестовима и изразима приказаних личности, као и о укупном, често пренаглашеном драмском ефекту. Техничку подлогу изради к. дао је језуит Поцо својим трактатом *Perspectiva pictorum et architectorum* (Рим, 1693) са 200 пропратних гравира, а практично је то учинио великом таваничном сликом *Аіоішеозе Свеііоі Иінација*, која се простире дуж целе таванице главног брода у истоименој римској цркви (1691–94). Радећи



П. Веронезе, *Госпођарица са служавком*, фреска (1561), Мазер, Вила Барбаро

повремено са квадратуристом Менгоци-Колонном, Тијеполо током друге половине XVIII века израђује мајсторски непревазиђене к. у Венецији, Вирцбургу и Мадриду. Квадратура је била популарна у скоро целој католичкој Европи, а на дворовима монарха постаје и ствар престижа. Осим у Италији, највише јој се прибегавало у Шпанији, Португалији, Аустрији, Немачкој, Мађарској, Пољској, на Малти и у Бразилу.

Уметници необарока и неорококоа током XIX века још једном се враћају и разрађују илузионистичку к., а потирању граница између стварног и створеног крајем XX и почетком XXI века нарочито погодује виртуелна компјутерска уметност са бескрајно маштовитим и моћним симулацијама.

ЛИТ.: Sandström, S., *Levels of Unreality*, Stockholm, 1963; Sjöström, I., *Quadratura: Studies in Italian Ceiling Painting*, Stockholm, 1978; Hoffman, C., „The Villa Barbaro: an Integration of Theatrical Concepts in Search of Absolute Illusion and Spatial Unification”, *Colgate Academic Review*, 9 (Spring, 2011); Dubourg, Glatigny, P., & Bleyl, M., (eds.), *Quadratura: Geschichte, Theorie, Technik*, Berlin, 2011. Љ. С.

КВАДРИ РИПОРТАТИ (итал. *quadri riportati* – премештене или пренесене слике) – систем ИЛУЗИОНИСТИЧКОГ СЛИКАРСТВА (в.) у западно-европској уметности од доба високе ренесансе, барока и неокласицизма који почива на ређању зидних, сводних или таваничних композиција у сликане оквири који опонашају позлаћене рамове или штучо рељефну декорацију. За разлику од КВАДРАТУРЕ (в.), ова врста унутрашње декорације по правилу је израђивана као штафелајна слика која се у односу на уобичајену

разликовала по увећаним димензијама, али не и по пропорционално појачаним скраћењима. Рађени у фреско и секо техници или као уља на платну, к. р. су увек у идејном смислу представљали илузионистички сликане „отворене прозоре”. Право ремек-дело ове врсте зидне декорације у римској Галерији Палате Фарнезе израдили су болоњски сликари браћа Анибале и Агостино Карачи (1594–1601), угледајући се на Микеланђелову таваницу у Сикстинској капели и Рафаелове Лође у Ватикану из прве половине XVI века. Галерија Фарнезе Карачијевих украшена је тако да изгледа као да има окачене слике о зидове које међусобно деле илузионистичке корнице и скулптуре нагих атланата. Осим што је била прави празник за очи, ова Галерија је наговестила долазак римског барока са дифузним осветљењем, који се суштински разликовао од истовременог Каравађовог снажног кјароскура. Претече илузионистичких зидних слика типа к. р. са лажним одшкринутим вратима, балустрадама и стубовима биле су фреске П. Тибалдија у Палати Поцо (Рим, око 1550) и П. Веронезеа у Вили Мазер (провинција Венето, око 1560), а њихов достојни следбеник је композиција *Парнас* немачког класицистичког сликара А. Р. Менгса у Вили Албани (Рим, 1761).

Одјека овог типа унутрашње декорације било је и у српском зидном сликарству у време, барока, рококоа и класицизма. Напуштањем традиционалног фреско-сликања црквеног ентеријера, к. р. израђују прво Ј. Поповић, В. Остојић и Ј. Халкозовић у Успенској цркви у Новом Саду (1776) и Ј. Халкозовић у храму Светих врача у Футогу (1780). После живописа страних мајстора Ф. Ф. Хофмана и А. Шалтиста у цркви српског манастира Грабовца у Мађарској (1785),

Р. Менгс, *Парнас* (1761), зидна слика, штучо, позлата, Рим, Вила Албани



овом декоративом систему на зидовима и сводовима православних храмова прибегавју и Т. Илић Чешљар (Кикинда, 1790, Бачко Петрово Село, 1792) и А. Теодоровић (Алмашка црква у Новом Саду, 1803/04).

ЛИТ.: Waddy, P., *Seventeenth Century Roman Palaces: Use and the Art of Plan*, New York – Cambridge, Mass., 1990; Шелмић, Л., „Западно-европски барок и српско зидно сликарство 18. века”, *Западноевропски барок и византијски свет*, Београд, 1991; Colonna, S., *La Galleria dei Carracci on Palazzo Farnese a Roma: Eros, Anteros, Età dell’Oro*, Roma, 2007; Feigenbamm, G., Freddolini, F., *Display of Art in the Roman Palace 1550–1750*, Los Angeles, 2014; Cámara Muñoz, A., Carrió Invernizzi, D., *Historia del arte de los siglos XVII y XVIII: redes y circulación de modelos artísticos*, Madrid, 2015.

Љ. С.

КВАРЦ (SiO_2) – минерал, полиморфна модификација силицијум-диоксида. Јавља се у чистом облику и као силикат. Налази се у бројним бојеним варијететима: млечни (бели), безбојни (камени кристал), љубичасти (аметист), ружичасти, сиви (димни), смеђи (чађавац), црни (морион), жути (цитрин), зелени (прејз), стаклени (смеђенаранцаст, са ефектом дуге), дугин кварц (раздваја светлост на боје спектра). Сафир, тигрово око, празем, авантурин, ахат, оникс, сардоникс и јаспис су агрегати к. који имају посебна имена.

Синоним за к. је *кремен*.

Кварцни песак настаје приликом распадања стена кварца.

В. Л.

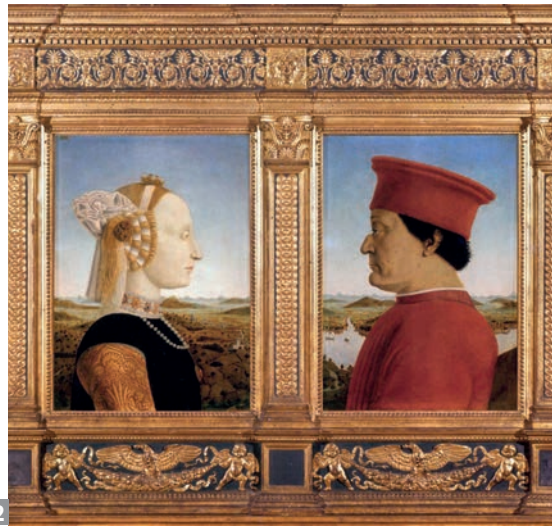
КВАТРОЧЕНТО (итал. *Quattrocento* – четири стотине; од итал. *millequattro cento* – хиљаду четири стотине) – колоквијална ознака за италијанску ликовну уметност и књижевност XV века, која је сменила ТРЕЧЕНТО (в.) а претходила ЧИНКВЕЧЕНТУ (в.); назива се још првом и другом, односно раном и зром ренесансом, за разлику од високе ренесансе, која је смењује. Док су прву половину XV века обележили фирентински мајстори, у другој половини столећа у први план избија млађа генерација мајстора делатна у средњој и северној Италији. Током овог периода, прво бивају ангажовани скулптори и архитекте, а тек од 1420. сликари и декоратери.

Међу италијанским градовима-државама, Фиренца око 1400. представља оно што је Атина била у време Персијских ратова, политичка предводница и културна престоница. Као некада Атина Акропољ, Фиренца првих деценија к. довршава своју катедралу као највећи стратешки

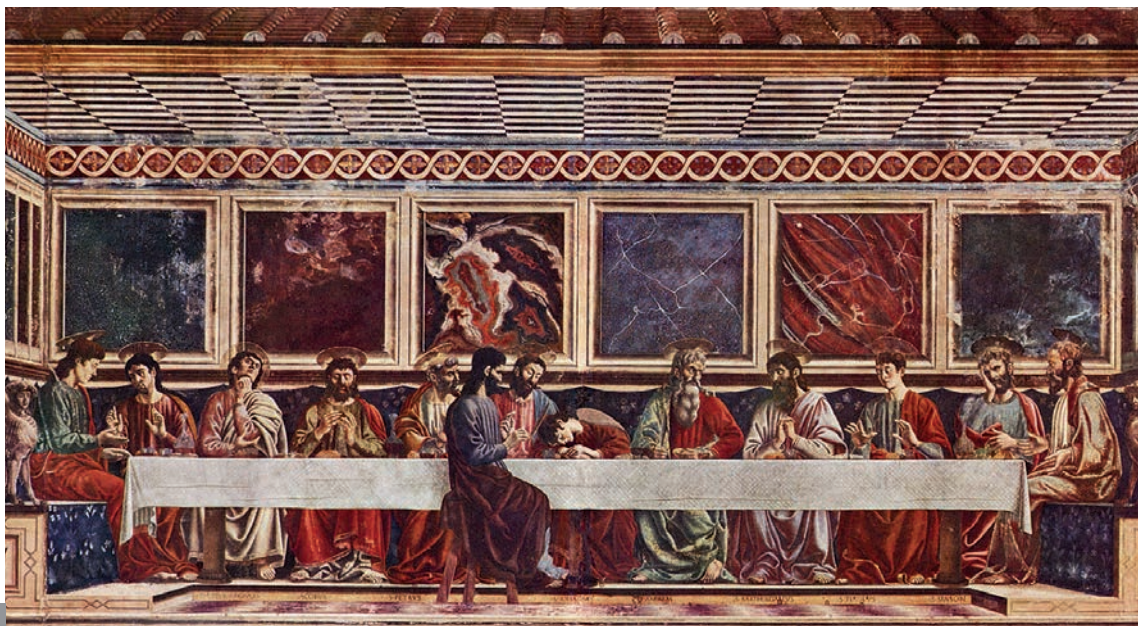
пројекат. Ликовна уметност више није сматрана механичком вештином или занатством, већ мајсторским делом оног најплеменитијег у човеку – ученог, стваралачког и узвишеног духа. Сам почетак к. обележио је конкурс за бронзана, северна врата фирентинске Крстионице (1401/02), а наставио се осталим пројектима за украшавање њене катедрале и других градских цркава скулптурама, као и радом на изградњи куполе на Дуому. Мада под снажним утицајем још увек владајућег међународног готичког стила, победнички Гибретијеви рељефи израђени су у новом духу приказивања дубине простора (перспектива), изврсног познавања дела класичне старине (анатомија) и жеље да се у приказану радњу унесе и потребна емоција. Најчешће коришћени материјали су мермер и бронза, бојена глина и печена теракота, који се обрађују са прецизношћу достојном врхунске златарске вештине. Мада се за узор узимају живи модели, уместо натурализму тежи се идеализму као неприкосновеном захтеву културне епохе, уз подразумевани експресионизам на граници са патетиком. Сва дела к. одликује савршено познавање пропорција, мера, анатомије и научне перспективе. Уз религиозну и митолошку тематику, најтраженији су портрети, мушки актови, упечатљиве сцене из свакодневног живота, погребна скулптура и коњанички споменици. Осим фигура и фигуралних група у пуној висини, веома омиљене постају бисте и рељефи, од дубоког преко средњег до плитког, који опонашају сликарска дела, успевајући да дочарају чак и илузију vazдушне перспективе. Највећим фирентинским скулпторима Гибретију, Донателу, Верокију и члановима породице Дела Робија, прикључује се и Сијенац Дела Кверча. Ни у фирентинској архитектури раног к. не долази до наглог раскидања веза са готичком прошлошћу, већ до повезивања нових идеја са претходним културним наслеђем, као знаком поштовања симбола градског континуитета. Изгубивши на конкурс за северна врата Крстионице од Гибретија, Брунелески 1420–34. поставља осмоугаону куполу на фирентинској катедрали, примењујући иновативни инжењерски метод који је Гибрети сматрао немогућим и неизводљивим. Надахнут античком римском и романичком тосканском архитектуром, Брунелески помоћу система дизалица и рампи уместо скела подиже куполу у распону од 42 m, изградивши је од двоструког прстена опека, чиме њено подизање вишеструко олакшава, и антиципира употребу челичних конструкција и армираног бетона у будућности. Када је била



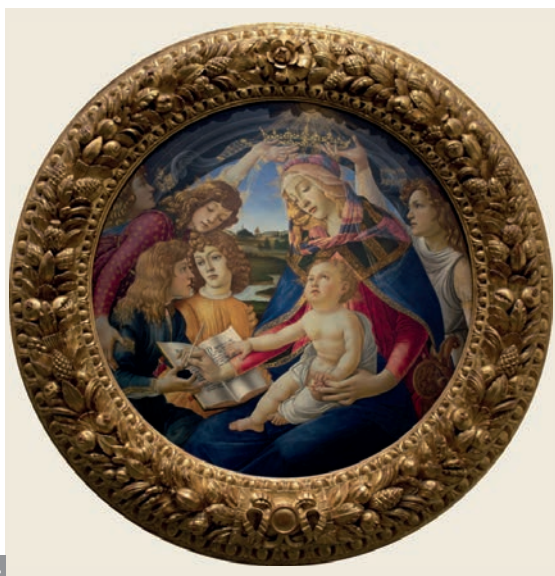
1



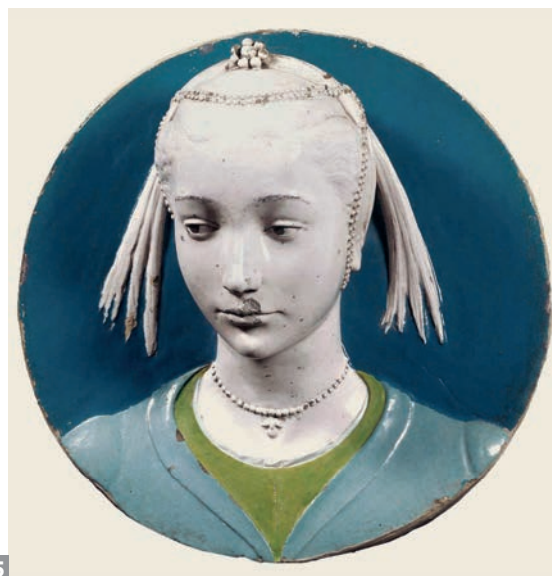
2



3



4



5

1. Ф. Брунелески, *Купола Дуома* (1420–34), Фиренца
2. П. дела Франческа, *Портрети Федерика да Монтефелтра и његове жене Бајисције Сфорца*, темпера (1465–61), Фиренца, Галерија Уфици
3. А. дел Кастањо, *Тајна вечера*, фреска (1447), Фиренца, црква Свете Аполоније
4. С. Ботичели, *Богородица са Христом и њих анђела*, темпера (1481), Фиренца, Галерија Уфици
5. Л. Дела Робија, *Глава жене*, теракота (1465), Фиренца, Национални музеј Барџело

завршена, сматрана је чудом технике која је својим пречником само за метар била краћа од до-тад највеће изграђене куполе која је одолевала вековима, римског Пантеона. Сакралне (цркве, капеле) и профане грађевине (палате, виле) к. одликују правоугаона основа, симетрија, рит-мичност, стаменост и хоризонталност ослоњене на пропорције саображене са људским мерама. Револуционарни начин градње почива на мо-дуларности, односно узимању и умножавању мање просторне јединице за веће и коришћењу ритмичких полукружних аркада ослоњених на стубове или пиластре као строге каноне уподо-бљене човековом телу. Повратак класичној ан-тици значио је уважавање ранохришћанских и романичких архитектонских здања (римске ба-зилике, крстионице са основом грчког крста), уз неминовно ослањање на дух класичних грчких (дорски, јонски, коринтски) и тосканских редо-ва. Уместо ребрастог и крстастог свода, приме-њује се једноставна и геометријски правилна ка-сетирана таваница. Најзначајнији градитељ прве половине XV века био је Брунелески, а током друге половине столећа – Алберти, аутор трак-тата *О архитџекџури* (*De re aedificatoria*, после 1453), у којем објашњава божанско порекло ма-тематичких пропорција проистеклих из круга.

У сликарству к. је у почетку био јак утицај готике, нарочито у радовима Фра Анђелика, на којима преовлађује златна позадина, фигурал-на стилизација и тежња ка декоративном, да би Мазачове фреске почеле да добијају трећу димензију, светлосне ефекте и сликану архи-тектуру проистеклу из научних изучавања ли-неарне перспективе. Уз ове мајсторе, прву поло-вину века обележиће и Учело, Кастањо и Дела Франческа. Најзначајнији фирентински сликари друге половине XV века били су Липи, Гирлан-дајо и Ботичели, Перуђино у Умбрији, Мантења у Падови а Белини у Венецији. Осим Медичи-



Л. Гиберти, *Жрџива Аврамова*, рељеф у бронзи на Златним вратима (1425–52), Фиренца, Крстионица

ја у Фиренци, велике мецене постају и утицај-ни чланови породица Монтефелтро у Урбину, Сфорца у Милану, Гонзага у Мантови и Есте у Ферари. Уместо ранијих великих ретабала, сада се највише наручују монументалне фреске за приватне капеле у црквама, манастирама, пала-тама и вилама, сликани и резбарени касони као део девојачке спреме, али и штафелајне слике израђене у техници темпере или уља на платну током друге половине века. Осим класичних ми-толошких тема, библијске тематике и светитељ-ских житија, најтраженије постају историјске и алегоријске слике, портрети владара, војвода, кардинала, папа, дуждева и бискупа, као и чла-нова угледних грађанских породица, са пејзажи-ма у позадини. Уз изванредне цртаче, јављају се и вансеријски колористи и сликарске школе, а интересовања уметника и мецена крећу се од жеље за постизањем скулпторске монументал-ности до идеализоване, најчешће феминизиране лепоте, крцатих скривеним, филозофским зна-чењима само за упућене.

У типографији, к. је класичан и елегантан тип слова преузет и стилизован из књига штампа-



Микелоцо ди Бартоломео,
Палаџиа Медичи-Рикарди
(1445–60), Фиренца

них током XV века у Италији. Одликује га ненаметљивост, прегледност и добра читљивост чак и у малим фонтовима, због чега се користи и данас. Компанија „Гугл“ га својим корисницима бесплатно доставља као један од пет најпопуларнијих.

ЛИТ.: Venturi, A., *Storia dell'arte italiana: pittura del Quattrocento*, Milano, 1911–1915; Pittaluga, M., *La pittura italiana del Quattrocento*, Firenze, 1929; *La scultura italiana del Quattrocento*, Firenze, 1932; Tomei, P., *L'architettura di Roma nel Quattrocento*, Roma, 1942; Salis, A. von., *Antike und Renaissance*, Zürich, 1947; Chastel, A., *L'art et humanisme a Florence au temps de Laurent Magnifique*, Paris, 1959; Abbate, F. (ed.), *Il Quattrocento in Europa*, Milano, 1966; Seymour, C. J., *Sculpture in Italy 1400–1500*, Harmondsworth, 1966; Francastel, P., *La figure et le lieu: l'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, 1967; Bazin, G., *Italian Painting in the XIVth and XVth Centuries*, Paris, 1968; Castelfranco, G., *Il Quattrocento toscano*, Milano, 1968; Pignatti, T., *Il Quattrocento lombardo*, Milano, 1969; Weiss, R., *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford, 1969; Pope-Henesy, J., *An Introduction of Italian Sculpture*, London – New York, 1971; Hale, J. R., *Concise Encyclopaedia of the Italian Renaissance*, New York, 1981; Castelfranchi Vegas, L., *L'arte del Quattrocento in Italia e in Europa*, Milano, 1996; Mc Kean, J. *Quattrocento*, New York, 1999; Tenenti, A., *Italija u petnaestom veku: privreda i društvo*, Beograd, 2001; Zuffi, S., *Il Quattrocento*, Milano, 2004; Burke, J., *Changing Patrons: Social Identity and the Visual Arts in Renaissance Florence*, Pennsylvania, 2004; Hartt, F., Wilkins, D., *Italian Renaissance Art: Painting–Sculpture–Architecture*, New Jersey, 2010. Љ. С.

КЕДАР (лат. *Cedrus libani*) – четинарско дрво из породице борова, које се у прошлости због своје мирисне смоле често користило као захвалан грађевински материјал на подручју целог Медитерана. Данас је у својој постојбини, Либану, на чијој се застави налази као заштитни симбол – безмало искрчено, али се зато у продаји налазе друге врсте кедровине (северноамеричка, афричка, западноиндијска, аустралијска, аљаска, јапанска, хималајска).

У сумерској традицији к. је означавао дрво живота. Сматрајући га светим и неуништивим дрветом, стари Египћани су од њега градили бродове, правили намештај, посмртне ковчеге и ситну пластику, као и стари Грци и Римљани, који су га користили и за мирисне бакље и штапиће. Кедрово уље је од давнина било једно од

најскупљих састојака козметичких препарата, а коришћено је и приликом балзамовања. Све што се некада чувало у шкрињама од к. дрвета, било је заштићено од пропадања (Хорације), а к. уље је, омекшавајући кожу, давало женском лицу и телу још од асирских времена дуготрајну лепоту (Херодот).

Кедар је симбол величине, величанствености и великодушности, дуготрајности, експанзије, чврстине, праведности, духовности и религиозности, али и постојаности, мудрости, самоуверености и отпорности према моралној изопачености. У хришћанству је и знамење трајности и нетрулежности, вечитог живота, Небеског царства и Христа. Према Старом завету, од к. су биле израђене Нојева лађа, Давидова кула и Соломонов храм, а у Псалмима (92, 12) се праведници због своје једрине, узвишености, зеленила и племените благословености пореде са ливанским кедром. Верује се да су његова последња стабла употребљена за подизање Артемидиног храма у Ефесу (око 550. год. пре н. е.), једног од седам светских чуда, који је до темеља изгорео у подметнутом пожару у ноћи рођења Александра Великог (356. год. пре н. е.).

ЛИТ.: Gerbran, A., Ševalije, Ž., *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, Novi Sad, 2004; Kamings, E. T., *Sve o simbolima*, Beograd, 2004; Biderman, H., *Rečnik simbola*, Beograd, 2004; Miler, R. A., Miler, J., *Magijska i ritualna upotreba parfema*, Beograd, 2005; Garden, N., Olorenšo, R., Garden, Ž., Klajn, O., *Larousse mali rečnik simbola*, Beograd, 2011. Љ. С.

КЕНОТАФ (од грч. *κενός* – празан и *τάφος* – гроб) – празан гроб или надгробни споменик подигнут у част покојника чије тело почива негде другде. Кенотаф се најчешће подиже у славу оних чији земни остаци нису пронађени (утопљеници, кремација). Овакав вид обележја био је уобичајен за антички свет, али и у далеко познијим временима. Најпознатији египатски к. је Озирион, подигнут је за Сета I у Абидосу. Египатски к. је и онај породице Секемкет из Сакаре. Из грчких текстова се сазнаје да су у античким временима подизани многи к., међу којима и онај Атињана у славу Еурипида, али се ниједан од њих није очувао до данас. Из хришћанске епохе (IV век) познати су к. дванаесторице апостола у цркви Светих апостола у Цариграду, распоређени тако да окружују саркофаг првог хришћанског цара Константина, који је као тринести апостол почивао у свом маузо-

леју. Међу познијим познатим к. су к. Дантеа, Макијавелија и Галилеја у цркви Санта Кроче у Фиренци, Вестминстерској опатији и катедрали Светог Павла у Лондону. Буле је 1784. пројектовао имагинарни монументални к. енглеског физичара Исака Њутна.

ЛИТ.: Frankfort, H., Buck, A. de, Gunn, B., *The cenotaph of Seti I at Abydos*, 1–2, London, 1933; Abdala, A., „The Cenotaph of Sekwaskhet from Saqqara”, *The Journal of Egyptian Archeology*, 78 (1992); Clarke, M., *The concise Oxford Dictionary of Art Terms*, Oxford, 2010². Б. С.

КЕНТАУР (грч. *Кенџаурос* – дивљи народ у грчкој покрајини Тесалији; сазвезђе на јужном небу) – фантастично биће грчке митологије које има главу, руке и попрсје човека а остатак тела и ноге коња. Према Хомеру, ова сурова космата бића, више звери него људи, живе у тешко приступачним планинама и шумама Тесалије, западне Аркадије, Елиде и Етолије. Док деца Иксионовог сина Кентаура и магнезијских кобила симболизују сурову и безумну снагу, синови Филуре и Крона, од којих је најпознатији Хирон, предочавају доброћудну снагу у служби праведних борби. Сматрало се да им је отац био Иксион а мајка Нефела, или да су поникли из семена које је на земљу просуо Зевс док је прогонио Афродиту. Кентаур представља упечатљиву слику човекове двоструке природе – животињске и божанске. Њиме владају неконтролисани

дивљи нагони, који се тумаче сликом несвесног изазваном неусклађеношћу између чулног и духовног. Често се к. доводе у везу са коњаницима Апокалипсе. Предања која се односе на борбе к. са противницима симболишу борбе Грка са варварским народима. У борби Лапита са к., Лапити су извојевали победу и присилили их да напусте Тесалију. Херакле се такође сукобљавао са к. и савладао је Хирона, Фола, Еуритиона и Неса. У грчкој митологији се спомиње и сукоб Пелеја и Атланте са кентаурима.

У касноантичкој и хришћанској књижевности к. су персонификацији ђавола. У *Физиологију* к. представљају слику јеретика, безбожника „који натежу лук, одапињу стрелу и из мрака гађају праведнике срцем”. Слично становиште изражено је у *Сџуденичком џиџику* Светог Саве, у преводу типика манастира Богородице Евергетице. Штит и лук као одбрамбени атрибути ратника, у тератолошким приказима штите од демонских настрадаја на Страшном суду, када Бог, према Старом завету, одређује коме ће од „синова тоболца” шта припасти. Глас кентаура трубача има своје посебно значење: звук његове трубе означава зов демона који на дан Страшног суда буди грешнике из мртвих. Представе к. доводе се у везу и са деветим знаком ЗОДИЈАКА (в.).

Кентаур је често приказиван у античкој ликовној уметности. Многобројне представе које се односе на борбе Лапита и к. или к. и грчких хероја заступљене су на примерима грчког вазног сликарства. Најстарији сачувани пример потиче из XVIII века пре н. е. Из VI и V века пре н. е. сачувано је више стотина примерака ваза са споменутим мотивима (Франсоа ваза – антички црнофигурални кратер из VI века пре н. е.; црнофигурална амфора из V века – мотив кентаура који се враћа из лова; црнофигурални кратер из V века пре н. е. – Тезеј у борби са к.; амфора из V века пре н. е. – Херакле у борби са кентауром. Осим представа на вазама мотив кентауромахије у виду пластичне декорације заступљен је на храмовима старе Грчке (фриз храма у Асу из VI века пре н. е.; метопе атинског Партенона око 440. године пре н. е.; западни забат Зевсовог храма у Олимпији – прва половна V века пре н. е.; фриз Аполоновог храма у Басама – око 420. год. пре н. е.; западни фриз Тезеона у Атини – друга половина V века пре н. е.; фриз Хефестејона у Атини – V век пре н. е.). Античком периоду припадају и Фидијин рељеф кентауромахије на рубу сандале Атене Партенос (V век пре н. е.) и пластични украс са представом к. са маузолеја у



Мермерна плочница с кенџауром који свира лиру и девојком која игра (XI–XII век), Атина, Византијски и хришћански музеј, Тезејска колекција

Халикарнасу, вајара Леохареса (IV век пре н. е.). Сликар Зеуксис у V веку пре н. е. слика Хипокентауруву породицу.

У римској епохи представе к. заступљене су на рељефима многих римских надгробних споменика, на римском саркофагу из II века пре н. е., на фресци из Помпеја – приказ к. на Пиротијевом двору; на мозаику Хадријанове виле у Тиволију из II века – мотив борбе к. са зверима. Истом времену припада и скулптура два к. из око 125. године, рад скулптора Аристеја и Папијаса (од којих се једна чува у Риму – Капитолински музеј, друга у Паризу – Лувр).

Као фантастични мотив пореклом са Оријента к. су приказивани и у оквирима ранохришћанске иконографије манастира.

Мотив к. појављује се у византијској уметности на минијатурама и мозаицима (катедрали у Палерму), као и у инкрустацији дрвених врата цркве Светог Николе у Охриду са приказом стрелца и птице са змијом. Прикази к. учестали су и у уметности романичког периода (дрвена врата у Алба Фарнезе; бронзана врата катедрале у Транију, Равелу, Монреалеу).

Мотив к. представљали су уметници ренесансе – Ботичели (*Минерва са кенџауром*), Микеланђело (*Борба Лайиџа са кенџауром*, барелеф), маниризма – Росо (*Борба Лайиџа са кенџаурима*). У бароку мотив к. јавља се код Рубенса (*Кенџаури и Лайиџи*). У симболизму – Беклин (*Кенџаур и нимфа*), у сецесији – Ф. фон Штук (*Кенџаур*), у фовизму – Матис (*Кенџаури*, цртежи), у оквиру стваралаштва П. Пикаса (цртежи) и Родена (*Кенџаур и кенџаурка*).

У српској средњовековној уметности мотив к. представља се у оквиру скулптуре и уметности минијатуре. Декоративна камена пластика црквава рашке стилске групе подразумева приказивање к. унутар лоза на архиволтама портала. На архиволти западног портала Богородичине цркве у Студеници, к. стрелци и к. трубачи посвећени су уздизању (у сагласности са представом Богородице Никопеје и анђела у лунети); на јужном порталу у оквиру западног капителног фриза представљен је к. са круном, у виду животињске маске између људских ликова. У цркви Христовог Вазнесења у Дечанима к. су исклесани на западној архиволти (к. трубач) и на северној архиволти (к. ловац, к. стрелац и к. трубач). Слични мотиви присутни су у руској средњовековној скулптури (црква у Њезну). У минијатурном сликарству мотив к. појављује се у *Вукановом јеванђељу*, *Београдском њармејнику* и *Вайкиканском јеванђелистијару* (XIII век).

ЛИТ.: Ricci, C., *Romanesque architecture in Italy*, London, 1925; Baltrusaitis, J., *La Stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris, 1931; Weitzmann, K., *Illustrations in Roll and Codex*, Princeton, 1947; Weitzmann, K., *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton, 1951; Francovich, G. de, *Benedetto Antelami: architetto e scultore e l'arte del suo tempo*, Milano – Firenze, 1952; Baltrusaitis, J., *Moyen âge fantastique*, Paris, 1955; Мошин, В., *Туркијски рукописи*, Заргеб, 1964; Talbot Rice, D., *The Church of Haghia Sophia*, Trebizond – Edinburgh, 1968; Радојчић, С., „Кентаур-стрелац у српској пластици касног XII века”, *Одабрани чланци и сјудије 1933–1978*, Београд (1982). Б. Ч.

КЕРАМИКА (грч. *κέραμος* – глина и глинене производи) – почев од неолита, вештина прављења предмета од глине печењем, уз обједињавање обликујућих и декоративних, употребних и естетских, репродуктивних и уникатних процеса преузетих и преображених из искустава других уметности. Керамика од памтивека важи за најочигледнији митолошко-филозофски спој градивних елемената (ваздух, земља, вода и ватра), поистовећиван са утерусом и култом рађања. Способност испуштања упијене воде уз задржавање облика који јој је дат, као и моћ превођења у чврсто стање на одређеној температури, опште су особине глине као основног к. материјала. Она у својој обради пролази кроз неколико мена – припремања за обраду, обликовања, сушења, печења и глазирања, па опет печења, којем се понекад прибегава и трећи пут. Керамичка пећ има улогу алхемијске велике промене, у којем се пече, дозрева и преображава к. дело. Према технологији и саставу глине, начину обраде и висини тачке печења, к. се дели на *џеракоџу*, *џрнчарију*, *мајолику*, *фајанс*, *каменину* и *џорцелан*, али и на велики број прелазних комбинација. Све врсте глина обликују се или на грнчарском точку (посудна керамика), руком, вајањем, утискивањем (уникатна керамика), ливењем или пресовањем (индустријска керамика).

Однос форме и боје суштински је проблем уметности к. будући да је ликовни квалитет сваког дела појединачно условљен динамичким уравнотежењем њиховог споја. Пошто материјал или форма к. предмета одређују колоритне елементе, декорисање добија важну улогу у поступку њеног обликовања. Оно се проводи иритирањем пластичких вредности к. површина (урезивање, утискивање, парање, апликовање, надограђивање), бојењем подглазурним (енгоба, зграфито) и надглазурним бојама те оплемењивања.

вањем листером, краклеом и златом. Х. Рид разликује геометријску, стилизовану и натуралистичку декорацију, као и декорацију која извире из самог својства материјала (избијање оксида или примеса к. масе приликом печења). Случајност, нарочито евидентна у технологији *каменине*, на врло високим температурама групише оксиде и разлаже глазуре на кристалне састојке извлачећи и распоређујући боје на неочекиван начин, а ту су и разнолике деформације к. тела које доприносе комплетном естетском учинку.

Свака уметничка форма носи у себи талог сећања на дух времена, народа и појединца у чијим рукама је поникла. Зато је и оштра подвојеност источњачког и западњачког ума све донедавно одражавала различите односе према сопству, свету и уметности. Док хришћанство говори о логосу, речи, телу, инкарнацији и бурној противречности, религије Истока нагињу екскарнацији, ћутању, апсорпцији и вечном миру. Типични источњачки рад у к. материјалу подразумева неиздрисиве, неопозиве потезе, који већином не подлежу даљим исправкама или дотеривањима. Керамичар надахнуће следи спонтано, тренутно и потпуно, као што се креће његова рука. С друге стране, замашност ликовне концепције, снага и драматика извођења, реалистичност, слабо економисање временом и потезима у највећој мери су особине креирања западњака. Уметност к. преузима мотиве и стилове других ликовних дисциплина (сликарство, вајарство, архитектура) јер форма, функција, материјал, сценичност и сликовност које се сустичу у доживљају к. дела проширују естетски доживљај толико да све ове аспекте на рефлексивном нивоу – раздвајају. Значајна је и веза к. са архитектуром, и она се у виду грађевинског материјала (плочица, цреп) користи у декорисању фасада, унутрашњег амбијента или у вртној архитектури.

Прављење к. судова сеже до у време значајних промена у економици опстанка неолитских племена (гајење житарица и припитомљавање животиња). Зачеци руком обликованог глиненог посуђа отврдлог уз ватру и печеног у пећима, као и моделовања фигурина, јављају се на североистоку Ирака и у деловима Анадолије, чији су становници пећина премазивали глином судове од плетера, као и у Моравској. Техника сликања к. површина почела је да се користи 5 000 год. пре н. е. у Киликији. Посуде су тада имале фину, тврдо печену фактуру са светложутом превлаком и црвено сликаним мотивима. Традиција израде к. високог квалитета, коју су донели у југоисточну Европу неолитски насеље-

ници из Анадолије (рана к. Каранова), може се сврстати у врсту познату у Грчкој као Сескло, уз средњи Дунав (Старчево код Београда), као и у Трансилванији и Молдавији. Цртежи су били геометријски, спирални, а често је коришћен и негатив мотива који су образовале непокривене црвене површине. Дунавска врста неолитске к. подразумевала је подврсту Бик пониклу око истоимених планина у северној Мађарској и суседним деловима Словачке. Уз грубе и гломазне Бик облике за одлагање хране и кување издвајају се и вазе финије израде за пиће и култне намене: лоптасте зделе и широке чиније са малим, равним дном, и орнаментима урезиваним пре печења, накнадно пуњеним белом или црвеном масом или инкрустацијом. Крајем IV мил. пре н. е. развио се стил сликане к. у Молдавији и деловима Украјине (локалитети Кукутени и Трипоље, близу Кијева). Двобојно бело-црвено сликање по к., са криволинијским орнаментом оивиченим дубоким урезаним линијама, замењено је исликавањем црном бојом, као и тробојним сликањем белом, црвеном и црном бојом врло високог естетског учинка (*сџил кукуџени*). До правог процвата сликане к. долази источно од Карпата. На западу је дошло до промене к. стилова: грнчарија је махом једнобојна (Винча, Лендел). Ленделски елемент утицао је на формирање к. стилова у Западној, Централној и Северној Европи, али и у западној Мађарској, Моравској и Аустрији. Ленделска к. је подразумевала примену боје после печења. Михелсбершка култура из западне области Средње Европе није досегла тај квалитет израде: дубоки судови, у облику лале са заобљеним, скоро шиљатим основама и равни тањери спадају у ред оригиналнијих облика нађених на овом локалитету. Увођење к. заната у северну Европу настало је као резултат ширења привреде неолитских становника средње дунавске области.

Употреба фигурина била је одомаћена у Анадолији и на старом Блиском истоку одакле се ширила на Егејска острва, Грчку и Балкан. У једном гробу неолитске Хамандија културе (Чернавода у Добруци) нађен је пар изузетних фигурина: мушкарац и жена израђени од светло-мрке глине, премазани мркоцрном превлаком и веома углачаним уметничким ефектом. Необичне су лепоте и антропоморфне посуде нађене на локалитету Сегвар Тизкевеша у близини Тисе, код Сентеша. Шупље тело ваза мушкараца начињено од чврсте, шљунковитосиве глине прекривене фином глином цигластоцрвене боје и посуте сивкастим мрљама, представља право археолошко



1



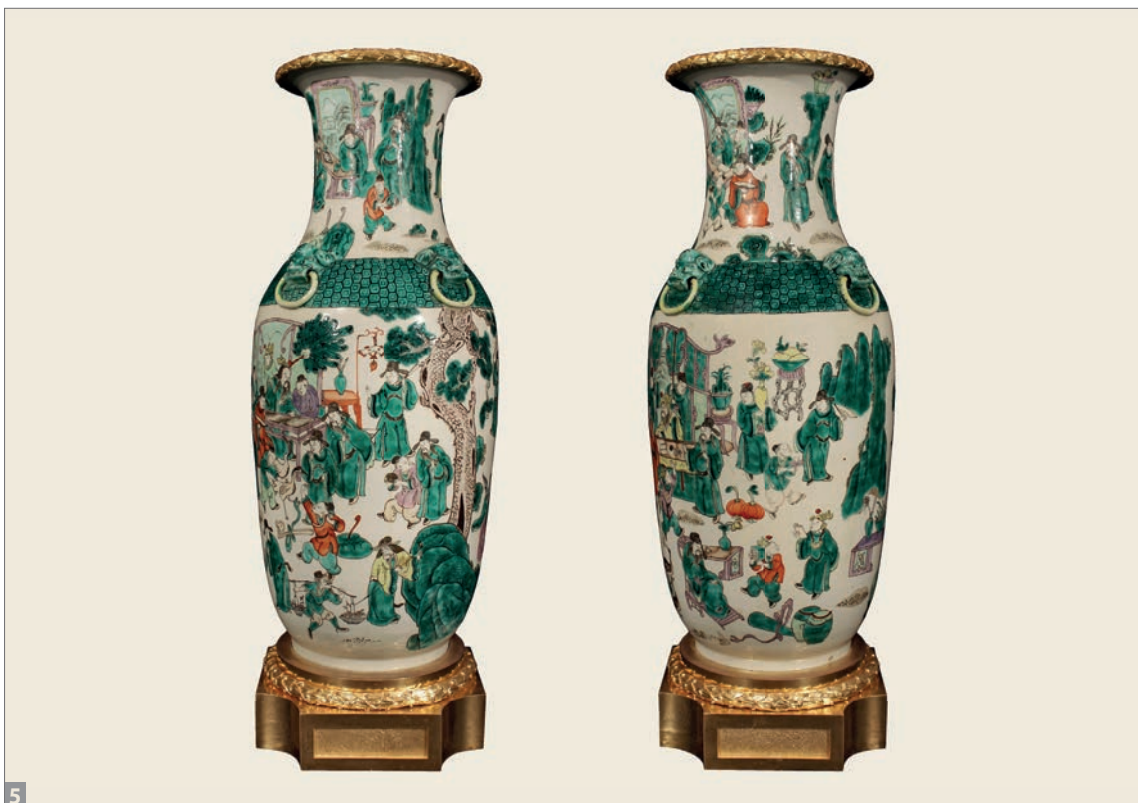
2



3



4



5

1. Ваза са оклојојодом, из Паликастра, грнчарија (око 1500. год. пре н. е.), Крит, Музеј Хераклион
2. Керамичка посуда у облику људске главе, култура Наска (100. год. пре н. е. – 800 н. е.), Перу
3. А. Шефер, *Ајора VI*, савремена глазирана керамика, Аустралија, приватна колекција
4. В. Вукићевић, *На ивици*, порцелан (2005), Београд, Музеј примењене уметности
5. Пар кинеских порцеланских ваза (XIX век)

откровење. Неолитски период у северозападним областима Европе није показао нарочито интересовање за фигурине (грубо резбарени фрагменти од креде на југу Енглеске, мотив ока нађен у Фоктону и у Алмерији). Грнчарске посуде са моделованим обрвама и носем рађене у Данској и у балтичкој Немачкој, са изузетком мале групе у западној Француској, једина су стварна аналогија са судовима у Алмерији.

Чувена Вавилонска кула грађена је од печене и глеђосане опеке. Ова грађевинска и декоративна техника била је развијена у Асирији, али је у Месопотамији примењивана у много већим размерама – за украшавање површина и за пластичне архитектонске детаље. *Иштарина кација* у Вавилону била је покривена љупком и ведром поворком бикова, змајева и других животиња од моделоване опеке с бордуrom у живим бојама.

Древна перуанска цивилизација стара преко 20 000 година, у области к. занатства доживљава праву ренесансу почев од V мил. пре н. е. до VII века н. е. Низале су се блиставе и дуговечне културе народа око Анда. Керамика древних перуанских културних области необично је љупка, рађена са пажњом и љубављу, често елегантна у својој једноставности, али је и пластичних облика. Посуде су, углавном, лоптасте; пронађен је велик број двојних посуда, посуда звиждаљки и посуда портрета. Декорисане су урезивањем и бојењем, а осликане орнаментиком. Прављене су од црвене, црне или мрке печене глине, а понекад и од теракоте или мајолике. Керамика културе Наска сматра се највишим дометом у целокупној перуанској заоставштини.

Заводљиви дух уметности глине опчинио је и мајсторе примењених уметности старе Грчке и Рима. Тако се најстарији грчки стил у уметности, геометријски, инкарнира превасходно на површини. Грнчарске посуде декоришу се апстрактним шарама – троугловима, шаховским орнаментима и концентричним круговима. Око 800. год. пре н. е. почињу да се јављају у оквирима поља украшених геометријским орнаментима људске и животињске фигуре укомпоноване у веома сложене и драматичне сцене. Анахронични геометријски стил у VII веку пре н. е. смењује оријентални стил који се успоставља под снажним утицајима из Египта и са Блиског истока. Геометријски орнамент не ишчезава потпуно, већ се ограничава на периферне зоне као што су ноге, уши и ободи посуде. Јављају се нови криволинијски мотиви (спирале, преплети палмете, розете), а највеће партије к. површине додељују се наративним сценама које с временом поста-

ју доминантне. Протоатичка и протокоринтска група ископина са обиљем животињских мотива пуних живота и духа припадају породици оријентализујућег посуђа. Следи архајски стил (крај VII века – 480. год. пре н. е.), који се у сликаној грнчарији одликује свежином. Сликана декорација архајских ваза негује обиље тема са наглашеном сценичношћу (митолошке сцене и сцене из свакодневног живота). Разлика између оријентализирајућих и архајских ваза почива на сликарском нивоу: прве приказују фигуре као тамне силуете у обрисима или узајамним комбинацијама, а друге промовишу стил црних фигура којим се композиција смешта на позадину од црвенкасте глине, док су унутрашњи детаљи урезани иглом, а белом и пурпурном преко црне истичу се поједини делови. Тако се постиже несвакидашња декоративност и тродимензионални ефекат керамосликарства. Стара Грчка је поклањала посебну пажњу и слободним фигурама у теракоти постављених на врховима и крајевима забата храмова, као и у њиховим метопама. Класично керамосликарство неговало је култ илузионистичког представљања који се најчешће налази у посебној врсти ваза *лекиџоса*, са белом превлаком. Бела позадина се узимала као празан простор из којег израђају цртани облици, стварајући илузију тродимензионалности. Савладана вештина ликовног скраћења фигура, као и унутрашња динамика линија, кључни су за уверљивост тродимензионалне сликарске илузије. Од средине V века пре н. е., полет монументалног сликарства умањује лепоту керамосликарства јер велике композиције на к. посудама остављају утисак пренатрпаности и шаренила.

Етрурска цивилизација цвета у време архајског периода у Грчкој. И поред значајних утицаја архајских и оријентализирајућих тенденција, Етрурци успевају да очувају властит стилски идентитет. Ову културу одликују меко заобљене фигурине, грандиозни саркофази и забати на храмовима обликовани у теракоти, као и црна посудна керамика. Стари Римљани, преузимајући грчке облике моделоване у к., промовишу и властити стил израде у облику посебне врсте црвених посуда, с плитким пластичним украсима, уз често приказивање људских фигура.

Први уметнички стил који ће настати у Европи северно од Алпа појавио се средином V века пре н. е. у оним келтским племенима која су трговала луксузном робом са Грцима и Етрурцима. Била је то реакција на једноличност и статичност етрурских уметничких производа. Келтска уметност била је декоративна, па се у глиптици

и обликовању грнчарије не опажа прекид континуитета. Халштатска позадина геометријске апстракције и архаичне оријенталне симболике, црвени орнамент и оријентални допринос јесу извори надахнућа у келтској уметности. Керамика у Шампањи најблиставији је пример грнчарства на овим просторима. Настала под утицајем металних судова, оштрих профила и заобљених „рамена”, она указује на веће интересовање за примену глине и склоност ка меким контурама. Сликани мотиви доживљавају процват отварајући се касније за зреле келтске спирале.

Римска к. Сингидунума обухвата неколико најплеменитијих врста из средњогалских радионица. Израђивана је на три начина: руком, на грнчарском точку и у калупима. Већи број пронађених примерака (I–III век) рађена је од црвено или од сиво печене земље. За бојење и сликање коришћена је црвена боја која се лако отирала са обода и горње трећине судова, а услед неравномерног наношења, на крају, после печења, попримали су црвеномрки тон. Глачање, урезивање и апликовање различитим тракама јесу начини декорисања римске керамике. Посуђе украшено печатом, крчазима, посуде са две дршке, зделе, тањери, лонци, урне, кадионице, тарионици, амфоре, питоси, минијатурни судови и поклопци, представљају археолошко благо београдских лагума.

После коначног насељавања Словена у подручја Византијског царства у Подунављу, појавили су се груби, неглеђосани лонци рађени руком или на примитивном ручном витлу. Реч је о словенској к., која је с временом спојила елементе ретардиране римске провинцијске керамике. Ови лонци средњег и млађег градишког типа (300–850. и 950–1150) јајоликог су облика, равног дна, широког отвора и извијеног обода, грубе фактуре и асиметричног тела. Бели лонац из Белегиша једини је сачуван примерак средњоевропске к. блучанског типа. Овом типу припада и к. Сингидунума. Оазе старих традиција словенског грнчарства смештене су у долини Рашке, источној Србији, око Пожеге, Берана, у западној и средњој Босни.

Током XIV века јавља се неглеђосани бокал мањих димензија, вертикално уздигнутог обода, здепастог тела, са масивном, ужлеђеном дршком и припада инвентару белобрдске културе. Слични бокали нађени су на Балканском полуострву и у северним подунавским земљама, у Београду и Сланкамену. Трпезни судови су били занимљивији: насупрот словенској керамици (црно-сиво-црвено-бели судови), к. која се везу-

је за развој српског феудалног друштва поседује већ лепоту примењене уметности (монохромне и зграфито посуде). Зграфито к. Београда своди се на један основни облик – дубоку зделу са наглашеном ногом. Изузетак чини бокал са тролисним отвором и необично префињеног цртежа, стилизованим гранама са лишћем и палметама у зеленим и окер тоновима. Овај глеђосан бокал је рађен на витлу, од црвенкасте је глине, премазиван енгобом, декорисан зграфитом и сликањем. Посуђе овог времена красе спирале, шрафиране пруге, S-мотиви, палмете, полупалмете, срцолики орнаменти, стилизовани листови и цикцак линије. Мотив срцоликог медаљона са укомпонованом палметом персијског је порекла. Колорит и техника израде већином су заједнички свим овим посудама: основа им је бледожута или зеленкаста, интензивна зелена и смеђа боја наглашавају урезани цртеж, или се сливају мимо њега стварајући преплет гравираних и сликаних орнамента, са нанетим смеђим мрљама преко целе површине. Подручје Београда од XIV до XVI века, и поред сличних ископина у регионима Новог Брда, Крушевца и Смедерева, носи нешто специфично у корпусу зграфито к., која се сматра типичним продуктом византијске културе, са далеким протоузорима у уметности Блиског истока и Мале Азије.

Из Угарске су у XV и XVI веку на наше тло доношени предмети са карактеристикама готског стила – кухињске посуде и пећњаци, из Моравске лоштички пехари, а из Аустрије – жигосани сиви лонци. Поред ових грубљих, кухињских судова, опажа се и присуство трпезне керамике (бела керамика) из Будима, Печуја и Полтера. Развојни пут беле керамике (XIII–XVI век) кида се на три дела: посуде налик словенским лонцима без дршке, лонци са вертикално појачаном и профилисаним ивицом те лонци са дубоким хоризонталним канелурама на стомаку. У последњој фази, бели судови украшавају се сликаним пругама црвенкастог тона. Крајем XV и почетком XVI века, ова орнаментика се под утицајем Оријента претвара у низ геометријских слика – троуглова, квадрата и ромбова. Сланкамен, Београд и Земун су најбогатија налазишта ових судова. У време деспота Стефана Лазаревића, дубровачки трговци су, тргујући са Фиренцом, Перуђом, Луком, Римнијем, Равеном, Пизом и Пезаром, доносили у Београд врло лепе примерке италијанске керамике (велики тањир са мотивом птице).

Лоштички пехари моравских керамичара везивани су за инвентар феудалних двораца у

Прагу, Брну, Лоштицама и Будиму. Ови пехари носе обележја готског стила: издужених су, горе проширених тела, са ободом вертикално издигнутим и хоризонтално канелованим. Старији типови су без дршки, а млађи имају сасвим мале дршке декоративног карактера. Неки пехари су били позлаћени по ивицама и на дну, а фактура им је била металног сјаја, неравна и потклобучена. Аустријски жигосани лонци пронађени су на локалитетима Подунавља (Бач, Сланкамен, Београд). Жигови су им у виду крста у разним варијантама, троуглова уписаних у кружнице и концентричних кругова пресечених цртом преко средине. Повлачењем Угара (1521), престаје увоз и употреба жигосане керамике, док турски период доноси нове облике и фактуре кухињских судова.

Грнчарске радионице из источне Галије (Рајнцаберн, Вестендорф, Маргум, Сисак) затрпавале су најфинијом и најлуксузнијом керамичком робом зидине некадашњег Београда, задовољавајући пробирљив укус српских великаша. Видна је атичка традиција на рановизантијским к. посудама нађеним у Подунављу, нарочито на тлу Београда (од V до VI и од XI до XII века). Високе тестије и жишци истакнутог кљуна чине арсенал ископина из византијског периода. Ови судови су украшени спиралним стилем, иначе главном одредницом византијске примењене уметности XI и XII века. Хуни, Сармати, Гепиди, Источни Готи и Авари остављају отиске и на грнчарском посудном арсеналу у виду биконичних судова, крушколиких посуда и гепидских судића. Ту је и обимна гробна керамика – лонци мањих димензија и они рађени на витлу те врло квалитетни судови од жуте глине.

Средњи век у Европи негује грчко-римску традицију оплемењујући је новим мотивима и начинима обраде заснованим на уметности староседелаца и номадских племена. Исламска култура богата к. уметност декоративним квалитетима, сходно технолошким иновацијама. Преплитање европске и исламске традиције највише је присутно у шпанској керамици. Чипкаста декорација од арабески или племенита оплата зидова од нарочито нанизаних к. плочица, оставили су блиставе отиске исламске уметности на к. средњег века. Људске и животињске фигуре које нису протеране из исламске културе, сходно веровању да су безопасне ако су малих димензија или се налазе на предметима за свакодневну употребу, сведене су на декоративне мотиве. У XV и XVI веку уметност *мајолике* цвета у Италији. Оснивају се мануфактурне радионице у

којима се израђују посуде, зидови и подови се облажу осликаним к. плочицама из руку највећих мајстора свог заната. У XVI веку к. центри Европе су Француска и Немачка, а у XVII и XVIII веку, то постаје Делфт у Холандији када *фајанс*, услед технолошког и индустријског напретка, почиње да се користи и у изради предмета за свакодневну употребу. Утицај Далеког истока, као и проналазак *йорицулана*, дају печат времену барока и рококоа у Европи: декорише се посуђе, облажу зидови, израђују делови намештаја и фигурине са ликовима из дворског, пасторалног и интимног живота. Ера индустријске производње у XVIII и XIX веку доноси технолошко усавршавање и повећање серијске производње науштрб ликовног квалитета. Крајем XIX и почетком XX века успоставља се прекинута веза између индустријског начина производње и естетског бића к. дела. Ц. Раскин и В. Морис заговарају обнављање занатске обраде и освежење интересовања за елементе народне традиције. Хенри ван де Велде промовише неке од основних начела индустријског обликовања, који представљају камен темељац индустријском дизајну, чија ће се улога тек искристалисати кроз педагошко деловање В. Гропијуса и његових следбеника у оквиру баухауса. Овај покрет је требало да преузме улогу посматрача надолазећег нараштаја: да поучи повезивању духовно-уметничког и практично-занатског образовања, са циљем да омогући садејство уметности, индустрије и обликовања друштвеног живота, али и да повеже више врста уметности. Енглеска поново постаје матица керамичарства. Развој индустрије условио је промене у начину израде к., а развој технологије довео је до проналазака у справљању глазура и к. боја (Француска, Данска, Шведска, Немачка, Мађарска, Енглеска, САД). Подизање и усмеравање квалитета уметничке к. имају сликари импресионисти, фовисти и експресионисти (Лотрек, Дега, Роден, Шагал, Гоген). На преласку из XIX у XX век сецесија оставља видни траг у к. опчињеној могућностима њене примене у архитектури. Сецесија у архитектури припрема функционално и материјално оправдано стапање више уметности у обликовању околине. Сликари праве нацрте и баве се унутрашњом декорацијом, примењујући метод наглашене стилизације употребних предмета. У главама водећих бардова модерне архитектуре зачињу се снохватни архитектонски комплекси спрегнути са идејама о радикалној друштвеној реформи. Л. Саливен је креирао у складу са аксиомима да су грађевине аналогне људском телу и да им је облик у ела-

стичном односу са њиховом функцијом. А. Гауди је избегавао равне површине, те његове зграде изгледају као разнобојна торта облик ивица, препуна таласастих покрета. Пјер-Паоло Портогези користио је к. у виду геометријски нанизаних оплата чијим се колоритним слагањима подрива њихова непокретна, хладна и монолитна импресија. Превирања уметности почетком XX века захватају и к. вештину: повезују се утицаји различитих праваца, школа, покрета, нарочито у оквирима ар декоа. Између два светска рата долази до успона Енглеске, која потискује до тада владајућу француску керамику. Б. Лич и В. Стејт Мари дају печат овом раздобљу залажући се или за давање креативног импулса посудној к. или за њено увлачење у сферу чистих уметности. После Другог светског рата очуван је престиж Француске у уметности глине, нарочито захваљујући Пикасу и француским сликарима. Италијанску к. тридесетих година XX века усмеравају скулптори, а после Другог светског рата, та традиција се наставља. Ова керамика се отвара ка уједињењу скулптуралних и посудних елемената негујући смисао за богатство колорита, маштовитост и барокност. Најсавременије тежње керамичке уметности оличене су у чистим, апстрактним формама Ђамбатиста Валентинија, Ива Сасија и Карла Заулија. После 1950. немачки керамичари повезују функционалност са специфичном скулптуралном формом. САД паралелно, а независно од европских утицаја, напушта подручја традиционалних форми посуде и окреће се апстрактним облицима, уједно задржавајући интересовање за фигуративну керамику. Савремена јапанска к. достиже уметничке врхунце (Ш. Хамада). До краја педесетих година к. доминира у Европи, а касније иницијативу преузимају чисте форме и фигурална керамопластика, која користи елементе надреализма, фантастике, поп-арта и новог реализма. У скандинавским земљама и земљама источне Европе традиција се не занемарује. Савремена индустрија постиже завидне резултате у производњи к. предмета за свакодневну употребу.

Уметност к. је у сталној интеракцији са мноштвом сликарских праваца. Вишегласју стилова нису одолели ни српски керамичари остајући привржени стиловима којима су се повиновали: Ружа Николић са својим илузијама природних појава остаје верна импресионизму, Драгољуб Ацић с блештавим глазурама – експресионизму, а сецесија се одражава у к. радовима Ивана Табаковића, Браниславе и Милована Блажића те Александра Портноја. Трагова кубизма и кубофутури-

зма има код Наде Ашковић и Емилије Мародић. Надреализам као облик схватања стварности, лишен разумске аргументације, оставља отиске у радовима Драгољуба Ацића, Веље Вукићевића Старијег, Емилије Мародић, Наде Ашковић, Драгољуба Варајића и Надежде Аксентијевић Лакић. Помоћу геометризованих облика и деловања боје, Н. Аксентијевић Лакић приказује физиолошки доживљај оптичких ефеката. Символизам налази одушка у радовима Наде Ашковић, Драгољуба Ацића, Браниславе и Милована Блажића. Попартизам најбољи израз проналази у рукама Катице Павелке, Милослава Павелке и Весне Слободе. Нови попартизам најизразитији је у к. остварењима К. Павелке, Гордане Китак и Мирјане Исаковић. Неговање чистих форми које иду до апстракција присутне су у делима Марине Поповић, Делие Првачки, Милослава Павелке, Љиљане Трајковић, Марине Сујетове Костић. Сценичност и наративност, покаткад проткани бајколиким миљеом, карактеристични су за радове Велимира Вукићевића Млађег, Катице Павелке, Надежде Аксентијевић Лакић, Биљане Ракић, Дејане Вучковић, Зорке Влаховић, Делие Првачки и Татјане Дејановић. Графика и фотографија представљају значајну претпоставку креирања к. паноа Иване Татомировић. Посудну к. негују, оплемењују и усавршавају Бранислав Стајевић, Љубиша Мишић, Антонија Драгутиновић, Елеонора Брук, Славенка Хорватић, Ана Попов, Бранислав Спасојчевић. Сложени технолошки услови преношења искустава у уметности к. условили су појаву својеврсних центара које

И. Табаковић, *Далмајинка*, пано, меки фајанс (1937), Београд, Музеј примењене уметности



окупљају њене следбенике. У Србији су то Мали Иђош и Аранђеловац, у Македонији – Ресен, у Словенији Либој и Пиран, у Хрватској Нашице и Загреб, Бехиње у Чехословачкој, Кечкемет и Шиклош у Мађарској, а Фаенца у Италији.

ЛИТ.: Powell, T. G. E., *Umetnost praistorije*, Beograd, 1970; Birtašević, M., *Srednjovekovna keramika*, Beograd 1970; Bojović, D., *Rimska keramika Singidunuma*, Beograd 1970; Suzuki, D. T., From, E., *Zen-budizam i psihoanaliza*, Beograd 1977; *Prekolumbovska umetnost Perua*, Beograd, 1977; Krstić, D., Veličković, M., Marjanović-Vujović, G., *Arheološko blago Srbije*, Beograd, 1983; Isaković, S., *Savremena keramika u Srbiji*, Beograd, 1988; *Internacionalni magazin K (Keramikos)*, 11 (1989); Ouspensky, P. D. *Tertium organum*, Zagreb, 1990. Б. Ј.

КЕРАМОГРАФИЈА (грч. *κέραμος* – глина, глине-ни производи и *γραφείν* – писати) – уметност и вештина осликавања предмета од керамике. У археологији, термин к. у смислу проучавања керамике (технологија, типологија, морфологија, декорација) се више не користи. У новије време к. означава део науке о материјалима који се бави испитивањем микроструктуре керамике, углавном за индустријске потребе. М. Куш.

КЕРАМОПЛАСТИКА (од грч. *κέραμος* – цреп, печена опека, глинена посуда и *πλαστική* – пластика, уметнички занат) – орнамент од печене земље, најчешће опеке, којим су се украшавале фасаде византијских цркава и црква њеног културног круга. Наслеђен је, као и велик број других мотива, из римске архитектуре. У Византији су као усамљени примери једноставних решења познати од X века. У Богородичиној цркви (946–955) манастира Све-



Манастир Каленић, поглед с југоистока (1407–13)

тог Луке у Фокиди, у Грчкој, изнад кровног венца и уз полукружне лукове прозора, јавља се низ малих правоугаоних плочица, налик на тестерасте зупце. Исти мотив заступљен је испод надстрешнице на фасади Панагије тон Халкеон (1028) у Солуну. У Цариграду се у IX и X веку појавио нов украс од глеђосаних плочица украшених различитим мотивима. За оне пронађене у северној цркви Константина Липса (907) претпоставља се да су служиле као декоративни оквири и да су настале под утицајем сасанидске архитектуре. Њихов орнамент, осим мотива стилизованог КУФСКОГ ПИСМА (в.) није био арапског порекла. Куфика изведена у опеци заступљена је на фасадама великог броја грчких цркава од X–XII века, посебно у Атици, Беотији и Арголиди.

Керамопластични украс све је заступљенији од средине XII века, највише у позновизантијском периоду (XIII–XIV век). Чешћи је у Грчкој и на остатку Балкана него у самом Цариграду. На грађевинама у Никејском царству у Малој Азији (1204–61) јавља се разнолика декорација (палата у Нимфеону, цркве у Филадельфији и Сардису), слична оној која ће се касније јавити у Цариграду. Од краја XIII века има је на свим типовима византијске архитектуре у међусобно удаљеним областима Царства и његовог културног круга – у Цариграду, Мистри, Арти, Касторији и Србији. Сложеним и разнобојним шарама од опеке тежило се орнаменталним ефектима. Често су се њима наглашавали делови архитектуре – куполе, апсиде, тимпанони и надстрешнице. Међу мотивима превладава цикцак линија, меандар,



Католикон манастира Панџанаса (1428), Пелопонез, Мистра



Керамопластички украс

тестерасти зубац, рибља кост, шаховска табла, мотив лепезе и посебно сечене плочице (црепови). Мотиви су распоређивани у форми фриза, мрежасте оплате настајале понављањем одређених мотива (правоугаоник, коцка и ромб), или су они, због веома рашчлањених зидних маса, заузимали мање расположиве површине.

У српској средњовековној архитектури, к. је најзаступљенија на црквама подигнутим око средине XIV века на територији данашње Македоније (Богородичина црква и Свети арханђели у Кучевишту, Љуботен, Лесново, Свети арханђели у Штипцу, Матејич, Марков манастир). Сликовите фасаде посебно су дошле до изражаја у моравској школи (1371–1439). Богата црвена и бела текстура зидова, постигнута зидањем најзменичним тракама од опеке и камена, обogaћена је црвеним шарама у виду шаховских поља.

ЛИТ.: Суботић, Г., „Керамопластични украс“, *Историја примењене уметности код Срба*, Београд, 1977; Mango, С., *Byzantine Architecture*, New York, 1985; Krauthajmer R., Ćurčić S., *Ranohrišćanska i vizantijska arhitektura*, Beograd, 2008. В. Б.

КЕРМЕС (од хол. *kerk* – црква и фр. *messe* – миса; црквена миса) – жанр-сцена под ведрим небом, са приказивањем обично вишедневних бучних и веселих народних прослава поводом годишњице подизања парохијске цркве или у част њеног патрона. Сцене из раскалошног живота сељана укључивале су банкете, на којима се уживало у прекомерном јелу и пићу, играло, забављало и предавало неумереностима сваке врсте, укључујући и ласцивна оргијања (в. БАХАНАЛИЈЕ). Овај народни вашарски обичај је нарочито био популаран у Белгији, Холандији, Француској, Немачкој и Луксембургу, практично у целој средњој Европи, а као самостална жанр-сцена издваја се од друге половине XVI (1559) и траје до средине

XVII века (1652). Њеним утемељивачем сматра се Бројгел Старији, а настављачима Бројгел Млађи, Рубенс и Тенијерс. Кермеси су увек имали наглашено моралистичко значење: док су у позадини приказиване свечано упарађене црквене поворке, у првом плану су се сељани и домаће животиње у паровима ваљали по земљи, повраћајући и уринирајући. Француски сликари у доба рококоа овај жанр оживљавају, замењујући улоге учесника, па раскалашне забаве у вртovima високе класе и дворана називају ФЕТ ГАЛАНТ (в.) – галантним свечаностима.

Марковдан (25. април / 8. мај) је у друштвеном животу Београда и Кнежевине Србије XIX века представљао важан догађај. По завршеној литургији у цркви Светог Марка на Ташмајдану, на узвишењу на којем је 1830. године прочитан Хатишериф на основу којег је Турска потврдила аутономију Србији, у живописној народној ношњи и свечаној градској одећи дуго се играло и певало уз музику. Велики вашар к. на овај црквени празник забележио је бечки сликар и литограф Карл Гебел на акварелу *Црква Свештог Марка 1835.* (Београд, Народни музеј, 1881), на којем се раздрагана и шаролика маса народа у српском колу сусреће са краљем Миланом и краљицом Наталијом Обреновић. У ратом разрушеној и десеткованој земљи, непосредно по ослобођењу, 1945. године у Пироту, Туприји и Београду (Пионирски парк) током јула и августа се приређују велики летњи к. који су оглашавани сачуваним двобојним и црно-белим штампаним плакатима (Београд, Народна библиотека Србије). После јутарњег ударничког рада, оmlа-

П. Рубенс, *Кермес*,
уље на дасци (1635–38),
Париз, Лувр



дину је чекала вечерња забава са игранком до зоре, на којој су учествовали певачи, забављачи, драмски уметници са балетном, хорском, фолклорном и дез групом, уз богату бифе понуду и лутрију са шаљивом поштом.

Кермес (фр. *kermès* – гримизни црв) – врста јаркоцрвене боје, која се добија од женки и јаја штитастих ваши (*Kermes vermilio*). Ови инсекти настањују ниско медитеранско зимзелено растиње из породице храста. Боја се добијала ферментацијом сушених инсеката у сирћетној киселини. Пошто су тела инсеката подсећала на жито, дуго се веровало да је боја биљног порекла. Кермес је коришћен за бојење текстила, посебно вуне и свиле, а ређе за добијање црвеног пигмента у сликарству. Помиње се у Старом завету, а у I веку храм и ваш су детаљно описани у Диоскуридесовој књизи *De Materia Medica*. Боја се у Европу увозила из источног Медитерана, мада се производила и у Европи. Тканине бојене к. нађене су на неолитском локалитету на ушћу Роне у Француској. Документована је употреба к. током гвозденог доба на простору данашње Немачке, у хеленистичком Египту и римској Шпанији. Производња к. прати се у Византији током читавог средњег века. Са шпанском колонизацијом Америке, к. је потиснут јефтинијом црвеном бојом која се добијала од мексичког кошинеа (*Dactylopius coccus*).

У процесу бојења тканине, зависно од фиксатора који су коришћени, к. је давао различите нијансе – скарлетну, пурпурну, тамнољубичасту, мрку и др. Међу репрезентативним тканинама бојеним к. издваја се крунидбени огртач Роцера II са Сицилије (XII век).

Од речи к. изведени су изрази за црвену боју у различитим језицима (кармин, гримизан). Етимологија назива црвене боје у српском и хрватском језику у вези је с начином на који се боја добијала, па се црвени пигмент настао сушењем штитних ваши у средњем веку и произвођен у Босни називао *црвац*. Тим изразом скарлетну боју тканине *шани* преводи Ђ. Даничић у више књига Старог завета.

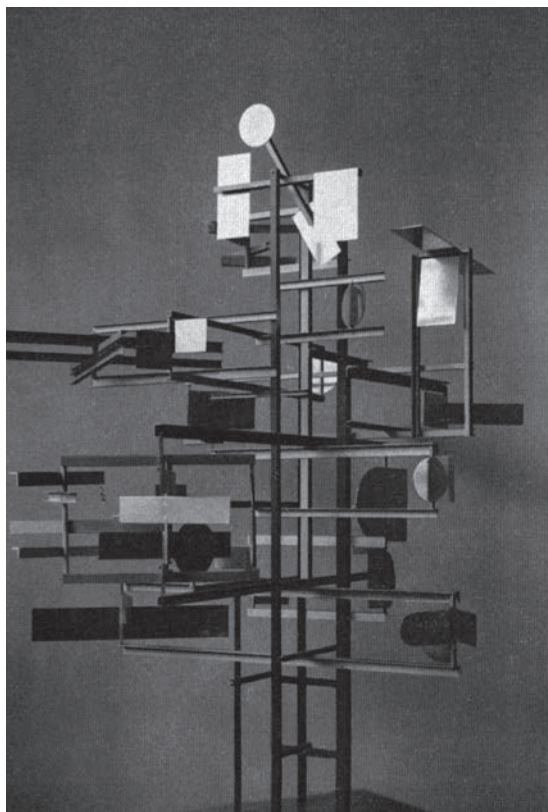
ЛИТ.: Радојчић, С., „Црвац”, *Зоџраф*, 2 (1967); Schribner, C., *Petrus Paulus Rubens*, Paris, 1993; Jenkins, D. T. (ed.), *The Cambridge History of Western Textiles*, vol. 1, Cambridge, 2003; Brbora, S., „Što je zajedničko marelici i lososu?": o nazivima za boje, *Semantika prirodnog jezika i metajezik semantik*, Zagreb, 2005; Brenko, A. (ur.), *Моћ боја: како су боје освојиле свијет*, Zagreb, 2009; Макуљевић, Н., *Османско-српски Београд: визуелност и креирање градског идентитета (1815–1878)*, Београд, 2014. Љ. С. – Д. Т. Р.

КИБЕРНЕТИКА И УМЕТНОСТ (од грч. *kybernao* – управљати, владати) – у изворном облику и значењу реч први пут се јавља у Платоновом *Алкидијагу*, да би га физичар и математичар Ампер употребио 1834. године у своме *Essai sur la philosophie des sciences*, како би описао науку грађанске владавине. Године 1948. преузима га Винер, један од оснивача кибарнетике као научне дисциплине, да би њиме дефинисао изучавање контроле и комуникације код животиња и машина као трансдисциплинарни приступ у истраживању регулаторних система, њихових структура и могућности. Интересовање за кибарнетиком Винер је показао одмах по завршетку Првог светског рата. Крајем двадесетих година XX века, показује интересовање за машине за рачунање, да би током Другог светског рата радио на дигиталној машини за рачунање, која се заснивала на дуалном систему рачунања помоћу бројева 0 и 1. Данас се термин често употребљава у смислу контроле сваког система који користи напредне технологије, па тако своју примену налази у изучавању механичких, физикалних, биолошких, когнитивних и социјалних система.

Током друге половине XX века кибарнетика се развија у два правца, те се разликују *кибарнетика првог реда* (посматрани системи) од *кибарнетике другог реда* (системи који посматрају), док се данас говори о *кибарнетички уређајима реда* (која обухвата прве две) и истражује заједничке елементе у начину функционисања машина и нервног система, полазећи од питања функционисања преноса информација код живих бића и машина. Иако у својим почецима тесно повезана са физиком, кибарнетика је данас независна од њених закона и почива на систему апстрактних појмова, који може логичко-математички да се представи, а своју примену налази у свим подручјима човековог живота. Полазећи од теорије кибарнетике, физичар и филозоф Мол, филозоф Бензе и физичар и математичар Франке развијају кибарнетичку естетику, у којој су темељни били модели теорије информација, теорије система и наука о сазнању. Захваљујући њиховим радовима дошло је до промене вредносних места у односу између уметника, уметничког дела и посматрача. За описивање и тумачење уметности и уметничких дела понуђени су кибарнетички модели, у којима се теорија конструкције и теорија система показују као посебно релевантне за разумевање комплексних стваралачких процеса и уметности у њеном социјалном, културном, психолошком и сазнајном склопу повезаности.

Кибернетика уметности полази од премиса да се уметност разуме као систем који се посматра као деони систем друштва, поред других система као што су политика, привреда, наука, право, религија, образовање, љубав, да је уметност као процесуална форма разумљива у односу на њену друштвену функцију, као и да однос медија и форме у подручју дигиталних уметности задобија посебну актуелност, јер ту медиј има конститутивну улогу у саморазумевању. Од друге половине XX века под медијима се подразумевају пре свега електронски медији, на првом месту телевизија, потом видео и на крају дигитални масовни медији, компјутер и интернет. Појам форме добија ново значење, које више нема везе са значењем лепог у свакодневној језичкој употреби, или са спољашњом формом, већ се ту мисли изричито на материјализацију медијалних концепата, специфичан однос медија и форме, који мора важити за системе медија изграђених на концепту нематеријалности као новој особености уметности. Уметност постаје систем, форма комуникације, а са укључивањем технике у уметничку продукцију долази до све веће кооперације између инжењера и уметника, до оснивања техничких лабораторија и института за истраживање односа кибернетике и уметности. Физичар Ферстер 1957. на Универзиту у Илиноису оснива Биолошку компјутерску лабораторију, у оквиру чијег рада Џон Кејџ ствара компјутерску музику. На Технолошком институту у Масачусетсу 1967. основан је Центар за унапређење визуелних студија, који је од почетка водио Кепеш, некадашњи асистент Мохољи-Нађа, са програмом који је укључивао сарадњу уметника, инжењера и научника, како би се створила веза између ликовне уметности и природних наука и експериментално искористиле најновије технологије. Исте године електроинжењер Кливер и уметник Раушенберг оснивају организацију Експерименти у уметности и технологији, са готово истоветним програмом.

Можда је најзначајнији догађај за развој кибернетичке уметности била манифестација из 1966. Девет вечери позоришта и инжењерства, које су планирали и организовали Раушенберг и Кливер за Музеј модерне уметности у Стокхолму, али је ипак одржана у Њујорку, у Армори холу. Припреме за изложбу су се састојале из неколико месеци разговора између уметника и инжењера који су сарађивали у паровима, један уметник и један инжењер. Сваки перформанс је током трајања изложбе извођен



Н. Шефер, CYSPI (1956)

два пута дневно. Публика је у почетку реаговала нестрпљиво и без разумевања, да би тек након накнадне критике изложба добила култни статус. Међу учесницима су, између осталих, били и композитор Кејџ, балерина и кореограф Чилдс и сликар и кореограф Раушенберг. Прву велику међународну изложбу кибернетичке, компјутерске и електронске уметности организовала је Џеша Рајхарт, под називом *Неочекиване кибернетичке случајности* (*Cybernetic Serendipity*), која је између 1969. и 1970. приказана у Вашингтону и Сан Франциску. Сва приказана дела настала су или помоћу кибернетичких машина или су сама била кибернетичке машине. Основна тема изложбе била је интеракција човека и машине или интеракција две машине и означила је успон значаја кибернетике у уметности.

Следећа важна изложба која је окупљала радове кибернетичке уметности и тематизовала однос кибернетике и уметности одржана је 1970. у њујоркшком Јеврејском музеју. Организовао ју је Барнхам; интеракција посетилаца са техничким објектима била је њен важан саставни део, док је замисао изложбе била репрезентација могуће симбиозе између човека и машине. Изложба је почивала на размени индустрије и музеја уметности, а окупљала је радове Балдесарија, Хакеа, Косута, Пајика и Вајнера. Ово

је био одговор на изложбу *Машина на крају механичкој доба*, коју је у у Њујоркшком Музеју модерне уметности 1968. организовао Хултен. Прве кибернетичке скулптуре-роботе-балетане под називом CYSP 0 и CYSP I (од *cybernetic* и *spatio-dynamiqne*) створио је уметник Шефер 1956. и њих је балетски играч и кореограф Бежар укључио у свој балет на конкретну музику Анрија.

Основне идеје кибернетичких уметничких дела темеље се на односу уметности и живота, а отварају духовнонаучне као и природнонаучне перспективе. Њихово узајамно дејство и комуникација постају програм нове уметничке авангарде, која своје узорепрепознаје у АКЦИОНОМ СЛИКАРСТВУ (в.), КИНЕТИЧКОЈ СКУЛПТУРИ (в.) и ОП АРТУ (в.). У кибернетичку уметност убрајају се интерактивна уметничка дела и компјутерски генерисана графика, музика, слике и поезија. Претечама кибернетичке уметности припада и психијатар и кибернетичар Ешби, који је 1947. направио први нацрт за *машину која њрави изоморфизме*, а затим неуропсихолог и роботичар Греј-Волтер који је после Другог светског рата радио на развоју радара и ракета. Иако није био замишљен као уметничко дело, његов електромеханички робот *Ма(ш)кина Сјекулаџрикс (Machina Speculatrix)* сматра се раним примером кибернетичке уметности. Следе пројекти кибернетичара Паска, који је своје радове развијао на темељу експерименталне психологије. Средином седамдесетих година он развија *теорију конверзације*, као модел учења и настајања стварности, машине које уче и машине које поучавају, а једна од његових страсти био је музички театар, за који је још педесетих година XX века развио светлосне оргуље *Musicolour*.

ЛИТ.: William Ross, A., *An Introduction to Cybernetics*, New York, 1956; Franke, Herbert W., *Phänomen Kunst: die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Ästhetik*, München, 1967; Moles, A., *Kunst & Computer*, Köln, 1973; Foerster, H. von, *Cybernetics of Cybernetics: the Control of Control and the Communication of Communication*, Minneapolis, 1995; William, F., *John Cages theatre pieces: Notations and Performances*, Amsterdam, 1996; Shanken, E. A., *Cybernetics and Art: Cultural Convergence in the 1960s*, Stanford, 2002; Kotz, M.-L., *Rauschenberg: art and Life*, New York, 2004; Steve, D. (ed.), *Digital Performance: a History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, Cambridge, Mass., 2007. 3. Г.

КИКЛАДСКА УМЕТНОСТ (грч. *Κυκλάδες* – архипелаг Киклади у југозападном делу Егејског мора, између Атике и Крита, од *κυκλέω* – окретати се, кружити) – уметност касног каменог и раног бронзаног доба настала на кикладским острвима (Делос, Парос, Антипарос, Сирос, Деспотико, Сифнос, Наксос, Андрос, Аморгос), под снажним утицајем критске цивилизације.

Први истраживачи у XIX веку (Р. Валпол, Џ. Т. Бент, У. Колер, Х. Цунтас, Д. Макензи) ову уметност су због археолошких гробних налаза назвали к. цивилизацијом, да би касније преовладала ознака к. култура. Према времену настанка и локалитетима, налази су разврстани на рану или Грота-Пелос (3300–2800. год. пре н. е.), средњу или Керос-Сирос (2800–2300. год. пре н. е.) и касну или Филакопи културу (2300–2000. год. пре н. е.). Кикладске фигурице налажене су и дуж морске обале Пелопонеза, Еубеје, Беотије, Тесалије и на североистоку Крита.

Највећи број примерака к. у. чине наге женске мермерне статуете у целој дужини, са телом девојке. Све имају прекрштене руке, пружена стопала, клинасти нос, стубасти врат и одмерена обележја пола (варијанте Капсала, Спедос, Докатисмата, Халандријани, Кумаса). Кикладску уметност чине и стилизовани женски идоли у облику виолине, седеће мушке фигуре харфиста и флаутиста, као и фигуралне групе акробата, ратника, бораца или рвача. Њихова величина варира од минијатурних, које стају у длан, средњих од око 40 см до оних скоро људске величине (1,20–1,50 m). Осим у мермеру са острва Наксос, Керос, Парос и Иос, за израду су коришћени и вулкански туф, зелени и црни камен, морске шкољке, бронза, седра, глина и метал. Фигурице су обрађиване каменом плочућцем са Тере, опсидијаном са Мелоса и глачане шмиргл-прахом са Наксосу. На многима су се задржали трагови црвене, плаве, црне и зелене боје као обележја за очи, косу и друге делове лица и тела. Мада ће њихово изворно значење вероватно увек остати тајна, претпоставља се да су биле део култа плодности и веровања у вечити животни круг (жена–мајка–богиња), служећи у обредно-заштитне сврхе.

Највећи број експоната к. у. данас се налази у Атини (Музеј кикладске уметности, Национални археолошки музеј) и у археолошким музејима грчких острва Парос и Крит. Други су из приватног власништва прешли у део колекција највећих и најбогатијих светских музеја (Лондон, Париз, Њујорк, Лос Анђелес, Оксфорд), док су остали нетрагом нестали. Упркос прво-

КИКЛАДСКА УМЕТНОСТ

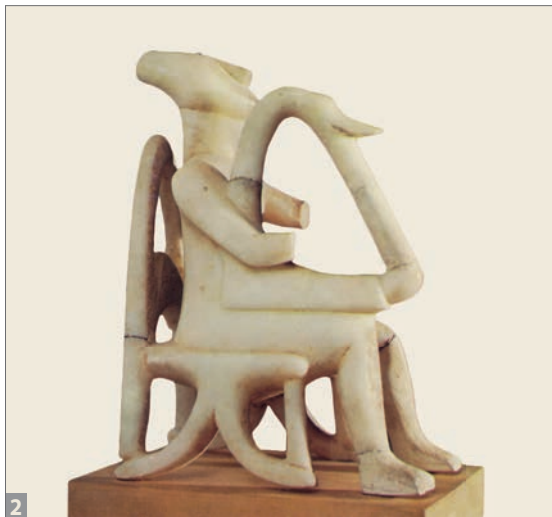


1. Женске фиџурине, мермер (око 2800–2300. год. пре н. е.), Атина, Музеј кикладске уметности

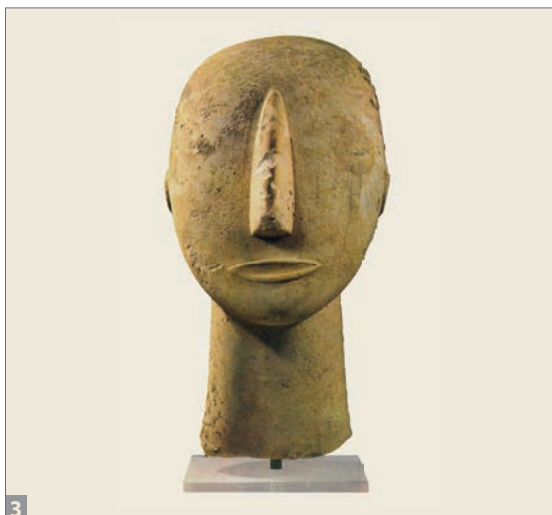
2. *Сџаџуеџа харфисџе с Кероса*, мермер (2400–2200. год. пре н. е.), Атина, Археолошки музеј

3. Глава једне кикладске *сџаџуе*, мермер (2400–2200. год. пре н. е.), Атина, Археолошки музеј

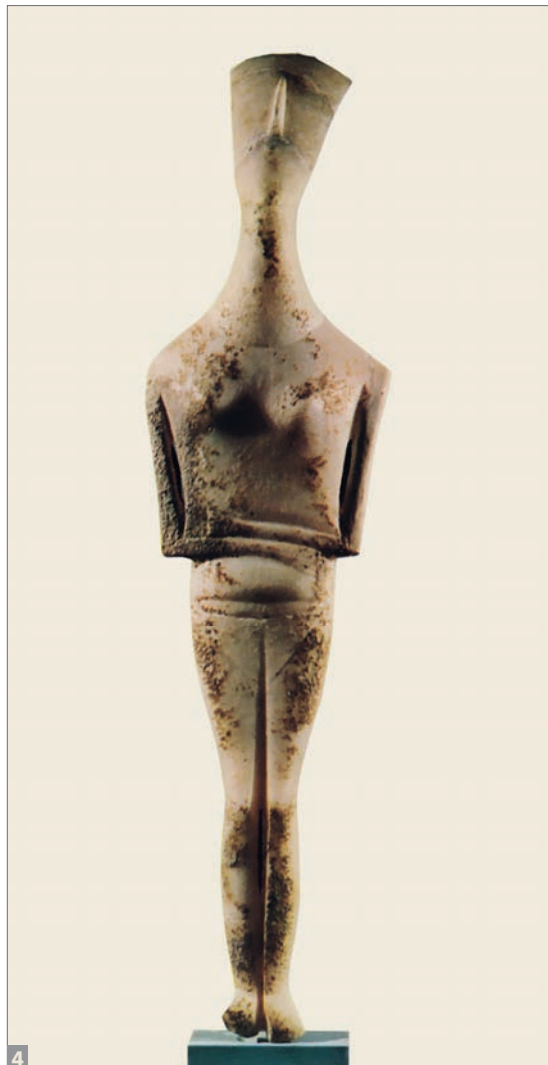
4. Мермерна фиџурина, мермер (2200–2000. год. пре н. е.), Атина, Археолошки музеј



2



3



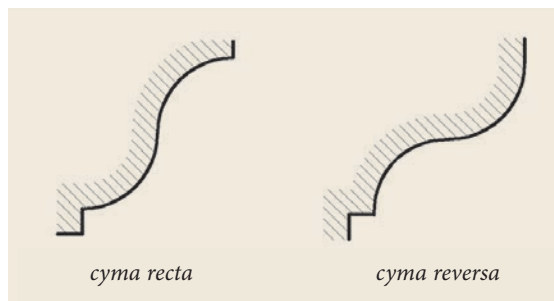
4

битном утиску ружноће и неотесаности, преовладао је утисак њихове монументалности у релативно малим димензијама, минимализам и хипермодернизам, који су препознали и у својим делима применили најзначајнији скулптори и сликари XX века (Мур, Мондријан, Бранкуши, Модилјани, Архипенко, Ђакомети).

ЛИТ.: Doumas, C. *Early Cycladic Art*, New York, 1968; *Cycladic Art*, London, 1983; Getz-Preziosi, P., *Early Cycladic Sculpture in North American Collections*, Seattle – London, 1987; Fitton, L. J., *Cycladic Art*, Cambridge, Mass., 1990; Marausou, L., *Cycladic Culture: Naxos in the 3rd Millenium BC*, Athens, 1990; Renfrew, C., *The Cycladic Spirit*, New York, 1991; Getz-Preziosi, P., *Early Cycladic Sculpture*, Los Angeles, 1995; *Personal Styles in Early Cycladic Sculpture*, Seattle – London, 2001; Nedela, V., „Kikladske figurice”, *Nova akropola*, 60 (srpanj–rujan, 2009) Љ. С.

КИКЛОПСКИ ЗИД – в. ЗИД

КИМА (грч. *κῆμα* – талас, таласање, ударање таласа) – архитектонски облик изведен помоћу једног конкавног и једног конвексног закривљења, која приближно чине по $\frac{1}{4}$ круга. На тај начин се у профилу добија таласаста *s*-волута, која почиње и завршава се у вертикалној равни. Кима може бити израђена у разним материјалима, а као елегантни прелаз између различитих површина, добија декоративну улогу. У античкој архитектури она се налазила на капителима стубова јонског реда, као и на крајевима највишег дела венца, с тим што је то мала к. или *киматхијум*. Када је конкавни део к. изнад конвексног, она се назива *cyma recta*, док је *cyma reversa* она чији је конвексни део у горњем делу. Осим у архитектури, к. је имала место и на стилском намештају, посебно на оном из XVII и XVIII века, али не на симетричан начин као у античкој архитектури, због чега је конкавни, односно конвексни део некада био наглашенији. *Cyma reversa* се претежно користила за обликовање носача намештаја, пошто се визуелно ствара



Кима

утисак потискивања тежине са врха. Насупрот томе, *cyma recta* се користила за профилисање горњих делова намештаја.

ЛИТ.: Vitruvije Polion, M., *Deset knjiga o arhitekturi*, Beograd, 2006. М. М.

КИНЕСКА УМЕТНОСТ – уметност кинеске цивилизације која се развијала на подручју кинеских земаља насељених народом Хан. Реч је о великој територији на којој су живели и некинески народи који су учествовали у формирању, богаћењу и преображају кинеске културе. Језгро те територије обухватало је сливове Жуте реке и Јангцекјанга, а она је уз непрекидне, бројне и динамичне осцилације током историје проширивана да би се у време највећих успона простирала од данашњег Сибира до екватора и од Пацифика до средишта азијског континента. Трајање кинеске цивилизације, као и сложеност историјских прилика на том подручју, условиле су настајање богате и разноврсне уметности. И поред непрекидног трајања и зрачења утицаја политичке, културне и духовне матрице народа Хан на кинеску цивилизацију, постојале су бројне територијалне и друге поделе у току историје. Из административних разлога и због велике разноликости дијалеката, у Кини се наметнуло, развило и одржало писмо које је заједничко за све кинеске земље. Од своје стандардизације крајем III века пре н. е. оно је снажно допринело политичком јединству. Како на кинеско писмо нису утицале фонетске промене, исти карактери су током векова имали велик број значења, али је очуван континуитет писаних традиција којих нема ни у једној другој цивилизацији. Стога кинеско писмо заузима посебно место у историји њене цивилизације и стоји у нераскидивој вези са уметношћу и схватањем света у целини.

Кинеска уметност дуга 7 000 година има четири велика раздобља: уметност пре династије Ђин (5000–221. год. пре н. е.), уметност династија Ђин и Хан (221. год. пре н. е. –220. год. н. е.), уметност у време и након династија Веј (220–265) и Ђин (265–420; 420–1800) и модерна уметност (1800).

Кинеска уметност је разноврсна, богата и дуговека. Она обухвата сликарство, скулптуру, архитектуру, уметничке занате, музику, поезију, плес и друге дисциплине, а представља израз и отелотворење тежње различитих друштвених слојева за лепотом и идеалима. Бројни занати укључивали су опремање простора, уметност рада у емаљу, слоновачи, стаклу, племенитим

металима и текстилу, израду намештаја и друго. Уметност је представљала одраз древног кинеског погледа на однос неба и човека, који је садржао схватање о космосу, природи, човеку и свету. Одликују је хармонија и склад, израз јединства између форме уметничког дела и невидљивог израза његове унутрашње суштине, идеална лепота коју је уметник доживео и пренео у своје дело, тежња за лепотом целине, симболизам и заобљена контура. О односу неба и људи говори древно кинеско схватање забележено у историјским изворима да су уметност и сви предмети и алати који се користе у свакодневном животу изуми мудраца. На једном месту у *Књизи њромена* забележено да је Фу Си, изумитељ хексаграма, њима као сликом изразио све што постоји на свету.

Архитектура. Историја кинеске архитектуре поклапа се са трајањем кинеске цивилизације и прати се од самих њених почетака. Први градови-палате, као и први знаци кинеске цивилизације, потичу с краја III мил. пре нове ере. Древни градови су имали квадратну основу према кинеском филозофском концепту да земља има форму квадрата, а небо круга, будући у складу са филозофијом ЈИНА И ЈАНГА (в.), принципом пет елемената (вода, ватра, земља, дрво, метал) и фенгшуија. Једна од највеличанственијих кинеских престоница био је град Чанг Ан, изграђен у великом обиму 582. године под именом Дасинг за време првог владара династије Суи – Суи Вен Дија (581–604). С доласком на власт династије Танг 618. године, град је проглашен престоницом добивши ново име Чанг Ан. Царска палата и унутрашњи град налазили су се у северном делу града дуж централне осе главне авеније. У граду су били строго одвојени делови за царску палату и управу од простора где је живело обично становништво. Као последња станица на Путу свиле, овај град је био престоница 13 династија током своје историје дуге 1 100 година. Пекинг, престоница за време трију династија (Јуен, 1276–1368, Минг, 1368–1644, и Ћинг, 1644–1911), основан под називом Даду (*Велика њресџоница*) добија свој првобитни план, чију основу владари династије Минг прерађују и прилагођавају. Политичко, духовно, културно и географско језгро града представља *Царска њалаша* или *Забрањени њрад*, центар царске моћи. Владари династије Ћинг задржали су основни обим и план града наслеђен од династије Минг, а подигли су и неколико царских вртова.



Човек јаше змаја, слика на свили, период Зараћених држава (475–221. год. пре н. е.), Чангша, Музеј провинције Хунан

Будући да су ратови били чести у древној Кини, одбрана града је била важна за његов опстанак. У најранија времена, градски бедеми су били грађени од дрвених ограда, камења скупљених на гомилу или од набијене земље. Пре династије Сонг (пре 960), бедеми су ретко били грађени од опеке. Након династије Минг бедеми од опеке су постали још распрострањенији. Древни град Пинг Јао у провинцији Шанси један је од најочуванијих градских бедема у Кини (872–782. год. пре н. е). И Кинески зид, јединствено архитектонско здање у историји кинеске и светске архитектуре, имао је одбрамбену функцију – био је грађен ради одбране краљевстава од племена са севера. У III веку пре н. е. први цар династије Ћин, Ћин III Хуанг ујединио је и повезао у целину деонице зида саграђене у ранијим периодима. Зид је и у каснијим раздобљима дограђиван, а последње доградње извршене су у време династије Минг. Дужина свих делова зида у целини износи 54 000 km.

Поред градова, царских палата и утврђења, важно место у кинеској архитектури заузимали су царски маузолеји, кинески вртови (царски и приватни), храмови различитих религија и вероисповести (будистички, конфучијански, таоистички, исламски, католички, православни), као и мостови и приватне зграде.

Сликаство. Према писаним изворима, рани кинески пиктографи из којих се развило кине-

ско писмо били су неодвојиви од слика, односно и сами су представљали слике. Када је дошло до формалног раздвајања сликарства од пиктографа, настало је сликарство. Колико је било славних сликара, толико је било и славних калиграфа и мајстора печата.

Најраније кинеско сликарство сачувано је као украс на керамици (културе Јангшао, Мађ-јајао, Давенкоу, Хонгшан, Хемуду), пећинских слика (место Јиншан у области Унутрашња Монголија) и слика на тлу (област Гансу, култура Јангшао). На керамици се сликају геометријске представе различитих животиња, на зидовима пећина пољопривредне, друштвене и религијске делатности првобитних људи (лов, плес, обреди жртвовања, ратовања) а на тлу се илуструју представе људи и животиња.

На основу писаних извора зна се да су владарске палате у раздобљу првих династија Сја (2100–1600. год. пре н. е.), Шанг (1600–1066. год. пре н. е.) и Џоу (1066–256/221. год. пре н. е.) биле осликане, као и да се сликарство већ у то време ослањало на ритуале и историјску тематику те је имало образовну функцију. Са слабљењем централне моћи у време династије Џоу, кнежевине су ојачале и осамосталиле се, а теме у сликарству се развијају, па се тако илуструју: небо и земља, планине и реке, историјски митови и сцене из лова високе дворске аристократије, свечани банкети и путовања, а цветају и различити занати и настају бројне уметничке рукотворине. Јављају се слике у лаку, зидне слике, слике на свили, техника суве игле, мозаик и низ других техника. Тако се на бронзаним вазама из раздобља зараћених држава урезују сцене банкета и лова аристократије. У то време се слика у лаку, њиме се осликавају унутрашње и спољашње површине саркофага, као и музички инструменти и други предмети (углавном мање површине), што је особеност уметности тог времена. Портрети на свили из овог периода представљају значајно остварење, а најважније представе су *Дама са змајем и фениксом* (прва позната кинеска слика на свили) и *Човек који јаше змаја*.

И из времена династије Западног Хана сачуване су слике на свили. Једна од њих са локалитета Мавангдуи у провинцији Хунан слика је у облику слова Т са приказом три света у вертикалном низу (небески, људски и подземни свет).

У I веку Кина прихвата будизам, што представља нов подстицај за развој духовности и уметности. У наредним вековима долази до појаве пећинског сликарства, у чија ремек-дела

спадају слике на зидовима пећина у Синкјангу, Дунхуангу, Датонг Јуингану, Луојангу (Лонгмен).

Како се традиционална кинеска уметност развијала и сазревала, поједини сликари су састављали важне трактате о суштини и значају сликарства. Гу Каи Ц' (348–409), угледни сликар и уметнички мислилац свог периода, залагао се за „представљање духа кроз форму и добар спој форме и духа” у фигуралном сликарству.

Слика је у Кини имала и улогу историјског записа. Древни кинески сликари су за собом оставили бројна ремек-дела историјске аутентичности. Један од најважнијих сликара портрета и историјских тема, Јен Ли Б'н (600–673), творац слике *Царска носилка*, био је дворски сликар династије Танг (618–907). Слика приказује долазак емисара краља старог Тибета у кинеску престоницу Чанг Ан поводом склапања брака између две владарске лозе (реч је о познатом браку 33. цара Тибета и кинеске принцезе Венг Ченг). На слици је представљен цар Ли Ш' Мин како прима тибетанског емисара у својој палати.

Традиционално кинеско сликарство спојено је са поезијом, писањем и извођењем печата и представља синкретички уметнички израз поезије, калиграфије, сликарства и печата. Три највеће теме у сликарству древне Кине биле су фигурално сликарство, сликарство пејзажа и сликарство цвећа и птица. Важна тема уметника у Кини, како у древна времена тако и касније, била је женска фигура. Приказивање лепотица је била посебна грана кинеског сликарства, а сликари су по правилу тежили да прикажу моралну лепоту жене, али и реалност свог времена – велику тугу дама које су живеле на двору. Један од највећих мајстора у сликању дворских конкубина био је Џоу Фанг (око 730–800), творац дела *Даме са цвећем у коси* и *Даме са лејезама*. У феудалној Кини оне су само могле да узалуд проведу младост у осами палате, све док, како то каже једна песма, „поседеле не надживе цара и наставе да и даље о њему разговарају”.

Један од великих сликара птица и цвећа, Хуанг Ђјуен (903–965), живео је у сечуанској престоници на западу Кине у области која је припадала двома мањим државама такозваном раном и позном Шуу (907–925 и 934–965). Познат је по својим сликама ждралова који су красили царску палату и били оличење кинеског реалистичног схватања слике.

Један од најзначајнијих представника сликарства пејзажа био је уметник Ванг Симен, који је живео у XI веку, са својом сликом *Реке*

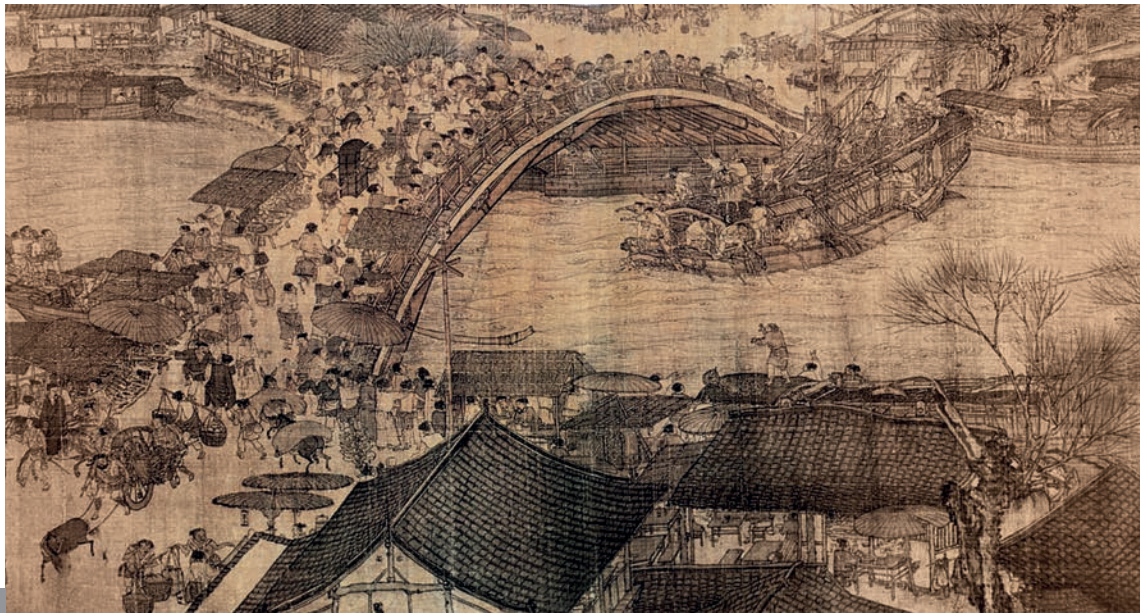
КИНЕСКА УМЕТНОСТ



1



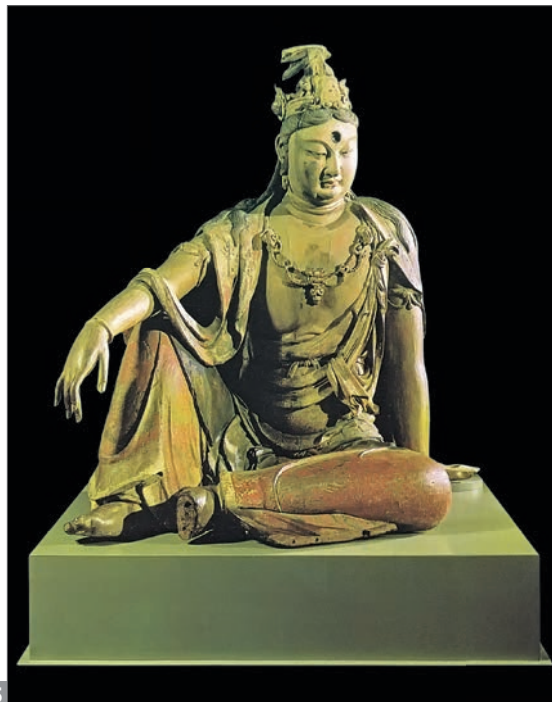
2



3



4



5

1. Војска од Шеракојје, гробница првог цара династије Ћин, Ћин Ш' Хуанга (221–210. год. пре н. е.), град Сијан
2. Царска носиљка, сликар Јен Ли Б'н, детаљ (600–673)
3. На обали реке за време фестивала Ћини Мини, Џанг Дзе Дуан, детаљ (1085–1144)
4. Позлаћена бронзана лампа у виду дворске даме, Западна династија Хан (II век пре н. е.), Шиђауанг, Хебеи музеј
5. Буда, бојено дрво (XII век), Амстердам, Ријксмузеум

и иланине од 10 000 лија. Ова врста сликарства зелено-плавог пејзажа је доживела процват у IX и X веку, али ниједан други сликар овог типа пејзажа није био тако успешан мајстор као Ванг Симен.

Творац слике *На обали реке за време фестивала Ђинмини*, можда најзначајније слике у историји кинеског сликарства, био је уметник Џанг Дзе Дуан (1085–1144), сликар из времена северне династије Сонг (960–1127). На слици је представљен градски живот престонице – реке, бродови, мостови, кочије, носилке, градске зидине, куће, људи у различитим тежњама, коњи и камиле.

Историју кинеског сликарства обележили су бројни познати и важни сликари од којих су најважнији: Џао Менгфу (1254–1322), сликар је у доба монголске династије Јуен, који ради представе коња; Ж'н Ж'н Фа (1255–1327), савременик је Џао Менгфуа; Шен Џоу (1427–1509) ради слике; Су Веј (1521–1593) зачетник је модерног кинеског сликарства; Ч'н Даофу (1483–1544) познат је по свом методу рада названом науком без костију, који указује на карактер и мекоћу цвећа и лишћа; Чен Хонг Шоу (1598–1652) представник је стила деформације фигуралног сликарства и увођења западног сликарства у Кину; Ђи Баи Ш' (1864–1957) уметник је чији рад означава крај ученог сликарства; Су Беи Хонг (1895–1953) један је од најуспешнијих савремених сликара и творац слике *Коњ у њалойу*.

Жад. Кинеска нација је изузетно поштовала, ценила и волела жад, па је Кина и позната и као *земља жада*. Овај материјал је континуирано био у употреби преко 8 000 година. У најранијим временима, првобитне људске заједнице су жад користиле за израду оруђа и украса. Док је од времена неолита схватан као дар богова, у доба династија Шанг и Џоу, када се развијају жртвени обреди, жад је постао и друштвени статусни симбол. У турбулентном периоду трију краљевства (III век), династија Западни и Источни Ђин (IV–V век) и Северних и Јужних династија (IV–VI век), уметност жада доживљава осеку, да би била обновљена за време династија Танг (618–907), Сонг (1127–1279), Минг (1368–1644) и Ђинг (1644–1911). Древни Кинези су лепоту жада приписали његовим особинама, пет квалитета жада су поредили са пет врлина људи (човекољубље, верност, праведност, мудрост и чистота). У давнини је нарочито био цењен жад из града Хотан, познат по називом Кунлун жад.

Најстарији кинески жад из неолитског времена откривен је у североисточној Кини и

припада култури Синглонгва. Ово је било време матријархата, када су жене биле владари и уједно и комуницирале са божанствима. Стога су наушнице од жада, које су их повезивале са небесима, често откриване у гробовима из овог периода. Култури Хонгшан припада први, односно најстарији кинески змај од жада.

Током историје Кинези су створили различите и бројне предмете од жада: *обредни жад* је употребљаван приликом обреда приношења жртве небу и прецима и у другим церемонијама; *хијерархијски жад* је указивао на друштвени положај (појасеви и постеље од жада); *фунерарни жад* је служио да сачува тело од пропадања, јер се веровало да он чини тело и душу бесмртном, као и да може да помогне души да се успне на небо и задобије нов живот. На површини предмета од жада клесани су мотиви који су имали профилактичку функцију, уско повезану са природом или са боговима. Жад је сматран медијумом коришћеним да повеже људе са боговима. Такође је био симбол моћи и статуса, врлине и моралног понашања и амблем богатства. У неолитско доба предмети од жада су прављени за богове, од периода династија Сја и Шанг до династија Хан – за краљеве, од времена династија Суи и Танг до династија Минг (1368–1644) и Ђинг (1644–1911) – за народ, док је у модерна времена традиционална култура жада наслеђена и негована. Од жада су и различити украси, намештај, музички инструменти, оружја, алати и други предмети.



Посуда с њоклојцем, керамика, Минг династија (1368–1694), Мелбурн, Викторијина национална галерија

Бронза. Древни Кинези су гајили дубоко поштовање према култу предака, због чега су израђивали бројне и разноврсне бронзане предмете који су првенствено служили у обредне сврхе за чување хране (13 врста) и пића (19 врста), као и звона. Од бронзе су израђивана и оружја – дугачка (копља, додежи), кратка (мачеви, ножеви), самострели, топови, штитови, али и маске, огледала, новац, лампе и пећи. Са прихватањем будизма у Кини, израђују се бројне статуе Буде и будистичких божанстава, бодхисатви, као и мудраца, односно дармараца и гуруа.

Скулптура. Према скулптура није била толико цењена као сликарство, она је имала важну улогу у историји кинеске уметности. Према намени, она може да буде фунерарна, религиозна, архитектонска и уметничка. Према техници постојале су форме слободне скулптуре, рељефа и скулптуре у затвореном простору. Најстарије скулптуре представљају маске божанстава (око 5000. год. пре н. е.), стојеће фигуре, главе или маске од бронзе украшене златом из времена историјских династија. Најзначајније кинеско скулпторско дело представља *Војска од ѿерако-ѿе* из гробнице оснивача династије Ђин, Ђин Ш' Хуанга (221. год. пре н. е.). Истичу се и пећинске будистичке скулптуре са најзапаженијим остварењима у Лонгмену и Дунхуангу.

ЛИТ.: Soulié de Morant, G., *A History of Chinese art from ancient Times to the present Day*, London, 1931; Sickmann, L., Soper, A., *The Art and Architecture of China*, London – Baltimore, 1956; Willetts, W., *Foundtions of Chinese Art: from Neolithic to modern Architecture*, New York – Toronto – London, 1965; Bussagli, M., *La pittura cinese*, Milano, 1966; Hartman, J. M., *Chinese Jade of five Centuries*, Rutland, Vt, 1969; Valenstein, S., G., *A Handbook of Chinese Ceramics*, New York, 1988; Tregear M., *Chinese Art*, London, 1995; Powers, M. J., Tsiang, K. R. (eds.), *A Companion to Chinese art*, Hoboken, 2015; *A History of Chinese art*, 1–2, Cambridge, 2016. А. Г.

КИНЕСКО ПИСМО – као и читава кинеска цивилизација, и њена писменост се развијала самостално, без икакве ближе везе са европским или другим цивилизацијама. Не може се поуздано рећи када је настало к. п., али је прошло кроз прилично сложен ток свог обликовања, односно најмање три фазе: стварање форме карактера (*xing*), одређивање значења (*yi*) и везивање одређених гласовних вредности (*sheng/yin*). Карактери прве фазе имају сликовну структуру и представљају ране пиктограме. Карактери дру-

ге фазе се везују за одређен смисао и њихова форма је настала углавном преко асоцијативног слагања. Карактери трећег раздобља су већим делом фонетски. Уобичајен назив за кинеске симболе јесте карактер (идеограм, идеограф). То су симболи који имају апстрактно или конвенционално значење и који не показују јасну сликовну везу са првим пиктографима. Симболи замењују речи у језику, док њихови делови представљају гласове.

Кинеско предање каже да је њихово најстарије писмо изумео цар Фу Хи (Фохи), који је владао у периоду 2852–2738. год. пре н. е. То писмо је названо *pa-kva*, а састоји се од магичних знакова, хексаграма и триграма комбинованим од троредних дужих и краћих водоравних цртица; дужа цртица стоји по једна у реду, док краће стоје по две. Разним комбинацијама цртица добијала су се 64 знака, која су се користила за предвиђање судбине. Ово писмо је строго линеарног карактера и нема никакве везе с данашњим кинеским писмом. С развојем кинеске културе, ово писмо није могло да задовољи потребе кинеског језика.

Најстарији облик к. п. на који се ослања пиктографски модел јесу цртежи, слике, и уобичајено је да се најстарија форма к. п. везује за пророчке записе на костима животиња. Сматра се да је сликовно писмо *ku-ven* – „стари знаци”, настало око 2650. године пре н. е. најстарије к. п., ако се изузму писмо *pa-kva*, које је строго линеарно. По легенди, написала су га два секретара краља Тија, који је наводно владао негде око 2800. год. пре н. е., а највероватније је и сам легендарна личност. Из *ku-vena* развило се *da-chuan*, или велико печатно писмо, које је још увек било веома слично *ku-veni* и у којем се веома лепо распознају пиктограми. Из овог облика развило се *chuan-ven* или мало печатно писмо.

Најстарији кинески текстови исписани на бронзи потичу из каснијег периода. Кинески археолози сматрају да су ови стари записи били познати још за време династије Хан (206. године пре. н. е. – 206. год.) и да су касније били заборављени. Зато је данас уобичајено да се њихово откриће везује за 1899. годину и провинцију Хенан. Анализе су показале да су ови записи већ имали поделу на сложене и једноставније форме исписа. До данас је пронађено око 5 000 карактера, од којих је половина дешифрована. Други важан извор у реконструкцији к. п. јесу записи на бронзаним предметима који се временски могу сместити од династије Шанг (1600–1100. год. пре н. е.) до

династије Хан. Ови записи су стилизованији и ближи онима који ће касније постати књижевна форма писма. Основна подела ових предмета је на обредне и музичке. Дужина ових исписа је неуједначена, има и оних који иду изнад 500 карактера. Утврђено је да око 20 % свих раних записа има пикто-фонетску везу, што указује на развијен облик најстаријег исписа кинеских карактера. Верује се да су записи откривени на грнчарији из новог каменог доба, старија форма писма од пророчких записа на костима животиња. Неки од ових раних пиктографа урезани су оштрим предметом а неки су исписани четкицом. Археолози су 1928. године у провинцији Шендунг открили на грнчарији рану форму записа. Ову културу су назвали култура Лунгшан и претпоставља се да је стара 4 000 година. Број откривених знакова није био велик, а пошто им је форма исписа била веома једноставна, нису у прво време привлачили већу пажњу. Када су научници после 1949. године у близини града Сјена открили грнчарију са овим записима и сврстали је у културу Јенгшао, старију од културе Лунгшан, интересовање за њих је порасло. Пошто је ова исписана грнчарија пронађена на различитим локалитетима, веровало се да припада веома старој форми писма. Када је 1959. године у провинцији Шендунг откривена култура Давенкоу, постало је извесније да су записи на грнчарији новог каменог доба рана форма писма.

Први етимолошки речник – *Shuo wen jie zi* (*Објашњење карактера и тумачење речи*) написан је око 100. год. н. е. у време династије Хан, када су већ сасвим развијени модели по којима се формирају карактери. Садржи 10 516 знакова, од којих су 9 353 једноставна а 1 163 сложена, за компликованије појмове.

Када су Кинези уместо писаљке од трске почели да користе четкице за писање, писмо је у својим потезима претрпело велике промене; попримило је курзивне облике (КУРЗИВНА ПИСМА в.), абревијације и лигатуре, и тако је настало ново писмо – *li-shu*. Оно ће постати темељ свих каснијих облика к. п. који су остали у употреби све до савременог кинеског писма. Из тог канцеларијског писма се развило стотинак нових врста писма. Најзначајнија су четири облика – *kai-shu*, или писарева рука, настало је негде око 350. године, и дало је основне облике свих кинеских штампарских знакова. И данас је у употреби. *Cao-shu*, или писмо биља, настало је око 200. године, изразито је курзивног облика, пуно лигатура и веома се тешко чита. Писмо *xing-shu* развило се касније и служило је за

дописивања и трговачке потребе. Писмо *pa-fen* има строго једнаку висину свих знакова.

Потребно је изучити шест модела писама у којима је подробно описан ток настанка карактера разврстан тако да указује на пиктографски садржај, догађаје, семантичку везу, гласовну вредност, смисла и модификацију облика, као и на позајмљивање фонетске вредности.

Први пиктограми који представљају рану форму цртежа из којих су се развили кинески карактери обележавају значење без обзира на изговор, могу се повезати са доживљавањем спољашњег света, тако да касније обликовани карактери представљају складну комбинацију пиктографа и промишљања света, са којом сложене структуре добијају посебан смисао. Речи са јаком пиктографском основом (вода, ватра, човек, земља, дрво, небо, сунце, месец) послужиле су за стварање других речи, које изворно потичу од њих. На пример, вода се јавља у речима као што су море, река или океан. Комбиновање цртежа и симболичког значења створило је погодније околности за обликовање нових карактера, те је на овај начин к. п. далеко веће изражајне могућности. Када је дошло до тога да за реч говорног језика нису постојали писани карактери, почела је да се позајмљује гласовна вредност познатих карактера са истом или сличном вредношћу речи које нису имали писани еквивалент. На овај начин карактери који су већ имали одређено значење употребљивани су само као фонетска ознака за одређену гласовну вредност, повлачећи за собом семантичку садржину коју пре тога нису имали и чију су гласовну вредност подражавали. Ово је у великој мери изменило кинеско писмо, проширено је поље употребе карактера и њихових значења, настала је формула за стварање нових карактера, који су сада у својој писаној форми носили и фонетски и семантички део. С друге стране, отворила се могућност упрошћавања карактера. Брисањем непотребних делова карактера, они су губили првобитно значење и све више карактера је губило везу са цртежима те се претварало у фонетске јединице писма. Ипак, јака укореењеност у пиктографске темеље није дозволила да се к. п. развије у чисто фонетско, алфабетно писмо, већ чини кинески језик особеним. Данас пиктофонетски карактери, познати и као фоноидеограми, чине 75–90 % свих карактера кинеског писма.

Пиктофонетски начин образовања карактера у почетку је подразумевао јасну структуралну поделу на део који се тиче пиктографске, односно семантичке вредности и део који се односи на

њихову фонетску садржину. Трансфер смисла и модификација облика се може пратити на неколико поља (форма, фонетска вредност, смисао). У класичном кинеском језику, за трансфер смисла је био пресудан однос међу карактерима. Тако су се јавили карактери истог облика, различите гласовне вредности а истог значења, истог облика, исте гласовне вредности а различитог значења или исте форме, различите гласовне вредности и различитог значења; у ову групу спадају карактери који имају исту фонетску вредност али се читају у различитом тону, као и различите форме, исте гласовне вредности и истог значења.

Позната је чињеница о великом утицају класичног кинеског језика и писма на лексику и граматику ЈАПАНСКОГ ПИСМА (в.), корејског и вијетнамског језика. Негде око 47,5–53,6% кинеских речи је у вокабулару јапанског језика, око 60% у вијетнамском језику, и око 45,97% у корејском језику. Према томе, класични кинески језик је са својим писмом и сопственим граматичким правилима за ове језике живи подсистем који их битно обликује. Посебну пажњу заслужује калиграфско (в. КАЛИГРАФИЈА) исписивање кинеских карактера, који за Кинезе представљају једну од најзвишенијих уметничких креација.

Савремени кинески језик се развио из класичног кинеског језика и језика модерног доба, када је раскорак између класичног, књижевног и говорног језика постао све већи, тако да су Кинези били приморани да створе модеран језик народног говора (*baihua*). Почев од династије Сунг (960–1279) велик број књижевних дела почиње да се пише на језику заснованом на народном говору (*baihuawen*), и у њему се користи углавном северни дијалект. Што се тиче говорног језика, током низа династија, почев од династије Јуен (1279–1368), па преко династија Минг (1368–1644) и Ђинг (1644–1911) пекиншки говор се заједно са политичким утицајем распростирало широм Кине. Тако да је у погледу фонетике, лексике и граматике пекиншки постао главни стандард, и тако су постављени темељи за стандардизацију савременог кинеског језика.

Кинеска фонетика, латиничка транскрипција усвојена је 1958. као званична међународна транскрипција. Речи се не мењају, немају падеж, време, начин, граматичке наставке, само по месту неких речи у реченици утврђује се шта оне представљају (субјекат, предикат или објекат, глагол). У савременим кинеским речницима класификација је урађена према значењу речи, према звуку и тоновима или висинама гласа, и

графички, према спољној форми симбола. Кинески знакови су класификовани у 214 категорија, које се разликују по коренима и према броју потеза које садрже. У целини могу да буду редуктовани на девет потеза, али неки од њих имају две или четири варијанте, па према томе неки симболи садрже и седамдесет потеза.

ЛИТ.: Kulundžić, Z., *Historija pisama*, I том, Zagreb, 1957; Razić, D., Sjangven, Č., Lungjuen, H., *Kineski jezik*, Beograd, 1983; *Kodansha encyclopedia of Japan*, 4, Tokyo, 1983; Furunović, D., *Istorija i estetika knjige*, I том, Beograd, 1999; Pušić, R., „Kineski jezik i pismo”, *Svet i reč*, 13–14 (2001).
J. D. K.

КИНЕТИЧКА СКУЛПТУРА (од грч. *κίνητος* – покретан) – скулптура која укључује кретање у изричито физикалном смислу, што значи да се не бави репрезентацијом кретања, већ кретањем сáмим, као интегралним делом уметничке особине објекта. Није свака уметност која се бави стварним кретањем кинетичка. У најстрожем смислу, дело к. уметности мора да произведе и друге специфичне квалитете осим кретања, утолико што сáмо кретање мора да произведе посебну врсту уметничког дејства. Оно суштинско у делима к. с. није то што се она крећу, већ то да та дејства треба да произведе сáм посматрач кретањем испред дела или његовим манипулисањем. О кинетичком моменту уметничког дела говори се већ у футуристичким манифестима и анализама уметника ОП-АРТА (в.), али ни у једном од ова два случаја не може бити речи о

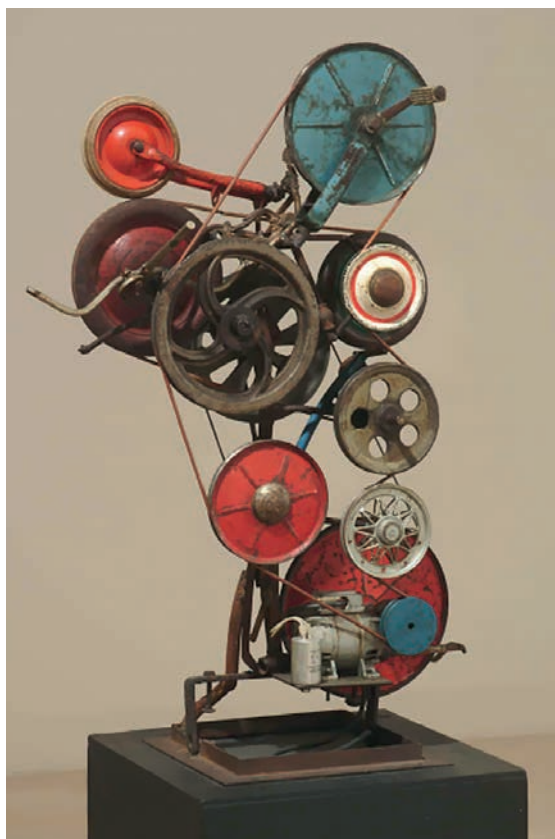
А. Калдер, *Четири црвена сисџема*, алуминијум, гвожђе, жица (1960), Хумлебек, Луизијана музеј модерне уметности



стварној динамичкој генези, односно к. с., уколико што ФУТУРИЗАМ (в.) остаје репрезентационална уметност, а оп-арт даје импресију кретања, стварајући привид да се дела стварно крећу. Прве идеје о к. уметности реализоване су у руској уметности непосредно после Првог светског рата, у оквиру конструктивистичких и реалистичких авангарди и њиховог интересовања за симултано кретање (Татљин, Родченко, Габо, Певзнер). Најразговорнији и најзначајнији израз те идеје добијају у реалистичком манифесту Габоа и Певзнера, из 1920. године, у којем се као нови елемент у уметности афирмишу „кинетички ритмови као основне форме осећаја за реално време”. Иако се у њиховим радовима кретању даје значај једнак значају структуре, простора и саме представе, ови уметници се одричу масе (Габоова *Кинетичка конструкција*, 1920). Исте године Марсел Дишан је реализовао своје дело *Роширајућа илоча*, чија је идеја да се представи претварање кретања у чврсту, непокретну реперезентацију, односно радикална оптичка трансформација тела које се креће у појаву потпуно различиту од њеног изгледа у стању мировања. Парадигма или архетип к. уметности био би комад жице, на чији је доњи крај додата неки тег. Пошто се заврти, њено кретање би опцртавало одређено подручје простора или

поље сила и стварало форму или представу у простору па тако попримило есенцијалне карактеристике скулптуре. То значи да покретљиво дело к. с. треба својим кретањем да ствара форму у простору, која не мора на нужан начин да се појављује као чврста форма. Важан прилог к. уметности уопште схваћеној у условном смислу дао је деценију касније мађарски уметник Ласло Мохољи-Нађ, који у своме делу *Светлост-и-простор модулатори* уводи светлост као важан део скулптуре, антиципирајући данашњу употребу светлости у строгом смислу. Он је у својим теоријским радовима дао важне прилоге разумевању к. с., у којима подвлачи да к. уметност уопште не нуди никакву концепцију, већ је посматрач тај који је конструише. Кинетичка уметност у безусловном смислу модерне постигнуће је америчког уметника Александра Калдера. Проблем покретача кретања, који је раније био решаван посредовањем машине, или било чега другог што не припада самој скулптури или простору скулптуре, он је решио на једноставан и елегантан начин, тако што улогу покретача кретања препушта ваздуху непосредног скулптуралног простора, чиме избегава скривање извора силе која покреће скулптуру или интегрисања у њу онога што јој есенцијално не припада. Почетком тридесетих година XX века, Калдер почиње да ради на ономе што је назвао мобили. У својој развијеној форми, они се састоје од металних плоча, обојених нехроматским бојама црном и белом, или основним бојама црвеном, жутом и плавом, артикулисаних тако да могу слободно да се крећу у свим правцима. Дуго времена он је био једини уметник који се консеквентно бавио кинетичком скулптуром. На његов уметнички рад испрва се гледало као на ексцентричност, чији резултат није ни слика ни скулптура у традиционалном смислу, већ незобилне играчке. После Другог светског рата, а нарочито после педесетих година XX века, к. с. овога типа привукла је пажњу многих уметника, те је постало могуће говорити о покрету к. уметности, који је зрелост достигао касних педесетих, а климакс шездесетих година XX века.

Генеза к. с. може се разврстати у четири типа. Први тип дела која се покрећу карактерише употреба ваздуха као природног извора покретачке силе. Овом типу, поред дела Александра Калдера, припадају и радови уметника као што су Жан Тингели, Кенет Мартин и Џорџ Рики. Другом типу припадају они радови који даље развијају Дишанову изворну идеју дематеријализације чврсте материје, али најчешће остају у близини оп-арта. Трећи тип разрађује идеју употребе



Ж. Тангели, *Моји Шочкови*,
метал, кожа, гума, пластика
(1960/61), Будимпешта,
Музеј Лудвиг

али нису дешифровани. Данас је прихваћено мишљење да к. п. потиче од критског линеарног писма А, а приликом тумачења срицајних знакова установљено је да је у питању кипарски дијалект грчког језика.

Највеће заслуге за дешифровање овог писма припадају граверу Џорџ Смиту, кога је Британски музеј ангажовао да гравира натписе с клинописа за научна издања. Веома се заинтересовао за ове натписе и постао један од најпознатијих научника који је успео да растумачи 33 срицајна знака кипарског писма.

ЛИТ.: Kulundžić, Z., *Historija pisama*, I tom, Zagreb, 1957; Furunović, D., *Enciklopedija štamparstva*, II tom, Beograd, 1996; *Istorija i estetika knjige*, I tom, Beograd, 1999. J. D. K.

КИТ (лат. *Cetacea*; стгрч. *κῆτος* – велика морска неман) – морски сисар чијим се именом првобитно називала свака велика риба, кит, ајкула или морско чудовиште. Херодот пише да су у V веку пре н. е. китови уништили персијску флоту код обала Атоса, а Прокопије помиње кита Порфириоса који у VI веку наше ере терорише обале Цариграда.

У грчкој митологији морска чудовишта која су поразили Персеј и Херакле налазе се у пратњи и под контролом Посејдона, Амфитрите и Нереида. Упркос великом броју приказа борбе Херакла и Персеја с морским неманима, грчки уметници нису створили реалистичну представу кита. Кит се приказивао као велика риба изражених чељусти, као морска змија или змај.

Према предању, морнари су за велико тело к. помислили да је острво, па су усидрили лађе на његовим крајевима. Кад је огромно створење изненада заронило, повукло их је у бездан. Зато је к. постао слика ђавола и његовог лукавства, а његова разјапљена чељуст поистовећена са Левијатаном симболизују отворена врата пакла.

У библијској причи о Јони, морско чудовиште које је прогутало старозаветног пророка назива се велика риба. Мада се у Септуагинти преводи као велики к., а код Јеронима као велика риба, широко је прихваћена верзија у којој је Јону прогутало к., да би га након три дана живог избацио на копно. Ова епизода је префигурација Христовог тродневног боравка у гробу и његовог васкрсења, па је прича о Јони и к. честа тема ранохришћанске уметности, приказивана у слободној скулптури, на саркофазима, у зидном сликарству, на светиљкама и др.

ЛИТ.: Badurina, A., *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb, 1985;

Carr-Gomm, S., *The Dictionary of Symbols in Western Art*, New York, 1995; Papadopoulos, J. K., Ruscillo, D., „A Ketos in Early Athens: an Archaeology of Whales and Sea Monsters in the Greek World”, *American Journal of Archaeology*, 106/2 (2002) D. T. P.

КИЧ (нем. *Kitsch* од енгл. *sketch*; нем. *verkitschen* – учинити јефтиним или јефтино продати, искварити, обезвредити; нем. *kitschen* – сакупљати улично смеће или блато, израђивати нов намештај да изгледа као стар; од фр. *chic* – супротно ономе што је шик, без елеганције и доброг укуса) – феномен стар колико и уметност, псеудоуметност која почива више на процесу његовог доживљавања и манипулисања са осећањима посматрача него на самом делу. Спознаја к. захтева предзнање о томе шта је „права” уметност, којој је циљ искључиво НЕЗАИНТЕРЕСОВАНО ДОПАДАЊЕ (в.). На релативизацију и променљивост к. подсећа чињеница да скоро нема класичног уметничког дела (Рафаел, Бернини, назарени) које у одређеним периодима или околностима (репродукција Леонардове *Тајне вечере* на зиду спаваће собе, на тоалет-шољи или у супермаркету) не би могло да се сматра к., као и могућност да у понеком к. има и уметничких детаља (туристички и верски сувенири).

Мада је појам настао између 1860. и 1870. године у Минхену да означи нацрт, скицу или копију уметнина које су улични продавци нудили америчким туристима уместо скупих и недоступних оригинала, односи се на целокупну уметничку продукцију од праисторије до данас јер је мењајући се кроз стилове к. у суштини остао исти и постао лако препознатљив. Социолози културе су појаву к. покушали да вежу за појаву грађанског друштва када долази до опште секуларизације друштва, али и за доба барока и употребу лажних материјала, архитектонских елемената и њихових функционалних задатака, као и илузионистичких сликарских поступака као неких од најважнијих показатеља овог феномена. *Кич-човеком* или *кич-лијом* сматрао се свако ко наручује, ствара и /само/ ужива у *кичерају*, застрањујућем поступку израде предмета који почивају на улепшаној слици света или његовом лажном огледалу, тражећи и плаћајући за њега, мада далеко јефтиније него за уметничко дело, превисоку тржишну цену.

Према Хегелу, допадљив или пријатан стил окренут искључиво према посматрачу постаје самом себи циљ. Уместо да пажњу задржи на једноставности или монументалности маса, она се усмерава на ситне украсе или детаље какви

су рупице на обрима, намештени смешак или сањиви поглед. Уметничко дело на тај начин престаје да буде самостално, већ нападно покушава да дође у везу са посматрачем и забави га замењујући своју тајанственост, дубину и вредност – огољеном афектацијом. За Хартмана је к. гранични феномен љупког и претеривање у афективности које прелази у дражесно, дирљиво, очаравајуће и привлачно, а они даље у отужно, сладуњаво и сентиментално, са опасношћу да се преточе у сопствену карикатуру. Преображавање љупкости у самосвест о њој одузима јој део шарма а често је и потпуно потири, слично као код извештачене љубазности, уображености, сујете и самопрецењивања при спознаји о сопственој спољашњој привлачности.

Највише повода за почетак расправе о к. дало је прелажење уметника током владајућег буржоаског академизма у аполитични авангардни бојемски свет привидне слободе, са могућношћу налажења новог, оригиналног и подстицајног у њему (Пикасо, Брак, Миро). И поред тога што је претежни део уметности са раскалашним Венерама и пренаглашеним ИСТОРИЗМОМ (в.) настајао крајем XIX века и познат као ПОМ-ПЈЕРСТВО (в.) данас у музејима, током XX века је доживљаван као „сладуњави” кич. Кич су најрађе прихватили тоталитарни системи (Хитлер, Мусолини, Стаљин, Хо Ши Мин), који су моћ и власт заснивали на манипулисању широким и сиромашним масама пропагирајући културу и уметност доступну свима. Примерима к. сматрају се најраније масовне творевине од амајлија, хеленистичке ситне пластике, римских копија грчких скулптура и хаџијских ампула преко Ел Грекових Богородица, фресака Сикстинске капеле, Рембрантових аутопортрета до Ван Гогових пејзажа, Модиланијевих актова и Ворхолових Мерлинки. На савременој ликовној сцени као делу потрошачког друштва оштро се издвајају софистициране уметничке потребе културне елите спрам малограђанске и масовне потражње за к., која најчешће доводи самопрокламоване или признате уметнике и њихове мецене у положај да свесно производе к. као уметност вештачке среће.

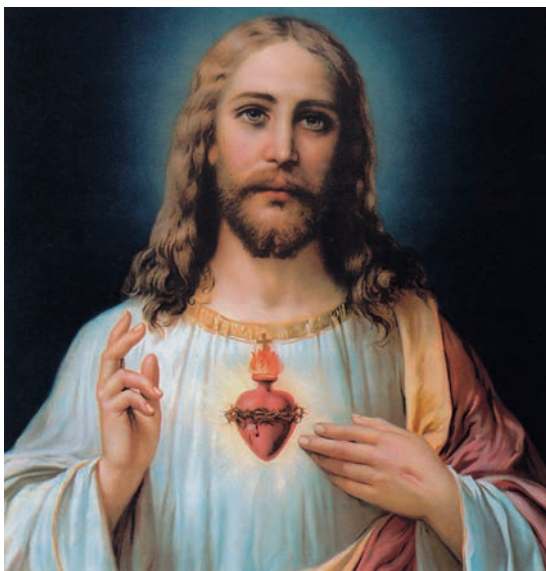
Говорећи о будућности уметности у којој се сваких 50 година сви темељни постулати потпуно и непредвидљиво мењају. Ел Греко је у XVIII веку сматран другоразредним сликарком, готика је почетком XIX века доживљавана као варварска и примитивна, холандске мртве природе дуго нису биле цењене због претераног веризма, Реноар је за Манеа био неталентован, Ворхол је предвидео да ће се у будућности стилови мењати сваких



П. Бодри, *Талас и бисер*, уље на платну (1862), Мадрид, Музеј Прадо

15 минута, када више нико са сигурношћу неће моћи да одвоји к. од уметности. Већ данас је под знаком питања као банални к. све што се налази изложено или је депоновано у музејима насупрот прогањане или непризнате уличне уметности графита и мурала. Како је постмодерној заједничко враћање моделима из прве половине XX века, свеprisутни синкретизам и незаустављива вишезначност лепоте још више ће отежати досадашње супротстављено виђење к. и уметности, водећи ка већој толеранцији у њиховом заједничком сагледавању и прожимању, али и признавању граничних ситуација.

Херман Брох запажа периодичну појаву и процват к. приликом смираја сваке цивилизације и растакању њених некадашњих вредности (Римско царство, средњи век, модерно доба). Њих не само да прати потпуни губитак моралних и естетских вредности већ и појава зла у свим његовом облицима које је самоме себи циљ. Тада уметност не може да ствара подражавајући, али к. продужава да живи бескрајно умножавајући ружичасто обојене манифеста-



Свешто срце Исусуво, разгледница (око 1903)

ције живота са негативним предзнаком. Када је реч о односу или–или између уметности и к. сигурно је само то да нема једном заувек запечаћеног става посматрача (уживаоца, конзумента) ни према уметничком делу ни према предмету који то није. Осим „племенитог”, „лепог”, „сладуњавог”, „ненамерног”, „егзотичног”, „виртуозног” и „успелог” постоје и „љути”, „јефтини”, „кисели” и „примитивни” кич. Посебну категорију чини религиозни к. када се ликови светих (Христос, Богородица, светитељи, анђели) чине пренаглашено сентименталним, са лажним сузама, капима крви и зноја, накарминисаних, нарумењених, нашминканих и напудерисаних уста, очију и образа, са очигледном тежњом ка постизању хермафродитски љупких стереотипа налик порцеланским луткама. На корак од религиозног увек је туристички к., са романтичном потребом за враћање у добра, стара али изгубљена времена, заједно са ретушираним осећајем усамљености, издвојености и одсутности пејзажа који одишу атмосфером непоновљиве проживљене прошлости из златних времена. Царство снова и радост сећања самима себи постају циљ, помажући се нагомилавањем и претрпавањем успомена ради остварења тоталног уметничког дела, које се претвара у своју супротност – егзибиционистички, патетични или бестидни кич. Створени да буду уметничка дела која се сме ста и нападно допадају, к. предмети у намерама да опонашају често делимично и привремено успевају. Својом лепљивошћу, пријемчивошћу и неодређеношћу они успавају да свест о к. самозаборавамо искључе за одвајање субјективно од објективно лепог.

Суштина к. почива у осамостаљеној тежњи ка веристичкој неистиности, наметљивости и површности. У његовом излажењу у сусрет нема игре,

свако одступање од стварности је прорачунато, све док претеривања после првобитног препуштања уживању не изазову активан отпор и побуде нелагодност или одбојност. Канонска правила, конвенције, маниризам и дилетантско епигонство али и техничко савршенство и преамбициозност у уметности и архитектури не морају нужно да воде, али су на опасној граници са кичем. У сваком генијалном ствараоцу лежи латентна могућност да се под плаштом уметничке слободе приближи и препусти к., макар се она односила на репродукцију и кичерско присвајање универзалних уметничких дела, која се, на крају, ипак своде на осамостаљено опонашање оригинала.

У Букурешту је 2017. године отворен Музеј кича са нелико стотина предмета разврстаних по одељењима савременог к., као и збиркама из доба комунизма, циганског к., Дракула к. и к. Православне цркве. Од експоната се могу наћи неонски хришћански крстови, трепераво светло на екранима које опонаша кармин, као и Микеланђелов Давид са позлаћеном огрлицом са привеском у облику америчког долара.

ЛИТ.: Karpfen, F., *Der Kitsch: Eine Studie über die Entartung der Kunst*, Hamburg, 1925; Greenberg C., „Avant-garde and Kitsch”, *Partisan Review*, 5 (Fall, 1939), прештампано у: *Art and Culture*, Boston, 1961; Koestler, A., *Inside and Outlook*, New York, 1949; Egenter, R., *Kitsch und Christenleben*, Etall, 1950; Richter, G., *Kitsch-Lexikon*, Gütersloh, 1972; Moles, A., *Kič: umetnost sreće*, Niš, 1973; Челебоновић, А., *Улејшани свети: сликарство буржоаског реализма од 1860. до 1914*, Београд, 1974; Hegel, G. W. F., *Estetika*, III, Београд, 1975; Брох, Х., „Неколико напомена уз проблем кича: предавање”, *Градина*, 5 (1977); Calinescu, M., *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Bloomington, 1977; Horvat Pintarić, V., *Od kiča do vječnosti*, Zagreb, 1978; Gic, L., *Fenomenologija kiča*, Београд, 1979; Hartman, N., *Estetika*, Београд, 1979; Глушчевић, З., *Живој у ружичастом: антиологија свакидашњеј кича*, Београд, 1990; Higgins, K., *Sweet Kitsch*, New York, 1992; Dorfler, D., *Kič: antologija lošeg ukusa*, Zagreb, 1997; Kulka, T., *Kitsch and Art*, The Pennsylvania State University, 1996 (2002²); Петровић, С., *Кич као судбина*, Нови Сад, 1997; Gelfert, H.-D., *Was ist Kitsch?*, Göttingen, 2000; Божиловић, Н., *Кич: сјуугуја о човеку и његовој уметности*, Ниш, 2002; Solomon, R. C., *The Defence of Sentimentality*, New York, 2004; Eko, U., *Istorija lepote*, Београд, 2004; *Istorija ružnoće*, Београд, 2007; Крстић, Д., *Филозофија и кич*, Суботица, 2010. Љ. С.

А. Кабанел, *Рођење Венере*, уље на платну (1863), Париз, Музеј д'Орсеј





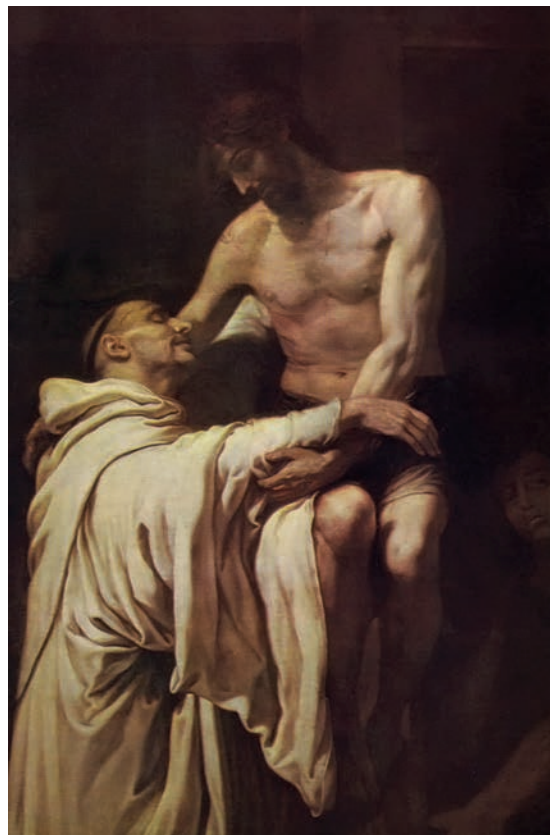
М. М. да Каравачо, *Вечера у Емаусу*, уље на платну (1601), Лондон, Национална галерија

КЈАРОСКУРО (итал. *chiaroscuro* – светло-тамно) – сликарски, графички и скулпторски поступак, при којем су осветљене и засењене површине приказане међусобно супротстављене тако да дају ефектну илузију дубине или треће димензије. Оснивачем ове илузионистичке технике сматра се грчки сликар Аполодор из Атине, *сликар сенки* (*σκιαγραφός*) из V века пре н. е., чије је сенчење захваљујући античким писцима остало упамћено по шрафирању са унутрашње стране контуре.

Властити допринос ликовном решењу к. контраста али и супротстављању линије и пластичне масе веома је допринео Леонардо, који је у свом *Тракийашу о сликарству*, бранећи нову филозофију СФУМАТА (в.), записао како сенка може да потиче и од тела и од душе; телесна је непрозирна, а душевна представља светлост. Док сусрет тела и душе доводи до сенке, апсолутна лепота почива у одсуству свега телесног. По њему, умеће сликања почива, осим на перспективним скраћењима, и на контрастима светлости и таме од којих се састоји сваки, па и најмањи део било којег тела. Током прве половине XVI века Леонардови ставови према к. као метафори људских емоција налазе плодно тле посебно код ломбардијских сликара. Напустивши северну Италију и дошавши у Рим, Каравачо од 1590. почиње систематски да користи оштро наглашене ефекте к., преузевши га од кремонског сликара Антонија Кампија. Током XVII века к. постаје главна и препознатљива одлика напуљске сликарске школе, следбеника Каравача, позната као *каравачизам* и барокни *џенедрозо*. За разлику од к., тенедризам иде корак даље, примењујући илузионистичко супротстављање светло-тамних сликаних површина на читаву композицију – међусобно их не искључујући – којом се постиже драматично и мистично издвајање осветљених површина у

ноћном осветљењу (Каравачо, *Вечера у Емаусу*, 1602). По вештом коришћењу к. ефеката у Италији били су познати Тицијан, Микеланђело и Тинторето, у Шпанији су то били Рибера, Зурбаран, Веласкез, Муриљо и Гоја, у Француској Дела Тур, Пусен, Фрагонар, Вато, Давид, Енгр и Делакроа, а у Фландрији и Холандији Рубенс, Јорданс, Халс и Рембрант са својим следбеницима, тзв. малим мајсторима. Незаустављиво водећи ка отварању ликовне форме, к. техника је и сама током историје представљала кретање; са откривањем потеза кичице, она револуционарно одводи високу ренесансу у барок, рококо, романтизам и модерне уметничке правце XX века који до крајности демистификују сликарски поступак.

ЛИТ.: Schöne, W., *Über das Licht in der Malerei*, Berlin, 1954; White, J., *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, London, 1957; Chastel, A., *L'art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 1959; Fosijon, A., *Život oblika*, Beograd, 1964; Eaton, L. K., *The Architecture of Chioce: Eclecticism of Architecture 1880–1910*, New York, 1975; Nicolson, B., *The International Caravaggesque Movement*, Oxford, 1979; Gombrih, E. H., *Umetnost i iluzija: psihologija slikovnog predstavljanja*, Beograd, 1984; Draškić Vićanović, I., *Non finito: prilog zasnovanju estetike nedovršenog*, Beograd, 2010. Љ. С.



Ф. де Рибалта, *Свети Бернард њри Христџа*, уље на платну (1625–27), Мадрид, музеј Прадо

КЈАРОСКУРО ДРВОРЕЗ (итал. *chiaroscuro* – светло-тамно) – дрворез изведен различитим нијансама или меким тонирањем једне боје; назива се још и *камајо дрворез* (в. ДРВОРЕЗ, КАМЕЈА) и сматра првом вишебојном графичком техником, пошто су сви дрворези раније били накнадно ручно колорисани. Осим распона боја од светлоружичасте до тамнокрме и од зелене до сребрњастосиве, за ову врсту графичке технике често је коришћен и колорисани папир, у намери да се што верније опонаша изабрани сликани оригинал. То је био и најбољи начин да већи број заинтересованих дође до копије неког врхунског сликарског ремек-дела великих европских уметника.

Технику је први изумео немачки сликар и графичар Маир фон Ландсхут крајем XV века (*Рођење Христово*, 1499), а у Италији ју је примењивао Уго да Карпи, који је од папе 1518. године добио и привилегију за њено коришћење приликом копирања дела Рафаела, Пармиђанина и Бароча. После њега к. д. се највише бавио Андреа Андријани, потписујући их својим монограмом, као и Ханс Бургмајер Старији и Хендрик Голцијус. За разлику од италијанске технике к. д., у којој је коришћено више дрвених плоча на које су наносени различити тонови, изворни, немачки стил ове технике подразумевао је обавезно и једну линеарну дрвену блок-плочу, којих је укупно, заједно са тонским, било од две до пет.

У Галерији Краљевске академије у Лондону је од марта до јуна 2014. године одржана велика изложба посвећена к. д.; њих 150 изложених на једном месту представљало је својеврсни куриозитет јер су приказивале копије најпознатијих слика Тицијана, Пармиђанина и Рафаела које су у овој техници током XVI века израђивали немачки, италијански и холандски сликари и графичари.

Б. Карановић, *Тојоле код Госјодарске механе*, кјароскуро дрворез, камеја (1975)



Х. Бургмајер, *Портрет цара Максимилијана I*, кјароскуро дрворез (1508), Беч, Албертина

Код нас се, између осталих, овом техником веома успешно бавио Бошко Карановић (*Тојоле код Госјодарске механе*, 1975).

ЛИТ.: Rouir, E., *La gravure des origines au XVIe siècle*, Paris, 1971; Landau, D., Parshall, P., *The Renaissance Print*, Yale, 1996; *Renaissance Impressions: Chiaroscuro Woodcuts from the Collection of George Baselitz and the Albertina*, Vienna, London, 2014.

Љ. С.

КЛАСИКА (лат. *classicus* – онај који припада првој или највишој класи, првокласан) – сви елементи културе старих Грка и Римљана, нарочито уметност и архитектура. Истим термином означавају се у историји културе узорна уметничка и књижевна дела која су због својих својстава општеприхваћена као трајно признате вредности, независно од времена настанка. Р

КЛАСИЦИЗАМ (од лат. *classis* – оно што припада првој класи или највишем разреду, првокласно) – стилско раздобље у ликовним уметностима које се у концепцији и изразу ослања на традиционалне облике грчко-римске уметности. Иако је значење овог израза доста широко, оно се углавном примењује да означи два раздобља у развоју европске ликовне уметности. Старији период к. архитектуре (XVI–XVIII век) увео је Паладио у

северној Италији. Ослањајући се на римске античке узоре, применио је у архитектонском обликовању јасноћу и једноставност у рашчлававању плоха и принцип равних линија, уз свођење пластичне декорације на минимум, чиме читава архитектонска концепција добија израз монументалне мирноће. Млађи период к. (в. НЕОКЛАСИЦИЗАМ) развио се у европској уметности у другој половини XVIII века. Његов развој почиње у сложенем и етапном процесу преовладавања и негирања динамичног барока и крајње слободних и узнемираних облика рококоа.

У целокупном барокном стваралаштву постојала је снажна и континуирана класична линија која се као реакција на маниризам, везивала за нормативно ренесансно наслеђе. Виктор Тапије је тумачио к. као стил који је постојао истовремено са бароком и коначно га потиснуо средином XVIII века. Ако се прихвати културно-историјски концепт барока који подразумева одсуство формалног стилског јединства, онда је к. његов саставни део. У термилошкој номенклатури, поред појма *барокни к.*, у употреби је и *барокни академизам*. Веза барокног к. са ренесансом заснивала се на хуманистичким трактатима поетике реда, која је у основи полазила од заједничког античког наслеђа. Из њега је преузет и појам класичног као доктриналног а не историјског критеријума, који је подразумевао идеју обнове (*renovatio*). Овако схваћен појам класичног је у различитим срединама и периодима различито тумачен у зависности од канона који су узимани као узор.

Идеју барокног к. формулисао је Ђовани Пјетро Белори, водећи теоретичар XVII века. Он полази од класицистичке теорије уметности, чије су основе дефинисане још у ренесанси, али их надограђује критиком маниристичке теорије Ђовани Паола Ломаца и ранобарокног натурализма. У његовој теорији к. први пут је јасно истакнуто да постоји логична супротност између идеализма и натурализма, студија антике и студија по моделу. Белоријева схватања су пресудно утицала не само на италијански него и на француски и немачки барокни класицизам. До извесне опречности долази и између дела и теоријских размишљања појединих уметника који су се подједнако ангажовали у обема областима. Исти је случај и са члановима многих академија чији су програми прокламовали класични идеализам.

Елементи к. у барокној поетици били су израз новог верског, друштвеног и политичког поретка. Било је покушаја да се типични барокни поглед на свет истакне и протумачи кроз картезијански и јансенистички дух, чији се к.,

оличен у Пусеновом делу, супротставља римској илузионистичкој уметности. Истицање значаја барокног к. довело је у питање његову везу са контрареформацијом и његово римско порекло.

У к. се истиче програмско тражење мирноће, хармоничности и озбиљности оног израза у уметничким делима које је остварила класична антика. Теоретске поставке оживљавања класичних облика као идеала непролазне лепоте произашле су из широког духовног покрета просветитељства као израз тежњи прогресивних снага XVIII века. Интересовање за антику још од ренесансе никада није потпуно нестало из европске уметности. За развој к. веома су значајни ликовна оријентација интернационалних уметничких колонија у Риму која се развија од XVII века и паладијевска оријентација у архитектури у XVII и XVIII столећу. Почетком XVIII века у Енглеској и Венецији врло је изражен покрет неопаладијанизма, који спознаје и усваја вредности строге, отмене и јасно артикулисане Паладијеве архитектуре.

Преткласицизам с изразитим склоностима за чисте и оплемењене облике јавља се у делима аустријског барокног скулптора Георга Рафаела Донера. Тај покрет који је у Дрезден донео својим делима Донеров ученик, сликар и скулптор, Адам Фридрих Озер, био је покретач идеја Јохана Јоахима Винкелмана и немачког класицизма. У предреволюционарној Француској, где се и усред барока трајно одржавала склоност према духу и формама класике (Никола Пусен; архитектура доба Луја XIV), настали су средином XVIII века услови за сазревање к. и за његово ширење у остале европске земље.

Трајња тежња за ликовном интерпретацијом блиском духу античких облика добила је снажан подстицај археолошким ископавањима онога времена. Нове спознаје о античкој уметности добијају тада и своје теоријске формулације. Давид у Француској, Пиранези у Италији и Винкелман у Немачкој траже обнову уметности кроз студије антике као извору инспирације и стварања.

Винкелманови погледи на античку уметност заснивали су се на неоплатонским идејама о савршенству лепоте која се може сазнати тек посредством форме. Упркос свом естетичком мистицизму, Винкелман је ипак рационалиста, пошто се по његовим схватањима чиста лепота не може сазнати само преко чула, већ мора почивати у интелекту. Антон Рафаел Менгс, који је Винкелманову естетичку теорију покушао да примени на сликарство, налазио је праву лепоту само у делима античке уметности, јер су она садржала форму у њеном најчистијем виду.

КЛАСИЦИЗАМ

1. А. Р. Менгс, *Пројовед Светиој Јована Крстићеља*, уље на платну (1761), Хјустон, Музеј лепих уметности



1

2. Ж. Л. Давид, *Сократова смрт*, уље на платну (1777–78), Њујорк, Метрополитен музеј



2

3. А. Канова, *Паолина Бонапартије*, бели мермер (1808), Рим, Галерија Боргезе



3

4. А. Р. Менгс, *Портрет аристократиње*, акварел, минијатура у медаљону (око 1765), приватна колекција



4

5. А. Теодоровић, *Пресионе иконе и иконе из њре зоне* (1811), Будим, Српска црква, реконструкција



5

1. Свети пророк Данило у лављој пећини; 2. Свети Никола враћа сина Агрикова; 3. Сусрет Марије и Јелисавете; 4. Исус и Самарићанка; 5. Усековање главе Светог Јована; 6. Три младића у огњеној пећи; 7. Царске двери – Благовести; 8. Свети арханђел Михаило; 9. Свети архиђакон Стефан; 10. Свети Димитрије; 11. Свети Никола; 12. Богородица са Христом; 13. Исус Христос; 14. Свети Јован Крститељ; 15. Свети Георгије; 16. Тајна вечера; 17. Ваведење Богородице; 18. Рођење Богородице.



6

6. К. Г. Ленгханс, *Бранденбуршка калница* (1789–94), Берлин
 7. Ж.-Ж. Суфло, Ж.-Б. Ронделе, *Пантеон*, првобитно црква Свете Женевијеве, детаљ (1755–90), Париз
 8. А. Ф. Кверфелд, *Саборна црква* (1837–40), Београд
 9. Ж.-Ж. Суфло, Ж.-Б. Ронделе, *Пантеон*, првобитно црква Свете Женевијеве (1755–90), Париз



7



8



9

К

Готхолд Лесинг проширује погледе Винкелмана и Менгса и закључује да је идеална лепота свој прави израз нашла у телесној лепоти, и то преко идеалне форме, јер је колорит без идеала сасвим споредног значаја. Стављајући боју у други план, Лесинг поставља основне принципе к. сликарства, сматрајући да цртеж има дух, финоћу и слободу које ни најлепши колорит не може заменити.

Винкелманов став није био ограничен само на његове радове већ се могао наћи код Дидроа, Рејнолдса и у француским теоријама XVII века. Изван општих правила постојало је више детаљнијих препорука. Једна од њих је да цртеж треба да буде пре колорисања у уму уметника и да управо њему треба да припадну прва три места у уметности. Ово мишљење указује на блиску повезаност неокласичне и француске барокне теорије. Нагласак на вредности цртежа и изучавању античке скулптуре, идентични су у текстовима 1660. и 1760. године, иако ниједан француски аутор не би сажео своја схватања тако директно и са толико ентузијазма као Винкелман.

Из односа Винкелмановог познавања историје и његових идеја родило се ново тумачење античке уметности. Племенита једноставност и спокојна величанственост постају идеал који се налази у грчким ремек-делима. Ту се више није радило о природи и њеном избору, ни о трансценденталним неоплатонским схватањима, нити о пропорцијама, као ни техници која грчку лепоту повезује са посебним стањем душе грчких уметника. Оно што је помутило Винкелманов уметнички суд јесте веровање да је пронашао савршенство грчке уметности свих времена у неколико кипова који нису били оригинали већ римске копије грчких скулптура којима је недостајао најизразитији знак уметничког стварања. То су биле апстрактне шеме једне нестале културе.

На готово свим академијама прихваћена су упутства у Винкелмановом духу. Перфекција грчке и римске уметности и велика важност цртежа била су најважнија питања у научним дискурсима. Већ 1725. године она су била присутна приликом реорганизовања бечке Академије, што је било пожељно као препознавање уметности а не промоција трговине. Винкелманови погледи постали су идеје водиље младе уметничке генерације Запада. Менгс је 1752. открио Рим и од римске пластике створио идеал античке лепоте. У Рим су одлазили сви сликари и скулптори који су сматрали да су савршена форма као и израз савршене лепоте ископани

на остацима римских грађевина и скулптура. Жак Луј Давид добија 1771. за своју композицију *Борба Марса и Минерве* награду и одлази у Рим да преузме стил и тематику класичних мајстора а од Менгса вођство школе. Аустријска културна сфера прихвата утицај нове школе са три стране, преко Италије, где су класицисти имали своје међународно упориште и неку врсту академије, преко Француске, која је деловала к. надахнутом друштвеном идеологијом трећег сталежа, и преко самог Беча, где сликар Јохан Хајнрих Фигер полако потискује ауторитет и славу Ђана Батисте Лампија и Карла Јохана Вилка.

Тражење античких идеала, јасноћа, строгост рашчлањавања и монументалност спроведени су у архитектури применом тачних мера за поједине архитектонске делове и њихове међусобне односе употребом стубова, профилације и орнамената антике. У сликарству карактеристичне су античке теме, прецизан цртеж, пластичност ликова, јасна композиција, уздржане боје, а у скулптури племенит облик, мирноћа става, једноставност обриса и моделације.

У скулптури епигонски карактер к. најјасније долази до изражаја. Механичко преузимање облика античке пластике обележава декаденцу у односу на барокну скулптуру, иако формално-технички к. скулптура својим рафинираним третманом материје достиже високе вредности (Канова у Италији, Шадов у Немачкој, Торвалдсен у Данској). Са француским к. временски је повезан Жан Антоан Удон, али се његова стваралачка снага огледа у релистичкој концепцији и психолошком приказивању ликова.

У сликарству к. долази до изражаја у тематици и техници. Већ од 1755. Вијен варира теме из помпејанског сликарства. Године 1761. Менгс осликава митолошким сценама, још увек у традицији барока, свод Виле Албани у Риму, а затим се у свом стваралаштву окреће класицизму. Сликаство к. највећи успон је доживело у предреволуционарном деловању оснивача к. школе Жак-Луја Давида. У његовој слици *Заклетва Хорација* први пут је остварен програм к. сликарства – античка тема, уравнотеженост композиције, јасноћа цртежа, рељефна моделација ликова, уздржаност колорита. Давидова глорификација римских републиканских врлина означила је раскид са рококоом као ликовним изразом. Дела његових ученика и следбеника постепено западају у формалистички академизам. Једино Жан Огист Доминик Енгр ствара дела која представљају највиши сликарски домет епохе.

Као специфичан облик к. развија се у Француској, најпре у декорацији, намештају и моди, стил АМПИР (в.). У Енглеској током друге половине XVIII века у духу к. јавља се једноставан и функционалан намештај рађен према нацртима Роберта Адама, Томаса Чипендејла, Томаса Шератона. Велику популарност уживала је и керамика Веџвуд, украшена фигуралним и орнаменталним рељефима Џона Флаксмана. У средњој Европи следи, након Наполеонових ратова, специфичан развој к. у оквиру грађанске уметности, нарочито уметничких заната, обухваћен појмом БИДЕРМАЈЕР (в.).

Крај XVIII века означава почетак развоја к. у Србији. Главни представници овог стила међу Србима у Хабзбуршкој монархији били су Арсеније Теодоровић и Павел Ђурковић. У време њиховог формирања долази до јаког утицаја рационалистичке филозофије и француских енциклопедиста који продире преко дела Доситеја Обрадовића. У његовим опусу налазе се први наговештаји нове ликовне естетике. Своје погледе на лепоту уметничког дела Доситеј је учврстио у Халеу слушајући предавања из Баумгартенове теорије о принципима сазнања лепог. Ускоро је дошао у додир са модерним погледима на уметност у чијој је основи лежала Винкелманова естетичка теорија.

Класицизам као ликовни израз видљив је и пре него што ће његови носиоци, Теодоровић и Ђурковић, ступити на бечку ликовну Академију. Опажа се у композицији *Мучење Свете Варваре* Теодора Илића Чешљара из 1785. и на сликама Стефана Гавриловића *Гај Муције Сцевола* и *Томирида са Кировом љавом*. Са овим двама композицијама к. тематика је први пут ушла у српско сликарство.

Продор неокласицизма у српско црквено сликарство могуће је сагледати само условно, у оквирима општих еkleктичних превирања европске уметности која у последњим деценијама XVIII и у првим деценијама XIX века показује много противуречности и наглашеније одсуство стилског јединства.

Неокласицизам као стил епохе заснован на идејама просвећености неће пресудно довести у питање владајућа каснобарокна схватања ни у првим деценијама XIX века, када се као водећи представник нових идеја истиче Арсеније Теодоровић. У његовим раним радовима (иконостаси цркава у Баји, Старом Крстуру, Футогу и Пакрацу) препознатљив је утицај Чешљаревог познобарокног еkleктичног манира. Окретање неокласицистичком тумачењу слике присутно

је на иконостасу цркве у Меленцима (1803), где се Теодоровић враћа каснобарокном еkleктицизму. Тек у каснијим радовима, у Богородичиној цркви у Земуну и Саборној цркви у Будиму, он је јасно исказао своја неокласицистичка опредељења, која се превасходно очитују у редукацији палете и наглашавању цртежа. Композициона решења његове религиозне слике не показују рационалистичке тенденције неокласицизма, оне су формулисане на основама симболично-алегоријског склопа и често су сликане према ранијим графичким узорима. Теодоровићево црквено сликарство представља неокласицистичко тумачење барокног к. „пропуштеног кроз средњоевропску призму каснобарокног класицизма”.

Теодоровић је ступио на бечку ликовну Академију (1788) у време класициста Хајнриха Фигера и Маурера. Фигер је био ђак Менгса и предавао је сликање по антици. Поред свог раног неокласицистичког образовања протеклог у знаку Менгса, Фигер је био заступник каснобарокног еkleктицизма. Његов неокласицизам је директно произлазио из барокног класицизма. Маурер је школован у Риму и држао је катедру историјског сликарства. Последње године студија Теодоровић проводи у класи вајара Антона Шалера, који је предавао анатомију. У таквим околностима Теодоровић слика своје прво класицистичко дело портрет Доситеја Обрадовића, први грађански портрет код Срба који има основне особености к. сликарства, строг цртеж, брижљиво моделовање и редуковану палету. Такви су и портрети генерала Дуке, Аврама Мразовића, свештеника Којића, па и најбољи и највећи портрет епископа Кирила Живковића (1800).

Ђурковић има мање осећаја за монументалност од Теодоровића, али код њега долази до изражаја осећај за чистоту стила. Пре него што ће под утицајем Петера Крафта компоновати портрете у стилу ампира, сликао је, као и његови далеки узор, француски уметници, грађане и војнике. Портрет сенатора Деметровића (1797) има сличност са позом Давидових модела, а генерал Дука (1804) у духу је сликарства Гроа. Ђурковић је са годинама истицао своје к. схватање, употребљава врло мало боја, не инсистира на материји, наклоњен је психолошком нијансирању и чврстом, скоро скулптуралном моделовању. Своје узор за црквено сликарство налази у барокној уметности. Чак и на његовом последњем делу, олтарској прегради цркве Светог Димитрија у Даљу, уочљива је традиција каснобарокног еkleктицизма, ма колико да је

она преформулисана у складу са схватањима неокласицизма.

Млађој генерацији к. припадају Стефан Суботић и Јован Стајић Тошковић, који је оставио неколико к. композиција – *Бојиња Церес*, *Јуђиштер и Хеба*, *Венера*. У религиозним композицијама, Стајић Тошковић нагиње академски настројеним формама. Врло угледан сликар је и Димитрије Брагоглић из Земуна. Он је аутор олтарске преграде Доње цркве у Сремским Карловцима и иконостаса Контумацке капеле у Земуну. Врло је одсечан, чврст у моделовању, палета му је једноставна, колорише да би постигао скулптурални волумен. Њему је веома сличан Матија Петровић из Новог Сада, сликар зидних композиција у Шуљму и селу Беочину. Овом кругу припадају и сликари Константин Лекић из Земуна, Јован Иванић из Новог Сада, Милутин Бедричић из Бјеловара, Гаврило Јовчић из Осијека, Стеван Вујић из Мохача, Димитрије Лазаревић из Сремских Карловаца, Константин Пантелић из Руме.

Међу последњим представницима к. је Јован Станисављевић из Новог Сада. Сликао је античке рушевине и архитектуру Рима. Упркос својој наклоности према сликарству назарена и повременог романтичарског расположења, он је оставио последњу и стилски најчистију к. композицију у српском сликарству – *Ајошеозу Лукијана Мушицкој*.

Међу последњим к. сликарима који прелазе на краће време у Србију налазио се Георгије Бакаловић. Врло сличан Бакаловићу по свом црквеном сликарству, а Теодоровићу по својој плодности, јесте Павле Чортановић. Чортановића је премашио по броју дела Константин Пантелић, штићеник митрополита Стефана Стратимировића и Лукијана Мушицког.

Р. Смерк, Бриџански музеј (1824/47), Лондон



ЛИТ.: *Класицизам код Срба*, I–III, Београд, 1965–1966; Rosenblum, R., *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, 1969; Коларић, М., Кусовац, Н., *Павел Ђурковић*, Опово, 1972; Baumgart, F., *Vom Klassizismus zur Romantik 1750–1832: Die Malerei im Jahrhundert der Aufklärung, Revolution und Restauration*, Köln, 1974; Honour, H., *Neo-Classicism*, New York, 1977; Шелмић, Л., Микић, О., *Дело Арсенија Теодоровића (1767–1826)*, Нови Сад, 1978; Кусовац, Н., *Српско сликарство XVIII и XIX века*, Београд, 1987; Tzonis, A., Lefaivre, L., *Das Klassische in der Architektur: Die Poetik einer Ordnung*, Bauwelt-Fundamente. Bd. 72, Vieweg, Braunschweig u. a., 1987; Boime, A., *Social History of Modern Art: Art in the Age of Revolution, 1750–1800*, vol. 1, Chicago, 1987; Lévêque, J. J., *Jacques-Louis David*, Paris, 1989; Тимотијевић, М., *Теодор Илић Чешљар (1746–1794)*, Београд, 1989; Винкелман, Ј. Ј., *Историја древне уметности*, Сремски Карловци – Нови Сад, 1996; Шелмић, Л., *Српско сликарство XVIII и XIX века*, Нови Сад, 2003; Bordes, P., *Jacques-Louis David: from Empire to Exile*, New Haven, 2005; Garnot, N. S. F., *Jacques-Louis David 1748–1825*, Paris, 2005; Johnson, D., *Jacques-Louis David: new Perspectives*, New York, 2006; Toman R. (Hrsg.), *Klassizismus und Romanti:Architektur – Skulptur – Malerei – Zeichnung*, Köln, 2006; Тимотијевић, М., „Композиције Стефана Гавриловића ’Гај Муције Сцевола пред Порсеном’ и ’Томирида са Кировом главом’ као патриотски ’exemplum virtutis’”, *Зборник Народног музеја*, XVIII/2 (2007); Faroult, G., Leribault, C., Scherf G. u. a. (Hrsg.), *L’Antiquité rêvée: innovations et résistances au XVIIIe siècle*, Paris, 2010; Beyer, A., *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*, München, 2011; Симп, В., *Арсеније Теодоровић и српска црква у Будиму*, Нови Сад, 2017. М. Кос.

Класицистичка архитектура је покрет у европској архитектури друге половине XVIII и прве половине XIX века, подстакнут новим открићима античких споменика (храмови на Сицилији и Пестуму, Помпеју и Херкулануму), као реакција на динамични барок и екстравагантни рококо. Овај стилски појам обележава време од 1780. до 1830. године, али делује и у потоњим периодима ИСТОРИЦИЗМА (в.) и НЕОКЛАСИЦИЗМА (в.) XX века, када доживљава својеврсни препород. Ослања се на архитектуру старе Грчке, која подстакнута археолошким открићима стиче посебан значај, потом Римског царства (витрувијанске струје) и на *стиарији класицизам* ренесансе (понајвише *йаладијанизма*). Носиоци

идеја к. били су истраживачи прошлости, археолози и историчари уметности (Ј. Ј. Винкелман, гроф Ан Клод де Кајлус), за које је класични идеал лепоте постао естетски канон. Највећи замак к. добија у време апсолутистичких монархија у Европи, а у доба Наполеона се назива АМПИР (в.), углавном изведен из римске антике и египатске архитектуре и декорације. Архитектонска здања, најчешће банке, болнице, позоришта и сакрални објекти, једноставне су форме са поједностављеном декорацијом које гарантују чистоту идеје, као и *француски вртови* са симетричним стазама, алејама и фонтанама, којима доминирају геометријски обликоване крошње стабала строгог реда, уређени по чврстим правилима.

Бранденбуршка кација у Берлину Карла Готхарта Лангханса (1789–94) представља рани пример класицизма. Подигнута је на захтев Фридриха Вилхелма II, по узору на монументални пролаз *Проилеји* атинског Акропоља.

Нова архитектура у Француској, иако наставак француске класичне архитектуре XVII века, добила је назив „рационални класицизам” јер је неговала план по којем су сви елементи грађевине морали да буду геометријски, симетрични и логични, везани за функцију грађевине. Из истог периода, али радикалнија, била је француска „револуционарна архитектура” Етјен-Луи Булеа (нацрт за *Кеноџаф Исака Њуџна*, 1784) и Клод-Никола Ледуа (*Царинарнице Ејоал* у Паризу, 1785–89), који су тежили да створе монументалну архитектуру помоћу у суштини апстрактног речника. На њих су снажно утицали Мари-Жозеф Перови *Архитектонски радови* (1765), Пиранезијеви списи и Жан-Антоан Франсоа де Нефоржова *Основна зборка архитектуре* (1757–68).

Узвишеност класицизма најбоље остварује Џон Соун, посебно на примеру *Енглеске банке* у Лондону, где је као главни архитекта радио цео живот, када се банка проширила и прерасла у комплекс од десет великих зграда. Великих димензија, надахнута Пиранезијем, са ентеријерима реализованим под утицајем Марк-Антоан Ложијеовог *Есеја о архитектури*, она је одраз става да стил зграде мора да одреди функција, а не лепота. Њен унутрашњи средишњи простор требало је да оживи величанствену узвишеност античког Рима.

Зграда *Бриџанској музеја* у Лондону (1824–47) Роберта Смерка такође се сматра врхунским остварењем овога раздобља, где су музеји и позоришта грађени као „храмови уметности” по

узору на уметност античке грчке. У Америци се класицизам брзо ширио, па су не само банке добијале изглед грчких храмова већ и *Трговачка берза* као што је она у Филаделфији Вилијама Стрикленда (1832–34).

Карл Фридрих Шинкел је био најуспешнији архитекта са краја овог стилског раздобља, њега је 1815. године Фридрих Вилхелм III именовано за државног архитекту. Његови *Берлинско позориште* (1818–21) и *Алџес музеј* у Берлину (1824–30) обликовани су по узору на улазни део грчког храма.

Класицистички период у новој српској архитектури започиње изградњом *Саборне цркве* и *Куће Цветка Рајовића (Реалка)* у Београду. Катедрална београдска црква подигнута је по узору на велик број сакралних грађевина сличнога типа подигнутих током XVIII и XIX века у Војводини, које одликује спој класичног брода и барокног торња, као и стандардне величине и пропорције отвора. Подигнута је на иницијативу митрополита Петра Јовановића и кнеза Михаила на месту Старе цркве из 1728. године, а по плановима панчевачког градитеља Адама Фридриха Кверфелда. Зграда *Реалке* грађена је (1836/37). по плановима Франца Јанкеа, а к. обрада се огледа на њеној фасади (канелирани стубови, пиластри, равни фриз).

ЛИТ.: *Urbanizam u Srbiji*, Beograd, 1938; Maksimović, B., *Ideje i stvarnost urbanizma Beograda 1830–1941*, Beograd, 1983; Кадијевић, А., *Jedan vek izražavanja nacionalnog stila u arhitekturi (sredina XIX sredina XX veka)*, Beograd, 1997; Traktenberg, M., „Osamnaesti vek”, *Istorija moderne arhitekture*, 1, Beograd, 1997; Radović, R., *Savremena arhitektura: između stalnosti i promene ideje oblika*, Beograd, 1998; Bule, E. L., *Arhitektura: esej o umetnosti*, Beograd, 1999.

Ф. Јанке, *Кућа Цветка Рајовића* (1836/37), Београд



КЛАУСТАР (лат. *claustra* – ограда, преграда, заграда) – правоугаоно двориште омеђено зидовима грађевине и окружено покривеном колонадом – портиком или тремом. Најчешће, к. је припајан уз јужну страну катедрале или монашке цркве и имао је функцију да одвоји монахе или свештенике од осталог света, због чега је истовремено представљао и место осаме.

Један од најстаријих к. у оквиру каролиншке архитектуре јесте онај који се налази на плану манастира Сен Гален, чија је копија начињена око 820. године, у оквиру скрипторијума манастира Рајхенау. Реч је о архитектонској схеми створеној на ахенском двору Луја Побожног у оквиру реформе Синода 816/817. године. Тада формиран к. облика латиничног слова U, окружен монашким зградама и са тремом са галеријама служио је да одвоји више грађевина различите намене али и да их повезује.

Посебан вид дворишта са полугалеријама имале су сиријске цркве и оне представљају можда најбољи пример развоја овог типа средњовековног каролиншког клаустра. Наиме, неколико изолованих сиријских монашких цркава V века, попут манастира Светог Срђа и Вакха, најближи су прототип каролиншким клаустрима. Иако се касније ништа слично није јавило у ирским и бенедиктинским монашким редовима, у време династије Каролинга указала се потреба за затвореним типом к., који се сматрао „манастиром унутар манастира”. То је омогућавало монасима и опатима да обављају своје свете дужности без ометања слугу и радника, као што се види на примеру опатије Лорш из друге половине VIII века. То је уједно и најстарији прекоалпски манастир с правоугаоним к. који

је свој облик и функцију преузео директно из римске *villa rustica*.

Могуће претече к. представљају хеленистички и римски перистили и атријуми. И данас се у науци води полемика који су архитектонски облици утицали на његово формирање.

ЛИТ.: Horn, W., „On the Origins of the Medieval Cloister”, *Gesta*, 12 (1973); *Encyclopedia of Monasticism*, vol. 1 (A–L), Chicago – London, 2000; Kerr, J., *Life in the Medieval Cloister*, London – New York, 2009. Б. В.

КЛИНАСТО ПИСМО – прво интернационално писмо (3500–600. год. пре н. е.) којим се служило петнаестак народа. Прве поуздане податке о овом писму дао је италијански путник Пјетро дела Вала 1621. године у својим путописима из Персије, копирајући мали запис који је пронашао у рушевинама Персеполиса. Професор хебрејског језика на Универзитету у Оксфорду, Томас Хајд је 1700. године к. п. назвао према латинској речи за клин. Ово писмо користили су Сумерци, Акађани, Вавилонци, Еламити, Хетити, Касити, Асирци, Аморити, Митанци, Урартејци, Хурити, Кападокијци, Угарићани, Персијанци, Арамејци и други народи који су живели у Месопотамији. Сви они су к. п. прилагођавали својим потребама, удаљујући се све више од његовог изворног облика.

И ово писмо, као и већина осталих, има своје корене у сликовном писму Сумераца. Иако није позната сумерска етничка група као ни језичка сродност, зна се да је њихова култура активно деловала током три хиљаде година. Нису припадали Семитима, већ вероватно Индоевропљанима. Сумерци су писали посебним сликовним писмом на глиненим плочицама, из којег се касније развило такозвано клинасто писмо. Оно је имало релативно мали број пиктограма, а своје облике добило је писањем помоћу троструког штапића, писаљке којом су се слова утискивала у меку глину која се потом пекла. Писаљка је била од дрвета, кости или од метала а утискивањем у глину добијала су се четири основна знака – *клин*, *ујао*, *ијроујао* и *сирелица*. Тим писмом су исписивани многи уметнички вредни споменици израђени од тврђих материјала (злато, сребро, базалт). На најстаријим споменицима оно још има изражене трагове пиктограма, док свој карактеристичан облик дефинитивно поприма око 3100. год. пре н. е. а на каменим споменицима и касније, око 2600. год. пре н. е. Осим клинастих облика, ово писмо је добило и савијене линије.

Клаустир (XIII век),
Енглеска, катедрала у
Салсберију



До 2700. год. пре н. е. писало се усправно – одозго надоле, а онда водоравно – слева надесно. Без обзира на то да ли су Сумерци преузели или су сами измислили ово писмо, они остају најстарији народ који се њиме служио и развио његове клинасте облике. Сумерска култура је била високоразвијена као и књижевност са митовима и химнама, и до данас је сачувано око три хиљаде глинених плочица из периода око 2000. год. пре н. е., као и око сто хиљада плочица административног карактера. С временом к. п. постаје дипломатско у међународним односима од долине реке Нил до Персијског залива.

Током времена, к. п. се развијало у све савршеније форме, због чега има више развојних фаза: до 3000. год. пре н. е. за време сумерских краљева Ур-Нина и Маништусу; до 2700. год. пре н. е. од сумерског краља Саргона до Гудеа; до 2350. год. пре н. е. за време сумерске династије Ура; до 1900. год. пре н. е. за време вавилонске династије Хамурабија, када к. п. доживљава врхунац; до 1180. год. пре н. е. за време династије Касита; до 600. год. пре н. е. у асирско доба; до 100. год. пре н. е. нововавилонско доба када га је из употребе истиснуло практичније арамејско писмо. У ту фазу се убраја и раноперсијско к. п. које је достигло развојни ступањ фонетизације, односно абецеде.

Поред сачуваних религиозних, литургијских, астрономских и митолошких дела, има и оних историјског и правног карактера, закона, економских и политичких, граматичких, филозофских и књижевних дела, разних дипломатских докумената, трговачких рачуна и признаница. Прва плочица-књига написана к. п. јесте вавилонски *Еј о Гилјамешу* (2500. год. пре н. е.) и састоји се од 12 плоча или певања. Најзанимљивији су натписи на каменим спо-



Рачуноводска глинена плочица из јужног Ирака (око 3000. год. пре н. е.), Лондон, Британски музеј



меницима на којима су поједини краљеви дали да се испишу дела и знаменити догођаји из њиховог живота, односно језиви описи одмазди над непријатељима и дунтовницима. Велики број глинених плочица откривен је на локалитету Тел ел Амарна у средњем Египту 1887/88. године (Музеј Булабаш у Каиру, Британски музеј у Лондону, Државни музеј у Берлину). Оне садрже углавном дипломатску преписку између фараона Аменофиса III и његовог сина Аменофиса IV и асирских, вавилонских, сиријских владара, кнежева и војсковођа (XV–XIV век пре н. е.).

Пиктограми из којих су се развили поједини знакови к. п. приказују предмете који се углавном могу лако препознати, представљају делове предмета који означавају читаве предмете, чине симболе који се појављују само када су повезани с другим елементима, или представљају знакове за разликовање и сложенице од два или више знакова.

Најбоље проучене и најпознатије јесу непечене плочице са краја III и почетка II века пре н. е. Ископано је око три хиљаде плочица (1888–1900. године) са књижевним делима у старом Нипуру, духовном центру Сумераца. Најпознатији зборник правних пописа, *Законик краља Хамурабија* (1792–1750. год. пре н. е., Париз, Лувр) пронађен је 1902. године у иранском граду Сузи. Текст је исписан к. п. на великим каменим стубовима од црног диорита висине 2,62 m. Првобитно је имао 282 члана. Законик обухвата правну материју и регулише породичне, облигационе и кривично-правне односе. Староседелачки Семити уз помоћ новосемитских освајача са Апенинског полуострва постепено су потискивали Сумерце

Скала с Хамурабијевим законом, гранит (око 1792–1750. год. пре н. е.), Париз, Лувр

у јужније делове Месопотамије, док их нису потпуно војнички потукли. Губитак војне и политичке независности није значао слом сумерске културе, будући да су семитски Акађани преузели сумерски књижевни језик, писмо и добар део њихове књижевности које су потом пренели осталим народима региона. Прилагодили су писмо потребама свог језика и умногоме га преиначили, учинивши га компликованијим. Писање постаје знатно теже а читав систем добија семитско обележје. С друге стране, увођење фонетских елемената, као и писање самогласника (*a, e, u, y*) – што у осталим семитским писмима није био обичај – представља велики напредак к. п. и отварање пута абедици, односно малом броју слова.

Када ово писмо буду преузели Асирци, под утицајем арамејског писма смањиће број знакова на 510, а користити свега 300 њих. Персијска традиција приписује настанак писма својим великим краљевима – Киру и Дарију Великом (VI–V век пре н. е.), иако је систем писма преузет и прилагођен персијском језику. Персијски систем к. п. имао је 41 знак, од тога су четири били идеограми за појмове *Ахурамазда*, *краљ*, *земља* и *јировинција*, три за самогласнике (*a, u, y*), 22 за слоге од самогласника *a*, четири за слоге са самогласником *u*, седам за слоге са самогласником *y* – *ше*, као и један знак за поделу речи. Крајем VIII века пре н. е. у Месопотамију стиже нови талас семитских досељеника из Сирије и Арабије, и досељавају се преци данашњих Сиријаца – Арамејци, који потискују вавилонску и асирску културу а с њом и њихово писмо. Уместо к. п. уводи се ново – арамејско писмо које је фонетског карактера, са малим бројем знакова који се лако уче и много брже пишу. Угаритски клинасти алфавет настао је у културно веома развијеном граду Угариту, где су 1929. године пронађене бројне глинене плочице непроцењиве историјске вредности. То је поједностављено к. п. од 32 знака са смером писања слева надесно и настало је пре персијског к. п. – у XVI или XV веку пре н. е.

ЛИТ.: Kulundžić, Z., *Historija pisama*, I tom, Zagreb, 1957; Walker, C. B. F., *Cuneiform*, Berkeley, 1987; Furunović, D., *Enciklopedija štamparstva*, II tom, Beograd, 1996; *Istorija i estetika knjige*, I tom, Beograd, 1999; Houston, S. D., *The First Writing: Script Invention as History and Process*, Cambridge, 2004; Leick, G., *The A to Z of Mesopotamia*, Lanham, Maryland, 2010.

Ј. Д. К.

КЛИНКЕР – в. ОПЕКА

КЛИРИТ – комерцијални назив за полиметил-метаакрилат (ПММА). Производи се у облику акрилних плоча и равних блокова поступком блок-полимеризације у стакленим калупима. То је провидан материјал који се може бојити, а отпоран је на атмосфериле, термопластичан је и лак за обраду. Користи се у вајарству за израду скулптура. У зависности од произвођача, у продаји се налази под именом плексиглас, перспекс, лудит или ороглас.

В. Л.

КЛИШЕ (фр. *cliché* – отисак, матрица) – гравирани штампарска форма, негатив који се преноси на металну плочу за ВИСОКУ ШТАМПУ (в.). У АУТОТИПИЈИ (в.) тонски оригинал се фотохемијски преноси на клише. У фототипији, к. се репродукује фотомеханичким поступком. Клишеи се добијају ручно, машински или хемијски. У типографији к. означава елемент који се користи за штампу.

М. Куш.

КЛОАЗОНИЗАМ (од фр. *cloisonné* – преграђен, испуњен преградама) – формална својства сликарства остварена помоћу чистих бојених плаха опточених црним контурама. Оне су готово по правилу испуњене вештачким бојама, док је сликовна површина потпуно ослобођена сенки, што упућује на тродимензионалност, али се све појављује као дводимензионално, у једноставним формама. Као сликарски правац, к. улази у ред радикалних промена стила у уметности модерне, до којих долази после импресионизма, са новим захтевима за стројом формом и слободнијим, експресивнијим коришћењем боје. Један од важних аспеката тог антиимпресионистичког фермента представљао је Сераов ПОЕНТИЛИЗАМ (в.), односно ДИВИЗИОНИЗАМ (в.), други аспект представљале су Сезанове иновације и проблем реализације, а трећи је одговор Гогена, Ван Гога и њиховог круга на нову уметничку ситуацију, па се ова четири уметника сматрају „очевима” модерне уметности.

Термин к. је 1888. године први употребио критичар Дижарден да би описао сликарство, у којем строго разликује цртеж и боју и истицање контура које обухватају дискретна подручја боје. У чланку у *Revue Indépendante* он упућује на технику глеђосања у ЕМАЉУ (в.) типа к., у којој се глеђ различитих боја спушта у „прозорчиће” дефинисане металним тракама. Дижарден ту сликарску технику дефинише као „ограничавање боје линијом”, при чему линија изражава оно

што је перманентно, а боја оно што је тренутно. Линија као апстрактан знак даје карактер објекту, док јединство боје одређује атмосферу и фиксира сензацију. Могуће узоре овог ограничавања боје линијом он види у народној уметности и јапанској уметности. Клоазонистички начин сликања сличан је француској графици познатој под именом *épinail*, поступак развијен крајем XVIII века који је касније преведен у литографију и популаризован све до средине XIX века. Ова литографија је упоређивана са укијое графикама јапанског уметника Утамара, који је био омиљен у Европи крајем XVIII века. И јапански уметник, као и уметник *épinail* литографија, најпре црта линије, потом на обрасце створене уз помоћ линија наноси боју, као и и сликар к. који црта континуалне линије формирајући затворене петље, да би потом нанео различите тонове боја, чија јукстапозиција треба да доведе до сензације жељене укупне колоризације. Термин се у науци о уметности доводи у везу са уметношћу емаља, па по дефиницији означава металне траке или жице којима се оптаче равна метална површина да би се обликовали одељци са сопственим садржајима. Ови строго одвојени одељци служили су као „посудице” за чисте боје. Из те технике произашао је стил – антинатуралистички и квазиапстрактан по духу – сличан ономе у уметности витража и у јапанској графици. Као сликарски поступак, прихватио га је и дао му поетичко утемељење Гоген, усмеравајући се против аналитичког расцепкавања стварности у понтилизму или дивизионизму. Клоазонизам се у науци о уметности доводи у везу са сликарима тзв. понавенске школе, којој су припадали Гоген, Бернар и Серизије.

Гогеново рано дело још показује утицај импресионизма, све до обрта до којег долази током његовог боравка и рада у бретонској луци Пон-Авен (1886–88), у којој се окупља група уметника следбеника поука народне уметности и јапанског дубореза у дрвету. Чврсте линије, строжа форма и боја у Гогеновом сликарству постају једноставни, елементарни носиоци израза. Клоазонизам је начин на који је он хтео да сликарство ослободи од натуралистичко-класицистичке ускости и самодопадљивости европског укуса, супротстављајући му форме примитивне уметности, у којој формални садржај надјачава предметни садржај уз дивљење средњовековним витражима и снажним, неспретним формама народне уметности. Клоазонизам је теоријска последица одлуке да се напусти високопарни језик зарад изражајности једноставне синтаксе. Наглашавање



контура одговара напуштању моделовања и унутрашњег цртежа у малим деловима. Гоген не слика локалне тонове и тон осветљења, већ својим облицима даје колористички интензитет. Бојене плохе опточене јаким контурама теже светлећој, непрекидној монохромји, директно подсећајући на средњовековне витраже и њихов к. поступак.

Ликовни манифест к. представља Гогенова слика *Јаковљево рвање са анђелом*, на којој се антиилузионистички дисконтинуитет строго ограничених бојених плоха компензује њиховим дводимензионалним контекстом. Оно што губи на просторној дубини, слика добија на плошној затворености. Она више није исечак стварности, она постаје парабола, непосредно сазнајно уобличавање мисли. Слика више не анализира хаотички растројене форме појавног света које одговарају случајности, већ нуди формалну синтаксу од података опажања и представе, њихову синтезу. Као и други сликари понавенске школе, и Гоген своје дело описује као СИНТЕТИЗАМ (в.). Будући да је његов циљ био да помоћу једноставних елемената слике „синтетизује” осећања, и његова уметност се означава као СИМБОЛИЗАМ (в.). Са напуштањем импресионистичког начина сликања на основу оптичког искуства природе, са рецепцијом и разрадом француских идеја из теорије сликарства, посебно теорије боје, а онда развијањем нове врсте к. или синтетичког сликарства које функционише као симболичка а не само пуко документарна рефлексија реалности, Гоген доноси једну од првих поука модерне – да је уметност апстракција.

П. Гоген, *Јаковљево рвање са анђелом*, уље на платну (1888), Единбург, Национална галерија Шкотске

Паралелу к. у књижевности представља француски хаику покрет, који своје корене такође има у ЖАПОНИЗЕРИЈИ (в.), а паралелу у музици у Равеловим иновацијама, које се упоређују са јапанским укијое графикама („слике несталног света”) у корелацији са анализом и интерпретацијом музичке текстуре. Иако се визуелне аналогije односе првенствено на музичку структуру као синхроничну, новија теорија музике је, упоређујући Равелову музику са карактеристикама графике у доји, јапанске калиграфије познате као нишики и француски покрет хаику, понудила као једну нову поставку Равелове велике музичке форме тумачења као дијахроничне структуре. Идеје које је изнео у намери да напише дело посвећено Јованки Орлеанки доводе се у везу са клоазонизмом. И Равелово занимање за филмску технику било је подстакнуто к., јер овај, као и јапанска графика, приказује бића покретна и непокретна у исто време: боја као покретни елемент и затворена линија као непокретни елемент третирају се као стварни учесници у сугестији драмске акције унутар граница једног пиктуралног кадра, као што у Равеловој музици вертикалне и хоризонталне конфигурације текстуре повезују „карактер” и „живот тона”.

ЛИТ.: Berger, K., *Japonismus in der westlichen Malerei 1860–1920*, München, 1980; Britt D., *Japonisme in Western Painting from Whistler to Matisse*, Cambridge, 1992; Гоген, П., *Зайиси цивилизованой дивљака*, Београд, 1997; Harrison, C., *Art in Theory 1815–1900: an Anthology of Changing Ideas*, New York, 1998; Gavrić, Z. (prir. i prev.), *Werner Hofmann: studije o umetnosti XX veka*, Cetinje, 2005; Миленковић, Д., *Шуніа, чудесно њуїовање: јапанска ероїска графика*, Београд, 2008; Stankis, J., *Maurice Ravel's 'Color Conterpoint' through the Perspective of Japonisme*, New York, 2012. 3. Г.

КЛОАКА (лат. *cloaca* – подземни канал) – систем за одводњавање, односно канализациони систем у класичној архитектури. Он се споро развијао, а на самим почецима је служио за одводњавање површинских вода у оближње потоке и реке. За подземне цеви за допремање вода и одводњавање знало се још у минојској цивилизацији, па је систем за довођење чисте воде и уклањање отпада и великих количина падавина познат још са Кнососа. Тада се граде и прва купатила. У римској архитектури к. се развила из етрурских отворених канала кроз које је протицала чиста вода. С временом су канали били покривани и све више усавршавани повезивањем у велику канализа-



Клоака максима, детаљ, Рим

циону мрежу, која је у Риму била позната као *Cloaca Maxima*. У њу се сливао отпад из јавних зграда, резиденција и приватних кућа. У намери да избегну сахрањивање преминулих, Римљани су понекад мртва тела под окриљем мрака бацали у канализацију, што је остало забележено и на једној слици Лудовика Карачија (*Бацање Светиої Седасїїјана у Клоаку максиму*, 1612, уље на платну, Лос Анђелес, Пол Гети музеј).

ЛИТ.: Hopkins, J. N. N., „The Cloaca Maxima and the Monumental Manipulation of Water in Archaic Rome”, *The Waters of Rome*, 4 (2007) М. М.

КЛУАЖ (фр. *clouage* – закивање, учвршћивање ексерима) – „уметност закивања”, техника израде дела прављених од ексера, који се на основу ритмично конципираног распореда укивају у по-



Г. Икер, *Ауїїорїрїрї*, плексиглас, ексери, метал, дрво (1967), приватна збирка

длогу, организујући рељефну композицију. Такви закивци могу бити остављени видљиви у ликовном делу (Д. Џамоња, Г. Икер, група Зеро), али могу се и комбиновати са премазима боје, чиме се добијају специфичне комбинације светлости и сенке које стварају различите визуелне ефекте зависно од угла под којим пада светлост или се посматра форма. Мада уметници одбијају учтавање значења, већ дозвољавају искључиво техничко тумачење оваквих дела, к. поседује симболику учвршћивања, прикривеног онемогућавања или смањивања могућности кретања, очувања од крајње опасности оног неопипљивог, унутарњег, вреднијег и значајнијег од самога дела. Ж. Г.

КЉУЧ – предмет чије је значење у блиској вези са симболиком врата, као гранични простор познатог и непознатог, спољашњег и унутрашњег. Будући да има моћ да отвара и затвара, он је симбол знања, мистерије, иницијације, али и дискриминације и искључења.

Најстарији пронађени к. од дрвета нађен је у асирској престоници Ниниви (4000. год. пре н. е.). Староегипатски АНКХ (в.) у облику крста са кругом на врху био је познат и као к. живота. Он је покојницима омогућавао да дођу до тајне вечитог живота и бесмртности, а стављајући га под нос тек рођенима, ослабљенима или насмрт болеснима, удахњивао им снагу и враћао их у живот. У грчкој митологији к. је атрибут Хекате, хтонског божанства које господари душама мртвих и држи кључеве Хадових капија. У римској митологији к. је један од атрибута Јануса, бога почетака, пролаза, јавних капија, раскршћа и кућних врата. Представљао се са два лица јер посматра сваки улазак и излазак. У рукама држи сребрни и златни кључ. Сребрни к. је симбол земаљског, а златни небеског раја. У основи предаје к. сваког града, куће или стана почива веровање да онај ко их поседује, има и симболичну и стварну, неприкосновену власт над њима, па овај чин постаје и централни мотив у сликарству барока (Веласкез, *Предаја Бреге*, 1634/35, Музеј Прадо, Мадрид).

Према Јеванђељу по Матеју (16, 19), Христос предаје кључеве царства небеског Светом Петру, који се због тога сматра небеским вратаром и чуваром улаза у Рај, будући да поседује моћ да везује и развезује (Перуђино, *Христос њредаје кључеве Свешом Пејтру*, 1481–83, Сикстинска капела, Ватикан). Кључ или више к. постају атрибути Светог Петра. Будући да се Свети Петар сматра првим епископом града Рима, његови атрибути постају симбол папске столице, на



Д. Веласкез, *Предаја Бреге*, уље на платну (1634), Мадрид, Музеј Прадо

чијем се грбу налазе два укрштена кључа. Свети Петар се са к. слика од ранохришћанског периода, а предаја кључева (*Traditio clavium*) често се комбинује са сценом *Traditio legis*. Од времена контрареформације, тема добија на значају, јер се папе проглашавају наследницима Светог Петра, чиме потврђују легитимитет власти Свете столице. У западноевропској уметности барока к. Светог Петра заједно са папским крстом и тижаром у виду троструке круне представљају се као делови амблема са значењем неограничене царске и понтификалне власти (Себастијан де Коварубијас, *Emblemas morales*, Мадрид, 1610).

Марта је у Јеванђељу по Луки (10, 38–42), описана као добра домаћица која је указала гостопримство Христу, приказује се с великим свежњем к. о појасу. Будући да к. персонификују верност као световни пандан вери, знак су апсолутне поузданости слугу и домоуправитеља. Х. Бош на десном крилу *Врџа уживања* (1504, Музеј Прадо, Мадрид) приказује грешника прикованог за велики к. у власти ђавола, као симбол људске, посебно старачке, шкртости и грамзивости, означавајући жртву сопственог закључаног блага.

ЛИТ.: Schiller, G., *Iconography of Christian Art*, New York, 1972; Cirlot, J. E., *A Dictionary of Symbols*, London, 1985; Biderman, H., *Rečnik simbola*, Beograd, 2004; Gerbran, A., Ševalije, Ž., *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, Novi Sad, 2004; Martin, K. (ed.), *Il libro dei simboli: riflessioni sulle immagini archetipiche*, Köln, 2011. Д. Т. Р. – Љ. С.

КЊИГА – тврдо повезана или броширана целина коју чине исписани или чисти листови од најмање 50 страница. Испрва руком писани свитак, потом штампана свеска, а данас електронска к. на сасвим новој подлози за писани и илустровани текст. Уместо некадашњих књигохранилишта, библиотека и архива, у новије време се збирке к. шире помоћу компјутерских дискова, меморијских картица и видео-касета, а међусобно повезују путем интернета и његових медијатека.

Првобитне к. у старом Египту и Риму, увијане су у свитак или *ројулус*, прављене од трака *џајируса*, биљке распрострањене у долини Нила, а исписиване *каламусом*, зашиљеном стабљиком трске. Мање важни текстови записивани су *сџилусом*, гвозденом писаљком на плочицама од дрвета, печене глине или црног воска, као што показује фреска из Помпеја *Прокулус са женом*. Од II века пре н. е. египатски папирус замењује нови материјал за писање, *џериамент* начињен од штављене овчије, јареће или коже неотеленог телета (*velum*), који је добио име по малоазијском граду Пергаму где је пронађен. Његова предност у односу на папирус била је што се могло писати са обе стране, на светлијем и глаткијем лицу, и тамнијем и храпавијем наличју. Као што се папирус савијао у свитак и користио за јавно и гласно читање, тако се пергамент пресавијао и четири пута док не би добио облик свеске или *кодекса*, и постао погодан за појединачно читање у себи и кабинетски интелектуални рад. Иако настао знатно раније, кодекс није преузео улогу свитка пре IV или V века. Највећи број старих кодекса, међу којима су и преписи Светог писма на грчки језик, похрањени су у Ватиканској библиотеци.

Прво у источном хришћанском а потом и у западном монаштву, рукописи су се у манастирским библиотекама и писарским радионицама чували, преписивали и заједнички читали. С обзиром на висину цене пергаментa, писани рукописи су претходно били потапани у млеко, трљани каменом и бељени кредом, како би се на њиховој подлози изнова писало техником *џалимџесџа*. У зависности од врсте рукописа, прво се омеђавао простор за текст у редовима или ступцима, а потом одређивао простор за илуминације и илустрације. За овај мукотрпни, стрпљиви и дуготрајни рад са ситним словима и детаљима, била су потребна помагала попут увећавајућих стакала и наочара, па је у Кантоналној и универзитетској библиотеци у Фрајдургу сачуван рукопис са корицама у којима је било

предвиђено и удубљење за њих. По правилу, средњовековни рукописи нису имали насловну страну ни напомене о аутору, преписивачу или илуминатору, као ни датум или годину преписивања. На првој страни је почињао текст рукописа, са украсно исписаним почетним редовима или читавим ступцем, па и страницом. Остали део текста био је разврстан на мање целине или к. обележене крупним, украсним, каткад и раскошним иницијалима, минијатурама у геометријским оквирима или на читавој страници, као и рубрикацијом првих редова, али и исликаним бордурама. Уз наративне призоре, аутори текста као што су јеванђелисти добијали су своје целостраничне портрете на почетку текста.

Покушавајући да обнови Римско царство крајем VIII века, Карло Велики у скрипторијуму Сен Мартен у Туру систематски реорганизује писмо и правопис, замењујући римска слова савршенијим и читљивијим, уз изостављање скраћивања речи, а уводи њихово раздвајање, пасусе, као и прве знаке интерпункције. Захваљујући управо каролиншким рукописима, италијански хуманисти ће почетком XIV века открити класичну античку књижевност. *Папири* уместо пергаментa у Византији почиње да се употребљава почевши од X века посредством Арапа и Кинеза. Његову неупоредиво бржу и јефтинију технологију израде од лана и конопље преко Сицилије у XIII веку разрађује радионица *Фабријано* поред Анконе, уводећи и своје заштитне водене жигове.

Књиге су се углавном преписивале гушчијим пером и црним мастилом добијеним мешањем смрвљене шишарке, вина, воде и сирћета. Велики, монументални формати били су резервисани за најважније богослужбене рукописе, Свето писмо и дела великих црквених отаца, а мањи или џепни формат добијају часослови и књижице намењене приватној побожности, акатисти, дневне молитве, беседе и псалтири, који изгубљену величину надокнађују брижљиво изведеним унутрашњим украсом и раскошном спољном опремом. Нумерација страница користи се тек од XII века, када почињу да се исписују и садржај, индекс, коментари, табеле и – основна интерпункција коју ће у потпуности развити италијански хуманисти. Више места посвећује се илустрацијама, па су све чешћи иницијали, медаљони, вињете, заставице и уоквирене минијатуре исликане на плавој или златној позадини. Истовремено, корице и хрбат се пресвлаче кожом са утискиваним украсима и драгим камењем, а разрађује се и систем металних копчи

са шаркама и пантљикама за чување затворене књиге. Осим манастирских и градских центара за израду к. и библиотека, њихова средишта постају и места сустицања политичке власти и универзитетске мисли. Док се главни сликар потписује као аутор, његов помоћник или илуминатор остаје задужен за споредне украсе у рукописној књизи. Уз писарске радионице постепено се издвајају и први књижевни центри (Болоња, XII–XV век). Осим побожних слика, техником дрвореза се током XV века у западној Европи израђују и читаве књижице (20–25 листова), штампане само с једне стране – *recto*, са серијом илустрација из циклуса *Апокалипсе*, *Библије за сиромашне* и *Вештине умирања*. Претечом модерне књиге сматра се *Опдеало људској сјасења*, штампано у Холандији калајним словима осамдесетих година XV века у *блок-дуб* техници, са текстом исписаним испод слика.

Вештину штампања измислио је Јохан Гутенберг 1455. године у Мајнцу, применивши је на два издања Библије, једном од 36 а другом од 42 реда, од којих је трећина била на пергаменту, а свих 180 примерака распродато у претплати. Нови проналазак није почивао толико на штампарској преси колико на изради штампарских знакова, чиме се комбиновањем релативно малог броја елемената постизала серијска производња. Само мали број местимичних побољшања разликовао је Гутенбергову технику од оне са почетка индустријске револуције у XVIII веку.

За православне народе са Балкана, преваходно Грке и Србе, од пресудног значаја било је отварање штампарије у Венецији 1469. године; од 30 000 *инкунабула* са краја XV века, 4 500 је потицало из града Светог Марка. Појавом штампаних књига крајем XV и почетком XVI века готово да замире рад на преписивању рукописних књига. Додављена од Млетака, прва српска штампарија са јеромонахом Мардаријем на челу радила је на Цетињу од 1494. до 1496. године. Њен *Цетињски оклоп* врви од украса преузетих из српских средњовековних рукописних к. и декоративних елемената из италијанске ренесансе. Међу српским штампарима у Венецији XVI века истичу се Божидар Вуковић, Јаков од Камене Реке, Јеролим Загуровић и Стефан Мариновић. Штампарије су повремено имали и манастирски и градски центри (Рујан, Грачаница, Милешева, Мркшина црква, Београд). На територији коју насељавају Срби, последње изданке рукоделисања к., чији је врхунац предствала некада гласовита ресавска преписивачка школа, од прве половине XVI до



средине XVIII века продужавају представници кратовске, рачанске и сентандрејске школе минијатуре. Венеција ће тек у другој половини XVII и у XVIII веку добити конкурентске центре за штампање православних к. у Лавову, Кијеву, Москви и Бечу.

Традиција штампања слика и текстова у Кини и Јапану сеже у период између VII и IX века, а одликовао ју је тираж од више десетина хиљада примерака. Прелазак са глинених знакова на дрвене смислио је крајем XI века Ванг Џен. У Кореји је метал заменио дрво већ у XIII веку. Мада техника штампане к. током XV и XVI века на Далеком истоку доживљава врхунац, она после овог периода нагло замире због неисплативости врло ограниченог тржишта књиге. Током мисионарске делатности Римокатоличке цркве у Јапану (XVII век), долази до краткотрајног укрштања источне и западне технике штампања, да би након тога као одговор уследило враћање прво старој корејској техници а потом, у трећој деценији XIX века, коначно прихватање западноевропског типа штампарије.

Први штампани фонтови у почетку опонашају рукописна слова, али се њихово урезивање с временом све више избегава а предност даје једноставнијим и сажетијим облицима. Уместо у два ступца, текст се слаже у једном дугачком реду, а навођење садржаја на почетној или на завршној страници постепено постаје правило а не изузетак. Заједно са вишеструким умањем цене – умањују се и формати а увећава доступност књиге. То никако не значи да је свако могао да чита све шта пожели, јер се 1539. године у Женеви заводи цензура, а за штампање к. неопходно је било прилагање једног обавезног рукописног и штампаног примерка надлежном

Цейна књига из Париза, XIII век, Вашингтон, Музеј Библије

Савету, као и податак о предвиђеном тиражу. И аутори и књиге су били осуђивани на ломачу и спаљивани. Као најрепресивнија, запамћена је Римска инквизиција под папом Павлом III (1549), која читање Светог писма на народном језику није дозвољавала женама и особама које нису добро владале латинским језиком. Како умножавање и ширење штампаног материјала лако ствара поља заједничке свести, Лутер у штампарији види „врхунски чин Божје милости у ширењу Јеванђеља”.

Већ током XVI века, уз религиозну тематику, највише се штампају књижевна дела, стручне расправе и моралистички или политички списи. Град сајмова к. још од краја XV века постаје Франкфурт, а писање и штампање к. – уносан посао. Читалачка публика се постепено увећава и тако што се средином XVII века у европским градовима отварају читаонице са периодиком,



Томасо да Модена, *Hugues de Saint Cher*, фреска (XIV век), Тревизо, црква Светог Николе

приручницима, али и забрањеним к. које су могле и да се изнајме на одређено краће време. Од 1709. у Енглеској почиње да се примењује ауторско право (*copyright act* КОПИРАЈТ (в.)), са могућношћу да се привремено уступи продавцу или књижару. Преостајао је само корак да издавач као носилац капитала почне да диктира услове писцима и књижарима приликом понуде нових, потенцијално занимљивих штампарских издања. Тако се намера париског књижара Ле Бретона да преведе Чејмберсову *Циклопедију* (Лондон, 1728) на француски језик окончала изградом монументалне *Енциклопедије* Дидроа и Д’Аламбера (Париз, 1751–80), највећег интернационалног подухвата у доба просветитељства, који ће остати системски оквир за сва лексикографска издања до данас. Током XVIII века рађа се и периодична штампа, дневни и вечерњи листови.

Производња папира у ролнама и ротациона штампа довешће до нове индустријске револуције у штампарству у XIX веку, која ће механички процес штампања к. убрзати и поједноставити до неслућених граница. Узастопни проналасци телеграфа, телеграма, телефона, радија, фотографије, филма, фонограма, а потом телевизије, магнетофона, фотокопирања, као и микропроцесора и микрорачунара са дискетама и оптичким меморијама, бежичног телефона и интернета доводе до све чешће запитаности нисмо ли већ одавно у свету постмодерне у којем је судбина к. запечаћена. Појава онлајн-књижара као што је „Амазон” и дигитализације текста довели су до појаве електронске књиге као комерцијализованог фајла који веома обећава на пољу персонализоване употребе и медијског пробоја, о којима се толико дуго сањало.

Симбол високе културе и високе религије, а као здела са откривеном мудрошћу означава *Свету књију*. У источнохришћанској уметности један је од симбола богомнадахнутих писаца библијских текстова, али и хагиографски атрибут појединих светих, као знак њихове посвећености тумачењу учења Цркве и ширењу хришћанства кроз Христове поуке. Ислам је у већој мери од хришћанства религија књиге. У будизму, к. представља целокупну мудрост, науку, језик и изражавање, а симболише моћ ослобођења од свег зла. Због тога странице књиге означавају лишће космичког дрвета, а трагање за Гралом је потрага за изгубљеним знањем и мудрошћу недоступним обичним смртницима. Будући да представља Божју тајну која се открива само посвећенима, *Књија мртвих* је у старом Егип-

ту похрањивана заједно са покојником како би му олакшала пут ка светлости вечитог Сунца. Стари Римљани су у *Књиџама Сибила* тражили објашњења и налазили одговоре за своје страхове и решења за важне животне ситуације. Као симбол ослобођења, многе власти су током историје сматрале к. потенцијално опасним, и с времена на време наређивале њихово селективно масовно спаљивање, док су се мислећи појединци овом сумраку цивилизације супротстављали њиховим учењем напамет.

У рукама апостола и Христа приказује се свитак у оквиру иконографске теме *Traditio legis*. Књига упућује на мисионарску делатност Светих апостола. Када је апостол приказан са отвореном књигом, наглашен је његов спаситељски рад. Јеванђелисти су често сликани док исписују своја јеванђеља. Књигу јеванђеље носе крилати симболи јеванђелиста (тетраморф) ка писцу канонског јеванђеља, чиме се визуелно истиче да су они сведоци оваплоћења Логоса и његовог учења писали помоћу Божје благодати. Христос Пантократор држи књигу са текстом који га истиче као Спаситеља света: *Ја сам свјетлости свјету; ко иде за мном неће ходати по њама, него ће имати свјетлости живојиа* (Јн 8, 12) или Двери спасења: *Ја сам вратица; ко уђе кроза ме сјашиће се, и ући ће и изићи ће, и њашу ће наћи* (Јн 10, 9). Бог Отац или Христос Пантократор држе к. са исписаним алфом и омегом (Α Ω). Према Откровењу Јована Богослова, Господ је назван алфом и омегом, као почетак и крај свега. У приказима дијалога Богородице Заступнице (Параклисе), Христос у руци држи отворену књигу, на којој је обично цитат из Јеванђеља по Јовану. Често су Свети првоапостоли Петар и Павле сликани како држе свитак, односно књигу. Апостол Павле се приказује како придржава усправно постављену књигу. Реч је о праксапостола или књизи посланица који се обично бојом корица разликује од к. које носе јеванђелисти.

На представама Благовести Богородица чита или отвара Библију на којој је исписано: *Појледај, девојка је њрудна* (Ис 7, 14). У уметности Запада црквени оци попут Бернарда од Клервоа, Антонија из Падове, Доминика, Томе Аквинског, као и Света Катарина Александријска приказују се са књигама. Света Марија Магдалена у контемплацији чита књигу. Књига преко које је мач представља атрибут Светог Бонифација. Персонификација вере је к. на коју је положен крст. Књига преко које је љиљан атрибут Светог Зенобија.

У источнохришћанској иконографији кодекс је чест атрибут Свете Текле. Са к. на којој су три камена приказује се Свети Стефан Првомученик, к. означава његову апостолску делатност, док три камена симболишу његово оруђе страдања. Особено значење има к. под ногом јагњета, на основу апокалиптичне визије Светог Јована Богослова. На приказима Сибила и пророка јављају се свици. Књиге су присутне и на алегориским представама Астрономије и Вере.

Од епохе ренесансе портретисани су учени људи са к., као аутори неке к. чији се наслов види. Књига је каткад отворена, а на њој исписан цитат с морализаторском поруком, која открива смисао садржаја слике и постаје кључ њеног тумачења.

У хералдици се отворена к. налази на грбовима универзитетских центара и у Рихенталовој хроници града Констанца. Лав, симбол јеванђелисте Марка и Венеције, у шапама држи отворену или затворену књигу, у зависности од тога да ли је начињен у мирнодопско или у ратно доба. На грбу града Бохума налази се к. као слика „која се чита”.

Затворена к. оличава нетакнуту материју, а ако је отворена, у питању је оплођена твар. Док затворена к. чува своју тајну, отворена показује да је њен садржај постао разумљив. Алхемичарско дело се симболички изражава отвореном или затвореном к. у зависности од тога да ли је сировина обрађена или није. Када је к. приказана затворена – чиме се указује на необрађену минералну материју – запечаћена је са седам печата.

ЛИТ.: Mc Lean, R., *Modern Book Design: from William Morris to the Present Day*, London, 1958; Bland, D., *A History of Book Illustration: the Illuminated Manuscript and the Printed Book*, London, 1958; Медаковић, Д., *Сџари срџску грворез*, Београд, 1964; Kulundžić, Z., *Zgodovina knjige*, Ljubljana, 1967; Dal, S., *Povijest knjige: od antike do danas*, Zagreb, 1979; Hamman, A.-G., *Léopée du livre: du scribe à l'imprimiere*, Paris, 1985; Feather, J., *A Dictionary of Book History*, London – Sidney, 1986; Lowden, J., *Illuminated Prophet Books: a Study of Byzantine Manuscripts of the Major and Minor Prophets*, Pennsylvania, 1988; Labarre, A., *Histoire du livre*, Paris, 1994; Hall, J., *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*, Zagreb, 1998; Фуруновић, Д., *Историја и естетика књије, 1–4*, Београд, 1999; Biderman, H., *Rečnik simbola*, Beograd, 2004; Марјановић-Душанић, С., Поповић, Д., *Приватни животи у срџским земљама средњега века*, Београд, 2004; Kamings, E. T., *Sve*

o *simbolima*, Beograd, 2004; Ševalije, Ž, Gerbran, A., *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, Novi Sad, 2004; *Енциклопедија српске књије*, 1–4, Beograd, 2005; Stipčević, A., *Povijest knjige*, Zagreb, 2006; Грозданић, М., *Пућ до књије*, Beograd, 2007; Бараћ, Д., *Крајња историја књије*, Beograd, 2008; Стокић Симончић, Г., *Књија и библиотеке код Срба у средњем веку*, Панчево, 2008; Barbije, F., *Istorija knjige*, Beograd, 2009. Garden, N., Olorenšo, R., Garden, Ž., Klajn, O., *Larousse mali rečnik simbola*, Beograd, 2011. Б. С. – Љ. С.

КЊИГОТИСАК – в. ТИПОШТАМПА

КОБАЛТ (Co) – откривен је 1735. године као потпуно нови елемент чија једињења су заслужна за плаву боју стаклених предмета, за коју се до тада сматрало да потиче од бизмута. Минерал је добио име по вилењаку који живи у руднику, чије се име изговарало *коболд* у средњовисоконемачком језику. Средњовековни рудари су веровали да вилењаци к. и смалтитом загађују племените руде из чисте пакости. Не налази се чист у природи (сем у метеорима), већ искључиво у хемијским једињењима, најчешће са никлом у метеорском гвожђу. Једињења к. коришћена су за бојење још у старом Египту и Персији, Помпеји и Кини. Најстарији позната декорација к. пигментом јесте стаклени предмет који потиче из периода Осамнаесте династије Египта (1550–1292. год. пре н. е.). Главне руде су кобалтит, скутерудит, еритрит. Највећа налазишта к. руде су у Заиру, Замбији, Мароку, Канади, Новој Каледонији и Бурми. Поједина к. једињења користе се за добијање боја. В. Л.

КОБАЛТ-ЖУТО – вештачки неоргански пигмент жуте боје, по хемијском саставу калијумов кобалтонитрит, $\text{CoK}_3(\text{NO}_2)_6 \cdot \text{H}_2\text{O}$; релативно постојан, скуп, и у сликарству ретко коришћен материјал. К. се производи таложењем кобалтових соли у киселој отопини са концентрованим раствором калијумовог нитрита, при чему постојаност добијеног талога умногоме зависи од степена његовог испирања, које треба да је што потпуније. Честице к. су танке кристалне структуре, са индексом рефракције од 1,72 до 1,76; пигмент се одликује изразито чистим жутом тоном, а поседује и добру покривну моћ. Отпоран је на дејство светлости и ваздуха и постојан у контакту са другим неорганским пигментима; у мешавинама са органским, међутим, може да изазове њихово изблеђивање међајући истовремено и свој тон

који тада прелази у смеђи. Сем тога, показује неопорност на деловање топлоте, јаким киселина и база, а делимично је растворљив и у хладној води. Уопште, к. је ретко и изнимно употребљавано у уљаном сликарству; његова примена среће се понекад махом у техници акварела.

Спој калијумовог кобалтонитрита откривен је 1848. у Вроцлаву (Fischer), а у својству сликарског пигмента користи се од 1861. године. 3. III.

КОБАЛТ-ЗЕЛЕНО – вештачки минерални пигмент плавозелене боје, по хемијском саставу спој кобалтовог и цинковог оксида ($\text{CoO} \cdot \text{ZnO}$); употребљив у већини сликарских техника, али ретко коришћен. Поступак за добијање к. сличан је процесу производње кобалт-плавог, с том разликом што цинков оксид у потпуности или делимично замењује алуминијумов оксид. У једној од варијанти производње, раствор кобалтових соли додаје се смеси цинковог оксида и воде, добијена маса се потом суши, подвргава калцијацији и даље обрађује поступцима уобичајеним за припрему пигмената. К. поседује добре физичке и хемијске карактеристике; постојано је и компатибилно у мешавинама и разним техникама, али је његова примена у сликарству ретка будући да у уљаном везиву има слабу покривну моћ и да се тон који оно даје може лако добити мешањем других пигмената.

Мада је откривено још 1780, к. се масовније производи и појављује на тржишту тек половином XIX века, када је цинков оксид, неопходан за његово добијање, постао расположив у већим количинама. 3. III.

КОБАЛТ-ЉУБИЧАСТО – вештачки неоргански пигмент црвенољубичасте боје, по хемијском саставу кобалтофосфат, $\text{Co}_3(\text{PO}_4)_2$ или кобалтоарсенат, $\text{Co}_3(\text{AsO}_4)_2$; постојан и употребљив у већини сликарских техника. К. се производи на различите начине, најчешће таложењем кобалтових соли са натријумовим фосфатом и жарењем талога након прања; овим поступком добија се к. тамнијег тона, присутније на тржишту него светлија варијанта кобалтоарсената. Честице к. неправилног су облика, са индексом рефракције који варира од 1,65 до 1,81 и специфичном тежином сличном осталим кобалтним пигментима. Постојано је и отпорно на деловање већине хемикалија, али се због наглашене транспарентности и мале бојене снаге не налази у нарочито широкој примени на сликарским палетама. Процес добијања к. откривен је и објављен 1859. године. 3. III.

КОБАЛТ-ПЛАВО – вештачки минерални пигмент плаве боје, најважнији од свих кобалтних пигмената, по хемијском саставу спој кобалтовог и алуминијумског оксида ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$); изузетно постојан, употребљава се у свим сликарским техникама. Кобалт-плаво се може произвести на неколико начина: таложењем једног дела кобалтовог нитрата и дванаест делова стипсе са натријумовим карбонатом, уз калцинацију испраног и осушеног талога; таложењем кобалтовог нитрата са натријумовим фосфатом чиме се добија кобалтни фосфат, који се потом меша са наталоженим оксидом алуминијума и подвргава калцинацији; жарењем мешавине кобалтовог и алуминијумовог оксида, или жарењем мешавине кобалтовог сулфата и стипсе. Сем тога, успешно припремање к. зависи добрим делом и од искуства, при чему произвођачи ретко откривају све детаље поступака које примењују. Боја добијеног продукта у вези је са правилном регулацијом процеса калцинације, у којем температура не сме прелазити $1\,200^\circ\text{C}$; у противном, долази до редукције и потом деградације тона. Обрада калциноване масе завршава се млевењем и прањем, чиме се одстрањују топиве соли настале као нуспродукти процеса. К. се одликује врло чистим тоном, нарочито на природном осветљењу; примеса виолетних сенки јавља се само на вештачком светлу. Честице к. су изразито fine структуре, неједнаке у величини и заобљене; специфична тежина износи 3,83, док је индекс рефракције око 1,74 а степен апсорпције уља варира од 43 до 69%. Будући да је индекс рефракције к. близак индексима свих сушивих уља, оно је готово транспарентно када се справља у уљаном везиву; сем тога, оксиди које садржи к. убрзавају његово сушење, што може изазвати пуцање ако се наноси на недовољно осушен слој друге боје. По хемијским карактеристикама, к. је веома постојан пигмент; отпорно је на дејство сунчеве светлости, високих температура, киселина и база.

Најранији пигмент изведен од кобалта био је смалтин (*smaltino*), коришћен у радионицама талијанских сликара XVI века, који је заменио старију египатско плаву и био справљан на сличан начин, али употребом кобалта уместо бакра. Поступак добијања к., међутим, откривен је 1802. у Француској (Тенар), а почеци његове примене у сликарству везују се за двадесете године XIX века.

3. III.

КОБРА (COBRA) – авангардни уметнички покрет који је деловао од 1948. до 1951. године, чији назив сачињавају почетна слова градова



П. Алешински, *Девојка и смрт*, акрил, мастило, лепљено на платно (1966/67), Беверли Хилс, Збирка Марион Лефевр

из којих су долазили његови оснивачи (Копенхаген – Брисел – Амстердам). На идеју о оснивању ове експерименталне групе дошао је дански уметник Асгер Јорн у Паризу 1946, после сусрета са холандским уметником Константом. Његову идеју оснажили су сусрети са холандским уметницима К. Апелом и Корнејлом (1947/48), са којима је делио уверења о обнављању и даљем развоју примитивистичких тенденција у сликарству.

Оснивању групе непосредно је претходила конференција, коју је новембра 1948. организовао часопис *Surréalisme Révolutionnaire*, а на њој су учествовали и белгијски, чешки и дански уметници. Јорн, Констант и белгијски песник и сликар К. Дотремон напуштају конференцију, окупљају се у кафеу хотела „Нотр Дам” и оснивају покрет, објављујући манифест *La Cause était entendue*, који је формулисао Констант, али без

К. Апел, *Разљућени ђрегео*, уље на платну (1967), приватна збирка



потписа појединих уметника, који се, као Апел и Корнеј, нису слагали са ставовима према значају колективног рада. Декларација коју је Јорн прочитао приликом оснивања покрета била је написана у име непостојећег тзв. Савеза данских уметника, па је треба разумети као позив данским уметницима да учествују у суштинским променама скандинавске уметности. Дански уметници, чланови овога покрета, Ејле Биле, Егил Јакобсен и Карл-Хенинг Педерсен, долазили су из авангардистичке групе Хест, чији је програм почивао на методу спонтаног сликања, какав су препознавали у примитивној уметности, у одбацивању сваке врсте артифицијелности, као и у залагању за изражавање узајамне игре колективно несвесног и индивидуалне имагинације.

Марта 1949. у Копенхагену излази први број часописа *К. Између* 1949. и 1951. појавиће се десет бројева, од којих двоброј 8/9 никад није био комплетиран. У то време групи се придружује белгијски сликар Пјер Алешински. Према општем уверењу, у најупечатљивија дела овога покрета спадају Константове слике у чијем је уобличавању користио боје спржене земље, пламена и пепела. Да би приказао ужасе рата и његове последице, посебан значај даје цртежу. Стварни програмски темељи овог покрета долазили су из теоријског рада Јорна, који је по обухватности превазилазио његову огромну сликарску продукцију. У својим текстовима он

посебно разматра питања о месту скандинавске уметности у друштву. Своја истраживања о овим питањима, као старој и средњовековној северњачкој уметности и фолклору, сабрао је у 24 тома. Први том тог корпуса, у издању „Скандинавског института за упоредни вандализам“, који је сам основао и водио, обухвата и монографија о уметницима К. и изворима ситуационистичке интернационале. Јорн уметнички чин посматра као „реализовање непознатог“, а уметност као остваривање неостварљивог које долази из човековог интересовања да упозна непознато, јер је „знатижеља примарни естетски моменат природе“. Естетику не разуме као феномен чулно опажених или посматраних промена, већ као егзистенцијална искуства и форме доживљаја, чији су објекти неприступачни егзактном научном истраживању, сводићи их на екстремне дефиниције и формулације као што су „естетика бесмислености и цинизма“ и „естетика фантазије и нетолеранције“. У тому који се позива на Серена Кјеркегора, он доноси аподиктичке судове о естетици као „болести у универзуму, у природи и међу људима, али не као смртне болести, већ као болести рођења, ризика живота“ и „болести на смрт“. Форме искупљења естетског су игра и експеримент, под којим разуме поступак превођења непознатог у познато. Уметност се не може обухватити једним одређењем, она происходи из синтезе трију одређења: *естетској*, које уметност обухвата као непознато, *етичкој*, које је схвата као субјективну стварност, и *лоичкој* или *научној*, које је види у верној слици објекта.

Овај покушај новог колективног пројекта уметности, само неколико година после Другог светског рата, био је у знаку експерименталног метода, заснованог пре свега на искуствима данских уметника. У формулисању естетског материјализма, Јорн се истовремено сучељава са марксизмом, етнологијом, психологијом и архитектуром. Његова теорија израста из интересовања за симболе, и у првом слоју се састоји од збирке мисли и слика, а онда и од теза о дијалектици природе и о дионизијском. У уметности, никад није био битан слободни избор, већ продирање у космички систем закона који владају ритмовима, енергијама и супстанцом, сачињавајући стварност света од најружнијег до најлепшег. У домену архитектуре Јорн се супротставља функционализму, који се идентификује као уметности непријатељски мотив и пуритански идеал, и ставља на страну швед-



А. Јорн, *Тајна замрзнуће воде*, уље на платну (1970), Амстердам, Градски музеј

ског теоретичара архитектуре Ерика Лундберга, који предност даје оријенталном градитељству и орнаменту, и од којег преузима појам симултанитета. Симултанистичка структура слике не функционише у неразрешивим супротностима, она је динамичка, а њени елементи делују равномерно на површини и иступају као мелодија, наводећи посматрача да се препусти погледу који не фиксира слику, већ погледу на слику у простору истовремености.

Колико год сликарски развој Јорна изгледао неравномеран, он показује логичне и разумљиве промене и разумевање основних мотива његовог формалног језика. Равномерне ритмичке линије у лаганом кретању заузимају читаву плоху слике, при чему на њеној јединственој основи фигура увек остаје рељефна. Све промене у Јорновом стилу завршавају се у историјски рефлектованој критици сликарства, са радикалним захтевом да се напусте све познате конвенције виђења и сликања, како би био пронађен нови језик форме и структурирана једна нова сликовна граматица.

ЛИТ.: Klaus, J., *Kunst heute: Personen, Analysen, Dokumente*, Reinbeck bei Hamburg, 1971; Daval, J.-L., *Histoire de la peinture abstraite*, Paris, 1988; Ohrt, R., *Phantom Avantgarde: Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst*, Hamburg, 1990. 3. Г.

КОВАНО ГВОЖЂЕ – в. ГВОЖЂЕ

КОВАЊЕ – пластично деформисање метала између два међусобно покретна дела алата. То је најстарија врста обраде метала која може да се изводи у топлом и хладном стању материјала, ручно или машински. В. Л.

КОД (од лат. *codex* – запис, књига) – међународни систем знакова за комуникацију (телеграфија, оптичка и електрична, лингвистика). Као систем правила за конвертовање информација, претварање једног облика информације у други облик (слово, бинарни к., реч, број) у општој комуникацији и у обради информација, *кодирање* представља превођење информације у симболе који се посредно преносе на примаоца. Насупрот томе, *декодирање* представља супротну радњу, претварање симбола у разумљиву информацију.

Први подаци о коришћењу к. потичу из XIII века а у ширу употребу улазе са наглим техничким развојем, средином XIX века, када се појављују и књиге кодова, тзв. *шајни кодови*

(дипломатија, војска, морнарица, трговина). Најпознатији је Морзеов код.

Код има веома широку али ипак релативну примену у ликовним уметностима. Комуникација овог типа подразумева кодирање, медијум и декодирање, а ликовне уметности се обично користе системом знакова и симбола. Нешто ближе коду примећује се у стваралаштву модерних уметника (Кандински), а прогресивно ширење дефиниције појма ликовних уметности и дрисање утврђених граница између ликовних дисциплина, омогућило је да к. у новије доба добије самосталнију улогу и чистију форму.

ЛИТ.: Bart, R., *Carstvo znakova*, Zagreb, 1989; *Književnost. Mitologija. Semiologija*, Beograd, 1971; Danesi, M., *Dictionary of Media and Communications*, New York, 2009; Bart, R., *Elementi semiologije*, Beograd, 2015. И. Т.

КОДЕКС (лат. *codex* – запис, књига) – прелазни облик између античког књижног свитка и савременог облика књиге. Као назив за средњовековну књигу потиче још из времена ране употребе навоштених таблица. Најстарији пример кодекса припада III веку пре н. е – фрагмент Еурипидове Антиопе.

Састављање к. вршило се у средњовековним скрипторијумима. Основни део к. био је један лист, хартион или фолијум. Лист пергамента који је у средини пресавијен звао се дифулион, латински *arcus*. При састављању к. најчешће се узимало четири таква листа која су била пресавијена и чинила осам листова са шеснаест страница. Оваква свеска звала се тетрас или латински *quaternio*. Три *arcusa* чинила су *termio*, пет *quinternio*, шест *sexternio*.

Простор за писање је био ограничен. На ивицама је био остављен слободан простор за маргиналије, за белешке и маргине. Текст се могао писати или преко целе странице или у два ступца.

Средњовековни рукописи нису били пагинирани. Место тога јавља се бројање кватерниона, прво римским, па арапским а онда и словима алфаветским редом. Употребљавају се и кустодес – речи које се јављају с десне стране при дну странице и на следећој се понављају. Тако су се листови повезивали. С. Ф.

КОЖА – спољашни телесни орган са заштитном функцијом који људи за одевање и заштиту почињу да користе у старијем, а да обрађују у млађем каменом добу. ПЕРГАМЕНТ (в.) представља обрађену животињску кожу, најчешће

овце, јарета, неотелееног телета, пса или зеца, која се користи као подлога за писање и сликање. У употреби је од II века пре н. е., а нарочито од IV или V века, када се савија у кодекс (в. КЊИГА) који смењује папирусни свитак. Од краја средњег века папир потискује пергамент, који се и даље користи за исписивање трајних и свечаних докумената.

У прединастичком периоду у Египту (5000. год. пре н. е.) од к. се израђују одећа, обућа, торбе и различите посуде. Употреба к. се знатно шири у античкој Грчкој и Риму, а сачуван је фрагмент коптског к. књижног повеза из IV века. Почетком средњег века град Гадамеш постаје важан центар производње коже. У VIII веку у Кордоби се израђује фина к., најчешће бојена бело и црвено, понекад украшена и листићима племенитих метала. У Шпанији се у XI веку примењују све технике обраде и украшавања к. које у XIV веку достижу перфекцију, нарочито у извођењу рељефа и осликавању. Неколико векова након миграције маварских мајстора на северозапад Европе, у XVI веку Холандија преузима примат. Технологија прераде к. се суштински не мења све до индустријске револуције, када се у њену обраду уводи употреба парних машина и коришћење хром(III)-сулфата.

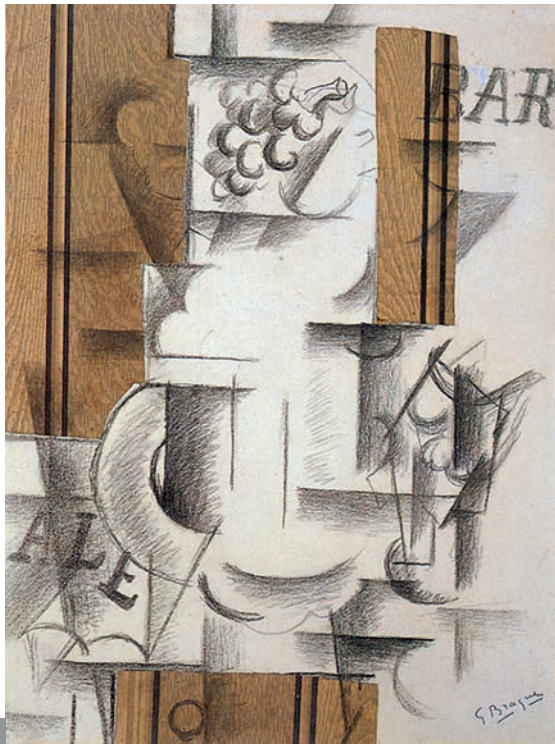
У уметничкој обради углавном се користи к. говеда, оваца, коза, свиња и коња. Донедавно се користила и к. камиле, слона, кита, фоке, ајкуле, крокодила, алигатора, змије и кенгура. Природна кожа мора да се преради – припреми за штављење, уштави и доради. У припремној фази к. се чисти од длака и масноће. Приликом штављења се уклања вода и умрежавају колагенска влакана к., чиме она постаје чвршћа и мање пропустљива за воду. Штављење може да се обави на различите начине: помоћу водених раствора биљних екстраката који садрже танин или танинску киселину; употребом неорганских соли (алуминијум, хром, цирконијум); коришћењем животињских уља и, у новије време, синтетичким препаратима. Кожа се и бруси, боји, развлачи на оквире, буши за ручно прошивање, шије, закива, обрађује пунца(и)ма или обликује помоћу калуца. Површина оживљена рељефом може да се добије пресовањем, усецањем, ажурирањем или резбарењем. Орнаменти се изводе и употребом металних жигова, а од XVI века се у Европи у к. утискују златни листићи помоћу врелог метала.

У новије време је у употреби и вештачка к. која се добија од полимерних материјала. *М. Куш.*

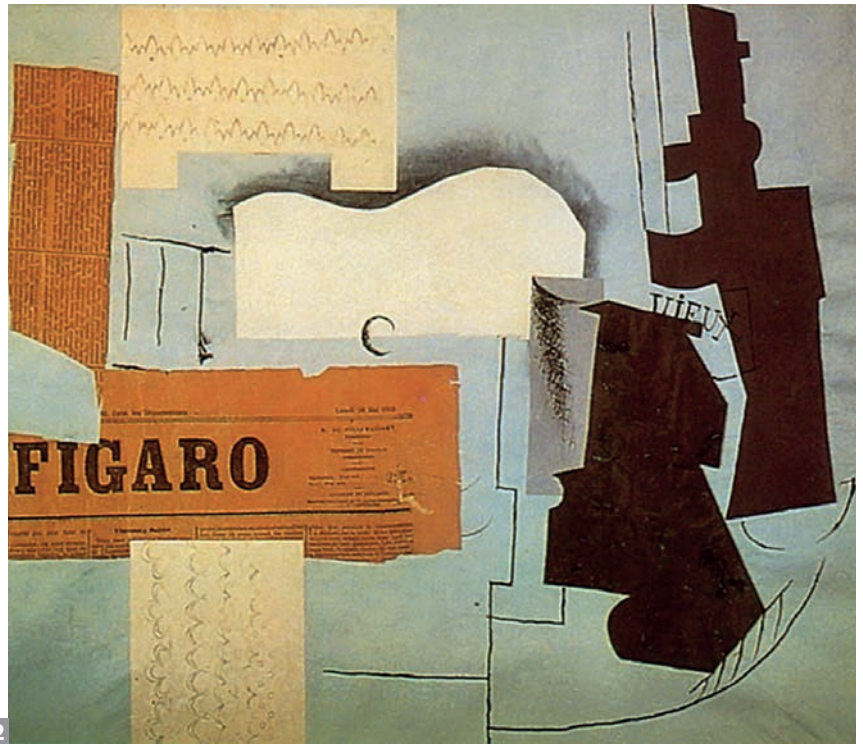
КОЛАЖ (фр. *collage* – лепљење; *papiers collés* – залепљени папири, колаж) – експериментална сликарска техника лепљења материјала за подлогу, карактеристична за период синтетичког КУБИЗМА (в.). Развијена са циљем везивања све апстрактније слике за чврсту реалност, стварањем нове композиционе целине коришћењем конкретних материјала из свакодневице (новинска хартија, делови фотографија, комади дрвета, тапети са принтом дрвета, кожа, текстил, старо гвожђе). Супротстављајући се илузионизму у сликарству, кубисти су успели да створе нову, независну сликарску реалност. Паралелно са к., развија се и техника АСАМБЛАЖА (в.), тј. тродимензионални предмет, скулптура отворене форме, те је прва ове врсте Пикасова *Гитара-асамблаж* (1912). Дело је настало као резултат студирања форме црначких маски из Либерије, народа Воде, а сачињено од одбачених материјала (картон, жица).

Према Арнасону, први „интегрисани” к. урадио је Пикасо на *Мртвој природи са илећеним сиволицама* (1911/12), где је употребио комад воштаног платна са мотивом преплетаности од лике, преко чега је насликао кубистичку мртву природу. Овални формат слике је врста протеста против наметања класичног, правоугаоног формата. Према Розенблуму, као први к. узима се дело Брака из септембра 1912. *Чинија за воће и чашица*, на којем је први пут залепио комад тапета са имитацијом фактуре дрвета. Револуција к. дугује се Браку, а Пикасо га је истражио са изузетним осећајем за метаморфозу, испољивши притом највећу креативност. Увођење к. је крај прве, аналитичке фазе кубизма Пикаса и Брака, који су током три године анализирали и уништавали традиционалне сликарске теме – мртву природу, портрет, пејзаж – да би створили нове представе о визуелној реалности и структури простора слике.

Друга фаза, *синтетички кубизам*, означава разноврсне експерименте Пикаса, Брака и Грија. Прелазна фаза к. (1912/13) тежи поједностављењу, када се линеарни цртеж комбинује са принтом налепљеног тапета (Пикасо, *Човек са шеширом*, 1913). Док је Пикасов темперамент уносио ноту комичног, Брак је у к. задржао рационалну одмереност (Брак, *Кларинет*, 1913). Пикасо је покушавао да у еклектичким делима сажима и представи сопствене експерименте и истраживања к., асамблажа и отворене скулптуре. Слике више нису биле представе виђеног, већ грађене од свих расположивих пластичких



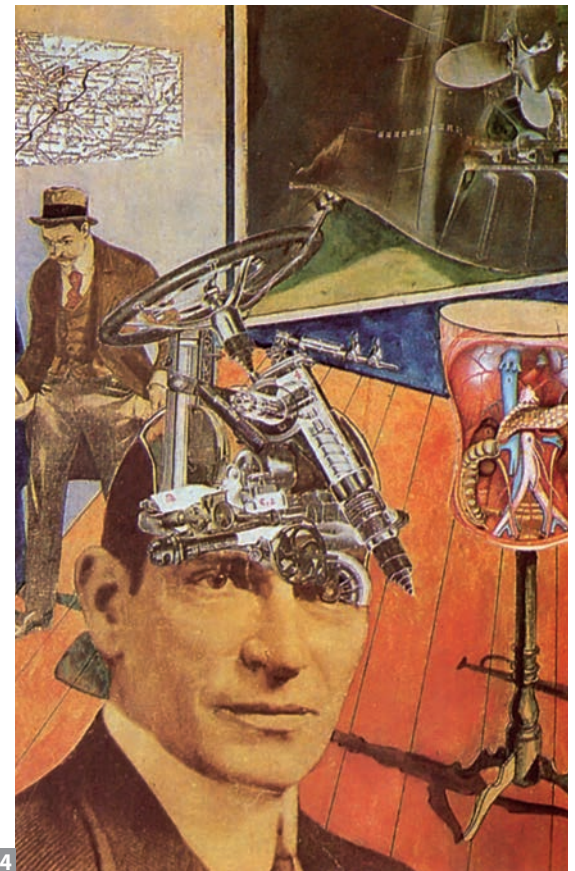
1



2



3



4

1. Ж. Брак, *Чинија за воће и чаша*, колаж (1912), приватна збирка

2. П. Пикасо, *Гийгара*, колаж (1913), Лондон, Тејт галерија

3. Р. Хамилтон, *Шта данашњи дом чини иако различитим, иако привлачним?*, колаж (1956), Тибинген, Уметничка галерија

4. Р. Хусман, *Тајлџин код куће*, колаж (1920), Стокхолм, Модерни музеј

средстава. Тако долази до уметања разнородних материјала у слику, проналазак отворене форме скулптуре и рађање к. кроз интервенцију материјалности папира која креира нови, плошан, неилузионистички простор и једно ново разумевање пикторалног садржаја. Коришћењем материјала из реалне стварности добила се потребна веза са реалношћу, те су као непотребни одбачени илузионистички елементи слике као што су волумен, боја и светло –тамно, те се може рећи да уметничко дело постаје *чиста идеја*.

Брак је био прави иницијатор кубистичке револуције из 1912. године. После њега Пикасо прави више мртвих природа, затим на слици *Гитара* са сличним апликацијама тапета са мустром дрвета, као и Брак, исписује слова и делове речи. Пикасо развија идеју уметања правих материјала, уносећи у слику и песак, материјал из реалног живота. Он комбинује оваква дела са класичним радом на сликама, док к. обогаћује огромном разноврсношћу облика, истраживањем материјала, јукстапозицијом планова, као и бојеним контрастима.

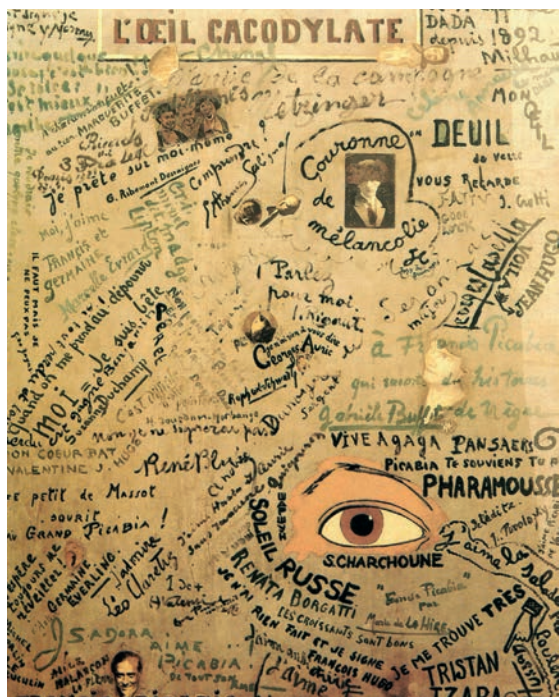
Пикасо је 1910. добио значајну наруџбину, декорацију за библиотеку, од америчког критичара и сликара Хамилтона Истера Филда, те је за ту сврху урадио низ дела великог формата – јукстапозираних фигури и мртве природе *Мртва природа са клавиром* (1911/12), на којој се види промена уметничког стила. То је један од првих

показатеља окретања „синтетичком кубизму” и револуцији к. (Париз, Музеј Пикасо). Током боравка у Соргу код Авињона, Пикасо, Ева, Брак и Марсел дискутују о уметности и купују црначке маске и фигуре пореклом из Либерии. Пикасо је већ поседовао један примерак, а на основу њихове ликовне анализе форме дошао је до идеја примењених у делу *Гитара-асамблаж* (1911). Дело направљено од жице и белог гвожђа сеченог и пресавијаног, изврнутог волумена, прва је скулптура ослобођена масе, са отвореном формом. Уз *Конструкцију са гитаријом* (1912), уоквиреном колажима, на фотографији коју је снимиио Пикасо, нека од тих дела су прерађена почетком 1913. године. Вобе маска је такође основа многих Пикасових цртежа, где се виде његови експерименти са различитим врстама конструкција. Канвајлер тврди да су баш Вобе маске „отвориле очи овим сликарима”. Током боравка у Авињону, Брак је купио тапет са штампаном имитацијом нерватуре храста, који комбинује са цртежом угљеном, сугеришући елементе стола, чиније и чаше. Уз претходно поменута два дела, ово је највероватније један од првих колажа.

Година 1912. време је значајне еволуције: уводе се хетерогени материјали у слику, проналазак отворене форме у скулптури, наметање к. интервенцијом материјалности папира који је створио нови, неилузионистички раван простор и различито, ново разумевање пикторалног садржаја. Дуго се давао приоритет Пикасу, у тим бурним временима 1912, али је Брак тај, са икуством сликара-декоратера, који је био прави иницијатор ове револуције. Иако је Брак почео да експериментише неколико месеци раније, Пикасо га је претекао. Пикасо 1913. ради више слика *Гитара* са колажираним елементима лажног дрвета. Током 1912. Брак израђује серију к., које комбинује са сликама, где се вертикална трака лажног дрвета повезује са цртежом угљеном, а ипак опстају алузије на реалност – чинија, воће, наглашено сенчене зоне, папирна амбалажа за дуван. Растућој разноликости унетих материјала одговарају и даља, продубљена истраживања супротстављања планова и боја. Брак на к. *Гитара* и *Флаша* и *Чаша, кларинет и новине*, такође уводи црно-беле контрасте, слова и биоскопске плакате. У јесен 1912. Пикасо наставља да истражује све могућности к., комбинује гваш, уљане боје, песак, после чега настају *чисти колажи* (*Виолина*, *Виолина са листом музичке композиције*, *Виолина и партијура*). Укључује декупаже (*Глава мушкарца са*



К. Кара, *Патриотска прослава* (Слика слободне речи), колаж (1914), приватна збирка



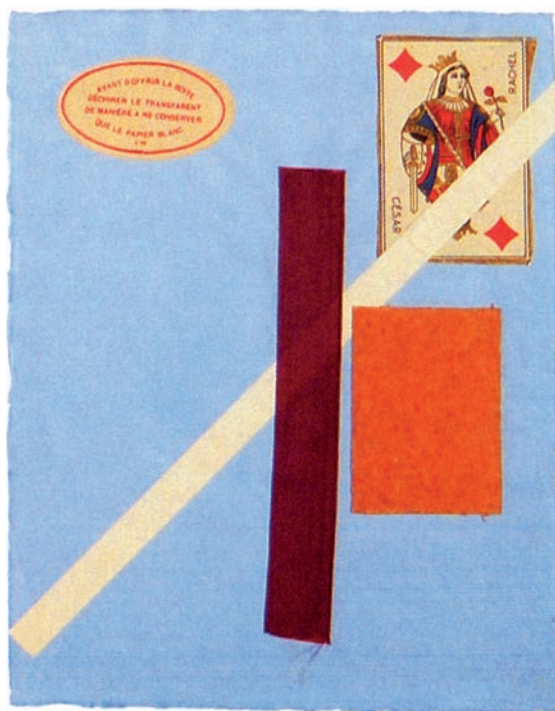
Ф. Пикабија, *Око какодилајт*, уље на платну и колаж (1921), Париз, Национални музеј модерне уметности

шеширом) и кроз сталне експерименте долази до нових открића.

На прелазу из 1912. у 1913. годину шематизам к. трансформише се у неуобличене конструкције у простору, са контрастима бојених планова слике. Почетак 1913. обележен је увођењем у слику обојеног штофа, гипса, гипсаног рељефа, папира лепљеног на дрво, уз комбиновање декупаж гитаре и имитацију мермера. Пикасо прави асамблаж, стављајући у руке своје *Гитарисити* праву гитару и рукама од папира, док му силуету црта на зиду, а потом димензионално проширује рад на ниво инсталације, смештајући га за прави сто са чашом, лулом, пресавијеним новинама и плакатом, стварајући неку врсту редимејда, неколико месеци после Дишана. Тиме Пикасо испитује нове могућности апстрактног простора слике који је сам креирао и реалног предмета који је у њега интегрисао. Пикасови к. из 1913. сведени су и минималистички, али са знацима и алузијама на реалност (бркови, део косе, ухо, са шпенадлама закаченим на папир). Мотивски репертоар је неизмењен, користи украсне папире са геометризованим, структуралним варијацијама (лула исечена од папира, типографска слова). Дадаисти и надреалисти су се одушевљавали Пикасовим к. иако за њих они нису имали никакав ликовно-пластички циљ. Они су први пут објављени у каталогу изложбе колажа 1930, када је

Арагон указао на њихов значај текстом „Изазов сликарства” као и Тристан Цара, следеће године у тексту „Папје коле или мудра изрека у сликарству”. Бракови к. из 1914. су супротни по својој строгости и сведености имагинативног знака богатству Пикасових иновација, експеримената и имагинацији. Бракова *Виолина и лула* (1913/14) једини је к. у Националном музеју модерне уметности и Паризу на којем је комбинован цртеж угљеном, имитација дрвета, папир у боји, црни папир, новински папир, исечени и залепљени на налепљен папир на картону. Гри проводи неколико месеци у друштву Пикаса и прави сопствене к. на платну у комбинацији са гвашом и цртежом угљеном и исечцима новина са ироничним садржајем, „истинито је лажно” у делу *Сјо*. Бракови к. *Жена са ишиаром*, (1913) и *Мушкарац са ишиаром* (1914, Париз, Национални музеј модерне уметности) међу најзначајнијим су делима своје врсте. Фигуре се преклапају у мрежи уравнотежених вертикалних планова, са тек неколико знаковних алузија: уста, очни капак, прамен косе, са фрагментима новина, на црном фону који асоцира на наслон фотеље, са тракама залепљеног тапета, типографских слова и чине праву синтезу Бракових претходних експеримената. Брак и Пикасо умећу у своје радове комаде футуристичког часописа „Lacerba” (1914), комбинују к. и декупаж, папир у боји, акварел, гваш и дрвену пиљевину, истражујући различите могућности међусобних односа материјала и користећи елементе свакодневице. Техником к. служили су се нарочито дадаисти и надреалисти (Швитерс, Ернст, Арп), користећи технику случајних сусрета да би исказали апсурд и подсвесно, посебно фотографију у ФОТО-МОНТАЖИ (в.). Колажи Швитерса припадају и дадаизму и кубизму, у неким аспектима футуризму, иако се сврставају у дадаизам због „антиматеријала” од којих су сачињени. Отпаци и нађени предмети већ су били препознати у кубистичким асамблажима и колажима. Елементе готових предмета и индустријских материјала у скулптури, поред Пикаса, нарочито су примењивали Архипенко и Гаргаљо. Почетком Првог светског рата (август 1914) прекида се сарадња Пикаса и Брака јер Брак одлази у француску војску, а Пикасо у Рим, где постаје сценограф руског балета Дјагиљева. Колаж се даље развијао у дадаизму, надреализму, футуризму и поп-арту. Проширени појам к. на реални простор слике у трећој димензији, даје асамблаж или комбиновано сликарство, док је супротан процес к., када долази до његовог демотирања – ДЕКОЛАЖ (в.).

М. Ристић, *La Vie mobile* (13),
колаж (1927/28), Београд,
Музеј савремене уметности



За први к. у Србији сматра се дело *Колаж* Ивана Радовића (1923, Београд, Музеј савремене уметности), а касније су технику к., комбиновану са асамблажом, користили српски надреалисти М. и Ш. Ристић (*La vie mobile*, 1927/28, циклус колажа, Париз), А. Вучо, Д. Матић, Мони де Були, Љубиша Јоцић, у активном периоду српског надреализма између 1924. и 1936. године.

ЛИТ.: Kahnweiler, D.-H., *Der Weg zum Kubismus*, Munich, 1920 / *The Rise of Cubism*, New York, 1949; Rosenblum, R., *Cubism and 20th Century Art*, New York, 1966; Arnason, H., H., *Istorija moderne umetnosti*, Beograd – New York, 1975; Rubin, W. *Picasso and Braque: Pioneering Cubism*, New York, 1989; Cabanne, P., *Le Cubism*, Paris, 2001. Ж. Г.

КОЛЕКТИВНА УМЕТНОСТ (од лат. *collectivus* – скупљање, скупљен) – скривање, брисање и/или свесно маргинализовање уметничког субјекта, односно улагање индивидуалне креативности у надлични, креативни пројекат, што постоји колико и сама уметност. Било да је у питању свесни пристанак уметника на то да није ништа друго до продужена рука неког спољног узрока (дух, инспирација, колективно прегнуће, идеал) или пак живљење у култури која анонимност појединца зарад користи колектива истиче као вид пожељног друштвеног понашања, или планско увођење „колективног субјекта” као супериорнијег приступа сложеним проблемима стварности, исходи у личном као небитном и упућује на колективно искуство као вид посебног креативног квалитета.

Ово искуство важно је као стални сараднички процес од почетка (истраживање, анализа, упоредне скице, дискусије, пријатељски разговори), преко рада на „глачању” идеје, до резултата у одабраној форми која на најприближнији начин осликава цео овај пређени пут.

У оквиру уметничких колектива, сам живот и понашање у групи може се изразити као посебна вредност. Сараднички процес по себи постаје легитимни циљ, у њега група улаже своје време и енергију, он постаје *modus vivendi* чланова, неретко се истиче као главна карика у целом продукционом ланцу. Ове везе могу бити чвршће и лабавије у зависности од тога да ли се чланови добровољно обавезују на фиксирани структуре као што су програми, идеолошке или политичке платформе, сталне улоге у оквиру групе и да ли група конкурише да постане алтернатива постојећем естаблишменту.

Алтернативни облик организације, супротан смислу институција (установа) – чине флексибилне, демократичне, нехијерархијске групе углавном посвећене растакању традиционалних односа, разлабављавању стандардних процедура и протокола, провокацији званичне културе и њених вредности, неформалном вођењу и управљању нестабилним, високоадаптивним, краткорочним системима и пројектима, са променљивим фокусом и готовим решењима која се у зависности од места и услова могу мењати и прилагођавати тренутним захтевима или очекивањима. Углавном, незаинтересоване за терет вођства, радо и често комуницирају, едукују и забављају искључиво хибридни формама неретко сами постављајући теоријску подлогу за свој рад. Процена сопственог рада постала је саставни део њихове праксе, те не прихватају независну евалуацију третирајући је као да није ни језички ни искуствено дорасла, у смислу да, ко није од почетка учествовао у процесу не може о њему ништа смислено ни рећи. Такви уметнички колективи укидају експлицитне праксе диференцијације, баве се брисањем граница, најпре међу собом, а затим између себе и предмета уметности, али нису анонимне по сваку цену. Често у оквиру самог рада, а поготову изван процеса, свако може да задржи право на своје име, мишљење и наступ према јавности уз пуну сагласност и поверење групе да ће оно што један члан буде рекао или урадио моћи да потпише сваки члан групе.

Удруживање уметника има критички потенцијал (неповољна ситуација у друштву, уметност која се претвара у робу), генерацијски

мотивисан наступ (млади уметници на почетку каријере) или уметничко-идеолошки (са јасним програмом, конкретним теоријским, уметничким или идеолошким циљевима).

Примере к. у. представљају покрети, групе и комуне Арт енд ленгвиц, Ситуационистичка интернационала, ОХО, Нова словеначка уметност, Кобра, Гутај, Kôd, Bosch+Bosch, Алтер имаго, Апсолутно, као и Породица бистрих потока.

ЛИТ.: Denegri, J. i dr., *Nova umetnost u Srbiji 1970–1980: Pojedinci / Grupe / Pojave*, Beograd, 1983; Mandić, B., *Porodica bistrih potoka*, Novi Sad, 1989; Harrison, C., *Essays on Art&Language*, Oxford, 1991; Apsolutno association, (ed.) *The Absolute Report*, Frankfurt am Main, 2006; Stimson, B., Šolet G. (pr.), *Kolektivizam posle modernizma: umetnost društvene uobrazilje posle 1945. godine*, Beograd, 2010. Ч. Ј.

КОЛЕКЦИОНАРСТВО (лат. *collectio* – сабирање, сакупљање предмета, уметничких дела, руковорина за збирку, колекцију) – скуп више или мање хомогених уметничких скуповених или ретких објеката намерно сакупљених према одређеном критеријуму, без обзира на разлоге који су подстицали на колекционарски рад. Појам означава и предодређење, предиспозицију, или чак страст која је у природи људи. Х. Рид је назива инстинктом који је гонио људе да сакупљају, иако је то стремљење нејасно, пошто није неопходно и не служи рационалној сврси. Мотиви су неразумљиви и до данас неразјашњени, а подстицаји и побуде недоследни и веома различити. Ако се под сабирањем подразумева жеља за поседовањем добара најразличитије врсте, која имају извесно значење за човека, онда је к. појава стара колико и људско друштво. Већ у првобитним људским заједницама, осим заједничких породичних и племенских интереса и имовина је била та која их је спајала. Увиђајући да један предмет има прикладнији облик од другог за обављање одређених функција, човек првобитне заједнице почео је да га чува ради даље употребе, намене, потом да га украшава, па чак и да му придаје извесну моћ. На тај начин развила се жеља за сабирањем и, истодобно, уметничка обрада предмета. Првобитно су то били оруђе за рад и накит, а потом и други разноврсни предмети као роба за размену. Дакле, паралелно са сабирањем настаје и размена, односно развија се и трговина материјалним добрима уметничке природе.

Побуде за сабирањем уметничких предмета током векова могле су бити шире друштвене, религиозне, економске или политичке нарави. Најређе су уметнине сакупљане из искључиво естетских побуда. Али са сигурношћу се може тврдити да се упоредо са стварањем развио и осећај за поседовањем и приказивањем лепог. Током векова, оно се похрањивало и уздизало до неслућених размера, што је доводило и до извесних застрањивања, девијација. За најдаровитије, к. је вид креативности. Оно је у људској бити и феномен по себи, који се јављао у различитим раздобљима и географским подручјима, без обзира на ступањ цивилизације. Има пронађених скупина, збирки уметнина, које показују стилске и временске особености, али исти високи уметнички ниво, што поткрепљује тезу о древној и свременој људској наклоности, љубави и потреби за лепотом облика и материје и њиховим критичким одабирањем.

Стваралачки процес уметничког дела не завршава се све док дело није нашло саговорника, односно публику. Публика не мора бити многобројна али мора бити одабрана. Од ње добијено охрабрење посведочује да рад није био узалудан и да су нова прегнућа корисна. Од конструктивне публике, пасионираних љубитеља, до покровитеља и колекционара – само је један корак. Они прате уметников рад, међу првима га оцењују, дају сугестије, помажу морално и материјално, популаришу у јавности. Стога је њихова помоћ драгоцене, а утицаји, често, видни. Љубав према уметничким делима, заснована на познавању и одушевљењу, чврсто повезује уметнике и имаоце уметнина. Уметничко дело је својеврсно интернационално идеограмско писмо, којим се комуницира са разним епохама и народима. Ако га тако схватимо, јасно је да писмо без читалаца којима је упућено не постиже циљ и сврху. А први читаоци уметности су осетљиви људи, склони да прихвате уметничка дела, да их имају уза се, да се са њима сроде. Такви људи не морају бити одарени уметничком креативношћу, али морају имати развијен осећај за лепо и жељу да траже, проналазе, сакупљају и чувају оригинална уметничка дела – односно морају имати дара за колекционисање. Према томе, к. је креативан посао талентованих људи, љубитеља и сакупљача уметнина.

Поред тежње ка проналажењу и откривању уметнички лепог, колекционари, као најприврженији љубитељи уметности, не само што уметничка дела чувају у свом поседу већ их, све чешће, завештавају или за живота поклања-

ју друштву, народу, држави. На тај начин они постају важна спона између уметничких дела и конзумента уметности у ширем смислу. Од њиховог интелектуалног нивоа зависи и уметнички ниво збирке коју су сакупили; од збирке зависи на којем ће се уметничком фондусу заснивати идејно-естетско васпитање и образовање нових нараштаја, и по каквом ће националном благу историја ценити и памтити поједине народе и поједина културна подручја.

Као друштвена појава, к. је имало како позитивних тако и негативних учинака на културна збивања, унутрашњу и спољну политику, стање духа и друштвену свест у разним временима и земљама. Доказано је да су колекционари свашта чинили, на разне начине и уз жртве, да би дошли у посед жељеног предмета, што је доводило до сложених ситуација: крађа, продаја, препродаја, те стварања читавог ланца и мреже учесника у тим понекад прљавим пословима. Не једном, иза великих крађа у музејима, галеријама, црквама, па и становима грађана, стајали су колекционари или препродавци. Досијеи органа гоњења пуни су докумената о томе.

У даљој и ближој прошлости били су организовани чак и велики ратни походи са намером да се пљачка и плени, о чему сведоче и писани и материјални (уметнички) извори. Одношење уметничких вредности добијало је огромне размере, укључујући многобројне људске жртве и масовно уништавање добара.

Има више врста колекционара: најзначајнији су они чије је к. трагично и са префињеним укусом. Они откривају нове или заборављене епохе у уметности или поједине ауторе и објекте, презентују их у новој скупини, после чега заузимају одређено место у историји културе. Они сакупљању дају научни карактер. Самим тим што траже одређен а не ма који предмет, намећу се посебни, додатни услови, скопчани са најразноврснијим препрекама, међу којима су они материјалне природе можда најмање болни. Немерљива је цена таквог колекционисања. Мање значајни су они који сакупљају разноврсне предмете, а чији укус није стабилан. Они најчешће следе моду и поводљиви су. На најнижем су ступњу колекционари који сакупљају безвредне предмете и стварају складишта одбачених ствари.

Колекције се разликују по начину настанка, садржају, квалитету и обиму. Затим, оне могу бити верског или световног карактера, те типолошке, по врстама материјала. Најзад, могу бити унапред конципиране и антологијски формира-

не, или садржавати разноврсније предмете, без временског и географског ограничења.

Колекционарство је затворен круг чији су задаци увек непромењени, само се актери мењају. У почетку, колекције су скромне, а имаоци људи богатији духом него материјалним добрима. Са развојем државе, оне се увећавају и обогаћују. То су, у ствари, државни трезори, који се показују у изузетним приликама и служе увећавању сјаја и моћи владара и цркве. Ширењем друштвене хијерархије, колекције се смањују, моћ ималаца такође. С демократизацијом друштва још се више смањују обими колекција, а имаоци су људи из народа. Они их, на крају, добровољно поклањају, са жељом да постану друштвено власништво и да користе средини из које су потекле и намери са којом су сабирани – за подизање културног нивоа људи и ширење цивилизације.

ЛИТ: Von Holst, N. *Creators, Collectors and Connoisseurs*, London, 1967; Jovanović, V., *Sudbina umetnina: zbirke, sakupljači i darodavci u Vojvodini*, Novi Sad, 1987. В. Ј. Д.

КОЛИБА – исконско човеково станиште, једноставно склониште, кућица двоводног крова сачињена од различитих локалних материјала (пруће, плетер, трска, даска, шиндра, слама, грање), а у новије доба – од тер-хартије, винила и лима или сиротињска стамбена кућа, изба. Постоје поднезмне к. или *земунице*, високо одигнуте изнад терена, надземне или над водом – *сојенице*, и најшире распрострањен основни тип к. на тлу.

Колибе сојенице настају како над мочварама тако и над здравим али плавним земљиштем, такође и приобално, над стајаћим и текућим водама. Познате су од неолита и бронзаног доба (алпска регија, приобаље река), а као облик



Пастирске колибе, планина Тара

станишта задржавају се све до раног XVIII века (Шкотска, Ирска). Колибе сојенице су честа станишта у монсунским и тропским зонама (Малезија, Филипини, Индонезија, Сингапур, Хонг Конг). Код нас, приручне сплав-кућице јесу подврста сојеничких колиба.

У оштријим климатима богатим дрветом, преовлађују к. дрвнаре. Иако је к. најчешће дрвена, може бити и од стврдног блата или од камена и шкриљаца. Климат и најшира доступност грађе у потпуности дефинишу градивни материјал колибе.

У нас се к. као примарно станиште зависно од облика и основе (полукруг, круг, правоугаоник), материјала, конструкције, величине, броја и просторија назива *заклон*, *розџа*, *дубирој*, *шилџа*, *сџоџер*, *савијача*, *семењача*, *бусара*, *кривача*, *лубара*, *илеџара* или *дондручара*. Осим функционалне улоге заштите од климе и животиња. к. је за човека архетипска форма, место, свет, симбол којим уређује свој духовни положај и овладава простором у временом.

ЛИТ.: Vitruvius Pollio, M., *Deset knjiga o arhitekturi*, Sarajevo, 1990; Хајдегер, М., *Грађење, сџановање, мишљење*, Београд, 2009; Hale, J. A., *Gottfried Semper's primitive Hut as an Act of Self-creation*, Cambridge, 2005; Ненадовић, М. С., *Илустрирани речник израза у народној архитектури*, Београд, 2002. А. М.

КОЛОНАДА (итал. *colonnato* – трем на стубовима, ред стубова) – у класичној грчкој архитектури, низ слободно стојећих стубова на чијим капителима почива кровна конструкција од архитравне греде, фриза и кровног венца. Један или више упарених стубова чине к. која може бити кружног или праволинијског облика, затворена тремом или отворена. Колонаде се јављају у архитектури од античких времена до данас.

Постоје различити облици и функције колонијада. Када се налази испред грађевине назива се трем, а уколико окружује затворено двориште, тада се назива ПЕРИСТИЛ (в.). У грчкој архитектури више редова к. се назива стоа. Она представља покривени портик или дугачки трем намењен јавној употреби. Најчешће је предња страна отворена и рашчлањена стубовима у ДОРСКОМ СТИЛУ (в.), док су остале стране затворене. Потоњи примери стоа су могли бити вишеспратни са унутрашњим стубовима у ЈОНСКОМ СТИЛУ (в.). Оне су подизане на трговима и светилиштима прво из практичних разлога пружајући заштиту од временских прилика, да би касније добиле функцију места за окупљање.



Колонијада, Трг Светог Петра у Риму (XVII век)

Окруживале су пијаци или агору, биле су отворене за јавност и постале су места где се обављала трговина, са радњама и канцеларијама. Најстарија стоа потиче из Хериног светилишта на Самосу (VII век пре н. е.).

Међу најпознатијим к. су оне испред храма краљице Хатшепсут у Деир ел-Бахарију, источна колонијада Лувра, и Бернинијева елиптична к. испред цркве Светог Петра у Риму. Посебно се истичу неокласицистичке реминисценције класичне грчке архитектуре са посебним нагласком на колонијаду. Бројни су сачувани примери попут к. испред Британског музеја у Лондону, Линколновог меморијала у Вашингтону и Харвард стадиона у Бостону.

ЛИТ.: Doremus, T. *Classical Styles in Modern Architecture: from the Colonnade to Disjunctured Space*, New York, 1994; Cordingley, R. A., *Orders of Architecture*, New York, 2015. Б. В.

КОЛОНИЈАЛНА АРХИТЕКТУРА (лат. *colonia* – селоско имање, колонија) – стил и тип зграда које са собом доносе колонизатори у освојене земље. Односи се на енглеске стилове архитектуре и холандске к. домове немачких емиграната присутне на источној обали САД. Има је и у шпанским колонијама на југозападу САД и Мексику. Енглези су је увели у Индију, Португалци у Холандију, Немци у Јужну Африку, Того и Камерун, Италијани у Либију, док француског колонијалног *сџила* највише има у Њу Орлеансу.

Ради доминантне освајачке, империјалистичке подлоге која је произашла из европских стилова ренесансе и барока, и уз видну примесу антике, к. а. је типично европски стил који у архитектури користи класичне мотиве али са јаким регионалним варијацијама.

Сви народи који су насељавали САД и Канаду (Енглези, Французи, Немци, Шпанци) носили су са собом стил и градитељске обичаје матич-

не државе, прилагођавајући их најбоље што су могли материјалима и условима колонизованих простора. Од 1620. када су досељеници стигли у Северну Америку, започета је изградња домова у духу колонијалне архитектуре. Најраније зграде биле су грађене у средњовековном стилу готских сеоских кућа и штала прилагођене условима који су преовлађавали у колонијама. На очуваним примерима к. а. из XVII века доминантна је употреба дрвета мада се комбинују и дрво, опека и камен (Масачусетс, Бостон). Колонијална архитектура се у XVIII веку у Америци назива гризијским стилем и односи на период око 1700. до америчке револуције крајем седамдесетих година XVIII века. Формално и у духу аристократски, овај стил је заснован на делатности Кристофера Рена и његових следбеника у барокном духу, да би након 1750. постао све ближи неокласицистичном маниру угледања на Андреа Паладија, стилу у архитектури названом паладијанизам. Томас Џеферсон је на својој приватној кући у Вирџинији (1772–1808) комбиновао француску удобност и енглеску једноставност. Инспирацију антиком показао је и на прочељу Универзитета у Вирџинији (1823–26). Куће овог периода к. а. су од црвене цигле са облогом у дрвету обојеном белом бојом. Унутрашњост има централни хол, наглашено степениште, зидове обложене топлим бојама и беле гипсане плафоне. Доминирали су класицистички елементи: пиластри, стубови, портик са тимпаном и др. (*Mount Vernon*, Вирџинија, 1743; *Independence Hall*, Филаделфија, 1729). Федерални, монументални или неоколонијални стил

Колонијална архитектура,
Макао



развио се крајем XVIII и почетком XIX века а своју логику гради на синтези елеганције и монументалног академског архитектонског језика коришћеног нарочито при градњи репрезентативних објеката. (*City Hall*, 1803, Њујорк; *White House*, Вашингтон, 1792–99).

Колонијална архитектура је у суштини хибридни архитектонски склоп и представља пример заостајања за временом.

ЛИТ.: Sennott, R. S. (ed.), *Encyclopedia of 20th-Century Architecture*, vol 1, New York – London, 2005. Д. М. М.

КОЛОРИЗАМ (лат. *color* – боја, бојење) – појава у уметности, нарочито сликарству и графици, коју карактерише превасходно коришћење изражајних могућности боја, као што су кјароскуро (в. КЈАРОСКУРО ДРВОРЕЗ), тонска моделација (в. ТОНИРАЊЕ), колористичка текстура (сликање мрљама, нарочито у импресионизму), оптичко мешање боја (поентилизам и дивизионизам), колористичка моделација (супротстављање хладних и топлих боја, карактеристично за експресионизам и фовизам), колористичка перспектива (приказ илузије простора на плохи коришћењем динамичких особина боје, постимпресионизам). У другој половини XX века, проширењем појма ликовни на појам визуелна уметност, боја постаје знак који производи значења у складу са својим социјалним, психолошким, индивидуалним, алегоријским или неким другим својством. Колоризам је опредељење уметника да искључиво или претежно бојом истакне изражајност слике, њену посебност у односу на друге ликовне елементе, симболичку вредност у односу на колективне, архетипске или чисто индивидуалне позиције, али оно упућује и на одређена психолошка стања и даје декоративност. Колоризам је био чест у апстрактном експресионизму, у делима уметника који користе монохромне површине (Њумен, Ротко), постсликарској апстракцији и сликарству бојеног поља (Ноланд, Дејвис, Луис, Гнамуш), постмодернистичким правцима трансавангарда, неоекспресионизам, као и уметности графита, који на експресиван начин интерпретирају улогу боје користећи појмове и паралеле из психоанализе у смислу ужитка или еротског (Киа, Куки, Базелиц, Шнабел, Баскијат, Хокни, *Alter Imago*, Маринковић). У еманципаторским покушајима уметника из Африке, Азије, Аустралије и Јужне Америке, боја и к. обично представљају заштитни знак особене културе управо онолико колико обезбеђују могућност за међународно споразумевање.

ЛИТ.: Itten, J, *Umetnost boje*, Beograd, 1973; Pavlović, Z, *Svet boje*, Beograd, 1977; Vasić, P, *Uvod u likovne umetnosti: elementi likovnog izražavanja*, Beograd, 1988; Read, H., Stangos, N., *The Thames & Hudson Dictionary of Art and Artists*, London, 1994; Lucie-Smith, E, *The Thames & Hudson Dictionary of Art Terms*, London, 2003; Bogdanović, K. *Uvod u vizuelnu kulturu*, Beograd, 2005.

Ч. Ј.

КОЛОРИСАЊЕ (лат. *color* – боја, бојење) – напредни ручни или механички поступак бојења који се примењивао прво на дрворезима и бакрорезима, а после и у другим графичким техникама (акватинта, мецотинта, линогравура, линорез) од почетка XVI века до данашњих дана. Осим на белом, к. графичког листа се радило и на *колорисаном* папиру, а сем готових боја, за тонирање се користило од неколико до пет нијанси једне боје. Читав поступак настао је под утицајем златног доба венецијанског сликарства са њему својственим меким преливама боја, чије су радове најспретнији европски графичари и њихове радионице покушали да што верније а јефтиније пренесу и умноже. Једна од најраније к. књига са дрворезним илустрацијама српске провенијенције био је *Празнични минеј* Божицара Вуковића (Венеција, 1538). Колорисањем дрвореза и линореза у XX веку веома су се успешно бавили Пикасо а код нас Бошко Карановић (в. ДРВОРЕЗ, КАМЕЈА; КЈАРОСКУРО ДРВОРЕЗ; ТОНИРАЊЕ). На трагу ове традиције, све донедавно су се у фотографским атељеима и штампаријама израђивале к. фотографије и разгледнице, што се у пропратној легенди увек наглашава.

Љ. С.

КОЛОРИТ – в. БОЈА

КОЛОРО-ФОТОГРАФИЈА – в. ФОТОГРАФИЈА

КОЛОС (грч. – *Kolossos* – колос) – у ликовним уметностима кип циновске горостасне величине, на пример кип на острву Родосу који је приказивао бога сунца Хелиоса, висок преко 32 метра. Њега су стари сматрали за једно од седам светских чуда антике. Према Страбону био је дело Лисиповог ученика Хара из Линда на Роду (285. год. пре н. е. – срушен 227. год. пре н. е.). Кипови колоси били су нарочито чести у старом Египту (скоро увек као скулптуралан део храмске архитектуре. Најпознатији су Мемнонови колоси Аменофиса III (око 1380. год. пре н. е.) код Мединет Хабуа. Импознантан је колос Да-

ибуцу из Камакура у Јапану (средина XIII века) висок 14 м. Има колосалних кипова и из ранијих времена: Христос у Рио де Жанеиру висок 30 м, или Споменик Стјепану Филиповићу (1953), рад Војина Бакића у Ваљеву (1953–60).

У ликовним уметностима, *колосално* означава дело огромних, горостасних и дивовских димензија, али да би се тако назвало, мора поседовати и изврсне или ванредне уметничке особености.

Б. Р.

КОЛОСАЛНИ РЕД (стгрч. *Κολοσσος* – Аполонова статуа енормних размера; *Κολοσ са Ροδου*: лат. *colossus* – огроман, горостасан) – архитектонски ред стубова или пиластара огромних димензија који се на фасади протежу кроз два или више спратова. Уводи га Брунелески око 1440. године у недовршеној фирентинској Палати ди парте Гвелфа. Током XVI века к. р. се шири у Италији и Француској, а кроз барок, класицизам и неокласицизам проширује на целу Европу, Енглеску и осваја свет.

Алберти отпочиње 1472. базилику Светог Андреје у Мантови са по два пара пиластара к. р. кроз три етажне на главном улазном порталу, обострано у односу на лучно засведен улазни портик. Целокупна композиција је омаж етрурској Порти Августе у Перуђи. Колосални ред је најуспелије артикулисао Микеланђело на апсиди цркве Светог Петра у Риму (1546–55), а пре тога на палатама римског Кампидоља (1536–39), обликујући прочећа к. р. коринтским пиластарима. Колосалним редом се инспирисао и Паладио. Троетажни су пиластри Палате Валмарана у Виченци (1565). Колосални ред особеног Паладијевог израза копираће и неопаладијански архитекти у Француској, Енглеској, Ирској, Северној Америци и Русији. Постмодернизам реинтерпретира к. р. наглашавајући га и чинећи га, кроз цитате, понекад хиперколосалним.

ЛИТ.: Viollet-Le-Duc, E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture du XI au XVI siècle*, Paris, 1854–1868; Zevi, B., *Apprendre à voir l'architecture*, Paris, 1959; Mamford, L., *Grad u istoriji: njegov postanak, njegovo menjanje, njegovi izgledi*, Beograd, 2001; Вентури, Р., *Сложености и иројивречности у архитектури*, Београд, 1966.

А. М.

КОЛОФОНИЈУМ (грч. *Kolophonia rhetine* – смола из Колофона, античког града у Малој Азији) – природна, мека смола која се добија приликом дестилације терпентинског уља из балзама терпентина, као чврсти остатак. На тржиште долази у облику већег или мањег грумења светложуте

боје (квалитетнији) па све до тамносмеђе боје (слабијег квалитета). Раствара се у алкохолу, бензину, терпентину и јачим органским растварачима. Омекшава на 75–85 °С, топи се на 93,4 °С. Због тамњења и кртости има врло ограничену примену па се не користи за лакирање. Користи се за припрему фиксатива, у класичној технологији дублирања слика на платну воштано-смолном емулзијом и импрегнацију дрвених носилаца.

В. Л.

КОМБИНОВАНА ТЕХНИКА (лат. *combinatio* – *везивање*, *слагање* и грч. *tehny* – *вештина*, *умеће*) – употреба више различитих техника, попут комбиновања сликарства, цртежа и графике на једном делу. Комбиноване технике и мултимедијалне уметности имају своје додирне тачке, али и разлике. И у једнима и у другима користи се велики дијапазон разноврсних материјала и техника, с тим што се у оквиру мултимедијалне уметности користе електронски медији, као што су видео, филм, аудио и компјутери.

Коришћење к. т. оквирно се везује за 1912. и кубистичке КОЛАЖЕ (в.) и као Пикасове и Бракове конструкције. Од тада почиње масовна употреба разноврсних материјала и техника у конструисању уметничких дела. У основи, уметност чини комбинација више техника и материјала у оквиру завршног дела.

Уметници су у техничком смислу много пре 1912. комбиновали технике правећи скице у једној техници, а након тога стварали слику преко постављене скице. Од традиционалних техника које подразумевају комбиновање, знаменита је употреба воска у сликању фајумских портрета

Р. Раушенберг, *Монограм*, комбинована техника (1955–59), Стокхолм, Модерни музеј



Арман, *Гнев изјорелој виолончела*, комбинована техника (1964), Париз, Галерија Бобур

или златних листића у конструисању позадине у иконопису, након чега је следило осликавање бојама. Комбинованим техникама се могу сматрати и многа дела примењених уметности, која су подразумевала израду предмета од дрвета, које би након тога било осликавано. Блејк је своје графике и књиге бојио акварелом, а у XIX веку, уметници су употребљавали битумен на сликама, док су фотографије биле колорисане. Током XX века к. т. доживљава свој врхунац у делима Брака, Корнејла, Даја, Дишана, Ернста, Џоунса, Клеа, Олденбурга, Мерет Опенхајм, Пикабје, Пикаса, Мана Реја, Раушенберга, Швитерса, Танглија, Веселмана и других.

У сликарству, к. т. укључују и инкорпорацију разних објеката на површину слике, стварајући тако дело које је уједно и сликарско и скулптурално. Предмети које уметници најчешће примењују у реализацији таквих дела јесу делови одеће, новине, фотографије, дрво и разни тродимензионални објекти.

Раушенберг је смислио 1954. термин *combines*, како би окарактерисао своја дела која су подразумевала употребу традиционалних медија и „пронађених објеката” који чак укључују и препарираних животиње. Он је сматрао да сликарство припада домену уметности и живота и да се ни једно ни друго не могу створити. Зато

је стварао дела која су између уметности и живота, која су у комуникацији са посматрачем и стварним светом, али и са историјом уметности. Међу најпознатијим Раушенберговим делима јесу *Кревети* (1955), *Кањон* (1959) и слободно стојећи *Монограм* (1955–59). Реч је о делима која се налазе између сликарства и скулптуре, од којих се нека постављају на зидове, попут слика, док друга стоје у простору, попут скулптура.

ЛИТ.: Група аутора, *Historical Paintings Techniques, Materials, and Studio Practice*, Leiden, 1995; Seegmiller, D., *Advanced Painter Techniques*, Chichester, 2008; *Artst's Painting Techniques*, London, 2016. И. Т.

КОМЕДИЈА ДЕЛ АРТЕ (итал. *commedia dell'arte* – комедија вештине или умећа) – комична народна позоришна игра која настаје у време ренесансе у Италији у првој половини XVI и траје непрекидно до XVIII века. Прва представа к. дел а. одиграна је у Падови (1545), али је била веома популарна и у Венецији и Болоњи, због чега сваки од ових градова полаже право порекла на њу. Заснована на италијанским фарсама у народном духу, имала је невероватну сличност са древном римском комедијом, као и са традицијом средњовековних жонглера.

Развојни пут к. дел а. тече готово упоредо са развојем мелодраме, што она и јесте. Прихватили су је сви друштвени слојеви јер је нудила приступачну, лаку забаву а ипак је била ослобођена изопачености својствене вишем слоју. Једна од њених главних карактеристика јесте хумор који често прелази у вулгарност. Представе су прилагођаване околностима и расположењу публике. Није постојао утврђен текст, већ је све зависило од импровизације глума-



К. Жило, *Четири лика из комедије дел арте*, цртеж пером (почетак XVIII века), приватно власништво

ца који су морали да комбинују умећа играча, певача, акробате, комичара, пантомимичара и музичара. Своју глумачко-мимичку вештину и акробатику увежбавали су до савршенства. Да би достигао врхунац оригиналности, глумац је најчешће читавог живота играо једну улогу коју би с временом усавршио. Глумци оба пола добровољно су се окупљали у путујуће дружине од 10 до 15 чланова, а најпознатије су добијале име по водећем интерпретатору. Сценографија је била веома једноставна, покретна и расклопива, осим ако нису били толико успешни да изнајме зграду или привуку имућне покровитеље.

Теме к. дел а. увек су биле љубавне – најчешће је реч о двоје младих љубавника које раздвајају моћници или родитељи а затим их спајају слуге које им пркосе. Глумци су увек имали по неколико шала које су користили као упадице и оне су одговарале сценарију, али су често припремане унапред и у договору са осталим глумцима. Сваки глумац је имао припремљене текстове које је учио и прилагођавао комедији коју је играо. Вештина је била у томе да се у право време искористе духовите, често скаредне упадице, и доведу у везу са радњом комедије.



М. Черквоци, *Сцена с њробе комедије дел арте*, уље на платну (1630–41/2), Париз, Уметничка галерија Канесо

Због глумачке импровизације, гледалац је имао утисак да присуствује стварном догађају. Веома важну улогу су имале маске, зани (*Zanni*), док су ликове чинили *слује* (*Gli Zanni*), *стијарци* (*Gli Vecchi*) и *заљубљени* (*Gli Innamorati*).

На сцени су се појављивали увек исти типови карактеристични по маскама, костимима и понашању, најчешће: *Арлекин* у закрпљеној одећи и са црном маском, детињаст и простодушан, сјајан акробата, прост у говору, прождрљивац који често добија батине од господара; *Коломбина* је Арлекинова драгана; *Педролино* у комотном белом клоновском оделу; *Пулчинела* је лик из Напуља, досетљивац и весељак, често циничан и ироничан због чега је био изузетно популаран, понекад приказиван као грбавац са кукастим носом и великим стомаком у хаљинама од кудеље и са високим купастим шеширом; *Скарамуш*, хвалисави војник који се развио у лик слуге сплеткароша, носи црне костиме; *Панталоне* је охоли, шкрти старац, трговац из Венеције у црвеном костиму и са тамном маском издуженог и грбавог носа; *Кайијано* је хвалисави авантуриста и војник, у ствари кукавица који наступа без маске и носи карирану војничку униформу.

Иако су к. дел а. настале у Италији, већ крајем XVI века глумци своје представе веома успешно изводе у Шпанији, Француској, Енглеској, Немачкој, а од XIX века и у САД и Русији.



П. Сезан, *Пјеро и Арлекин*, уље на платну (1888–90), Москва, Пушкинов музеј лепих уметности

Комедија дел арте оставила је велики траг на европску уметност од епохе барока и рококоа преко романтичарског покрета до ар нувоа, симболизма, импресионизма, експресионизма и кубизма. Барокни стил у к. дел а. препознаје се у сталној потражи за новим детаљем или појединошћу и испољава се у скоро бесконачним варијацијама на задату тему а понекад уочава и као украс ради украса. У тежњи за постизањем колористичког сјаја, романтичарски еклетицизам ће се исцрпсти у постизању живописних ефеката који ће из вида изгубити целину којој би органски требало да припадају. Појединачни ликови или групе ликова и маске из к. дел а. и француске комедије, из које се ова развила – нарочито фигуре и лица Пјероа, Арлекина и клонова – умногоме су обележиле сликарски и графички опис великих уметника и малих мајстора као што су Дела Бала, Кало, Черквоци, Жило, Бонар, Вато, Ланкре, Тијеполо, Гоја, Мане, Дега, Сера, Домије, Реноар, Ензор, Сезан, Северини, Руо, Бекман, Гри и Пикасо. Јаке везе са к. дел а. данас су видљиве у експерименталним позориштима која се служе импровизацијом, а њен одјек још увек је присутан на градским карневалима и у уличним театрима широм света.

ЛИТ.: Dechartre, P.-L., *The Italian Commedy*, New York, 1966; Barilli, R., „La 'Commedia Umana' da Ensor a Lautrec”, *L'arte moderna*, vol. 2, Milano, 1967; Evariste, G., *Le theatre italien*, vol. 1–3,



Н. Бонар, *Пулчинела*, колорисани бакорез (1680–90), Лос Анђелес, Државни уметнички музеј

Geneve, 1969; Molinari, C., *Il teatro: lo spettacolo drammatico nei momenti della sua storia dalle origini ad oggi*, Milano, 1972; *La Commedia dell'Arte*, Milano, 1985; Apollonio, M., *Povijest Komedije dell'arte*, Zagreb, 1985; Lawner, L., *Harlequin on the Moon: Commedia dell'Arte and the Visual Art*, New York, 1998; Грант, Н., *Историја њозоршћина*, Београд, 2006; Katritzky, M. A., *The Art of Commedia: a Study in the Commedia dell'Arte, 1560–1620, with Special Reference to the Visual Records*, Amsterdam – New York, 2006; Здравковић, М., *Позоршћини речник*, Београд, 2013; Jaffe-Berg, E., *The Commedia dell'arte and the Mediterranean: charting Journeys and Mapping „others”*, London – New York, 2015; Luison, F., *Iconografia ed iconologia delle maschere della Commedia dell'Arte e della tradizione carnivalesca nell'arte dal XVI al XX secolo*, Venezia, 2015.

Ј. Д. К. – Љ. С.

КОМЕРЦИЈАЛИЗАЦИЈА УМЕТНОСТИ – (лат. *commercium* – трговина, промет роба) – процес претварања уметничког дела у робу или уметничког система у тржишни, без обзира на то да ли је у питању масовно или ограничено, усмерено тржиште. Процес к. у. долази или од самог уметника или из система који одржава уметничку сцену (музеји, аукцијске куће, галерије, агенције за заштиту ауторских права, специјализовани часописи, мрежа стручњака, колекционара) или из вануметничког, комерцијалног система (пословна заједница која укључује уметничка дела у своје трансакције).

Уметник који живи од свог рада мора „производити” уметничка дела водећи рачуна не само о свом изразу, интелектуално захтевним садржајима, историјскоуметничким тематизацијама већ и о конкретном тржишту долазећи у додир са онима који су спремни да плате за његова дела процењујући их у односу на нека друга.

Систем који одржава постојећу уметничку сцену најчешће је у складу са економским развојем, али и доминантном културном и образовном политиком која се практикује у некој земљи. Амбивалентан однос уметника и галерија према к. у. доводи до паралелних активности усмерених на радове за изложбе и на оне за продају. Сам систем може неуносна, па чак и веома критичка уметничка дела претворити у високо цењену робу на тржишту, стварајући пример за успешне побуњеничке стратегије (концептуална уметност и њене звезде-милионери, поп-арт који се с иронијом освртао на комерцијализацију свакодневног живота а сâм постао висококомерцијална роба).

У новијем, информатичком добу уметници се опредељују за радна места дизајнера доколице, специјалиста у комерцијалним медијима и другим исплативим активностима где се бришу границе између рекламе и уметности. Тренутна доступност милионима корисника које обезбеђују друштвене мреже и интернет убрзавају процес к. у. стапајући га са пропратним порукама едукације, забаве и информисања.

За државне музеје, галерије и приватне колекционаре било би подстицајно да кроз ослобађање од пореза откупљују дела која не пролазе најбоље на постојећем тржишту, охрабрујући иновативност, ризик и слободније форме креативности. Овај избор је заоставштина државе благостања. Приговор тржишно оријентисаних кругова гласи да се захваљујући изузетости уметности од тржишних правила и процеса комерцијализације долази до сасвим некомуникативне уметности, која пре искључује него што укључује публику која плаћа њихово настајање и одржавање новцем од пореза. На такав начин ствара се подлога за испразни елитизам који не подржавају економске елите већ обични запосленици јер системским издвајањем из свог дохотка индиректно стварају колекције којима или немају приступа или их уопште не разумеју нити им се свиђају.

Приговор се тиче мерљивости вредности уметничког дела коришћењем економетрије (математички и статистички модели у процени) и изражавањем немерљивих вредности које уметност има на психолошко и социјално стање заједнице, што посредно може да има свој економски ефекат.

У оквиру званичног система, музеји и галерије отварају врата за бесплатне посете, стручна вођења кроз изложбе, организују разне радионице за децу и одрасле, покушавајући да ублаже последице к. у. приближавајући некомерцијалне вредности уметности лаицима, тј. широкој публици.

Кроз процес критике потрошачког друштва, али и целокупног уметничког система који такво друштво подржава, антикапиталистички оријентисани уметници снажно оспоравају комерцијализацију уметности. Они уводе директну комуникацију са публиком избором нестандартних места за атеље и излагања која укључују јавни простор (напуштене зграде, улице, паркови), пародирањем „озбиљних” друштвених и политичких тема, иронијском дистанцом према комерцијално успешним уметницима, одбијањем да буду славни, сценографијом протеста

антикапиталистичких, антиглобалистичких, еколошких и других активистички расположених удружења (синдикати), покрета и масовних акција, политичких партија, али и неформалним облицима бесплатног уметничког образовања (протест уметника на отварању изложбе Демијана Херста у Новом Саду: Александар Бренер, Барбара Шурц, Кен Саро Вива).

ЛИТ.: Mullen, R. *Umjetnost i tržište, mondijalizacija i nove tehnologije*, Beograd, 2001; Brener, A., Schurz, B., *Bukaka Spat Here*, London, 2002; Graskamp, V. *Umetnost i novac: scene iz jednog mešovitoг braka*, Beograd, 2003; Klajn, N. *No Logo*, Beograd, 2003; Stimson, B., Šolet, G., pr., *Kolektivizam posle modernizma*, Beograd, 2010; Brener, A., Schurz, B., *Fuck Off and Die Alone*, 2013.

Ч. Ј.

КОМЕРЦИЈАЛНА УМЕТНОСТ (лат. *commercium* – трговина, промет роба) – подразумева постварање уметности и уметничких дела, како би се према њеним садржајима и делима односили као према свакој другој роби. Свака креативна активност која се служи формалним језиком уметности како би заинтересовала купце за неки производ (реклама и оглашавање), укључујући и потрошачки КИЧ (в.) који прославља потрошачки рај великих робних кућа и забавних паркова.

Све до XIX века уметници су врста занатлија која ствара своја дела за новчану или неку другу материјалну надокнаду, тако да комерцијалност у уметности није постојала као проблем. Са почецима аутономије уметности почиње да се поставља питање њене (зло)употребе у идеолошке, политичке и друге вануметничке сврхе где је спадала и комерцијална сфера окренута константној потрошњи све већег броја потенцијалних корисника услуга. Капиталистички модел понашања који поспешује тежњу за поседовањем нарочито истиче комерцијалне ефекте визуелних уметности које на најдиректнији начин позивају, сугеришу и описују простор жеља својих корисника. Ово се подједнако остварује у тзв. високој уметности (претварањем дела неоспорно значајних уметника у комерцијалне фетише и статусне симболе – Пикасо, Дали, М. Поповић), наивној (примитивној), дела сликара Хлебинске школе, Ковачице, С. Стојкова (подстицање евокативних и регресивних осећања повратка у „неискварен” свет детињства, допадљивим и сладуњавим утисцима који сугеришу „искреност”), наративној (дела која користе лексичку надреализма, поп-арта, дословног ре-

ализма или фото-реализма, нове фигурације, графита и других уметничких праваца са нагласком на илустрацији, површном симболизму, позивању на „старе мајсторе”, ониризму, источњачким учењима, сировим психолошким ефектима, агресивном еротизму, порнографији (Ц. Кунс, круг уметника „Равничари и пријатељи”), примењеним уметностима (омот књига, плакати, телевизијске рекламе, интернет, анимација, мода, музички видео и паковање робе, што улази у сферу графичког и индустријског дизајна, високо специјализованих знања које укрштају уметнички језик са психолошким ефектима, маркетингом и другим вештинама у процесу економске понуде и поспешивања потражње), општим визуелним утиском који производе излози, ентеријери робних кућа или велетрговина, рекламна места на јавним просторима, билборди, фасаде зграда, велики екрани или површине моторних возила са „позајмицама” из класичне или савремене уметности или оригиналним решењима која стапају иконички знак робе, усмерено и јасно значење и директан позив конзументима (логои фирми *Мекдоналдс*, *Најки*, *Кока-кола*).

Комерцијална уметност заузима широко поље визуелне културе, од високе, херметичке уметности која се процесом реификације претвара у робу, преко графичког и индустријског дизајна који користи знања, вештине и уметнички језик како би радили на што убедљивијим рекламама, до сасвим безвредних, масовних производа који својом количином и свеприсутношћу замењују слаб или никакав уметнички квалитет. Комерцијална уметност подразумева одређени стил живота навикнут на двадесетчетворочасовну изложеност комерцијалним садржајима и односима који сугеришу ценовник, понуду и потражњу.

ЛИТ.: Мол, А., *Kič – umetnost sreće*, Niš, 1973; Horvat Pintarić, V., *Od kiča do vječnosti*, Zagreb, 1979; Rot, P., *Sponzorisanje kulture*, Beograd, 1995; Mullen, R. *Umjetnost i tržište, mondijalizacija i nove tehnologije*, Beograd, 2001; Graskamp, V., *Umetnost i novac: scene iz jednog mešovitoг braka*, Beograd, 2003; Dragičević Šešić, M., Dragojević, S., *Menadžment umetnosti u turbulentnim okolnostima*, Beograd, 2005; Maze, K., *Bezgranična zabava, uspon masovne kulture 1850–1970*, Beograd, 2008.

Ч. Ј.

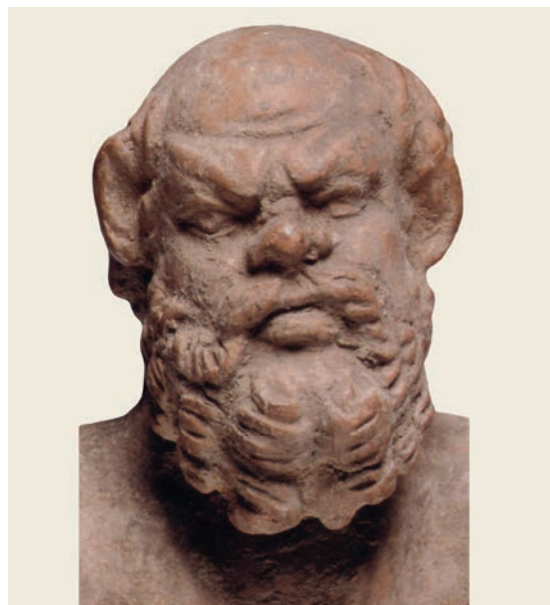
КОМИЧНО (грч. *κωμικός*, лат. *comicus* – раскалшно уживање) – својство неке ситуације, људске радње или говора која изазива смех

како у животу тако и драмској врсти – комедији. Естетичка одређења к. увек су подлегала духу времена и историјској релативности, што је оправдано и чињеницом да к. живи од конкретног. У већини релевантних одређења истичу се неки заједнички елементи: к. се заснива на некој противречности, контрасту или неусклађености између очекиваног и неочекиваног, смисленог и бесмисленог, умног и безумног, појма и предмета, идеје и привида, савршеног и несавршеног, моралног и телесног, духа и слова, живог и неживог, што резултира крутошћу и аутоматизмом у људском понашању који изазивају смех (Бергсон). СМЕХ (в.) не настаје из саме противречности, већ њеним укидањем, чиме се неоправдана претензија девалује и деградира, тј. демаскира се ништавност ништавног, безначајност безначајног које се издаје за високо и значајно. То преокретање је праћено укидањем напетости, опуштањем и опуштајућим смехом као наградом за изневерена очекивања. Није разрешена филозофска дилема да ли је к. смех „афекат који настаје из изненадног преображаја напетог очекивања ни у шта” (Кант), или самоукидање претенциозног бесмисла производи неки етички добитак. Везивања к. за ниске страсти и пориве распусност и охолост, груба, болна и брутална уживања, као и за ружно, нису могла да издрже терет оправданих критика, али је остала дилема која се тиче растрзаности к. између естетског и етичког. Још је од Аристотелове речи из *Поетики* да је смешно „нека грешка и ругоба која не доноси бола и није погубна” постало јасно да к. има несумњива естетска својства, али и да стоји у чврстој вези са етичким. Филозофи су радо повезивали к. и смех са добрим, добром вољом, саосећањем и племенитошћу, али к. не може постојати без извесне безосећајности и равнодушности посматрача. Несумњиво је да према појавама к. како у комедији тако и у животу постоји типично естетско, незаинтересовано држање, али естетска успешност неке к. ситуације може у одређеној мери бити аморална, као што може бити к. и свака крута врлина. Хартман истиче да естетска вредност к. може бити антиетична, али да се хуморним ставом субјекта-посматрача афирмише оно људско. Традиционално пребивање к. у комедији суштински је трансформирано унутар покрета европских авангарди, које хумору и к. придају значајно али неуобичајено место: к. почиње да се преплиће са трагичним, демонстрирајући трагикомичну и апсурдну ситуацију савременог опстанка. Комично се нала-

зи на своме тлу пре свега у песничкој уметности и књижевности.

У ликовним уметностима к. се среће ређе, па Хартман запажа да оно није доминантно чак ни у КАРИКАТУРИ (в.). У њој су се, као у подврсти комичног (Крис), огледали и велики скулптори и сликари као што су Бернини и Домије. Карикатура такође представља неку врсту разрешавања противречности која настаје из својеврсног преоптерећивања ликова истицањем њихових својстава с хумористичном или сатиричном намером; разрешење проиходи из препознавања целине упркос изобличењу и извитоперењу, односно из потпунијег и суштинског упознавања целине управо на основу пренаглашавања извесних слабости и недостатака. Зачета у хеленистичкој уметности, она врхунац доживљава у XVIII и XIX веку, поставши моћно оружје демаскирања лажних ауторитета.

Хегел прво плодно тле за к. и сатиру није видео у Грчкој као земљи лепоте и трагедије, већ у Риму, постојбини аристократије и мртвог закона, разграђивања лепоте, веселости и склоности ка пороцима, сваковрсним претеривањима и уживањима, потискивању породичних вредности и стављања индивидуе у службу државе. За разлику од естетских категорија као што су узвишено и љупко, к. има знатно сужено поље испољавања. Био он безазлен, добронамеран или злурад, хумор је у к. природни дар који поседују само малобројни, а да би се уметнички уобличио, он мора бити пре наслеђен него научен. Док се к. грубо изражава кроз гротеску и бурлеску, његови финији и нежнији



Непознати мајстор, *Силен*, теракота (III–I век пре н. е.), Минхен, Античка збирка

Г. Доре, *Илустрација*
за књију *Гарјанџа* и
Панџајруел (1873), Париз



видови остају у оквиру духовитог или љупког. За разлику од шале и спрдње када само „вуче за нос“, к. може да се отме контроли и постави смртно озбиљни филозофски хумор, када почиње да повређује и „убија“ преобразујући се у трагикомично. Мало ко је способен да се нашали на сопствени рачун, а к. поигравање са моралним слабостима и физичким недостацима других, нарочито савременика, представља покушај да се са негативним друштвеним појавама достојанствено бори и изађе на крај. Карактерне мане и интелектуални дефекти појединца или друштва који се обично сакривају или заташкавају, у к. делу се износе на видело и јавно осуђују. То су најчешће лењост, лаковерност, кукавичлук, брбљивост, пргавост, пакост, шкртост, глупост, лудост, сујета, примитивизам, наметљивост и расејаност.

У средњовековној уметности појам к. је готово био прогнан поред водећих верских категорија као што су грех, испуљење и страдање. Свети Јован Златоусти је чак сматрао да к. заједно са шалама и смехом не потичу од Бога него од ђавола. Управо због озбиљности службене и канонизоване уметности, потреба за паралелним сатиричним и к. облицима јавља се у пратећим формама сељачких забава и народних празника (појава лакрдијаша, карневалских машкара и пропратних претеривањем у физичким уживањима током поклада). Барем једном годишње, паганско исмевање строго канонизованих хришћанских ритуала добијало је масовну подршку у божићним песмама и ускр-

шњем смеху, а разонода и прерушавање које су накратко смењивале црквену празничну годишну представљале су телесни препород и ослобађање. Све што је било страшно и застрашујуће тада је постајало к., па је страх пред казнама и ужасима паклене смрти грешника укључивала смех не само пред спознајом властитог краја и моралне несавршености него и пред земаљском влашћу која је појединца и поједине друштвене слојеве угњетавала, понижавала и спутавала. Комично и смех не само да су ослобађали од цензуре и аутоцензуре већ су суштински мењали и садржај и значење дотада неприкосновених али недоказивих истина.

Започет у средњем веку, овај процес се завршава у епохи ренесансе (в. КОМЕДИЈА ДЕЛ АРТЕ), чија се филозофија смеха враћа античким изворима и узорима, да би у вековима што следе доживео свој врхунац. У бароку и рококоу к. се своди на лако, мало, камерно, ласцивно али симпатично (холандско и француско сликарство). Грађанско друштво крајем XVIII и почетком XIX века к. доживљава као прање „сопственог прљавог веша“, да би се током реализма оно претворило у потајно праћење и прислушкивање интима другог. Од доба просветитељства, и к. постаје строго научно и озбиљно, па се смех проређује, скраћује и осиромашује. У новијим временима, када више ништа није свето, живот се претвара у ријалити програме, а личности и профили се виртуелно удвајају. Упркос томе што (савршена) лепота по правилу води трагедији, а ружно се доживљава као к., данас многи тежећи што лакшем и бржем постизању успеха, признања, богатства и моћи, неопажено и за саме себе преко ноћи се претварају у трагикомичне силиконске ликове који се изненада гасе и нагло нестају.

ЛИТ: Lalo, Ch., *Esthetique du rire*, Paris, 1949; Frojd, S., „Doseška i njen odnos prema nesvesnom“, *Odabrana dela S. Frojda*, 3, Novi Sad, 1970; Kris, E., *Psihoanaliticka istraživanja u umetnosti*, Beograd, 1970; Grlić, D., *Estetika, I: povijest filozofskih problema*, Zagreb, 1974; Hegel, G. V. F., *Estetika, II*, Beograd, 1975; Bahtin, M., *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Beograd, 1978; Hartman, N., *Estetika*, Beograd, 1979; Prop, V., *Problemi komike i smeħa*, Novi Sad, 1984; Apollonio, M., *Povijest Komedije dell'arte*, Zagreb, 1985; Bergson, A., *O smeħu: esej o značenju komičnog*, Novi Sad, 2004; Стошић, Љ., „О смеху и осмеху у уметности“, *Даница*, 19 (2011). Д. Ж.– Љ. С.

КОМПИЛАЦИЈА – в. ЕКЛЕКТИЦИЗАМ

КОМПЈУТЕРСКА УМЕТНОСТ (лат. *computo* – рачунати) – уметност настала или приказана посредством рачунара, уређаја за обраду података, логичких операција и нумеричких података. У к. у. спадају слике, звукови, анимација, видео-игре, перформанси и инсталације. Компјутерска уметност се добија сарадњом уметника и дигиталне технологије, односно машине јер уметник поставља параметре које рачунар у складу са нивоом унапређености својих могућности обрађује и преводи их у слику или звук. Компјутерска графика је облик графике која се добија преко штампача или плотера. Будући репродуктивна, јер свој изглед задржава у софтверском облику, она нема статус оригинала, премда и овде постоје изузеци: оригиналом се назива први примерак реализован рачунаром, док се копије израђују неком другом графичком техником. Захваљујући софтверској подршци али и све новијим облицима реализације и презентације, к. у. се сматра уметношћу у настајању пошто је погодна за надограђивање, интервенције, адаптације и друге акције усклађене према времену, простору и расположењу уметника и публике.

Компјутерска уметност почиње са успоном рачунарске технологије и неоконструктивистичких тенденција почетком шездесетих година XX века, као израз егзактних метода изражавања у уметности, дизајну, архитектури и анимацији. У оквиру међународних изложби у Загребу („Нове тенденције”, „Тенденције” 5) 1973. године се појавио слоган: „Конструктивна визуелна истраживања, Компјутерска визуелна истраживања, Концептуална уметност”. Ови покушаји брзо бивају исцрпљени јер су у суштини пројектовали утопијске садржаје скопчане са повезивањем науке и уметности, исувише се ослањајући на формално-техничке особине медија. Унапређењем технологије персоналних рачунара и њиховом релативно великом доступношћу, као и појавом интернета, к. у. доживљава експанзију и масовно коришћење које с једне стране дозвољава директно обраћање уметника публици заобилажењем контролних и формативних инстанци, али и доприноси губљењу критеријума, површности и једнократности поруке. Компјутерску уметност треба разумети у контексту виртуелне реалности и симулације, вештачке производње културних и комуникационих модела, широке примене и доступности који обогаћују симболичке вредности коју култура ослоњена на нове технологије поседује и непрекидно развија. Она се често користи уз друге медије а пласира пре-

ко интернета и друштвених мрежа, постајући нови канон уметничке али и сваке друге свакодневице (Холцер, Андерсон, Хил, Манович, Радовановић, Ракић, Ристић).

ЛИТ.: Manovich, L., *The Language of New Media*, Cambridge, 2001; *Metamediji*, Београд 2001. Ч. Ј.

КОМПЛЕМЕНТАРНЕ БОЈЕ (нлат. *complementarius* – допунски, који допуњује, служи као допуна) – назив који је сковао британски научник Бенџамин Томсон после експеримента са свећом, када је приметио да светло и сенке имају супротне боје. Његов закључак упућивао је на комплементарност, тј. однос који тежи хармонији. Парови чистих боја спектра које у *Крују боја* (Гете, 1809) стоје једна наспрам друге и међусобно се допуњују стварајући хармонију тонова. Сваки комплементарни пар садржи једну топлу и једну хладну боју.

БОЈА (в.) је физичка особина светлости која долази од неког извора или се рефлектује с неке површине. Боја се опажа оком и делом мозга задуженим за обраду визуелног податка. Различите фреквенције светлости стварају утисак различитих боја.

Боје које се налазе у оквиру сунчевог спектра деле се на примарне, секундарне и терцијарне. Примарне су црвена, плава и жута, секундарне



Б. Е. Муриљо, *Светла Руфина, уље на платну* (1665), Далас, Музеј Медоуз

се добијају мешањем две примарне боје у односу 1:1 (плава и жута дају зелену, плава и црвена дају љубичасту, а црвена и жута наранџасту). Терцијарне боје су све остале нијансе које се добијају мешањем једне примарне и једне секундарне боје.

Комплементарне, тј. супротстављене боје јесу оне које се налазе на супротним странама сунчевог спектра и њих сачињавају једна примарна и једна секундарна боја у чијем склопу та примарна не учествује (плава–наранџаста, црвена–зелена, жута–љубичаста). Њиховим међусобним мешањем добија се скала сиве боје. Пошто комплементарни односи садрже у себи све три основне боје, оне имају најпотпунију равнотежу. Психолошки утисак ових односа јесте смирен и стабилан, док свака од боја задржава свој интензитет. Такви комплементарни парови поседују и додатне контрастне вредности јер су они и у контрасту топло–хладног, као и светло–тамног, осим контраста црвене и зелене које су исте светлине. У сликарским упутствима препоручује се да се ове боје користе на површинама различите величине, као и тамна лежи на светлој, ради бољег ефекта. Ради постизања молског, смиреног карактера боје, препоручује се додавање црне или беле (Сезан).

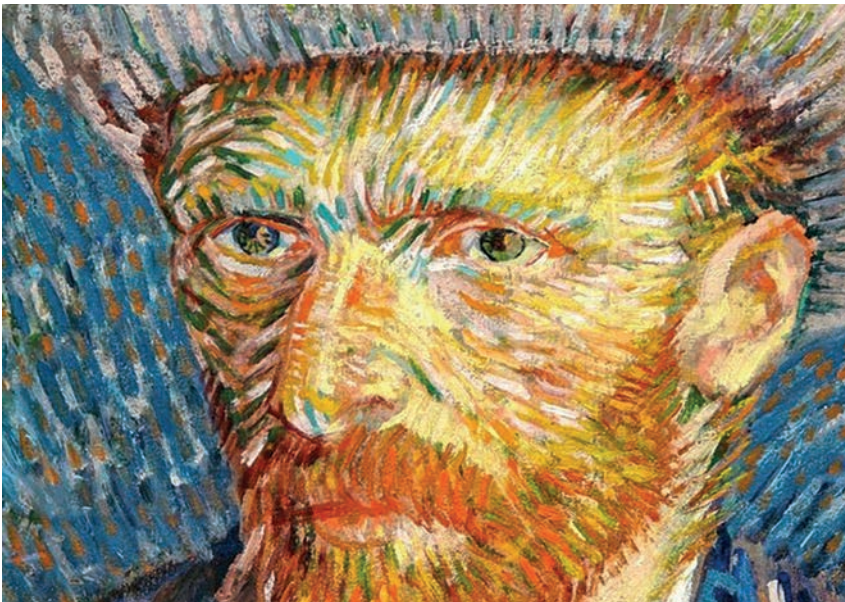
После великих научних достигнућа сликари су могли познавањем спектра и односа у спектру боје да осмисле колористичка решења своје слике и њене визуелне ефекте у циљу праве хармонизације. Међутим, и у раним периодима уметници су на основу свог сликарског искуства и талента инстинктивно примењивали принципе комплементарности (римске фреске у Помпеју,

Вила Ђајни, Мирослављево јеванђеље, Анђео на Христовом трону у манастиру Милешеви). Леонардо пише да свака боја боље изгледа поред своје супротне него поред сличне, а комплементарност бојених односа среће се и у сликарству венецијанске школе (Тицијан), код Рафаела и у време барока (Рубенс). Фламманска школа и неокласицизам такође су показали познавање принципа комплементарности. Делакроа је истовремено када и Шеврел испитивао и упознао односе боје, мада другим методама, те је стога сматран најбољим колористом свога времена који је померио границе сликарства.

Будући да се надопуњују, к. б. стварају утисак хармоније и појачавају бојени интензитет који делује на посматрача већом динамичношћу призора. Комплементарне боје су се посебно користиле у представљању сенке приказаних предмета. Употреба к. б. наглашенија је у доба импресионизма, неоимпресионизма, експресионизма и током обнове слике осамдесетих година XX века. Наочаре са к. б. користе се за гледање 3 де пројекције филмова. Овај контрастни ефекат служи, у зависности од уметничке епохе, како би се приказали оптички феномени природе, изразиле појачане емоције, показале изражајне могућности хармонијских односа на палети или описао чин ужитка у сликарству на граници еротског. Користили су их уметници као што су Моне, Ван Гог, Гоген, Кирхнер, Петар Добровић, Циле Маринковић.

ЛИТ.: Aristotle, *De Coloribus*, Cambridge, MA – London, 1936; Goethe, J. W., *Theory of Colours*, Cambridge, MA, 1982; Mitrović, M., *Forma i oblikovanje*, Beograd, 1987; Vasić, P., *Uvod u likovne umetnosti: elementi likovnog izražavanja*, Beograd, 1988; Steigman, M., Zey, R., *Lexikon der Modernen Kunst Techniken und Stile*, Hamburg, 2002.
В. Л. – Ч. Ј.

В. ван Гог, *Аутијориретт са сламнатим шеширом*, детаљ, уље на платну (1887), Њујорк, Музеј Метрополитен



КОМПОЗИТНИ КАПИТЕЛ (од лат. *compositio* – састављање, склапање, уређење и *capitellum* – главица) – горњи део стуба или пиластра који је решен комбиновањем флоралне орнаментације коринтског капитета (лишће акантуса) и волута типичних за јонски ред. Композитни капител је проналазак из доба Римског царства. Његову основну форму чине два реда акантусовог лишћа у доњој зони и волуте, постављене најчешће под углом, у горњој зони. Најстарији сачувани к. к. налазе се на Титовом славолуку (Рим, 81). Чест је к. к. као обликовни и декоративни елемент репрезентативних царских римских грађевина (славолуци Трајана у Беневенту и Сеп-

тимија Севера у Риму, Диоклецијанове терме). Преноси се заједно са широким утицајем римске архитектуре, нарочито на Египат, Персију и Јордан. У Византији су почетком V века популарни к. к. са акантусовим лишћем покренути ветром (Свети Димитрије, Солун) или у форми лептира.

Композитни капител чини најмање променљив елемент *композиционог реда*. Овај ред није сматран засебним све до ране ренесансе. Први га је међу класичне редове сврстао Алберти (*De re aedificatoria*, 1485), потом аутори трактата из XVI века (Серлио, Вињола, Паладио) и нешто касније Скамоци, што је резултовало теоријом о пет класичних редова у архитектури (дорски, јонски, коринтски, тоскански и композитни). Ред је носио различите називе (италијански, римски, латински) али је преовладао назив композитни.

У XVI веку, Паладио и Ђакомо да Вињола примењују к. к. на својим грађевинама, као и Леско у Француској на јужној половини западне стране Лувра. Проблем к. к., односно композиционог реда уопште, представља аспект рационализације и теоретизације архитектуре ренесансе. Због израженије декоративности у односу на јонске и коринтске, к. к. је присутан и у барокној архитектури. Из каснијег периода монументални пример налази се на фасади базилике Светог Јована Латеранског (Алесандро Галилеј, Рим, 1733–36). У XX веку употреба к. к. је ретка (Иван Жолтовски, стамбена зграда у Улици Моховаја, Москва, 1934).

У модерном значењу, појам к. к. може да значи капител начињен од савремених армираних материјала (фиберглас, полимерне смоле). (в. КАПИТЕЛ; СТУБ) М. Куш.

КОМПОЗИЦИЈА (лат. *compositio* – састављање, склапање, уређење) – целина састављена из делова. Ликовна к. укључује више појмова, односно начина комбиновања ликовних елемената – ритам, контраст, хармонија, равнотежа, пропорције, доминанта, јединство. Матис је записао да је к. уметност распоређивања „разних елемената којима сликар располаже да изрази своје осећаје”. Врсте ликовних к. зависе од распореда облика приказаних на површини или у простору, па тако постоје водоравна, вертикална, коса, кружна, пирамидална и слободна композиција.

Разни визуелни елементи, познати као композициони елементи, формални елементи или уметнички елементи јесу они којима се уметник служи да би компоновао слике. За к. су важни саставни принципи, то јест поступци који се

примењују: принципи улоге (главни принцип к. слике – сваки елемент у слици има одређену улогу, значај и по томе се елементи к. деле на главне и споредне), ритма (понављање истих или сличних елемената и облика, тонова или боја у одређеним варијантама), контраста (узајамно постављање два елемента довољно различитих квантитета или квалитета), симетрије (правилан распоред елемената око средине или неке осе) и пропорције (однос појединих елемената са утврђеним еталоном да би се у односу на њега изразило мерило одређеног објекта).

У ликовним уметностима појам к. може бити део наслова – тематско или жанровско одређење, на пример, алегоријска, историјска, сакрална, митолошка композиција. У нефигуративно ликовној уметности појам се понекад користи и као назив дела.

Композиција у архитектури је спајање истих или разнородних делова у јединствену целину. Осмишљавање и пројектовање грађевине одређено је увек у мањој или већој мери к. логиком. То су постулати који варирају и зависе од епохе до епохе, али су и од периода до периода домен датости у смислу степена техничких могућности и технолошких достигнућа. Композиција се разматра у капиталним теоријским делима архитектуре, почевши од Витрувијевих *Десет књига о архитектури*, преко Албертијеве *О уметности градње у десет књига* (1442–52) до Вињолиног *Канона пет архитетонских редова* (1562). Француски архитект и теоретичар Диран 1813. установљује „поступак у к. ма којег пројекта”. Две нове, дотад непојмљиве парадигме уводи Виоле ле Дик: прва је постулирање архитектуре као система конструкција, а друга допуштање легитимности несиметричних здања, која се више не сматрају априори ружним.

Током модерног покрета који настаје као револт на уканоњење архитектуре, запажа се пренебрегавање и занемаривање принципа к. у архитектури да би од реализације немачког павиљона на Међународној изложби у Барселони (1929) Л. М. ван дер Роеове дошло до к. прожимања отвореног и затвореног плана. Са Гропијусовим развијањем система панелних конструкција индустријске градње префабрикација доживљава врхунац. Уследиће хиперпродукција објеката, испрва индустријских и стамбених, потом и јавних, што ће код посетилаца и посматрача, а код корисника највише, почети да ствара утисак отуђености. Почетак XXI века доноси иновирани архитектонске концепте: еколошки оријентисану архитектуру, енергетски

независну, бионичку, инспирисану фракталима или засновану на материјалима нових нанотехнолошких генерација што све заједно изискује посебан ниво припреме и познавања намене објекта ради спровођења одговарајуће к. анализе. У тако сложеним и комбиновано пејзажно-инфраструктурним пројектима, у архитектури хибрида, питање к. у а. не губи своје место, већ постаје сложеније и значајније него икад.

ЛИТ: Arnheim, R., *Umetnost i vizuelno opažanje: psihologija stvaralačkog gledanja*, Beograd, 1971; Фремптон, К., *Модерна архитџектура: критичка историја*, Београд, 1980; Adam, J.-P., *La Construction romaine: matériaux et techniques*, Paris, 1984; Otto, F., *Architecture et Bionique: constructions naturelles*, Paris 1984; Богдановић К., Бурић Б., *Терија форме*, Београд, 2013. М. Про. – А. М.

КОНАК (тур. *konak* – мушко одељење, кућа) – преноћиште, коначиште, путничко свратиште, стан, зграда, угледна кућа, двор палата или пут који се пређе за један дан. Конак с временом постаје већа кућа, репрезентативна грађевина оријенталне архитектуре као пандан западном дворцу или палати. За време османске владавине, к. је био назив за службену резиденцију управника или војног заповедника, као и куће бегова. Конак је често најзначајнија и највећа зграда у турском насељу. Беговски к. подигнути су на површини која је ограђена високим зидом од камена, често ојачани кулама, унутар зидина су организоване стамбене јединице по правилима исламске заједнице са одвојеним просторијама за мушкарце и госте (*селамлук*) и жене (*харемлук*), просторије за државну управу, као и економске просторе (стаја, коњушница, спреми-

ште). Затворена и кохерентна целина к. потпуно је окренута врту којем је у оријенталној архитектури придавана значајна пажња. Приземље је од чврстог материјала – камена (за становање) а за горњи спрат (репрезентативни простор) коришћен је дрвени бондрук. Дрво се користило како на фасади тако и у ентеријеру.

Конак је и део манастира, независна зграда са ћелијама (пандан дормиторију у католичким самостанима), намењен првенствено ноћењу и свакодневном боравку монаха, као и гостију (гостински конак). У земљама под османском влашћу (Босна, Херцеговина, Србија, Бугарска, Македонија) к. су називани и делови куће у којем су боравили искључиво мушки чланови породице (код муслимана).

У Србији к. означава бољу кућу, репрезентативну палату за боравак и службену резиденцију владара, управника и значајних личности. Репрезентативни примери к. су Конак кнегиње Љубице и Конак кнеза Милоша у Београду, Конак Ђукића у селу Ратковац код Лајковца, Господар Јованов конак у Чачку, Господар Васин конак у Краљеву, Пашин конак у Врању и др. Ови к. имају препознатљиву архитектуру градске куће оријенталног стила. Типичан је пример Конак кнегиње Љубице (1829–31), подигнут по плановима и под руковођењем Хаџи Николе Живковића, са приземљем и спратом организованим по принципима османске профане архитектуре (собе и оцаклије распоређени око средишњег простора), којим доминира репрезентативни део – тзв. *диванхана*, који у целини представља специфичну мешавину источњачког оријенталног стила и утицаја класицистичке архитектуре са Запада.

ЛИТ.: Којић, Б., „Конак кнегиње Љубице”, *Уметнички њрепед*, 4 (1938); *Конаци и чифлук Авзи-џаше у Бардовцу код Скопља*, Београд, 1955. Д. М. М.

КОНВЕНЦИЈА (лат. *conventio* – договор, погодба, уговор, споразум) – институционализовани или ауторитетом традиције устаљени обичај поштовања одређених принципа делања, понашања, сазнавања и мишљења, који не прерастају у неприкосновене норме и каноне. У уметности к. регулише како избор грађе и тематике, тако и начин њихове обраде, затим поштовање жанровских захтева и одлика врсте, и то према владајућим критеријумима одређене културно-историјске епохе, културног круга, религијске и државне организације, унутар одређеног уметничког покрета, стила или школе. Уметничка

Конак кнеза Милоша (1831–34), Београд, Топчидер



к. настаје или из дугогодишњег непромењеног начина рада, институционализацијом непрестивих техничких тешкоћа и несавршености у представљању, на пример, или из поетичког деривирања општих, заједничких одлика неке уметничке традиције, или слабљењем апсолутног ауторитета традиционалних норми. Премда су неупоредиво мање конвенционалне од театра, на пример, ликовне уметности су препуне споразумних услова стварања и комуницирања, својствених знаковној природи дела или натуралистичко-антинатуралистичким захтевима у ликовном представљању. Типичне ликовне к. су, према Арнолду Хаузеру, управо некадашње слабости приказивања које су добиле симболичку вредност вишега реда: неосенченост источноазијског сликарства, фронталност египатског и староисточног сликарства уопште, канонске пропорције грчке класике, непластичност односно беспросторност уметности раног средњег века (златна позадина византијског сликарства), централна перспектива ренесансе, кјароскуро барока, разливање облика и боја у импресионизму. Вековно историјско искуство у процесу непрекидног рушења старих к. ради успостављања нових к. показује да уметничке к. јесу често камен спотицања и окоштали оклоп, али да су и неопходни услов уметничког стварања и рецепције, неизбежна правила игре по којима се најталентованији могу исказати и покушати свој индивидуални пробој и прекорачење, те бити оригинални. Пејоративни карактер к. јесте продукт романтичке идеологије оригиналности и проскрибовања стереотипности, као и аналогне идеологије модерних историјских авангарди (култ оригиналности је пак каткад својеврсна к. антиконвенционалности), али он данас губи тло под ногама пред налетом постмодернистичке рехабилитације проживљених искустава, искушаних форми, већ виђеног и доживљеног. Мимо тога постмодернистичког тока, остаје извесно да континуитет сваке, па и уметничке традиције (укључујући и прекид са њом) претпоставља дијалектику прожимања старог и новог, познатог и непознатог, конвенције и инвенције; даље, да овај сукоб јесте покретачка снага мене стилова, али да он није нека иманентна историја израстања и лома к., већ да битно зависи од типа друштвено-историјског и културног тла, од његове суштинске покретљивости или затворености. Конвенција није обавезно смртни непријатељ уметности, као што ни антиконвенционализам није сам по себи довољан услов за оригиналност и естетску делотворност. Д. Ж.



КОНВЕРЗЕЈШН ПИС (енгл. *Conversation Piece* – слика или комад разговора) – породични групни портрет обично мањег, кабинетског формата смештен у домаћем ентеријеру, кућном врту или дворишту, при чему портретисани између себе или са посматрачем комуницирају дискретним гестом или погледом. Овај специфични жанр се, стављањем психолошког и ликовног нагласка на породичну интиму, одваја од групног портрета и обичне жанр-сцене и користи најчешће да означи слике енглеског буржоаског друштва у XVIII веку. Конверзејшн пис не могу а да се не доведу у везу с венецијанским олтарским палама израђиваним у XV веку типа *Sacre conversazioni* (*Свети разговори*) у којима интимније повезана група светитеља окупљена око Богородице са малим Христом на трону узајамно (али и са посматрачем) општи благим гестовима и погледима. Почетком XVI века на месту светитеља већ се налазе чланови аристократских породица у улози ктитора (Тицијан, *Madonna di Ca` Pesaro*, 1519–26, Санта Марија Деи Фрари, Венеција), чиме се овај тип религиозне слике секуларизује и претвара у вотивну.

Изгледа да прототип к. п. треба тражити у нешто ранијим фламанским портретима младих парова почевши од Ван Ајковог *Брачној њара Арнолфини* (1434), преко полуфигура *Светиој Елејији и вереника П. Кристуса* (1449) и *Мењача и његове жене* (1514) К. Метсиса. У XVII веку фламански (Г. Кок, Ж. ван Тилборх, Рубенс, Јорданс) и холандски сликари (Г. Метсу, А. ван Остаде, Т. де Кејзер, Рембрант, П. де Хох, Халс) израђују портрете грађанских

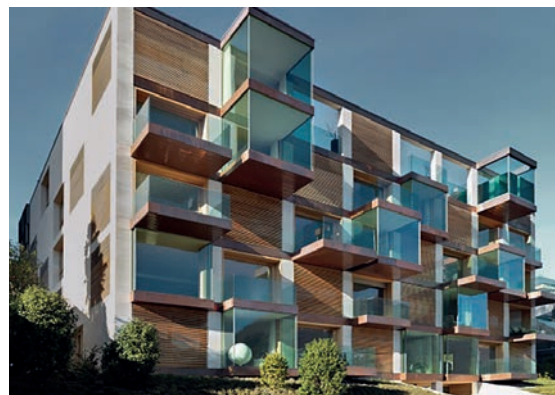
В. Хогарт, *Породични Џорџреј Грахамове деце*, уље на платну (1732), Лондон, Национална галерија

породица и брачних парова у ентеријерима, вртовима, парковима и двориштима. Сцене разговора у Француској се нису одомаћиле, али се под фламанским утицајем спорадично јављају ослањајући се на традицију израде ФЕТ ГАЛАНТ (в.) – Ларжилијер *Умејтник са женом и кћерком* (око 1700). Једну од првих к. п. израдио је сликар француског порекла П. Мерсије (*Фредерик, њрини од Велса, са својим сестрама* 1733) у маниру холандских „часова музике“, који с временом прерастају у типично енглески грађански жанр. У приказивању к. п. истакли су се Дендриц, Хајман, врхунац популарности постижу Хогарт (сцене из *Просјачке ојере*, 1728–32), Зофани (позоришне к. п.) и млади Гејнсборо (*Господин и госпођа Ендрјус*), а израђују их и Ромни и Стабс. Крајем XVIII и почетком XIX века к. п. постају популарне у свим европским земљама, па и у САД, где због тежње ка фотографском реализму убрзо доживљавају уметнички пад. Цртеже породичних група (*Породица Форестје*, 1806, *Породица Лисјена Бонајарше*, 1815) почетком XIX века у Француској израђује Енгр; спонтаношћу ставова и гестова портретисаних они ће извршити очигледни утицај на Е. Дегаа који, по угледу на Енгров цртеж *Породица Сјамајши*, слика *Породицу Белели* (1862).

Српски сликари XIX и XX века нису показивали знатнији интерес за групни портрет, још мање за својеврсни тип породичних портрета аранжираних и схваћених као к. п. Једини који би се по психолошкој студији портретисаних, али и усамљености и отуђености приказаних ликова могли убројити у овај жанр јесу *Породица кафеџија (Бисјиро)* Мила Милуновића из 1922. и два рана групна породична портрета Миће Поповића – *Породица* (1946) и *Грађани (Тејке)* из 1949. године.

ЛИТ.: Riegel, A., *Das Holländische Gruppenporträt*, 2 vols., Wien, 1931; Sitwell, S., *Conversation Pieces*, Batsford, 1936; Paulson, R., *Emblem and Expression: Meaning in English Art of the XVIII th Century*, London, 1975; Praz, M., *Conversation Piece: A survey of the Informal Group Portrait in Europe and America*, London, 1976; Hall, J., *Рјеџник тема и симбола у умјетности*, Zagreb, 1998; Shawe-Taylor, D., *The Conversation Piece: Scenes of Fashionable Life*, London, 2009. Љ. С.

КОНДОМИНИЈУМ (нлат. *condominium*, од *cum* – са и *dominium* – власништво, право својине) – облик власништва који се састоји од дела објекта у приватном и дела у заједничком власништву.



Motta Papianti Architetti, *Lomo Cubes* (2013), Лугано

Може да буде и кула, објекти мање спратности, куће у низу и слободностојеће куће, које не одређује тип објекта, густина становања или спратност, већ власништво и начин управљања и располагања заједничким просторима. Реч је о заједници са уређеним правима и обавезама власника појединачних делова према коришћењу и одржавању заједничких делова зграде/комплекса. Заједничко управљање пружа могућност да се ефикасно одржавају основни простори као што су улаз у објекат, хол, хоризонталне и вертикалне комуникације, фасаде али и да се развију други додатни садржаји доступни члановима кондоминијума. Јединице к. у приватном власништву најчешће су стамбене, али могу бити и пословне намене.

У свету је у порасту број стамбених кондоминијума. Посебно је растући тренд од 1980. године у Канади и САД. Висок ниво сарадње и уважавања чланова к. није условљена културом већ уговором и прописима. Иако рестрикције употребе заједничких простора за оне који нису чланови к. може резултирати изолацијом, интересовање за становање у њему постоји и код различитих категорија становника.

Током социјализма у Србији је изграђен велики број објеката колективног становања у друштвеној својини. Након приватизације станова, управљање заједничким просторима није адекватно регулисано, па нису прецизно одређене обавезе и механизми санкционисања оних који их не испуњавају. Овај проблем се системски решава у свим постсоцијалистичким друштвима кроз модел к. или стамбених зграда у етажном власништву. М. Мил.

КОНЗЕРВАНС (lat. *conservare* – конзервирати, очувати од пропадања у претходном или првобитном стању) – средство које има антисептичко, антибактеријско, антифунгицидно дејство (ти-

мол, сирће, сок смокве). Додаје се органским ВЕ-ЗИВИМА (в.) да би им се спречио или успорио процес распаѓања. В. Л.

КОНЗЕРВАТИВИЗАМ (од лат. *conservo* – сачувати, задржати) – појам који су 1818. године сковали Шатобријан и Ламне приликом оснивања часописа *Le Conservateur*, у чијем је политичком програму почивала идеја борбе против револуционарних снага. У политичком жаргону у Енглеској јавља се 1835. године, када једна група торијеваца почиње да употребљава термин конзервативац. Конзервативац гледа да сачува или одржи оно што је било и што већ јесте, а на сваку промену у друштву и култури гледа као на растакање постојећег система и постојеће културе. У најстрожем смислу речи, он уопште и не жели да зна ишта о променама.

У филозофском смислу, к. се доводи у везу са учењем Ксенофана по коме је стварно само оно што је вечно и непроменљиво, а свака промена само привид. За присталице к. у друштву и култури уопште не постоји никаква значајна историјска промена. Позитивне промене су замисливе само као део једног претходно датог, вечног, органског процеса, у који слаб човек не може или не треба свесно да улази, јер је свака промена ствар природе и Бога. По њиховом схватању, већ се превише тога променило у негативном правцу, па к. увек чезну за „старим добрим временима” у покушавају да точак историје врате уназад, што значи да сачувају нешто што више не постоји, да рестауришу оно што је већ историјски прошло, па свој идеал често виде у предграђанским или ранограђанским културним формама. Због тога се уобичајено означавају као „реакционарни” конзервативци, при чему негативан тон одређења није сасвим оправдан нити прикладан, јер се нешто може и позитивно рестаурисати.

Супротност „реакционарном” конзервативизму представља „прогресивни” конзервативизам, који се гдегод означава као либерални конзервативизам или конзервативни либерализам. Он теоријски не одбацује свесне и планиране промене друштвене и културне стварности, али у пракси заступа тезу да сваку реформу и сваку промену треба избегавати све док је то могуће, а ако је и спроведу, мора се ограничити њихов опсег. Према темељним структурним реформама, он се односи негативно, али се у изузетним случајевима бори за већу реформу, па је тако спреман да прихвати спроведене реформе које је изворно одбацивао.

За к. су различите сфере културе људског друштва једва повезане једне са другима, а развој науке и техника једва да утичу на подручја социјалних институција, културних вредности и уметности. Одлучујућим вредностима које треба чувати к. сматрају подручје културних вредности и уметности, јер је у њима већ положено оно вечно и непроменљиво природног и надвременског светског поретка. Конзервативизам је најјачи покретач идеја тоталитаризама, у којима се на сваку промену у култури и уметности гледа као на претњу и најаву пропасти цивилизације. Конзервативизам у уметности и теорији уметности, у склопу повезаности са идеологијом, политиком и теоријом друштва, показује да често уме да буде амбивалентан.

Основне црте амбивалентног к. и филозофије живота Шлегела препознају се у његовим естетичким схватањима. У предавањима из 1810. године он брани идеју „царства”, које и после пропасти аустријског „светог римског царства” сматра једином важећом и ваљаном политичком и културном формом. У дванаестом предавању посвећеном теми симболичке димензије природе, он излаже своје авангардистичко схватање естетике као теорије лепог, које назива „симболика”, а смисао уметности види не у њеној способности да изрази не реалност него унутрашње идеје. Иако његова намера није да постави нацрт теорије уметности, он полази од симболичких својстава уметности, да би изложио „симболичко значење целог живота”, па самим тим и естетске квалитете егзистенције, он изворно симболичку, чак естетичку природу човекове егзистенције, дефинише речима које делимично подсећају на Ничеов став или на естетику класичне модерне.

Свако озбиљно разматрање појма к. полази од тога да не постоји његова јединствена и обавезујућа дефиниција, јер се атрибут „конзервативан” може употребити такође у политичком, социјалном и у културном смислу. Темељно диференцирање овога појма изложио је Хабермас, према коме се појам к. увек показује као парадокс, јер је у њему иманентна нека дилема. Као „модерно” Хабермас означава стално образовање нове свести тако што „се увек ставља у однос према прошлости антике, да би себе саму појмила као резултат преласка од старог ка новом”. Однос према антици не треба разумети као традиционалистичку референцу, јер служи само као референцијална тачка за сва даља разграничавања, чији процес он установљује у „радикализованог свести модерности”

у XIX веку. Ова радикалност се показује у равнима „естетичке” и „културне модерне”, која свој супстанцијални ум у религиозним и метафизичким сликама света цепа на три момента, тако да се *ratio* диференцира на три вредносне сфере – науку, уметност и морал. Различите сфере вредности се подређују различитим комплексима знања: когнитивно-инструменталном, естетички-експресивном и морално-практичном. Резултат ове диференцијације јесте институционализовање појединачних подручја, које са своје стране условљава то да сваки комплекс знања описује своју унутрашњу историју. Растуће одстојање између експерата и широке публике на крају доводи до отцепљења ових подручја од традиције, јер се својствени смисао пројекта модерне састоји у томе да објективизује науку стави на добро свима. Широке масе делимично учествују у сазнањима образованих институција али за њих и даље остаје да важи свет живота без традиције.

У односу према модерни и просветитељству, јављају се три различите к. позиције: *сйари* к. (антимодернизам) жели растањак са модерном и инструменталним умом, а окретање принципу сугестивног буђења представа и потреба, који се базира на супротности доброг и зла; нови к. (премодернизам) има став подозривости према диференцираним вредносним сферама и комплексима знања и остаје при начинима схватања пре модерне, утолико што на просветитељство гледа као на нешто што се готово није ни догодило; неоконзервативизам (постмодернизам) поново прихвата диференцирања вредносних сфера и комплекса знања, али афирмација почива на тежњама ка техничком напретку, капиталистичком расту и рационалном управљању, док наука остаје без значаја за оријентисање у свету и организује се уз помоћ традиције. Хабермасова разматрања могу се применити и на питања уметности и естетике, утолико што оне као и увек остају уплетене у исту мрежу. Данашњи к. једва да се може поредити са класичним. Конзервативизам и конзервативно су технички изрази, односно неологизми, који се у политичком жаргону разумеју као супротност либерализму, демократији и радикализму.

Као специфично историјски и модеран феномен, к. треба разликовати од ТРАДИЦИОНАЛИЗМА (в.) који се испољава у чврстом држању старих обичаја и готово принудном неприхватању новина. Разлика између антидемократског, антилибералног старог к., класичног политичког к. XIX века, и неоконзервативизма данас

објашњава се променама његове социјалне базе и променама политичких, социокултурних и економских структура. Корене новог к. поједини филозофи и теоретичари уметности виде у романтици, растанку са просветитељским тенденцијама управо посредовањем уметности, у којој су своје место опет добили мистичко и метафизичко, за чији губитак су романтичари окривљавали просветитељство. Конзервативни моменат састојао се у томе да се из почетне романтичке критике просветитељства и формирала противмодерна, образујући оно што се у теорији назива „конзервативна револуција”. У неоконзервативизму је реч о духовном и политичком струјању које се у Америци јавља средином седамдесетих година XX века, а у Европи почетком осамдесетих. Овај појам се данас у медијима односи пре свега на неолибералне економске политике (тачеризам, реганизам), док се културнокритички неоконзервативизам односи на најразличитије форме интелектуалног окретања од некада социјалистичких позиција, као на пример неоконзервативизам тзв. француске леве интелигенције и антимодернистичке тенденције нових покрета.

ЛИТ.: Behler, E. (hrsg.) *Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Paderborn, 1969; Habermas, J., *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt: Philosophisch-politische Aufsätze 1977–1992*, Leipzig, 1992; Andres, J., Braungart, W., Kauffmann, K. (hrsg.), *Nichts als die Schönheit Ästhetischer Konservatismus um 1900*, Frankfurt a. M., 2007; Kaltenbrunner, G.-K. (hrsg.), *Rekonstruktion des Konservatismus*, Stuttgart, 2015; Džemson, F., *Postmodernizam: logika kulture kasnog kapitalizma*, Podgorica, 2016; Žunjić, S., *Fridrih Niče: Između moderne i postmoderne*, Beograd, 2017. 3. Г.

КОНЗЕРВАЦИЈА И РЕСТАУРАЦИЈА (лат. *conservo* – сачувати, спасти; *restauro* – поправити, обновити) – методе испитивања, физичко-хемијске заштите и очувања уметничког дела од даљег пропадања, односно поступци поправљања, обнављања и реконструкција уметничког дела ради враћања у првобитно стање или у облик што приближнији оригиналном. Оба поступка подразумевају минимум интервенција, употребу одговарајућих материјала који се увек могу уклонити без оштећења оригиналног објекта, уз вођење писане и фото-документације.

У физичка испитивања спадају основне идентификацијске технике: испитивања у области инфрацрвеног светла, ултраљубичастиг зрачења, рендгенска радиографија, микроскопирање,

атомска спектроскопија, молекуларна спектроскопија, рендгенске и нуклеарне технике, масена спектрометрија и хроматографија.

Хемијска испитивања се примењују директно на оригиналном уметничком делу или на малим узорцима узетим ради испитивања у лабораторији. Њиховом применом могу да се одреде врсте заштитних и накнадних премаза, као и средства која их уклањају без негативног утицаја на оригинални материјал.

Након поправљања оштећења и заустављања пропадања уметничког дела, приступа се чишћењу и уклањању накнадних премаза и нестручних интервенција, после чега се врши рестаурација или реконструкција, у зависности од тога да ли се дело враћа у првобитно стање или стање најближе оригиналном.

В. Л.

КОНЗОЛА (фр. *console* – потпорни стубић) – носећи елемент који се издваја из равни зида и носи ребро лука, симс, еркер, венац, балкон или скулптуру. Некада је само испуст на зидној равни. Конзола може бити од дрвета, камена, челика или армираног бетона, уклештена на једном крају у зид, а на другом слободна.

У старијој архитектури к. су од камена и често су богато декорисане геометријским, биљним или фигуративним мотивима. Од XVII века могу бити и од опеке, у штуку или гипсу и понекад имају само декоративну улогу. Јавља се и у архитектури средњовековних замкова, као



Ренесансна конзола, Венеција

носач еркера и мостића који зидовима замкова дају посебан карактер.

У ентеријеру, к. је сточић учвршћен или прислоњен на зид. Познат је од XV века, а чест је мотив у намештају барока и рококоа, где уз практичну има и украсну функцију.

М. Н.

КОНЗУМ – в. ПОТРОШАЧ

КОНКАВНО–КОНВЕКСНО (лат. *concavus* – удубљен, издубљен, шупаљ, улегнут; *convexus* – стрмо избочен, испупчен попут небеског свода) – у архитектури и скулптури, обликовање привидно неправилним облицима који рашчлањују форму чинећи је отвореном, напрегнутом, покренутом, течном и пулсирајућом. Смењивање к.-к. је уметност комбиновања (*ars combinatoria*) помоћу које се на фасадама и ентеријерима постижу светло–тамни контрасти и преплитање унутрашњег и спољашњег простора, уз дочаравање динамичне активности и умаласаности површина. Док конкавне површине у вајарству сугеришу пуноћу, уздржаност, затварање, као и спољни притисак ка унутрашњим силама (индијска скулптура), дотле конвексне површине умањују скулптуру дајући јој утисак пада и ерозије. Приликом комбиновања к.-к. површина унутрашње силе и простори постају отворене за спољни утицај, што одаје утисак нарастања форме и експанзије волумена. Један од изванредних примера комбиновања ових међусобно супротстављених површина како у унутрашњости тако и на фасадама представља римска црква Сант Иво ала Сапијенца коју је пројектовао барокни архитекта Ф. Боромини (1642–60). Њена конкавна фасада са конвексним торњем и спиралном лантерном саграђена је тако да подсећа на библијску Вавилонску кулу. Боромини смењивање к.-к. површина примењује и на фасади римске цркве Сан Карло але кватро



Л. Б. Алберти, Фасада цркве Санџа Марија Новела (1456–70), Фиренца

Ф. Боромини, Фасада цркве Сан Карло але Квајиро Фонтане, детаљ (1665–67), Рим



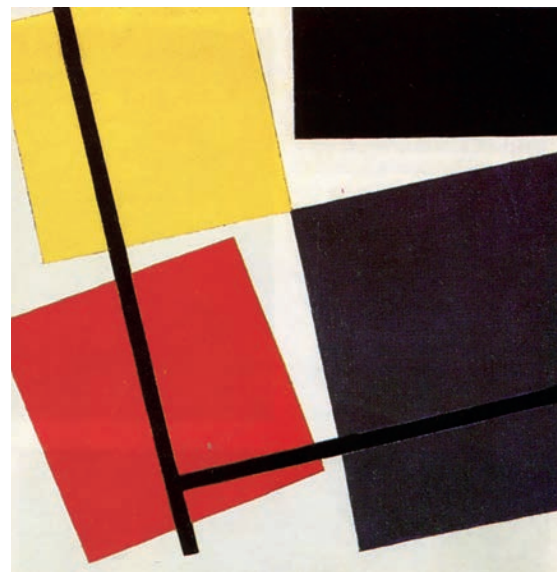
фонтане (1665–67), да би је на торинској Палати Карињано (1679–85) његов ученик Г. Гварини проширио у виду снажних надозајећих таласа. Оваква врста грађевина има посебно дејство на посматрача; шупљина на кружним трговима, на име, не спаја фасаде које се на њему налазе него се снагом ширења трга наочиглед посматрача и пролазника оне визуелно повлаче и узмићу. Барокна игра супротстављања к.-к. најизразитија је на Шпанским степеницама у Риму које је пројектовао Ф. де Санктис (1723–25). Нигде се као ту не доживљава такво физичко и психолошко убрзавање и успоравање кретања као на балустради што се протеже дужином степеница и усмерава ток саобраћаја налево и надесно. Одмах по сједињавању пешачког тока, наилази се на други бедем који кретање поново успорава док се на дође до обелиска и цркве Тринита деи Монти, која представља крајњи циљ и завршетак успона од Шпанског трга.

ЛИТ.: Velflin, H., *Osnovni pojmovi istorije umjetnosti: problem razvitka stila u novijoj umjetnosti*, Sarajevo, 1974; Arnhajm, R., *Umetnost i vizuelno opažanje: psihologija stvaralačkog gledanja*, Beograd, 1981; Beldon Scott, J., „S. Ivo alla Sapienza and Borromini's Symbolic Language”, *Journal of the Society of Architectural Historians*, 4 (1982); Arnhajm, R., *Vizuelno mišljenje*, Beograd, 1985; *Dinamika arhitektonske forme*, Beograd, 1990. Љ. С

КОНКРЕТНА УМЕТНОСТ (лат. *concretus* – срастао, згуснут; супротно лат. *abstractus* – одвојен, отргнут) – појам *конкреције* као визије ослобођене од асоцијација видљивих појава први је формулисао Арп 1918. године, а у естетичку га увео сликар и графичар Бухарц, подстакнут новим издањем Хегелове *Естетике*. У теорију уметности к. у. уводи 1924. сликар и теоретичар умет-

ности Ван Дузбург, а 1930, у манифесту поводом оснивања групе Art concret образлаже га као супротност апстрактној уметности. Манифест групе, којој су припадали уметник и критичар Карлсунд и сликар Елион, објављен у Паризу, у часопису под истим називом, садржи шест основних начела: уметност је универзална, пре него што буде изведено, уметничко дело мора бити потпуно конципирано у духу, оно у себи не сме садржавати ништа од формалних датости природе, ни чулних ни осећајних, оно мора да искључи сваки лиризам, драматику и симболизам, слика мора бити уобличена само чисто сликовним средствима, сликовни елементи не смеју имати ниједно значење изван њих сáмих, јер је уметност иза себе већ оставила свако трагање за спекулативним експериментима.

Овим се ближе означава уметност која није апстрактна, пошто она нити апстрахује нити разара природне узоре. Под апстрактном уметношћу се не мисли на прафункцију духовног стварања уопште, већ на временски ограничен метод једног сасвим одређеног правца у уметности: апстракција од предмета, апстраховање формалног садржаја из предмета, какво је, на пример, кубистичко сликарство, чији се однос према предмету означава као *распадање форме* и *раздијање њредмета*, па се утолико КУБИЗАМ (в.) у склопу АПСТРАКТНЕ УМЕТНОСТИ (в.) може разумети као уметност која руши органско јединство предмета управо да би добила њихов формални садржај. Воља за формом најснажнији је импулс сваке апстрактне, непредметне уметности. Али у нашем духу постоје и при-



Т. ван Дузбург, *Simultaneous Counter-Composition*, уље на платну, детаљ (1929–30), Њујорк, МОМА



Х. (Ж.) Арп, Велики колаж, уље и акварел на папиру (1955), Венеција, Збирка Пеги Гугнхајм

марне, непредметне форме са садржајем стварности, где треба разликовати *предметности* и *стварности*. Док те форме у математици представљају односе између предмета, независне су од света очигледних предмета, у уметности оне формирају оптичке представе и психичке доживљаје. Као такве оне нису *стварне*, већ су конкретне реалности – оптички и хаптички непосредно опажљиве и могу се непосредно доживети.

Конкретна уметност нити одражава предмете нити апстрахује од предмета, и потпуно је независна од света предмета. Она подразумева уметност засновану на линији, површини и боји која изричито следи јасан геометријски принцип. Важне претпоставке за к. у. донели су уметници покрета Де Стијл и Баухаус. Подстицаји к. у. препознати су у сликарству Матиса, у његовом ставу да посматрач пред сликом мора потпуно да заборави шта она приказује, сликарству Кандинског и у његовом ставу да уметност следи само своје властите, њој иманентне законитости, да као свој садржај има само себе сâму и да у њој не види идеје ичега другог осим идеје о самој уметности, потом у сликарству Маљевича, посебно у његовом *Црном квадрату* (1915), и у сликарству Мондријана и руском конструктивизму. У трагању за апсолутном чистотом к. у. се осетила принуђеном на разарање природних форми, јер идеја уметничке форме

исто тако је застарела као и идеја природне форме; време чистог сликарства је прошло, јер не постоји ништа што је конкретније од линије, боје и површине, будући да суштину уметности чини оно конкретно а не оно апстрактно. Духу у стању зрелости потребна су јасна, рационална средства да би се манифестовао на конкретан начин. Суштина сликарства је да на оптички начин оствари мисао, у чијој реализацији мора показати техничку перфекцију какву показује математика. У многим својим остварењима к. у. је успела да докаже могућност егзистенције дела које је, по формулацији Била, у својој крајњој конвенцији чист израз хармоничне мере и закона који успоставља један ненатуралистички систем паралелан са системом природе. Циришки конкретни, чији су главни протагонисти Бил и Лозе, радикалније дефинишу к. у., и о њој говоре као о конструктивној уметности, те између 1940. и 1950. године, развијају поставку да је конкретна или конструктивна уметност рационална и математички заснована. За разлику од апстрактне уметности, у својим најбољим остварењима успела је да расточи однос између стварског и формалног садржаја уметничког дела. Већ после првих изложби к. у. су упућени приговори да води уметничком занатству, а завршава у орнаменту, да је недуховна, чак непријатељска духу. Представници к. у. тврдили су обрнуто, да је свака уметност која се на овај или онај начин везује за свет предмета – недуховна,



М. Бил, *Омаж Пикасу*, литографија (1973), Њујорк, МОМА

а да разрешење од предмета представља одлучујући корак ка чину одуховљења. Одговоре на приговоре о некохерентности к. у. дала је истоимена изложба одржана у Базелу 1944. године. У пратећем каталогу Арп је њене основне карактеристике свео на интенцију да се преобрази постојећи свет и учини подношљивим, да се ослободи лудила и сујете, и да се поједностави човеков живот уопште, ослободи превласти разума који га раскорењује и присиљава на трагичну егзистенцију. По Арповом мишљењу, к. у. је елементарна, природна и здрава делатност која омогућује да се у човековој глави и његовом срцу развијају мир, љубав и поезија. У прве мајсторе к. у., он убраја Кандинског, С. Делонеа и Р. Делонеа, као и Лежеа, који су, иако не знајући за напоре представника к. у. тежили истим циљевима. Уз то, он поједине радове Дишана, Реја, Мироеа и Ернста такође убраја у к. у. пошто су ослобођени сваког дескриптивног садржаја. Истицањем природног и онога што се може уклопити у природу, емоционалног и поетског, подвлачећи у неколико својих текстова из 1938. да је Кандински конкретан уметник, Арп се поставио дијаметрално супротно спрам ума који су заступали Ван Дусбург и Бил.

ЛИТ.: Hofmann, W., *Grundlagen der modernen Kunst*, Stuttgart, 1978; Imdahl, M., *Gesammelte Schriften: Zur Kunst der Moderne*, Frankfurt am Main 1996; Pipping, O., *Was ist 'Konkrete Kunst'?*, Freiburg, 2003; Rotzler, W., *Konstruktive Konzepte: eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute*, Zürich, 1977; Rickey, G., *Constructivism: Origins and Evolution*, New York, 1996 (1967). 3. Г.

КОНКУРС (лат. *concurso* – трчати заједно; *concursum* – гомила, скуп, збор, окупљање) – надметање више учесника у одређеној вештини или области како би освојили награду или одређени положај. Могу бити велики к. за извођење јавних радова (грађевинских, уметничких, спортских такмичења, научних пројеката, за запошљавање или к. за упис студената на престижне универзитете. Конкурс се јавно расписује ради демократског увида у критеријуме такмичења, равноправних услова за све учеснике (стручност, референце), као и информисања јавности о резултатима к., када се бирају најбољи. За извођење уметничког дела у јавном простору расписује се к. који подразумева и додатне услове као што су високи уметнички донети у ужој тематској области у којој се дело реализује. Конкурс подразумева и новчану надокнаду

трошкова потребних за реализацију пројекта, као и новчану награду за постигнуте резултате. Супротно систему к. јесте директно освајање одређеног циља, без такмичења, без јавности и без критеријума, типично за аутократске друштвено-политичке режиме. Ж. Г.

КОНОПАЦ – в. УЖЕ

КОНОПЉА (лат. *Cannabis sativa*) – једногодишња биљка из рода скривеносеменица. Једна од првих култивисаних биљака. Домовина јој је Индија и средња Азија, где достиже висину од 3m. Одатле је пренета у Европу, где нарасте до 1,5 m. Постоје две врсте: мушка (белица) и женска (црница). Пређа белице се користи за производњу сликарског платна које је по својствима слично ланеном. Због већег садржаја лигнина, грубље структуре, тежег примања и отпуштања влаге и веће количине биљног воска, није квалитетно као ланено, иако је чвршће, због чега су га сликари венецијанске ренесансе ценили више од ланеног. В. Л.

КОНСТРУКТИВИЗАМ (лат. *constructio* – састављање, склоп, устројство) – руски уметнички покрет настао у корпусу руске авангарде 1913. године. У своме каснијем развоју, делимично дубоко прожет марксистичком идеологијом и тесно повезан са револуционарним комунистичким идејама, он није био ни апстрактна уметност ни уметност за себе. По својој суштини к. је био пре свега израз дубоко мотивисаног убеђења да уметници треба да допринесе повећању вредности физичких и интелектуалних потреба читавог друштва и уђу у непосредну и присну везу са машинском производњом, архитектонским инжењерством и графичким и фотографским средствима комуникације. У текстовима к. уметника и теоретичара, за демонстрацију њиховог дијалектичког стваралачког процеса, увек се изнова појављују две речи – тектоника и фактура, чија синтеза треба да се одражава у конструктивној реалности. Под тектоником се подразумева читава идеја, темељна концепција на основу социјалне употребе и целисходних материјала, а под фактуром реализација природних својстава самих материјала.

Значајан корак у развоју к. представљао је Реалистички манифест, који су 1920. године објавила браћа Наум Габо и Антоан Певзнер. Пре објављивања овог манифеста, њихова уметничка пракса била је блиска истраживањима В. Таљина. Они полазе од тога да су простор и време

једини облици од којих је изграђен живот и да се на овим супстратима мора конструисати свака уметност. Као сликовни и пластични облик простора, они не признају запремину и масу, већ једино дубину, изражавајући уверење да се уз помоћ четири површине може конструисати свака запремина. Њихово је уверење да уметност треба вратити у живот и ослободити је њене традиционалне функције.

Први теоретичар и критичар конструктивизма Алексеј Ган закључује да је уметност мртва и да треба раскинути са сваком спекулативном делатношћу (традиционално сликарство), а здраве темеље уметности (боју, линију, материјал, облик) вратити у подручје стварности, у практичну конструкцију. Овим се непосредно изражава општи програмски став руске авангардне уметности двадестих година XX века, која уметност разуме не више као естетичку, већ као социолошку категорију. Тако су у оквиру изворно јединственог к. настале две групације. У десном крилу, чије су језгро образовали Габо и Певзнер, влада својеврсни новоплатонизам. Они заступају идеју „новог великог стила”, у чијим темељима треба да буду положени „реални закони живота”. Уметност се схвата не као идеализовано надмашивање профаног живота, већ као његов концентрисани израз. Њихово уверење јесте да је све лаж, а да је истинит само живот са својим законима, у којем је лепо, умно и јако само оно што је делатно. Живот лепоту не познаје као естетско мерило, јер је сама стварност највиша лепота. Уметност је позвана да прати те законе, који не познају ни добро ни лоше, већ само нужност као једину моралну категорију. Иако се залажу за свеприсутство уметничког дела, Габо и Певзнер одбацују сваку идеју његовог стапања са употребним предметом и естетизујућим утилитаризмом. Као основну форму за осећање времена они афирмишу кинетичке ритмове. Полазећи од ових основних ставова, Габо је извео дефиницију к. четвородимензионалне скулптуре, пошто се у њу уноси елемент времена, кретање и ритам, по своме значају равноправни са скулптуралним простором, структуром и самом представом. Циљ овог крила к. било је задовољење аспирација и осећања револуционарног пролетаријата, које треба да испуни не политичка уметност већ њена социјализација. Они одбацују идеју о уметнику-инжењеру коју су заговарали Татљин и Родченко у оквиру левог крила конструктивизма. Ову радикалнију дефиницију дао је Ган, који утврђује не само да је марксистички образован и формиран чо-

век једном засвагда превазишао традиционалну уметност него и да је прошло време чисте и авангардне уметности које мора поклекнути пред друштвеним сврхама, да се ништа не сме препустити случајности, укусу или естетичкој самовољи. Све мора бити уређено технички и функционално, а уметност преведена у индустријску производњу.

Тиме се као основна начела к. истичу социјална учинковитост и утилитирани значај, производња базирана на техници уместо на спекулативним активностима ранијих уметника, јер је нови комунистички поредак заснован на организованом раду и примени интелекта. Требало је да свој симболички израз овог сједињавања сликарства, скулптуре и архитектуре, у оквиру новог социјалног поретка, ови ставови добију у најупечатљивијем к. делу, екстравагантной синтези Татљина, чији је нацрт и модел настао између 1917. и 1920. године, под називом *Сјо-меник Трећој интернационали*. Овај комплекс је требало да буде конструисан у форми масивне спирале, као израз вере у обећавајућу будућност. У његовој унутрашњости, састављеној од цилиндра, коцке и лопте, требало је да буду смештене сале за састанке и службене просторије, а на самом врху центар за информације. Овај



Н. Габо, *Глава бр. 2*, челик (1916), Лондон, Тејт галерија

огромни комплекс представљао би најранији модел кинетичке скулптуре. Његова изградња није отишла даље од великог модела у дрвету, јер је подизање захтевало савладавање огромних технолошких тешкоћа, на шта млада совјетска република, са наслеђеном застарелом технологијом царистичке Русије није била спремна. У овој, можда „најмонументалнијој утопији XX века”, у потпуности је садржано Татљиново схватање к. као уметности сједињења свих уметничких форми са утилитарном сврхом. Татљин је користио дрво, метал и керамику, а његов индустријски дизајн обухватао је све области живота, од радничке функционалне одеће до позоришта, филма и једриличарства.

Родченко је од почетка свога к. ангажмана намеравао да постане уметник-инжењер. У целокупном делу овог ствараоца, који је од 1915. године надаље свој дизајн изводио само уз помоћ лењира и шестара, рефлектују се готово све идеје к. примитивизма. Геометријске форме и униформна подручја чистих боја имала су ауру рационалног реда, какав су уметници конструктивисти начелно желели да унесу у друштво. Током своје дуге и веома плодне каријере бавио се проблемима типографије, плаката и дизајна намештаја, а нарочито се истакао на пољу фотографије и филма.

На основу формалних карактеристика Родченковог дизајна и залагања за неке од ставова К. Маљевича, Ел Лисицки се често погрешно

квалификује као супрематист. Иако је прихватио одређене супрематистичке идеје, његов начин рада био је у целини конструктивистички. Био је ангажован на многим пољима, посебно у архитектури и дизајну ентеријера, бавио се илустрацијом књига, сликарством и скулптуром, којима је приступао не као самосталним дисциплинама, већ готово увек као деловима неопходним за потпуну реализацију архитектуралних, односно индустријских пројеката. За њих је Лисицки исковао термин проун (кованица са значењем „нови уметнички објекти”). Ова парадигма к. реализма је, по својој суштини, изражавала идеју креативне еволуције, која почиње неком врстом нацрта архитектуре или дизајна, преводи се у тродимензионални модел, а на крају реализује као тотална конструкција утилитарних објеката. Проун је био метод рада у хармонији са модерним технолошким средствима.

У целини гледано, к. је иконокластички, он одбацује сваку репрезентацију и интерпретацију стварности, а на њихово место поставља пројекцију, односно конструкцију стварности. Уметници к. су веровали у могућности нових формалних структура, експресивност материјала, као и у то да производња социјално корисних ствари открива објективност стваралачких процеса. Њихови предлози, посебно они који су долазили од тзв. левог крила к., били су у сагласности са марксистичком аргументацијом да начин производње материјалног живота одређује социјални, политички и интелектуални процес живота.

ЛИТ.: Hofmann, W., *Grundlagen der modernen Kunst*, Stuttgart, 1978; Трифуновић, Л., *Сликарска уметност XX века*, Приштина – Београд, 1981; Petrić, V., *Constructivism in Film: the Man with the Movie Camera – A Cinematic Analysis*, Cambridge, 1993; Margolin, V., *The Struggle for Utopia*, Chicago, 1997; Scharf, A., *Constructivism*, New York, 1997. 3. Г.



В. Татљин, *Сјоменик Трећој интернационали*, макета (1917–20)

КОНСТРУКЦИЈА (лат. *constructio* – склоп, састављање) – део грађевине који прима статичке и динамичке утицаје и оптерећења преносећи их на тло и обезбеђујући стабилност објекта, чиме омогућава његово правилно функционисање, употребну вредност. Конструкција у знатној мери утиче на појавност, ликовно-обликовни и естетски план објекта. Типично-уобичајене савремене к. могу бити челичне (скелетне), масивне армиранобетонске или комбиноване. Код саме к. разликују се темељи, носећа вертикална и спратна хоризонтална, вертикални (и хоризонтални) противсеизмички серклажи и кровна

конструкција. Прорачун к. изводи се на основу архитектонског пројекта сабирањем свих оптерећења целокупне грађевине. На основу прорачуна к. врши се коначно димензионисање свих њених елемената. Статички прорачун к. саставни је део архитектонско-грађевинског елабората потребног за добијање дозволе за градњу.

Конструкција од памтивека омогућава архитектуру дајући јој стабилност и трајност, истовремено тежећи и достизању највиших естетских критеријума. Развој архитектуре сагледава се суштински најтачније кроз анализу развоја к. и у новије доба, усложњавањем теорије и праксе разматрањем к. система, најкомплекснијег вида инжењерских конструкција.

Изворно, к. је саставни део процеса конципирања и градње било којег архитектонског елемента. Почевши од првих палеомезолитских киклопских зидина преко неолитског фортификационог система бедема Јерихона (8000–6000. год. пре н. е.), месопотамских техника опеке до високософистициране древно-египатске технике прецизно спајаних каменних блокова, јавни домен архитектуре као врхунско колективно дело задуго карактерише јединство к. и завршног облика грађевине. Насупрот томе, најранија профана архитектура базирана је на човековом подражавању самоносивих примера из окружења. Будући непрестано поправљана и обнављана, она је била упућена на коришћење материјала из непосредне околине. Зачеци модерне линије раслојавања архитектуре на к. и на испуну са облогом почивају у фолклорно-профаном, народном градитељском искуству.

Витрувије у првој и другој књизи својих *Десет књига о архитектури* (30–16. год. пре н. е.) приказује грађевинске материјале и разматра њихову употребу кроз различите технике градње, сумирајући типове к. античког света.

Развој к. у најужој је вези са развојем и доступношћу грађевинских материјала, који су у склопу к. техника напредовали од давнина достигавши свој занатски оптимум XVIII–XIX века. Почетком XVIII века, уз индустријализацију и ширу доступност индустријски произведеног гвожђа, долази до стреловитог напретка конструкција. Новим инжењерским пробојима, иницијатори нових к. праваца размишљања, пре свега мостовске к. почињу да постулирају и испитују и на теоријском плану, путем сложених математичких прорачуна. Са индустријализацијом (1825–30) све је чешћа појава нових физико-математичких теорија са применом у распону од парне машине преко железнице до висећих

мостова као првих типова к. у потпуности изведених на основу прорачуна. Метал постаје главни к. материјал за реализацију инфраструктурних јавних објеката, железничких станица, великих пијачних к. и мостова. Камен излази из употребе као к. материјал и постаје облога фасада, или тек нижих делова зграда. Метод убрзаног прорачуна једноставнијих металних к. у употреби је до 1930, када принципи прорачуна поред еластицитета уводе и појам пластицитета. Почетну еру ливеног гвожђа (1780–1850), смениће доба кованог гвожђа (1850–1900), и епоха челика од 1880. до данас.

Ипак, 1884. Кеопсова пирамида и даље је међу највишим грађевинама света. Такође, атински Партенон (градитеља Иктиноса и Каликратеса, 448–432. год. пре н. е.), римски Колосеум (70–80), Пантеон (118–125), као и велике инфраструктурне грађевине антике (римски канализациони потез – Клоака Максима, мостови, аквадукти, вијадукти). Храм Свете Софије, романичка здања и средњовековна утврђења и још касније готички опус (XII–XIII век), а затим и архитектура ренесансе и у к. смислу јесу темељне грађевине заслужне за општи напредак инжењерског начина размишљања и напретка к. праваца, система и техника грађења.

Крајем XIX века настаје облакодер у САД (1871). Тај заокрет у архитектонско-урбанистичком концепту базиран је на економским параметрима анулирања високе ренте централно-градског земљишта, захваљујући технолошким достигнућима побољшања карактеристика челика и нових проналазака механичких и сигурносних лифтова. На концептуалном плану, В. Ле Барон Џени разрадио је систем унутрашње к. на којој почива оптерећење објекта и (неносива) окачена, висећа фасада.

Средином XIX, нарочито током XX века у ери метала, гвожђа, челика конкурент постаје бетон, префабрикати, преднапрегнуте и спрегнуте конструкције. Крајем XX и почетком XXI века све распрострањенији су бетони високих перформанси, а савремен тренутак обележава *йрозрачан дејшон*, светлוצаво-прозрачних ефеката услед уграђених оптичких влакана, што даје утисак дематеријализације.

Савремене, *некласичне к.*, кабловске, љускасте, шаторасте, набране, мембранске и хибридне к. разликују се од класичних по просторном начину преношења оптерећења, услед чега су њихови к. елементи знатно мањих димензија те се сматрају лаким конструкцијама. Најчешће су монтажног типа. Углавном композитни к. мате-

ријали својом технологијом израде условљавају знатно сложенији процес пројектовања у којем се мора водити рачуна о односу облика и понашању структуре конструкције. Поред тесне сарадње пројектаната, захтева се и оперативна знање виших степена математике и геометрије, као и генеративних метода и рачунарских програма, уз способност креирања нових, пројекту прилагођених технолошких метода и програма.

ЛИТ.: Фремpton, К., *Модерна архитџектура: критичка историја*, Београд, 1980; Adam, J.-P., *La Construction romaine: matériaux et techniques*, Paris, 1984; Fitchen, J., *Building Construction Before Mechanization*, Cambridge Mass., 1986; Heyman, J., *The Stone Skeleton: structural Engineering of Masonary Architecture*, Cambridge, 1995; Heynen, H., *Architecture and Modernity*, Cambridge, Mass., 1999; Несторовић, М., *Конструктивни системи: принципи конструкција и обликовања*, Београд, 2000; Halleux, P., *La compréhension de la pensée technique des bâtisseurs médiévaux: un long cheminement du XII au XXI siècle*, Buxelles, 2002–2003; MacGregor, J. G., *Reinforced concrete: mechanics and design*, New York, 2009; Otto, F., *Thinking by Modeling*, Berlin, 2017. А. М.

КОНТЕКСТ (лат. *contextus* – склоп повезаности) – термин који наука о уметности преузима од семиотике да дефинише чиниоце укључене у процес прављења знакова, развијајући појмовни апарат за разумевање тог процеса у различитим подручјима културе и уметности. Под семиотиком овде треба разумети пре свега њене изворне начине на које је она изградила особену појмовност за свој критички рад, у списима филозофа Пирса и лингвисте Сосира. Семиотика је понудила теорију и аналитичка оруђа која нису ограничена на посебно предметно подручје, показала се подесном за анализе уметности и уметничких дела, ослобађајући их проблема преношења појмова из једне у другу дисциплину. Семиотичка перспектива је у науци о уметности присутна већ у истраживањима Ригла и Панофског, на која се може гледати као на сагласна са основним тенденцијама Пирса и Сосира, а најзначајнији радови Шапироа непосредно се баве питањима визуелне семиотике. Посебно подручје проблема у којем је семиотика од велике помоћи раду науке о уметности јесте питање к. у обрту „уметност у к.“ или „к. уметности“. Детаљна семиотичка истраживања појмовне релације између „текста“ и к. наука о уметности је искористила тако што их је употребила за разумевање тзв. контекстуалних детерминанти у

настанку уметничког дела. Последњих деценија однос семиотике и визуелне уметности посебно обележавају питање полисемије значења, истраживање социјалних и историјских услова у којима настају уметничка дела, односно проблем к., али и проблем рецепције уметничких дела, разлика између изворног и савременог виђења. На први поглед, чини се да к. означава нешто што је већ дато и да утолико детерминише значење дела, одн. сам акт стварања. Али к., према семиотичкој теорији, није дат већ се производи. Оно што припада к. детерминисано је стратегијама интерпретације, док је његово значење детерминисано догађајима, тако да увек постоји опасност поједностављивања и склизнућа у нешто што је дато као само по себи разумљиво. Структуралиста Калер предлаже да се уместо о к. говори о „уоквирењу“ јер је истраживањем социјалних чинилаца који уоквирују знакове могуће симултано анализирати праксе прошлости и нашу властиту интеракцију са њима, која је иначе у опасности да прође непримећена. Посебно значење овај је термин добио у покушају изложбе под називом *Kontext Kunst*. Презентацију различитих приступа који користе метод контекстуализације да би се открила веза између уметничких дела и услова њихове продукције организовао је 1993. године у Новој галерији у Грацу аустријски уметник и теоретичар Вајбел, са идејом да се препознају нове уметничке праксе после 1990. године. Сличан покушај представља и изложба *Traffic*, коју је организовао критичар Бурио 1996. године у Музеју модерне уметности у Бордоу, са циљем да се, полазећи од идеја тзв. релационалне естетике, прикажу уметничке праксе које своје теоријско и практично полазиште узимају из људских односа и њиховог социјалног контекста, а не из независних и приватних простора.

ЛИТ.: De Sosir, F., *Opšta lingvistika*, Beograd, 1969; Shapiro, M., *Words and Pictures: on the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, The Hague – Paris, 1973; Culler, J., *Structuralist Poetics: structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*, London, 1975; Weibel, P., *Kontextkunst – Kunst der 90er Jahre*, Köln, 1994; Shapiro, M., *Selected Papers IV: theory and Philosophy of Art – Style, Artist, and Society*, New York, 1994; Bourriaud, N., *Relational Aesthetics*, London, 2002; 3. Г.

Контекст у архитектури је уклапање у простор, саживот са околином, логична и неопходна веза између урбаног и архитектонског дизајна. Архитектура је увек у к., она је по сопственој

суштини дубоко контекстуална. Још је праисторијски човек, са идејом да умилостави моћне силе природе, постављао мегалите или долмене у к. магијског карактера. Током времена, с развојем архитектуре и цивилизације, однос према к. се мењао тако да су га и архитекти схватили и примењивали на разнолике начине. Контекст се препознаје и у старом Вавилону и на Акропољу, у грчком храму, римској базилици, француским авенијама, венецијанским каналима, урбанизму Барселоне, као и у шумадијској кући. Сви они указују на токове настајања, на стварање властитог карактера, архитектонику, печат етноса који обликује одражавањем регије.

Још су Витрувије у *Десећ књиџа о архитџектури* и Алберти у *De Re Aedificatoria* указивали на важност грађења куће у складу са карактеристикама места, видевши у к. неодвојиви део грађења. Традиционални модел урбаног к. се екстремним урбаним развојем позних година XIX века нарушава, па се јављају к. стандардизације и поделе на стамбене јединице и индустријске објекте. Против строгих геометријских образаца нових урбаних агломерација реаговао је Зите који у *Умејничком обликовању градова* (1889) предлаже структуралну ревитализацију традиционалног градског простора. Његов предлог утицао је на планирање нових урбаних четврти почетком XX века, као и током постмодерних полемика осамдесетих година XX века. Представници авангардног функционализма у архитектури двадесетих година XX века, посебно Ле Корбизје, одбацују ставове Зитеа предлажући нову радикалну парадигму која искључује све везано за историју града и окреће се стандардизованим архитектонским елементима у функционално одвојеним и геометријски уређеним просторима урбаног са идејом рационализације.

Нови процеси након Другог светског рата уништавају постојећи структурални к. а историјски споменици и традиционална градска језгра се у новим, дезинтегративним процесима губе као тачке културне оријентације и локалне социјалне идентификације. Са доласком постмодерне и њених теоретичара попут Росија и Вентурија, ексклузивни модернистички к. негирања историје се одбацује у корист тумачења сложених урбанистичких оквира, архитектонског наслеђа и афирмације контекстуализма као метода архитектонског планирања. На основу емпиријских и психолошких студија градске форме Линча, од шездесетих година XX века к. наново постаје важна парадигма у урбаном и архитектонском размишљању. Крајем XX



века, фрагментација и распад урбанистичких к. (деконструкција) били су изазвани углавном мегапројектима, као што су тржни центри или спектакуларни музејски објекти смештени у дезинтегрисаним урбаним пејзажима (Геријев музеј Гугенхајм, Билбао, 1997). Овакви пројекти углавном игноришу историјску комплексност и структуралну разноликост локацијског к. и поставља другачије параметре, градећи простор који иницира стварање новог контекста. Фрагментација постаје доминантан начин архитектонске теорије и праксе.

Контекстуализам на почетку XXI века за друштвено конституисање градске културе има симболички значај, постајући ствар урбане екологије. Суочена са могућношћу глобалне хиперурбанизације, екологија као универзална дисциплина наставља да одражава контекстуализам.

ЛИТ.: Lynch, K., *The Image of the City*, Cambridge, Mass., 1960; Rossi, A., *L'architettura della città*, Padua, 1966; Venturi, R., *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, 1966; Sennott, R. S. (ed.), *Encyclopedia of 20th-Century Architecture*, vol. 1 (A–F), New York – London, 2005.

Д. М. М.

КОНТРАКУЛТУРА (од лат. *contra* – против, насупрот и *cultura* – гајење, поштовање, образовање) – у ширем културноисторијском смислу, егзодус о којем сведочи Библија и хришћанство се сматрају првим к. покретима који су довели до успостављања владајуће културе на ширем простору. Појава протестантизма и протестантске

А. Роси, *Позориште светиа*, Венецијанско бијенале (1979)

етике широм Европе такође се сматра к. која је легитимисала нову капиталистичку класу и обезбедила јој контролу над друштвом, коју је претходно у својим рукама држала аграрна аристократија. Овај појам у социологију уводи Парсонс у оквиру *теорије акције*, описујући девијантне супкултурне феномене.

Сложена савремена капиталистичка друштва, поред доминантне културе повезане са политичком и економском елитом, садрже и разне супкултуре, које се од ових разликују по етничкој, социјалној, класној, расној и генерацијској основи или по сексуалном опредељењу. Из општег оквира супкултуре издваја се феномен к. као одговор младих на њихово културно окружење и напор да се супротставе нормама генерације својих родитеља. Већ од шездесетих година XX века, социологија препознаје феномен к. широм света и у различитим историјским периодима, при чему се к. дефинише као одбацивање доминантне културе унутар социјалних покрета који увек имају не само политичку него и културну димензију. Оно што социјалне покрете разликује од изолованих политичких акција јесте да они теже да легитимишу властито понашање, идентификују алтернативне и опозиционе институције и социјалне категорије, са крајњим циљем да промене друштвену стварност. Свака к. је генерисана социјалним покретима у временској тачки у којој стара култура постаје сметња нужним променама. Под овим појмом данас се подразумева скуп различитих друштвених покрета младих (битници, нова левица, хипи покрет, антиратни и пацифистички покрет, феминизам, сексуална револуција), које је обележавао покушај радикалних промена, пре свега у америчком друштву крајем шездесетих година XX века.

У јесен 1964. на Универзитету Калифорнија основан је студентски Покрет за слободу говора, чији је протест био усмерен против расистичког тероризма белаца после уписивања црнаца на бирачке спискове на југу Америке. На интервенцију државне администрације и полиције, и забрану дистрибуције политичке литературе, студенти су одговорили ненасилним протестима и позивањем на слободу говора. Протести су организовани и на другим универзитетима.

У јесен 1965. млади људи из предграђа Сан Франциска, окупљени у Голден Гејт парку, са намером да живе на ивици сиромаштва, убрзо су колективно означени као хипи покрет. Њихов начин живота без сталног запослења и на ивици егзистенције, заједно са њиховом културом,

деловали су субверзивно на владајућу културу масовне потрошње која је славила етику рада. Владајућој америчкој култури сексуалне репресивности хипици су се супротставили јавним испољавањем многих облика табуисаног сексуалног понашања, од промискуитета до групног секса. Са разбуктавањем Вијетнамског рата, хипици су почели да говоре све више о миру, организују антиратне протесте, па су са студентским покретом постали претече онога што ће касније бити названо контракултура. Прве представнице к. је имала у младима средње класе. Убрзо је прерасла те оквири и захватила практично све области друштва. Млади радикали су нападали владајућу парадигму структуралног функционализма као инхерентно конзервативну и неспособну да примерено концептуализује социјалне конфликте. Радикална опозиција владајућем систему, која је своје представнике имала првенствено међу студентима средње класе, поставке за деловање препознала је у идејама *нове* левице, на темељу којих је 1960. на Универзитету Мичиген основан покрет Студенти за демократско друштво, који је 1962. објавио политички манифест. Била је то критика недостатка личних слобода, моћи бирократије у влади, на универзитетима и корпорацијама те позив на стварну демократију познат под називом *Port Huron Statement*, чији је аутор био Хајден, радикални политички активиста к., а његов правац деловања био је усмерен првенствено на грађанска права и антиратне протесте.

Маркузе у своме тумачењу одговора капиталистичког света на к. и његовог реорганизовања као превентивне контрареволуције, изворне подстицаје *нове* левице види у артикулацији циљева као што су нови морал, еманципација чулности, захтев за „слободом сада” и културна револуција. Изворни ефекти радикалне опозиције у оквиру америчке *нове* левице обухватили су у читавој земљи борбени покрет за грађанска права, против Вијетнамског рата, активизам на колеџима и универзитетима и политички хипи покрет. Прву стварну унутрашњу претњу естаблишменту, коју је овај боље схватио него сама *нова* левица, није представљала радничка класа, већ снаге са универзитета и из црначких гета, које су омогућиле масовну и далекосежну стратегију демонстрација, окупације зграда и заједничке акције. У време америчког покрета к. у своју радикалну фазу улази и Покрет за ослобођење жена, који је почео као одговор на мушки сексизам, да би патријархат дијагностицирао као непријатеља ослобођења жена. Овај покрет

је у склопу деловања и учинака к. допринео изједначавању полова и промовисању феминизма. У тој трансформацији, према Маркузеу, Покрет за ослобођење жена постао је радикална снага у оној мери у којој се није залагао за једнакост унутар радне и вредносне структуре постојећег друштва, него за промену саме структуре. Артикулисању циљева к. допринеле су идеје нових теорија о функционисању друштва, као што су ново учење о етнометодологији, чији су теоријски напори били усмерени на начине осмишљавања човековог окружења, и тзв. хумана психологија, у којој је субјективизам к. младих нашао потврду утолико што је она истицала позитивне аспекте психолошког развоја уместо фокусирања на патологију.

Данашњем значењу појма контракултура основни тон дала је Рошак ова студија о к. из 1969. године. За разлику од аутора који сматрају да је она не само одговор на обавезе које намеће савремено друштво него и револт против саме организације друштва, Рошак у к. види само омладински бунт против културе одраслих, па утолико полази од тезе да је борба између генерација једна од очигледних константи човековог живота. Иако се његова књига односи првенствено на догађаје у Америци, он указује на то да је антагонизам између генерација попримио интернационалне димензије и да су се

млади као једина делотворна радикална опозиција у западњачком свету, као и у Јапану и делом у Латинској Америци, крајем шездесетих година XX века осетили изопштеним унутар друштва. Док се у Западној Европи увек изнова понављала иста историја неуспелих студентских покушаја да уздрмају друштво, млади у САД су први схватили да је њихов стварни противник технократија, чија је основна одлика умеће да остане идеолошки невидљива. Јасне знаке одумирања покрет к. је почео да показује крајем лета 1969. године, после Фестивала музике у Вудстоку, једног од најзначајнијих и најбољих примера контракултуре.

ЛИТ.: Parsons, T., *The Social System*, New York, 1951; Yinger, J. M., *Contraculture and Subculture*, New York, 1960; Maslow, A., *Toward a Psychology of Being*, New York, 1962; Roszak, T., *Kontrakultura*, Zagreb, 1978; Markuze, H., *Kontrarevolucija i revolt*, Beograd, 1979. 3. Г.

КОНТРАПОСТО (итал. *contrapposto* – супротност, супротстављеност, противтежа, антитеза) – у ликовним уметностима, приказивање пребацивања тежине обично наог људског тела које стоји, седи, лежи, чучи или трчи на једну незнатно истурену ногу, док друга као ослонац или подупирач остаје слободна, тако да се глава, рамена и руке извијају у односу на верти-



Ајолон из Македоније у Грчкој, бронза (I в. пре н. е.), Кливленд, Музеј уметности



Авијуст из Примајорџе, мермер (око 20. год. пре н. е.), Рим, Ватикански музеј

калну осу у облику кривуље слова S (в. ЗМИЈО-ЛИКА ЛИНИЈА). Овакав асиметрични положај не само да покреће тело из мировања него га приказује природним, опуштеним, животним, динамичним и спремним за акцију. С друге стране, к. је као вид заустављеног неусиљеног хода сматран хармоничном и идеалном позом за приказивање људског тела, једнако важном и за дочаравање његовог уравнотеженог психолошког стања. Изучаван на ликовним академијама, к. је био и полазна основа за приказивање самосталних људских фигура и фигуралних композиција.

За прву скулптуру на којој је примењен к. узима се *Криџијев младић* (око 480. год. пре н. е.), данас у атинском Акропољском музеју. У односу на архајске фигуре КУРОСА (в.), ова скулптура у мермеру легендарног атинског вајара Критија разликује се по томе што му тежина први пут није подједнако распоређена на обе ноге, већ је благим нарушавањем равнотеже постигнута илузија природног хода живог човека. Још наглашенији к. имају нешто каснији Поликлетов *Койљоноша*, Миронов *Баџач диска*, Праксителов *Хермес са малим Дионисом* и Книдска *Афродизија*, док је врхунац достигнут у *Лаооконовој іруји*. Ренесансни и барокни умет-



Микеланђело, *Давид*, мермер (1501–04), Фиренца, Галерија Академије

ници усавршавају грчко-римски к. (Донатело, Леонардо, Микелађело, Бернини), а модерни скулптори га рашчлањују до крајњих граница (Мајол, Роден).

ЛИТ.: Clark, K., „The Nude: A Study in Ideal Form”, New York, 1956; Summers, D., „Cottrapposto: Style and Meaning in Renaissance Art”, *The Art Bulletin*, vol. 59/3 (September 1977); Boardman, J., *Greek Sculpture: the Archaic Period*, London, 1978. Љ. С.

КОНТРАРЕЉЕФ (лат. *contra* – обратно, супротно и *re-levo* – поново подићи, усправити) – скулпторски поступак којим се жељени облик или мотив постиже одузимањем материјала, док се не добије слика у негативу у којој су најиспученији делови представљеног облика или мотива заправо најдубље урезани. На основу к. добија се отисак у виду позитива по принципу конкавно–конвексно, за који су најпознатији примери бројне античке геме (печати). Репрезентативни примерци настајали су у оквиру етрурске, феничанске, грчке и римске уметности. Неколико египатских монументалних рељефа насталих у позном периоду Новог царства изведено је у овој техници, у потпуном негативу, па се сматра да су им модел биле управо геме из хеленистичког раздобља.

Контрарељеф не треба мешати са упуштеним рељефом, када мотив или фигура задржавају „позитивну” рељефност.

Контрарељеф је и назив неколико дела Таљина, утемељивача конструктивизма. То заправо нису прави к., већ тродимензионалне апстрактне скулптуре од стакла, метала и дрвета настајале између 1914. и 1917. године.

ЛИТ.: Mc Graw-Hill, *Dictionary of Architecture and Construction*, New York, 2003; Foster, H., Bois, Y.-A., Krauss, R. E., Buchloh, B., H. D., *Arte desde 1900*, Madrid, 2006; *Tatlin: New Art for a New World*, Ostfildern, 2012. И. Т.

КОНТРАСТ (итал. *contrasto* – супротност) – стилска фигура супротности постављене једна уз другу како би се нагласиле супротне појаве или карактеристике. У ликовним уметностима, један од композиционих принципа организовања уметничког дела.

Контраст подразумева упадљиву разлику у оквирима једног уметничког дела (текстура, фактура, валер, облик, боја, величина, покрет). Наглашенији к. повећава пажњу са којом се дело посматра.

Итен је у оквиру основног курса на Баухаусу одредио врсте бојених к.: светло–тамно (може постојати и у монохроматској композицији),

топло–хладно (жута, наранџаста и црвена наспрам плаве и љубичасте), к. комплементарности (жута–љубичаста, наранџаста–плава, црвена–зелена), симултани, к. квалитета и к. квантитета.

ЛИТ: Arnheim, R., *Umetnost i vizuelno opažanje: psihologija stvaralačkog gledanja*, Beograd, 1971; Itten, J., *Design and Form: the basic Course at the Bauhaus*, New York, 1975; Богдановић, К., Бурић, Б., *Теорија форме*, Београд, 2013. М. Про.

КОНТРАФОРА (од лат. *contra* – према и *foras* или *foris* – напољу, спољни подупирач) – архитектонски носач, потпорни елемент који се у виду ојачане арматуре налази са спољне стране грађевине а чија је функција задржавање и преузимање терета кровне конструкције и сводова. У зависности од места постављања, к. може да буде у облику пиластра (везана за зид грађевине) или лука. Није неуобичајено да к. облика пиластра придржава и лучни контрафор.

Контрафори су примењивани у персијској, римској, византијској и посебно у западно-европској архитектури романике и готике. Приликом конструкције катедрале тежина целокупне структуре преноси се преко носећих стубова главног и бочних бродова до спољашњег дела грађевине где тежину преузимају контрафори. Преко високих стубова и полуобличастих и крстастих сводова посебно у готичкој архитектури градитељи су изумели спољни систем подупирања који, осим што преузима тежину, онемогућава урушавање грађевине, посебно њених горњих делова. У овој иновативној конструктивној техници на зидовима грађевине, а између сваког пара подупирача, не долази да превеликог оптерећења са крова и сводова. Будући да зидови на тај начин носе релативно малу тежину, могли су се растеретити и отворити великим прозорима и украсити витражима. Прозори су омогућавали и продирање светлости у храм, која је у средњовековно доба имала важно теолошко и симболично значење (цркве Сен Дени и Сен Шапел у Паризу).

Осим ових, познате цркве са к. су катедрале у Амијену и Милану, као и црква Свете Софије у Истанбулу.

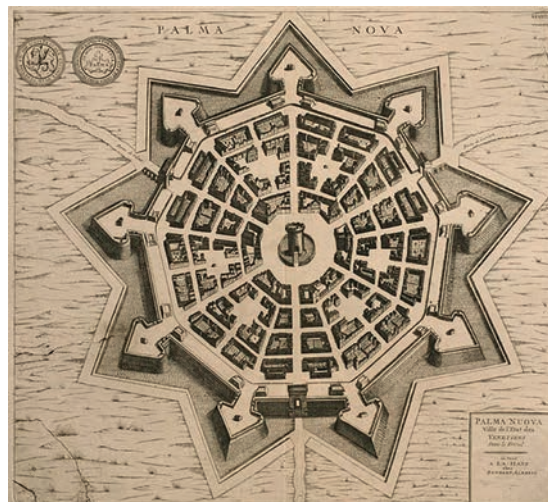
ЛИТ.: Fitchen, J., *The Construction of Gothic Cathedrals: a Study of Medieval Vault Erection*, Chicago, 1981³; Bony, J., *French Gothic Architecture of the 12th and 13th Centuries*, Berkeley, 1983; Moffett, M., Fazio, M., Wodehouse, L., *A World History of Architecture*, London, 2003; Wertheimer, L., *Architectural History*, Chicago, 2004. Б. В.



Контрафоре (око 1300),
Енглеска, катедрала у Јорку

КОНТУРА (фр. *contour* – обрис, ивица) – спољна линија која оцртава облик фигуре или предмета. У сликарству, то је линија одређена бојом, а у вајарству она је граница између обликованог дела и околног простора.

Цртеж њокрејџа је најчешће цртеж малог формата, урађен за око 20 до 90 секунди, врло ефектан уколико је уметник успео да „ухвати” и забележи суштину и карактер покрета, без обраћања пажње на детаљ. Цртеж који у неколико линија треба да покаже распон изражајних могућности употребљеног цртачког средства (оловка, туш, угљен, пастел) назива се КРОКИ (в.). *Цртеж континуалном линијом* састоји се од непрекинуте линије цртања к., настале без „одвајања” оловке, пера или креде од равни подлоге. *Контурни цртеж* чини к. објекта. Уколико је предмет сложен, овај цртеж укључује и к. његових унутрашњих делова, али не допушта сенчење. *Чиста к.* је једноставна к. линија (без



В. Скамоци, Идеални граг –
Палманова (XVI век)

Леонардо, *Codice Atlantico*,
folio 5, цртеж (1480)



к. унутрашњих делова објекта), која се поклапа са спољном линијом објекта. *Слеја к.* је дефинисање предмета без гледања на папир, са претпоставком анализе предмета и цртања према оном што се види, а не према оном што се замишља. *Променљива к.* је она која има различиту дебљину к. линије. Њом се сугерише пластичност облика и појачава ефекат реалистичног.

Леонардо је био у дилеми да ли да сферу представи као круг да би посматрачу деловала као кутла, или да је прикаже као елипсу, према законима конструктивне перспективе.

У картографији, на топографским приказима рељефа, к. линија представља замишљену линију, *изохијсу* на површини рељефа или *изобатају* на површини морског дна, чије су све тачке на истој висини, односно дубини, од дате равни која уобичајено означава ниво мора. К. линија фронталног пресека рељефа одређена помоћу хоризонталне пројекције његових изохипси и изобата, пример је к. линија на топографским картама.

Пример к. у архитектури јесте када ефекат к. објекта надјачава дејство његове целокупне масе. У урбанизму се истичу примери решења к. идеалних градова ренесансе њиховим геометризмом као што је к. деветоугао Скамоџија којим је решио облик Палманове. У вајарству, к. линија скулптуре може да има доминантно дејство и да потисне ефекат волумена изведеног дела. У сликарству, то су примери тзв. цртежа бојом где је линија к. наглашена не само дебљином потеза већ и хроматски. У индустријском дизајну утилитарна форма, из ергономских и естетских разлога, управо необичним обликом к. постиже маркетиншки ефекат. Примена линија једнаке осветљености – *изофотоја*, као методе изофотометрије, користи се код одређивања оптималног облика у дизајну биоморфних форми.

ЛИТ.: Pipes, A., *Foundations of Art and Design*, London, 2008.

И. М.

КОНУС (лат. *conus* – купа, купасти врх) – правоизводна, развојна површина. *Изводнице* (*генератрисе*) к. су праве линије које спајају тачку (*врх* или *шеме* конуса) са тачкама криве – *водиље* (*директрисе*). Конус је *развојна површина* која се без деформација развија у равни. У пројективној геометрији, *цилиндричну површину* чини врх бесконачно далеке тачке одређеног правца.

Конусни пресеци су заједнички назив за *конике*, криве другог степена – круг, елипсу, хиперболу и параболу, по којима раван сече ротациону к. површину. Ако раван сече све изводнице к. површи, пресечна крива је *елипса*; *хипербола* је пресечна крива када је раван паралелна с двема изводницама, а *парабола* када је раван паралелна с једном изводницом. Уколико је раван управна на осу ротације к. површи, пресечна крива је КРУГ (в.). Када пресечна раван садржи врх к. површине, крива се распада на две изводнице, једну изводницу, или само на тачку врха и имагинарни део распаднуте конике.

Дангленове куле су уписане у к. површ тако да додирују и њену пресечну раван. Пресечна крива је коника. Открио их је 1822. године Данглен.

Перспективна на к. најчешће за ликораван има ротациони к., очну тачку на његовој оси ротације, а посматрани објекат унутар или ван конуса. Прво се пројектовањем *видним зрацима*,



Л. Шејка, *Портрет са црвеном птицом* (1955)

тј. њиховим продорима кроз омотач к. решава перспектива, а затим се помоћу мреже к. површине она представља као криволинијска перспектива објекта.

У картографији изузетну примену имају различите пројекције Земљине кугле на к. површину.

Метаморфоза к. површине са врхом као бесконачно далеком тачком, преко једнограног хиперболоида до ротационог конуса могућа је ротацијом њихових изводница.

Јамницер у књизи *Perspectiva Corporum Regularium* (1568) даје геометријски конструктивно тачне приказе ротационих тела. Међу њима издваја к. површи у различитим положајима и са различитим рељефом на њима. Посебно је интересантан пример к. са траком облика завојне криве.

Ренесансни сликари су често представљали не само Платонове полиедре него и различите ротационе форме. Под њиховим утицајем, Шејка на слици *Порџреџ са црвеном ијџицом* (1955) приказује и к. површи. И. М.

КОНФЕСИЈА, КОНФЕСИОНАЛ – в. ИСПОВЕДАОНИЦА

КОНХА (грч. *κόυχη* – шкољка) – свод у облику четвртине лопте који прекрива апсиду или нишу. У проширеном смислу означава саму апсиду, односно делове грађевине изнутра полукружне основе прекривене полукалотом. Када је једно од обележја грађевине постојање више апсида, односно к., тада је реч о троапсидалној грађевини – триконхосу или тетраконхосу.

Грађевине к. структуре срећу се у античком периоду (царски нимфеји – триклинијуми), а од краја III и почетком IV века триконхални и вишеконхални објекти постају уобичајена појава. Овај тип грађевина имао је световну (купатила, палате, виле) или сакралну намену (баптистерији, фунерарни објекти, мучишћинијуми). Касније, из њих се развијају триконхосне цркве сажете или развијене основе. Сама форма почела је да се развија када је прихваћена као део култних и церемонијалних царских простора. Зна се да је цар Домицијан био први цар који је у свом триклинијуму насупрот Аули Регији у Домус Флавији на Палатину седео испред апсида, чиме се јасно издвајао од осталих учесника.

У ранохришћанској архитектури, у к. апсиде, на најисточнијем зиду храма, смештан је бискупски трон, а у каснијем периоду она постаје део олтарског простора. Она је у ранохришћан-



Конха (VI век), Равена, базилика Сан Витале

ском периоду украшавања представом Христа, Богородице или Часног крста у мозаику или фреско-техници. Уз олтарску к., са северне и јужне стране, обично су прислоњене две бочне к. које конструишу простор проскомидије и ђаконикона. У простору бочних к. код триконхалних храмова смештене су певнице, резервисане за стајање хора приликом литургијских обреда.

ЛИТ.: Volbach, W. F., *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz, 1952; Дероко, А., *Монуменћална и декоративна архитекћура у средњовековној Срдији*, Београд, 1953; Demus, O., *Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium*, Boston, 1955; Lavin, I., „The House of the Lord: Aspects of the Role of Palace Triclinia in the Architecture of Late Antiquity and the Early Middle Ages”, *Art Bulletin*, 44/1 (1962). М. О.

КОНЦЕПТ (КОНЧЕТО) (лат. *conceptus*; итал. *concetto* – хватање, зачеће) – апстрактна идеја, појам закључен или изведен из својствених примера; фундаментална категорија у метафизици, посебно у онтологији. У Платоновој филозофији к. одговара појму *eugoc* или *идеји* као апстрактном предмету. У данашњем означавању к. класична теорија полази од Аристотелове дефиниције термина, док се у Кантовој филозофији новог

доба учи да човеков ум поседује априорне појмове, за разлику од емпиријских или апостериорних појмова као општих представа.

До означавања к. у филозофији уметности и теорији уметности долази се разрадом Платоновог *eidos*, где идеје представљају непролазне форме ствари, које постоје вечно закључане у уму и мишљењу. Стоичка филозофија је Платонове идеје протумачила као нешто урођено што претходи сваком искуству. Изједначавање Платонове идеје са уметничком представом извршио је Цицерон, а под утицајем Аристотелове дефиниције уметности уметничка представа се изједначава са идејом, на основу тога што је он форми уопште и посебно форми која се налази у души уметника оставио Платонов назив еидос или идеја. У средњем веку превладава мишљење да уметник не ствара на основу идеје у правом метафизичком смислу него на основу унутрашње представе која претходи делу. На основу тога, уметничко дело настаје пројектовањем унутрашње слике у материју, као слика која не може да се изједначи са садржајем свога појма.

Теоријско-уметничко мишљење ране ренесансе једва да је било дотакнуто утицајем платонизма, па је и идеја лепог урезана у човеков дух, али је само најспособнијима дато да је виде. Ренесансна теорија уметности истицала је да је задатак уметности непосредно подражавање стварности, и у прво време остала готово потпуно независна од ренесансне новоплатонске филозофије. Овај метафизички поглед на свет је Платона схватао више као космолога и теолога, а мање као филозофа. Под великим утицајем Албертијевог учења о уметности, лепо се не може обликовати без проучавања природе. Ренесансна теорија уметности је образовање идеја везивала за непосредно сазнање природе и тако идеју пребацила у сферу која више нија била метафизика. Маниристичку теорију уметности обележава унутрашњи дуализам: на место платоновске идеје долази к., термин који је данас у питањима уметности познат као концепт.

У маниризму се пред теорију уметности поставило питање о могућности уметничког стварања уопште, када је заправо уз помоћ к. учење о идејама схваћено у свим његовим консеквенцама. Појам идеје чије значење ренесанса није разумела до краја замењен је појмом к., чијим се наглашавањем личности уметника упућује на проблем односа субјект–објект. Од тада се кончето може разумети као унутрашња идеја чије спољашње отелотворење јесте уметничко дело.

По теорији уметности Цукарија, овај појам треба разумети као унутрашњу представу, форму или идеју у духу која означава ствари које је дух представио. Микеланђело њиме на више места у својим песмама означава унутрашњу уметничкову представу, при чему се значење к. поклапа са оним што се у другим изворима означава са идеја. Речју, к. означава слободну стваралачку представу која конституише свој предмет, и то у смислу појма или мисли. Утолико кончето код њега добија аристотеловски смисао, означавајући идеју, појам или мисао или енергију присутну у уметнику, при чему није реч о супрематизи новоплатонске идеје над уметничким делом, већ о извођењу порекла уметничког дела из чулног искуства.

Са појавом филозофије новог доба, у епохи барока, под к. се подразумева стилска фигура заснована на проналажењу сличности између наизглед различитих ствари и појава. У уметности XX века термин к. своју примену налази посебно у КОНЦЕПТУАЛНОЈ УМЕТНОСТИ (в.)

ЛИТ.: Граси, Е., *Теорија о лејом у антицици*, Београд, 1974; Gavrić, Z., *Erwin Panofsky: Idea*, Bogovađa, 1997; Platon, *Timaj*, Beograd, 1981; Aristotel, *Metafizika*, Beograd, 2007. 3. Г.

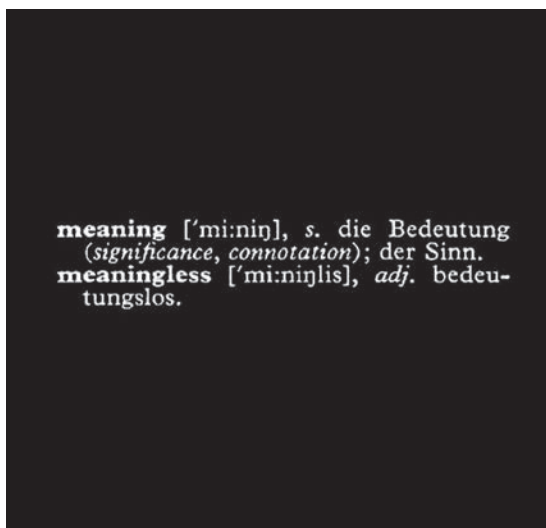
КОНЦЕПТУАЛИЗАМ (од лат. *conceptus* – појам, сажетак) – филозофско становиште унутар схоластичке средњовековне филозофије у оквиру које се расправљало о статусу општих појмова – универзалија. Концептуализам се сматра доктрином у филозофији између номинализма и реализма, а према којој универзалије постоје једино као концепти у уму. Представник овог филозофског правца био је Абелар (XII век), а он означава и учење Џона Лока (XVII век) о образовању разумских појмова путем апстракције. Као уметнички покрет, к. одосно КОНЦЕПТУАЛНА УМЕТНОСТ (в.) јавља се између 1966. и 1978. године, док се као стил, тј. нове стилске тенденције или начин мишљења и стварања уметности, к. развијао и током осамдесетих и деведесетих година XX века (постконцептуална уметност: неоконцептуализам, симулационизам и неекспресионизам), са основном поставком дематеријализације уметничког дела где је суштина и садржај дела идеја (концепт), која претходи чину реализације за који су типични тзв. нови медији (видео, полароид, филм, боди-арт, акција, перформанс, инсталација), са нагласком на пролазности, као критички став према традиционалним, трајним уметничким медијима и вредностима у култури.

ЛИТ.: Šuvaković, M., *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, Beograd, 1999; Smit, T., *One and the Three Ideas: Conceptualism before, during and after Conceptual Art*, New York, 2011. А. А.

КОНЦЕПТУАЛНА УМЕТНОСТ (лат. *conceptio* – замисао, зачеће; разумевање, поимање) – најрадикалнија алтернатива традиционалним формама и излагачкој пракси уметности XX века. Настала је са намером да се уметнички дискурс одвоји од својих карактеристичних предмета и материјала. Њен циљ је истраживање сопственог појма и сопственог значења; уметничко дело је анализа или испитивање специфично уметничког језика и система који га обухвата. У строго доктринарном смислу, „идеално концептуалистичко дело садржи само две основне, неопходне карактеристике: да у себи носи тачан лингвистички корелат, тј. да може бити описано и као уметничко дело искушено само у том опису, и да ни на који начин не сме имати ауру”. Као такво, не сме бити уникатно, тј. може бити бесконачно поновљиво.

Услове овог идеалног стања испунило је тек неколико дела к. у., али ни она нису остала без премиса естетичког чистунства и политичке идеологије. Међу тенденцијама које су крајем шездесетих и почетком седамдесетих година XX века обележиле уметничку сцену, к. у. је узела најекстремнији став, извршивши дубоки утицај на развој уметности. Своје приговоре конвенционалним медијима представници к. у. су комбиновали са јасном алтернативом и изворно полемичком позицијом, коју су бранили како у својој уметности тако и у својим текстовима. Упркос екстремној разноликости, већину концептуалних активности уједињавало је једногласно давање првенства језику или лингвистичким аналогним системима. Полазило се од убеђења да су језик и идеје истинска суштина уметности, а визуелно искуство и чулно задовољство секундарни и несуштински.

Услов сваке уметности, по мишљењу Џ. Кошута, једног од најзначајнијих представника ове уметности, јесте њено концептуално стање, док тај услов, према мишљењу Л. Вајнера испуњава тек језик. Ова два постулата дала су к. у. изразито радикални карактер и простор за концептуална остварења, али је мали број уметника успео да на чист тетички начин оствари концептуална дела и притом избегне принуду на материјалност. Већина њих у изражавању својих идеја, односно концепата, користи читав апарат штампаних или изговорених речи као



нови спектар медија који замењују сликарство и скулптуру. Средства за концептуално уметничко изражавање и комуникацију уметника са светом постају новине, часописи, реклама, пошта, телеграми, књиге, каталози, фотокопије и сличне материјалије, које представници к. у. на нови начин користе у својим остварењима. Уметност напушта интуицију и синтезу, да би прихватила метод научне анализе, карактеристичан за науку и филозофију, па у том смислу ваља разумети и велики утицај који је на к. у. имала аналитичка филозофија, пре свих филозофија Л. Витгенштајна. Посебно улогу и место у тим радовима имају филм и видео, који већ шездесетих година XX века постаје широко доступан. Употреба ових и других материјала, као и коришћење нових технологија у к. у. довела је до бркања овога покрета са другим истовременим феноменима уметности, које је теорија уметности и уметничка критика испрва све заједно сврставала у тзв. уметност нових медија.

Прве антологије о овој уметности као покрету обухватале су праксе и феномене који долазе из к. у. у ширем смислу; неке од критичких антологија ове или сличне феномене обухватају термином *idea*. Под к. у. се на тај начин погрешно разумеју уметничке појаве као што су ПЕРФОРМАНС (в.), БОДИ-АРТ (в.) АКЦИОНО СЛИКАРСТВО (в.), ЛЕНД-АРТ (в.), ХЕПЕНИНГ (в.) и ПРОЦЕСУАЛНА УМЕТНОСТ (в.). То није к. у. у строгом смислу.

Концептуална уметност још од средине шездесетих година XX века формулише свој однос према језику. Један од важних чинилаца који је довео до праксе к. у. било је сучељавање са МИНИМАЛИЗМОМ (в.), расклапање његових стратегија и темеља, аргумената и метода за вла-

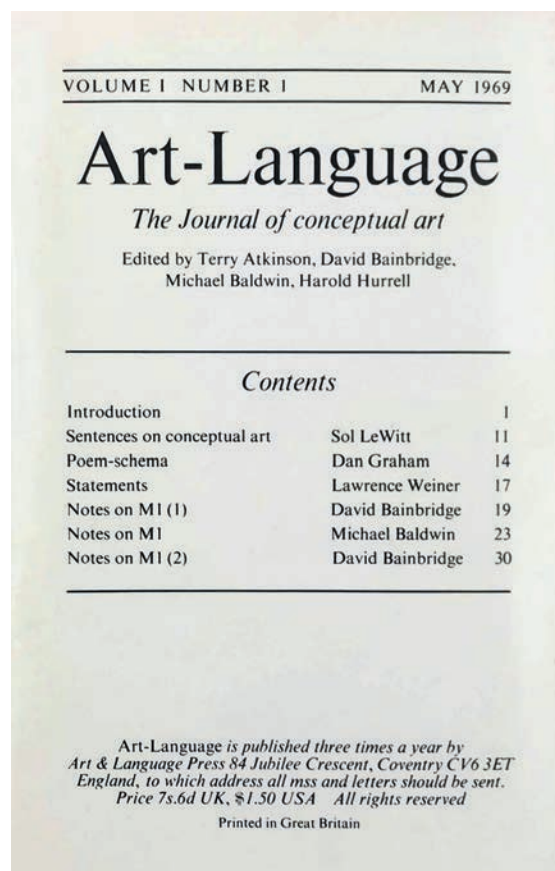
Џ. Кошут, *Уметности као идеја као идеја* (значење), фотографија (1966–68), Њујорк, МОМА

стите сврхе. Концептуална уметност се изграђује на постављању питања о суштини уметности, она пита о условима како о морфолошким својствима појединачног уметничког дела тако и о својствима контекста уметности. Новија теорија уметности, као и већина представника к. у. гледа на М. Дишана као на протоконцептуалисту, при чему се у виду имају његови РЕДИ-МЕЈД (в.) радови, али и његови ставови према уметности, употреби језика и језичким играма. Догађај који је довео до разумевања да је могуће „говорити други језик” и, упркос томе, остати у подручју смисла уметности уопште, био је први „непотпомогнути реди-мејд”, са којим је уметност преместила фокус са форме језика на оно што је речено, чиме је питање о уметности пренето на питање о њеној функцији. Ова промена представља стварни почетак модерне уметности, а то значи почетак концептуалне уметности. На дело америчког скулптора и писца Роберта Мориса гледа се исто тако као на протоконцептуалистичко дело. Концептуална уметност је, пре свега, уметност питања, или уметност створена од појмова, тј. од језика. Њену могућу дефиницију треба тражити полазећи од „дематеријализације објекта”. Концептуална уметност није демократизовала уметност, она није успела ни у намери

да елиминише уникатно дело и једнократност уметничког објекта. Новија теорија уметности к. у. доводи у непосредну везу са политичким теоријама постмодерног либерализма, за које су политички догађаји из шездесетих година XX века постали предзнак новог, постполитичког века.

Термин к. у. изворно долази од калифорнијског уметника Е. Кинхолца, који почетком шездестих година XX века њиме покушава да опише властиту уметничку праксу. Појам још више добија на значају код Ле Вита, чије су беле кубичне фигуре, према његовој властитој дефиницији, биле концептуалистичке. Овај амерички уметник извршио је снажан утицај на уметност са оне стране објекта, изложивши своје ставове у тексту „Параграфи о концептуалној уметности” (*Artforum*, 1967). У к. у. идеја или концепт је најважнији аспект дела, јер планирање и одлуке претходе његовом извођењу, које је тек површна ствар („идеја постаје машина која ствара уметност”). Упркос томе што је к. у. покрет који се најбрже ширио у XX веку, једва да се поуздано може рећи нешто ближе о његовом стварном извору или покретачу. Уметници који се најчешће помињу у вези са њом, али и они који су до краја остали верни њеним тетичким поставкама били су уметници групе АРТ ЕНД ЛЕНГВИЦ (в.), као и Џозеф Кошут, Лоренс Вајнер и Роберт Бари. За све њих, језик има квазиформални статус утолико што своју егзистенцију има и као материјал и као субјект. Њихова дела се фокусирају изричито на концептуалистичко питање дефинисања уметности. Бари пројектује самосталне речи на зидове галерије, Кошут прави црно-бела увећања речи из речника које се односе на уметност, а Арт енд ленгвиц нуди готово недокучиве дискусије о природи, пракси и перцепцији уметности. Њима се може придружити и М. Бохнер, чија употреба језика није чиста као код Кошута, будући да су се његова интересовања кретала у хоризонту посматрачевог просторног и интелектуалног искуства.

Код других уметника који припадају к. у. у ширем смислу, језик је функционисао као оруђе или средство за уношење одређених аспеката живота, а не уметности у фокусу посматрачевог ума или психе, или је коришћен као исказ о политици или природи и друштву. Концептуалној уметности у ужем смислу могу се прибројити и прилози који полазе од проблема језика уметника као што су Карл Андре, Он Кавара, Виктор Бургин и Даглас Хиблер. Иако су манифести представника к. у. концептуално дело често проглашавали „делом са оне стране стила”, покрет је



Насловна сџрана првог броја часописа *Арт енд ленгвиц* (мај, 1969)

покренуо читаву скалу нових „стилова”. Ретроспективно гледајући, концептуални „моменат” завршава се између 1974. и 1975. године.

ЛИТ.: Szeman, H., *Live in Your Head: when Attitudes Become Form*, Bern, 1969; Meyer, U., *Conceptual Art*, New York, 1972; Battcock, G., *Conceptual Art*, New York, 1973; Battcock, G. (ed.), *Idea Art: a Critical Anthology*, New York, 1973; Lyppard, L., *Six Years: the Dematerialization of the Art Object*, New York, 1973; Трифуновић, Л., *Сликарски њравици XX века*, Приштина – Београд, 1981; Faust, W. M., *Bilder werden Worte*, Köln, 1987; Smith, R., *Conceptual Art*, New York, 1997; Albero, A., Zimmerman, A., Buchloch, V. H. D., Batchelor, D., *Lawrence Weiner*, New York, 1998; Osborn, P., *Conceptual Art*, New York, 2002. 3. Г.

КОЊ (лат. *Equus*) – сисар, једнокопитар, јахаћа животиња ратника, краљева, племића и других на путовању, у бици или трци. У старим религијама везује се за подземни свет, али и за симболику Сунца и Месеца, па означава и живот и смрт. Жртвовање к. упокојеном господару у далеким азијским али и медитеранским цивилизацијама било је у вези са веровањем у његову упућеност у тајне Доњег света. Отелотворује снагу, моћ, необуздану слободу, инстинкт, издржљивост, друштвеност, верност, брзину проласка кроз живот и брзину апстрактног мишљења, али и плашљивост и плаховитост. Може да упозори на предстојећу опасност у рату или на путу, али и да их вешто заобиђе или прескочи. Старогрчки мит о Тројанском коњу упозорава на лукавост оних који дарују неочекивано великим поклоном, јер им намере нису ни искрене ни часне. Оковано копито к. у облику потковице, с друге стране, носиоцу доноси срећу, показујући сву разноврсност симболичних значења везаних за ову племениту животињу.

У пећинском сликарству дивљи к. су један од најчешћих мотива. Због брзине и снажног скока, уздижу се до соларног и лунарног симбола, када два или четири к. вуку небеске кочије (египатски фараон, Аполон, Митра, Свети Илија). Божански или космички крилати коњ је знамење добре среће и богатства. Рођен из медузине крви, Пегаз је лако прелазио из једног у други свет и Зевсу доносио муње и громове, те се Белерофонт, који га је зауздао, узохолоио помисливши да ће се и сам винути у небо. Због тога се крилати к. узима за симбол уметности и песничтва. Средњовековни и романтични витез се не може замислити без свог верног и нераздвојног пратиоца, који активно учествује



Коњи, Француска, пећина Шове-Пон д'Арк

у стварању његовог херојског дела. Помиње се и у *Физиологију* (II–IV век). Атрибут је Мардука, Митре, Аполона, Хелија, Селене, Марса, Хада, Посејдона, Деметре и Артемиде/Дијане. Од ренесансе постаје симбол пожуде, плодности, мушкости и владарске моћи. У западној уметности Христос се понекад приказује како јаше на белом коњу, симболу узвишености, великодушности и чистоте (Откровење Јованово, 19, 11).

Коњи су чест мотив на античким грчким вазама, фризовима (Партенон) и статуама. Историја бронзаних *Коња Свештој Марка*, маестрално израђене квадриге из грчко-римских времена (IV век), своди се на отимање репрезентативне тријумфалне фигуралне групе као ратног плена и њена дуга измештања из Константинопоља, преко Венеције и Париза до Венеције. Због корозије изазване атмосферелијама, оригинал се од 1980. чува у затвореном простору, а на фасаду цркве Светог Марка стављена је његова верна копија. Најпознатије су коњаничке статуе (в. **КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ**) цара *Марка Аурелија* (Рим), Донателовог *Гајшамелатје* (Падова),

Коњи (II–IV век), Венеција, црква Светог Марка

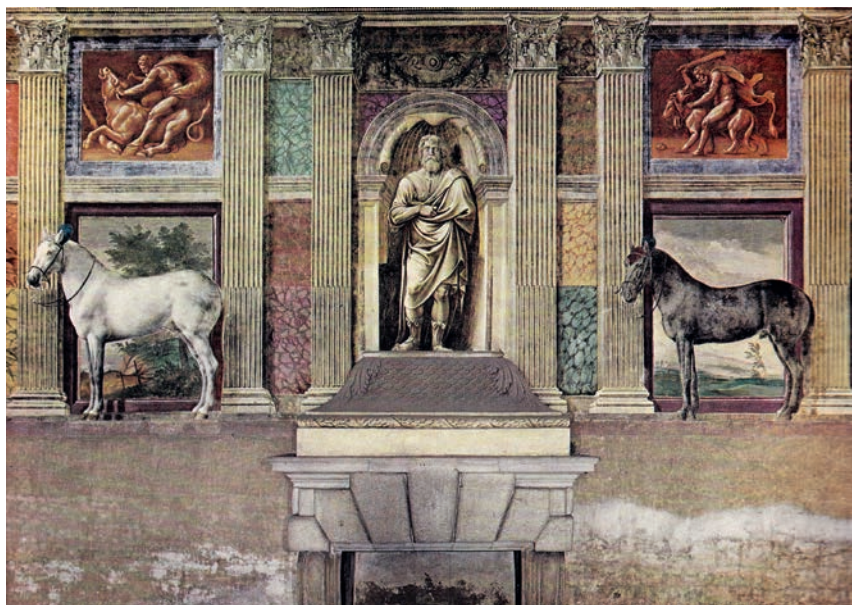


Л. да Винчи, *Студија коња за Биџу код Анијарија*, цртеж (1503/04), Лондон, Краљевска колекција



Верокиовог *Колеонија* (Венеција) и Фалконеовог *Петра Великог* (Петроград). Леонардо је настојао да направи највећи коњанички кип, али ово дело није никада изведено. Коњи су заступљени у граверском опусу Албрехта Дирера (*Четири јахача Ајокалийсе, Виџез, смрти и ђаво, Велики и мали коњ*) али још више на бројним цртежима и сликама Пизанела (студије к. и мула у оловци и сепији, Лувр, Кодекс Валарди). Ђулио Романо је у Сали коња у Палацо дел Те у Мантови (1525–27) веристички портретисао, у оквиру илузионистички сликане архитектуре и пејзажа, омиљене коње чланова породице Гонзага, од којих су четворица имали и записана имена – Фаворит Морел, Глориозо, Батаља и Дарио. У сликарству XVII века често су сликани владари како јашу на коњу. Коњи су тема и у религиозном сликарству (*Свети Борђе удија аждају, Свети Димитрије удија бујарског цара Каложана, Свети арханђео Михаило удија сојџону*). Као КОЊАНИК (в.) могао је да буде приказан или замишљан неки други светац (Мина, Сава,

Ђ. Романо, *Sala dei Cavalli* (1526), Мантова, Палацо дел Те



Мартин, Еустахије, пророк Мухамед). Коњ је сликан и у оквиру сцене *Преобраћање Светио Павла* (Каравађо), а чест је мотив и код Жери-коа и Делакроа. По сећању из сопственог живота, Стабс приказује усамљеног к. којег већ уплашеног олујом и грмљавином усред ноћи напада лав, који скаче на њега и зарива му зубе у врат (*Лав напада коња*, 1770), док Фисли визуализује к. издеумљеног од страха са блештавим очима уз ђавола, као део *Кошмара* (1785–90). У време импресионизма, коњске трке (Дега) и циркуске тачке (Тулуз-Лотрек) у којима су главни актери к. представљају се са нарочитом студиозношћу животињског покрета.

Фантазмагорични к. је и ЈЕДНОРОГ (в.). Најзапамћенији к. кроз историју остају Букефал, бели к. Александра Македонског, као и Инцитат, к. римског императора Калигуле, којег је власник прво прогласио грађанином Рима а потом и сенатором. У књижевности за најпознатијег важи Росинанте, к. главног јунака Дон Кихота из истоименог Сервантесовог романа. У српским народним песмама без доброг к. нема ни доброг јунака: Марко Краљевић је имао Шарца, Дамјан Зеленка, војвода Момчило крилатог к. Јабучила, а Бановић Страхиња Ђогина. По народном веровању, уплетена грива и реп пред одлучујућу битку или трку знак је да ће к. имати добру срећу, преживети и победити, док њихово одрешивање упућује на губитак натприродне моћи и бесмртности.

У савременом српском сликарству, мотивом к. у војвођанској равници и на небу се најчешће, готово опсесивно, баве Јанош Месарош и Василије Доловачки, а у регионалном – Мерсад Бербер и Миомир Вемић.

ЛИТ.: Dent, A., *The Horse through Fifty Centuries of Civilization*, London, 1974; *Physiologus: Naturkunde in frühchristlicher Deutung*, Hanau, 1981; Hall, J., *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*, Zagreb, 1998; Gerbran, A., *Ševalije, Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, Novi Sad, 2004; Biderman, H., *Rečnik simbola*, Beograd, 2004; Kamings, E. T., *Sve o simbolima*, Beograd, 2004; Гупа, А., *Симболика живописиња у словенској традицији*, Београд, 2005; Stivens, E., *Arijadnino klupko: vodič kroz simbole čovečanstva*, Novi Sad, 2005; Freeman, C., *The Horses of St Marks: a Story of Triumph in Byzantium, Paris and Venice*, London, 2005; Martin, K., *Il libro dei simboli: riflessioni sulle immagini archetipiche*, Köln, 2011; Garden, N., Olorenšo, R., Garden, Ž., Klajn, O., *Larousse mali rečnik simbola*, Beograd, 2011. Б. С. – Љ. С.

КОЊАНИК – победнички лик изабраног вође који, кроз управљање КОЊЕМ (в.), означава сламање противника и савршено владање собом како у уобичајеним тако и у екстремним околностима, чиме стиче бесмртну славу, а народу и држави доноси слободу, напредак и обнову. Сваки детаљ на к., коњу и њиховој ратничкој опреми или свечаној одори има посебно симболично значење и указује на пратеће појединости херојеве победе, укључујући и оне везане за његово страдање и крај, уколико је део надгробног спеменика (в. КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ).

Култ к. Кастора и Полукса, браће близанца Диоскура, заштитника ратника, био је распрострањен у јужној Италији и Етрурији. На годишњицу подизања храма њима посвећеног на римском Форуму (15. јул 485. год. пре н. е.) градом би пролазила свечана поворка коњаника (*transvectio equitum*). Иако је нарочито Кастор био вичан кроћењу коња и вожњи бојних кола, обојица су приказивани као к. са копљима који побеђују у борби против непријатеља. Као хороскопски знак (в. ЗОДИЈАК), Близанци су током средњег века илустровани и у облику пара ратника к. на белом, односно на црном коњу, симболишући живот и смрт, као и несвесне и интуитивне силе у човеку које бивају надвладане дисциплиновањем ума.

У хеленистичком периоду, током II и III века, под утицајем Грка насељених око Црног мора, на надгробним и заветним споменицима Тракије често се на каменим или мермерним плочама клеше локални заштитник у облику младог хероја-јахача на пропетом или коњу у ходу. Поред хиљада рељефа малих димензија пронађених у Бугарској, два се налазе на територији Србије, од којих је једна засвођена плочица у Музеју у Белој Паланци, док је фрагмент друге, знатно веће, пронађен 2010. године у палати Ромулијана у Гамзиграду код Зајечара. Непосредно



Коњаници са фриза Парџенона (око 440 пре н. е.), Лондон, Британски музеј



М. Марини, Коњаник, сериграфија (1955)

поред Трачкој коњаника, као његов саставни део је представа вепра којег јахач, пошто су га опколили пси, пробада копљем или дрво са змијом коју подигнутом ногом удара коњ. Натписи на грчком или латинском потврђују да је реч о хтонском божанству или локалном хероју, синкретичком божанству насталом укрштањем источњачких веровања са грчко-римском митологијом, коју су усвојили суседни пагански народи Балкана.

Вишезначност к. потврђују новозаветна *Четворица јахача Апокалипсе*, у којима боја длаке коња (бела, риђа, црна и пегавосива) означава узрок пропасти света – Римског царства (ђаво, рат, глад, смрт) и почетак нове хришћанске ере коју ће донети Син Божји, Христос. Њихов незауостављив поход на земљи овековечио је у техници дрвореза А. Дирер (1497/98). На бакрорезу *Вишез, смрт и ђаво* (1513) он приказује идеалног праведника као оклопника на коњу кога нико и ништа на неравном путу животних недаћа не може зауставити нити поколебати. Коњаник са мечем и оклопом или доноси мир и ослобођење (*Свети Ђорђе убија аждају*), или звецкањем оружја и одапињањем убојитих стрела позива на рат (Амазонке, Скити, Парћани, Халдејци, Хуни). За добијену битку библијских размера, није увек довољна само бројна надмоћност, већ одморни и расни коњи, храброст и прибраност коњице на челу са владаром, а највише Божја наклоност.

Свети Димитрије коњаник (1376), Северна Македонија, Марков манастир код Скопља



Без коња се није одлазило ни на витешке турнире и трке, у лов (соколари), на дужи пут и дефилеа при последњем испраћају, што је подразумевало посебан тренинг у издржљивости и грацилном ходу. Почевши од ренесансе, нису ретки артисти и артисткиње на коњима који успевају да одрже равнотежу на циркуској жици (Гоја, *Пословице*), док од барока на оседланом парадном коњу као на владарском трону јашу и императорке, са обе ноге на једној страни (Веласкес, *Краљица Маријарија Аустријска*, *Краљица Изабела Бурбонска*).

Темом к. у западноевропској скулптури средином XX века посебно се бавио италијански сликар и вајар М. Марини, који је безмало читав свој опус посветио мотиву човек и коњ.

К. Гебел, *Тајлар Риста Предић и суруџија* (1861), Београд, колекција Модне куће Мона



Он варира њихову нераскидиву стопљеност у тренутку нагло заустављеног покрета, доводећи драмску напетост до врхунца. Истовремено, А. Ђакомети израђује бронзане скулптуре које чине веома издужене фигуре возача/возачица двоколица сведене на једну вертикалну линију на хоризонталу која се завршава точковима. Без коња који вуку кола, он даје модерно виђење античког ауриге концентрисаног на одржавање равнотеже у покрету кроз опасну жељу да се победи у животној трци брзине и вештине.

По наруџбини кнеза Михаила Обреновића, бечки сликар и литограф Карл Гебел израђује три варијанте слике *Тајлар Риста Предић и суруџија* (1861), у техници гваша и акварела. Реч је о живописном приказу првих поштар-курира на коњима у Србији, иза којих се види Калемегдан са ушћем Саве у Дунав. За плато испред Народне скупштине у Београду Тома Росандић 1936. излива две фигуралне композиције у бронзи – *Ипсали се коњи врани, а са њима и див јунаци*. Уместо к. овде су приказани кротитељи коња, заправо антички диоскури, који у себи сједињују божанску и земаљску снагу да би обележили улаз у високи народно-представнички Дом где „ум царује, снага кладе ваља.“ Шездесетих година XX века новосадски вајар Павле Радвановић израђује у бронзи и у гипсу импрегнираном саргијом, кудељом и газом на арматури фигуралне композиције као варијације на теме *Побраћими*, *Душанови рајници* и *Коњаници*, са моделованим детаљима са аутентичне српске средњовековне војне опреме (Галерија Матице српске, Нови Сад). Кроз друштвено превирање и културно зрење на размеђу XX и XXI века, у српској средини се уочава постепено пребацивање тежишта са доживљавања теме коња на тему к. као носиоца јавног споменика. Тиме главни градски *Споменик кнезу Михаилу* (1882), као омиљено приватно и масовно састајалиште на Тргу републике у Београду (некадашња Стамбол капија), постаје тачка од које све почиње и којој се, симболично, све враћа.

ЛИТ.: Cermanović Kuzmanović, A., *Trački konjanik u kulturi balkanskih naroda*, Beograd, 1960; Dent, A., *The Horse through Fifty Centuries of Civilization*, London, 1974; Cirlot, J. E., *A Dictionary of Symbols*, London, 1982; Тимотијевић, М., „Христофор Цефаровић – коњанички портрети браће Стратимировић као Militis Christiani”, *Зборник Народног музеја XIII-2* (1987); Dimitrova, N., „Inscriptions and Iconography in the Monuments of the Thracian Rider”, *Hesperia*, 71 (2002); Тимотијевић, М., „Мит

о националном хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу III”, *Наслеђе*, 4 (2002); Gerbran, A., Ševalije, Ž., *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, Novi Sad, 2004; Богосављевић, Н., *Символика њредсјава на средњовековној љласији код Срба*, Цетиње, 2010; Весковић, И., *Сјоменик кнезу Михаилу*, Београд, 2010; Ђорђевић, М., „Шта не знамо о коњима враним”, *Полиџика* (5. II 2016). Љ. С.

КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА) – надгробни споменик или идеализовани портрет са комеморативном наменом да од покојника или портретисаног начини хероја по античком узору.

Поворка од 143 КОЊАНИКА (в.) са партенонског фриза (442–438. год. пре н. е.) није само свечана поворка из епохе класичне грчке уметности израђена у барељефу него и ритмичка композиција са КОЊИМА (в.) груписаним према типу њиховог хода или трка. Без обзира на то што рестаурирана бронзана статуета са ликом *Александра Македонског* на пропетом коњу (Напуљ, Национални музеј, 334. год. пре н. е.) представља једини траг некадашње Лисипове фигуралне групе *Биџка код Граника*, најстаријом сачуваном к. статуом изливеном у позлаћеној бронзи сматра са лик римског цара *Марка Аурелија* (176) у натприродној величини. Њу је, радећи за папу Павла III, Микеланђело из Латерана преместио (1538) у центар римског Трга Кампидољо. Она од тада постаје неисцрпно надахнуће скулптора и наручилаца у намери да је опонашају или надмаше. Била је једна од двадесетак великих к. статуа које су у античком Риму биле завршнице тријумфалних капија, а једина преживела захваљујући уверењу да представља првог хришћанског цара *Константина Великог* на коњу (*Caballus Constantini*). Године 1990. замењена је репликом, а оригинал је склоњен у оближњи Палацо деи Конзерватори да би се сачувао од атмосферичности (према легенди, Рим ће нестати када са ове статуе отпадне и последња позлата).

Претечом ренесансних к. п. сматра се *Бамбершки коњаник* (1230–40) у природној величини, који би, исклесан у камену и постављен уз зид на украсној конзоли испод балдахина катедрале, могао да представља идеализованог немачког владара Отона I као наследника Константина Великог (у време Хитлера узиман је за симбол Трећег рајха). Темом к. п. чешће почињу да се баве северноиталијански готички скулпто-

ри надгробних споменика XIV века из Вероне, Милана и Венеције, угледајући се на погребне свечаности, када је на катафалк локалног кондотијера била постављана привремена к. статуа покојника као оклопника.

Најранији комеморативни к. п. италијанске проторенесансе у фреско-техници (3,5 × 10 m) извео је Симоне Мартини у Градској кући у Сијени (1328), приказавши кондотијера *Гвидарича да Фолана* како на коњу свечано обилази своју војску и градска утврђења. У спомен на к. споменике уграђене у плитке нише дуж црквених зидова повише саркофага (Дела Кверча), сликане су касније илузионистичке монохромне фреске (Гади, Учело, Кастањо) које су имитирале прескупе ливене или клесане к. статуе кондотијера. Радећи у Ферари, Николо Барончели израђује само коња а Антонио ди Кристофоро – лик коњаника војводе *Никола г’ Естије* (1451). Пошто су оба одливка у бронзи спојена у к. статуу, Барончелију је заувек остао надимак – *од Коња* (*дел Кавало*), иако је конструкција ускоро уништена. На фресци *Три краља на љућу за Јерусалим* за капелу Палате Медичи–Рикарди (1459–61) у Фиренци, Гоцоли је у коњаничком екипажу насликао свечане портрете свих чланова владајуће породице Медичи, укључујући и свој вероватно први аутопортрет на коњу.

Прва сачувана к. статуа италијанске ренесансе јесте Донателов к. споменик кондотијеру Еразму да Нарнију званом *Гајамелата* (1450–53), која је уместо за падованску базилику Светог Антонија постављена у отвореном простору, на градском тргу испред ње (Пјаца дел Санто).



Коњаничка сјајиуа Марка Аурелија, бронза (176), Рим

КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)

Д. Веласкез, *Војвода Оливарес на коњу* (1634),
Мадрид, Музеј Прадо



Сматра се да је Донатело, при његовом извођењу, био надахнут и бронзаним коњима Светог Марка (IV век) и к. статуом *Марка Аурелија*. Мирноћа и стаменост коња и интелектуална снага коњаника постаће симбол разума човека који управља неупоредиво већом снагом животиње.

Послуживши се *Гајшамелайом* као узором, Верокијо (1483–88) за венецијански Трг Кампо Санти Ђовани е Паоло моделује идеализовани к. споменик кондотијеру *Барџоломеу Колеонију*, који након мајсторове смрти довршава Алесандро Леопарди (1496). За разлику од *Гајшамелайе*, венецијански оклопник је приказан у драматичном тренутку трзања уздама и подбадања коња ногама, са пренапрегнутим мишићима и жилама, али и пропорционално увећан у односу на животињу. Ликовно изражавање заустављеним покретом није било само Верокијев манир већ и идеал стилске епохе у којој је живео. Настављајући са праксом израде к. надгробних споменика заслужним кондотијерима у венецијанској цркви Санта Марија деи Фрари (Паоло Савели, † 1405), базилика Санти Ђовани е Паоло током периода бурног ратовања Млетачке републике постаје Пантеон њихових зидних к. статуа (Николо д'Орсини, † 1509, Леонардо да Прато, † 1511, Помпео Ђустинијани, † 1616, †, Орацио Баљони, † 1617). Све оне, у знак захвалности и вечите славе, подсећају на древне римске тријумфалне лукове.

Потоњи колосални пројекти предвиђени да двоструко надмаше висину *Гајшамелайе* и прикажу пропетог коња који се ослања само на задње ноге – попут Леонардових скица за к. споменике *Франческу Сфорци* и *Ђ. Ђ. Тривулицју* – израђени као глинени модели, никада нису остварени, и остали су само маштовити нацрти на папиру (Виндзор, 1506–08). Ипак, заинтригирани овим проблемом, скулптори XVI и XVII века не престају да се занимају за мотив пропетог и извијеног коња, домишљајући се како технички да га изведу. То је и време када галерију свечаних к. п. европских владара, принцепа, престолонаследника и првих краљевских војвода као премијера сликају најбољи дворски сликари – Клуе, Тицијан, Ван Дајк, Рубенс и Веласкез.

Упоредо са разиграним коњем у бици, разрађује се и мирнија варијанта коња у ходу, па се развој скулптуралног к. п. креће у два правца, са коњаником као жустрим ратником, односно стрпљивим стратегом. Тако је прва к. статуа постављена у Фиренци била бронзана к. скулптура *Козима I Медичија* (Пјаца дела Сињорија, 1594), рад Ђованија да Болоње, који је узор нашао у римском *Марку Аурелију*, приказавши војводу као родоначелника династије у ставу хероја који тријумфује. На к. статуи *Александра Фарнезеа* у Пјаченци (Пјаца Кавали, 1620–25), тоскански вајар Франческо Моки показује оно што је до тада било незамисливо – колико жустрине и покрета може да се извуче из почетне статичности. Овај споменик спаја два сасвим различита приступа к. статуи, доводећи запањујућу стопљеност човека и коња у њихов дотад незамислив стилски спој.

Од Бернинијеве к. статуе *Луја XIV* сачуван је само модел у теракоти (Вила Боргезе, Рим, 1670), довољан да се схвати зашто својевремено као наручени пројекат није био изведен. Реч је о пропетом коњу, са полунагим младим римским коњаником којег са тлом повезује стена. Уместо Бернинијевог, за париски Трг Вандом Жирардон је требало да изради нову к. статуу *Луја XIV*. И она је сачувана само захваљујући цртежима и гравирама, гипсаним моделима и бронзаним статуетама (1688–92), на основу којих се уочава да је тадашњи владајући укусу давао предност римском предлошку *Марка Аурелија* обогаћеном савременим детаљима. Истовремено, Матијас Штајнл резбари у слоновачи к. статуу аустријског цара *Јосифа I* на пропетом коњу који тријумфује над обореним непријатељем на земљи (Беч, Уметничко-историјски музеј, 1693).

Коњанички споменик изборног кнеза Бранденбурга, *Вилхелма I* (1703) Андреаса Шлитера, данас у дворишту дворца Шарлотенбург у Берлину, показује највиши домет средњоевропског барокног стила и политичког апсолутизма. И последње велике бронзане к. статуе, какве су Бушардонов *Луј XV* (Париз, 1748–58) или Фалконеов *Петр Велики* (Петроград, 1766–77) показују осцилирање између класицистичког одговора на претераности рококоа и његових последњих трзаја у епохи романтизма. Током израде велике поруцбине за руску царицу Катерину II, Фалконе 1771. пише и *Зайажања о сјају Марка Аурелија*, потврдивши и део својих и део миленијумских узора, лутања, фантазија и програма европских скулптора на тему к. споменика. По улледу на овај к. п. и барелефе *коњаника* са партеонског фриза (VI век пре н. е.), Ж. Л. Давид између 1801. и 1804. слика пет верзија к. п. *Наполеона који њрелази Алие*, наводећи да је француски генерал требало да својим ставом на пропетом коњу подсети на Ханибала и Карла Великог.

На камеји пронађеној код Кусадка недалеко од Младеновца (данас у београдском Народном музеју) из IV века приказан је на полудрагом камену сардониксу цар Константин како јашући коња газии побеђене непријатеље. Када је Жефаровић 1741. године у *Сјемајографији* гравирао лик *Светиој цара Душана* на пропетом коњу, представио га је како у алегорииској апотеози газии поражене непријатеље, док га персонификације Славе и Мудрости крунишу у облацима разглашавајући вест о његовим победама. Иронија судбине је хтела да се к. лик човека који је издао националне интересе 1848. постави као хрватски вођа и борац за слободу на главном загребачком тргу – Јелачић плацу. *Сјоменик бану Јелачићу* израдио је бечки вајар Антон Доминик Фернкорн (1866), одакле су га размонтирале партизанске власти 1947. Сачуван у Глиптотеци, овај к. споменик је тријумфално враћен на трг 1990. али тако што је за политичке потребе, уместо на север, ка Мађарској, окренут да са исуканом сабљом гледа ка југу. Поводом обележавања стогодишњице Његошевог рођења (1913), Анастас Боцарић израђује гипсани модел његовог к. п. намењеног да се од мермера и бронзе постави на Цетињу, изложивши га 1899. у Задру. Из сачуване преписке са Марком Царем сазнаје се да је овај споменик требало да представи не само апотеозу витеза и песника него и црногорску прошлост, садашњост и будућност. Иако на

коњу, владика Раде је на овој макети имао у рукама хартију и перо, за појас заденуту криву сабљу, док је коњ који се мало трзао, одизао једно предње копито.

Према урбаној легенди, к. п. са пропетим коњем требало би да означи да је коњаник на њему победио али и погинуо у бици, ослањање коња на све четири ноге на тло симболише да је јахач умро природном смрћу, док би одизање једне ноге коња значило да је коњаник подлегао повредама у бици или био жртва насилне смрти ван битке. Мада велики број подигнутих к. споменика не потврђује тачност ове класификације, већ представља оживљавање одређених идеала прошлости, *Сјоменик Кнезу Михаилу* италијанског вајара Енрика Пација у Београду (1882), с обзиром на владарево трагично убиство у Кошутњаку (1868), ставља у недоумицу да ли је подударање појединости на к. статуи са историјским чињеницама увек и само случајност. Пропињање коња краља Александра Карађорђевића на новијим к. с. домаћих вајара, какав је и онај подигнут у Нишу, потврђује да се о оваквим детаљима све мање мари. Да политички разлози када је о к. споменицима реч готово увек претежу над уметничким, потврђује и подизање циновске к. статуе *Александра Македонског* у Скопљу (2011), поводом двадесетогодишњице независности Републике Македоније, на истоименом градском тргу. *Рајник на коњу*, који са постаментом достиже 28 m, рад је вајарке Валентине Стевановске и изливен је у Фиренци, а подигнут је да својим димензијама далеко превазиђе постојећи к. споменик овом владару (1974) у Солуну.

ЛИТ.: Benoit, F., *L'héroization equestre*, Aix-en-Provence, 1954; Roques de Maumont, H. von., *Antike Reiterstandbilder*, Berlin, 1958; Sartori, P. A., „Il Donatelliano Monumento equestre a Erasmo

Е. М. Фалконе, *Коњаничка сјајуа Петра Великог* (1768–82), Санкт Петербург

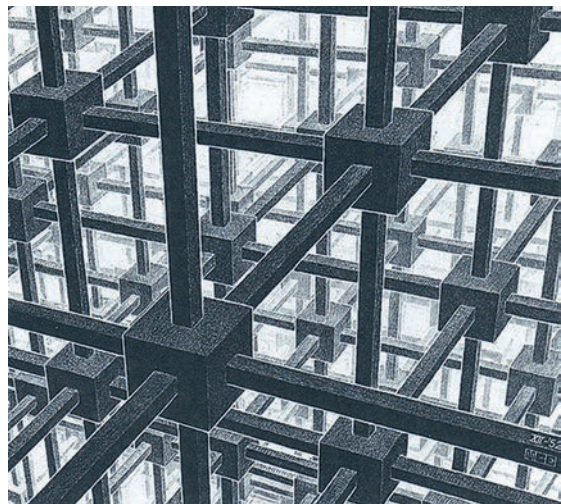


Gattamelata”, *Il Santo*, 1 (1961); Bazen, Ž., *Istorija svetske skulpture*, Beograd, 1976; Vomm, W., *Reiterstandbilder des 19. und Fruhen 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Koln, 1979; Walter, L. A., Moffitt, J. F., „Velázquez, Olivares, and the Baroque Equestrian Portret”, *Burlington Magazine*, 942 (Sept. 1981); Павић Баста, Б., „Коњанички споменик Његошу од Анастаса Боцарића”, *Зборник за ликовне уметности Мајице српске*, 18 (1982); Тимотијевић, М., „Коњанички портрети браће Стратимировић као Militis Christiani”, *Зборник Народној музеја*, XIII-2 (1987); Calcani, G., *Cavalieri di bronzo*, Roma, 1989; „L’immagine di Alessandro Magno nel gruppo equestre del Granico”, *Alexandar The Great: Reality and Myth*, Rome, 1992; Poeschke, J., Weigel, T. Kusch-Arnold, B. (Hgg.), *Praemium Virtutis III: Reiterstandbilder von der Antike zum Klassizismus*, Münster, 2008; Beuing, R., *Reiterbilder der Frührenaissance: Monument und Memoria*, Münster, 2010; Станојловић, А., „Три коњаника”, *Полиџика* (16. V 2020). Љ. С.

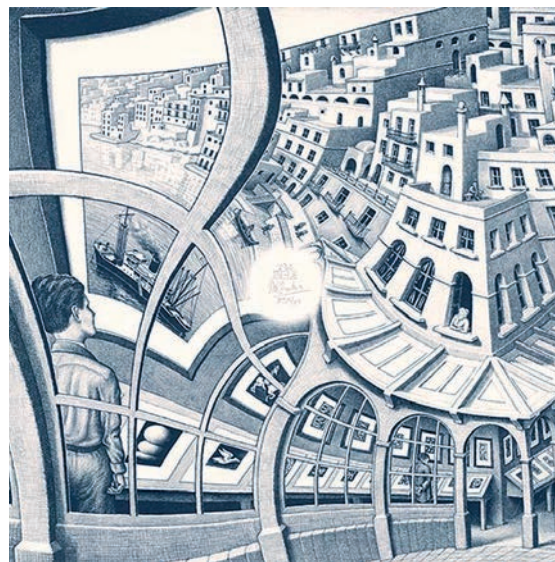
КООРДИНАТНИ СИСТЕМ (од лат. *con/cum* – са, заједно, истовремено и *ordinatus* – уређен, правилан) – у геометрији, систем помоћу којег се одређује положај тачке у еуклидској равни и простору. Декарт је 1637. објавио откриће под називом *Картезијев координатни систем* и тако засновао аналитичку геометрију као мост између алгебре и еуклидске геометрије. Концепт графичког приказа функције основа је аналитичке геометрије.

Развој к. с. омогућио је Њутну и Лајбницу да дођу до диференцијалног и интегралног рачуна, а постао је основно оруђе у математици, физици, техничким наукама и економији.

Координатни систем у равни је *правоугли* или *косоугли* у зависности од угла између две



М. К. Ешер,
*Подела хексагоналног
просјора* (1952)



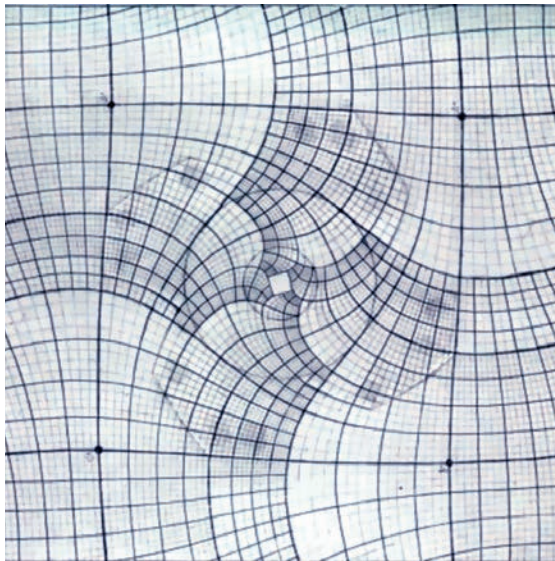
М. К. Ешер, *Галерија за графику* (1956)

координатне осе x и y које деле раван на *квaдрантe*. Растојања тачке од ових оса су њене координате (x, y) . Равни тродимензионалног к. с. чине триедар чије су осе x, y, z , а заједничка тачка O је *исходиште*, односно координатни почетак. Поменуто равни деле простор на октанте, а положај тачке у простору одређују три координате (x, y, z) . Координатне тачке могу да се одреде и у реалном n -димензионалном еуклидском простору помоћу вишедимензионалног координатног система. На пример, у четвородимензионалном простору постоје четири координатне осе x, y, z и w , а координате тачке тог простора одређује уређени скуп од четири броја (x, y, z, w) .

Криволинијски к. с. засновани су на пресецима кривих линија, односно координате тачака у њима су делови кривих линија.

Поларни к. с. у равни је основа за два к. с. у простору – *цилиндрични* и *сферни*, који се највише користе у астрономији, географији и геодезији. Поларне координате су радијус ρ (удаљеност тачке од пола O) и поларни угао θ (који радијус ρ тачке заклапа са позитивним делом поларне осе x). Када се дода трећа координата – висина тачке, добија се проширење поларног на *цилиндрични к. с.* са координатама тачке (ρ, θ, h) .

Сферни к. с. има исходиште O у центру сфере, а координате тачке су њена *удаљеност* од центра сфере, *зенић* – угао θ који права кроз тачку и центар заклапа са позитивним делом z -осе и *азимути* – угао θ исте праве са позитивним делом x осе. Овај систем има примену у астрономији где се небеска тела пројектују на



М. К. Ешер, Трансформисана мрежа квадрати

небеску сферу и одређују координате у неколико различитих сферних к. с. (хоризонтски, екваторски, еклиптички, галактички).

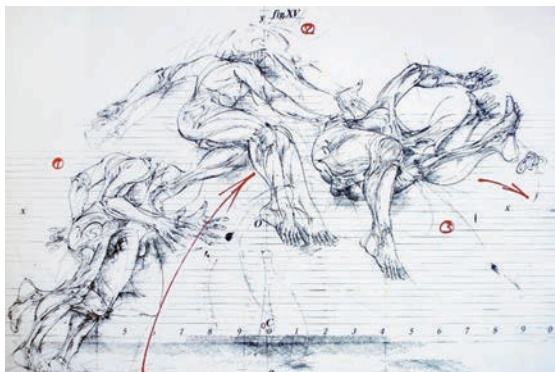
Алтернативни сферном је *географски координатни систем* који од координата има *лонитуду* – географску дужину, *латитуду* – географску ширину и *надморску висину* тачке.

Геодезијске координате се односе на геод – ротациони елипсоид. Постоје привремене (приближне) и дефинитивне координате које се одређују тригонометријским функцијама из троугла допуњеног са две тачке тзв. оријентирима (реперима).

Трансформација к. с. је замена једног к. с. другим како би се описао исти простор.

У рачунарским програмима користи се правоугли к. с. у равни и простору, проширен применом апсолутних и релативних координата тачке што омогућава, брзим поступком, решавање сложених нацртно-геометријских проблема.

Координатни роботи је индустријски робот чије су три главне осе праве под правим углом



В. Величковић, Три положаја при скоку (1975)

једна према другој. Три клизна зглоба омогућавају кретање у три правца. Примена овог робота као дела плотера, CNC машине и 3D штампача је данас неизоставна у архитектури, дизајну и примењеној уметности.

Бројни су примери коришћења к. с. у ликовним уметностима к. с. да би се постигли ефекти наглашавања или поништавања простора на дводимензионалној равни.

ЛИТ.: Радојчић, М., *Елементарна геометрија*, Београд, 1961; Lopandić, D., *Geometrija*, Beograd, 1979.

И. М.

КОПАИБА БАЛЗАМ – в. БАЛЗАМ

КОПАЛ (нах. *copalli* – мирис) – полупрозрачна смола сивожуте, жуте до црвене боје, која се добија из дрвета *Protium copal* (*Burseraceae*). Садржи терпентинске спојеве из смолних киселина и мање количине етеричних уља. По тврдоћи се разликују меки, полутврди и тврди копал. Име добијају према земљи порекла (Занзибар, Мадагаскар, Конго, Каури, Манила, Бразилија). Користи се за справљање ЛАКОВА (в.) за слике и као састојак микстиона, ЛЕПКА (в.) за златне листиће.

Означавача и стање смоле које се налази у процесу полимеризације и отврдњавања између гуме и ћилибара.

В. Л.

КОПАНИЧАРСТВО – дуборез који се изводи грубим дубљењем најчешће ораховог дрвета помоћу дрвеног маља (*копан*) и длета, а потом фино довршава ножићима ради украшавања делова кућног и црквеног намештаја (в. ДУБОРЕЗ), као и предмета за свакодневну употребу (*копаница*). Израз се користи да означи уметничке дуборезе дебарских копаничара који су окупљени у породичним тајфама радили првих деценија XIX века у Јужној (Македонији) и Старој Србији (Косово и Метохија), али и на ширем балканском простору (Србија, Бугарска, Румунија, Албанија, Грчка). Из овог периода потичу к. иконостаси манастира Леснова (1811–14), цркве Светог Спаса у Скопљу (1819–24), манастира Светог Јована Бигорског (1829–35), горњи део иконостаса у старој цркви Светог Ђорђа у Призрену (1829), после чега раде у Крушеву, Скопљу, Прилепу у Рилском манастиру (Бугарска) а украшавају и више таваница приватних кућа у Дебру, Охриду, Тетову, Скопљу, Крушеву, Прилепу и Битољу.

Главну дебарску к. тајфу предводио је протамајстор Петар Филиповић Гарка из села Гара између Дебра и Кичева, области која се прочула



Тајфа П. Филиповића Гарке,
Койаничари, иконостас,
дуборез (1829–35),
Македонија, манастир
Свети Јован Бигорски

и по бројним сликарима (Дичо Зограф) и градителјима (Андреја Дамјанов), који су понекад заједно учествовали на подизању и опремању истог храма. Са Гарком су радила двојица његове браће Марко и Јован и други помоћници – мајстори, калфе и шегрти Мијаци. Резбарска тајфа Макарија Фрчковског из оближњег Галичника израдила је у сличном маниру иконостасе и црквени намештај у цркви Светог Николе у Приштини, у Бугарској (Пазарцик) и егејској Грчкој (Сер). На иконостасима у Скопљу и у Бигорском манастиру Гаркина резбарска радионица оставила је и аутопортрете главних мајстора у фесовима који раде за столовима, окружених бројним предлошцима и нацртима, са различитим длетима и маљевима. Недавно је утврђено да је ова резбарска тајфа међу својим графичким узорима имала и илустровану *Библију Екџићу* Кристофа Вајгла (Аугзбург, 1695), главни предлогач српским барокним сликарима друге половине XVIII века. Дебарску резбарску школу одликују високи рељефи са великим бројем људских фигура, по чему далеко надмашује остале к. радионице свога времена на Балкану – епирску, самоковску и банску. Традиционалним елементима светогорског дубореза са геометријским, флоралним, зооморфним и фантастичним мотивима, дебарска к. тајфа додаје старозаветне и новозаветне мотиве у барокном и рокајном стилу, израђујући их на граници са фолклорним реализмом.

Дебарска школа к. била је и почетком XX века на добром гласу по изради препознатљивих таваница, долапа, миндерлука, врата, иконостаса и ламперија у модернизованој варијанти (црква у Тополи, Бели двор у Београду).

ЛИТ.: Грујић, Р., „Дрворез Св. Спаса и Св. Богородице у Скопљу”, *Гласник Скопској научној друштва*, V (1929); Вукановић, Т., *Койаничарство код Мијака*, Скопље 1941; Корнаков, Д., *Творешћивојто на мијачкиите резбари на Балканиој ой крајој на 18 и 19 век*, Скопље, 1976; „Резбите во манастирот св. Јован Бигорски”, *Манасџир Свети Јован Бигорски*, Скопје, 1994; Стефанофски, В., Манев, Т., *Македонскојто койаничарство*, Скопје, 1998; Црниловић, Х., „Мијачка копаница”, *Зборник Етнографској музеја у Београду*, 64 (2001); Tabundžić, A., „Копаничарство – дрворезбарство Мијака”, *Most*, 207 (2007); Стошић, Љ., „Иконостас манастира Свети Јован Бигорски и Библија Екџића”, *Patrimonium.mk*, 15 (2017). Љ. С.

КОПИЈА (лат. *copia* – мноштво, обиље) – израз који се некада употребљавао искључиво у смислу умножавања. У ликовним уметностима означава патворење оригинала радом друге руке, при чему се може применити изворни или неки други материјал, односно поступак. Копије су прављене на академијама у студијске сврхе (лапидаријуми), али и као омиљени декор ентеријера и екстеријера. Уобичајено је да се к. направи када је оригинал нарочито вредан и треба да буде заштићен од крађе или метеоролошких утицаја, посебно у случајевима скулптуре у простору. У скулптури су раније често прављене јефтине к. као гипсани одливци или као галванопластика.

У време римске касне хеленистичке уметности на гласу су била дела копијста који су при копирању грчке пластике примењивали поступак пунктирања, а као помоћно средство користили висак, помоћу којег су одређивали растојање између најмаркантнијих тачака (*puntelli*) на оригиналу, преносећи их на камени блок од кога је требало направити копију. Захваљујући к. данас се зна за многе грчке скулптуре које нису сачуване у оригиналу. Када је реч о уметниковом понављању властитог дела, користи се термин реплика, а када су у питању мања одступања од оригинала, користи се термин варијанта или други, односно трећи отисак (у графици). Када је реч о преварним намерама у прављењу к., користи се термин кривотворење или *фалсификациј*. Данас, у тзв. постмодерном стању, појмови к., односно кривотворења подвргнути су ревизији због њихове примене у култури.

Још откако су Хоркхајмер и Адорно у оквиру критике идеологије увели појам културне

индустрије, у дебатама о уметности и култури у капиталистички оријентисаним друштвима своје место налази термин културног кривотворења. Овај термин се може довести и у везу са критичком теоријом културе коју је средином XX века изложио Дебор а која у „друштву спектакла” уочава синхроно садејство забаве и искоришћавања. Теорија културне индустрије и теорија друштва спектакла која се ослања на Марксову теорију политичке економије, развијају критику капиталистичког друштва са његовим индустријским и медијским начинима репродукције. Пошто је установљена хегемонија капитализма, сви његови културни производи морају начелно да подлежу подозрењу да је ту реч о лажном. До сличних увида нешто касније долазе Бодријар и Еко, који о агонији реалног, односно царству хиперреалности у америчкој култури говоре као о парадоксу посебног култа „реалне ствари”. Када говори о патвореним ренесансним грађевинама америчких милионера или о до детаља копираној Овалној соби Беле куће у маузолеју једног од бивших председника САД, Еко пропушта да скрене пажњу и на то да се слични кривотворени и присвојени стилски елементи могу наћи већ на енглеским замковима који се такмиче са римским узорима. Независно од тога да и архитектура ренесансе саму себе разуме као одјек претходног стила, постмодерну архитектуру и уметност осамдесетих година XX века које се често недопустиво нивелишући редукују на историзујући стил (в. ИСТОРИЦИЗАМ), треба разликовати од ранијих стилских и ликовних компилација.

Афирмативна рецепција хиперреалних модела налази се данас у стратешкој вери у будућност која се често доводи у везу са компјутерском технологијом и генетичким техникама, када се значење лажног или кривотворења све више односи на двоструки појам природе. Утолико се ове реторике крећу изван ознаке уметничке к. која традиционално увек претпоставља неки оригинал. Данашње теорије к. и кривотворења углавном полазе од промењених парадигми оригинала које не остају без дејства на појам к., тако што се, на пример, још од средине XX века музејима свесно излажу к. или тако што се естетизујуће репродукције поп-арта усмеравају на традиционални појам аутентичности, или тако што се сама уметничка пракса крајем XX века свесно служи кривотворењем, у смилу постмодернистичке слободе реинтерпретације и присвајања свега постојећег, па и уметничког дела. У тренутку у којем су у музеју биле свесно

изложене, свесно направљеним к. била је осигурана извесна институционална функција.

Ова историјска тачка обрта означава промену парадигме од етике оригинала која је владала модерном ка постмодерној к., за коју одређујуће није ни једнозначно уметничко порекло нити неки доказиви узор. Овај феномен уметничке праксе означава се енглеском речју *fake*, која се преводи као кривотворење, и не треба је доводити у везу са копираним делом у традиционалном смислу, јер она обухвата целокупан институционални процес кривотворења. За разлику од традиционалног кривотворења уметничког дела, овде је реч о уметничкој стратегији која себе саму од почетка означава као кривотворење али се ипак не може свести на чисто естетичку рецепцију.

ЛИТ.: Hamann, R., *Original und Kopie*, Marburg, 1950; Debord, G., *La société du spectacle*, Paris, 1967; Bodrijar, Ž., *Simulakrum i simulacija*, Novi Sad, 1991; Geier, M., *Fake: Leben in künstlichen Welten*, Reinbek bei Hamburg, 1999; Ecco, U., *Sette anni di desiderio*, Milano, 2000. 3. Г.

КОПИРАЈТ (енгл. *copyright* – дозвола за штампање) – ознака којом се обележава носилац права издања (заштита ауторског и издавачког права) и година издавања. Типографски знак за копирајт је ©. Углавном се налази на доњем делу стране са импресумом (ИМПРЕСУМ в.) књиге, као и у новинама, часописима, магазинима, ревијама, билтенима и брошурама.

ЛИТ.: Furunović, D., *Enciklopedija štamparstva*, II tom, Beograd, 1996. J. Д. К.

КОПИРАЊЕ, МЕХАНИЧКО – в. КОПИЈА

КОПТСКА УМЕТНОСТ (од грч. *γυρτιος*, од лат. *Coptus*, од ар. *quft* – назив за потомке старих Египћана) – уметност египатских хришћана од III до XIII века. Према предању, Свети Марко је у I веку увео хришћанство у Александрију, потоњу постојбину прве богословске школе, чији су представници с краја II, III и из IV века – Свети Климент Александријски, Ориген и Свети Атанасије Велики. Иако почетком III века хришћани чине већину, њихови прогони престају тек после Миланског едикта (313). Теодосијевим едиктом (391) хришћанство постаје званична вера. До сабора у Халкедону (451) египатска култура се развија у оквиру целовитог ранохришћанског света, али на Сабору долази до раскола између цариградске и александријске цркве због различитог тумачења Христове људске и

божанске природе. Због већинске подршке египатских хришћана патријарху Диоскуру у учењу о једној Христовој природи (монофизитизам) и делимично због неразликовања религијских од политичких гледишта, формира се национална црква. Поред већинских монофизита (Копти), постоје и мањински мелкити (царисти). Египат има статус отпадничке провинције Византијског царства до персијског освајања (619). Цар Ираклије 629. године враћа Египат под византијску власт, али већ арапским освајањем 640. почињу корените промене културе. Копти се с временом саживљавају са исламском средином и примају арапски језик и обичаје. Наредне векове обележава муслиманска власт (640–1250 – арапска, 1250–1517 – мамелучка, 1517–1918 – османска).

Израз *койѝ* увели су Арапи после освајања Египта 640. године да би именовали припадника затечене хришћанске већине. Придев коптски протеже се и на раније време, означавајући уметност, писмо (в. КОПТСКО ПИСМО) и језик египатских хришћана почевши од III века. Термин *койѝ* улази у научну употребу у XVII веку, а к. у. почиње систематичније да се проучава крајем XIX века. У најширем смислу, коптска култура се и данас развија, али се под њом углавном подразумева период од III до средине XIII века, односно до године мамелучког освајања (1250) и потпуног потискивања хришћанства. Златним добом к. у. сматра се период од IV до VIII века, док друга значајна фаза к. у. траје у доба релативно толерантне владавине Тулунида и Фатимида (868–1169).

Најраније хришћанске цркве у Египту подигнуте су у IV веку. Сакралне грађевине у Антиноји и Ел Марини базилике су са бочним бродовима и узаним главним бродом. У западном делу грађевина налази се попречни улазни простор, врста опходног ходника или брода типичног за ране египатске цркве. Олтарски простор је смештен на истоку и чини га неколико просторија са апсидом или правоугаоном нишом у центру.

У V веку се подижу велике грађевине развијеног програма које представљају базу за развој коптске архитектуре. Међу градским црквама, велика катедрална црква у Хермополис Магни (Ашмунејн) базилика је са трансептом који се завршава ретким полукружним решењем. То је модел који се користио у V и VI веку за велике цркве и одражава утицај царске рановизантијске архитектуре. Катедрала у Хермополис Магни главна је грађевина великог комплекса у чији састав улазе велико двориште, портик са колонадом и пропилеји. Цркве са трансептом су и

велика базилика у Абу Мини – највећи храм на територији Египта и црква на локалитету Марреа западно од Александрије. Обе су подигнуте у медитеранској регији, на северу и југу имају правоугаоно завршена крила трансепта и немају опходно крило у западном делу цркве, типично за цркве Горњег Египта. Већина египатских цркава раног периода су тробродне грађевине са улазним опходним крилом; композиција чини да бочни бродови и западно постројење личе на деамбулаторијум који са три стране окружује језгро цркве. Извор овог западног простора је у црквама које су имале галерију; изнад њега је својеврстан мост који повезује бочне стране горњег спрата тако да су биле довољне само једне степенице. У мањим црквама овај простор је могао да буде само назначен стубовима.

Унутрашњост великих цркава V века омеђују зидови перфорирани симетричним нишама са декорацијом или без ње; зидови велике дебљине са нишама својство су раноегипатске хришћанске архитектуре. На западном крају, нартекс се појављује ретко, само у грађевинама великих размера и тада се често комбинује са другим просторима, као у цркви у Дендери.

Кроз V век план олтарског простора задржава одређену униформност; главне елементе чине апсида и две бочне правоугаоне просторије са функцијом помоћних литургијских простора (пастофорије). У источном делу, у унутрашњем зиду апсиде је често колонада, док је друго решење замена апсиде триконхосом (Горњи Египат). Настале су према узору из велике манастирске цркве у Деир ел Абијаду близу Сохага, названом и Бели манастир, коју је основао архимандрит Схенутије 440. године.

Иако је за коптску архитектуру типичан облик базилике, у V веку се јавља неколико цркава централног плана који одражава стране утицаје. Том типу припадају две тетраконхосне цркве у Абу Мини. Прототипови оваквог решења потичу из Сирије или Мале Азије, а најстарији сачувани пример се налази у Милану.

Манастирске цркве V и VI века само у ограниченом смислу следе моделе из градских седишта и у већој мери поседују коптски карактер. Оне теже једноставности у архитектури и украшавању. Најстарије црквице велике лавре у области Келија на западној обали делте Нила карактерише благо наглашен главни брод, док новије из VI века задржавају троделни олтарски простор који нема апсиде, већ је завршен правоугаоно. Као и већина других мањих египатских, цркве у Келији су подигнуте од опеке

сушене на сунцу, и одговарају монашком идеалу скромности.

Велика манастирска црква у Деир ел Абијаду нема манастирску строгост и једна је од највећих у Египту. Она има облик тробродне базилике, апсидални простор решен у облику триконхоса, западни нартекс, широк главни брод и велики апсидални ходник према југу. Централни триконхосни олтарски простор је фланкиран правоугаоним бочним просторијама у облику слова Г. Сличног типа је нешто мања црква у Деир ел Ахмару, позната као Црвени манастир. Цркве у Сохагу, као и велика базилика у Абу Мини, имају галерије на које се стиже ступеништем.

После пада под муслиманску власт у VII веку, Абу Мина и Бели манастир су разорени, као и многа друга мање позната места. Пошто муслимани нису дозвољавали изградњу великих цркава, наставља се подизање мањих базилика традиционалног плана. У манастиру Светог Јеремије у Сакари налази се базилика за чију је изградњу опустошен маузолеј старе некрополе. И две цркве из касног VII века у Старом Каиру – Абу Сарга и Света Варвара изведене су од сполија.

Нови елемент коптске архитектуре у VII веку постаје *khurus*, трансверзални простор између наоса и олтарског простора. У функционалном смислу сличан темпону у византијској архитектури, настао је као израз тежње да се из литургијских разлога раздвоје свети простор од простора за лаике.

Високи средњи век, који се приближно поклапа са владавином Фатимида, представља други важан период црквене архитектуре. Главни делови олтарског простора остају исти али распоред постаје уреднији и хармоничнији са просторијама правоугаоног плана. Главне промене се дешавају над главним бродом – као и у византијској и исламској архитектури, у горњој зони се уместо дрвене таванице поставља свод. Ново решење је безбедније и економичније, и погодује мањим грађевинама. Засвођавање се различито изводило у Доњем и Горњем Египту: у Доњем је омиљенији полуобличасти свод па се основа базилике није битно изменила. У Горњем Египту су популарније куполе, што је с временом довело до решења са два поткуполна простора међусобно повезана великим луком, и такође, луковима са бочним бродовима над којима је полуобличасти свод. Формира се нови тип цркве – издужена грађевина са куполама над главним бродом. С временом, у XII веку долази до сажимања у један поткуполни простор.



Глава иџрачице, таписерија (V век), Париз, Лувр

Упоредо са структурама које стоје у јасном односу према базиликама, почетком фатимидског периода јавља се други тип грађевине близак грчком типу октогоналне цркве са куполом византијског порекла, на осам ослонаца.

Последњу фазу египатских цркава представљају једноставне грађевине са куполом на четири ослонаца какве се често подижу од мамелучког периода. Тип је настао као комбинација претходног развоја коптске архитектуре и утицаја византијске цркве уписаног крста. Код старијих грађевина у унутрашњем простору задржан је египатски *khurus*, док у наставку развоја он ишчезава, а олтарски простор се скраћује као олтарској апсиди. Крајем мамелучког периода појављује се иконостас.

У доба Птоломеја а нарочито у доба Римљана, уметност фараона постепено нестаје. Сликаство и скулптура добијају хибридни карактер. На плитким рељефима се комбинују египатски дводимензионални канони са представама изведеним у три четврти. Најчешће теме су везане за Афродиту и Диониса или прилагођене египатској митологији – Озирису и Нилу, честе и на таписеријама. Портрети и маске (Фајум и Антиноја) и стојеће представе на платненим покровима (I–IV век) египатског су карактера по намени и положају на врху саркофага, а римске по стилу, одећи и облику лица. У скулптури се напуштају облици и испуштени облици у корист плићег рељефа, што је видљиво и на тетрарсима од порфира у Вене-

цији, који пореклом камена, компактношћу форме и обликом указују на Египат.

У првом нацрту к. у., крајем III и првом половином IV века, долази до промена у архитектури, ликовној и примењеној уметности. Паралелно живе остаци фараонске религије, египатско-грчки синкретизам и рано хришћанство, а у IV веку се појављује снажан монашки покрет. Услови за рађање нове уметности су неповољни јер се Египат налази под јармом освајача, претворен у житницу и оптерећен порезима. Уметност остаје лишена дворског карактера који ју је красио вековима уназад.

У протокоптском периоду Копти су већином незнабошци. Уметност покрећу две друштвене групе: прву чине чиновници, ситни земљопоседници и занатлије, а другу припадници цркве, нарочито калуђери. У скулптури и сликарству не настају изворне теме већ се прави избор из већ постојећих. Најчешће су уобличене у виду циклуса – *Дионис са баханџикињама*, *Рађање Афродитије са или без свите нереида и тритона*, *бог Нил и његови синоци*, а чести су и *Парћански коњаник* из циклуса лова, портрети које фланкирају Викторије, годишња доба и пастирске теме. Хеленистичке теме добијају египатски карактер – Дионис је персонификација Озириса, Афродита – Изиде а Хорус је коњаник. Неке теме садрже хришћанске симболе – на слици из Антиноје (IV век, Париз, Лувр) жена на грудима држи крст са ушицом налик АНКХУ (в.), док Дафне пружа Аполону цвет у облику крста (*Сабинин шал*, VI век, Лувр, Париз). Ређе су теме хришћанског порекла – *Богородица Млекојишћашћелница* (IV век, Берлин, Државни музеј) подсећа на Изиду која доји Хоруса. Рано се установљава и иконографија Светог Мине, војника-мученика сахрањеног у пустињи Мариут близу Александрије, за кога су везана чудотворна исцељења водом која се носила у АМПУЛАМА (в.). Њему је у рано доба била подигнута црква између Каира и Старог Каира.

У ширем историјском оквиру, у раној египатској уметности се региструју три стила: углађена обрада (крај IV века), груба обрада (средина V века) и наглашено груба обрада (крај V и VI век). Углађени манир је својствен протокоптском периоду (пластика у Оксиринху и Ахнасу). Два дубока рељефа – *Рађање Афродитије* (IV век, Каиро, Коптски музеј) и *Дионизијска личност* (IV век, Париз, Лувр) изведена су у хеленистичком кључу али се стилизацијом лица и пропорцијама битно удаљују од њега. Рељефи *Хорус као коњаник* који пробада крокодила (IV век, Париз,

Лувр,) и *Риба и крст* (IV век, Париз, Лувр) сведоче о преласку са дубоког рељефа на коптски начин изражавања. У монументалном сликарству овог доба, фреске из две куполе из Багавата (Капеле Мира и Изласка, IV век) не припадају домену коптске уметности. Велики је допринос Египта и у изради таписерија. Техника ткања је увезена из Палмире у доба Птолемеја када је отворен и велики број радионица. Тканине су полагане у гробове и незнабожаца и хришћана, и захваљујући природној конзервацији у сувој пустињској земљи, у значајном броју су добро очуване. Њихова декоративност, стилизација и колорит указују на удаљавање од хеленистичких образаца. Таписерија *Парћански коњаник* (IV век, Париз, Лувр) рани је пример рада са покретним „чунком” који ће превлађивати у односу на поступак постепеног смењивања боја. У протокоптском периоду се врши избор техника и стила, започиње раскид са владајућом уметношћу и ствара основа за установљење к. у. у правом смислу речи.

Између друге половине V и краја VII века формира се к. у. у ужем смислу. Одступање од грчко-римских и избегавање византијских узора све је присутније.

Током V века траје прелаз у уметности из углађеног у груби поступак који се учвршћује почетком VI века. За разлику од истовремених хришћанских саркофага, у к. у. не постоји нарација. Теме многобожачког порекла добијају хришћанско значење а хришћанске теме се умножавају. Мотив крста са ушицом се појавио крајем IV века да би у општу употребу ушао у VI веку. Христос се ретко појављује сам, најчешће се представља са Богородицом. Представа Христа на икони са Светим Мином из Бавита (VI–VII век, Париз, Лувр) веома је присна и коптска по карактеру. Рељефи су углавном везани за архитектонску декорацију – у обради главе типичан начин стилизације су троугласта лица и кугласте очи са прилепљеним капцима. Почев од VI века рељеф постаје све плићи, пластичност ишчезава у корист контраста површина и нивоа. Исте тенденције прате рељефе у дрвету (Благовести, VI век, Париз, Лувр), слоновачи и кости. Орнаментални мотиви везани за архитектуру су разноврсни и често комбиновани са људским ликом, смештени на доврацима, фризовима, изломљеним фронтонима, у нишама са шкољкама и на капителима. У угловима фронтонa је често постављен крст. Капитела има три врсте. Коринтски имају три слоја акантусовог лишћа, ако су на пиластрима горњи слој лишћа је некада замењен људском

КОПТСКА УМЕТНОСТ



1



2



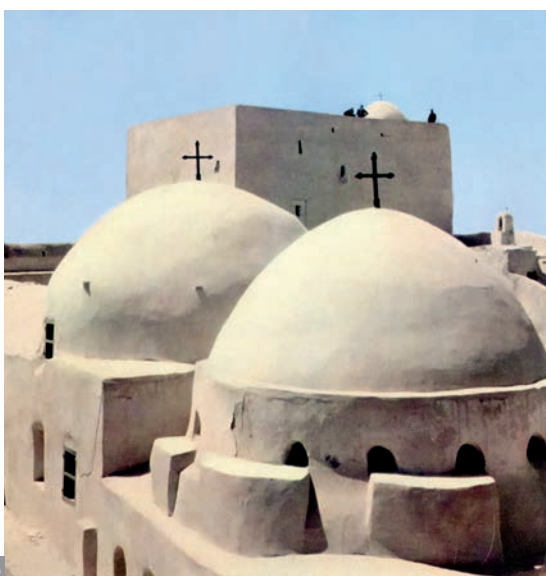
3



4



5



6

1. Благовесѣи, фрагмент дрвеног рељефа (V век), Париз, Лувр
2. Ковчежић, енкаустика, кеџар (V-VI век), Берлин, Државни музеј
3. Христос и Свеѣи Мина (VI век), Париз, Лувр
4. Посуда с љресѣивом риба и љѣѣица, керамика (VII век), Париз, Лувр
5. Нерсидѣ држи чашу, таписерија (VII век), Кливленд, Кливлендски уметнички музеј
6. Црква с кудолама, Египат, Деир ес-Суриан

главом (манастири Сакаре и Бавита). Другу групу чине капители украшени целом својом вишином, најчешће цветним украсом или некада људском фигуром. Кошарасти капители су византијског порекла, обогаћени разноврсним сплетовима лозе, гроздовима, лишћем или, ређе, зооморфним мотивима. Одсуство нарације и хибридна својства карактеришу и сликарство. У Тунах ел Гебелу, у гробници Петозириса (IV век) налази се зидна слика на којој жена обучена као Римљанка стоји између богова Анубиса и Хоруса одевених на египатски начин. Најстарије сачуване слике коптског карактера потичу из VI века. Једна од најранијих икона с почетка VI века са представом једног јеванђелисте, рађена је у техници ЕНКАУСТИКЕ (в.), од које се ускоро одустало. Иконе из VII века, изведене у техници темпере, пореклом су из Бавита – икона са попрсјем епископа Аврама (Берлин) и *Христос штићити Свјетој Мину*, игумана манастира. Христов покрет указује на раскид са византијском уметношћу. Зидне слике доњег дела олтарског простора Јужне цркве у Бавиту, познате само преко фотографија, настале су почетком VI века. Темом подсећају на свод апсиде у Санта Пуденцијани (Рим, V век) али се стилем разликују од грчко-римског реализма и византијских издужених форми. Сличног стила и из приближно истог времена су зидне слике манастира Светог Јеремије у Сакари које представљају гру-



Свјети Ђорђе убија аждају, вез на тканини (средњи век), Париз, Лувр

пу калуђера и Светог Апола, оснивача Бавита. Из VII века је *Бојородица Млекојитијашељница* из манастира у Сакари. У манастиру у Бавиту су многобројне капеле за молитву, изведене као засебне грађевине. Већина зидних слика је настала између VII и IX, а највећи број у VIII веку. У једној од апсида, у доњој зони, налазила се зидна слика (Каиро, Коптски музеј) са Богородицом у нижој зони, док је у вишој коптска верзија *Вазнесења – Христос у мандорли* коју држе алегорије четворице јеванђелиста.

Израда мозаика и илуминираних рукописа није карактеристична за к. у., мада је *Тојоирафија Козме Индиќојлова* (VI век) највероватније настала у Александрији.

У украшавању керамике доминирају биљни и животињски мотиви а портрети прате стил времена. Раздобље је златни период таписерија које се у другој половини V и почетком VI века ослобађају углађеног поступка. Тежња да се прикаже пластичност није нестала одједном. Старијим поступком нијансирања помоћу цртица изведене су таписерије *Нереида са чашом* (VII век, Кливленд, Музеј уметности) и *Дионис са ликом из Изидиној кулћи* (VI век, Париз, Лувр), коју карактерише и синкретизам улога Диониса и Озириса. Обе теме су многобожачке са хришћанским знаковима. Чести су мотиви о богу Нилу, некад комбиновани са другим циклусима као што су дионизијски (*Пан и Дионис*, VI век, Бостон, Музеј лепих уметности), и Афродитин, пољски радови, дуќоличке и ловачке сцене, као и годишња доба и циклус лова (*Парћански коњаник*, VI век, Париз, Лувр). У техничком смислу, таписерије су изведене сенчењем помоћу цртица добијених од предива неједнаке дужине или радом помоћу покретног „чунка” који исцртава обресе. Другачији поступак је примењиван на букле тканинама које су најчешће рађене за световне свечане завесе. Међусобно независним бојама и стилем постиже се снажан декоративни ефекат.

У периоду од VIII до XII века к. у. наставља да се развија под муслиманском влашћу. После арапског освајања Египта у VII веку, Копти масовно прелазе у ислам и број хришћана с временом опада. Од средине VII века к. у. губи везе са византијском, утицај сиријске уметности је сасвим слаб и она живи паралелно са муслиманском. У првим вековима муслиманске власти к. у. делује подстицајно на исламску. Уметност се креће у декоративном смеру, нарочито у доба иконоклазма (726–843) у Византији. Репертоар тема се шири а постојеће добијају ново тумачење. Честе теме су *Христос у слави*, *Бојородица са*

Христѡм, Христѡс у слави са айѡсѡлима, као и стојеће фигуре монаха и представе светитеља. Многобожачке теме (дионизијске личности, играчице, нереиде, шкољке) трају до XII века. Мотив осмоугаоне розете, геометријске схеме и арабеске из муслиманске уметности разрађују се са акцентом на декоративности.

Под Омајадима се наставља извођење дубоких рељефа али моделовање ишчезава. Истом периоду припада сликарство у низу црквица у Бавиту. Осим представа *Вазнесења* и светитеља, по обиму се истиче наративни циклус посвећен Давидовој младости (крај VII – почетак VIII века) са утицајем омајадске уметности. Ажурирани кошараста капители из Бавита (VIII век, Лувр, Париз) представљају ремек-дела архитектонског украшавања. На резбаријама у дрвету, кости и слоновачи, као и на предметима од бронзе, преплићу се коптски и омајадски елементи.

У доба Абасида, крајем IX века престоница се сели у Самару. Утицај уметности нове престонице је видљив у коптском манастиру из Вади ел Натруна, на украсу храма у Деир Абу Макару, у цркви Ел Адра у Деир ес Суријану, као и на неким фризовима из Бавита. Из овог периода су мали рељеф у кречњаку, који приказује Христа на магарцу у ставу Парћанског коњаника (IX век, Берлин, Државни музеј) и слоновача *Бојородица умиљенија* на престолу између два анђела (IX век, Балтимор, Валтерсова уметничка збирка). Коптске таписерије изгледом постају блиске муслиманским, а преовлађује једноставно супротстављање бојених површина. Понекад се на њима налазе портрети чији реализам ишчезава у корист схематичности.

Под Тулунидима долази до рестаурације односа са Цариградом али к. у. се налази у уметничком опадању. Период Фатимида представља раздобље културног процвата Муслимана и верске трпељивости. Један ток уметности Египта чини заједнички коптско-муслимански начин украшавања, док у техникама дрвореза и ткања истрајавају коптске смернице. Манастир Светог Симеона у Асуану и црква Абу Сејфен у старом Каиру сабирају раније стечена знања у архитектури. Монументално сликарство постојаје, а ретке минијатуре је тешко разликовати од муслиманских. У XIII веку долази до гашења коптске уметности.

Коптска уметност представља стваралаштво народног карактера које је одолевајући освајачима, трајало преко десет векова. Оно је истрајало и захваљујући имућнијем слоју Копта и мона-

шкој средини. Носећи у себи наслеђе фараонске уметности, коптски уметници су превазишли грчко-римске форме и створили сопствени израз испреплетан хришћанским симболизмом. Доласком муслимана, к. у. је кренула путем асимилације. Због свог формалног склопа поједина њена дела призивају реминисценције на модерну уметност.

ЛИТ.: *Umetnost Kopta: iz zbirke Državnog muzeja Berlin*, Beograd, 1970; Di Burge, P., *Koptska umetnost*, Novi Sad, 1970; Badawy, A., *Coptic Art and Archaeology*, Cambridge, 1978; Rutschowskaya, M. H., *Coptic Fabric*, Paris, 1990; Atiya, A. S. (ed.), *The Coptic Encyclopedia*, 8 vols., New York, 1991; Grossmann, P., *Christliche Architektur in Ägypten: Handbuch der Orientalistik*, Leiden – Boston – Köln, 2002; Hoskins, N. A., *The Coptic Tapestry Albums and the Archeologist of Antinoë*, Albert Gayet, Washington, 2004; Gabra G., Eaton-Krauss M., *Treasures of Coptic Art in the Coptic Museum and Churches of Old Cairo*, Cairo – New York, 2006.

М. Куш.

КОПТСКО ПИСМО – како у грчком алфабету нису постојали знакови за све гласове египатског језика, они су преузети из египатског демотског писма, из којег настаје ново – к. п. састављено од 24 слова грчког алфабета и шест или седам демотских слова, а употребљавало се заједно са коптским језиком и у свакодневном животу све до XVI века када је остало само у црквеној употреби. Постоји неколико коптских алфабета, с обзиром на то да је коптски систем писања варирао у зависности од дијалеката коптског језика, којих је било шест, и који негде до XVI века нестају један за другим, продором муслиманских Арапа који су им наметнули свој језик. Данас је једино у употреби бохаирски дијалект – литургијски, богослужбени језик египатских



Коптско писмо бохаирској дијалекта

хришћана монофизита. Најстарији коптски рукописи потичу из II и III века, а они са позданим датумима су из IV века и то су били преводи Старог и Новог завета, као и рукописи различитих богослужбених књига (житија свитеља, проповеди, апокрифи).

Када су Римљани освојили Египат, уништавали су све што је било у вези са старом вером и боговима, па и коптске храмове и папирусе, тако да је прекинута египатска цивилизација. Цар Теодосије је издао и званични указ 392. године о забрани поштовања египатских богова и затварању свих египатских храмова. Тиме је заустављена и онемогућена египатска национална историја за даљих хиљаду и пет стотина година. Међутим, либијски, етиопљански и асирски освајачи, након освајања Египта, у великој мери су прихватили културно наслеђе старе египатске цивилизације. Египатска култура је продрла и у Палестину, Феникију, Сирију, Судан, Синајско полуострво и све до Кипра те се захваљујући томе много дуже одржала. Познавање коптског језика било је кључно за дешифровање египатских хијероглифа које је у XIX веку извео Жан Франсоа Шамполион.

ЛИТ.: Kulundžić, Z., *Historija pisama*, I tom, Zagreb, 1957; Šagi-Bunić, J. T., *Povijest kršćanske literature I*, Zagreb, 1976; Mills E. W., *The Anchor Yale Bible Dictionary*, New York, 1992; Furunović, D., *Istorija i estetika knjige*, I tom, Beograd, 1999. J. D. K.

KOP – в. ХОР

КОРА (грч. *κόρη* – девојка, млада жена) – вотивна статуа насмејане, свечано одевене и украшене девојке висине 65–192 cm, израђиване током архајског периода грчке уметности (600–480. год. пре н. е.). Иако ликовни пандан скулптури младића, КУРОСА (в.), њихови аутори претежно су непознати, пошто се из натписа на подножјима читају углавном имена богатих појединаца, њихових наручилаца. За разлику од нагих куроса, скулптуре к. су приказиване тако да се нежни облици њихових тела назире испод дорских пелпоса или јонских хитона, остајући много више везане за првобитни блок парског мермера, египатски стуб или ксоанон на које већином својом укоченом достојанственошћу подсећају. Све к. остају у строгом фронталном ставу, без искорачаја, са обе ноге заједно, али са подигнутом руком у којој носе жртвени дар – голуба, воће или цветни венац, или њоме придржавају доњи део хаљине, нарушавајући уједначени

ритам њихових набора. Неке од статуа биле су колорисане веома живим бојама техником енкаустике; посебно су бојене одећа, коса и накит, али и лице, очи, уста и пут. Преовлађују црвена, плава, жута, као и зелена, бела и црна. Изузетној аристократској лепоти и љупкости к. доприноси АРХАЈСКИ ОСМЕХ (в.), раскошне дијадеме, наушнице и наруквице, као и засебно уплетени и маштовито стилизовани дуги увојци косе у облику перике који се спуштају до испод груди. Статуе к. украшавале су светилишта свих грчких градова, али их је највише на једном месту било на атинском Акропољу, северно и западно од Партенеона, због чега су оне у науци и посебно проучене. Својим изгледом се издвајају *Кора из Оксера*, *Кора са Самоса* (Лувр, Париз), *Кора са њејлосом* и *Коре са Акројоља* (Акропољски музеј, Атина).

Од априла до октобра 2016. у Римском дворшту Новог Ермитажа у Санкт Петербургу одржана је велика изложба *Архајске ситашуе кора* из депоа Акропољског музеја у Атине.

ЛИТ.: Richter, G. M. A., *Korai, Archaic Greek Maidens: a Study of the Development of the Kore Type in Greek Sculpture*, New York, 1968; Boardman, J., *Greek Sculpture: the Archaic Period*,

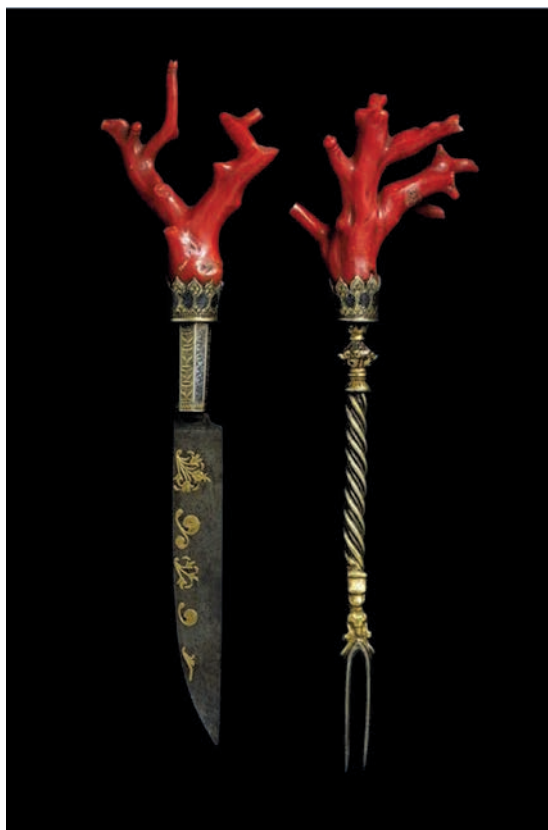


Кора, парски мермер (око 530. год. пре н. е.), Атина, Музеј Акропоља

London, 1978; Holloway, R. R., „Why Korai?” *Oxford Journal of Archeology*, 11 (November, 1992); Keesling, M. C., *Votive Statues of the Athenian Acropolis*, Cambridge, 2003; Karakasi, K., *Archaic Korai*, Los Angeles, 2004. Љ. С.

КОРАЛ (лат. *Anthozoa*) – морска животиња из реда мекушаца која живи у заједницама по к. гребеновима – атолима у топлим, плитким и чистим к. морима, највише у рудним деловима Тихог океана. По грчкој митологији, алга никла из крви једне од Горгоњиних глава, Медузе, коју је Персеј одсекао ослободивши Андромеду од морске немани. Верујући у терапеутска и апотропејска својства нарочито као крв црвеног к. који, према легенди, обједињује животињски и биљни свет са минералима (обнавља животну енергију, јача кости и кичму, побољшава крвну слику, шири мир и хармонију, подстиче машту, интуицију, дипломатске и пророчке способности, штити од враџбина и урокљивог ока), стари Грци и Римљани су га користили за амајлије у облику огрлица. Осим црвеном (потискивање страха), посебна својства приписивана су и плавом (комуникација), ружичастом (љубав), белом (храброст, прибраност) и црном к. (заштита од животних опасности). Такође, веровало се да к. претвара слану воду у слатку, а у алхемији се сматрао првобитном материјом која још није очврсла. Код Кинеза к. је симбол дуговечности и напретка, а Тибетанци и Индијанци га сматрају светим дрветом. Огрлица од црвеног к. била је атрибут персонификације Африке, једног од четири континента.

У бечком *Диоскуригесу*, византијском рукопису са почетка VI века писаном и украшеном у Константинопољу, који је цар Максимилијан II 1569. купио од личног лекара турског султана Сулејмана Величанственог, на једном од листова приказан је мрки разгранати к., који је у то време сматран биљком, и називан океанским дрветом или храстом. Приказан заједно са персонификацијом Мора, морским створењима и митолошким бићима, ова илуминација одражава блиску везу између тадашње науке и уметности. У доба ренесансе к. се често приказује на сликама Богородице са малим Христом, као симбол васкрсења. У кабинету надвојводе Фердинанда II у дворцу Амбрас недалеко од Инсбрука, поред осталих мирабилја, налазио се и уметнички израђен пехар од нојевог јајета, к. и позлаћеног сребра (1570–75), рад Клемент Киклингера, начињен са веровањем у његова магијска својства (данас у бечком Уметничкоисторијском музеју).



Део прибора за јело са дршком од корала, венецијански рад (крај XVI века), Минеаполис, Институт за уметност

Српски средњовековни трпезни прибор за јело (ножеви, виљушке, кашике, чачкалице) био је израђен од гвожђа, али и од к., кристала, сребра и позлате. У недавно отвореном Дому Јеврема Грујића у Београду (Светогорска 17), изложен је и сребрни нож украшен к. за отварање писама, свадбени дар турске султаније краљици Наталији Обреновић.

ЛИТ.: Hall, J., *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*, Zagreb, 1998; Gerbran, A., Ševalije, Ž., *Rečnik simbola: mitovi, snovi običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, Novi Sad, 2004; Kamings, E., T., *Sve o simbolima*, Beograd, 2004; Biderman, H., *Rečnik simbola*, Beograd, 2004; Спремић, М., „Јело и пиће” & Бикић, В., „Кухиња и трпеза: посуђе у свакодневном животу”, *Приватни животи у српским земљама средњеј века*, Београд, 2004. Љ. С.

КОРДОНСКИ ВЕНАЦ (фр. *cordon* – врпца, конопца, уже, трака) – хоризонтални украс од различитог материјала који се пружа читавом дужином грађевине у виду траке. У односу на раван фасаде благо је истурен. На једној грађевини може да буде више кордонских венаца. Они фасаде грађевина рашчлањују у водоравне зоне, наспрот вертикалама (лезене, пиластри, колонете). Иако најчешће једноставног правоугаоног



Кордонски венца (XV век), манастир Каленић, Богородичина црква

профила, усеченог по средини, могу бити украшени и геометријским мотивима. Изнад к. в. су архиволте, колонете или отворени прозори, што ствара утисак да су они носачи тих елемената, мада немају конструктивну улогу. Налазећи се између два спрата на спољним фасадама вишеспратних здања, указују на поделу унутрашњег простора на етаже. Некад континуитет венца може бити прекинут услед отвора на зидовима или комбиновања к. в. са другим елементима попут архиволти.

У српској средњовековној архитектури к. в. су присутни од почетка XIV века, али тек у моравској архитектури добијају пун замах (Лазарица, Раваница, Љубостиња, Наупара, Велуће, Руденица, Каленић). Пореклом су из цариградске архитектуре. Коришћени су у обликовању фасада и световних и сакралних здања.

ЛИТ.: Дероко, А., *Монументална и декоративна архитектура у средњовековној Србији*, Београд, 1953; Mango, С., *Byzantine Architecture*, New York, 1976; Ђурић, В. Ј., Бабић Ђорђевић, Г., *Српска уметност у средњем веку*, II, Београд, 1997. А. В.

КОРЕАЛИЗАМ (од лат. *correlatio* – међузависност и *realiter* – стварно, истински) – ова кованица представља динамику континуалне интеракције између људи, њиховог природног и технолошког окружења. Термин је 1939. сковао дизајнер и архитекта Ф. Кислер тражећи алтернативне визууре у архитектури. Облици које је он видео као битне односили су се на невидљиве и духовне аспекте. Природа њихових односа и везе између људи, облика, простора и времена називао је кореализмом.

У свом есеју *О кореализму и диоитехници: дефиниција и шесстирање новој црпстипуи у дизајну грађевина*, Кислер је употребио термин к. да означи динамику и константну међузависност између човека и његовог окружења. Кислер је сматрао да се свет не састоји само од материје коју је видео као статичну и као само један вид реалности. За њега постоје интерреагујуће силе између три сфере окружења (људског, природног и технолошког) које су динамичне и континуалне. Кореализам управо објашњава односе између њих.

Кореализам представља интеракцију између алата, потреба и окружења. Разматрање веза између људских потреба и технолошког напретка, довело га је до питања: Шта је потреба? Како се потребе појављују? Да ли су потребе природног порекла или су конструисане? Да ли су статичне или се мењају? У данашње време потребе су постале примарне у дизајну техничког света.

Кислер је у оквиру своје теорије посебну важност придавао техничком окружењу, које је сматрао системом алата који не постоји у изолацији, већ само уколико је у кореалцији и у употреби. Сваки технички уређај је у зависном положају: његов опстанак директно зависи од односа са тоталним окружењем, а посебно од човека и његових потреба. Зато су ова окружења променљива, на начин како се мењају потребе човека.

Иако су човек и његове потребе примарне, већина њих се с временом мења, а мало њих остаје непромењено попут глади или жеђи, мада су чак и те потребе културно условљене. Жеље једне генерације постају потреба наредне и на тај начин долази до напретка и кретања ка иновацијама.

Кислер је на Универзитету Колумбија имао Лабораторију дизајн корелације (1937–41), у којој је проучавао кореализам.

У теорији и пракси Кислер је испитивао потребе свог времена и људи, како би их инкорпорирао у сопствени рад. Он је, у обликовању модела универзалног света узимао у обзир последња научна достигнућа из природних наука, технологије, психологије, социологије и филозофије. Највећи утицај на његов модел и разумевање света имало је технолошко окружење, како га је он звао *man-made environment*.

Већ крајем двадесетих Кислер се оријентисао ка „модерној масовној цивилизацији и масовној култури и њиховом инхерентном култу брзине”, бирајући материјале (дрво, стакло, метал) у зависности од њиховог психофункционалног

ефекта, а дизајнирајући објекат у складу са његовом сврхом и практичном применом.

Кислер своје теорије потврђује, пре свега, на основу уметничког дизајна. Циљ његових напора је да протумачи алатку која делује на сва наша чула, помоћу „средстава и израза нашег доба” у континуираном мешању архитектуре, скулптуре и сликарства. Његова амбиција је да „венча” различита поља уметничке делатности а „стваралачки рад” схвати као вид „технологије”.

Насупрот Саливеновој идеји да форма следи функцију, Кислер истиче да форма не следи функцију, већ да функција следи визију, а ова следи стварност.

ЛИТ.: Kiesel, F., *On Correalism and Biotechnique: a Definition and Test of a New Approach to Building Design*, „Architectural Record 86”, Michigan, 1939; Kiesel, F., „Pseudo-functionalism in Modern Architecture”, *Partisan Review* (July, 1949); Phillips, L., *Frederick Kiesler*, New York, 1989; *A Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*, Oxford, 2006. И. Т.

КОРЕЈСКА УМЕТНОСТ – уметност која је доскора на Западу била у великој мери непозната, у поређењу са уметношћу суседних земаља – Кине и Јапана. Разлози за то били су вишеструки. Кореја је, пре свега, била врло изолована земља, када су се у њој догађала унутрашња превирања, а претрпела је и многе губитке услед честих напада Кине, Јапана и Монгола. У бројним разарањима, многа дела к. у. су неповратно изгубљена, а један део културног наслеђа је и данас тешко доступан или чак недоступан јавности. Нека врло значајна дела се и не налазе у Кореји, већ у јапанским колекцијама и музејима. И поред силних разарања током историје, јединствена корејска култура успела је да опстане. Њени највећи доприноси били су у скулптури, раду у металу, керамици и сликарству.

На корејску културу највише је утицала кинеска, а тај утицај превасходно је био присутан у архитектури, употреби лака, златарским техникама и писму. По угледу на кинеску централизовану организацију и моћ, корејска племена формирала су три краљевства: Когурјо на северу, Паекче (Баекје) на западу и Сила на југоистоку. Тај период назива се периодом три краљевства и трајао је од 57. год. пре н. е. до 668. године.

Најраније корејско сликарство везује се за период три краљевства, посебно за зидно сликарство Когурјо гробница. У краљевинама Пеакче и Сила од сликарства тог времена скоро

ништа није сачувано. Когурјо краљевство било је највише изложено кинеским утицајима. Оно ће остати посебно запамћено по монументалним гробницама у виду степенстих пирамида и великих тумулуса и њиховим богатим зидним декорацијама. На њима су били представљени плесачи, сцене лова и митолошка бића. Одвојено од Кине Когурјо краљевством, Паекче краљевство успоставило је блиске односе са суседним Јапаном, превасходно у домену трговине. У овој краљевини будизам је био усвојен 384. године, да би се одатле ширио према Јапану. У то време грађени су велики манастирски комплекси који су функционисали као самостални градови. Иако је то био период просперитета, врло мало је сачувано до данашњих дана. Најбоље очувана баштина тог периода налази се у Јапану, пре свега зато што је велик број људи емигрирао у Јапан, крајем VII века, када је пало краљевство. Треће краљевство било је најизлованије и будизам је први пут представљен тек 424. године. Са увођењем нове религије, успостављени су и односи са кинеском династијом Танг, а самим тим оснажен је и кинески утицај на овој територији, који се огледао и у уметности.

Техника обраде бронзе у к. у. била је примењивана од V века пре н. е., док су технике обраде гвожђе усавршене нешто касније. Најзначајнија уметничка достигнућа у металу, посебно у обради злата и сребра, везују се за период три краљевства. Међу ремек-делима тог периода издвајају се златна владарска капа (V–VI век) која је ношена испод круне и круна (V–VI век) од злата и жада, чији вертикални елементи алудирају на гране дрвећа или на јелење рокове. Из овог периода се по лепоти издвајају и појас од злата минуциозног рада са златним тракама чији завршеци подсећају на амајлије, бројне минђуше од злата, наруквице, огрлице и прстење, каткад инкрустрирани полудрагим камењем или стаклом.

Краљевство Уједињена Сила или Позна Сила обухвата период од 668. до 935. године. Уједињење три краљевства и прихватање будистичке религије довело је до културног процвата на целој територији. Поред храмова, грађене су палате и уз њих све неопходне занатске радионице. Иако је будизам на територији Кореје први пут представљен крајем IV века, најранија будистичка скулптура настала је два века касније. Већином су то биле бронзане скулптуре мањих димензија, многе налик на кинеске узор. Скулптуре већих димензија везују се за период VII века, попут бодисатве Маитреје у седећем положају,

изведеног у позлаћеној бронзи, са осмехом карактеристичним за корејску уметност.

До великих промена, међутим, дошло је крајем IX века. Појавом Ванг Кона (877–943), у Кореји је успостављена династија Корјо (Горјо), која је остала на власти скоро пет векова, од X до XIV столећа. Током тог периода, Кореју су у више наврата нападала монголска номадска племена, а трпела је губитке и у приобалном подручју услед учесталих напада Јапанаца. У Корјо периоду, губи се до тада доминатни кинески утицај, и корејска култура почиње да се развија самостално. У касном IX и почетком X века, извођене су будистичке скулптуре већих димензија, у гвожђу, уз накнадну позлату или бојење. Бројна ремек-дела настала су посебно на пољу керамике, а велики културни помак догодио се проналаском технике штампања књига металним покретним словима 1377. године, скоро осамдесет година пре проналаска исте технике у Европи. Прва књига штампана овом техником била је *Антилопија великих будистичких свешћеника* (Џикџи). На развој уметности утицали су у XII веку чан-будизам, конфучијанизам, а под утицајем Монгола тибетански будизам, односно ламаизам.

У Корјо периоду уметничка продукција била је концентрисана на осликавање свитака, палата и манастира. Ретки примери раног будистичког сликарства одликују се богатством детаља и материјала, посебно злата, којима се истицао значај и статус будистичке религије тог времена. Са појавом чан-будизма монохромно сликарство рађено техником туша добија на значају. Крајем Корјо периода постају популарни мотиви бамбуса, дивљих орхидеја и дрвећа у цвату.

Од свих уметничких грана у керамици је к. у. досегла такав ниво да је многи познаваоци уз-

дижу изнад остварења кинеске и јапанске уметности. Керамика је на корејској територији била позната још од неолита, али је свој врхунац у време династије Корјо и касније династије Ји. У Корјо периоду уметници су почели да раде *целадон* керамике, која се издваја по специфичној глазури. Ова техника свој врхунац је досегла у делима из XII века. Поред овог типа глазури, који је пореклом из Кине, корејски уметници створили су и нови тип, плавозелене глазури. Посебно интересантни били су керамички црепови са флоралним мотивима које је у XII века наручио краљ Уидонг за кров своје палате.

Унутрашња превирања и спољни напади, крајем династије Корјо, ослабили су корејске снаге до те мере да је постојала опасност да Кореја постане кинеска провинција. Захваљујући војном отпору који је предводио Ји Сонг-гје (1335–1408), та опасност је отклоњена, али је дошло до смене династија. Ји Сонг-гје постао је нови владар Кореје и оснивач династије Чосон или Ји (1392–1910). Он је утврдио нову престоницу у Ханјангу (данашњи Сеул) и увео неоконфуцијанизам као државну религију уместо будизма. Под династијом Ји, култура је доживела процват. У то време доминантне су биле две сликарске струје. Једну су чинили званични сликари који су стварали под протекторатом владарске фамилије и државне администрације, те је њихово сликарство било типизирано, док су другу представљали сликари аматери чији рад одликује већи степен имагинације и слободе. Време династије Ји карактерише и велика популарност монохромног сликарства под утицајем чан-будизма, које се огледа у спонтаним потезима и монохромности. Корејска керамика овог периода одликује се префињеном једноставношћу.

Ресџаурисани корејски храмови



КОРЕЈСКА УМЕТНОСТ



1. Корја од бамбуса, детаљи, период Л'Ланг (108. год. пре н. е. – 313), Сеул, Народни музеј
2. Ваза у облику диње, с мошвивима бамбуса, керамика из периода Гориоео (прва половина XII века), Њујорк, Метрополитен музеј, Одељење за азијску уметност
3. Комад корејској намештаја (XIX век), приватна колекција
4. Буда Гауџама, детаљ, (VII век), Сеосан



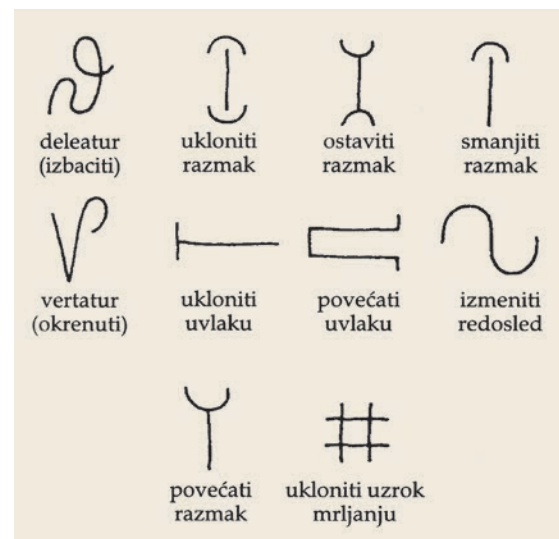
У XVI веку доба просперитета завршено је инвазијом Јапана. Наредни културни процвати догодили су се у XVIII веку, и касније у XIX веку, посебно у домену сликарства и калиграфије.

Јапанска инвазија на корејску територију (1910–1945) имала је далекосежне последице на уметност у првој половини XX века. Многа уметничка дела била су уништена, уметничке школе затваране, а корејска уметност замењивана је јапанском. Чак и за време тог периода, а посебно после Другог светског рата и поделе на Јужну и Северну Кореју, дошло је и до поделе на пољу уметности. На јужнокорејску уметност највише су утицали корејска културна баштина, бурна новија историја и уметност Запада. Савремена јужнокорејска уметност често се ослања на традиционалне уметничке облике, имитирајући сликарске технике, као и текстуре и глазуру традиционалне корејске керамике. Поред веза са традиционалним уметничким облицима, теме у јужнокорејској уметности често су западног порекла. На уметност Северне Кореје највише је утицала политичка историја. Током владавине Ким Ил Сунга (1948–1994) у сликарству је доминантан стил био социјалистички реализам, са патриотским и револуционарним темама. Посебан статус узимала је пропагандна уметност. Специфична одлика севернокорејске уметности огледала се у оснаживању старих тема и техника, али са националистичком димензијом. Доласком Ким Џонг Ила на власт, границе уметничког стваралаштва су проширене, те долази до стварања нових уметничких форми.

ЛИТ.: Lee, S., *Istorija umetnosti: Daleki istok – od kamenog doba do kraja XVIII veka*, Beograd, 1972; Chewon, K., Kim Lee, L., *Arts of Korea*, Tokyo – New York, 1974; *5000 Years of Korean Arts*, Seoul, 1976; *The Study of Art of Korean Ornamente*, Seoul, 1978; Група аутора, *Oriental Art: a Handbook of Styles and Forms*, London-Boston 1979; Kim, W.-Y., *Art and Archeology of ancient Korea*, Seoul, 1986; *Korea Art Guide*, Seoul, 1987; Yöng-na, K., *20th Century Korean Art*, London, 2005; Група аутора, *The Art of East Asia*, Cologne, 2006; *Korean Art Collection*, Leipzig, 2013; Koehler, R., *Korean Ceramics: the Beauty of natural Forms*, Seoul, 2013; *Treasures from Korea: Arts and Culture of the Josean Dynasty: 1392–1910*, Philadelphia, 2014; *Oriental Art of Painting: Chinese, Korean and Japanese Painting of the 15th–19th Centuries*, Tokyo, 2016; *Josean Korea: Court Treasures and City Life*, Singapore, 2017; *Splendours of Korean Art*, New York, 2017.

И. Т.

КОРЕКТУРА (лат. *corrigerе* – исправити) – проналажење, означавање и исправљање штампарских грешака у слогу посебним знацима који се називају *коректорски знаци*, које ради коректор. Коректор треба да буде особа са широким образовањем, која добро познаје законе језика и правопис, и има одређена предзнања из графичке струке. Нико, чак и ако неки текст прочита са највећом пажњом, не може са сигурношћу тврдити да је запазио све погрешке. Коректура се одвија у две фазе: читање коректуре и означавање погрешака коректорским знацима (раде коректори), а потом 2. кориговање, односно исправљање означених погрешака у слогу, што раде преламачи, а некада словослагачи. Приликом исправљања коректор пажљиво упоређује рукопис са отиснутим слогом, па се на отиснутом слогу коректорским знацима означавају све настале грешке, које потом исправља преламач и поново их предаје коректору на ревизију. У зависности од броја и тежине погрешака у тексту зависи колико ће бити потребно фаза к. урадити, па је понекад потребно и више од три читања а некада су довољна два, уколико је приликом првог број грешака био незнатан. Најбржи и најкраћи поступак врши се на слоговима новина, састоји се из једне к. и ревизије. Поред грешака које су настале приликом уноса текста, коректор исправља и графичке, правописне и понекад језичке и садржајне грешке. Некада су текст слагали словослагачи, слог за к. се вршио цилиндричном пресом а постојале су и машине за отискивање к. израђене по принципу комплетне штампарске машине са електричним погоном. Данас се слог ради у различитим компјутерским програмима за обраду текста и прелом страница.



Коректорски знаци

Коректура може бити к. рукописа, кућну, и ауторску к., ревизију, суперревизију и машинску ревизију. *Коректура рукописа* је читање и исправљање текста рукописа. *Кућна к.* је прво читање које обавља коректор упоређујући к. отисак с рукописом. *Ауторска к.* је преглед сложеног текста, слога који је прошао кроз кућну к. и укључује исправке аутора на новом отиску. Ове исправке се морају обележити тако да се разликује које су исправке ауторске а које коректорске (обично се користи друга боја оловке којом се врши к. или аутор заокружује своје исправке). *Ревизија* је преглед исправљене кућне и ауторске к. на новоформираним страницама слога и предаје се аутору или поручиоцу на одобрење. *Сујерревизија* је последња к. слога пред штампање и одобрава се потписом и датумом. *Машинска ревизија* је контрола и преглед штампарског табака и представља завршну фазу пред штампање. Овде се поред провере да ли су унете све к. исправке проверавају и могући технички недостаци штампе. Свака фаза к. мора бити одобрена потписом и датумом и потребно их је брижљиво чувати.

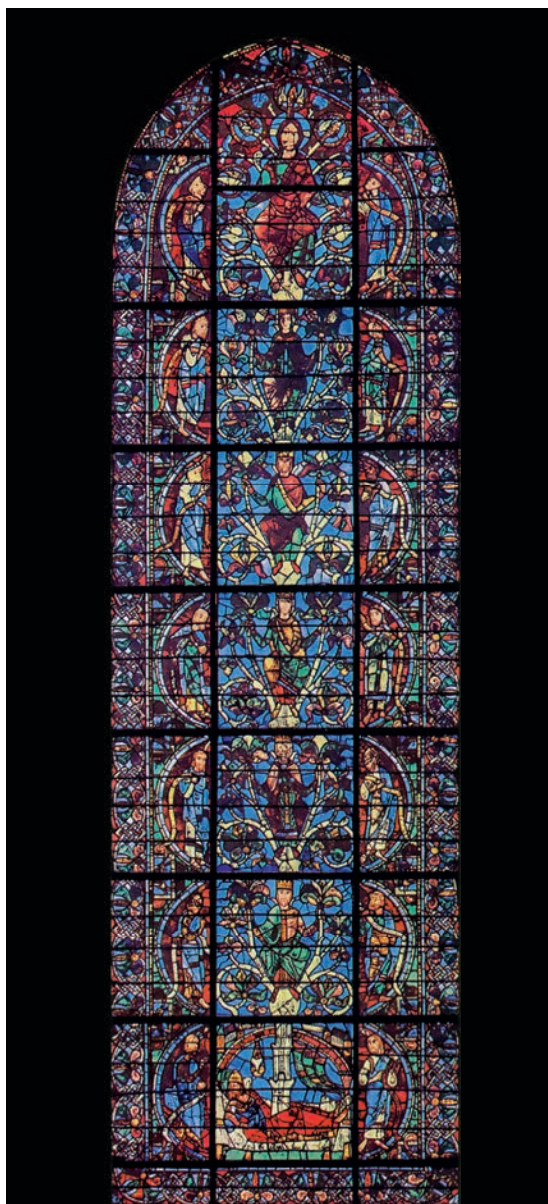
ЛИТ.: Mesaroš, F., *Grafička enciklopedija*, Zagreb, 1971; Furunović, D., *Enciklopedija štamparstva*, II том, Beograd, 1996; Konstantinović, V., Petrović, A., *Osnovi grafičke tehnike*, Beograd, 2005. J. D. K.

КОРЕКЦИЈА ДОМИНАНТИ – в. ФОТОГРАФИЈА

КОРЕН – разгранати подземни део биљке који први израсте из семена или клице, од чега и проистиче његова симболика везана за грех, смрт али и искупљење, васкрсење и регенерацију (в. АРБОР ВИТЕ; ЛОЗА ЈЕСЕЈЕВА; ЛОЗА НЕМАЊИЋА). Мада к. може бити индивидуалан и архетипски, он увек задире у саму срж проблема, значења или постојања, са изгледом да се развијањем прошири и поприми неочекиване облике из којих ће се родити потпуно нове животне целине. Сасецање у к. не мора да значи потпуно затирање живота већ оставља могућност да се у повољнијим спољним околностима и у плодности тла изнађу и развију нове могућности на другачијим и бољим основама. Пресађивање к. се тиче започињања креативног рада у новој или знатно измењеној друштвеној, културној и уметничкој клими. Библијски текстови о овој могућности говоре као о смрти Старог и рађању Новог човека, алудирајући на Стари и Нови завет.

Крајем XIX века к. дрвета постаје посебан сликарски мотив Ван Гога, да би му се током

прве половине XX века Мондријан и Кле враћали са још више посвећености, истражујући властите уметничке прапочетке. Четрдесетих година XX века, мексички сликар Ривера израђује посебан тематски циклус помоћу кртола шаргарепа и кромпира које опсесивно подсећају на женско тело и симболично асоцирају на драматичне хируршке ампутације и *Искушења Светиој Анђонији*. Психоаналитичари су присуство дрвета и к. на аутопортретима Фриде Кало, Риверине животне сапутнице, протумачили као осећање физичког губитка у непосредној вези са њеним траумама, болестима, несрећама и операцијама од ране младости (дечја парализа, неплодност, саобраћајана несрећа), али и непрекидном потребом да их духовно превазиђе.



Слаблo Јесејево, витраж (XII век), Шартр, Катедрала Нотр Дам

Х. Жефаровић,
Блуд – Целомудрије,
бакрорез, Поученије
свештешко (1742), Беч



Христофор Жефаровић техником бакрореза израђује Седам смртних грехова за књижицу *Поученије свештешко* (Беч, 1742) посвећену инсталацији Павла Ненадовића за горњокарловачког, сенског и плашког епископа. У форми стилизованог дрвета са к. и цветом-круном представљено је Седам смртних грехова супротстављених врлинама (Гордост–Смиреномудрије, Завист–Љубав, Среброљубље–Милосрђе, Блуд–Целомудрије, Чревобесије–Пост, Униније–Мољтва, Јарост–Долготерпеније), уз морализаторски текст (стабло) и десет пратећих грехова (гране).

За медитеранску биљку МАНДРАГОР(Л)У (в.) са к. у облику човечуљка сматрала се да потиче из првобитног Раја, као и да има посебна симболична значења и фармаколошка својства. Помиње се у Старом завету, у причи о Рахили.

ЛИТ.: Cook, R., *The Three of Life: Image for the Cosmos*, New York, 1974; Martin, K., *Il libro dei simboli: riflessioni sulle immagini archetipiche*, Köln, 2011. Љ. С.

КОРИДОР (фр. *corridor* – ходник, трем, пролаз) – дугачак и узак пролаз из којег се улази у друге бочне просторе, али и ходник који



Вазаријев коридор поред
Галерије Уфици, Фиренца

повезује више одељења. Коридор може бити надземни и подземни пролаз између два реда соба или пролаз који међусобно повезује два дела грађевине.

Међу првим познатим к. су ходници у египатским пирамидама у Гизи који су повезивали поједине просторије, као и пролази који су задани као приступни репрезентативни ходници, споне између гробница, пирамида или храмова. Познат је к. дромос, приступ Атрејевој ризници у Грчкој, али и пролази који су повезивали просторе унутар римских катакомби. Појам је примењен и за широку улицу насталу у Паризу у време реконструкције града (1850–70) коју је урадио Ж. Е. Осман.

Један од најпознатијих к. у свету јесте Вазаријев к. у Фиренци, који представља уздигнут, затворени пролаз (1564) направљен по налогу војводе Козима I да повеже палате Векјо и Пити са обема странама реке Арно. Вазари је повезао средњовековни град са новим градским кварталом, чија је изградња управо била у току. Тако је настао Вазаријев к. назван „лепи ходник“ или „уздигнута стаза“. Он пролази поред галерије Уфици, изнад кровова неколико грађевина дуж обале реке, затим преко Понте Векија заобилази торањ Манели, и протеже се изнад неколико грађевина док се не споји са палатом Пити. Након изградње к., Козимо I протерује све месаре који су на мосту имали своје радње и на њихово место доводи златаре који су ту и данас.

У новије време, термином к. се означава уски тракт земље који повезује два града, пролаз ка мору, саобраћајни пут једне државе кроз другу, рута коју користе железнице, авио-компаније (ваздушни к.) и други превозници, североисточни к. који се протеже од Вашингтона до Бостона, као и к. свемирских возила.

ЛИТ.: Jarzombek, M., „Corridor Space“, у Mitchell, W. J. T., *Critical Inquiry*, Chicago, 2010. М. Н. – Д. М. М.

КОРИНТСКИ РЕД – в. КОРИНТСКИ СТИЛ

КОРИНТСКИ СТИЛ (од грч. *Κόρινθος* – град-држава у Грчкој) – последњи и најдекоративнији од три реда античке грчке архитектуре. Иако настао у време класичне грчке уметности, најприсутнији је у хеленистичкој и римској уметности, одакле се проширио на Исток и Запад. Коринтски стил представља варијанту ЈОНСКОГ СТИЛА (в.); основа и база стуба одговарају његовом облику и пропорцијама, док је труп стуба са КАНЕЛУРАМА (в.) виткији и издуженији а капител до-



Коринтски капител, 3D модел, идеална реконструкција

гатије украшен. За разлику од дорског и јонског реда, стуб нема врат већ прстенасту астрагалну траку која чини основу капитела. Стуб се завршава архитравном гредом издељеном хоризонталним тракама на два-три дела, а на њу се надовезује скулптурално декорисан фриз.

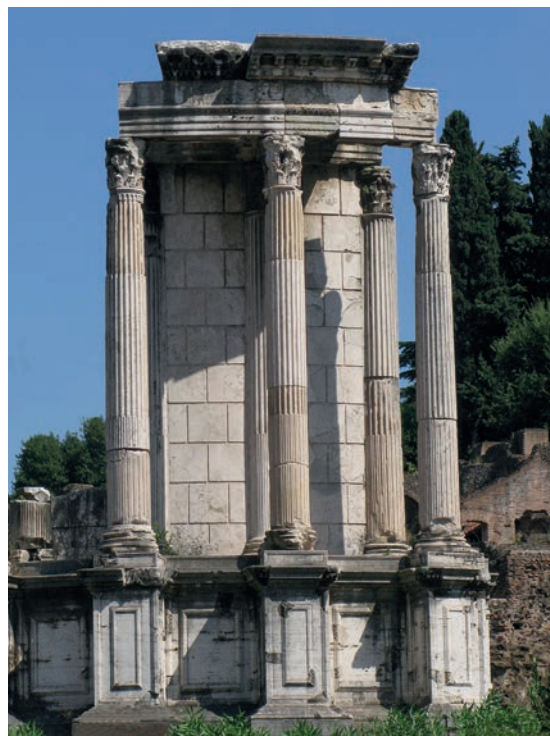
Најчешћи тип капитела је облика кошаре окружене са два низа од по осам акантусових листова. Између њихових горњих листова излазе волуте које носе углове абакуса. Абакус се на врху капитела завршава конкавно и може да има розету на оси сваке стране. Други тип капитела се састоји од реда акантусовог лишћа са листовима палме изнад, без волута. У римско доба капител постаје знатно мекши у обради. Овакав тип капитела пронађен је у Вестином храму у Тиволију и састоји се од два реда акантуса, док је абакус декорисан увеличаним флоралним орнаментом облика хибискуса са истакнутим спиралним тучком у средини. Изнад се налази розета.

Коринтски капител је омогућавао архитектама велику слободу у изражавању и спајању више различитих стилова, као и саме форме капитела. Чести су умеци у облику палми, водених биљака, људских глава, попрсја, целих фигура, делова глава или вратова животиња и фантастичних створења (Кућа Птолемеја, северна Африка). Коринтски капител се комбинује са египатским или јонским са више или мање стилизованим гранма које се пружају бочно, између и испод волута. Негде су капители са волутама постављени дијагонално, украшени розетама или фланкирани са две бивоље главе на архитравној греди.

Иако је к. с. добио назив по истоименом грчком граду-држави, његов настанак не може

са сигурношћу да се веже за ово место. Његов основни облик присутан је у протокоринтским капителима Египта, усправним листовима који формирају венац. Витрувије у свом делу *О архитектури* (IV) наводи да је к. с. створио скулптор и архитекта Калимах, у V веку пре н. е. у Атини. У почетку су се капители налазили само у унутрашњости храма, да би с временом избили на површину и заменили јонске стубове. Најстарији познати капител пронађен је у храму Аполона Епирског у Баси (Аркадија, 420–400. год. пре н. е.). По Плинију, храм је саградио архитекта Иктин. Мада је реч о дорском перистилу са јонским капителима на трему, протокоринтски капител је носио статуу или вотивни стуб Аполона Бореала у цели храма. Лисикратов споменик (334. год. пре н. е.) у Атини представља први познати пример коринтског стуба са спољне стране грађевине. То је толос са шест стубова са архитравом и фризом у јонском стилу. Верује се да је стуб откривен у темељу толоса у Епидаурису био тип капитела који је послужио као модел Поликлету Млађем приликом подизања храма посвећеном Асклепију (IV веку пре н. е.), као и да је тај тип храма утицао на формирање потоњих грађевина у хеленистичко и римско доба.

Један од најранијих примера слободностојећег коринтског капитела на спољашњости јесте периптер Зевсовог храма у Олбу (Киликија, почетак III века пре н. е.), а најпознатији – храм Зевса



Храм Весте (I век пре н. е.), крај Рима, Тиволи

Олимпијског у Атини (175–163. год. пре н. е.) подигнут на месту ранијег Пизистратовог дорског храма. У хеленистичком раздобљу саграђени су бројни храмови са коринтским капителима (храм Аполона и Јупитера у Помпеји; Храм мира у Пестуму, I век пре н. е.). У Сиракузи је у каснохеленистичком периоду створен посебан тип коринтског капитела са увијеним акантусовим лишћем у високом рељефу. Сличних облика било је и на територији Александрије. Овај тип капитела присутан и у Таранту утицао је на уметност Рима и Кампаније (II–I век пре н. е.).

Из римског периода је храм Марса Ултора на Августовом форуму (II век пре н. е), Базилика Улпија и тријумфални славолук код Анконе (98–117), стуб Фока (поново подигнут у II веку) и Бахусов храм у Балбеку (око 150). Најпознатији коринтски капители налазе се на последњем спрату Колосеума у Риму.

ЛИТ.: Lang, C. W., *Callimachus: the Story of the Corinthian Capital*, New Albany, 1983; Pedersen, P., *The Parthenon and the Origin of the Corinthian Capital*, Odense, 1989; Cooper, F. A., *The Temple of Apollo Bassitas: the Architecture*, Princeton, 1992; Rykwert, J., *The Dancing Column: on Order in Architecture*, Cambridge, 1996; Kleiner, F. S., Mamiya, C. J. (eds.), *Gardner's Art through the Ages: the Western Perspective*, Belmont, 2006¹². Б. В.

КОРНИША (фр. *corniche* – кровни венац) – кровни венац, али и сви завршни горњи обруди делова грађевина попут зида, врата и прозора, када се посебно наглашава да је реч о к. или венцу надвратника. Корниша може бити начињена од различитих материјала и профила, а често је



Корниша, Мезон каре (I век пре н. е.), Рим

и изузетно украшена. Неретко се састоји од неколико појасева постављених тако да се од дна ка врху ширина венца повећава, што к. даје степеничаст изглед. Првенствена функција к. јесте да штити зидове грађевине од сливања падавина, али има и декоративну улогу пошто крунише грађевину. У класичној античкој архитектури, као и архитектури каснијих периода која по узору на античку користи класичне редове, к. је последњи, највиши и истурени део трабеације, изнад архитрава и фриза. Изнад к. налази се још само сима или систем за одвођење воде. У дорском реду к. је била углавном усечена одоздо укосом, од спољње ка унутрашњој ивици и украшена мутулима са гутама, док у јонском (в. ГРЧКИ РЕДОВИ) може бити богато орнаментисана кимама, астрагалом, дентилима и низом украсних конзола. У византијској архитектури за венце купола и зидова често су коришћени зупчasti украси од опеке, каткад и у неколико редова.

ЛИТ.: Несторовић, Б. Н., *Архитектура старог века*, Београд, 1952; Дероко, А., *Архитектура старог века*, Београд, 1962; Harris, J., Lever, J., *Illustrated Glossary of Architecture 850–1830*, London, 1966; Stevens Curl, J., *A Dictionary of Architecture*, Oxford, 1999; Πολύλωσσο εικονογραφημένο λεξικό όρων βυζαντινης αρχιτεκτονικής και γλυπτικής, Ηράκλειο, 2010. А. В.

КОРЊАЧА (лат. *Testudines* или *Chelonia*) – једна од најстаријих врста дугувечних гмизаваца чврстог оклопа и меког трбуха, која живи у морима, слаткој води и на копну. Лови се због меса и корњачевине, мада се њихово превртање на оклоп и убијање сматра лошим знаком, призивањем несреће и вређањем Бога. Јаја, кост, месо а нарочито оклоп к. од давнина су имали апотропејско значење и чували од враџбина и урока. У КОСМОГЕНИЈАМА (в.) многих народа приказивана је као подупирач света приликом његовог стварања. Њен горњи оклоп означава небо, тело земљу, а пљоснати доњи део оклопа – воду. Четири ноге велике к. имале су улогу стубованосача на којима почива равнотежа читаве васионе и постојаност божанског престола и свих острва на земљи. Због физичких карактеристика, к. је превасходно женски, хтонски и лунарни симбол који отелотворује митске претке. Знамење је несвесног, духовног и мудрости, оличење је спорости и дугувечности, али и стабилности, неповредивости и истрајности. Код старих Грка и Римљана била је атрибут Хермеса (Меркура) и Пана, а због чињенице да се никада не одваја

од свога оклопа, сматрана је и симболом дома, брачне љубави, плодности, опреза и врхунске заштите од сваког спољњег напада. Гесло Козима де Медичија *Пожури њолако (Festina lente)*, представљано је на ренесансним амблемима као к. са крилима или једрима на леђима, а у барокно доба и као визуелни подсетник да је код куће најбоље (*Domus optima*), у смислу народне изреке *Свуда њођи, кући дођи*. Мотив к. или *жељке* један је од најчешћих стилизованих геометријских орнамената на пиротским ћилимима и предметима српске примењене уметности. Ткана у низовима по ободима најчешће у облику тзв. *смирјанске шапе*, она је добијала посебно симболично значење при застирању и покривању подова, зидова и брачних кревета. То је и разлог што су се даривали приликом венчања.

ЛИТ.: Cirlot, J. E., *A Dictionary of Symboles*, London, 1985; Витковић Жикић, М., *Пиротски ћилими*, Београд, 2001; Biderman, H., *Rečnik simbola*, Beograd, 2004; Gerbran, A., Ševalije, Ž., *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje brojevi*, Novi Sad, 2004; Kamings, E. T., *Sve o simbolima*, Beograd, 2004; Гура, А., *Симболика живописиња у словенској народној традицији*, Београд, 2005; Цветковић, М., *Игра шарених нијњи: колекција њиротских ћилима Етнографској музеја у Београду*, Београд, 2008; Garden, N., Olorenšo, R., Garden, Ž., Klajn, O., *Larousse mali rečnik simbola*, Beograd, 2011. Љ. С.

КОРЊАЧЕВИНА (корњачина кора, корњачина кост) – материјал рожнатог састава који се углавном добија од оклопа морских корњача насељених у топлим водама Атланског и Тихог океана. Одликује се дуготрајношћу, малом специфичном тежином, биокompatбилношћу са људском кожом, складном текстуром и умирујућим колоритом. Када се омекша хемикалијама, сива к. се лако обрађује (брушење, резбарење, ажурирање, резање).

Још од времена древних култура Кине и Египта к. се користи за израду накита, лепеза, чешљева, шнала, ташни, кутија и табакера. Служи и за украшавање (интарзија, маркетерија, инкрустација) предмета за црквене потребе (кивоти, налоњи, оквири за иконе, жезла, сталци, црквена врата, архијерејски престоли) и намештаја (комоде, писаћи столови). У Европи већа пажња к. почиње да се посвећује током епоха ренесансе и барока; изузетни примерци намештаја украшеног к. настају у Шпанији током XVI века (комоде, Музеј примењене уметности у Мадриду) и у бароку у Француској (моби-



П. Клас, *Мртва њрнрора с музичким инструментиња*, уље на платну (1623), Париз, Лувр

јар Луја XIII и Луја XIV, XVII век) и користи се ради тананог потенцирања луксузности. У време бидермајера, током прве половине XIX века, екстравагантни шпански високи чешљевци (шп. *peinetas*) од к. постају незаобилазни детаљ на аристократским баловима.

У Србији се у музејским збиркама и манастирским ризницама чувају и предмети израђени од к. и предмети украшени корњачевином. Фонд Музеја примењене уметности у Београду поседује наушнице и брош од к. који су припадали Београђанки рођеној средином XIX века и ташницу за ситан новац од к. са краја XIX века, пореклом из Париза. У Музеју Српске православне цркве у Београду налазе се: кивот од ораховине из манастира Велике Ремете, начињен у Цариграду (1726), украшен интарзијом од кости, седефа и корњачевине; кивот из манастира Хопова израђен у Јерусалиму (1728), украшен маркетеријом од кости, седефа и корњачевине; архијерејски жезал из манастира Прибина Глава, који је припадао александријском патријарху Јоакиму (1665–67), украшен маркетеријом од седефа и корњачевине. У ризници манастира Студенице изложена је икона у облику триптиха са оковом из прве половине XVII века украшеним маркетеријом од седефа и корњачевине.



Кабинети, дрво, слоновача, корњачевина, гравирана кост (средина XVII века), Мадрид, Национални музеј примењених уметности

Чешаљ Жозефина,
корњачевина (прва
половина XIX века)



Шездесетих и седамдесетих година XX века к. је почела да се користи у индустријској производњи предмета за широку потрошњу – чешљева, оквира за наочаре, игала за плетење, дугмади и трзалица за музичке инструменте. Због њеног прекомерног коришћења, морске корњаче су постале биолошки угрожена врста. Од 1975, када је на снагу ступила Конвенција о међународној трговини угроженим врстама дивље фауне и флоре, донета на основу резолуције Међународне уније за заштиту природе (1963), забрањена је свака међународна трговина корњачевином.

ЛИТ.: Arseven, C. E., *Les Arts decoratifs turcs*, Istanbul, s. a.; Тагић, Ж., *Трајом велике прошлости*, Београд, 1929; Мирковић, Л., *Сџарине фрушкојорских манастира*, Београд, 1931; Хан, В., *Инијарзија на јодручју Пећке патиријаршије 16–18. века*, Нови Сад, 1966; Стојановић, Д.,

Оковани џиријџих,
са затвореним и
отвореним вратима
(прва половина XVI века,
обновљен 1750), ризница
манастира Студеница



Градска ношња у Србији у 19. веку и њочетком 20. века, Београд, 1980; Бујић, М., *Комоде*, Београд, 2006; Маскарели, Д., *Ново у колекцији: аквизиције 2001–2010*, Београд, 2010; *Ташнице*, Београд, 2015.

Р. П.

КОРОЗИЈА (лат. *corrodo* – нагризати) – пропадање материјала услед хемијске или електрохемијске реакције са околином. Јавља се као последица физичко-хемијских процеса при додиру метала и агресивне средине (метал–вода, метал–киселина, метал–ваздух, метал–земља), при додиру разнородних метала и на додирној површини два метална зрна са различитим саставом или различитим напонским стањем.

Постоје две основне врсте корозије: хемијска – оксидација метала у додиру са спољашном средином и електрохемијска када два или више метала долазе у додир са електролитом.

Заштита од к. врши се електрохемијском заштитом, легирањем метала, обрадом корозионе средине, рационалним конструисањем и заштитним превлакама (в. КАЛАЈИСАЊЕ).

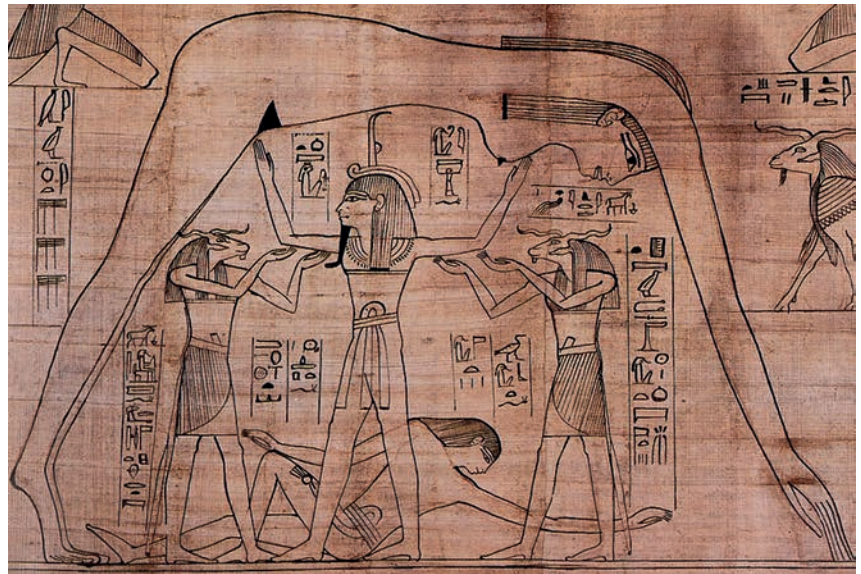
В. Л.

КОРУНД – природни минерал, оксид алуминијума (Al_2O_3) изузетне тврдоће (9 по Мосовој скали од 10). Јавља се у различитим бојеним варијететима (црвени – *рубин* и плави – *сафир*, безбојан је изузетно редак). Користи се у индустрији за производњу абразивних средстава и за израду накита.

В. Л.

КОСМОГониЈА (грч. *κόσμος* – свемир, свет и *γένος* – порекло) – теорија и учење које настоји да објасни настанак света. Питање о пореклу света и онога што га чини довело је до настанка многобројних теорија и митова у свим културама и религијама, које су изнедриле различита објашњења о стварању света. Понекад се приче преплићу, па се у удаљеним културама јављају исте теме попут жртвовања, а крај света се готово свуда доживљава као врста катаклизме. По религиозним и митолошким к., свет потиче од хаоса или ништавила, а процес стварања приписује се творцу, Богу или делању више божанстава. Зороастризам, јудаизам, хришћанство и ислам велике су религије које имају појам врховног творца, као и неке примитивне религије. Политеистичке религије негују идеју врховног бога (Варун у ведској религији, Зевс у грчкој, Один у нордијској). Многе културе имају мит о космичком јајету, по којем је Земља настала из распуклог јајета, од чије су љуске формиране планине и континенти.

Библијске к. као одраз измењених образаца верских уверења, формирали су током векова многобројни аутори, због чега нису увек у међусобном складу. Древни Израелци су сматрали да је космос сачињен од равне плоче (Земље) која плута по води, изнад које је небо а испод подземље. Људи су насељавали земљу, да би после прешли у подземни свет који је морално неутралан. Вавилонски мит о стварању света *Енума Елиш* има много сличности са јеврејском књигом *Посињања*. Тек у време хеленизма (323. год. пре н. е.) Јевреји присвајају грчку идеју да праведници иду на небо, док грешници бивају кажњени. У овом периоду првобитни трослојни ниво из којег је сачињен космос (подземље, земља и небо) замењен је грчким концептом сферичне Земље која се налази у центру око којег постоје друга небеска тела. У књизи *Посињања* о настанку света каже се да је у почетку Бог створио небо и земљу (Пост 1, 1–26), из чега произлази да је Јахве био одговоран за стварање и није имао противника. Каснији јеврејски мислиоци усвајају идеје грчких филозофа закључујући да су Божја мудрост, Реч и Дух продрли у све ствари и створили целину. Хришћанство усваја ове идеје и повезује их са Христом као креативном речју: „У почетку беше Реч, и Реч беше од Бога, и Бог беше Реч” (Јн 1, 1). У древном Израелу Бог говори и обликује успавану материју у делотворно постојање и ред, или се у почетку бори са морским чудовиштем како би исказао своју моћ (Пс. 74). Свет природе се укључује у битку и хаос, чудовиште бива поражено. У књизи *Откровења* говори се како се након коначне Божје победе над морским чудовиштем у космосу јавља ново небо и нова земља без мора. (Отк 21, 1). У књизи *Посињања* се каже како Бог одваја и ограничава воде, али их не ствара ни из чега. Сваки чин стварања почиње изговореном речју „нека буде” и завршава давањем имена. Позајмљивањем идеја грчких филозофа долази се до закључка да су темељи космичког јединства Божја мудрост, Реч и Дух. Хришћанство усваја ове идеје и примењује их на слику Бога Оца, Сина и Светог Духа. На почетку књиге *Посињања* говори се о стварању космоса и човека. Првог дана Бог је створио светлост, другог је створио свод над земљом и раставио воду под сводом од оне над сводом. Трећег дана створио је копно и биљни свет. Четвртог дана Сунце, Месец и звезде, петог водене животиње и птице, док је шестог створио копнене животиње и на крају човека и жену, да би седми дан благословио и одморио се.



У уметности средњег века циклус *Посињања* често је илустрован, па на Западу постоје многи примери овог циклуса (црква Светог Марка у Венецији, катедрала у Монреалу, Палатинска капела у Палерму), којем су велики узор биле илустрације из *Койнонове дидлије*, александријског рукописа (V–VI век). У српској средњовековној уметности циклус Постања насликан је у дечанском параклису посвећеном Светом Димитрију, који је једини добро очувани монументални пример у источнохришћанској уметности. Приликом сликања стварања небеског свода уметници су били склони употреби кружних небеских форми којима је истицан космографски значај стварања

Одвајање неба и земље у египатској космологији, детаљ, папирус (X век пре н. е.), Лондон, Британски музеј



Тибетјанска Мангала йеи божаншва (XVII век), Њујорк, Музеј Рубин

Вишну и космичко јаје, гваш
(XIX век)



света. Стварање првог човека, Адама, и његове жене Еве, као и сцене Првог греха биле су често заступљене у средњовековној и ренесансној уметности (Микеланђело, Мазачо, Тицијан, Мемлинг, Ван Ајк, Бош).

Занимљиво виђење света даје Козма Индикоплов, александријски трговац који је неколико пута ишао у Индију (VI век), после чега је написао *Хришћанску космографију* начинивши неке од најранијих карата света. Према његовој слици космоса, Земља је равна плоча а небо има облик кутије са затвореним поклопцем. У средишњем делу океана је насељена Земља, док је у њеном северном делу конична планина око које кружи Сунце.

Стварање Еве (1337–48),
манастир Дечани



ЛИТ.: Campbell, J., *Transformations of Myth through Time*, New York, 1990; Марковић, Ј., Марковић, М., „Циклус Генезе и старозаветне фигуре у параклису Св. Димитрија”, *Зидно сликарство манастира Дечана: ираћа и сивуђије*, Београд, 1995; Laderman, S., *Images of Cosmology in Jewish and Byzantine art: God's Blueprint of Creation*, Leiden, 2013. М. М.

КОСНИК – подупирач или косо постављена греда. Код дрвених кровних конструкција, к. је потпорни елемент, функционалан у склопу кровног скелета. Најчешће осигурава везу стуба и греда скраћујући статичке распоне греда – венчаница, рожњача или слемењача, чиме смањује оптерећење, односно повећава носивост кровне конструкције, коју такође и укрупњује у подужном или у попречном правцу. Обично, димензије к., њихов попречни пресек и дужина мањи су од носећих греда које повезују. Принцип к., као елемента просторног ојачања носећих делова конструкције, развојем техника грађења преноси се и на скелетне челичне конструкције, а потом и на армирано-бетонске.

Класична дрвена кровна конструкција незамислива је и статички неизводљива без косника. Током средњег века бондрук, скелетна дрвена конструкција, преовлађује и у профаној архитектури Западне Европе. Народно неимарство XV, XVI, XVIII и XIX века, поготову Косова и Метохије, новопазарског краја и Полиња, као и делова Грчке, Бугарске, Македоније до данас распрострањено широм Босфора и Мале Азије, красе варошке куће са испуштеним спратовима у односу на приземље. Еркери, терасе и балкони настају на препустима бондручне конструкције спрата, ослоњене о низове к. ивично повезаних хоризонталном гредом. Косници се тада, будући потпуно видни, и декоративно обрађују. Спратни испади било затворених, било отворених тераса и доксата кућа, уобичајено су краћи, те к. мањих висина и пресека остају скривена конструкција, што завршно формира карактеристичну полу или четврт лучну профилацију, добијајући исту обраду као и зидови кућа. Као бондручна конструкција, к. се поставља косо, да подупире и учвршћује диреке и угаоне зидове против хоризонталних сила, а поставља се у једно и друго поље између стубова. Косници се распоређују на угловима грађевине, односно зида дужине веће од 10 m, улево и удесно поље код средњег стуба. Уобичајене димензије пресека. к. су 12/14, 12/16 и 14/16 cm.



Косник и конструкција од бондрука

ЛИТ.: Дероко, А., *Народно неимарство II: сџара варошка кућа*, Београд, 1968; Петровић, М., *Архитектонске конструкције II*, Београд, 1978; Мамфорд, Л., *Град у историји*, Београд, 2001; Ненадовић, С., *Илустрирани речник израза у народној архитектури*, 1, Београд, 2002. А. М. – М. Н.

КОСТ – чврст орган у телу кичмењака чији скуп гради костур. Састоји се од коштаног ткива и сржи; коштано ткиво састављено је од материје (најважнији састојак беланчевина осеин) и минералних соли (калцијум, магнезијум, фосфати, карбонати, флуор). Кости су драгоцен индустријска сировина која се може економично прерадити без остатка.

Током историје к. је коришћена као материјал за израђивање употребних предмета, скулптуре и рељефа. Из старијег каменог доба (палеолита) потичу налази оруђа и оружја од к. и рога. Кости предака чувале су се као симболи одређених функција или предмети за извођење ритуала, у којем су означавале неуништиви животни принцип и есенцијално. Симбол су ускрснућа, али и смртности, пролазности. Између 7000. и 6000. год. пре н. е. настале су скулптуре људских глава које су откривене у праисторијском Јерихону. Употребљене су људске лобање којима је лице реконструисано у обојеном гипсу, са комадима морских шкољки уместо очију.

Кости и костури се приказују у оквиру теме ДАНС МАКАБР (в.), као плес смрти, чији корени потичу из легенде из XIII века, према којој три младића у лову срећу себе као три мртваца. Основна симболика почива у подсећању на пролазност живота у оквиру мота Сети се смрти (*Memento mori*). На пример, над гробом се налази костур са пратећим натписом: „Оно што си ти сада, ја сам био, а оно што сам ја, ти ћеш бити”. А у подножју Христовог Распећа представља се лобања са

укрштеним костима. Лобања на Голготи симболизује наступајућу победу над смрћу и тајну искупљења. Дубоко размишљање пред лобањом је чест мотив и на барокним сликама (Ф. де Зурбаран, *Свети Франја са лобањом*).

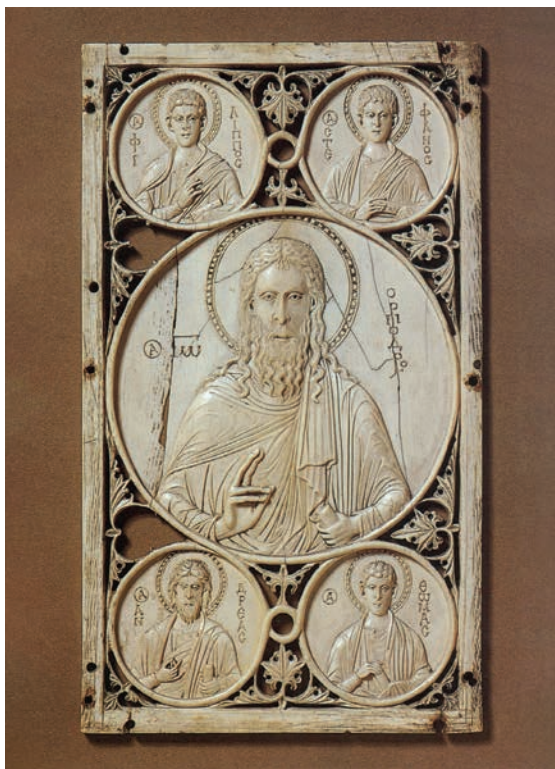
У уметничкој примени, к. може да се резбари у плитком рељефу због ограничене дебљине, обрађује на стругу при изради предмета кружног пресека, полира тако да њена површина добије високи сјај или да се боји. У комадима се умеће у основу од другог материјала (в. ИНКРУСТАЦИЈА). Будући да је слаб проводник топлоте, користи се за израду ручки судова у којима се држе загрејане течности. Као материјал, к. не може да се омекша и има трајнија својства од СЛОНОВАЧЕ (в.).

Попут рога и слоноваче, к. се користи од праисторије. Најстарији примерци украшавања к. потичу из око 40000. год. пре н. е. У каменом добу човек од к. израђује оружја и оруђа – алате, игле за шивење, различите музичке инструменте. Традиција израде свирала од к. се наставља до античке Грчке и Рима, нарочито од овчије потколенице. За обраду к. у Риму почиње да се користи струт, а од к. се најчешће израђују игле за косу, чешљеви, кашике, накит и украси за намештај. Уз к. се користи и рог јелена. После римског периода опада популарност употребе к., у средњем веку у западној Европи и Византији популарнија



Бојородица с Христом из Сен Шайела, слоновача, позлата (XIII век), Париз, Лувр

Свети Јован Крститељ
окожен светишћелима,
слоновача (XII век), Лондон,
Музеј Викторије и Алберта



је слоновача. Услед развијеног лова на китове, у XIX веку је распрострањена употреба к. кита.

Малобројне сачуване артефакте од к. настале између IX и XI века у Србији чине једноставни предмети за свакодневну употребу (алати, шила, кости за плетење, игле, глачала, дршке за ножеве, клизачке за лед, чешљеви, астрагали за дечју игру). О занатско-уметничким предметима од к. из периода од XII до XV века може се судити на основу материјалних остатака и ликовних извора. Ту спадају алатке, делови за декорацију репрезентативног намештаја – плочице за ИНТАРЗИЈУ (в.), апликације у рељефу, токарене колонете, чешљеви, делови накита, дршке за ножеве, иконице, панагије. Обрађени и адаптирани рог од вола или бизона користи се као реципијент за течност – на двору као пехар за вино а у цркви као посуда за свето причешће. Једине сачуване олтарске двери манастира Хиландара украшене су рељефним апликацијама од кости.

ЛИТ.: Carrà, M., *Ivories of the West*, London, 1970; Weitzmann K., „Catalogue of the byzantine and early medieval antiquities”, *Dumbarton Oaks Collection*, Vol. 3, Washington (1972); Volbach, W. F., *Avori di scuola ravennate nel V e VI secolo*, Ravenna, 1977; *Исџорија ѓрмењене умејносџи код Срџа*, Београд, 1977; Pedersen, M. C., *Gem and Ornamental Materials of Organic Origin*, Oxford, 2004.

Б. С. – М. Куш.

КОСТИМ (фр. *costume*) – један од кључних елемената сценског извођења, који извођачу (у позоришту, на филму или телевизији) омогућава трансформацију у одређени лик. Појам к. у данашњем значењу користи се од средине XVIII века. Гледалац тумачећи одређене карактеристике костима (крој, материјал, детаљи) и начин на који глумац носи одећу на сцени може да одреди време и место радње, друштвени слој коме лик припада и уочи његов карактер. Сценски костим често о лику говори више и директније од самог текста. Креирање к. заснива се, између осталог, на добром познавању историје одевања, односно моде. Иако људска одећа нема моћ истинског језика, она, иако не говори, чини речитом структуру одеће, омогућавајући да немудрим језиком проговоре материјали и доје, кројеви и облици одеће. Овај „језик” одеће додатно појачава сценски костим, када је могуће говорити о „визуелном тексту” али и „визуелном подтексту” костима.

Костим мора бити у функцији драмске радње и лика који га носи а такође мора поседовати одређене ликовне квалитете усаглашене са концепцијом представе (в. КОСТИМОГРАФИЈА). Саставни део к. представља и сценска шминка.

ЛИТ.: Esslin M., *Illustrated Encyclopedia of World Theatre*, London, 1977; Misailović, M., *Dramaturgija kostimografije*, Novi Sad, 1990; Vasić, P., *Odelo i oružje*, Beograd, 1992; Gillette, J. M., *Theatrical Design and Production: An Introduction to Scene Design and Construction, Lighting, Sound, Costume, and Makeup*, Boston, 2005. В. Кос.



А. де Тулуз-Лотрек, *Болеро*, уље на платну (1895/96), Вашингтон, Национална уметничка галерија



Л. Бакст, *Индијски њлес*, акварел, гваш (1913), приватна колекција

КОСТИМОГРАФИЈА (фр. *costume* – костим и грч. *γραφεῖν* – писати) – област примењене уметности чији је циљ ликовно обликовање, односно креирање одеће за сценска извођења (позориште, филм, телевизија) или за специфичне догађаје. Удружена са сценографијом и светлом, к. представља кључни елемент визуелног идентитета једне представе. Истраживачки рад костимографа при реализацији КОСТИМА (в.) костима за одређену продукцију обухвата проучавање историје одевања, историје уметности, етнологије, психологије, друштвених односа одређеног периода, после чега долази до уметничке надоградње. Костимограф кроз костимографско решење даје сопствену интерпретацију дела које се поставља, усаглашену са идејамa редитеља и ауторског тима.

Први костими, односно маске као средства преображаја, јављају се још у светковинама архајских времена које су окупљале људе уједињујући их кроз песму, игру, ритуале и митолошке представе. Из великих дионизијских светковина издвојила се и еманциповала грчка трагедија, а много касније из средњовековних светковина и представа које су у оквиру њих извођене у виду мистерија и моралитета, израста позориште које ће свој пуни замах добити у ренесанси.

За настанак позоришног костима у VI веку пре н. е. заслужан је први грчки трагичар Теспис. Тада су велика материјална средства улагана у сценску продукцију, као и у саме костиме.

Глумци су у почетку носили дуге одоре сличне онима свештеника бога Диониса, а један од кључних елемената грчке трагедије који такође води порекло из светковина биле су маске које су, између осталог, омогућавале лакшу трансформацију глумца у време када су све улоге тумачили искључиво мушкарци. Есхил уводи још један карактеристичан елемент – котурне – обућу са високим платформама како би, на тај начин, истакао главне глумце. Уз то су ношене дуге набране тунике (хитони) и дуги или кратки огртачи. Касније ће сваки костим добити и своју боју која ће носити одређену симболику. Други карактеристични елементи костима такође су у представама правили јасне разлике између богатих и сиромашних (дуги и кратки огртачи или тунике), између различитих карактера и полова. Костими у римској драми реализовани су по узору на грчко позориште, од којег су преузели ту симболику. У којој су на специфичан начин били одевени владари, богови су имали сопствена обележја, а ведри или трагични ликови разликовали су се по бојама својих костима.

Током средњег века позоришне представе које су приказивале библијске приче, животе светаца, алегорије врлина и порока, извођене су у оквиру народних, црквених и дворских светковина. Костими су се шили или куповали и постојала су одређена правила како ликови у представи могу да буду одевени. Са појавом занатских еснафа који су били задужени за опремање и постављање представа, оне су се визуелно обогаћивале. Средњи век, по дефиницији „мрачно доба”, пружао је кроз уметност човеку могућност да на тренутак искорачи из тешке свакодневице. Уметничка дела у средњем веку нису била доступна свима али је власт, црквена и световна, на светковинама које су биле центар друштвеног живота, пружала народу могућност да ужива у визуелној раскоши, костимима, сценографији и механичким конструкцијама. Средњи век ће обележити и карневали са костимима и маскама као кључним средствима за прерушавање, маскирање и мењање улога.

Традиција светковања наставља се и у првој половини XV века, када их креативно осмишљавају владари дворских светковина, укључујући у њих најзначајније сликаре свог времена, који су, између осталог, креирали и костиме. Претпоставља се да су међу њима били и Јан ван Ајк и Рогир ван дер Вајден. Био је ово почетак ангажовања ликовних уметника у креирању костима за свечаности а познато је да се к. бавио и Леонардо да Винчи. Ренесанса ће своју инспи-

рисаност грчком и римском уметношћу пренети и на костиме проналазећи идеје за њихово креирање у митовима и легендама. На двору су се изводили трагични, комични и сатирични комади који су оживљавали класични театар. Аутори костима тог времена и даље су имали циљ да оставе снажан визуелни утисак на публику, о чему сведочи и запис једног уметника из XVI века са двора у Мантови, који објашњава како улаже велике напоре да глумце одене што отменије али и са осећајем за пропорцију. То је значило да се, на пример, слуге у представи обуку у сомот или сатен ако је одећа господара извезена златним нитима.

У позоришту Шекспировог доба у Енглеској костими су представљали највреднији посед и капитал који се наслеђивао. Костими су били тако скупи да је Шекспир по цени два купио кућу у Стратфорду. Свила и сатен били су значајно предвиђени само за одевање господе, док глумци, изузети од овог правила, нису смели да носе своје костиме ван позоришта. Путујуће позиришне трупе КОМЕДИЈЕ ДЕЛ АРТЕ (в.) имале су карактеристичне костиме за јасно одређене ликове Арлекина, Коломбине или Панталонеа који су својом симболиком дочаравали карактер ликова и омогућавали њихово брзо препознавање. У то доба у позоришту још увек није постојала тежња за тачном реконструкцијом одеће из прошлости, већ су се костими највише ослањали на актуелну моду.

Позориште ће каснити у овом погледу за сликарством и за реконструкцију одеће из прошлости заинтересоваће се тек у XVIII веку. До тада ће глумци у Молијеровим комадима који тумаче античке и митолошке личности носити савремене костиме и перике. Било је то питање позоришне конвенције.

Појава нових позоришних форми везује се за крај XVI века када се профилише балет а на самом прелазу у XVII век настаје опера. Она је била резултат још једног покушаја да се оживи и реконструише грчка трагедија. Опера се уклопила у визуелна решења тадашњег ранобарокног позоришта карактеристичног по раскошним сценографијама које су укључивале коришћење позоришне машинерије и исто тако богатим костимима у сагласју са тадашњом модом одевања. Убрзо ће пажња са сценографије прећи на костиме, који „постају носилац визуелне драматургије или визуелне идеологије представе”.

Средином XVIII века јавиће се први покушаји да се костими креирају са историјском тачношћу у односу на место и време у коме се радња

позоришног комада одвија. Тако је у Енглеској 1773. глумац који је тумачио улогу Магбета био одевен у шкотско војничко одело. За публику је то представљало велику промену и снажан визуелни утисак, и било је неопходно време за прилагођавање новом приступу у костимографији. Ова тежња за аутентичношћу и неком врстом археологије у к. интензивирана је током XIX века.

Костими за балетске представе током XVII века прошли су кроз неколико различитих фаза; од ношења ципеле са потпетицама, тешких женских костима креираних по узору на дворске хаљине до ношења краћих сукања преко панталона и чарапа ојачаних жицом, заједно са ношењем маски. Почетком XVIII века сукња код балерина је нешто краћа а ципеле више немају потпетице.

Француски кореограф, реформатор и теоретичар балета Жан Жорж Новер нешто касније одбацује маске и инсистира на усклађивању костима са осталим елементима представе. Током XVIII века вишеслојне сукње заменили су костими инспирисани грчким хаљинама који ће антиципирати моду одевања крајем XVIII века у Француској.

Око 1820. појављују се ципеле са ојачањем како би балерине могле да играју на врховима прстију, а 1832. балерина Марија Таљони уводи „романтичну” балетску хаљину средње дужине сачињену из више слојева која ће до краја XIX века бити скраћена тако да у потпуности открива ноге. Она ће с временом постати стандардна и најпрепознатљивија форма балетске сукње. Настанак модерних балетских шпиц-патика везује се за почетак XX века и балерину Ану Павлову.

Крајем XIX века у позоришту се јавља натурализам, који на сцену износи друштвене проблеме свакодневног живота, што је захтевало да ликови у представама буду одевени у савремену, свакодневну одећу. Као супротност натурализму, јавља се друга струја која инсистира на симболичности, високој стилизацији и складу између костима и сценографије, где се историјски елементи неког периода само евоцирају а не и копирају. Овакав приступ довео је до ангажовања сликара при креирању костима (Пјер Бонар, Тулуз-Лотрек, Едвард Мунк). Врхунац оваквог приступа представљао је рад трупе Руски балет Сергеја Дјагиљева која је наступала у Паризу између 1909. и 1913. године и у њој је Дјагиљев окупио сликаре међу којима су били Леон Бакст, Александар Беноа и Александар Головин. Руски

балет чији су костими између осталог представљали стилизацију руских фолклорних елемената а истовремено били под утицајем савремене уметности (кубизам), посебно су својим оријенталним елементима снажно утицали на тадашње токове моде одевања, посебно на модног креатора Пола Поареа. Почетком XX века и модни дизајнери се укључују у креирање костима за позориште и филм (Поаре дизајнира костиме за неколико филмова Саре Бернар, а Коко Шанел креира шешире и костиме за позоришне представе). На тај начин позоришна сцена постаје место за промоцију нових модних тенденција и реклама за модне салоне.

Ангажовање сликара у реализацији костима наставља се и током XX века, двадесетих година костиме за представе Руског балета креира Пабло Пикасо а четрдесетих година у Њујорку к. у театру бави се Салвадор Дали. У истом периоду, 1944, такође у Њујорку, сликарка Милена Павловић Барили креира костиме за балет *Седасијан* Ђанкарла Менотија.

Промене у теорији и пракси европских позоришта током XX века под утицајем драмских писаца С. Бекета и Е. Јонеска оставиле су траг и на костимографији. У авангардним делима дошло је до све чешћег одбацивања костима, што подразумева и коришћење свакодневне, уличне одеће а идеја је била да се превазиђе унапред одређено значење које костим носи. Тело глумца представљало је само по себи изражајну вредност којој костим није потребан, што је директно водило ка потпуном разголићавању на сцени. Ова пракса убрзо је прерасла у ново схватање костима по којем он није само елемент за тумачење епохе у којој се радња одвија и карактера личности, већ постаје „средство сценске игре” где је на првом месту имагинација при креирању костима и његова стилизација. Одбацивање костима завршава се његовим враћањем.

Средином XX века и у балетским представама неће се користити класичне балетске хаљине посебно када је у питању савремена уметничка игра која више не подразумева ношење шпич-патика и чијем стилу више одговара минимализам и употреба елемената савремене одеће. Док је реализам XIX века, са фокусом на извођачу, омогућавао да костим и сценографија буду реализовани независно један од другог, током XX века појава и јачање улоге редитеља који обједињује све елементе представе довела је до визуелног јединства и целовитости представа уопште.

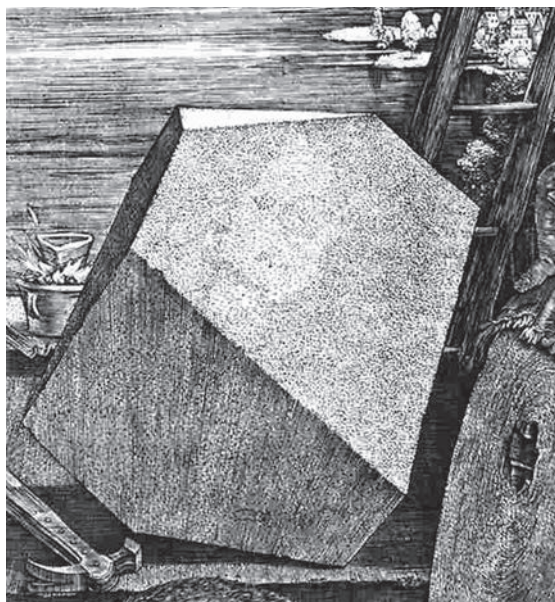
Костимографи данас имају широке могућности интерпретације дела с обзиром на то да је

са постмодернизмом дошло до комбиновања и спајања најразличитијих стилова и да поставка позоришне представе (реализација филма или телевизијске драме) пре свега зависи од замисли и концепције редитеља или инсценатора. Честа је пракса да се класична дела изводе у костимима инспирисаним савременом одећом, односно долази до измештања радње у другу епоху или до потпуне стилизације костима како би се дело на нов начин представило савременој публици.

Костимографија у Србији развијала се, као и у позориштима у свету, од заната до уметности. Фондуси позоришне гардеробе у XIX веку, опремљени су захваљујући грађанима који су одећу поклањали или су костими шивени у занатским радионицама према идејама наших сликара. При реализацији костима за Народно позориште у Београду (отворено 1869) ангажовани су, до Првог светског рата, бечки атељеи специјализовани за израду позоришног декора и костима а имена њихових аутора нису објављивана на плакатима. Међу првим сликарима који ће реализовати и сценографију и костиме у Народном позоришту у Београду били су Стеван Тодоровић, Антоније Ковачевић и етнограф Владислав Тителбах. Између два рата значајан допринос нашој к., поред сликара Јована Бијелића, дали су уметници из Русије, међу којима се истиче рад Леонида Браиловског и Риме Браиловски, Владимира Жедринског, Ананија Вербицког, Павла Фромана и других који су се истовремено бавили реализацијом костима и сценографије. У том периоду свој рад у овом театру започиње и наша прва школована костимографкиња ангажована искључиво за креирање костима, Милица Бабић. Позориште у Србији прати сва дешавања и промене на светској позоришној сцени. Период после Другог светског рата обележиће, између осталог, рад сценографа и костимографа Душана Ристића. Међу истакнутим именима наше костимографије налазе се Мира Глишић, Мира Чохаџић, Славица Лалицки, Биљана Драговић, Божана Јовановић, Љиљана Драговић, Миланка Берберовић, Љиљана Орлић, Зора Живадиновић Давидовић, Марина Меденица, Ангелина Атлагић, Бојана Никитовић и други.

ЛИТ.: Milanović, O., *Beogradska scenografija i kostimografija 1868–1941*, Beograd, 1983; Schouvaloff, A., *Set and costume designs for ballet and theatre*, The Thyseen – Bornemisza Collection, London, 1987; Misailović, M., *Dramaturgija kostimografije*, Novi Sad, 1990; Vasić, P., *Odelo i oružje*, Beograd, 1992; Harvud, R., *Istorija pozorišta*, Beograd, 1998; Dragović, G. M., *Inscenacija opere*, Beograd, 2015. В. Кос.

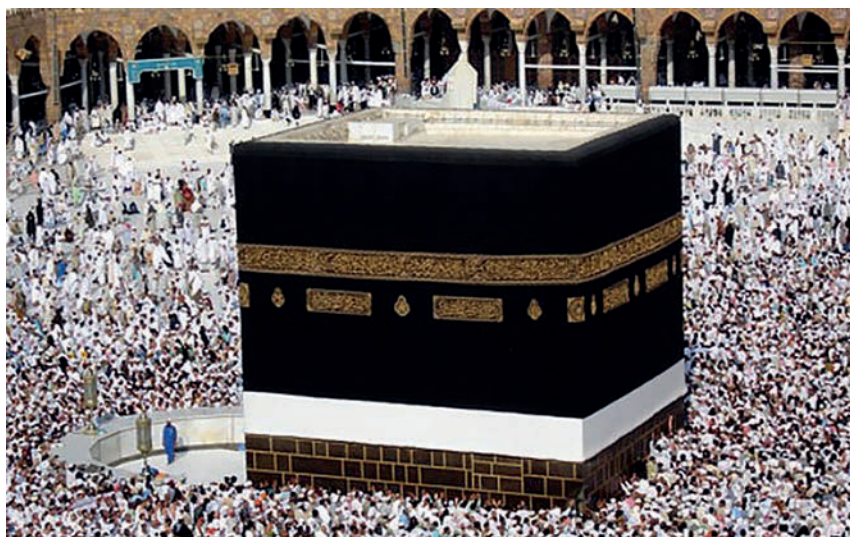
А. Дирер, *Меланхолија I*,
детал (1514).



КОЦКА – један од пет Платонових полиедара који припада групи најважнијих геометријских тела у простору. Будући да је права правилна четворострана призма, као правилан хексаедар спада у паралелопипеде. Њене стране чини шест једнаких квадрата, па је површина к. ивица $a - 6a^2$. Коцка има 8 темена и 12 ивица.

Применом Питагорине теореме телесна дијагонала је $a\sqrt{3}$ као хипотенуза троугла чије су катете ивица к. a и дијагонала њене стране $a\sqrt{2}$. Центар к. је пресечна тачка њене четири дијагонале. Полупречник сфере уписане у к. је $a/2$, а оне описане око ње је $a\sqrt{3}/2$. Сфера која додирује њене ивице има полупречник $a\sqrt{2}/2$. Запремина к. је a^3 , израз који је довео до примене речи куб у алгебри, као што је појам квадрат означио вредност броја или алгебарског израза помноженог самим собом.

Ћаба у Меки



У античкој геометрији проблем удвајања к. познат је као Делски проблем; по легенди Аполон је преко делфске пророчице поручио острвљанима да ће их заштити од куге уколико удвоструче њему посвећен олтар који је имао облик коцке. То је значило да треба да одреде ивицу к. која има двоструко већу запремину од задате. Платон није дао решење, већ је Архитас из Таранта засновао механику на математичким основама помоћу кинематичког извођења криве вишег степена као пресечне криве цилиндра, турса и конуса. Ванцел је 1837. доказао да удвајање к. не може да се реши помоћу шестара и лењира и тако указао на изузетно вредно Архитасово решење. Дирер у својој књизи *Underweysung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit in Linien, Ebenen und gantzen Corporen* (Нирнберг, 1525) помиње Платона и даје начине за решавање средње геометријске пропорционале две дужи. Приказује свој дрвени „инструмент“ за конструкцију поменуте пропорционале помоћу које решава удвајање коцке.

У Кеплеровој космографији, к. је уписана у планету Сатурн. У кристалографији, она је једна од могућих просторних мрежа за сребро, злато, бакар, платину, дијамант и со. Скелет коцке је скуп њених темена повезаних њеним ивицама. Заједно приказани формирају хексаедарски графикон.

Tesseract је четвородимензионална *хиперкоцка* или 4-кубус. Она је правилни политоп-специјални случај паралелотопа чије су ивице исте дужине. Има 16 темена, 32 ивице, 8 кубичних (испред-иза, горе-доле, лево-десно, споља-унутра) или 24 равне стране, тј. свака страна овог тела је коцка. За ивицу a , запремина је a^4 , спољна површина је $8a^3$, а укупна површина $24a^2$ је димензионална.

Кубус, тродимензионални КВАДРАТ (в.) код којег су све три димензије једнаке, симбол вечности, постојаности, стамености и четири елемента (в. ЕЛЕМЕНТ, ЧЕТИРИ). Узима се за знамење планете Земље, слободних зидара и хришћанског идеалног будућег града, Небеског Јерусалима, који почива на савршеној мери броја 12, као и Ћаба (ар. *Kjaba* – коцка) у Меки, симболични Алахов престо, крајњи животни циљ муслиманских ходочасника. Верници је обилазе седам пута, а испрва бео камен у њеном источном углу, преко додира је од људских грехова с временом сасвим поцрнео. У западноевропској амблематици к. је већ од XVI века означавала идеал којем се тежи, представљајући симбол владарске постојаности и мудрости, јер како год да се окрене, увек је на правом месту, због



J. O. von Spreckelsen, *La Grande Arche de la Défense* (1989), Париз

чега је поређена са човеком који зна шта хоће и чврсто стоји на својим ногама. У великомасонској ложи сваки слободни зидар се сматра grubим каменом који се теше и глача све док не поприми облик правилне к., како би се узидео у невидљиви духовни храм човечанства.

Током XVIII и XIX века код православних народа и у српској црквеној уметности, коцкасто постоље је саставни део иконе *Богородица Ружа која не вене*, и прекрива се украсним докором процветалих ружица, на којем са жезлом у руци стоји мали царевих Христос. Символика тог типа икона заснована је на веровању да је Син Божји премудри неимар, крајеугаони камен-темељац, односно стуб грађевине на којем почива целокупна православна хришћанска заједница – Црква. У овом облику је и Часна трпеза или олтарски жртвеник, темељ сваког храма, иначе симбол Христове Премудрости, помоћу које се достиже бесмртност и ванвременост.

Коцкице за играње су симбол среће и судбине, па њихово бацање представља ћудљивост и кобност судбине. Пошто су римски војници у подножју крста на Голготи на којем је распет Христос бацањем коцкица одлучили коме ће припасти његова окрвављена одећа, оне су у хришћанској симболици знамење овоземаљских мука и страдања Сина Божјег. У једном од гробова у некрополи у Виминацијуму код Костолца пронађене су римске коцкице за играње начињене од слоноваче или неке друге животињске кости из II–III века.

ЛИТ.: Baccou, R., *Histoire de la science grecque, de Thalés à Socrate*, Paris, 1951; Cirlot, J. E., *A Dictionary of Symbols*, London, 1985; Dürer, A., *Instruction sur la manière de mesurer*, Paris, 1995; Biderman, H., *Rečnik simbola*, Beograd, 2004; Gerbran, A., Ševalije,

Ž., *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, Novi Sad, 2004; Kamings, E. T., *Sve o simbolima*, Beograd, 2004; Garden, N., Olorenšo, R., Garden, Ž., Klajn, O., *Larousse mali rečnik simbola*, Beograd, 2011; Стошић, Љ., „Одјек солунске теме Богородица Ружа која не вене у Музеју Будимске епархије”, *Сенџандрејски зборник*, 4 (у штампи). И. М. – Љ. С.

КОШНИЦА – склониште у облику коша за пчеле, у којем оне марљиво и мукотрпно производе мед од прикупљеног нектара и полена са цветова биљака; симбол непрекидно организованог вредног али тешког рада свих чланова заједнице за општи духовни напредак и бољитак, а не за властито материјално благостање. Кошница је током историје често симболизовала уређену заједницу као што је масонски или манастирски поредак, у којој се живи и ради по унапред строго утврђеним правилима заједнице. Као атрибут слаткоречивости, везује се за Светог Јована Златоустог и Бернарда из Клервоа, али и за првобитно људско ЗЛАТНО ДОБА (в.), када се живело у складу са природом, због чега се к. приказује заједно са цвећем и маслиновом гранчицом. У хришћанству, Христос се сматрао медом добијеним из камена оличавајући душу која је према телу као мед у саћу (Пс. 81, 16). То је и разлог што се процес добијања меда у к. повезивао са Божанском Премудрошћу, односно мистериозним присуством Светог Духа.

Питер Бројгел Старији израдио је пером и мрким мастилом на папиру 1568. цртеж *Чувари њчела* или *Пчелари* (Берлин, Државни музеј), на којем је приказао више особа како скривени

П. Бројгел Старији,
Пчелари (1568),
Берлин, Државни музеј



под мрежастим маскама скупљају и отварају кошнице. На фронтиспису другог издања *Немачко-српској речника* (Беч, 1791) Игњац Алберт је изгравирао бакрорезни *Порџреџ грофа Франца Балаша*, председника Илирске дворске депутације, приказавши испод медаљона са његовим ликом к. са пчелама, ждрала и пса као симболе његове трудољубивости, будности и верности у служби српског народа („од свих цветова сабирати плод и њиме наслађивати српски род”). Кошница се налази и улогу неких од најважнијих српских културних установа – Матице српске и Галерије Матице српске у Новом Саду.

ЛИТ.: Longgood, W., *The Queen must die*, New York, 1985; Hubbell, S., *A Book of Bees*, New York, 1988; Hall, J., *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*, Zagreb, 1998; Andrews, T., *Nectar and Ambrosia: an Encyclopaedia of Food in World Mythology*, Santa Barbara, CA, 2000; Martin, K., (ed.), *Il libro dei simboli: riflessioni sulle immagini archetipiche*, Köln, 2010; Garden, N., Olorenšo, R., Garden, Ž, Klajn, O., *Larousse mali rečnik simbola*, Beograd, 2011.

Љ. С.



И. Алберт,
Порџреџ грофа Франца Балаша са кошницом, бакрорез (1791), Беч

КОШТАНО ЦРНА – природни органски пигмент црно-плаве боје, по хемијском саставу угљеник са калцијум-фосфатом и калцијум-карбонатом, $\text{C}+\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$; релативно постојан, у сликарству се употребљава углавном у техникама уља и акварела. К. се добија спаљивањем животињских костију, претходно прокуваних ради одстрањивања масноће и лепљивих материја; иако добијени продукт садржи тек мањи проценат угљеника (10%), пепео калцијумових једињења који сам нема хроматске вредности знатно поспешује радне квалитете пигмента. Честице к. су грубље структуре и неуједначене у облику и величини, при чему су многе транспарентне а неретко и смеђе. Индекс рефракције варира од 1,65 до 1,70, специфична тежина износи 2,29 а степен апсорпције уља је висок (80% и више); у поређењу са карбон-црном и чађаво-црном к. даје компактнији слој финије текстуре, а у односу на лозово-црно показује извесне примесе смеђкастих нијанси. Будући да је неупотребљиво у фреско-сликарству, где због реакције са супстанцама из малтера узрокује појаву ефлоресценције, к. се користи махом у уљу и акварелу, при чему се у уљаном везиву изразито споро суши.

У примитивнијем облику, справљање и употреба пигмената од спаљених костију вероватно датује још из праисторијског доба, да би с временом усавршен процес постао уобичајена пракса у производњи к.; уз земљане боје и неке пигменте биљног порекла, оно иде у ред најстаријих сликарских материјала.

3. III.

КРАЈ УМЕТНОСТИ – најзначајнија тема у савременој филозофији уметности, која се у оквиру односа модерна–постмодерна анализира заједно са постмодернистичким топосом о крају историје, а као полазиште има најчешће погрешно разумевање Хегелове тезе, којом он у *Естетички* најављује пропаст и смрт уметности, односно њено разрешење филозофијом.

Темељ Хегелових предавања из естетике представља постављање питања о томе шта је лепо и како се оно показује у уметничким делима. У одговору на ово питање он систематски развија теорију којом образлаже уметност као форму човековог духа која омогућава да се достигне свест о себи. Схватањем суштине уметности и лепог изведеног из појма духа, Хегел начелно легитимизише полагање права уметности на истину, јер се у њој сусреће дух са духом. Насупрот Канту који осећај лепог дефинише као „безинтересно допадање” а предмет таквог

допадања назива лепим, за Хегела је уметност један од начина сазнања који независно омогућава историјски условљено сазнање света. Хегел износи тезу о карактеру прошлости уметности, где је место уметности ретроспективно, као и да не представља адекватну могућност за сазнање шта је човеков дух. Разлози за то што је уметност изгубила сазнајнотеоријски потенцијал почивају у системском склопу повезаности у који је она смештена. Уметност је код Хегела увек повезана са историјом развоја човековог духа, јер се о томе шта је човеков дух не може дати никаква предикација апстрактно, независно од његових форми манифестовања, већ увек накнадно.

Пошто уметност припада оним формама у којима човеков дух себе доводи до свести, Хегел покушава да на основу анализе тих форми дође до исказа о духу човека, па утолико развој уметности посматра као део историје у којој се јављају различите уметничке форме. Он утврђује три ступња историјског развоја уметности који одговарају трима главним ступњевима у формацији човекове слободе: симболичка уметничка форма и оријентални свет као царство природне духовности, класична уметничка форма и антички свет као царство лепе духовности, и романтичка уметничка форма и модерни свет као царство слободне духовности. У овим формама у којима се уметност повесно развијала огледа се и степен рефлексивног самосазнања човековог духа, који током историје достиже све већу способност саморефлексије. Губећи свој изворни значај, уметност је све мање била у стању да човековом духу служи као чулно интуитивни медијум израза. Да би могла да изрази нови и све изразитије апстрактан садржај који се у суштини подудара са хришћанском религијом, уметност је морала да пронађе нове начине појављивања.

Према Хегелу, крај класичне уметности најављује крај чулне и са чулношћу повезане форме уметности, пошто се дух ослободио чулне материје да би је коначно сублимисао и на крају тријумфовао над њом. Тренутак тога тријумфа представља прелазак духа у романтичку уметничку форму као једино одговарајуће средство израза. Постепено повлачење духа из чулности имало је за уметност и њене начине појављивања као последицу ослобађање ФОРМЕ (в.) и САДРЖАЈА (в.) од њихове узајамне зависности, тако да они могу да се развијају независно један од другог, у романтичкој уметности, и аутономно. Уметност постаје слободна, јер њен

духовни садржај више не подлеже ограничењима, која су условљавала класичну уметност у њеним утврђеним могућностима чулно-конкретног обликовања. Хегелова теза о к. у. нераскидиво је повезана са појмом слободе, поистовећујући се са појмом краја, пропасти и смрћу уметности, односно историје. Крај уметности ни на који начин не претпоставља пропаст или назнаку смрти уметности, већ означава почетак развоја слободне уметности. Хегел говори о излажењу уметности изван себе саме, али унутар њене властите области и у форми саме уметности. Он речју „крај” означава само завршетак историјског следа ступњева и наговештава почетак слободне уметности. Уметност може увек да се успиње и да се окончава, али увек подлеже својој одлучујућој трансформацији с обзиром на констелацију значења и облика, јер слободна духовност подразумева слободно постајање и одуховљење уметности. Реч о к. у. означава историјски развој у три корака: природна, *лепа* или слободна духовност, у којој не може бити места ни за какав квалитативан виши или даљи ступањ. Са слободном духовношћу човек ствара фундамент од којег почиње модерност, хумана егзистенција и слободна уметност. Крај уметности ни на који начин не значи објаву или назнаку смрти уметности, већ започињање развоја слободне уметности, будући да је лепа уметност тек у својој слободи истинска уметност.

Значајне прилоге дискусији о овој Хегеловој тези дали су Кроче и Ђентиле. Њихови различити ставови могу се разумети само ако се у обзир узме њихово различито тумачење Хегеловог начина мишљења. Кроче на к. у. гледа као на њену *историјску* смрт, и у модерној уметности препознаје уметност која преживљава крај као такав, појаву без супстанце у односу на велику религиозну уметност прошлости, док Ђентиле говори о бесмртности уметности и њеном повесном преласку у филозофију. Изван ускога круга хегелијанаца и идеалистичке естетике питањем к. у. бавили су се и Формађо и Арган, који су понудили нове методолошке и критичке поставке за анализу.

Осамдесетих година прошлога века Ватимо је проширио проблемски хоризонт тезе о к. у. тако што је ову тему ставио у даљи склоп повезаности краја модерности и наступања постмодерне. Реакције на тезу о к. у. нарочито су бројне у немачкој филозофији. У Ничеовој речи о смрти Бога и уметности, преко реакције код Хајдегера и Адорна, све до тезе о губитку ауре

уметничог дела захваљујући могућности техничког репродуковања Бенјамина разговетно се препознају трагови бесконачне дискусије тезе о крају уметности.

Најдубљи смисао Хегелове тезе о к. у. Велш види у томе што човек више не жели уметност, већ науку о уметности, будући да нова уметност сама захтева „мисаоно посматрање”, па утолико прелазак уметности у филозофију обележава и узлет филозофије уметности и науке о уметности. Она се такође води у науци о уметности и теорији уметности, као теза Белтинга о крају историје уметности, и у рефлексима Дантоа о преласку уметности у филозофију и крају илузије о линеарној и наративној историји уметности.

У новијој филозофији уметности, о к. у. се говори као о последици смрти сликарства, односно слике, и то не узрокованој спољашњим средствима, већ најављеном изнутра, од стране самих сликара. Реч је о смрти сликарства којој су тежили сами сликари, о убиству које је извршено у три корака. Први корак начинио је Ван Гог најавом да ће „сликар будућности бити сликар боја”, дакле, апсолутизовањем боје, одбацивањем локалне боје која репрезентује предмет, па пошто боје више нису биле обавезне да приказују предмете, те обавезе ослобођено је и сликарство, тако да је слика на крају постала платно за само једну боју. Други корак начинио је Маљевич који изричито објављује крај сликарства као „предрасуде прошлости” а својим сликама квадрата на основи обележава датум сликарства бојом и почетак непредметног сликарства. Трећи корак начинио је Дишан потпуно одбацивши сликарство као чисту стимулацију мрежњаче која ствара дела неуметничке природе.

ЛИТ.: Кроче, Б., *Естетика*, Београд, 1934; Hegel, G. V. F., *Estetika*, I–III, Београд, 1970; Pöggeler, O., *Die Frage nach der Kunst: von Hegel zu Heidegger*, Freiburg, 1984; Vatimo, Ђ., *Kraj moderne*, Novi Sad, 1991; Danto, C. A., *After the End of Art*, Princeton, 1997; Belting, H., *Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren*, München, 2002; Welsch, W., *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin, 2002; Geulen, E., *Das Ende der Kunst: Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, Frankfurt am Main, 2002; Oetjen, M., *Das Ende der Kunst bei Hegel*, Bremen, 2003; Seubold, G., *Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik*, Bonn, 2005; Vieweg, K., Vercellone, F. (Hg.), *Das Ende der Kunst als Anfang freier Kunst*, Paderborn, 2015.

КРАЈПУТАШ – камени надгробни белег у облику стуба који се најчешће подиже у спомен на палог ратника коме се не зна гробно место или је оно у заједничкој гробници у туђини. Крајпуташ може бити усамљени надгробни белег, али више њих може бити устројено у низу, као „мртва стража” (33 к. у дворишту основне школе у Гучи). Уобичајно се после Првог и Другог српског устанка и турско-српског рата, а нарочито након балканских и Првог светског рата, у крају путева, на раскршћима, у селима и црквеним портама западне и источне Србије, Црне Горе и Босне и Херцеговине. Надгробник или мрамор(ник) овог типа наручивали су најближи сродници погинулог или мештани несрећно настрадалог код каменоресца који је у камену-пешчару, мермеру или граниту урезивао ликовну представу погинулог ратника на источној страни, док су се на западном делу уздигнутог квадра са водоравно засвођеним врхом исписивали кратки, дирљиви а каткад и духовити стиховани епитафи у форми хвалопојки. У овакав симболично празан гроб понекад се остављало најсвечаније рухо настрадалог. Висок 1–1,5 до 3 м, к. је често био и бојен, тако да му је позадина била небескоплава или окер-жута, цртеж црн, акценти црвени, а слова у типској црквеној ћирилици исписана белом бојом. Лик ратника обично је урезиван са великим очима



Споменик Милораду Јоловићу, погинулом 1914,
Лиса крај Ивањице

и тужним осмехом, а његова фигура приказана је у народној ношњи или ратној опреми, са шајкачом, фрулом, пушком са извученим бајонетом или трубом. Записи о биографским подацима погинулог, колико је живео, у коју школу ишао, у којој је чети погинуо и од каквих рана, као и имена оних које је иза себе оставио, са покојниковим неоствареним жељама, завештањима и најинтимнијим порукама, претежни су извор досадашњих истраживача, етнолога, песника и лаика. На тек понеком к., готово по изузетку, налази се женски лик са тепелуком на глави и дугим наушницама, модерним сунцобраном и шик ташницом.

Најрепрезентативнији и најмногбројнији к. јављају се у Драгачеву, па се њихови каменоресци и потписују (Радосав Чикириз из села Рти). Драгачевска каменорезачка школа распрострањила се на подручју Ариља, Ивањице и Трнавце, док је златиборско-рачанска била делатна у области Ужица, Чајетине и Бајине Баште. Осим крста, универзалног хришћанског симбола, на к. су били урезивани и други симболични мотиви као што су коњ, птица (голуб, кукавица) и јелен. Највише сачуваних к., од којих су многи веома оштећени зубом времена, полегли или накривљени, потиче из друге половине XIX и са почетка XX века.

ЛИТ.: Барјактаровић, М., „Празан гроб”, *Зборник Филозофској факултету*, V-1 (1960); Radičević, B. V., *Plava linija života: srpski seoski sponenici i krajputaši*, Beograd, 1961; Драшкић, М., *Крајјушаши околине Краљево*, Београд, 1967; Николић, Р., *Камена књижа ђредака: о најћисима са најродних сјоменика зајадне Србије*, Београд, 1979; *Каменорезац Радосав Чикириз*, Горњи Милановац, 1989; *Каменорезац народној образа: каменорезаћтво и каменоресци зајадне Србије*, Чачак, 1998; Ђаповић, Л., „Мраморови по Београду: спомен-обележја погинулима”, *Гласник Ећнографској инстћићућа САНУ*, 57-1 (2009); Огњевић, Т., *Блаћо Србије*, Београд, 2012. Љ. С.

КРАКЕЛУРА (фр. *craquelure* – ситна пукотина или напрслина) – површинско пуцање материјала или подлоге (фреске), боје или лака нанетог преко темпере или уља на платну, било да је реч о последицама старења након дужег времена или о пукотини насталој током саме израде. Кракелуре се стварају нарочито током брзог сушења платна и пигмената, на ивицама и угловима слика много више него на њиховом средишњем делу, али могу настати и накнад-



Л. да Винчи, *Мона Лиза*, уље на платну, детаљ (1503), Париз, Лувр

но, приликом преношења уметнина и њихове рестаурације. Према сликарској техници и изradi боја, по препознатљивости се разликују карактеристичне к. италијанских (зрнасте, од великих до малих), француских (закривљене), фламанских (мреже), холандских (повезане мреже) и енглеских мајстора (присуство битумена у боји). Будући да представљају својеврстан уметнички потпис, анализа к. се користи приликом датирања, атрибуирања и утврђивања аутентичности уметничких дела. Нажалост, злоупотребавају је и фалсификатори појединих старих мајстора или њихових сликарских школа, мада се вештачки изазване к. постижане употребом формалдехида, на пример, по својим правилнијим облицима током ЕКСПЕРТИЗЕ (в.) лако уочавају у односу на оригиналне (неправилне и неочекиване). Осим у сликарству, к. се јављају у керамици (глазура кинеског и кореанског порцелана), стаклу (в. КРАКЛЕ СТАКЛО), драгом камењу, гвожђу, дрвету, али и на украсним фасадама и подовима. Данас се најчешће користе у савременој дигиталној фотографији, техници акрилика и декупажа.

ЛИТ.: Bucklow, Spike, L., „The Description of Craquelure Patterns”, *Studies in Conservation*, 42 (1997); „The Description and Clasification of Craquelure”, *Studies in Conservation*, 44 (1999); Pauchard, L., Abou, B., Sekimoto, K., Aitken, G., Lahanier, C., „Craquelures dans les couches picturales des peintures d’art”, *Reflents de la Physique*, 3 (2007); Wand, Gerald, W. R., *Grove Encyclopaedia of Materials and Techniques in Art*, Oxford, 2008. Љ. С.

КРАКЛЕ СТАКЛО (фр. *craquelé* – напрснуто, напукло) – декоративно, безбојно, замућено стакло са напрслинама и неправилним брздама по површини, сличним залећеним површинама језера

и река током јаких зима. Технологија израде к или *леденој* стакла откривена је током XVI века у Мурану, вероватно случајно – приликом пада вреле стаклене масе у хладну воду. Утисак ледених површина на стаклу постизан је наглим температурним променама стаклене масе, с тим што се предмет у својој првој фази дувања док је још био непотпуно обликован, врео урањао у хладну воду, чиме је добијао напрслине и неправилне бразде. После поновног загревања предмета, оштре неравнине су ублажаване а могуће пукотине затваране. Поновним загревањем, предмет је увећаван а бразде благо развучене. Велика потражња за овом врстом стакла навела је мајсторе стакларе да поједноставе сложени процес производње. Од вреле стаклене масе дуван је мехур, који је затим даље обликован на радној плочи помоћу разбијених комадића стакла који би прионули за површину предмета. Тада је поново загреван, често и по неколико пута, да би се убациле оштрице стаклених крхотина. Ова врста стакла најчешће је коришћена за израду чаша, купа, пехара, каблића, крчага, и уопште за предмете за пиће, што није случајно, будући да стварају илузију ледене свежине. У поређењу са глатким, сјајним и кристално провидним муранским ренесансним стаклом, сва друга са храповом површином предмета од к. с. – непријатна су при узимању у руке и естетски инфериорна. Ипак, популарност к. с. трајала је готово пуна три века, од европског маниризма преко барока и рококоа до средине XIX века, када долази до поновног интересовања за производњу ове врсте стакла.

В. Х.

КРАПЛАК (нем. *Krapp* – броћ) – веома стара боја за коју се знало још пре наше ере. Прави се од корена биљке броћ (*Rubia tinctorum*) која је гајена у Европи и Малој Азији. У древном Египту је коришћена за бојење текстила. У исту сврху су је користили Грци и Римљани.

Краплак спада у ред најпостојанијих црвених пигмената природног порекла. У Европу су је донели крсташи и гаји се од XIII века. У средњем веку и ренесанси сликари је нису шире користили, тако да већи значај стиче тек у XVII и XVIII веку. Није отпорна на светло. По обојености може бити ружичаста или затвореноцрвена и пурпурне нијансе.

Хемичари су с временом побољшали процес производње и добијања к. у другој половини XVIII века. У Француској су 1826. Колен и Робике додали сумпорну киселину корена биљке броћа и тај екстракт продавали као *Garancin*,

који је био у широј употреби више од 50 година, док га крајем XIX века није заменио *Alizarin crimson* (в. АРИЗАРИН).

ЛИТ.: Taubes, F., *The Painter's Dictionary of Materials and Methods*, London, 1973; Mayer, R., *The Artists Handbook of Materials and Techniques*, New York, 1991. М. Др.

КРВ – архаични мотив амбивалентне симболичке вредности – симбол живота и седиште људске душе у свим културама и религијама, али и знак смрти, насиља и нечистоће. Палеолитски гробови садржали су лобање бојене црвеним окером који је представљао к. или живот. Антички народи Блиског истока (Феничани, Персијанци, Египћани, Јевреји) везују к. искључиво за религијску догму. Крв је имала значајну улогу у к. ритуалима жртвовања Маја и Астека, као и у грчким религијским ритуалима (атичко вазно сликарство). Египатски симбол (чвор) богиње Изиде, најчешће црвене боје, симболизује к., моћ и регенерацију. Хипократова теорија о темпераментима и Галенови списи истичу к. као најдоминантнији од четири телесна сока (к., флегма, жута жуч, црна жуч) међу којима се успостављала равнотежа пуштањем к., што је био универзални начин лечења до XIX века. У грчкој митологији, к. богова је ихор, плава течност отровна за смртнике. Античка Горгона је, дајући своју к. у боци, давала истовремено и лек и отров.

Крв је један од централних мотива у Библији, где постоји строга забрана једења и проливања крви. Значај к. у јеврејском животу потврђују ритуали жртвовања животиња, обрезивања, и микве, женског ритуалног купања након циклуса. Крвна клевета је средњовековна антисемитска легенда о Јеврејима који су убијали хришћанску децу и користили њихову к. у ритуалима током празника Пасхе, приказивана и у сликарству (Учело, *Чудо оскрнављеној домаћини*, 1468). Христова крв проливена на крсту искупила је грехе човечанства и постала залог искупљења, којом је Христос прочистио Цркву и симбол Новог завета између Бога и људи. Крв је и симбол апокалиптичног суда. У Библији су симбол грожђа и симбол к. изједначени. Крв јагњета назив је за искупитељску смрт Христову. Исусова к., симбол вечног живота, постала је доступна свима кроз евхаристију, када је, понављањем Христове жртве, вино претварано у крв.

Улога к. Христове у евхаристији тачка је разлаза Православне и Католичке цркве. Црвена боја симболизује к. и атрибут је мученика који су страдали за хришћанство. Крштење крвљу

(смрћу за Христа) означава страдање некрштених мученика за хришћанску веру. Реликвије Свете Христове к. објекти су ходочашћа (капљице Христове к. у базилици Свете крви у Брижу и базилици Светог Андреје у Мантови; Сударијум из Овиједа – к. комад тканине обмотан око главе мртвог Христа). Крв која прати стигме, сматрана је светом и изједначавана са к. Христовом (Фрања Асишки, Катарина Сијенска). Крв је посебна слика Страдања (Тома Аквински) и у уметности се наглашава у представама *Распећа Христовој* (персонификација нове Цркве која сакупља у путир к. из Христове ране или Адамова лобања у подножју крста попрскана капљицама Христове крви), или позносредњовековне *Пијетје* из Немачке (црвене траке Христове крви). Популарна представа у илустрованим рукописима Апокалипсе и касносредњовековним витражима мистична је преса за вино где је приказан Христос како меље грождје док из пресе цури његова крв.

Константна крвожедност приписује се природним бићима попут демона или вампира, којима је к. једина храна. По народној традицији, из к. израстају и поједине биљке (босиљак, косовски божур) и животиње (пчела из крви са чела Светог апостола Петра). Проливање к. и руке упрљане к. везују се за смрт, насиље и кривицу, док к. везе представљају симбол легитимитета аристократских династија. Крв је расна и родна категорија и симбол револуције и борбе.

Прогресивна демистификација симбола к. у модерно доба последица је научних достигнућа (Харви, проналазак циркулације, 1628). У XX веку, к. или материје које су супституција за к. често се користе као медијум у концептуалној уметности, уметничким перформансима, боди-арту и модерној кинематографији (Ана Мендигета, *Силуета*, 1973–80; Били Курмано, *Крвава кукла*, 1984).

ЛИТ.: McCarthy, D. J., „The Symbolism of Blood and Sacrifice”, *Journal of Biblical literature*, 88/2 (1969); Бандић, Д. И., „Крв у религијским представама и магијско-култној пракси нашег народа”, *Гласник Етнографског музеја у Београду*, 37 (1974); Walker Bynum, C., *Wonderful blood: Theology and Practice in late medieval northern Germany and beyond*, Philadelphia, 2007; Fricke, B., „Blood and animation in late medieval Art”, *Anthropology and Aesthetics*, 63/64 (2013). К. М.

КРЕАТИВНОСТ (лат. *creatio* – стварање) – вредан и оригиналан процес стварања. Тејлор издваја пет различитих нивоа, односно облика креативности. Први је експресивна к. својствена

деци и одраслима који нису прошли уметничке школе. Они стварају из задовољства, спонтано, без циља и плана. Други ниво представља продуктивна к., односно академски ниво, који достижу особе које систематски уче одређену уметност и развијају технике, а оне им омогућавају да раде по плану и са циљем. Инвентивна к. је трећи, виши степен стваралаштва у којем се постојеће знање користи за експериментисање познатим средствима и материјалима на нов начин. Ниво иновативне к. подразумева продубљивање и преиначавање основних принципа из неке области. Емергентна к., као највиши облик стваралаштва, револуционарна је, јер формулише нове идеје и принципе. Најважнији чиниоци креативног процеса су: оригиналност, способност да се дође до идеја и производа који су нови и јединствени; потом стваралачка фантазија, односно способност проналажења нечег новог уз помоћ измишљања; те флуидност идеја, способност произвођења што већег броја различитих идеја и одговора који воде одређеном циљу; осетљивост за ново и формулисање проблема; флексибилност мишљења, односно вештина заузимања различитих тачки гледишта и перспектива; креативна перцепција, способност опажања скривених елемената и скривених значења у перцептивном пољу; креативна генерализација, способност спајања у целину удаљених чињеница које се раније нису повезивале; креативна диференцијација, способност откривања разноликости у истом; толеранција неодређености, која подразумева толерантност према неодређености, нејасноћи и неизвесности; искуствена отвореност, односно спремност за нова искуства.

Многобројна истраживања из психологије усмерена су на издвајање особина личности по којима се креативне особе разликују од некреативних појединаца. Присутно је значајно слагање у томе да креативни људи деле неке значајне карактеристике. Креативни појединци морају неоспорно имати таленат у својој области, али степен к. више зависи од темперамента него од талента. Радозналост, ниска социјабилност, доминација, интроверзија додатне су карактеристике личности, које су у корелацији са креативношћу.

Према Стернбергу, к. обухвата шест међусобно повезаних карактеристика: знање, интелектуалне способности, стил мишљења, црте личности, мотивацију и социјалне факторе. Од интелектуалних способности, нарочито су важне способност синтезе да се проблеми сагле-

дају на нов начин и аналитичке способности да се препознају идеје вредне за даље истраживања. Одлука да се размишља на нов начин стил је мишљења који је значајан за стваралаштво, а од црта личности издвајају се спремност на разуман ризик и толеранцију неодређености.

ЛИТ.: Taylor, I., „The Nature of the Creative Process”, *Creativity: an Examination of the Creative Process*, New York, 1959; Strenberg, R. J., *Cognitive Psychology*, Belmont, CA, 1996; Панић, В., *Психологија и уметности*, Београд, 2005; Sternberg, R. J., „The Mature of Creativity”, *Creativity Research Journal*, 18 (1), (2006). J. B.

КРЕДА (лат. *Creta* – назив грчког острва Крит) – аморфна модификација калцијум-карбоната (CaCO_3), једно од најстаријих средстава ликовног изражавања. Настаје таложењем и окамењивањем љуштурица ситних морских животиња и разних алги на морском дну. Приликом тектонских кретања насlage к. долазе су на површину Земље. Даља прерада састоји се у испирању и млевењу. Меки прах често садржи примесе – глину, силикату, кварц, оксиде гвожђа. Мешањем са водом и додавањем неког везива, обликовањем у штапиће, добија се средство за цртање. Додавањем пигмента, добијају се креде у боји.

Горска креда (биркреда), поред калцијум-карбоната, садржи и магнезијум-карбонат и друге примесе, па има сивкасту боју.

Болоњска креда (итал. *gesso sottile*) или болоњски гипс, добија се таложењем вајарског гипса и његовом прекристализацијом у фини прах погодан за полирање.

Све к. се користе за припрему подлоге за сликање и позлату. Појам се користи да означи и цртеж урађен том техником. В. Л.

КРЕДО, УМЕТНИЧКИ – в. ИЗЈАВА

КРЕЈОН (фр. *crayon* – оловка, оловка у боји, креда и креда у боји) – поступак цртања или цртеж рађен ОЛОВКОМ (в.) или КРЕДОМ (в.). В. Л.

КРЕМЉ (рус. *кремль* – градска тврђава) – утврђени централни део града средњовековне Русије подизан на стратешки погодним локацијама. Био је углавном кружне или правоугаоне основе, околу су се налазили ров и валум са палисадом, а до капије се долазило преко дрвеног моста. Бедеми к. били су ојачани кулама и пушкарницама. У самом к. налазили су се објекти важни за функционисање града – кнежевски



Ојсага кијевској кремља у XIII веку, минијатура из руског летописа

двор, саборна црква, складишта и административни објекти. Трговачко-занатски део града био је смештен изван утврђења.

У Кијевској Русији било је око 400 утврђених градова, али како је основни градитељски материјал било дрво, до данас су очувани углавном само ровови. Стога се подаци о њиховом изгледу заснивају пре свега на писаним изворима, док се сам термин к. први пут помиње у рукопису из 1317. посвећеном изградњи Тверског кремља. Овим термином су каткад означавана и погранична утврђења, утврђени манастирски комплекси, као и неке владарске (Александровски кремљ) и архијерејске резиденције (Ростовски кремљ).

У време монголске инвазије на Русију у XIII веку, већина утврђења је порушена и спаљена а њихова изградња се наставља у XIV веку, посебно у јужним областима руске државе. Најпознатији и најбоље очувани к. потиче из овог периода. Реч је о Московском к. започетом 1367. на месту старијег дрвеног утврђења. Грађен је од

камена и дрвета, док је у каснијим обновама коришћена и опека. Изградња к. може да се прати и у XVI и XVII веку када утврђење добија правилну геометријску основу. Последња утврђења овог типа подигнута су крајем XVII и почетком XVIII века.

ЛИТ.: Рапопорт, П. А., *Древнерусская архитектура*, Санкт-Петербург, 1993; Носов, К., *Русские крепости и осадная техника: VIII–XVII вв.*, Санкт-Петербург, 2002. О. Ш.

КРЕПИДОМА (од лат. *crepido* – темељ, озидано подножје куће) – у грчкој архитектури представља најчешће тростепено постоље на којем почива тело храма. У изградња к. је била од изузетне важности за постизање стабилности читаве структуре, па је њена дебљина требало да буде за половину већа од дебљине стубова који су чинили тело храма. За изградњу к. били су неопходни добро постављени темељи, а она сама грађена је од тесаника, односно делова постоља видљивих голим оком, израђених од обрађеног камена. Крепидома се састоји из *сџереобата*, који чине њене доње делове, док се на врху налази *сџилобат*, односно плоча на којој почивају стубови. Стереобати су грађени тако да буду дужи и шири од стилобата, па је самим тим било омогућено формирање степенчастог постоља са чеоне стране или са свих страна храма. По Витрувијевим запажањима, степенице на прочељу к. требало је да се граде у непарном броју, а њихова висина није смела да прелази $5/6$, а висина $3/4$ стопе, како би по њима могло лакше да се хода. То је важило и за она постоља која су имала степенице око целог храма. Крепидома је чинила саставни део свих грчких стилова архитектуре, а једина разлика је била



Крепидома (VI век пре н. е.), Коринт, Аполонов храм

у томе што се код дорског стила стуб градио директно на стилобату, за разлику од јонског и коринтског, који је од највише плоче к. одвајала база или постоље стуба.

ЛИТ.: Robertson, D. S., *Greek And Roman Architecture*, New York, 1943; Vitruvijevih deset knjiga o arhitekturi, Sarajevo, 1951; Leonardis, R., „The Use of Geometry by Ancient Greek Architects”, *A Companion to Greek Architecture*, Oxford, 2016. М. М.

КРЕТАЊЕ – у физици означава промену положаја тела у простору у односу на неко друго тело, током одређеног времена. Грана физике која се бави кретањем јесте механика, а у оквиру ње кретањем се ближе и детаљније баве динамика и кинематика. Потреба да се кретање забележи средствима ликовне уметности датира од најстаријег времена (пећинског сликарства, нпр. у сценама лова) како би се, уместо статичне сцене „позирања”, забележио догађај од ширег друштвеног значаја (историјски, митски, религијски) или евоцирала психолошка стања у служби припадности заједници (интимне сцене у дому, спортска такмичења, балетске и позоришне представе, битке, свакодневница у јавном простору). Кретање је све до појаве покретних слика (филм) било само назначено ухваћеним тренутком, секвенцом, која је јасно указивала на стање пре и после тог, уметниковом руком забележеног, тренутка. К. у уметности подразумева кретање самог уметничког дела (под утицајем природних сила, нпр. ваздушне или водене струје, или механичко-технолошким путем, мобили), затим илузију кретања (структура таласистих линија на површини дела, илузионистичка инсценација у простору, дела оп арта), коришћење основних елемената ликовног дела (линије, боје, масе) као метафоре које упућују посматрача на динамику призора (Миронов *Бацач диска*; Хокусајев *Велики шалас*), затим позицију тела или фигуре у односу на друге фигуре и тела у простору дела које сугеришу покрет, али и статичност „потчињене фигуре” (Велсакез, *Предаја Бреге*, серије митолошких композиција нпр. са Ганимедом или Ледом), као и узастопне сцене које прате континуитет неке радње (фотографије Мејбрица, *Коњ у њокреју*). К. као ликовни проблем који ће заокупити пажњу уметника нарочито долази до изражаја почетком XX века, у периоду уметничких авангарди. На к. указују и Дишанов *Точак бицикла* или *Акџи који силази низ сџејенице*, радови футуриста који су нарочито ценили к. и у свом манифесту га претво-

рили у главни вид своје естетике (Кара, Бочони, Бала), руски конструктивисти (Татљин, Габо). Илузију кретања заменио је реалним покретом Калдер који је стварао лаке, еластичне скулптуре које су се покретале захваљујући струјању ваздуха (мобили). После Другог светског рата, к. у оквирима КИНЕТИЧКЕ СКУЛПТУРЕ (в.), обновом конструктивистичких тенденција уз укључивање нових технолошких и научних сазнања, те актуелније интелектуалне позиције ироније и апсурда, доживљава процват у радовима Шефера (спациодинамизам), Тингелија (скулпторалне машине које саме себе уништавају), Вазарелија и Рајли (оп арт, илузија кретања), Роја Лихтенштајна (секвенце стрипа) и др. Крајем педесетих и почетком шездесетих година XX века, долази до трансформације статичних и кинетичких уметничких дела у сценични амбијент уметничког дођаја (хепенинг) у којем к. учесника игра кључну улогу.

Драстичнији облик употребе к. био је перформанс Марине Абрамовић и Улаја, *Ход њо Великом зида* (1988), када су уметници кренули са различитих страна Кинеског зида и за два месеца прешли пешице преко 2 000 km да би се сусрели на унапред одабраној тачки Зида и на симболичан, али и стваран начин, растали. Занимљив став о к. износи мултимедијални уметник Владан Радовановић, који посматра *сиваралачко* кретање *ка* и *од* уметности разликујући тако артипеталност од артифугалности.

ЛИТ.: Popper, F., *Origins and Development of Kinetic Art*, London, 1968; *Konstruktivna umetnost: elementi i principi*, Beograd, 1969; Compton, M., *Optical and Kinetic Art*, London, 1974; Krauss, R., *Passages in Modern Sculpture*, London, 1977; Lucie-Smith, E., *Umjetnost danas, od apstraktnog ekspresionizma do hiperrealizma (Op art i kinetička umjetnost)*, Zagreb, 1978; Radovanović. V., *Vokovizuel*, Beograd, 1987. Ч. Ј.

КРЕЧ – калцијум-карбонат (CaCO_3) који се у природи налази у минералима (калцит, арагонит, сига), заједно са другим солима. Његови најчешћи облици су кречњак, креда и мермер. Печењем на температури од око $1\ 000^\circ\text{C}$ калцијум-карбонат прелази у калцијум-оксид (CaO – негашени, живи креч) који се припрема за употребу додавањем воде, чиме се развија температура од 150°C . Реакција калцијум-оксида са водом јесте гашење креча, при чему калцијум-оксид прелази у калцијум-хидроксид $\text{Ca}(\text{OH})_2$ који се назива гашени креч. Употребљава се за припрему фреско-малтера. У додиру са угљен-

-диоксидом из ваздуха, гашени креч очвврћава и прелази у своје првобитно стање – калцијум-карбонат, везујући за себе честице пигмента. За потребе фреско-сликарства (в. ЗИДНО СЛИКАРСТВО) користи се креч који је угашен одлежао у кречани, изолован од ваздуха дуже време, да би се на дну кречане наталожила сва со, која би се, у супротном, појавила у виду шалитре на фресци. *Кречно млеко* је разређен калцијум-хидроксид у води. Непрозрачна, бела течност која се користи као везиво у фреско-сликарству. *Кречна вода* се издваја на површини таложењем кречног млека. Користи се као везиво у фреско-сликарству.

ЛИТ.: Бркић, Н., *Технолојија сликарства, вајарства и иконографије*, Београд, 1968. В. Л.

КРЕЧЊАК – в. КАМЕН

КРЗНО – изузетно мек и скупocen прекривач животиња крзнашица, углавном из породице куна – ласице, куне златице, хермелина, самура, видре, као и дабра, веверице, лисице и хрчка. Свака од ових зверчица са к. има своју симболику у непосредној вези са карактеристичним понашањем (лисица је лукава, веверица грабљива, ласица умиљата, видра мудра, а дабар добар), али им је заједничка хтонска природа, због чега се доводе у везу са закопаном благом, но најчешће носе и специфичну женску, еротску и брачну симболику.

Крзно белог хермелина симболисало је чистоту и невиност, па је живу животињу са оваквим к. Леонардо портретисао у наручју петнаестогодишње Сесилије Галерани (*Дама са хермелином*, око 1490, Краков, Народни музеј), љубавнице миланског војводе Лудовика Сфорце, тада његовог мецене познатог под надимком Велики Хермелин. Сматра се да је дворска дама у време портретисања била у благословеном стању и да је хермелин у њеним рукама требало да алудира на чистоту и невиност детета које ће се родити али и да јавно обелодани присну, путену везу са првим човеком Милана. То је и разлог што је део слике са животињом и њеним к. више пута пресликаван.

У хералдици се посебном схемом обележавају поља за к. од веверице и к. од хермелина. Скупоцене плаштове од к. хермелина у прошлости су као симболе моћи, власти, праведности, племства и достојанства у свечаним приликама носили краљеви и цареви, високи црквени архијереји, судије и ректори универзитета. Христофор Жефаровић је са огртачем постављеним



Л. да Винчи, *Дама с хермелином*, уље на дасци (крај XV века), Краков, Народни музеј

крзном, који се вуче по поду, приказао галерију портрета српских владара (Беч, 1741), међу којима су краљеви канонизовани као светитељи – Владислав, Стефан Дечански, цар Урош, краљ Милутин, кнез Лазар, Јован Владимир и Стефан Штиљановић. *Крунидбени илашић краља Пејира I Карађорђевића* (1904) израђен у Бечу према нацрту Михаила Валтровића (Београд, Историјски музеј Србије), начињен је од пурпурне венецијанске кадифе, беле свиле и лајпцишког хермелина са пришивеним црним репићима. Он је забележен и на многим оновременим црно-белим фотографијама.

ЛИТ.: Kamings, E. T., *Sve o simbolima*, Beograd, 2004; Ševalije, Ž., Gerbran, A., *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, Novi Sad, 2004; Гур, А., *Симболика живописиња у словенској народној традицији*, Београд, 2005; Ацовић, Д. М., *Хералдика и Срби*, Београд, 2008; Garden, N., Olorenšo, R., Garden, Ž., Klajn, O., *Larousse mali rečnik simbola*, Beograd, 2011. Љ. С.

КРИВА ЛИНИЈА, КРИВУЉА – путања покретне тачке. Према природи функција у једначини k могу да буду *алиџдарске* чији је степен одређен степеном једначине (конусни пресеци, Декартов лист, цисоида, строфоида, конхоида, кардиоида,

лемниската...) и *трансцендентне* (синусоида, циклоида, спирала...).

По Еуклиду, *линија* (права или крива) има само једну димензију – дужину, а њен елемент *иачка* јесте оно што нема делова. *Геометријске линије* су правилне и цртају се помоћу лењира (праве), шестара (кругови), елипсографа (елипсе) или кривуљара (лукови кривих линија). Јасноћа техничког цртежа постиже се коришћењем више врста геометријских линија, од којих свака има своје значење.

Интересовање за к. л. почело је много пре него што су постале предмет математичког проучавања, што доказују примери из праисторијског периода. Да је графичко представљање к. једноставно остварити, показао је Платон када је студентима штапом, у песку, цртао спиралу добијену помоћу правоуглих троуглова чије су хипотенузе квадратни коренови природних бројева. Антички геометричари су проучавали многе врсте кривих. Као методу за решавање удвајања коцке Диокле је конструисао цисоиду, Никомедос је решио трисекцију угла помоћу конхоиде, а Архимед је користио спиралу за одређивање квадратуре круга. Аналитичка геометрија постављена у XVII веку донела је велики напредак у проучавању теорије кривих. *Кривина криве* је величина која изражава одступање к. од правца њене тангенте у посматраној тачки. *Гаусова кривина* карактерише облик површи у околини тачке, која може да буде параболичка, елиптичка или хиперболичка, према томе да ли је кривина једнака нули, позитивна или негативна.

Хогарт је у свом делу *Анализа лејоџе* (1753) разматрао естетске ефекте линија. Упоредивши таласасте, вијугаве или ЗМИЈОЛИКЕ ЛИНИЈЕ (в.) са оштрим линијама, он је сматрао да прве доносе пријатност, док друге изазивају осећај нелагодности. Хогартова илустрација приказује метаморфозу S-линије у седам облика, од којих је четврта означена као најлепша. И данас је задржан појам *Хогартова линија лејоџе* за S-линију.

Криволинијска њерсијекџива је централна пројекција 3D објеката, најчешће на сфери, цилиндру или конусу, која се представља на дводимензионалној равни. У фотографији перспектива на сфери остварује се објективом *риџе око*. Помоћу сферног објектива слике правих постају делови кривих линија, јер уместо једног неогледа у равни цртежа, геометрија сфере чини да сада праве линије имају по два неогледа, осим правих ортогоналних на раван филма. W и E

Г. Доменик, Централна
банка (1975–79), Беч



као крајње тачке хоризонталног пречника су *недоіледи хоризонтала x-йравца*, крајње тачке N и S вертикалног пречника су *недоіледи вертикала z-йравца*, а центар C круга је *недоілед йравих y-йравца*. Ентеријер Јана ван Ајка, уз екстеријер виђен кроз прозор, приказани су у сферном огледалу као к. перспектива на сфери.

Крива линија на фасади објекта издваја његову архитектуру, постаје доминантна и остварује динамику у простору. Истицање к. л. у вајарству поништава волумен скулптуре, постаје цртеж у простору са новим визуелним ефектима, а тиме и новим вредностима. На овај начин је и Едуардо Чилида постигао амбијенталну целину, уклопивши своје дело у рељеф обале.

ЛИТ.: Flocon, A., Barre, A., *La Perspective curviligne*, Paris, 1968; Savelov, A. A., *Ravninske krivulje*, Zagreb, 1979. И. М.

КРИЗА УМЕТНОСТИ (грч. *κρίσις* – одлука, просуђивање) – значајан део културе модерне и нашег времена који карактерише осећај несигурности, пролазности и пропасти. До к. долази у историји, цивилизацији, култури, религији, моралу, духу, уму а посебно у уметности, у којој се испољавају и све друге кризе. Истраживању овог водећег појма нашег времена није одолео готово ниједан велики протагониста филозофије и културе XX века. Истакнуто место припада Адорну, по коме је к. модерне већ попримила димензије

које уносе сумњу у веру у напредак и наставак живота.

Адорнова филозофија полази од дијалектике просветитељства, на основу које развија учења о историји, етици, теорији сазнања и ФИЛОЗОФИЈИ УМЕТНОСТИ (в.). Ако се његова филозофија уметности протумачи као једна од многих варијанти „филозофије кризе”, у њој појам просветитељства игра апсолутно средишњу улогу. Адорно за кризу у коју је ушло човечанство не оптужује просветитељство нити модерну културу, већ „лажно просветитељство” или посувраћену форму просветитељства, коју је попримило услед трајног прожимања са моћи, влашћу и насиљем. Као полазну тачку за анализу к. у. он у *Естетичкој теорији* узима ситуацију класичне модерне, у којој све води у продукцију забаве и естетизовању масовне робе чему се крајем XIX и почетком XX века одупире радикална модерна АВАНГАРДА (в.) најављујући као „нова уметност” у смислу још-не-бивствујућег, утопијског и другог.

У захтеву да се уметност и њена пракса анализирају у непосредној вези са духовно-историјским околностима, ова теорија се надовезује на социолошке и филозофске премисе критичке теорије франкфуртске школе, којој је припадао и сâм Адорно. Према њој, уметничко дело је посредовано конкретним радом уметничког субјекта у актуелној историјској ситуацији естетског материјала, под којим се подразумева не само материјални сиже или садржински елементи дела него и сви слојеви акумулираног уметничког рада у различитим техничким димензијама. Пошто се еманциповала од својих ранијих магијских, култних и религиозних функционалних склопова повезаности, уметност је излаз из кризе пронашла у одрицању од симболизовања неког трансцендентног светог поретка и обећању негативно-критичког измирења индивидуе, друштва и природе.

Против хегеловског идеалистичког првенства УМЕТНИЧКИ ЛЕПОГ (в.), као естетски основни слој уметничког дела Адорно рехабилитује кантовско ПРИРОДНО ЛЕПО (в.), утолико што се модерна уметност у колонизацији природе коју врше друштво и техника најављује као измирење са другом, будућом природом. Криза уметности се показује као средишњи проблем сваке естетике спасавања привида и спасавања као привида. Задатак је уметности да се оно технички начињено појави као неначињено, односно оно привидно као истинито. Самоконституисање уметности као привида доказује се

као конкретна а не апстрактна негација социјалне реалности. Овде он не мисли на понављање учинака романтичке уметности илузије која је у превладавању к. у. морала у исто време да навлда социјалну кризу, политичку кризу и филозофску кризу, већ на уметност која је у стању да се одупре рационализацији инструменталног ума и споља датим склоповима смисла, а ипак сачува историјско језгро свога времена. Криза уметности у другој половини XX века, усмерена на приказивање савремене стварности, представљала је кризу репрезентације. Научна сазнања и техничка достигнућа тога времена променили су слику опажања и слику света. Различите школе или правци, као што су РЕАЛИЗАМ (в.) и ИМПРЕСИОНИЗАМ (в.), који су свакодневицу узимали за сиже уметности, следили су различите циљеве, покушавајући да тематизују мноштво аспеката опажања стварности.

Још од открића ФОТОГРАФИЈЕ (в.) 1839. фотографској слици је приписиван велики садржај истине, јер се веровало да се на њој одиста сазнаје паслика реалности. Како се све до њеног открића веровало да сликарству припада задатак да миметички ствара паслике реалности, већина дискусија у истраживањима уметности друге половне XIX века тематизовала је узајамно дејство и однос између фотографије и ликовних уметности, и у том склопу посебно учинци реализма. Непосредно приказивање стварности (Курбе) схваћено је као субјективно заузимање става према реалитету, јер су науке и филозофија већ биле дошле до сазнања да ниједно чуло не може да полаже право на објективност и извесност. Виђење се и у природним наукама сазнаје као „субјективни поступак” зависан од органа опажања и психичких фактора, те се реализам у уметности показује као парадокс, утолико што сликар реалиста своје циљеве прокламује на темељу субјективности а не на основу могућности „објективног” опажања и приказивања реалности. Сва та сазнања доводе до новог вредновања реализма који се показује као израз кризе уметности. Конзервативна теорија уметности, каква је она Зедлмајрова, почетак стварне к. у. из које она још није изашла, види као резултат Француске револуције (1789), чија је најтежа последица унутрашња катастрофа човечства, иако су до тада водећи задаци уметности већ 1760. уступили место другим формама, од којих ниједна није трајала дуже од две генерације. Основни узрок к. у. Зедлмајр види у „губитку средишта”.

Кризу репрезентације као позадину авангардних покрета разматра и Биргер у *Теори-*

ји авангарде. Своја разматрања он заснива на два основна тезама, првој, да САДРЖАЈ УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА (в.) не треба схватати полазећи од САДРЖИНЕ (в.) него од његове форме, и другој, да уметничко дело не дејствује као појединачно уметничко дело него унутар историјски променљиве институције уметности. Из тих теза он изводи консеквенце да у грађанском друштву уметност чува свој аутономни статус, због чега је осуђена на учинке без последица. Потпуна диференцијација феномена уметности у грађанском друштву достигнута је тек са ЕСТЕТИЗМОМ (в.), када авангарда критикује уметност не унутар њеног система, већ институцију уметности као целину. Под институцијом уметности треба разумети продуктивни и дистрибутивни апарат, као и у одређеној епохи владајуће представе о уметности које битно одређују рецепцију дела. Циљ авангардистичког протеста био је да уметност поново врати у животну праксу. Позивајући се на Бенјаминов став да са прогресивном поделом рада уметник све више постаје специјалиста, Биргер закључује да авангарда у том смислу има нешто заједничко са естетицизмом, па је релативна аутономија у односу на животну праксу услов могућности критичког сазнања реалности, за разлику од културне индустрије као лажног укидања дистанце између живота и уметности.

Тачку у којој уметност досеже кризу и обележава напуштање истраживања систематских односа да би се обухватило искуство објективног света, Арган означава појавом експресионизма. Уметнички знакови престали су да служе изражавању или интерпретацији стварности, већ стварању искуства или хуманости путем властитог стваралаштва. Као услов сваке дискусије о к. у. он поставља претходну сагласност у разумевању појма криза, утврђујући да она може да се заснује на најстрожој анализи појма криза коју је спровео Хусерл. Иако његова анализа не узима у обзир феномен уметности, Арган сматра да она улази у орбиту Хусерлових истраживања. Главне карактеристике савремене уметности Арган види у томе што је њен историјски процес попримио другачији, држи и испрекиданији ток, и што је у одређеној тачки властитог повесног развоја подстакла сумње и довела до оспоравања властитих институционалних разлога. Криза уметности показује да она као свој простор има свет живота или краљевство безимених феномена. Тај свет он описује као „свет без времена и простора”, у којем уметник у игру уводи увезивање временских облика, у којима се

прошлост лишава смисла без којег не може имати смисао садашњости. Утопизам модерне се такође приклања општем правилу свих утопија, утолико што замишља свет у којем не би било ничег другог осим издвојене силе технолошког напретка. Разлику између утопије уметничке модерне и утопизма технолошког карактера он види у томе што утопизам нашег времена први пут прети да постане стварност, пошто нису више идеје те које производе технику, већ механички поступци производе идеје и доносе одлуке. Последњу наду у одговору на питање да ли је све што је у човековом бивствовању пројекат или судбина, он полаже у уметност као делатност најмање сводиву на судбину.

Тема к. у. у новијој филозофији уметности доводи се у непосредну везу са темом КРАЈА УМЕТНОСТИ (в.), чему је нарочито допринело Хајдегерово актуализовање Хегелове естетике. У својој расправи о извору уметничког дела, Хајдегер поставља тезу да Хегел није говорио о крају, него о кризи уметности. Хегелов став да је уметност у свом највишем одређењу ствар прошлости, он разуме тако да Хегел њиме описује опасност а не успоставља коначну дијагнозу, па поставља питање да ли је уметност још суштински и нужан начин на који се за наше историјско бивствовање догађа одлучујућа истина или она то више није. Иза овог питања стоји читав историја Запада, што значи да оно мора бити одлучено у самој уметности која увек остаје упућена на тумачење филозофије.

ЛИТ.: Hegel, G. V. F., *Estetika*, I–III, Beograd, 1970; Benjamin, W., *Eseji*, Beograd 1974; Adorno, T., V., *Estetička teorija*, Beograd, 1979; Haug, V. F., *Kritika robne estetike*, Beograd, 1981; Pöggeler, O., *Die Frage nach der Kunst: von Hegel zu Heidegger*,

Freiburg, 1984; Argan, G. C., *Studije o modernoj umetnosti*, Beograd, 1987; Husserl, E., *Kriza evropskih nauka i transcendentalna fenomenologija*, Gornji Milanovac, 1991; Rubin, J. H., *Courbet, Art and Ideas*, New York, 1997; Birger, P., *Teorija avangarde*, Beograd 1998; Хајдегер, М., *Шумски љушеви*, Београд, 2000; Bandi, N., Kraft, M., G., Lasinger, S., (Hg.), *Kunst, Krise, Subversion, Gießen*, 2012; Pippin, R., *Die Verwirklichung der Freiheit. Der Idealismus als Diskurs der Moderne*, Frankfurt am Main – New York, 2013; Schuon, C., *Wahrnehmung und Darstellung von Wirklichkeit in der Krise; Exemplarische Analysen zu Realismuskonzepten von Édouard Manet und Edgar Degas*, Bonn, 2016. 3. Г.

КРИН – в. ЉИЉАН

КРИПТА (лат. *crypta* – подземни ходник, гробница; грч. *κρύπτω* – бити скривен или покривен) – подземна просторија постављена испод цркве или неке друге грађевине, у којој су похрањиване реликвије, ковчези и саркофази. Настала је и развила се из ранохришћанских КАТАКОМБИ (в.) ширењем култа мученика и светитеља. Могла је да служи и као подрум где су се складиштили предмети световне намене од поседног значаја. Скоро по правилу, засведена је и обликована за велики број верника. Од времена династије Каролинга постаје важан и обавезан елемент епископских и манастирских цркава, место где су сахрањивани и секуларни и духовни достојанственици. Основа јој зависи од грађевине испод које се налази и може да буде кружна или прстенаста, „тунел” к. и к. дворана.

Кружна к. се на почетку развоја налазила испод апсиде цркве и имала је полукружни засведени пролаз који је окруживао место где је било положено тело мученика (*confessio*), посебним отвором повезано са олтарским простором. Ове к. се јављају у периоду између V и VI века у Риму (стара црква Светог Петра, црква Сан Панкратио), да би током VIII и IX века постале неизоставан део римских цркава (Света Цецилија, Сан Преседо). Истовремено са римским, формирају се к. у црквама у Равени, да би се у време династије Каролинга прошириле на север, у Француску, Немачку (црква Сен Дени, Свети Емерам у Регенсбургу) и Енглеску (катедра у Кентерберију, црква у Бригсворту).

Истовремено са полукружном к. настаје *шунел к.* која се развија из римских катакомби. Састоји се од неколико паралелних бродова засведених полуобличастим сводовима, уских

Крипта (XI век), Француска, катедра у Бајеу





Крипта (XI век), Енглеска, катедрала у Рочестеру

правоугаоних основа међусобно повезаних пролазом (црква Светог Петра код Фулде, око 800).

У зависности од величине храма, к. дворана се разликује по броју бродова и стубова, те је уједно и највећа. Најстарија пронађена је мања тробродна к. испод цркве Санта Марија ин Комедин у Риму (VIII век). Две к. испод источне и западне стране манастирске цркве у Фулди имају и главни брод и бочне бродове.

С временом к. постаје веома комплексна (иако кружна крипта остаје једина до данас позната конструкција везана за култ реликвија) додавањем капела испод главног брода и трансепта, али и ван темеља цркве, тако да к. буде постављена у нивоу тла (манастирска црква у Вердену, црква Светог Михајла у Хилдесхајму). То је посебно карактеристично за доба Каролинга, а проистекло је из жеље да преминули буду сахрањени што ближе мученику (*ad sanctos*), односно светитељу заштитнику. Овакве спољашње к. се са севера шире на територије данашње Италије (Свети Стефан у Болоњи) и Француске (Сен Дени, Сен Жермен у Оксеру). Најпознатија, највећа и можда најлепша к. на свету јесте к. дворана катедрале у Шпајеру. Освећена је 1041, а у њој су сахрањени немачки цареви и краљеви, четири краљице и бројни епископи. Конструисана је тако да је КРСТАСТИ СВОД (в.) дели на три квадратна поља дуж трансверзалне осе. Четрдесет и два свода носе двадесет слободностојећих цилиндричних стубова једноставних капитета, израђених од наизменично слаганих блокова жутог и црвеног пешчара.

ЛИТ.: Konnant, K. J., *Carolingian and Romanesque Architecture: 800 to 1200*, New Haven, 1993⁴; Doig, A., *Liturgy and Architecture from the Early Church to the Middle Ages*, Aldershot – Burlington 2008; *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*, vol. 1, Oxford – New York, 2012. Б. В.

КРИПТОПОРТИК (од грч. *κρυπτός*, лат. *crypta* – покривен и лат. *porticus* – пролаз) – у римској архитектури, покривени или полуподземни ходник или пролаз. Увек је засведен, са светлошћу која долази из отвора на своду. Реч је о облику галерије са затвореним пуним зидовима са отворима уместо аркадама на стубовима. Представља трем, галерију или амбулаторијум који је у потпуности или делимично скривен и има неколико врата намењених за приватну комуникацију. Делимично је подземан ради одржавања сталне температуре. На нагнутих местима отворена страна к. често је делимично у нивоу земље и подржава структуру попут форума или римске виле.

Један од најпознатијих к. је онај под Цезаровом палатом у Риму. Криптопортик је присутан и у Тиберијевој палати на Палатину, припису-



Криптопортик, у Тиберијевој палати (I век), Рим, Палатин

је се цару Нерону. Криптопортицима је у Хадријановој римској вили била остварена главна приватна комуникација између неколико зграда. Криптопортик из Арла (I век пре н. е.) налази се на Унесковој Листи светске културне баштине. Подигнут је као основа трга, на којем су касније сазидани капела Језуитског колеџа и Градска кућа.

ЛИТ.: McKay, A. G., *Houses, Villas and Palaces in the Roman World*, London, 1975; Platner, S. B., *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Oxford, 2002²; Goode, P. (ed.), *The Oxford Companion to Architecture*, Oxford, 2009. Б. С.

КРИСТАЛ (грч. *κρύσταλλος* – лед, кристал-стакло) – фино брушено стакло у облику правилних геометријских облика, налик полудрагом белом, прозачном и сјајном камену, *јорском кристалу* (SiO₂), који се у природи налази са правилним унутрашњим распоредом молекула. Због изузетно високе тачке топљења (1670° С) и тврдоће (7), за њега су знали, веровали и користили га у магијске и терапеутске сврхе, као и у уметничком занатству најстарији народи и цивилизације (Грци, Римљани, Маје). Од њега је тврђи, савршенији и чистији само дијамант (в. ДРАГО КАМЕЊЕ), сачињен од угљеника. Кристал је познат и под називима *кварц* и *кварцини кристал*. Највећа налазишта горског к. су у Бразилу, САД, на Мадагаскару, у Мексику, Индији, Русији, Чешкој и Мађарској, док га код нас има у мањим количинама на Руднику и на Церу.

Прозирност к. се користила да би се ефектним одсјајима приказало спајање и раздвајање супротности оностраног и оностраног. Због веровања да пропуштањем и преламањем сунчеве

светлости може да дочара судбину и будућност, окулисти су к. куглу користили као помоћни реквизит у прорицању. У хришћанској уметности к. сфера је атрибут Христа Сведржитеља или Бога Оца на небеском престољу који одражава светлост са Другога света. Будући да светлосни зраци пролазе кроз к. не оштећујући га, сматра се и симболом Пресвете Богородице и Безгрешног зачећа.

Због поређења к. у визијама старозаветних пророка Исаије и Језекије, као и Откровењу апостола Јована са Божјом мудрошћу и чистом и бистром реком Воде живота, односно стакленим морем испред Божјег престола, у њему су се током раног средњег века урезивале сцене *Кршћења* и *Распећа Христове*, али и крст са симболима четворице јеванђелиста. При дворским радионицама из отонског доба, у Ахену су се у к. резали краљевски печати, па је Карло Ђелави имао и личног резача камена кристала. Један од најлепших радова у к. представља *Лојтаров кристал* из друге половине IX века, на којем су детаљно приказане старозаветне сцене из живота Свете Сузанае. Овај сјани камен без мрље и нечистоћа типолошки је одговарао спасеној чедности. Радови настали урезивањем у к. означавају врхунац процвата уметничког занатства у каролиншким радионицама у Ремсу и Мецу, настали под снажним утицајем византијске примењене уметности V и VI века. За време калифа из породице Фатимида, на дворовима Блиског и Средњег истока масовно су израђивани врчеви од горског кристала техником ручног брушења (X–XI век).

Током XIII столећа на острву Мурано крај Венеције производња стакла слична к. достиже веома високи ниво, али прве и најлепше кома-



Леонардо, *Сјасићељ светиа*, детаљ, уље на платну (око 1500), приватна колекција



Врч, кристал, радионица Сареки, Милано (око 1580), приватна колекција

де к. стакла или венецијанског к. тек средином XV века успева да изради Анђело Баровијер. Век касније, Винченцо Редор склапа прво чисто, прозирно и безбојно огледало од к. стакла. Монопол на израду к. стакла и огледала задржаће Венецијанци и Миланези све до XVII века, када преимућство у овом умећу преузима краљевска радионица Луја XIV.

Осим употребних посуда и огледала, од к. су се израђивали лустери и зидне лампе, као и стоне, нарочито винске, чаше за воду и ликер. У новије време за њихову су се израду специјализовале породичне радионице (Фаберже, Сваровски), али и националне фабрике (чешко к. стакло). Донедавно на високој цени, ови производи су били врло тражени и даровани младенцима или приликом усељења у нови стан, као симбол новог почетка и дуговечног и срећног живота. Највећи број уметничких радова од к. похрањен је у Викторијином и Албертовом музеју у Лондону, Музеју сребра и Палати Пити у Фиренци, Уметничко-историјском музеју у Бечу и Музеју Прадо у Мадриду. У венецијанском Музеју Корер налази се сет виљушке, ножа и кашике од горског к. и сребра (XVI век), који не представља реткост него одраз аристократске моде и раскоши свога доба. Најскупље продата слика свих времена на свету јесте Леонардов *Сјасићел свешта* – *Salvator Mundi* (око 1500), са куглом која приказује космос од горског к. у левој руци, продат на аукцији у Њујоршком Кристију новембра 2017. за четири стотине педесет милиона долара.

Кристјалне џалаише грађене су током XIX века поводом одржавања великих међународних сајамских изложби културе и индустрије у Лондону (1851, 1854), Њујорку (1853) и Мадриду (1887). Подигнуте од стакла и гвожђа, требало је да одражавају највише оновремене грађевинске стандарде и архитектонска достигнућа. Оне у Лондону и Њујорку су изгореле, док се мадридска у краљевском парку Буен Ретиро и данас добро одржава. У Љубљани је 2010. подигнута најлепша и највећа зграда у Словенији – *Кристјална џалаиша* као конгресни центар врхунског савременог неимарства.

ЛИТ.: Kubah, E., Elbern, V. H., *Karolinška i otonska umetnost*, Novi Sad, 1973; Cirlot, J. E., *A Dictionary of Symbols*, London, 1985; Contadini, A., *Rock Crystal: Rock Crystal Pieces in the Victoria and Albert Museum*, London, 1998; Stanley, T., Rosser-Owen, M., Vernoit, S., *Rock Crystal Ewer in Palace and Mosque: Islamic Art from the Middle East*, London, 2004. Љ. С.



КРИТИКА (грч. *критикос* – способност посматрања, умеће просуђивања) – назив за филозофску дисциплину која препознаје, описује, препоручује, посредује, артикулише и вреднује појаве у актуелном свету уметности. Још од античког доба постоји потреба за теоријском дескрипцијом, елаборацијом и интерпретацијом уметничког дела, као што су биографије уметника, путописи, есеји, екфраза у спевовима, расправе и покушаји заснивања принципа вредновања установљавањем историјских или савремених парадигми мотивисаних животом. Први покушаји заснивања система уметничке критике приписују се Џонатану Ричардсону и његовим списима из 1719. По њему, к. је првенствено ствар процене. Оснивање естетике као филозофске дисциплине (Баумгартен, Кант), као и историје уметности (Винкелман), дало је значајан правац у размишљању, елаборацији, периодизацији и неопходној номенклатури у теоријама о уметности и охрабрило развој модерне ликовне критике.

Почетак к. приписује се Дидроу и његовим написима о париским уметничким изложбама у Салону које прати од 1759. до 1781. Он спаја филозофска размишљања и конкретну евиденцију, прецизан опис и документацију ликовног дела као неодвојива својства уметничке критике. Током XIX века долази до демократизације и либерализације уметности подстакнуте индустријским и политичким револуцијама, повећањем опште писмености, оснивањем музеја и специјалистичких билиотека. Уметничка к. прати ове појаве, развија се према већој уметничкој слободи (Бодлер), те друштвеној, моралној и духовној условљености (Раскин), као и новим покретима

Кристјална џалаиша (1887),
Мадрид, Парк Буен Ретиро

и струјањима које представљају (Дире, Диранти, Фенеон), као и Кантовом филозофијом инспирисаним предлозима ЧИСТЕ ВИЗУЕЛНОСТИ (в.) коју заступају Фидлер и Ригл.

Почетком и у првој половини XX века долази до учвршћивања и развијања модерничке уметничке позиције и авангардних уметничких покрета у западном свету. Историчари уметности, писци, сликари и новинари подржавају, описују, прате и понегде воде уметничке правце као што су кубизам, апстрактно сликарство, експресионизам, дадаизам, надреализам, неопластицизам, али и грађанско сликарство интимизма и идеолошки усмерену уметност тоталитарних друштава (Дени, Кандински, Фрај, Рид, Арагон, Бретон, Сефор, Вентури, Валдемар Жорж).

После Другог светског рата долази до доминације америчке модерне уметности коју формулише, води и канонизује Климент Гринберг, заговорник апстрактног експресионизма и заступник идеје о модерном уметничком делу као високоестетизованом предмету и делу *чистије* уметности одговорне само својим иманентним законима и језику. Европа одговара својом егзистенцијалистичко-феноменолошком етапом, кризом субјективности и личном драмом (Рагон, Тапије, Рид). Поратна ситуација која брзо производи и још брже троши своју уметничку, али и теоријску продукцију у сарадњи са све напреднијим уметничким тржиштем, ствара услове за мноштво критичарских гласова и стратегија који се опредељују за мање или више формални или непосредно везани однос према уметничком делу: енформел (Арган, Еко, Матје, Етијен, Фицсимонс), поп-арт (Аловеј, Розенблум, Луси-Смит), нови реализам (Рестани) и нова фигурација (Крисполти).

Осим к. која прати текућу продукцију или се задовољава високоспецијализованим текстовима академских стручњака, све више се на сцени појављују прво критичар на делу, а затим и „критичар као уметник” – критичари који се активно мешају у непосредну уметничку продукцију у смислу њеног организовања, активног заступања и позиционирања, али и директне производње, не самог дела, већ интерпретације тог дела односно проблема света уметности или смисла уметности (Матије, Чермант, Плејне, Мена, Каспит, Пултен). Појавом дела која излазе из формалне схеме ликовних уметности (концептуална уметност, ленд-арт, боди-арт), к. напушта гринберговску формалистичку позицију *чистије* уметности и уводи

додатна знања из области психологије, филозофије, семиотике, психоанализе и других хуманистичких дисциплина, што доводи до преласка из чисте, визуелне модерничке у хибридно, телесну постмодерну ситуацију. Тако раде Харисон, Краус, Бухлох, а у залагању за процењене вредности и номенклатуру препознају се Клоц, Олива, Ђермант, Такер и Алинови.

У савременој уметничкој ситуацији која прелази у стање културе, а ова у дизајн потрошачке доколице, све теже је засновати било какве одрживе критеријуме, па се доводи у питање и сама судбина уметничке критике, чак и као у највећој мери проширеног појма. Часописи кроз које се најбоље може пратити савремена уметничка критика јесу *Artforum*, *Partisans Review*, *October*, *Critique*, *Peinture – Cahiers théoriques*, *Art Review*, *Art News*, *Art Press*, *Art International*.

Српска ликовна критика развијала је свој језик и стручни интегритет кроз читав XIX век повременим праћењем уметничких збивања и расправама о суштинским питањима, како уметности тако и саме к., на темељима Винкелманове класицистичке естетике и опозиције у романтичарским струјањима, подстакнуте списима Шелинга и Хегела. Критика која се обично повезује са појавом модерне уметности, у Србији заправо започиње свој живот 1886. и 1887. полемиком о православности живописа на иконостасу нишке Саборне цркве, у којој су главне улоге понели уметници Ђорђе Крстић и Стеван Тодоровић, те археолог, архитекта и музеолог Михаило Валтровић и песник, књижевни теоретичар Ђорђе Малетић. Иако је сама полемика супротставила романтичарска и реалистичка гледишта, залагање стране Крстић-Валтровић за аутономију уметничког дела и поштовање уметниковог личног односа према приступу свом делу припада модерничким аспирацијама, а сама полемика поприма сазнајни, инертпетативни и аксиолошки карактер уметничке критике *par excellence*. Валтровићеве идеје утицале су на успон ликовне критике охрабрењем потребним млађим, стручно образованим критичарима ради промовисања нове уметности, пленеризма и импресионизма, али и приступа сликарству који укључује научни, позитивистичко-аналитички метод и солидно обавештено, термилошки разрађену историјско-уметничку дескрипцију (Милоје Васић, Богдан Поповић, Божидар Николајевић). Појава чешћих изложби и часописа *Српски књижев-*

ни *иласник*, укључивање оригиналних прилога самих сликара (Надежда Петровић, Моша Пијаде), оснажују напоре ангажоване критике која се ослобађа утицаја реализма у времену пред Први светски рат.

После рата, на сцену долази нова генерација високообразованих интелектуалаца одлично обавештених о духовним струјањима на Западу, посебно у Паризу. Њихове објаве су уједно прогласи нових, авангардних тенденција, обједињујућа начела уметности као међународног, а не више национално одговорног феномена и индивидуалистичког напора. Њихов циљ је био одвајање уметности и уметника од било ког типа регулације који долази из вануметничког простора и диктата масе. Критику двадесетих година XX века пишу свестрани књижевници и историчари уметности (Растко Петровић, Тодор Манојловић), који развијају теоријску критику са снажним упливом психологије, филозофије, историје и других дисциплина али и унапређеном терминологијом нових, конструктивистичких праваца тадашњег доба. Њима се придружују и уметници Сава Шумановић, Богдан Поповић, Петар Добровић, Михаило Петров, који се залажу за прецизнију номенклатуру односа градивних елемената сликарства промовишући аутономију уметности. У одбрану авангардне уметности пишу Љубомир Мицић, Бранко Ве Пољански и Драган Алексић. Тридесетих година XX века стишавањем авангарде и превагом интимистичког сликарства, критика губи на свежини и актуелности и бави се пуком дескрипцијом изложби и слика без знатнијег освртања на кључна питања анализе ликовног језика или општијих духовних кретања. О уметности тада пишу Пјер Крижанић, Звонимир Кујунџић и Стефан Хакман. Међуратна критика јавља се у дневним, недељним новинама и стручним часописима као што је *Уметнички њрепед*.

После Другог светског рата, у измењеним околностима у којима се нашао тадашњи уметнички свет постепеним преласком центра уметности из Париза у Њујорк, и у нашој земљи, долази до радикалног раскида са грађанском уметношћу и афирмације борбене, ангажоване, идејно одређене уметности која своје заговорнике има у критичарима као што су Ото Бихаљи Мерин, Јован Поповић, Сретен Марић, Бранко Шотра и Бошко Петровић. После раскида са соцреализмом почетком педесетих година XX века враћају се у оптицај вредности аутоно-

мије уметничког дела што обухвата разне типове фигурације у старим/новим поетикама, асоцијативну и геометријску апстракцију којом се баве критичари Момчило Стевановић, Миодраг Коларић, Алекса Челебоновић, Павле Васић, Катарина Амброзић, Миодраг Б. Протић, Стојан Ђелић. Одговор у покушају стварања интегралне уметности Медиале формулишу Миро Главуртић и Леонид Шејка. Сликарство енформела прате Лазар Трифуновић и Зоран Павловић. О Новој фигурацији пишу Драгослав Ђорђевић, Ђорђе Кадијевић, Драгош Калајић, Срето Бошњак, Љубомир Глигоријевић, а у другој генерацији критичара – Љиљана Ђинкул и Дејан Ђорић. О Новој уметничкој пракси, феномену који тече упоредо с главном линијом, пишу Јерко Денегри, Биљана Томић, Јадранка Винтерхалтер и Славко Тимотијевић, а у другој генерацији – Мишко Шуваковић и Јован Чекић. О фото-реализму, прецизној фигурацији и фигурацији седамдесетих пишу Драгослав Ђорђевић, Ирина Суботић, Зоран Маркуш.

Постмодерна уметност осамдесетих и деведесетих година XX века доводи до великог процвата ликовне критике (Лидија Мереник, Бојана Бурић, Јадранка М. Диздар, Милета Продановић, Тахир Лушић, Никола Шуица, Марина Мартић, Данијела Пурешевић, Дарка Радосављевић, Гордана Станишић, Зоран Ерић, Јасмина Чубрило, Јадранка Толић, Катарина Радуловић, Никола Дедић).

У периоду друге половине XX и у XXI в. у Србији критичари пишу за дневне и недељне новине *Полиџика*, *НИН*, *Време*, подлистак *Време уметности*, у специјализованим часописима *Уметности*, *Ликовни животи*, *Моменти*, *Њу Моменти*, *Пројека(р)и*, за предговоре за колективне и самосталне изложбе, монографске и друге студије, манифесте, објаве, осврте и друге облике стручног писаног саопштавања. Критичари долазе из разних струка – музејски и слободни кустоси, новинари, уметници, филозофи, као и универзитетски професори.

ЛИТ.: Read, H., *Art Now: an Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture*, London, 1960; Protić, M. B., *Slika i smisao*, Beograd, 1960; Venturi, L., *Istorija umetničke kritike*, Beograd, 1963; Denegri, J., „Umetnička kritika u Srbiji i Hrvatskoj: osvrt na kritiku treće decenije”, *Jugoslovenska umetnost XX veka: Treća decenija – konstruktivno slikarstvo*, Beograd (1967); Трифуновић, Л., *Српска ликовна криџика*, Beograd (1967); Protić, M. B. (pr.), *Ideje srpske umetničke kritike i teorije: 1900–1950*, Beograd, 1980–1981;

Mena, F., *Tekstovi o modernoj umetnosti*, Beograd, 1984; *Umetnost i kritika danas* (темат), 3+4, 1985; Burgin, V., *The End of Art Theory: criticism and Postmodernity*, New York, 1986; Argan, Đ. K., Oliva, A. B., *Moderna umetnost: 1770–1970–2000*, 1–3, Beograd, 2004–2006; Denegri, J., *Umetnička kritika u drugoj polovini XX veka*, Novi Sad, 2006. Ч. Ј.

КРИТИКА КРИТИКЕ – активност ликовне критике која испитује саму себе – своју улогу, однос према уметности и последице тога односа. Појавила се 1980. као наслов и тема књиге италијанског критичара Филиберта Мене. Мена у својој књизи преиспитује сврху и место критике у уметничком систему где су се, нарочито од шездесетих година XX века, почеле појављивати компетентно артикулисане сумње у право критичара да интерпретира уметничко дело. То право неки уметници су задржавали за себе одбијајући критичарске производне интерпретације које с конкретним уметничким делом, уметником или било чим у процесу настанка и последицама уметничког дела није имало никакве везе. Мена се уместо додатног заостравања одлучује на помирљив став и нуди примирје тврђом да су уметност и критика у односу међузависности али да и једна и друга чувају специфичности сопствених физиономија. Он нуди нови *ејисџемолошки џлан*, дисциплинарну систематичност која укључује, осим личног укуса и става критичара, бројне додатне хуманистичке и теоријске дисциплине – филозофију, семиотику, психоанализу, социологију, антропологију и др., обезбеђујући критици ширу и озбиљнију теоријску основу али и чувајући је од еклектичких мешавина које би је обесмислиле као посебну дисциплину. Ако се прати номенклатура српске критике у предлозима Лазара Трифуновића, ова надоградња теоријске основе ликовне критике може се повезати са појмом синтетичке критике. Менин *ејисџемолошки џлан* садржи три кључне функције које критика мора да испуни и делатно их повеже у јединствену структуру, јер ниједна засебно без осталих не би могла испунити задатак који се пред њу поставља. То су историјска, теоријска и критичка функција. Историјска, коју не треба мешати са традиционалним историјским, социјалним и културним контекстом појаве уметничког феномена. На то се надограђује адекватан теоријски апарат који критику чини посебном мисаоном дисциплином и, напokon, тако фундирана критика способна је и позвана да изражава вредносну оцену, свој суд. Уместо

коначног суда „добро” или „лоше”, Мена се залаже за „критику на делу”, односно организовање изложби и озбиљну теоријску артикулацију која би конкретно показала критичарев став, укус, а самим тим и суд. Мена је овај план доследно спровео у својој књизи *Аналитичка линија модерне уметности*.

Утицај Мениног предлога обеснажио је дотадашње тенденције појединих критичара да се ослањају на непроверене, интуитивне оцене и интерпретације, али и уметност која је рачунала само на ауторефлексију одричући могућност заснивања компетентног говора о њој изван ње саме.

ЛИТ.: Menna, F., *Critica della critica*, Milano, 1980; Mena, F., *Analitička linija moderne umetnosti*, Beograd, 2001; Denegri, J., *Filiberto Mena (Filiberto Menna) i kritika koja kritikuje kritiku*, у: „*Umetnička kritika u drugoj polovini XX veka*”, Novi Sad, 2006. Ч. Ј.

КРИТИКА ЧИСТЕ ВИЗУЕЛНОСТИ – теорија чисте визуелности коју је у другој половини XIX века формулисао естетичар, теоретичар уметности и критичар Конрад Фидлер, преузевши појам *чисти везуелности* од Бенедета Крочеа. Одређујући законитости ликовног обликовања, стварања и доживљавања, Фидлер је желео да конституише теорију или науку ликовних уметности као засебне дисциплине независне од уметности уопште. Уметничку свест одвајао је од филозофске јер уметност није у стању да задовољи духовне премисе које потичу из филозофског сазнања. Ипак, Фидлер задржава дисциплиновани, спекулативни дух да управо филозофским приступом објасни нефилозофичност уметности. Он одваја естетику од теорије уметности тврдећи да естетске појаве постоје и у природи, а не само у уметности те да су естетички проблеми независни од уметности, тј. да се разликују појмови лепо и уметничко. Теорију уметности пак повезује с проблемом обликовања или произвођења, уз објективне законитости које за њу важе и које је чине слободном и аутономном људском активношћу. Ослањајући се на Канта, он обнавља учење о опажајном, интуитивном мишљењу као правој суштини уметничке делатности. Међутим, сензације, чулни осети су сиромашни и само путем *чистиој ојажања* као својеврсног сазнања могуће је да се свет отвори у својим бескрајним могућностима. Та делатност је уметничка, а ликовне уметности апстрахују из природе чисту видљивост. Произлази да принцип ликовне уметности није лепота ни појам ни имитирање нити било који асоција-

тивни садржај мишљења, већ чиста видљивост. Око уметника постаје орган који се разликује од обичног ока по томе што види на продуктиван начин. Ликовна уметност представља јасноћу аутономног виђења. Фидлер тражи да се из ликовних уметности протера све што је осећајно и садржајно, што практично значи и морално. Уметничка продукција протиче по законитости свести која је довољна да обезбеди аутономију уметности. Залагање за чисту уметност (у ликовним уметностима то је чиста визуелност) заправо је залагање за апсолутну аутономију уметности и критика вредносног система из ког уметник жели да изађе одвајајући се од културе и (буржоаског) друштва свога доба, али подједнако и од позитивистичког духа епохе.

Фидлерова теорија чисте визуелности имала је велики утицај на тумачења апстрактне уметности, кубизма, на теоријске радове Ригла, Крочеа, Гелена.

Критика ове позиције најпотпуније је дошла од америчке критичарке Розалинд Краус, крајем шездесетих и током седамдесетих година XX века. Одбацујући тада доминантну гринберговску формалистичку критику, а с њом утицаје кантовске естетике и идеализам „чистих” појмова, Краусова следи проширену лектуру разних хуманистичких дисциплина, посебно Мерло-Понтија и његову *Феноменологију њерцејције* и предлаже сасвим нов приступ у тумачењу уметничких појава, на примерима уметника као што су Сера, Цад, Смитсон и др., за које је гринберговски теоријски алат, калибрисан за дела високог модернизма која краси чистота медија постао неподесан и недовољан, а главни орган перцепције нове уметности није више око, већ тело, кроз моторичко, тактилно *шелесно* искуство. Овај прелаз је нарочито важан као почетак смењивања модерне и постмодерне парадигме, прве која рачуна на визуелност и друге која се својим мултимедијским продукцима нуди тактилној и телесној перцепцији.

Следећи Лаканову психоанализу, Краусова касније (*Ойшичко несвесно*, 1993) разоткрива репресивну логику формалистичких претпоставки визуелности или чисте перцепције заснованих на традиционално онтолошко-есенцијалистичкој хипотези формално целог и указује на тзв. провизуелно, тј. визуелни простор или место у оптичком систему где се оно што се сматра видљивим никада не појављује. То специфично место нестабилности, које напада и подрива сваку успоставу смисла, текста и значења, Краусова концептуализује као оптичко несвесно.

ЛИТ.: Croce, B., *Nuovi saggi di estetica: la teoria dell'arte come pura visibilità*, Bari, 1926; Fidler, K., *O prosuđivanju dela likovne umetnosti*, Beograd, 1965; Denegri, J., *Rosalind Kraus (Rosalind Krauss) i kritika kao korekcija formalnog čitanja savremene umetnosti: umetnička kritika u drugoj polovini XX veka*, Novi Sad, 2006; Matejić, B., „Postmedijski svet umetnosti: od optičkog nesvesnog do teorije afekta”, *ART+MEDIIJA*, 4 (decembar 2013). Ч. Ј.

КРИТИЦИЗАМ (од грч. *κρίτης* – судија) – у филозофији, гносеолошки правац који истражује могућности извора, услова, сигурности и граница сазнања. У уметничкој теорији, к. је нарочито разрађен у Гринберговом есеју *Авангарда и кич модернизам*, где се модернизам изједначава са Кантовим самокритицизмом, тј. иманентним к., где се Кант види као први модерниста. Гринберг примену Кантовог иманентног к. користи да за уметност обезбеди право на властиту врсту искуства, док би у супротном била асимилована у забаву а преко ње у терапију. Одређење граница уметности не само да не ограничава њено деловање већ јој даје неопходну слободу и кроз несводивост ни на једну другу људску делатност. Она добија прилику да се својим иманентим језиком и законитостима слободно исказе развијајући даље своју аутономију не само као уметност већ и кроз посебне гране у оквиру једне уметности. Опозиција овом нормативном ставу који је обележио готово читави XX век долази од идеје *Гезамткунстиверка*, тоталног уметничког дела, кроз прожимање, делатну сарадњу различитих уметности у оквиру „догађаја” или „инцидента”, што доводи и до промене природе самог критицизма. Критика се помера од критике институције ка критици репрезентације која од материјалне постаје симболичка. Пошто је идеологија заправо пракса репрезентације, уметност производи идеологију и приказује је у низу фрагментираних и атомизираних сцена које се показују као фрагментализована јавна сфера. Термин к. се користи и у смислу друштвено-ангажованог приступа уметности, тј. оне која отворено заступа одређени политички или етички став. У том случају, уметност се углавном претвара у идеолошко оруђе незаинтересовано за проблеме аутономије уметности и строго формална питања.

ЛИТ.: Eagleton T., *The Function of Criticism*, London, New York, 2005; Štejerl, H., „Institucija kritike”, *Prelom*, Beograd (2008); Despotović, J., *Umesto pogovora: dosije Srbija – aktivizam devedesetih: Kolektivizam posle modernizma*, Beograd, 2010. Ч. Ј.

КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ – међународни уметнички правац познат и под називом *социјални реализам* или *социјална уметности* који је био нарочито актуелан у Европи и Америци за време велике економске кризе током двадесетих и тридесетих година XX века. Одликоавала га је осетљивост уметника према патњама сиромашних слојева и радничке класе који су нарочито били погођени кризом. Теме ове уметности, која обухвата све ликовне дисциплине, фотографију и филм, дотичу се свакодневице сиромашних и стања изгубљености у свету. Критички реализам је оштро критички расположен према нарастајућој економској и друштвеној неједнакости, мада често приказује свакодневицу без велике драматике која би изазвала директну реакцију код посматрача.

Сам реализам је настао у Француској као правац упућен на друштвену реалност и моралну страну уметности, а против идеализације и лажног представљања света. Слике Курбеа (*Туџачи камена*) и Домијеа (*Вајон шреће класе*) представљају еталон овог покрета који се ширио заједно са индустријским развојем и растућом социјалном неједнакошћу. У Британији, водећој индустријској земљи тога доба, у којој је забележен огроман пораст нарочито градске сиротиње, делују уметници као што су Лук Филдс, Вилијам Смол, Френк Хол. У Русији се јављају уметници *йеревдвжники* под утицајем филозофа и теоретичара Бјелинског и Чернишевског који су заступали идеје моралне одговорности уметника и уметности. Уметници попут Рјепина и Сурикова, касније и Верешчагина и других, помогнути критичарем Стасовом и мецеком Третјаковом привлаче велику пажњу јавности не само критичким односом према друштвеној стварности царске Русије већ и приказивањем лепоте њеног сеоског живота. Овај покрет снажно је утицао на каснији социјалистички реализам Совјетског Савеза.

Пре Велике депресије, већ од краја XIX века, у САД делују уметници унутар такозване *Ash Can* (Канта за пепео) школе који су се окренули свету радничке и ниже средње класе (Роберт Хенри, Џон Слоун). Критички реализам у САД развио се у периоду велике економске кризе (сликар Грант Вуд, фотограф Доротеја Ланг) као реакција на тешке околности у којима су се нашли радници и ситни фармери у унутрашњости Америке. Поставши програм Јавних радова за уметнички пројекат (*Public Works of Art Project*) у оквиру њу дила, к. р. се претвара у регионалистички, типично амерички покрет у којем се сликама, литографијама и муралима

представљају рурална подручја и мала места по Америци као део опоравка од општедруштвеног поверења под Рузвелтовом администрацијом.

После Првог светског рата, у Немачкој се јавља покрет Нова стварност (Ото Дикс, Георг Грос) и уметници попут Макса Бекмана, Кете Колвиц и др. Без обзира на то што су користили углавном експресионистички сликарски рукопис, ови уметници су својим делима слали снажне, ангажоване поруке провоциране недаћама и друштвеним девијацијама у немачком друштву, последицама страшних искустава из рата. Као предмет напада нациста кроз прогон тзв. *изојачене уметности* (в. ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ), ова уметност је додатно задобила поверење левице и извршила значајан утицај на критички реализам.

У Мексику, нарочито после револуције 1910, делују муралисти и сликари који комбинују народну уметност, политичку и социјалну пропаганду (Ривера, Кало, Сикеирос).

Реалистички правац у уметности у српској уметности XIX века имао је формални, академски карактер окренут антрополошким, историјским и општим морализаторским темама (Крстић, Јовановић, Предић) без знатнијег обраћања пажње на конкретне друштвене услове. Тек у новој, југословенској држави обременењој различитим националним, верским, социјалним, класним напетостима, подстакнута борбеним идејама и праксом нове политичке, комунистичке партије, интелектуална левица почиње да своје идеје укључује у теме уметничког дела које се све више посматра као део општег друштвено-политичког ангажмана.

У Србији је деловао правац социјално инспирисаног сликарства чији је најизразитији представник био Мирко Кујачић. Он је на својој самосталној изложби 1932. изложио једну урамљену цокулу и свој *Манифест*, у којем је социјалну уметност дефинисао као *колеktivну уметности йравде, йожрйивовања и драйстйва*, одбацивши уметност ларпурлартизма и париске школе. Изложба је дала интонацију целом покрету, дух побуне, протеста и негације био је важнији од изградње новог уметничког израза. Већ 1934. око Кујачића су се окупили уметници: Ђорђе Андрејевић Кун, Драган Бераковић, Ное Живановић, Ђурђе Теодоровић, Владета Пиперски, Пиво Караматијевић и други, и основали групу Живот. Будући да је комунистичка партија била у илегалу, чланови групе Живот деловали су полу-илегално излажући на заједничким, пролећним и јесењим изложбама у павиљону „Цвијета Зузо-

рић”, и у Салону независних. Уметнички домет чланова групе највише је дошао до изражаја у графичким мапама Караматијевића, Андрејевића Куна, Кујачића. Графика (дрворез и линорез највише су одговарали ангажованим аспирацијама групе) зависила од јефтиног материјала и израде, преносила директне и једноставне поруке, могла да се умножава у великим серијама и дели попут летака. У сликарству се истичу примери Бераковићеве слике *Хлеб*, Кунове *Кујне др. 4*, Теодоровићевог *Одмора*. Уметници овог покрета биће активни у оквиру уметности НОР-а и у краћој епизоди социјалистичког реализма у послератној Југославији (Кун, *Сведоци ужаса*).

Социјална уметност, критички реализам и социјалистички реализам у који ће се после Другог светског рата у земљама социјализма овај правац утопити, резултат је политичких, а много мање уметничких тенденција. Стога је његова политичка порука однела превагу над уметничким изразом који се није развио већ је заостао на сладуњавости и сентименталности, на лошим странама грађанског сликарства. Насупрот надама и очекивањима, соцреализам је својом искључивошћу ослабио револуционарну, ангажовану оштрицу уметности. Његов неуспех, парадоксално, претворио је ларпулартизам у израз слободе стваралаштва којем ће се тек накнадно супротставити једна сложенија форма уметничке и друштвене побуне нових поратних генерација окупљених око *Мегале* и енформела.

Уметничка и друштвена ангажованост к. р. другде у свету, изван утицаја СССР-а, изместила се из класичних дисциплина ликовне уметности или класичне ликовне лексике, прихватила је неопходну реорганизацију својих формалних и значењских фондова те је деловала у широком спектру од енформела, поп арта, дословног реализма, али и концептуалне уметности, неоавангарде, феминистичке уметности, уметности мањина, дакле у свим правцима где се делом или у целисти могло препознати стапање уметничког и ангажованог у борби за право на лично и критичко схватање и тумачење реалности.

ЛИТ.: Protić, M. B., *Nadrealizam, postnadrealizam, socijalna umetnost, umetnost NOR-a, socijalistički realizam*, Beograd, 1969; Rodríguez, A., *A History of Mexican Mural Painting*, London, 1969; Protić, M. B., *Jugoslovensko slikarstvo 1900–1950*, Beograd, 1973; Трифуновић Л., *Српско сликарство 1900–1950*, Beograd, 1973; Todd, J. G. *Social Realism: Art Terms*, New York, 2009; Blanuša, M., *Socijalna grafika između propagande i likovnog izraza*, (каталог), Beograd, 2011.

Ч. Ј.

КРИТИЧКИ РЕГИОНАЛИЗАМ (од лат. *criticus* – критичар и *regio* – околина) – приступ архитектури у другој половини ХХ века који настоји да се супротстави универзалности и недостатку значења интернационалног стила, али и одбацује постмодерни безидејни индивидуализам и орнаменте. У свом изразу афирмише елементе и утицаје локалне регије, чиме се остварује припадност простору и значење форме. Мада се сматра реакцијом на модерну архитектуру, к. р. је не одбацује већ се користи њеним учењима и критичким филозофским приступом.

Фремpton у есеју *Ка критичном регионализму: шест илустрација архитектуре оштрица* (1983) афирмише овај стилски правац. Он заговара универзалне вредности модернизма, узимајући у обзир географски контекст зграде. Не односи се директно на „фолклор”, већ на климу, светлост, топографију и „локалну тектонску форму” коју треба схватити као историјске и географске условности грађевинске индустрије. У таквом контексту к. р. се посматра као „реформисан модернизам” ослоњен на аутономију регије, а питање које се поставља јесте „како постати савремен, а вратити се својим изворима, како оживети стару, заспалу цивилизацију и учествовати у општој цивилизацији”. Одговор на савремено питање о јефтеном становању, већој енергетској ефикасности као одразу различитости култура у духу к. р., дале су многе архитекте специфичне сензибилности. Хасан Фати афирмише египатску локалну традицију кроз настојање да ревитализује локални начин употребе блата и то на приватним кућама тако усмеравајући фокус богатог слоја грађанства ка узору у локалном а

М. Лојаница, П. Цагић,
Б. Јовановић, Р. Марић,
Блок 19 а (1976–82),
Београд



К

не европским архитектонским моделима. Тадао Андо је у цркву Светлост у Осаки (1989) пројектовану као екстремно сведену структуру од бетона, уградио знања о зен-филозофији управо на контрасту између робусне чврстоће материјала и нематеријалне природе светлости, а Алвар Алто је у Бостону пројектовао Институт за технологију (1948) од црвене опеке са таласастим зидом који понавља ток реке уз коју је сазидан.

Сличне начине афирмације к. р. укључивањем локалних вредности у опште модернистичке архитектонске токове свој исказ су нашле и у српској савременој архитектури. Такви су Хотел Панорама на Златару (А. Кековић, 1968/69), који асоцира на архетипску форму планинске куће дрвнаре и исказује ново сагледавање традиције у дисконтинуитету са функционализмом седамдесетих, Музеј револуције у Аранђеловцу (Ф. Бајлон, 1981/82) који представља својеврсну модернистички конципирану кућу где геометријски облици заједно са текстуром материјала својом апстрактношћу зраче кодовима прошлости и регионалног бића, или Блок 19а (М. Лојаница, П. Цагић, Б. Јовановић, Р. Марић, 1976–82), где су конструкција, структура, материјали, однос пуног и празног, ритмовање волумена, кровови и димњаци подређени јединственом духу, дисциплини и реду, а утемељени на логици и естетици градитељства ослоњеног на теме и из средњовековне манастирске и народне архитектуре, уз савремени израз и у духу регионалних тражења.

За разлику од апликација и цитата постмодерниста, к. р. захтева потпунију интеграцију глобалног и локалног у архитектонску интерпретацију.

ЛИТ.: Frempton, K., *Moderna arhitektura kritička istorija*, Београд, 2004; Марић, И., *Регионализам у српској модерној архитектури*, Београд, 2015. Д. М. М.

КРИТСКА УМЕТНОСТ – в. МИНОЈСКА УМЕТНОСТ

КРИТСКА ШКОЛА – оригинални поствизантијски уметнички израз у иконопису заснован на стилу ренесансе Палеолога који су на Крит донели цариградски сликари, а с временом развијан и под јаким западноевропским утицајем који је на острву подржавала млетачка власт и образовано обogaћено грађанство.

Уметнички токови на Криту нагло су прекинути после млетачког освајања тог острва 1211. године. Будући да је острво било изоловано од уметничких центара Византијског царства,

у периоду који је уследио локални уметници угледали су се на узоре из прошлости. Тим околностима објашњава се архаични и најчешће провинцијални карактер критског зидног сликарства током првог периода млетачке власти. Одликују га људске фигуре великих размера, наглашене контуре, строгост композиције и плошност. Овакав стил одржао се до треће деценије XIV века. Већ од почетка XIV века идеје ренесансе Палеолога почеле су да прожимају критско зидно сликарство. На уметничке токове утицао је и споразум који је, после једног столећа крвавих устанака, 1299. године потписан између Венеције и критских устаника, будући да је обезбедио верске слободе православном становништву. Стил Палеолога одликовао се пластичношћу постигнутом контрастом светла и сенке, живошћу и експресивношћу покрета, светлим колоритом, сложеним композицијама и тродимензионалним приказивањем простора. После средине XIV века



А. Аконтатос, *Свети Фанурије као свети рајник* (XV век), Ираклион, Збирка цркве Свете Катарине Синајске

на Криту се јавља класицистички академски тренд, који се одликовао веома квалитетном изведбом, елегантним и софистицираним покретом, мирном и симетричном композицијом. Постепени продор нових тенденција и њихов даљи развој олакшан је доласком на Крит цариградских уметника који су се склонили пред опасношћу од Турака.

Сликар из Цариграда који су између 1369. и 1421. године емигрирали у Кандију (Ираклион), Алексије Апокавк и Никола Филантропин, одиграли су значајну улогу у настанку критског сликарства, доневши на острво иконографске и стилске трендове византијске престонице. Њихово присуство на острву добро је документовано, иако се дела нису сачувала. На основу стила и иконографије, велики број икона може се приписати цариградским сликарима. Нови стил који су на Крит донели цариградски уметници и утицај западне уметности коју је подстицало млетачко присуство на острву, раст трговине и појава богате и образоване буржоазије, утицали су на појаву великих сликара и особеног стила у иконопису познатог под називом *кријиска сликарска школа* или *иџало-кријиска школа*. Захваљујући задивљујућем економском, урбаном и демографском расту, Кандија од некада мале провинцијске византијске луке постаје један од најзначајнијих трговачких центара Медитерана.

Са појавом дрвеног иконостаса крајем XIV века који је заменио мермерну олтарску преграду, иконопис је однео превагу над зидним сликарством, а Кандија постаје центар иконописне делатности. Велика потражња за иконама утицала је на опадање зидног сликарства, које је после пада Цариграда 1453. изгубило подстицај. У периоду XV–XVI века преко стотину сликара, организованих у еснафе по западном моделу, живело је и радило у Кандији. Међу њиховим клијентима били су велики католички и православни манастири, аристократске породице, богати трговци и буржоазија. У зависности од уметничких склоности поручилаца, стварана су дела у духу византијске или италијанске уметности. До друге половине XV века критски сликари уживали су репутацију због које су их ангажовали и православни и католички клијенти и ван острва. Настанку особене критске сликарске школе посебно су допринели велики сликари XV века. Стил и иконографски обрасци које су створили представљали су узор за наредне генерације сликара.

Најзначајнији сликар прве половине XV века био је Ангелос Аконтатос, сликар из XV века до-



А. Рицо, *Бојородица Сџрасна* (XV век), Фиренца, Галерија Академија

бро познат на основу тестаментa састављеног 1436. године. Могуће је да је учио код цариградског мајстора који је емигрирао у Кандију крајем XIV века. Иако је византијска традиција имала пресудан утицај на његово сликарство, уочавају се и утицаји западне уметности, посебно сликара Паола Веронезеа. У византијски иконопис XV века Аконтатос је унео нове иконографске образце.

У другој половини XV века најзначајнији сликар био је Андрија Рицос. Међу истакнутим сликарима били су и Андрија Павијас, Никола Цафурис и Никола Рицос. На њихово стваралаштво утицала је уметност касних Палеолога и елементи из италијанске уметности XIV и XV века. У Музеју старе српске цркве у Сарајеву налази се потписана икона Николе Рица потпуно у духу византијске уметности. Угледајући се на Аконтата стварао је и највећи грчки сликар прве половине XVI века, монах Теофан Крићанин, пореклом из породице Стрелицас–Ватас. Он се бавио иконописом и монументалним сликарством, у духу византијске традиције. Највише је стварао у монашкој средини. Осликао је католикон манастира Светог Николе на Метеорима (1527), а потом католиконе манастира Велике Лавре и Ставрениките на Светој Гори (1527–58). Његова дела служила су као узор наредним генерацијама. Једини је сликар који се уз легендар-

М. Дамаскинос, *Тајна вечера* из цркве манастира Врондиси на Криту (друга половина XVI века), Ираклион, црква Свете Катарине Синајске



ног Маноила Панселиноса помиње у *Ерминији* Дионисија из Фурне из XVIII века.

Најпознатији сликари друге половине XVI века били су Георгије Клонцас и Михаило Дамаскин. Стварали су под утицајем италијанског маниризма, експериментишући новим иконографским обрасцима у приказивању религиозних тема ближих западним узорима. У критској сликарској традицији формиран је сликар светске славе Доменикос Теотокопулос (Ел Греко), који је стварао у другој половини XVI века. Иако се његов стил променио пошто је отишао у Венецију и Шпанију, задржао је препознатљиве елементе првобитног образовања. Међу бројним уметницима који су стварали у XVII веку, последњем периоду млетачке власти на острву, истичу се Емануел Цанес, Теодор Пулакис и зограф Виктор, по занимању и свештеник. Његова популарност доводи се у везу са подражавањем прослављених критских сликара из прошлости, пре свега Аконтата и Дамаскина.

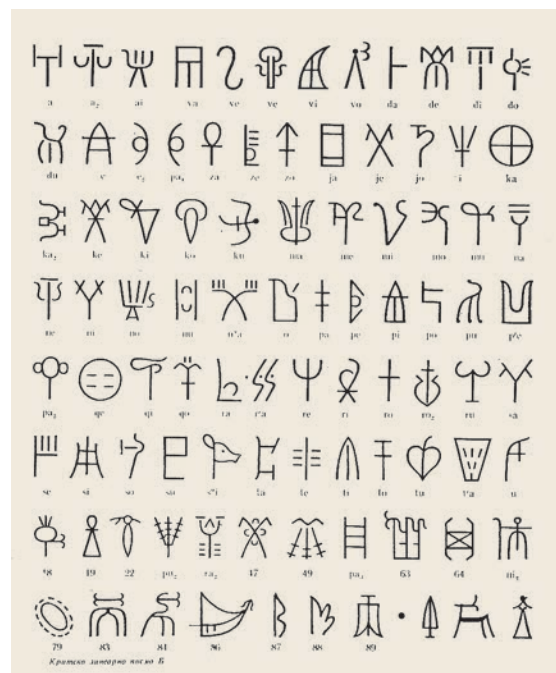
Када су Турци 1669. освојили Кандију, после жестоког отпора који је трајао двадесет једну годину, прекинут је културни процват града. Заједно са уметницима, и уметничка активност сели се на Јонска острва и у Венецију. Стварајући ван свог острва, критски сликари успели су да сачувају своје уметничко наслеђе и славу.

ЛИТ.: Chatzidakis, M., „Recherches sur le peinture Théophanele Crétois”, *Dumbarton Oaks Papers*, 23/24 (1979); Chatzidakis, H., *Icons of*

the Cretan School (15th–16th centuries), Athens, 1983; Chatzedakes, M., *Hellenes zographoi meta ten Alose (1450–1830)* 1–3, Athens, 1987–2013; Richardson, C. M., Woods, K. M., Franklin, Malden, M. W. (ed.), „The Post-Byzantine Renaissance”, *Renaissance Art Reconsidered: an Anthology of Primary Sources*, Oxford – Carlton 2007; Vassilaki, M., *The Painter Angelos and Icon-Painting in Venetian Crete*, Farnham – Burlington, 2009; Vassilaki, M. (ed.), *The Hand of Angelos: an Icon Painter in Venetian Crete*, Farnham – Surrey – Burlington – Athens, 2010; Lymberopoulou, A., „Late and Post-Byzantine Art under Venetian Rule: Fresco Versus Icons, and Crete in the Middle”, *A Companion to Byzantium*, Chichester, 2010; „Regional Byzantine Monumental Art from Venetian Crete”, *Byzantine Art and Renaissance Europe*, Burlington, 2013; Newall, D., „Candia and Post-Byzantine Icons in Late Fifteenth-century Europe”, *Byzantine Art and Renaissance Europe*, Burlington, 2013.

В. Б.

КРИТСКО ПИСМО – сликовно и линеарно писмо од којих су нека била исписана на глиненим плочицама, амфорама и другим предметима. Најзначајнији трговачки градови око 2000. год. пре н. е. били су Кносос, Фестос, Агија Тријада и Малија, у којима је Артур Еванс почетком XX века открио око 1 600 написа. Касније је откопано још око 600 плочица код Пила на грчком копну, потом је било и неких мањих открића не само на острву већ и у неким деловима Мале



Критско линеарно писмо Б

Азије, у Палестини, Сирији и на Кипру. По групом пиктографском карактеру неких знакова, Еванс је закључио да су то симболи за одређене предмете и бројеве, што говори о њиховом административном карактеру, док су документи осталих старих писама, по правилу сакралног или магијског карактера. Најзначајнији писани споменик је Диск са Фестоса из око 1700. год. пре н. е. То је неправилна округла плоча од теракоте у коју је утиснуто 45 различитих сликовних знакова, сасвим другачијих од египатских хијероглифа (ХИЈЕРОГЛИФИ в.), са укупно 241 цртежом, односно 61 речју одвојеном линијама. Пиктографски знаци на њему још увек нису дешифровани а спорно је и његово порекло. По начину наношења знакова у мекану глину, био је то најстарији познати „штампани” предмет.

Пошто су писани знаци на Криту настали у различитом временском периоду, они су подељени на две групе – *џикџиоџрафско* (сликовно) *џисмо* и *криџско линеарно џисмо А* и *криџско линеарно џисмо Б*. Ова писма нису била налик грчком писму као ни било којем другом писму суседних народа. У *џикџиоџрафским* (сликовним) *џисмима* која потичу из 2100. до 1580. год. пре н. е. избројано је 135 знакова, у којима је реч о преплитању фонетских и сликовних елемената и представљају људске фигуре, религиозне симболе, житарице, маслине, цвеће и бродове а срећу се и бројке за које се употребљавају тачке, цртице и ромбови.

Криџско линеарно џисмо А потиче из 1700–1400. год. пре н. е., а познато је на основу 250 натписа на глиненим плочицама које су пронађене у Кнососу, Агија Тријади, Поликастру, Тери и Мелосу и до данас није дешифровано. Садржи 85 знакова који се пишу слева надесно, по форми је линеарно схематизовано писмо, где је половина знакова пиктографског карактера, те је то писмо делимично идеографско а делимично фонетско. Сматра се да није начињено за грчки језик. Налази се на натписима уклесаним на камену, глиненим плочицама, грнчарији (и изван Крита) и металу.

Криџско линеарно џисмо Б по форми је слично линеарном писму А од којег је преузело 48 знакова али је у палеографском погледу напредније. Ово писмо има 89 знакова од којих је 5 знакова за вокале а остали за срицање консонант + вокал. Текст се читао слева на десно. Ово писмо је било у употреби у калиграфске сврхе само у палатама Кнососа (линеарно писмо А је било распрострањено по целом острву) од 1450. до 1200. год. пре н. е., да би заједно са линеарним

писмом А ишчезло око 1350–1100. год. пре н. е. У Кнососу је пронађено 2 800 натписа на овом писму, а потом је 1939. године на јужном Пелопонезу откривена палата цара Пилоса – Нестора, и у њему пронађено 600 глинених плочица исписаних линеарним писмом Б. Енглески архитекта Мајкл Вентрис успео је да 1952. дешифрира ово писмо доводећи га у везу са кипарским слоговним писмом и једном формом архаичног грчког дијалекта који назива *микенским*.

ЛИТ.: Kulundžić, Z., *Historija pisama*, I tom, Zagreb, 1957; Furunović, D., *Enciklopedija štamparstva*, II tom, Beograd, 1996; *Istorija i estetika knjige*, I tom, Beograd, 1999. J. D. K.

КРОВ – горњи, завршни део грађевине, који штити од атмосферских утицаја. Састоји се од кровне конструкције (дрво, камен, челик, армирани бетон) или од покривача. У зависности од расположивог материјала, кровни покривач може бити од црепа (керамички или бетонски), ћерамиде, сламе, шиндре, дрвета, камена, трске, платна, пластике, лесонита, тер-папира, салони-та, стакла или лима. Покривач може бити и од земље (зелени кров). Горња хоризонтална линија к. назива се слеме, а доња – стреха.

Кров може бити једноводни, двоводни или вишеводни; кос (скошен), полукос, сложен, шатораст, љускаст, куполаст, торањски, раван, мансардни или овешени. Нагид к. и његова конструкција одређени су врстом кровног покривача, климатским условима, наменом таванског простора и естетским условима.

У Месопотамији и Египту к. је био положен на равне греде које су носили зидови и стубови. У грчкој, етрурској и римској архитектури редовно преовладава стрми кров. Кровну конструкцију је сакривао касетирани плафон (в. КАСЕТИРАНА ТАВАНИЦА) који се примењивао од романике до ренесансе. Као важан архитектонски елемент к. је европским стилевима давао главне одлике (стрми кровови давали су



Врш на крову, зграда Градског хола, Чикаго

готици виткост), а на Далеком истоку био је богато обликован, нарочито на будистичким храмовима, пагодама и палатама. Данас се помоћу лаганих, различитих грађевинских материјала (алуминијум, челик, армирани бетон) могу подићи најмаштовитије кровне конструкције.

У оквиру к. важну улогу имају и појмови кровна надградња и кровна тераса.

Под кровном надградњом подразумева се изградња к. над неком грађевином тако да је и кровни простор у функцији грађевине. Најчешћа кровна надградња је подизање поткровља, простора за становање или рад, непосредно испод кровне конструкције. Веома популарна кровна надградња је мансарда, кровна конструкција подигнута како би се омогућило постављање високих прозора. Пентхаус такође представља вид кровне надградње, где се подиже репрезентативна стамбена јединица на равном к., постављена на забате суседних зграда.

Под кровном терасом подразумева се благо нагнута, скоро хоризонтална кровна површина са подом и оградом. Носећа конструкција најчешће се изводи као таваница од армираног бетона. Мора имати изолацију против влаге и термичку изолацију за заштиту просторија последњег спрата. Под је од асфалта, цементног малтера, тераца, цементних или керамичких плочица. Кровна тераса је и назив за раван к. који је изведен тако да је проходан и има функцију терасе. Раван кров у функцији кровне терасе познат је још у доба Старог Египта, Вавилона и Асирије (Семирамидини вртови). У античкој Грчкој, стамбени објекти су грађени тако да су

на свом равном крову имали кровне терасе. У модерној архитектури кровној тераси поклања се изузетна пажња. Ле Корбизје је у архитектуру увео појам кровне терасе као „пете фасаде”, сместивши на њу обиље садржаја – врт, игралиште и базен. Пројектовање терасастих кућа значило је примену кровних тераса у организацији стамбених објеката. У савременој архитектури, кровне терасе добијају различите функције као што су спортски терени, вртне површине, базени, пентхауси или паркинг места.

ЛИТ.: *Атлас кровних конструкција: коси кровови*, Београд, 2009; Жегарац, Б., *Традиционалне и савремене дрвене кровне конструкције*, Београд, 2007. М. Н.

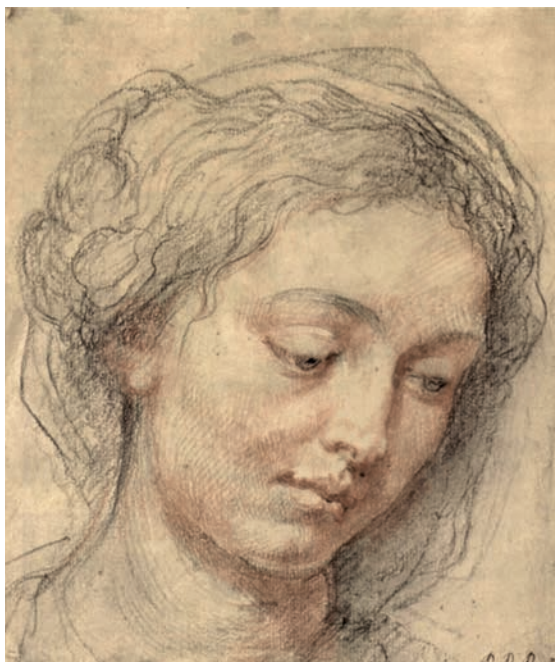
КРОКИ (фр. *croquis* – цртеж, нацрт) – назив за врсту скице коју ликовни уметник исцртава хитрим и сажетим поступком, у свега неколико потеза, како би забележио одређене визуелне сензације.

За разлику од обичне скице и студије, к. представља ликовну белешку која настаје на основу кратких опсервација најчешће модела у кретању; услед недостатка времена, уметник је присиљен да брзо меморише и да сажимајући битно пренесе упамћене облике у сумарним потезима на цртаћу подлогу. К. се, према томе, не израђује директним преношењем са модела, већ на основу меморисане конфигурације нестатичних форми. К. се углавном изводи крејоном, угљем, кредом, графитном оловком или пером, а као подлоге користе се папири мањег формата и различитих текстура, обично повезани у блок. Ова лако преносива и једноставна опрема уметнику пружа могућност за рад у свакој прилици и на сваком месту, што представља суштински аспект функције к., прављење успутних ликовних забелешки хватањем аутентичних, живих и променљивих момената свакодневице. Због специфичности процеса његовог настајања, практиковање к. незаобилазна је компонента у образовању и стваралаштву сваког ликовног уметника. Радом на к. изоштрава се перцепција, развија визуелно памћење и смисао за синтезу битних ликовних елемената и целина елиминисањем неважних и сувишних детаља; истовремено, унапређује се комуникација између ока и руке, а низови к. прикупљени на различитим местима и ситуацијама током дужег временског периода претварају се у читав визуелни арсенал, богат подсетник из којег уметник у каснијем развијању идеја може да црпи бројна и неочекивана надахнућа.

У контексту историје ликовних уметности, к. представља увек присутну компоненту ствара-

Е. Делакроа, Скицен-блок с уџа у Мароко, акварели (1832), Париз, Лувр





П. П. Рубенс, *Глава жене*, цртеж (око 1630), Беч, Уметничко-историјски музеј



Е. Мунк, *Пољубац*, кроки (1894), Осло, Мунков музеј

лачког процеса, без обзира на чињеницу да се његово материјално постојање може евидентирати углавном од доба ренесансе до данас. Све до краја XVIII века, међутим, к. подразумева тек један од прелиминарних корака у постепеном уобличавању финалног, репрезентативног ликовног дела, налазећи се, на тај начин, практично ван оквира естетичко-уметничких категорија преко којих се одређени рад оцењује као уметничко остварење.

У време каснобарокних струјања, рококоа, и касније романтичарског периода, к. се у критичкој рецепцији постепено од једног од средстава претвара у један од циљева, одговарајући измењеним естетичким схватањима која у први план истичу свежину, спонтаност, и индивидуални уметников рукопис. Ове тенденције су у другој половини XIX и касније у XX веку допринеле ревалоризацији и оних к. који су изворно настали као предрадње финалним делима, па се к. старих мајстора у ликовном смислу неретко вреднују као и њихова репрезентативна остварења (Рембрантови к. пером, на пример). 3. III.

КРОМЛЕХ (келт. *crom* – закривљен и *lech* – раван камен; раван камен [постављен] закривљено) – праисторијска мегалитска структура начињена од усправних монолита (менхира) распоређених у форми једног или више концентричних кругова. У центру к. може бити постављен менхир или долмен, структура од два вертикална моно-

лита који држе трећи, хоризонтални („пролази” или „куће мртвих”). Димензије к. су различите, могу бити пречника и до 100 m (к. Бродгар на Оркнијским острвима), док је висина менхира 1–3 m. Време изградње кромлеха може се сместити у период 3500–2000. год. пре н. е (конструкције старије од египатских пирамида). Хипотезе о функцији к.: место култног окупљања (религиозне структуре друида коришћене за ритуално обожавање природе) или опсерваторије античких цивилизација којима су прастари народи утврђивали соларне и лунарне еклипсе и дане зимског и летњег солстиција. Функција и начин изградње к. (допремање монолита тешких стотину тона) остаје непозната, али је неоспорно да су градитељи имали знања о архитектури, математици и астрономији. Француски термин к. (преузет од старовелшког) данас је застарео у археолошкој литератури, али је остао присутан у фолклорној употреби, некада погрешно коришћен за опис сличних мегалитских грађевина полигоналног или полукружног облика. Кромлеха има по целом свету; највећи број је у Великој Британији и Шкотској (најсавршенији к. је Стоунхенџ у Енглеској) и у јужној Француској (кромлеси у Кердурњеку у Морбијану, Менеку и Карнаку). Најпознатији к. у Португалији је к. од Алмендреса тзв. португалски Стоунхенџ. Кромлеси су подизани и у Русији, Украјини, Ирској, Индији, Јапану, северној Америци и северној Африци.

ЛИТ.: Cope, J., *The Modern Antiquarian: a Pre-millennial Odyssey Through Megalithic Britain*, London, 1998; Burl, A., *A Guide to the Stone Circles of Britain, Ireland and Brittany*, New Haven – London, 2005. К. М.

КРСТ – геометријска фигура коју чине по један хоризонталан и вертикалан крак који се секу под правим углом. К. је један од најстаријих и најчешће присутних симбола у уметности у свим деловима света. Иако се симбол к. поистовећује са хришћанском религијом, он је знатно старији и као мотив у уметности појављује се још у најстаријим културама Египта, Кине и Крита.

У старој Грчкој термин *σταυρός* означава вертикално постављено дрвено коље, на пример на оградама подигнутим око имања, кућа или касарни. Нешто касније су дрвени кочеве у форми к. коришћени као средство мучења и страдања, што ће постати заједничко за велики део Старог света у периоду антике. Порекло овако свирепог начина мучења и погубљења може се наћи у фараонском Египту, где је истовремено к. добио и значење симбола вечитог живота у складу са веровањима Египћана у загробни живот. Код античких Персијанаца и Јевреја на дрвени к. су разапинали претходно преминулог кажњеника, подижући његово тело на дрво да би сви могли да виде како се кажњавају највећи злочинци. У античком Риму је разапинање на к. било најстрожа казна и на овај су начин страдали само они који су били осуђени на најгору смрт, те је к. важио за симбол понижења и срамоте. На овај су начин страдали учесници у Спартаковом устанку у I веку пре н. е., разапети дуж Апијског пута који је водио у Рим. Будући да је и Исус Христос страдао на исти свиреп начин на брду Голгота у Јерусалиму, а васкрсао из гроба три дана касније, за хришћане је од периода касне антике к. био симбол Христовог страдања, али уједно и победе над смрћу. Од тог тренутка, симбол срамоте постаје знак самог Месије и најважнији симбол, а Христова смрт на к. верницима је давала наду у вечити живот.

Најстарија датирана представа к. у облику слова Х као почетног слова Христовог имена, откривена је у Палмири (134). На овој се представи налазио и натпис чији почетак гласи „Ономе чије је име благословено у вечности”. Иако је хришћанско значење симбола к. код античких писаца познато и раније, приказивање к. са хришћанском симболиком може се пратити у уметности са сигурношћу од III века.

У различитим иконографским формама приказиван је пре свега у фунерарној уметности (сликарство катакомби, саркофази). Иако је к. имао изузетно велики симболични значај за ране хришћане, тек је визија једне форме к. (христогорам), коју је Константин Велики имао уочи битке на Милвијском мосту у октобру 312. године, допринела јавном приказивању и поштовању овог симбола. Након потписивања Миланског едикта (313) к. се као мотив све чешће јавља у уметности позног Римског царства (зидно сликарство, мозаици, илуминирани рукописи, ампуле). Током читавог средњег века к. задржава значење симбола победе над смрћу и вере у вечити живот. Стога је у византијској уметности изнад знака к. често исписивана реч ΝΙΚΑ (победа). Будући да је непосредно везан за Распеће, к. је постао симбол Христове жртве за човечанство, гарант спасења и симбол победе над ђаволом и демонима. Представе к. поистовећиване су и са старозаветним префигурацијама, пре свега са дрветом живота, дрветом познања добра и зла, што је имало своје литерарне предлошке у делима раних црквених отаца. Крст је постао и симбол победе над греховима, који су пратили људски род од Првог греха и изгнања човековог из Раја.

Симболична значења к. приказиваног током средњег века у свим гранама ликовне уметности била су вишеструка. Он је симболизовао четири стране света, као симбол јединства концепта божанског (вертикални крак) и концепта смртног (хоризонтални крак), а његова четири крака симбол су четворице јеванђелиста и четири основна елемента. Мотив к. обавезно је присутан у свим сценама које приказују Христов пут на Голготу, Распеће и Скидање са крста. Каткада је приказиван са два хоризонтална крака постављена један изнад другог, при чему је горњи, краћи крак био супститут за *tabula ansata*, таблицу са погрдним натписом постављеним над главом разапетог Христа, која је и сама била вредна реликвија. Крст је тесно повезан и са настанком и развојем култа Часног крста, за шта највеће заслуге припадају Константиновој мајци царици Јелени, којој се приписује откриће ове најважније реликвије Христовог страдања. У Константинопољу је честица Часног крста наша своје место на Константиновом стубу, узидана у Константинову статуу постављену на врху стуба, а у Риму се чувала у цркви Светог крста у Јерусалиму која се налазила у склопу Сесоријанске палате царице Јелене. Снажна

веза између личности првог хришћанског цара Константина I и открића Часног крста везаног за личност његове мајке оличена је иконографски у средњовековној уметности хришћанског истока представама царице Јелене и Константина Великог између којих је приказан Часни крст.

У време латинских похода на Свету земљу, мотив к. постао је популаран међу крсташима, поставши хералдички симбол који је ношен на одећи како би свакоме показао да се крсташи боре за ослобађање места Христовог страдања. Носили су их на својој одећи витезови темплари, хоспиталци и тевтонски витезови.

Облик к. чест је у архитектури, било као декоративни елемент на фасадама грађевина, било у основама хришћанских цркава. Порекло оваког архитектонског плана такође се везује за доба Константина I и за почетке изградње његове фунерарне задужбине, цркве Светих Апостола у Константинопољу. Од IV века облик к. у основи грађевине уобичајен је у средњовековној сакралној архитектури, било у форми слободног к. у основи оствареној изградњом трансепта у западном хришћанству, било у форми уписаног к. са куполом у архитектури византијског културног круга.

Симбол к. незаобилазан је и у примењеној уметности средњег века (реликвијари, окови књига, прстење, ампуле). Облик слободног к. имали су и ручни к., крстолики привесци и енколпиони, који и данас представљају неке од најважнијих инсигнија свештеничког достојанства.

Богослужбени предмет са посебним обредним наменама; у зависности од намене могао је бити израђен од дрвета, бронзе или племенитих метала и украшен техникама ливења, урезивања, уметања емаља или драгог и полудрагог камења. Материјал и квалитет израде к. зависили су од значаја, положаја и економских могућности цркве и свештенства.

Престјони к. је стајао на часној трпези заједно са осталим богослужбеним предметима. Његова употреба у богослужењу може се пратити од VI века. Постављањем престоног к. као симбола Христовог страдања, часна трпеза симболично постаје Гологота и место Христовог гроба.

Ручни к. је изузетно важан предмет, без којег богослужење не може да се врши. Назив је добио по томе што га свештеник држи у руци и њиме благосиља вернике, а такође служи и да га верници целивају. Обично је био начињен од племенитих метала и украшен емаљом, драгим



Процесијски крст са представама светитеља, Богданци код Ниша (X/XI век), Ниш, Народни музеј

и полудрагим камењем, као и фигуралним представама, најчешће Распећем.

Најрудни (њкњорални) к. се попут привеска стављао на ланац или комад тканине, и окачен око врата свештеника, налазио се на његовим грудима. У касноантичком и раносредњовековном периоду могли су га носити и верници, да би касније постао искључиво свештеничка инсигнија. Служи за благосиљање и целивање. Материјал од којег је израђен најчешће је у блиској вези са положајем који свештеник заузима у црквеној хијерархији.

Процесијски к. се јавља у хришћанском богослужењу вероватно током IV века, мада је његова употреба са сигурношћу потврђена писаним изворима крајем V века. Његови се корени налазе у римским вексилумима (*vexillum*) и трапеумима (*trapeum*), односно у Константиновом лабаруму (*labarum*), који представљају симболе победе. У Константинопољу је приликом великих хришћанских светковина процесијски к. ношен као симбол вере и обележје њеног тријумфа, на челу литије која се кретала од Велике цркве (цркве Свете Софије). Прика-

зиван је и у уметности – на једној минијатури *Менолоја Василија II* приказан је ђакон како у руци носи процесиски к. украшен бисерима. И у западној Европи процесиски к. био је симбол победе (Свети Августин Кентербериски). Имао је важну улогу и приликом крунисања царева и царица, посебно у Византији, као и током преношења реликвија. На слоновачи из Трира приказан је пренос реликвије десне руке Светог Стефана Првомученика из Јерусалима у Константинопољ у време цара Теодосија II (401–450), на којој процесиски к. у руци носи царева сестра Пулхерија. Служио је и приликом војних похода као симбол хришћанске војске, па тако златан к. опточен драгим камењем у византијској војсци носи *signophoros* окружен официрима на њеном челу, а после успешно завршене битке ношен је и у тријумфалној поворци у Константинопољу.

Процесиски к. се углавном јављају у облику латинског к. са проширеним крајевима, који су се могли завршавати у виду сузе, шишарке, плочастих кружних или лоптастих додатака. У почетку, током касноантичког периода и раног средњег века, процесиски к. углавном нису имали фигуралне представе, већ су били украшени драгим камењем (*crux gemmata*). Касније, када почињу да се јављају фигуралне представе, најчешће је реч о разапетом Христу на аверсу и Богородици Оранти на реверсу, мада се могу јавити и представе светитеља, светих ратника или арханђела. Њихова висина се креће од 15 cm до 75 cm, иако постоје и примерци висине преко 1 m. Могли су бити начињени од бронзе или племенитих метала, а каткада се на њима јављају и дуги натписи.

Крстастии свод (XI–XII век), Немачка, катедрала у Шпејеру



ЛИТ.: Veber, H. R., *The Cross: Tradition and Interpretation*, Michigan, 1979; Мирковић, Л., *Православна лиџуриика*, Београд, 1982; Kazdan, A. P. (ed.), *The Oxford Dictionary of Byzantium*. Vol. 1, New York – Oxford, 1991; Sandin, K., *Middle Byzantine bronze Crosses of Intermediate Size, Form, Use and Meaning*, The State University of New Jersey, 1992; Поповић, С., *Крст у круџу: архитџекџура манастира у средњовековној Срџији*, Београд, 1993; Cotsonis, J. A., *Byzantine Figural Processional Crosses*, Washington, 1994; Staecker, J., *Rex regnum et Dominum dominorum: die wikingerzeitlichen Kreuz-und Kruzifixanhänger als Ausdruck der Mission in Altdänemark und Schweden*, Stockholm, 1999; Kazhdan, A. P., (ed.), *The Oxford dictionary of Byzantium*, I, New York – Oxford, 1999; Couchman, J., *The Mystery of the Cross: Bringing ancient Christian Images to Life*, Westmont IL, 2009. O. III. – П. III.

КРСТАСТИ СВОД – архитектонски елемент који чине два полуобличаста или бачваста свода једнаке величине која се под правим углом секу над простором квадратне или правоугане основе. Најстарији откривени пример к. с. потиче из хеленистичке епохе у комплексу грађевина подигнутих под покровитељством пергамског владара Атала I (241–197. год. пре н. е.) у Делфима. Касније су га користили стари Римљани како би сводом покрили просторе велике ширине (Каракалине и Диоклецијанове терме, Максенцијева базилика у Риму). Може се срести и у рановизантијској архитектури, о чему сведочи цариградска катедрална црква Свете Софије. У потоњим вековима овај начин засвођавања прилично је запостављен, да би поново почео да се користи у каролиншком (VIII–IX век) и романичком сакралном градитељству (X–XII век). Добро познати примери потичу из Дворске капеле у Ахену, цркве Светог Амвросија у Милану, катедрале у Шпајеру, цркве Сен Мадлен у Везлеу итд.

Крстасти свод израђиван је од камена, што је захтевало изузетну вештину у обради материјала како би свод опстао на великим висинама. Његова тежина почивала је на луковима формираним на месту пресека сводова, а носиле су је четири угаоне тачке, а не читав зид као код полуобличастог или бачвастог свода. Начин изградње к. с. омогућио је више простора у зидовима за отварање великих прозора, као и боље осветљење ентеријера цркава. Приликом засвођавања простора велике дужине, као што су главни бродови великих катедрала, градитељи су између свака



Крстастии свод (половина XIII века), Париз, Сен Шапел

два к. с. додавали попречна ребра која су носила део тежине свода, што је саме сводове чинило још лакшим. Крстастим сводовима могле су бити засведене и крипте у подземљу цркава, будући да су тако изграђени сводови могли носити велику тежину горњег спрата (гробна крипта династије Салијеваца, XI век, катедрала у Шпајеру). У време развоја романичког градитељства, к. с. су додата ребра на месту пресека полуобличастих сводова, те тако настаје крстасто-ребрасти свод. Ребра су олакшавала сводове и њихово подизање на већу висину, што је омогућавало градитељима да прозорске отворе у зидовима додатно увећавају, те ће у епохи готике преовлађивати управо ова форма крстастог свода. Повећавањем броја ребара у своду омогућено је да се простори било ког облика у основи могу покрити сводном конструкцијом.

Са доласком ренесансе поново улазе у употребу једноставни к. с. без ребара као одлика античког римског градитељства, на шта су се поручиоци и градитељи свесно враћали, на пример Паладио приликом засвођавања горње лође базилике Паладијане у Виченци (XVI век).

ЛИТ.: Boyd, T. D., „The Arch and the Vault in Greek Architecture”, *American Journal of Archaeology*, 82 (1978); Toman, R. (ed.), *Romanesque: Architecture, Sculpture, Painting*, Cologne, 1997. О. Ш.

КРСТИОНИЦА – в. БАПТИСТЕРИЈУМ

КРУГ – затворена крива линија у равни, као и површина ограничена њом, чије су све тачке једнако удаљене од њеног *средишња*. Удаљеност ма које тачке на кругу од центра је *полупречник* (радијус). Круг дели раван на две области – спољну и унутрашњу. Истим термином означава се гранична крива линија и површина коју она ограничава. У строгој математичкој примени, разликује се к. као кружна линија и диск као кружна линија са унутрашњом облашћу. У свакој равни еуклидског простора постоји бесконачно много к. са заједничким центром у произвољној тачки те равни. Дуж која спаја две ма које тачке к. је *шешива*, права која сече к. у двама тачкама је *секанџа*, а она која са к. има две бесконачно блиске тачке је *танџенџа*. Тети-ва која пролази кроз центар к. представља његов *пречник* (дијаметар), односно два колинеарна полупречника чине пречник. *Обим круџа* је $2\pi r$; однос обима к. и пречника је број π (пи) који износи $22/7$ или $3,141\ 592\ 65\dots$ Математичар Фердинанд фон Линдеман је 1882. доказао трансцендентност броја π , што значи да се помоћу шестара и лењира не може конструисати, тиме доказавши и немогућност израчунавања квадратуре к. помоћу шестара и лењира, јер је *површина круџа* једнака квадрату полупречника помноженог бројем π .

Кружни лук је било који део круга ограничен углом чије је теме у центру к. (*централни уџао*). Ма који *периферијски уџао* над истим луком и те-



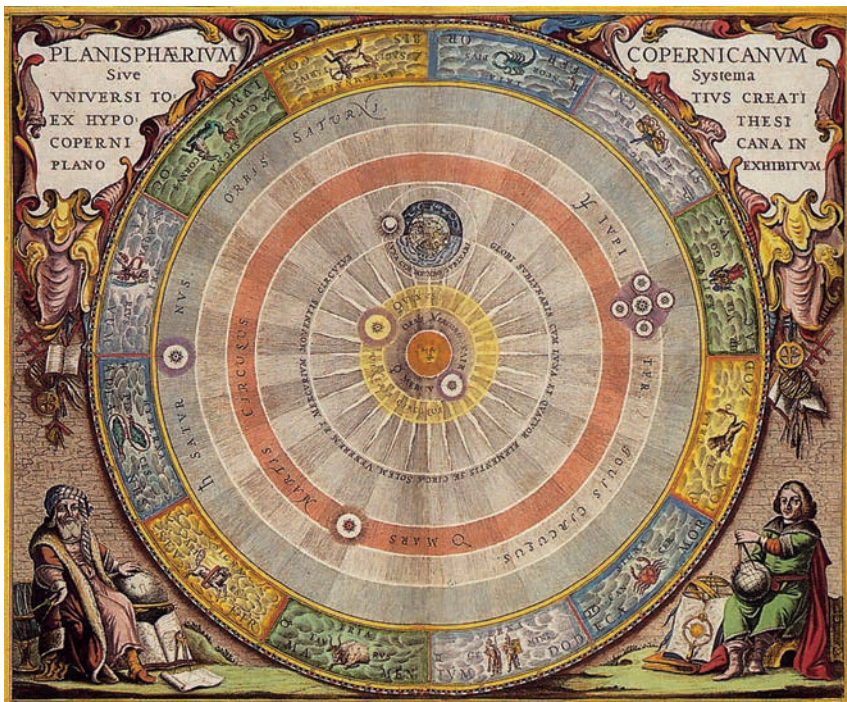
Христос Панџокраџор (Геометар), минијатура из *Морализоване Библије* (1220–30), Беч, Национална библиотека

Розета на западној фасади, моравски стил (XIV век), околина Крушевца, манастир Наупара



меном у тачки на к., двоструко је мањи од његовог одговарајућег централног угла. Над пречником сви периферијски углови су прави. Дужина лука према централном углу односи се као обим к. према углу од 360° . *Кружни одсечак* чине тетива и лук са заједничким крајњим тачкама. *Стрела кружној лука* повезује средиште лука са средиштем тетиве тог лука. Носач стреле лука је *медијаниса* која пролази центром к. и управна је на поменути тетиву. *Кружни исечак* је део површине круга између два полупречника, а *кружни њрсћен* је површина ограничена већим и мањим к. који имају заједнички центар (концентрични кругови). Круг може да се дефинише и као специјална елипса код које су два фокуса у истој

А. Целаријус, *Harmonia Macrocosmica*, колорисани бакрорез (1660), Амстердам



тачки, а ексцентрицитет је нула. *Оскулајорни круи* или к. кривине са кривом линијом има три заједничке, бескрајно блиске тачке.

Заједно са тачком, квадратом и крстом, један је од четири основна геометријска симбола, са којима је најтешње повезан. Старогрчки филозоф Платон је у к. и КВАДРАТУ (в.) видео оличење идеалне лепоте и савршенства. Будући без почетка и краја, к. је универзални симбол вечности, бесконачности, космоса, небеског свода, соларног циклуса и Бога као центра круга без кружнице који се налази и свуда и нигде.

Круг је од давнина сматран повлашћеним, ритуалним простором у којем су сви учесници једнаки, због чега је у његовом облику замишљано небо повише раја. Паганске амајлије и плесови најчешће су извођени у овом најцењенијем магијском облику од праисторијских времена до средњег века (прстенови, нарукнице, огрлице, бурме, појасеви, круне; Стоунхеџ; основа већине градова ради заштите од злих духова). Многи храмови намењени молитви и духовним потребама, за разлику од стамбених грађевина, подизани су са основом у облику к. или са једном или више купола са к. пресеком. Заједно са квадратом, к. симболично представља небо и земљу или време и простор, при чему сферни облици какве су конхе или пандантифи, на којима лоптасти део прелази у коцкасти – означава спуштање неба на земљу помоћу просторне кристализације четири елемента (в. ЕЛЕМЕНТА, ЧЕТИРИ), што се назива и *квадријуром* или *квадрирањем круи* (претварање к. у квадрат једнаке површине).

Круг са тачком на средини у астрологији је знак за Сунце (означава и пун Месец), а у алхемији – за злато. Два к. представљају мушко и женско, љубав и знање као симбол диоскура, односно Христову двоструку природу, док у будистичкој и хришћанској уметности одсликавају харизму свете личности или њен ОРЕОЛ (в.). Три к. везана један за други одражавају нераскидиво јединство – Свету Тројицу, оличавајући прошлост, садашњост и будућност. Соларни точак или Точак среће (Храм у Конраку, Индија; розете готичких катедрала; исламске џамије; византијски и српски храмови моравског градителског стила; крстионице; маузолеји) симбол је добре среће и вечите промене, због чега се везује за четири стране света, четири годишња доба и четири животна доба човека (*Зодијачки круи*). Круг са крилима означавао је у сумерској и египатској цивилизацији моћ Сунца на изласку или васкрсење. Исцртавање круга шестаром



Г. Ст. Венцловић, *Бојородица са Христом у крују*, заставица из *Правила манахеској и Акаџисџара* (1739), Београд, Архив САНУ

у средњем веку приписивано је Богу Творцу као универзалном Градитељу (*Морализована Библија*, минијатура око 1250, Париз, Народна библиотека).

У новије време уобичајила се употреба идеограма у чијој је основи к.: к. пресечен дијагоналним крстом означава да је неки уређај искључен, к. пресечен дијагоналном линијом користи се у компјутерским програмима за нулу, док к. са хоризонталом у кинеској калиграфији означава Сунце. Три пуна к. на географским картама указују на древне рушевине које треба посетити, а у метеорологији се користе да означе кишу. Круг се налази у основи симбола за алхемију, планета Сунчевог система (Марс, Венера, Меркур, Уран, Нептун), заштићена ауторска права (©), електронску пошту (@), пети елемент (етар), хемијске елементе и легуре (азот, олово, магнезијум, платина, челик), хермафродита, бесконачност, Уроборос, као и староегипатског хијероглифа за доњи свет.

ЛИТ.: Дероко, А., *Монуменџална и декоративна архитекџура у средњовековној Србији*, Београд, 1962; Pedoe, D., *Circles: a Mathematical View*, New York, 1979; Cirlot, J. E., *A Dictionary of Symbols*, London, 1985; Поповић, С., *Крстџ у крују: архитекџура манастира у средњовековној Србији*, Београд, 1994; Biderman, H., *Rečnik simbola*, Beograd, 2004; Kamings, E. T., *Sve o simbolima*,

Beograd, 2004; Gerbran, A., Ševalije, Ž., *Rečnik simbola: mitovi, snovi, obiçaji, postupci, oblici, boje, brojevi*, Novi Sad, 2004; Stivens, E., *Arijadnino klupko: vodiç kroz simbole çoveçanstva*, Novi Sad, 2005; O'Konel, Eri., R., *Ilustrovana enciklopedija znakova i simbola*, Beograd, 2007; Garden, G., Olorenšo, R., Garden, Ž., Olivije, K., *Larousse mali rečnik simbola*, Beograd, 2011. И. М. – Љ. С.

КРУНА – симбол владарског или епископског достојанства, владарска инсигнија *par excellence*. Као посвећени украс на глави владара, к. алутира на дар који долази са неба, чиме се истиче идеја о божанском пореклу власти и владавини по милости бојжој.

Као симбол владарског достојанства и знак божанске власти владара, већ у Персији и царству Ахаменида среће се *дијагема* – свилена, често украшена трака која се носила везана око главе, одакле ће бити преузета међу владарске знаке Александра Македонског, који се са дијадемом приказује и на свом новцу. Дијадема није спадала у владарске регалије римских царева, пошто су је Римљани сматрали симболом хеленистичког времена, мада се понекад јавља на царским портретима. Први римски цар који је носио дијадему био је Аурелијан, а статус царске инсигније дијадема добија тек у време цара Константина Великог, када се на свом новцу (324) он приказује по узору на Александра Македонског. У наредном периоду, додавањем крста и других хришћанских симбола, дијадема ће бити трансформисана у хришћанску круну.



Свеџа круна Мађарске или Круна Светиој Сџефа (XI век), Будимпешта, Мађарски национални музеј

Јован II Комнин, мозаик,
детал (XII век), Истанбул,
црква Свете Софије



Од V века у Византији к. постаје главна инсигнија приликом церемоније крунисања василевса. Њу је, у цркви Свете Софије, на главу новог цара стављао патријарх или сâм цар крунишући свога савладара. По писању Константина Порфирогенита, византијски цар, попут владара на Западу, имао је на располагању више врста к. различите боје, тако да је о Васкрсу носио црвену или белу круну. Све до средњовизантијског периода, к. византијских царева била је облика златног венца надвишеног крстом са којег су падале ниске бисера и драгуља, а понекад је, на новчићима, комбинована са шлемом.



Краљ Стефан Првовенчани,
фреска (XIII век),
манастир Милешева

У средњовизантијском периоду, у време цара Алексија I Комнина, уведена је куполна стема, к. затвореног облика надвишена крстом са препендулијама, док је ранији облик к. задржан за синове владара и за највише титуле властеле. Од времена Јована II Комнина, византијски цареви ће бити приказивани са овим типом к., осим на новцу, где се цар са куполном стемом приказује тек у време Палеолога. Најпознатије сачуване византијске к. су тзв. Света круна Мађарске и к. Константина IX Мономаха.

Почетком IX века на Западу, у последњим годинама владавине Карла Великог, к. се као нови визуелни елемент царског ауторитета јавља на владарским булама и печатима. У време Карла II Белавог, она постаје саставни део средњовековне монархијске слике, на чију се традицију надовезује и немачко царство Отона I. И у земљама у којима је све до краја X века крунисање обављано златним шлемом, као у Енглеској, обичај ношења владарске к. уведен је пре увођења обичаја крунисања владара у цркви. Одређене владарске к. уживале су на Западу култни статус и постајале реликвије у пуном значењу тог појма (к. Светог краља Стефана у Угарској). Од XIV века к. се на Западу приказује у склопу хералдичких композиција.

Средњовековне српске регалије, а тиме и к., углавном су се ослањале на византијску, али је посебно на печатима и на новцу видљив утицај западноевропске традиције. Круна или великожупански венац (VHNYCY) припадала је већ владарским знацима Стефана Немање. Материјални изглед к. српских владара одговарао је рангу који је владар, односно држава имала у хијерархији држава и владара. На основу портрета српских владара, изгледа да је, као и на Западу, и у Византији владар морао имати више к., па су у различитим приликама српски краљеви и цареви носили различите инсигније.

У грчком позновизантијском сликарству *трострука* к. се, осим на главама западних црквених отаца (Свети Силвестар), јавља и као одличје патријараха (Свети Григорије Назијански). Везивањем за Константинопољ као Други Рим, тијара негира римског светог оца као видљиву главу Хришћанске цркве. У руској барокној уметности папска тијара се приказивала на глави Бога Оца у оквиру композиције *Света Тројица*, постајући тако носилац идеје о световном владару и раздвајању улога државе и цркве.

Трострука к. се у српском сликарству учествовало јавља од краја XVII до првих деценија XVIII

века, и то у различитим варијантама у међусобно удаљеним крајевима које су насељавали Срби из Крајине (околина Бјеловара и манастир Ораховица у Славонији, Вилањи у Барањи, Српски Милетић у Бачкој, Мохово у западном Срему, Фењ у румунском Банату). Реч је о иконама Христа на којима он није приказан као *Велики Архијереј* него као *Цар над Царевима*. Пошто су римски црквени оци ношењем тијаре покушали да узурпирају власт која од Бога Оца припада само Христу, ово царско знамење на глави Спаситеља постало је видљив позив православнима на будност од прозелитизма и покушаја унијаћења са Римом. Група српских икона насталих на размеђу двају глобалних светских интереса, говори у прилог оправданости тражења верско-политичких разлога за њихову појаву у ликовној уметности.

За фрањевачки самостан у Суботици путујући сликар Матијас Ханиш 1796. израђује *Портрет Светиој Лудовика из Тулуза* са три к. на јастуку, симболима његовог одрицања од световне власти и престола, на које је имао право као син напуљског краља. После заточеништва у којем је био заједно са браћом, он приступа фрањевачком реду и постаје бискуп Тулуза.

ЛИТ.: Hellmann, M., *Corona regni; Studien über die Krone als Symbol des Staates im späteren Mittelalter*. Hrsg., Weimar, 1961; Alföldi, A., *Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreich*, Darmstadt, 1970; Piltz, E., *Kamelaukion et Mitra: insignes byzantins impériaux et ecclésiastiques*, Uppsala, 1977; Bak, J. M., (ed.), *Coronations: medieval and Early Modern Monarchic Ritual*, Berkeley – Los Angeles – Oxford, 1990; Марјановић-Душанић, С., *Владарске инсијније и државна симболика у Србији од XIII до XV века*, Београд, 1994; Стошић, Љ., *На размеђу Исиока и Зајага: студије и чланци о новијој српској уметности*, Београд (1999); Стошић, Љ., „Круна”, *Енциклопедија православа*, Београд, 2002; Parani, M., *Reconstructing the Reality of Imagines: Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th–15th Centuries)*, Leiden–Boston, 2003; Stošić, Lj., „The Representation of Christ as King of King with a Triple Crown”, *Post-Byzantine Art in Balkans*, Novi Sad, 2003; Škorić, D., *Katoličko barokno slikarstvo u Vojvodini*, Novi Sad, 2015.

М. О. – Љ. С.

КРУШКА (лат. *Pyrus*) – листопадно дрво из породице ружа са јестивим плодом, распрострањено у Европи, Азији и Африци. Како облик њеног плода асоцира на облине женског тела и поједи-

не његове атрибуте, поседује изразиту еротску симболику. Док је у класичној грчкој митологији к. атрибут Афродите и Хере, у кинеској симболици она означава правду, дуговечност и добру владавину. У хришћанству к. је симбол Христове љубави према људима, као и прве жене Еве, због чега се приказује у руци Богородице и малог Христа (К. Кривели, *Богородица Канделета*, око 1490, Пинакотека Брера у Милану), као откинута гранчица са зрелим плодом, означавајући одлучно одбијање забрањеног рајског воћа и искупљење од првог греха. На Диреровом бакрорезу *Богородица са крушком* (1511) ова воћка, насупрот јабуци као симболу искушења и раздора међу људима, представља помирење.

Најранији дрворези у западноевропској графици били су због његове тврдоће током XIV века израђивани у к. дрвету црвенкасто-мрке боје. Лако се обрађује и врло је постојано приликом сушења. Због природне декоративне шаре, фурнир или део дрвета к. ближи стаблу где су оне најизраженије и најнеобичније, коришћени су за делове масивног намештаја и за токарење (стил Луја XIV, бидермајер). Било је погодно и за израду прецизних делова машина, мерних инструмената и прибора за техничко цртање (лењери, троуглови, кривуље). Дужим потопањем у црну боју, замењивало је егзотични АБОНОС (в.).



Непознати мајстор,
Богородица са Христом
и крушком (око 1520),
Љубљана, Национална
галерија



К. Кривели, *Магона дела Канделеџа*, централни део триптиха, уље на дасци (1488–90), Брера, Пинакотека

У време Вука Караџића али и касније, све до Другог светског рата, у нашим крајевима су к. таблице превучене воском коришћене за учење и вежбање деце основама писмености у првим разредима школе. Осим у ораховом, храстовом, лимуновом, трешњином и ружином, Ристо Стијовић је тридесетих година XX века обрађивао лирске скулптуре малих формата и у племенитом к. дрвету (женски актови, каријатиде, ликови девојчица), у великој мери поштујући структуру коришћеног материјала, по чему је и остао упамћен.

ЛИТ.: Biderman, H., *Rečnik simbola*, Beograd, 2004; Kamings, E. T., *Sve o simbolima*, Beograd, 2004; Медић, М., *Сџари српски њиручници*, 3: *Ерминија о сликарским вешџинама Дионисија из Фурне*, Beograd, 2005; Barbije, F., *Istorija knjige*, Beograd, 2009. Љ. С.

КСЕРОГРАФИЈА (грч. ξηρός – сув и γραφείν – писати) – техника сувог фотокопирања, заснована на својству неких полупроводника да под дејством светлости постају проводници, због чега се назива и електрографија. Светлост се рефлектује од оригиналог предлошка и пада на ротирајући дубањ (првобитно плочу) пресвучен полупроводником чије се негативно наелектрисање мења на осветљеним местима. На дубањ се наноси позитивно наелектрисани прашкасти тонер који се везује за неосветљена места. На крају, негативно наелектрисани папир у додиру с дубњем привлачи честице тонера, а слика се фиксира проласком папира кроз загрејане ваљкове. Принцип к. је установио тридесетих година XX века Селењи, патентирао 1942. Карлсон, да би се шездесетих појавио први аутоматски копир-апарат. Осим широке комерцијалне употребе, у контекстима проширивања модерне уметности новим медијима и деперсонализације уметничког чина, Мунари први реализује радове ксерокс уметности (1964) а концептуални уметник Берн (*Ксерокс књиџа*, 1968) копира чист лист папира, па копира копију и тако сто пута, како би на крају добио визуелну структуру са траговима и мрљама свих претходних копирања. И Урком користи копир у процесу стварања уметничког рада.

За разлику од четири основна начина штампања (в. ГРАФИКА), к. је електростатична штампа која је по технологији блиска каснијим дигиталним уређајима. М. Куш.

КСИЛОГРАФИЈА – в. ДРВОРЕЗ

КТИТОР – (грч. *κτίτωρ* – сопственик, господар) – особа која сопственим средствима и уз дозволу надлежног епископа оснива цркву или манастир, односно лице на кога оснивач преноси своја права и дужности (нпр. наследством, заменом) или, пак, особа која се на основу обнављања или даривања неке ктиторије у правима и дужностима изједначава са њеним оснивачем и постаје тзв. „други ктитор”. Ктиторска делатност, о којој сведоче оснивачке повеље, натписи и портрети задужбинара, била је веома развијена у источном и западном делу хришћанског света у свим историјским периодима и одржала се до данас. Основни мотив задужбинарског подухвата у прошлости био је есхатолошки, а главни подстицај за подизање цркве или манастира, најчешћих објеката к. делатности, представљао је наду к. у сопствено спасење. У својој задужбини к. има одређена права, али и дужности. Осим улагања властитог новца у оснивање и подизање цркве или манастира, обавеза к. била је обезбеђивање материјалних средстава за одржавање ктиторије и формирање пописних књига у којима је евидентирана њена покретна и непокретна имовина. Права к., по типу статутарна, административна, имовинска и ритуална, подразумевала су издавање типика, тј. прописивање правила и начина живота у манастиру, постављање старешине у њему, надзор над његовом управом, те право на помен, угледно место у току богослужења, гробницу и портрет у својој ктиторији. Оснивање, подизање, обнављање и даривање храмова представљало је дужност и врлину владара, који је као предводник народа својим к. деловањем представљао узор осталим припадницима друштва. Ктитори су били мушкарци и жене различитих друштвених слојева и угледа, а у подизању цркава или манастира учествовали су самостално или колективно (цркве као задужбине читавог села у средњем веку, спомен-храмови у европским земљама у XIX столећу, као и код Срба нарочито после Првог светског рата).

Велики градитељи храмова били су антички владари, византијски цареви и монарси других православних народа, те суверени западноевропских хришћанских земаља. Ктиторство у Византији и њеној престоници битно је утицало на развој задужбинарске активности у великом делу хришћанске васељене. Први покровитељи уметничког стваралаштва у многим европским земљама, па тако и код Срба у средњем веку, били су припадници највиших друштвених слојева, владари, њихови најближи сродници и

представници цркве. Задужбинарску делатност владара из династије Немањића започео је њен родоначелник, Стефан Немања, а тај обичај наставили су његови потомци. Краљ Милутин, највећи к. међу српским владарима, подизао је и даривао цркве не само унутар граница српских земаља већ и изван њих, на тлу Царства Ромеја. И потоњи српски средњовековни владари – Мрњавчевићи, Лазаревићи и Бранковићи подизали су репрезентативне храмове. Ктиторска активност настављена је и у турско доба, у XVIII веку и потоњим столећима када се као задужбинари истичу чланови владарске породице Карађорђевић и Обреновић. Социјална структура к. била је разнолика. Осим владара и поглавара цркве, у улози задужбинара од XIV века, појављују се представници властеле различитог друштвеног ранга. После губитка државне самосталности у к. подухвате подизања или обнављања храмова уз високе достојанственике цркве (нарочито из породице Соколовић) укључују се и припадници грађанског staleжа, трговци и занатлије. Током XIX и XX века, у посве другачијим политичким приликама и начинима економског развоја новијег доба, к. постају богати индустријалци који осим сакралних подижу и профане објекте. Сви они су, сходно својим материјалним могућностима, идејним и уметничким захтевима, подизали грађевине које су се међусобно разликовале по изгледу, плану, размерама и материјалу, те укра-

*Краљ Милутин (XIV век),
манастир Студеница,
Краљева црква*



КТИТОРСКИ ПОРТРЕТ (КОМПОЗИЦИЈА)

су фасада и ликовним вредностима зидног сликарства. Осим тога, предузимали су и к. делатност мањег обима – поручивали богослужбене предмете, попут реликвијара, литургијских сауда, икона и књига. У савременом добу есхатолошки мотив и даље је примарни подстицај за подизање сакралних грађевина, али све чешће, нарочито међу представницима виших слојева друштва, друштвени подстицај на ктиторски чин (истицање појединца у заједници, политичко-династички интереси или идеолошки захтеви) односи превагу над религиозним побудама.

ЛИТ.: Марковић, В., *Ктитори, њихове дужности и њихова права*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор 5 (Београд 1925); Тројицки, С., *Ктиторско право у Византији и Немањинској Србији*, Глас Српске краљевске академије 168 (1935); Веселиновић, Р., *Зашто су подизане задужбине?*, Гласник Српске православне цркве, год. 44, бр. 7 (Београд, 1963); Поповић, Р., *Мотив задужбинарства у средњовековној Србији*, Богословље, год. 31 (45), св. 1 (Београд, 1987); Лазић, М., „Ктитори и приложници у српској култури 19. и почетком 20. века”, у: *Приватни животи код Срба у деведесетом веку*, Београд 2006. Д. П.

КТИТОРСКИ ПОРТРЕТ (КОМПОЗИЦИЈА) (од грч. *κτίτωρ* – сопственик, господар) – представа ктитора који Христу, Богородици или патрону приноси свој дар. Заснована на решењима из антике, јавља се у свим епохама развоја уметности земаља хришћанског Истока и Запада, све до данас. Ктиторски портрет приказиван је у различитим материјалима и техникама,

Ктиторска композиција
(средина XIV века), Северна
Македонија, Псача, црква
Светог Николе



на зидовима палата, црква и манастира у мозаику, фресци и рељефу, те на минијатурама рукописа, печатима, новцу и литургијским предметима. Будући да су у највећем броју случајева цркве биле дониране, а ктитор сходно ритуалном ктиторском праву могао да буде насликан у својој задужбини, к. п. је важан и готово неизоставни део сликаног програма црква. О томе сведоче бројни примери не само у Византији и земљама под њеним културним утицајем већ и они настајали у оквиру уметности хришћанског Запада. Ктиторски портрет је важан извор за спознају социјалног статуса донатора, његових инсигнија и одежди, као и физичког изгледа приказане личности. Из ранохришћанске уметности, како то показују најстарији сачувани примери (Свети Кузман и Дамјан у Риму, Еуфразијева базилика у Поречу итд.) приказани у конхи апсиде, прихваћен је и негован у средњовековној уметности источних и западних земаља. Са црквом у рукама у западном делу хришћанског света приказивани су најпре папе, епископи и свештеници (до времена Отона I) у апсиди храмова до XII века (на пример, катедрала у Аквилеји, Сан Анђело ин Формис у Кампанији), а у источнохришћанској уметности владари на различитим местима у унутрашњости храмова (Свете Софије у Цариграду и Кијеву) или на фасадама црква у дубоком рељефу (Свети Јован Крститељ у Ошки у Грузији, Свети Крст у Ахтамару у Јерменији). Велики број к. п. у Византији и земљама под њеним културним утицајем настаје у XIII, XIV и XV веку. Одликују их разноврсна иконографска решења, слојевита значења и различита места приказивања. Осим владара, ктитори постају високи црквени достојанственици и припадници властеле. Обично су приказивани у стојећем ставу, благом наклону, полуокренути ка Христу, Богородици или светитељима, али и у строго фронталном, хијератичном ставу.

Ктиторски портрет, уобличен према иконографским моделима преузетим из Византије, имао је особен развој у уметности средњовековне Србије. Судећи по бројности и ликовним вредностима, заузимао је посебно важно место. У уметности немањинске Србије, портрет ктитора се од првих деценија XIII века јавља као део ктиторске композиције у оквиру које је владар-донатор приказан у благо погнутом ставу са даром у руци, док га Богородица или његови преци у улози заступника представљају Христу (Студеница, Милешева, Сопоњани и Градац). Таквим начином приказивања, к. п.

постао је део шире династичке слике, тзв. „хоризонталне” генеалогичке Немањића. Смештене изнад саркофага као обележја гробног места задужбинара, обично на јужном зиду западног травеја наоса, ктиторске композиције имале су и улогу надгробне слике. Као такве, наглашавале су есхатолошки смисао ктиторства и истицале наду ктитора у сопствено спасење. Промене у иконографском решењу ктиторске композиције наступиле су крајем XIII века. Ктитор/ка се приказује у репрезентативном, хијератичном ставу (Градац, Ариље), искључује се лик Богородице као посреднице (Драгутинова капела, Ариље), Христ се понекад представља у виду попрсја при врху композиције (Ариље), а поворка Немањића раздваја у одвојене групе (Драгутинова капела, Ариље). Током владавине краља Милутина портрет ктитора, дат у строгој фронталности и хијератичном ставу, укључује иконографску формулу божанске инвеституре владара (Грачаница, Старо Нагоричино). Током XIV и XV века у оквиру ктиторских композиција приказивани су ликови властелина различитог друштвеног ранга. Најчешће су представљани како у пратњи чланова породице свој дар приносе патрону (нпр. Бела црква у Карану, Псача) у различитим деловима унутрашњости храма и на фасадама. У српском сликарству у време Лазаревића и Бранковића, ктиторски портрети често су смештани на западни зид наоса (Велуће, Нова Павлица) или у припрату (Каленић, Јошаница), одвојено од гроба ктитора (Раваница, Ресава), а ктитор је понекад приказиван како заједно с владаром држи модел храма (Каленић, Сисојевац). У турско доба, тачније током XVI и XVII столећа сликани су к. п. високих достојанственика цркве, трговаца и занатлија, у једноставном (ктитор са моделом цркве) или развијеном иконографском решењу (ктитор са образом задужбине, патроном и Христом). Традиција ктиторских композиција из времена Немањића у српским црквама осликаним у потоњим столећима јавља се веома ретко и тек понекад следи древне иконографске обрасце (цркве Светог Ђорђа у Враћевшници и Опленцу).

ЛИТ.: Grabar, A., *L'empereur dans l'art byzantine*, Paris, 1936; Velmans, T., „Le portrait dans l'art des Paléologues”, *Art et société à Byzance sous les Paléologues*, Venise, 1971; Радојчић, С., *Портрети српских владара у средњем веку*, Београд, 1996; Војводић, Д., „Портрети: лаички и духовни”, *Лексикон српској средњег века*, Београд, 1999; Маринковић, Ч., *Слика иконостаса цркве*, Београд, 2007.

Д. П.

КТИТОРСТВО – в. КТИТОР, КТИТОРСКИ ПОР-ТРЕТ

КУБЕ (ар. *kùbe* – свод) – в. КУПОЛА

КУБИЗАМ (од лат. *cubus* – коцка) – сликарски и вајарски стилски правац из прве деценије XX века, настао према изразу *кубисти* ликовног критичара Воксела, који је поводом Бракове изложбе (1908) подругљиво говорио о његовим пејзажима као створеним од коцки. Тај израз означавао је групу уметника *Злајни њресек*, која се бавила геометризацијом површине слике, док је термин к. први пут употребио критичар Морис (1909). Воксел је дао име и фовистима, чиме је предодредио историји два уметничка покрета.

Израз к. најпре се односио на Бракову слику *Куће у Есијаку* (1908), која се данас сматра првом протокубистичком сликом, тј. првим кубистичким пејзажом. Стил је настајао током 1907. и 1908. године у делима Брака и Пикаса, као и Грија и Лежеа, истовремено у Француској и у Шпанији, уз њихове париске следбенике, који су ликовну форму сводили на њене темељне геометријске облике. Овај став настао је према Сезановој изјави из 1904, према којој се ред и законитост у природи могу препознати на основу односа једноставних облика (коцка, купа, ваљак), на које се могу свести сви облици. Кубизам се супротставио вековним принципима, те је традиционалну одвојеност чврсте форме и простора око ње, заменио радикално новим спојем масе и околне празнине у нестабилној структури рашчлањених планова у неодређеним просторним позицијама. За разлику од става да је уметност илузија реалности, у к. само уметничко дело јесте реалност које представља процес којим се природа трансформише у уметност. У тренутку стварања к. деловало је као да је европска уметност са импресионизмом потрошила своје креативне потенцијале а потом, тек са интензивирањем боје и синтетизовањем површине код Ван Гога и Гогена и Сезановим осмишљеним поступком усклађивања боје и тона почео је да се отвара простор за нова стилска истраживања. Сезановска рационалност је послужила као основ за к., јер је успео да формира структуру слике, којом је ставио под контролу растућу расплутаност импресионизма.

Кубисти су нашли ослонац за своје идеје у до тада у Европи непознатој домородачкој тради-

цији, црначким и полинезијским скулптурама, решеним једноставним облицима, препознаваним као геометризоване форме велике изражајности. Уметнички језик к. заснован је на намерним нејасноћама, метаморфозама, визуелним контрадикторностима и на свести о парадоксалној природи стварности, чиме је к. понудио визуелни еквивалент суштине општег искуства XX века.

Пикасо је насликао *Госпођице из Авињона* (1907) у свом атељеу у Бато-Лавоару на Монмартру, дело које је постало први програмски исказ његовог новог уметничког става, истовремено када је у Јесењем салону одржана Сезанова посмртна изложба. Та се година узима за почетак к. и модернистичке авангарде. Ова слика сматра се првом правом сликом XX века, историјским тренутком пикторалне револуције, у којој се огледа прошлост и предсказује будућност уметности. Осећа се веза са Сезановим *Кувачицама*, али и ренесансна традиција монументалног акта, која води посматрача до античких цивилизација, као и ритуалних маски афричке уметности. Слика одише варварском, дисонантном, узбудљивом снагом, ерупцијом виталне енергије, очигледној у наглашеној изражајности лица, посебно очију које мистериозно, психолошки фиксирају посматрача, што ће постати препознатљива особеност Пикасовог познијег опуса. Нова слобода у истраживању односа масе и простора, линије и површине, боје и валера, независно од репрезентативности дела, чини ову слику посебно значајном за даљи развој кубизма. Браќ је крајем године почео да слика своје пејзаже из Естака код Марсеја, а тек следеће је почео да слика заједно са Пикасом. Циљ је био крајња редукција облика у природи, у трагању за равнотежом између реалности природе и уметности. Током 1908. Дерен слика *Кувачице*, прихватајући идеје кубиста. Покрету затим прилазе Дифи, Глез, Мецингер, Пикабија, Фоконије, Фрезне, Купка, Лот, Делоне, а 1910. и Маркусис, Дишан, Леже и Гри.

Прва изложба на којој су кубисти заједно представили нови сликарски стил, одржана је у оквиру Салона независних у Паризу (1911). Поред Пикаса и Браќа, на њој су учествовали Делоне, Гри и Леже. Том приликом упознали су и Аполинера који је написао неформални манифест к. *Сликари кубисти* (1912). Кубизам као сликарски стил био је супротност ФОВИЗМУ (в.) и класичном у уметности. Реч је о ликовним истраживањима заснованим на ра-

зличитим тачкама посматрања сликаног објекта. У *аналистичком* к. објект се посматра истовремено са различитих тачака, чиме се форма разара на њене геометријске елементе, док се у *синтетичком* к. ти елементи форме спајају у једну, компактну геометријску форму. За теоретичара к. сматра се Сезан, који је, истражујући универзалне и непроменљиве вредности реалности која се налази испод видљиве површине, још 1904. писао да се цео реални свет у основи састоји из три поменута геометријска облика. Следећи Сезанове идеје, Пикасо се бавио анализом волумена и простора, истражујући њихову унутрашњу структуру, са идејом да истовремено представи видљивим више страница истога предмета. У својим анализама форме користио је и решења старих цивилизација – античке, грчке скулптуре и афричке маске. Повремено у истом атељеу, Браќ се бавио сродним анализама, експериментишући и сводећи бојени спектар на минимум, на односе смеђе и плаве боје, док је све више умножавао геометријске *фасете*, на које је разлагао форму смешетну у потпуно апстрактан простор. Дефинитивно напушта имитацију природе и бави се формалном ликовном структуром. Кубизам је постао претеча апстрактне уметности, док је сам остао на путу апстраховања, пошто је у к. предмет сликања још увек препознатљив. Леже и Гри развили су индивидуалне стилистичке језике у оквиру кубизма. Супротна рационалном Лежеу, била је мистична атмосфера Грија и његова анализа волумена природних форми.

Леже је развио иконографију машине, индустријског света и физичког аспекта људског, представљајући механички свет као нешто позитивно и чак лепо (*Актови у шуми*, 1910), стварајући типично лежеовску *геометрију машине*. Колико год биле рашчлањене његове форме, оне никада не губе способност да функционишу на физички начин. Аналитички к. бавио се мистериозном дијалектиком између уметности и реалности, чврсте материје и празнине, линије и површине, који Лежеово дело води у центар телесног света са облицима и покретима, разумљивим као унутрашње деловање машине. Лежеов лични прелаз ка синтетичком к. настао је када је форме потиснуо у спљоштени први план (*Граг*, 1919) у непрозирну реалност површине слике, конструишући монументални мит доба машине, савршеног структуралног реда безличне хармоније. Сплљоштене форме као да постоје испред првог плана слике, пре него иза њега. Архитек-

тонска јасност и аскетска егзактност оваквог дела говори о утицају ПУРИЗМА (в.), од којег се удаљио када је почео да уводи немеханичке природне форме у слику.

После периода усамљеничког стваралаштва Пикаса и Брака (1907–09), у Паризу се формира неформална школа к. сликарства, са различитим тумачењима к. погледа на свет. Међу париским следбеницима посебно су занимљиви Делоне са својом класичном дисциплином повезаном са истраживањем чисте боје и геометрије са алегориским предметом (*Град Париз*, 1912) и Дишан, најнеобичнији интелектуалац XX в. који је пошао од к. али на потпуно јеретички начин, отворивши врата логичкој и имагинативној авантури, психолошкој метафори, фантазији, пародији, у простору и времену (*Играчи шаха*, 1910, *Акџи који силази низ сџејенице*, др. 2, 1911). Дишанов иконокласички приступ и криптичност одвео га је у ДАДАИЗАМ (в.), нелогичну логику, напуштање не само к. већ и сликања на платну. Мада је такође био дадаиста, и Пикабија се бавио тумачењем к., са својим фантазмогоричним конструкцијама-машинама. Следбеници аналитичког к. била су и Дишанова два брата, Вилон и Дишан-Вилон, чији је стил био опасно близу к. манирима. Међу значајнијим к. су и Френе, Мецингер, Глез, Лот, Маркусис, Хајден, Делоне, Лоренсен. Подржавали су их трговац уметничким делима и колекционар Канвајлер, Лео и Гертруда Штајн, Сергеј Шчукин, а потпаљивали ватру песници Аполинер, Алар, Жакоб, Салмон, Реверди, Сендрарс.

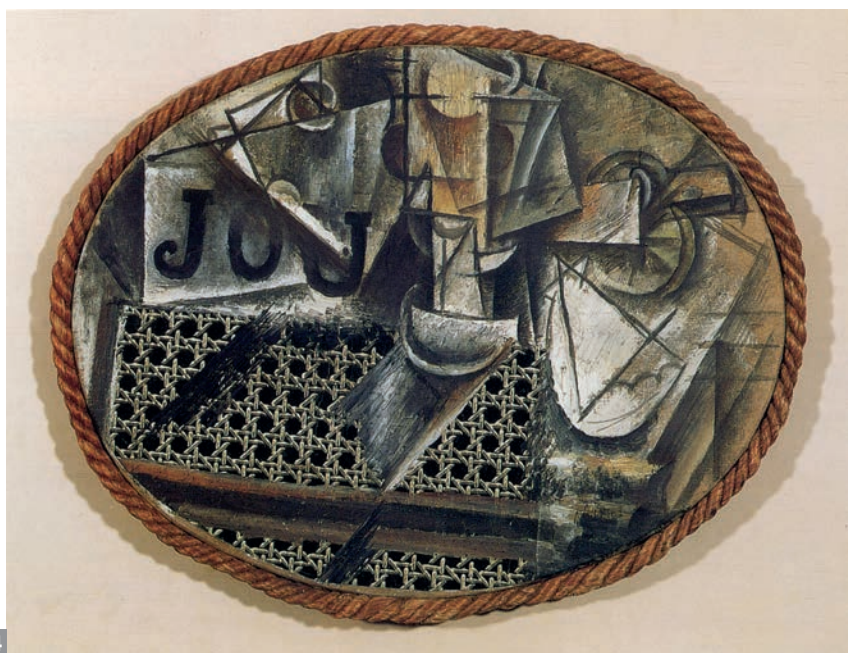
Око 1914. деловало је да је к. постао формула коју је могао свако да научи. Као највећа иновација уметности XX века, к. се ширио нагло, брзо и револуционарно – из Париза до Русије, Мексика, Енглеске, Италије, Немачке и Америке. Свуда је био прихваћен као аутентично модеран стил, који је у стању да артикулише комплексно, фрагментарно искуство нове ере. Као и сви велики нови погледи на свет, и к. је био подложен бројним тумачењима далеким и незамисливим чак и његовим оснивачима и протагонистима. Скоро сваки значајан уметник тог времена (осим Де Кирика) бар у неком краћем периду, прошао је кроз к. истраживања и био додирнут *кубистичком револуцијом*. Његова ликовна техника и имагинативна слобода омогућили су развој најразноврснијих ликовних израза уметности нашег времена. Највећи утицај к. је имао у Италији, и за разлику од мирне асимилације у уметничким круговима

Париза, експлодирао је 1909/10. године у бројним манифестима ФУТУРИЗМА (в.) са Бочонијем, Караом, Северинијем, Балом и Русолом, као динамичан покрет заснован на идејама не само уметничке већ и социјалне револуције. Немачка романтичарска традиција, мада супротна идеји к. са својом експресионистичком групом Мост (1905) убрзо се окренула идејама к. повезујући емотивну тескобу у Немачкој пред Први светски рат са већ кодификованим к. обрасцем разбијене форме. Уметници групе Плави јахач, као и Маке, Марк, Кампендонк, Фајнингер и Кле, пружали су различита тумачења, комбинујући их са својим искуством и традицијом, са мистичним, божанским, религиозним искуством. Немачки к. бави се духовним вредностима, мада се проширио из Париза као покрет који осваја нову, независну, уметничку стварност.

У Енглеској и Америци к. је прихваћен постепено, јер су и уметници и публика неприпремљени и уздржани дошли у сусрет са к., несвесни револуционарних иновација које је он донео у уметност континенталне Европе. У Енглеској је то шокантно изненађење дошло са покретом вортицизма 1914. Најпознатији енглески кубиста, Николсон, ради достизања савршене хармоније, већ је прелазео у апстрактну геометрију. У Америци је 1913. прва велика изложба савремене уметности *Армори шоу*, конзервативној публици представила екстремну авангарду Европе и Америке, са Пикасовим мртвим природама и Дишановим *Акџом који силази низ сџејенице*. Као трауматични увод у авангарду, изложба је приказана у Њујорку, Чикагу и Бостону, где је показала необични нови свет Матиса, Пикаса, Дишана и Пикабије, што је пробудило америчку уметност у односу на европску савремену сцену. Кубизам комбинован са футуризмом препознаје се у делу Вебера *Гужва*, *Њујорк* (1915) повезаним са конкретним визуелним искуством. Стелин *Бруклински мост* (1917/18) представља урбану драму далеко више сегментирану од париских мртвих природа или Лежеових градова. Дејвис је са још већом слободом прихватио к. рекреирајући визуелно искуство у нове облике и односе.

Веза к. са апстрактном уметношћу препознала се од почетака формирања овог новог погледа на свет, те су и неки од к. мајстора радили апстрактне слике, потпуно се одвајајући од света реалности, иначе битног за кубизам. Посвећеност чистој геометрији може се препознати код Маљевича и Мондријана (*ајсџијакџи к.*).

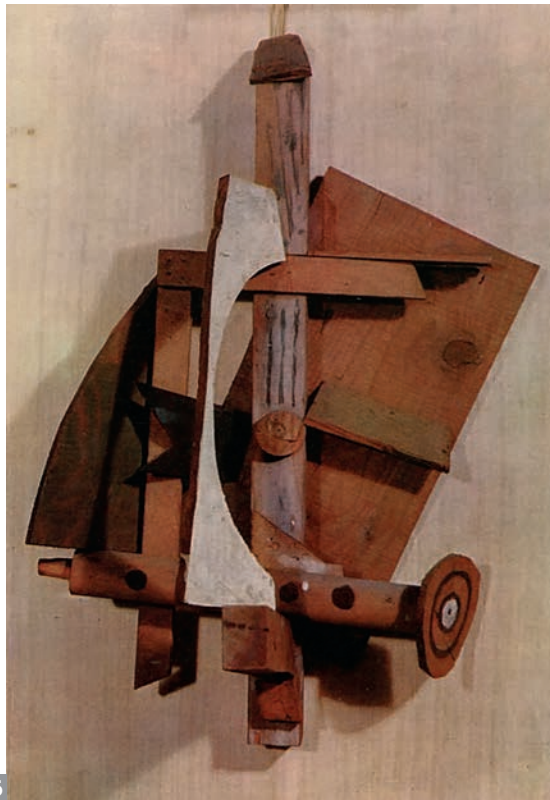
КУБИЗАМ



1. П. Пикасо, *Госпођице из Авињона*, уље на платну (1907), Њујорк, Музеј модерне уметности
2. Ж. Брак, *Порцијалац (Емиранџ)*, уље на платну (1911), Базел, Уметнички музеј
3. Ж. Брак, *Вијадукт у Есшаку*, уље на платну (1908), Париз, Национални музеј модерне уметности
4. П. Пикасо, *Мртва природа с илејеном столицом*, уље и папир на платну оивиченом ужетом (1911/12), Париз, Музеј Пикаса



5



6



7



8

5. Х. Грис, *Виолина и љиљара*, уље на платну (1913), Мадрид, Музеј Прадо

6. П. Пикасо, *Мандолина и кларинет*, дрво, картон, папир (1913), Париз, Пикасов музеј

7. А. Глез, *Пејзаж са особом*, уље на платну (1911), Париз, Национални музеј модерне уметности

8. Ж. Брак, *Виолина и лула*, угљен, папир, тапет, имитација дрвета (1913/14), Париз, Национални музеј модерне уметности

конструкцију *Ивоздене жице*, 1928) показује помак ка отвореној форми и линеарној скулптури, у игри празнине, сугерисаног и недодирљивог, надовезујући се на руске конструктивисте који су се инспирисали раним кубизмом. Суштински, овде је све к. – од напетости између геометрије до сугерисања људске анатомије. Иако се даљи развој уметности окренуо антигеометријској форми и фантазији, не само у делу Клеа, Шагала и Мироа већ и Гонзалеса, Ђакометија, Мура и Калдера, сви они дугују суштину своје уметности иновацијама к., јер су пиктурална револуција и естетичко-теоријски поглед на свет Пикаса и Брака успоставили темељ језику из кога ће еволуирати уметност XX века.

Кубизам као покрет није имао објављен манифест нити самосталну изложбу, те се његов почетак одређује оквирно, почев још од 1906. у појединим делима Пикаса и Брака до почетка Првог светског рата. *Прейкудистичка фаза* (1906–09) траје док се к. још увек није ослободио утицаја претходних стилова и бави се формирањем кубистичких ликовних елемената, форме, боје, простора и плошне перспективе. *Аналићки кубизам* (1909–12) ствара комплексна структура специфичне анализе форме, засноване на сезановској геометријској концепцији и експериментисањима Пикаса и Брака. Два уметника су се срела први пут 1907, и током више година имали су веома сродан уметнички развој са дисциплинованим ликовним речником, без индивидуалних ексцентричности. Брак је у то време почео са сликањем предела у Естаку, истих оних које је претходно структурално анализирао Сезан. Међусобни утицај Пикаса и Брака види се у актима, мада су Пикасова дела силовитија, а Бракова елегантна и интелектуална. Ослањајући се на различите традиције, обојица су сликала у истом одушевљењу за к. авантуру. Кубизам је само изгледао као чврсто саздан од коцки, јер је појавност таквих дела одисала чудном, неухватљивом нестабилношћу, а прва идеја геометријације убрзо је прерасла у истраживање двосмисленог, неизвесног, промењивог, визуелног света.

Аналићки к. је дескриптиван термин, јер је реч о експлицитној анализи елемената светлости, линије и површине; од тада форме за к. не поседују јасне и непромењиве особине предмета слике, већ су сачињене од серија геометријских површина које оцртавају спољашње и унутрашње границе облика. Ни те границе нису непромењиве јер су у сталном ликовном мењању у односу на друге суседне или удаљене равни.

Визуелни ефекат је отварање геометријских форми, те се стиче утисак расипања волумена кроз простор слике. Овака слика не поседује трећу димензију, већ само њену сугестију, кроз непрестано преклапање планова. У потпуности је одбачен илузионизам који је владао ликовним простором, слика постаје аутономна стварност са сопственим конструктивним елементима, законитостима и смислом. Током периода аналитичког к. сужена је гама боја, сведена на окере, сиве и плаве, скоро монохроме, остављајући тако у другом плану колористичке проблеме слике и фокусирајући се на анализу форме. Предмет се не представља према законима оптике, са једне тачке посматрања, већ са више тачака истовремено, у свом просторном тоталитету. Тако се долази до три постулата аналитичког к.: аутономност, рационалност и симултаност. Предмет делује као да је разломљен на мноштво малих, кристалоидних, геометризованих површина. Оваквом анализом форме у простору долази се до повећане динамичности површине и скоро апстрактног решења. Још увек не до потпуног одвајања од реалног, тј. до потпуне апстракције, јер реални предмет увек може да се наслућује и индиректно сугерише, некада и симболима. Тематика је сведена на мртве природе са воћем или инструментом, на понеки портрет, док се пејзажи срећу на почетку ове фазе. Фрагментација масе и трансформација површине у калеидоскопске микропланове, разарају илузију о чврстини форме. Повећавајући фрагментацију маса, Пикасо је људску фигуру третирао доследно, тако да долази скоро до претапања органског и неорганског (*Девојка с манголином*, 1910). Кубизам је увек у напетости између две реалности – реалност природе и реалност уметности. Са к. пораста свест о слици као физичкој чињеници и њеној димензионалности, што је још ренесанса успела да сакрије, и све ликовне елементе подреди владавини плошне површине.

Друга фаза к. је *синћетички к.* (1912–15) и добила је назив према новој техници којом први почиње да се бави Брак 1912. Реч је о начину конструисања компактне композиције сажимањем елемената анализе форме, са новим јединством предмета који настаје из самог сликарског поступка. Идеја је била обрнути поступак од аналитичког к., тј. почети од дела које је уметничком имагинацијом створено као дело независне егзистенције и потом га тек даљом разрадом приближити реалности. Особеност синћетичког к. је поновна употреба боје, у интензивним

колористичким контрастима, доведене до декоративног орнамента, док форме постају чвршће и ближе реалности, чему доприноси коришћење предмета из реалног живота (новински папир, тапет, кутија шибица, комад дрвета, стакла или исечених штампаних слова). Ови елементи се аплицирају на платно лепљењем, те тако настају први КОЛАЖИ (в.) комбиновани са сликаним и цртаним деловима композиције. Брак је први увео материјале из реалног живота у слику, чиме је повезивао процес апстраховања са реалношћу. Лепио је исечке из новина, делове робусне тканине, чиме је развио нову технику *papier collé*. Фрагменти из неуметничке реалности уведени у уметничко дело попримају значајну улогу у читљивости к. везе између реалности и уметности. У функционалном смислу, ти елементи имају дводимензионалност, као део пикторалне равни, али и тродимензионалну функцију у простору коју сугеришу својом материјалношћу и демонстрација су крајњег антиилузионизма. Даљим развојем колажа излази се из области к., а долази до идеје апсурда у ДАДАИЗМУ (в.). Неокласицизам *синџетичкој* к. уочава се у мртвим природама, где композиција негира масу и дубину простора у суптилној интелектуалној структури к. парадокса. *Синџетичким* к. баве се у Паризу Пикасо, Брак, Гри и Леже. Њихова уметност представљала је особине националног карактера – шпански мистицизам и француску класичну монументалност. После 1918. почиње фаза опадања авангардности к. идеје слике, те ће се после 1920. његове идеје углавном укључити у ОРФИЗАМ (в.), у којем је нагласак на колори-



Ј. Гочар, *Црна Магона* (1911/12), Праг

стичким вредностима боје у потпуно апстрактној композицији (Делоне). После 1923. к. и даље постоји, али концепцијски проширен на друге области – *имагинативни* к., стил под утицајима надреализма или обновитељски *нео-кубизам* (Лот, Глез, Мецингер, Маркусис).

У српском сликарству к. се не може срести у зрелој, развијеној стилској форми, већ само у делимичним, кубизирајућим решењима, као студија или експеримент, у цртежима Добровића (1912–14), акварелима и колажу Радовића (1919–24), сликама Бијелића и Шумановића (1920–/21), Петрова (1922–24) и Коњовића (1922). На бившим југословенским просторима, по кубизирајућим решењима препознају се дела Геџана, Чернигоја и Крегара, такође с почетка треће деценије XX века.

ЛИТ.: Barr, H. A., *Cubism and Abstract Art*, New York, 1936; Raynal, M., *From Picasso to Surrealism*, Vol. VIII, *The History of Modern Painting*, Geneva, 1950; Golding, J., *A History and Analysis: 1907–1914*, New York, 1959; Gombrich, E., *Art and Illusion*, New York, 1960; Sypher, W., *Rococo to Cubism in Art and Literature*, New York, 1960; Fry, F. E., *Cubism*, New York, 1966; Rosenblum, R., *Cubism and Twentieth-Century Art*, New York, 1966; Mullins, E., *The Art of Georges Braque*, New York, 1968; Rubin, W., Fluegel, J., *Pablo Picasso: a Retrospective*, New York, 1980; Cabanne, P., *Le Cubisme*, Paris, 2001. Ж. Г.

Кубизам у архитектури се јавља само у области конципирања форме и у декорацији. Кубизам не нарушава и не обухвата проблематику архитектуре у целини, већ само њен део. Кубистичке интерпретације исказане су само у два случаја: *Maison Cubis*, пројекат Дишана Вилона (1912) и у делатност групе визуелних уметника окупљених око уметничког часописа *Skupina Výtvarných* из Прага (од 1911). Као вајар који је припадао групи кубиста, Дишан Вилон је за изложбу групе на Јесењем салону 1912. у Паризу, представио к. кућу као целовито уметничко дело, са намештајем и употребним предметима. Овај рад је остао забележен само кроз гипсани модел и цртеже угљем. Кућа је компонована конвенционално, к. елементи видљиви су само у детаљима, сломљеним површинама и призматичним облицима који су заменили традиционални венац, стуб, обрубљују врата и прозоре. Пластичне форме су апстрактне и њихово преклапање је архитектонски еквивалент сликарским принципима.

Прихватање кубизма у Прагу било је систематичније. Чланови групе Властислав Хофман,



М. Коруновић, Палаћа Министарства поште (1930), Београд

Павел Јанак, Јозеф Хохол, Јозеф Гочар, развили су особен стил произашао из теоријских поставки које су се заснивале на критици тада доминантног рационализма школе Ота Вагнера, залажући се за уметнички приступ архитектури. Кубизам у Чешкој је правац који је пажњу посвећивао фасади објекта, односно свођењу форми на кристалне и пирамидалне геометријске облике у комбинацији са експресивним емоционалним набојем. У намери да примене принципе к., прашки архитекти се угледају на сликарство и прихватају само распад слике, то јест њену фрагментарну представу, да би такав поступак применили на дизајн фасаде чија се равна површ подрива косим, призматичним формама. Овакав приступ имао је веома мало просторног значаја. Поступак се не преноси на унутрашњу организацију нити на основу грађевина. Већина архитеката се концентрише искључиво на фасаду док су њихови планови остали конвенционални. Основна теорија и главни циљ прашке групе био је постизање пластичног јединства у дизајну фасаде, уз динамичност и кретање. Архитектонски к. тако интерпретиран постаје све формалнији и декоративнији, поставши и нека врста националног стила Чешке републике (1918–25). Реч је о бизарној мешавини ар нувоа, експресионизма и к. која садржи више експресионистичких него к. елемената, тако да се у оквиру историје архитектуре, и са становишта естетике и анализе стила, може поставити уз амстердамску школу или немачки експресионизам. Кубистичка архитектура није пандан к.

сликарству, будући да представља само декоративни склоп, специфичан апстрактни орнамент на фасади. Ипак, неке од импликација к. важне су и за архитектуру – декомпозиција, разлагање простора до елементарних волумена, укидање предметности, елиминисање фигуралних својстава архитектуре, као и укидање очне тачке.

Утицај чешког к. на српске архитекте уочљив је на делима архитеката М. Коруновића и С. Лазића. На објекту Министарства поште (М. Коруновић, 1930) у Палмотићевој улици у Београду, сличан је метод обликовања фасаде са оним који су неговали чешки заговорници тзв. рондокубизма (Јанак, Гочар), који инспирацију за декоративне мотиве траже пре свега у националном вокабулару. Другачији приступ према к. у архитектури види се при обликовању унутрашње архитектуре Атељеа 212 С. Лазића (1929). Тзв. Гусарски брод у Булевару краља Александра 218 у Београду наглашава к. разлагање на апстрактне геометријске форме, пратећи на тај начин авангардне тенденције европске модерне.

ЛИТ.: Kregar, R., „Sodobna Češkoslovačka arhitektura”, *Arhitektura*, 1–2 (1933); Šlapeta, V., „Češki funkcionalizam”, *Arhitektura urbanizam*, 90–91 (1983).
Д. М. М.

КУБИКУЛУМ (лат. *cubiculum* – спаваћа соба) – у архитектури старог Рима, просторија за спавање унутар куће у којој су живели припадници вишег staleжа. Одређивање друштвеног простора по чину особеност је римске домаће архитектуре, па су тако спаваће собе, трпезарије, библиотеке и приватна купатила били доступни само позваним гостима. Поред укућана, и блиски породични пријатељ је могао да добије кревет у једном од кубикулума. Ове просторије су се обично налазиле са обе стране атријума. У каснијим временима, к. је могао да се налази и



Кубикулум у вили Публија Фанија Синистора у Боскорреалу (I век пре н. е.), Њујорк, Метрополитен музеј

у близини перистила. Пространост к. је варира-ла у распону од нише до величине средње собе. Осим за спавање, к. је служио и као радни кабинет или просторија за приватну забаву. Римски к. су понекад били и осликани, а поседовали су намештај попут ормара за смештање постељине, мањих и већих шкриња и других предмета за личну употребу. Овако сачувану, уређену и осликану просторију представља к. из Виле Публијуса Фанијуса Синистора из Боскореала код Помпеје, данас реконструисан у њујоршком Метрополитен музеју.

Касније, у оквиру КАТАКОМБИ (в.), к. представља просторију за сахрањивање на чијим зидовима су посебна места – *локулуси* у која се смештају једно или више тела покојника. Најраније хришћанске фреске у катакомбама потичу из III века. Кубикулуми су били осликани или паганским или хришћанским мотивима (*Кршћење, Добри њастир*, оранс/оранта, пецарош, обед седморице за столом, *Прича о Јони, Васкрсење Лазарево*). Ове просторије су често називане према њиховом сликаном програму, као што је случај са к. из Калистових катакомби у Риму (к. Доброг пастира, к. пет оранса, к. оваца).

ЛИТ: Gerke, F., *Kasna antika i rano hrišćanstvo*, Novi Sad, 1973; McKay, A. G., *Houses, Villas and Palaces in the Roman World*, London, 1975; Sessa, K., „Christianity and the Cubiculum: Spiritual Politics and Domestic Space in Late Antique Rome”, *Journal of Early Christian Studies*, 15/2 (2007); Darwill, T., *The Concise Oxford Dictionary of Archaeology*, Oxford, 2008². Б. С.

КУБОФУТУРИЗАМ (од лат. *cubus* – коцка и лат. множина *futura* – будућност) – руски футуризам, авангардни уметнички покрет који се појавио у Русији 1910. године као изданак европског футуризма и кубизма.

Термин је први пут употребио један ликовни критичар 1913. говорећи о поезији чланова песничке групе коју су чинили Велимир Хлебњиков, Алексеј Кручењух, Давид Бурљук и Владимир Мајаковски. Међутим, к. концепт је био далеко важнији у визуелним уметностима где је заменио утицај француског и италијанског футуризма и кубизма. Развијајући се између 1911. и 1913. к. је довео до посебног руског стила у коме су помешане карактеристике ова два европска покрета – фрагментирани форми су спојене са представом кретања. У к. долази до нарушавања облика, мењања контура, фузије различитих тачака гледишта, укрштања просторних планова и контраста боје и текстуре. Типична за к. – али и

за синтетички кубизам који се у то време јавља у Паризу – јесте и колажна техника: лепљење других материјала по платну као на пример трака од новина, материјала са текстуром, тапета, па чак и малих предмета. К. уметници наглашавају формалне елементе уметничког дела, показујући велико интересовање за корелацију боја, облика и линија. Њихово основно настојање састоји се у потврђивању суштинске вредности сликарства као уметничке форме, независне од наратива. Међу најзначајнијим к. уметницима су Љубов Попова (*Жена која љушћује*, 1915), Казимир Маљевич (*Бруслица, или Принципиј свейлуцања*, 1912/13), Олга Розанова (*Серија караџа за ијру*, 1912–15), Иван Пуњи (*Куйачи*, 1915) и Иван Кљун (*Озонаџор*, 1914).

У к., блиско су испреплетени сликарство и остале уметности, посебно поезија, и то не само кроз пријатељства између песника и сликара већ и кроз њихове заједничке наступе пред радозналост и скандализованом публиком, као и сарадњу у раду за позориште и балет. На пример, књиге поезије Хлебникова и Кручењуха илустроване су литографијама Михаила Ларионова и Наталије Гончарове, Казимира Маљевича, Владимира Татљина, Олге Розанове и Павела Филонова. Најважније дело к. остаје опера *Победа над сунцем* на којој су заједнички радили Кручењух, Матјусин и Маљевич, а која је била изведена 1913. У њој се већ наговештава наредни уметнички покрет, СУПРЕМАТИЗАМ (в.).

Мада краткотрајан, к. је као покрет представљао виталну и значајну фазу у руској авангардној уметности која је била у потрази за непредметном уметношћу и апстракцијом.

ЛИТ: Греј, К., *Руски уметнички експеримент 1862–1923*, Београд, 1979; Maurice, T., Freeman, J., *The spiritual in Art: Abstract painting 1890–1985*, Los Angeles – Chicago – The Hague 1986; Parton, A., *Cubo-futurism*, Oxford, 2009; Lodder, Ch., Kokkori, M., Mileeva, M. (eds.), *Utopian Reality: Reconstructing Culture in Revolutionary Russia and Beyond*, Leiden – Boston, 2013. Ч. М.

КУБУС – в. КОЦКА

КУГЛА (нем. *Kugel* – лопта) – геометријско тело ограничено сфером, површи коју чине тачке подједнако удаљене од њеног центра. Величина овог удаљења је полупречник сфере. Сфера је једнозначно одређена са четири тачке које нису у истој равни, као што три тачке које нису на истој правој одређују КРУГ (в.). Сферу одређују круг и тачка која није у равни круга.



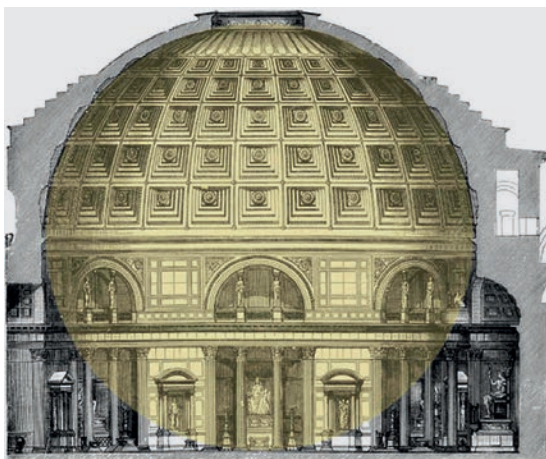
Сферикон

Сфера настаје ротацијом круга око ма којег његовог пречника. Кругови на сфери, чији су центри у центру сфере, јесу њени велики кругови. *Површина сфере* је $4r^2\pi$ (површина четири велика круга сфере), а *зајремина* је $\frac{4}{3}\cdot r^3\pi$. Запремина сфере уписане у коцку износи око 52,4 % запремине те коцке ($\pi/6\approx 0,5236\dots$). Однос запремине и површине сфере је $r/3$. Међу свим телима, сфера има најмању површину, а највећу запремину. Површина Земље је апроксимативно једнака површини сфере полупречника 6 371 km.

Меридијани су велики полукругови сфере са заједничким пречником на оси кроз Јужни и Северни пол и крајњим тачкама у половима. *Екватор*, као велики круг сфере управан на њену осу, дели сферу на северну и јужну *хемисферу* те представља највећу паралелу. Остале паралеле су пресечни кругови сфере и равни паралелних екваторској. *Географска дужина* мери се луком екватора почевши од гриничког меридијана до меридијана тачке и изражава се од 0 до 180° источно или западно. *Географска ширина* мери се луком меридијана те тачке од екватора до саме тачке; изражава се од 0 до 90° северне, односно јужне хемисфере.

Калота је део сфере који се добија њеним пресеком са равни. *Висина* или *стрела калоте* је дуж која спаја центар њеног базиса са њеном најудаљенијом тачком – полом сфере. Калота има исту површину као омотач додирног цилиндра чија је висина једнака стрели калоте. Калота чија је висина једнака полупречнику сфере јесте хемисфера. Купола у архитектури је свод над кружном основом, који има облик сферне калоте или полулопте, односно хемисфере.

У картографским пројекцијама, *геоид* (облик планете Земље је неправилна сфера) апроксимира се сфером.



Панџеон, Рим

Кугла је један од најстаријих и најраспрострањенијих симбола који у себи садржи могућности стварања свих осталих облика. Будући без почетка и краја, она је вечна, самодовољна, ванвремена и потпуна. У ликовној уметности симболизује истину, правду, славу и изобиље.

Хармонија сфере као учење потиче од Питагоре и представља усклађивање математике, музике и астрономије. Он је сматрао да математичким поступцима може да се објасни универзум као целина. За Питагорејце је цео космос био „хармонија и број”.

ЛИТ.: Gostuški, D., *Vreme umetnosti; prilog zasnovanju jedne opšte nauke o oblicima*, Beograd, 1968. И. М.

КУДРАЖ (фр. *coudre* – шити, зашивати) – сликарска техника која је сашивена од различитих делова текстила и тканина, уз њихово истовремено третирање као да су већ готове, обојене сликарске плохе. Тако створене композиције могу да донесу нова, изненађујућа, неочекивана и неуобичајена ликовна решења. Техника к. може да представља и неку врсту таписерије, због чега се користе и старе, раритетне тканине, тканице, као и вез (М. Зорић). Кудраж је сродан и традиционалној, етнографској пачворк техници. Разликује се од аплицирања делова тканина на сликарско платно лепљењем, на начин КОЛАЖА (в.), комбиновано са уљаним или сродним бојама и класичном сликарском техником. Савремено, популарно, аматерско коришћење к. типично је за неразумевање сликарског и уметничког нивоа ове технике, те због непромишљености и лакоће изведбе доноси лоше, безвредне и кич резултате. Ж. Г.

КУКАСТИ КРСТ, СВАСТИКА – в. КРСТ

КУЛА (ар. *quelle* – утврђење) – основни вертикални елемент стамбене и војне архитектуре. Грађене су као самосталне слободностојеће структуре или као део утврђења, тврђава и цитадела. Рана утврђења су имала високе четвртасте к. прилагођене ратовању хладним оружјем. Са појавом ватреног оружја, граде се ниске кружне к. дебелих зидова, чији се број увећава.

Византија је након продора варвара напустила римски, кордонски систем утврђења и приступила опасивању насеља одбрамбеним зидовима и изградњи утврђења на главним комуникацијама. Од VI века масивне к. у склопу линијске одбране, или потпуно изоловане, али на најосетљивијем месту за одбрану део су фортификације тврђава. Аварска и словенска варварска утврђења грађена од земље и дрвених палисада била су кружног облика, са дрвеном к. у средини за старешину. На европском Западу првобитно је сваки средњовековни град био к. у ужем смислу. То је прво била дрвена а потом камена к. у виду високе грађевине у којој је становао феудалац и која је била подешена за одбрану. ДОНЖОН (в.) к. није имала врата у приземљу већ на спрату, а до њих се долазило спољним дрвеним степеницама или мостом. Чинила је главни део феудалчевог стана. Као



Деспотова калџа и кула
Београд, Калемегдан

део одбрамбене структуре утврђеног града или манастира донжони су били део војне архитектуре која није подразумевала само заштиту одређеног грађевинског комплекса већ и шире области, а у најширем смислу и саме државе. Порекло донжон к. везано је за културни простор запада али су грађене у фортификацијама на широком подручју, укључујући и византијски Исток.

У српској средњовековној фортификацији донжон је главна к. позната и као *бранич кула* или *кула њоследње одбране*. Термин се примењује искључиво за к. у војној фортификацији, док се к. у систему заштите средњовековног манастира назива *џирџом*, мада суштинске разлике у архитектонском и одбрамбеном смислу не постоје. Разлика се огледа у карактеру к. и њиховој намени. Позицији донжона као главне к. у систему одбране града, посвећивала се посебна пажња. Избор места зависио је од одлика терена, правца прилаза и концепције одбране. Углавном је бирано место на узвишици које има добру прегледност и природно је погодно за одбрану. На таквој локацији градила се снажна и масивна кула. Дуж бедема су грађене и друге к. на стратешким местима, чинећи са донжоном затворену фортификациону целину. У погледу архитектонско-конструктивних решења нема значајних разлика између к. у тврђавама и оних у манастирским пирговима. Манастирски пиргови су грађени првенствено ради одбране манастира али су у мирним временима били места испосништва, молитве и вероватно преписивачке делатности, о чему сведоче бројни пиргови на Светој Гори, у којима се налазе параклиси. Прозори у к. су ретки и невелики. Првенствено су служили за вентилацију унутрашњег простора, такође и за осветљавање за које су се још користиле и бакље, свећњаци и уљне лампе. Величина прозорских отвора мењала се у зависности од етажне. Најмањи отвори налазили су се у најнижој зони, а њихова величина се повећавала са висином етажне. У к. се често налазио и нужник који је био смештен у ниши, или је на конзолама истурен из равни фасаде (Деспотова кула у Ресави, главна кула Малог града у Смедереву, Рам). Куле су загреване зиданим ложиштима која су се налазила у масивним зидовима. Кровни покривач вероватно су чиниле једноставне дрвене конструкције покривене даском или шиндром. Крајем XI века појавиле су се дрвене галерије које су у даљем развоју замењене зиданом конструкцијом која се састојала

од истурених, масивних, вишеделних камених конзола на које се ослањало зидно платно. Ове конструкције познате под називом *машикуле* (Ресава) воде порекло са простора Сирије и Палестине одакле су посредно пренете на северна подручја Византије, Балкана и ширег европског простора.

За изградњу к. употребљавани су камен, дрво, опека и кречни малтер. У Византији су употребљаване сполије, посебно код довратника, надвратника и прага улаза. Декоративна обрада није одлика фортификационих здања средњег века. Код западноевропских донжон к. декоративно обрађени елементи везани су за њен стамбени карактер (Скарбороу, Њукасл). На византијским фортификацијама декорација је углавном сведена на главне к., што је у директној вези са њеним издвајањем као главне одбрамбене куле. Најчешће се на фасадама к. јављају непрекидни хоризонтални редови опеке сложени у два реда, у косом цикцак или неком другом декоративном слогу (*Румели Хисар*). Понекад се на фасадама налазе и натписи изведени од опеке (Хређина кула у Рилском манастиру, Мали град у Смедереву). Као елемент одбране, к. постепено ишчезава са развојем бастионских артиљеријских фортификација током XVI–XVII века.

У XX и XXI веку у светским престоницама и мегалополисима све се више живи у пренасељеним бетонским к., солитерима и облакодерима који, такмичећи се међусобно по висини и високотехнолошким достигнућима, заправо постају „паметни” сабирни центри са ламелама и касарнама за цивиле у којима се аутоматизовано управља људским потребама и навикама. Поред свих мана, незауостављиво грађење паметних градова са својим препознатљивим и све многобројним к., требало би умногоме да допринесе њиховој енергетској ефикасности и еколошкој заштити средине.

ЛИТ.: Дероко, А., *Средњовековни градови у Србији, Црној Гори и Македонији*, Београд, 1950; Поповић, С., *Крст у крују: архитектура манастира у средњовековној Србији*, Београд, 1993; Ненадовић, С., *Осам векова Хиландара: грађење и грађевине*, Београд, 1997; *Secular Medieval Architecture in the Balkans 1300–1500 and its Preservations*, Thessaloniki, 1997; Поповић, М., *Tvrđava Ras*, Београд, 1999; Симић, Г., *Донжон куле у фортификацији средњовековних градова*, Београд, 2010.

Б. Г.

КУЛИСА (фр. *coulisse*) – различити предмети, дрвореди, групе фигура или зграда постављених у првом плану, лево и десно од централног дела слике, са намером да се око посматрача усмери и уведе у удаљени приказ у средишту композиције. Назив потиче од делова сценографије који су такође имали улогу стварања илузије простора, ради акцентовања динамичног средишњег дела позоришне сцене. Сматра се да је антички сликар и сценограф са Самоса, Агатарх, први направио такву врсту сцене, о чему говори Витрувије: „Агатарх је у Атини, када је Есхил постављао неку трагедију, осликао позорницу и о томе оставио запис. То је подстакло Демокрита и Анаксагору да пишу о истој теми, показујући како се, када линије из фиксираних средишта одговарају правцима очног зрака и тачки гледања на сликаној сценографији постиже верна слика изгледа зграде, тако да неки делови, мада је све насликано на вертикалној равни кулисе изгледају као да су даљи, а неки као да су ближи”.

Откривањем и дефинисањем сценографије у грчкој уметности створена је основа за развој перспективе што је постепено довело до великих промена које ће утицати и на даљи развој сликарства. Кулисе су посебно коришћене у маниристичком и барокном пејзажном сликарству, а често се срећу и у холандском сликарству XVII века. У истом веку К. Лорен и Н. Пусен усавршавају изузетну композициону структуру пејзажног сликарства у којем су лево и десно крило слике имали улогу к., због чега су ти делови затамњени. Лорен је у ту сврху често користио дрвеће које се савијало ка унутрашњости

К. Лорен, *Укрцавање краљице од Сабе* (1648), Лондон, Национална галерија



слике, односно светлијем удаљеном простору. Његов систем структуре простора и примену к. усвојио је Хадсон ривер амерички уметнички правац XIX века. Исту технику често су користили Веронезе, Рубенс, Ван Ројсдал, Тарнер, а после њих импресионисти.

ЛИТ.: Стојаковић, А., *Архитекционски пројектор у сликарству средњовековне Србије*, Нови Сад, 1970; Витрувије, *О архитектури*, Београд, 2009. М. М.

КУЛТ (лат. *cultus* – начин живота, поштовање; неговање, гајење) – поштовање одређене природне појаве, божанства, свете личности, извесног светог феномена или феномена који се доводи у везу са светом, а које је на особен начин исказивано и неговано. Како к. подразумева спољашњу и унутрашњу манифестацију контакта, односно неговања односа одређене групе људи или народа са божанством, његово значење се у великој мери подудара са значењем религије, односно религиозности. Култ и религија понекад могу бити синоними, али не и увек. У општем смислу, може се говорити о будистичком, хришћанском или исламском култу. У ужем смислу, к. означава и поштовање божанстава или предака у случајевима када је реч о недовољно познатој религији одређеног племена, народа или етничке групе.

Култ се исказивао преко посебних обреда, ритуала, молитава, кроз уметничку делатност, а посебно у најраније доба или у извесним случајевима и данас, и преко игре. Култови појединих цивилизација подразумевали су и жртвовања животиња, а знатно ређе и људске жртве.

Култ је подједнако присутан у свим религијама, политеистичким и монотеистичким. Од настанка првих к. до данас формирано је мноштво к., од којих се велики број очувао и до данас. Према предмету поштовања, постоје к. природе, к. животиња, к. предака, к. мртвих, к. исцелитељства, к. хероја, к. одређеног божанства, к. реликвија, к. светитеља, к. светог места, к. гробног места. Према подручју распрострањања, к. је могао бити ужег, локалног карактера, или општег карактера, у случају да је био присутан на ширем простору.

У древним културама најзаступљенији је био к. природе. Људи су поштовали одређене природне појаве јер су веровали да им оне обезбеђују живот.

Настанком првих цивилизација у долинама великих река обим светих радњи, односно ритуала у оквиру к. постајао је све разуђенији, њихове функције прецизиране, а њихов значај све продубљенији. Стога и улога ликовних уметности и

архитектуре, која се, посредством култа огледа у симболичким радњама добија све већи значај.

У функцији култа, као последица његовог формирања, настанка и неговања настајали су током историје бројни храмови, светилишта и цркве подизани са одређеном наменом најчешће на унапред одређеним, брижљиво одабраним, светим местима. Тако су у древном Египту подизани храмови различитих к. и фараонске гробнице код Гизе, у долини Нила и у Долини краљева, а у Сумеру, Вавилону, Еламу, Акаду и Асирији зигурати посвећени различитим божанствима. Египатски храмови и гробнице били су украшавани зидним сликама, статуама и предметима, које су такође имале своју к. намену и симболику. У Месопотамији храм је сматран кућом и стаништем божанства, који су у њима обитавали и штитили градове, а поред јавног поштовања богова постојала је и приватна девоција. У Азији су подизане грађевине браманистичког, хиндуистичког, будистичког и других к., посвећиване специфичним божанствима, док су у Византији подизане цркве источнохришћанског, а у западној Европи храмови западнохришћанског култа. Поред главних к., постојали су и бројни мањи или споредни култови.

Три најважнија аспекта к. су контекст, ритуал и иконографија. Настанак сваког к. био је праћен историјским околностима које су условиле његово формирање. Сваки к. се састојао из одређених ритуала и имао је и свој специфичан „уметнички језик“, „иконаграфију“, којом се на њега визуелно указивало (представе божанстава, симболи, визуелни речник). Таква иконографија подразумева да уметничка дела која настају као последица к., не представљају само уметничка дела сама по себи већ понајпре материјалну манифестацију домена светог.

У XX веку овај појам добија сасвим ново значење, па служи и да значи к. личности, обожавања одређеног политичког вође тоталитарног или социјалистичког режима (Мусолини, Стаљин).

ЛИТ.: Antonaccio, C. M., „Contesting the Past: Hero Cult, Tomb Cult and Epic in Early Greece“, *American Journal of Archeology*, 98/3 (1994); Bošković, A., „Kult“, *Sociološki rečnik*, Beograd, 2007; Belting, H., *Slika i kult: istorija slike do epohe umetnosti*, Novi Sad, 2014; Gerova, I., Mutafov, E. (eds.), *Heroes, Cults, Saints*, Sofia, 2015. А. Г.

КУЛТНА УМЕТНОСТ (лат. *cultus* – неговање, обожавања) – у религиозној пракси, култна слика или скулптура као предмет који се поштује као божанство, дух или демон којег отелотворује

или представља. Појам *култ* означава образац ритуалног понашања у вези са специфичним објектима, у одређеним просторним и временским оквирима. Ритуали укључују молитве, жртвовања, вотивне дарове, процесије и подизање и посвећивање споменика. За ритуалну праксу важно је понављање у времену, као и везаност за одређена култна места.

У најужем смислу култна слика је најважнији предмет неког светилишта која се чува у олтару, цели или на други начин издвојеном сакралном простору, док се у ширем смислу у к. у. убрајају и предмети примењене уметности који се користе у литургијској пракси различитих религија. Због своје сакралне функције, та дела су обично израђена од драгоцених материјала и са нарочитом пажњом.

Данас се сматра да је пећинско сликарство сачувано у Западној Европи (Алтамира, Ласко, Шове) траг сложеног култа чију је суштину данас немогуће прецизно реконструисати. Највећи део дела насталих у старом Египту и цивилизацијама Међуречја такође припада култној уметности. У Партенону је стајала чувена култна скулптура Атине, а у храму у Олимпији велика статуа Зевса, оба дело Фидије. У јудаизму и исламу постоји недвосмислена забрана фигуративних приказа, па је к. у. заснована углавном на орнаменту. Хришћанство забрањује обожавања идола, па је током времена успостављена догма по којој се сликама светаца указује *поштовање*, али не и *обожавање*. Напетост између приказа и присуства у насликаној или извајаној фигури у култној пракси довела је у неколико периода до појаве *иконоборства*, таласа систематског уништавања светих слика – византијски (VIII век) и протестантски *иконоклазам* (XVI век).

Култна уметност, слике, рељефи и скулптуре заступљена је у великој мери и у ваневропским религијама (будизам, шинтоизам, ђаинизам, анимизам).

ЛИТ.: Leroi-Gourhan, A., *Religije prehistorije*, Zagreb, 1968; Belting, H., *Slika i kult: istorija slike do epohe umetnosti*, Novi Sad, 2014. М. Про.

КУЛТУРА (лат. *cultura* – обрада поља) – скуп творевина и процеса духовне и материјалне производње човека. У немачкој културној антропологији и филозофији, инсистира се на одлучној разлици к. и цивилизације, као односу између духовне к. (филозофија, наука, језик, мит, уметност обичаји) и материјалне к. или цивилизације (оруђа, технике, установе). Појмом к. западно друштво означава све оно што чини његову

особеност будући да је то стање његове технике, начин понашања, развој научног сазнања или ВЕЛТАНШАУНГА (в.). Док Французима и Енглезима цивилизација значи супериорну инстанцу развоја, у немачкој језичкој употреби она означава нешто корисно, другостепену вредност појма који се односи на спољашњу страну човека и обухвата само површински слој људске егзистенције.

Велики је број дефиниција к. које се разликују у зависности од тога како се схвата човек, односно од одређеног филозофског, културолошког и идеолошког поимања места и улоге човека у друштву.

Култура је „целокупна функција персоналног живота” (Муније), „напор човека да себе хуманизује и истинска аутокреација” и као таква „надмашује све националне границе” (Лакруа). Култура је „скуп стечених знања која допуштају духу да развије свој критички смисао, свој укус и суд” (Робер), она је свест о непрекидној еволуцији у којој човек долази до сазнања себе и света у којем ради и бори се” (Сартр), „свагда изванестетски смисао, афинитет духа, понашања, укуса, стила који се стичу само уз помоћ дугих традиција” (Пијетр). Дакле, „к. није ерудиција” (Жувенел) већ активно учешће човека у свему што је креација, у природи, историји, у животу духа” (Де Ружмон). Код Е. Тајлора „к. или цивилизација, узети у широком етнографском смислу, сачињава цео комплекс који обухвата знање, веровање, уметност, морал, право, обичај и све друге способности које је човек стекао као члан друштва”. Као што се види, и „уметност је члан у процесу обликовања једне к., тако она мора бити посматрана социолошки и културно-антрополошки” (Лицелер). На трагу Шелинговог одређења уметности као круне филозофског система, Ниче одређује к. као „јединство уметничког стила у свим испољењима једнога народа”.

Представници формалистичког приступа у науци о ликовној уметности, аутори тзв. историје уметности без имена, у првом реду Велфлин, посматрали су уметничко дело изоловано од живота к. историје, сматрајући да уметност има своје аутохтоне, од к. независне законе по којима се иманентно развија. За Бандмана, „уметничко дело, као историјска творевина, има сасвим одређено историјско место које је назначено и социјалним околностима, циљевима промене и другим факторима. Сви су ови чиниоци присутни и у уметничком делу интегрисани, они се као историјски услови и снаге, уз помоћ

одговарајућих методских поступака анализе, могу изоловати и учинити свесним (Бандман)”. Дворжак сматра да „уметност не постоји да би решавала и развијала формалне задатке и проблеме”, већ да буде израз к. и погледа на свет. Сагледавање уметности из перспективе к. прети да доведе у питање аутономију уметничког дела, особеност његове форме, или, к., као код Велфлина, да сасвим превиди његову персоналну раван, историјски једнократно постављање. Исто тако, погрешно је не сагледати чињеницу да је уметност интегрални и иманентни део к. која поседује, притом, и своју особеност.

ЛИТ.: Tylor, E. V., *Anthropology: an Introduction to the Study of Man*, London, 1881; Lamprecht, K., *Die kulturhistorische Methode*, Berlin, 1900; Weber, A., *Kulturgeschichte als Kunstsoziologie*, Marburg, 1950; Burckhardt J., *Kultura renesanse u Italiji*, Beograd, 1958; Aubin, H., *Grundlagen und Perspektiven geschichtlicher Kulturraumforschung und Kulturmorphologie*, Bonn, 1965; Vajt, L., *Nauka o kulturi*, Beograd, 1970; Bénétón, P., *Histoire de mot: culture et civilisation*, Paris, 1975; Elias N., *Über den Prozeß der Zivilisation*, I. Bd., Frankfurt am Main, 1976; Hač, E. (prir.), *Antropološke teorije*, 1–2, Beograd, 1979; Petrović, S., *Estetika i sociologija*, Beograd, 1984. С. П.

КУПА (итал. *copra* – чаша, пехар, бокал) – геометријско тело ограничено конусном површи (в. КОНУС), врхом и базисном равни која не садржи врх, а која сече све изводнице површи по кривој. Када је базисна крива к. круг, а спојница центра круга са њеним врхом управна на раван базиса, к. је ротациона. Угао између ма које изводнице к. и њене осе ротације је константан.

Коса кружна кућа није ротациона. Ортогонална пројекција њеног врха није у центру, већ

је унутар или ван базисног круга. *Права кружна кућа* настаје и ротацијом правоуглог троугла око једне катете која је висина купе; друга катета описује кружну основу к. полупречника. Хипотенуза је једнака дужини s изводнице (*апогема куће*). Ротациону к. чине кружни исечак и базисни круг. Полупречник исечка је апотема купе.

Демокрит је поставио атомску теорију универзума, доказавши да је запремина к. једнака трећини запремине цилиндра истог базиса и исте висине.

Зарубљена кућа се добија када се к. пресече са равни која је паралелна базисној и одбаци део тела од врха до те пресечне равни. *Запремина зарубљене куће* може да се одреди као разлика између запремине полазне к. и запремине „одбаченог” дела.

Ротацијом ромба настаје тело које чине две подударне ротационе к. са заједничким базисним кругом, тзв. *диконус*. Добија се и ротацијом равнокраког правоуглог троугла око хипотенузе.

Облик к. често се користи у визуелним уметностима, посебно у архитектури, вајарству, сликарству и дизајну. У средњем веку облик к. имали су кровни покривачи, док савремену архитектуру карактерише избор овог геометријског тела за објекте као целине. Особина омотача к. да наглашеним врхом усмерава поглед посматрача даје наративни карактер скулптури овог облика.

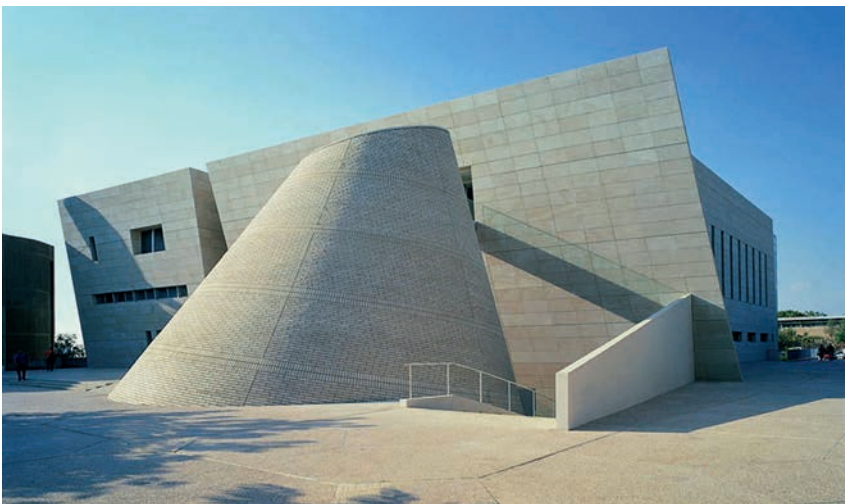
И. М.

КУПОВИНА УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА – в. КОЛЕКЦИОНАРСТВО

КУПОЛА (итал. *cupola* – свод) – сферно засведена кружна, елиптична или полигонална основа, отвор, карактеристична за репрезентативна здања и храмове. Код кружне и елиптичне основе, геометрију к. дефинише ротација лука око вертикалне осе. Најранији очуван пример к. потиче из бронзаног доба, ТОЛОС (в.) Агамемнонове гробнице у Микени, откриће Шлимана из 1879. године. Саграђен средином XIII века пре н. е. остао је највећа к. до подизања римског Пантеона. Стабилност свода и ношење сопствене тежине постигнуто је огромним каменим масивима, међусобно испуштеним, тако да у сваком наредном, вишем реду смањују пречник отвора. Камени блокови к. уздижу се са кружне основе на тлу, пречника око 14 и по и унутрашње висине од 13 и по м, дајући у пресеку преломљен лук.

Витрувије сведочи о присуству принципа к. у Јерменији и Колхиди под рустичним видом пирамидалног дрвеног покривања сеоских кућа квадратних основа, што је заправо прастари,

Chyutin Architects, University Senate Center (2015), Израел



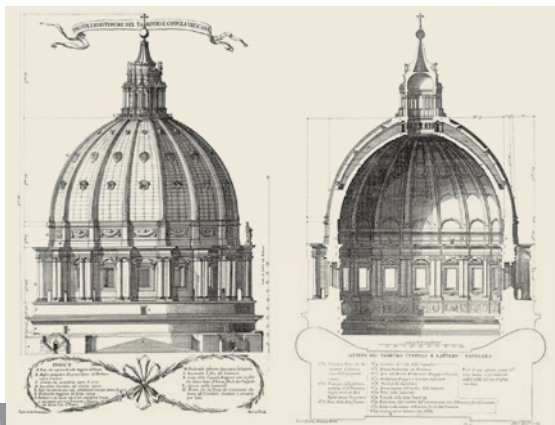


1



4

1. Микеланђело, црква Свештој Пејтра (1547–93), Рим
2. Кућола цркве Свештој Пејтра, технички цртеж, Рим
3. Микеланђело, црква Свештој Пејтра, детаљ (1547–93), Рим
4. Н. Фостер, Кућола зграде Рајхстага (1993–98), Берлин
5. Н. Фостер, Кућола зграде Рајхстага, детаљ (1993–98), Берлин
6. А. Дероко, Б. Несторовић, Храм Свештој Саве (1939–41. и 1985–2004), Београд



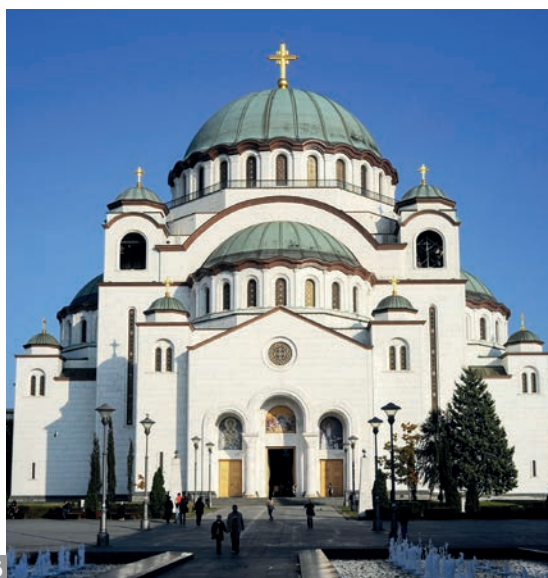
2



5



3



6

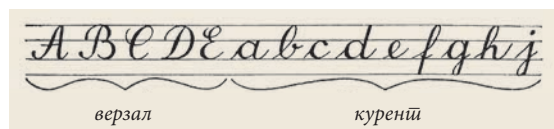
вернакуларни прототип блискоисточне куће од Грчке до Индије.

Камене к. у античкој традицији почињу да се устаљују од хеленизма. Јавна здања Александрије (почетак IV века пре н. е.) каква су храмови, суднице и библиотеке била су наглашена куполастим надвишењима. Од тада датира к. која почива на ободним зидовима и потпорним луцима, а не на тлу. За римске терме уобичајене су к. са окулусом, отвором за одимљавање вишка водене паре. На темељима те градитељске традиције настаје римски Пантеон (118–125) касетиране к. конструкције, у традиционалној градњи до XIX века непревазиђених димензија (43,30 m). Након терми, маузолеја, ротонди и паганских храмова, типолошки, к. се у хришћанству устаљују као незаобилазни елементи источних цркава, нарочито после изградње цариградске цркве Свете Софије (532–537), архитектата Антемија из Тралеса и Исидора из Милета. Централна к. почива на тамбуру, прстенастој аркадној галерији са четрдесет прозорских отвора над пандантифима, четири сферна троугла што премошћују прелаз са квадратне основе на кружну. У Византији нису биле реткост ни к. дворане у палатама. Паралелна палеохришћанска сакрална традиција су и петокуполне цркве уписаног или развијеног крста. Касније, к. се устаљују и у типологији западних катедрала и цркава, на пресеку главног брода и трансепта.

Међу најчувенијим к. су Брунелескијева на катедрали у Фиренци (1420–34) и Микеланђелова на базилици Светог Петра у Риму (1675–1710).

Куполе српског средњовековног црквеног наслеђа имају своје истакнуто место у културној баштини света, најчешће према лепоти и пропорцији архитектонских решења, а поједине и према префињености живописа (Студеница, око 1190, Жича 1208–15, Милешева око 1220, Сопотани око 1255, Градац 1270, Дечани 1327–35, Богородица Љевишка у Призрену 1307, Грачаница 1318, Богородичина црква Пећке патријаршије 1330, Раваница око 1375, Лазарица 1377, Велуће око 1380, Љубостиња око 1385, Каленић 1413–17, Манасија, 1407–18).

ЛИТ.: Millet, G., *L'ancien art Serbe: les Eglises*, Paris, 1919; Grabar, A., *Martyrium: recherches sur le culte des reliques de l'art chrétien antique*, Paris, 1946; Дероко, А., *Архитектура у средњовековној Србији*, Београд, 1953; Вентури, Р., *Сложености и непрошвечности у архитектури*, Београд, 1966; Кораћ, В., *Између Византије и запада: одабране студије о архитектури*, Београд, 1987; Vitruvius Pollio, M., *Deset knjiga o arhitekturi*, Sarajevo, 1990.



Верзал и курент

КУРЕНТ (од лат. *curro* – трчати, хитати, летети, прелетети) – мала слова. Писање слова се учи тако што постоје основна и горња црта, и помоћна доња и помоћна горња црта између којих се пишу слова. Ако је слово написано између основне и горње црте, онда је оно МАЈУСКУЛА (в.), верзал или велико слово, а ако је написано између основне и помоћне горње црте, онда је оно МИНУСКУЛА (в.), курент или мало слово. Код неких слова њихови продужени делови протежу се до горње црте и помоћне доње црте.

ЛИТ.: Kulundžić, Z., *Historija pisama*, I том, Zagreb, 1957. J. D. K.

КУРЗИВНО ПИСМО (од лат. *cursus* – брзо, хитро) – писмо које се пише брзо, нечитко, спонтано и без много пажње. Слова су лако нагнута удесно и писана су без унапред исцртаног система. То је писмо рукописа, бележака, потписа и писама, за разлику од КАЛИГРАФИЈЕ (в.) и краснописа или читког и пажљиво написаног рукописног писма. Староримска МАЈУСКУЛА (в.) и МИНУСКУЛА (в.) имају своју к. и калиграфску форму. Ову поделу је урадио италијански књижевник и палеограф, маркиз Шипионе Мафеи (1675–1705). Ако су слова изведена између две замишљене црте (између основне црте и горње црте), онда су она мајускулна, верзална односно велика почетна слова, а ако су изведена између основне црте и горње помоћне црте (код неких слова њихови продужени делови иду и до горње и помоћне доње црте), онда су она минускулна, курентна (КУРЕНТ в.) или мала слова.

Курзивна калиграфија (КАПИТАЛА в.) писмо је слободних потеза којим се најпре писало на каменој подлози (надгробни споменици, зидови), а због своје практичности и брзине почела је да се користи и на воштаним таблицама и на папирусу. Од ње се развија *курзивна мајускула*, позната као *стирији римски курзив* или *мајускулни римски курзив* (I век). То писмо је најчешће у употреби јер је служило за брзо исписивање текстова за пролазне и мање значајне белешке, али и за пословне документе и трговачке уговоре. Писано је на папирусу, воштаним таблицама, дашчицама и сличним меканим материјалима. Слова су неједнаких димензија, деформисана и

препознатљиво изгубљеног облика. Због брзине којом се писало, ово писмо је изгубило правилне и племените облике – *квадратне* и *русијичне* КАПИТАЛЕ (в.). И оно је писано између две замишљене паралелне линије, али без много пажње, а због брзине писања, поједина слова су написана заједно, а понека црта је, уколико ју је писар сматрао неважном, изостављана. Нема много пронађених трагова са овим писмом због лакше пропадљивог материјала који се користио за његово исписивање. Познато је са воштаних таблица из Помпеје и Дакије, као и са египатских и херкуланумских папируса. У музејима у Србији бројни су натписи који потичу из старих римских покрајина на нашој територији.

Оптичком и електронском модификацијом могуће је усправна слова модификовати у ИТАЛИК (в.) који служи за истицање у тексту посебних целина или целих текстова.

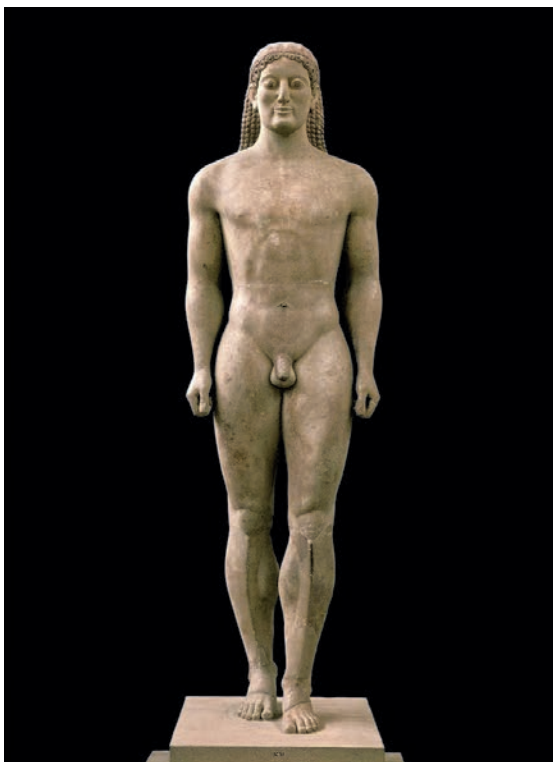
ЛИТ.: Kulundžić, Z., *Historija pisama*, I том, Zagreb, 1957; Furunović, D., *Istorija i estetika knjige*, I том, Beograd, 1999; Mesihović, S., *Orbis Romanvs*, Sarajevo, 2015. J. Д. К.

КУРИЛОВИЦА – термин који се први пут помиње у запису новгородског свештеника Упира Лихоја. Он је 1047. године преписао *Књију њорока са ѡумачењима*, по налогу новгородског кнеза Владимира Јарославовича, сина Јарослава Мудрог, што је и навео у поговору књиге. Рукопис је највероватније био намењен црквеној бидлиотеци цркве Софијски сабор у Новгороду. Будући да су саме књиге написане на ћирилици, произлази да је к. у ствари, био првобитни назив за глагољицу (в. ПИСМО).

ЛИТ.: Калугин В., „Поп Упырь Лихой и кирилловица”, *Литературная газета*, 2014. J. Д. К.

КУРОС (грч. *κοῦρος* или *κόρος* – младић, наочит и снажан момак племенитог рода, стасао за војску) – стојећа вотивна скулптура наог младића у раној и зрелој фази архајске грчке уметности (650–480. год. пре н. е.), израђивана у дрвету, бронзи, слоновачи или у једном блоку мермера. Монументална статуа к. приближно људске висине или натприродне величине од 3 до 5 m потиче из Египта, где је представљала фараона, али је све остало покушај да се ова архитектурална скулптура одвоји и ослободи од првобитног позадинског стуба за који је била везана. Несумњиви грчки допринос је његова потпуна нагост, без прекривања стидних делова тела прегачом, дочаравање покрета помоћу природног искорак левом ногом, одвајање стегнутих песница

MAJUSKULA																	
SJEVERNO SEMITSKA					GRČKA					ETRURSKA		LATINIČKA			SUVRREMENA KAPITALA		
Rano-feničko kraj II. milenija	Rano-feničko kraj I. milenija	Rano-feničko kraj I. milenija	Rano-feničko kraj I. milenija	Rano-feničko kraj I. milenija	Rano-grčko IX-VII st.	Ispodno-grčko VI st.	Ispodno-grčko VI st.	Klasično-grčko 405 f.	Marsilijska pločica VIII. st.	Klasični alfabet oko god. 400	Kopča iz Franecke VII. st.	Monumentalno latinsko – oca god. 400	Klasična rimska kapitala oko potriha n. e.	Kapitala gotica	Italika kapitala	Romanska kapitala	
𐤀	𐤁	𐤂	𐤃	𐤄	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Α	Β	A	B	C	Α	Β	Α
𐤅	𐤆	𐤇	𐤈	𐤉	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Γ	Δ	C	D	E	Γ	Δ	Γ
𐤊	𐤋	𐤌	𐤍	𐤎	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Δ	Ε	D	E	F	Δ	Ε	Δ
𐤏	𐤐	𐤑	𐤒	𐤓	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Ε	Ζ	E	F	G	Ε	Ζ	Ε
𐤔	𐤕	𐤖	𐤗	𐤘	Φ	Χ	Ψ	Ω	Α	Ζ	Η	F	G	H	Ζ	Η	Ζ
𐤙	𐤚	𐤛	𐤜	𐤝	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Η	Θ	G	H	I	Η	Θ	Η
𐤞	𐤟	𐤠	𐤡	𐤢	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Ι	Κ	H	I	J	Ι	Κ	Ι
𐤣	𐤤	𐤥	𐤦	𐤧	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Κ	Λ	I	J	K	Κ	Λ	Κ
𐤨	𐤩	𐤪	𐤫	𐤬	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Λ	Μ	J	K	L	Λ	Μ	Λ
𐤭	𐤮	𐤯	𐤰	𐤱	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Μ	Ν	K	L	M	Μ	Ν	Μ
𐤳	𐤴	𐤵	𐤶	𐤷	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Ν	Ξ	L	M	N	Ν	Ξ	Ν
𐤺	𐤻	𐤼	𐤽	𐤾	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Ξ	Ο	M	N	O	Ξ	Ο	Ξ
𐤿	𐥀	𐥁	𐥂	𐥃	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ο	Π	N	O	P	Ο	Π	Ν
𐥄	𐥅	𐥆	𐥇	𐥈	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Π	Ρ	O	P	Q	Π	Ρ	Ο
𐥉	𐥊	𐥋	𐥌	𐥍	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Ρ	Σ	P	Q	R	Ρ	Σ	Ρ
𐥎	𐥏	𐥐	𐥑	𐥒	Φ	Χ	Ψ	Ω	Α	Σ	Τ	Q	R	S	Σ	Τ	Q
𐥓	𐥔	𐥕	𐥖	𐥗	Χ	Ψ	Ω	Α	Β	Τ	Υ	R	S	T	Τ	Υ	Ρ
𐥘	𐥙	𐥚	𐥛	𐥜	Ψ	Ω	Α	Β	Γ	Υ	Φ	S	T	U	Υ	Φ	Σ
𐥝	𐥞	𐥟	𐥠	𐥡	Ω	Α	Β	Γ	Δ	Φ	Χ	T	U	V	Φ	Χ	Τ
𐥢	𐥣	𐥤	𐥥	𐥦	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Χ	Ψ	U	V	W	Χ	Ψ	U
𐥧	𐥨	𐥩	𐥪	𐥫	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Ψ	Ω	V	W	X	Ψ	Ω	Υ
𐥬	𐥭	𐥮	𐥯	𐥰	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Ω	Α	W	X	Y	Ω	Α	Υ
𐥱	𐥲	𐥳	𐥴	𐥵	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Α	Β	X	Y	Z	Α	Β	Υ
𐥶	𐥷	𐥸	𐥹	𐥺	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Β	Γ	Y	Z		Β	Γ	Υ
𐥻	𐥼	𐥽	𐥾	𐥿	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Γ	Δ	Z			Γ	Δ	Υ
𐥿	𐦀	𐦁	𐦂	𐦃	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Δ	Ε				Δ	Ε	Υ
𐦄	𐦅	𐦆	𐦇	𐦈	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ε	Ζ				Ε	Ζ	Υ
𐦉	𐦊	𐦋	𐦌	𐦍	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ζ	Η				Ζ	Η	Υ
𐦎	𐦏	𐦐	𐦑	𐦒	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Η	Θ				Η	Θ	Υ
𐦓	𐦔	𐦕	𐦖	𐦗	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Θ	Ι				Θ	Ι	Υ
𐦘	𐦙	𐦚	𐦛	𐦜	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ι	Κ				Ι	Κ	Υ
𐦝	𐦞	𐦟	𐦠	𐦡	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Κ	Λ				Κ	Λ	Υ
𐦢	𐦣	𐦤	𐦥	𐦦	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Λ	Μ				Λ	Μ	Υ
𐦧	𐦨	𐦩	𐦪	𐦫	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Μ	Ν				Μ	Ν	Υ
𐦬	𐦭	𐦮	𐦯	𐦰	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Ν	Ξ				Ν	Ξ	Υ
𐦱	𐦲	𐦳	𐦴	𐦵	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Ξ	Ο				Ξ	Ο	Υ
𐦶	𐦷	𐦸	𐦹	𐦺	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ο	Π				Ο	Π	Υ
𐦻	𐦼	𐦽	𐦾	𐦿	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Π	Ρ				Π	Ρ	Υ
𐦿	𐧀	𐧁	𐧂	𐧃	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Ρ	Σ				Ρ	Σ	Υ
𐧄	𐧅	𐧆	𐧇	𐧈	Φ	Χ	Ψ	Ω	Α	Σ	Τ				Σ	Τ	Υ
𐧉	𐧊	𐧋	𐧌	𐧍	Χ	Ψ	Ω	Α	Β	Τ	Υ				Τ	Υ	Υ
𐧎	𐧏	𐧐	𐧑	𐧒	Ψ	Ω	Α	Β	Γ	Υ	Φ				Υ	Φ	Υ
𐧓	𐧔	𐧕	𐧖	𐧗	Ω	Α	Β	Γ	Δ	Φ	Χ				Φ	Χ	Υ
𐧘	𐧙	𐧚	𐧛	𐧜	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Χ	Ψ				Χ	Ψ	Υ
𐧝	𐧞	𐧟	𐧠	𐧡	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Ψ	Ω				Ψ	Ω	Υ
𐧢	𐧣	𐧤	𐧥	𐧦	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Ω	Α				Ω	Α	Υ
𐧧	𐧨	𐧩	𐧪	𐧫	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Α	Β				Α	Β	Υ
𐧬	𐧭	𐧮	𐧯	𐧰	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Β	Γ				Β	Γ	Υ
𐧱	𐧲	𐧳	𐧴	𐧵	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Γ	Δ				Γ	Δ	Υ
𐧶	𐧷	𐧸	𐧹	𐧺	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Δ	Ε				Δ	Ε	Υ
𐧻	𐧼	𐧽	𐧾	𐧿	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ε	Ζ				Ε	Ζ	Υ
𐧿	𐨀	𐨁	𐨂	𐨃	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ζ	Η				Ζ	Η	Υ
𐨄	𐨅	𐨆	𐨇	𐨈	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Η	Θ				Η	Θ	Υ
𐨉	𐨊	𐨋	𐨌	𐨍	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Θ	Ι				Θ	Ι	Υ
𐨎	𐨏	𐨐	𐨑	𐨒	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ι	Κ				Ι	Κ	Υ
𐨓	𐨔	𐨕	𐨖	𐨗	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Κ	Λ				Κ	Λ	Υ
𐨘	𐨙	𐨚	𐨛	𐨜	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Λ	Μ				Λ	Μ	Υ
𐨝	𐨞	𐨟	𐨠	𐨡	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Μ	Ν				Μ	Ν	Υ
𐨢	𐨣	𐨤	𐨥	𐨦	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Ν	Ξ				Ν	Ξ	Υ
𐨧	𐨨	𐨩	𐨪	𐨫	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Ξ	Ο				Ξ	Ο	Υ
𐨬	𐨭	𐨮	𐨯	𐨰	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ο	Π				Ο	Π	Υ
𐨱	𐨲	𐨳	𐨴	𐨵	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Π	Ρ				Π	Ρ	Υ
𐨶	𐨷	𐨸	𐨹	𐨺	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω	Ρ	Σ				Ρ	Σ	Υ
𐨻	𐨼	𐨽	𐨾	𐨿	Φ	Χ	Ψ	Ω	Α	Σ	Τ				Σ	Τ	Υ
𐨿	𐩀	𐩁	𐩂	𐩃	Χ	Ψ	Ω	Α	Β	Τ	Υ				Τ	Υ	Υ
𐩄	𐩅	𐩆	𐩇	𐩈	Ψ	Ω	Α	Β	Γ	Υ	Φ				Υ	Φ	Υ
𐩉	𐩊	𐩋	𐩌	𐩍	Ω	Α	Β	Γ	Δ	Φ	Χ				Φ	Χ	Υ
𐩎	𐩏	𐩐	𐩑	𐩒	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Χ	Ψ				Χ	Ψ	Υ
𐩓	𐩔	𐩕	𐩖	𐩗	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Ψ	Ω				Ψ	Ω	Υ
𐩘	𐩙	𐩚	𐩛	𐩜	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η	Ω	Α				Ω	Α	Υ
𐩝	𐩞	𐩟	𐩠	𐩡	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Α	Β				Α	Β	Υ
𐩢	𐩣	𐩤	𐩥	𐩦	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι	Β	Γ				Β	Γ	Υ
𐩧	𐩨	𐩩	𐩪	𐩫	Ζ	Η	Θ	Ι	Κ	Γ	Δ				Γ	Δ	Υ
𐩬	𐩭	𐩮	𐩯	𐩰	Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Δ	Ε				Δ	Ε	Υ
𐩱	𐩲	𐩳	𐩴	𐩵	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ε	Ζ				Ε	Ζ	Υ
𐩶	𐩷	𐩸	𐩹	𐩺	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ζ	Η				Ζ	Η	Υ
𐩻	𐩼	𐩽	𐩾	𐩿	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Η	Θ				Η	Θ	Υ
𐩿	𐪀	𐪁	𐪂	𐪃	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Θ	Ι				Θ	Ι	Υ
𐪄	𐪅	𐪆	𐪇	𐪈	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ι	Κ				Ι	Κ	Υ
𐪉	𐪊	𐪋	𐪌	𐪍	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Κ	Λ				Κ	Λ	Υ
𐪎	𐪏	𐪐	𐪑	𐪒	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Λ	Μ				Λ	Μ	Υ
𐪓	𐪔	𐪕	𐪖	𐪗	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Μ	Ν				Μ	Ν	Υ
𐪘	𐪙	𐪚	𐪛	𐪜	Π												



Курос, мермер (око 530. год. пре н. е.), Атина, Национални археолошки музеј

ти регионалне типове к. (Самос, Делос, Наксос, Тера, Тасос, Атика, Беотија), а многима од њих знају се и имена скулптора (Аристон са Пароса, Аристоникос). У најпознатије примерке ових статуа спадају Курос са Суниона (Метрополитен музеј, Њујорк), Курос из Анавиза (Народни археолошки музеј у Атини), Клеоја и Пиџон (Музеј у Делфима) и Гетии Курос (Музеј Пола Гетија, Лос Анђелес, Калифорнија). Посебно је редак пар к. и КОРЕ (в.) из Атике, пронађен 1972, као гроб младенаца. Данас се на једном месту највише к. може видети у новом Акропољском музеју у Атини, где је, између осталих, изложен и тзв. Криџијев младић.

ЛИТ.: Richter, G. M. A., *Kouros Archaic Greek Youths: a Study of the Development of the Kouros Type in Greek Sculpture*, New York, 1960; Boardman, J., *Greek Sculpture: the Archaic Period*, London, 1978; Levi, P., *Atlas of the Greek World*, Oxford, 2000; Schwab, G., *Gods and Heroes of Ancient Greece*, New York, 2001; Kaltsas, N., *Sculpture in the National Archeological Museum*, Athens, Athens, 2002. Љ. С.

КУСТОС (лат. *custos* – чувар) – првобитно чувар ризница, библиотека и уметничких збирки француског реда познат као – предстојник кустодије или заменик провинцијала. Кустос је академски

образована особа: археолог, етнолог, историчар, историчар уметности, класичар, са темељним знањима из музеологије и херитологије.

Кустос збирке задужен је за прикупљање, чување, класификовање, проучавање, излагање и публиковање предмета од културне вредности (културно добро), најчешће у оквирима музејских и других специјализованих збирки. Кустос је задужен за инвентарисање и бригу о предметима у збиркама, вођење истраживачких пројеката везаних за збирку, документацију, технике и административне послове око транспорта предмета, поставке сталних и повремених-тематских изложби, као и писање стручних текстова. У новије време све више к. води бригу и о материјално-финансијским пословима, али и о раду с публиком и односима с јавношћу. Кустос учествује у раду државних комисија за утврђивање аутентичности уметничких дела, за попис јавних збирки од већег значаја, за откуп будућих музејских предмета, за креирање стручних програма.

У већим музејима са развијенијом структуром, извршена је систематизација послова по областима – к. за изложбе, к.-библиотекар, к. за едукацију, к. за документацију, к. дейоа и други. Кустос је најважније занимање у музејима, а његов рад је неопходан и у сродним установама (библиотекама, архивима, кинотекама), продукцијским или продајним галеријама које имају сертификоване збирке, комерцијалним фирмама, спортским и другим друштвима и државним установама које чувају предмете од културног значаја. Улога музејској к. углавном зависи од установе у којој ради. У мањим специјализованим установама или другим, неспецијализованим, к. ради на свим пословима везаним за збирку, док је у већим установама он носилац специјализованог посла.

У Великој Британији термин *кустос збирке* или *кураџор* (енгл. *curator*), упућује и на владиног запосленика који врши надзор над уговорима о археолошким ископавањима. У САД значење овог термина варира у односу на променљиве улоге музеја. Са развојем дигиталне ере, к. постаје стручњак који обезбеђује услове појединачним захтевима заинтересоване публике да обучава како да самостално дођу до потребних података, информација и сазнања из области културног наслеђа. У Француској к. означавају речју *конзерваџор* (фр. *conservateur*), који означава к. за културно наслеђе – археологију, архиве, музеје, историјске споменике и библиотеке. У Русији, к. (рус. *музейный храни-*

ишељ) има заштитарску функцију, док се израз *курајтор* односи на специјалисте за савремену уметност. У Италији раде к. за уметност (итал. *curatore d'arte*) који могу бити институционални и слободни к.

Први кустос у Србији постављен је указом кнеза Александра Карађорђевића, 1853, са звањем *дидлиоишекар и чувар Народне дидлиоишеке и музеја*, Филип Николић, који је направио попис свих предмета и израдио правила установа. Међу осталима, улогу чувара Музеја вршили су и Ђура Даничић, Јанко Шафарик, Стојан Новаковић, Михаило Валтровић и друге истакнуте историјске личности српске културе и уметности. Улога к. у Србији је била непосредно везана за музеј као место чувања, на шта указује назив „Художествена хранилица”, уметничке галерије у склопу Београдске митрополије, отворене 1858 године.

Данас су дужности и неопходна стручна спрема *музејској к.* као занимања у јавном сектору дефинисана специјалном Уредбом која подразумева могућност напредовања ка вишем к. и к. музејском саветнику. У савременој уметности, термин к. обично упућује на особу која директно ради на избору, презентацији и интерпретацији уметничких дела за потребе ауторских, уметничких изложби. Стога је израз који је испрва пратио рад к. био везан за делатност излагања. Осим тога што је најчешће стално запослен у музеју, к. може гостовати из неког другог музеја, универзитета или сродне организације или установе, или бити независан али и наступати као уметник-кустос. Кустос сачињава концепцију и стратегију уметничког пројекта (сам, са уметником, са групом сарадника), врши селекцију уметника и уметничких дела, пише текстове за каталог, врши јавна вођења кроз изложбу, учествује у раду са публиком, медијима, активно заступа одређени стил, уметника или идеју и утиче на формирање уметничког тржишта. Кустоса његове вештине и знања све више претварају у менаџера и предузетника а све мање у *чувара* у стварном или симболичком смислу.

ЛИТ.: Јовановић, М., *Музеологија и заштитна сјоменика културе*, Београд, 1994; Scudero, D., *Manuale pratico del curatore: tecniche e strumenti, editoria e comunicazione*, Roma, 2006; *Manual of Museum Planning, Sustainable Space, Facilities and Operations*, New York – Toronto – Plymouth, 2012; „УРЕДБА о Каталогу радних места у јавним службама и другим организацијама у јавном сектору (кустос)”, *Службени гласник*, 81 (31. 8. 2017).

Ч. Ј.

КУТИЈА – симбол женствености, тајанствености и непредвидљивости. Будући да се увек поистоветује са заштићеним, посвећеним и лако рањивим простором – утробом или лобањом који носе неку мрачну тајну или потенцијалну опасност – или је треба отворити у прави час или ју је боље оставити заувек затвореном.

У грчкој митологији отварање Пандорине кутије добијене као свадбени поклон, оличава непромишљено ослобађање страсти, порока и несрећа, док се њеним затварањем или неотварањем, што подразумева вечито обуздавање радозналости, подгрева нада.

Отварање к. не мора увек да уроди налажењем добро и дуго скривеног блага, злата и новца, већ напротив, може да изазове велика разочарања, укључујући и изношење на видео давно заборављених успомена које боле или повређују. Нарочито спољни изглед к. може да завара и наведе да се отвори најмање вредан претинац по његовом садржају (Шекспир, *Млејачки шривоац*). Готово по правилу, свака к. највише вреди док се не отвори и док скрива тајну, јер се приливом светлости она обасјава и чини да се распрше потиснути снови или нерелна очекивања.

Кутије се у облику фиока или преграда са дуплим дном од XV века израђују као део стоних ковчежића, шкрињица или скривених сефова за чување поверљивих докумената, накита, новца и других личних и државних драгоцености, али и апотекарских супстанци. Из XVIII века потичу специјалне мале к. за чување диплома и привилегија прекривене златом, корњачевином и морским шкољкама намењене владарима и аристократији (*Кутија принца*

Томас Хијепес, *Богейон* (1668), Мадрид, Музеј Прадо



К

Вилема IV, 18 × 11,5 × 5 cm, 1749, Амстердам, Ријксмузеум), у облику данашњих нешто већих табакера.

Проблемом завиривања и отварања к. ради откривања њихових заборављених садржаја код нас се током друге половине XX века успешно бавио Б. Миљуш. У Малој галерији УЛУПУДС-а је у фебруару 2019. приређена изложба *Кућија*, на којој су уметници коришћењем различитих материјала од картона до коже показали како овај предмет за маштање, попут старе шкриње или ризнице семенки, оживљава клијањем неочекиваног новог света.

ЛИТ.: Garden, N., Olorenšo, R., Garden, Ž., Klajn, O., *Larousse mali rečnik simbola*, Beograd, 2011; Даутовић, В., „Прилог познавању кутија 'мошти' у српској верској култури деветнаестог века”, *Svetlost od svetlosti: hrišćanski sakralni predmeti u muzejima i zbirkama Srbije*, Beograd, 2014; Куртеш, А., „Кутија за снове”, *Полишишка*, Beograd (6. II 2019).

Љ. С.

КУЋА – грађевина подигнута да би у обухваћеном простору створила и контролисала услове погодне за активност за коју је намењена. Кућа пружа човеку његово место на свету. Кућа и дом су изрази који означавају место припадања и осећај припадности. Кроз историју, у различитим културама и климатским условима, карактеристични модели к. имали су различит облик, величину, унутрашњу структуру, конструктивни склоп, материјализацију. Традиционална друштва градила су к. које су манифестовале схватање да су свет људи и свет природе блиско и органски повезани, па су тако структуриране к. остваривале симбиозу човекове заједнице и природе. Период просветитељства и појава нових наука природу стављају изван егзистенцијалног простора човека, тежи се успостављању доминације над природом па к. репрезентује прогрес, моћ и богатство омогућено великим открићима. Надмоћ достигнута у XX веку доноси нове моделе: кућа је машина за становање. Метаболисти заснивају нове обрасце масовне изградње (мегаструктуре) на органским-биолошким принципима раста у којима к. замењује капсула. Парадигма одрживости на почетку трећег миленијума указује на ефекте технолошког развоја и на створене проблеме у животној средини па се развијају и заступају принципи биоклиматске архитектуре, како у изградњи појединачних објеката тако и у изградњи еколошких дистрикта. Куће нових, еколошки

освешћених заједница опремљене су активним и пасивним системима који обезбеђују енергетску ефикасност.

Егзистенцијални простор материјализован у облику к. пружа сигурност човеку и његовој заједници. Облик, материјал и структуру к. одређују унутрашњи и спољашњи фактори. Унутрашњи фактори су условљени функционалним захтевима основне намене к., а спољашњи климатским условима, карактеристикама терена, положајем и оријентацијом, технолошким могућностима и сл.

У широкој употреби појам к. има уже значење и односи се на објекат намењен становању појединца или породице, док у архитектонском дискурсу има шире значење и подразумева архитектонски објекат који може бити и друге, нестамбене намене. У просторном и територијалном смислу, к. са припадајућом парцелом чини целину, као што је у густо изграђеним срединама она у тесној вези са суседном изграђеном структуром.

Како к. пружа сигурност, пријатност гошћења, приватност и интимност, она је материјални израз породичног идентитета, културе и статуса. Као опна, к. раздваја унутрашњу и спољашњу средину, контролисане, прилагођене услове од неконтролисаних, сферу породичног и личног од друштвеног и јавног живота. Зато је она комплексан производ технолошких, функционалних и социокултурних фактора.

Територијалност к. има архитектурални израз. Архитектонски елементи који успостављају контролу обухваћеног простора су опна (под кров, зид), врата, праг, прозор, оцак и други облици технолошких могућности контроле пропусности опне.

У вернакуларној архитектури насеља у Србији, појам к. означава један, главни објекат у домаћинству намењен окупљању и обедовању чланова породичне задруге. Кућа се издваја као стожер домаћинства и разликује се од вајата и помоћних зграда. Владимир Дворниковић објашњава облик просторне организације породичне задруге у Србији начином на који је у периоду владавине Турака наплаћиван порез. Више породица окупљених у породичну задругу заједно је плаћало порез „на дим”. Обавеза плаћања пореза односила се само на главну к., што је био још један од економских разлога удруживања сиромашног становништва у заједнице.

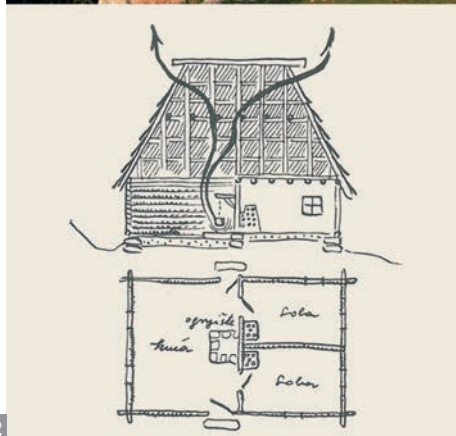
За документовање и типолошку класификацију к. у Србији значајан је рад Бранислава Којића. Куће на подручју Средњег Балкана из-



1



2



3



4



5



6



7



8

1. Ш.-Д.-Ж., Ајзен, Насловна илустрација *Есеја о архитектури* М.-А. Ложијеа (1753); 2. *Меморија*, етно село Сирогојно, Златибор; 3. Стивен Хол архитекти, *Мејасџруктура* (2009), Пекинг; 4. *Конак манастира Свџејој Јована Бијорској*, детаљ (обновљен 1743. и 1927), Северна Македонија; 5. С. Јовановић, *Градска вила* (1932), Улица Крунска број 50, Београд; 6. Б. Таназевић, *Кућа браће Николић*, детаљ (1912–14), Улица Његошева број 11, Београд; 7. А. Алто, *Хала Финландија* (1973–75), Хелсинки; 8. SeARCH, SEBRA, JDS и Л. Пејар, *Ајсберј* (2013), Данска, Орхус

КУФСКА СЛОВА, КУФИКА

В. Милић, Куће, цртеж



учавао је Јован Крунић. Највећи број к. инспирисан етнографским наслеђем Србије пројектовао је Божидар Петровић. Архитектура к. у Београду у XIX веку предмет је истраживања Мирјане Ротер Благојевић. Ранко Радовић је нашој средини приближио примере из целог света обухватајући насловом *Анџолоџија кућа* најразноврснији спектар вредних архитектонских облика стамбене и нестамбене намене заступајући тиме значење које појам к. има у архитектонском дискурсу.

ЛИТ.: Norberg-Schultz, C. *Existence, Space end Architecture*, New York, 1971; Nikezić, Z., *Građena sredina i arhitektura*, Beograd, 2007. М. Мил.

КУФСКА СЛОВА, КУФИКА (по граду Куфана обали Еуфрата у данашњем Ираку) –једно од родова арапског писма са израженим декоративним својствима, најчешће коришћено као орнамент. Временом прераста у карактеристичну врсту сликаног или плиткорезаног рељефног орнамента (испуњеног пастом или

бојеног) којим се украшавају архитектонски елементи (капители, довратници портала, парапетне плоче, подови) али и рукописи и предмети примењене уметности – керамика, стакло, текстил, метал, новац, предмети од злата и слоноваче. Најчешће се стилизују арапска слова *лам* и *алеф*, која формирају вертикалне линије а завршавају се цветовима или палметама. Понекад к. садржи потписе уметника или стихове из Курана, од којих је неке могуће и дешифровати.

Ова врста орнамента позната је у западној уметности још од античког доба, а у Византији се појављује са јачањем исламског утицаја, у X веку. У првој половини XI века к. се нарочито јавља у мозаичкој декорацији грчких цркава (југозападни пандантиф цркве Осиос Лука у Фокиди и у архитектонској пластици (Атина – Свети Апостоли, Капникареја, Амфиса, Нафплион, Коника). Најчешћа је у зонама предвиђеним за орнамент (портали, украсне плоче између прозора у тамбуру кубета, парапетне плоче). Изводи се у плитком рељефу испуњеном пастом (шамплеве техника, в. ЕМАЉ). Најпознатији пример украшавања к. су апсида и тамбур кубета Богородичине цркве манастира Осиос Лука у Фокиди (прва четвртина XI века), као и унутрашњи портал цркве Пантанасе у Мистри (1417).

У српској средњовековној уметности овај орнамент се налази у плитком бојеном рељефу на челу мермерних забата изнад престоних икона првобитног иконостаса Богородичине цркве у Студеници (XIII век).

ЛИТ.: Millet, G., *L'ecole grequedans l'architecture byzantine*, Paris 1916. Ч. М.



Куфска слова као керамопластички фриз, Атина, црква Светих апостола, крај X века

ИНДЕКС

- Аалто, Алвар (Aalto, Alvar)** ЗЕЛЕНА АРХИТЕКТУРА; КРИТИЧКИ РЕГИОНАЛИЗАМ
- Абасиди, династија** ИСЛАМСКА УМЕТНОСТ; КОПТСКА УМЕТНОСТ
- Абате, Франческо (Abbate, Francesco)** КВАТРОЧЕНТО
- Абдала, Али (Abdalla, Aly)** КЕНОТАФ
- Абелар** КОНЦЕПТУАЛИЗАМ
- Абрамовић, Марина** ЕГЗИБИЦИЈА; КРЕТАЊЕ
- Абрахам Абулаф** КАБАЛА
- Абу, Беренжер (Abou, Bérengère)** КРАКЕЛУРА
- Август, Октавијан (Augustus, Octavianus)** ЕЛЕМЕНТА, ЧЕТИРИ; ЕТРУРСКА УМЕТНОСТ; ЕТРУРСКО ПИСМО; ЗЛАТАРСТВО; ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО; ИНСУЛА; ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ; КАМЕЈА
- Авзи-паша** КОНАК
- Аврамовић, Димитрије** ЗАШТИТА НЕПОКРЕТНИХ КУЛТУРНИХ ДОБАРА; КАРИКАТУРА
- Аврамовић, Теодор** ЖДРАЛ
- Агатарх (Αγάθαρχος)** КУЛИСА
- Адалхард, опат** ИЛУМИНИРАНИ РУКОПИС
- Адам, Жан Пјер (Adam, Jean-Pierre)** КОМПОЗИЦИЈА; КОНСТРУКЦИЈА
- Адам, Роберт (Adam Robert)** КЛАСИЦИЗАМ
- Адамс, Алис (Adams, Alice)** ЕКСЦЕНТРИЧНА АПСТРАКЦИЈА
- Адамс, Лори (Adams, Laurie)** ЕКСЦЕНТРИЧНА УМЕТНОСТ; ЗВАНИЧНА УМЕТНОСТ; ИНДУСТРИЈСКА ЕСТЕТИКА; ИНДУСТРИЈСКА УМЕТНОСТ
- Адамс, Роберт (Adams, Robert)** ЕЛИЗАБЕТАНСКИ СТИЛ
- Адлер, Јанкел (Adler, Jankel)** ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ
- Адорно, Теодор (Adorno, Theodor)** ЕКСПЕРИМЕНТАЛНА УМЕТНОСТ; ЕСТЕТИКА; ЕСТЕТИЧКЕ КАТЕГОРИЈЕ; ЕСТЕТСКО ПОНАШАЊЕ; ИМАНЕНТНА КРИТИКА; ИСТОРИЈСКЕ АВАНГАРДЕ; КАТАРЗА; КОПИЈА; КРИЗА УМЕТНОСТИ
- Ажбе, Антон** ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Азедин, Алаја (Azzedine, Alaia)** ИНТЕРПОЛАЦИЈА
- Аземисен, Херман Улрих (Asemissen, Hermann Ulrich)** ЕСТЕТИКА
- Азриел, Виктор Давид** ЗИД-ЗАВЕСА; ЈЕВРЕЈСКА УМЕТНОСТ
- Ајзнер, Курт (Eisner, Kurt)** ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ
- Ајик, корејски мудрац** ЈАПАНСКО ПИСМО
- Ајљон, Хозе (Ayllón, José)** ЕЛ ПАСО
- Ајмар-Волхајм, Марта (Ajmar-Wollheim, Marta)** КАСОНЕ
- Ајнхард (Einhard)** КАРОЛИНШКА УМЕТНОСТ
- Ајнштајн, Алберт (Einstein, Albert)** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ
- Ајфел, Гистав (Eiffel, Gustave)** ЕПОХА; ИНЖЕЊЕРСКЕ ГРАЂЕВИНЕ
- Акотантос, Анђео (Ακοτάντος, Άγγελος)** КРИТСКА ШКОЛА
- Акентијевић Лакић, Надежда** КЕРАМИКА
- Алазар, Жан (Alazard, Jean)** ЕГЗОТИЦИЗАМ
- Алберо, Александер (Albergo, Alexander)** КОНЦЕПТУАЛНА УМЕТНОСТ
- Алберт, Игњац** КОШНИЦА
- Алберти, Леон Батиста (Alberti, Leon Battista)** ЕКЛЕКТИЦИЗАМ; ЕНТАБЛАТУРА; ЕНТАЗИС; ЕСТЕТИКА; ЗИДНО СЛИКАРСТВО; ИНТЕРКОЛУМНИЈА; КАМЕРА ЛУЦИДА; КАНОН; КАПИТЕЛ; КВАТРОЧЕНТО; КОЛОСАЛНИ РЕД; КОМПОЗИТИВНИ КАПИТЕЛ; КОМПОЗИЦИЈА; КОНТЕКСТ; КОНЦЕПТ (КОНЧЕТО)
- Албертони, Лудовика (Albertoni, Ludovica)** ЕКСТАЗА
- Албрехт, Ј. (Albrecht, J.)** ЖДРАЛ
- Алделрикус, илуминатор (Aldericus)** ИЛУМИНАЦИЈА
- Алдингтон, Ричард (Aldington, Richard)** ИМАЖИЗАМ
- Алдред, Сирил (Aldred, Cyril)** ЕГИПАТСКА УМЕТНОСТ
- Александар VI Борџија, папа** ЕНФИЛАДА
- Александар Велики / Македонски (Αλεξάνδρος ο Μέγας)** ЕГИПАТСКА УМЕТНОСТ; ЕМАЉ; ЕМОЦИЈА; ЗЛАТАРСТВО; ИКОНОГРАФСКИ ПРОГРАМ; ИНДИЈСКА УМЕТНОСТ; ИСТОРИ(ЦИ)ЗАМ; ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ; КАСОНЕ; КЕДАР; КОЊ; КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА); КРУНА
- Александар, папа** ЗЛАТАРСТВО
- Александер, Кристофер (Alexander, Christopher)** ЈЕДИНИЦА СУСЕДСТВА
- Александер, Џонатан Џејмс Грејам (Alexander, Jonathan James Graham)** ЗВЕРИЊИ СТИЛ; ИЛУМИНАЦИЈА; ИЛУМИНИРАНИ РУКОПИС; ИНИЦИЈАЛ
- Александров, Георгиј Фјодорович (Александров, Георгий Фёдорович)** ЖДАНОВИЗАМ
- Алексић, Драган** ЗЕНИТ; ЗЕНИТИЗАМ; КРИТИКА
- Алексић, Стеван** ЖАНР-СЦЕНА
- Ален, Џејмс П. (Allen, James P.)** КАРТУША
- Алерс-Хестерман, Фридрих (Ahlers-Hestermann, Freidrich)** ЈУГЕЊДСТИЛ
- Алешински, Пјер (Alechinsky, Pierre)** КОБРА
- Алинови, Франческа (Alinovi, Francesca)** КРИТИКА
- Алкуин (Alcuinus)** КАРОЛИНА
- Алма-Тадема, Лоренс (Alma-Tadema, Lawrence)** ЗВАНИЧНА УМЕТНОСТ
- Аловеј, Лоренс (Alloway, Lawrence)** ИЗЈАВА (ИСКАЗ); КРИТИКА
- Алодоли, Еторе (Allodoli, Ettore)** КАРИКАТУРА
- Алтдорфер, Албрехт (Altdorfer, Albrecht)** ИСТОРИ(ЦИ)ЗАМ
- Алтшулер, Брус (Altshuler, Bruce)** ИЗЛОЖБА
- Алу, Пјер (Halleux, Pierre)** КОНСТРУКЦИЈА
- Алфелди, Андреас (Alföldi, Andreas)** КРУНА
- Алфиревић, Ђорђе** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ; ИНТЕРПОЛАЦИЈА
- Алхазен из Басре (Abu Ali Al-Hasan Ibn Alhasan)** КАМЕРА ОПСКУРА
- Алхеријус, део рукописа** ЕРМИНИЈА
- Аман, Адалбер-Готје (Hamman, Adalbert-Gautier)** КЊИГА
- Амантин, епископ** ЕПИСКОПСКА ПАЛАТА
- Амбер, Жан Марсел (Humbert, Jean-Marcel)** ЕЖИПСЕНЕРИЈА
- Амброзић, Катарина** ИМПРЕСИОНИЗАМ; КРИТИКА
- Амеисенова, Софија (Ameisenowa, Zofia)** ЕКОРШЕ
- Аменофис III** ЕКС ЛИБРИС; КЛИНАСТО ПИСМО; КОЛОС
- Аменофис IV** КЛИНАСТО ПИСМО
- Аменхотпе IV / Аменхотеп IV / Акхенатен** ЕГИПАТСКА УМЕТНОСТ
- Амије, Пјер (Amiet, Pierre)** ЗИГУРАТ
- Амичи, Ђовани Батиста (Amici, Giovanni Battista)** КАМЕРА ЛУЦИДА
- Ампер, Андре Мари (Ampère, André-Marie)** КИБЕРНЕТИКА И УМЕТНОСТ
- Ан Клод де Кајлус (Anne Claude de Caylus)** КЛАСИЦИЗАМ
- Анагности, Петар** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ; ИЗГЛЕД (ВЕРТИКАЛНА ПРОЈЕКЦИЈА)
- Анаксагора (Ἀναξάγορας)** КУЛИСА
- Анастасије, папа** ЕМАЉ
- Анвин, Рејмонд (Unwin, Raymond)** ЈЕДИНИЦА СУСЕДСТВА
- Ангелова, Ришел (Angelova, Rechelle)** ЕТНО-АРХИТЕКТУРА
- Андервуд, Пол А. (Underwood, Paul A.)** КАРОЛИНШКА УМЕТНОСТ
- Андерсон, Лори (Anderson, Laurie)** ЕЛЕКТРОНСКА УМЕТНОСТ; КОМПЈУТЕРСКА УМЕТНОСТ
- Андерсон, Џефри К. (Anderson, Jeffrey C.)** ИЛУМИНАЦИЈА; ИНИЦИЈАЛ
- Андо, Тадао (Ando, Tadao)** ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ; КРИТИЧКИ РЕГИОНАЛИЗАМ
- Андре, Карл (Andre, Carl)** КОНЦЕПТУАЛНА УМЕТНОСТ
- Андре, Пол (Andreu, Paul)** ЕЛИПСА
- Андрејевска, Јелена** ЗОГРАФ
- Андреја, зограф** ЗОГРАФ
- Андрејевић Кун, Ђорђе** ЖДАНОВИЗАМ; ИЛУСТРАЦИЈА; КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ
- Андрејевић, Андреј** КАРАВАН-САРАЈ
- Андрејевић, Андреја** ЗОГРАФ
- Андрес, Јан (Andres, Jan)** КОНЗЕРВАТИВИЗАМ
- Андрић, Иво** КАРАВАН-САРАЈ
- Анри, Пјер (Henry, Pierre)** КИБЕРНЕТИКА И УМЕТНОСТ
- Антал, Фредерик (Antal, Frederick)** ЗМИЈОЛИКА ЛИНИЈА
- Антелиами, Бенедето (Antelami, Benedetto)** КАТЕДРА
- Антемије из Тралеса** ЕЛИПСА; ИНЖЕЊЕРСКЕ ГРАЂЕВИНЕ; КУПОЛА
- Антић, Иван** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ; ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ СТИЛ
- Антоначо, Карла М. (Antonaccio, Carla M.)** КУЛТ
- Антоније, зограф** ЗОГРАФ
- Антоније, мајстор** ИНТАРЗИЈА
- Антоније, митрополит** КАМИЛАВКА
- Антонијевић, Драгослав** ЖАНР-СЦЕНА
- Апел, Карел (Appel, Karel)** КОБРА
- Апелт, Ернст Фридрих (Apelt, Ernst Friedrich)** КАЛОКАГАТИЈА
- Апокавк, Алексије** КРИТСКА ШКОЛА

- Аполинер, Гијом (Apollinaire, Guillaume)** КУБИЗАМ
- Аполондор из Атине (Ἀπολλόδωρος ὁ Ἀθηναῖος)** КЈАРОСКУРО
- Аполоније из Перге (Ἀπολλώνιος ὁ Περγαῖος)** ЕЛИПСА
- Аполонио, Марио (Apollonio, Mario)** КОМЕДИЈА ДЕЛ АРТЕ; КОМИЧНО
- Арагон, Луј (Aragon, Louis)** КОЛАЖ; КРИТИКА
- Аралица, Стојан** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ
- Арган, Ђулио Карло (Argan, Giulio Carlo)** ИНТИМИЗАМ; КРАЈ УМЕТНОСТИ; КРИЗА УМЕТНОСТИ; КРИТИКА
- Ардуен-Мансар, Жил (Hardouin-Mansart, Jules)** ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО
- Ариги, Лудовико дељи (Arrighi, Ludovico degli)** КАНЧЕЛАРЕСКА
- Аристеј (Ἀριστέας)** КЕНТАУР
- Аристоникос (Ἀριστόνικος)** КУРОС
- Аристон са Пароса (Ἀριστίου)** КУРОС
- Аристонот (Ἀριστόνοθος)** ЕТРУРСКА УМЕТНОСТ
- Аристотел (Ἀριστοτέλης)** ЕМПАТИЈА; ЕСТЕТИКА; ЕСТЕТИЧКЕ КАТЕГОРИЈЕ; ЕТИКА И ЕСТЕТИКА; ЕТОС; ИДЕАЛНИ ГРАД; ИМПРОВИЗАЦИЈА; ИРОНИЈА; ЈЕДИНСТВО МЕСТА, ВРЕМЕНА И РАДЊЕ; КАЛОКАГАТИЈА; КАМЕРА ОПСКУРА; КАРИКАТУРА; КАРТОГРАФИЈА; КАТАРЗА; КОМИЧНО; КОМПЛЕМЕНТАРНЕ БОЈЕ; КОНЦЕПТ (КОНЧЕТО)
- Аркадије** ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ
- Аркиђели, Франческо (Arcangeli, Francesco)** ИНТАРЗИЈА
- Арнасон, Харвард (Arnason, Harvard)** КОЛАЖ
- Арнолд, Вилијам (Arnold, William)** ЕЛИЗАБЕТАНСКИ СТИЛ
- Арнхајм, Рудолф (Arnheim, Rudolf)** ЕЛЕМЕНТИ СЛИКЕ; ЕНТРОПИЈА; ЕРКЕР; ИЛУЗИЈА ОПАЖАЊА; ИНВЕРЗНА ПЕРСПЕКТИВА; ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ; КАТАБОЛИЗАМ, КАТАБОЛИЧКИ ЕФЕКТИ; КОМПОЗИЦИЈА; КОНКАВНО-КОНВЕКСНО; КОНТРАРЕЉЕФ
- Арп, Ханс / Жан (Arp, Hans / Jean)** ЕКСПЕРИМЕНТАЛНА УМЕТНОСТ; ЕЛЕМЕНТАРИЗАМ У АРХИТЕКТУРИ; ЕНТРОПИЈА; КАБАРЕ ВОЛТЕР; КОЛАЖ; КОНКРЕТНА УМЕТНОСТ
- Арсевен, Челал Есад (Arseven, Celal Esad)** КОРЊАЧЕВИНА
- Арто, Антонен (Artaud, Antonin)** ЈЕДИНСТВО МЕСТА, ВРЕМЕНА И РАДЊЕ
- Архимед (Ἀρχιμήδης)** ИНЖЕЊЕРСКЕ ГРАЂЕВИНЕ; КРИВА ЛИНИЈА, КРИВУЉА
- Архипенко, Александар (Архипенко, Александр)** ЗЕНИТ; ЗЕНИТИЗАМ; КИКЛАДСКА УМЕТНОСТ; КОЛАЖ
- Архитас (Ἀρχύτας)** КОЦКА
- Арчимболди/о/, Ђузепе (Arcimboldi/o/, Giuseppe)** ЕКСЦЕНТРИЧНА УМЕТНОСТ; ИРАЦИОНАЛНО; КАРИКАТУРА
- Асет, Морис (Hassett, Maurice)** ИХТИС
- Асимов, Морис (Asimow, Morris)** ИНДУСТРИЈСКИ ДИЗАЈН
- Аскарели, Фернанда (Ascarelli, Fernanda)** КАНЧЕЛАРЕСКА
- Асунто, Росарио (Assunto, Rosario)** ЗЛАТО; ИДЕАЛИЗАМ-НАТУРАЛИЗАМ
- Асурбанипал** ЕКС ЛИБРИС; ЗООМОРФИЈА
- Атал I** КРСТАСТИ СВОД
- Атвуд, Чарлс (Atwood, Charles)** ЗИД-ЗАВЕСА
- Атија, Азиз (Atiya, Aziz)** КОПТСКА УМЕТНОСТ
- Атила, владар** ЗБИРКА
- Атлагић, Ангелина** КОСТИМОГРАФИЈА
- Аубин, Херман (Aubin, Hermann)** КУЛТУРА
- Аугуст II Јаки** ЕФЕМЕРНИ СПЕКТАКЛ
- Аугустинчић, Антун** ЖДАНОВИЗАМ
- Аул Метел (Aulus Metellus)** ЕТРУРСКА УМЕТНОСТ
- Аурелијан, Луције Домиције (Aurelianus, Lucius Domitius)** КРУНА
- Ахемениди, династија** ИСТОК; КРУНА
- Аџовић, Драгомир М.** КРЗНО
- Ач, Јожеф** ЕНФОРМЕЛ
- Аџић, Драгољуб** КЕРАМИКА
- Ашам, Роџер (Ascham, Roger)** ЕЛИЗАБЕТАНСКИ СТИЛ
- Ашковић, Нада** КЕРАМИКА
- Ашока, краљ** ИНДИЈСКА УМЕТНОСТ
- Бабин, Маријета** ЕТРУРСКО ПИСМО
- Бабит, Ирвинг (Babbitt, Irving)** ИМАЖИЗАМ
- Бабих Ђорђевић, Гордана** КОРДОНСКИ ВЕНАЦ
- Бабих, Божидар** ЗАВАРИВАЊЕ
- Бабих, Гордана** ЕПИГРАФИКА; ИКОНОГРАФИЈА; ИКОНОГРАФСКИ ПРОГРАМ; КАПЕЛА
- Бабих, Душан** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ
- Бабих, Љуба** ИЛУСТРАЦИЈА
- Бабих, Милица** КОСТИМОГРАФИЈА
- Бадави, Александер (Badawy, Alexander)** КОПТСКА УМЕТНОСТ
- Бадурин, Анђелко** ИНСТРУМЕНТА МАРТИРИ; КИТ
- Базелиц, Георг (Baselitz, Georg)** ЕКСПРЕСИЈА; КЈАРОСКУРО ДРВОРЕЗ; КОЛОРИЗАМ
- Базен, Жермен (Bazin, Germain)** ИМПРЕСИОНИЗАМ; КВАТРОЧЕНТО; КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Базик, Драгана** ЕКСТЕРИЈЕР
- Базил, Симон (Basil, Simon)** ЕЛИЗАБЕТАНСКИ СТИЛ
- Базил, Фредерик (Bazille, Frédéric)** ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Бајер, Андреас (Beyer, Andreas)** КЛАСИЦИЗАМ
- Бајић, Мрђан** ЕКОЛОШКА УМЕТНОСТ
- Бајлон, Феликс** ЈЕДИНИЦА СУСЕДСТВА; КРИТИЧКИ РЕГИОНАЛИЗАМ
- Бак, Јанош М. (Bak, János M.)** КРУНА
- Бакаловић, Георгије** КЛАСИЦИЗАМ
- Бакић, Војин** ЖДАНОВИЗАМ; КОЛОСАЛНИ РЕД
- Баклоу, Спајк Л. (Bucklow, Spike L.)** КРАКЕЛУРА
- Бакст, Леон (Бакст, Лев / Bakst, Léon)** КОСТИМОГРАФИЈА
- Баку, Робер (Baccou, Robert)** КОЦКА
- Бал, Хуго (Ball, Hugo)** ЕМАНАЦИЈА; ЈЕДИНСТВО МЕСТА, ВРЕМЕНА И РАДЊЕ; КАБАРЕ ВОЛТЕР; КУБИЗАМ
- Бала, Ђакомо (Balla, Giacomo)** КРЕТАЊЕ
- Балаш, Франц** ЖДРАЛ; КОШНИЦА
- Балдесари, Џон Антони (Baldessari, John Anthony)** КИБЕРНЕТИКА И УМЕТНОСТ
- Балсамаџијева-Парвис, Ана (Балсамаџиева-Парвис, Анна)** ЗЕНИТИЗАМ
- Бал-Тешува, Јакоб (Baal-Teshuva Jacob)** КИНЕТИЧКА СКУЛПТУРА
- Балтрушаитис, Јиргис (Baltrusaitis / Baltouchaitis, Jurgis)** ЕГЗОТИЦИЗАМ; ИНФЕРНАЛНА УМЕТНОСТ; КЕНТАУР
- Баљони, Орацио (Baglioni, Orazio)** КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Банам, Рејнер (Banham, Reyner)** ЕНТЕРИЈЕР; ЕРГОНОМИЈА; ИНДУСТРИЈСКА АРХИТЕКТУРА; ИНЖЕЊЕРСКЕ ГРАЂЕВИНЕ
- Банди, Нина (Bandi, Nina)** КРИЗА УМЕТНОСТИ
- Бандинели, Бачо (Bandinelli, Baccio)** ЕКОРШЕ
- Бандић, Душан И.** КРВ
- Бандман, Гинтер (Bandmann, Günter)** ЕГЗОТИЦИЗАМ; ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ; КУЛТУРА
- Бањоли, Мартина (Bagnoli, Martina)** ИКОНОГРАФСКИ ПРОГРАМ
- Бар, Алфред Х. (Barr, Alfred H.)** КУБИЗАМ
- Бар, Андре (Barre, André)** КРИВА ЛИНИЈА, КРИВУЉА
- Барал и Алтет, Ксавијер (Barral i Altet, Xavier)** ИКОНОГРАФИЈА
- Бараћ, Драган** КЊИГА
- Барбаро, Данијеле (Barbaro, Daniele)** КАМЕРА ОПСКУРА
- Барбер, Питер (Barber, Peter)** КАРТА
- Барберини, породица (Barberini)** КВАДРАТУРА
- Барбије, Фредерик (Barbier, Frédéric)** КЊИГА; КРУШКА
- Барбини, Палмира Марија (Barbini, Palmira Maria)** КАТАКОМБЕ
- Баргебур, Фредерик Перез (Bargebuhr, Frederick Perez)** КАТАКОМБЕ
- Бард, Кетрин, А. (Bard, Kathryn A.)** ЕГИПАТСКА УМЕТНОСТ
- Барет, Сирил (Barrett, Cyril)** КИНЕТИЧКА СКУЛПТУРА
- Бари, Роберт (Barry, Robert)** КОНЦЕПТУАЛНА УМЕТНОСТ
- Бари, Чарлс (Barry, Charles)** ИСТОРИ(ЦИ)ЗАМ
- Барили, Ренато (Barilli, Renato)** КОМЕДИЈА ДЕЛ АРТЕ
- Барјактаровић, Мирко** КРАЈПУТАШ
- Барлета, Барбара А. (Barletta, Barbara A.)** ЕНТАБЛАТУРА; ЈОНСКИ СТИЛ
- Барнс, Алберт К. (Barnes, Albert C.)** ЕКСЦЕНТРИЧНА УМЕТНОСТ; ЗВАНИЧНА УМЕТНОСТ
- Баровијер, Анђело (Barovier, Angelo)** КРИСТАЛ
- Баромић, Блаж** ИНКУНАБУЛА
- Барончели, Николо (Baroncelli, Niccolò)** КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Барочи, Федерико (Barocci / Baroccio, Federico)** КЈАРОСКУРО ДРВОРЕЗ
- Барош-Веига студио (Barozzi-Veiga)** ИВИЦА
- Барт, Јуџин К. (Burt, Eugene C.)** ЕРОТСКА УМЕТНОСТ
- Барт, Ролан (Barthes, Roland)** ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ; КОД
- Бартолини, Ђилда (Bartolini, Gilda)** ЕТРУРСКА УМЕТНОСТ
- Барух, Бора** ЈЕВРЕЈСКА УМЕТНОСТ
- Бас, Јуније (Bassus, Junius)** ЕРОТСКА УМЕТНОСТ
- Басано, Јакопо (Bassano, Jacopo)** ЖАНР-СЦЕНА
- Баскијат, Жан Мишел (Basquiat, Jean-Michel)** КОЛОРИЗАМ
- Бат, Курт (Badt, Kurt)** ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ
- Баткок, Грегори (Battcock, Gregory)** КОНЦЕПТУАЛНА УМЕТНОСТ
- Бауер, Херман (Bauer, Hermann)** ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ
- Баумгарт, Фриц (Baumgart, Fritz)** ИСТОРИ(ЦИ)ЗАМ; КЛАСИЦИЗАМ
- Баумгартен, Александер Готлиб (Baumgarten, Alexander Gottlieb)** ЕСТЕТИКА; ЕСТЕТИСКИ ДОЖИВЉАЈ; КЛАСИЦИЗАМ; КРИТИКА
- Баух, Курт (Bauch, Kurt)** ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ
- Бахтин, Михаил Михајлович (Бахтин, Михаил Михайлович)** КАРИКАТУРА; КОМИЧНО
- Бачевић, Димитрије** ЖДРАЛ
- Бачелор, Дејвид (Batchelor, David)** КОНЦЕПТУАЛНА УМЕТНОСТ
- Башичевић, Димитрије Мангелос** ИМАНЕНТНА КРИТИКА
- Башкар, Рам Рој (Bhaskar, Ram Roy)** ИМАНЕНТНА КРИТИКА
- Башлар, Гастон (Bachelard, Gaston)** ЗАКЛОН; ЗЛАТНО ДОБА; ИНТИМИЗАМ
- Беатус од Лијебане** ИЛУМИНАЦИЈА; ИЛУМИНИРАНИ РУКОПИС
- Беда (Beda Venerabilis)** КАЛЕНДАР
- Бедар, Жан Франсоа (Bédard, Jean-François)** ЕНФИЛАДА
- Бедричић, Милутин** КЛАСИЦИЗАМ
- Бедуен, Жан Луј (Bedouin, Jean-Louis)** ИРАЦИОНАЛНО

- Бежар, Морис (Véjart, Maurice)** КИБЕРНЕТИКА И УМЕТНОСТ
- Беоан, Анри (Véjoint, Henri)** ЕНЦИКЛОПЕДИЈА
- Бейнг, Рафаел (Beuing, Raphael)** КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Бейкон, Франсис (Bacon, Francis), филозоф** ЕТИКА И ЕСТЕТИКА; КАМЕРА ОПСКУРА
- Бейли, Хју Мари (Baillie, Hugh Murray)** ЕНФИЛАДА
- Бейли, Џон (Baillie, John)** ЕСТЕТИКА
- Бейме, Клаус фон (Beume, Klaus von)** ЕЗОТЕРИЈА; ИСТОРИЈСКЕ АВАНГАРДЕ
- Бек, Аугуст (Böckh, August)** ЕПИГРАФИКА
- Беквит, Џон (Beckwith, John)** КАРОЛИНШКА УМЕТНОСТ
- Бекет, Самјуел (Beckett, Samuel)** ЕНФОРМЕЛ; КОСТИМОГРАФИЈА
- Беклин, Арнолд (Böcklin, Arnold)** КАРИКАТУРА; КЕНТАУР
- Бекман, Макс (Beckmann, Max)** ЕКСПРЕСИЈА; ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ; ЗЕЛЕНО; КОМЕДИЈА ДЕЛ АРТЕ; КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ
- Бекхаус, Џенет (Backhouse, Janet)** ИЛУМИНАЦИЈА
- Бел, Квентин (Bell, Quentin)** ЕЛИТИСТИЧКА УМЕТНОСТ
- Бел, Клајв (Bell, Clive)** ЕВАЛУАЦИЈА
- Белармино, Роберто (Bellarmino, Roberto)** КАМЕНИНА
- Белград, Данијел (Belgrad, Daniel)** ИМПРОВИЗАЦИЈА
- Белдон Скот, Џон (Beldon Scott, John)** КОНКАВНО-КОНВЕКСНО
- Белер, Ернст (Behler, Ernst)** ИРОНИЈА; КОНЗЕРВАТИВИЗАМ
- Белини, Ђовани (Bellini, Giovanni)** ЖИОКА НА РАБОШ; ЗООМОРФИЈА; КАРТЕЛИНО; КВАТРОЧЕНТО
- Белић Веисс, Зоран** ЗЗИП
- Белори, Ђовани Пјетро (Bellori, Giovanni Pietro)** КЛАСИЦИЗАМ
- Белтинг, Ханс (Belting, Hans)** ЕЛИПСА; ИКОНИЧКО; ИКОНОЛОГИЈА; ИМАГО ПИЈЕТАТИС; ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ; ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ; КРАЈ УМЕТНОСТИ; КУЛТ; КУЛТНА УМЕТНОСТ
- Бељански, Павле** ЗАДУЖБИНА
- Бем, Готфрид (Boehm, Gottfried)** ЕИКОН; ИКОНИЧКО; ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ БЕЗ ИМЕНА
- Бен, Готфрид (Benn, Gottfried)** ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ
- Бенетон, Филип (Bénéton, Philippe)** КУЛТУРА
- Бенеш, Евелин (Benesch, Evelyn)** ЈАПОНИЗЕРИЈА
- Бензе, Макс (Bense, Max)** ЕНТРОПИЈА; ЕСТЕТИКА; ИНФОРМАЦИЈА; ИНФОРМАЦИОНА ЕСТЕТИКА; КИБЕРНЕТИКА И УМЕТНОСТ
- Бенинг, Симон (Bening, Simon)** ИЛУМИНАЦИЈА
- Бенјамин, Валтер (Benjamin, Walter)** ИСТОРИЈСКЕ АВАНГАРДЕ; КРАЈ УМЕТНОСТИ; КРИЗА УМЕТНОСТИ
- Бенкси (Banksy)** ЈАЈЕ; КАПРИЧО
- Беноа, Александар (Benúa, Aleksánder)** КОСТИМОГРАФИЈА
- Беноа, Жино (Benoit, Junod)** ЕКС ЛИБРИС
- Беноа, Фернан (Benoit, Fernand)** КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Бент, Џејмс Теодор (Bent, James Theodore)** КИКЛАДСКА УМЕТНОСТ
- Бенц, Ернст (Benz, Ernst)** ЕКСТАЗА
- Бераковић, Драган** КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ
- Берат, Хамдалах (Bearat, Hamdallah)** ЗИДНО СЛИКАРСТВО
- Бербер, Мерсад** КОЊ
- Берберовић, Миланка** КОСТИМОГРАФИЈА
- Берг, Макс (Berg, Max)** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ
- Бергер, Клаус (Berger, Klaus)** КЛОАЗОНИЗАМ
- Бергсон, Анри (Bergson, Henri)** ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗАМ; ИРАЦИОНАЛНО; КАРИКАТУРА; КОМИЧНО
- Беренс, Петер (Behrens, Peter)** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ; ЗИД-ЗАВЕСА; ЈУГЕНДСТИЛ
- Беренс, Рој Р. (Behrens, Roy R.)** КАМУФЛАЖА
- Беренсон, Бернард (Berenson, Bernard)** ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ
- Беренс-Хангелер, Херберт (Behrens-Hangelier, Herbert)** ЗЕНИТ; ЗЕНИТИЗАМ
- Бери, војвода од Жан (Berry, duc de, Jean)** ЖАНР-СЦЕНА; ЗОДИЈАК; ИЛУМИНАЦИЈА; КАЛЕНДАР
- Берк, Џил (Burke, Jill)** КВАТРОЧЕНТО
- Берл, Обри (Burl, Aubrey)** КРОМЛЕХ
- Берлаге, Хендрик Петрус (Berlage, Hendrik Petrus)** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ
- Берлајн, Данијел (Berlyne, Daniel)** КАТАРЗА
- Берлин, Ајзаја (Berlin, Isaiah)** ИЛУМИНИЗАМ
- Берн, Јан (Burn, Jan)** КСЕРОГРАФИЈА
- Бернабо, Масимо (Bernabò, Massimo)** ИЛУМИНИРАНИ РУКОПИС
- Бернајз, Јакоб (Bernays, Jakob)** КАТАРЗА
- Бернам, Данијел (Burnham, Daniel)** ЗИД-ЗАВЕСА
- Бернам, Џек (Burnham, Jack)** ЕЛЕКТРОНСКА УМЕТНОСТ; КИБЕРНЕТИКА И УМЕТНОСТ
- Бернар из Клервоа** КОШНИЦА
- Бернар, Емил (Bernard, Émile)** ЕПОХА; КЛОАЗОНИЗАМ
- Бернар, Сара (Bernhardt / Bernard, Sarah)** КОСТИМОГРАФИЈА
- Бернини, Ђан Лоренцо (Bernini, Gian Lorenzo)** ЕДИКУЛА; ЕЖИПСЈЕНЕРИЈА; ЕКСТАЗА; ЕЛИПСА; ЕФЕМЕРНИ СПЕКТАКЛ; ИНТЕРПОЛАЦИЈА; КАРИКАТУРА; КАТЕДРА; КИЧ; КОЛОНАДА; КОМИЧНО; КОНТРАПОСТО; КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Берн-Џонс, Едвард (Burne-Jones, Edward)** ЕСТЕТИЗАМ
- Бескајнд, Саманта (Baskind, Samantha)** ЈЕВРЕЈСКА УМЕТНОСТ
- Бетанкурт, Филип (Betancourt, Philip)** ЕОЛСКИ СТИЛ
- Бетгер, Јохан Фридрих (Böttger, Johann Friedrich)** КАМЕНИНА
- Бетијус, Аксел (Boethius, Axel)** ЕТРУРСКА УМЕТНОСТ
- Бечман, Оскар (Bätschmann, Oskar)** ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ
- Бидерман, Ханс (Biedermann, Hans)** ЖАБА; ЖАД; ЖДРАЛ; ЖУТА; ЗВЕЗДА; ЗЕЛЕНО; ЗЕЦ (КУНИЋ); ЗЛАТО; ЗМАЈ (АЖДАЈА); ЗМИЈА; ЗУБИ; ЈАБУКА; ЈАГЊЕ; ЈАЈЕ; ЈАРАЦ; ЈИН И ЈАНГ; КАРАНФИЛ; КВАДРАТ; КЕДАР; КЉУЧ; КЊИГА; КОЊ; КОРАЛ; КОРЊАЧА; КОЦКА; КРУГ; КРУШКА
- Бијелић, Јован** ЕКСПРЕСИЈА; ЕКСПРЕСИОНИЗАМ; ЗЕНИТ; ЗЕНИТИЗАМ; КОСТИМОГРАФИЈА; КУБИЗАМ
- Бикић, Весна** ЕПИСКОПСКА ПАЛАТА; ЗЛАТАРСТВО; КОРАЛ
- Бил, Макс (Bill, Max)** ЕСТЕТИКА; КОНКРЕТНА УМЕТНОСТ
- Биле, Ејле (Bille, Ejle)** КОБРА
- Билер, Вјера** ЗЕНИТ; ЗЕНИТИЗАМ
- Билер, Карл (Bühler, Karl)** ЖИВОТ И УМЕТНОСТ
- Биндел, Паул (Bindel, Paul)** ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ
- Биндинг, Гинтер (Binding, Günther)** КАТЕДРАЛА
- Биргер, Криста (Bürger, Christa)** ЕСТЕТИЗАМ
- Биргер, Петер (Bürger, Peter)** ЕСТЕТИЗАМ; ИСТОРИЈСКЕ АВАНГАРДЕ; ЈАПАНСКА АВАНГАРДА; КРИЗА УМЕТНОСТИ
- Бирдсли, Обри (Beardsley, Aubrey)** ЕКСЦЕНТРИЧНА УМЕТНОСТ
- Биркхоф, Георг Давид (Birkhoff, Georg David)** ЕНТРОПИЈА; ИНФОРМАЦИОНА ЕСТЕТИКА
- Бирмерле, Јута (Birmerle, Jutta)** ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ
- Бирташевић, Марија** КЕРАМИКА
- Бирчанин, Илија** ЕГЗОТИЦИЗАМ
- Бисконти, Фабрицио (Bisconti, Fabrizio)** КАТАКОМБЕ
- Бихаљи-Мерин Ото** ЖДАНОВИЗАМ; КРИТИКА
- Бичков, Виктор В.** ЕМАНАЦИЈА
- Бишоп, Клер (Bishop, Claire)** ИНСТАЛАЦИЈА
- Бишоп, Мајк К. (Bishop, Mike C.)** КАСТРУМ
- Бјалостоцки, Јан (Białostocki, Jan)** ИКОНОГРАФИЈА
- Бјанкини, Франческо (Bianchini, Francesco)** КАПРИЧО
- Бјанко, Андреа (Bianco, Andrea)** КАРТА
- Бјелински, Висарион Григорјевич (Белинский, Виссарион Григорьевич)** КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ
- Блажић, Бранислава** КЕРАМИКА
- Блажић, Милован** КЕРАМИКА
- Бланд, Дејвид (Bland, David)** КЊИГА
- Блануша, Евгенија** КАРИКАТУРА
- Блануша, Мишела** КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ
- Блејк, Вилијам (Blake, William)** ЕЗОТЕРИЈА; ЕКСЦЕНТРИЧНА УМЕТНОСТ; ЕМОЦИЈА; ИРАЦИОНАЛНО; КОМБИНОВАНА ТЕХНИКА
- Блејл, Матијас (Bleyl, Matthias)** КАСЕТИРАНА ТАВАНИЦА; КВАДРАТУРА
- Блер, Шила С. (Blair, Sheila)** ИСЛАМСКА УМЕТНОСТ
- Блох, Ернст (Bloch, Ernst)** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ; ЕСТЕТИКА
- Блум, Џонатан М. (Bloom, Jonathan M.)** ИСЛАМСКА УМЕТНОСТ
- Боал, Аугусто (Boal, Augusto)** ЈЕДИНСТВО МЕСТА, ВРЕМЕНА И РАДЊЕ
- Бовоар, Симон де (Beauvoir, Simone de)** ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗАМ
- Богдановић, Богдан** ЕЛЕМЕНТА, ЧЕТИРИ
- Богдановић, Јелена** КАТЕДРА
- Богдановић, Коста** ЕКОЛОШКА УМЕТНОСТ; ЕЛЕМЕНТИ СЛИКЕ; КОЛОРИЗАМ; КОМПОЗИЦИЈА; КОНТРАРЕЉЕФ
- Богдановић, Лукијан** ЕПИГРАФИКА
- Богољубски, Андреј (Богољубский, Андрей)** ИКОНА
- Богосављевић, Никодим** ЗЕЦ (КУНИЋ); ЗМАЈ (АЖДАЈА); ЗМИЈА; ЈАГЊЕ; КОЊАНИК
- Богунковић, Слободан Гиша** ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ СТИЛ; КИОСК
- Богунковић, Угљеша** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ
- Боде, Дерк (Bodde, Derk)** ЈИН И ЈАНГ
- Бодлер, Шарл (Baudelaire, Charles)** ЕСТЕТИЗАМ; ЈАПОНИЗЕРИЈА; КАРИКАТУРА; КРИТИКА
- Бодријар, Жан (Baudrillard, Jean)** ЕКРАН; ЕКСТАЗА; КОПИЈА
- Божиловић, Никола** КИЧ
- Божичевић, Ванда** ЗЗИП; ЗНАЧЕЊЕ УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА
- Божичковић Поповић, Вера** ЕНФОРМЕЛ
- Бозио, Антонио (Bosio, Antonio)** ИКОНОГРАФИЈА; КАТАКОМБЕ
- Бојацијевић, Иван (Бояджијев, Иван)** ЗЕНИТИЗАМ
- Бојд, Томас Д. (Boyd, Thomas D.)** КРСТАСТИ СВОД
- Бојм, Алберт (Boime, Albert)** КЛАСИЦИЗАМ
- Бојмлер, Алфред (Baemler, Alfred)** ЕСТЕТИКА
- Бојовић, Драгољуб** КЕРАМИКА
- Бојс, Јозеф (Beuys, Joseph)** ЕКОЛОШКА УМЕТНОСТ; ИМПРОВИЗАЦИЈА; ИНСТАЛАЦИЈА
- Болк, Луј (Bolk, Louis)** ЈУВЕНИЛИЗАЦИЈА
- Болтен, Јоханес (Bolten, Johannes)** ИМАГО КЛИПЕАТА
- Болцман, Лудвиг (Boltzmann, Ludwig)** ЕНТРОПИЈА
- Бољаи, Јанош (Bolyai, János)** ЕУКЛИДСКИ ПРОСТОР
- Бољаи, Фаркаш (Bolyai, Farkas)** ЕУКЛИДСКИ ПРОСТОР
- Бонар, Жан Ив (Bonnard, Jean-Yves)** ЗЕМУНИЦА

- Бонар, Пјер (Bonnard, Pierre)** ЕПОХА; ЕСТАМПА; ЈАПОНИЗЕРИЈА; ИЛУСТРАЦИЈА; ИНТИМИЗАМ; КОМЕДИЈА ДЕЛ АРТЕ; КОСТИМОГРАФИЈА
- Бонд, Франсис (Bond, Francis)** ЕРЛИ ИНГЛИШ; ЖУБЕ
- Бони, Жан (Bonu, Jean)** КОНТРАФОРА
- Бонфанте, Лариса (Bonfante, Larissa)** ЕТРУРСКА УМЕТНОСТ
- Борд, Филип (Bordes, Philippe)** КЛАСИЦИЗАМ
- Бордман, Џон (Boardman, John)** КАНЕФОРА; КОНТРАПОСТО; КОРА; КУРОС
- Борели, Федерика (Borrelli, Federica)** ЕТРУРСКА УМЕТНОСТ
- Борисављевић, Милутин** ЕСТЕТИКА; ЕУРИТМИЈА
- Боровница, Недељко** ЈЕДИНИЦА СУСЕДСТВА
- Борозан, Игор** ЕФЕМЕРНИ СПЕКТАКЛ
- Боромини, Франческо (Borromini, Francesco)** ЕЛИПСА; КАСЕТИРАНА ТАВАНИЦА; КОНКАВНО-КОНВЕСНО
- Борсо од Естеа (Borso d'Este)** КАЛЕНДАР
- Ботино-Фиш, Ив (Bottineau-Fuchs, Yves)** ИНТАРЗИЈА
- Ботичели, Сандро (Botticelli, Sandro)** ЕЛИТИСТИЧКА УМЕТНОСТ; ЕРОТСКА УМЕТНОСТ; ЕТИКА И ЕСТЕТИКА; ИЛУСТРАЦИЈА; ИНФЕРНАЛНА УМЕТНОСТ; КАСОНЕ; КВАТРОЧЕНТО; КЕНТАУР
- Бохнер, Мел (Bochner, Mel)** КОНЦЕПТУАЛНА УМЕТНОСТ
- Боцарић, Анастас** КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Бочони, Умберто (Boccioni, Umberto)** КРЕТАЊЕ; КУБИЗАМ
- Бош, Хијеронимус (Bosch, Hieronymus)** ЕКСЦЕНТРИЧНА УМЕТНОСТ; ЕРОТСКА УМЕТНОСТ; ЖАБА; ЖАНР-СЦЕНА; ИНФЕРНАЛНА УМЕТНОСТ; ИРАЦИОНАЛНО; ЈАЈЕ; КАПРИЧО; КАРИКАТУРА; КЉУЧ; КОСМОГОНИЈА
- Бошковић, Александар** КУЛТ
- Бошковић, Ђурђе** ЖИОКА НА РАБОШ; ЗАШТИТА НЕПОКРЕТНИХ КУЛТУРНИХ ДОБАРА
- Бошњак, Сreto** КРИТИКА
- Брадић, Коста** ЕНФОРМЕЛ
- Браиловски, Леонид** КОСТИМОГРАФИЈА
- Браиловски, Рима** КОСТИМОГРАФИЈА
- Брајсон, Норман (Bryson, Norman)** ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО; ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ
- Брак, Жорж (Braque, Georges)** ИСТОРИЈСКЕ АВАНГАРДЕ; КИЧ; КОЛАЖ; КОМБИНОВАНА ТЕХНИКА; КУБИЗАМ
- Брак, Менно тер, (Braak, Menno ter)** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ
- Бранковић, Георгије II, деспот** ЗЛАТНО ДОБА
- Бранковић, Ђорђе, гроф** ЗЛАТНО ДОБА
- Бранковић, Ђураћ, деспот** ЗАМАК
- Бранковићи, породица** ЖДРАЛ; КТИТОР; КТИТОРСКИ ПОРТРЕТ (КОМПОЗИЦИЈА)
- Бранкуши / Бранкузи, Константин (Brâncuși / Brancusi, Constantin)** ЕКОРШЕ; ЖЛЕБ; ЈАЈЕ; КИ-КЛАДСКА УМЕТНОСТ; КУБИЗАМ
- Брасат, Волфганг (Brassat, Wolfgang)** ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ
- Брасат, Хубертус (Brassat, Hubertus)** ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ
- Братоглић, Димитрије** КЛАСИЦИЗАМ
- Браћа из Лимбурга (Paul, Herman, Johan)** ИЛУМИНАЦИЈА
- Брауер, Адријан (Brouwer, Adriaen)** ЖАНР-СЦЕНА
- Браун, Алек (Brown, Alec)** ЗЕНИТ
- Браун, Хју (Braun, Hugh)** ЕРЛИ ИНГЛИШ
- Браунгарт, Волфганг (Braungart, Wolfgang)** КОНЗЕРВАТИВИЗАМ
- Брахе, Тихо (Brahe, Tycho)** КАРТОГРАФИЈА
- Брашован, Драгиша** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ; ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ СТИЛ
- Брбора, Сања** КЕРМЕС
- Бргуљан, Владимир** ЗАШТИТА НЕПОКРЕТНИХ КУЛТУРНИХ ДОБАРА
- Бреднер, Ерика (Brödner, Erika)** КАЛДАРИЈУМ
- Брејтлинг, Гинтер (Breitling, Günter)** ЗЛАТО
- Брендел, Ото Јоханес (Brendel, Otto Johannes)** ЕТРУРСКА УМЕТНОСТ
- Бренер, Александар (Brener, Alexander)** КОМЕРЦИЈАЛИЗАЦИЈА УМЕТНОСТИ
- Бренко, Аида** КЕРМЕС
- Бретон, Андре (Breton, André)** ЕНФОРМЕЛ; ИРАЦИОНАЛНО; КАДАВР ЕСКИ; КРИТИКА
- Бригер, Питер (Brieger, Peter)** ЕРЛИ ИНГЛИШ
- Бринкман, Јоханес (Brinkman, Johannes)** ЗИД-ЗАВЕСА
- Брит, Дејвид (Britt, David)** КЛОАЗОНИЗАМ
- Брјус, Роман Вилимович (Брюс, Роман Вилимович)** ЕКС ЛИБРИС
- Бркић, Алексеј** ЗИД-ЗАВЕСА; ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ СТИЛ
- Бродски, Исаак (Бродский, Исаак)** ЖДАНОВИЗАМ
- Бројгел, Питер Млађи (Brueghel, Pieter)** КЕРМЕС
- Бројгел, Питер Старији (Brueghel, Pieter d. Ä.)** ЖАНР-СЦЕНА; ИГРА; КАПРИЧО; КАРИКАТУРА; КЕРМЕС; КОШНИЦА
- Брок, Базон (Brock, Bazon)** ЕСТЕТСКО ПОНАШАЊЕ
- Бронцино, Ањоло (Bronzino, Agnolo)** ЕРОТСКА УМЕТНОСТ; ИРАЦИОНАЛНО
- Бронштерт, Франц (Bronstert, Franz)** ЗЕНИТ
- Брох, Херман (Broch, Hermann)** КИЧ
- Брубејкер, Лесли (Brubaker, Leslie)** ЗАСТАВИЦА; ЗВЕРИЊИ СТИЛ; ИНИЦИЈАЛ
- Бругер, Ингрид (Brugger, Ingrid)** ЈАПОНИЗЕРИЈА
- Брук, Елеонора** КЕРАМИКА
- Брунелески, Филипо (Brunelleschi, Filippo)** ЗЛАТАРСТВО; КАСЕТИРАНА ТАВАНИЦА; КАТЕДРАЛА; КВАТРОЧЕНТО; КОЛОСАЛНИ РЕД; КУПОЛА
- Брунијус, Теди (Brunius, Teddy)** КАТАРЗА
- Бруно, Ђордано (Bruno Giordano)** ЕЗОТЕРИЈА
- Бубало, Ђорђе** ЗАПИС
- Бубер, Мартин (Buber, Martin)** ЕЗОТЕРИЈА; КАБАЛА
- Буден, Ежен (Boudin, Eugène)** ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Буе, Ален (Bouet, Alain)** КАЛДАРИЈУМ
- Бујић, Марија** КОРЊАЧЕВИНА
- Бук, Адријан де (Buck, Adriaan de)** КЕНОТАФ
- Букекел, Корнелис Вилхелмус ван (Boekel, Cornelis Wilhelmus van)** КАТАРЗА
- Букекелер, Јоаким (Bueckelaer/Beuckelaer, Joachim)** ЖАНР-СЦЕНА
- Буковац, Влахо** ЕГЗОТИЦИЗАМ
- Бул, Андре Шарл (Boule, André-Charles)** ИНТАРЗИЈА
- Булгаков, Сергеј (Булгаков, Сергей)** ИКОНОФИЛИЈА, ИКОНОДУЛИЈА
- Буле, Етјен Луј (Boullée, Étienne-Louis)** ЕСТЕТИКА; КЕНОТАФ; КЛАСИЦИЗАМ
- Були, Мони де** КОЛАЖ
- Бур, Никола** ЗВОНО
- Бургин, Виктор (Burgin, Victor)** КОНЦЕПТУАЛНА УМЕТНОСТ; КРИТИКА
- Бургмајер, Ханс Старији (Burgkmair der Ältere, Hans)** КЈАРОСКУРО ДРВОРЕЗ
- Буржоа, Луиз (Bourgeois, Louise)** ЕКСЦЕНТРИЧНА АПСТРАКЦИЈА
- Бури, Алберто (Burri, Alberto)** ЕНФОРМЕЛ
- Бурио, Никола (Bourriaud, Nicolas)** КОНТЕКСТ; КРИТИКА
- Буриони, Матео (Burioni, Matteo)** ЕИКОН
- Бурић, Бојана** КОМПОЗИЦИЈА; КОНТРАРЕЉЕФ; КРИТИКА
- Бурк, Едмунд (Burke, Edmund)** ЕСТЕТИКА
- Буркхарт, Јакоб (Burckhardt, Jakob)** ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ; ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ; ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ БЕЗ ИМЕНА; КУЛТУРА
- Бурљук, Давид (Бурлюк, Давид)** КУБОФУТУРИЗАМ
- Бусаљи, Марио (Bussagli, Mario)** КИНЕСКА УМЕТНОСТ
- Буске, Жак (Bousquet, Jacques)** ЗМИЈОЛИКА ЛИНИЈА
- Бусон, Јоса (Buson, Yosa)** ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ
- Бутлар, Адријан фон (Buttler, Adrian von)** ЕНГЛЕСКИ ВРТ
- Бухарц, Макс (Buchartz, Max)** КОНКРЕТНА УМЕТНОСТ
- Бухлох, Бенјамин (Buchloh, Benjamin)** ИМАНЕНТНА КРИТИКА; КОНЦЕПТУАЛНА УМЕТНОСТ; КРИТИКА
- Бушардон, Едме (Bouchardon, Edmé)** КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Буше, Франсоа (Boucher, François)** ЕКС ЛИБРИС
- Бушел, Рејмонд (Bushell, Raymond)** ЗЕН УМЕТНОСТ
- Буши, Тори (Busshi, Tori)** ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ
- Ваген, Густав Фридрих (Waagen, Gustav Friedrich)** ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ
- Вагнер, Кристоф (Wagner, Christoph)** ЕЗОТЕРИЈА
- Вагнер, Мартин (Wagner, Martin)** ИНДУСТРИЈСКА АРХИТЕКТУРА
- Вагнер, Ото (Wagner, Otto)** ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ; КУБИЗАМ
- Вазарели, Виктор (Vásárhelyi / Vasarely, Victor)** КРЕТАЊЕ
- Вазари, Ђорџо (Vasari, Giorgio)** ЕКЛЕКТИЦИЗАМ; ИМПРИМАТУРА; ИНТЕРПРЕТАЦИЈА; ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ БЕЗ ИМЕНА; КАПРИЧО; КОРИДОР
- Вајбел, Петер (Weibel, Peter)** КОНТЕКСТ
- Вајгел, Томас (Weigel, Thomas)** КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Вајгл, Кристоф (Weigl, Christoph)** КОПАНИЧАРСТВО
- Вајзенфелд, Џенифер (Weisenfeld, Gennifer)** ЈАПАНСКА АВАНГАРДА
- Вајлд, Оскар (Wilde, Oscar)** ЕСТЕТИЗАМ; ЗЕЛЕНО
- Вајнер, Лоренс (Weiner, Lawrence)** ЗЗИП; КИБЕРНЕТИКА И УМЕТНОСТ; КОНЦЕПТУАЛНА УМЕТНОСТ
- Вајнингер, Јоханес (Weininger, Johannes)** ЈАПОНИЗЕРИЈА
- Вајнс, Џејмс (Wines, James)** ЗЕЛЕНА АРХИТЕКТУРА
- Вајс, Роберто (Weiss, Roberto)** КВАТРОЧЕНТО
- Вајт, Вероника М. (White, Veronica M.)** КАПРИЧО
- Вајт, Лесли (White, Leslie)** КУЛТУРА
- Вајт, Џон (White, John)** КЈАРОСКУРО
- Вајцман, Курт (Weitzmann, Kurt)** ЗАСТАВИЦА; ИКОНА; ИЛУМИНИРАНИ РУКОПИС; КЕНТАУР; КОСТ
- Валах, Ханс (Wallach, Hans)** ИЛУЗИЈА ОПАЖАЊА
- Валдемар-Жорж (Waldemar-George)** КРИТИКА
- Валден, Херварт (Walden, Herwarth)** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ
- Валенштајн, Сузана (Valenstein, Suzanne)** КИНЕСКА УМЕТНОСТ
- Валентин Дијаз, Дијеро (Valentín Díaz, Diego)** ЕНКАРНАДО
- Валентини, Ђанбатиста (Valentini, Gian Battista / Nanni)** КЕРАМИКА
- Валешински, Дејвид (Wallechinsky, David)** ЕСКАЛАТОР
- Валот, Паул (Wallot, Paul)** ИСТОРИ(ЦИ)ЗАМ
- Валотон, Феликс Едуар (Vallotton, Félix Edouard)** ЈАПОНИЗЕРИЈА
- Валпол, Роберт (Walpole, Robert)** КИКЛАДСКА УМЕТНОСТ
- Валтер, Инго (Walther, Ingo)** ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Валтер, Кристофер (Walter, Christopher)** ИКОНОГРАФИЈА
- Валтер, Лидке А. (Walter, Liedke A.)** КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)

- Валтровић, Михаило** ЕПИГРАФИКА; ЕСТЕТИКА; ЕФЕМЕРНИ СПЕКТАКЛ; ЗАШТИТА НЕПОКРЕТНИХ КУЛТУРНИХ ДОБАРА; ЗАШТИТА СПОМЕНИКА КУЛТУРЕ (КУЛТУРНОГ ДОБРА); КРЗНО; КРИТИКА; КУСТОС
- Вам, корејски мудрац** ЈАПАНСКО ПИСМО
- Ван Ајк, Јан (Van Eyck, Jan)** ЖАНР-СЦЕНА; ЗЕЛЕНО; ИСЛАМСКА УМЕТНОСТ; КАПИТАЛИЗАМ И УМЕТНОСТ; КОНВЕРЗЕЛШН ПИС; КОСМОГОНИЈА; КОСТИМОГРАФИЈА; КРИВА ЛИНИЈА, КРИВУЉА
- Ван Вител, Гаспар (Van Wittel, Gaspar / Vanvitelli, Gaspare)** КАМЕРА ОПСКУРА
- Ван Гог, Винсент (Van Gogh, Vincent)** ЕКСПРЕСИЈА; ЕКСПРЕСИОНИЗАМ; ЕСТАМПА; ЕСТЕТИКА; ЈАПОНИЗЕРИЈА; ЖУТА; ЗВЕЗДА; ЗЕЛЕНО; КИЧ; КЛОАЗОНИЗАМ; КОМПЛЕМЕНТАРНЕ БОЈЕ; КОРЕН; КРАЈ УМЕТНОСТИ; КУБИЗАМ
- Ван Гог, Тео (Van Gogh, Theo)** ЈАПОНИЗЕРИЈА; ЗЕЛЕНО
- Ван Дајк, Антонис (Van Dyck, Anthonis)** КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Ван де Велде, Хенри (Van de Velde, Henry)** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ; ЛУГЕНДСТИЛ; КЕРАМИКА
- Ван ден Берг, Хуберт (Van den Berg, Hubert)** ЕМАНАЦИЈА
- Ван дер Борхт, Петер (Van der Borch, Peter)** ЗУБИ
- Ван дер Вајден, Рогир (Van der Weyden, Rogier)** ЕПИГРАФИКА; КОСТИМОГРАФИЈА
- Ван дер Вал, Хенри (Van de Waal, Henri)** ИКОНОГРАФИЈА
- Ван дер Роје, Лудвиг Мис (Van der Rohe, Ludwig Mies)** ЕНТЕРИЈЕР; ЗИД-ЗАВЕСА; ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ СТИЛ; КОМПОЗИЦИЈА
- Ван дер Флухт, Лендерт (Van der Flugt, Leendert)** ЗИД-ЗАВЕСА
- Ван Дорен, Харолд (Van Doren, Harold)** ИНДУСТРИЈСКИ ДИЗАЈН
- Ван Дузбург, Тео (Van Doesburg, Theo)** ЕЗОТЕРИЈА; ЕЛЕМЕНТАРИЗАМ У АРХИТЕКТУРИ; ЗЕНИТ; ЗЕНИТИЗАМ; ИЗОМЕТРИЈСКИ ПРОСТОР; КОНКРЕТНА УМЕТНОСТ
- Ван Лајден, Лукас (Van Leyden, Lucas)** ЖАНР-СЦЕНА
- Ван Марле, Рејмонд (Van Marle, Raimond)** ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ
- Ван Остаде, Адријан (van Ostade, Adriaen)** ЖАНР-СЦЕНА; КОНВЕРЗЕЛШН ПИС
- Ван Рес, Адријан (Van Rees, Adrienne)** КАБАРЕ ВОЛТЕР
- Ван Рес, Ото (Van Rees, Otto)** КАБАРЕ ВОЛТЕР
- Ван Ројздал, Јакоб (Van Ruisdael, Jacob)** КУЛИСА
- Ван Тилборг, Гилис (Van Tilborgh, Gillis)** КОНВЕРЗЕЛШН ПИС
- Ван Хемскерк, Јакоб (Van Heemskerck, Jacob)** ЗЕНИТ
- Ван Хент, Роберт (Van Gent, Robert)** КАРТОГРАФИЈА
- Ван Хонтхорст, Герит (Van Honthorst, Gerrit)** ЗУБИ
- Ванг Јен, мудрац** ЈАПАНСКО ПИСМО
- Ванг Кон** КОРЕЈСКА УМЕТНОСТ
- Ванг Симен** КИНЕСКА УМЕТНОСТ
- Ваништа, Јосип** ЕНФОРМЕЛ
- Ванцел, Пјер (Wantzel, Pierre)** КОЦКА
- Варајић, Драгољуб** КЕРАМИКА
- Варбург, Аби (Warburg, Aby)** ЕЛЕМЕНТА, ЧЕТИРИ; ИКОНОГРАФИЈА; ИКОНОЛОГИЈА; ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ; ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ
- Варли, Корнелије (Varley, Cornelius)** КАМЕРА ЛУЦИДА
- Варма, Раџа Рави** ИНДИЈСКА УМЕТНОСТ
- Варнке, Мартин (Warnke, Martin)** ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ
- Варон, Марко Теренције (Varro, Marcus Terentius)** ЕНЦИКЛОПЕДИЈА; ИЛУМИНАЦИЈА
- Василаки, Марија (Vassilaki, Maria)** КРИТСКА ШКОЛА
- Василије I Македонац** ИКОНА
- Василије II Иконографски програм**; ИЛУМИНАЦИЈА; КАЛЕНДАР; КРСТ
- Василијев, Асен (Василиев, Асен)** ЕРМИНИЈА
- Василски, Драгана** ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ
- Васић, Александар** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ
- Васић, Милоје** ЕПИГРАФИКА; КРИТИКА
- Васић, Павле** ЕЛЕМЕНТИ СЛИКЕ; КОЛОРИЗАМ; КОМПЛЕМЕНТАРНЕ БОЈЕ; КОСТИМ; КОСТИМОГРАФИЈА; КРИТИКА
- Васић, Чедомир** ИНТЕРМЕДИЈАЛНА УМЕТНОСТ
- Ватанабе, Казан (Watanabe, Kazan)** ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ
- Ватимо, Ђани (Vattimo, Gianni)** КРАЈ УМЕТНОСТИ
- Вато, Антоан (Watteau, Antoine)** ЕГЗОТИЦИЗАМ; КАБИНЕТСКА СЛИКА; КЈАРОСКУРО; КОМЕДИЈА ДЕЛ АРТЕ
- Вебер, Алфред (Weber, Alfred)** КУЛТУРА
- Вебер, Макс (Weber, Max)** КУБИЗАМ
- Вебер, Ханс Руеди (Weber, Hans Ruedi)** КРСТ
- Ведекинд, Франк (Wedekind, Frank)** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ
- Веј, династија** КИНЕСКА УМЕТНОСТ
- Вејл Кар, Енмари (Weyl Carr, Annemarie)** ИНФЕРНАЛНА УМЕТНОСТ
- Веласкез, Дијего (Velázquez, Diego)** ЕКСЦЕНТРИЧНА УМЕТНОСТ; ЖАНР-СЦЕНА; ИМПРЕСИОНИЗАМ; ИМПРИМАТУРА; ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ; ЈАЈЕ; КЈАРОСКУРО; КЉУЧ; КОЊАНИК; КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА); КРЕТАЊЕ
- Величковић, Владимир** ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ
- Величковић, Миливоје** КЕРАМИКА
- Велманс, Тања (Velmans, Tania)** ИКОНОГРАФИЈА; КТИТОРСКИ ПОРТРЕТ (КОМПОЗИЦИЈА)
- Велс, Луис Алберто (Wells, Luis Alberto)** ЕНФОРМЕЛ
- Велфлин, Хајнрих (Wölfflin, Heinrich)** ИКОНОЛОГИЈА; ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ; ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ; ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ БЕЗ ИМЕНА; КОНКАВНО-КОНВЕКСНО; КУЛТУРА
- Велш, Волфганг (Welsch, Wolfgang)** ЕКСПЕРИМЕНТАЛНА УМЕТНОСТ; ЕТИКА И ЕСТЕТИКА; КРАЈ УМЕТНОСТИ
- Велш, Стјуарт Кери (Welch, Stuart Cary)** ИНДИЈСКА УМЕТНОСТ
- Вемић, Миомир** КОЊ
- Венг Ченг, принчеца** КИНЕСКА УМЕТНОСТ
- Венецијано, Паоло (Veneziano, Paolo)** КАСОНЕ
- Венигер, Магнус (Wenninger, Magnus)**
- Вентрис, Мајкл (Ventris, Michael)** КРИТСКО ПИСМО
- Вентури, Адолфо (Venturi, Adolfo)** КВАТРОЧЕНТО
- Вентури, Лионело (Venturi, Lionello)** КРИТИКА
- Вентури, Роберт (Venturi, Robert)** ЕНТЕРИЈЕР; ЕНФИЛАДА; ИНДУСТРИЈСКА АРХИТЕКТУРА; ИНЖЕЊЕРСКЕ ГРАЂЕВИНЕ; КОЛОСАЛНИ РЕД; КОНТЕКСТ; КУПОЛА
- Вербицки, Ананије** КОСТИМОГРАФИЈА
- Вергилије (Publius Vergilius Maro)** КАПИТАЛА
- Верешчагин, Василиј Василевич (Верещагин, Василий Васильевич)** КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ
- Веркерк, Дороти (Verkerk, Dorothy)** ИЛУМИНИРАНИ РУКОПИС
- Веркмајстер, Ото Карл (Werckmeister, Otto Karl)** ЕСТЕТИКА
- Вермер, Јан (Vermeer, Jan / Johannes)** ЖАНР-СЦЕНА; ИМПРИМАТУРА; КАМЕРА ОПСКУРА; КАПИТАЛИЗАМ И УМЕТНОСТ
- Верноит, Стивен (Vernoit, Stephen)** КРИСТАЛ
- Верокио, Андреа дел (Verrocchio, Andrea del)** ЗЛАТАРСТВО; КВАТРОЧЕНТО; КОЊ; КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Веронезе, Паоло Каљари (Veronese, Paolo Cagliari / Caliari)** ЗИДНО СЛИКАРСТВО; КВАДРИ РИПОРТАТИ; КРИТСКА ШКОЛА; КУЛИСА
- Верстеген, Јан (Verstegen, Jan)** ИКОНОЛОГИЈА
- Вертхајмер, Лестер (Wertheimer, Lester)** КОНТРАФОРА
- Верчелоне, Федерико (Vercellone, Federico)** КРАЈ УМЕТНОСТИ
- Верџ-Хартли, Џин (Werge-Hartley, Jeanne)** ЕМАЉ
- Веселиновић, Рајко** КТИТОР
- Веселман, Том (Wesselmann, Tom)** КОМБИНОВАНА ТЕХНИКА
- Весковић, Ивана** КОЊАНИК
- Весконте, Пјетро (Vesconte, Pietro)** КАРТА
- Вети, породица (Vetti)** ЗИДНО СЛИКАРСТВО
- Веџвуд, Џосаја (Wedgwood, Josiah)** КАМЕНИНА
- Вешовић, Јармила** ЈАПАНСКИ ПАПИР
- Вивијан, опат** ИЛУМИНИРАНИ РУКОПИС
- Виготски, Лав (Выготский, Лев)** КАТАРЗА
- Видовић, Емануел** ИНТИМИЗАМ
- Визентини, Антонио (Visentini, Antonio)** КАРТЕ ЗА ИГРАЊЕ
- Вијар, Едуар (Vuillard, Édouard)** ЕПОХА; ИНТИМИЗАМ
- Вијен, Жозеф Мари (Vien, Joseph-Marie)** КЛАСИЦИЗАМ
- Вико, Ђанбатиста (Vico, Giambattista)** ИЛУМИНИЗАМ
- Виктор, зограф (Ζωγράφος Βίκτωρ)** КРИТСКА ШКОЛА
- Викторија, краљица** ИНДИЈСКА УМЕТНОСТ; ЈУГЕНДСТИЛ
- Викхоф, Франц (Wickhoff, Franz)** ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ
- Вилар, Пјер (Vilar, Pierre)** ЗЛАТО
- Вилем IV, принц** КУТИЈА
- Вилерт, Франц (Willert, Franz)** ЕНГОБА
- Вилет, Жан (Villette, Jeanne)** ЕСХАТОЛОШКИ МОТИВИ
- Вилетс, Вилијам (Willets, William)** КИНЕСКА УМЕТНОСТ
- Вили, Луиз (Willy, Louise)** ЕРОТСКА УМЕТНОСТ
- Вилијам Енглез** ЕРЛИ ИНГЛИШ
- Вилијам из Сенса** ЕРЛИ ИНГЛИШ
- Вилијам Рос, Ешби (William Ross, Ashby)** КИБЕРНЕТИКА И УМЕТНОСТ
- Вилијамс, Леонард (Williams, Leonard)** КАНЧЕЛИ
- Вилијамс, Мајкл (Williams, Michael)** ЖУБЕ
- Вилијамс, Џон (Williams, John)** ИЛУМИНИРАНИ РУКОПИС
- Вилијамсон, Маргарет (Williamson, Margaret)** ЕРОТСКА УМЕТНОСТ
- Вилијамсон, Пол (Williamson, Paul)** КАТЕДРАЛА
- Вилинк, Алберт Карел (Willink, Albert Carel)** ЗЕНИТИЗАМ
- Вилис, Роберт (Willis, Robert)** ЖИОКА НА РАБОШ
- Вилк, Јохан Карл (Wilck, Johann Carl)** КЛАСИЦИЗАМ
- Вилкинс, Дејвид (Wilkins, David)** КВАТРОЧЕНТО
- Вилкинсон, Норман (Wilkinson, Norman)** КАМУФЛАЖА
- Вилон, Жак (Villon, Jacques)** КУБИЗАМ
- Вилперт, Јозеф (Wilpert, Joseph)** ИХТИС; КАТАКОМБЕ
- Вилсон Џонс, Марк (Wilson Jones, Mark)** КАПИТЕЛ
- Вилсон, Кристофер (Wilson, Christopher)** КАТЕДРАЛА
- Вилсон, Најџел (Wilson, Nigel)** ЖРТВЕНИК
- Вилсон, Х. Гонзалес-Еспада (Wilson J. González-Espada)** ИГЛО
- Вилтон-Ели, Џон (Wilton-Ely, John)** ЕЖИПСЈЕНЕРИЈА
- Вилхелм I, изборни кнез** КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)

- Вилхелм, Келер (Wilhelm, Koehler)** КАРОЛИНШКА УМЕТНОСТ
- Винавер, Станислав** ЗЕНИТ; ЗЕНИТИЗАМ
- Винд, Едгар (Wind, Edgar)** ЕЛЕМЕНТА, ЧЕТИРИ; ИКОНОЛОГИЈА; ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ
- Винер, Норберт (Wiener, Norbert)** КИБЕРНЕТИКА И УМЕТНОСТ
- Винер, Френк (Viner, Frank)** ЕКСЦЕНТРИЧНА АПСТРАКЦИЈА
- Винкелман, Јохан Јоахим (Winckelmann, Johann Joachim)** ЕКЛЕКТИЦИЗАМ; ИНТЕРПРЕТАЦИЈА; ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ; ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ; КЛАСИЦИЗАМ; КРИТИКА
- Винкес, Рудолф (Winkes, Rudolf)** ИМАГО КЛИПЕАТА
- Винсент из Бовеа (Vincent de Beauvais)** ЕНЦИКЛОПЕДИЈА; ИКОНОГРАФСКИ ПРОГРАМ
- Винтерс, Едвард (Winters, Edward)** ЕСТЕТИКА
- Винтерхалтер, Јадранка** КРИТИКА
- Винтерхалтер, Франц Ксавер (Winterhalter, Franz Xaver)** ЗВАНИЧНА УМЕТНОСТ
- Винфилд, Дејвид К. (Winfield, David C.)** ИНТОНАКО
- Вињола, Јакопо Бароци да (Vignola, Jacopo Barozzi da)** ЕЛИПСА; ЕНТАЗИС; ИНТЕРКОЛУМИЈА; КАНОН; КОМПОЗИТНИ КАПИТЕЛ; КОМПОЗИЦИЈА
- Виола, Мануел (Viola, Manuel)** ЕЛ ПАСО; ЕНФОРМЕЛ
- Виоле-ле-Дик, Ежен Емануел (Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel)** ЕНТЕРИЈЕР; ЗАКЛОН; ЗАШТИТА СПОМЕНИКА КУЛТУРЕ (КУЛТУРНОГ ДОБАРА); ЗИД-ЗАВЕСА; КОЛОСАЛНИ РЕД; КОМПОЗИЦИЈА
- Випсаније Агрипа, Марко (Vipsanius Agrippa, Marcus)** КАРТОГРАФИЈА
- Вирилио, Пол (Virilio, Paul)** ЕКРАН
- Вислер, Џејмс Абот Макнил (Whistler, James Abbott McNeill)** ЕСТАМПА; ЕСТЕТИЗАМ; ЖАПОНИЗЕРИЈА; КАРИКАТУРА; КЛОАЗОНИЗАМ
- Вит, Џорџ (Witt, George)** ЕРОТСКА УМЕТНОСТ
- Витазек, Стефан (Witasek, Stephan)** ЕМПАТИЈА
- Витгенштајн, Лудвиг (Wittgenstein, Ludwig)** ЖУТА; ЗНАЧЕЊЕ УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА; КОНЦЕПТУАЛНА УМЕТНОСТ
- Витезовић, Павле Ритер** ЗЛАТНО ДОБА; ИЛУСТРАЦИЈА
- Вителсбах, Максимилијан Баварски** ЗБИРКА
- Витенов, Ралф-Рајнер (Withenow, Ralph-Rainer)** ЕСТЕТИЗАМ
- Витерс, Џозефина (Withers, Josephine)** ЗАВАРИВАЊЕ
- Витковер, Рудолф (Wittkower, Rudolf)** ЖДРАЛ; ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО
- Витковић Жикић, Милена** КОРЊАЧА
- Витман, Волт (Whitman, Walt)** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ
- Витрувије / Марко Витрувије Полио (Marcus Vitruvius Pollio)** ЕКСЕДРА; ЕНТАБЛАТУРА; ЕНТАЗИС; ЕРМИНИЈА; ЕСТЕТИКА; ЕТУРСКА УМЕТНОСТ; ЕУРИТМИЈА; ЖЛЕБ; ЗАКЛОН; ЗЕМУНИЦА; ЗИД (ИЗОДОМНИ ВЕЗ); ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО; ИМПЛУВИЈУМ; ИМПОСТ; ИНАНТИС; ИНСУЛА; ИНТЕРКОЛУМИЈА; КАВЕА; КАНОН; КАПИТЕЛ; КАПЉЕ; КАРИЈАТИДА; КИМА; КОЛИБА; КОМПОЗИЦИЈА; КОНСТРУКЦИЈА; КОНТЕКСТ; КОРИНТСКИ СТИЛ; КРЕПИДОМА; КУЛИСА; КУПОЛА
- Витфилд, Стивен Џ. (Whitfield, Stephen J.)** ИНДОКТРИНАЦИЈА УМЕТНОСТИ
- Витфогел, Карл Аугуст (Wittfogel, Karl August)** ЕСТЕТИКА
- Вихман, Зигфрид (Wichmann, Siegfried)** ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ
- Виц, Конрад (Witz, Konrad)** КАРТЕ ЗА ИГРАЊЕ
- Владислав, војвода** ЗЛАТАРСТВО
- Владислав, краљ** КРЗНО
- Вламенк, Морис де (Vlaminck, Maurice de)** ЕКСПРЕСИЈА; ИЛУСТРАЦИЈА
- Влаховић, Зорка** КЕРАМИКА
- Влаховић, Југослав** КАРИКАТУРА
- Вобан, Себастијан де (Vauban, Sébastien de)** КАЗАМАТ; КАСАРНА
- Води, Патриша (Waddy, Patricia)** КВАДРИ РИПОРТАТИ
- Возаревић, Лазар** ЕНФОРМЕЛ
- Војводић, Драган** ЖИОКА НА РАБОШ; КАТЕДРАЛА; КТИТОРСКИ ПОРТРЕТ (КОМПОЗИЦИЈА)
- Војиновић Пеликан, Богосав** КАРИКАТУРА
- Вокер Бајнам, Керолајн (Walker Vynum, Caroline)** КРВ
- Вокер, Кристофер Б. Ф. (Walker, Christopher B. F.)** КЛИНАСТО ПИСМО
- Воксел, Луј (Vauxcelles, Louis)** КУБИЗАМ
- Волас, Ирвинг (Wallace, Irving)** ЕСКАЛАТОР
- Воластон, Вилијам Хајд (Wollaston, William Hyde)** КАМЕРА ЛУЦИДА
- Волвиније (Volvino)** ЗЛАТАРСТВО
- Волен, Едвард ван (Voolen, Edward van)** ЈЕВРЕЈСКА УМЕТНОСТ
- Волер, Тим (Waller, Tim)** ИГРА
- Волесен, Јенс Т. (Wollesen, Jens T.)** ЗИДНО СЛИКАРСТВО
- Волис Баџ, Е. А. (Wallis Budge, E. A.)** ЕСХАТОЛОШКИ МОТИВИ; ЖАБА; ЖАД; КАБАЛА
- Волпини, Салваторе (Volpini, Salvatore)** ЕНФИЛАДА
- Волс / Шулце, Алфред Ото Волфганг (Wols / Schulze, Alfred Otto Wolfgang)** ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗАМ; ЕНФОРМЕЛ
- Волта, Алесандро (Volta, Alessandro)** ЗАВАРИВАЊЕ
- Волтер / Аруе, Франсоа Мари (Voltaire / Arouet, François-Marie)** ЕНЦИКЛОПЕДИЈА; ЕФЕМЕРНИ СПЕКТАКЛ; ИСТОРИЈСКИ ЗАМ
- Волтер, Кристофер (Walter, Christopher)** ЕПИГРАФИКА
- Волф, Норберт (Wolf, Norbert)** ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Волфенбител, Херцог (Wolfenbüttel, Herzog)** ЕРМИНИЈА
- Волхајм, Герт (Wollheim, Gert)** ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ
- Волхајм, Ричард (Wollheim, Richard)** ЕГЗИСТЕНЦИЈА
- Ворагине, Јакоб де (Voragine, Jacobus de)** ИКОНОГРАФСКИ ПРОГРАМ
- Ворд, Џералд В. Р. (Ward, Gerald W. R.)** ЕМАЉ; КРАКЕЛУРА
- Ворингер, Вилхелм (Worringer, Wilhelm)** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ; ЕМПАТИЈА; ЕСТЕТИКА; ИДЕАЛИЗАМ-НАТУРАЛИЗАМ; ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ
- Ворнер, Филип (Warner, Philip)** КАШТЕЛ
- Ворхол, Енди (Warhol, Andy)** ЕГЗИСТЕНЦИЈА; ИЗЈАВА (ИСКАЗ); КИЧ
- Вос, Барбара Л. (Voss, Barbara L.)** ЕРОТСКА УМЕТНОСТ
- Вотон, Хенри (Wotton, Henry)** КАМЕРА ОПСКУРА
- Воштон, Роуз-Карол (Washton, Rose-Carol)** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ
- Вуд, Грант (Wood, Grant)** КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ
- Вудворд, Дејвид (Woodward, David)** КАРТОГРАФИЈА
- Вудроу, Рос (Woodrow, Ross)** КАМЕРА ОПСКУРА
- Вудс, Ким В. (Woods, Kim W.)** КРИТСКА ШКОЛА
- Вудфин, Ворен Т. (Woodfin, Warren T.)** ИКОНОГРАФСКИ ПРОГРАМ
- Вудхаус, Лоренс (Wodehouse, Lawrence)** КОНТРАФОРА
- Вујаклија, Милан** ЕНЦИКЛОПЕДИЈА
- Вујић, Јоаким** ЗАШТИТА НЕПОКРЕТНИХ КУЛТУРНИХ ДОБАРА
- Вујић, Стеван** КЛАСИЦИЗАМ
- Вујковић, Љиљана** ЕКСТЕРИЈЕР
- Вукан, велики жупан** ЗВЕРИЊИ СТИЛ; ИЛУМИНАЦИЈА; КЕНТАУР
- Вукановић, Бета** ИМПРЕСИОНИЗАМ; КАРИКАТУРА
- Вукановић, Стефан** ИКОНА
- Вукановић, Татомир** КОПАНИЧАРСТВО
- Вукићевић, Велимир Млађи** КЕРАМИКА
- Вукићевић, Велимир Старији** КЕРАМИКА
- Вуковић, Божидар** КЊИГА; КОЛОРИСАЊЕ
- Вули, Леонард (Woolley, Leonard)** ЗИДНО СЛИКАРСТВО
- Вулић, Никола** ЕПИГРАФИКА
- Вулка из Веја** ЕТУРСКА УМЕТНОСТ
- Вуловић, Бранислав** ЗАШТИТА НЕПОКРЕТНИХ КУЛТУРНИХ ДОБАРА
- Вуловић, Петар** ЈЕДИНИЦА СУСЕДСТВА
- Вулф, Вирџинија (Woolf, Virginia)** ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Вулф, Оскар (Wulff, Oskar)** ИНВЕРЗНА ПЕРСПЕКТИВА
- Вученовић, Светислав** ЗАШТИТА НЕПОКРЕТНИХ КУЛТУРНИХ ДОБАРА
- Вучинић, Здравко** ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Вучковачки Савић, Вера** ИНДИЈСКА УМЕТНОСТ
- Вучковић, Дејана** КЕРАМИКА
- Вучо, Александар** КАДАВР ЕСКИ; КОЛАЖ
- Вучо, Јулијана Лула** КАДАВР ЕСКИ
- Вушковић, Милош** КАРИКАТУРА
- Габо, Наум (Gabo, Naum)** ЗЕНИТ; КИНЕТИЧКА СКУЛПТУРА; КОНСТРУКТИВИЗАМ; КРЕТАЊЕ; КУБИЗАМ
- Габра, Гавдат (Gabra, Gawdat)** КОПТСКА УМЕТНОСТ
- Гавела, Бранко** ЕГЕЈСКА УМЕТНОСТ; ЕТУРСКА УМЕТНОСТ; КАНЕЛУРА
- Гавриловић, Стефан** КЛАСИЦИЗАМ
- Гаврић, Зоран** ЕИКОН; ЕМАНАЦИЈА; ЕМПАТИЈА; ЕНТРОПИЈА; ЕТИКА И ЕСТЕТИКА; ИДЕАЛИЗАМ-НАТУРАЛИЗАМ; ИКОНИЧКО; КЛОАЗОНИЗАМ; КОНЦЕПТ (КОНЧЕТО)
- Гадамер, Ханс Георг (Gadamer, Hans-Georg)** ЕСТЕТИКА; ИКОНИЧКО
- Гаде, Јоахим Е. (Gaehe, Joachim E.)** КАРОЛИНШКА УМЕТНОСТ
- Гади, Тадео (Gaddi, Taddeo)** КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Гази Хусрев-бег** ИСЛАМСКА УМЕТНОСТ; КАРАВАН-САРАЈ
- Гај Јулије Цезар (Gaius Iulius Caesar)** ЕКСЕДРА; КАЛЕНДАР; КРИПТОПОРТИК
- Гај Муције Сцевола (Gaius Mucius Scaevola)** КЛАСИЦИЗАМ
- Гајгер, Мориц (Geiger, Moritz)** ЕМПАТИЈА
- Гајер, Манфред (Geier, Manfred)** КОПИЈА
- Гајић, Мила** ЗЛАТАРСТВО
- Гала Плацидија** ЗВЕЗДА
- Галерани, Сесилија (Gallerani, Cecilia)** КРЗНО
- Галерије / Гај Галерије Валерије Максимијан Август (Gaius Galerius Valerius Maximianus Augustus)** ЗАШТИТА НЕПОКРЕТНИХ КУЛТУРНИХ ДОБАРА; ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ
- Галилеи, Алесандро (Galilei, Alessandro)** КОМПОЗИТНИ КАПИТЕЛ
- Галилеи, Галилео (Galilei, Galileo)** КЕНОТАФ
- Гамулин, Гро** ЖДАНОВИЗАМ
- Ган, Алексеј (Ган, Алексей)** КОНСТРУКТИВИЗАМ
- Ган, Батиском (Gunn, Battiscombe)** КЕНОТАФ
- Ганс, Абел (Gance, Abel)** ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Гантнер, Јозеф (Gantner, Joseph)** ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ
- Гарашанин, Милутин** ЗЕМУНИЦА
- Гарашанин, Слободан** ЕНФОРМЕЛ
- Гаргаљо, Пабло (Gargallo, Pablo)** КОЛАЖ; КУБИЗАМ

- Гарден, Жан (Gardin, Jean)** ЖАД; ЖИТО (КЛАСЈЕ); ЖУТА; ЗВЕЗДА; ЗЕЛЕНО; ЗЕЦ (КУНИЋ); ЗЛАТО; ЗМАЈ (АЖДАЈА); ЗМИЈА; ЗУБИ; ЈАБУКА; ЈАГЊЕ; ЈАЈЕ; ЈАРАЦ; ЈЕДНОРОГ (ИНОРОГ); ЈИН И ЈАНГ; КАБАЛА; КАРТЕ ЗА ИГРАЊЕ; КВАДРАТ; КЕДАР; КЊИГА; КОЊ; КОРЊАЧА; КОЦКА; КОШНИЦА; КРЗНО; КРУГ; КУТИЈА
- Гарден, Нанон (Gardin, Nanon)** ЖАД; ЖИТО (КЛАСЈЕ); ЖУТА; ЗВЕЗДА; ЗЕЛЕНО; ЗЕЦ (КУНИЋ); ЗЛАТО; ЗМАЈ (АЖДАЈА); ЗМИЈА; ЗУБИ; ЈАБУКА; ЈАГЊЕ; ЈАЈЕ; ЈАРАЦ; ЈЕДНОРОГ (ИНОРОГ); ЈИН И ЈАНГ; КАБАЛА; КАРТЕ ЗА ИГРАЊЕ; КВАДРАТ; КЕДАР; КЊИГА; КОЊ; КОРЊАЧА; КОЦКА; КОШНИЦА; КРЗНО; КРУГ; КУТИЈА
- Гардинер, Алан Х. (Gardiner, Alan H.)** ЕСХАТОЛОШКИ МОТИВИ
- Гарније, Шарл (Garnier, Charles)** ЕПОХА; ИСТОРИЈА
- Гарно, Сен Фер Н. (Garnot, Sainte-Fare N.)** КЛАСИЦИЗАМ
- Гароди, Роже (Garaudy, Roger)** ЕСТЕТИКА
- Гарсија Лорка, Федерико (Lorca, Federico García)** КАРИКАТУРА
- Гатамелата / Да Нарни, Еразмо (Gattamelata, Da Narni, Erasmo)** КОЊ; КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Гатари, Феликс (Guattari, Félix)** ЕКРАН
- Гатин, Иво (Gattin, Ivo)** ЕНФОРМЕЛ
- Гауди, Антони (Gaudí, Antoni)** КЕРАМИКА
- Гаус, Карл Фридрих (Gauss, Karl Friedrich)** КРИВА ЛИНИЈА, КРИВУЉА
- Гварини, Гварино (Guarini, Guarino)** ЕЛИПСА; КОНКАВНО-КОНВЕКСНО
- Гвелф (Guelf), породица** КОЛОСАЛНИ РЕД
- Гвереро, Педро Е. (Guerrero, Pedro E.)** КИНЕТИЧКА СКУЛПТУРА
- Гверчино / Џовани Франческо Барбијери (Guercino / Giovanni Francesco Barbieri)** КАРИКАТУРА
- Гвозденовић, Жана** ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Гвозденовић, Недељко** ИНТИМИЗАМ
- Гебел, Карл (Goebel Karl)** КЕРМЕС; КОЊАНИК
- Геген, Пјер (Guéguen, Pierre)** ЕНФОРМЕЛ
- Геј, Питер (Gay, Peter)** ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ
- Гејер, Михаел (Geyer, Michael)** ЗЛАТНО ДОБА
- Гејмсон, Ричард (Gameson, Richard)** ИЛУМИНИРАНИ РУКОПИС
- Гејмстер, Дејвид Р. (Gaimster, David R.)** КАМЕНИНА
- Гејнсборо, Томас (Gainsborough, Thomas)** ЕКС ЛИБРИС; КОНВЕРЗЕЛШН ПИС
- Гејц, Џон (Gage, John)** ЕКСТРАСПЕКТРАЛНА БОЈА
- Гелен, Арнолд (Gehlen, Arnold)** ЕСТЕТСКО ПОНАШАЊЕ; КРИТИКА ЧИСТЕ ВИЗУЕЛНОСТИ
- Гелферт, Ханс Дитер (Gelfert, Hans-Dieter)** КИЧ
- Гемерчак, Кристофер (Gemerchak, M. Christopher)** ЕГЗАЛТАЦИЈА
- Генаф, Дидије (Guénaff, Didier)** ЗЕМУНИЦА
- Георгије, зограф** ЗОГРАФ
- Георгијевић, Јован** ЕПИСКОПСКА ПАЛАТА
- Герасимов, Александар (Герасимов Александр)** ЖДАНОВИЗАМ
- Гербран, Ален (Gheerbrant, Alain)** ЕЛИПСА; ЖАБА; ЖАД; ЖДРАЛ; ЖУТА; ЗВЕЗДА; ЗЕЛЕНО; ЗЕЦ (КУНИЋ); ЗЛАТО; ЗМАЈ (АЖДАЈА); ЗМИЈА; ЗУБИ; ЈАБУКА; ЈАГЊЕ; ЈАЈЕ; ЈАРАЦ; ЈЕДНОРОГ (ИНОРОГ); ЈИН И ЈАНГ; КВАДРАТ; КЕДАР; КЉУЧ; КЊИГА; КОЊ; КОЊАНИК; КОРАЛ; КОРЊАЧА; КОЦКА; КРЗНО; КРУГ
- Гергова, Иванка (Gergova, Ivanka)** КУЛТ
- Гердс, Вилијам Х. (Gerdts, William H.)** ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Гери, Френк Овен (Gehry, Frank Owen)** ЕУКЛИДСКИ ПРОСТОР; КОНТЕКСТ
- Герке, Фридрих (Gerke, Friedrich)** КУБИКУЛУМ
- Герман I, цариградски патријарх** ИКОНОБОРСТВО; ИКОНОФИЛИЈА, ИКОНОДУЛИЈА
- Гертик, Павле** ЗЛАТАРСТВО
- Герц, Клифорд (Geertz, Clifford)** ЕТНОГРАФИЈА (И УМЕТНОСТ)
- Гете, Јохан Волфганг фон (Goethe, Johann Wolfgang von)** ЕГЗОТИЦИЗАМ; ЕСТЕТИЗАМ; ЕТИКА И ЕСТЕТИКА; ИЛУМИНИЗАМ; ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ; КАТАРЗА; КОМПЛЕМЕНТАРНЕ БОЈЕ
- Гец, Беноа (Goetz, Benoît)** ЗАКЛОН
- Гец, Карл Ото (Götz, Karl Otto)** ЕНФОРМЕЛ
- Гец-Прециози, Пет (Getz-Preziosi, Pat)** КИКЛАДСКА УМЕТНОСТ
- Гецан, Вилко** ЗЕНИТ; ЗЕНИТИЗАМ; КУБИЗАМ
- Гиберти, Лоренцо (Ghiberti, Lorenzo)** ЗЛАТАРСТВО; КВАТРОЧЕНТО
- Гидион, Зигфрид (Giedion, Sigfried)** ЗИД-ЗАВЕСА
- Гизлер, Георг (Gieseler, Georg)** ЖАД
- Гијомен, Арман (Guillaumin, Armand)** ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Гилам, Скот, Роберт (Gillam Scott, Robert)** ЗЛАТНИ ПРЕСЕК
- Гилберт, Алфред (Gilbert, Alfred)** ЕРОТИ
- Гилмен, Жак (Guilmain, Jacques)** ЗВЕРИЊИ СТИЛ
- Гимар, Ектор (Guimard, Hector)** ЕПОХА
- Гинзбург, Кристијан Д. (Ginsburg, Christian D.)** КАБАЛА
- Гинкел-Машек, Уте (Günkel-Maschek, Ute)** ЗИДНО СЛИКАРСТВО
- Гирландајо, Доменико (Ghirlandaio, Domenico)** КВАТРОЧЕНТО
- Гиц, Лудвиг (Giesz, Ludwig)** КИЧ
- Глабер, Раул (Glaber, Raoul)** ЗАПАД
- Главуртић, Мирко** КРИТИКА
- Глез, Албер (Gleizes, Albert)** ЗЕНИТ; ЗЕНИТИЗАМ; КУБИЗАМ
- Глигорије Дијак** ЗАПИС
- Глигоријевић, Александар** ИНТЕРПОЛАЦИЈА
- Глигоријевић, Љубомир** КРИТИКА
- Глид, Нандор** ЈЕВРЕЈСКА УМЕТНОСТ
- Глишић Јовановић, Деса** КАРИКАТУРА
- Глишић, Малиша** ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Глишић, Мира** КОСТИМОГРАФИЈА
- Глобиг, Михаел (Globig, Michael)** ЗЛАТО
- Гломи, Жан Батист (Glomy, Jean-Baptiste)** ЕГЛОМИЗАЦИЈА
- Глушчевић, Зоран** КИЧ
- Гнамуш, Густав** КОЛОРИЗАМ
- Гнедингер, Луиза (Gnädinger, Louise)** ЗЛАТО; КАРОЛИНШКА УМЕТНОСТ
- Гоб, Андре (Gob, André)** ЗАШТИТА СПОМЕНИКА КУЛТУРЕ (КУЛТУРНОГ ДОБРА); ИЗЛОЖБА
- Гобијон М. (Gobillon, M.)** ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ
- Гоген, Пол (Gauguin, Paul)** ЕГЗОТИЦИЗАМ; ЕКСТРАСПЕКТРАЛНА БОЈА; ЕСТАМПА; ЕСТЕТИКА; ЈАПОНИЗЕРИЈА; ЖУТА; КЕРАМИКА; КЛОАЗОНИЗАМ; КОМПЛЕМЕНТАРНЕ БОЈЕ; КУБИЗАМ
- Годескал (Godescalc)** КАРОЛИНШКА УМЕТНОСТ
- Годрон, Мајкл (Godron, Michel)** ЗЕМУНИЦА
- Годфрид од Клера** ЕМАЉ
- Годфроа из Ија** ЗЛАТАРСТВО
- Гозен-Милер, Доминик (Gauzin-Müller, Dominique)** ИНДУСТРИЈСКА АРХИТЕКТУРА; ИНЖЕЊЕРСКЕ ГРАЂЕВИНЕ
- Гоја, Франсиско (Goya, Francisco de)** ЕГЗАЛТАЦИЈА; ЕКСЦЕНТРИЧНА УМЕТНОСТ; ЕЛ ПАСО; ЕМОЦИЈА; ЈАНР-СЦЕНА; ЗУБИ; ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ; ЈАРАЦ; КАПРИЧО; КАРИКАТУРА; КЈАРОСКУРО; КОМЕДИЈА ДЕЛ АРТЕ; КОЊАНИК
- Гојлен, Ева (Geulen, Eva)** КРАЈ УМЕТНОСТИ
- Гол, Иван (Goll, Ivan)** ЗЕНИТ; ЗЕНИТИЗАМ
- Голвен, Жан Клод (Golvin, Jean-Claude)** ЕЛИПСА
- Голдинг, Џон (Golding, John)** КУБИЗАМ
- Голдшмит, Адолф (Goldschmidt, Adolph)** ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ; ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ
- Голицин, Борис Алексејевич (Голицын, Борис Алексеевич)** ЕКС ЛИБРИС
- Головин, Александар (Јаковлевич Головин)** КОСТИМОГРАФИЈА
- Голосов, Иља (Голосов, Илья)** ЗИД-ЗАВЕСА
- Голубовић, Видосава** ЗЕНИТ; ЗЕНИТИЗАМ
- Голубовић, Маријена** ЕКС ЛИБРИС
- Голубовић, Милош** ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Голцијус, Хендрик (Goltzius, Hendrik)** ЕЛЕМЕНТА, ЧЕТИРИ; КЈАРОСКУРО ДРВОРЕЗ
- Гомбрих, Ернст Ханс (Gombrich, Ernst Hans)** ЕКСПЕРИМЕНТАЛНА УМЕТНОСТ; ЕКСЦЕНТРИЧНА УМЕТНОСТ; ЗИДНО СЛИКАРСТВО; ИКОНОЛОГИЈА; ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО; ИНДУСТРИЈСКА УМЕТНОСТ; ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ; ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ; ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ БЕЗ ИМЕНА; КАРИКАТУРА; КЈАРОСКУРО; КУБИЗАМ
- Гонзага, породица (Gonzaga)** КВАТРОЧЕНТО; КОЊ
- Гонзалес, Хулио (González, Julio)** ЗАВАРИВАЊЕ; КУБИЗАМ
- Гонкур, браћа (Goncourt)** ЈАПОНИЗЕРИЈА
- Гончарова, Наталија (Гончарова, Наталья)** ЗЕНИТ; КУБИЗАМ; КУБОФУТУРИЗАМ
- Гордон, Доналд (Gordon, Donald)** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ
- Горки, Максим (Горький, Максим)** ЖДАНОВИЗАМ
- Господар Васа** КОНАК
- Гостушки, Драгутин** КУГЛА
- Гот, Берис (Gaut, Berys)** ЕМОЦИЈА
- Готје, Пол (Gautier, Paul)** КАРИКАТУРА
- Готје, Теофил (Gautier, Theophile)** ЕСТЕТИЗАМ
- Готовац, Томислав** ЕГЗИБИЦИЈА
- Готфредсен, Лизе (Gotfredsen, Lise)** ЈЕДНОРОГ (ИНОРОГ)
- Гоцоли, Беноцо (Gozzoli, Benozzo)** КАСОНЕ; КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Гочар, Јозеф (Gočár, Josef)** КУБИЗАМ
- Грабар, Андре (Grabar, André)** ЗИДНО СЛИКАРСТВО; ИКОНОГРАФИЈА; ИКОНОГРАФСКИ ПРОГРАМ; ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ; ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ; КАТАКОМБЕ; КТИТОРСКИ ПОРТРЕТ (КОМПОЗИЦИЈА); КУПОЛА
- Грабар, Олег (Grabar, Oleg)** ИСЛАМСКА УМЕТНОСТ
- Грајс, Ото (Greis, Otto)** ЕНФОРМЕЛ
- Грант, Мајкл (Grant, Michael)** ЕРОТСКА УМЕТНОСТ
- Грант, Нил (Grant, Neil)** КОМЕДИЈА ДЕЛ АРТЕ
- Грант, Роберт М. (Grant, Robert M.)** ЗООМОРФИЈА
- Граовац, Никола** ЗАДУЖБИНА
- Граси, Ернесто (Grassi, Ernesto)** ЕТИКА И ЕСТЕТИКА; ИДЕАЛИЗАМ-НАТУРАЛИЗАМ; КОНЦЕПТ (КОНЧЕТО)
- Граскамп, Валтер (Grasskamp, Walter)** КОМЕРЦИЈАЛИЗАЦИЈА УМЕТНОСТИ; КОМЕРЦИЈАЛНА УМЕТНОСТ
- Грау, Оливер (Graul, Oliver)** ЕКРАН
- Гргур Турски** ЗВОНИК
- Греј, Камила (Gray, Camilla)** ЕКСПЕРИМЕНТАЛНА УМЕТНОСТ; КУБОФУТУРИЗАМ
- Грејам, Ангус Чарлс (Graham, Angus Charles)** ЈИН И ЈАНГ
- Греј Волтер, Вилијам (Grey Walter, William)** КИБЕРНЕТИКА И УМЕТНОСТ
- Греко, Алберто (Greco, Alberto)** ЕНФОРМЕЛ
- Гри(с), Хуан (Gris, Juan)** ИЛУСТРАЦИЈА; КОЛАЖ; КОМЕДИЈА ДЕЛ АРТЕ; КУБИЗАМ
- Григорије I / Гргур Велики, папа** ЗВЕРИЊИ СТИЛ; КАРОЛИНШКА УМЕТНОСТ
- Григорије II, папа** ИКОНОБОРСТВО
- Григорије XIII, папа** КАЛЕНДАР
- Григорије Млађи Синаит** Горњачки ИСПОСНИЦА

- Григорије Назијански** ЗАСТАВИЦА; ЗВЕРИЊИ СТИЛ; ИНИЦИЈАЛ; КРУНА
- Григорије, дијак** ИЛУМИНАЦИЈА
- Грим, Херман (Grimm, Herman)** ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ
- Грин, Дејвид (Green, David)** ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ
- Гринберг, Клемент (Greenberg, Clement)** ЕКСЦЕНТРИЧНА АПСТРАКЦИЈА; ЕНФОРМЕЛ; КИЧ; КРИТИКА; КРИТИЦИЗАМ
- Гриневалд, Матијас (Grünewald, Matthias)** ЕГЗАЛТАЦИЈА; ЕКСПРЕСИОНИЗАМ; ЕКСТАЗА; ЕМОЦИЈА; ЖАБА
- Гринстајн, Џек М. (Greenstein, Jack M.)** ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ
- Гринхоф, Хелен / Грингова, Елена (Grünhoff, Helen)** ЗЕНИТ; ЗЕНИТИЗАМ
- Грир, Жермен (Greer, Germaine)** ЕГЗИБИЦИЈА
- Грифитс, Антони (Griffiths, Antony)** ИНТАЉО
- Грлић, Данко** ЕГЗИСТЕНЦИЈА; ЕСТЕТИКА; ИНФОРМАЦИОНА ЕСЕТЕТИКА; КОМИЧНО
- Гро, Антоан Жан (Gros, Antoine-Jean)** ЕГЗОТИЦИЗАМ; КЛАСИЦИЗАМ
- Грозданић, Живко** ИНСТАЛАЦИЈА
- Грозданић, Миле** КЊИГА
- Гропијус, Валтер (Gropius, Walter)** ЗЕНИТ; ЗЕНИТИЗАМ; ЗИД-ЗАВЕСА; ИЗОМЕТРИЈСКИ ПРОСТОР; ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ СТИЛ; ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ; КЕРАМИКА; КОМПОЗИЦИЈА; КУБИЗАМ
- Грос, Георг (Grosz, George)** ЕКСПРЕСИЈА; ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ; ЗЕНИТ; КАРИКАТУРА; КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ
- Грос, Карл (Groos, Karl)** ЕМПАТИЈА; ИГРА
- Грос, Мирјана (Gross, Mirjana)** ИСТОРИ(ЦИ)ЗАМ
- Гросман, Петер (Grossmann, Peter)** КОПТСКА УМЕТНОСТ
- Гросханс, Хенри (Grosshans, Henry)** ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ
- Грујић, Јеврем** КОРАЛ
- Грујић, Радослав** ИКОНАРНИК; КОПАНИЧАРСТВО
- Грундман, Мелани (Grundmann, Melanie)** ЕСТЕТИЗАМ
- Гу Каи Џ'** КИНЕСКА УМЕТНОСТ
- Гуд, Патрик (Goode, Patrick)** КРИПТОПОРТИК
- Гудеа, владар** КЛИНАСТО ПИСМО
- Гудјер, Вилијам Хенри (Goodyear, William Henry)** ЕНТАЗИС
- Гудман, Нелсон (Goodman, Nelson)** ЕГЗИСТЕНЦИЈА; ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО; ЈЕЗИК УМЕТНОСТИ
- Гудурић, Снежана** ЕТРУРСКО ПИСМО
- Гуел, Ева (Gouel, Eva)** КОЛАЖ
- Гура, Александар Викторович** ЗЕЦ (КУНИЋ); ЗМАЈ (АЖДАЈА); ЗМИЈА; КОЊ; КОРЊАЧА; КРЗНО
- Гутенберг, Јохан (Gutenberg, Johannes)** ЕРОТСКА УМЕТНОСТ; ИНКУНАБУЛА; КЊИГА
- Гутузо, Ренато (Guttuso, Renato)** ЕЛЕМЕНТИ СЛИКЕ
- Да Кортона, Пјетро (Da Cortona, Pietro)** КВАДРАТУРА
- Давал, Жан Лик (Daval, Jean-Luc)** КОБРА
- Давид, Жак Луј (David, Jacques-Louis)** ЕФЕМЕРНИ СПЕКТАКЛ; ИСТОРИ(ЦИ)ЗАМ; КАПИТАЛИЗАМ И УМЕТНОСТ; КЈАРОСКУРО; КЛАСИЦИЗАМ; КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Давидов, Динко** ЕКС ЛИБРИС; ЗОГРАФ
- Давиле, Огастен Шарл (Daviler, Augustin-Charles)** ЕНФИЛАДА
- Дагмар, Фенер (Dagmar, Fenner)** ЕТИКА И ЕСТЕТИКА
- Дагулф (Dagulf)** КАРОЛИНШКА УМЕТНОСТ
- Дајн, Џим (Dine, Jim)** КОМБИНОВАНА ТЕХНИКА
- Дајценхофер, Кристоф и Килијан Игнац (Dientzenhofer, Christoph и Kilian Ignaz)** ЕЛИПСА
- Дал, Свенд (Dahl, Svend)** КЊИГА
- Д'Аламбер, Жан Батист ле Рон (D'Alembert, Jean-Baptiste le Rond)** ЕНЦИКЛОПЕДИЈА; КЊИГА
- Дали, Салвадор (Dali, Salvador)** ЕГЗАЛТАЦИЈА; ЈАЈЕ; КАМУФЛАЖА; КАПРИЧО; КОМЕРЦИЈАЛНА УМЕТНОСТ; КОСТИМОГРАФИЈА
- Дамаскинос, Михаило (Δαμασκηνός, Μιχαήλ)** КРИТСКА ШКОЛА
- Дамат Али-паша** ИСЛАМСКА УМЕТНОСТ
- Дамјанов, Андреја** КОПАНИЧАРСТВО
- Дамјанов, Јадранка** ЈЕЗИК, ЛИКОВНИ
- Дамјановски, Божидар** КАРТЕЛИНО
- Дамус, Мартин (Damus, Martin)** ИСТОРИЈСКЕ АВАНГАРДЕ
- Дангубић, Драган** ЕКС ЛИБРИС
- Дандлен, Пјер (Dandelin, Pierre)** КОНУС
- Дандриси, Бартоломју (Dandridge, Bartholomew)** КОНВЕРЗЕЈШН ПИС
- Данези, Марсел (Danesi, Marcel)** КОД
- Данило II, архиепископ** ЗАМАК; ЗВОНО
- Даниловац, Јосиф** КАРИКАТУРА
- Даничић, Ђура** КЕРМЕС; КУСТОС
- Дантан, Жан Пјер (Dantan, Jean-Pierre)** КАРИКАТУРА
- Данте Алигијери (Dante Alighieri)** ЕСХАТОЛОШКИ МОТИВИ; ИНФЕРНАЛНА УМЕТНОСТ; КАНЧЕЛАРЕСКА; КЕНОТАФ; КРАЈ УМЕТНОСТИ
- Данто, Артур (Danto, Arthur)** ЕГЗИСТЕНЦИЈА; ЕСТЕТСКО ПОНАШАЊЕ
- Дарвил, Тимоти (Darvill, Timothy)** ИН СИТУ; КУБИКУЛУМ
- Дарије** ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ; КЛИНАСТО ПИСМО
- Дарти, Линда (Darty, Linda)** ЕМАЉ
- Дарума, испосник** ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ
- Даскаловић, Александар** КАРИКАТУРА
- Даутовић, Вук** КУТИЈА
- Двајт, Џон (Dwight, John)** КАМЕНИНА
- Двејни, Андрес (Duanu, Andrés)** ЈЕДИНИЦА СУСЕДСТВА
- Дворжак, Макс (Dvořák, Max)** ЗАШТИТА СПОМЕНИКА КУЛТУРЕ (КУЛТУРНОГ ДОБРА); ИДЕАЛИЗАМ-НАТУРАЛИЗАМ; ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ; КУЛТУРА
- Дворниковић, Владимир** КУЋА
- Де Гајфер, Бодуен (De Gaiffier, Baudouin)** ЕСХАТОЛОШКИ МОТИВИ
- Де Кејзер, Хендрик (De Keyser, Hendrik)** КОНВЕРЗЕЈШН ПИС
- Де Марсиљи, Луиђи Фердинандо (De Marsili, Luigi Ferdinando)** КАРТА
- Де Роси, Ђовани Батиста (De Rossi, Giovanni Battista)** КАТАКОМБЕ
- Де Ружмон, Дени (Rougemont, Denis de)** КУЛТУРА
- Де Хох, Питер (De Hooch, Pieter)** КОНВЕРЗЕЈШН ПИС
- Деановић, Ана** ЗАШТИТА СПОМЕНИКА КУЛТУРЕ (КУЛТУРНОГ ДОБРА)
- Дебиси, Ашил Клод (Debussy, Achille-Claude)** ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Дебор, Ги (Debord, Guy)** КОПИЈА
- Девиде, Владимир (Devidé, Vladimir)** ЗЕН УМЕТНОСТ
- Дега, Едгар (Degas, Edgar)** ЕРОТСКА УМЕТНОСТ; ЕСТАМПА; ЖАПОНИЗЕРИЈА; ИМПРЕСИОНИЗАМ; КАДАР; КЕРАМИКА; КОМЕДИЈА ДЕЛ АРТЕ; КОНВЕРЗЕЈШН ПИС; КОЊ; КРИЗА УМЕТНОСТИ
- Дедић, Никола** КРИТИКА
- Дејановић, Татјана** КЕРАМИКА
- Дејвис, Кортни (Davis, Courtney)** ЗООМОРФИЈА
- Дејвис, Стјуарт (Davis, Stuart)** КУБИЗАМ
- Дејвис, Џин (Davis, Gene)** КОЛОРИЗАМ
- Дејвис, Џон Гордон (Davies, John Gordon)** ЕПИТРАХИЉ
- Дејл, Томас Е. А. (Dale, Thomas E. A.)** ЗВЕРИЊИ СТИЛ
- Декарт, Рене (Descartes, René)** ИВИЦА; ИСТОРИ(ЦИ)ЗАМ; КООРДИНАТНИ СИСТЕМ
- Дел, Кристофер (Dell, Christopher)** ИМПРОВИЗАЦИЈА
- Дела Бела, Стефано (Della Bella, Stefano)** КОМЕДИЈА ДЕЛ АРТЕ
- Дела Вале, Пјетро (Della Valle, Pietro)** КЛИНАСТО ПИСМО
- Дела Кверча, Јакопо (Della Quercia, Jacopo)** КВАТРОЧЕНТО; КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Дела Порта, Ђамбатиста (Della Porta, Giambattista)** КАРИКАТУРА
- Дела Робиа, Лука (Della Robbia, Luca)** КВАТРОЧЕНТО
- Дела Франческа, Пјеро (Della Francesca, Piero)** ЈАЈЕ; КВАТРОЧЕНТО
- Делак, Фердинанд** ЗЕНИТИЗАМ
- Делакроа, Ежен (Delacroix, Eugène)** ЕГЗОТИЦИЗАМ; ИМПРЕСИОНИЗАМ; ИНФЕРНАЛНА УМЕТНОСТ; ИРАЦИОНАЛНО; ИСТОРИ(ЦИ)ЗАМ; КАПИТАЛИЗАМ И УМЕТНОСТ; КЈАРОСКУРО; КОМПЛЕМЕНТАРНЕ БОЈЕ; КОЊ
- Делез, Жил (Deleuze, Gilles)** КРИТИКА
- Делибашић, Есад** ИМАГИНАРНИ МУЗЕЈ
- Делимар, Власта** ЕГЗИБИЦИЈА
- Делимо, Жан (Delumeau, Jean)** ЕСХАТОЛОШКИ МОТИВИ
- Делоне, Робер (Delaunay, Robert)** ЗЕНИТ; ЗЕНИТИЗАМ; ИЛУСТРАЦИЈА; КОНКРЕТНА УМЕТНОСТ; КУБИЗАМ
- Делоне, Соња (Delaunay, Sonia)** КОНКРЕТНА УМЕТНОСТ
- Делорм, Филибер (De L'Orme, Philibert)** ИНТЕРКОЛУМНИЈА
- Делош, Бернар (Deloche, Bernard)** ИМАГИНАРНИ МУЗЕЈ
- Деметровић, сенатор** КЛАСИЦИЗАМ
- Демлер, Георг Адолф (Demmler, Georg Adolf)** ИСТОРИ(ЦИ)ЗАМ
- Демокрит (Δημόκριτος)** ИДЕЈА; КУЛИСА; КУПА
- Демус, Ото (Demus, Otto)** КОНХА
- Денегри, Јерко** ЕНФОРМЕЛ; ЈЕДИНСТВО МЕСТА, ВРЕМЕНА И РАДЊЕ; КОЛЕКТИВНА УМЕТНОСТ; КРИТИКА; КРИТИКА КРИТИКЕ; КРИТИКА ЧИСТЕ ВИЗУЕЛНОСТИ
- Дени, Морис (Denis, Maurice)** ЕПОХА; ИЛУСТРАЦИЈА; КРИТИКА
- Дени-Браун, Андреа (Denny-Brown, Andrea)** ЕКСЕР; ИНСТРУМЕНТА МАРТИРИ
- Денис, А.** ЗЗИП
- Денис, Флора (Dennis, Flora)** КАСОНЕ
- Дент, Ентони (Dent, Anthony)** КОЊ; КОЊАНИК
- Дерек, Алан (Derek, Allan)** ЕВАЛУАЦИЈА
- Дерен, Андре (Derain, André)** ИЛУСТРАЦИЈА; КУБИЗАМ
- Дери, Макс (Deri, Max)** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ
- Дерида, Жак (Derrida, Jacques)** ЗНАЧЕЊЕ УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА
- Дероко, Александар** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ; ЕРКЕР; ЗАКЛОН; ЗАМАК; ЗАШТИТА НЕПОКРЕТНИХ КУЛТУРНИХ ДОБАРА; КОНХА; КОРДОНСКИ ВЕНАЦ; КОРНИША; КОСНИК; КРУГ; КУЛА; КУПОЛА
- Десно, Роберт (Desnos, Robert)** КАДАВР ЕСКИ
- Десоар, Макс (Dessoir, Max)** ЕСТЕТИКА; ЕСТЕТИЧКЕ КАТЕГОРИЈЕ; ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ
- Деспотовић, Јован** ИМАГИНАРНИ МУЗЕЈ; КРИТИЦИЗАМ
- Д'Есте, Николо (D'Este, Niccolò)** КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Д'Есте, породица (D'Este)** КВАТРОЧЕНТО

Детерер, Габријеле (Detterer, Gabriele) ИЗЈАВА (ИСКАЗ)

Детони, Маријан ЖДАНОВИЗАМ

Дехилија, Харша В. (Dehelia Harsha V.) ИНДИЈСКА УМЕТНОСТ

Ди Бурге, Пјер (De Bourguet, Pierre) КОПТСКА УМЕТНОСТ

Ди Вијери, Уголино (Di Vieri, Ugo) ЕМАЉ

Ди Паоло, Ђовани (Di Paolo, Giovanni) ИНФЕРНАЛНА УМЕТНОСТ

Дибифе, Жан (Dubuffet, Jean) ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗАМ; ЕНФОРМЕЛ

Дибур Глатињи, Паскал (Dubourg Glatigny, Pascal) КВАДРАТУРА

Диво, Жан Пол (Divo, Jean-Paul) ЗЛАТО

Дидро, Дени (Diderot, Denis) ЕНЦИКЛОПЕДИЈА; ЕТИКА И ЕСТЕТИКА; КЛАСИЦИЗАМ; КЊИГА; КРИТИКА

Дидрон, Адолф Наполеон (Didron, Adolphe Naroléon) ЕРМИНИЈА; ИКОНОГРАФИЈА

Дижарден, Едуар (Dujardin, Édouard) КЛОАЗОНИЗАМ

Диздар, Јадранка М. КРИТИКА

Дики, Џорџ (Dickie, George) ЗНАЧЕЊЕ УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА

Дикс, Ото (Dix, Otto) ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ; КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ

Диксон, Сузан (Dixon, Susan) КАПРИЧО

Дили, Хајнрих (Dilly, Heinrich) ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ

Дилтај, Вилхелм (Dilthey, Wilhelm) ЕСТЕТИКА; ЕСТЕТСКИ ДОЖИВЉАЈ; ИКОНОЛОГИЈА; ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ

Димитријевићи, зографи

Димитрова, Нора Миткова КОЊАНИК

Димић, Љубодраг ЖДАНОВИЗАМ; КАПИТАЛИЗАМ И УМЕТНОСТ

Дин, Роџер (Dean, Roger) ИМПРОВИЗАЦИЈА

Динглингер, браћа (Dinglinger, Johann Melchior, Georg Friedrich и Georg Christoph) ЕМАЉ

Динић, Миланка ЗМАЈ (АЖДАЈА)

Динсмор, Вилијам Бел (Dinsmoor, William Bell) ИН АНТИС

Диокле (Диоклџс) КРИВА ЛИНИЈА, КРИВУЉА

Диоклецијан / Гај Аурелије Валерије (Diocletian / Gaius Aurelius Valerius) КОМПОЗИТНИ КАПИТЕЛ; КРСТАСТИ СВОД

Дионисије Ареопагита ЕТИКА И ЕСТЕТИКА

Дионисије из Фурне ЕРМИНИЈА; ЗИДНО СЛИКАРСТВО; ИКОНОГРАФИЈА

Дионисије из Халикарнаса ЕТУРСКА УМЕТНОСТ

Диоскур, патријарх КОПТСКА УМЕТНОСТ

Диоскуридес ЕРМИНИЈА; КЕРМЕС

Диплеси, Ив (Duplessis, Yves) КАДАВР ЕСКИ

Диран, Жан Никола Луј (Durand, Jean-Nicolas-Louis) КАСАРНА; КОМПОЗИЦИЈА

Диранти, Луј Едмон (Duranty, Louis Edmond) КРИТИКА

Дире, Теодор (Duret, Théodore) КРИТИКА

Дирер, Албрехт (Dürer, Albrecht) ЕКС ЛИБРИС; ЕКСПРЕСИОНИЗАМ; ЕЛИПСА; ЕФЕМЕРНИ СПЕКТАКЛ; ЖАНР-СЦЕНА; ЗЛАТАРСТВО; ИДЕАЛИЗАМ-НАТУРАЛИЗАМ; ИЛУСТРАЦИЈА; КОЊ; КОЊАНИК; КОЦКА; КРУШКА

Дифи, Раул (Dufy, Raoul) ИЛУСТРАЦИЈА; КУБИЗАМ

Дифрен, Микел (Duffrenne, Mikel) ИНТЕРМЕДИЈАЛНА УМЕТНОСТ

Дифур, Ксавије Леон (Dufour, Xavier-Leon) ЗМИЈА

Дичо Зограф ЕРМИНИЈА; КОПАНИЧАРСТВО

Дичовци ЗОГРАФ

Дишан, Марсел (Duchamp, Marcel) ЕГЗИСТЕНЦИЈА; ЕКСПЕРИМЕНТАЛНА УМЕТНОСТ; ЗНАЧЕЊЕ УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА; ИЗЈАВА (ИСКАЗ); ИНСТАЛАЦИЈА; ИНТЕРМЕДИЈАЛНА УМЕТНОСТ;

ИСТОРИЈСКЕ АВАНГАРДЕ; КАДАВР ЕСКИ; КИНЕТИЧКА СКУЛПТУРА; КОМБИНОВАНА ТЕХНИКА; КОНКРЕТНА УМЕТНОСТ; КОНЦЕПТУАЛНА УМЕТНОСТ; КРАЈ УМЕТНОСТИ; КРЕТАЊЕ; КУБИЗАМ

Дишан-Вилон, Рејмон (Duchamp-Villon, Raymond) КУБИЗАМ

Дишартр, Пјер Луј (Duchartre, Pierre-Louis) КОМЕДИЈА ДЕЛ АРТЕ

Дјагиљев, Сергеј (Дягилев, Сергей) КОСТИМОГРАФИЈА

Дјелафоа, Марсел (Dieulafoy, Marcel) ЕСТОФАДО

Дјуи, Џон (Dewey, John) ИМПРОВИЗАЦИЈА

Дмитар, златар ЗЛАТАРСТВО

Добрић, Милорад КАРИКАТУРА

Добровић, Никола ЕКЛЕКТИЦИЗАМ; ЕСТЕТИКА; ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ СТИЛ

Добровић, Петар ЕКСПРЕСИЈА; ЕКСПРЕСИОНИЗАМ; КОМПЛЕМЕНТАРНЕ БОЈЕ; КРИТИКА; КУБИЗАМ

Додвел, Чарлс Рејналд (Dodwell, Charles Reginald) ЗВЕРИЊИ СТИЛ; ИЛУМИНИРАНИ РУКОПИС; ИНИЦИЈАЛ; КАРОЛИНШКА УМЕТНОСТ

Додсон, Ејдан (Dodson, Aidan) КАНОПА

Доиг, Алан (Doig, Allan) КАТЕДРАЛА; КРИПТА

Дојсен, Паул Јакоб (Deussen, Paul Jakob) КАТАРЗА

Доксат де Морез, Никола / де Деморе (Doxat de Moretz, Nicolas / de Démoret) КАЗАМАТ

Доксијадис, Еуфрозина (Doxiadis, Euphrosyne) ЕНКАЈСТИКА

Доксијадис, Константин (Доξιάδης, Κωνσταντῖνος) ЕКУМЕНОПОЛИС; ЈЕДИНИЦА СУСЕДСТВА

Долгнер, Дитер (Dolgnier, Dieter) ИСТОРИЈА(ЦИ)ЗАМ

Долегал, Мери Лајон (Dolegal, Mary-Lyon) ЈЕ-ВАНЂЕЛИСТАР

Долинар, Лојзе ЖДАНОВИЗАМ

Доловачки, Василије КОЊ

Доментијан, Д'Андреа (Domenico, D'Andrea) ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО; КАРИКАТУРА

Доментијан Хиландарац ИКОНА

Домије, Оноре (Daumier, Honoré) ЖАНР-СЦЕНА; КАПИТАЛИЗАМ И УМЕТНОСТ; КАРИКАТУРА; КОМЕДИЈА ДЕЛ АРТЕ; КОМИЧНО; КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ

Домицијан, Тит Флавије (Domitianus, Titus Flavius) КОНХА

Донатело (Donatello) ЗЛАТАРСТВО; КАМЕН; КВАТРОЧЕНТО; КОНТРАПОСТО; КОЊ; КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)

Донати, Луиџи (Donati, Luigi) ИМПЛУВИЈУМ

Донер, Георг Рафаел (Donner, Georg Rafael) КЛАСИЦИЗАМ

Дончева-Петкова, Људмила (Дончева-Петкова, Людмила) ЕНКОЛПИОН

Дончо, корејски свештеник ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ

Доре, Гистав (Doré, Gustave) ИНФЕРНАЛНА УМЕТНОСТ; КАРИКАТУРА

Доремус, Томас (Doremus, Thomas) КОЛОНАДА

Доривал, Бернар (Dorival, Bernard) ИНТИМИЗАМ

Д'Орсини, Николо (D'Orsini, Nicolo) КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)

Дорфлес, Ђило (Dorfles, Gillo) КИЧ

Доси, Досо (Dossi, Dosso) ЖАНР-СЦЕНА

Доситеј, игуман ЕКС ЛИБРИС

Достојевски, Фјодор Михајлович (Достоевский, Фёдор Михайлович) ЕКСПРЕСИОНИЗАМ

Дотремонт, Кристијан (Dotremont, Christian) КОБРА

Доу, Герит (Dou, Gerrit) ЗУБИ

Драгићевић Шешкић, Милена КОМЕРЦИЈАЛНА УМЕТНОСТ

Драговић, Биљана КОСТИМОГРАФИЈА

Драговић, Гордан М. КОСТИМОГРАФИЈА

Драговић, Љиљана КОСТИМОГРАФИЈА

Драгојевић, Сањин КОМЕРЦИЈАЛНА УМЕТНОСТ

Драгутин, краљ ИКОНА; КИТОРСКИ ПОРТРЕТ (КОМПОЗИЦИЈА)

Драгутиновић, Антонија КЕРАМИКА

Драшкић Вићановић, Ива КЈАРОСКУРО

Драшкић, Мирослав КРАЈПУТАШ

Дрого (Drogo) КАРОЛИНШКА УМЕТНОСТ

Дројзен, Јохан Густав (Droysen, Johann Gustav) ЕПИГОНСТВО

Друге, Ноеми (Drouguet, Noémie) ЗАШТИТА СПОМЕНИКА КУЛТУРЕ (КУЛТУРНОГ ДОБРА); ИЗЛОЖБА

Дубови, Јан ЕКСПРЕСИОНИЗАМ; ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ СТИЛ

Дука, генерал КЛАСИЦИЗАМ

Дулитл, Хилда (Doolittle, Hilda) ИМАЖИЗАМ

Дулић, Гордана ИЗГЛЕД (ВЕРТИКАЛНА ПРОЈЕКЦИЈА)

Думас, Христос (Doumas, Christos) КИКЛАДСКА УМЕТНОСТ

Дурковић-Јакшић, Љубомир ЕКС ЛИБРИС

Дусарт, Корнелис (Dusart, Cornelis) КАЛЕНДАР

Дучић, Јован ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ

Душан / Стефан Урош IV Душан Немањић, краљ и цар ЕФЕМЕРНИ СПЕКТАКЛ; ЗЛАТАРСТВО; ЗЛАТНО ДОБА; ЗЛАТО; ИКОНА; КОЊАНИК; КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)

Ђакомети, Алберто (Giacometti, Alberto) ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗАМ; КИКЛАДСКА УМЕТНОСТ; КОЊАНИК; КУБИЗАМ

Ђамболоња / Болоња, Ђовани (Giambologna / Bologna, Giovanni) ЗМИЈОЛИКА ЛИНИЈА; КАБИНЕТСКА СЛИКА; КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)

Ђанфреда, Сандра (Gianfreda, Sandra) ЈАПОНИЗЕРИЈА

Ђаповић, Ласта КРАЈПУТАШ

Ђели, Јакопо (Gelli, Jacopo) ЕКС ЛИБРИС

Ђентиле, Ђовани (Gentile, Giovanni) КРАЈ УМЕТНОСТИ

Ђијен Џен, монах ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ

Ђилас, Милован ЖДАНОВИЗАМ

Ђокић, Владан ЈАВНИ ГРАДСКИ ПРОСТОР

Ђорђе, иконописац ИКОНАРНИК

Ђорђевић, Вера КАМЕН

Ђорђевић, Драгослав КРИТИКА

Ђорђевић, Иван ИМАГО КЛИПЕАТА

Ђорђевић, Марија КОЊАНИК

Ђорђевић, Предраг КАМЕН

Ђорђевић-Милеуснић, Душан ЗМАЈ (АЖДАЈА); ЗМИЈА

Ђорђоне (Giorgione) ЖАНР-СЦЕНА

Ђорић, Дејан КРИТИКА

Ђото ди Бондоне (Giotto di Bondone) ЕМОЦИЈА; ЕСХАТОЛОШКИ МОТИВИ; ЖАНР-СЦЕНА; ЗИДНО СЛИКАРСТВО; ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ СТИЛ; ИНФЕРНАЛНА УМЕТНОСТ

Ђукановић, Мара ЕКОЛОШКА УМЕТНОСТ

Ђукићи КОНАК

Ђунтела, Ана Марија (Giuntella, Anna Maria) КАТАКОМБЕ

Ђурић, Војислав ЕПИГРАФИКА; ЕПИСКОПСКА ПАЛАТА; ИКОНА; ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ; КАТАКОМБЕ; КОРДОНСКИ ВЕНАЦ

Ђурић, Дубравка ЗЗИП

Ђурић, Милош Н. КАТАРЗА

Ђурић Замоло, Дивна ЈЕВРЕЈСКА УМЕТНОСТ

Ђурковић, Павел ЕГЗОТИЦИЗАМ; КЛАСИЦИЗАМ

Ђурковић-Сервијски, Марко ЕКС ЛИБРИС

Ђуровић, Винко ИЗОМЕТРИЈСКИ ПРОСТОР

Ђустинијани, Винченцо (Giustiniani Vincenzo) ЕРОТСКА УМЕТНОСТ

Ђустинијани, Помпео (Giustiniani, Pompeo) КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)

- Ебо (Ebbo / Ebo), надбискуп** КАРОЛИНШКА УМЕТНОСТ
- Евангелату, Марија (Evangelatou, Maria)** КАДИОНИЦА
- Еванс, Артур (Evans, Arthur)** ЕГЕЈСКА УМЕТНОСТ; КРИТСКО ПИСМО
- Еванс, Ричард Џ. (Evans, Richard J.)** ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ
- Еванс, Хелен К. (Evans, Helen C.)** ИКОНА
- Еваристо, Герарди (Evaristo, Gherardi)** КОМЕДИЈА ДЕЛ АРТЕ
- Еверс, Мајндерт (Evers, Meindert)** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ
- Еверс, Ханс Герхард (Evers, Hans Gerhard)** ИСТОРИ(ЦИ)ЗАМ
- Егберт, епископ** ЕМАЉ
- Егентер, Рихард (Egenter, Richard)** КИЧ
- Еисај, монах** ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ
- Ејри, Раџе (Airey, Rajee)** ЖУТА; ЗМАЈ (АЖДАЈА); КВАДРАТ; КРУГ
- Екерт-Грајфендорф, Макс (Eckert-Greifendorff, Max)** КАРТОГРАФИЈА
- Екман, Ото (Eckmann, Otto)** ЈУГЕНДСТИЛ
- Еко, Умберто (Eco, Umberto)** ЕКСТАЗА; ЕСТЕТИЧКЕ КАТЕГОРИЈЕ; ИДЕАЛИЗАМ-НАТУРАЛИЗАМ; ИНФЕРНАЛНА УМЕТНОСТ; ИНФОРМАЦИЈА; ИНФОРМАЦИОНА ЕСТЕТИКА; ИРОНИЈА; КАРИКАТУРА; КИЧ; КОПИЈА; КРИТИКА
- Ел Греко / Доменикос Θεοτοκόπουλος (El Greco / Doménikos Theotokópoulos)** ЕГЗАЛТАЦИЈА; ЕКСПРЕСИОНИЗАМ; ЕКСТАЗА; ЕКСЦЕНТРИЧНА УМЕТНОСТ; КИЧ; КРИТСКА ШКОЛА
- Ел Лисицки / Лазар Маркович Лисицки (Эль Лисицкий/El Lissitzky / Лазарь Маркович Лисицкий)** ЗЕНИТ; ЗЕНИТИЗАМ; ИЗОМЕТРИЈСКИ ПРОСТОР; КОНСТРУКТИВИЗАМ
- Елберн, Виктор Хајнрих (Elbern, Victor Heinrich)** КРИСТАЛ
- Елерс (Elers), браћа** КАМЕНИНА
- Елијаде, Мирча (Eliade, Mircea)** ЕЗОТЕРИЈА; ЕКСТАЗА; ЕЛИПСА; ЕСХАТОЛОШКИ МОТИВИ; ЖАД; ЈАЈЕ
- Елијар, Нуш (Éluard, Nusch)** КАДАВР ЕСКИ
- Елијар, Пол (Éluard, Paul)** КАДАВР ЕСКИ
- Елијас, Норберт (Elias, Norbert)** КУЛТУРА
- Елион, Жан (Héliou, Jean)** КОНКРЕТНА УМЕТНОСТ
- Елснер, Џаш (Elsner, Jaś)** ИКОНОЛОГИЈА
- Елсхајмер, Адам (Elsheimer, Adam)** КАБИНЕТСКА СЛИКА
- Емануели, Александер (Emanuel, Alexander)** ИСТОРИЈСКЕ АВАНГАРДЕ
- Енгелс, Фридрих (Engels, Friedrich)** ЖДАНОВИЗАМ
- Енгр, Жан Огист Доминик (Ingres, Jean-Auguste Dominique)** ЕГЗОТИЦИЗАМ; ИДЕАЛИЗАМ-НАТУРАЛИЗАМ; КЈАРОСКУРО; КЛАСИЦИЗАМ; КОНВЕРЗЕЈШН ПИС
- Ендел, Аугуст (Endell, August)** ЈУГЕНДСТИЛ
- Ендруз, Тамра (Andrews, Tamra)** КОШНИЦА
- Енсор, Џејмс (Ensor, James)** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ; КОМЕДИЈА ДЕЛ АРТЕ
- Еншу, Кобори (Enshū, Kōbori)** ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ
- Епштајн, Жан (Epstein, Jean)** ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Ератостен (Ερατοσθένης)** КАРТА
- Ердман, Курт (Erdmann, Kurt)** КАРАВАН-САРАЈ
- Еренбург, Иља (Эренбург, Илья)** ЗЕНИТ; ЗЕНИТИЗАМ
- Ерић, Зоран** КРИТИКА
- Ернст Лудвиг, војвода** ЈУГЕНДСТИЛ
- Ернст, Макс (Ernst, Max)** ЕКСПЕРИМЕНТАЛНА УМЕТНОСТ; ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ; ИНТЕРМЕДИЈАЛНА УМЕТНОСТ; КАДАВР ЕСКИ; КОЛАЖ; КОМБИНОВАНА ТЕХНИКА; КОНКРЕТНА УМЕТНОСТ
- Ертсен, Питер (Aertsen, Pieter)** ЖАНР-СЦЕНА
- Еслин, Мартин (Esslin, Martin)** КОСТИМ
- Естер, Ханс (Ester, Hans)** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ
- Есхил (Αἰσχύλος)** ИКОНОГРАФСКИ ПРОГРАМ; КОСТИМОГРАФИЈА; КУЛИСА
- Етингхаузен, Рихард (Ettinghausen, Richard)** ИСЛАМСКА УМЕТНОСТ
- Етјен, Малте (Oetjen, Malte)** КРАЈ УМЕТНОСТИ
- Етјен, Шарл (Estienne, Charles)** КРИТИКА
- Еудок са Книда (Εὐδοξος ὁ Κνίδιος)** ЗОДИЈАК
- Еуклид (Εὐκλείδης)** ЕУКЛИДСКИ ПРОСТОР; КРИВА ЛИНИЈА, КРИВУЉА
- Еурипид (Ευριπίδης)** ИКОНОГРАФСКИ ПРОГРАМ; КОДЕКС
- Еуфразије, бискуп** КАТЕДРАЛА
- Еуфразије, бискуп** КТИТОРСКИ ПОРТРЕТ (КОМПОЗИЦИЈА)
- Ешби, Рос (Ashby, Ross)** КИБЕРНЕТИКА И УМЕТНОСТ
- Ешкџевић, Васа** ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Ешман, Карл (Eschmann, Karl)** ЈУГЕНДСТИЛ
- Жакоб, Макс (Jacob, Max)** КУБИЗАМ
- Жан-Клод (Jeanne-Claude)** ИНСТАЛАЦИЈА
- Жданов, Андреј Александрович (Жданов, Андрей Александрович)** ЖДАНОВИЗАМ
- Жеграц, Бранислав** КРОВ
- Жедрински, Владимир** КОСТИМОГРАФИЈА
- Женевјев, Ејткен (Geneviève, Aitken)** КРАКЕЛУРА
- Жерве, Анри (Gervex, Henri)** ЗВАНИЧНА УМЕТНОСТ
- Жерико, Теодор (Géricault, Théodore)** ЕМОЦИЈА; КОЊ
- Жефаровић, Христофор** ЗЛАТНО ДОБА; ИЛУСТРАЦИЈА; КВАДРАТ; КОЊАНИК; КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА); КОРЕН; КРЗНО
- Живадиновић Давидовић, Зора** КОСТИМОГРАФИЈА
- Живадиновић, Ване Бор** КАДАВР ЕСКИ
- Живановић, Радојица Ное** КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ
- Живковић, Валентина** ИМАГО ПИЈЕТАТИС
- Живковић, Драгица М.** КАРТОГРАФИЈА
- Живковић, Кирил** КЛАСИЦИЗАМ
- Живковић, Станислав** ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Живковић, Хаџи Никола** КОНАК
- Жид, Андре (Gide, André)** ИНТИМИЗАМ
- Жил, Плим (Gilles, Plum)** ЕПОХА
- Жило, Клод (Gillot, Claude)** КОМЕДИЈА ДЕЛ АРТЕ
- Жирарде, Раул (Girardet, Raoul)** ЗЛАТНО ДОБА
- Жирардон, Франсоа (Girardon, François)** КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Ж'н Ж'н Фа** КИНЕСКА УМЕТНОСТ
- Жолтовски, Иван (Жолтовский, Иван)** КОМПОЗИТНИ КАПИТЕЛ
- Жувенел, Бертран де (Jouvenel, Bertrand de)** КУЛТУРА
- Жуњић, Слободан** КОНЗЕРВАТИВИЗАМ
- Загуровић, Јеролим** КЊИГА
- Задкин, Осип (Цадкин, Осип / Zadkine, Ossip)** ЗЕНИТ; ЗЕНИТИЗАМ; КУБИЗАМ
- Зайдел, Матијас (Seidel, Matthias)** КАРТУША
- Зайдл, Вилхелм (Seidl, Wilhelm)** ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО
- Зайдл, Јулијус (Seidl, Julius)** ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО
- Заксл, Фридрих (Saxl, Friedrich)** ИКОНОЛОГИЈА
- Залис, Арнолд фон (Salis, Arnold von)** КВАТРОЧЕНТО
- Зауерлендер, Вилибалд (Sauerländer, Willibald)** ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ
- Заули, Карло (Zauli, Carlo)** КЕРАМИКА
- Зауп, Михаел (Saup, Michael)** ЕЛЕКТРОНСКА УМЕТНОСТ
- Здравковић, Милован** КОМЕДИЈА ДЕЛ АРТЕ
- Зевџи, Бруно (Zevi, Bruno)** КАНОН; КОЛОСАЛНИ РЕД
- Зедлмајр, Ханс (Sedlmayr, Hans)** ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ; ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ; КРИЗА УМЕТНОСТИ
- Зеј, Рене (Zey, René)** КОМПЛЕМЕНТАРНЕ БОЈЕ
- Зел, Мартин, (Seel, Martin)** ЕКСПЕРИМЕНТАЛНА УМЕТНОСТ
- Земан, Харалд (Szeemann, Harald)** КОНЦЕПТУАЛНА УМЕТНОСТ; КРИТИКА
- Зембах, Клаус Јирген (Sembach, Klaus-Jürgen)** ЈУГЕНДСТИЛ
- Земпер, Готфрид (Semper, Gottfried)** ЗИД-ЗАВЕСА; ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ; КОЛИБА
- Зеуксис (Ζεύξις)** ИДЕАЛИЗАМ-НАТУРАЛИЗАМ; ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО; ИМИТАЦИЈА; КЕНТАУР
- Зибек, Херман (Siebeck, Hermann)** ЕМПАТИЈА
- Зибмакер, Ханс (Sibmacher, Hans)** ЕКС ЛИБРИС
- Зигесмунд, Зигфрид (Siegesmund, Siegfried)** КАМЕН
- Зилберман, Алфонс (Silbermann, Alphons)** ЕСТЕТИЧКИ ДОЖИВЉАЈ
- Зимел, Георг (Simmel, Georg)** ЕСТЕТИКА
- Зимерман, Алис (Zimmerman, Alice)** КОНЦЕПТУАЛНА УМЕТНОСТ
- Зите, Камило (Sitte, Camillo)** КОНТЕКСТ
- Зихерл, Борис** ЖДАНОВИЗАМ
- Злоковић, Милан** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ; ЕСТЕТИКА; ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ СТИЛ; КАНОН
- Змајевић, Андрија** ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО
- Зоговић, Радован** ЖДАНОВИЗАМ
- Зојболд, Гинтер (Seubold, Günter)** КРАЈ УМЕТНОСТИ
- Зола, Емил (Zola, Émile)** ЈАПОНИЗЕРИЈА
- Золгадр, Тирдад (Zolghadr, Tirdad)** ЕВАЛУАЦИЈА
- Золгер, Карл Вилхелм Фердинанд (Solger, Karl Wilhelm Ferdinand)** ЕСТЕТИКА
- Зорић, Милица** КУДРАЖ
- Зофани, Јохан (Zoffany, Johan)** КОНВЕРЗЕЈШН ПИС
- Зрнић, Предраг** ИДЕЈНИ НАЦРТ; ИЗГЛЕД (ВЕРТИКАЛНА ПРОЈЕКЦИЈА)
- Зупан, Франце** ЕКС ВОТО
- Зурбаран, Франсиско де (Zurbarán, Francisco de)** ЗУБИ; ЈАБУКА; ЈАГЊЕ; КАРТЕЛИНО; КЈАРОСКУРО; КОСТ
- Зуровац, Мирко** ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗАМ
- Зхомелидсе, Нино (Zchomelidse, Nino)** ЕКСУЛТЕТ
- Ибн Сина (Авицена)** ЕНЦИКЛОПЕДИЈА
- Иван IV Грозни** ИСТОК
- Иванић, Јован** КЛАСИЦИЗАМ
- Ивановић, Катарина** ЕГЗОТИЦИЗАМ; ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ; КАРТЕ ЗА ИГРАЊЕ
- Иванчевић, Радован** ИСТОРИ(ЦИ)ЗАМ
- Иво, иконописац** ИКОНАРНИК
- Игбал, Мухамед (Iqbal, Mohammad)** ЕРГОНОМИЈА
- Игбал, Селма (Iqbal, Salma)** ЕРГОНОМИЈА
- Иглтон, Тери (Eagleton, Terry)** КРИТИЦИЗАМ
- Игњатовић, Богдан** ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ СТИЛ
- Иго, Виктор (Hugo, Victor)** ЗАШТИТА СПОМЕНИКА КУЛТУРЕ (КУЛТУРНОГ ДОБРА); КАРИКАТУРА
- Иго, нормански монах (Hugo)** ИЛУМИНАЦИЈА
- Изабела Бурбонска** КОЊАНИК
- Икер, Гинтер (Uecker, Günther)** КЛУАЖ
- Икрам, Салима (Ikram, Salima)** КАНОПА
- Иктин (Ἰκτίνας)** ИНЖЕЊЕРСКЕ ГРАЂЕВИНЕ; КОНСТРУКЦИЈА; КОРИНТСКИ СТИЛ
- Иларион, монах** ЗОГРАФ
- Илић Чешљар, Теодор** КВАДРИ РИПОРТАТИ; КЛАСИЦИЗАМ
- Илић, Божа** ЖДАНОВИЗАМ
- Имдал, Макс (Imdahl, Max)** ИКОНИЧКО; ИНТИМИЗАМ; ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ; КОНКРЕТНА УМЕТНОСТ

- Имхотеп, архитекта** ЕГИПАТСКА УМЕТНОСТ; ИНЖЕЊЕРСКЕ ГРАЂЕВИНЕ
- Ингарден, Роман (Ingarden, Roman)** ЕСТЕТИКА; ЕСТЕТСКИ ДОЖИВЉАЈ
- Иноћентије X, папа** ЕЖИПСЈЕНЕРИЈА
- Иње, Жорж (Hugnet, Georges)** КАБАРЕ ВОЛТЕР; КАДАВР ЕСКИ
- Ираклије, писац ерминије** ЕРМИНИЈА; ЗМАЈЕВА КРВ
- Ираклије, цар** КОПТСКА УМЕТНОСТ
- Ирвин, Меј (Irwin, May)** ЕРОТСКА УМЕТНОСТ
- Ирина, царица (иконоборство)** ИКОНОБОРСТВО
- Ирод** ЈЕВРЕЈСКА УМЕТНОСТ
- Исаија, монах** ЗАПИС
- Исак Лурија (Isaac Luria)** КАБАЛА
- Исак Слепи** КАБАЛА
- Исаковић, Иса-бег** ИСЛАМСКА УМЕТНОСТ
- Исаковић, Мирјана** КЕРАМИКА
- Исаковић, Светлана** КАМЕНИНА; КЕРАМИКА
- Исидор из Милета (Ἰσίδωρος ὁ Μιλήσιος)** ИНЖЕЊЕРСКЕ ГРАЂЕВИНЕ; КУПОЛА
- Исидор Севиљски** ЕНЦИКЛОПЕДИЈА
- Истман, Макс (Eastman, Max)** КАРИКАТУРА
- Итен, Јоханес (Itten, Johannes)** ЕЗОТЕРИЈА; КОЛОРИЗАМ; КОНТРАРЕЉЕФ
- Ито, Тојо (Ito, Toyo)** ЕЛИПСА
- Итон, Леонард (Eaton, Leonard)** КЈАРОСКУРО
- Итон-Краус, Маријане (Eaton-Krauss, Marianne)** КОПТСКА УМЕТНОСТ
- Јабаша, Кимимаро (Yabashi, Kimimaro)** ЈАПАНСКА АВАНГАРДА
- Јављенски, Алексеј фон (Jawlensky, Alexej von / Явленский, Алексей Георгиевич)** ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ
- Јакац, Божидар** ЖДАНОВИЗАМ
- Јакерле, Ладислав (Jakerle, Ladislav)** ИКЕБАНА
- Јакоб, Николас Вернер (Jacob, Nikolas Werner)** ИСТОРИЈА
- Јакобсен, Егил (Jacobsenn, Egill)** КОБРА
- Јаков од Камене Реке** КЊИГА
- Јаков, серски митрополит** ЗАСТАВИЦА; ИЛУМИНАЦИЈА
- Јакубин, Маријан** ЈЕЗИК, ЛИКОВНИ
- Јакшић, Ђура** ИСТОРИЈА; КАРИКАТУРА
- Јакшић, Никола** ЖИОКА НА РАБОШ
- Јамницер, Вензел (Jamnitzer, Wenzel)** КОНУС
- Јанак, Павел (Janák, Pavel)** КУБИЗАМ
- Јанасе, Масаму (Yanase, Masamu)** ЈАПАНСКА АВАНГАРДА
- Јанг-На, Ким (Young-Na, Kim)** КОРЕЈСКА УМЕТНОСТ
- Јанке, Франц (Janke, Franz)** КЛАСИЦИЗАМ
- Јанкелевич, Владимир (Jankélévitch, Vladimir)** ИРОНИЈА
- Јанко, Марсел (Janco, Marcel)** КАБАРЕ ВОЛТЕР
- Јанковић, Марија** ЕПИСКОПСКА ПАЛАТА; КАТЕДРАЛА
- Јанковић, Михаило** ЗИД-ЗАВЕСА
- Јанковић, Никола** ЗОГРАФ
- Јансен, Гема (Jansen, Gemma)** ИМПЛУВИЈУМ
- Јанц, Загорка** КАРИКАТУРА
- Јанцен, Ханс (Jantzen, Hans)** ЕРЛИ ИНГЛИШ; ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ
- Јања Молер** ЗОГРАФ
- Јап, Уве (Japp, Uwe)** ИРОНИЈА
- Јаржомбек, Марк (Jarzombek, Mark)** КОРИДОР
- Јарослав Мудри** КУРИЛОВИЦА
- Јарославович, Владимир** КУРИЛОВИЦА
- Јасперс, Карл (Jaspers, Karl)** ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗАМ
- Јаус, Ханс Роберт (Jauss, Hans Robert)** ЕСТЕТСКО ПОНАШАЊЕ
- Јевсејева, Лилија (Евсеева, Лилия)** ИКОНА
- Јевтић, Бранко** ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Јевшовар, Маријан** ЕНФОРМЕЛ
- Јејтс, Френсис (Yates, Francis)** ЕЗОТЕРИЈА
- Јелачић, Јосип** КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Јелена, царица (Константинова мајка)** КРСТ
- Јелена Анжујска** ИКОНА
- Јеленковић, Драган** ЕКОЛОШКА УМЕТНОСТ
- Јеловшек, Франц** ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО
- Јен Ли Б'н** КИНЕСКА УМЕТНОСТ
- Јенш, Ерих Рудолф (Jaensch, Erich Rudolf)** ЕЈДЕТСТВО
- Ји, династија** КОРЕЈСКА УМЕТНОСТ
- Јингер, Ернст (Jünger, Ernst)** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ
- Јингер, Милтон Џ. (Yinger, Milton J.)** КОНТРАКУЛТУРА
- Јоаким, патријарх** КОРЕЈСКА УМЕТНОСТ
- Јоб, Цвијетин** ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Јован VII, цариградски патријарх** ИКОНОБОРСТВО
- Јован Владимир** КРЗНО
- Јован митрополит, иконописац** ИКОНА
- Јован, епископ** ЕПИГРАФИКА
- Јован, зограф** ЗОГРАФ; ИКОНА
- Јованка Орлеанка** КЛОАЗОНИЗАМ
- Јованов, Јасна** ЕЖИПСЈЕНЕРИЈА
- Јовановић Змај, Јован** ЗАДУЖБИНА; КАРИКАТУРА
- Јовановић Шакабента, Арсеније IV** ЕКСЕР; ЕФЕМЕРНИ СПЕКТАКЛ; ЗЛАТНО ДОБА; КВАДРАТ
- Јовановић, Александар** ИЛУСТРАЦИЈА
- Јовановић, Анастас** КАМИЛАВКА
- Јовановић, Божана** КОСТИМОГРАФИЈА
- Јовановић, Боровоје** КРИТИЧКИ РЕГИОНАЛИЗАМ
- Јовановић, Вера** ЗАДУЖБИНА; ЗБИРКА; КОЛЕКЦИОНАРСТВО
- Јовановић, Викентије, митрополит** ЕКСЕР; ЕФЕМЕРНИ СПЕКТАКЛ; ЗЛАТНО ДОБА
- Јовановић, Даница** ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Јовановић, Ђорђе Ђока** ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ
- Јовановић, Јован, архимандрит** КАМИЛАВКА
- Јовановић, Миодраг** ЗАШТИТА НЕПОКРЕТНИХ КУЛТУРНИХ ДОБАРА; ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ; КУСТОС
- Јовановић, Паја** ЕГЗОТИЦИЗАМ; ЕЖИПСЈЕНЕРИЈА; ЕКЛЕКТИЦИЗАМ; ЖАНР-СЦЕНА; ЗАДУЖБИНА; ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ; КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ
- Јовановић, Петар** КЛАСИЦИЗАМ
- Јовановић, Слободан** ЕКОЛОШКА УМЕТНОСТ
- Јовић, Марина** ЗЕН УМЕТНОСТ
- Јовчић, Гаврило** КЛАСИЦИЗАМ
- Јонгкинд, Јохан (Jongkind, Johan)** ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Јонеско, Ежен (Ionesco, Eugène)** КОСТИМОГРАФИЈА
- Јончев, Васил (Йончев, Васил)** ИДЕОГРАФИЈА
- Јордан Неморарије (Jordanus Nemorarius)** ИНЖЕЊЕРСКЕ ГРАЂЕВИНЕ
- Јорданс, Јакоб (Jordaens, Jacob)** КЈАРОСКУРО; КОНВЕРЗЕЈШН ПИС
- Јорн, Асгер (Jorn, Asger)** ЕНФОРМЕЛ; КОБРА
- Јорт, Мет (Hjort, Mette)** ЕМОЦИЈА
- Јосеф Гикатилија** КАБАЛА
- Јосецу (Josetsu)** ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ
- Јосиповић, Коста** ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Јосиф I** КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Јоцић, Љубиша** КОЛАЖ
- Јошимаса, Ашикага (Yoshimasa, Ashikaga)** ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ
- Јошихара, Џиро (Yoshihara, Jiro)** ЕНФОРМЕЛ; ЈАПАНСКА АВАНГАРДА
- Јувенал, Децим Јуније (Juvenalis, Decimus Junius)** ИНСУЛА
- Јуда Хасидски** КАБАЛА
- Јуен, династија** ЕРОТСКА УМЕТНОСТ; ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ; КИНЕСКА УМЕТНОСТ; КИНЕСКО ПИСМО
- Јулије II / Ђулијано дела Ровере, папа (Giulio II / Giuliano della Rovere)** ЕЛИТИСТИЧКА УМЕТНОСТ; ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО
- Јунг, Карл Густав (Jung, Carl Gustav)** ЕЗОТЕРИЈА; ИМАГО; ИНТУИЦИЈА; ИРАЦИОНАЛНО; КАДАВР ЕСКИ
- Јусти, Карл (Justi, Carl)** ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ
- Јустин II** ЕМАЉ
- Јустинијан** ЕМАЉ; ИНЖЕЊЕРСКЕ ГРАЂЕВИНЕ; ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ; ИХС; КАТЕДРАЛА
- Јутронић, Андре/Андра** ЗЕНИТИЗАМ
- Кабаков, Иља (Кабаков, Ильѝ)** ИНСТАЛАЦИЈА
- Кабан, Пјер (Cabanne, Pierre)** КОЛАЖ; КУБИЗАМ
- Кабиљо, Леон** ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ СТИЛ
- Каброл, Фернан (Cabrol, Fernand)** ИКОНОГРАФИЈА
- Кавазое, Нобору (Kawazoe, Noboru)** ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ
- Кавало, Ђуљелмо (Cavallo, Guglielmo)** ЕКСУЛТЕТ
- Кавара, Он (Kawara, On)** КОНЦЕПТУАЛНА УМЕТНОСТ
- Кадидевић, Александар** ЕКЛЕКТИЦИЗАМ; ЕКСПРЕСИОНИЗАМ; ЕПИСКОПСКА ПАЛАТА; ИНТЕРПОЛАЦИЈА; ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ; КЛАСИЦИЗАМ
- Кадидевић, Ђорђе** КРИТИКА
- Кадоваки, Шинро (Kadowaki, Shinro)** ЈАПАНСКА АВАНГАРДА
- Каждан, Александар П. (Kazhdan, Alexander P.)** КРСТ
- Кажих, Драгољуб** ЖИЖНА ДАЉИНА; КАЛОТИПИЈА
- Каје, Жан Пјер (Caillet, Jean-Pierre)** КОРОЛИНШКА УМЕТНОСТ
- Кајоа, Роже (Caillois, Roger)** КАМУФЛАЖА
- Кајтез, Слободан** ЖУТА
- Какавас, Џорџ (Kakavas, George)** ЕРМИНИЈА
- Калајић, Драгош** КРИТИКА
- Калам, Клод (Calame, Claude)** ЕРОТИ
- Калдер, Александер (Calder, Alexander)** КИНЕТИЧКА СКУЛПТУРА; КРЕТАЊЕ; КУБИЗАМ
- Калер, Џонатан (Culler, Jonathan)** КОНТЕКСТ
- Калигула (Caligula)** КОЊ
- Каликрат/ес (Καλλικράτης)** ИНЖЕЊЕРСКЕ ГРАЂЕВИНЕ; КОНСТРУКЦИЈА
- Калинеску, Матеј (Calinescu, Matei)** КИЧ
- Калист, монах** ПИСАР ИЛУМИНАЦИЈА
- Калкани, Ђулијана (Calcani, Giuliana)** КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Кало, Жак (Callot, Jacques)** КАПРИЧО; КАРИКАТУРА; КОМЕДИЈА ДЕЛ АРТЕ
- Кало, Фрида (Kahlo, Frida)** КАДАВР ЕСКИ; КОРЕН; КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ
- Калојан, цар** КОЊ
- Калтенбрунер, Герд Клаус (Kaltenbrunner, Gerd-Klaus)** КОНЗЕРВАТИВИЗАМ
- Калугин, Василиј** КУРИЛОВИЦА
- Калца, Гвидо (Calza, Guido)** ИНСУЛА
- Калцас, Николаос (Kaltsas, Nikolaos)** КУРОС
- Камара Муњоз, Алисија (Cámara Muñoz, Alicia)** КВАДРИ РИПОРТАТИ
- Камерон, Рондо (Cameron, Rondo)** ЗЛАТО
- Ками, Албер (Camus, Albert)** ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗАМ; ЕСТЕТИКА
- Камингс, Ендру Т. (Cummings, Andrew T.)** ЕЛИПСА; ЖАБА; ЗВЕЗДА; ЗЕЦ (КУНИТ); ЗМАЈ (АЖДАЈА); ЗМИЈА; ЗУБИ; ЈАБУКА; ЈАЈЕ; ЈАРАЦ; КВАДРАТ; КЕДАР; КЊИГА; КОЊ; КОРАЛ; КОРЕЊАЧА; КОЦКА; КРЗНО; КРУГ; КРУШКА
- Кампен, Роберт (Campin, Robert)** ЖАНР-СЦЕНА

- Кампендонк, Хајнрих (Heinrich Campendonk)** КУБИЗАМ
- Кампи, Антонио (Campi, Antonio)** КЈАРОСКУРО
- Кан, Волтер (Cahn, Walter)** ЗВЕРИЊИ СТИЛ; ИЛУМИНИРАНИ РУКОПИС; ИНИЦИЈАЛ
- Кан, Елизабет Луиза (Kahn, Elizabeth Louise)** КАМУФЛАЖА
- Каналето / Ђовани Антонио Канал (Canaletto / Giovanni Antonio Canal)** КАМЕРА ОПСКУРА; КАПРИЧО
- Канвајлер, Данијел Анри (Kahnweiler, Daniel-Henry)** ИЛУСТРАЦИЈА; КОЛАЖ; КУБИЗАМ
- Кандински, Василиј (Kandinsky, Wassily / Кандинский, Василий Васильевич)** ЕЗОТЕРИЈА; ЕКСПРЕСИЈА; ЕКСЦЕНТРИЧНА УМЕТНОСТ; ЕЛИТИСТИЧКА УМЕТНОСТ; ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ; ЖАПОНИЗЕРИЈА; ЖУТА; ЗЕНИТ; ЗЕНИТИЗАМ; КАБАРЕ ВОЛТЕР; КОД; КОНКРЕТНА УМЕТНОСТ; КРИТИКА
- Кандић, Оливера** ЗАШТИТА НЕПОКРЕТНИХ КУЛТУРНИХ ДОБАРА; ЗВОНИК
- Канини, Ђовани Анђело (Canini, Giovanni Angelo)** ИКОНОГРАФИЈА
- Кано, Алонсо (Cano, Alonso)** ЕСТОФАДО
- Кано, Еитоку (Kanō, Eitoku)** ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ
- Кано, Масанобу (Kanō, Masanobu)** ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ
- Кано, Сеико (Kanno, Seiko)** ЈАПАНСКА АВАНГАРДА
- Кано, Танју (Kanō, Tan'yū)** ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ
- Канова, Антонио (Canova, Antonio)** КЛАСИЦИЗАМ
- Каногар, Рафаел (Canogar, Rafael)** ЕЛ ПАСО; ЕНФОРМЕЛ
- Кант, Имануел (Kant, Immanuel)** ЕГЗИСТЕНЦИЈА; ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗАМ; ЕЈДЕТСКО; ЕСТЕТИЗАМ; ЕСТЕТИКА; ЕСТЕТИЧКЕ КАТЕГОРИЈЕ; ЕСТЕТСКИ ДОЖИВЉАЈ; ЕСТЕТСКО ПОНАШАЊЕ; ЕТИКА И ЕСТЕТИКА; ИДЕЈА; ИЛУМИНИЗАМ; ИМАНЕНТНА КРИТИКА; ИМПРОВИЗАЦИЈА; КОМИЧНО; КОНЦЕПТ (КОНЧЕТО); КРАЈ УМЕТНОСТИ; КРИТИКА; КРИТИКА ЧИСТЕ ВИЗУЕЛНОСТИ; КРИТИЦИЗАМ
- Капетановић, Милан** ЈЕВРЕЈСКА УМЕТНОСТ
- Капров, Алан (Carpow, Allan)** ИНСТАЛАЦИЈА; ЈЕДИНСТВО МЕСТА, ВРЕМЕНА И РАДЊЕ
- Капур, Аниш (Caroor, Anish)** ЈАЈЕ
- Кара Мустафа-паша** КАРАВАН-САРАЈ
- Кара, Карло (Carrà, Carlo)** КРЕТАЊЕ; КУБИЗАМ
- Кара, Масимо (Carrà, Massimo)** КОСТ
- Каравађо / Микеланђело Меризи да (Caravaggio / Michelangelo Merisi da)** ЕКСЦЕНТРИЧНА УМЕТНОСТ; ЕМОЦИЈА; ЕРОТСКА УМЕТНОСТ; ЖАНР-СЦЕНА; ИДЕАЛИЗАМ-НАТУРАЛИЗАМ; КВАДРИ РИПОРТАТИ; КЈАРОСКУРО; КОЊ
- Карађорђе, Ђорђе Петровић** ЕФЕМЕРНИ СПЕКТАКЛ
- Карађорђевић, Александар, кнез** ЗАШТИТА НЕПОКРЕТНИХ КУЛТУРНИХ ДОБАРА; КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА); КУСТОС
- Карађорђевић, Петар I** ЕФЕМЕРНИ СПЕКТАКЛ; КРЗНО
- Карађорђевићи, династија** ЕФЕМЕРНИ СПЕКТАКЛ; КТИТОР
- Каракала (Caracalla)** ЕРОТСКА УМЕТНОСТ; ИНЖЕЊЕРСКЕ ГРАЂЕВИНЕ; КРСТАСТИ СВОД
- Каракаси, Катерина (Karakasi, Katerina)** КОРА
- Караматијевић, Пиво** КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ
- Карановић, Бошко** КЈАРОСКУРО ДРВОРЕЗ; КОЛОРИСАЊЕ
- Карачи, Агостино (Carracci, Agostino)** ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО; КВАДРИ РИПОРТАТИ
- Карачи, Анибале (Carracci, Annibale)** ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО; КВАДРАТУРА; КВАДРИ РИПОРТАТИ
- Карачи, браћа (Carracci)** ЕКЛЕКТИЦИЗАМ; КАРИКАТУРА
- Карачи, Лудовико (Carracci, Ludovico)** КЛОАКА
- Карге, Хенрик (Karge, Henrik)** ЕЛ ПАСО
- Кар-Гом, Сара (Carr-Gomm, Sarah)** КИТ
- Кардано, Ђироламо (Cardano, Girolamo)** КАМЕРА ОПСКУРА
- Кари, Грегори (Currie, Gregory)** ЕГЗИСТЕНЦИЈА; ЗНАЧЕЊЕ УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА
- Карио-Инверници, Дијана (Carriò-Invernizzi, Diana)** КВАДРИ РИПОРТАТИ
- Карл, Џејмс Стивенс (Curl, James Stevens)** ЕЖИП-СЈЕНЕРИЈА; КАНЕЛУРА; КАНЧЕЛИ; КОРНИША
- Карлајл, Томас (Carlyle, Thomas)** ЕСТЕТИЗАМ
- Карло II Ђелави** КРУНА
- Карло IV** ЕЛИТИСТИЧКА УМЕТНОСТ; КАПРИЧО
- Карло V** ЗВОНИК
- Карло Боромејски** ЕЛИПСА
- Карло Велики** ЕМАЉ; ЗАПАД; ЗЛАТАРСТВО; ИЛУМИНИРАНИ РУКОПИС; ИНИЦИЈАЛ; КАРОЛИНА; КАРОЛИНШКА УМЕТНОСТ; КЊИГА; КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА); КРУНА
- Карло Ђелави** КАРОЛИНШКА УМЕТНОСТ; КРИСТАЛ
- Карлсон, Честер (Carlson, Chester)** КСЕРОГРАФИЈА
- Карлсунд, Ото Густав (Carlsund, Otto Gustaf)** КОНКРЕТНА УМЕТНОСТ
- Каро, Ентони (Caro, Anthony)** ЗАВАРИВАЊЕ
- Каролинзи, династија** КАРОЛИНШКА УМЕТНОСТ
- Каролић, Ратко** ЈЕДИНИЦА СУСЕДСТВА
- Карпачо, Виторе (Carpaccio, Vittore)** ЖАНР-СЦЕНА; ЖИОКА НА РАБОШ; ИСЛАМСКА УМЕТНОСТ; КАРТЕЛИНО
- Карпи, Уго да (Cargi, Ugo da)** КЈАРОСКУРО ДРВОРЕЗ
- Карпо, Марио (Carpo, Mario)** ИЗОМЕТРИЈСКИ ПРОСТОР
- Карпфен, Фриц (Karpfen, Fritz)** КИЧ
- Картер, Хауард (Carter, Howard)** ЕГИПАТСКА УМЕТНОСТ
- Касат, Мери (Cassatt, Mary)** ЕСТАМПА; ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Ка-Сен, египатски фараон** ЕГИПАТСКО ПЛАВА
- Касинен Стајевић, Паула (Kaasinen Stajević, Paula)** КАМЕНИЦА
- Касирер, Ернст (Cassirer, Ernst)** ИКОНОЛОГИЈА; ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ
- Касити, династија** КЛИНАСТО ПИСМО
- Каспит, Доналд (Kuspit, Donald)** КРИТИКА
- Кастањари, Жил (Castagnary, Jules)** ИДЕАЛИЗАМ-НАТУРАЛИЗАМ
- Кастањо, Андреа дел (Castagno, Andrea del)** КВАТРОЧЕТО; КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Кастелветро, Лодовико (Castelvetro, Lodovico)** ЈЕДИНСТВО МЕСТА, ВРЕМЕНА И РАДЊЕ
- Кастелфранки Вегас, Лијана (Castelfranchi Vegas, Liana)** КВАТРОЧЕТО
- Кастелфранко, Ђорђо (Castelfranco, Giorgio)** КВАТРОЧЕТО
- Касу, Жан (Cassou, Jean)** ЕНФОРМЕЛ
- Катарина Велика** ЕРОТСКА УМЕТНОСТ; КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Като, Масао (Kato, Masao)** ЈАПАНСКА АВАНГАРДА
- Катрицки, Маргарет А. (Katritzky, Margaret A.)** КОМЕДИЈА ДЕЛ АРТЕ
- Кауан, Роберт (Cowan, Robert)** ЈЕДИНИЦА СУСЕДСТВА
- Кауч, Рудолф (Kautzsch, Rudolf)** ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ
- Каучман, Џудит (Couchman, Judith)** КРСТ
- Кафка, Франц (Kafka, Franz)** КАРИКАТУРА
- Кацман, Јевгениј (Кацман, Евгений)** ЖДАНОВИЗАМ
- Качулев, Мирчо** ЗЕНИТИЗАМ
- Кашак, Лајош (Kassák, Lajos)** ЗЕНИТ; ЗЕНИТИЗАМ
- Кашутина, Е. С.** ЕКС ЛИБРИС
- Кваљо, Ђулио (Quaglio, Giulio)** ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО
- Квашчев, Радивој** ЕГЗИБИЦИЈА
- Квенел, Питер (Quennell, Peter)** ЗМИЈОЛИКА ЛИНИЈА
- Кверфелд, Адам Фридрих (Kverfeld, Adam Friedrich)** КЛАСИЦИЗАМ
- Квинтилијан, Марко Фабије (Quintilian, Marcus Fabius)** ИРОНИЈА
- Кеј, Елен (Key, Ellen)** ЈУГЕНДСТИЛ
- Кејџ, Џон (Cage, John)** ИМАНЕНТНА КРИТИКА; ЈЕДИНСТВО МЕСТА, ВРЕМЕНА И РАДЊЕ; КИБЕРНЕТИКА И УМЕТНОСТ
- Кековић, Александар** КРИТИЧКИ РЕГИОНАЛИЗАМ
- Келер, Вилхелм (Koehler, Wilhelm)** КАРОЛИНШКА УМЕТНОСТ
- Келер, Волфганг (Köhler, Wolfgang)** ЕНТРОПИЈА; ИЛУЗИЈА ОПАЖАЊА
- Келер, Роберт (Koehler, Robert)** КОРЕЈСКА УМЕТНОСТ
- Кели, Томас Форест (Kelly, Thomas Forrest)** ЕКСУЛТЕТ
- Кембел, Гордон (Campbell, Gordon)** ЕЖИПСЈЕНЕРИЈА
- Кембел, Дејвид (Campbell, David)** КАМЕН
- Кембел, Џозеф (Campbell, Joseph)** КОСМОГОНИЈА
- Кембл, Кенет (Kemble, Kenneth)** ЕНФОРМЕЛ
- Кемп, Волфганг (Kemp, Wolfgang)** ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ
- Кемп, Мартин (Kemp, Martin)** КАМЕРА ЛУЦИДА
- Кемпфер, Волфганг (Kaempfer, Wolfgang)** ЕНТРОПИЈА
- Кеопс / Куфу** ЕГИПАТСКА УМЕТНОСТ; КОНСТРУКЦИЈА
- Кепеш, Ђерђ (Kepes, György)** КИБЕРНЕТИКА И УМЕТНОСТ; КИНЕТИЧКА СКУЛПТУРА
- Кеплер, Јоханес (Kepler, Johannes)** КАМЕРА ЛУЦИДА; КОЦКА
- Кер, Алфред (Kerr, Alfred)** ЗЕНИТИЗАМ
- Кер, Џули (Kerr, Julie)** КЛАУСТАР
- Кертис, Вилијам Џ. Р. (Curtis, William J. R.)** ЗИД-ЗАВЕСА; ИНДУСТРИЈСКА АРХИТЕКТУРА; ИНЖЕЊЕРСКЕ ГРАЂЕВИНЕ
- Кеслер, Херберт (Kessler, Herbert)** ИЛУМИНИРАНИ РУКОПИС; КАРОЛИНШКА УМЕТНОСТ
- Кестлер, Артур (Kestler, Arthur)** КИЧ
- Кефрен / Ракаеф; Кафре** ЕГИПАТСКА УМЕТНОСТ
- Киа, Сандро (Chia, Sandro)** КОЛОРИЗАМ
- Кибино, Маби (Mabi, Kibino)** ЈАПАНСКО ПИСМО
- Кидни, Волтер К. (Kidney, Walter C.)** ЕКЛЕКТИЦИЗАМ
- Киђи, Агостино (Chiggi, Agostino)** ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО
- Киклингер, Клемент (Kiklinger, Klement)** КОРАЛ
- Килер, Петер (Killer, Peter)** ЗЛАТО
- Килијан, Георг Кристоф (Kilian, Georg Christophe)** ЕКС ЛИБРИС
- Ким Вон-Јонг (Kim Won-Yong)** КОРЕЈСКА УМЕТНОСТ
- Ким Ил Сунг** КОРЕЈСКА УМЕТНОСТ
- Ким Ли, Лина (Kim Lee, Lina)** КОРЕЈСКА УМЕТНОСТ
- Ким Џонг Ил** КОРЕЈСКА УМЕТНОСТ
- Киношита, Шучиро (Kinoshita, Shuichiro)** ЈАПАНСКА АВАНГАРДА
- Кинстле, Карл (Kunstle, Karl)** ИКОНОГРАФИЈА
- Кинхолц, Едвард (Kienholz, Edward)** КОНЦЕПТУАЛНА УМЕТНОСТ
- Кипфер, Барбара (Kipfer, Barbara)** ИН СИТУ
- Кир Велики** ИСТОК; КЛАСИЦИЗАМ; КЛИНАСТО ПИСМО
- Кирби, Мајкл (Kirby, Michael)** ЈЕДИНСТВО МЕСТА, ВРЕМЕНА И РАДЊЕ
- Киријак, епископ** ЕПИСКОПСКА ПАЛАТА

- Кирико, Ђорџо де (Chirico, Giorgio de)** КАПРИЧО; КУБИЗАМ
- Кириловић, Димитрије** ИНКУНАБУЛА
- Кирхнер, Албер / Леар (Kirchner, Albert / Léar)** ЕРОТСКА УМЕТНОСТ
- Кирхнер, Ернст Лудвиг** ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ; КОМПЛЕМЕНТАРНЕ БОЈЕ
- Киршбаум, Енгелберт (Kirschbaum, Engelbert)** ИКОНОГРАФИЈА
- Кислер, Фредерик (Kiesler, Frederick)** КОРЕАЛИЗАМ
- Кислинг, Кетрин М. (Keesling, Katherine M.)** КОРА
- Китаг, Гордана** КЕРАМИКА
- Кићевац, Босиљка** ЕКС ЛИБРИС; ИЛУСТРАЦИЈА
- Кифер, Анселм (Kiefer, Anselm)** ЕКСПРЕСИЈА
- Киш, Шандор** ЕНГОБА
- Кјелберг, Оскар (Kjellberg, Oscar)** ЗАВАРИВАЊЕ
- Кјеркегор, Серен (Kierkegaard, Søren)** ЕГЗИСТЕНЦИЈА; ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗАМ; ЕСТЕТСКО ПОНАШАЊЕ; ИРОНИЈА; КОБРА
- Кјофуза, Нарита (Kiyofusa, Narita)** ЈАПАНСКИ ПАПИР
- Клајн, Ив (Klein, Yves)** ИНСТАЛАЦИЈА
- Клајн, Јирген (Klein, Jürgen)** ИМАЖИЗАМ
- Клајн, Лајнус Ворд (Kline, Linus Ward)** КАРИКАТУРА
- Клајн, Наоми (Klein, Naomi)** КОМЕРЦИЈАЛИЗАЦИЈА УМЕТНОСТИ
- Клајн, Оливије (Klein, Olivier)** ЖАД; ЖИТО (КЛАСЕ); ЖУТА; ЗВЕЗДА; ЗЕЛЕНО; ЗЕЦ (КУНИЋ); ЗЛАТО; ЗМАЈ (АЖДАЈА); ЗМИЈА; ЗУБИ; ЈАБУКА; ЈАГЊЕ; ЈАЈЕ; ЈАРАЦ; ЈЕДНОРОГ (ИНОРОГ); ЈИН И ЈАНГ; КАБАЛА; КАРТЕ ЗА ИГРАЊЕ; КВАДРАТ; КЕДАР; КЊИГА; КОЊ; КОРЊАЧА; КОЦКА; КОШНИЦА; КРЗНО; КРУГ; КУТИЈА
- Клајн, Франц (Kline, Franz)** ЕКСПРЕСИЈА; ЕНФОРМЕЛ
- Клајн, Холгер А. (Klein, Holger A.)** ИКОНОГРАФСКИ ПРОГРАМ
- Клајнер, Фред С. (Kleiner, Fred S.)** КОРИНТСКИ СТИЛ
- Кларети, Жил (Claretie, Jules)** ЈАПОНИЗЕРИЈА
- Кларк, Кенет (Clark, Kenneth)** ЕКОРШЕ; ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ; КОНТРАПОСТО
- Кларк, Мајкл (Clarke, Michael)** КЕНОТАФ
- Кларк, Џон Р. (Clarke, John R.)** ИНСУЛА
- Клас, Александар** КАРИКАТУРА
- Клаузијус, Рудолф Јулијус Емануел (Clausius, Rudolf Julius Emanuel)** ЕНТРОПИЈА
- Клаук, Ханс Јозеф (Klauck, Hans-Josef)** ИКОНОГРАФСКИ ПРОГРАМ
- Клаус, Јирген (Claus, Jürgen)** КИНЕТИЧКА СКУЛПТУРА; КОБРА
- Кле, Паул (Klee, Paul)** ЕГЗОТИЦИЗАМ; ЕЗОТЕРИЈА; ЕКСПРЕСИЈА; ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ; ЕСТЕТИКА; ЗЕНИТИЗАМ; КОМБИНОВАНА ТЕХНИКА; КОРЕН; КУБИЗАМ
- Клек, Јо / Јосиф → Сајсел, Јосип** ЗЕНИТ; ЗЕНИТИЗАМ
- Клер, Арчер Сен (Clair, Archer St.)** КАРОЛИНШКА УМЕТНОСТ
- Клер, Жан (Clair, Jean)** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ
- Кливер, Били (Klüver, Billy)** КИБЕРНЕТИКА И УМЕТНОСТ
- Климан, Јулијан (Kliemann, Julian)**
- Климт, Густав (Klimt, Gustav)** ЕКСЦЕНТРИЧНА УМЕТНОСТ; ЕРОТСКА УМЕТНОСТ; ЈАПОНИЗЕРИЈА; ЈУГЕНДСТИЛ
- Клонцас, Георгије (Κλώντζας, Γεώργιος)** КРИТСКА ШКОЛА
- Клоц, Хајнрих (Klotz, Heinrich)** КРИТИКА
- Клуе, Жан (Clouet, Jean)** КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Клузо, Анри Жорж (Clouzot, Henri-Georges)** ИМПРОВИЗАЦИЈА
- Кљун, Иван (Кљун, Иван)** КУБОФУТУРИЗАМ
- Кнежев, Зоран** ЕПИСКОПСКА ПАЛАТА
- Кнежевић, Илија** ЕКС ЛИБРИС
- Кнумхотен II** ЕГИПТАСКА УМЕТНОСТ
- Кободајши (Kobo Daishi)** ЈАПАНСКО ПИСМО
- Коварубијас, Себастијан де (Covarrubias, Sebastián de)** КЉУЧ
- Ковачевић, Антоније** КОСТИМОГРАФИЈА
- Ковачевић, Видосава** ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Ковачевић, Мирко** ЗАШТИТА НЕПОКРЕТНИХ КУЛТУРНИХ ДОБАРА
- Ковачевић, Слободан** ЈЕДИНИЦА СУСЕДСТВА
- Ковачић, Драгана** ЕСТАМПА
- Кодаци, Вивијано (Codazzi, Viviano)** КАПРИЧО
- Коен, Јован** ЈЕВРЕЈСКА УМЕТНОСТ
- Коен, Карен Л. (Cohen, Karen L.)** ЕМАЉ
- Коен, Леон** ЕГЗАЛТАЦИЈА; ЈЕВРЕЈСКА УМЕТНОСТ
- Коецу, Хон-ами (Kōetsu, Hon'ami)** ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ
- Козлоф, Макс (Kozloff, Max)** ЕКСЦЕНТРИЧНА АПСТРАКЦИЈА
- Козма Дамјановић** ЗОГРАФ
- Козма Индикоплов** КОСМОГОНИЈА
- Козма, зограф** ЗОГРАФ
- Којић Младенов, Сања** ИНСТАЛАЦИЈА
- Којић, Бранислав** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ; ЕРКЕР; ЕТНО-АРХИТЕКТУРА; ЗОГРАФ; ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ СТИЛ; КАСАБА; КОНАК; КУЋА
- Којић, Симеон** КЛАСИЦИЗАМ
- Кок, Абрахам Исак (Kook, Abraham Isaac)** КАБАЛА
- Кок, Гонзалес (Cockes / Cocs, Gonzales)** КОНВЕРЗЕЈШН ПИС
- Кока, Јирген (Jürgen Kocka)** КАПИТАЛИЗАМ И УМЕТНОСТ
- Коко Шанел / Бонер, Габријела (Coco Chanel / Bonheur, Gabrielle)** КОСТИМОГРАФИЈА
- Кокља, Трипо** ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО
- Кокори, Марија (Kokkori, Maria)** КУБОФУТУРИЗАМ
- Кокошка, Оскар (Kokoschka, Oskar)** ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ; ЕСТАМПА; ЈАПОНИЗЕРИЈА; ЈУГЕНДСТИЛ
- Кокрофт, Ева (Cockroft, Eva)** ИНДОКТРИНАЦИЈА УМЕТНОСТИ
- Кокто, Жан (Cocteau, Jean)** КАРИКАТУРА
- Кокуба, Јукифуса (Kokuba, Yukifusa)** ИНЖЕЊЕРСКЕ ГРАЂЕВИНЕ
- Кол, Емили (Cole, Emily A.)** ЕДИКУЛА; ЕЛИЗАБЕТАНСКИ СТИЛ; КАСЕТИРАНА ТАВАНИЦА
- Коларић, Миодрог** КАРИКАТУРА; КЛАСИЦИЗАМ; КРИТИКА
- Коларовић, Илија** ЗОГРАФ
- Колвиц, Кете (Kollwitz, Käthe)** КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ
- Коле, Волфганг (Kohle, Wolfgang)** ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ
- Колен, Жан Жак (Colin, Jean-Jacques)** КРАПЛАК
- Колеони, Bartolomeo (Colleoni, Bartolomeo)** КОЊ; КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Колер, Улрих (Köhler, Ulrich)** КИКЛАДСКА УМЕТНОСТ
- Колингвуд, Робин Џорџ (Collingwood, Robin George)** ЕГЗИСТЕНЦИЈА; ИМПРОВИЗАЦИЈА
- Колкинс, Роберт Г. (Calkins, Robert G.)** ИНИЦИЈАЛ
- Колона, Стефано (Colonna, Stefano)** КВАДРИ РИПОРТАТИ
- Колрич, Самјуел Тејлор (Coleridge, Samuel Taylor)** ЕСТЕТИЗАМ; ИНТЕРМЕДИЈАЛНА УМЕТНОСТ
- Колта, Фелер Ив (Colta, Feller Ives)** ЈАПОНИЗЕРИЈА
- Колтон, Џон Џејмс (Coulton, John James)** КАПИТЕЛ
- Комнин, Алексије I** КРУНА
- Комнин, Алексије III** ИКОНА
- Комнин, Ана** ЗЛАТАРСТВО
- Комнин, Јован II** ИКОНА
- Комнини, династија** ИКОНА; КАШТЕЛ
- Комптон, Мајкл (Compton, Michael)** КРЕТАЊЕ
- Конант, Кенет Џ. (Conant, Kenneth J.)** КРИПТА
- Кондаков, Никодим Павлович** ИКОНОГРАФИЈА
- Конде, Маноло (Conde, Manolo)** ЕЛ ПАСО
- Конорс, Џозеф (Connors, Joseph)** ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО
- Конрад, краљ** ЗЛАТАРСТВО
- Конрад, Норман (Conrad, Norman)** ЈУГЕНДСТИЛ
- Констант, Нивенхојс (Constant, Nieuwenhuys)** КОБРА
- Константин IX Мономах** ЗЛАТАРСТВО; ЈЕВАНЂЕЛИСТАР; КРУНА
- Константин V Копроним** ИКОНОБОРСТВО
- Константин VII Порфирогенит** ЕМАЉ
- Константин Велики** ЕНКОЛПИОН; ЕСХАТОЛОШКИ МОТИВИ; ЗБИРКА; ИКОНА; ИЛУМИНАЦИЈА; ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ; ИХС; КАРОЛИНШКА УМЕТНОСТ; КАТАКОМБЕ; КЕНОТАФ; КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА); КРСТ; КРУНА
- Константин Липс** КЕРАМОПЛАСТИКА
- Константин Порфирогенит** КРУНА
- Константиновић, Владимир** КАРТОН; КОРЕКТУРА
- Константиновић, Зоран** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ
- Константиновић, Михајло** ЗОГРАФ
- Констејбл, Џон (Constable, John)** ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Контадини, Ана (Contadini, Anna)** КРИСТАЛ
- Конфучије** ЈАПАНСКО ПИСМО
- Коњевеић, Радомиро** КАРАНОФИЛ
- Коњовић, Милан** ЕГЗАЛТАЦИЈА; ЕГЗИБИЦИЈА; ЕКСПРЕСИЈА; ЕКСПРЕСИОНИЗАМ; ЖИТО (КЛАСЕ); КУБИЗАМ
- Коперник, Никола (Copernik, Mikołaj)** КАРТОГРАФИЈА
- Кораксић, Предраг** КОРАКС КАРИКАТУРА
- Кораћ, Војислав** ЕПИСКОПСКА ПАЛАТА; КАТЕДРАЛА; КУПОЛА
- Корбен, Анри (Corbin, Henry)** ЕЗОТЕРИЈА
- Кордингсли, Реџиналд Анандејл (Cordingley, Reginald Annandale)** КОЛОНАДА
- Кордић, Радомир** ЗИП
- Кордовер, Мојсије (Cordero, Moses)** КАБАЛА
- Коређо, Антонио Алегри (Correggio, Antonio Allegri)** ЕКЛЕКТИЦИЗАМ; ЕЛЕМЕНТА, ЧЕТИРИ; ЗИДНО СЛИКАРСТВО; КВАДРАТУРА
- Корзухина, Гали Федоровна** ЕНКОЛПИОН
- Кориган, Кетлин (Corrigan, Kathleen)** ИКОНОГРАФИЈА; ИЛУМИНИРАНИ РУКОПИС
- Корин, Огата (Kōrin, Ogata)** ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ
- Корин, Сакаи Хоицу (Kōrin, Sakai Hōitsu)** ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ
- Коринт, Ловис (Corinth, Lovis)** ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ
- Корјо / Горјо, династија** КОРЕЈСКА УМЕТНОСТ
- Корнаков, Димитар** КОПАНИЧАРСТВО
- Корнеј, Пјер (Corneille, Pierre)** КАТАРЗА
- Корнеј, Гијом Беверло (Corneille, Guillaume Beverloo)** КОБРА; КОМБИНОВАНА ТЕХНИКА
- Коро, Камилј (Corot, Camille)** ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Королија Црквењаков, Даниела** ЗОГРАФ
- Кортолд, Самјуел (Courtauld, Samuel)** ЕЛЕМЕНТА, ЧЕТИРИ
- Коруновић, Момир** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ; КУБИЗАМ
- Кос, Гојмир Антон** ЖДАНОВИЗАМ
- Косановић, Саја** ЗЕЛЕНА АРХИТЕКТУРА
- Коста, Лусио (Costa, Lucio)** ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ СТИЛ
- Костић, Александар Ђ.** ЕНЦИКЛОПЕДИЈА
- Костић, Мирослава** ЖДРАЛ; ЗЛАТНО ДОБА
- Костић, Софија** ЗАПИС

- Костов, Спиро (Kostof, Spiro)** ЈАВНИ ГРАДСКИ ПРОСТОР
- Косут / Кошут, Џозеф (Kosuth, Joseph)** ЗНАЧЕЊЕ УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА; ИМАНЕНТНА КРИТИКА; ЈЕЗИК УМЕТНОСТИ; КИБЕРНЕТИКА И УМЕТНОСТ; КОНЦЕПТУАЛНА УМЕТНОСТ
- Котерел, Артур (Cotterell, Arthur)** ЗМАЈ (АЖДАЈА)
- Коуп, Џулијан (Cope, Julian)** КРОМЛЕХ
- Кофка, Курт (Koffka, Kurt)** ИЛУЗИЈА ОПАЖАЊА
- Кофман, Стенли (Coffman, Stanley K.)** ИМАЖИЗАМ
- Кох, Вилфред (Koch, Wilfried)** КАРТУША
- Коц, Мери Лин (Kotz, Mary Lynn)** КИБЕРНЕТИКА И УМЕТНОСТ
- Коцонис, Џон А. (Cotsonis, John A.)** КАДИОНИЦА; КРСТ
- Крајгер-Хозо, Метка (Kraigher-Hozo, Metka)** ЕРМИНИЈА; ЗМАЈЕВА КРВ
- Краљ, Тоне** ИЛУСТРАЦИЈА
- Краљ, Франце** ИЛУСТРАЦИЈА
- Крамер, Фридрих (Cramer, Friedrich)** ЕНТРОПИЈА
- Кранах, Лука (Cranach, Lucas)** ЕКС ЛИБРИС; ЕРОТСКА УМЕТНОСТ; ЖАНР-СЦЕНА; КАРИКАТУРА
- Крањчевић, Вишња** ЗЕНИТИЗАМ
- Краснов, Николај / Никола (Краснов, Николай)** ЕКЛЕКТИЦИЗАМ
- Кратис из Малуса (Κράτις ὁ Μαιώτης)** КАРТОГРАФИЈА
- Краузе, Карл Кристијан Фридрих (Krause, Karl Christian Friedrich)** ЕСТЕТИКА
- Краус, Јохан Улрих (Kraus, Johann Ulrich)** ЕКС ЛИБРИС
- Краус, Розалинд (Krauss, Rosalind)** ИМАНЕНТНА КРИТИКА; КАМУФЛАЖА; КРЕТАЊЕ; КРИТИКА; КРИТИКА ЧИСТЕ ВИЗУЕЛНОСТИ
- Краут, Вања** ИСТОРИСКИ МОТИВИ; КАРИКАТУРА
- Краутхајмер, Ричард (Krautheimer, Richard)** КАТЕДРАЛА; КЕРАМОПЛАСТИКА
- Крафт, Михаел Г. (Kraft, Michael G.)** КРИЗА УМЕТНОСТИ
- Крафт, Петер (Kraft, Peter)** КЛАСИЦИЗАМ
- Крачун, Теодор** ЕГЗОТИЦИЗАМ; ЖАНР-СЦЕНА
- Крегар, Радо** КУБИЗАМ
- Крегар, Стане** КУБИЗАМ
- Крејвен, Рој К. (Craven, Roy C.)** ИНДИЈСКА УМЕТНОСТ
- Кречмер, Ернст (Kretschmer, Ernst)** ЕУФОРИЈА
- Крешевљаковић, Хамдија** КАРАВАН-САРАЈ
- Кривели, Карло (Crivelli, Carlo)** КРУШКА
- Кривокапић, Тијана** ИМАГИНАРНИ МУЗЕЈ
- Кривошејев, Владимир** ИЗЛОЖБА
- Крижанић, Петар (Пјер)** КАРИКАТУРА; КРИТИКА
- Крис, Ернст (Kris, Ernst)** ИНСПИРАЦИЈА; КАРИКАТУРА; КОМИЧНО
- Крисполти, Енрико (Crispoliti, Enrico)** КРИТИКА
- Крис-Ретенбек, Лоренц (Kriss-Rettenbeck, Lorenz)** ЕКС ВОТО
- Кристл, Владо** ЕНФОРМЕЛ
- Кристофоро, Антонио ди (Cristoforo, Antonio di)** КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Кристус, Петрус (Christus, Petrus)** КОНВЕРЗЕЛШН ПИС
- Критија (Κριτικός)** КОНТРАПОСТО; КУРОС
- Крлежа, Мирослав** ЕНЦИКЛОПЕДИЈА; ЖДАНОВИЗАМ; ЗЕНИТ
- Кро, Освалд (Kroh, Oswald)** ЕЈДЕТСКО
- Кројц, Хајнц (Kreutz, Heinz)** ЕНФОРМЕЛ
- Кромвел, Оливер (Cromwell, Oliver)** ЗБИРКА
- Кромптон, Ендру (Crompton, Andrew)** КАПЕЛА
- Крофорд, Харијет (Crawford, Harriet)** ЗИГУРАТ
- Кроче, Бенедето (Croce, Benedetto)** ЕГЗИСТЕНЦИЈА; ЕСТЕТИКА; ЕСТЕТИЧКЕ КАТЕГОРИЈЕ; КРАЈ УМЕТНОСТИ; КРИТИКА ЧИСТЕ ВИЗУЕЛНОСТИ
- Крстић, Бранислав** ЗАШТИТА НЕПОКРЕТНИХ КУЛТУРНИХ ДОБАРА
- Крстић, Бранко** ЕЖИПСЈЕНЕРИЈА; ЕКЛЕКТИЦИЗАМ; ИЗГЛЕД (ВЕРТИКАЛНА ПРОЈЕКЦИЈА); КАРИЈАТИДА
- Крстић, Драган** КИЧ
- Крстић, Душан** КЕРАМИКА
- Крстић, Ђорђе** ИМПРЕСИОНИЗАМ; ИСТОРИ(ЦИ)ЗАМ; КРИТИКА; КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ
- Крстић, Петар** ЕЖИПСЈЕНЕРИЈА; ЕКЛЕКТИЦИЗАМ; КАРИЈАТИДА
- Кругер, Барбара (Kruger, Barbara)** ИНСТАЛАЦИЈА
- Крунић, Јован** КУЋА
- Кручоних, Алексеј (Кручёных, Алексѝй)** КУБОФУТУРИЗАМ
- Кршић, Богдан** ЕКС ЛИБРИС; ИЛУСТРАЦИЈА
- Ксенофон (Ξενοφών)** КОНЗЕРВАТИВИЗАМ
- Кубах, Ерих (Kubach, Erich)** КРИСТАЛ
- Кузен, Виктор (Cousin, Victor)** ЕСТЕТИЗАМ
- Кујачић, Мирко** КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ
- Кујунџић, Звонимир** КРИТИКА
- Кук, Роџер (Cook, Roger)** КОРЕН
- Куки, Енцо (Cucchi, Enzo)** КОЛОРИЗАМ
- Куленовић, Твртко** ИНДИЈСКА УМЕТНОСТ
- Кулић, Бранко** ЗОГРАФ; КАРТУША
- Кулић, Ратомир** ЗОГРАФ
- Кулишић, Шпиро** ЗМАЈ (АЖДАЈА); ЗМИЈА
- Кулка, Томас (Kulka, Tomas)** КИЧ
- Култерман, Удо (Kultermann, Udo)** ИНДУСТРИЈСКА АРХИТЕКТУРА; ИНЖЕЊЕРСКЕ ГРАЂЕВИНЕ; ИСТОРИ(ЦИ)ЗАМ; ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ; ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ
- Кулунџић, Звонимир** ЕТРУРСКО ПИСМО; ЈАПАНСКО ПИСМО; КАПИТАЛА; КАРОЛИНА; КИНЕСКО ПИСМО; КИПАРСКО ПИСМО; КЛИНАСТО ПИСМО; КЊИГА; КОПТСКО ПИСМО; КРИТСКО ПИСМО; КУРЗИВНО ПИСМО
- Кулчак, Ричард П. (Kulczak, Richard P.)** ЕКСПРЕСИЈА
- Кумонт, Франц (Cumont, Franz)** ЕСХАТОЛОШКИ МОТИВИ
- Кун, Гари (Kuehn, Gary)** ЕКСЦЕНТРИЧНА АПСТРАКЦИЈА
- Кунијоши, Утагава (Kuniyoshi, Utagawa)** ЈАПОНИЗЕРИЈА
- Кунинг, Вилем де (Kooning, Willem de)** ЕНФОРМЕЛ
- Кунисада, Утагава (Kunisada, Utagawa)** ЈАПОНИЗЕРИЈА
- Кункел, Јохан (Kunckel, Johannes)** ЗЛАТНО РУБИНСКО СТАКЛО
- Кунс, Џеф (Koons, Jeff)** ЕГЗИБИЦИЈА; КОМЕРЦИЈАЛНА УМЕТНОСТ
- Купер, Лиза Х. (Cooper, Lisa H.)** ЕКСЕР; ИНСТРУМЕНТА МАРТИРИ
- Купер, Фредерик А. (Cooper, Frederick A.)** КОРИНТСКИ СТИЛ
- Купер, Фредерик Т. (Cooper, Frederic T.)** КАРИКАТУРА
- Купка, Франтишек (Kupka, František)** ЕЗОТЕРИЈА; ИЛУСТРАЦИЈА; КУБИЗАМ
- Курбе, Гистав (Courbet, Gustave)** ЕКСЦЕНТРИЧНА УМЕТНОСТ; ЕРОТСКА УМЕТНОСТ; ЕТИКА И ЕСТЕТИКА; ЖАНР-СЦЕНА; ИМПРЕСИОНИЗАМ; КАПИТАЛИЗАМ И УМЕТНОСТ; КРИЗА УМЕТНОСТИ; КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ
- Курмано, Били (Curmano, Billy)** КРВ
- Куртеш, Александра** КУТИЈА
- Курцбек, Јосиф (Kurzböck, Josef)** ЖДРАЛ
- Кусама, Јајоји (Kusama, Yayoi)** КАМУФЛАЖА
- Кусовац, Никола** ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ; КЛАСИЦИЗАМ
- Кутлик, Кирил (Kutlík, Cyril)** ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Кутурије, Елизабета (Couturier, Elisabeth)** ЕРГОНОМИЈА
- Куфман, Кај (Kauffmann, Kai)** КОНЗЕРВАТИВИЗАМ
- Кушанић, Иво** КАРИКАТУРА
- Куш-Арнолд, Брита (Kusch-Arnold, Britta)** КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Ла Монтањ, Сент Ибер Р. (La Montagne, St Hubert, R.)** ЗИДНО СЛИКАРСТВО
- Ла Тур, Жорж де (La Tour, Georges de)** ЖАНР-СЦЕНА; КЈАРОСКУРО
- Ла Френе, Роже де (La Fresnaye, Roger de)** КУБИЗАМ
- Лабар, Албер (Labarre, Albert)** КЊИГА
- Лабруст, Анри (Labrousse, Henri)** ИСТОРИ(ЦИ)ЗАМ
- Лав III Исавријанац** ИКОНОБОРСТВО
- Лав IV, византијски цар** ИКОНОБОРСТВО
- Лав V Јерменин** ИКОНОБОРСТВО
- Лавин, Ирвинг (Lavin, Irving)** КОНХА
- Ладерман, Шуламит (Laderman, Shulamit)** КОСМОГОНИЈА
- Лазар, кнез** КРЗНО
- Лазаревић, Александар** ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Лазаревић, Димитрије** КЛАСИЦИЗАМ
- Лазаревић, Нада** ИДЕАЛНИ ГРАД
- Лазаревић, Стефан, деспот** КЕРАМИКА
- Лазаревић, династија** КТИТОРСКИ ПОРТРЕТ (КОМПОЗИЦИЈА)
- Лазаревићи, породица** КТИТОР
- Лазаров Пасху, Миодраг** ЗЗИП
- Лазингер, Себастијан (Lasinger, Sebastian)** КРИЗА УМЕТНОСТИ
- Лазић, Мирослав** КТИТОР
- Лазић, Светомир** КУБИЗАМ
- Лазовић, Александре** ЗВЕЗДА
- Лазовић, Симеон** ЗВЕЗДА
- Лазовићи, зографи** ЗОГРАФ
- Лајбниц, Готфрид Вилхелм фон (Leibniz, Gottfried Wilhelm von)** ИСТОРИ(ЦИ)ЗАМ; КООРДИНАТНИ СИСТЕМ
- Лајк, Гвендолин (Leick, Gwendolyn)** КЛИНАСТО ПИСМО
- Лајон, Роберт М. (Lyon, Robert M.)** КАСАРНА
- Лакан, Жак (Lacan, Jacques)** ЕГЗАЛТАЦИЈА; ЕКРАН; ЗЗИП; КАМУФЛАЖА; КРИТИКА ЧИСТЕ ВИЗУЕЛНОСТИ
- Лакроа, Жан (Lacroix, Jean)** КУЛТУРА
- Лалички, Славица** КОСТИМОГРАФИЈА
- Лало, Шарл (Lalo, Charles)** ЕСТЕТИЧКЕ КАТЕГОРИЈЕ; КОМИЧНО
- Лалошевић, Илија** КАЗАМАТ
- Ламборн, Лајонел (Lambourne, Lionel)** ЕСТЕТИЗАМ
- Ламе, Габријел (Lamé, Gabriel)** ЕЛИПСА
- Ламне, Фелисите Робер де (Lamennai Félicité Robert de)** КОНЗЕРВАТИВИЗАМ
- Лампи, Ђовани Батиста (Lampì, Giovanni Battista)** КЛАСИЦИЗАМ
- Лампрехт, Карл (Lamprecht, Karl)** КУЛТУРА
- Ланг, Доротеа (Lange, Dorothea)** КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ
- Ланг, Чарлс Ворен (Lang, Charles Warren)** КОРИНТСКИ СТИЛ
- Ланге, Конрад (Lange, Konrad)** ЕСТЕТИКА
- Лангер, Сузан (Langer, Susanne)** ИМИТАЦИЈА
- Лангханс, Карл Готард (Langhans, Carl Gotthard)** КЛАСИЦИЗАМ
- Ландау, Дејвид (Landau, David)** КЈАРОСКУРО ДРВОРЕЗ
- Ландвер, Ева Марија (Landwehr, Eva-Maria)** ИСТОРИ(ЦИ)ЗАМ
- Ландуф из Беневента, надбискуп** ЕКСУЛТЕТ
- Ланије, Кристијан (Lahanier, Christian)** КРАКЕЛУРА
- Ланкре, Никола (Lancret, Nicolas)** КОМЕДИЈА ДЕЛ АРТЕ
- Лаор, Жан (Lahor, Jean)** ЈУГЕНДСТИЛ

- Ларжилијер, Никола де (Largillière, Nicolas de)** КОНВЕРЗЕЈШН ПИС
- Ларионов, Михаил (Ларионов, Михаил)** ЗЕНИТ; КУБИЗАМ; КУБОФУТУРИЗАМ
- Ларус, Пјер (Larouss, Pierre)** ЕНЦИКЛОПЕДИЈА
- Ласић, Станко** ЖДАНОВИЗАМ
- Ласко, Питер (Lasko, Peter)** КАРОЛИНШКА УМЕТНОСТ
- Ласло, Александер** ИСТОРИ(ЦИ)ЗАМ
- Латур, Бруно (Latour, Bruno)** ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ БЕЗ ИМЕНА
- Лауфер, Бертолд (Lauer, Berthold)** ЖАД
- Лафонтен Дозон, Жаклин (Lafontaine-Dosogne, Jacqueline)** ИКОНОГРАФИЈА
- Ле Барон Џени, Вилијам (Le Baron Jenney, William)** ЗИД-ЗАВЕСА; КОНСТРУКЦИЈА
- Ле Брен, Шарл (Le Brun, Charles)** ЕКЛЕКТИЦИЗАМ; ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО; ИСТОРИ(ЦИ)ЗАМ; ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ
- Ле Бретон, Андре Франсоа (Le Breton, André François)** КЊИГА
- Ле Вит, Сол (LeWitt, Sol)** КОНЦЕПТУАЛНА УМЕТНОСТ
- Ле Во, Луј (Le Vau, Louis)** ЕНФИЛАДА
- Ле Говф, Жак (Le Goff, Jacques)** ИНЖЕЊЕРСКЕ ГРАЂЕВИНЕ
- Ле Корбизје (Le Corbusier / Charles-Édouard Jeanneret)** ЗЕЛЕНА АРХИТЕКТУРА; ЗИД-ЗАВЕСА; ИНДУСТРИЈСКА ЕСТЕТИКА; ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ СТИЛ; ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ; КОНТЕКСТ; КРОВ; КУБИЗАМ
- Ле Нен, браћа (Le Nain)** ЖАНР-СЦЕНА
- Ле Роа, Филибер (Le Roy, Philibert)** ЕНФИЛАДА
- Ле Фокоње, Анри (Le Fauconnier, Henri)** КУБИЗАМ
- Левек, Жан Жак (Lévêque, Jean-Jacques)** КЛАСИЦИЗАМ
- Леви, Питер (Levi, Peter)** КУРОС
- Левин, Голан (Levin, Golan)** КАМЕРА ЛУЦИДА
- Левин, Ли (Levine, Lee)** ЗОДИЈАК
- Левин, Мајкл (Levin, Michael)** ЕТИКА И ЕСТЕТИКА
- Левингер, Метју (Levinger, Matthew)** ЗЛАТНО ДОБА
- Леви-Строс, Клод (Lévi-Strauss, Claude)** ЕТНОГРАФИЈА (И УМЕТНОСТ); ЗЛАТНО ДОБА
- Легоф, Жак (Le Goff, Jacques)** ИНДУСТРИЈСКА АРХИТЕКТУРА
- Ледербароу, Дејвид (Leatherbarrow, David)** ИНДУСТРИЈСКА АРХИТЕКТУРА; ИНЖЕЊЕРСКЕ ГРАЂЕВИНЕ
- Леду, Клод Никола (Ledoux, Claude-Nicolas)** ЕСТЕТИКА; ИНДУСТРИЈСКА АРХИТЕКТУРА; КЛАСИЦИЗАМ
- Леже, Фернан (Léger, Fernand)** КОНКРЕТНА УМЕТНОСТ; КУБИЗАМ
- Лејвер, Сју (Laver, Sue)**
- Лејвер, Џил (Lever, Jill)** КОРНИША
- Лејн, Ричард (Lane, Richard)** ЕСТАМПА
- Лекић, Константин** КЛАСИЦИЗАМ
- Леклерк, Анри (Leclercq, Henri)** ИКОНОГРАФИЈА
- Леко, Димитрије М.** ЕКЛЕКТИЦИЗАМ
- Леман, Хартмут (Lehmann, Hartmut)** ЗЛАТНО ДОБА
- Лемерл, Фредерик (Lemerle, Frédérique)** ИЗОМЕТРИЈСКИ ПРОСТОР
- Ленарчић, Леонид** ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ СТИЛ
- Ленон, Џон (Lennon, John)** ЕГЗИБИЦИЈА
- Лењин, Владимир Ильич (Ленин, Владимир Ильич)** ЕЖИПСЈЕНЕРИЈА; ЕСТЕТИКА; ЖДАНОВИЗАМ
- Леонардис, Роко (Leonardis, Rocco)** КРЕПИДОМА
- Леонардо да Винчи (Leonardo da Vinci)** ЕКЛЕКТИЦИЗАМ; ЕКОРШЕ; ЕКСПЕРИМЕНТАЛНА УМЕТНОСТ; ЕЛЕМЕНТИ СЛИКЕ; ЕСТЕТИКА; ЗИДНО СЛИКАРСТВО; ЗООМОРФИЈА; ИНСТИНКТ; ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ; ЈАЈЕ; КАМЕРА ОПСКУРА; КАНОН; КАРИКАТУРА; КАРТОН; КИЧ; КЈАРОСКУРО; КОМПЛЕМЕНТАРНЕ БОЈЕ; КОНТРАПОСТО; КОНТУРА; КОЊ; КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА); КОСТИМОГРАФИЈА; КРЗНО; КРИСТАЛ
- Леонида, Михаела Д. (Leonida, Mihaela D.)** ЕРМИНИЈА
- Леонтије, грчки јеромонах** ЗМИЈА
- Леопарди, Алесандро (Leopardi, Alessandro)** КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Леохарес (Λεοχάρης)** КЕНТАУР
- Лероа-Гуран, Андре (Leroi-Gourhan, André)** ЕСТЕТСКО ПОНАШАЊЕ; КУЛТНА УМЕТНОСТ
- Лерибо, Кристоф (Leribault, Christophe)** КЛАСИЦИЗАМ
- Лероа, Луј (Leroy, Louis)** ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Лесинг, Готолд Ефраим (Lessing, Gotthold Ephraim)** ЕСТЕТИКА; ИНТЕРПРЕТАЦИЈА; КАТАРЗА; КЛАСИЦИЗАМ
- Леско, Пјер (Lescot, Pierre)** КОМПОЗИТНИ КАПИТЕЛ
- Лефевр, Лијан (Lefavre, Liane)** ЕХИНУС; КЛАСИЦИЗАМ
- Ли Ш' Мин, цар** КИНЕСКА УМЕТНОСТ
- Ли, Хуи-Лин (Li, Hui-Lin)** ИКЕБАНА
- Ли, Шерман (Lee, Sherman)** ЗЕН УМЕТНОСТ; КОРЕЈСКА УМЕТНОСТ
- Либерман, Макс (Liebermann, Max)** ЈЕВРЕЈСКА УМЕТНОСТ
- Либшер, Имфрид (Liebscher, Imfried)** ЕНГОБА
- Ливија** ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО
- Лидке, В. Мартин (Lüdke, W. Martin)** ИСТОРИЈСКЕ АВАНГАРДЕ
- Лидов, Алексеј (Лидов, Алексей)** ИКОНОГРАФСКИ ПРОГРАМ
- Лизикрат** КАУЛИКУЛ
- Ликан, Жак (Liscan, Jacques)** ЕНФИЛАДА
- Лимберопулу, Ангелики (Lymberopoulou, Angeliki)** КРИТСКА ШКОЛА
- Лин, Лонер (Lynne, Lawner)** ЕРОТСКА УМЕТНОСТ
- Линг, Лин (Ling, Lin)** ЗИДНО СЛИКАРСТВО
- Линг, Роџер (Ling, Roger)** ЗИДНО СЛИКАРСТВО
- Линколн, Абрахам (Lincoln, Abraham)** КОЛОНАДА
- Линч, Кевин (Lynch, Kevin)** КОНТЕКСТ
- Линч, Џон (Lynch, John)** КАРИКАТУРА
- Лиотар, Жан Франсоа (Lyotard, Jean-François)** ЕЈДЕТСКО; ИМАНАНТНА КРИТИКА
- Липард, Луси Р. (Lippard, Lucy R.)** ЕКСЦЕНТРИЧНА АПСТРАКЦИЈА; КОНЦЕПТУАЛНА УМЕТНОСТ
- Липи, фра Филипо (Lippi, Fra Filippo)** ЖАНР-СЦЕНА; КВАТРОЧЕНТО
- Липс, Теодор (Lipps, Theodor)** ЕМПАТИЈА; ЕСТЕТИКА
- Липси, Роџер (Lipsey, Roger)** ЕЗОТЕРИЈА
- Липшиц, Жак (Lipchitz, Jacques)** КУБИЗАМ
- Лисикрат (Λισικράτος)** КОРИНТСКИ СТИЛ
- Лисип (Λίσσιππος)** ЕКС ВОТО; КОЛОС; КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Лите, Рудолф (Lüthe, Rudolf)** ИРОНИЈА
- Лиу, Алан (Liu, Alan)** ЕЛЕКТРОНСКА УМЕТНОСТ
- Лиутард** КАРОЛИНШКА УМЕТНОСТ
- Лихој, Упир (Лихой, Упырь)** КУРИЛОВИЦА
- Лихтенштајн, Рој (Lichtenstein, Roy)** КРЕТАЊЕ
- Лицелер, Хајнрих (Lützel, Heinrich)** ЕСТЕТИКА; ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ; КУЛТУРА
- Лич, Бернард (Leach, Bernard)** КАМЕНИНА; КЕРАМИКА
- Лобачевски, Николај (Лобачевский, Николай)** ЕУКЛИДСКИ ПРОСТОР
- Ловел, Ејми (Lowell, Amy)** ИМАЖИЗАМ
- Ловел, Филип (Lovell, Philip)** ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ СТИЛ
- Лодер, Кристина (Lodder, Christina)** КУБОФУТУРИЗАМ
- Ложије, Марк Антоан (Laugier, Marc-Antoine)** ЗАКЛОН
- Лозовик, Луј (Lozowick, Louis)** ЗЕНИТ; ЗЕНИТИЗАМ
- Лојаница, Милан** ИНДУСТРИЈСКА АРХИТЕКТУРА; КРИТИЧКИ РЕГИОНАЛИЗАМ
- Лојд, Алан Б. (Lloyd, Alan B.)** ЕГИПАТСКА УМЕТНОСТ
- Лојд, Сетон (Lloyd, Seton)** ЕГИПАТСКА УМЕТНОСТ; ЗИГУРАТ
- Лојенбергер, Ханс Дитер (Leuenberger, Hans-Dieter)** ЕЗОТЕРИЈА
- Лок, Џон (Locke, John)** КОНЦЕПТУАЛИЗАМ
- Ломацо, Ђовани Паоло (Lomazzo, Giovanni Paolo)** ЗМИЈОЛИКА ЛИНИЈА; КЛАСИЦИЗАМ
- Лонг, Ричард (Long, Ritchard)** ЗЗИП
- Лонги, Пјетро (Longhi, Pietro)** ЗУБИ
- Лонгин, сликар** ЗОГРАФ; ИКОНА
- Лонгстрет, Ричард В. (Longstreth, Richard W.)** ЕКЛЕКТИЦИЗАМ
- Лонгуд, Вилијам (Longgood, William)** КОШНИЦА
- Лонер, Лин (Lawner, Lynne)** КОМЕДИЈА ДЕЛ АРТЕ
- Лопандић, Драгомир** ЕУКЛИДСКИ ПРОСТОР; КООРДИНАТНИ СИСТЕМ
- Лопез, Мартин Чирино (López, Martín Chirino)** ЕНФОРМЕЛ
- Лопез, Олга (López, Olga)** ЕНФОРМЕЛ
- Лоран, Анри (Laurens, Henri)** КУБИЗАМ
- Лоран, Ери (Loran, Erie)** ИВИЦА
- Лоредан, Леонардо (Loredan, Leonardo)** КАРТЕЛИНО
- Лорен, Клод (Lorrain, Claude)** ЕНГЛЕСКИ ВРТ; КУЛИСА
- Лоренс, Арнолд Волтер (Lawrence, Arnold Walter)** КАНЕЛУРА
- Лоренс, Дејвид Херберт (Lawrence, David Herbert)** ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Лоренс, Снежана (Lawrence, Snezana)** ИЗОМЕТРИЈСКИ ПРОСТОР
- Лоренсен, Мари (Laurencin, Marie)** КУБИЗАМ
- Лоренц, Катарина (Lorenz, Katharina)** ИКОНОЛОГИЈА
- Лос, Адолф (Loos, Adolf)** ЕНТЕРИЈЕР; ЗЕНИТ; ИНДУСТРИЈСКА ЕСТЕТИКА
- Лот, Андре (Lhote, André)** КУБИЗАМ
- Лотар** ЗЛАТАРСТВО; КРИСТАЛ
- Лотреамон / Дикас, Исидор (Lautréamont, Ducasse Isidore)** ИРАЦИОНАЛНО
- Лоуден, Џон (Lowden, John)** ЗАСТАВИЦА; ИЛУМИНИРАНИ РУКОПИС; ИНИЦИЈАЛ; ЈЕВАНЂЕЛИСТАР; КЊИГА
- Лохојзен-Мулдер Маб (Lohuizen-Mulder Mab)** КАПИТЕЛ
- Лоце, Херман (Lotze, Hermann)** ЕЈДЕТСКО; ЕМПАТИЈА; ЕСТЕТИКА
- Лубарда, Петар** ЕЛЕМЕНТИ СЛИКЕ
- Луизон, Федерика (Luison, Federica)** КОМЕДИЈА ДЕЛ АРТЕ
- Луис, Виндам (Lewis, Wyndham)** ИМАЖИЗАМ
- Луис, Морис (Louis, Morris)** КОЛОРИЗАМ
- Луј XIV** ЕКС ЛИБРИС; ЕФЕМЕРНИ СПЕКТАКЛ; ИНТАРЗИЈА; ИСТОРИ(ЦИ)ЗАМ; КЛАСИЦИЗАМ; КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА); КРУШКА
- Луј XV** КАРТУША; КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Луј Побожни** КЛАУСТАР
- Луј Филип** КАРИКАТУРА
- Лукас, Алфред (Lucas, Alfred)** ЗИДНО СЛИКАРСТВО
- Лукач, Ђерђ (Lukács, György)** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ; ЕСТЕТИКА; ЕСТЕТИЧКЕ КАТЕГОРИЈЕ; ИСТОРИЈСКЕ АВАНГАРДЕ; КАТАРЗА
- Лукић, Мирјана** ЕКОЛОШКА УМЕТНОСТ

- Лукић Јелесић, Мара** ИМПРЕСИОНИЗАМ
Лукомски, Виктор ЕПИСКОПСКА ПАЛАТА
Луксембург, Роза (Luksemburg, Róza) ЕСТЕТИКА
Луман, Никлас (Luhman, Niklas) ИМПРОВИЗАЦИЈА
Луначарски, Анатолиј Васильевич (Луначарский, Анатолий Васильевич) ЕСТЕТИКА
Лунгјуен, Хуа КИНЕСКО ПИСМО
Лундберг, Ерик (Lundberg, Erik) КОБРА
Луси-Смит, Едвард (Lucie-Smith, Edward) КОЛОРИЗАМ; КРЕТАЊЕ; КРИТИКА
Лутер, Мартин (Luther, Martin) КЊИГА
Лушић, Зоран ЕУКЛИДСКИ ПРОСТОР; КВАДРАТ
Лушић, Тахир КРИТИКА
Љшевић, Милутин А. КАРТОГРАФИЈА
Љубица, кнегиња ИНТЕРПОЛАЦИЈА; КОНАК
Магвајер, Јунис Д. (Maguire, Eunice D.) КАПИТЕЛ
Магвајер, Хенри (Maguire, Henry) ЗООМОРФИЈА
Магрит, Рене (Magritte, René) ЕКСПЕРИМЕНТАЛНА УМЕТНОСТ; ЈАЈЕ; КАМУФЛАЖА; КАПРИЧО
Маза, Фернандо (Maza, Fernando) ЕНФОРМЕЛ
Мазачо, Томазо ди Ђовани ди Симоне Гвиди (Masaccio, Tommaso di Giovanni di Simone Guidi) ИЗОКЕФАЛИЈА; КАСОНЕ; КВАТРОЧЕНТО; КОСМОГОНИЈА
Мазе, Каспар (Maase, Kaspar) КАПИТАЛИЗАМ И УМЕТНОСТ; КОМЕРЦИЈАЛНА УМЕТНОСТ
Мајаковски, Владимир (Маяковский, Владимир) КУБОФУТУРИЗАМ
Мајан-Фанар, Ема (Maayan-Fanar, Emma) ЗВЕРИЊИ СТИЛ; ИНИЦИЈАЛ
Мајбриџ / Мејбриџ, Едвард (Muybridge, Eadweard) ЕКСПЕРИМЕНТАЛНА УМЕТНОСТ; КРЕТАЊЕ
Мајднер, Лудвиг (Meidner, Ludwig) ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ
Мајендорф, Јован (Мейендорф, Иоанн / Meyendorff, John) ИКОНОБОРСТВО
Мајер, Ралф (Mayer, Ralph) ЕРМИНИЈА; КРАПЛАК
Мајер, Ханес (Meyer, Hannes) ЗЕНИТИЗАМ
Мајечак, Стефан (Majetschak, Stefan) ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ
Мајлс, Маргарет М. (Miles, Margaret M.) ЈОНСКИ СТИЛ
Мајнонг, Алексијус (Meinong, Alexius) ЕСТЕТСКИ ДОЖИВЉАЈ
Мајол, Аристид (Maillol, Aristide) ИЛУСТРАЦИЈА; КОНТРАПОСТО
Мајс, Милард (Meiss, Millard) ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО
Макарије јеромонах, иконописац ИКОНА
Макарт, Ханс (Makart, Hans) ЕСТАМПА; ЕФЕМЕРНИ СПЕКТАКЛ
Макарти, Денис Џ. (McCarthy, Dennis J.) КРВ
Макарти, Конор (McCarthy, Conor) ЕРОТСКА УМЕТНОСТ
Маквајр, Скот (McQuire, Scott) ЕКРАН
Макгрегор, Џејмс (MacGregor, James) КОНСТРУКЦИЈА
Макдонад, Томас (McDonald, Thomas) ИНДУСТРИЈСКИ ДИЗАЈН
Маке, Аугуст (Macke, August) КУБИЗАМ
Макеј, Александер (McKay, Alexander) КРИПТО-ПОРТИК; КУБИКУЛУМ
Макензи, Данкан (Mackenzie, Duncan) КИКЛАДСКА УМЕТНОСТ
Макензи, Џудит (McKenzie, Judith) КАУЛИКУЛ
Маки, Џилијан (Mackie, Gillian) КАПЕЛА
Макивли, Томас (McEvilley, Thomas) ИРОНИЈА
Макијавели, Николо (Machiavelli, Niccolò) КЕНОТАФ
Макин, Џејмс (McKean, James) КВАТРОЧЕНТО
Макинтош, Чарлс Рени (Mackintosh, Charles Rennie) ЈУГЕНДСТИЛ
Маклејн, Руари (McLean, Ruari) КЊИГА
Маклин, Бредли Х. (McLean Bradley H.) ЕПИГРАФИКА
Маклан, Маршал (McLuhan, Marshall) ИНФОРМАЦИОНИ МЕДИЈИ
Макмулен, Рамзи (McMullen, Ramsey) КАТАКОМБЕ
Макнер, Брајан (McNair, Brian) ЕГЗИБИЦИЈА
Мако, Владимир ЕСТЕТИКА
Маколи, Дејвид (Macaulay, David) КАРДО
Макрегол, опат (McRegol) ИЛУМИНАЦИЈА
Максенције (Maxentius) ИНЖЕЊЕРСКЕ ГРАЂЕВИНЕ; КАСЕТИРАНА ТАВАНИЦА; КРСТАСТИ СВОД
Максимијан, архиепископ (Maximian) КАРОЛИНШКА УМЕТНОСТ; КАТЕДРА
Максимилијан I, војвода КАБИНЕТСКА СЛИКА
Максимилијан I, цар ЕФЕМЕРНИ СПЕКТАКЛ
Максимилијан II, цар КОРАЛ
Максимовић, Бранко ЕГИПТСКА УМЕТНОСТ; ЗЕМУНИЦА; КЛАСИЦИЗАМ
Максимовић, Јованка ЗАСТАВИЦА; ЗВЕРИЊИ СТИЛ; ИЛУМИНАЦИЈА; ИНИЦИЈАЛ
Максфилд, Валери А. (Maxfield, Valerie A.) ЗАСТАВА
Макуљевић, Ненад ЕФЕМЕРНИ СПЕКТАКЛ; ЗОГРАФ; ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ; КАПИТАЛИЗАМ И УМЕТНОСТ; КЕРМЕС
Макшајн, Кинастон (McShine, Kynaston) ЕЛЕКТРОНСКА УМЕТНОСТ
Мал, Емил (Måle, Émile) ИКОНОГРАФИЈА; ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ
Маларме, Стефан (Mallarmé, Stéphane) ИРАЦИОНАЛНО
Малдини, Слободан ЕНЦИКЛОПЕДИЈА
Малеќ, Јаромир (Malek, Jaromir) ЕГИПТСКА УМЕТНОСТ
Малетић, Ђорђе КРИТИКА
Малиновски, Бронислав (Malinowski, Bronislaw) ЕТНОГРАФИЈА (И УМЕТНОСТ)
Малиновски, Казимјеж (Malinowski, Kazimierz) ЗАШТИТА СПОМЕНИКА КУЛТУРЕ (КУЛТУРНОГ ДОБРА)
Малисар, Ален (Malissard, Alain) ИМПЛУВИЈУМ
Малић, Горан КАЛОТИПИЈА; КАМЕРА ЛУЦИДА
Малро, Андре (Malraux, André) ЕВАЛУАЦИЈА; ИМАГИНАРНИ МУЗЕЈ
Маљевић, Казимир (Малевић, Казимир) ЕКСЦЕНТРИЧНА УМЕТНОСТ; ЗЕНИТ; ЗЕНИТИЗАМ; КОНКРЕТНА УМЕТНОСТ; КРАЈ УМЕТНОСТИ; КУБИЗАМ; КУБОФУТУРИЗАМ
Мамфорд, Луис (Mumford, Lewis) КОЛОСАЛНИ РЕД; КОСНИК
Ман, Грифит Ч. (Mann, Griffith C.) ИКОНОГРАФСКИ ПРОГРАМ
Ман, Томас (Mann, Thomas) ЕКСПРЕСИОНИЗАМ
Манго, Сирил (Mango, Cyril) ИМПОСТ; КЕРАМОПЛАСТИКА; КОРДОНСКИ ВЕНАЦ
Мандић, Божидар ЕГЗИБИЦИЈА; ЕКОЛОШКА УМЕТНОСТ; КОЛЕКТИВНА УМЕТНОСТ
Мандић, Мирослав ЗЗИП
Мандић, Станко ЈАВНИ ГРАДСКИ ПРОСТОР
Манђанте, Паоло Еразмо (Mangiante, Paolo Erasmo) КАПРИЧО
Мане, Едуар (Manet, Édouard) ЕГЗОТИЦИЗАМ; ЕКС ЛИБРИС; ЕСТАМПА; ЈАПОНИЗЕРИЈА; КИЧ; КОМЕДИЈА ДЕЛ АРТЕ; КРИЗА УМЕТНОСТИ
Манев, Т. КОПАНИЧАРСТВО
Манетон, египатски свештеник ЕГИПТСКА УМЕТНОСТ
Маниши Деи ИНДИЈСКА УМЕТНОСТ
Мановић, Лев (Manovich, Lev) ЕКРАН; ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ БЕЗ ИМЕНА; ЈЕЗИК, ЛИКОВНИ; КОМПЈУТЕРСКА УМЕТНОСТ
Манојло Евгеник ИКОНА
Манојловић, Тодор КРИТИКА
Манро, Маџела (Munro, Majella) ЈАПАНСКА АВАНГАРДА
Мансфелд, Јохан Ернст (Mansfeld, Johann Ernst) ЕКС ЛИБРИС
Мантења, Андреа (Mantegna, Andrea) ЗООМОРФИЈА; ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО; ИСЛАМСКА УМЕТНОСТ; ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ; КАРТЕ ЗА ИГРАЊЕ; КВАДРАТУРА; КВАТРОЧЕНТО
Манцони, Пјеро (Manzoni, Piero) ЕЛИТИСТИЧКА УМЕТНОСТ
Мар, Џенифер (Meagher, Jennifer) ЖАНР-СЦЕНА
Мара, жена Николина (XV век) ЗЛАТАРСТВО
Марангу, Лила (Marangou, Lila / Μαραγκού, Λίλα) КИКЛАДСКА УМЕТНОСТ
Маргарита Аустријска КОЊАНИК
Марголин, Виктор (Margolin, Victor) КОНСТРУКТИВИЗАМ
Мардарије, јеромонах КЊИГА
Марес, Ханс фон (Marées, Hans von) ЕСТЕТИКА; ЗВАНИЧНА УМЕТНОСТ
Мари, Питер (Murraу, Peter) ИМПОСТ
Марија Терезија ЗБИРКА; ЗЛАТНО ДОБА
Маријус Викторинус (Marius Victorinus) ЕГЗИСТЕНЦИЈА
Маринети, Филипо Томазо (Marinetti, Filippo Tommaso) ЕСТЕТИКА; ЗЕНИТИЗАМ; КАБАРЕ ВОЛТЕР
Марини, Марино (Marini, Marino) КОЊАНИК
Маринковић, Ана ИМПРЕСИОНИЗАМ
Маринковић, Циле КОЛОРИЗАМ; КОМПЛЕМЕНТАРНЕ БОЈЕ
Маринковић, Чедомила КТИТОРСКИ ПОРТРЕТ (КОМПОЗИЦИЈА)
Мариновић, Стефан КЊИГА
Мариновић-Узелац, Анте ЈЕДИНИЦА СУСЕДСТВА
Маринос из Тира (Μαρίνος ο Τύριος) КАРТОГРАФИЈА
Марић, Игор ЕКОЛОШКА УМЕТНОСТ; ЕТНО-АРХИТЕКТУРА; КРИТИЧКИ РЕГИОНАЛИЗАМ
Марић, Радисав КРИТИЧКИ РЕГИОНАЛИЗАМ
Марић, Сретен КРИТИКА
Марјановић Душанић, Смиља ИСПОСНИЦА
Марјановић Вујовић, Гордана КЕРАМИКА
Марјановић Душанић, Смиља КЊИГА; КРУНА
Марк, Франц (Marc, Franz) ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ; ЈАПОНИЗЕРИЈА; КУБИЗАМ
Марко Аурелије (Marcus Aurelius) ЕСХАТОЛОШКИ МОТИВИ; ЗВЕЗДА; ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ; КОЊ; КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
Марковић, Бранислав ИЛУСТРАЦИЈА
Марковић, Василије КТИТОР
Марковић, Драган ИЛУСТРАТИВНОСТ
Марковић, Јелена КОСМОГОНИЈА
Марковић, Љиљана ЗЕН УМЕТНОСТ
Марковић, Миодраг ЖИОКА НА РАБОШ; КОСМОГОНИЈА
Марковић, Фрањо ЕСТЕТИКА
Маркс, Карл (Marx, Karl) ЕГЗАЛТАЦИЈА; ЖДАНОВИЗАМ; ИМАНЕНТНА КРИТИКА; КОПИЈА
Маркузе, Херберт (Marcuse, Herbert) ЕСТЕТИКА; ИСТОРИЈСКЕ АВАНГАРДЕ; КАЛОКАГАТИЈА; КОНТРАКУЛТУРА
Маркулф, монах (Marculf) КАПЕЛА
Маркусис, Луј (Marcoussis, Louis) КУБИЗАМ
Маркуш, Зоран КРИТИКА
Марлоу, Кристофер (Marlowe, Christopher) ЕЛИЗАБЕТАНСКИ СТИЛ
Мародић, Емилија КЕРАМИКА
Мароти, Вилијам (Marotti, William) ЈАПАНСКА АВАНГАРДА
Марсел, Габријел (Marcel, Gabriel) ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗАМ
Марсел, Лапре Брак (Lapré Braque, Marcell) КОЛАЖ

- Мартин, Кенет (Martin, Kenneth)** КИНЕТИЧКА СКУЛПТУРА
- Мартин, Кетлин (Martin, Kathleen)** ЖАБА; ЖУТА; ЗВЕЗДА; ЗЕЛЕНО; ЗЕЦ (КУНИЋ); ЗМАЈ (АЖДАЈА); ЗМИЈА; ЗУБИ; ЈАБУКА; ЈАГЊЕ; ЈАЈЕ; ЈАРАЦ; ЈЕДНОРОГ (ИНОРОГ); КЉУЧ; КОЊ; КОРЕН; КОШНИЦА
- Мартин, Мередит (Martin, Meredith)** ЕКРАН
- Мартин-Гонзалес, Хуан Хосе (Martín-González, Juan José)** ЕСТОФАДО
- Мартинез Монтањес, Хуан (Martínez Montañés, Juan)** ЕНКАРНАДО; ЕСТОФАДО
- Мартини, Симоне (Martini, Simone)** ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ СТИЛ; ИСЛАМСКА УМЕТНОСТ; КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Мартић, Марина** КРИТИКА
- Марушић, Дарко** ЈЕДИНИЦА СУСЕДСТВА
- Марушић, Миленија** ЈЕДИНИЦА СУСЕДСТВА
- Марцијал, Марко Валерије (Martialis, Marcus Valerius)** ИНСУЛА
- Маршал, Дејвид Р. (Marschall, David R.)** КАПРИЧО
- Маскарели, Драгиња** КОРЊАЧЕВИНА
- Маслоу, Абрахам (Maslow, Abraham)** КОНТРАКУЛТУРА
- Матејић, Бојана** КРИТИКА ЧИСТЕ ВИЗУЕЛНОСТИ
- Матејић, Славомир** ИКОНА
- Матилда, опатица** ЕМАЉ
- Матис, Анри (Matisse, Henri)** ЕГЗОТИЦИЗАМ; ЕКС ЛИБРИС; ЕКСПРЕСИЈА; ЕКСТРАСПЕКТРАЛНА БОЈА; ЗЕЛЕНО; ИЛУСТРАЦИЈА; КАПИТАЛИЗАМ И УМЕТНОСТ; КЕНТАУР; КЛОАЗОНИЗАМ; КОМПОЗИЦИЈА; КОНКРЕТНА УМЕТНОСТ; КУБИЗАМ
- Матић, Душан** ЗЕНИТ; ЗЕНИТИЗАМ; КАДАВР ЕСКИ; КОЛАЖ
- Матје, Жорж (Mathieu, Georges)** ЕНФОРМЕЛ; КАЛИГРАФИЈА; КРИТИКА
- Матјушин, Михаил (Матјошин, Михаил)** КУБОФУТУРИЗАМ
- Матис / Масејс, Квентин (Matsys / Massijs, Quinten / Quentin)** ЖАНР-СЦЕНА; КАРИКАТУРА; КОНВЕРЗЕЈШН ПИС
- Матутиновић, Слободанка** ИКЕБАНА
- Маурер, Хуберт (Mauger, Hubert)** КЛАСИЦИЗАМ
- Мауролико, Франческо (Maurolico, Francesco)** КАМЕРА ОПСКУРА
- Мафеи, Шипионе (Scipione, Maffei)** КУРЗИВНО ПИСМО
- Махон, Денис (Mahon, Denis)** ЕКЛЕКТИЦИЗАМ
- Мацолени, Данило (Mazzoleni, Danilo)** КАТАКОМБЕ
- Мацура, Милорад** ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ СТИЛ
- Мацутани, Такесад (Matsutani, Takesada)** ЈАПАНСКА АВАНГАРДА
- Мебијус, Паул (Möbius, Paul)** ЈУГЕНДСТИЛ
- Меглер, Звонимир** ЗЕНИТИЗАМ
- Медаковић, Дејан** ЕКСЕР; ЖДРАЛ; ИСТОРИ(ЦИ)ЗАМ; КЊИГА
- Меденица, Марина** КОСТИМОГРАФИЈА
- Медић, Милорад** ЕРМИНИЈА; ЗИДНО СЛИКАРСТВО; ЗЛАТО У ПРАХУ; ИКОНОГРАФСКИ ПРОГРАМ; ИНКАРНАТ; КРУШКА
- Медичи, Козимо (Medici, Cosimo)** КОРИДОР; КОРЊАЧА
- Медичи, Козимо I (Cosimo I de' Medici)** ЕРОТСКА УМЕТНОСТ; ЕФЕМЕРНИ СПЕКТАКЛ
- Медичи, Козимо II (Cosimo II de' Medici)** КАПРИЧО
- Медичи, Лоренцо Величанствени (Medici, Lorenzo de' Il Magnifico)** ЕЛИТИСТИЧКА УМЕТНОСТ; КАПРИЧО
- Медичи, Марија, француска краљица (Medici, Maria de')** ИСТОРИ(ЦИ)ЗАМ; ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ
- Медичи, породица (Medici)** ЕЛИТИСТИЧКА УМЕТНОСТ; ЕФЕМЕРНИ СПЕКТАКЛ; ЗОДИЈАК; КВАТРО
- ЧЕНТО; КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Медичи, Франческо I (Medici, Francesco I de')** КАБИНЕТСКА СЛИКА
- Међеш, Ладислас / Ласло (Medgyes, Ladislas / László)** ЗЕНИТИЗАМ
- Меј, Клејтон (May, Clayton)** ЕПОКСИДНЕ СМОЛЕ
- Мејварт, Паул (Meuvaert, Paul)** КАРОЛИНШКА УМЕТНОСТ
- Мејер, Адолф (Meyer, Adolf)** ЗИД-ЗАВЕСА
- Мејер, Питер (Meyer, Peter)** ЕРЛИ ИНГЛИШ
- Мејер, Урсула (Meyer, Ursula)** КОНЦЕПТУАЛНА УМЕТНОСТ
- Мејер-Зикендик, Буркхард (Meyer-Sickendiek, Burkhard)** ЕПИГОНСТВО
- Мејмија, Кристин Џ. (Mamiya, Christin J.)** КОРИНТСКИ СТИЛ
- Мејплторп, Роберт (Mapplethorpe, Robert)** ЕГЗИБИЦИЈА
- Мејсон, Пенелопа (Mason, Penelope)** ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ
- Мемлинг, Ханс (Memling, Hans)** ИНФЕРНАЛНА УМЕТНОСТ; КОСМОГОНИЈА
- Мена, Педро де (Mena, Pedro de)** ЕСТОФАДО
- Мена, Филиберто (Menna, Filiberto)** КРИТИКА; КРИТИКА КРИТИКЕ
- Менато, Марко (Menato, Marco)** КАНЧЕЛАРЕСКА
- Менгоци-Колона, Ђироламо (Mengozzi-Colonna, Girolamo)** КВАДРАТУРА
- Менгс, Антон Рафаел (Mengs, Anton Raphael)** ИСТОРИ(ЦИ)ЗАМ; КВАДРИ РИПОРТАТИ; КЛАСИЦИЗАМ
- Менделсон, Ерих (Mendelsohn, Erich)** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ; ЗЕНИТ
- Мендијета, Ана (Mendieta, Ana)** КРВ
- Менес, фараон** ЕГИПАТСКА УМЕТНОСТ
- Менехмо, грчки математичар** ЕЛИПСА
- Меноти, Ђанкарло (Menotti, Gian Carlo)** КОСТИМОГРАФИЈА
- Ментухотеп II, владар Тебе** ЕГИПАТСКА УМЕТНОСТ
- Меншиков, Александар Данилович (Мѐншиков, Александр Данилович)** ЕКС ЛИБРИС
- Мереник, Лидија** ЕКЛЕКТИЦИЗАМ; ЕКОЛОШКА УМЕТНОСТ; ЖДАНОВИЗАМ; КРИТИКА
- Мери, Трина (Merry, Trina)** КАМУФЛАЖА
- Мериме, Леонор (Mérimée, Léonor)** ЕРМИНИЈА
- Мерифилд, Мери П. (Merrifield, Mary P.)** ЕРМИНИЈА
- Меркатанте, Антони С. (Mercatante, Anthony S.)** КАРАНФИЛ
- Мерло-Понти, Морис (Merleau-Ponty, Maurice)** ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗАМ; ЕНФОРМЕЛ; КРИТИКА ЧИСТЕ ВИЗУЕЛНОСТИ
- Меровинзи, династија** ЕМАЉ
- Мерсије, Филип (Mercier, Philippe)** КОНВЕРЗЕЈШН ПИС
- Меса, Хуан де (Mesa, Juan de)** ЕСТОФАДО
- Месарош, Јанош** КОЊ
- Месарош, Фрањо** ИНКУНАБУЛА; КАРТА; КАРТОН; КОРЕКТУРА
- Месершмит, Франц Ксавер (Messerschmidt, Franz Xaver)** КАРИКАТУРА
- Месина, Антонело да (Messina, Antonello da)** КАРТЕЛИНО
- Месиховић, Салмедин** КУРЗИВНО ПИСМО
- Месмер, Тома (Messmer, Thomas)** ЗЛАТНО ДОБА
- Месоније, Ернест (Meissonier, Ernest)** ЗВАНИЧНА УМЕТНОСТ
- Метјуз, Патриша (Mathews, Patricia)** ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ
- Методије, цариградски патријарх** ИКОНОБОРСТВО
- Метсенже / Мецингер, Жан (Metzinger, Jean)** КУБИЗАМ
- Метсу, Габријел (Metsu, Gabriël)** ЖАНР-СЦЕНА; КОНВЕРЗЕЈШН ПИС
- Мехмед-паша Соколовић** ЗАДУЖБИНА; ИСЛАМСКА УМЕТНОСТ
- Мецке, Ђуљелмо (Maetcke, Guglielmo)** ЕТРУРСКА УМЕТНОСТ
- Мештровић, Иван** ЖЛЕБ; КАНЕФОРА
- Мешчерјаков, Александар (Мещеряков, Александр)** ЗЕН УМЕТНОСТ
- Миатов, Крсто** ИКОНА
- Мије, Габријел (Millet, Gabriel)** ИКОНОГРАФИЈА; ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ; КУПОЛА; КУФСКА СЛОВА, КУФИКА
- Мије, Жан Франсоа (Millet, Jean François)** ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Мијовић, Павле** КАЛЕНДАР
- Мијушковић, Слободан** ИНДОКТРИНАЦИЈА УМЕТНОСТИ
- Микац, Маријан** ЗЕНИТИЗАМ
- Микац, Невен** ИСТОРИ(ЦИ)ЗАМ
- Микеланђело, Буонароти (Michelangelo, Buonarroti)** ЕКЛЕКТИЦИЗАМ; ЕКОРШЕ; ЕЛЕМЕНТИ СЛИКЕ; ЕЛИПСА; ЕЛИТИСТИЧКА УМЕТНОСТ; ЕМОЦИЈА; ЕМПАТИЈА; ЕПИГОНСТВО; ЕСХАТОЛОШКИ МОТИВИ; ЗВЕЗДА; ЗИДНО СЛИКАРСТВО; ЗМИЈОЛИКА ЛИНИЈА; ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО; ИНСТИНКТ; ИНТЕНЦИОНАЛНОСТ; ЈУВЕНИЛИЗАЦИЈА; КАМЕН; КАРТОН; КАТЕДРАЛА; КВАДРИ РИПОРТАТИ; КЕНТАУР; КИЧ; КЈАРОСКУРО; КОЛОСАЛНИ РЕД; КОНТРАПОСТО; КОНЦЕПТ (КОНЧЕТО); КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА); КОСМОГОНИЈА; КУПОЛА
- Микелис, Панајотис (Michelis, Panagiotes)** ЕСТЕТИКА
- Микерин / Менкауре, фараон** ЕГИПАТСКА УМЕТНОСТ
- Микић, Олга** КЛАСИЦИЗАМ
- Микс, Керол, Л. В. (Meeks, Carroll L. V.)** ЕКЛЕКТИЦИЗАМ
- Милановић, Олга** КОСТИМОГРАФИЈА
- Милејева, Марија (Mileeva, Maria)** КУБОФУТУРИЗАМ
- Миленковић, Бранислав** ЕРКЕР
- Миленковић, Драган** ЕСТАМПА; КЛОАЗОНИЗАМ
- Миленковић, Небојша** ЕКОЛОШКА УМЕТНОСТ
- Милер, Вернер (Müller, Werner)** ЕОЛСКИ СТИЛ
- Милер, Е. (Müller, E.)** КАТАРЗА
- Милер, Јона (Miller, Iona)** КЕДАР
- Милер, Ричард Алан (Miller, Richard Alan)** КЕДАР
- Милер, Хенри (Miller, Henry)** КАДАВР ЕСКИ
- Милетић, Светозар** КАРИКАТУРА
- Милијић, Бранислава** ИНФОРМАЦИЈА
- Милић, Бруно** ЕГИПАТСКА УМЕТНОСТ; КАРДО
- Милићевић, Стевка** КАРИЈАТИДА
- Миличевић, Коста** ИМПРЕСИОНИЗАМ; КАРИКАТУРА
- Миловановић, Драган** КАМЕН
- Миловановић, Ж.** ИЗГЛЕД (ВЕРТИКАЛНА ПРОЈЕКЦИЈА)
- Миловановић, Милан** ЗЛАТО; ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Милосављевић, Драгиша** ЗВЕЗДА
- Милосављевић, Пеђа** ИНТИМИЗАМ
- Милошевић, Десанка** ЗЛАТАРСТВО
- Милошевић, Милош** ЕКС ВОТО
- Милс, Вотсон Е. (Mills, Watson E.)** КОПТСКО ПИСМО
- Милтон, Џон (Milton, John)** КАТАРЗА
- Милуновић, Мило** ЕГЗОТИЦИЗАМ; КОНВЕРЗЕЈШН ПИС
- Милутин, краљ** ЗЛАТАРСТВО; ЗЛАТО; ИКОНА; ИКОНОГРАФСКИ ПРОГРАМ; КРЗНО; КТИТОР; КТИТОРСКИ ПОРТРЕТ (КОМПОЗИЦИЈА)
- Милутиновић, Драгутин** ЕСТЕТИКА; ЗАШТИТА НЕПОКРЕТНИХ КУЛТУРНИХ ДОБАРА

- Миларес, Маноло (Millares, Manolo)** ЕЛ ПАСО; ЕНФОРМЕЛ
- Миљковић, Бојан** ИКОНОФИЛИЈА, ИКОНОДУЛИЈА
- Миљковић, Љубица** ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Миљуш, Бранко** КУТИЈА
- Минг, династија** ЕРОТСКА УМЕТНОСТ; ИСТОК; ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ; КИНЕСКА УМЕТНОСТ; КИНЕСКО ПИСМО
- Минић, Милан** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ
- Мирандола, Пико дела (Mirandola, Pico della)** ЕКЛЕКТИЦИЗАМ; ЕТИКА И ЕСТЕТИКА; КАБАЛА
- Мирковић, Лазар** ЖДРАЛ; ИСПОВЕДАОНИЦА; ИСПОСНИЦА; КОРЊАЧЕВИНА; КРСТ
- Миро, Хуан (Miró, Joan)** ИЛУСТРАЦИЈА; КАДАВР ЕСКИ; КИЧ; КОНКРЕТНА УМЕТНОСТ; КУБИЗАМ
- Мирон (Mýrōn)** ЕКС ВОТО; ЗМИЈОЛИКА ЛИНИЈА; КОНТРАПОСТО; КРЕТАЊЕ
- Мирослав, кнез** ЕГЗОТИЦИЗАМ; ЕКСПОНАТ; ЖАНР-СЦЕНА; ЖУТА; ЗАПИС; ЗАСТАВИЦА; ЗВЕРИЊИ СТИЛ; ЗЕЛЕНО; ИЛУМИНАЦИЈА; ИНИЦИЈАЛ; КАЛИГРАФИЈА; КОМПЛЕМЕНТАРНЕ БОЈЕ
- Мисаиловић, Миленко** КОСТИМ; КОСТИМОГРАФИЈА
- Митаг, Мартин (Mittag, Martin)** ЖАЛУЗИНА
- Митић, Милосав** ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ СТИЛ
- Митровић, Андреј** ЖДАНОВИЗАМ
- Митровић, Д.** ИМАГИНАРНИ МУЗЕЈ
- Митровић, Милун** КОМПЛЕМЕНТАРНЕ БОЈЕ
- Митровић, Михајло** ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ СТИЛ
- Митровић, Невенка** ЕКС ЛИБРИС
- Митрофан, зограф** ЗОГРАФ
- Митрофановић, Георгије** ЗОГРАФ; ИКОНА
- Михаило II, византијски цар** ИКОНОБОРСТВО
- Михаило, игуман** ИЛУМИНАЦИЈА
- Михаило, сликар** ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО
- Михајловић, Владимир** КАРТА
- Михаљчић, Раде** ЗАПИС
- Мицић, Љубомир** ЗЕНИТ; ЗЕНИТИЗАМ; КРИТИКА
- Мицунобу, Тоса (Mitsunobu, Tosa)** ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ
- Мичел, Вилијам Џон Томас (Mitchell, William John Thomas)** ИКОНИЧКО; ИКОНОЛОГИЈА
- Мишевић, Раденко** ЕЛЕМЕНТИ СЛИКЕ; ЗАСИЋЕНОСТ БОЈЕ
- Мишић, Љубиша** КАМЕНИНА; КЕРАМИКА
- Мишић, Милан Д.** КАПИТОЛ
- Мишо, Анри (Michaux, Henri)** ЕНФОРМЕЛ; ЕСТЕТИКА; КАЛИГРАФИЈА
- Мишо, Ив (Michaud, Yves)** КРИТИКА
- Мишчевић, Ненад** ЗЗИП
- Мјур Апелбаум, Дијана (Muir Appelbaum, Diana)** ЕЖИПСЕНЕРИЈА
- Младеновић, Димитрије** ЈЕДИНИЦА СУСЕДСТВА
- Мнезиклес / Мнесикле (Μνησικλῆς)** ЕНТЕРИЈЕР
- Мо Ти, кинески филозоф** КАМЕРА ОПСКУРА
- Моазан, Арман (Moisant, Armand)** ИНДУСТРИЈСКА АРХИТЕКТУРА
- Мобер, Андре (Maubert, Andrée)** ЕГЗОТИЦИЗАМ
- Могул, династија** ИСЛАМСКА УМЕТНОСТ
- Модиглиани, Амедео (Modigliani, Amedeo)** ЈЕВРЕЈСКА УМЕТНОСТ; КАБАРЕ ВОЛТЕР; КИКЛАДСКА УМЕТНОСТ; КИЧ
- Мозер, Коломан (Moser, Koloman)** ЈУГЕНДСТИЛ
- Мојовић, Драган** КАРТЕЛИНО
- Мојсије из Леона** КАБАЛА
- Моки, Франческо (Mochi, Francesco)** КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Мокрањац, Александра** ЕУРИТМИЈА; ИНДУСТРИЈСКА АРХИТЕКТУРА; ИНЖЕЊЕРСКЕ ГРАЂЕВИНЕ
- Мокси, Кит (Mokey, Keith)** ИКОНОЛОГИЈА
- Мол, Абрахам (Moles, Abraham)** ИНФОРМАЦИЈА; ИНФОРМАЦИОНА ЕСЕТЕТИКА; КИБЕРНЕТИКА И УМЕТНОСТ; КИЧ; КОМЕРЦИЈАЛНА УМЕТНОСТ
- Моленауер, Бернд (Mollenhauer, Bernd)** ЈУГЕНДСТИЛ
- Молерови, зографи** ЗОГРАФ
- Молијер (Molière)** КОСТИМОГРАФИЈА
- Молињари, Чезаре (Molinari, Cesare)** КОМЕДИЈА ДЕЛ АРТЕ
- Момсен, Теодор (Mommsen, Theodor)** ЕПИГРАФИКА
- Момчило, војвода** КОЊ
- Мондријан, Пит (Mondrian, Piet)** ЕГЗОТИЦИЗАМ; ЕЗОТЕРИЈА; ЕКСЦЕНТРИЧНА УМЕТНОСТ; ЕЛЕМЕНТАРИЗАМ У АРХИТЕКТУРИ; ЕЛИТИСТИЧКА УМЕТНОСТ; ЕСТЕТИКА; КИКЛАДСКА УМЕТНОСТ; КОНКРЕТНА УМЕТНОСТ; КОРЕН; КУБИЗАМ
- Моне, Клод (Monet, Claude)** ЈАПОНИЗЕРИЈА; ИМПРЕСИОНИЗАМ; КОМПЛЕМЕНТАРНЕ БОЈЕ
- Моније, Пјер (Monier, Pierre)** ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ
- Моно-Брил, Одет (Monod-Bruhl, Odette)** ИНДИЈСКА УМЕТНОСТ
- Монро, Мерилин (Monroe, Marilyn)** КИЧ
- Монтагју, Џенифер (Montague, Jennifer)** ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО
- Монтескје / Шарл Луј де Секонда (Montesquieu / Charles-Louis de Secondat)** ЕНЦИКЛОПЕДИЈА
- Монтефелтро, породица (Montefeltro)** КВАТРОЧЕНТО
- Монтефелтро, Федерико да (Montefeltro, Federico da)** ЈАЈЕ
- Мор, Томас (More, Thomas)** ЈЕДИНИЦА СУСЕДСТВА
- Мора, Лаура (Mora, Laura)** ИНТОНАКО
- Мора, Паоло (Mora, Paolo)** ЗИДНО СЛИКАРСТВО; ИНТОНАКО
- Мора, Хосе де (Mora, José de)** ЕСТОФАДО; ЕНКАРНАДО
- Морели, Ђовани (Morelli, Giovanni)** ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ
- Морети, Марио (Moretti, Mario)** ЕТРУРСКА УМЕТНОСТ
- Морзе, Самјуел (Morse, Samuel)** КОД
- Мори, Чарлс Руфус (Morey, Charles Rufus)** ИКОНОГРАФИЈА
- Моризо, Берта (Morisot, Berthe)** ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Морис, Артур Барлет (Maurice, Arthur Bartlett)** КАРИКАТУРА
- Морис, Вилијам (Morris, William)** ЗАНАТИ, УМЕТНИЧКИ; ЗЕЦ (КУНИЋ); КЕРАМИКА; КЊИГА
- Морис, Макс (Morise, Max)** КАДАВР ЕСКИ
- Морис, Роберт (Morris, Robert)** КОНЦЕПТУАЛНА УМЕТНОСТ
- Морис, Чарлс Вилијам (Morris, Charles William)** ИНФОРМАЦИОНА ЕСЕТЕТИКА
- Морисон, Станли (Morison, Stanley)** КАНЧЕЛАРЕСКА
- Мориц, Карл Филип (Moritz, Karl Philipp)** ИМПРОВИЗАЦИЈА
- Моро, Гистав (Moreau, Gustave)** ЕПОХА
- Моронобу, Хишикава (Moronobu, Hishikawa)** ИЛУСТРАЦИЈА
- Морпуго-Таљабуе, Гвидо (Morpurgo-Tagliabue, Guido)** ЕСТЕТИКА; ИРАЦИОНАЛНО
- Мосбругер, Бернхард (Moosbrugger, Bernhard)** КАРОЛИНСКА УМЕТНОСТ
- Мотонага, Садамаса (Motonaga, Sadamasa)** ЈАПАНСКА АВАНГАРДА
- Мофет, Маријан (Moffett, Marian)** КОНТРАФОРА
- Мофит, Џон Ф. (Moffitt, John F.)** КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Мохољ-Нађ, Ласло (Moholy-Nagy, László)** ЕЗОТЕРИЈА; ЗЕНИТ; ЗЕНИТИЗАМ; КИБЕРНЕТИКА И УМЕТНОСТ; КИНЕТИЧКА СКУЛПТУРА
- Моцати, Лука (Mozzati, Luca)** ИСЛАМСКА УМЕТНОСТ
- Мошин, Владимир** КЕНТАУР
- Мразовић, Аврам** КЛАСИЦИЗАМ
- Мркојевић, Остоја** ИКОНАРНИК
- Мрњавчевић, Јелена** ИКОНА
- Мрњавчевић, Јован Угљеша** ИКОНА
- Мрњавчевић, Марко** ИКОНА; КОЊ
- Мрњавчевићи, породица** КТИТОР
- Мулас, Антонија (Mulas, Antonia)** ЕРОТСКА УМЕТНОСТ
- Мулен, Ремонда (Moulin, Raymonde)** КОМЕРЦИЈАЛИЗАЦИЈА УМЕТНОСТИ; КОМЕРЦИЈАЛНА УМЕТНОСТ
- Мулинс, Едвин (Mullins, Edwin)** КУБИЗАМ
- Муњари, Бруно (Munari, Bruno)** КСЕРОГРАФИЈА
- Муније, Емануел (Mounier, Emmanuel)** КУЛТУРА
- Мунк, Едвард (Munch, Edvard)** ЕКСПРЕСИЈА; ЕКСПРЕСИОНИЗАМ; КОСТИМОГРАФИЈА
- Мунцингер, Морис (Munzinger, Maurice)** ЕЛЕМЕНТА, ЧЕТИРИ
- Мур, Хенри (Moore, Henry)** КИКЛАДСКА УМЕТНОСТ; КУБИЗАМ
- Мур, Џорџ Едвард (Moore, George Edward)** ЕСТЕТИЧКЕ КАТЕГОРИЈЕ
- Мурајама, Томојоши (Murayama, Tomoyoshi)** ЈАПАНСКА АВАНГАРДА
- Мурат II** ИСЛАМСКА УМЕТНОСТ
- Мурат, Марко** ИМПРЕСИОНИЗАМ; ИСТОРИ(ЦИ)ЗАМ; КАРИКАТУРА
- Муриљо, Естебан (Murillo, Esteban)** ЖАНР-СЦЕНА; КЈАРОСКУРО
- Муртић, Едо** ИЛУСТРАЦИЈА
- Мусолини, Бенито (Mussolini, Benito)** ЗВЕЗДА; КИЧ; КУЛТ
- Мутафов, Емануел (Mutafov, Emanuel)** КУЛТ
- Муха, Алфонс (Mucha, Alfons/Alphonse)** ЈУГЕНДСТИЛ
- Мухе, Георг (Muche, Georg)** ЕЗОТЕРИЈА
- Мухина, Вера (Мухина, Вера)** ЖДАНОВИЗАМ
- Муцопулос, Николас (Moutsopoulos, Nicolas)** ЕТНО-АРХИТЕКТУРА
- Мушички, Лукијан** ЗАШТИТА НЕПОКРЕТНИХ КУЛТУРНИХ ДОБАРА; КЛАСИЦИЗАМ
- Набукодоносор II** ЗИГУРАТ
- Наваски, Виктор С. (Navasky, Victor S.)** КАРИКАТУРА
- Надар, Феликс (Nadar, Félix)** ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Надило, Бранко** КАЗАМАТ
- Надо, Морис (Nadeau, Maurice)** ИРАЦИОНАЛНО
- Нази (Nazi), породица** КАСОНЕ
- Нај, Ернст Вилхелм (Nay, Ernst Wilhelm)** ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ
- Најман, Јосиф** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ
- Најхолд, Бранко** КАРИКАТУРА
- Нанић, Боривоје** ЗИД-ЗАВЕСА
- Напијало, Предраг** ЈЕДИНИЦА СУСЕДСТВА
- Наполеон I Бонапарта (Napoléon Bonaparte)** ЕГЗОТИЦИЗАМ; ЕЖИПСЕНЕРИЈА; ЗАШТИТА СПОМЕНИКА КУЛТУРЕ (КУЛТУРНОГ ДОБРА); ИСТОРИ(ЦИ)ЗАМ; КАЛЕНДАР; КАРТУША; КЛАСИЦИЗАМ; КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Наполеон III (Napoléon III)** ИМПРЕСИОНИЗАМ; ИСТОРИ(ЦИ)ЗАМ; КАРИКАТУРА
- Нармер, египатски краљ** ЕГИПАТСКА УМЕТНОСТ
- Насака, Сенкичио (Nasaka, Senkichi)** ЈАПАНСКА АВАНГАРДА
- Настасијевић, Живорад** ЗОГРАФ; ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Неволе, Јан** ИСТОРИ(ЦИ)ЗАМ
- Недела, Власта** КИКЛАДСКА УМЕТНОСТ
- Недић, Светлана В.** ЈЕВРЕЈСКА УМЕТНОСТ
- Недомачки, Видосава** ЈЕВРЕЈСКА УМЕТНОСТ
- Нелсон, Роберт С. (Nelson, Robert S.)** ИЛУМИНАЦИЈА; ИЛУМИНИРАНИ РУКОПИС; ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ

- Немањић, Ана** ИСКУЦАВАЊЕ
Немањићи, династија ЗЛАТАРСТВО; ЗЛАТО; ИКО-
 НА; ИКОНОГРАФСКИ ПРОГРАМ; ИСТОРИ(ЦИ)
 ЗАМ; КОРЕН; КТИТОР; КТИТОРСКИ ПОРТРЕТ
 (КОМПОЗИЦИЈА)
Ненадовић, Душан ЗАБАТ
Ненадовић, Павле ЕФЕМЕРНИ СПЕКТАКЛ; ЖДРАЛ;
 КОРЕН
Ненадовић, Слободан ЕТАЖ, ЕТАЖА; ЗАШТИТА НЕ-
 ПОКРЕТНИХ КУЛТУРНИХ ДОБАРА; ЗИДАРСТВО;
 ИМПОСТ; КАЛКАН; КАЛОТА; КОЛИБА; КОСНИК;
 КУЛА
Нери, Антонио (Neri, Antonio) ЗЛАТНО РУБИНСКО
 СТАКЛО
Нерон (Nero) ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО;
 ИНСУЛА; КРИПТОПОРТИК
Несмин, египатски свештеник ЕЖИПСЈЕНЕРИЈА
Несторовић, Богдан Н. ЕОЛСКИ СТИЛ; ЕХИНУС;
 ЗОГРАФ; КАУЛИКУЛ; КОРНИША
Несторовић, Миодраг КОНСТРУКЦИЈА
Нефертити, египатска краљица ЕГИПАТСКА
 УМЕТНОСТ
Неферуре, египатска принцеза ЕГИПАТСКА УМЕТ-
 НОСТ
**Нефорж, Жан Франсоа де (Neufforge, Jean-
 François de)** КЛАСИЦИЗАМ
Нешковић, Јован, архитекта ЗАШТИТА НЕПО-
 КРЕТНИХ КУЛТУРНИХ ДОБАРА
Нешковић, Никола ЕГЗОТИЦИЗАМ
Нидерер, Сабина (Niederer, Sabine) ЕКРАН
**Нијето, Алкаиде, Виктор Мануел (Nieto
 Alcaide, Victor Manuel)** ЕЛ ПАСО
Никезић, Зоран ЈАВНИ ГРАДСКИ ПРОСТОР; ЈЕДИ-
 НИЦА СУСЕДСТВА; КУЋА
Никитин, Александра ЗАБАТ
Никитовић, Бојана КОСТИМОГРАФИЈА
Никић, Мирјана КАСОНЕ
Никифор, цариградски патријарх ИКОНОБОР-
 СТВО; ИКОНОФИЛИЈА, ИКОНОДУЛИЈА
Никола Кузански ЕМАНАЦИЈА
Никола(с) из Вердена ЕМАЉ; ЗЛАТАРСТВО
Николајевић, Божидар КРИТИКА
Николајевић, Петар Молер ЗОГРАФ
Николић, Божидар ИЛУСТРАЦИЈА
Николић, Радојко КРАЈПУТАШ
Николић, Ружа КЕРАМИКА
Николић, Филип КУСТОС
Николсон, Бен (Nicholson, Ben) КУБИЗАМ
Николсон, Бенедикт (Nicolson, Benedict) КЈАРО-
 СУРО
Никомедос (Νικόμηδος) КРИВА ЛИНИЈА, КРИВУЉА
Нил, Лари (Neal, Larry) ЗЛАТО
Нилген, Урсула (Nilgen, Ursula) ЕЛЕМЕНТА, ЧЕ-
 ТИРИ
Нилсен, Инге (Nielsen, Inge) КАЛДАРИЈУМ
Нимајер, Оскар (Niemeyer, Oscar) ИНТЕРНАЦИО-
 НАЛНИ СТИЛ
Нина-Нај → Мицић, Анушка ЗЕНИТИЗАМ
Нитић, Александра ЕПИТРАХИЉ
Ниче, Фридрих (Nietzsche, Friedrich) ЕГЗИСТЕН-
 ЦИЈАЛИЗАМ; ЕГЗОТИЦИЗАМ; ЕКСПРЕСИОНИ-
 ЗАМ; ЕПИГОНСТВО; ЕСТЕТИЗАМ; ЕСТЕТСКО ПО-
 НАШАЊЕ; ЕТИКА И ЕСТЕТИКА; ИГРА; ИРОНИЈА;
 ЛУВЕНИЛИЗАЦИЈА; КАТАРЗА; КОНЗЕРВАТИВИ-
 ЗАМ; КРАЈ УМЕТНОСТИ; КУЛТУРА
Ничева Јефтић Костић, Милена КАМУФЛАЖА
Нишитани, Кеиџи (Nishitani Keiji) ИКЕБАНА
Новаковић, Дијана ЗАБАТ
Новаковић, Стојан КУСТОС
Новер, Жан Жорж (Noverre, Jean-Georges) КО-
 СТИМОГРАФИЈА
Новотни, Фриц (Novotny, Fritz) ИСТОРИЈА НАУКЕ
 О УМЕТНОСТИ
Нода, Ренате (Noda, Renate) ЗЕН УМЕТНОСТ
- Нојгебауер-Велк, Моника (Neugebauer-Wölk,
 Monika)** ЕЗОТЕРИЈА; ИЛУМИНИЗАМ
Нојман, Карл (Neumann, Carl) ИСТОРИЈА НАУКЕ
 О УМЕТНОСТИ
Нојтра, Рихард (Neutra, Richard) ИНТЕРНАЦИО-
 НАЛНИ СТИЛ
Ноланд, Кенет (Noland, Kenneth) КОЛОРИЗАМ
Нолде, Емил (Nolde, Emil) ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ
Номан, Брус (Nauman, Bruce) ЕКСЦЕНТРИЧНА
 АПСТРАКЦИЈА
**Норберг-Шулц Кристијан (Norberg-Schulz,
 Christian)** КУЋА
Нордау, Макс (Nordau, Max) ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ
Носов, Константин КРЕМЉ
Нофрет, египатска принцеза ЕГИПАТСКА УМЕТ-
 НОСТ
Његош, Петар II Петровић ЕКС ЛИБРИС; КАМИ-
 ЛАВКА; КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК,
 СТАТУА)
Њуал, Дијана (Newall, Diana) КРИТСКА ШКОЛА
Њуман, Барнет (Newman, Barnett) ЕЈДЕТСКО;
 ЕНФОРМЕЛ; ИЗЈАВА (ИСКАЗ); ЈЕВРЕЈСКА УМЕТ-
 НОСТ; КОЛОРИЗАМ
Њутн, Исак (Newton, Isaac) ЕКСТРАСПЕКТРАЛНА
 БОЈА; КЕНОТАФ; КЛАСИЦИЗАМ; КООРДИНАТ-
 НИ СИСТЕМ
Обрадовић, Доситеј КЛАСИЦИЗАМ
Обреновић, Јован КОНАК
Обреновић, Милан КЕРМЕС
Обреновић, Милош, кнез ЕГЗОТИЦИЗАМ; ЕФЕ-
 МЕРНИ СПЕКТАКЛ; ЗАШТИТА НЕПОКРЕТНИХ
 КУЛТУРНИХ ДОБАРА; ЗАШТИТА СПОМЕНИКА
 КУЛТУРЕ (КУЛТУРНОГ ДОБАРА); КОНАК
Обреновић, Михаило, кнез ИЛУЗИОНИСТИЧКО
 СЛИКАРСТВО; КЛАСИЦИЗАМ; КОЊАНИК; КО-
 ЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
Обреновић, Наталија КЕРМЕС; КОРАЛ
Обреновићи, породица ЕФЕМЕРНИ СПЕКТАКЛ;
 КТИТОР
Обрист, Херман (Obrist, Hermann) ЈУГЕНДСТИЛ
Овери, Пол (Overy, Paul) ЕЛЕМЕНТАРИЗАМ У АР-
 ХИТЕКТУРИ
**Овидије / Публије Овидије Назон (Publius Ovidius
 Naso)** ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО
Ог, Оскар (Ogg, Oscar) КАНЧЕЛАРЕСКА
Огата, Каменосуке (Ogata, Kamenosuke) ЈАПАЊ-
 СКА АВАЊГАРДА
Огњановић, Симона КАРИКАТУРА
Огњевећ, Тамара КРАЈПУТАШ
Одавић, Риста КАРИКАТУРА
Одемар, аутор рукописа ЕРМИНИЈА
Озборн, Питер (Osborne, Peter) КОНЦЕПТУАЛНА
 УМЕТНОСТ
Озер, Адам Фридрих (Oeser, Adam Friedrich)
 КЛАСИЦИЗАМ
Ојлер, Леонард (Euler, Leonhard) ИВИЦА
Окада, Таџо (Okada, Tatsuo) ЈАПАЊСКА АВАЊ-
 ГАРДА
Окјо, Марујама (Okuyo, Maruyama) ЈАПАЊСКА
 УМЕТНОСТ
О'Конел, Марк (O'Connell, Mark) ЖУТА; ЗМАЈ
 (АЖДАЈА); КВАДРАТ; КРУГ
Олденбург, Клес (Oldenburg, Claes) КОМБИНОВА-
 НА ТЕХНИКА
Олива, Акиле Бонито (Oliva, Achille Bonito) ИН-
 ТИМИЗАМ; КРИТИКА
Оливер, Исак (Oliver, Isaac) КАБИНЕТСКА СЛИКА
Олореншо, Робер (Olorenshaw, Robert) ЖАД;
 ЖИТО (КЛАСЈЕ); ЖУТА; ЗВЕЗДА; ЗЕЛЕНО; ЗЕЦ
 (КУНИЋ); ЗЛАТО; ЗМАЈ (АЖДАЈА); ЗМИЈА; ЗУБИ;
 ЈАБУКА; ЈАГЊЕ; ЈАЈЕ; ЈАРАЦ; ЈЕДНОРОГ (ИНО-
 РОГ); ЈИН И ЈАНГ; КАБАЛА; КАРТЕ ЗА ИГРАЊЕ;
 КВАДРАТ; КЕДАР; КЊИГА; КОЊ; КОРЊАЧА; КОЦ-
 КА; КОШНИЦА; КРЗНО; КРУГ; КУТИЈА
- Омајади, династија** ИСЛАМСКА УМЕТНОСТ; КОПТ-
 СКА УМЕТНОСТ
Омчикус, Петар ЖАНР-СЦЕНА
О'Нил, Денис (O'Neil, Dennis) ЗООМОРФИЈА
Оно, Јоко (Ono, Yoko) ЕГЗИБИЦИЈА
Оно, Масаки (Ono, Masaaki) ЈАПАЊСКИ ВРТ
Онода, Минору (Onoda, Minoru) ЈАПАЊСКА АВАЊ-
 ГАРДА
Онор, Хју (Honour, Hugh) ЕЖИПСЈЕНЕРИЈА; ЕК-
 СЦЕНТРИЧНА УМЕТНОСТ; ЕЛИЗАБЕТАНСКИ
 СТИЛ; ЕЛИТИСТИЧКА УМЕТНОСТ; ЕРЛИ ИН-
 ГЛИШ; ЗВАНИЧНА УМЕТНОСТ; ИНДУСТРИЈСКА
 УМЕТНОСТ; КЛАСИЦИЗАМ
Опенхајм, Мерет (Oppenheim, Meret) КОМБИНО-
 ВАНА ТЕХНИКА
Опенхајмер, Макс (Oppenheimer, Max) КАБАРЕ
 ВОЛТЕР
Ориген (Ὠριγίνης) КОПТСКА УМЕТНОСТ
Орлић, Љвљана КОСТИМОГРАФИЈА
Ороско, Хосе Клементе (Orozco, José Clemente)
 ЗИДНО СЛИКАРСТВО
Орсибал, Жан (Orcibal, Jean) КВАДРАТ
Орсо II, дужд (Orso) ЗВОНИК
Орт, Роберто (Ohr, Roberto) КОБРА
Орфелин, Захарије ЕЛИПСА; ЗАШТИТА НЕПО-
 КРЕТНИХ КУЛТУРНИХ ДОБАРА; ИЛУСТРАЦИЈА;
 КАРТУША
Орфелин, Јаков ЕКСЕР
Осман минијатуриста ИСЛАМСКА УМЕТНОСТ
Осман, Жорж Ежен (Hausmann, Georges Eugène)
 ИСТОРИ(ЦИ)ЗАМ; КОРИДОР
Остерли, Вилијам (Oesterley, William) ЕСХАТОЛО-
 ШКИ МОТИВИ
Остојић, Василије КВАДРИ РИПОРТАТИ
Острогорски, Георгије (Острогорский, Георгий)
 ИКОНОБОРСТВО
Оталора, Зора ЗЗИП
Отекер, Луј (Hautecoeur, Louis) ЖАНР-СЦЕНА
Ото, Фрај (Otto, Frei) КАНОН; КОМПОЗИЦИЈА; КОН-
 СТРУКЦИЈА
Ото-Дорн, Катарина (Otto-Dorn, Katharina)
 ИСЛАМСКА УМЕТНОСТ
Отон I КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТА-
 ТУА); КРУНА
Отон I КТИТОРСКИ ПОРТРЕТ (КОМПОЗИЦИЈА)
Отон II ЕМАЉ
**Оуд, Јакоб Јохан Питер (Oud, Jacobus Johannes
 Pieter)** ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ СТИЛ
Оура, Шузо (Oura, Shuzo) ЈАПАЊСКА АВАЊГАРДА
Оцић, Часлав ЕКС ЛИБРИС
Ошински, Сара Ј. (Oshinsky, Sara J.) ЕГЗОТИЦИ-
 ЗАМ
Пабло Гарсија (Garcia, Pablo) КАМЕРА ЛУЦИДА
Павелка, Катица КЕРАМИКА
Павелка, Милослав КЕРАМИКА
Павијас, Андреја (Παβίας, Ανδρέας) КРИТСКА
 ШКОЛА
Павић Баста, Бранка КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПО-
 МЕНИК, СТАТУА)
Павле III, папа КЊИГА; КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ
 (СПОМЕНИК, СТАТУА)
Павлов, Тодор ЕСТЕТИКА
Павлова, Ана (Павлова, Анна) КОСТИМОГРАФИЈА
Павловић Барили, Милена КОСТИМОГРАФИЈА
Павловић, Доброслав ЕТНО-АРХИТЕКТУРА; ЗА-
 ШТИТА НЕПОКРЕТНИХ КУЛТУРНИХ ДОБАРА
Павловић, Зоран ЕНФОРМЕЛ; КОЛОРИЗАМ; КРИ-
 ТИКА
Пај, Дејвид (Pye, David) ИНДУСТРИЈСКИ ДИЗАЈН
Пајевић, Милан ЗЕЛЕНА АРХИТЕКТУРА
Пајк, Нам Џун (Paik, Nam June) ИНСТАЛАЦИЈА;
 ИНТЕРМЕДИЈАЛНА УМЕТНОСТ; КИБЕРНЕТИКА
 И УМЕТНОСТ
Пајпс, Алан (Pipes, Alan) КОНТУРА

- Пајсије I, патријарх** ЗАПИС
Пакстон, Џозеф (Paxton, Joseph) ЗИД-ЗАВЕСА
Паладини, Виничо (Paladini, Vinicio) ЗЕНИТИЗАМ
Паладио, Андреа (Palladio, Andrea) ЕНГЛЕСКИ ВРТ; ЕНТАБЛАТУРА; ЕНТАЗИС; ЕНТЕРИЈЕР; ЕН-ФИЛАДА; ИНТЕРКОЛУМНИЈА; КЛАСИЦИЗАМ; КОЛОНИЈАЛНА АРХИТЕКТУРА; КОЛОСАЛНИ РЕД; КОМПОЗИТНИ КАПИТЕЛ; КРСТАСТИ СВОД
Палеолози, династија ЕМОЦИЈА; ИКОНА; ИКОНОГРАФСКИ ПРОГРАМ; КРИТСКА ШКОЛА; КРУНА
Палковљевић Бугарски, Тијана ЗОГРАФ
Палмије, Жан Мишел (Palmier, Jean-Michel) ЕКСПРЕСИЈА; ЕКСПРЕСИОНИЗАМ
Палотино, Масимо (Pallottino, Massimo) ЕТРУРСКА УМЕТНОСТ
Памфил из Александрије ЕНЦИКЛОПЕДИЈА
Панајотопулос, Дијамантис (Panagiotopoulos, Diamantis) ЗИДНО СЛИКАРСТВО
Панини, Ђовани Паоло (Panini / Pannini, Giovanni Paolo) КАПРИЧО
Панић, Владислав ИГРА; КРЕАТИВНОСТ
Панић, Милорад Суреп ЗАШТИТА НЕПОКРЕТНИХ КУЛТУРНИХ ДОБАРА
Панкок, Бернхард (Pankok, Bernhard) ЈУГЕНД-СТИЛ
Пановски / Пановски, Ервин (Panofsky, Erwin) ЕИКОН; ЕЛЕМЕНТА, ЧЕТИРИ; ЕМАНАЦИЈА; ЕТИКА И ЕСТЕТИКА; ИДЕАЛИЗАМ-НАТУРАЛИЗАМ; ИКОНИЧКО; ИКОНОГРАФИЈА; ИКОНОЛОГИЈА; ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО; ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ; ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ; ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ БЕЗ ИМЕНА; КОНТЕКСТ; КОНЦЕПТ (КОНЧЕТО)
Панселин, Манојло (Πανσέληνος, Μανουήλ) КРИТСКА ШКОЛА
Пантази, Мајкл (Pantazzi, Michael) ЕЖИПСЈЕНЕРИЈА
Пантелић, Константин КЛАСИЦИЗАМ
Пантелић, Никола ЗМАЈ (АЖДАЈА); ЗМИЈА
Пантовић, Милорад ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ СТИЛ
Пападопулос, Џон К. (Papadopoulos, John K.) КИТ
Пападопулос-Керамеус, Атанасиос (Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, Αθανάσιος) ИКОНОГРАФИЈА
Папахрисанту, Дионисија (Parachrysanthou, Dionysia) ИСПОСНИЦА
Папијас (Παπίας) КЕНТАУР
Паразије (Παρασίος) ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО
Парани, Марија (Parani, Maria) КРУНА
Парацелзус (Paracelsus) КАБАЛА
Парејсон, Луиђи (Pareyson, Luigi) ЕСТЕТИКА
Паримо, Ратан (Parimoo, Ratan) ИНДИЈСКА УМЕТНОСТ
Пармиђанино / Франческо Мацола (Parmigianino / Francesco Mazola) ЕКСЦЕНТРИЧНА УМЕТНОСТ; КЈАРОСКУРО ДРВОРЕЗ
Парсонс, Талкот (Parsons, Talcott) КОНТРАКУЛТУРА
Парта, Митер (Partha, Mitter) ИНДИЈСКА УМЕТНОСТ
Партон, Ентони (Parton, Anthony) КУБОФУТУРИЗАМ
Партриџ, Кристофер (Partridge, Christopher) ИЛУМИНИЗАМ
Паршал, Питер (Parshall, Peter) КЈАРОСКУРО ДРВОРЕЗ
Пасаван, Јохан Давид (Passavant, Johann David) ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ
Пасерон, Рене (Passeron, René) ЕСТЕТИКА; ИМИТАЦИЈА; ИРАЦИОНАЛНО; КАДАВР ЕСКИ
Паск, Гордон (Pask, Gordon) КИБЕРНЕТИКА И УМЕТНОСТ
Паскал, Блез (Pascal, Blaise) ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗАМ
Пастуро, Мишел (Pastoureau, Michel) ЗЕЛЕНО
Пауел, Томас Џорџ Ер (Powell, Thomas George Eyre) КЕРАМИКА
Паурес, Мартин Џ. (Powers, Martin J.) КИНЕСКА УМЕТНОСТ
Паул, Бруно (Paul, Bruno) ЈУГЕНДСТИЛ
Паунд, Езра (Pound, Ezra) ИМАЖИЗАМ
Паџи, Енрико (Pazzi, Enrico) КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
Пачеко, Франсиско (Pacheco, Francisco) ЕНКАРНАДО
Пачоли, Лука (Pacioli, Luca) ЕЛЕМЕНТА, ЧЕТИРИ
Паша, конак КОНАК
Пашић, Никола ЗЕНИТ; КАРИКАТУРА
Пашковић, радионица ЗЛАТАРСТВО
Певснер, Анто/а/н (Pevsner, Antoine) КИНЕТИЧКА СКУЛПТУРА; КОНСТРУКТИВИЗАМ; КУБИЗАМ
Певснер, Никола(ус) (Pevsner, Nikolaus) ЕЖИПСЈЕНЕРИЈА; ЕЛИЗАБЕТАНСКИ СТИЛ; ЕРЛИ ИНГЛИШ; ИСТОРИЈА(ЦИ)ЗАМ; ЈУГЕНДСТИЛ
Пегелер, Ото (Pöggeler, Otto) КРАЈ УМЕТНОСТИ; КРИЗА УМЕТНОСТИ
Педерсен, Карл Хенинг (Pedersen, Carl-Henning) КОБРА
Педерсен, Меги Кембел (Pedersen, Maggie Campbell) КОСТ
Педерсен, Пол (Pedersen, Paul) КОРИНТСКИ СТИЛ
Пејић, Светлана ЗАШТИТА НЕПОКРЕТНИХ КУЛТУРНИХ ДОБАРА
Пејлин, Том (Palin, Tom) ИЗЈАВА (ИСКАЗ)
Пејн, Роберт Трит (Paine, Robert Treat) ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ
Пејтер, Волтер (Pater, Walter) ЕВАЛУАЦИЈА; ЕСТЕТИЗАМ; ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ
Пелисје, Пол (Pelissier, Paul) ИМПЛУВИЈУМ
Пелциг, Ханс (Poelzig, Hans) ЕКСПРЕСИОНИЗАМ
Пенасилико, Алесандро (Pennasilico, Alessandro) ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО
Пенел, Џозеф (Pennell, Joseph) КАМЕРА ОПСКУРА
Пени, Николас (Penny, Nicholas) КАМЕН
Пенроуз, Франсис Крамер (Penrose, Francis Cranmer) ЕНТАЗИС
Пенчева, Бисера (Pentcheva, Bissera) ИКОНА
Пер, Мари Жозеф (Peure, Marie-Joseph) КЛАСИЦИЗАМ
Пергола, Филип (Pergola, Philippe) КАТАКОМБЕ
Пере, Бенжамен (Péret, Benjamin) КАДАВР ЕСКИ
Пери, Кларенс Артур (Perry, Clarence Arthur) ЈЕДИНИЦА СУСЕДСТВА
Перић Владимир Талент ЕКОЛОШКА УМЕТНОСТ
Перлман, Марк (Perlman, Mark) ЕНКАУСТИКА
Перо, Клод (Perrault, Claude) ЕУРИТМИЈА; ИНАНТИС; ИНТЕРКОЛУМНИЈА
Перовић, Милош ЗИД-ЗАВЕСА; ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ СТИЛ
Перот, Алексис (Peurotte, Alexis) КАРТУША
Перуђино, Пјетро Ванучи (Perugino, Pietro Vannucci) КВАТРОЧЕНТО; КЉУЧ
Перуџи, Балдасаре Томазо (Peruzzi, Baldassare Tommaso) ЕЛИПСА; ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО
Перуџи, породица (Peruzzi) ЗИДНО СЛИКАРСТВО
Пескова, Ана Анисимовна ЕНКОЛПИОН
Петар Велики (Петр Великий) ЕКС ЛИБРИС; ЕЛИПСА; ИЛУСТРАЦИЈА; КОЊ; КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
Петар Смедеревац ЗЛАТАРСТВО
Петар, зограф ЗОГРАФ
Петар, иконописац ИКОНАРНИК
Петар, хумски кнез ЗЛАТАРСТВО
Петерс, Јозеф (Peeters, Jozef) ЗЕНИТ; ЗЕНИТИЗАМ
Петковић, Владимир Р. ЖИОКА НА РАБОШ; ЗВОНО
Петковић, Сретен ИКОНА
Петлевски, Ордан ЕНФОРМЕЛ
Петозирис, гробница КОПТСКА УМЕТНОСТ
Петрик, Пал ЕНФОРМЕЛ
Петрић, Владимир КОНСТРУКТИВИЗАМ
Петричић, Бранко ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ СТИЛ
Петров, Михаило ЗЕНИТ; ЗЕНИТИЗАМ; КУБИЗАМ; КРИТИКА
Петровић, Александар КАРТОН; КОРЕКТУРА
Петровић, Божидар КУЋА
Петровић, Бошко КРИТИКА
Петровић, Бранимир КАРИКАТУРА
Петровић, Ђорђе ЕТНО-АРХИТЕКТУРА; ЗВОНИК
Петровић, Захарије ЕРМИНИЈА
Петровић, Зора ЕГЗАЛТАЦИЈА; ЕКСПРЕСИЈА; ЕКСПРЕСИОНИЗАМ; ИНТЕРПОЛАЦИЈА
Петровић, Зоран ЗАВАРИВАЊЕ
Петровић, Иван ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ СТИЛ
Петровић, Матија КЛАСИЦИЗАМ
Петровић, Миодраг, архитекта КОСНИК
Петровић, Миодраг, сликар ИМПРЕСИОНИЗАМ
Петровић, Мојсије ЕФЕМЕРНИ СПЕКТАКЛ
Петровић, Надежда ИМПРЕСИОНИЗАМ; ЕКСПРЕСИЈА; КРИТИКА
Петровић, Ненад ЗЗИП
Петровић, Петар Ж. ЗМАЈ (АЖДАЈА); ЗМИЈА
Петровић, Петар М. ЕНЦИКЛОПЕДИЈА
Петровић, Растко ЗЕНИТ; ЗЕНИТИЗАМ; КРИТИКА
Петровић, Сретен ЕСТЕТИКА; КИЧ; КУЛТУРА
Пехт, Фридрих (Pecht, Friedrich) ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ
Пехштајн, Макс (Pechstein, Max) ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ
Пецолд, Хајнц (Paetzold, Heinz) ЕСТЕТИКА; ЗЗИП
Пешке, Јоахим (Poeschke, Joachim) ЗИДНО СЛИКАРСТВО; КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
Пиви де Шаван, Пјер (Puviv de Chavannes, Pierre) КАРИКАТУРА
Пидо, Данијел (Pedoe, Daniel) КРУТ
Пизанело, Антонио (Pisanello, Antonio) КОЊ
Пизистрат (Πεισιστρατος) КОРИНТСКИ СТИЛ
Пијаде, Моша ЈЕВРЕЈСКА УМЕТНОСТ; КРИТИКА
Пијаже, Жан (Piaget, Jean) ЕГОЦЕНТРИЗАМ
Пикабија, Франсис (Picabia, Francis) ЈЕДИНСТВО МЕСТА, ВРЕМЕНА И РАДЊЕ; КОМБИНОВАНА ТЕХНИКА; КУБИЗАМ
Пикасо, Пабло (Picasso, Pablo) ЕВАЛУАЦИЈА; ЕГЗАЛТАЦИЈА; ЕГЗИБИЦИЈА; ЕГЗОТИЦИЗАМ; ЕКСЦЕНТРИЧНА УМЕТНОСТ; ЕПОХА; ЕСТЕТИКА; ЖЛЕБ; ЗАВАРИВАЊЕ; ЗЕНИТ; ИМАГИНАРНИ МУЗЕЈ; ИМПРОВИЗАЦИЈА; ИСТОРИЈСКЕ АВАНГАРДЕ; ЈАПАНСКИ ПАПИР; КАБАРЕ ВОЛТЕР; КАМУФЛАЖА; КЕНТАУР; КЕРАМИКА; КИЧ; КОЛАЖ; КОЛОРИСАЊЕ; КОМБИНОВАНА ТЕХНИКА; КОМЕДИЈА ДЕЛ АРТЕ; КОМЕРЦИЈАЛНА УМЕТНОСТ; КОСТИМОГРАФИЈА; КУБИЗАМ
Пикок, Џон (Peacock, John) ЕЛИЗАБЕТАНСКИ СТИЛ
Пилар, Владимир / Владо ЗЕНИТИЗАМ
Пилат ИНСТРУМЕНТА МАРТИРИ
Пилос, цар КРИТСКО ПИСМО
Пилц, Елизабет (Piltz, Elisabeth) КРУНА
Пиндер, Вилхелм (Pinder, Wilhelm) ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ
Пинто, Џон (Pinto, John) ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО
Пинтурикио, Бернардино ди Бето (Pinturicchio, Bernardino di Betto) КАСОНЕ
Пињати, Теризио (Pignatti, Terisio) КВАТРОЧЕНТО
Пипер, Паул (Pieper, Paul) ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ
Пиперски, Владета КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ
Пипин, Роберт (Pippin, Robert) КРИЗА УМЕТНОСТИ
Пипинг, Оливер (Pipping, Oliver) КОНКРЕТНА УМЕТНОСТ

- Пиранези, Ђовани Батиста (Piranesi, Giovanni Battista)** ЕЖИПСЈЕНЕРИЈА; КАПРИЧО; КЛАСИЦИЗАМ
- Пирс, Чарлс Сандерс (Pierce, Charles Sanders)** ИКОНИЧКО; ИНФОРМАЦИОНА ЕСЕТЕТИКА; КОНТЕКСТ
- Пиру, Ежен (Pirou, Eugène)** ЕРОТСКА УМЕТНОСТ
- Писањук, Михаило** ИЛУСТРАЦИЈА
- Писаро, Камииј (Pissarro, Camille)** ЕСТАМПА; ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Пискадор / Фишер, Н. Ј. (Piscator / Visscher, N. J.)** ЕКСКУДИТ
- Питагора (Πυθαγόρας)** ЗЛАТНИ ПРЕСЕК; КАРТОГРАФИЈА; КВАДРАТ; КОЦКА; КУГЛА
- Питалуга, Мери (Pittaluga, Mary)** КВАТРОЧЕНТО
- Питаракис, Брижит (Pitarakis, Brigitte)** ЕНКОЛПИОН
- Плавшић, Душан и Чедомил** ЗЕНИТИЗАМ
- Планчић, Јурај** ИНТИМИЗАМ
- Платнер, Самјуел Бол (Platner, Samuel Ball)** КРИПТОПОРТИК
- Платон (Πλάτων)** ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗАМ; ЕИКОН; ЕЈДЕТСКО; ЕМАНАЦИЈА; ЕНЦИКЛОПЕДИЈА; ЕСТЕТИКА; ЕТИКА И ЕСТЕТИКА; ЕУКЛИДСКИ ПРОСТОР; ЗЛАТНИ ПРЕСЕК; ИВИЦА; ИДЕАЛНИ ГРАД; ИДЕЈА; ИРАЦИОНАЛНО; ИРОНИЈА; КАЛОКАГАТИЈА; КАТАРЗА; КИБЕРНЕТИКА И УМЕТНОСТ; КОНУС; КОНЦЕПТ (КОНЧЕТО); КОЦКА; КРИВА ЛИНИЈА, КРИВУЉА; КРУГ
- Платон, студитски игуман** ИКОНОБОРСТВО
- Плејне, Марселен (Pleynet, Marcelin)** КРИТИКА
- Плејтер-Зајберк, Елизабет (Plater-Zyberk, Elizabeth)** ЈЕДИНИЦА СУСЕДСТВА
- Плеханов, Георгиј Валентинович (Плеханов, Георгий Валентинович)** ЕСТЕТИКА
- Плиније (Plinius)** ЗЛАТНИ ЛИСТИЋ
- Плиније Старији / Gaius Plinius Secundus Maior** ЕНКАУСТИКА; ЕНЦИКЛОПЕДИЈА; ЕРМИНИЈА; ЕТРУРСКА УМЕТНОСТ; ЗИД (ИЗОДОМНИ ВЕЗ); ЗИДНО СЛИКАРСТВО; ЗМАЈЕВА КРВ; ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО; ИНСУЛА; КОРИНТСКИ СТИЛ
- Плотин (Πλωτίνος, Plotinus)** ЕКСТАЗА; ЕМАНАЦИЈА; ЕСТЕТИКА; ЕТИКА И ЕСТЕТИКА
- Плутарх (Πλούταρχος)** ЕМПАТИЈА
- Поаре, Пол (Poiret, Paul)** КОСТИМОГРАФИЈА
- Погачник, Марко** ЕКОЛОШКА УМЕТНОСТ; ЗЗИП
- Познановић, Богданка** ЕНФОРМЕЛ
- Покровски, Николај Василевич (Покровский, Николай Васильевич)** ЕСХАТОЛОШКИ МОТИВИ; ИКОНОГРАФИЈА
- Пол, Жан (Paul, Jean)** ЕСТЕТИКА
- Полајуоло, Антонио (Pollaiuolo, Antonio)** ЕКОРШЕ; ЕТРУРСКА УМЕТНОСТ; ЗЛАТАРСТВО
- Полибије (Πολύβιος)** ЕМПАТИЈА
- Полиг, Херман (Pollig, Hermann)** ЕГЗОТИЦИЗАМ
- Поликлет (Πολύκλειτος)** ЕКС ВОТО; ИДЕАЛИЗАМ-НАТУРАЛИЗАМ; КОНТРАПОСТО
- Поликлет Млађи (Πολύκλειτος)** КОРИНТСКИ СТИЛ
- Полк, Вилис (Polk, Willis)** ЗИД-ЗАВЕСА
- Полке, Зигмар (Polke, Sigmar)** ИРОНИЈА
- Полок, Џексон (Pollock, Jackson)** ЕГЗАЛТАЦИЈА; ЕКСПРЕСИЈА; ЕНТРОПИЈА; ЕНФОРМЕЛ; ИЗЈАВА (ИСКАЗ); ИМПРОВИЗАЦИЈА; ЈАПАНСКА АВАНАРДА
- Полсон, Роналд (Paulson, Ronald)** КОНВЕРЗЕЈШН ПИС
- Пољански, Бранко Ве → Мицић, Бранко** ЗЕНИТ; ЗЕНИТИЗАМ; КРИТИКА
- Помер, Хектор (Pomer, Hector)** ЕКС ЛИБРИС
- Поморишац, Васа** ЗОГРАФ
- Помпеј, позориште** ЕКСЕДРА
- Помпиду, Жорж (Pompidou, Georges)** ИНДУСТРИЈСКА ЕСТЕТИКА
- Понтормо / Јакопо Каручи (Pontormo / Jacopo Carrucci)** ИРАЦИОНАЛНО
- Поп Страхиња из Будимља** ЗОГРАФ
- Поп, Александар** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ
- Попер, Френк (Popper, Frank)** КИНЕТИЧКА СКУЛПТУРА; КРЕТАЊЕ
- Попеску, Мирча (Popescu, Mircea)** КАСЕТИРАНА ТАВАНИЦА
- Попов, Ана** КЕРАМИКА
- Попова, Љубов (Попова, Любовь)** КУБОФУТУРИЗАМ
- Поповић, Богдан** КАРИКАТУРА; КРИТИКА
- Поповић, Вићентије** ЕПИГРАФИКА
- Поповић, Даница** ИСПОСНИЦА; КАТЕДРАЛА; КЊИГА
- Поповић, Ивана** ЖАНР-СЦЕНА
- Поповић, Јован, критичар** ЖДАНОВИЗАМ; КРИТИКА
- Поповић, Јован, сликар** КВАДРИ РИПОРТАТИ
- Поповић, Марина** КЕРАМИКА
- Поповић, Марко** ЕПИСКОПСКА ПАЛАТА; ЗАМАК; КАЗАМАТ; КАШТЕЛ; КУЛА
- Поповић, Миодраг Мића** ЕНФОРМЕЛ; КОМЕРЦИЈАЛНА УМЕТНОСТ; КОНВЕРЗЕЈШН ПИС
- Поповић, Петар** ЗАШТИТА НЕПОКРЕТНИХ КУЛТУРНИХ ДОБАРА
- Поповић, Петар Ј., архитекта** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ
- Поповић, Радомир** ИКОНОБОРСТВО; ИКОНОФИЛИЈА, ИКОНОДУЛИЈА; КТИТОР
- Поповић, Светлана** КРСТ; КРУГ; КУЛА
- Поповић Јовановић, Милица** ЗЕЛЕНА АРХИТЕКТУРА
- Порденоне (Pordenone)** КАСЕТИРАНА ТАВАНИЦА
- Портер, Артур Кингсли (Porter, Arthur Kingsley)** ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ
- Портер, Рој (Porter, Roy)** ЕГЗОТИЦИЗАМ
- Портној, Александар** КЕРАМИКА
- Портогези, Паоло (Portoghese, Paolo)** КЕРАМИКА
- Потрч, Матјаж** ЗЗИП
- Потс, Дон (Potts, Don)** ЕКСЦЕНТРИЧНА АПСТРАКЦИЈА
- Поуп, Александер (Pope, Alexander)** ЕНГЛЕСКИ ВРТ
- Поуп-Хенеси, Џон (Pope-Hennessy, John)** КВАТРОЧЕНТО
- Поцо, Андреа (Pozzo, Andrea)** КВАДРАТУРА
- Пошар, Лидовик (Pauchard, Ludovic)** КРАКЕЛУРА
- Праксител (Πραξιτέλης)** КОНТРАПОСТО
- Прамполини, Енрико (Prampolini, Enrico)** ЗЕНИТИЗАМ
- Пратат Синг Саваи, махараџа** ИНДИЈСКА УМЕТНОСТ
- Прато, Леонардо да (Prato, Leonardo da)** КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Прац, Марио (Praz, Mario)** КОНВЕРЗЕЈШН ПИС
- Првановић, Милен** ЕУКЛИДСКИ ПРОСТОР
- Првачки, Делиа** КЕРАМИКА
- Преввер, Жак (Prévert, Jacques)** КАДАВР ЕСКИ
- Предић, Урош** ЕПИГРАФИКА; ЗАДУЖБИНА; ИСТОРИЈАЛИЗАМ; КАМИЛАВКА; КАРИКАТУРА; КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ
- Прендић, Риста** КОЊАНИК
- Прециози, Доналд (Preziosi, Donald)** ЗАКЛОН
- Принс, Морис (Princet, Maurice)** КУБИЗАМ
- Прица, Златко** ИЛУСТРАЦИЈА
- Продановић, Милета** КИОСК; КРИТИКА
- Прокопије из Цезареје** КИТ
- Прокопије, јеромонах** ИНТАРЗИЈА
- Проп, Владимир (Проп, Владимир)** КОМИЧНО
- Протић, Бранко** ЕНФОРМЕЛ
- Протић, Миодраг Б.** ЖДАНОВИЗАМ; ИНТИМИЗАМ; КРИТИКА; КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ
- Пруденције (Prudentius)** КАТАКОМБЕ
- Прудон, Пјер Жозеф (Proudhon, Pierre-Joseph)** ЕТИКА И ЕСТЕТИКА
- Пруст, Марсел (Proust, Marcel)** КАРИКАТУРА
- Псеудо-Бонавентура** ИКОНОГРАФСКИ ПРОГРАМ
- Псеудо-Дионисије Ареопагита (Ψευδο-Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης)** КАЛОКАГАТИЈА
- Птоломеј I Сотир (Πτολεμαῖος I Σωτήρ)** ИМАГИНАРНИ МУЗЕЈ
- Птоломеј II Филаделф (Πτολεμαῖος II Φιλάделφος)** ЕГИПАТСКА УМЕТНОСТ
- Птоломеј, Клаудије (Πτολεμαῖος, Κλαύδιος / Ptolemaeus, Claudius)** ЗОДИЈАК; КАРТОГРАФИЈА
- Птоломеји / Птоломеји, владари** ЕГИПАТСКА УМЕТНОСТ; КОПТСКА УМЕТНОСТ
- Пу Аби, краљица** ЗЛАТАРСТВО
- Пукјарели, Марио (Pucciarelli, Mario)** ЕНФОРМЕЛ
- Пулакис, Теодор (Πουλάκης, Θεόδωρος)** КРИТСКА ШКОЛА
- Пуларт, Жозеф (Poelaert, Joseph)** ИСТОРИЈАЦИ ЗАМ
- Пуле-Маласи, Огист (Poulet-Malassit, Auguste)** ЕКС ЛИБРИС
- Пулхерија** КРСТ
- Пуњи, Иван (Пуњи, Иван)** КУБОФУТУРИЗАМ
- Пупин, Михајло** ЗАДУЖБИНА
- Пурешевевић, Данијела** КРИТИКА
- Пуркиње, Јан Евангелиста (Purkyně, Jan Evangelista)** ФЕКАТ
- Пусен, Никола (Poussin, Nicolas)** ЕНГЛЕСКИ ВРТ; ИДЕАЛИЗАМ-НАТУРАЛИЗАМ; ИСТОРИЈАЦИ ЗАМ; КАРАНФИЛ; КЈАРОСКУРО; КЛАСИЦИЗАМ; КУЛИСА
- Путник, Мојсеј** ЕФЕМЕРНИ СПЕКТАКЛ
- Пуцар, Мила** ЕКОЛОШКА УМЕТНОСТ; ЗЕЛЕНА АРХИТЕКТУРА
- Пушић, Радосав** КИНЕСКО ПИСМО
- Пфистерер, Улрих (Pfisterer, Ulrich)** ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ
- Рабле, Франсоа (Rabelais, François)** КАРИКАТУРА; КОМИЧНО
- Рабула, писар** ИЛУМИНАЦИЈА; ИЛУМИНИРАНИ РУКОПИС
- Равел, Жозеф Морис (Ravel, Joseph-Maurice)** ИМПРЕСИОНИЗАМ; КЛОАЗОНИЗАМ
- Равул, грешни ЗАПИС**
- Рагон, Мишел (Ragon, Michel)** КРИТИКА
- Радић, Радмила** ЗВОНИК
- Радић, Стјепан** ЗЕНИТ
- Радичевић, Бранко В.** КРАЈПУТАШ
- Радовановић, Владан** ИНТЕРМЕДИЈАЛНА УМЕТНОСТ; КОМПЈУТЕРСКА УМЕТНОСТ; КРЕТАЊЕ
- Радовановић, Михаило** ЗИД-ЗАВЕСА
- Радовановић, Павле** КОЊАНИК
- Радовић, Иван** ЕКСПРЕСИЈА; ЕКСПРЕСИОНИЗАМ; ИНТИМИЗАМ; КОЛАЖ; КУБИЗАМ
- Радовић, Ранко** КЛАСИЦИЗАМ; КУЋА
- Радојичић, Мирко** ЗЗИП
- Радојковић, Бојана** ЗЛАТАРСТВО; КАНДИЛО
- Радојчић, Милош** КООРДИНАТНИ СИСТЕМ
- Радојчић, Светозар** ЗАСТАВИЦА; ЗЛАТО; ИКОНА; ИЛУМИНАЦИЈА; ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ; ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ; КЕНТАУР; КЕРМЕС; КТИТОРСКИ ПОРТРЕТ (КОМПОЗИЦИЈА)
- Радосављевић, Вера** ЗЕЛЕНО; ЗМАЈЕВА КРВ
- Радосављевић, Дарка** КРИТИКА
- Радослав, јеванђеље** ЖАНР-СЦЕНА; ИЛУМИНАЦИЈА
- Радослав, краљ** ЗЛАТАРСТВО; КАДИОНИЦА
- Радул, војвода** ЗЛАТАРСТВО
- Радул, зограф** ЗОГРАФ; ИКОНА
- Радуловић, Бранко** ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Радуловић, Катарина** КРИТИКА
- Разић, Дејан** КИНЕСКО ПИСМО
- Раимонди, Маркантонио (Raimondi, Marcantonio)** ЕРОТСКА УМЕТНОСТ

- Раичевић, Андреја** ЗОГРАФ
Рајачић, Јосиф КАМИЛАВКА
Рајкверт, Џозеф (Rykwert, Joseph) КОРИНТСКИ СТИЛ
Рајли, Бриџет (Riley, Bridget) КРЕТАЊЕ
Рајнхард, Ед (Reinhardt, Ad) ЈЕВРЕЈСКА УМЕТНОСТ
Рајнхард, Улрике (Reinhard, Ulrike) ЕЛЕКТРОНСКА УМЕТНОСТ
Рајовић, Цветко КЛАСИЦИЗАМ
Рајс, Дејвид Талбот (Rice, David Talbot) ИСЛАМСКА УМЕТНОСТ
Рајт, Томас (Wright, Thomas) КАРИКАТУРА
Рајт, Френк Лојд (Wright, Frank Lloyd) ЕНТЕРИЈЕР; ЕСТАМПА; ЗЕЛЕНА АРХИТЕКТУРА; ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ СТИЛ
Рајхарт, Џеши (Reichardt, Jasia) КИБЕРНЕТИКА И УМЕТНОСТ
Ракић, Биљана КЕРАМИКА
Ракић, Драган КОМПЈУТЕРСКА УМЕТНОСТ
Ракић, Ивица ИМПРЕСУМ
Ракић, Милан ИМПРЕСУМ
Ракић, Светлана ИКОНА
Ракићевић, Тихон ИКОНОФИЛИЈА, ИКОНОДУЛИЈА
Рамзес II ЕГИПАТСКА УМЕТНОСТ
Рампли, Метју (Rampley, Matthew) ИКОНОЛОГИЈА
Рангер, Иван ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО
Рапопорт, Павел Александрович КРЕМЉ
Рас, Вилијам Хенри (Rouse, William Henry) ЕКС ВОТО
Расин, Жан (Racine, Jean) КАТАРЗА
Рашинов М. → **Мицић, Љубомир** ЗЕНИТ
Раскин, Џон (Ruskin, John) ЕВАЛУАЦИЈА; ЕТИКА И ЕСТЕТИКА; ЖИОКА НА РАБОШ; ЗАНАТИ, УМЕТНИЧКИ; КЕРАМИКА; КРИТИКА
Распоповић, Иванка ЕКСПРЕСИОНИЗАМ; ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ СТИЛ
Рауен, Кристоф (Rauen, Christoph) ИРОНИЈА
Раушенберг, Роберт (Rauschenberg, Robert) ЈЕДИНСТВО МЕСТА, ВРЕМЕНА И РАДЊЕ; КИБЕРНЕТИКА И УМЕТНОСТ; КОМБИНОВАНА ТЕХНИКА
Рафаел (Raffaello Sanzio) ЕКЛЕКТИЦИЗАМ; ЕЛЕМЕНТА, ЧЕТИРИ; ЕЛЕМЕНТА, ЧЕТИРИ; ЕНФИЛАДА; ЕРОТСКА УМЕТНОСТ; ЗИДНО СЛИКАРСТВО; ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО; ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ; КАБИНЕТСКА СЛИКА; КВАДРИ РИПОРАТИ; КИЧ; КЈАРОСКУРО ДРВОРЕЗ; КОМПЛЕМЕНТАРНЕ БОЈЕ
Рафаиловићи, зографи ЗОГРАФ
Рахман, М. (Rahman, M.) ЕРГОНОМИЈА
Рахотеп, египатски принц ЕГИПАТСКА УМЕТНОСТ
Рачки, Мирко ИЛУСТРАЦИЈА
Ревалд, Џон (Rewald, John) ИМПРЕСИОНИЗАМ
Реверди, Пјер (Reverdy, Pierre) КАДАВР ЕСКИ; КУБИЗАМ
Редон, Одилон (Redon, Odilon) ЕПОХА
Редор, Винченцо (Redor, Vincenzo) КРИСТАЛ
Редфорд, Доналд Б. (Redford, Donald B.) ЕГИПАТСКА УМЕТНОСТ
Реј, Ман (Ray, Man) ЈЕВРЕЈСКА УМЕТНОСТ; КАДАВР ЕСКИ; КОМБИНОВАНА ТЕХНИКА; КОНКРЕТНА УМЕТНОСТ
Рејнал, Морис (Raynal, Maurice) КУБИЗАМ
Рејнолдс, Џошуа (Reynolds, Joshua) КЛАСИЦИЗАМ
Рембо, Артур (Rimbaud, Arthur) ИРАЦИОНАЛНО
Рембрант ван Ријн (Rembrandt van Rijn) ЖАНР-СЦЕНА; ИМПРИМАТУРА; ИНСТИНКТ; ИСТОРИЦИЗАМ; ЈАПАНСКИ ПАПИР; КАБИНЕТСКА СЛИКА; КАПИТАЛИЗАМ И УМЕТНОСТ; КАПРИЧО; КИЧ; КЈАРОСКУРО; КОНВЕРЗЕЈШН ПИС; КРОКИ
Рен, Кристофер (Wren, Christopher) КАТЕДРАЛА; КОЛОНИЈАЛНА АРХИТЕКТУРА
Ренак, Салмон (Reinach, Salomon) ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ
Рензовски-Зографски, зографи ЗОГРАФ
Ренје (Рајнер) из Ија ЗЛАТАРСТВО
Реноар, Огист (Renoir, Auguste) ЕГЗОТИЦИЗАМ; ЕСТАМПА; ИМПРЕСИОНИЗАМ; КИЧ; КОМЕДИЈА ДЕЛ АРТЕ
Рентон, Едвард (Renton, Edward) ИНТАЉО
Ренфру, Колин (Renfrew, Colin) КИКЛАДСКА УМЕТНОСТ
Рестани, Пјер (Restany, Pierre) ЕНФОРМЕЛ; КРИТИКА
Рибера, Хосе де (Ribera, José de) КЈАРОСКУРО
Ривера, Дијего (Rivera, Diego) ЕНКАУСТИКА; ЗИДНО СЛИКАРСТВО; КОРЕН; КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ
Ривера, Мануел (Rivera, Manuel) ЕЛ ПАСО
Риверс, Кенет Т. (Rivers, Kenneth T.) КАРИКАТУРА
Ригл, Алојз (Riegl, Alois) ЕМПАТИЈА; ИКОНОЛОГИЈА; ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ; ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ; ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ БЕЗ ИМЕНА; КОНВЕРЗЕЈШН ПИС; КОНТЕКСТ; КРИТИКА; КРИТИКА ЧИСТЕ ВИЗУЕЛНОСТИ
Рид, Херберт (Read, Herbert) ЕВАЛУАЦИЈА; ЕНФОРМЕЛ; КЕРАМИКА; КОЛЕКЦИОНАРСТВО; КОЛОРИЗАМ; КРИТИКА
Риђички, Павле ЕЖИПСЕНЕРИЈА
Рикерт, Ивон (Rickert, Yvonne) ЕФЕМЕРНИ СПЕКТАКЛ
Рики, Џорџ (Rickey, George) КИНЕТИЧКА СКУЛПТУРА; КОНКРЕТНА УМЕТНОСТ
Рико, Пол (Ryscaut, Paul) ЗВОНИК
Римершмит, Рихард (Riemerschmid, Richard) ЈУГЕНДСТИЛ
Рингбом, Сикстен (Ringbom, Sixten) ЕЗОТЕРИЈА
Рино, Џеси Вилфорд (Reno, Jesse Wilford) ЕСКАЛАТОР
Риопел, Жан Пол (Riopelle, Jean-Paul) ЕНФОРМЕЛ
Рипа, Чезаре (Ripa, Cesare) ЕЛЕМЕНТА, ЧЕТИРИ; ИКОНОЛОГИЈА; КАПРИЧО
Рипке, Јерг (Rüpke, Jörg) ЖРТВЕНИК
Ристћ, Вера ИМПРЕСИОНИЗАМ
Ристић, Душан ИЛУСТРАЦИЈА; КОСТИМОГРАФИЈА
Ристић, Марко КАДАВР ЕСКИ; КОЛАЖ
Ристић, Михајло КОМПЈУТЕРСКА УМЕТНОСТ
Ристић, Предраг ЕКСПРЕСИОНИЗАМ
Ристић, Шева → **Живадиновић, Јелица** КАДАВР ЕСКИ; КОЛАЖ
Рисуењо, Хосе (Risueño, José) ЕСТОФАДО
Ритвелд, Герит (Rietveld, Gerrit) ИЗОМЕТРИЈСКИ ПРОСТОР
Рихтер, Вјенцеслав (Richter, Vjenceslav) ЕКСПРЕСИОНИЗАМ
Рихтер, Герт (Richter, Gert) КИЧ
Рихтер, Жизела М. А. (Richter, Gisela M. A.) КОРА; КУРОС
Рихтер, Ханс (Richter, Hans) КАБАРЕ ВОЛТЕР
Риџос, Андреја (Ρίτζος, Ανδρέας) КРИТСКА ШКОЛА
Риџос, Никола (Ρίτζος, Νικόλας) КРИТСКА ШКОЛА
Рич, Џек К. (Rich, Jack C.) КАЛУП; КАМЕН
Ричардсон, Керол М. (Richardson, Carol M.) КРИТСКА ШКОЛА
Ричардсон, Џонатан (Richardson, Jonathan) ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ; КРИТИКА
Ричи, Корато (Ricci, Corrado) КЕНТАУР
Ричи, Марко (Ricci, Marco) КАПРИЧО
Рјепин, Иља Јефимович (Рѣпин, Илья Ефимович) КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ
Ро, Луј (Réau, Louis) ЕСХАТОЛОШКИ МОТИВИ; ИКОНОГРАФИЈА
Роаџер, Хорхе (Roiger, Jorge) ЕНФОРМЕЛ
Робер, Луј (Robert, Louis) ЕПИГРАФИКА
Робертс, Хелен Е. (Roberts, Helene E.) ИКОНОГРАФСКИ ПРОГРАМ
Робертсон, Доналд С. (Robertson, Donald S.) ЕХИМУС; КРЕПИДОМА
Робике, Пјер Жан (Robiquet, Pierre-Jean) КРАПЛАК
Робинс, Геј (Robins, Gay) ЕГИПАТСКА УМЕТНОСТ
Робинсон, Френклин В. (Robinson, Franklin W.) ЖАНР-СЦЕНА
Робинсон, Џејмс (Robinson, James) ИКОНОГРАФСКИ ПРОГРАМ
Рогер из Хелмарсхаузена ЗЛАТАРСТВО
Роден, Огист (Rodin, Auguste) ИНФЕРНАЛНА УМЕТНОСТ; КЕНТАУР; КЕРАМИКА; КОНТРАПОСТО
Родригез, Антонио (Rodriguez, Antonio) КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ
Родченко, Александар (Родченко, Александр) ЗЕНИТ; ЗЕНИТИЗАМ; КИНЕТИЧКА СКУЛПТУРА; КОНСТРУКТИВИЗАМ
Розанова, Олга (Розанова, Ольга) ЗЕНИТ; КУБОФУТУРИЗАМ
Розенбаум, Елизабет (Rosenbaum, Elizabeth) КАРОЛИНШКА УМЕТНОСТ
Розенберг, Харолд (Rosenberg, Harold) ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗАМ; ЕНФОРМЕЛ
Розенблум, Роберт (Rosenblum, Robert) КЛАСИЦИЗАМ; КОЛАЖ; КУБИЗАМ
Розенблум, Харолд (Rosenblum, Harold) КРИТИКА
Розенкранц, Карл (Rosenkranz, Karl) ЕСТЕТИЧКЕ КАТЕГОРИЈЕ
Ројтер, Оливер (Reuter, Oliver M.) ЕКСПЕРИМЕНТАЛНА УМЕТНОСТ
Рок де Момон, Харалд фон (Roques de Maumont, Harald von) КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
Ролдан, Педро (Roldán, Pedro) ЕСТОФАДО
Рولينг, Кендис (Rawling, Kandice) КАРТЕЛИНО
Ролман, Михаел (Rohmann, Michael)
Романо, Ђулио (Romano, Giulio) ЕРОТСКА УМЕТНОСТ; ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО; КОЊ РОМАНОВИ, ДИНАСТИЈА ИСТОК
Ромбутс, Теодор (Rombouts, Theodoor) ЗУБИ
Ромни, Џорџ (Romney, George) КОНВЕРЗЕЈШН ПИС
Ронделе, Жан (Rondelet, Jean) ЗИД (ИЗОДОМНИ ВЕЗ)
Рорти, Ричард (Rorty, Richard) ЕКСПЕРИМЕНТАЛНА УМЕТНОСТ; ИКОНИЧКО; ИРОНИЈА
Рос, Лесли (Ross, Leslie) КАРТЕЛИНО
Росандић, Тома ЗЛАТАРСТВО; КОЊАНИК
Росер-Овен, Маријам (Rosser-Owen, Mariam) КРИСТАЛ
Росети, Данте Габријел (Rossetti, Dante Gabriel) ЕСТЕТИЗАМ
Роси, Алдо (Rossi, Aldo) ИНСУЛА; КОНТЕКСТ
Роси, Паола (Rossi, Paola) КАСЕТИРАНА ТАВАНИЦА
Росо Фјорентино (Rosso Fiorentino) ИРАЦИОНАЛНО; КЕНТАУР
Росон, Филип (Rawson, Philip) ЕРОТСКА УМЕТНОСТ
Ростовцев, Михаил (Ростовцев, Михаил / Rostovtzeff, Michael) ЗАСТАВА
Рот, Петер (Roth, Peter) КОМЕРЦИЈАЛНА УМЕТНОСТ
Ротер Благојевић, Мирјана КУЋА
Ротко, Марк (Rothko, Mark) ЕГЗАЛТАЦИЈА; ЕНФОРМЕЛ; ЈЕВРЕЈСКА УМЕТНОСТ; КАПЕЛА; КОЛОРИЗАМ
Роу, Сју (Roe, Sue) ИМПРЕСИОНИЗАМ
Роудс, Данијел (Rhodes, Daniel) КАМЕНИНА
Роцлер, Вили (Rotzler, Willy) КОНКРЕТНА УМЕТНОСТ
Роџер II КЕРМЕС
Роџерс, Ричард (Rogers, Richard) ЈЕДИНИЦА СУДЕДСТВА
Рошак, Теодор (Roszak, Theodore) КОНТРАКУЛТУРА

- Рошфор, Дезмонд (Rochfort, Desmond)** ЗИДНО СЛИКАРСТВО
- Рубенс, Петер Паул (Rubens, Peter Paul)** ЕГЗАЛТАЦИЈА; ЕСХАТОЛОШКИ МОТИВИ; ЖАНР-СЦЕНА; ИМПРЕСИОНИЗАМ; ИМПРИМАТУРА; ИСЛАМСКА УМЕТНОСТ; ИСТОРИ(ЦИ)ЗАМ; ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ; КАБИНЕТСКА СЛИКА; КАРТОН; КЕНТАУР; КЕРМЕС; КЈАРОСКУРО; КОМПЛЕМЕНТАРНЕ БОЈЕ; КОНВЕРЗЕЈШН ПИС; КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА); КУЛИСА
- Рубин, Вилијам Стенли (Rubin, William Stanley)** КАБАРЕ ВОЛТЕР; КАДАВР ЕСКИ; КОЛАЖ; КУБИЗАМ
- Рубин, Џејмс Хенри (Rubin, James Henry)** КРИЗА УМЕТНОСТИ
- Рубљов, Андреј (Рублёв, Андрéй)** ИКОНА
- Руденко, Сергеј (Руденко Сергей)** ЕКСПОНАТ
- Рудић, Никола** КАРИКАТУРА
- Рудолф II** ЕРОТСКА УМЕТНОСТ
- Руи, Ежен (Rouir, Eugène)** КАРТЕ ЗА ИГРАЊЕ; КЈАРОСКУРО ДРВОРЕЗ
- Руини, Карло (Ruini, Carlo)** ЕКОРШЕ
- Руменчић, Драган** КАРИКАТУРА
- Рунге, Филип Ото (Runge, Philipp Otto)** ЕТИКА И ЕСТЕТИКА
- Руо, Жорж (Rouault, Georges)** ЕЛЕМЕНТИ СЛИКЕ; ИЛУСТРАЦИЈА; КОМЕДИЈА ДЕЛ АРТЕ
- Руперт, принц (Rupert)** КАМЕНИНА
- Русо, Анри (Rousseau, Henri)** ЕПОХА; ИМАГИНАРНИ МУЗЕЈ
- Русо, Жан Жак (Rousseau, Jean-Jacques)** ЕНЦИКЛОПЕДИЈА; ЕТИКА И ЕСТЕТИКА
- Русо, Џорџ Себастијан (Rousseau, George Sebastian)** ЕГЗОТИЦИЗАМ
- Русоло, Луиђи (Russolo, Luigi)** КУБИЗАМ
- Рустем-паша** КАРАВАН-САРАЈ
- Рут, Џон В. (Root, John W.)** ЗИД-ЗАВЕСА
- Ручовскаја, Марија Елена (Rutschowskaya, Marie-Helene)** КОПТСКА УМЕТНОСТ
- Рушило, Дебора (Ruscillo, Deborah)** КИТ
- Сабиније, папа** ЗВОНИК
- Сава II, архиепископ** КАМИЛАВКА
- Сава IV, патријарх** ЗАСТАВИЦА
- Савели, Паоло (Savelli, Paolo)** КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Савелов, Алексеј А.** КРИВА ЛИНИЈА, КРИВУЉА
- Савић, Мирољуб** ЗАДУЖБИНА
- Сајсел, Јосип (Seissel, Josip)** ЗЕНИТИЗАМ
- Сајфер, Вајли (Sypher, Wylie)** КУБИЗАМ
- Салета, Патрик (Saletta, Patrick)** КАТАКОМБЕ
- Саливен, Луис (Sullivan, Louis)** КЕРАМИКА; КОРЕАЛИЗАМ
- Салијевци, династија** КРСТАСТИ СВОД
- Салмон, Андре (Salmon, André)** КУБИЗАМ
- Салучи, Алесандро (Salucci, Alessandro)** КАПРИЧО
- Самерс, Дејвид (Summers, David)** КОНТРАПОСТО
- Самерсон, Џон (Summerson, John)** ЕДИКУЛА; ЕЛИЗАБЕТАНСКИ СТИЛ; ЕНТАБЛАТУРА; КАПЉЕ
- Самојлов, Григорије** ЗИД-ЗАВЕСА
- Сандин, Карл (Sandin, Karl)** КРСТ
- Сандић, Сава** ЗЛАТАРСТВО
- Сандстрем, Свен (Sandström, Sven)** КВАДРАТУРА
- Санктис, Франческо де (Sanctis, Francesco de)** КОНКАВНО-КОНВЕКСНО
- Сантајана, Хорхе (Santayana, Jorge)** ИМИТАЦИЈА
- Санчез-Меса, Доминго (Sánchez-Mesa, Domingo)** ЕСТОФАДО
- Сањек, Роџер (Sanjek, Roger)** ЕТНОГРАФИЈА (И УМЕТНОСТ)
- Саргон, краљ** КЛИНАСТО ПИСМО
- Саро Вива, Кен (Saro Wiwa, Ken)** КОМЕРЦИЈАЛИЗАЦИЈА УМЕТНОСТИ
- Сартори, Антонио П. (Sartori, Antonio P.)** КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Сартр, Жан Пол (Sartre, Jean-Paul)** ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗАМ; ЕСТЕТИКА; КУЛТУРА
- Сасаниди, династија** ЕМАЉ; ИСТОК
- Саси, Ив (Sassi, Yves)** КЕРАМИКА
- Сато, Шозо (Sato, Shozo)** ИКЕБАНА
- Саундерс, Франсес Стонор (Saunders, Frances Stonor)** ИНДОКТРИНАЦИЈА УМЕТНОСТИ
- Саура, Антонио (Saura, Antonio)** ЕЛ ПАСО; ЕНФОРМЕЛ
- Сафавиди, династија** ИСЛАМСКА УМЕТНОСТ
- Св. Августин** ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗАМ; ЕТИКА И ЕСТЕТИКА
- Св. Августин Кентерберјски** КРСТ
- Св. Аверкије Јерапољски** ИХТИС
- Св. Амвросије** КРСТАСТИ СВОД
- Св. Андреј Каливит** ИКОНОФИЛИЈА, ИКОНОДУЛИЈА
- Св. Антоније** ЖАБА
- Св. Антоније Велики** ИСПОСНИЦА
- Св. Антоније Падовански** КЊИГА
- Св. Атанасије Велики** КОПТСКА УМЕТНОСТ
- Св. Бенедикт** ЕКСТАЗА
- Св. Бернар од Клервоа** ЗВЕРИЊИ СТИЛ; КЊИГА
- Св. Бернардин Сијенски** ИХС
- Св. Доминик** КЊИГА
- Св. Едвард Исповедник** ИНКРУСТАЦИЈА
- Св. Емерам** ЗЛАТАРСТВО; КАРОЛИНСКА УМЕТНОСТ
- Св. Јероним** КАТАКОМБЕ
- Св. Јефрем Сирски** ЕСХАТОЛОШКИ МОТИВИ
- Св. Јоаникије Девички** ИСПОСНИЦА
- Св. Јован Дамаскин** ЕКС ВОТО; ИКОНОБОРСТВО; ИКОНОГРАФСКИ ПРОГРАМ; ИКОНОФИЛИЈА, ИКОНОДУЛИЈА
- Св. Јован Златоуст** ИНИЦИЈАЛ; КОМИЧНО; КОШНИЦА
- Св. Климент Александријски** ИХТИС; КОПТСКА УМЕТНОСТ
- Св. Климент Римски** ЈЕВАНЂЕЛИСТАР
- Св. Лаврентије** ЕКС ЛИБРИС
- Св. Лудовик из Тулуза** КРУНА
- Св. Павле Тивејски** ИСПОСНИЦА
- Св. Пахомије** ЕКСТАЗА
- Св. Петар Коришки** ИСПОСНИЦА
- Св. Прохор Пчињски** ИСПОСНИЦА
- Св. Ромил Раванички** ИСПОСНИЦА
- Св. Сава** ЕГЗОТИЦИЗАМ; ЕНЦИКЛОПЕДИЈА; ЕПИГРАФИКА; ЗЛАТНО ДОБА; ИКОНА; ИСПОСНИЦА; ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ; КЕНТАУР
- Св. Сава Освећени** ИСПОСНИЦА
- Св. Силвестар** КРУНА
- Св. Стефан Нови** ИКОНОФИЛИЈА, ИКОНОДУЛИЈА
- Св. Теодор Студит** ИКОНОБОРСТВО; ИКОНОФИЛИЈА, ИКОНОДУЛИЈА; ЈЕВАНЂЕЛИСТАР
- Св. Тереза из Авиле** ЕКСТАЗА
- Св. Тома Аквински** ЕТИКА И ЕСТЕТИКА; КАЛОКАГАТИЈА; КЊИГА; КРВ
- Св. Фрања Асишки** КАБАЛА; КРВ
- Сваровски, породици (Swarovski)** КРИСТАЛ
- Сведенборг, Емануел (Swedenborg, Emanuel)** ИЛУМИНИЗАМ
- Свенонијус, Елејн (Svenonius, Elaine)** ИНФОРМАЦИЈА; ИНФОРМАЦИОНИ МЕДИЈИ
- Свинбарн, Алџернон Чарлс (Swinburne, Algernon Charles)** ЕСТЕТИЗАМ
- Свобода, Весна** КЕРАМИКА
- Северини, Ђино (Severini, Gino)** КОМЕДИЈА ДЕЛ АРТЕ; КУБИЗАМ
- Сегален, Виктор (Segalen, Victor)** ЕГЗОТИЦИЗАМ
- Сеџер, Ђуро** ЕНФОРМЕЛ
- Седон, Питер (Seddon, Peter)** ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ
- Сед Рајна, Габријеле (Sed-Rajna, Gabrielle)** ЈЕВРЕЈСКА УМЕТНОСТ
- Сезан, Пол (Cézanne, Paul)** ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗАМ; ЕДЕТСКО; ЕСТЕТИКА; ИВИЦА; ИМАГИНАРНИ МУЗЕЈ; ИМПРЕСИОНИЗАМ; ЈАЈЕ; КОМЕДИЈА ДЕЛ АРТЕ; КОМПЛЕМЕНТАРНЕ БОЈЕ; КУБИЗАМ
- Сезгин, Халук (Sezgin, Haluk)** ЕТНО-АРХИТЕКТУРА
- Сезнек, Жан (Seznes, Jean)** ЕЛЕМЕНТА, ЧЕТИРИ
- Сејмур, Чарлс (Seymour, Charles)** КВАТРОЧЕНТО
- Секемкет, египатска породица** КЕНОТАФ
- Секимото, Кен (Sekimoto, Ken)** КРАКЕЛУРА
- Секулић, Здравко** ЗОГРАФ
- Секулић, Пава и Милана** ИКОНАРНИК
- Селењи, Пал (Selényi, Pál)** КСЕРОГРАФИЈА
- Селим III, султан** ЗЛАТО
- Сендис, Џон Едвин (Sandys, John Edwin)** ЕПИГРАФИКА
- Сендрар, Блез (Cendrars, Blaise)** КУБИЗАМ
- Сенека (Seneca)** ЕСТЕТИКА; ИНСУЛА
- Сененмут, египатски архитекта** ЕГИПАТСКА УМЕТНОСТ
- Сенет, Ричард (Sennett, Richard)** КАПИТАЛИЗАМ И УМЕТНОСТ
- Сенот, Стивен Р. (Sennott, Stephen R.)** КОЛОНИЈАЛНА АРХИТЕКТУРА; КОНТЕКСТ
- Септимије Север (Septimius Severus)** КОМПОЗИТНИ КАПИТЕЛ
- Сера, Жорж (Seurat, Georges)** ИМПРЕСИОНИЗАМ; КЛОАЗОНИЗАМ; КОМЕДИЈА ДЕЛ АРТЕ
- Сера, Ричард (Serra, Richard)** ЕЛИПСА; КРИТИКА ЧИСТЕ ВИЗУЕЛНОСТИ
- Серано, Пабло (Serrano, Pablo)** ЕЛ ПАСО; ЕНФОРМЕЛ
- Сервантес, Мигел де (Cervantes, Miguel de)** ИСТОРИЈСКЕ АВАНГАРДЕ; КОЊ
- Сергел, Јохан Тобијас (Sergel, Johan Tobias)** ЕЛИПСА
- Серизије, Пол (Sérusier, Paul)** КЛОАЗОНИЗАМ
- Серлио, Себастијано (Serlio, Sebastiano)** ЕЛИЗАБЕТАНСКИ СТИЛ; ЕЛИПСА; ЕНТАБЛАТУРА; ЕНТАЗИС; КОМПОЗИТНИ КАПИТЕЛ
- Серпан, Јарослав (Serpan, Jaroslav)** ЕНФОРМЕЛ
- Сеса, Кристина (Sessa, Kristina)** КУБИКУЛУМ
- Сесон (Sesson)** ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ
- Сети I** ЕГИПАТСКА УМЕТНОСТ; КЕНОТАФ
- Сетис, Салваторе (Settis, Salvatore)** ЕКСЕДРА
- Сеферовић, Нада** ИНТЕРПОЛАЦИЈА
- Сефор, Мишел (Seuphor, Michel)** КРИТИКА
- Сешу (Sesshu)** ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ
- Сибергер, Чарлс (Seeberger, Charles)** ЕСКАЛАТОР
- Сигисмунд, цар** ЗБИРКА
- Сигмилер, Дон (Seegmiller, Don)** КОМБИНОВАНА ТЕХНИКА
- Сидни, Филип (Sidney, Philip)** ЕЛИЗАБЕТАНСКИ СТИЛ
- Сикеирос, Давид (Siqueiros, David)** ЗИДНО СЛИКАРСТВО; КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ
- Сикман, Лоренс (Sickman, Laurence)** КИНЕСКА УМЕТНОСТ
- Силвањи, Анђело (Silvagni, Angelo)** КАТАКОМБЕ
- Силвер, Лари (Silver, Larry)** ЖАНР-СЦЕНА; ЈЕВРЕЈСКА УМЕТНОСТ
- Симан, Харалд (Szeemann, Harald)** ИЗЛОЖБА
- Симеон, монах** ПИСАР ИЛУМИНАЦИЈА
- Симић, Владимир** КЛАСИЦИЗАМ
- Симић, Гордана** КУЛА
- Симић, Душан** ЈЕДИНИЦА СУСЕДСТВА
- Симић, Павле** ЕГЗОТИЦИЗАМ
- Симић, Павле** ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ
- Симон Макаби** ЈЕВРЕЈСКА УМЕТНОСТ
- Симоновић Алфировић, Сања** ИНТЕРПОЛАЦИЈА
- Синан, дворски архитекта** ИСЛАМСКА УМЕТНОСТ
- Синел, Џозеф Клод (Sinel, Joseph Claude)** ИНДУСТРИЈСКИ ДИЗАЈН
- Сињак, Пол (Signac, Paul)** ЕСТАМПА; ИМПРЕСИОНИЗАМ

- Сињорели, Лука (Signorelli, Luca)** ЕКОРШЕ; ЕСХА-ТОЛОШКИ МОТИВИ
- Сир, Френк (Sear, Frank)** КАВЕА
- Сирваж, Леополд (Survage, Léopold)** ЗЕНИТ
- Сирен, Освалд (Sirén, Osvald)** ЕГЗОТИЦИЗАМ
- Сирлот, Хуан, Едуардо (Cirlot, Juan Eduardo)** ЕЛИПСА; ЖАБА; ЖАД; ЗМИЈА; ЈАЈЕ; ЈЕДНОРОГ (ИНОРОГ); КЉУЧ; КОЊАНИК; КОРЊАЧА; КОЦКА; КРИСТАЛ; КРУГ
- Сисли, Алфред (Sisley, Alfred)** ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Ситвел, Сашеверел (Sitwell, Sacheverell)** КОНВЕРЗЕЛШН ПИС
- Сја, династија** КИНЕСКА УМЕТНОСТ
- Сјангвен, Ченг** КИНЕСКО ПИСМО
- Сјестрем, Ингрид (Sjöström, Ingrid)** КВАДРАТУРА
- Скамоци, Винченцо (Scamozzi, Vincenzo)** ЕНТЕРИЈЕР; ИНТЕРКОЛУМНИЈА; КОМПОЗИТНИ КАПИТЕЛ; КОНТУРА
- Скот Браун, Дениз (Scott Brown, Denise)** ЕНФИЛАДА
- Скот Ериугена (Scotus Eriugena)** ЕСТЕТСКИ ДОЖИВЉАЈ
- Скрибнер, Чарлс (Scribner, Charles)** КЕРМЕС
- Скудеро, Доменико (Scudero, Domenico)** КУСТОС
- Слокам, Тери (Slocum, Terry)** КАРТОГРАФИЈА
- Слотки, Марсел (Slodki, Marcel)** КАБАРЕ ВОЛТЕР
- Слоун, Џон (Sloan, John)** КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ
- Смердел, Антон** КАТАРЗА
- Смерк, Роберт (Smirke, Robert)** КЛАСИЦИЗАМ
- Смирс, Јост (Smiers, Joost)** ИНДОКТРИНАЦИЈА УМЕТНОСТИ
- Смит, Бернард (Smith, Bernard)** ЕГЗОТИЦИЗАМ
- Смит, Дејвид (Smith, David)** ЗАВАРИВАЊЕ
- Смит, Ентони Д. (Smith, Anthony D.)** ЗЛАТНО ДОБА
- Смит, Роберта (Smith, Roberta)** КОНЦЕПТУАЛНА УМЕТНОСТ
- Смит, Тери (Smith, Terry)** КОНЦЕПТУАЛИЗАМ
- Смит, Хејзел (Smith, Hazel)** ИМПРОВИЗАЦИЈА
- Смит, Џорџ (Smith, George)** КИПАРСКО ПИСМО
- Смитсон, Роберт (Smithson, Robert)** ЕКОЛОШКА УМЕТНОСТ; ЕНТРОПИЈА; КРИТИКА ЧИСТЕ ВИЗУЕЛНОСТИ
- Смитсон, Роберт (Smythson, Robert)** ЕЛИЗАБЕТАНСКИ СТИЛ
- Смол, Вилијам (Small, William)** КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ
- Снејп, Стивен (Snape, Steven)** ЕГИПТАСКА УМЕТНОСТ
- Снетлаге, Ролф (Snehtlage, Rolf)** КАМЕН
- Снефру, египатски краљ** ЕГИПТАСКА УМЕТНОСТ
- Сокић, Љубица Цуца** ИНТЕРПОЛАЦИЈА
- Соколовић, Лала Мустафа-паша** КАРАВАН-САРАЈ
- Соколовић, Макарије** КАМИЛАВКА
- Соколовић, Мехмед-паша** КАРАВАН-САРАЈ
- Соколовићи, породица** КТИТОР
- Сократ (Σωκράτης)** ЕУРИСТИКА; ИРОНИЈА; КОЦКА
- Солније, Жил (Saulnier, Jules)** ЗИД-ЗАВЕСА; ИНДУСТРИЈСКА АРХИТЕКТУРА
- Соломон, Роберт (Solomon, Robert)** КИЧ
- Соломон, Фишман (Solomon, Fishman)** ЕВАЛУАЦИЈА
- Сомборски, Милош** ЗЕНИТИЗАМ
- Сонг / Сунг, династија** КИНЕСКА УМЕТНОСТ; КИНЕСКО ПИСМО
- Сонг-гје, Ји, владар** КОРЕЈСКА УМЕТНОСТ
- Сонијер, Кит (Sonnier, Keith)** ЕКСЦЕНТРИЧНА АПСТРАКЦИЈА
- Сопер, Александер (Soper, Alexander)** ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ; КИНЕСКА УМЕТНОСТ
- Сорди, Марта (Sordi, Marta)** КАТАКОМБЕ
- Сосир, Фердинанд де (Saussure, Ferdinand de)** ЈЕЗИК, ЛИКОВНИ; КОНТЕКСТ
- Сотирију, Жорж (Sotiriou, Georges)** КАЛЕНДАР
- Сотирију, Марија (Sotiriou, Maria)** КАЛЕНДАР
- Соун, Џон (Soane, John)** КЛАСИЦИЗАМ
- Софокле (Σοφοκλῆς)** ИКОНОГРАФСКИ ПРОГРАМ
- Софронјевић, Мира** ЗАДУЖБИНА
- Спалејк, Џон (Spalek, John M.)** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ
- Спартак** КРСТ
- Спасојевић, Бојана** ИМАГИНАРНИ МУЗЕЈ
- Спасојчевић, Бранислав** КЕРАМИКА
- Спенс, Џозеф (Spence, Joseph)** ЕНГЛЕСКИ ВРТ
- Спенсер, Едмунд (Spenser, Edmund)** ЕЛИЗАБЕТАНСКИ СТИЛ
- Спеусип (Σπεύσιππος)** ЕНЦИКЛОПЕДИЈА
- Спил, Ерика (Speel, Erika)** ЕМАЉ
- Спингарн, Џоел Елијас (Spingarn, Joel Elias)** ИМАЖИЗАМ
- Спиноза, Барух де (Spinoza, Baruch de)** ЕСТЕТСКО ПОНАШАЊЕ; ИЛУМИНИЗАМ; ИСТОРИЦИЗАМ
- Спитери, Стивен (Spiteri, Stephen)** ЕСКАРПА
- Спремић, Момчило** КОРАЛ
- Срејовић, Драгослав** КАПИТОЛ
- Стабс, Џорџ (Stubbs, George)** ЕКОРШЕ; КОНВЕРЗЕЛШН ПИС
- Ставицки, Гејл (Stavitsky, Gail)** ЕНКАУСТИКА
- Стајевић, Бранислав** КАМЕНИНА; КЕРАМИКА
- Стајић Токшковић, Јован** КЛАСИЦИЗАМ
- Стал, Мадам де (Staël, Madame de)** ЕСТЕТИЗАМ
- Стали, Роџер (Stalley, Roger)** КАРОЛИНШКА УМЕТНОСТ
- Стаљин, Јосиф Висарионович Џугашвили (Стаљин, Иосиф Висарионович Джугашвили)** ЖДАНОВИЗАМ; ИНДОКТРИНАЦИЈА УМЕТНОСТИ; КИЧ; КУЛТ
- Стаменковић, Ђока** ЗЛАТО
- Стангос, Никос (Stangos, Nikos)** КИНЕТИЧКА СКУЛПТУРА; КОЛОРИЗАМ
- Станисављевић, Јован** КЛАСИЦИЗАМ
- Станишић, Гордана** КАРИКАТУРА; КРИТИКА
- Станкис, Џесика (Stankis, Jessica)** КЛОАЗОНИЗАМ
- Станковић, Бранко** ЖДАНОВИЗАМ
- Станојевић, Вељко** ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Станојевић, Станоје** ЕНЦИКЛОПЕДИЈА; ЗВОНО
- Станчић, Миљенко** ИЛУСТРАЦИЈА
- Стањевић, Никола** ЗАСТАВИЦА
- Старчевић, Душан** ИНФОРМАЦИОНИ МЕДИЈИ
- Стасов, Владимир Васиљевич (Стасов, Владимир Васиљевич)** КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ
- Стафорд, Ема (Stafford, Emma)** ЕРОТИ
- Стевановић, Боривоје** ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Стевановић, Вера** ЕКОЛОШКА УМЕТНОСТ
- Стевановић, Момчило** КРИТИКА
- Стевановска, Валентина** КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Стевовић, Иван** КАТЕДРАЛА
- Стедман, Филип (Steadman, Philip)** КАМЕРА ОПСКУРА
- Стејт Мари, Вилијам (Staite Murray, William)** КЕРАМИКА
- Стела, Џозеф (Stella, Joseph)** КУБИЗАМ
- Стенли, Тим (Stanley, Tim)** КРИСТАЛ
- Стенли-Бејкер, Џоан (Stanley-Baker, Joan)** ЗЕН УМЕТНОСТ
- Степанчич, Едвард** ЗЕНИТИЗАМ
- Стерија Поповић, Јован** ЗАШТИТА НЕПОКРЕТНИХ КУЛТУРНИХ ДОБАРА; ЗАШТИТА СПОМЕНИКА КУЛТУРЕ (КУЛТУРНОГ ДОБРА)
- Стернберг, Роберт (Sternberg, Robert)** КРЕАТИВНОСТ
- Стефан I Угарски** КРУНА
- Стефан Дечански / Стефан Урош III Немањић** ИКОНА; ИНТАРЗИЈА; КРЗНО
- Стефан Немања** ЕПИСКОПСКА ПАЛАТА; ЗВОНИК; ЗЛАТАРСТВО; ЗЛАТНО ДОБА; ИКОНА; ИСКУЦАВАЊЕ; ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ; КАМЕН; КРУНА; КТИТОР
- Стефан Првовенчани** ЗЛАТАРСТВО; ИКОНА
- Стефани, Барон (Stephanie, Barron)** ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ
- Стефановић Венцловић, Гаврил** ЕГЗОТИЦИЗАМ; ЕКСЕР; ИНСТРУМЕНТА МАРТИРИ
- Стефановић Караџић, Вук** ЕФЕМЕРНИ СПЕКТАКЛ; ЗАШТИТА НЕПОКРЕТНИХ КУЛТУРНИХ ДОБАРА; ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО; КРУШКА
- Стефановић, Н. Н.** ЕЖИПСЕНЕРИЈА
- Стефановски, В.** КОПАНИЧАРСТВО
- Стив, Диксон (Steve, Dixon)** КИБЕРНЕТИКА И УМЕТНОСТ
- Стивенс, Ентони (Stevens, Anthony)** ЖАБА; ЗЕЛЕНО; ЗМАЈ (АЖДАЈА); ЗМИЈА; ЗУБИ; ЈАБУКА; ЈАГЊЕ; КВАДРАТ; КОЊ; КРУГ
- Стивенсон Смит, В. (Stevenson Smith, W.)** ЕГИПТАСКА УМЕТНОСТ
- Стијовић, Ристо** ИНТЕРПОЛАЦИЈА
- Стил, Клифорд (Still, Clyfford)** ЕНФОРМЕЛ
- Стимсон, Блејк (Stimson, Blake)** КОЛЕКТИВНА УМЕТНОСТ; КОМЕРЦИЈАЛИЗАЦИЈА УМЕТНОСТИ
- Стипчевић, Александар** КЊИГА
- Стирлин, Хенри (Stierlin, Henri)** ИНДИЈСКА УМЕТНОСТ
- Срјепановић, Александар** ЈЕДИНИЦА СУСЕДСТВА
- Стојакровић, Анка** ИНВЕРЗНА ПЕРСПЕКТИВА; КУЛИСА
- Стојановић, Добрила** КОРЊАЧЕВИНА
- Стојановић, Драгослав** КАРИКАТУРА
- Стојановић, Љубомир** ЕПИГРАФИКА; ЗАПИС
- Стојановић, Сретен** ЗАДУЖБИНА
- Стојка, Ђеорђета (Stoika, Georgeta)** ЕТНО-АРХИТЕКТУРА
- Стојков, Сава** КОМЕРЦИЈАЛНА УМЕТНОСТ
- Стојковић-Павелка, Брана** КАЛДАРИЈУМ
- Стокић Симончић, Гордана** КЊИГА
- Столвич, Леонид** ЕСТЕТИЧКЕ КАТЕГОРИЈЕ
- Сторер, Вилијам (Storer, William)** КАМЕРА ОПСКУРА
- Сторм, Рејчел (Storm, Rachel)** ЗМАЈ (АЖДАЈА)
- Стошић, Љиљана** ЕГЗОТИЦИЗАМ; ЕКСЕР; ЗЛАТО; ЗОГРАФ; ИКОНАРНИК; ИНСТРУМЕНТА МАРТИРИ; КАНДИЛО; КОМИЧНО; КОПАНИЧАРСТВО; КОЦКА; КРУНА
- Страбон (Στράβων)** ЕТРУРСКА УМЕТНОСТ; КОЛОС
- Стратен, Рулоф ван (Straten, Roelof van)** ИКОНОГРАФИЈА
- Стратимировић, браћа** КОЊАНИК; КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Стратимировић, Стефан** ЗАДУЖБИНА; КЛАСИЦИЗАМ
- Стрижић, Зденко** ИДЕЈНИ НАЦРТ
- Стрикленд, Вилијам (Strickland, William)** КЛАСИЦИЗАМ
- Стриндберг, Аугуст (Strindberg, August)** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ
- Стронг, Доналд (Strong, Donald)** ЕТРУРСКА УМЕТНОСТ
- Стронг, Рој (Strong, Roy)** ЕФЕМЕРНИ СПЕКТАКЛ; КАБИНЕТСКА СЛИКА
- Су Бей Хонг** КИНЕСКА УМЕТНОСТ
- Су Веј** КИНЕСКА УМЕТНОСТ
- Суарез, Антонио (Suárez, Antonio)** ЕЛ ПАСО
- Суботић, Гојко** КЕРАМОПЛАСТИКА
- Суботић, Ирина** ЗЕНИТ; ЗЕНИТИЗАМ; КРИТИКА
- Суботић, Стефан** КЛАСИЦИЗАМ
- Сузуки, Дајсец Теитаро (Suzuki, Dajsec Teitaro)** ЕНФОРМЕЛ; КЕРАМИКА
- Суи Вен Ди, цар** КИНЕСКА УМЕТНОСТ
- Суи, династија** КИНЕСКА УМЕТНОСТ
- Сујетова Костић, Марина** КАМЕНИНА; КЕРАМИКА
- Сулејман Величанствени** ИСТОК; КОРАЛ
- Сулије де Моран, Жорж (Soulié De Morant, George)** КИНЕСКА УМЕТНОСТ
- Султан од Брунеја** ЕЛИТИСТИЧКА УМЕТНОСТ

- Сумија, Иване (Sumiya, Iwane)** ЈАПАНСКА АВАНГАРДА
- Суриков, Василиј Иванович (Суриков, Василий Иванович)** КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ
- Сурио, Егјен (Souriau, Étienne)** ИНТЕРМЕДИЈАЛНА УМЕТНОСТ; ЕСТЕТИЧКЕ КАТЕГОРИЈЕ
- Суфло, Жак Жермен (Soufflot, Jacques-Germain)** ЕСТЕТИКА
- Сфорца, Лудовико (Sforza, Ludovico)** КРЗНО
- Сфорца, породица (Sforza)** КВАТРОЧЕНТО
- Сфорца, Франческо (Sforza, Francesco)** КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Схенутије, архимандрит** КОПТСКА УМЕТНОСТ
- Сцевола, Гај Муције (Scaevola, Gaius Mucius)** ИСТОРИ(ЦИ)ЗАМ
- Тајлор, Едвард Бернет (Tylor, Edward Burnett)** КУЛТУРА
- Табаковић, Иван** КЕРАМИКА
- Тагор / Тагора / Тагоре Рабиндранат (Tagore Rabindranath)** ЗЕНИТИЗАМ; ИНДИЈСКА УМЕТНОСТ
- Таига, Ике (Taiga, Ike)** ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ
- Тајге, Карел (Teige, Karel)** ЗЕНИТ; ЗЕНИТИЗАМ
- Такамизава, Мичинао (Takamizawa, Michinao)** ЈАПАНСКА АВАНГАРДА
- Такамура, Котаро (Takamura, Kōtarō)** ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ
- Такамура, Коун (Takamura, Kōun)** ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ
- Такер, Пол Хејз (Tucker, Paul Hayes)** КРИТИКА
- Такман, Морис (Tuchman, Maurice)** ЕЗОТЕРИЈА; ЕМАНАЦИЈА; КУБОФУТУРИЗАМ
- Талбот Рајс, Дејвид (Talbot Rice, David)** КЕНТАУР
- Талбот, Вилијам Хенри Фокс (Talbot, William Henry Fox)** КАЛОТИПИЈА
- Талви, Леон** ЈЕВРЕЈСКА УМЕТНОСТ
- Талес (Θαλῆς)** КОЦКА
- Талунџић, Адбдулах** КОПАНИЧАРСТВО
- Таљони, Марија (Taglioni, Marie)** КОСТИМОГРАФИЈА
- Таназевић, Бранко** ЕКЛЕКТИЦИЗАМ
- Танака, Ацуко (Tanaka, Atsuko)** ЈАПАНСКА АВАНГАРДА
- Танг, династија** ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ; КАРТЕ ЗА ИГРАЊЕ; КИНЕСКА УМЕТНОСТ; КОРЕЈСКА УМЕТНОСТ
- Танге, Кензо (Kenzō, Tange)** ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ СТИЛ
- Танги, Ив (Tanguy, Yves)** КАДАВР ЕСКИ; КОМБИНОВАНА ТЕХНИКА
- Таномура, Чикуден (Tanomura, Chikuden)** ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ
- Тапије, Виктор (Tapié, Victor)** КЛАСИЦИЗАМ
- Тапије, Мишел (Tapié, Michel)** ЕНФОРМЕЛ; КРИТИКА
- Тапијес, Антони (Tàpies, Antoni)** ЕГЗОТИЦИЗАМ; ЕЛ ПАСО; ЈАПАНСКА АВАНГАРДА
- Тарасије, цариградски патријарх** ИКОНОБОРСТВО; ИКОНОФИЛИЈА, ИКОНОДУЛИЈА
- Тарквини, династија** ЕТРУРСКА УМЕТНОСТ
- Тарнер Хатон, Е. (Turner Hutton, E.)** ИНТИМИЗАМ
- Тарнер, Силви (Turner, Silvie)** ЈАПАНСКИ ПАПИР
- Тарнер, Џозеф Малорд Вилијам (Turner, Joseph Mallord William)** ЕКСЦЕНТРИЧНА УМЕТНОСТ; ЕМОЦИЈА; ЕСТЕТИКА; ИМПРЕСИОНИЗАМ; КУЛИСА
- Татаркјевич, Владислав (Tatarkiewicz, Władysław)** ЕСТЕТИЧКЕ КАТЕГОРИЈЕ; ЕСТЕТИЧКИ ДОЖИВЉАЈ; ИМИТАЦИЈА
- Татић, Будислав** КАРАНФИЛ
- Татић, Жарко** ЗАШТИТА НЕПОКРЕТНИХ КУЛТУРНИХ ДОБАРА; КОЊАЧЕВИНА
- Татљин, Владимир (Татлин, Владимир)** ЗЕНИТ; ЗЕНИТИЗАМ; КИНЕТИЧКА СКУЛПТУРА; КОНСТРУКТИВИЗАМ; КОНТРАРЕЉЕФ; КРЕТАЊЕ; КУБОФУТУРИЗАМ
- Татомировић, Ивана** КЕРАМИКА
- Таубс, Фредерик (Taubes, Frederic)** КРАПЛАК
- Таут, Бруно (Taut, Bruno)** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ
- Тацит, Публије Корнелије (Tacitus, Publius Cornelius)** ЕТРУРСКА УМЕТНОСТ
- Тејлор, Ингрид (Taylor, Ingrid)** ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ
- Тејлор, Ирвинг (Taylor, Irving)** КРЕАТИВНОСТ
- Тејлор, Самјуел (Taylor, Samuel)** КАРТЕ ЗА ИГРАЊЕ
- Тејт, Хју (Tait, Hugh)** ЗЛАТАРСТВО
- Текелија, Сава** ЗАДУЖБИНА
- Теле-Кастенбајн, Ренате (Tölle-Kastenbein, Renate)** КАУЛИКУЛ
- Телеско, Вернер (Telesko, Werner)** ЕФЕМЕРНИ СПЕКТАКЛ
- Темерински, Жељка** ЕПИТРАХИЉ
- Тен, Иполит (Taine, Hippolyte)** ИДЕАЛИЗАМ-НАТУРАЛИЗАМ; ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ
- Тенар, Луј Жак (Thénard, Louis Jacques)** КОБАЛТ-ПЛАВО
- Тенети, Алберто (Tenenti, Alberto)** КВАТРОЧЕНТО
- Тенецки, Стефан** ЈАГЊЕ
- Тенијерс, Давид Млађи (Teniers, David)** ЖАБА; ЖАНР-СЦЕНА; КЕРМЕС
- Тенкеи, Јокојама (Tenkei, Yokoyama)** ЗЕН УМЕТНОСТ
- Тенковић, Милош** ИСТОРИ(ЦИ)ЗАМ
- Теодор Метохит** ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ
- Теодор Хагиопетрит** ИЛУМИНАЦИЈА
- Теодор, студитски монах** ИКОНОБОРСТВО; ИЛУМИНАЦИЈА
- Теодора, византијски царица (иконоборство)** ИКОНОБОРСТВО
- Теодора, мајка цара Душана** ЗЛАТАРСТВО
- Теодора, царица (VI век)** ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ
- Теодоровић, Арсеније** ЕГЗОТИЦИЗАМ; КВАДРИРИПОРТАТИ; КЛАСИЦИЗАМ
- Теодоровић, Ђурђе** КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ
- Теодосије I** ЗАПАД; ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ; КОПТСКА УМЕТНОСТ
- Теодосије II** КРСТ
- Теодулф (Teodulf), опат** КАРОЛИНШКА УМЕТНОСТ
- Теофан Грк (Θεοφάνης)** ИКОНА
- Теофан Крићанин (Θεοφάνης ο Κρητικός)** КРИТСКА ШКОЛА
- Теофил презвитер** ЕМАЉ; ЕРМИНИЈА
- Теофил, цар** ИКОНОБОРСТВО; ИКОНОФИЛИЈА, ИКОНОДУЛИЈА
- Теофраст (Θεόφραστος)** ЕНГЛЕСКО ЦРВЕНА; ЕРМИНИЈА
- Терваран, Ги де (Tervarent, Guy de)** ЕЛЕМЕНТА, ЧЕТИРИ
- Тертулијан (Tertullianus)** ИХТИС
- Теспис (Θέσπις)** КОСТИМОГРАФИЈА
- Тестини, Пасквале (Testini, Pasquale)** КАТАКОМБЕ
- Теш, Јирген (Tesch, Jürgen)** ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО
- Тибалди, Пелегрино (Tibaldi, Pellegrino)** КВАДРИРИПОРТАТИ
- Тиберије Јулије Цезар (Tiberius Iulius Caesar)** ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО; КРИПТОПОРТИК
- Тијеполо, Ђовани Батиста (Tiepolo, Giovanni Battista)** КАПРИЧО; КАРИКАТУРА; КВАДРАТУРА; КОМЕДИЈА ДЕЛ АРТЕ
- Тијеполо, Ђовани Доменико (Tiepolo, Giovanni Domenico)** ЗУБИ; КАПРИЧО; КАРИКАТУРА
- Тик, Јохан Лудвиг (Tieck, Johann Ludwig)** ЕСТЕТИЗАМ
- Тилих, Паул (Tillich, Paul)** ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗАМ
- Тимотијевић, Мирослав** ЕФЕМЕРНИ СПЕКТАКЛ; ЗЛАТНО ДОБА; ИСТОРИ(ЦИ)ЗАМ; ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ; КЛАСИЦИЗАМ; КОЊАНИК; КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Тимотијевић, Славко** КРИТИКА
- Тингели, Жан (Tinguely, Jean)** КИНЕТИЧКА СКУЛПТУРА; КРЕТАЊЕ
- Тинторето / Јакопо Робусти (Tintoretto / Jacopo Robusti)** ЕСХАТОЛОШКИ МОТИВИ; КАСЕТИРАНА ТАВАНИЦА; КЈАРОСКУРО
- Тит Флавије Веспасијан (Titus Flavius Vespasianus)** ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ; КАСЕТИРАНА ТАВАНИЦА; КОМПОЗИТНИ КАПИТЕЛ
- Тителбах, Владислав** КОСТИМОГРАФИЈА
- Тито, Јосип Броз** КАЗАМАТ
- Тифани, Луис Комфорт (Tiffany, Louis Comfort)** ЕЖИПСЈЕНЕРИЈА
- Тиц, Јирген (Tietz, Jürgen)** ИСТОРИ(ЦИ)ЗАМ
- Тице, Ханс (Tietze, Hans)** ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ
- Тицијан (Tiziano Vecellio)** ЕСТЕТИКА; ЗООМОРФИЈА; ИМПРИМАТУРА; КЈАРОСКУРО; КЈАРОСКУРО ДРВОРЕЗ; КОМПЛЕМЕНТАРНЕ БОЈЕ; КОНВЕРЗЕЛШН ПИС; КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА); КОСМОГОНИЈА
- Тиченер, Едвард (Titchener, Edward)** ЕМПАТИЈА
- Тјудор, Елизабета I** ЕЛИЗАБЕТАНСКИ СТИЛ
- Тоби, Марк (Tobey, Mark)** ЕГЗОТИЦИЗАМ
- Тоболар, Стеван** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ
- Товас (Towas)** ЕНФОРМЕЛ
- Тод, Џејмс Г. (Todd, James G.)** КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ
- Тодај, Тацуо (Todai, Tatsuo)** ЈАПАНСКА АВАНГАРДА
- Тодић, Бранислав** ЗЛАТО
- Тодоровић, Владислав Шиља** ЕНФОРМЕЛ
- Тодоровић, Драгољуб** ЗАШТИТА НЕПОКРЕТНИХ КУЛТУРНИХ ДОБАРА
- Тодоровић, Јелена** ЕФЕМЕРНИ СПЕКТАКЛ
- Тодоровић, Стеван** ИСТОРИ(ЦИ)ЗАМ; ЕФЕМЕРНИ СПЕКТАКЛ; КОСТИМОГРАФИЈА; КРИТИКА
- Тојбер Арп, Софи (Taeuber-Arp, Sophie)** ЕЛЕМЕНТАРИЗАМ У АРХИТЕКТУРИ; КАБАРЕ ВОЛТЕР
- Токин, Бошко** ЗЕНИТ; ЗЕНИТИЗАМ
- Толић, Јадранка** КРИТИКА
- Томан, Ролф (Toman, Rolf)** КЛАСИЦИЗАМ; КРСТАСТИ СВОД
- Томеи, Пјеро (Tomei, Piero)** КВАТРОЧЕНТО
- Томинц, Јосип** КАМИЛАВКА
- Томирида, краљица** КЛАСИЦИЗАМ
- Томић, Биљана** КРИТИКА
- Томић Ђурић, Марка** ИМАГО ПИЈЕТАТИС
- Томлинсон, Ричард Алан (Tomlinson, Richard Alan)** ЗИД (ИЗОДОМНИ ВЕЗ)
- Томовић, Гордана** ЕПИГРАФИКА
- Томовић, Миладин** ИКОНА
- Томпсон, Данијел, В. (Thompson, Daniel V.)** ИНТОНАКО
- Томсон, Бенџамин (Thompson, Benjamin)** КОМПЛЕМЕНТАРНЕ БОЈЕ
- Тонко, Кристијан (Tonko, Christian)** КАМЕРА ЛУЦИДА
- Торвалдсен, Бертел (Thorvaldsen, Bertel)** КЛАСИЦИЗАМ
- Торп, Џон (Thorpe, John)** ЕЛИЗАБЕТАНСКИ СТИЛ
- Тосканели, Паоло (Toscanelli, Paolo)** КАМЕРА ОПСКУРА
- Трајан (Marcus Ulpius Nerva Traianus)** ИКОНОГРАФСКИ ПРОГРАМ; ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ; КАПИТАЛА; КОМПОЗИТНИ КАПИТЕЛ
- Трајковић, Љиљана** КЕРАМИКА
- Трактенберг, Марвин (Trachtenberg, Marvin)** ЕГИПАТСКА УМЕТНОСТ; ЕРЛИ ИНГЛИШ; ЗИД-ЗАВЕСА; ИСТОРИ(ЦИ)ЗАМ; КАРИЈАТИДА; КЛАСИЦИЗАМ
- Трандафил, Марија** ЗАДУЖБИНА
- Траубе, Лудвиг (Traube, Ludwig)** ИХС

- Трбовић, Маја** ЗАБАТ
Требежанин, Жарко КВАДРАТ
Тревизан, Лука (Trevisan, Luca) ИНТАРЗИЈА
Трегир, Мери (Tregear, Mary) КИНЕСКА УМЕТНОСТ
Третјаков, Павел (Третьяков, Пáвел) КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ
Тривулцио, Ђан Ђакомо (Trivulzio, Gian Giacomo) КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
Трифуновић, Ђорђе ЗАПИС; ЈЕВАНЂЕЛИСТАР
Трифуновић, Лазар ЕНФОРМЕЛ; ИМПРЕСИОНИЗАМ; КОНСТРУКТИВИЗАМ; КОНЦЕПТУАЛНА УМЕТНОСТ; КРИТИКА; КРИТИКА КРИТИКЕ; КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ
Тројицки, Сергије КТИТОР
Трстењац, Антон ЖУТА
Тугендхат, Ернст (Tugendhat, Ernst) ЕГОЦЕНТРИЗАМ
Тулуз-Лотрек, Анри де (Toulouse-Lautrec, Henri de) ЕПОХА; ЕСТАМПА; ЈАПОНИЗЕРИЈА; ЗЕЛЕНО; ЈУГЕНДСТИЛ; КАДАР; КАРИКАТУРА; КЕРАМИКА; КОМЕДИЈА ДЕЛ АРТЕ; КОЊ; КОСТИМОГРАФИЈА
Тулуниди, династија КОПТСКА УМЕТНОСТ
Турински, Живојин ЕНФОРМЕЛ; ЕРМИНИЈА; ИНТОНАКО
Туркан, Зоран ЕПИСКОПСКА ПАЛАТА
Тутанкамон ЕГИПАТСКА УМЕТНОСТ; ЕЖИПСЈЕНЕРИЈА; ЗЛАТАРСТВО; ИСКУЦАВАЊЕ
Тутмес IV ЕГИПАТСКА УМЕТНОСТ
Телић, Стојан КРИТИКА
Ћи Баи Ш' Хуанг, цар КИНЕСКА УМЕТНОСТ
Ћин Ш' Хуанг, цар КИНЕСКА УМЕТНОСТ
Ћин Ши Хуанг ИСТОК
Ћин, династија ИСТОК; КИНЕСКА УМЕТНОСТ
Ћинг, династија КИНЕСКА УМЕТНОСТ; КИНЕСКО ПИСМО
Ћинкул, Љиљана КРИТИКА
Ћирино Лопез, Мартин (Chirino López, Martín) ЕЛ ПАСО
Ћирић, Иринеј КАМИЛЛАНКА
Ћирић, Милорад КАРИКАТУРА
Ћирић, Милош ИЛУСТРАЦИЈА
Ћирић, Растко ЕКС ЛИБРИС
Ћирковић, Сима ЕПИСКОПСКА ПАЛАТА
Ћоровић Љубинковић, Мирјана ЕПИТРАХИЉ; КАДИОНИЦА
Ћосић, Бора ИНТЕРМЕДИЈАЛНА УМЕТНОСТ
Ћурчић, Слободан ЗЕМУНИЦА; КАРТА; КАРТОГРАФИЈА; КАТЕДРАЛА; КЕРАМОПЛАСТИКА
Удон, Жан Антоан (Houdon, Jean-Antoine) ЕКОРШЕ; КЛАСИЦИЗАМ
Уе, Жан Батист (Huet, Jean-Baptiste) ЕЖИПСЈЕНЕРИЈА
Узелац, Милан ИЛУСТРАЦИЈА
Уиџонг, краљ КОРЕЈСКА УМЕТНОСТ
Улај / Лајсипен, Уве (Ulay / Laysispen, Uwe) КРЕТАЊЕ
Улрих, Хајнрих (Ulrich, Heinrich) ЕКС ЛИБРИС
Уновски, Данијел (Unowsky, Daniel) ЕФЕМЕРНИ СПЕКТАКЛ
Ур, династија КЛИНАСТО ПИСМО
Урбан VIII, папа КВАДРАТУРА
Урбанчич, Виктор (Urbantschitsch, Viktor) ЕЈДЕТСКО
Урком, Гергел КСЕРОГРАФИЈА
Урл, Франц ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО
Урош / Стефан Урош I Немањић, краљ ИКОНА
Урош / Стефан Урош V Немањић, краљ и цар ЗЛАТНО ДОБА; КРЗНО
Усервер, египатски скулптор ЕГИПАТСКА УМЕТНОСТ
Успенски, Леонид (Успенский, Леонид) ИНТЕРПРЕТАЦИЈА
Успенски, Пјотр Демјанович (Успенский, Пётр Демьянович) КЕРАМИКА
Успенски, Порфирије, архимандрит ИКОНОГРАФИЈА
Утамаро, Китагава (Utamaro, Kitagawa) ЕРОТСКА УМЕТНОСТ; ЈАПОНИЗЕРИЈА; ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ; ЈУГЕНДСТИЛ
Утуџијан, Едуар (Utudjian, Édouard) ЗЕМУНИЦА
Учело, Паоло (Uccello, Paolo) КАСОНЕ; КВАТРОЧЕНТО; КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА); КРВ
Фаберже (Fabergé) ЕМАЉ; КРИСТАЛ
Фајбуш, Ханс (Feibusch, Hans) ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ
Фајгенбаум, Гејл (Feigenbaum, Gail) КВАДРИ РИПОРТАТИ
Фајнингер, Лајонел (Feininger, Lyonel) ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ; КАРИКАТУРА; КУБИЗАМ
Фалконе, Етјен Морис (Falconet, Étienne Maurice) КОЊ; КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
Фанијус Синистор, Публијус (Fannius Synistor, Publius) КУБИКУЛУМ
Фар-Бекер, Габријеле (Fahr-Becker, Gabriele) ЗЕН УМЕТНОСТ; ЈУГЕНДСТИЛ
Фариоли, Рафаела (Farioli, Raffaella) КАТАКОМБЕ
Фариш, Вилијам (Farish, William) ИЗОМЕТРИЈСКИ ПРОСТОР
Фарнезе, Александро (Farnese, Alessandro) КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
Фарнезе, Одоардо (Farnese, Odoardo) ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО
Фарнезе, породица (Farnese) ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО; КВАДРИ РИПОРТАТИ
Фару, Гијом (Faroult, Guillaume) КЛАСИЦИЗАМ
Фати, Хасан (Fathy, Hassan) КРИТИЧКИ РЕГИОНАЛИЗАМ
Фатимиди, династија КОПТСКА УМЕТНОСТ; КРИСТАЛ
Фауст, Волфганг Макс (Faust, Wolfgang Max) КОНЦЕПТУАЛНА УМЕТНОСТ
Фацио, Мајкл (Fazio, Michael) КОНТРАФОРА
Февр Антоан (Favre, Antoine) ЕЗОТЕРИЈА
Федер, Џон (Feather, John) КЊИГА
Фејто, Луис (Feito, Luis) ЕЛ ПАСО; ЕНФОРМЕЛ
Фелер, Еуген (Feller, Eugen) ЕНФОРМЕЛ
Фелибјен, Андре (Félibien, André) ЕКЛЕКТИЦИЗАМ
Фендерс, Валтер (Fähnders, Walter) ИСТОРИЈСКЕ АВАНГАРДЕ
Фенеон, Феликс (Fénéon, Félix) КРИТИКА
Фенолоза, Ернест (Fenollosa, Ernest) ЕСТАМПА; ЗЕН УМЕТНОСТ; ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ
Фер, Брајони (Fer, Briony) ЕКСЦЕНТРИЧНА АПСТРАКЦИЈА
Ферари, Марија Луиза (Ferrari, Maria Luisa) КАСОНЕ
Фергусон, Џорџ (Ferguson, George) КАДИОНИЦА
Фердинанд II, надвојвода КОРАЛ
Фернандез Алба, Антонио ЕЛ ПАСО
Фернандез, Грегорио (Fernandez, Gregorio) ЕНКАРНАДО; ЕСТОФАДО
Ферни, Ерик (Fernie, Eric) ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ
Фернкорн, Антон Доминик (Fernkorn, Anton Dominik) КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
Ферстер, Хајнц фон (Foerster, Heinz von) КИБЕРНЕТИКА И УМЕТНОСТ
Феруа, Антонио (Ferrua, Antonio) КАТАКОМБЕ
Фетерман, Вилијам (Fetterman, William) КИБЕРНЕТИКА И УМЕТНОСТ
Фехнер, Теодор (Fechner, Theodor) ЕСТЕТИКА; ИНФОРМАЦИЈА
Фехтер, Паул (Fechter, Paul) ЕКСПРЕСИОНИЗАМ
Фибоначи, Леонардо (Fibonacci, Leonardo) ИНЖЕЊЕРСКЕ ГРАЂЕВИНЕ
Фивег, Клаус (Vieweg, Klaus) КРАЈ УМЕТНОСТИ
Фигер, Јохан Хајнрих (Füger, Johann Heinrich) КЛАСИЦИЗАМ
Фидија (Фειδίας) ЈУВЕНИЛИЗАЦИЈА; КАНЕФОРА; КУЛТНА УМЕТНОСТ
Фидлер, Конрад (Fiedler, Konrad) ЕСТЕТИКА; ИКОНИЧКО; ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ; КРИТИКА; КРИТИКА ЧИСТЕ ВИЗУЕЛНОСТИ
Филантропин, Никола КРИТСКА ШКОЛА
Филд, Хамилтон Истер (Field, Hamilton Easter) КОЛАЖ
Филдс, Лук (Fildes, Luke) КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ
Филеки, Стјепан ИДЕОГРАФИЈА
Филип де Шампењ ЕКС ВОТО
Филип Македонски ЗБИРКА
Филиповић, Владимир ЗНАЧЕЊЕ УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА
Филиповић, Јован КОПАНИЧАРСТВО
Филиповић, Марко КОПАНИЧАРСТВО
Филиповић, Петар Гарка КОПАНИЧАРСТВО
Филиповић, Стјепан КОЛОС
Филипс, Клер (Phillips, Clare) ЗЛАТАРСТВО
Филипс, Лиза (Phillips, Lisa) КОРЕАЛИЗАМ
Филонов, Павел (Филонов, Пáвел) КУБОФУТУРИЗАМ
Филопо, Пол (Philippot, Paul) ИНТОНАКО
Филострат (Φιλόστρατος / Philostratus) ЕМАЉ
Финдрик, Ранко ЗАКЛОН; ЗАШТИТА НЕПОКРЕТНИХ КУЛТУРНИХ ДОБАРА
Финк, Еуген (Fink, Eugen) ИГРА
Фисли, Јохан Хајнрих (Füssli, Johann Heinrich) КОЊ
Фитипалди, Грацијена (Fittipaldi, Graziella) ЕЛИПСА
Фитон, Лесли Џ. (Fitton, Lesley J.) КИКЛАДСКА УМЕТНОСТ
Фихте, Јохан Готлиб (Fichte, Johan Gotlib) ЕФЗОТИЦИЗАМ; ЕСТЕТИКА
Фицсимонс, Џејмс (Fitzsimmons, James) КРИТИКА
Фичен, Џон (Fitchen, John) КОНСТРУКЦИЈА; КОНТРАФОРА
Фичино, Марсилио (Ficino, Marsilio) ЕЛЕМЕНТА, ЧЕТИРИ; ЕМАНАЦИЈА; ЕТИКА И ЕСТЕТИКА; КАБАЛА
Фишбах, Мерилин (Fischbach, Marilyn) ЕКСЦЕНТРИЧНА АПСТРАКЦИЈА
Фишер, Волфганг (Fischer, Wolfgang) КОБАЛТ-ЖУТО
Фишер, Ерве (Fischer, Hervé) ИСТОРИ(ЦИ)ЗАМ
Фишер, Роберт (Vischer, Robert) ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ; ЕМПАТИЈА
Фишер, Фридрих Теодор (Vischer, Friedrich Theodor) ЕМПАТИЈА; ЕСТЕТИКА; ЕСТЕТИЧКЕ КАТЕГОРИЈЕ; ИМИТАЦИЈА
Фјоки Николаи, Винченцо (Fiochi Nicolai, Vincenzo) КАТАКОМБЕ
Флавије, Јосип (Flavius, Josephus) ЕМПАТИЈА
Флајшман, Моника (Fleischmann, Monika) ЕЛЕКТРОНСКА УМЕТНОСТ
Флакман, Џон (Flaxman, John) КЛАСИЦИЗАМ
Флеминг, Џон (Fleming, John) ЕЖИПСЈЕНЕРИЈА; ЕКСЦЕНТРИЧНА УМЕТНОСТ; ЕЛИЗАБЕТАНСКИ СТИЛ; ЕЛИТИСТИЧКА УМЕТНОСТ; ЕРЛИ ИНГЛИШ; ЗВАНИЧНА УМЕТНОСТ; ИНДУСТРИЈСКА УМЕТНОСТ
Флечер, Банистер (Fletcher, Banister) ЕХИНУС
Флокон, Албер (Flocon, Albert) КРИВА ЛИНИЈА, КРИВУЉА
Флоренски, Павел (Флоренский, Пáвел) ИНВЕРЗНА ПЕРСПЕКТИВА
Флугел, Џејн (Fluegel, Jane)
Флури-Лемберг, Мехтилд (Flury-Lemberg, Mechthild) ЕТРУРСКО ПИСМО
Фогел, Гинтер (Vogel, Gunther) ЕОЛСКИ СТИЛ
Фолбах, Волфганг Фридрих (Volbach, Wolfgang Friedrich) КОНХА; КОСТ

- Фолкелт, Јоханес (Volkelt, Johannes)** ЕМПАТИЈА
Фољано, Гвидаричо да (Fogliano, Guidariccio da) КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
Фом, Волфганг (Vom, Wolfgang) КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
Фон Бајер, Адолф (Von Baeyer, Adolf) ИНДИГО
Фон Ерлах, Јохан Фишер (von Erlach, Johann Fischer) ЕЛИПСА
Фон Клајст, Хајнрих (Von Kleist, Heinrich) ИМПРОВИЗАЦИЈА
Фон Ландшут, Маир (Von Landshut, Mair) КЈАРОСКУРО ДРВОРЕЗ
Фон Линдеман, Фердинанд (Von Lindemann, Ferdinand) КРУГ
Фон Рихентал, Улрих (Von Richental, Ulrich) КЊИГА
Фон Румор, Карл Фридрих (Von Ruhmor, Karl Friedrich) ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ
Фон Ферстер, Хајнц (Von Foerster, Heinz) КИБЕРНЕТИКА И УМЕТНОСТ
Фон Фогт, Паул (Von Vogt, Paul) ЕКСПРЕСИОНИЗАМ
Фон Холс, Нилс (Von Hols, Niels) ЗБИРКА
Фон Шлосер, Јулијус (Von Schlosser, Julius) ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ
Фон Штук, Франц (Von Stuck, Franz) КЕНТАУР
Форетић-Вис, Винко ЗЕНИТ; ЗЕНИТИЗАМ
Формађо, Дино (Formaggio, Dino) КРАЈ УМЕТНОСТИ
Форман, Ричард (Forman, Richard) ЗЕМУНИЦА
Фосијон, Анри (Focillon, Henri) ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ; КЈАРОСКУРО
Фостер, Норман (Foster, Norman) ИДЕАЛНИ ГРАД
Фотије, руски митрополит ИКОНОГРАФСКИ ПРОГРАМ
Фотрије, Жан (Fautrier, Jean) ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗАМ; ЕКСПРЕСИЈА; ЕНФОРМЕЛ
Фохт, Иван (Focht, Ivan) ЕСТЕТИЧКЕ КАТЕГОРИЈЕ
Фра Анђелико (Fra Angelico) КВАТРОЧЕНТО
Фра Вита из Котора ЖИОКА НА РАБОШ
Фра Ђокондо (Giaccondo Giovanni) ЕНТАЗИС
Фра Мауро (Mauro) КАРТА
Фрагонар, Жан Оноре (Fragonard, Jean-Honoré) ЕРОТСКА УМЕТНОСТ; КАБИНЕТСКА СЛИКА; КЈАРОСКУРО
Фрај, Едвард Ф. (Fry, Edward F.) КУБИЗАМ
Фрај, Роберт (Fry, Robert) ЕВАЛУАЦИЈА
Фрај, Роџер (Fry, Roger) ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ; КРИТИКА
Фрајман, Рудолф фон (Freymann / Фрејман, Rudolf von) ЕКС ЛИБРИС
Фрајфрау фон Тинген, Сузана (Freifrau von Thüngen, Suzanne) ЕКСЕДРА
Франкастел, Пјер (Francastel, Pierre) ИНТИМИЗАМ; ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ; КВАТРОЧЕНТО
Франке, Херберт В. (Franke, Herbert W.) КИБЕРНЕТИКА И УМЕТНОСТ
Франк-Згурдо, Катрин (Franc-Sgourdeou, Catherine) ИНИЦИЈАЛ
Франко, Франсиско, генерал (Franco, Francisco) ЕЛ ПАСО
Франкович, Геза де (Francovich, Geza de) КЕНТАУР
Франкфорт, Хенри (Frankfort, Henri) СИГУРАТ; КЕНОТАФ
Франсес, Јуана (Francés, Juana) ЕЛ ПАСО
Франсоа I ЕРОТСКА УМЕТНОСТ; ЗЛАТАРСТВО
Франц Јозеф / Франо Јосиф (Franz Joseph) ЕФЕМЕРНИ СПЕКТАКЛ
Фрања, папа ИХС
Фредолини, Франческо (Freddolini, Francesco) КВАДРИ РИПОРТАТИ
Фрејзер, Ненси (Frazier, Nancy) ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ
Фремpton, Кенет (Frampton, Kenneth) ЕНТЕРИЈЕР; ИНДУСТРИЈСКА АРХИТЕКТУРА; ИНДУСТРИЈСКА
- ЕСТЕТИКА; ИНЖЕЊЕРСКЕ ГРАЂЕВИНЕ; ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ СТИЛ; КОМПОЗИЦИЈА; КОНСТРУКЦИЈА; КРИТИЧКИ РЕГИОНАЛИЗАМ
Френд, Вилијам Х. (Freud, William H.) КАТАКОМБЕ
Френклин, Мајкл (Franklin, Michael) КРИТСКА ШКОЛА
Фрескобалди (Frescobaldi), породица КАСОНЕ
Фриборг, Флеминг (Friborg, Flemming) ЈАПОНИЗЕРИЈА
Фридлендер, Валтер (Friedländer, Walter) ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ
Фридлендер, Макс Јакоб (Friedländer, Max Jakob) ЖАНР-СЦЕНА
Фридрих Вилхелм II КЛАСИЦИЗАМ
Фридрих Вилхелм III КЛАСИЦИЗАМ
Фридрих, Каспар Давид (Friedrich, Caspar David) КАПИТАЛИЗАМ И УМЕТНОСТ
Фрик, Беата (Fricke, Beate) КРВ
Фриман, Дејмијан (Freeman, Damien) ЕМОЦИЈА
Фриман, Ен (Freeman, Ann) КАРОЛИНСКА УМЕТНОСТ
Фриман, Чарлс (Freeman, Charles) КОЊ
Фриман, Џуди (Freeman, Judi) КУБОФУТУРИЗАМ
Фрихтл, Јозеф (Früchtl, Josef) ЕТИКА И ЕСТЕТИКА
Фројд, Сигмунд (Freud, Sigmund) ЕГЗАЛТАЦИЈА; ЕГОЦЕНТРИЗАМ; ЕМПАТИЈА; ИГРА; ИМАГО; ИНСТИНКТ; ИНТЕНЦИОНАЛНОСТ; ИНТЕРПРЕТАЦИЈА; ИНТУИЦИЈА; ИРАЦИОНАЛНО; КАДАВР ЕСКИ; КАТАРЗА; КОМИЧНО
Фројденау, Херман (Freudenau, Hermann) ЗЕНИТ; ЗЕНИТИЗАМ
Фром, Ерих (Fromm, Erich) ЕНФОРМЕЛ; ИДОЛАТРИЈА; КЕРАМИКА
Фроман, Павле КОСТИМОГРАФИЈА
Фрухт, Мирослав ЗЛАТНИ ПРЕСЕК; ИМПРЕСУМ; ИНДУСТРИЈСКИ ДИЗАЈН
Фрчковски, Макарије КОПАНИЧАРСТВО
Фрчковиц, зографи ЗОГРАФ
Фу Си КИНЕСКА УМЕТНОСТ
Фу Хи / Фохи, цар КИНЕСКО ПИСМО
Фуко, Мишел (Foucault, Michel) ЕСТЕТСКО ПОНАШАЊЕ; ЕТИКА И ЕСТЕТИКА
Фукс, Вилхелм (Wilhelm, Fucks) ЕНТРОПИЈА
Фултон, Хамиш (Fulton, Hamish) ЗЗИП
Фурије, Шарл (Fourier, Charles) ИНДУСТРИЈСКА АРХИТЕКТУРА
Фуруновић, Драгутин ЕТРУРСКО ПИСМО; ИМПРЕСУМ; ЈАПАНСКО ПИСМО; КАЛАМУС; КАПИТАЛА; КАРТОГРАФИЈА; КАРТОН; КИНЕСКО ПИСМО; КИПАРСКО ПИСМО; КЛИНАСТО ПИСМО; КЊИГА; КОПИРАЛТ; КОПТСКО ПИСМО; КОРЕКТУРА; КРИТСКО ПИСМО; КУРЗИВНО ПИСМО
Фуско, Марија (Fusco, Maria) ЕВАЛУАЦИЈА
Хабел, Сју (Hubbell, Sue) КОШНИЦА
Хабермас, Јирген (Habermas, Jürgen) КОНЗЕРВАТИВИЗАМ
Хабзбурговци, династија ЕФЕМЕРНИ СПЕКТАКЛ; ЗОДИЈАК
Хагивара, Кјоџиро (Hagiwara, Kyojiro) ЈАПАНСКА АВАНГАРДА
Хадријан / Публије Елије Трајан (Hadrianus / Publius Aelius Traianus) ЕМАЉ; ЕНФИЛАДА; ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО; КЕНТАУР; КРИПОПОРТИК
Хазелберг, Лотар (Haselberg, Lothar) ЕНТАЗИС
Хајд, Томас (Hyde, Thomas) КЛИНАСТО ПИСМО
Хајдегер, Мартин (Heidegger, Martin) ЕГЗИСТЕНЦИЈА; ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗАМ; ЕКСПРЕСИОНИЗАМ; КОЛИБА; КРАЈ УМЕТНОСТИ; КРИЗА УМЕТНОСТИ
Хајден, Том (Hayden, Tom) КОНТРАКУЛТУРА
Хајден, Хенрик (Hayden, Henryk) КУБИЗАМ
Хајлмајер, Волф Дитер (Heilmeyer, Wolf Dieter) КАУЛИКУЛ
- Хајлман, Кристоф (Heilmann, Christoph)** ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ
Хајман, Жак (Heuman, Jacques) КОНСТРУКЦИЈА
Хајман, Изабел (Hyman, Isabelle) ЕГИПАТСКА УМЕТНОСТ; ЕРЛИ ИНГЛИШ; КАРИЈАТИДА
Хајман, Франсис (Hayman, Francis) КОНВЕРЗЕЈШН ПИС
Хајнен, Хилде (Heynen, Hilde) КОНСТРУКЦИЈА
Хајнрих II ЗЛАТАРСТВО
Хајрудин, архитекта ИСЛАМСКА УМЕТНОСТ
Хаке, Ханс (Haacke, Hans) ЕКОЛОШКА УМЕТНОСТ; КИБЕРНЕТИКА И УМЕТНОСТ
Хакман, Стефан КРИТИКА
Халкозовић, Јанко КВАДРИ РИПОРТАТИ
Халс, Франс (Hals, Frans) ИМПРЕСИОНИЗАМ; КАПИТАЛИЗАМ И УМЕТНОСТ; КЈАРОСКУРО; КОНВЕРЗЕЈШН ПИС
Хамада, Шоји (Hamada, Shōji) КАМЕНИНА; КЕРАМИКА
Хаман, Јохан Георг (Hamann, Johann Georg) ЕСТЕТИКА; ИЛУМИНИЗАМ
Хаман, Рихард (Hamann, Richard) КОПИЈА
Хамваш, Бела (Hamvas, Béla) ЗЕЛЕНО
Хамураби ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ; КЛИНАСТО ПИСМО
Хамураби, династија КЛИНАСТО ПИСМО
Хан, Верена ИНТАРЗИЈА; КОРЊАЧЕВИНА
Хан, династија ЖАД; ИСТОК; ЈИН И ЈАНГ; КИНЕСКА УМЕТНОСТ; КИНЕСКО ПИСМО
Хан, Маркус (Hahn, Marcus) ЕПИГОНСТВО
Ханибал КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
Ханиш, Матијас КРУНА
Хансен (Hansen) ЗЕНИТИЗАМ
Хант, Тревор (Hunt, Trevor) ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО
Хар из Линда (Χάρης ὁ Λίνδιος) КОЛОС
Харви, Вилијам (Harvey, William) КРВ
Харвуд, Роналд (Harwood, Ronald) КОСТИМОГРАФИЈА
Харвуд, Џереми (Harwood, Jeremy) КАРТА
Хардинг, Стивен, опат (Harding, Stephen) ИНИЦИЈАЛ
Харис, Еленор Л. (Harris, Eleanor L.) ЖРТВЕНИК
Харис, Фредерик (Harris, Frederick) ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ
Харис, Џон (Harris, John) КОРНИША
Харисон, Чарлс (Harrison, Charles) ИМАНАМЕНТНА КРИТИКА; КЛОАЗОНИЗАМ; КОЛЕКТИВНА УМЕТНОСТ; КРИТИКА
Харл, Џејмс (Harle, James) ИНДИЈСКА УМЕТНОСТ
Харли, Џон Брајан (Harley, John Brian) КАРТОГРАФИЈА
Харт, Фредерик (Hartt, Frederick) КВАТРОЧЕНТО
Хартман, Николaj (Hartmann, Nicolai) ЕСТЕТИКА; ЕСТЕТИЧКЕ КАТЕГОРИЈЕ; КАРИКАТУРА; КИЧ; КОМИЧНО
Хартман, Џоун М. (Hartman, Joan M.) КИНЕСКА УМЕТНОСТ
Хартунг, Ханс (Hartung, Hans) ЕКСПРЕСИЈА
Харунобу, Сузуки (Harunobu, Suzuki) ЕРОТСКА УМЕТНОСТ; ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ
Хасмонејци, династија ЈЕВРЕЈСКА УМЕТНОСТ
Хатшепсут, краљица ЕГИПАТСКА УМЕТНОСТ; КОЛОНАДА
Хауг, Волфганг Фриц (Haug, Wolfgang Fritz) КРИЗА УМЕТНОСТИ
Хаузер, Арнолд (Hauser, Arnold) ЕСТЕТСКИ ДОЖИВЉАЈ; ИДЕОЛОГИЈА; ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ; ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ БЕЗ ИМЕНА; КАПИТАЛИЗАМ И УМЕТНОСТ; КОНВЕНЦИЈА
Хаузер, Кари (Hauser, Carry) ЗЕНИТ
Хауштајн-Барч, Ева (Haustein-Bartsch, Eva) ИКОНА

- Хацидакис, Манолис (Chatzidakis, Manolis)** КРИТСКА ШКОЛА
- Хач, Елвин (Hatch, Elvin)** КУЛТУРА
- Хаџи Рувим Нешковић** ЗОГРАФ
- Хаџикадунић, Един** ИМАГИНАРНИ МУЗЕЈ
- Хвој, Јосиф** ИНЖЕЊЕРСКЕ ГРАЂЕВИНЕ
- Хегедушић, Крсто** ИЛУСТРАЦИЈА
- Хегел, Георг Вилхелм Фридрих (Hegel, Georg Wilhelm Friedrich)** ЕГЗИСТЕНЦИЈА; ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗАМ; ЕНЦИКЛОПЕДИЈА; ЕСТЕТИКА; ЕСТЕТИЧКЕ КАТЕГОРИЈЕ; ЕСТЕТСКО ПОНАШАЊЕ; ЕТИКА И ЕСТЕТИКА; ИМАНЕНТНА КРИТИКА; ИНФОРМАЦИОНА ЕСТЕТИКА; ИРАЦИОНАЛНО; ИРОНИЈА; КАТАРЗА; КИЧ; КОМИЧНО; КОНКРЕТНА УМЕТНОСТ; КРАЈ УМЕТНОСТИ; КРИЗА УМЕТНОСТИ; КРИТИКА
- Хејл, Џон (Hale, John)** КВАТРОЧЕНТО
- Хејл, Џонатан А. (Hale, Jonathan A.)** КОЛИБА
- Хејн, Пит (Hein, Piet)** ЕЛИПСА
- Хејнен, Хилде (Heunen, Hilde)** ЕНТЕРИЈЕР; ИНДУСТРИЈСКА АРХИТЕКТУРА; ИНЖЕЊЕРСКЕ ГРАЂЕВИНЕ
- Хејстингс, Адријан (Hastings, Adrian)** ЗЛАТНО ДОБА
- Хекел, Ерих (Heckel, Erich)** ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ
- Хелден, Давид (Helden, David)** ЕЛИПСА
- Хелман, Манфред (Hellmann, Manfred)** КРУНА
- Хенгер, Грегор (Henger, Gregor)** ЗЛАТО
- Хенингс, Еми (Hennings, Emmy)** КАБАРЕ ВОЛТЕР
- Хенкл / Хенкел, Ролф (Henkl / Hennequel, Rolf)** ЗЕНИТ
- Хенри III** ИНКРУСТАЦИЈА
- Хенри III, Вилијам (Henry III, William)** ЕЛИТИСТИЧКА УМЕТНОСТ
- Хенри VIII** ЕЛИЗАБЕТАНСКИ СТИЛ
- Хенри, Роберт (Henri, Robert)** КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ
- Хенсел, Силвајн (Hänsel, Sylvaine)** ЕЛ ПАСО
- Хер, Јан де (Heer, Jan de)** ИНДУСТРИЈСКА ЕСТЕТИКА
- Херберт, Роберт Л. (Herbert, Robert L.)** ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Хердер, Јохан Готфрид фон (Herder, Johann Gottfried von)** ЕСТЕТИКА; ИЛУМИНИЗАМ
- Херинг, Кит (Haring, Keith)** ЕГЗИБИЦИЈА
- Херјанић, Драгутин** ЗЕНИТИЗАМ
- Херман, Георг (Hermann, Georg)** КАРИКАТУРА
- Хермансен, Густав (Hermansen, Gustav)** ЕКСЕДРА; ИНСУЛА
- Хермоген (Ἐρμογένης)** ИНТЕРКОЛУМНИЈА
- Херодот (Ἡρόδοτος)** ЕТРУРСКА УМЕТНОСТ; ЕТРУРСКО ПИСМО; ЗБИРКА; ЗИГУРАТ; КЕДАР; КИТ
- Херст, Дејмијан (Hirst, Damien)** КОМЕРЦИЈАЛИЗАЦИЈА УМЕТНОСТИ
- Хертфилд, Џон (Heartfield, John / Herzfeld, Helmut)** ИСТОРИЈСКЕ АВАНГАРДЕ
- Хесе, Ева (Hesse, Eva)** ЕКСЦЕНТРИЧНА АПСТРАКЦИЈА
- Хесиод (Ἡσίοδος)** ЕТРУРСКА УМЕТНОСТ
- Хеслам, Малколм (Haslam, Malcolm)** ЈУГЕНДСТИЛ
- Хецер, Теодор (Hetzler, Theodor)** ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ
- Хеџко, Џон (Hedgcock, John)** ЖИЖНА ДАЉИНА
- Хиблер, Даглас (Huebler, Douglas)** КОНЦЕПТУАЛНА УМЕТНОСТ
- Хигинс, Дик (Higgins, Dick)** ИНТЕРМЕДИЈАЛНА УМЕТНОСТ
- Хигинс, Кетлин (Higgins, Kathleen)** КИЧ
- Хидејоши, Тојотоми (Hideyoshi, Toyotomi)** ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ
- Хил, Гери (Hill, Gary)** КОМПЈУТЕРСКА УМЕТНОСТ
- Хилберт, Дејвид (Hilbert, David)** ЕУКЛИДСКИ ПРОСТОП
- Хилдебранд, Адолф фон (Hildebrand, Adolf von)** ЕСТЕТИКА
- Хилдебрант, Јохан Лукас фон (Hildebrandt, Johann Lukas von)** ЕЛИПСА
- Хилијард, Николас (Hilliard, Nicholas)** КАБИНЕТСКА СЛИКА
- Хилсенбек, Рихард (Huelsenbeck, Richard)** КАБАРЕ ВОЛТЕР
- Хирлиман, Мартин (Hürlimann, Martin)** ЕРЛИ ИНГЛИШ
- Хирмер, Алберт (Hirmer, Albert)** ЕТРУРСКА УМЕТНОСТ
- Хирмер, Макс (Hirmer, Max)** ЕТРУРСКА УМЕТНОСТ
- Хирошиге, Андо; Утагава (Hiroshige, Andō; Utagawa)** ЕСТАМПА; ЈАПОНИЗЕРИЈА; ИЛУСТРАЦИЈА; ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ
- Хитлер, Адолф (Hitler, Adolf)** ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ; ИНДОКТРИНАЦИЈА УМЕТНОСТИ; КИЧ; КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Хичкок, Хенри Расел (Hitchcock, Henry-Russell)** ЕГИПТАСКА УМЕТНОСТ; ЗИД-ЗАВЕСА; ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ СТИЛ
- Хјуз, Суки (Hughes, Sukey)** ЈАПАНСКИ ПАПИР
- Хјулм, Томас Ернест (Hulme, Thomas Ernest)** ИМАЖИЗАМ
- Хјум, Дејвид (Hume, David)** ЕТИКА И ЕСТЕТИКА; КАТАРЗА
- Хјурихејн, Колум (Hourihane, Colum)** ЗОДИЈАК; ИКОНОГРАФИЈА
- Хјустон, Стивен (Houston, Stephen)** КЛИНАСТО ПИСМО
- Хлебњиков, Велимир (Хлебников, Велимир)** КУБОФУТУРИЗАМ
- Хо Ши Мин** КИЧ
- Хобс, Дик (Hobbs, Dick)** ЕТНОГРАФИЈА (И УМЕТНОСТ)
- Хобс, Роберт (Hobbs, Robert)** ЕНТРОПИЈА
- Хобс, Томас (Hobbes, Thomas)** ЕТИКА И ЕСТЕТИКА
- Хогарт, Вилијам (Hogarth, William)** ЕКС ЛИБРИС; ЖАНР-СЦЕНА; ЗМИЈОЛИКА ЛИНИЈА; КАПИТАЛИЗАМ И УМЕТНОСТ; КАРИКАТУРА; КОНВЕРЗЕЛШН ПИС; КРИВА ЛИНИЈА, КРИВУЉА
- Хозроје** ИКОНА
- Хојзинга, Јохан (Huizinga, Johan)** ЕСХАТОЛОШКИ МОТИВИ
- Хојсала, династија** ИНДИЈСКА УМЕТНОСТ
- Хоке, Густав Рене (Hocke, Gustav René)** ИРАЦИОНАЛНО
- Хокни, Дејвид (Hockney, David)** КАМЕРА ЛУЦИДА; КАМЕРА ОПСКУРА; КОЛОРИЗАМ
- Хокусај, Каушиска (Hokusai, Katsushika)** ЕСТАМПА; ЈАПОНИЗЕРИЈА; ИЛУСТРАЦИЈА; ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ; ЈУГЕНДСТИЛ; КРЕТАЊЕ
- Хол, Френк (Hall, Frank)** КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ
- Хол, Џејмс (Hall, James)** ИНСТРУМЕНТА МАТИРИ; ЖИТО (КЛАСЈЕ); КАРАНФИЛ; КЊИГА; КОНВЕРЗЕЛШН ПИС; КОЊ; КОРАЛ; КОШНИЦА
- Холбајн, Ханс Млађи (Holbein, Hans der Jüngere)** ЕКС ЛИБРИС; ЗЛАТАРСТВО; ИЛУСТРАЦИЈА
- Холбах, Паул Дитрих Хајнрих (Holbach, Paul Dietrich Heinrich)** ЕНЦИКЛОПЕДИЈА
- Холман, Екхард (Hollmann, Eckhard)** ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО
- Холовеј, Рос Р. (Holloway, Ross R.)** ЕНТАБЛАТУРА; КОРА
- Холст, Нилс фон (Holst, Niels von)** КОЛЕКЦИОНАРСТВО
- Холцер, Џени (Holzer, Jenny)** КОМПЈУТЕРСКА УМЕТНОСТ
- Хомер (Ὅμηρος)** ЕСТЕТИКА; ЕТРУРСКА УМЕТНОСТ; КАПИТАЛА
- Хопкинс, Џон Н. Н. (Hopkins, John N. N.)** КЛОАКА
- Хорације (Quintus Horatius Flaccus)** ЕТИКА И ЕСТЕТИКА; КЕДАР
- Хорват Пинтарић, Вера** КИЧ; КОМЕРЦИЈАЛНА УМЕТНОСТ
- Хорватић, Славенка** КЕРАМИКА
- Хоркхајмер, Макс (Horkheimer, Max)** КОПИЈА
- Хорн, Волтер (Horn, Walter)** КЛАУСТАР
- Хоровиц, Меријен К. (Horowitz, Maryanne C.)** ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ
- Хорунобу, Сузуки (Horumobu, Suzuki)** ИЛУСТРАЦИЈА
- Хоскинг, Џефри (Hosking, Geoffrey)** ЗЛАТНО ДОБА
- Хоскинс, Ненси Артур (Hoskins, Nancy Arthur)** КОПТСКА УМЕТНОСТ
- Хофман, Вернер (Hofmann, Werner)** ЕМПАТИЈА; ИНТИМИЗАМ; ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ; ЈУГЕНДСТИЛ; КЛОАЗОНИЗАМ; КОНКРЕТНА УМЕТНОСТ; КОНСТРУКТИВИЗАМ
- Хофман, Властислав (Hoffman, Vlastislav)** КУБИЗАМ
- Хофман, Јозеф (Hoffmann, Josef)** ЈУГЕНДСТИЛ
- Хофман, Франц (Hoffmann, Franz)** ИНДУСТРИЈСКИ ДИЗАЈН
- Хофман, Франц Флоријан (Hoffmann, Franz Florian)** ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО; КВАДРИ РИПОРТАТИ
- Хофман, Челси (Hoffman, Chelsea)** КВАДРАТУРА
- Хохол, Јозеф (Chochol, Josef)** КУБИЗАМ
- Хоџа, Енвер** КАЗАМАТ
- Хоџић, Сабахудин** КАРИКАТУРА
- Храбан Маур** ЕНЦИКЛОПЕДИЈА
- Хреља, војвода** КУЛА
- Христијансен (Christiansen)** КАТАРЗА
- Христо / Владимиров Јавашев (Christo, Vladimirov Javacheff)** ИНСТАЛАЦИЈА
- Христофор, иконописац** ИКОНАРНИК
- Хрушка, Владимир** КАСАРНА
- Хуанг Ђуен** КИНЕСКА УМЕТНОСТ
- Хукер, Ричард (Hooker, Richard)** ЕЛИЗАБЕТАНСКИ СТИЛ
- Хултен, Понтус (Hultén, Pontus)** КИБЕРНЕТИКА И УМЕТНОСТ
- Хундербасер, Фриденсрајх (Hundertwasser, Friedensreich)** ИНДУСТРИЈСКА ЕСТЕТИКА
- Хусерл, Едмунд (Husserl, Edmund)** ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗАМ; ЕДТЕТСКО; ЕМПАТИЈА; ИКОНОЛОГИЈА; ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ; КРИЗА УМЕТНОСТИ
- Цагић, Предраг** КРИТИЧКИ РЕГИОНАЛИЗАМ
- Цан, Јохан (Zahn, Johann)** КАМЕРА ОПСКУРА
- Цанес, Емануел (Τζάνες, Εμμανουήλ)** КРИТСКА ШКОЛА
- Цар, Марко** КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Цара, Тристан (Tzara, Tristan)** КАБАРЕ ВОЛТЕР; КАДАВР ЕСКИ; КОЛАЖ
- Цафурис, Никола** КРИТСКА ШКОЛА
- Цветковић, Брана** КАРИКАТУРА
- Цветковић, Марина** КОРЊАЧА
- Цветковић, Наталија** ИМПРЕСИОНИЗАМ; ИНТИМИЗАМ
- Цветковић Томашевић, Гордана** ЕПИСКОПСКА ПАЛАТА
- Цвијић, Јован** ЕТНО-АРХИТЕКТУРА
- Цвитковић, Иван** КАНДИЛО
- Целаријус, Андреас (Cellarius, Andreas)** КАРТОГРАФИЈА
- Цермановић Кузмановић, Александрина** КОЊАНИК
- Церовић, Наталија** ИНТЕРМЕДИЈАЛНА УМЕТНОСТ
- Циглер, Кристијане (Ziegler, Christiane)** ЕЖИПСЕНЕРИЈА
- Цијанг, Катерине Р. (Tsiang, Katherine R.)** КИНЕСКА УМЕТНОСТ
- Цимерман, Доминикус и Јохан Баптист (Zimmermann, Dominikus и Johann Baptist)** ЕЛИПСА

- Цицерон / Марко Тулије Цицерон (Marcus Tullius Cicero)** КОНЦЕПТ (КОНЧЕТО)
- Цонис, Александар (Tzonis, Alexander / Τζώνης, Αλέξανδρος)** ЕХИНУС; КЛАСИЦИЗАМ
- Црниловић, Христифор** КОПАНИЧАРСТВО
- Црнојевић, Ђурђе** ИНКУНАБУЛА
- Црњански, Милош** ЗЕНИТ; ЗЕНИТИЗАМ
- Цуји, Шигебуми (Tsuji, Shigebumi)** ЗАСТАВИЦА; ИНТОНАКО
- Цукарели, Франческо (Zuccarelli, Francesco)** КАРТЕ ЗА ИГРАЊЕ
- Цукари, Федерико (Zuccari, Federico)** КОНЦЕПТ (КОНЧЕТО)
- Цунтас, Христос (Τσοούντας, Χρήστος)** КИКЛАДСКА УМЕТНОСТ
- Цуфи, Стефано (Zuffi, Stefano)** КВАТРОЧЕТО
- Чалукја, династија** ИНДИЈСКА УМЕТНОСТ
- Чанак Медић, Милка** ЗАШТИТА НЕПОКРЕТНИХ КУЛТУРНИХ ДОБАРА; ЗВОНИК; КАЛДАРИЈУМ; КАТЕДРАЛА
- Чанак, Михаило** ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ СТИЛ; ЈЕДИНИЦА СУСЕДСТВА
- Чандрагупта** ИНДИЈСКА УМЕТНОСТ
- Чарлс I** ЗБИРКА
- Чарлс II** КАМЕНИНА
- Чарнојевић, Арсеније III** ИКОНАРНИК
- Чацидакис, Манолис (Chatzidakis, Manolis)** ИКОНА
- Чевон, Ким (Chewon, Kim)** КОРЕЈСКА УМЕТНОСТ
- Чедвик, Витни (Chadwick, Whitney)** ИМАЖИЗАМ
- Чејмберс, Ефраим (Chambers, Ephraim)** ЕНЦИКЛОПЕДИЈА; КЊИГА
- Чекини, Аделе (Cecchini, Adele)** ЗИДНО СЛИКАРСТВО
- Чекић, Јован** КРИТИКА
- Челант, Ђермано (Celant, Germano)** ЕКСПРЕСИЈА; КРИТИКА
- Челеби, Евлија** ЗАДУЖБИНА
- Челебоновић, Алекса** КИЧ; КРИТИКА
- Челебоновић, Марко** ИНТИМИЗАМ
- Челини, Бенвенуто (Cellini, Benvenuto)** ЕКСЦЕНТРИЧНА УМЕТНОСТ; ЗЛАТАРСТВО
- Чен Хонг Шоу** КИНЕСКА УМЕТНОСТ
- Ченини, Ченино (Cennini, Cennino)** ЕКЛЕКТИЦИЗАМ; ЕРМИНИЈА; ЗИДНО СЛИКАРСТВО
- Черквоци, Микеланђело (Cerquozzi, Michelangelo)** КОМЕДИЈА ДЕЛ АРТЕ
- Чернигој, Август** ЗЕНИТИЗАМ; КУБИЗАМ
- Чернигој, Теа** ЗЕНИТИЗАМ
- Чернышевски, Николај (Чернышёвский, Николай)** КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ
- Чиголи / Лодовико Карди да (Cigoli / Lodovico Cardi da)** ЕКОРШЕ
- Чикириз, Радосав** КРАЈПУТАШ
- Чилдс, Лусинда (Childs, Lucinda)** КИБЕРНЕТИКА И УМЕТНОСТ
- Чиллида, Едуардо (Chillida, Eduardo)** ЗАВАРИВАЊЕ; КРИВА ЛИНИЈА, КРИВУЉА
- Чимабуе / Чени ди Пепи (Cimabue / Cenni di Pepi)** ЖАНР-СЦЕНА
- Чинг, Франсис Д. К. (Ching, Francis D. K.)** ЕПИСТИЛ; ИНТЕРКОЛУМНИЈА; КАРТУША
- Чип, Хершел (Chipp, Herschel)** ЕНФОРМЕЛ
- Чиппендејл, Томас (Chippendale, Thomas)** КЛАСИЦИЗАМ
- Чичолина / Шталер, Илона (Ciccolina / Staller, Ilona)** ЕГЗИБИЦИЈА
- Ч'н Даофу** КИНЕСКА УМЕТНОСТ
- Чортановић, Павле** КЛАСИЦИЗАМ
- Чосон, династија** КОРЕЈСКА УМЕТНОСТ
- Чохаџић, Мира** КОСТИМОГРАФИЈА
- Чубрило, Јасмина** КРИТИКА
- Чузмен, севаст** ЗЛАТАРСТВО
- Чупић, Симона** ИМПРЕСИОНИЗАМ
- Чучковић, Александар** ЕРГОНОМИЈА
- Џад, Доналд (Judd, Donald)** КРИТИКА ЧИСТЕ ВИЗУЕЛНОСТИ
- Џамоња, Душан** ЗАВАРИВАЊЕ; КЛУАЖ
- Џанг Це Дуан** КИНЕСКА УМЕТНОСТ
- Џао Менгфу** КИНЕСКА УМЕТНОСТ
- Џафи-Берг, Ерит (Jaffe-Berg, Erith)** КОМЕДИЈА ДЕЛ АРТЕ
- Џејкобс, Џејн (Jacobs, Jane)** ЈЕДИНИЦА СУСЕДСТВА
- Џејмс I** ЕЛИЗАБЕТАНСКИ СТИЛ
- Џејмсон, Фредрик (Jameson, Fredric)** КОНЗЕРВАТИВИЗАМ
- Џен, Ванг** КЊИГА
- Џенкинс, Дејвид (Jenkins, David)** КЕРМЕС
- Џенкс, Чарлс (Jencks, Charles)** ЕКЛЕКТИЦИЗАМ; ЗИД-ЗАВЕСА
- Џенсон, Хорст (Janson, Horst)** ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ
- Џервајз, монах (Gervase)** ЕРЛИ ИНГЛИШ
- Џеферсон, Томас (Jefferson, Thomas)** КОЛОНИЈАЛНА АРХИТЕКТУРА
- Џилет, Мајкл (Gillette, Michael)** КОСТИМ
- Џодидио, Филип (Jodidio, Philip)** ЕСКАЛАТОР; ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ
- Џонс, Џаспер (Johns, Jasper)** ЕКСПЕРИМЕНТАЛНА УМЕТНОСТ; ЕНКАУСТИКА; КОМБИНОВАНА ТЕХНИКА
- Џонсон, Дороти (Johnson, Dorothy)** КЛАСИЦИЗАМ
- Џонсон, Ен (Johnson, Anne)** КАСТРУМ
- Џонсон, Кристофер (Johnson, Christopher D.)** ИКОНОЛОГИЈА
- Џонсон, Филип (Johnson, Philip)** ЗИД-ЗАВЕСА; ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ СТИЛ
- Џосер, фараон** ЕГИПТАСКА УМЕТНОСТ; ЕЖИПСЈЕНЕРИЈА; ИНЖЕЊЕРСКЕ ГРАЂЕВИНЕ
- Џоу Фанг** КИНЕСКА УМЕТНОСТ
- Џоу, династија** КИНЕСКА УМЕТНОСТ
- Џоунс Рококс, Линда (Jones Roccas, Linda)** КАНЕФОРА
- Џоунс, Едвард (Jones, Edward)** ИМИЦ
- Џоунс, Иниго (Jones, Inigo)** ЕЛИЗАБЕТАНСКИ СТИЛ
- Џоунс, Кристофер (Jones, Christopher)** ИНДУСТРИЈСКИ ДИЗАЈН
- Џумхур, Зуко** КАРИКАТУРА
- Шагал, Марк (Chagall, Marc)** ЕГЗОТИЦИЗАМ; ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ; ЗЕНИТ; ЗЕНИТИЗАМ; ИЛУСТРАЦИЈА; ЈАПАНСКИ ПАПИР; ЈЕВРЕЈСКА УМЕТНОСТ; КЕРАМИКА; КУБИЗАМ
- Шаги-Бунић, Томислав J.** КОПТСКО ПИСМО
- Шадов, Јохан Готфрид (Schadow, Johann Gottfried)** КЛАСИЦИЗАМ
- Шајнер, Лари (Shiner, Larry)** ЕКСЦЕНТРИЧНА УМЕТНОСТ; ЗВАНИЧНА УМЕТНОСТ; ИНДУСТРИЈСКА ЕСТЕТИКА; ИНДУСТРИЈСКА УМЕТНОСТ
- Шалер, Антон (Schaller, Anton)** КЛАСИЦИЗАМ
- Шалтист, Андреј** ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО; КВАДРИ РИПОРТАТИ
- Шамполион, Ерве (Champollion, Hervé)** КОПТСКО ПИСМО
- Шамсузоха (Shamsuzzoha)** ЕРГОНОМИЈА
- Шамфлери, Жил (Champfleury, Jules)** КАРИКАТУРА
- Шанг, династија** КИНЕСКА УМЕТНОСТ; КИНЕСКО ПИСМО
- Шандор, Киш** КАМЕНИНА
- Шапиро, Мејер (Schapiro, Meyer)** ЗВЕРИЊИ СТИЛ; КОНТЕКСТ
- Шарден, Жан Батист Симеон (Chardin, Jean-Baptiste-Siméon)** ЖАНР-СЦЕНА
- Шарун, Ханс (Scharoun, Hans)** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ
- Шарф, Арон (Scharf, Aaron)** КОНСТРУКТИВИЗАМ
- Шарф, Едвин (Scharff, Edwin)** ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ
- Шаршун, Серж (Charchoune, Serge)** ЗЕНИТ; ЗЕНИТИЗАМ
- Шастел, Андре (Chastel, André)** ЕЛЕМЕНТА, ЧЕТИРИ; КВАТРОЧЕТО; КЈАРОСКУРО
- Шат, Херман (Schadt, Hermann)** ЗЛАТАРСТВО
- Шатобријан, Франсоа Рене де (Chateaubriand, François-René de)** КОНЗЕРВАТИВИЗАМ
- Шафарик, Јанко** КУСТОС
- Шафтсбери, Ентони Ешли Купер (Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper)** ЕНГЛЕСКИ ВРТ
- Шваб, Андреас (Schwab, Andreas)** ЕЗОТЕРИЈА
- Шваб, Густав (Schwab, Gustav)** КУРОС
- Швитерс, Курт (Schwitters, Kurt)** ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ; ЗЕНИТ; ИНСТАЛАЦИЈА; ИНТЕРМЕДИЈАЛНА УМЕТНОСТ; ЈЕДИНСТВО МЕСТА, ВРЕМЕНА И РАДЊЕ; КОЛАЖ; КОМБИНОВАНА ТЕХНИКА
- Шевалије, браћа (Chevalier)** КАМЕРА ОПСКУРА
- Шевалије, Жан (Chevalier, Jean)** ЕЛИПСА; ЖАБА; ЖАД; ЖДРАЛ; ЖУТА; ЗВЕЗДА; ЗЕЛЕНО; ЗЕЦ (КУНИЦ); ЗЛАТО; ЗМАЈ (АЖДАЈА); ЗМИЈА; ЗУБИ; ЈАБУКА; ЈАГЊЕ; ЈАЈЕ; ЈАРАЦ; ЈЕДНОРОГ (ИНОРОГ); ЈИН И ЈАНГ; КВАДРАТ; КЕДАР; КЉУЧ; КЊИГА; КОЊ; КОЊАНИК; КОРАЛ; КОРЊАЧА; КОЦКА; КРЗНО; КРУГ
- Шеврел, Ежен (Chevreul, Eugène)** КОМПЛЕМЕНТАРНЕ БОЈЕ
- Шевченко, Игор (Шевченко, Igor / Ihor)** ИЛУМИНАЦИЈА
- Шејка, Леонид** ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО; ИНТЕРМЕДИЈАЛНА УМЕТНОСТ; КОНУС; КРИТИКА
- Шекспир, Вилијам (Shakespeare, William)** ЕГЗИСТЕНЦИЈА; ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗАМ; ЕЛИЗАБЕТАНСКИ СТИЛ; ЕСТЕТИКА; ЕТИКА И ЕСТЕТИКА; ИРАЦИОНАЛНО; ЈУВЕНИЛИЗАЦИЈА; КОСТИМОГРАФИЈА; КРИТИКА; КУЛТУРА; КУТИЈА
- Шелендић, Бранко** ЕСКАЛАТОР
- Шелер, Роберт В. (Scheller, Robert W.)** ЕРМИНИЈА
- Шелмић, Лепосава** ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО; КВАДРИ РИПОРТАТИ; КЛАСИЦИЗАМ
- Шен Џоу** КИНЕСКА УМЕТНОСТ
- Шен, Михо (Schön, Miho)** ЗЕНИТИЗАМ
- Шене, Волфганг (Schöne, Wolfgang)** КЈАРОСКУРО
- Шене, Рихард (Schöne, Richard)** ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ
- Шенкен, Едвард (Shanken, Edward)** ЕЛЕКТРОНСКА УМЕТНОСТ; КИБЕРНЕТИКА И УМЕТНОСТ
- Шенон, Клод (Shannon, Claude)** ЕНТРОПИЈА
- Шепфлин, Џорџ (Schöppflin, George)** ЗЛАТНО ДОБА
- Шератон, Томас (Sheraton, Thomas)** КЛАСИЦИЗАМ
- Шербан, Недељко** ЗОГРАФ
- Шерер, Мартин Р. (Schärer, Martin R.)** ЕКСПОНАТ
- Шериф, Мери (Sheriff, Mary)** ЕРОТСКА УМЕТНОСТ
- Шерман, Тони (Sherman, Tony)** ЕНКАУСТИКА
- Шерман, Џон (Sherman, John)** ЗМИЈОЛИКА ЛИНИЈА
- Шерф, Гилем (Scherf, Guilhem)** КЛАСИЦИЗАМ
- Шефер, Николас (Schöffner, Nicolas)** КИБЕРНЕТИКА И УМЕТНОСТ; КИНЕТИЧКА СКУЛПТУРА; КРЕТАЊЕ
- Шибуба, Осаму (Shibuya, Osamu)** ЈАПАНСКА АВАНГАРДА
- Шиварамамурти, Каламбур (Sivaramamurti, Calambur)** ИНДИЈСКА УМЕТНОСТ
- Шиле, Егон (Schiele, Egon)** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ; ЕРОТСКА УМЕТНОСТ; ЕСТАМПА; ЗЕЛЕНО; ЗЕНИТ; ЈУГЕНДСТИЛ
- Шилер, Гертруда (Schiller, Gertrud)** ЕКСЕР; ИКОНОГРАФИЈА; ИНСТРУМЕНТА МАРТИРИ; КЉУЧ
- Шилер, Фридрих (Schiller, Friedrich)** ЕСТЕТИКА; ЕТИКА И ЕСТЕТИКА; ИГРА; КАЛОКАГАТИЈА; КАТАРЗА

- Шимамото, Шозо (Shimamoto, Shozo)** ЕНФОРМЕЛ; ЈАПАНСКА АВАНГАРДА
- Шинкел, Карл Фридрих (Schinkel, Karl Friedrich)** КЛАСИЦИЗАМ
- Ширага, Казуо (Shiraga, Kazuo)** ЕНФОРМЕЛ; ЈАПАНСКА АВАНГАРДА
- Шитих, Кристијан (Schittich, Christian)** ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ
- Шиф, Ричард (Shiff, Richard)** ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ
- Шкаламера, Жељко** ИСТОРИ(ЦИ)ЗАМ; КАРТОГРАФИЈА
- Шкорић, Душан** КРУНА
- Шлајермахер, Фридрих (Schleiermacher, Friedrich)** ЕСТЕТИКА
- Шлапета, Владимир** КУБИЗАМ
- Шлегел, Фридрих (Schlegel, Friedrich)** ИРОНИЈА; КОНЗЕРВАТИВИЗАМ
- Шлемер, Оскар (Schlemmer, Oskar)** ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ
- Шлиман, Хајнрих (Schliemann, Heinrich)** ЕГЕЈСКА УМЕТНОСТ; ЕМАЉ; ИНЖЕЊЕРСКЕ ГРАЂЕВИНЕ; КУПОЛА
- Шлитер, Андреас (Schlüter, Andreas)** КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Шлихтер, Рудолф (Schlichter, Rudolf)** ЗЕНИТ
- Шлосер, Јулијус фон (Schlosser, Julius von)** ЕПИГОНСТВО
- Шмарсов, Аугуст (Schmarsow, August)** ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ
- Шмикер, Рајнолд (Schmücker, Reinold)** ЕГЗИСТЕНЦИЈА
- Шмит, Роберт А. (Schmidt, Robert A.)** ЕРОТСКА УМЕТНОСТ
- Шмит-Ротлуф, Карл (Schmidt-Rottluff, Karl)** ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ
- Шнабел, Џулијан (Schnabel, Julian)** ЕКСПРЕСИЈА; КОЛОРИЗАМ
- Шнел, Ралф (Schnell, Ralf)** ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ
- Шо, Ијан (Shaw, Ian)** ЕГИПАТСКА УМЕТНОСТ
- Шоази, Огист (Choisy, Auguste)** ЕУРИТМИЈА
- Шолем, Гершом (Scholem, Gershom)** ЕЗОТЕРИЈА; КАБАЛА
- Шолет, Грегори (Sholette, Gregory)** КОЛЕКТИВНА УМЕТНОСТ; КОМЕРЦИЈАЛИЗАЦИЈА УМЕТНОСТИ
- Шопенхауер, Артур (Schopenhauer, Arthur)** ЕСТЕТСКО ПОНАШАЊЕ; ИРАЦИОНАЛНО; КАТАРЗА
- Шо-Тејлор, Дезмонд (Shawe-Taylor, Desmond)** КОНВЕРЗЕЈШН ПИС
- Шотра, Бранко** КРИТИКА
- Шохај, Славко** ИЛУСТРАЦИЈА
- Шпајх, Себастијан (Speich, Sebastian)** ЗЛАТО
- Шпањол, Игор** ЕКОЛОШКА УМЕТНОСТ
- Шпенглер, Освалд (Spengler, Oswald)** ЕКСПРЕСИОНИЗАМ
- Шпренгер, Маја (Sprenger, Maja)** ЕТРУРСКА УМЕТНОСТ
- Шрајер, Лотар (Schreyer, Lothar)** ЕЗОТЕРИЈА
- Шрепловић, Коста** ИСТОРИ(ЦИ)ЗАМ
- Шринивасан, Кутур Рамакришна (Srinivasan, Kuthur Ramakrishna)** ИНДИЈСКА УМЕТНОСТ
- Штављанин, Велимир** ИНФОРМАЦИОНИ МЕДИЈИ
- Штајгер, Паул (Styger, Paul)** КАТАКОМБЕ
- Штајгман, Маркус (Steigman, Markus)** КОМПЛЕМЕНТАРНЕ БОЈЕ
- Штајл, Лисјен (Steil, Lucien)** КАПРИЧО
- Штајн, Гертруда (Stein, Gertrude)** КАМУФЛАЖА; КУБИЗАМ
- Штајн, Лео (Stein, Leo)** КУБИЗАМ
- Штајнберг, Лео (Steinberg, Leo)** ЕЛИПСА; ИМПРОВИЗАЦИЈА
- Штајнл, Матијас (Steinl, Matthias)** КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА)
- Штејерл, Хито (Steyerl, Hito)** КРИТИЦИЗАМ
- Штекер, Јерн (Staecker, Jörn)** ЕНКОЛПИОН; КРСТ
- Штерић, Милица** ЗИД-ЗАВЕСА
- Штжиговски, Јозеф (Strzygowsky, Josef)** ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ
- Штиљановић, Стефан** ИНТАРЗИЈА; КРЗНО
- Штихел, Рајнер (Stiehel, Rainer)** ИКОНОГРАФИЈА
- Штолцер Славенски, Јосип** ЗЕНИТИЗАМ
- Штраус, Виктор (Strauss, Victor)** ИНТАЉО
- Штридбек, Јохан (Stridbeck, Johann)** ЕКС ЛИБРИС
- Штукрад, Коку фон (Stuckrad, Kocku von)** ЕЗОТЕРИЈА
- Штурм, Јохан (Sturm, Johann)** КАМЕРА ОПСКУРА
- Шубун, Сога (Shubun, Soga)** ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ
- Шуваковић, Миодраг Мишко** ЕГЗИБИЦИЈА; ЕКОЛОШКА УМЕТНОСТ; ЕКРАН; ЕКСПРЕСИЈА; ЗЗИП; ЗНАЧЕЊЕ УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА; ИМАНЕНТНА КРИТИКА; КОНЦЕПТУАЛИЗАМ; КРИТИКА
- Шувалоф, Александер (Schouvaloff, Alexander)** КОСТИМОГРАФИЈА
- Шуица, Никола** КРИТИКА
- Шулте-Засе, Јохен (Schulte-Sasse, Jochen)** ЕСТЕТИЗАМ
- Шулц, Бранка** ЗБИРКА
- Шулц, Регине (Schulz, Regine)** КАРТУША
- Шулцбергер, Макс (Sulzberger, Max)** ИХС
- Шулце, Бернард (Schultze, Bernard)** ЕНФОРМЕЛ
- Шулце-Наумбург, Паул (Schultze-Naumburg, Paul)** ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ
- Шумановић, Сава** ЕВАЛУАЦИЈА; ЕГЗАЛТАЦИЈА; ЕКСПРЕСИЈА; ЕКСПРЕСИОНИЗАМ; ИМПРЕСИОНИЗАМ; КРИТИКА; КУБИЗАМ
- Шунга, индијска династија** ИНДИЈСКА УМЕТНОСТ
- Шуон, Корнелија (Schuon, Cornelia)** КРИЗА УМЕТНОСТИ
- Шупут, Марица** КАТЕДРАЛА
- Шурц, Барбара (Schurz, Barbara)** КОМЕРЦИЈАЛИЗАЦИЈА УМЕТНОСТИ
- Шустер, Петер Клаус (Schuster, Peter-Klaus)** ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ
- Шут, Џон (Shute, John)** ЕЛИЗАБЕТАНСКИ СТИЛ
- Шчукин, Сергеј (Щукин, Сергей)** КУБИЗАМ

ИНДЕКС АУТОРА

Анакијевић, Ана КОНЦЕПТУАЛИЗАМ

Бабић, Валентина ЗАСТАВИЦА; ЗВЕРИЊИ СТИЛ; ИЛУМИНАЦИЈА; ИЛУМИНИРАНИ РУКОПИС; ИНИЦИЈАЛ; ЈЕВАНЂЕЛИСТАР; КАПИТЕЛ; КАРОЛИНСКА УМЕТНОСТ; КЕРАМОПЛАСТИКА; КРИТСКА ШКОЛА

Белић Weiss, Зоран КАБАЛА

Борозан, Игор ЕФЕМЕРНИ СПЕКТАКЛ

Бошњак, Татјана ЗОГРАФ

Вранешевевић, Бранка ЕМАЉ; ЕНКАУСТИКА; ЗООМОРФИЈА; КЛАУСТАР; КОЛОНАДА; КОНТРАФОРМА; КОРИНТСКИ СТИЛ; КРИПТА

Врањеш, Ана КОРДОНСКИ ВЕНАЦ; КОРНИША

Вуковић, Емилија КАПЕЛА; КАТЕДРА

Вукотић Лазар, Марта ЕКЛЕКТИЦИЗАМ; ЕКОЛОШКА УМЕТНОСТ; ЕКСПРЕСИОНИЗАМ; ЕНГЛЕСКИ ВРТ; ЕРЛИ ИНГЛИШ; ЕТРУРСКА УМЕТНОСТ; ЗИГУРАТ; ИСТОРИЦИЗИЗАМ; ЈУГЕНДСТИЛ; КЛАСИЦИЗАМ

Вуксановић, Јасмина ИГРА; ИДОЛАТРИЈА; ИМАГО; ИМИЏ; КРЕАТИВНОСТ

Вуксановић, Сузана ЕКОЛОШКА УМЕТНОСТ; ЕКРАН; ЕКСПРЕСИЈА; ЕКСТАЗА

Гавриловић, Анђела ИНДИЈСКА УМЕТНОСТ; ЈАПАНСКА УМЕТНОСТ; КИНЕСКА УМЕТНОСТ; КУЛТ

Гаврић, Зоран ЕГЗИСТЕНЦИЈА; ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗАМ; ЕГЗОТИЦИЗАМ; ЕГОЦЕНТРИЗАМ; ЕЗОТЕРИЈА; ЕИКОН; ЕЈДЕТСКО; ЕКСПЕРИМЕНТАЛНА УМЕТНОСТ; ЕКСПРЕСИОНИЗАМ; ЕЛЕКТРОНСКА УМЕТНОСТ; ЕМАНАЦИЈА; ЕМПАТИЈА; ЕНТАРТЕТЕ КУНСТ; ЕНТРОПИЈА; ЕПИГОНСТВО; ЕСТЕТИЗАМ; ЕСТЕТСКО ПОНАШАЊЕ; ЕТИКА И ЕСТЕТИКА; ИДЕАЛИЗАМ-НАТУРАЛИЗАМ; ИЗЈАВА (ИСКАЗ); ИКОНИЧКО; ИЛУМИНИЗАМ; ИМАЖИЗАМ; ИМПРОВИЗАЦИЈА; ИНТИМИЗАМ; ИНФОРМАЦИОНА ЕСТЕТИКА; ИРОНИЈА; ИСТОРИЈА НАУКЕ О УМЕТНОСТИ; ИСТОРИЈСКЕ АВАНГАРДЕ; ЈУГЕНДСТИЛ; КИБЕРНЕТИКА И УМЕТНОСТ; КИНЕТИЧКА СКУЛПТУРА; КЛОАЗОНИЗАМ; КОБРА; КОНЗЕРВАТИВИЗАМ; КОНКРЕТНА УМЕТНОСТ; КОНСТРУКТИВИЗАМ; КОНТЕКСТ; КОНТРАКУЛТУРА; КОНЦЕПТ (КОНЧЕТО); КОНЦЕПТУАЛНА УМЕТНОСТ; КОПИЈА; КРАЈ УМЕТНОСТИ; КРИЗА УМЕТНОСТИ

Гвозденовић, Жана ЕЛ ПАСО; ЕНФОРМЕЛ; ЗАШТИТА СПОМЕНИКА КУЛТУРЕ (КУЛТУРНОГ ДОБРА); ИМПРЕСИОНИЗАМ; ИНВЕНТАР (ИНВЕНТАРСКА КЊИГА); ИНТИМИЗАМ; КАБАРЕ ВОЛТЕР; КАДАВР ЕСКИ; КАРТОН; КАРТОТЕКА; КЛУАЖ; КОЛАЖ; КОНКУРС; КУБИЗАМ; КУДРАЖ

Гугољ, Бранка ЗВОНИК; КАЗАМАТ; КАПИТОЛ; КАТОЛИКОН; КУЛА

Давидовић Коларов, Јелена ЕТРУРСКО ПИСМО; ИКЕБАНА; ИМПРЕСУМ; ИТАЛИК; ЈАПАНСКО ПИСМО; КАЛАМУС; КАНЧЕЛАРЕСКА; КАПИТАЛА;

КАРОЛИНА; КАРТА; КАРТОГРАФИЈА; КАРТОН; КИНЕСКО ПИСМО; КИПАРСКО ПИСМО; КЛИНАСТО ПИСМО; КОМЕДИЈА ДЕЛ АРТЕ; КОПИРАЈТ; КОПТСКО ПИСМО; КОРЕКТУРА; КРИТСКО ПИСМО; КУРЕНТ; КУРЗИВНО ПИСМО; КУРИЛОВИЦА

Драгојевић, Предраг ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ

Драгојевић, Милутин КРАПЛАК

Живковић, Милош ИКОНОГРАФИЈА; ИКОНОЛОГИЈА; ИМАГО ПИЈЕТАТИС; ИНКАРНАТ

Жунић, Драган ЕСТЕТИЧКЕ КАТЕГОРИЈЕ; ЕСТЕТСКИ ДОЖИВЉАЈ; ИРАЦИОНАЛНО; КАЛОКАГАТИЈА; КАТАРЗА; КОМИЧНО; КОНВЕНЦИЈА

Јаничић, Чедомир ЕГЗАЛТАЦИЈА; ЕГЗИБИЦИЈА; ЕЛЕМЕНТИ СЛИКЕ; ЖДАНОВИЗАМ; ЗНАЧЕЊЕ УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА; ИЗЛОЖБА; ИМАНЕНТНА КРИТИКА; ИНДОКТРИНАЦИЈА УМЕТНОСТИ; ИНСТАЛАЦИЈА; ИНТЕРМЕДИЈАЛНА УМЕТНОСТ; ИНФОРМАЦИЈА; ИНФОРМАЦИОНИ МЕДИЈИ; ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ БЕЗ ИМЕНА; ЈЕДИНСТВО МЕСТА, ВРЕМЕНА И РАДЊЕ; КАМУФЛАЖА; КАПИТАЛИЗАМ И УМЕТНОСТ; КОЛЕКТИВНА УМЕТНОСТ; КОЛОРИЗАМ; КОМЕРЦИЈАЛИЗАЦИЈА УМЕТНОСТИ; КОМЕРЦИЈАЛНА УМЕТНОСТ; КОМПЈУТЕРСКА УМЕТНОСТ; КОМПЛЕМЕНТАРНЕ БОЈЕ; КРЕТАЊЕ; КРИТИКА; КРИТИКА КРИТИКЕ; КРИТИКА ЧИСТЕ ВИЗУЕЛНОСТИ; КРИТИЦИЗАМ; КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ; КУСТОС

Јевтовић, Бранислава КЕРАМИКА

Јеротић, Владета ЕКСТАЗА; ЕУФОРИЈА; ИМАГИНАЦИЈА; ИНСПИРАЦИЈА; ИНСТИНКТ; ИНТУИЦИЈА; ИРАЦИОНАЛНО

Јовановић Дунђин, Вера ЗАДУЖБИНА; ЗБИРКА; КОЛЕКЦИОНАРСТВО

Катић, Марко КАРАВАН-САРАЈ

Комненовић, Даница КАНЕЛУРА; КАНЧЕЛИ

Косанић, Вања КОСТИМ; КОСТИМОГРАФИЈА

Косановић, Саја ЗЕЛЕНА АРХИТЕКТУРА

Костић, Мирослава ЗЛАТНО ДОБА; ИСТОРИЦИЗИЗАМ; КЛАСИЦИЗАМ

Круљац, Весна ЗЕНИТ; ЗЕНИТИЗАМ

Кушић, Миољуб ЕКСТРАСПЕКТАЛНА БОЈА; ЕНГОБА; ЕНЦИКЛОПЕДИЈА; ЕПОКСИДНЕ СМОЛЕ; ЕСТАМПА; ЗАНАТИ, УМЕТНИЧКИ; ЗЛАТАРСТВО; ИМПРИМАТУРА; ИНКРУСТАЦИЈА; ИНТАРЗИЈА; КАМЕН; КАМИНИНА; КАНОПА; КАСОНЕ; КЕРАМОГРАФИЈА; КЛИШЕ; КОЖА; КОМПОЗИТНИ КАПИТЕЛ; КОПТСКА УМЕТНОСТ; КОСТ; КСЕРОГРАФИЈА; КАЛУП

Луковић, Војислав ЕГИПАТСКО ПЛАВА; ЕЛЕМИБАЛЗАМ; ЕМУЛЗИЈА; ЕНГЛЕСКО ЦРВЕНА; ЖЕЛАТИН; ЖИГ; ЖУМАНЦЕ; ЖУТА; ЖУЧ (ГОВЕЉА); ЗАСИЂЕНОСТ БОЈЕ; ЗГРАФИТО; ЗЕЛЕНА; ЗЛАТНИ ЛИСТИЋ; ЗЛАТОПИС; ЗМАЈЕВА КРВ; ИМПАСТО; ИМПРЕГНАЦИЈА; ИНКРУСТАЦИЈА; ИНТАЉО; ИСКУЦАВАЊЕ; ЈУТА; КАЗЕИН;

КАЛАЈ; КАЛАЈИСАЊЕ; КАЛИГРАФИЈА; КАЛУП; КАЛЦЕДОН; КАЉЕЊЕ; КАМЕЈА; КАРАТ; КАШИРАЊЕ; КВАРЦ; КЛИРИТ; КОБАЛТ; КОВАЊЕ; КОЛОФОНИЈУМ; КОМПЛЕМЕНТАРНЕ БОЈЕ; КОНЗЕРВАНС; КОНЗЕРВАЦИЈА И РЕСТАУРАЦИЈА; КОНОПЉА; КОПАЛ; КОРОЗИЈА; КОРУНД; КРЕДА; КРЕЈОН; КРЕЧ

Мако, Владимир ЕСТЕТИКА

Манић, Божидар ЕДИКУЛА; ЕКСЕДРА; ЕЛИПСА; ЕНТАБЛАТУРА; ЕНТАЗИС; ЕНФИЛАДА; ЕСТРАДА; ЕТАЖ, ЕТАЖА; ЕХИНУС; ЗАБАТ; ЗАКЛОН; ЗГРАДА; ЗИД (ИЗОДОМНИ ВЕЗ); ЗИДАРСТВО; ЗИД-ЗАВЕСА; ИМПЛУВИЈУМ; ИМПОСТ; ИН АНТИС; ИНСУЛА; ИНТЕРКОЛУМИНИЈА; ИСПОВЕДАОНИЦА; ИСПОСНИЦА; КАЛКАН; КАЛОТА

Маринковић, Чедомила ЕВАЛУАЦИЈА; ЕПОХА; ЕРОТИ; ЕРОТСКА УМЕТНОСТ; КУБОФУТУРИЗАМ; КУФИКА, КУФСКА СЛОВА

Марић, Игор ЕТНО-АРХИТЕКТУРА

Марковић, Маријана ЕГЕЈСКА УМЕТНОСТ; ИСЛАМСКА УМЕТНОСТ; КАВЕА; КАЛК; КАПЉЕ (ГУТЕ); КИМА; КЛОАКА; КОСМОГОНИЈА; КРЕПИДОМА; КУЛИСА

Марковић, Миодраг ЖИОКА НА РАБОШ

Марцикић, Ивана ЕУКЛИДСКИ ПРОСТОР; ЖИЖНА ДАЉИНА; ИВИЦА; ИЗОМЕТРИЈСКИ ПРОСТОР; ИНВЕРЗНА ПЕРСПЕКТИВА; КАЛОТИПИЈА; КАМЕРА ЛУЦИДА; КАМЕРА ОПСКУРА; КВАДРАТ; КОНТУРА; КОНУС; КООРДИНАТНИ СИСТЕМ; КОЦКА; КРИВА ЛИНИЈА, КРИВУЉА; КРУГ; КУГЛА; КУПА

Матић, Миљана ЕПИСКОП; ЕПИСКОПСКА ПАЛАТА; ЕПИТРАХИЉ; ЗВОНО; ЗОГРАФ; ИКОНА; ИКОНОБОРСТВО; ИКОНОФИЛИЈА, ИКОНОДУЛИЈА; КАДИОНИЦА; КАМИЛАВКА

Медић, Милорад ЗЛАТО У ПРАХУ

Милановић, Љубомир ЕРМИНИЈА; ЗИДНО СЛИКАРСТВО; ИКОНОГРАФСКИ ПРОГРАМ

Милашиновић Марић, Дијана ЕГИПАТСКА УМЕТНОСТ; ЕЛЕМЕНТАРИЗАМ У АРХИТЕКТУРИ; ЕЛИЗАБЕТАНСКИ СТИЛ; ЕРГОНОМИЈА; ИГЛО; ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ СТИЛ; КАДАР; КАРДО; КАРИЈАТИДА; КАСАБА; КИОСК; КОЛОНИЈАЛНА АРХИТЕКТУРА; КОНАК; КОНТЕКСТ; КОРИДОР; КРИТИЧКИ РЕГИОНАЛИЗАМ; КУБИЗАМ

Милојевић, Милица ИДЕАЛНИ ГРАД; ЈАВНИ ГРАДСКИ ПРОСТОР; ЈАПАНСКИ ВРТ; ЈЕДИНИЦА СУСЕДСТВА; КОНДОМИНИЈУМ; КУЋА

Милорадовић, Кристина ЗАПИС; ЗОДИЈАК; ИХС; ИХТИС; КАЛЕНДАР; КРВ; КРОМЛЕХ

Миљковић, Љубица ЕКСПЕРТИЗА; ЕКСПОНАТ

Мокрањац, Александра ЕЛИЗАБЕТАНСКИ СТИЛ; ЕНТЕРИЈЕР; ЕСКАЛАТОР; ЕУРИТМИЈА; ЗЕМУНИЦА; ИНДУСТРИЈСКА АРХИТЕКТУРА; ИНЖЕЊЕРСКЕ ГРАЂЕВИНЕ; КАНОН; КАСАРНА; КОЛИБА; КОЛОСАЛНИ РЕД; КОМПОЗИЦИЈА; КОНСТРУКЦИЈА; КОСНИК; КУПОЛА

- Никовић, Ана** ЕКРАН; ЕКСТЕРИЈЕР; ЕКУМЕНО-ПОЛИС; ЕОЛСКИ СТИЛ; ЕРКЕР; ЕСКАРПА; ЖАЛУЗИНА; ЖАРДИЊЕРА; ЖРТВЕНИК; ЖУБЕ; ИДЕЈНИ НАЦРТ; ИЗГЛЕД (ВЕРТИКАЛНА ПРОЈЕКЦИЈА)
- Николић, Марко** ЕМПОРА; ЕПИСТИЛ; ЕПИТАФ; ЗАМАК; ЗАШТИТА НЕПОКРЕТНИХ КУЛТУРНИХ ДОБАРА; КАМИН; КАРДО; КОНЗОЛА; КОРИДОР; КОСНИК; КРОВ
- Одак, Марина** ЕПИГРАФИКА; ИНТОНАКО; КАЛДАРИЈУМ; КАУЛИКУЛ; КОНХА; КРУНА
- Павловић, Драгана** ИНТАЉО; КТИТОР; КТИТОРСКИ ПОРТРЕТ (КОМПОЗИЦИЈА)
- Панић, Владислав** ЕНЦИКЛОПЕДИЈА; ЕСТЕТСКИ ДОЖИВЉАЈ; ЕТОС; ЕУРИСТИКА; ЕФЕКАТ; ЖИВОТ И УМЕТНОСТ; ЖУТО; ЗЕЛЕНО; ЗНАК; ЗУБИ; ИДЕАЛИЗАМ; ИДЕАЛИЗАЦИЈА; ИДЕАЦИЈА; ИДЕЈА; ИДЕНТИТЕТ; ИДЕОЛОГИЈА; ИДИОСИНКРАЗИЈА; ИЗОМОРФИЈА, ИЗОМОРФИЗАМ; ИЛУЗИЈА ОПАЖАЊА; ИМАГИНАЦИЈА; ИМИТАЦИЈА; ИНКАРНАЦИЈА; ИНСПИРАЦИЈА; ИНСТИНКТ; ИНТЕНЦИОНАЛНОСТ; ИНТЕРПРЕТАЦИЈА; ИНТУИЦИЈА; ИНФАНТИЛИЗАМ; ИРАЦИОНАЛИЗАМ; ИРАЦИОНАЛНО; ИСТИНА; ЛУВЕНИЛИЗАЦИЈА; КАТАРЗА
- Петровић, Сретен** ЕСТЕТИКА; КУЛТУРА
- Петронијевић, Радмила** КОРЊАЧЕВИНА
- Поповић, Саво** ЖЛЕБ; КАТАБОЛИЗАМ, КАТАБОЛИЧКИ ЕФЕКТИ
- Прерадовић, Дубравка** ЗАПАД; ИСТОК
- Продановић, Милета** ИЗОКЕФАЛИЈА; ИЛУСТРАТИВНОСТ; ИНФЕРНАЛНА УМЕТНОСТ; ЈЕЗИК, ЛИКОВНИ; ЈЕЗИК УМЕТНОСТИ; КАЛИГРАФИЈА; КАРИЈАТИДА; КОМПОЗИЦИЈА; КОНТРАСТ; КУЛТНА УМЕТНОСТ
- Рајчевић, Балша** ЕФЕКАТ; ИЛУСТРАЦИЈА; ИМИТАЦИЈА; ИРАЦИОНАЛНО; КАПИТАЛНО ДЕЛО; КАРИКАТУРА; КОЛОС
- Редакција** ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ СТИЛ; КАСОНЕ; КЛАСИКА
- Ротер Благојевић, Мирјана** ЗАШТИТА НЕПОКРЕТНИХ КУЛТУРНИХ ДОБАРА
- Сеферовић, Нада** ЕКСЦЕНТРИЧНА АПСТРАКЦИЈА; ИНТЕРПОЛАЦИЈА
- Стевановић, Бојана** ЕКСУЛТЕТ; ЈЕВРЕЈСКА УМЕТНОСТ; КАНДИЛО; КЕНОТАФ; КЊИГА; КОЊ; КОСТ; КРИПТОПОРТИК; КУБИКУЛУМ
- Стошић, Љиљана** ЕГЗОТИЦИЗАМ; ЕЖИПСЈЕНЕРИЈА; ЕКЛЕКТИЦИЗАМ; ЕКОРШЕ; ЕКС ВОТО; ЕКС ЛИБРИС; ЕКСЕР; ЕКСКУДИТ; ЕКСТАЗА; ЕЛЕМЕНТА, ЧЕТИРИ; ЕЛИПСА; ЕНКАРНАДО; ЕСТОФАДО; ЕСХАТОЛОШКИ МОТИВИ; ЖАБА; ЖАД; ЖАПОНИЗЕРИЈА; ЖДРАЛ; ЖИТО (КЛАСЈЕ); ЖЛЕБ; ЖУТО; ЗВЕЗДА; ЗЕЛЕНО; ЗЕЦ (КУНИЋ); ЗЛАТАРСТВО; ЗЛАТО; ЗМАЈ (АЖДАЈА); ЗМИЈА; ЗМИЈОЛИКА ЛИНИЈА; ЗУБИ; ИКОНАРНИК; ИЛУЗИОНИСТИЧКО СЛИКАРСТВО; ИМАГИНАРНИ МУЗЕЈ; ИНСТРУМЕНТА МАРТИРИ; ИНТЕРПОЛАЦИЈА; ИСТОРИЈСКИ МОТИВИ; ЈАБУКА; ЈАГЊЕ; ЈАЈЕ; ЈАПАНСКИ ПАПИР; ЈАРАЦ; ЈЕДНОРОГ (ИНОРОГ); ЈИН И ЈАНГ; КАБАЛА; КАБИНЕТСКА СЛИКА; КАНЕФОРА; КАНЧЕЛАРЕСКА; КАПРИЧО; КАРАНФИЛ; КАРИКАТУРА; КАРТА; КАРТЕ ЗА ИГРАЊЕ; КАРТЕЛИНО; КАРТОГРАФИЈА; КАРТОН; КАРТУША; КАСЕТИРАНА ТАВАНИЦА; КАТАКОМБЕ; КВАДРАТ; КВАДРАТУРА; КВАДРИ РИПОРТАТИ; КВАТРОЧЕНТО; КЕДАР; КЕРМЕС; КИКЛАДСКА УМЕТНОСТ; КИЧ; КЈАРОСКУРО; КЈАРОСКУРО ДРВОРЕЗ; КЉУЧ; КЊИГА; КОМЕДИЈА ДЕЛ АРТЕ; КОМИЧНО; КОНВЕРЗЕЈШН ПИС; КОНКАВНО-КОНВЕКСНО; КОНТРАПОСТО; КОЊ; КОЊАНИК; КОЊАНИЧКИ ПОРТРЕТ (СПОМЕНИК, СТАТУА); КОПАНИЧАРСТВО; КОРА; КОРАЛ; КОРЕН; КОРЊАЧА; КОЦКА; КОШНИЦА; КРАЈПУТАШ; КРАКЕЛУРА; КРЗНО; КРИСТАЛ; КРУГ; КРУНА; КРУШКА; КУРОС; КУТИЈА; ЖАНР-СЦЕНА; КОЛОРИСАЊЕ
- Тасић, Драган** ЕГИПАТСКА УМЕТНОСТ; ЕТРУРСКА УМЕТНОСТ
- Тешић Радовановић, Данијела** КАРТУША; КЕРМЕС; КИТ; КЉУЧ
- Томић Ђурић, Марка** КАТЕДРАЛА
- Томић, Ирина** ЕКСЦЕНТРИЧНА УМЕТНОСТ; ЕЛИТИСТИЧКА УМЕТНОСТ; ЕМОЦИЈА; ЕТНОГРАФИЈА (И УМЕТНОСТ); ЗВАНИЧНА УМЕТНОСТ; ЗЕН УМЕТНОСТ; ИМПРЕСИОНИЗАМ; ИНДУСТРИЈСКА ЕСТЕТИКА; ИНДУСТРИЈСКА УМЕТНОСТ; ЈАПАНСКА АВАНГАРДА; КОД; КОМБИНОВАНА ТЕХНИКА; КОНТРАРЕЉЕФ; КОРЕАЛИЗАМ; КОРЕЈСКА УМЕТНОСТ
- Томић, Оливер** ЖИТО (КЛАСЈЕ); ЈАГЊЕ; ЈЕДНОРОГ (ИНОРОГ)
- Филеки, Стјепан** ИДЕОГРАФИЈА; ИНКУНАБУЛА; КОДЕКС
- Фрухт, Мирослав** ЗЛАТНИ ПРЕСЕК; ИНДУСТРИЈСКИ ДИЗАЈН
- Хан, Верена** ЕГЛОМИЗАЦИЈА; ЗЛАТНО РУБИНСКО СТАКЛО; КРАКЛЕ СТАКЛО
- Царановић, Предраг** ЗАВАРИВАЊЕ
- Чикеш, Виктор** ЖАБА; ЖИТО (КЛАСЈЕ); ЗЕЦ (КУНИЋ); ЗМАЈ (АЖДАЈА); ЗМИЈА; ЈАБУКА; ЈАГЊЕ; ЈАЈЕ; ЈАРАЦ; ЈЕДНОРОГ (ИНОРОГ)
- Читаковић, Бојана** КЕНТАУР
- Шевкушић, Зоран** ИНДИГО; КАДМИЈУМ-ЖУТО; КАДМИЈУМ-ЦРВЕНО; КОБАЛТ-ЖУТО; КОБАЛТ-ЗЕЛЕНО; КОБАЛТ-ЉУБИЧАСТО; КОБАЛТ-ПЛАВО; КОШТАНО ЦРНА; КРОКИ
- Шлехар, Олга** ЖРТВЕНИК; ЗАСТАВА; ИМАГО КЛИПЕАТА; ЈОНСКИ СТИЛ; КРЕМЉ; КРСТ; КРСТАСТИ СВОД
- Шлехар, Перица** ЕНКОЛПИОН; ИН СИТУ; КАСТРУМ; КАШТЕЛ; КРСТ
- Шуваковић, Мишко** ЗЗИП

Захваљујемо се на добијању сагласности за коришћење илустративног материјала: Народном музеју, Београд, Музеју Српске православне цркве, Београд, Музеју савремене уметности, Београд, Музеју примењене уметности, Београд, Народном музеју, Ниш, Музеју Рас, Нови Пазар, Народној библиотеци Србије, Београд, Галерији Милене Павловић, Пожаревац, краљевској породици Карађорђевић, Фонду Вујичић колекција, Београд, Архиву САНУ, Београд, господину Ђорђу Момировићу, Београд.

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

72/76(031)

РЕЧНИК појмова ликовних уметности и архитектуре. Том 2, Е–К / [аутори Ана Анакијев ... и др.]. – Београд : САНУ, Одељење ликовне и музичке уметности : Завод за уџбенике, 2020 (Београд : Планета принт). – 679 стр. : илустр. ; 29 cm

Подаци о ауторима преузети са полеђине насл. листа. – Тираж 1.000. – Скраћенице: стр. 8. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Регистри.

ISBN 978-86-17-20195-9 (ЗУ)

1. Анакијев, Ана [autor]

а) Уметност – Лексикони б) Архитектура – Лексикони

COBISS.SR-ID 19122697

К. Б. 34978



8 600262 054920