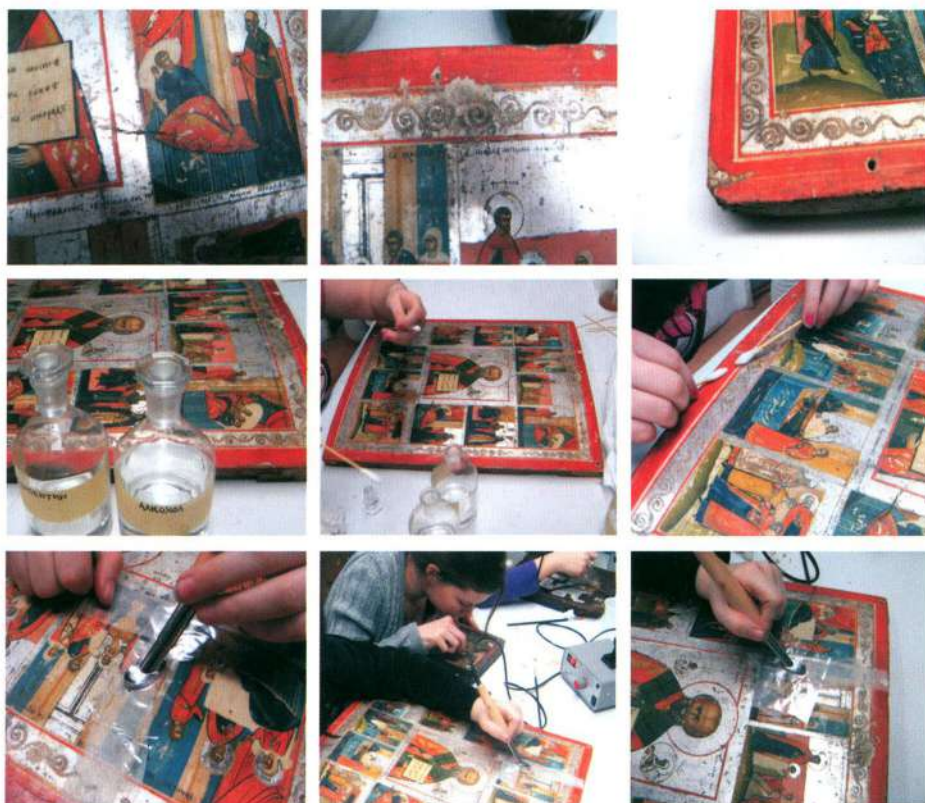


Ж И В О П И С

годишњак Високе школе Српске Православне Цркве
за уметности и конзервацију · година 4 · Београд 2010



ЕПИСКОП др ЈОВАН (ПУРИЋ) · ЖЕЉКО ЂУРИЋ · ЗОРАН ЂУРОВИЋ
ИВИЦА ЧАИРОВИЋ · ДРАГАН МАРКОВИЋ · БОЈАН ТОМИЋ
ГОРАН ЈАНИЋИЈЕВИЋ · ТОДОР МИТРОВИЋ · МИРОСЛАВ
СТАНОЈЛОВИЋ · ДРАГАНА РОГИЋ · СТЕВАН МАРКОВИЋ
МАЈА ФРАНКОВИЋ · ДАРКО ДЕСПОТОВИЋ · ЖЕЉКА МИХАЈЛОВИЋ
ЈЕЛЕНА ИВАНИШЕВИЋ · МАЈА ЈОКМАНОВИЋ · ГОРАН ЈОВИЋ

Ж И В О П И С

Годичњи извештај о раду Српске Правителствене Организације за животна и животнајачија

Ж И В О П И С

Годишњак Академије - Високе школе
Српске православне Цркве за уметности и конзервацију

Број 4

2010. година

Илази једанпут годишње на крају академске године (јун)

Издавач / Editor:

Академија – Висока школа Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију,
Краља Петра 2, Београд, Србија / Academy of Serbian Orthodox Church for Fine Arts
and Conservation, Kralja Petra 2, Belgrade, Serbia – електронска пошта:

akademija@spc.rs; akademijaspc@gmail.com

Електронско издање: www.akademijaspc.edu.rs

За издавача / For Editor

Протојереј ставрофор др Радомир Поповић

Уредник / Editor in chief

Јереј мр Жељко Ђурић

Технички уредник / Art editor

Мр Тодор Митровић

Уреднички одбор / Editorial Board

Јереј др Џон Бер, декан Академије Светог Владимира, Њујорк (Fr John Behr, New York)

Јерођакон др Пантелејмон Манусакис, Факултет Часног Крста, Бостон

(Panteleimon Manoussakis, Boston)

Протојереј др Николај Озољин, Институт Светог Сергија, Париз

(Archiepêtre Nicolas Ozoline, Paris)

Епископ браничевски Г. др Игнатије

Епископ диоклијски Г. Јован

др Радомир Поповић

др Ђорђе Јанковић

др Светлана Пејић

др Драган Марковић

др Предраг Ристић

мр Јован Пантић

Секретар издања / Secretary

Бакон Ивица Чаировић

Превод на руски језик / Translations (Russian)

Ања Водинец

Превод на енглески језик / Translations (English)

АЛФА агенција - Београд

Техничка обрада / Technical processing

дипл. инж. Слободан Павловић

Штампа / Print

NEWPRESS, Смедерево

Тираж / Print run

500

Благодаримо Министарству вера Владе Републике Србије што је помогло да овај
број годишњака Академије - Високе школе Српске православне Цркве за
уметности и конзервацију буде штампан

ISSN 1452-8908

Садржај

Студије

7

Епископ др Јован (Пурић)

Висока школа СПЦ за уметности и конзервацију, Београд

Тајна иконе Христа

9

Јереј мр Жељко Ђурић

Висока школа СПЦ за уметности и конзервацију, Београд

Богословље иконе

23

Јереј мр Зоран Ђуровић

Институт Avgustinianum, Рим

Иринеј Лионски о иконама

31

Епископ др Јован (Пурић)

Висока школа СПЦ за уметности и конзервацију, Београд

Теологија појања

51

Бакон Ивица Чаировић

Висока школа СПЦ за уметности и конзервацију, Београд

Крст у англо-саксонској и келтској уметности

61

Др Драган М.Марковић

Факултет за примењену екологију "Футура",

Универзитет Сингидунум Београд

Спектри атома и молекула

71

Мр Бојан Томић

Мултидисциплинарне студије, Универзитет у Београду

Савремене хемијске и физичке аналитичке методе

у студијама уметничких материјала (развој

мултидисциплинарности у 2009. години)

83

Црквене уметности

107

Горан Јанићијевић

Висока школа СПЦ за уметности и конзервацију, Београд

Да ли је живопис примењена уметност?

109

Горан Јанићијевић

Висока школа СПЦ за уметности и конзервацију, Београд

Да ли сликарство виминацијумских гробница

припада црвено-зеленом линеарном стилу

117

Тодор Митровић

Висока школа СПЦ за уметности и конзервацију, Београд
Тело као знак 131

Обнова и чување 157

мр Мирослав Станојловић

Републички завод за заштиту споменика културе, Београд
Нова сазнања о консолидацијама који могу бити
употребљени у заштити зидног сликарства 159

мр Драгана Рогич, Стеван Марковић

Археолошки институт САНУ
и Висока школа СПЦ за уметности и конзервацију, Београд
Реконструкција античког зидног сликарства
са локалитета Над Клепечком, *Viminacium* 175

мр Драгана Рогич

Археолошки институт САНУ, Београд
Проблематика одлепљивања подлепљених слика 187

Маја Франковић

Централни институт за конзервацију, Београд
Подлоге у конзервацији дислоцираних мозаика 201

Дарко Деспотовић

Матица Српска, Нови Сад
Опис затеченог стања, конзерваторска испитивања
и конзерваторско рестаураторски третман слике
на платну „Портрет племића из куће Хабзбурга“
непознатог страног портретисте XVIII века 233

Жељка Михајловић

Висока школа СПЦ за уметности и конзервацију, Београд
Метод консолидације слика на платну 251

Јелена Иванишевић

Народни музеј, Београд
Примери реконструкције бојених слојева и подлоге 285

Маја Јокмановић

Матица Српска, Нови Сад
Конзерваторска испитивања и конзерваторско-
рестаураторски третман иконе на дрвету на примеру
иконе Арсенија Теодоровића 311

Леонид Александрович Успенски

Дијалог о икони 331

Прикази 343

мр Тодор Митровић

приказ књиге: Charles Barber, Figure and Likeness;
On the Limits of Representation in Byzantine
Iconoclasm, Princeton University Press,
Princeton and Oxford, 2002. 345

Ђакон Ивица Чаировић

„Фајумски портрети“ Милана Туцовића 355

Проф. др Милка Чанак-Медић и Аника Сковран

Трослов о конзерваторском делу мр Јована Пантића 357

Ђакон Ивица Чаировић

Острошки трослов о Јовану Златоусту 365

Мр Горан Јовић

Морнари Неба 371

Летопис 379

Летопис. 381

Самовредновање 389

Упутства ауторима 395

Упутство за рецензенте 401

Ликовни прилози 405

Cūyguje

Живопис, 4 (2010) 9-22

БИБЛИЈСКА ПРОЖЕТОСТ СЛУЖБЕ ПОГРЕБЕЊА СВЕШТЕНИКА¹

Епископ др Јован (Пурић)

Висока школа Српске Православне Цркве за уметности и
конзервацију, Београд

Епископ др Јован (Пурић)

Манастир Острог

Ел.пошта: ostrogman@googlemail.com

Оригинални научни рад

Примљен: 18. јануара 2010. године

Прихваћен: 26. маја 2010. године

Апстракт

Студија представља нацрт библијског аспекта службе погребења свештеника, која би требало да буде иницијатор богословског продубљивања свих осталих делова службе, поготову стихира. Описани су текстови који се читају или певају у служби. Број библијских делова које садржи служба која је предмет наше студије посебно је подигнут. Шта више, ова библиографија открива врло различите врсте и категорије химнографског, библијског, што је представљено тропарима, стихирама, антифонима, катизмама, композицијама које откривају врсте канона и кондака. На крају треба рећи да је ово део студије, започете радом о фресци упокојења Светог Арсенија

¹ Овај рад посвећујемо блаженог спомена Патријарху Павлу, као предлажак иконе светог нашим иконописцима.

Сремца, објављеног у нашем зборнику Иконографске студије. Може послужити иконописцима као програм и подлога иконе Новог Павла Српског.

Кључне речи: псалам, панихида, химна

Библијска инспирација једне службе исказује се избором текстова који се читају, избором текстова из Светог Писма који у служби треба да се изговоре, поје или псалмопоје. Изражава се, такође, и кроз библијске теме које су коришћене кроз химнографски део службе.

Служба не садржи читање старозаветних текстова. Насупрот томе, узела је из Старог Завета бројне псалме, било интегралне, било стихове појединих псалама који се у служби читају као прокимен, да уведе читање, или као стихире да уведе неке химнографске делове. Неки од ових библијских елемената се налазе и у осталим службама за упокојене, али има и таквих који се налазе само у опелу свештеника. Говорићемо најпре о стиховима псалама. Међу овим последњим неки се налазе и у другим опелима, не само у опелу свештеника. Ево ових текстова, који говоре о блаженству изабраних, праведника, али који понекад, имају подједнако и усрдну молитву:

- Пс. 64, 5: *"Блажен је онај кога ти изабереш и примиш, Господе", "наставиће се у дверима Твојим"*
- Пс. 24, 13: *"Душа ће се његова наставити у добру, и пород ће његов наследити земљу". (стих 13).*
- Пс. 27, 1: *"Тебе, Господе, призивам не прећући зов мој."*

Ови стихови су појани у антифонском делу било као прокимен посланица, било у Алилуја између посланица и јеванђеља. Забележимо такође прокимен који је певан испред прве посланице и који се налази у свим погребним службама.

Овај прокимен није текстуални цитат из псалма, већ писани састав који користи језик псалама. Ево превода:

"Блажен је људи којим данас идеш душо, јер ти је спремно место покоја".

"О крени се, душо моја, у покој свој, јер ти Господ учини добро".

Овај текст нам омогућава да схватимо смисао коришћења текстова псалама у служби за упокојеној. Ови текстови садрже слике које су коришћене као врста говора који писцима Требника омогућавају да осликају место покоја и да изразе шта верујући у Христа може да достигне после своје смрти. Покој, блаженство праведника о којима говори Стари Завет јесу предочавање блажен-

ства праведних у Царству Христовом. Царства које већ сада показује своју снагу овде као и у смрти. Извесно, молитва садржана у пс. 27, 1 може бити схваћена као изражавање зебње коју чак и верујући осећа понекад пред смрт, као и сами Христос у Гетсиманији. Али, углавном слике из псалама које су писци заупокојене службе задржали показују да оне имају умирућу визију смрти хришћанинове и, посебно, смрти свештеника.

Овај утисак се потврђује ако се пређе на стихове псалама који су својствени служби погребња свештеника. Између четврте посланице и четвртог јеванђеља пева се на алилуја пс. 111 стих 1 и 2:

"Блажен је муж који се боји Господа."

"Силно ће бити на земљи потомство његово."

Ова два стиха могла су бити задржана зато што омогућавају да се призове будуће блаженство хришћаниново, који се боји Бога и такође да изрази наду да ће плод труда свештениковог бити благословен после његове смрти: слика потомства, посебно, може бити пренета кроз Цркву, која моли духовно наслеђе упокојеног, наслеђе које ће благодат Духа Светога учинити живим у крилу народа Божијег упркос одласку онога кога је смрт одвела из броја живих. Исто надање хришћанско пред лицем смрти изражава се избором стихова за појање у осам гласова св. Јована Дамаскина.

Ево који су то стихови:

- за стихире 1 гласа: Пс. 22, 1: *"Господ је настави мој..."*
- за стихире 2 гласа: Пс. 119, 1: *"Када у невољи бежах, завах Господу, и услиши ме."*
- за стихире 3 гласа: Пс. 120, 1: *"Подигох очи своје ка горама одакле ће доћи помоћ моја";*
Види 8: *"Господ ће сачувати улазак твој и излазак твој, од сада и до века".*
- за стихире гласа 4 :Пс. 121, 1: *"Обрадовах се кад ми рекоше: хајдемо у дом Господњи".*
- за стихире гласа 5: Пс. 121, 2: *"Ноге наше стајаху на вратима твојим Јерусалиме".*
- за стихире гласа 6: Пс. 122, 1: *"К Теби подигох очи своје, који живиш на небесима".*
- за стихире гласа 7: Пс. 83, 1: *"Како су мила насеља Твоја, Господе над војскама".*
- за стихире гласа 8: Пс. 83, 2: *"Жедни и жести се душа моја за дворима Господњим".*

Приметићемо да су за лествицу од 2. до 6. гласа задржани стихови псалама од 118. до 122. псалма који су у Псалтиру названи *"Песме стјејеница"* и које су ходочасне песме (за пењање ка храму). Избор ових псалама као и избор стихова означава да су аутори службе желели да подсети да за хришћанина, а посебно за свештеника, прелазак из живота у смрт јесте пењање ка Јерусалиму вишњем, ход ка истинским вратима, ход у току кога је покојник под заштитом онога који шаље прву помоћ, који, посебно, може одбрани души од лажних уста, другачије речено демона. За стихире гласа 7. и 8. задржани су стихови псалма 83. који је такође псалам ходочашћа у Јерусалим. Сlike које су му позајмљене омогућуле су писцима службе да потврде да је место у које је позвана покојникова душа да убудуће пребива јесте жељно боравиште, јер ће живети са Господом. Стих 1 псалма 22, који је био одабран за појење са гласом 1 скале Дамаскинове омогућио је састављачима службе да прецизирају разлог ради кога су боравишта у која одлази покојник стварно жељена: покојник, мада је и сам био пастир, наставиће и биће то и даље под пастирским штапом Доброг Пастира, правог Чуvara, и са том чињеницом он може бити сигуран да му заиста неће ништа недостајати.

Сада можемо прећи на стихове псалама који су издвојени из свог контекста на псалме које је служба свештеничког опела задржала као интегралне псалме. Овде се намеће једна дистинкција: неки псалми се појављују у службу јер их налазимо у обреду, чију је структуру служба задржала; друге псалме налазимо у остала три опела и они су карактеристичан елемент сваке заупокојене службе; и најзад има псалама који су својствени погребу свештеника у актуелној литургији. Псалми 148, 149 и 108 налазе се у тексту службе само зато што су то похвални псалми и у том смислу чине интегрални део чинопослованија, а не празничних дана од кога је свештеничко опело преузело форму, бар после антифонског дела.

Псалам 50, који се завршава овај део, задржан је истовремено зато што у целом orthros-у он претходи појању канона и такође зато што га налазимо у сваком од четири опела. Он овде подсећа да је сваки хришћанин позван да испита своју савест пре своје смрти и да је свака молитва за покојне покајна молитва. Може се сматрати као да ју је изговорио сами покојник, а истовремено и заједница верних која моли за покојног и са покојником. Служба садржи такође, као и

све друге службе опела, псалам 117 *"Блажени су нећорочни"* који гради 18. катизму, једну од 20 литургијских делова византијског Псалтира. Овај псалам постоји такође и у **парастосу** - посебном правилу за помен покојног, који је певан суботом уочи недеље Похвала и у правилу које претходи недељи Духова. Налазимо га и у правилу (orthoros) Велике Суботе када се псалмопоју стихови праћени тропарима који славе Христову смрт и полагање у гроб проглашавајући сведочење његовог силаска у ад и најављујући његово Васкрсење. У службама погребња овај псалам је традиционалан још пре XIV века (Кокелидзе). Састављен је у славу закона божанског као и оних који следе његове наредбе сведочећи кроз љбав према заповестима и саму љубав према Богу. У правилу Велике Суботе он се односи на Христа који је дошао да испуни Закон и који је осведочио своју љубав према Оцу кроз своју послушност до смрти, крсне смрти (Фил. 2, 5-10). За његову употребу у погребима хришћана, овај псалам кога прати Алилуја и *"Помилуј слугу свога"* може бити интерпретиран у контексту службе за преминуле као похвала хришћанског верника, посебно оног који последњи пут улази у цркву да би се ту опростио од заједнице, која се на земљи сабрала да би му својим молитвама помогла да ступи у други облик постојања у очекивању васкрсења. Овај псалам овде показује дакле шта треба да буде слика сваког крштеног који је позван да се уподоби Христу у својој послушности Очевој вољи. Он је такође и подсећање на идеал светости, што је идеал сваког хришћанина и који ће бити критеријум који ће одредити суд над покојним у вечности.

Псалми који се у актуелном византијском служењу погребња налазе само у служби опела свештеника груписани су у антифонске делове. Овај део смо квалификовали као другу панихиду зато што, баш као и први део, састављен од 118. псалма, овај део прати структуру традиционалне цариградске панихиде, која је целина састављена од псалама, библијских делова читања и молитава. Псалми антифонског дела очигледно су одабрани да би добро изразили својом теолошком сликом смрт уопште и посебно смрт свештеника. Ако се не рачуна псалам 50., о коме је већ било речи, псалми ове друге панихиде су три на броју: Пс. 22, 23 и 83. Већ је забележено да су псалми 22 и 83 дали стихове за појање неких гласова.

Псалам 22 је онај Пастиров:

"Господ је Пастир мој и ништа ми не недостигаје, на пашама шираним настигао ме, на водама тихим управља ме".

Из овог псалма је позајмљена већина слика које осликавају место где су, после смрти позвани да бораве праведни, као место одмора, прохладно и место блаженства. Псалам 23. је увођење у свето место:

"Господња је земља и све чиме је испуњена Васељена и сви који живе у њој - Он је њу на морима основао и на рекама узвисио. Ко ће се попети на Гору Господњу, и ко ће стићи на месту светом Његовом? Невин рукама и чистим срцем... Ко је тај Цар Славе? Господ моћан и силен, Господ силен у боју..."

Овај псалам подсећа дакле да прелазак из живота у смрт може бити интерпретиран, када се ради о хришћанину и нарочито о свештенику као његово улажење у небески храм.

Што се тиче псалма 83., о коме смо већ нешто рекли и који почиње речима: *"Како су мила насеља Твоја, Господе над војскама"* јесте песма ходочашћа у Јерусалим. У контексту службе, он узима и развија тему успињања ка небеском храму, тему која је изнета у претходном псалму. Извесно, прве речи псалма 23 *"Господња је земља"* могу бити схваћене у контексту хришћанске сахране као речи које чине свечаним повратак у земљу онога који се у њу полаже, али три псалма, узета у оквиру сахране свештеника, дозвољавају да се сетимо да је покојник и сам такође био пастир, да ће и он ући у храм Господњи и да је Црква оспособила да му у сваком случају, ова три псалма учвршћују слику с оне стране гроба, слику која се већ јасно назирала захваљујући избору стихова појаних псалама као прокимен или са стихирима, као слику жељеног места или пребивалишта после кога треба да почива у миру душа сваког хришћанина и нарочито душа свештеника. Поводом овога уочимо да служба опела свештеника избегава, као уосталом све друге службе опела из Требника, да користи псалме који говоре о Шеолу из Старог Завета и који га описују као јаму, земљу заборава и место на коме је немогуће било каква нада. Новозаветни текстови још јасније прецизирају славне перспективе које вернима отвара смрт и Васкрсење Христово, после њихове смрти. Служба садржи, видели смо то, 5 посланица и 5 јеванђеља, све груписано у антифонски део. Прва од посланица је I Солунањима 4, 13-17: Свети Павле ту обавештава хришћане о судбини покојника и уверава их, у вези са тим, да не очајавају као незнабошци; најављујући васкрсење мртвих он подједнако говори о чудесном узимању у облаке живих у тренутку другог доласка

Христовог. Римљанима 5, 12-21, друга Посланица, утире паралелу између првог човека и Христа и супротставља нечасно дело првог Адама и преизобилно поправљање које је извршио последњи Адам (стих 15-19) који се јавио као глава једне нове расе, главе кроз коју и у којој Бог обнавља своју творевину. Трећа Посланица је I Коринћанима 15, 1-11, у којој Свети Павле подсећа на саму чињеницу Васкрсења Христовог, основу хришћанске вере кроз васкрсење мртвих и преноси различита сведочанства појављивања Васкрслога. У I Посланици Коринћанима 15, 20-28, која представља Христа као премису свих оних који су уснули и објављује да ће последњи непријатељ, смрт, такође бити уништена, после чега ће Син предати Царство Оцу и Бог ће бити све у свему. Пета Посланица Римљанима. 14, 6-9 која, полазећи од перспективе пуне надања које отвара Христово Васкрсење и његова победа над смрћу, доноси неку врсту практичног закључка о начину на који хришћани треба да посматрају своју огреховљену природу на овој земљи:

"Ако живимо, живи смо Господу; ако умиремо умиремо за Господа: било да живимо, било да умиремо, ми смо у Господу, јер због тога што је Господ живих и мртвих Христос је умро и победио смрт." (стихови 8-9)

Јеванђелски текстови су једнако изричитии када је реч о хришћанској нади што се тиче смрти и васкрсења. Ови су сви узети из поглавља 5 и 6 Јеванђеља по Јовану.

Прва перикопа коју можемо прочитати је Јован 5, 24-30. Исус у њој говори да они који предају своју веру Оцу који их позива кроз свог Сина имају удела у божанском животу и да не подлежу последњем суду; потом, постављајући од сада суштину васкрсења које је удео живота у Богу, Христос одржава перспективу васкрсења која се у пуноћи остварује у последњем дану. Друго Јеванђеље је Јован 5, 17-24. Исус то каже: *"Отац мој до сада чини, и ја чиним"*. Он своје деловање смешта на исту раван као и деловање Оца и у средишту тог сталног делања Оца који, кроз њега, води свет свом свршетку. Имплицитно, он представља своје делање као дело новог стварања. Он још каже да дела његовог живота међу људима ће бити превазиђена оним делима која се везују за догађај Васкрса: суд и дар вечног живота који се шири у васкрсењу мртвих (стих 20-24). У трећем Јеванђељу Јован 6, 35-39, Исус каже да је он хлеб живота јер доноси истински живот и да због тога, верова-

ње у њега значи имати удела у истинском животу, али истичући стварни удео у небеским добрима, Исус у стиховима 38, 39 држи чврсто есхатолошку перспективу и прецизније ишчекивање васкрсења мртвих. Јован 6, 40-47, који је четврто Јеванђеље, наставља развијање тема Хлеба живота и вечног живота. Он доноси још једно појашњење: Деловање Оца усмерава Своје ка ономе у којему се нуди васкрсење мртвих и пунота Откривења. (стихови 43-44). На послетку, пето Јеванђеље, Јован 6, 48-54, изричито говори о светом причешћу. Он такође подсећа на то да Син Човечији долази са небеса и враћа се на небеса и да ће они који му вером приступају и причешћују се његовим телом и његовом крви имати удела у небеском животу који је у њему. То је дакле проглашавање принципа према којем је Причешће квасац васкрсења за оне који верују. Порука јеванђелских перикопа има дакле за предмет као и порука посланица васкрсење мртвих и вечни живот. Али, док посланице радије инсистирају на њиховој заснованости на Христовом васкрсењу, Јеванђеља подсећају да је овај вечни живот од сада активан у верујућима кроз њихову веру и њихов удео у Евхаристији. Постоји дакле веза између Христа и верујућег, и нарочито између Христа и верујућег, и нарочито између Христа и свештеника који приноси дарове тела и крви. И свештеник је у потпуности тај који може да служи хришћански погреб, а посебно погреб човека који је објављивао јеванђеље и служио Евхаристију, да истиче новозаветну поруку која се тиче сједињења које покајање и свети дарови успостављају између Христа и оних који верују у Њега, сједињења које смрт не може уништити и које је залог за све оне који се упокоје у Христу кроз славно васкрсење.

Такав је и верски садржај библијског надахнућа службе. Како се он изразио кроз различите елементе службе?

Како се, пре свега, библијска порука победе над смрћу пренела на молитве? Служба се састоји из четири молитве. Прва се понавља много пута, три остале се не понављају. Прва се може поново наћи у погребним службама другачијим од службе погребња свештеника и у свим "акулутхиама" за упокојене.

Она почиње речима: "Боже духова и свакога тела." Може се наћи у служби погребња пре XIV века као заједничка служба за све упокојене и литургичари доказују да је она била коришћена још у VI веку. Та молитва тражи за душу покојника опроштај грехова и покој у месту светлом, прохладном и мирном обраћајући се

Христу победитељу смрти и моћи нечастивог. Она подсећа на чињеницу да су сви људи грешни (Нема човека који живи, а да не греши) и супротставља човека у свом паду Христу, који је једини безгрешан. Она указује на доброту Христа и његову љубав према људима. Она се завршава нагласком која потврђује везу успостављену Христовим васкрсењем између Сина Човечијег и покојника: *"Ти си васкрсење живој и упокој твојој упокојеној слуге... и ми Те славимо..."* Ова молитва је стога занимљива не само због своје древности већ и због свог теолошког сведочења: Она јасно показује да је Христова победа над смрћу изменила положај преминулог на оном свету и она јасно повезује могућност живих да се моле за покојника са васкрсењем Спаситеља.

Остале три молитве се налазе у антифонском делу службе. Оне су изречене после 1. 2. и 3. јеванђеља. Прва молитва се упућује Богу Оцу кога она призива као Творца и Онога који провиђа: *>>Господе, Боже наш, који си једини бесмртан, који живиш у нејприситљивој светлости, који упокојеваш и оживљаваш, који уводиш у њако и изводиш из њега. Ти који си мудрошћу својом створио човека и враћаш га на земљу...<<* Она иште покој за преминулог: *"Прими душу твоју слуге и упокоји га у наручју Аврамовом, Исаковом и Јаковљевом, даруј му венац твоје правде, удео спасених за славу Твојих изабраних..."* Она потом указује на разлог због којег заједница верних верује да може да упути Богу ту молбу за упокојеног: *"да би могао да прими у Твојем светом пребивалишту богаћу награду за учињено на овом свету у твоје име..."* Ова молитва користи традиционалну слику за описивање оностраног. У њој се не помиње васкрсење Христово у прозби. Она не садржи молбу за опроштај грехова покојника већ изражава наду да ће упокојени бити примљен у Господу и да ће задобити венац правде као награду за дела учињена на овом свету у славу Бога. Молитва изречена после другог Јеванђеља је чин благодати. Она почиње речима: *"Ми ти благодаримо, Господе Боже наш, Теби који си једини Бесмртан и чија је слава неизмерна, а љубав према људима неизрецива и царство непроменљиво..."*

Налазимо је у рукописима из XVI века. Укључивана је у заједничку службу за све преминуле када се она служила за погреб свештеника. Молитва се завршава истим возгласом као и *"Боже духова"*. Она је дакле баш као и свакодневна молитва за упокојене упућена Исусу Христу, који је Живот, Васкрсење и покој својим

упокојеним слугама. Она подсећа на чињеницу да је у својој апсолутној целовитости, Господ одредио границу за сваки људски живот и она моли за покој у наручју Аврамовом, Исаковом и Јаковљевом онога кога одређује као саслужитеља оних који су се сабрали и који су умрли у нади на васкрсење у вечни живот. Она се потом наставља: *"Истио као ишћо си га доле у Цркви пошћавио за свешћенослужителџа, учини и да он тио истио буде у Твом небеском храму. И пошћо си га Ти украсио међу људима достћојанством, истио тиако га прими без осућивања у слави анђела; Ти си прославио његов животи на овој земљи. Ти и учини да његов оглазак са овог светја буде улазак тиамо где улазе Твоји светји..."* Ова молитва дакле преузима претходно истакнуту и изражену уз помоћ библијских текстова, тему призивања преминулог свештеника да слави Бога у небеском храму. За њу ово призивање јесте испољавање божанског милосрђја: оно поставља служитеља овде на земљи, онога кога полагамо у земљу, њему се обраћаху за благодат да свештеник може да настави своје посланство на небу. Трећа молитва, изречена после трећег јеванђеља, такође се јавља међу молитвама које су пре XIV века биле укључене у заједничку службу за све упокојене, када се ова служба појала поводом погребња свештеника. Она се завршава истим возгласом као и молитва *"Боже духова"* и који гласи: *"Јер си Ти васкрсење, животи и покој Твога упокојеног слуге, О Христџе, Боже наш, и ми Те славимо..."* Она је стога упућена Другом Лицу Свете Тројице. Она је краћа од осталих молитви. Ево њеног целовитог превода:

"Господе сила, ушћешћелџу оних који плачу, бранишћелџу оних који су најаднући, пошћо си ушћешћо у свој добротџи они који су ошћрвани жалосћџу за покојником, исцели сваку бол који је у срцу и подари сћокој у наручју Аврамовом своме слуги свешћенику који је уснио у нади на васкрсење и животи вечни. Јер си Ти васкрсење, животи и покој ишћд..."

Овом молитвом, која иште не само спокој души преминулог већ и утеху за оне који су ожалошћени чињеницом његовог одласка, завршава се група молитви својствених служби погребња покојника. Ове молитве, не губећи из вида васкрсење свих мртвих, инсистирају више на судби покојника са оне стране гроба. Оне ишчекују с надом да ће исход бити блажен.

Та нада се заснива на Христовој победи над адом, на божанском милосрђју на делима покојниковим којима је служио Богу и такође

на чињеници да је већ од сада благодатном тајном свештенства он присаједињен духовној стварности, то јест небеском пореклу.

Али, као у свакој византијској служби, и служењу погребња свештеника место преовлађујуће даљине држи библијски (химнографски) елемент. Како се представља његово религиозно сведочанство?

Број библијских делова које садржи служба која је предмет наше студије посебно је подигнут. Шта више, ова библиографија открива врло различите врсте и категорије химнографског, библијског. Што је представљено тропарима, стихирама, антифонима, катизмама, композицијама које откривају врсте канона и кондака. Али количина ових химнографских делова подједнако се налази и у другим службама погребња. Тако налазимо следеће композиције:

- 1) Тропаре литије *"Са духовима праведних..."* *"У местџу тџвога покоја, Господе..."* *"Ти си Бог који је сишао у ад..."*

Ови тропари потврђују да је вечно блаженство постало могуће захваљујући Христовом силаску у ад да би тамо раскинуо ланце оних који су тамо били заробљени. Богородичен којим завршавају ови тропари (*"Ти, једина чистја и нейорочна Дјево"*) потврђује да Мајка Божија има моћ да моли за упокојене као што моли за живе. Ова тема је имплицитно потврђена свим богородичнима.

- 2) Тропаре који прате псалам 118 и чије појање је праћено понављањем стиха: *"Благословен јеси Господе, научи ме наредбама Твојим"*; *"Хор светџих који је пронашао извор животи..."*.

"Ви који сћџе донели сведочанствџо божанском Јагњетџу...", *"Ви који сћџе ишли уским џушћем..."*, *"Ја сам икона Твоје неизрециве славе, мада носим ране мојих грехова..."* Ови тропари су значајни по њиховој теологији човека и смрти. Они подсећају на стварање човека по икони Божијој, на његов пад, узрок смртности, његово васкрсење у Христу и његовом небеском призивању. Они такође говоре о блаженству светих који, на небу сијају као звезде. Они стављају нагласак на моћи мученика да се моле за преминуле хришћане, теми која је развијена Октоихом суботњих служби. Оне моле Свету Тројицу да спасу од вечног пламена покојника за кога се молимо као и за оне који су се сабрали да се моле за њега.

- 3) Неке катизме, као на пример, *"Упокој са праведнима"* које

преузимају теме које уводе ови тропари као и различити делови службе.

- 4) Кондак: *"Са светшима, ујокој, Христѣ, души твога служитеља, тамо где нема ни бола, ни туге, већ где је бесконачни живот."*

Овај кондак се већ налази, са икосом, који га прати, у заједничкој служби за све упокојене, онаквој каква је служена у XIV веку. Ево превода икоса:

"Само си Ти бесмртан, Ти који си саздао и створио човека. Ми смо од земље, будући да смо од ње створени, и вратићемо се у земљу како је заповедио Онај који ме је створио и који ми је рекао:

"Земља јеси и у земљу ћеш се вратићи у коју ћемо се сви вратићи, ми који смо људи, жалећи њосмртно: алилуја. (алилуја, алилуја)"

Док службе погребња лаика монаха и деце садрже само овај кондак и овај икос, ова два химнографа (библијска) дела бивају праћена у службама погребња свештеника са 24 друге строфе које садрже једну поетску медитацију на смрт.

- 5) Прва стихира сваког од осам гласова у лествици Св. Јована Дамаскина.
- 6) Стихире опроштаја од покојника: у свих дванаест, праћених тринаестом стихиром на *"Слава"* и једним theotokion-ом на *"А сага"*. Ево превода првог од ових химнографских делова: *"Дођиће, браћо, последње је целивање покојног, захваљујући Богу. Овај (кога целивамо) напустио је своје и жури у гроб. Не сећа се више таштине (овог света), ни тлоу са њеним страстима. Где су сада ближњи и пријатељи? Ево како се растајемо. Молимо Господа да му дарује покој."*

Наставак стихира преузима исте теме и развија их стављајући нас са готово окрутним реализмом пред грубу чињеницу смрти и свега онога што она са собом повлачи: одвајање, распадање људског тела, поимање пролазности свега онога чиме смо овде доле обузети, пометеност душе која се разлучује од тела да би ступила у један нови свет за чије постојање до сада није знала. Стихир на *"слава"* даје свеобухватну слику последњег човековог часа, бола његових и његовог уласка тамо где величина, моћ, снага, богатство немају никакву вредност и где вреди једино плодови вере, наде и доброчинства као и молитве браће. То је знак љубави заједнице и дело заједнице.

Овде је представљен нацрт библијског аспекта ове службе, где би требало богословски продубити све остале делове службе, поготову стихире. На крају треба рећи да је ово део студије, започете радом о фресци упокојења Светог Арсенија Сремца, објављеног у нашем зборнику Иконографске студије. Може послужити иконописцима као програм и подлога иконе *Новог Павла Српског*. Овим скромним прилогом изражавам сву благодарност овом светом човеку на његовој бризи око нашег училишта.

Острог - Београд,
на дан 40 - дневног помена
Лета Господњег 2009.

PERVASION OF BIBLICAL CONTENT IN THE SERVICE OF INTERMENT OF PRIESTS

Bishop dr Jovan (Purić)

The study represents a template of a biblical aspect of funeral service of priests (*panikhida*), which should be an initiator of theological extension all the other parts of the service, especially the *stichera*. Described are texts that are read or sung during service. The number of biblical parts contained in the service, which are the subject of our study, was especially increased. Moreover, this bibliography reveals the very different types and categories of hymnographic, biblical content, which is presented by *troparia*, *stichera*, *antiphons*, *cathismas*, compositions that reveal the kind of canon and *kontakions* used. Finally it should be noted that this is part of the study was started by work on the fresco on interment of St. Arsenije Sremac, published in our compendium "Iconographic Studies". It may serve to iconographers as a program and template for the icon 'New Pavle of Serbia'.

БИБЛЕЙНОЕ ПРОНИКНОВЕНИЕ СЛУЖБЫ ПОГРЕБЕНИЯ СВЯЩЕННИКА

Эпископ др Йован (Пурич)

Исследование представляет очерк библейского аспекта службы погребения священника, которое бы должно было быть инициативой богословного углубления всех остальных частей службы, особенно стихиря. Описанны тексты, которые читаются или поются в службе. Количество библейных частей, которое содержит служба, которая является предметом нашего исследования особенно поднято. К тому же эта библиография открывает очень разные виды и категории гимнографского, библейного, что представлено тропарями, стихирами, антифонами, катизмами, композициями, которые открывают виды канона и кондака. В конце следует отметить, что эта часть исследования, начата работой о фреске упокоения Святого Арсения Сремца, опубликованного в нашем сборнике Иконографической студии. Может послужить иконописцам как программа и основа иконы Нового Павла Сербского.

Живопис, 4 (2010) 23-30

БОГОСЛОВЉЕ ИКОНЕ

Јереј мр Жељко Ђурић

Висока школа СПЦ за уметности и конзервацију, Београд

Жељко Ђурић

Нушићева 10/4, Смедерево

Ел.пошта: zeljkodjuric@medianis.net

Прегледни рад

Примљен: 6. фебруара 2010. године

Прихваћен: 2. јуна 2010. године

Апстракт

Рад се бави питањем описивости иконе, што је реалност након Христовог Оваплођења. Насупрот иконоборачком ставу да Стари завет не дозвољава иконе, Дамаскин и целокупно православно предање сведоче о чињеници поштовања рукотворина у Старом завету (херувими у скинији), при чему се не мисли на идолатрију. У наставку, доказујемо да је халкидонски догмат од стране иконобораца тумачен у погрешном кључу, што за последицу има неразумевање терминологије која раздваја личност од природе.

Кључне речи: икона, ипостас, природа, описиво, неописиво.

Икона видљиво сведочи да је Бог истински постао човек, али и да је човек, као психофизичко биће, способан да смести у себе и пројави Бога, да се сједини с Њиме у међусобној љубави у бесмртном животу, без губљења свог људског лика и личности. Иконоборци су поставили питање описивости Бога, који је по природи неописив, но за православне, факат Оваплоћења¹ је у ствари могућност описивости Божије, али сада благодарећи Христу који је на себе примио човечије тело. То је лепо артикулисао св. Јован Дамаскин у својим Апологијама против иконобораца: *Ми када бисмо правили слику (икону) невидљивог Бога, грешили бисмо, јер је немогуће изобразити оно што је бестелесно и без облика, невидљиво и неописиво. Ако оиети правимо слике (иконе) људи и сматрамо их за богове и као боговима им служимо, стварно безбожно радимо. Међутим, ми ништа од свега тога не чинимо. Јер то није грех ако сликамо икону Бога који се оваплоћено и јавио телесно на земљи и по неизрецивој доброти поживео са људима, и примио на себе природу и тежину и облик и боју тела. То је само израз наше чежње да видимо Његов лик. Јер као што каже божански Апостол: „Сада видимо у огледалу и загонетици“ (1. Кор. 13, 12). А икона и јесте огледало и загонетка прикладна тежи нашег тела². Дамаскин се слаже да је Бог у Старом завету забранио прављење слика онима који су били још одојчад, и који су боловали од идолослужења, који су идоле сматрали боговима и клањали им се. Слаже се да Бога нико није видео никад, али додаје да Га објави Јединородни Син који је у наручју Оца (Јн. 1, 18)³. Но треба нагласити да је молитвено поштовање светих икона не само у сагласности са божанским откривењем, него и проистиче из њега. Баш у Старом завету се види једна врста иконопоштовања, што је у супротности са иконоборачким убеђењем. То је онај тренутак када Господ наређује Мојсију да начини ковчег завета, опточи га златом, и постави у најважнијем делу старозаветног храма – Светињи над Светињама, да би он био видљиви знак присуства Божијег. *Да се на заклопцу ковчега начине два златна**

1 Δ Τσελεγγίδη Η θεολογία της εικόνας και η ανθρωπολογική σημασία της Θεσσαλονίκη, 1984, стр. 93-111

2 Ј. Дамаскин, *Апологијска слова против оидача светих икона*, (српски (одабрани) превод А. Радовић) у ГРАДАЦ, *Православље и уметност*, 1988, стр. 12 (надаље: Ас)

3 Ас, стр. 13

*херувима... и још Бог наређује да се на завеси, која одваја Светињу над Светињама од светилишта, извезу херувими, као и на свих других десет завеса које су се налазиле у скинији. Када је Соломон саградио велелепни Храм Господу, он је сачинио два херувима у Светињи, десет лаката беше беше висок сваки; а све зидове храма унаоколо искити резаним херувимима. И такав Храм Господ Бог освети и благослови. Јевреји су се клањали Господу у храму, и указивали дужно поштовање како ликовима херувима, тако и осталим свештеним принадажностима храма, као облику и сенци небеских ствари. Побожно кађење пред светим иконама, засновано је на непосредној заповести Арону, да намести златни олтар кадиони пред ковчегом завета. Али за старозаветног човека, ликови херувима нису представљали никаква божанства⁴. Дамаскин, против познатих ставова иконобораца о наводној бојазни од идолослужења, јасно разликује поклоњење од идолослужења: *Не клањам се ствари наместио Творцу него се клањам Творцу створившем оно што је моје, и сишавшем у ствар нејонизајно и непроменљиво, да би прославио моју природу и учинио је заједничарем божанске природе... Јер природа тела (Христовог) није постала Божанство, него као што је Логос постао тело, и непроменљиво остао оно што је био, тако и тело постаде Логос, не изгубивши оно што јесте, поистовећено уз то са Логосом по ипостаси. Отуда мени и смелост да изображавам Бога невидљиво, но не као невидљивог него као онога који је за нас постао видљив, заједницом тела и крви... Нисмо више под васпитањем, стога што смо примили дар расуђивања од Бога и познали шта је оно што је сликом изобразиво, а шта је оно што је неописиво... Но кад видиш Бестелесног, који је ради тебе постао човек, онда ћеш израдити образ људског лика. Када невидљиви постане видљив телом, онда ћеш изобразити лик Виђенога... Сликај дакле његово неизрециво снисхођење, од Дјеве рођење, кришћење у Јордану, преображење на Тавору, страдања која су проузроковала бестрашће, чудеса – симболе његове божанске природе, која се творе дејством тела божанским деловањем, онда – сјасоносни крст, погребљење, васкрсење, вазнесење на небо. Све то описуј речју и бојом...⁵ Ми дакле сликамо једно постојање, али суштину тог постојања не**

4 Упор. Архим. Ј. Поповић, *Догматика Православне Цркве* т3, Београд 1978, стр. 687-688

5 Ас, стр. 14-15

описујемо, чиме сазнајемо да је лик постојећи, реалан. Сличних ставова је био и св. Герман Цариградски, према коме је могуће направити икону Сина који је у наручју Оца, *поишћо је Син усхћео да поистане човек*. Хришћански иконописац не приказује икону „несхватљивог и бесмртног божанства, већ његов људски карактер, сведочећи на тај начин да је стварно Бог постао човек у свему, осим у греху, који је нама посејао непријатељ“⁶. Икона је *истовешна са прволиком*, био је основни став иконобораца, но, Дамаскин, који следи св. Василија у тријадологији, насупрот иконоборачком неразумевању, закључује: *Икона је слика (подобје) која карактерише прволик тако што поседује и одређену разлику у односу на њега. Јер, икона није по свему слична са прволиком (архетипом). Жива пак икона невидљивог Бога, природна и непроменљива, Син, који носи у себи целог Оца, поседује по свему истовешности са њим, разликујући се једино узрочношћу...*⁷. Из карактера Дамаскинове теологије, закључујемо да су свете иконе сведочанства о новом односу између Бога и човека, сада пројављеном у сабрању верних око свете чаше. Због тога су иконе пре свега сведочанства Цркве и њено искуство о новом животу, могли би смо рећи: *теолошки факти Богооваплоћења*. Икона је друга страна Еванђеља, јер и на дасци је могуће записати и сазнати оно што се догодило и што је остављено као Предање у Еванђељима. Сада када се Бог јавио у телу, и поживео са људима, слика се оно што је код Бога видљиво, опет понављамо речи Јована Дамаскина: *Не клањам се материји него се клањам Творцу материје, ономе који је ради мене пошћоо материја, и изволео да се настани у материји, и који ми је преко материје остварио спасење. Но не пошћујем њу као Бога, не дао Бог! Јер како може бити Бог оно што је из ничега настало*⁸?

Иконокласти су се у својим ставовима трудили да у свему следе Халкидону. Па ипак, њихов основни паг је управо у неразумевању халкидонског догмата. Јер да се потсетимо, халкидонски догмат прави јасну разлику између природе и личности-ипостаси. У неразумевању овога и погрешном схватању, лежи природа иконоборачког спора. Да ли сликајући Христа приказујемо тиме и његову природу? Или приказујемо човека Исуса са његовом људском

6 Погл. Код Ј. Мајендорф, *Христос у источно-хришћанској мисли*, ман. Хиландар, 1994, стр. 171

7 Ас, стр. 15

8 Ас, стр. 17

природом, одвојено од божанства? Питали су иконовојујући. Но православни јасно правећи разлику између *личности и природе*, укидају иконоборачку заблуду учењем по коме се на икони не приказује, нити човек Исус без његове природе, нити се приказује Христос у својој божанској слави. Истински одговор је да икона изображава ЛИЧНОСТ-ИПОСТАС. У том погледу предњачи свети Теодор Студит који целокупно своје богословље заснива на учењу о ипостасном јединству. Према његовом увиду, сама Христова ипостас јесте описива, и представљена је на икони. Византијско предање које Христа именује као *Оног који јесте* и које речи (ο Ων) уписује на крстообразном ореолу око лица Христова, добро следује намеру да се на икони посматра сама ипостас Сина Божијег. Невидљива у своме божанству, али видљива у људској природи коју је усвојила⁹. Студит је јасно разликовао материју од лика. Један је и јединствен лик Исуса Христа, материја на којој се Он изображава може бити различита. Као на пример кад имамо прстен на коме је нацртан лик цара, кад се он отисне у воску, смоли или глини, печат са његовим ликом остаје исти и непромењен, док ће се материја разликовати. Лик печата се није изменио јер није имао ништа заједничког са тим материјалима. Тако, по Студиту бива и са ликом Христовим: *Нека је на било каквој материји насликан, он нема ничег заједничког са материјом на којој се показује, остварујући у Христовој ипостаси, чије и јесте својство. И простио речено не одаје се божанско служење икони Христовој, него Христу, коме се на њој клањамо; а њој (икони) треба се поклањати због идентичности ипостаси Христове, без обзира на разлику суштинине иконе*¹⁰. Дакле, сликање се тиче начина постојања природе, а то је ипостас, а не тиче се природе уопште или природџа (када говоримо о природџама у Христу). Ако је природа она која се осликава тада ћемо, стварајући икону неког човека, осликавати и читаво човечанство у степену у коме је природа једна, заједничка и недељива, целокупно изражена у свакој појединачној ипостаси. Ово је, међутим, апсурдно. *конописање нема намеру да забележи суштину и природне карактеристике одређеног предмета, као ни да представи опис његовог психичког стања. Иконописање је управљено ка репроду-*

9 Упор. Ј. Мајендорф, *Христос*, стр. 180

10 *Писмо Платону*, 8-9 (српски прев. А. Јевтић у у ГРАДАЦ, *Православље и уметност*, 1988, стр. 31) Упор. Н. Радичевић, *Личности карактер иконописања у делу св. Теодора Студита*, Живопис 3, Београд 2009, стр. 217-225.

ковању (ликовним садржајем и стиллом) природних облика. Оно тежи да прикаже, да обелодани стварности ипостаси, односно, стварности њеног постојања. Не постојавља се, дакле, ништање покушаја описивања оноствраног, тј. дубљег садржаја, преко облика, иако да се одстоји од ауθενитичности иконе. Облик постоји као видљиви елементи ипостаси, тј. као њена икона.¹¹

Дакле, основне заблуде иконобораца леже у несхватању богословског појма ипостас, и у његовом не разликовању од појмова природе-суштинине. Јер у дохалкидонском периоду, имамо појмове као што су природа, личност, ипостас, који су били синоними, тј. поистовећивали су се. Око тог поистовећивања и разликовања, одиграле су се велике богословске битке, јер смо имали погрешну тријадологију коју је требало уравнотежити, што ће кападокијски Оци и учинити. Следујући кападокијској тринитарној интерпретацији, и Халкидон је правио разлику између природе и ипостаси. Па је ипостас изједначавана са личношћу, која је разликована од природе. Ипостас у себи садржава природу (Сетимо се у тријадологији да је једна природа Свете Тројице, али су личности-ипостаси различите). Са своје стране, природа указује на нешто опште, заједничко, божанска природа, ангелска природа, људска природа и сл. Док ипостас означава биће по себи, личност, посебни и јединствени и индивидуални начин постојања. То је св. Василије овако сумирао. На пример појам човек, овим појмом указујемо на заједничку природу, не описујући неког конкретниог човека кога познајемо и препознајемо по његовом имену. Јер, Петар није више човек него што је Андреј, Јован, или Јаков. Стога оштрије одлике које важе за све који постојадају под то именоване потребују раздјељење, ради идентификовања конкретниог човека: Петра, Јована, а не човека уопште. Имена дакле показују нешто особено. Не истичујемо заједничности природе именованог, него описујемо конкретну ствар према њеном разликујућем својству које се не своди на заједничку опшћност. Примера ради, Павле или Тимошеј. Такве речи се ни мало не односе на општу природу, него именима изражавамо појмове о неким одређеним предметима, одвајајући их од збирниог значења. Када дакле говоримо о двоје или више људи скупа, нпр. Павле, Силуан, Тимошеј, покушавамо да одредимо суштину појма човек. Када је реч о суштини, нико неће именовасти другачије Павла а другачије

11 Ј. Кордис, *Фајумски портрети и византијска икона*, (прев. са грчког јереј Д. Поповић), Каленић Крагујевац, 2009, стр. 54

Силуана или Тимошеја. Исти докази којима ћемо показати суштину Павлову, биће довољни и за друге. Они који се класификују по истом реду суштинине између себе су једносуштинни. Када неко, пошто схвати шта је заједничко једном роду, почне да истичује посебне карактеристике по којима се разликује једно од другог, тада више неће бунити различности имена које свако поседује, чак и кад се нађу заједничке карактеристике у одређеним случајевима. Ево шта мислим: Конкретно се објављује појмом ипостас. Онај који каже човек, доноси нашим ушима један реалан појам са неодређеним значењем. Овај појам (човек), објављује природу, без одређења конкретне ствари која се означава посебним именом. Исти тај кад каже Павле објављује уз то име једну конкретну ствар, али и природу коју уз то (име) носи ипостас. Дакле, то је ипостас а не неки неодређени појам једне суштинине која не указује нинашта конкретно и која обичава у нечему што има заједнички смисао.¹² Следећи овоме, и св. Дамаскин за Св. Тројицу тврди да је тројична природа и суштина једна, али се јасно разликују три ипостаси: Оца и Сина и Св. Духа. Код Ангела ипостаси са Михаило и Гаврило, док је суштина ангеоска врста, исто можемо да кажемо и за људе. Из ове импликације Дамаскин гради теологију двеју природа у Христу од којих је она човечанска у потпуности описива бојама, водећи довољно рачуна да укаже и на чињеницу како је та иста човечанска природа у Логосу неразделиво и несливено уједињена.

Закључак

Икона дакле, представља личност - ипостас свога оригинала и носи његово име, захваљујући чему поштовање материје иконе прелази на прволик. Због тога на питање која се природа изображава на иконама, божанска или човечанска, можемо одговорити човечанска, али уз додатак: изображава се ипостас личност. Христос је описив по ипостаси, премда је у Божанству неописив. С обзиром да Христова ипостас обухвата обе Његове природе, имамо оно што зовемо иконом Бога и Његових светитеља, а опет нисмо идолопоклоници.

12 Св. Василије, *Григорију брату о разлици између суштинине и ипостаси*, Ово писмо или посланица одређује се у науци под редним бројем 38 и заједно се са 10, 16, и 189, приписује св. Григорију Ниском, брату св. Василија. PG 32, 325-340

THEOLOGY OF ICONS

Presbyter Željko Đurić, M.A

Icon represents a person – *hypostasis* of its original and bears the person's name, which is why the respect of matter of the icon transcends to the original image. Therefore, to the question of the nature that is transcended, pictured on the icons, whether it is divine or human, we can answer that it is human, but not without adding that: what is transcended is the *hypostasis of the person*. Christ is describable by a hypostasis, although in His Divinity, He is indescribable. Since hypostasis of Christ includes both His natures, we have what we call an icon of God and His Saints, and yet we are not idolaters.

БОЖЕСТВО ИКОНЫ

Иерей мг Желько Джюрич

Икона представляет *личность* – *ипостас* своего оригинала и несет его имя, благодаря чему уважение материи иконы переходит на перволик. Из-за того на вопрос, какая природа изображается, картина на иконе, божественная или человеческая, можем ответить человеческая, но с добавлением: изображается ипостас личность. Христос описывается по ипостаси, хотя в Божестве неопишем. С учетом, что ипостас Христа включает Его обе природы, имеем то, что называем иконой Бога и Его святителя, а опять таки мы не идолопоклонники.

Живопис, 4 (2010) 31-50

ИРИНЕЈ ЛИОНСКИ О ИКОНАМА

Јереј мр Зоран Ђуровић

Патристички институт Augustinianum, Рим

Зоран Ђуровић

Ел.пошта: zoran5@interfree.it

Оригинални научни рад

Примљен: 29. новембра 2009. године

Прихваћен: 1. марта 2010. године

Апстракт:

Презентовани текст је заправо први параграф из књиге која за радни наслов има: *Светија слика на хришћанском Западу до 843., извори, документи*. Књига је замишљена на следећи начин: најпре долазе студије Зорана Ђуровића везане за писана сведочанства аутора из првих векова хришћанске ере и документа која се односе на сакралну уметности на Западу; потом, у прилогу иду изворни текстови и напоре до превода са кратким нотама. Први чланак из ове књиге: *Иринеј Лионски о иконама*, је најстарије сведочанство о постојању и поштовању светих слика на западној хришћанској хемисфери, иако се оно односи на поштовање у оквиру једне ранохришћанске секте, карпократијана. С методолошке тачке, сваки од фрагмената се амбијентује и расправља се о позадини на којој се развија одређена формулација. Да би се осветлио Иринејев текст, узимају се и аналогна сведочанства (Иполит Римски, Епифаније, Августин итд.). Анализа ових текстова доводи до првог – у односу на владајуће мишљење у научном свету – изненађујућег закључка да је у оквиру првобитног хришћанства на западу постојала иконофилска пракса: – непобитно је да је постојала у оквиру маргиналних покрета, како их ми данас сматрамо, али постоје индикације да ни хришћани Велике Цркве нису били страни извесним иконофилским тенденцијама.

Кључне речи: Иринеј Лионски, Иполит Римски, Епифаније, Августин, Пилат, карпократијани, икона, иконоборство, иконопоштовање, идолопоклонство.

Први писани споменик који би сведочио о постојању и поштовању светих слика на западној хришћанској хемисфери, налазимо код Иринеја Лионског. Истина, *vexata quaestio* је природа првобитног хришћанства. Ја подржавам визију о плурализму првобитног хришћанства, његовој раздробљености – иако држим да су на доктриналном и практичном нивоу постојале маркантне линије које су повезивале ове регионалне врсте „хришћанстава“. Не желећи да се упуштам у аргументацију овог приступа, скрећем пажњу на метод који се овде примењује: испитати свако сведочанство као случај за себе, не тражећи при том једну општу хришћанску визију, било иконофилски усмерену, било иконоборачки, о пореклу и улози свете слике или статуе у раној Цркви Запада. Из анализе самих текстова ће се видети, барем се надам, колико је овакав приступ оправдан.

У најкраћим цртама желим да амбијентујем сваки од фрагмената, а где налазим за сходно, да напоменем и нешто више о позадини на којој се развија одређена формулација. Пођимо од нашег првог сведока, св. Иринеја Лионског, који је рођен у Смирни (Измир, данашња Турска), између 115-125. по једнима, између 130-142. по другима. Одрастао је у хришћанској породици. Слушао Поликарпа Смирнског. Доспео у Галију, Лион (*Lugdunum*), која је имала развијене трговачке путеве са Малом Азијом. Лионци га 177, као свештеника и свог представника, шаљу римском епископу Елефтерију (око 174-189) да посредује у преговорима и мирењу „Велике цркве“ са монтанистима. Недуго затим, по мученичкој смрти првог лионског бискупа, св. Потина, преузима тамошњу владичанску столицу. Око 190-191. посредује код папе Виктора у спору са малоазијским црквама око датума празновања Васкрса. Трудио се првенствено о заштити и дефинисању православног учења у односу на гностицизам. Умро је око 200; сахрањен у цркви св. Јована, која се после прозвала по Иринеју. Први помен о његовој евентуално мученичкој смрти доноси Јероним.¹ Приликом верског рата 1562. Хугеноти су уништили његове мошти.

Фрагменат у коме Иринеј доноси сведочанство о постојању икона код првих хришћана се налази у његовом монументалном делу *Против јереси*: „Марцелина, која је дошла у Рим за време [папе] Аницета и држала се тог [карпокра-

¹ *Commentarii in Isaiam*, 17, 64.

тијанског] учења, многе је упропастила. Називају се гностицима. Имају и слике, неке сликане, неке од другог маретијала, и тврде да је Христов лик наручио Пилат (*factam a Pilato*), у време када је Исус живео са људима. Те слике они украшавају венцима и излажу заједно са сликама светских философа, наиме, са сликама Питагоре, Платона, Аристотела и других; одају им и друге знаке поштовања као и пагани.”²

На сву срећу имамо као сигурно место, а оријентационо и време у које можемо да сместимо ово сведочанство. Место је Рим, а време је између 150-167, оквир у који се, крајње апроксимативно, одређује понтификат папе Аницета. Уопште је несигурно установити прејемство првих папа, јер тешко да до Виктора I († 199) можемо уопште говорити о монархијском епископату у Римској цркви.³ Једино, дакле, што можемо готово са сигурношћу тврдити је временски распон од 150 до 170 година после Христа, у које се смешта овај извештај.

Иринеј помиње извесну Марцелину која је предводила огранак карпократијана у Риму. Карпократијани су били једна ранохришћанска гностичка група која је на зао глас дошла због либертинистичког понашања. На једном другом месту⁴ покушао

² *Adversus haereses*, 1, 25, 6. Постоје два критичка издања овог дела: 1) *Sancti Irenaei episcopi Lugdunensis libri quinque adversus haereses*, ed. W. W. HARVEY, 2 voll. Cambridge 1857; 2) *Irénée de Lyon. Contre les hérésies*, éd. par A. ROUSSEAU & L. DOUTRELEAU, coll. *Sources chrétiennes*, Livre I 1979, voll. 263-264; Livre II 1982, voll. 293-294; Livre III 1974, voll. 210-211; Livre IV 1965, voll. 100-1, 100-2; Livre V 1969, voll. 152-153.

³ Cf. M. SIMONETTI, *Roma cristiana tra vescovi e presbiteri*, in *Vetera Christianorum*, 43 (2006) 5-17, ivi p. 7.

⁴ Чланак је насловљен: *Карпократијани, две јереси?* и налази се у штампи. Што се тиче извора за студирање карпократијанства, они су следећи: ИРИНЕЈ ЛИОНСКИ, *Adversus haereses*, 1, 25, 1-6; ИПОЛИТ РИМСКИ, *Refutatio omnium haeresium* 7, 32, 1-8; КЛИМЕНТ АЛЕКСАНДРИЈСКИ, *Stromateis*, 3, 2, 5-10 и ЕПИФАНИЈЕ КИПАРСКИ, *Panarion*, 27, 1-8. Што се пак тиче студија о карпократијанима, оне су малобројне: A. HILGENFELD, *Die Ketzergeschichte des Urchristentums*, Leipzig 1884, 397-408; H. U. MEYBOOM, *De Carpocratianen*, in *Theologische Tijdschrift* 4 (1906) 491-520; EUGÈNE DE FAYE, *Gnostiques et gnosticisme. Etude critique des documents du gnosticisme chrétien aux IIe et IIIe s.* 1925, 413-415; FRANZ JOSEPH DÖLGER, *Die Sphragis als religiöse Brandmarkung im Einweihungsakt der gnostischen Karpokratianer*, in *Antike und Christentum* 1, 1929 [ND 1978], 73-78; H. KRAFT, *Gab es einem Gnostiker Karpokrates?* in *Theologische Zeitschrift* 8 (1952); H. LIBORON, *Die karpokratianische Gnosis*, Leipzig 1938; S. PÉTREMENT, *Le dieu séparé*, in *Le origini dello gnosticismo*, Colloquio di Messina, 13-18 aprile 1966, a cura di U. BIANCHI, Leiden: E. J. Brill, 1967, 341-363; W. A. LÖHR, *Karpokratianisches*, in *Vigiliae Christianae* 49 (1995) 23-48; *Testi gnostici in lingua greca e latina*, a cura di MANLIO SIMONETTI, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 20054.

сам да покажем како треба говорити о две различите ствари када имамо на уму феномен карпократијанства; изворно карпократијанство је претежно философски правац који, супростављајући природу и закон, покушава да да првенство природи, која је општа за све јединке, а као један од основних својих израза има крајњу сексуалну слободу. Ово философско језгро се синкретизовало са идејама гностичко-хришћанске провенијенције, а како је дошло до тог процеса, односно, објаснити га на убедљиви начин, нисам сигуран: документи су малобројни. Било како било, половином другог века налазимо у Риму хришћанску религијску секту која поседује и поштује иконе.

Пре него што пређем на анализу овог одломка, желим да приложим и остала сведочанства која зависе од Иринејевог, а сфуматуре нам могу много тога рећи.

Извод из Иполита Римског († око 235) је временски најближи Иринејевом. Цео параграф који се односи на карпократијане је уствари преписан и нешто прерађен на основу Иринејевог извештаја. Налази се у *Refutatio omnium haeresium* (Побијање свих јереси), или *Philosophumena*: „Они [карпократијани] набављају Христове слике, тврдећи да су настале у оно време захваљујући Пилату (καὶ εἰκόνας δὲ κατασκευάζουσι τοῦ Χριστοῦ, λέγοντες ὑπὸ Πιλάτου... γενῆσθαι).”⁵

5 *refut.* 7, 32, 8. Било да прихватамо да је аутор Еленкоса (оригинални назив *Philosophumena*-е је: Του κατὰ πασῶν αἱρέσεων ἐλέγχου) сам Иполит или нека друга личност, у сваком случају он описује контроверзије у римској цркви за време папа Зефирине (касније су му име изговарали Zeffirino; понтификат од 199 до 20.12.217) и Калиста (много латински аутори су му наводили друге варијанте имена: Callixtus или Calixtus; понтификат од децембра 217 до 222). Активност пак Иполитова иде од понтификата папе Виктора до Понцијана († око 235). Први који је скренуо пажњу да ваља говорити о аутору *Élenchos*-а, разликујући га строго од Иполита, аутора полемичког списа *Contra Noetum*, био је P. NAUTIN, *Hippolyte et Josipe. Contribution à l'histoire de la littérature chrétienne du troisième siècle*, Paris 1947; id. *La controverse sur l'auteur de l'Élenchos*, in *Revue d'Histoire Ecclésiastique*, 47 (1952) 5-43; id. *Le dossier d'Hippolyte et de Méiton*, Paris 1953; Ова теза је нашла плодно тло код италијанских научника, тако да је, нешто модификовану заступају M. SIMONETTI, *Ippolito. Contro Noeto*, Bologna 2000; ib. *Una nuova proposta su Ippolito*, in *Augustinianum*, 36 (1996) 13-45; EMANUELA PRINZIVALLI, Zefirino, Callisto, Ippolito, Ponziano, in *Enciclopedia dei Papi*, vol. I, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da G. TRECCANI, Roma 2000, 234-258; 261-263; G. URIBARRI BILBAO, *Monarquía y Trinidad. El concepto teológico "Monarchia" en la controversia "monarquiana"*, Madrid 1996, pp. 245-51. Главни аргумент ових научника је очигледна доктринарна разлика између *Élenchos*-а и *Contra Noetum*. Међутим, DROBNER R. HUBERTUS, *Patrologia*, Casale Monferrato 2002, p. 186, сматра да се разлика треба тумачити преко временске разлике: ова дела су настала у две различите фазе Иполитовог ствара-

Следећи извод је из *Panarion-a* (или *Adversus Haereses*) Епифанија Кипарског, дела које је настало између 374-377, али сам Епифаније тешко да је имао директног увида у карпократијанска документа: „У време Аникита, као што смо рекли, горепоменути Маркелина, која је била у Риму и избљувала гадост Карпократових учења, заслепевши многе од тамошњих грађана, погубила их је. Отуда је изникла секта такозваних гностика. Поседују иконе живописане бојама, и неке од злата, сребра и других материјала, за које веле да су ликови по Исусу, и да су они настали по налогу Понтија Пилата, односно да су отисци са самог Исуса док је боравио са људским родом. Такве иконе држе у тајности, као и иконе неких философа: Питагоре, Платона, Аристотела и других. Са иконама ових философа, постављају и друге Исусове слике и, изложивши их, клањају им се и свршавају паганске мистерије. Пошто су поставили ове иконе следе и друге паганске обичаје, а у пагана нису ли обичаји приношење жртаве и томе слично?”⁶

Код Августина, у делу *De haeresibus ad Quodvultdeum*, cap. 7, написаном 428/429, налазимо кратку реченицу која се тиче нашег проблема: „Вели се да је његовој [Карпократовој] секти припадала нека жена Марцелина, која је обожавала слике Исуса, Павла, Хомера и Питагоре, поштујући их и кадило им приносећи (*quae colebat imagines Iesu et Pauli et Homeri et Pythagorae adorando incensumque ponendo*).”⁶

На крају, не треба сасвим занемарити чињеницу да Исидор Севилски († 636), говорећи о карпократијанима, у *Etymologiae* 8, 5, 7 уопште не помиње Маркелину и култ икона. Са друге стране, не треба дати ни превише значаја овом испуштању, јер Исидор само сумарно набраја хришћанске јереси.

Климент Александријски се чудило како се уопште карпократијани могу сврставати у хришћанску секту, јер се отворено супро-

лаштва. Ја сам склонији верзији о двоци аутора, али без разлике употребљавам имена Аутор *Élenchos*-а и Иполит. Лакше је одмах уклопити у временски контекст име Иполита, него позивати се на неки анонимни спис. Дакле, преферирам употребу Иполитовог имена не из разлога што мислим да је био само један Иполит, него што је то практичније.

6 У једном анонимном спису (*PRAEDESTINATUS, De haeresibus*, § 7), који верно следи истоимено Августиново дело, *О јересима*, а које је настало после осуде несторијанства (управо ова јерес је додата на Августинов списак), дакле, од половине петог века, Августинов извештај бива овако преформулисан: „Habebant autem Marcellinam quandam, quae imagines Iesu et Pauli et Pythagorae philosophi ponebat in medio populi quem decipiebat, et faciebat eos his imaginibus honorem deitatis exhibere, et incensum ponere“.

стављају, како он жели да представи ствари, Старом и Новом завету.⁷ Нама није битно шта је Климент мислио о томе, него шта нам говори податак да је у ранохришћанској гностичкој секти постојао култ икона. Овде по први пут сусрећемо аргумент око кога се будући иконофили и иконоборци слажу. Између историјског Исуса и његове слике мора постојати каква-таква сличност. Ово је најпримитивнија свест. Не може се допустити фантазији уметника да представи једну личност како се њему чини. Зато се инсистира на историчности портрета, иконе. Исусове иконе су верни портрети пренети са *самог Исуса док је боравио са људским родом*. Да би потврдили и оправдали поштовање ових слика, карпократијани су се позивали, по Иринеју, Иполиту и Епифанију, на оригинал који је настао за време Исусовог овоземаљског живота.

Оправдање религиозног поштовања слике се налази у теорији наликовања. Лик служи да замени архетип који нам је у времену и простору недоступан. Сличност која постоји међу њима треба да оприсутни оно отсутно. У основи имамо старогрчку теорију спознаје, према којој се слично познаје преко сличног. Однос се успоставља између истородних ствари. Релација је „физичка“ и психолошка. Иконофили ће управо наглашавати овај моменат, који је Василије Кесаријски формулисао, бавећи се једним другим проблемом, да поштовање које се указује лику прелази на прволик.⁸ Но, слике (εἰδωλα) морају да одговарају својим моделима (παράδειγμα), и зато се инсистира на аутентичности и историчности портрета. Епифанијев израз ἑκτυλώματα је чак јачи од назива слика, икона, јер означава отисак, рељеф (означава наравно и слику). Могуће је да Епифаније мења Иринејев израз εἰκόνας, зато што су већ постојале легенде да су првобитне иконе Исусове уствари били отисци са његовог лица.

У нашем случају, историчност је појачана позивањем на личност за коју је везан најдраматичнији моменат у Исусовом животу, његово страдање, а то је префект римске провинције Јудеје, Понтије Пилат, који је њоме управљао од 26. до 37.⁹ Он је и у

⁷ Strom. 3, 2, 8, 1.

⁸ De spiritu sancto, 18, 45.

⁹ Понтија Пилата су традиционално сматрали прокуратором, јер га је тако Тацит означао (Annales, 15, 44: auctor nominis eius Christus Tiberio imperitante per procuratorem Pontium Pilatum supplicio adfectus erat), док је та титула ушла у употребу од 44. Године 1961 у Кесарији (Израел) је откривена једна камена плоча на којој је урезано да је Понтије Пилат био префект. Прва линија текста вели: TIBERIEVM, друга: [PON]TIVS, трећа: [PRAE]FECTUS IUDA[EAE]. Натпис се данас налази у Израелском музеју у Јерусалиму.

Никео-цариградском симболу вере искоришћен за историјско одређивање страдања Исуса Христа. И у старини је маркетиншки било паметно искористити неко познато име. Такође је било важно, како видимо на основу фалсификата аполинаријеваца, да се позове на неког аутора на гласу, а валидност приписивања дела том аутору треба да је тешко истражива. Зато су аполинаријевци приписивали своје фалсификате папи Јулију, Григорију Чудотворцу и сл. Апокрифи и гностички списи су за ауторе имали неке митске или временски неухватљиве личности: Адама, Сета, Пилата итд. Везати, дакле, порекло Исусових икона са Понтијем Пилатом је могло само гарантовати успех. Контекст у коме се појављује Пилат је емотивно набијен: он суди ономе кога ће називати Сином Божијим. Сами јевађелисти ће имати амбивалентан однос према њему, а и то мало материјала нама на располагању довешће до легенди које га сврставају у свеце, или најмање у позитивне личности, или пак у грешнике, тако да му приписују самоубиство и приповедају да су реке одбиле да приме његово мртво тело.¹⁰ Значај Пилатове фигуре ће потврдити и модерне обраде, попут оних од Анатола Франса, Михајла Булгакова, Мела Гибсона итд.

Каква је, према карпократијанима, улога Пилата у настанку ових слика? Забуну у разумевању ових извештаја су донели неки скорији преводиоци, зато што су се непрецизно или двосмислено изражавали. Они, наиме, веле да је Понтије Пилат насликао Исусове иконе.¹¹ То пак на основу оригиналног текста не произи-

¹⁰ Тертулијан је тврдио да је Пилат у срцу био хришћанин (*ipse iam pro sua conscientia Christianus*) и да је известио Тиберија шта се десило на процесу Исусу (*Apologeticus*, 21, 24) *Didascalia apostolorum*, 5, 19, апокриф из средине III века, наглашава да се Пилат није слагао са злим делима Јевреја. Августин ће пак рећи да је Пилат имао пророчког духа (*sermo*, 201, 2). Позитиван поглед на Пилатову улогу довешће до тога да се он у Коптској и Етиопској цркви слави као светац пошто је претрпео мучеништво. И Пилатова жена, Прокула, биће канонизована у Грчкој православној цркви. Друга линија, која ће инсистирати на Пилатовој одговорности за Исусову смрт, приписала му неславан крај: самоубиство (ЈЕВСЕВИЈЕ КЕСАРИЈСКИ, *Historia ecclesiastica*, 2, 7, 1). Јеврејски извори неће имати никакве сумње приликом валутације Пилатове личности, тако да ће он за њих бити дрска, осiona, корумпирана и окрутна фигура (cf. ФИЛОН, *Legatio ad Gaium*, 38, 299-305. Видети такође и епизоду у којој ЈОСИФ ФЛАВИЈЕ, *Bellum Iudaicum*, 2, 169-174 описује подмукло Пилатово понашање приликом уношења у Јерусалим слика Императора коме би се морали поклонити Јевреји).

¹¹ Тако на пример Иринејев текст: „dicentes formam Christi factam a Pilato, illo in tempore quo fuit Iesus cum hominibus“, преводе овако: „Sie... haben gemalte oder sonstwie hergestellte Bilder Christi, dessen Typus von Pilatus gemacht sein soll zu

лази. Иринеј у латинском „оригиналу“ каже: *dicentes formam Christi factam a Pilato*; Иполит, који без сумње преноси Иринејеву идеју и реченичку структуру, вели: *λέγοντες ὑπὸ Πιλάτου τῷ καιρῷ ἐκεῖνῳ <γε>γενῆσθαι*; као потврду те структуре, истина нешто разрађеније, имамо у Епифанија: *ἐκτυπώματα φασιν... ὑπὸ Ποντίου Πιλάτου γεγενῆσθαι*. Према томе, заједнички елементи који показују да сви имају корен у Иринеја су:

Иринеј	Иполит	Епифаније
<i>dicentes</i>	<i>λέγοντες</i>	<i>φασιν</i>
<i>factam</i>	<i><γε>γενῆσθαι</i>	<i>γεγενῆσθαι</i>
<i>a Pilato</i>	<i>ὑπὸ Πιλάτου</i>	<i>ὑπὸ Ποντίου Πιλάτου</i>

Све што жели да каже наш текст, како га ја разумем, јесте да су ове слике настале у време Понтија Пилата, односно захваљујући његовој иницијативи, налогу, наредби, а никако да их је он сам начинио. Стари нису имали проблема у разумевању овог текс-

der Zeit, da Jesus unter den Menschen wandelte“ (*Des heiligen Irenäus fünf Bücher gegen die Häresien*. Aus dem Griechischen übersetzt von E. KLEBBA, *Bibliothek der Kirchenväter*, 1. Reihe, Band 3, München 1912; Generiert von der elektronischen BKV von GREGOR EMMENEGGER & OTTMAR STRÜBER). Adelin Rousseau (SC 264) овако пак вели: „Ils possèdent des images... un portrait du Christ fut fait par Pilate...“ Ни енглески превод не иде у другом правцу: „while they maintain that a likeness of Christ was made by Pilate at that time when Jesus lived among them“ (*Iraeneus. Adversus Haereses libri 5, Against Heresies*, [The Ante-Nicene Fathers], Vol. 1, transl. PHILIP SCHAFF, p. 578).

Исту логику имамо и када се преводи Иполитова реченица, на основу које се да закључити шта је могло стајати у Иринејевом грчком тексту: *λέγοντες ὑπὸ Πιλάτου τῷ καιρῷ ἐκεῖνῳ <γε>γενῆσθαι*. Дакле, немачки превод овако гласи: „Auch verfertigen sie Bilder Christi mit der Angabe, sie seien seinerzeit von Pilatus hergestellt worden“ (*Des heiligen Hippolytus von Rom. Widerlegung aller Häresien*. Aus dem Griechischen übersetzt von Dr. Theol. GRAF KONRAD PREYSING, *Bibliothek der Kirchenväter*, 1. Reihe, Band 40 München 1922; Generiert von der elektronischen BKV von GREGOR EMMENEGGER & URSULA SCHULTHEISS). Енглески пак овако: „And they make counterfeit images of Christ, alleging that these were in existence at the time (during which our Lord was on earth, and that they were fashioned) by Pilate“ (*Hippolytus. The Refutation of all heresies*, The Ante-Nicene Fathers, Vol. VI, transl. of the Rev. J. H. MACMAHON, M.A., Edinburgh 1868, p. 302).

На крају, да поменем и два превода који се односе на Епифанијев извештај: *ἐκτυπώματα φασιν... ὑπὸ Ποντίου Πιλάτου γεγενῆσθαι*. Најпре енглески: „and say that such things are portraits in relief of Jesus, and made by Pontius Pilat“! (*The Panarion of Epiphanius of Salamis*, Vol. 1, ed. and transl. FRANK WILLIAMS, Leiden: Brill, 1987, p. 105), а затим и француски: „portraits de Jésus et qu'ils ont été faits par Ponce Pilate“ (ALINE POURKIER, *L'hérésiologie chez Épiphanie de Salamine*, [Christianisme antique, 4] Paris: Editions Beauchesne, 1992, pp. 279-280).

та, па зато никада и нигде нећемо наћи да је неко тврдио да је Пилат сликао Исусове иконе. Такве идеје нема ни у апокрифној литератури везаној за Пилата. Истина да предлог *ὑπὸ* са генитивом и глаголом у пасиву може да се преведе у смислу директног узрока, односно да је Пилат насликао Исусов портрет, но у овом случају је боље и разумније превести га каузативно: Пилат је иницирао акцију, а не да ју је сам извео. Да бих илустровао једним примером ово што желим рећи, навешћу идентичну синтаксичку структуру, коју налазимо у *Contra Noetum*, 18, 3: *μαστιζεταὶ ὑπὸ Πιλάτου*, Пилат је дао, наредио да се Исус ишиба – није га он лично шибао.

На крају, карпократијански избор Пилата за наручиоца ових Исусових портрета је логичан и убедљив ако се узме у обзир да су се култу, који је био изражен у сликама и статуама, присаједињавала и оријентална божанства, односно хероји. Сетимо се да је римски император из северојанске династије, Елегабал (218–222), укључио Исуса у свој пантеон.¹² Ова династија је за свој религијски циљ имала *pax deorum*.

Да сада погледамо изблиза каква је била рецепција отаца Велике цркве факта постојања икона у групи која је носила хришћанско име. Иринеј, како видесмо, вели да карпократијани „украшавају слике венцима и излажу их заједно са сликама светских философа, наиме, са сликама Платона, Аристотела и других; одају им и друге знаке поштовања као и пагани“. Иринејев тон је извештачки, нема набоја. Само региструје какав је однос карпократијана према светим сликама. Они их поштују на пагански начин. Технички израз који Иринеј користи је *observo*, што значи: *гледам, чувам, испуњавам, огађам* *ἡοσιεύω*. Налазим да је најприхватљивије схватити Иринејеве речи у смислу који ће преовладати у познијој иконофилској теорији, наиме, да се иконе поштују. То пак поштовање није једноставно поштовање које указујемо некој личности, него поштовање у посебном смислу или мери. Оно је свакако било инкорпорирано у култне радње. Иринеј је навео само један облик тог поштовања, а то је украшавање венцима. Иполит не наводи чак ни поштовање, док Епифаније, полазећи од Иринејевог текста настоји да га „продуби“, и притом користи термин који ће код старијих иконофила

12 Више о овоме: E. DAL COVOLO, *I Severi e il cristianesimo. Ricerche sull'ambiente storico-istituzionale delle origini cristiane tra il secondo e il terzo secolo*, Roma 1989.

постати технички: *προσκυνέω*. Пред иконама се клања, пред њима се врше мистерије, тајне (*μυστήρια*) и приносе жртве. Епифаније је познат по свом претеривању: када је описивао карпократијанску сексуалну праксу, отишао је даље од Иринеја и Климента, па је додао да ови упражњавају и хомосексуалне односе. Овде је Иринејево речи (*одају им и друге знаке ђошћовања као и ђагани*) екстремизовао и додао „приношење жртава“, реторички питајући: *а нису ли ђагански обичаји приношење жртва и ђоше слично?* Ја се пак питам шта би све Епифаније могао рећи да су карпократијани постојали у његово време? Жртвовање је прилично неодређен појам. Шта се жртвује? Птице, животиње, биљке, течности?

Августин, који као и Епифаније, није имао директног увида у праксу ове већ угашене секте, ублажава оштрицу Епифанијевог извештаја, па интерпретира жртву као кађење, приношење тамјана. Са друге стране, Августин, који следи Епифанијев текст – и изгледа да није поседовао Иринејево дело – користи захтевне изразе: *colo* и *adoro*, који су синоними. *Colo* је блиско са *observo*, и од обичне *ђажње*, *ђошћовања* задобија смисао *ђошћовања богова*. *Adoro* полази од *молићи*, *ђреклињати* да би дошло до *обожаваћи*. Тако је Августин разумео Епифанијев израз *προσκυνέω*, који значи: бацити се на земљу и пољубити тло или ноге, крајеве одеће поштоване особе. Персијанци су се тако клањали пред владарем, а Грци пред неком светињом. Код непознатог аутора, Предестината, како су ствари временски много померене и нема се непосредно искуство идолопоклонства, мењају се и изрази: *исказује се божанска ђочаст иконама*. Ствар је по њему јасна: иконе се обожавају. Иако је Епифанијева верзија, коју су преузели Августин и Предестинат, екстремистичка, она налази оправдање у Иринејевом извештају. Акценат скоро да и није битан. Иринеј није био директан сведок карпократијанских обреда, тако да се у вези практикованих оргија изразио сумњичавим у истинитост тог гласа.¹³ Зато и овде имамо крајње умерен опис одношења према иконама. Поштовање и однос према овим светим сликама су сигурно следили паганску матрицу, али ништа специфичније не може се извести о природи односа карпократијана према иконама.

Постоје ипак два индикатора који би могли колико-толико да помогну у разумевању овог феномена. Прво је тврдња да су

13 *haer.* 1, 25, 5.

Исусови портрети настали у време Пилата. Оправдавала се њихова аутентичност. Зашто би неко поштовао нешто што је неаутентично? Постављао се, дакле, проблем аутентичности Исусове слике. Друго, ова секта је поштовала дивинизираних људе: Питагору, Платона, Аристотела. Ова имена се сасвим добро уклапају у синкретистички дух другог века. Уз то, ови философи су били посвећени у тајна знања Египћана и других старих цивилизација. Хришћански апологети су нападали Јелине да ништа оригинално нису имали. Сва знања су наследили.¹⁴ Карпократијани претендују да су у поседу Знања. Зато Иринеј вели да од њих започиње гностицизам. После васкрсења, Исус ученицима од поверења предаје знање. Знање је божанско пошто свој корен има у наднебеској сфери, у окружју неизрецивог Бога, кога само истородна природа, божанствена душа може сагледавати. Исус је само обичан човек, који је имао јаку везу са небеским светом и коме је Отац послао снагу да избегне замке материјалног света. Сви други људи који, наравно, поседују бесмртну душу, која је оно што чини човека, могу достићи исти степен Христов, или чак превазићи његово тренутно стање.¹⁵ Исто, како ја видим, важи и за ове философе (Питагору, Платона и Аристотела). И они су успели да се одвоје од овог преварног света, да се посвете.

Сви ови елементи нам говоре да пред собом имамо просвећено идолопоклонство. Истицала се памет ових душа. Знање и партиципација у њему су сотириолошко језгро. Но, ово знање је било интимизовано и приватизовано. Само су посвећеници могли да учествују у њему. Делећи исто знање, свако је могао да дели и судбину Исуса, Питагоре, Платона, Аристотела итд. Не помињу се у овом контексту иконе-статуе паганских богова или дивинизираних императора. Треба обратити пажњу на овај аргумент из ћутања.

14 Довољно је навести Татијанову бруталну реконструкцију: Грци су преузели алфавет од Феничана, историју и геометрију од Египћана, астрономију од Вавилонана, магију од Персијанаца итд. (*Oratio ad Graecos*, 1, 1). Јустин ће пак следити принцип: *post hoc ergo propter hoc*, и тврдити да је Платон неке од својих централних доктрина преузео од Мојсија (*Apologia*, 1, 44; 59-60).

15 Што се тиче ових доктриналних момената, cf. *haer.* 1, 25, 1. Интересантне су Иринејеве речи које говоре о гордости карпократијана: „Стога су они дошли до таквог степена гордости да су неки тврдили да су једнаки Исусу, неки пак да су још силнији од њега, а неки да су узвишенији од ученика, као што су Петар и Павле и остали апостоли, које они не сматрају ни у чему инфериорнијима од Исуса, јер њихове душе, пошто су дошле од исте вишње власти, и на исти начин презирући творце света, биле су удостојене исте силе и да се врате на исто место. Када би неко презирао више земаљске ствари од Исуса, могао би да постане узвишенији од њега“ (*haer.* 1, 25, 2).

Култ богова и царева је био свагда официјалан, односно јаван. Римски култ се практиковао *in publico*, па је и назив за њега био *sacra publica*. Сви грађани су били обавезни да учествују у овом јавном култу јер он није био приватна ствар која се тичала појединца него самог града. Учествовање пак у мистеријским култовима било је на добровољној основи. Карпократијани су практиковали у тајности (*иконе су држали тајно*) култ, нису славили богове као такве, јер су се већ саживели са Евимеросовом (лат. *Euhemerus*, стварао после смрти Александра Македонског) теоријом да богови нису били стварни богови него дивинизирани људи од великог значаја. Једним делом следећи ову линију резонувања касније су, у званичном култу, били дивинизирани римски императори.¹⁶ Нико није сумњао да су били људи, али се у њима на прави начин пројављивало оно божанско. Божанство се на неки начин инкарнирало. Такође, они су персонализовали, возглављивали друштвену заједницу. Сакрализацијом града-империје сакрализовао се и император. Он је носио титулу *pontifex maximus*. Овај период у коме се одвија синкретизација је веома комплексан. Стара божанства покушавају да буду рационализована, и на практичном плану она у плебсу остају, а у свести елите они већ бивају само обличја историјских личности или персонификације сила природе или људске фантазије. Имена, дакле, побројана у Иринеја, сведоче да се овде заиста сусрећемо са рађањем гностицизма, тј. елитистичког покрета који је гледао да се удаљи од народске побожности. Древни култови, као што су били староегипатски, блискоисточни или медитерански, обећавали су бесмртност поретка, а не и појединца. Закон природе и богови били су бесмртни, а не људи. Довољно је сетити се како је у религији египатског Старог царства бесмртност била резервисана само за владоца, а тек са новијом епохом почиње да се та привилегија проширује и на богатије службенике царства, који су могли себи да приуште увек скупо балсамовање, док народ остаје на нивоу стоке.

¹⁶ *Deus* је назив који се односи на традиционалне богове. Император се никада није називао *deus* него *divus*, и то тек после смрти; но, временом је та титула почела да се односи и на живе императоре. Јулије Цезар је после смрти дивинизан, посвећен је за *divus*. Његов усвојени син Октавијан се назвао *divi filius* (сином дивинизованог човека) а не *dei filius* (божијим сином). Но ова разлика се изгубила у грчком, који обе титуле преводи као θεοῦ υἱός. Знамо да су се Август, Тиберије, Нерон, Тит и Домицијан називали θεοῦ υἱός (Cf. R. L. MOWERY, *Son of God in Roman Imperial Titles and Matthew*, in *Biblica* 83 (2002) 100-110).

Божанство је у нама, ту је инкарнирано, желе да кажу карпократијани. У великим умовима се нарочито пројављује, и то није у поседу сваког. Слике великих људи представљају везу са овим знаменитим бого-људима. Зато им ваља одавати пошту. Не може се карпократијанима стога приписати банално идолопоклонство. Промашио би имагинарни хришћански апологета који би рекао да они поштују бездушно дрво или камен као обиталиште бога. Такав аргумент су у првој генерацији употребљавали и византијски иконоборци када су критиковали иконофиле. Овде пак срећемо рафинирану ситуацију: поштовање се одаје обоженим људима, онима који су на најбољи могући начин пројавили аутентичну људску природу, која је, како верују, божанска. Ови су хероји или сведи. Тај моменат ће бити врло значајан у каснијој иконофилској елаборацији, где ће се тврдити да се не клања материји, па чак ни свецу као таквом, него се моли њему као пријатељу Божијем. На крају, са практичне тачке гледишта, све што би могао да замери један савремени иконофил карпократијанској пракси је стављање у један кош Исуса и других философа. Но, то није наш проблем. Битно је увидети да је Иринејев опис поштовања икона код карпократијана сукцесивно био екстремизован.

Док код Иринеја и Епифанија имамо у списку поштованих личности Исуса, Питагору, Платона и Аристотела, код Августина налазимо Исуса, Павла, Хомера и Питагору. Не би требало приписати Августиновој расејаности листу ових особа, него пре постојању неког другог извора. Скраћена форма његовог излагања и разлике у личностима које су биле наведене као обожавањем, сугерисали би да је Августин имао увида у извор различит од Епифанија. Овде су додати Павле и Хомер. И ово нам сведочи да смо пред рађањем култа светаца који обједињује у себи како хришћанске, тако и паганске значајне личности. Критеријум за избор, канонизацију ових светаца није у пажљивом философском проучавању дела ових аутора, него у посвећеништву.

Базична пак карпократијанска идеја уопште није ван логике Велике цркве, напротив. Полази се од универзалности хришћанске поруке и о заједништву људске природе. Тако ће Тертулијан моћи рећи да је душа по природи хришћанска,¹⁷ а Јустин да све што су пагани добро рекли, потиче од самих хришћана; Бог је логосна семена посејао у све људе и сваки који говори по логосу који је у

¹⁷ *apol.* 17, 6: „O testimonium animae naturaliter Christianae“!

њему говори као хришћанин јер је само хришћанство најзрелија реализација логосног принципа.¹⁸ Стога, дакле, могу се поштовати заједно Павле и Хомер. Друго, улазак Павла у карпократијански култ говори да се ова секта приближила Цркви и да сигурно више није практиковала оргије као култне радње. То би било у апсолутној супротности са Павловим проповедањем и препоручивањем целибата. Та доктрина представља неутуђиву црту Павловог портрета, било у канонској, било у апокрифној литератури. Неко ће шаливо рећи – али у савршеном складу са ониме што о Павлу знамо – да је он обишао толико градова јер је стално морао да бежи од разјарених мужева чијим женама је проповедао апстиненцију. Сви ови разлози би ме навели да помислим како се нестанак карпократијанске групе може најбоље објаснити њеном асимилацијом са стране Велике цркве.

Пре него да пређем на закључну реч, осврнуо бих се на лапидарни Иполитов извештај према коме се карпократијани *οἰσκριβλῶντες Χριστοῦν* сликама, *ἰσχυροὶ* да су настали у оно време *ὑποπλάττοντες τὸν Πλάτωνα* (εἰκόνας δὲ κατασκευάζουσι τοῦ Χριστοῦ, λέγοντες ὑπὸ Πλάτωνος τῷ καιρῷ ἐκεῖνῳ <γε>γενῆσθαι). Известан проблем може представљати глагол *κατασκευάζω* који је J. H. Macthahon, чији превод сам већ поменуо,¹⁹ разумео овако: „they make counterfeit images of Christ“. Мени се чини да је ова интерпретација погрешна. Није добра зато што одбојношћу боји Иполитове речи: карпократијани су преваранти који *ἵπασκοντες* *Χριστοῦ* слике. Глагол *κατασκευάζω* првенствено значи *ὑποπλάττειν*, *ἰσχυροῦν*, *συνάγειν* у *ред*, *συνεμῶν*, *ναβαίνειν*, *υὑπανομῶν*. Како пак глагол *κατασκευάζω* има позитивно значење, тако има и негативно и тада се односи на *συνεμῶν*, *ради* неке о *глави*, *υὑπανομῶν* итд. Без обзира на то, мислим да је претерано приписивати карпократијанима прављење фалсификованих икона. Ја бих радије прихватио значење која се односи на опремање нечим. Зато и преводим да су се карпократијани једноставно опскрбили овим иконама. Нису их они направили, него набавили, јер оне потичу из Пилатовог времена. Сам реченички склоп, односно логика реченице у питању не дозвољава нам негативно тумачење. Поред тога, аутор *Élenchos-a* ни у једном од пет других случајева када користи овај глагол нема у виду његово

¹⁸ Cf. *apol.* II, 13, 3: Ἐκαστος γάρ τις ἀπὸ μέρους τοῦ σπερματικοῦ θεοῦ λόγου τὸ συγγενὲς ὁρῶν καλῶς ἐφθέγγετο.

¹⁹ n. 11.

негативно значење. Све, дакле, што би желео да каже Иполитов текст је то да су карпократијани били у поседу Христових икона које су настале у Пилатово време.

Према томе, Иринеј и аутор *Élenchos-a* без страсти бележе да су карпократијани поседовали иконе Христа и других славних људи. Наравно, Иринејев опис поштовања икона као паганског обичаја не може се схватити као нешто позитивно. Но, није ни апсолутно одбијено. То је још евидентније из Иполитовог извештаја. Он помиње само поседовање Христових икона, и ништа друго не спецификује. Иринејев текст сугерише да он не зна за поштовање икона у оквиру Велике цркве. Исто би могло важити и за Иполита. Они не веле: *ми у Цркви поседујемо Исусове иконе и на овај начин их поштујемо*. Веле само да карпократијани *поседују Исусове иконе* (Иринеј-Иполит) *и на пагански начин их поштују* (Иринеј). Иринеј сигурно не би пропустио прилику да каже како су у Цркви аутентичне иконе, као што је у вези аутентичног знања тврдио да оно постоји само у оквиру јавног култа и историјски посведоченог апостолског прејемства. Он, једноставно, не зна за њих. Иконе постоје код карпократијана и поштоване су на пагански начин. То је све. Рећи да ни у једној црквеној заједници није било употребе икона на основу Иринејевог текста, било би некоректно. Са друге стране, личност Иринејевог калибра, да није била упозната са иконопоштовањем у неким другим црквама, тешко да се може прихватити. Иполитов пак извештај би могао да укаже на, али никако и да докаже, постојање икона у Цркви с почетка трећег века. Може се претпоставити да је иконопоштовање већ постојало, тако да Иполит не жели да га веже са паганским идолопоклонством. Не жели да узбуди и доведе у конфузију браћу која су практиковала иконопоштовање. У том случају добија на значају његово непомињање поштовања и философа и паганских обреда. Поштује се Христос – акценат је, ваља приметити, на божанској природи, док у Иринеја и других се помиње Исус – код карпократијана једнако као и код православца. Зато не би било упутно поменути да католици на пагански начин поштују иконе, а уз које су прибројани и пагански философи. Аутор *Élenchos-a*, који је управо у философима видео јересијархе, не би пропустио овакву прилику да скрене пажњу како ова скарадна секта поштује Платона, Аристотела и друге. Он, како произилази из упоређивања са Иринејевим извештајем, преписује од њега све што је рекао

о карпократијанској доктрини и пракси, и наједанпут има потребу да синтезира Иринејеву мисао. Ово би могло објаснити следећи мој предлог. Око педесетак година дели Иринеја и аутора *Élenchos-a*. Ствари су могле бити промењене, и у складу са тиме се мења и извештај. Наравно, целокупна ова реконструкција је само вероватна. Документарне лакуне су озбиљне, тако да нам онемогућавају да дођемо до несумњивих закључака.

Testimonia

Irenaeus Lugdunensis, *Adversus haereses*, 1, 25, 6

1. Unde et Marcellina, quae Romam sub Aniceto venit, cum esset huius doctrinae, multos exterminavit. Gnosticos se autem vocant; etiam imagines, quasdam quidem depictas, quasdam autem et de reliqua materia fabricatas habent, dicentes formam Christi factam a Pilato, illo in tempore quo fuit Iesus cum hominibus. Et has coronant et proponunt eas cum imaginibus mundi philosophorum, videlicet cum imagine Pythagorae et Platonis et Aristotelis et reliquorum; et reliquam observationem circa eas similiter ut gentes faciunt.

Hippolytus, *Refutatio omnium haeresium*, 7, 32, 8

2. καὶ εἰκόνας δὲ κατασκευάζουσι τοῦ Χριστοῦ, λέγοντες ὑπὸ Πιλάτου τῷ καιρῷ ἐκείνῳ <γε>γενῆσθαι.

Epiphanius Salaminensis, *Panarion*, 27, 6

3. ἐν χρόνις τοίνυν, ὡς ἔφημεν, Ἀνικήτου ἢ προδεδηλωμένη Μαρκελλίνα ἐν Ῥώμῃ γενομένη τὴν λύμην τῆς Καρποκρᾶ διδασκαλίας ἐξεμέσασα πολλοὺς τῶν ἐκεῖσε λυμνηαμένη ἡφάνισε. καὶ ἔνθεν γέγονεν ἀρχὴ Γνωστικῶν τῶν καλουμένων. ἔχουσι δὲ εἰκόνας ἐνζωγράφους διὰ χρωμάτων, ἀλλὰ καὶ οἱ μὲν ἐκ χρυσοῦ καὶ ἀργύρου καὶ λοιπῆς ὕλης, ἅτινα ἐκτυπώματά φασιν εἶναι τοῦ Ἰησοῦ καὶ ταῦτα ὑπὸ Ποντίου Πιλάτου γεγενῆσθαι, τουτέστιν τὰ ἐκτυπώματα τοῦ αὐτοῦ Ἰησοῦ ὅτε ἐνεδήμει τῷ τῶν ἀνθρώπων γένει. κρύβδην δὲ τὰς τοιαύτας ἔχουσιν, ἀλλὰ καὶ φιλοσόφων τινῶν, Πυθαγόρου καὶ Πλάτωνος καὶ Ἀριστοτέλους καὶ λοιπῶν, μεθ' ὧν φιλοσόφων καὶ ἕτερα ἐκτυπώματα τοῦ Ἰησοῦ τιθέασιν, ἰδρύσαντές τε προσκυνοῦσι καὶ τὰ τῶν ἐθνῶν ἐπὶ τελοῦσι μυστήρια. στήσαντες γὰρ ταύτας τὰς εἰκόνας τὰ τῶν ἐθνῶν ἔθι λοιπὸν ποιοῦσι. τίνα δὲ ἐστὶν <τὰ> ἐθνῶν ἔθι ἀλλ' ἢ θυσία καὶ τὰ ἄλλα;

Augustinus Hipponensis, *De haeresibus ad Quoduultdeum*, 7

4. Sectae ipsius traditur fuisse quaedam femina Marcellina, quae colebat imagines Iesu et Pauli et Homeri et Pythagorae adorando incensumque ponendo.

Praedestinatus, *De haeresibus*, 7

5. Habebant autem Marcellinam quandam, quae imagines Iesu et Pauli et Pythagorae philosophi ponebat in medio populi quem decipiebat, et faciebat eos his imaginibus honorem deitatis exhibere, et incensum ponere.

Сведочанства

Иринеј Лионски, *Против јереси*, 1, 25, 6

1. Марцелина, која је дошла у Рим за време [папе] Аничета и држала се тог [карпократијанског] учења, многе је упропастила. Називају се гностицима. Имају и слике, неке сликане, неке од другог маретијала, и тврде да је Христов лик наручио Пилат, у време када је Исус живео са људима. Те слике они украшавају венцима и излажу заједно са сликама светских философа, наиме, са сликама Питагоре, Платона, Аристотела и других; одају им и друге знаке поштовања као и пагани.

Иполит Римски, *Побијање свих јереси*, 7, 32, 8

2. Они [карпократијани] набављају Христове слике, тврдећи да су настале у оно време захваљујући Пилату.

Епифаније Кипарски, *Лекарска шорба*, 27, 6

3. У време Аникита, као што смо рекли, горепоменуто Маркелина, која је била у Риму и избуљувала гадост Карпократових учења, заслепевши многе од тамошњих грађана, погубила их је. Отуда је изникла секта такозваних гностика. Поседују иконе живописане бојама, и неке од злата, сребра и других материјала, за које веле да су ликови по Исусу, и да су они настали по налогу Понтија Пилата, односно да су отисци са самог Исуса док је боравио са људским родом. Такве иконе држе у тајности, као и иконе неких философа: Питагоре, Платона, Аристотела и других. Са иконама ових философа, постављају и друге Исусове слике, и изложивши их, клањају им се и свршавају паганске мистерије. Пошто су поставили ове иконе следе и друге паганске обичаје, а у пагана нису ли обичаји приношење жртаве и томе слично?

Августин Хипонски, *О Јересима Квудвулџеусу*, 7

4. Вели се да је његовој [Карпократовој] секти припадала нека жена Марцелина, која је обожавала слике Исуса, Павла, Хомера и Питагоре, поштујући их и кадило им приносећи.

Предестинат, *О јересима*, 7

5. Имали су неку Марцелину, која је износила усред народа кога је залуђивала слике Исуса, Павла и философа Питагоре, и тражила је од њих да овим сликама указују божанску почаст и да им приносе кадило.

ST. IRINEUS OF LYON ABOUT SACRED ICONS

Zoran Djurovic, Mth

Institutum Patristicum Augustinianum, Roma

Irineus of Lyon brought to us the oldest testimony about existence and veneration of the sacred Icons in the Western Christianity, although it was related to Christian sect – Carpocratian (Gnostic) sect. In the research we have dealt with another analogue testimonies (Hippolytus of Rome, Epiphanius, Augustine, etc). Analyses of the texts brings us to the first – in theologian world – surprising conclusion that in Western Christian society there were iconophiles practice: it is valid that practice was used in some marginal movements, but there were possibilities (Pseudo- Hippolytus) that in Christian society of Great Church there were many of them that practiced veneration of the icons. Although Irineus of Lyon told about badly practice of Carpocratians, he didn't want to trust that they practiced blasphemies. In that kind of practices he didn't use veneration of the icons. Irineus of Lyon told that Carpocratians had the icon of Christ that was ordered by Pontius Pilate and that they venerated this painting with the paintings of the philosophers on the pagan way. We can't say, according to the text of Irineus of Lyon, that in normative Christianity there was veneration of the sacred icons.

СВЯТОЙ ИРИНЕЙ ЛИОНСКИЙ О ИКОНАХ

Мг Зоран Ђурович

Патристический Институт *Августинианум*, Рим

Иринеј Лионский нам приносит самое древнее свидетельство о существовании и уважении святых картин в западном христианском полушарии, хотя оно и относится на уважение в рамках одной раннохристианской секты, карпократьяна.

Чтобы осветлился Иринеев текст, взяты во внимание аналогичные свидетельства (Ипполит Римский, Эпифаний, Августин и т.д.). Анализ этих текстов приводит к первому – в отношении на поставленное мнение в научном мире – неожиданному выводу, что в рамках первобытного христианства на западе существовала иконофильская практика: – окончательно, что существовала в области краевого движения, как мы их считаем на сегодняшний день, но существуют указания (Псевдо-Ипполит) что ни христиане Большой Церкви не были неизвестными некоторым иконофильским тенденциям. Хотя Иринеј говорит о пахабных практиках карпократьяна, все равно не желает верить, что у них происходили безбожные действия. В те действия не включено и иконоуважение, но Иринеј просто говорит, что карпократьяне имеют иконы Иисуса, которые заказал Пилат, и что ей вместе с портретами мировых философов (Пифагор, Платон, Аристотель) отдают уважение на языческий способ. Решительно все-таки доказывать, на основании Иринеевог текста, что и в самой официальной Церкви существовало иконоуважение, невозможно.

Живопис, 4 (2010) 51-59

ТЕОЛОГИЈА ПОЈАЊА

Епископ др Јован (Пурић)

Висока школа Српске Православне Цркве
за уметности и конзервацију, Београд

Епископ др Јован (Пурић)

Манастир Острог

Ел. пошта: ostrogman@googlemail.com

Прегледни рад

Примљен: 4. март 2010. године

Прихваћен: 26. маја 2010. године

Апстракт

Рад дефинише појам појање у верске сврхе, а затим се бави богословским елементима појања. Кроз реч, мелодију и ритам повезана је музика и богословље уз помоћ Светих Отаца. У Старом Завету се разликују три врсте поезије: песма, псалам и химна и овај рад се бави сваком понаособ. Завршетак овог рада показује да је отворена нова тема на пољу богословља у Србији у XXI веку, јер се појање повезује са чудом и то преко примера из Светог Писма.

Кључне речи: црквено појање, музика, мелодија, ритам, Псалам

УВОД

Појање "дефинишемо" као посебан начин певања у верске сврхе, а које се практикује у Цркви. Тиме се оно разликује од сваког другог певања. Као установа помиње се и у Старом и у Новом завету, али се за њега користе синоними: химна, похвала, величање, слављење Бога.

Као појање (*φαλμωδία*) у данашњем смислу први пут се помиње крајем II и почетком III века код Јустина мученика (Посланица Зинону, PG 8, 444B), а термин се усталио у IV веку (Јевсевије Кесаријски, Црквена историја, PG 20, 695A). Овај израз је у почетку имао значење "правило или поредак богослужења", као и "литургијско сабрање" (Теодор Студит, Посланице PG 99, 1056C).

Појање није аутономно, него је у служби човековог односа са Богом.

Појање је дар Божији анђелима и људима као начин заједницења са њим (Антиох Пандект, Беседа о појању, PG 89, 1749). П.С. живео у VII в.

Појање се у Цркви изводи искључиво гласом. Предност појања гласом уместо инструменталног извођења састоји се:

- 1) у већој могућности непосредног слављења Бога;
- 2) у јединствености изражавања многоструких осећања;
- 3) у бољој прилагодљивости, тј. може се остваривати под свим условима (стр. 31).

Појање је такође повезано са нашом дихотомном природом. "Христос је узео тело и душу јер је човек састављен из тела и душе; зато је и крштење дводелно, водом и духом; и заједница, и молитва, и појање (*φαλμωδία*), све је из два дела телесно и духовно." (Јован Дамаскин, Апологетска слова против клеветника икона PG 94, 1336). Дводелну природу појања Дамаскин вероватно види у чињеници да је оно молитва и музика, реч и слушање, учење и педагогија.

БОГОСЛОВСКИ ЕЛЕМЕНТИ ПОЈАЊА

Појање се састоји из три елемента: реч, мелодија и ритам.

1. Реч

Једино је човека Бог обдарио речју, отуда он може произносити глас и тиме бити сличан свом творцу. Свети Јован Златоуст каже да се наша реч рађа из наше душе као што се Логос рађа од Оца (Посланица Евтропију, PG 52, 403).

Реч такође има и социјалну димензију. Она је начин комуникарања човека са другим људима. (Видети св. Јован Златоуст, Тумачење посланице Ефесцима, PG 62, 126).

Преко речи човек комуницира и са Богом. Али ми не можемо увек достојно изразити Божанску тајну те отуда прибегавамо појању (Видети св. Јован Златоуст, Беседа на Вазнесење Господње PG 52, 775). Слично мисли и св. Нил Синајски: "Бога треба славити речима, поштовати делима и обожавати мислима." (Поуке, PG 79, 1249c).

2. Мелодија

У православном појању реч и мелодија су нераскидиво повезани. Мелодија је допуна, "облачење" речи. Реч изражена кроз мелодију говори много више од "голе" речи. Али мелодија није вештачка допуна него је, као и реч, произашла из људске природе, тј. она је дар.

3. Ритам

Бог је стварајући свет створио и одређени ритам кретања тог света, као и ритам времена (нпр. смена дана и ноћи, кретање планета итд.). Тако се ритам јавља као део божанске хармоније, одн. ритам открива присуство божанске лепоте у свету. Он има и етичку димензију: поштујући богоустановљени поредак и учествујући у њему човек се саображава са божанским ритмом, тј. саображава се Богу.

Ритам је, такође, нераскидив са речју и са мелодијом.

ПЕСМА И ОТКРОВЕЊЕ

У Старом Завету се разликују три врсте поезије: песма, псалам и химна.

Песма се у Старом Завету први пут помиње у књизи Изласка када Мојсије пева песму захвалности Богу што их је превео преко Црвеног мора. Ова песма има истовремено и славословни и карактер захвалности,

Свети Василије Велики назива песму "високом теологијом". (Тумачење 49. псалма, PG 29, 305C), јер се кроз открива Божије дело (откривање Бога према свету и човеков одговор на то откривање).

Псалам

Термин псалам се први пут помиње у I Књизи о царевима (16, 18). Када је Саул био опседнут Давид му је певао псалме и тако га ослободио "лукавог духа" (овде имамо терапијску димензију појања).

Што се тиче садржаја псалми су врло слични песми.

Химна

Химне су трећи саставни део појања и срећу се веома често у Старом Завету. Проблем код химни је што се тешко разликују од песми и псалама па се понекад тако и називају.

Химне су описног и похвалног карактера, а садржај им је, углавном, догматски. Свети Атанасије назива и псалме химнама. (Беседа на страдање и распеће Господње, PG 28, 193A).

ПОЈАЊЕ И ЧУДО

Књига Изласка наводи да су Јевреји певали песму захвалности Богу после преласка Црвеног мора. Овакво изражавање осећања према Богу је догађај који често прати чуда у Светом Писму. Тако нам јеванђелист Лука каже да је "небеска војска" певала приликом Рођења Христовог. Исто се каже и за пасстире: "И вратише се пастири славећи и хвалећи Бога" (Лк. 2, 20). Видимо овде, да је појање преко анђела (небо) и пастира (земља) ујединило небо и земљу. Ово заједничко појање такође показује да су се у Христу ујединили небо и земља.

Јеванђелист Лука највише од свих повезује чуда и појање: песме захвалности су певане и приликом исцелења слепог (Лк. 19, 37-38).

Исти јеванђелист наводи и конкретан садржај песама Богу које сматра надахнутим од Светог Духа, нпр. песма Захарије, песма Богородице приликом сусрета са Јелисаветом (Лк. 1, 40-79).

Сличан догађај имамо и приликом освећења старозаветног храма, на молитве и појање народа Бог одговара чудом Свог присуства у форми облака. (Друга књига Дневника 5-7).

Код пророка Авакума Бог такође помаже Израиљу као одговор на појање народа (3. гл.).

У Делима апостола (16, 25) апостол Павле и Сила у тамници певају химне Богу, после чега се дешава чудо њиховог ослобођења. Свети Јован Златоусти сматра да су молитве биле те које су "покренуле" Бога да учини чудо. (Тумачење посланице Ефесцима, PG 62, 66).

И код пророка Данила појање Богу има за последицу, чудо спасавања из пећи (3, 23).

И Откровење Јованово наводи мноштво ангелских певања приликом свршетка овог света.

Из ових примера у Светом Писму видимо да су појање и чудо тесно повезани и да се међусобно допуњују. Чудо је одговор Бога на наше молитве (појање).

Оно што још треба рећи јесте да реч и језик нису довољно способни да изразе не само Бога, него ни Његово деловање у свету, тј. чуда. Зато свети Јован Златоуст каже да "оно што говоримо о Богу говоримо певајући" (Беседа на Вазнесење ЕПЕ 36, 234).

Вредна је пажње и догматска равнотежа коју произноси црквено појање. Наиме, у њему су заступљени и опевани (свако у

свом делању) Отац, Син и Свети Дух. На "другом" месту је божанска икономија, тј. Спаситељева богочовечанска делатност и домо-строј црквене заједнице коју одржава Дух Свети. Иначе је химно-графичка успешно пратила однос Бога и човека кроз историју, а нарочито од Оваплоћења и Педесетнице преко мученика и Светих Отаца па све до наших дана. Зато она може бити одговарајућа за тумачење историје спасења.

Према томе, као што одржава своју Цркву Бог одржава и њено изражавање у времену и простору, а један од начина тог изражавања јесте и појање. У том смислу је разумљив савет светог Јована Златоустог: "Научи да појеш... јер они који поју пуне се Духом Светим." (Тумачење посланице Ефесцима, PG 62, 129). Другим речима, појање "привлачи" благодат Божију и чини нас учесницима божанског живота.

ЕПИЛОГ

Завршавајући овај рад изнећемо наведене ставове у кратким цртама:

- 1) Термин "појање" (φαινομένη) је био непознат у античкој Грчкој, а у употребу га уводи хришћанство у првим вековима.
- 2) Појање као средство молитвеног и славословног односа разумне природе (људи и анђела) са Тројичним Богом јесте вид догматско-етичког богословља, јер су у њему заступљене две стране: Бог и Његова творевина. У том контексту, кроз појање се показује однос Бога према свету и однос света према Богу. Појање је, такође, и тумачење, вредновање овог односа.
- 3) Овај однос има и своју видљиву страну: Бог показује своју љубав према нама а ми своје душевно усхићење и расположење према Њему. Кроз овај однос Бог нам открива своју реч коју ми остварујемо у вери и пракси Цркве (догма и морал). Кад је појање у питању ова откривена реч је на првом месту, а мелодија и ритам су њени пратиоци, односно реч се пројављује кроз мелодију и ритам.
- 4) После првородног реха појање се даје (јер потиче од анђела) и човеку као педагошко средство човековог повратка у заједницу са Богом. Појање се кроз историју развијало сходно

времену, околностима и потребама, али је увек било у служби човековог спасења.

- 5) Кад су у питању божанска дејства, тј. чуда, појање је имало посебну улогу јер је давало печат овим тајанственим и несхватљивим догађајима. Односно, човек је преко појања исказивао своје прихватање чудотворног божанског дејства.
- 6) Прослављање Бога кроз појање је заједничко и анђелима и људима, и показује захвалност створеног света Богу.
- 7) После Оваплоћења појање постаје литургичка црквена установа. Нови живот у Христу отворио је педагошке могућности појању. Оно постаје фактор човековог преображења у нови живот, јер изражава нову веру, ново богослужење, нови начин постојања, и све то у васељенским димензијама.

THEOLOGY OF CHANT

Bishop Dr Jovan (Purić)

Academy of Serbian Orthodox Church for Arts and
Conservation, Belgrade

The term “chant” (Gr. *ψαλμωδία*) was unknown in ancient Greece and was introduced by Christianity in the first centuries A.D. Chanting as a means of accomplishing a praying and glorified relationship between the beings of reason (people and Angels) with Tripartite God, is a form of dogmatic-ethical theology, because it entails two sides: God and His creation. Within this context, chanting depicts the relation of God toward the world, and that of world toward God. Chanting is also an interpretation, an evaluation of this relationship. Subsequent to the original sin, chanting is given (because it originates from Angels) to man too, as a pedagogical tool of man’s return to unity with God. Through history, chanting has been developing pursuant to time, circumstances and needs, but has always been in service of salvation of man. When it comes to divine interventions, i.e. miracles, chanting has had a special role because it gave a signature to these mysterious and incomprehensible events. In other words, through chanting, man expressed his acceptance of the miraculous divine intervention. Celebration of God through chanting is common to angels and men, and shows gratitude of the created world to God. Subsequent to Embodiment, chanting becomes a liturgical institution of the Church. The new life in Christ opened pedagogical possibilities to chanting. It becomes a factor of man’s transformation into new life, because it expresses new faith, new divine service, new way of existence, and all of it in universal dimensions.

ТЕОЛОГИЈА ПОЈАЊА

Эп. др Йован (Пурич)

Академия Сербской Православной Церкви
искусства и сохранения, Белград

Понятие “поянье”(церковное пение), (*ψαλμωδία*) было незнакомо в антической Греции, а в употребление его вводит христианство в первые века. Церковное пение как средство молитвенного и славословного отношения разумной природы (людей и ангелов) с Богом Троицы является видом догматско-этического богословия, поскольку в нем представлены две стороны: Бог и Его создание. В том контексте, через церковное пение показывается отношение Бога к миру и отношение мира к Богу. Церковное пение, также, и интерпретация, оценка этого отношения. После первородного реха церковное пение дает (так как происходит от ангела) и человеку как педагогическому средству человеческого возвращения в союз с Богом. Церковное пение через историю развивалось в соответствии со временем, окружением и потребностями, но всегда было в службе человеческого спасения. Что касается божественного действия, то есть чуда, церковное пение, имело отдельную роль, так как давало печать этим таинственным и непостижимым событиям. Иными словами, человек через церковное пение высказывал свое принятие чудодейственного божественного действия. Прославление Бога через церковное пение совместно и ангелам и людям, и показывает благодарность созданного мира Богу.

После Воплащения церковное пение становится литургическим церковным учреждением. Новая жизнь в Христе открыла педагогические возможности церковному пению. Оно становится фактором человеческого перевоплощения в новую жизнь, так как показывает новую веру, новое богослужение, новый способ существования, и все это во вселенских размерах.

Живопис 4, (2010) 61-70

КРСТ У АНГЛО-САКСОНСКОЈ И КЕЛТСКОЈ УМЕТНОСТИ

Ѓакон Ивица Чаировић

Висока школа СПЦ за уметности и конзервацију, Београд

Ивица Чаировић

Мајке Јевросиме 19/1, Београд

Ел.пошта: chivica@gmail.com

Прегледни рад

Примљен: 4. јануар 2010. године

Прихваћен: 26. април 2010. године

Апстракт

Крст има важно место у англо-саксонској и келтској уметности због поимања духовности и састрадалништва са Христом међу британским монасима. Пошто је страдање био основни мотив за уметност на Британском острву, сасвим је логично зашто се крст користио у уметности. Крст је обележавао границу, гробно место, место молитве, светилиште; око крста су се монаси окупљали на молитву, тиховање, слушање беседа и поука. Крст у раном средњем веку на Острву јесте свудаприсутни елемент који је прожео целу острвску културу; препознатљиво је његово место у уметности, градитељству, материјалним споменицима, књижевности, духовности и хришћанском обреду.

Кључне речи: крст, англо-саксонска, келтска и острвска уметност, Линдисфарнско јеванђеље, духовност, манастир Јона

1.1. У поимању хришћанског живота крст има врло важно, егзистенцијално место. На крсту је Христос, Оваплоћни Бог, распет, умро и свету живот даровао. „Читав живот Спаситеља је један Крст.”¹ Зато је крст у свим хришћанима уписан од самог крштења. Крстом се крштавамо, крстом осењујемо и са крстом умиремо. Крст је сваком хришћанину и водич кроз живот. Гледајући вертикалу крста хришћанин је усредсређен на Бога, Свету Тројицу – чиме се испуњава прва Божја заповест; гледајући хоризонталу крста хришћанин је упућен на своје ближње и испуњава другу Божју заповест. Мотив крста је заузео централно место у ранохришћанској заједници, катакомбној уметности и, касније уопште, у хришћанској култури. Разматрајући мотив крста у келтској и англо-саксонској уметности имамо за циљ да у временском периоду од цара Константина (IV век) па до златног доба на Британском острву (VII-VIII век)² дефинишемо место крста у уметности. Дакле, можемо рећи да култ крста почиње да на Острву бива општеприхваћен од времена када Константин почиње да влада у Јорку – 306. године.³

2.1. *Англо-саксонска уметности*: Германска племена Англа и Саксонаца, која су са Континента прешла на Острво, била су паганска све до краја VI века, односно до доласка мисионара из Рима на челу са Августином, потоњим Архиепископом кентербериским. Тада започиње крштење германски племена, тако да до краја VII века хришћанство постаје званична острвска религија. У VII веку долази до мешања култура на Острву: староседелачке са германском, паганске са хришћанском. Из Рима на Острво долазе монаси носећи са собом иконе, књиге, свете мошти у кивотима, црквене сасуде и друге сакралне предмете. На тај начин се оплемењује келтска и англо-саксонска култура и настају нова величанствена дела која се до данас чувају као споменици острвске културе.

1 Флоровски, Георгије, *Црква је животи, изабране беседе, есеји и студије*, Београд 2005, 236.

2 Усредсредивши се на Британско острво имамо у виду и Ирску и Енглеску – иако би многи рекли да су ова два народа два врло различита појма – иако су Енглези и Ирци два различита народа, они о Крсту мисле исто, што нас је нагнало да овде користимо израз Острво за Британски архипелаг.

3 Цар Константин је имао виђење крста пред бој са Максенцијем на Милвијском мосту на Тибру (312), затим био ктитор цркве Светог Гроба на Голготи, његова мајка је пронашла Часни Крст, итд.

Крајем VI века се, Етелберт, краљ Кента, венчава са хришћанком Бертом, франачком принцезом која са собом на Острво доводи духовника. Крштавањем свих народа, крст постаје симбол Острва.⁴ Беда Венерабилис у својој *Историји* на неколико места говори о крсту као о предмету поред кога се дешавају чуда.

На Острву се истичу слободностојећи и украшени крстови у периоду пренорманског освајања (до XI века). Остало је сачувано много слободностојећих камених крстова, углавном у Нортамбрији (северна област Острва), око чијег порекла се водила вишевековна расправа. Евидентно је, међутим, да они својом формом подсећају на Часни Крст. Највиши сачувани крст је висок 5m.⁵ Порекло традиције постављања крстова на Острву није утврђено, али зна се да је на Острву врло рано практиковано клесање крстова, украшавање цркава и манастира крстовима, дуборезање малих крстова итд. Најраније крстове налазимо у Нортамбрији. Истраживачи у XX веку сматрају да су ови крстови ишли уз архитектонске склуптуре.⁶ Поменуто је Нортамбрија, а затим следе и Мерсија и средњо-острвске земље. На југу крстови нису били популарна форма, као што је то био случај на северу и у средишњем делу Острва. Првобитне крстове су правили монаси, како би украсили манастире, али и потенцирали страдање и жртву. Крстови су варирали према величини и облику, у зависности од времена у ком су настајали. Крст са кругом био је популаран у Енглеској и на келтском западу.⁷ Сама функција камених крстова је била разнородна: обележавали су место молитве, светилиште и границу, а у пренорманском периоду (од VI до XI века) крст је коришћен да обележи гробно место.⁸ У истом раздобљу у Нортамбрији камени крст је био саставни део манастирске заједнице, тако да можемо рећи да су се око крста монаси окупљали на молитву, тиховање, слушање беседа и поука. Треба поменути Рутвел Крст из Дамфриса и Бјукестл Крст из Кјумберленда, затим крсто-цилиндричне форме у Кенту, Винчестеру, Ворчестеру, Јоркширу и Камбрији.

4 На данашњој застави Енглеске приказан је велики црвени крст.

5 *Anglo-Saxon England*, The Blackwell Encyclopedia, ed. Michael Lapidge, Blackwell 2001, 129.

6 *Исто*.

7 *Исто*.

8 Adomnan of Iona, *Life of St. Columba*, Penguin books, 1995, 227. у III књизи у којој се описује како је Јона уснуо у Господу пише да је постављен крст на месту где се он одмарао пред своју смрт.

2.2. Крст у раном Средњем веку на Острву јесте свудаприсутни елемент и прожима целу острвску културу; препознатљиво је његово место у уметности, градитељству, материјалним споменицима, књижевности, духовности и хришћанском обреду.

Пошто се крст првенствено везује за представу Исуса Христа треба одмах нагласити да су у англо-саксонској уметности најчешће иконе Исуса Христа: Распеће, Христос на престолу и Богородица са Богомладенцем.⁹ Пошто је прво наведено Распеће одмах указујемо на централно место крста у англо-саксонској иконографији. Гејмсон истиче да је јачи утисак на острвске хришћане остављала сцена Господа Исуса Христа на Крсту кога оплакује Мајка, него представа Христовог доласка у слави.¹⁰ Етос ране Цркве је био усмерен ка Распећу и спасењу човека и света. Чекајући други Христов долазак хришћани су славили Бога приликом прогона и мучеништава, а то је значајно утицало на каснију духовност. Пошто је на Острву духовност била врло јака, првенствено због ирских монаха и њиховог јаког утицаја, сакрална уметност је носила страдалначки аспект живота хришћана. Хришћанин-уметник на Острву се базирао на приказ страдања, Христове спаситељске жртве и на прослављање Распећа *које доноси живот* – пре него што је сликао Христа у слави. Такав став у вери пренет је и на живот. Тако је владар племена или племеског савеза на Острву морао да задобије свој статус кроз страдање као што је Христос пострадао како би спасао свет.

На тај начин, острвски владар је задобијао спасење као и Бог, кроз муке и страдање; суштина духовности и вере на Острву била је созерцање Христа кроз страдање.¹¹ Јединствени пример за то била је и монашко-аскетска вежба која је практикована на северу Острва, односно на северним острвцима: искушеник или монах би наг улазио у ледену воду и читао псалме погледа упереног у небеса.¹² Међутим, *Христова смрт на крсту је жртвоприношење, а не само жртва*,¹³ па треба имати у виду и да су хришћани на

9 Cf. Gameson, Richard, *The Role of Art in the Late Anglo-Saxon Church*, Oxford 1995, 128-129.

10 Исто, 132.

11 Campbell, James, *The Anglo-Saxons*, Oxford, 1982, 206.

12 *Orthodox Outlook*, Vol. IV, No. 3. Deserts of Britain, Fr. Steven Maxfield (Пустиније Британије, од о. Стивена Максфилда), превод Ивице Чаировића.

13 Флоровски, *нав.гело*, 243.

Острву били ревносни и да су помоћу Крста приносили Творцу себе, односно свој живот, веру и културу.

Како наводи Барбара Роу после детаљне анализе споменика и доступне археолошке грађе, када је већ сцена Распећа била свуда прихваћена, настале су четири иконографске представе: 1. Христова смрт на Крсту; 2. нагласак на две природе Христове – Свемогући Бог и страдални Син; 3. Његова смрт побеђује последице човековог пада; 4. Његова смрт утемељује Свете Тајне (вино и вода се сједињују у Светој Тајни Евхаристије).¹⁴

2.3. Поред иконографије, у англо-саксонској уметности значајна је књижевност, и то посебно две поеме: *Сан Крста*¹⁵ и *Јелена*.¹⁶ У првонаведеној поеми описан је Христос на Крсту, али је значајно шта крст сам о себи говори: „На мени је Син Божји патио, зато сам уздигнут и чуван на небесима, а могу да исцелим свакога ко ме призове у молитви. Некада сам био најсвирепија справа за мучење све док нисам показао смртницима прави животни пут.“¹⁷ Овај монолог Крста говори колико су Англо-саксонци у духовном смислу били везани за крст, да су и персонификацијом покушали да оживе Крст како би он, на коме је Христос пострадао, хришћанима показао пут ка вечном животу. Другопоменути поема говори о Константиновој мајци Јелени и описује како је она нашла Часни Крст, том приликом на поетски начин изражавајући Никејску веру.

3.1. *Келтска уметност*: Пре доласка германских племена на Острво, аутохтоно становништво на северу Острва је било келтско. Од првог века Христове ере на келтску културу утичу Римљани који у том периоду осављају Острво. Келти су почетком V века остали сами и незаштићени на Острву, јер су се Римљани повукли, а германска племена су офанзивно кренула са Континента према незаштићеној земљи. Ирски Келти, названи *Scoti*, били су у другачијој ситуацији. Њих никада нису Римљани

14 Raw, Barbara C. *Anglo-Saxon Crucifixion Iconography and the Art of the Monastic Revival*, Cambridge 1990, 119, 161-162.

15 Опширније види у Raw, Barbara, *нав.гело*, 167.

16 Опширније види у Chairovic, deacon Ivica, *The Legacy of Constantine in the Anglo-saxon poem Elene*, Ниш и Византија VII, зборник радова са научног скупа, Ниш 2009, 371-382.

17 Цитирано према Bradley, S. A. J., *Anglo-Saxon Poetry*, Everyman 1995, 162.

поробили, јер су били у изолацији у односу на Острво. Тако стање¹⁸ помогло је да Црква у Ирској, коју је утврдио Свети Патриције, на свим пољима процвета, првенствено у области духовности и уметности.

3.2. Монументални камени крстови били су уобичајни у раном средњем веку у Ирској и Шкотској. Клесани су са све четири стране, са кругом, односно прстеном, који обухвата све странице крста. У Ирској, први келтски крстови се деле на три групе: 1. скромни, прављени су без постоља, са мало украса, углавном са анималним представама; 2. раскошнији од прве групе, са украшеним постољем, са представама фигура; и 3. крстови, који су настајали у каснијем периоду и који су познатији и као “библијски крстови”, а карактерише их много наративних сцена.¹⁹ Круг су имале све три врсте крстова, а тај монументални круг симболизује камене плоче (на путу) ка Голготи.²⁰ Оставимо по страни иконографске утицаје и сагледајмо келтски крст са кругом са аспекта хришћанског символизма. Голготски пут указује на Страдање Христово, а затим и на Распеће. Као што смо рекли ова два мотива су била распрострањена на Острву, како у уметности, тако и у духовности. Међутим, острвски уметници су повезали Дрво Живота из Раја са Крстом на коме је Исус Христос распет. Палестински култ Дрвета Живота је био од апсолутног утицаја на англо-саксонске и келтске свештенослужитеље. Како? Долазак трговаца са Медитерана на обале Острва условио је да декорисани предмети од метала и слоноваче из Египта, Сирије, Палестине, нађени у многим савременим археолошким ископавањима на Острву, дођу на дворове острвских владара на којима су уметници стварали нове предмете и књиге. Тако долази до прожимања острвске духовности са палестинским култовима.

3.3. Камени крстови у манастиру Јони указују и на коптски утицај, а та хипотеза може да се поткрепи и делом игумана овог манастира Адомнана, *De Locis Sanctis*, где се са посебном пажњом описује комплекс Светог Гроба у Јерусалиму. Крстови у Јони одражавају утицаје скулптура из Нортамбрије и англо-саксонског накита. Испред цркве се налази крст Светог Јована, а затим у

18 Због наведеног стања ову епоху у келтској култури називамо *острвском*, у смислу само Ирске, а не у ширем контексту Британског острва.

19 Werner, Martin, “On the Origin of the Form of the Irish High Cross,” *Gesta*, vol. 29, no. 1, International Center of Medieval Art 1990, 98.

20 *Ист.*

манастирској порти и крст Светог Мартина (масиван, са, касније придодатим, кругом), крст Светог Матеја и – можда најраније исклесан – крст Светог Орана. Крстови имају масивне странице, које су богато декорисане спиралним орнаментима. Круг око крста представља решење техничког проблема широких хоризонталних страница крста.²¹ Све ово говори о главном месту култа Часног Крста у манастиру Јони, а знајући да су монаси из овог манастира били врло успешни мисионари, они су овај култ преносили како на Енглеску тако и на Континент.

3.4. Књига из Дароуа (*Book of Durrow*) је најстарија од сачуваних, украшена богатом орнаментиком од свих јеванђеља из острвске етапе у келтској култури; међутим у досадашњој историографији нису познати ни датум ни место настанка, ни текстуални нити извори орнаментике. Зато нисмо у стању да тачно оциенимо када и где је дошло до сажимања германских компонената са келтским и саксонским стилем. Ова књига је украшена симболима еванђелиста, великим и раскошним иницијалима, а постоји и много тзв. *џејџих стирана*.²² За наше истраживање најбитнија је минијатура у чијем средишту је велики жути крст са две хоризонталне линије које улазе у поље у коме су испреплетане линије налик чворовима. Хоризонтални чворови су зелени и црвени, вертикални су зелени, а у угловима се налазе жути чворови. На саставима су поља обојена белом и црном у облику великог слова Т. На скоро свим минијатурама уметник који слика Дароуску књигу инсистира на жути крстовима, налик патријаршком крсту,²³ што може да буде византијски утицај. Такви крстови се преплићу са мањим крстовима чинећи непрекидну мрежу. То чини ове минијатуре богатим, волуминозним и геометријски прецизно украшеним.²⁴ Крст је у основи свега!

21 Adomnan of Iona, *Life of St. Columba*, Penguin books 1995, 79-80

22 То су стране на којима су нацртани богати орнаменти у форми тепиха. На тим странама приказаних са правоугаоним орнаментом истичу се преплети линија и геометријски облици.

23 Опширније види у Schapiro, M. and Seminar, *The Miniatures of the Florence Diatessaron (Bibl. Laur. ms Or. 81): Their Place in Late Medieval Art and Supposed Connection with Early Christian and Insular Art*, *Art Bulletin*, IV, College Art Association 1973, 494-531.

24 Опширније види у Werner, Martin, *The Cross-Carpet Page in the Book of Durrow: The Cult of True Cross, Adomnan and Iona*, *Art Bulletin*, vol. 72, no. 2, College Art Association 1990, 208-216.

3.5. Линдисфарнско јеванђеље је рукопис сва четири јеванђеља написан у касном VII веку и представља најбољи пример културе и духовности Острва који својим стилем сублимира англо-саксонске и келтске утицаје. На тај начин Линдисфарнско јеванђеље постаје најсветлији пример острвске уметности.

Овај наш мали допринос ширем истраживању мотива крста у острвској духовној култури дозвољава нам да се задржимо само на детаљу из Линдисфарнског јеванђеља: најпознатији фолио из овог рукописа је *Cotton MS Nero D. IV fol. 138v*. Неколико студија²⁵ посвећених предмету и нашег истраживања подвлаче слично: 1. изражену крстоцентричност и 2. немогућност анализе било ког детаља орнамената приказаних на овој страни. Композиција на овој страни рукописа може правилно да се проучава само са становишта анализе свих облика и орнамената на страни који међусобно стоје у односу али се испуњавају у средишњем крсту. Иако су нацртане животиње на цртежу кога одликује геометрија и симетрија, оне нису стављене у центар пажње, већ доминира крст у средишту не само својим местом на листу, него и третманом позадине, која је структурирана тако да крст лебди изнад ње. Колористички гледано, крст није упадљив и не издваја се из позадине јаким бојама како би био лако уочљив, већ је у неупадљивим бојама, чак сакривен од посматрача.²⁶ У односу на друге стране овог рукописа на којима се бојом и линијом крст јасно издваја из позадине, на овој страни крст не доминира већ као да подсећа на духовну страну човека, који поред форме – свог тела, носи *печат Духа Светиог* – Крст у себи. Управо због ове метафоре изабрали смо баш ову страну из Линдисфарнског јеванђеља да је опишемо, а све у сврху доказа да је крст био далеко најзаступљенији мотив како у англо-саксонској, келтској, тако и у каснијој острвској уметности.

4. *Закључак*: Крст у келтској и англо-саксонској уметности заузима средишње место, првенствено због изражене духовности и истицања страдалништва Спаситеља Исуса Христа. У англо-саксонској уметности истичу се слободностојећи крстови; затим, у

26 R. D. Stevick у анализи пропорција крстова у Линдисфарнском јеванђељу истиче да уметник није успевао да прецизно нацрта крст, као што је то знао уметник који је написао Дароуску књигу. Cf. Stevick, R. Robert, *The 4x3 Crosses in the Lindisfarne and Lichfield Gospels, Gesta*, vol. 25, no. 2, International Center of Medieval Art, 1986, 181.

иконографији је најчешћа икона Распећа, а у књижевности се јавља Часни Крст као мотив за читаве поеме. У келтској уметности се издвајају клесани крстови и крстови којима се украшавају рукописне књиге које су сачуване и које сведоче о јакој вери у Распетог и Вакрслог Христа на Британском острву још од периода VII века.

HOLY CROSS IN THE CELTIC AND ANGLO-SAXON ART

Deacon Ivica Chairovic

Academy of Serbian Orthodox Church for Arts and
Conservation, Belgrade

Holy Cross holds the central place in Celtic and Anglo-Saxon art, because of impressive spirituality and emphasized Suffered Jesus Christ. In the Anglo-Saxon art, free-standing crosses are the most prominent, in iconography it is icon of Resurrection that is most frequent, and in poetry motive of the poems is the Holy Cross (e.g. Elene, poem about finding of the Holy Cross). In the Celtic Art, Holy Cross is carved and embedded, and also painted in the manuscripts. These works witnessed about faith, in Britain from the 7th century, in Crucified and Resurrected Jesus Christ, the Savior of the whole World.

КРЕСТ В КЕЛТСКОМ И АНГЛО-САКСОНСКОМ ИСКУССТВЕ

Дьякон Ивица Чаирович

Академия СПЦ искусства и сохранения, Белград

Крест в келтском и англо-саксонском искусстве занимает центральное место, в первую очередь из-за выраженной духовности и выставления страдания Спасителя Иисуса Христа. В англо-саксонском искусстве выделяются свободные кресты; затем, в иконографии чаще всего икона Распятия, а в литературе является Святой Крест как мотив для целых поэм. В келтском искусстве выделяются резные кресты и кресты, которыми украшаются рукописные книги, которые сохранены и которые свидетельствуют о сильной вере в Распятого и Воскресшего Христа на Британском острове еще с периода VII века.

Живопис 4, (2010) 71-82

СПЕКТРИ АТОМА И МОЛЕКУЛА

Др Драган М.Марковић

Факултет за примењену екологију “Футура”,
Универзитет Сингидунум Београд

Драган М.Марковић

Ел.пошта: markovic@ipb.ac.rs

Оригиналан научни рад

Примљен: 26. октобра 2009. године

Прихваћен: 5. март 2010. године

Апстракт

У раду су приказане теоријски основи спектра атома и молекула као и њихови механизми настајања. Атомски спектри су по типу прелаза електронски. Спектри атома имају линијску структуру у којој је уочено да се наизглед несређене линије у спектру могу издвојити у серије. Фреквенције линија, односно таласне дужине линија повезане су са природом атома. Ова повезаност је искоришћена као полазни основ квалитативне спектрохемијске анализе, док је пропорционалност интензитета спектралних линија са концентрацијом атома који емитује или апсорбују зрачење искоришћена као полазни основ квалитативне спектрохемијске анализе.

Кључне речи: атомски спектри, спектрографија, молекуларни спектри

1. Атомски спектри

Спектар (spectrum - слика или визија) представља низ електромагнетног зрачења уређеног по таласним дужинама λ , фреквенцијама ν или енергијама E . До данас познато електромагнетно зрачење простире се у интервалу таласних дужина од $\sim 10^{-4}$ до $\sim 10^{-13}$ nm. У оквиру овог опсега целокупно зрачење назива се електромагнетни спектар (ЕМС). По конвенцији дели се на гама (γ), рендгенску (X), ултраљубичасту (УЉ), видљиву (ВИД), инфрацрвену (ИЦ), микроталасну (МТ) и радиофреквентну (РФ) област.

Атоме карактеришу линијски спектри који се састоје од серија линија карактеристичних таласних дужина, односно фреквенција. Таласне дужине атомских спектра се углавном налазе у интервалу од између 200 и 1000 nm. Ови спектри настају преласком валентних електрона између квантних стања атома која су дефинисана тј. одређена њиховом електронском конфигурацијом.

Атомски спектри по типу прелаза су електронски. У зависности од начина настајања они могу бити оптички и рендгенски. Уколико настају променом енергије услед прелаза валентних електрона они су оптички, а уколико настају услед промена енергије услед прелаза унутрашњих електрона, они су рендгенски. Носиоци оптичких спектра су атоми (на њих се обично мисли када говоримо о атомским спектрима) у неутралном или јонизованом стању, који се налазе на нижем или средњем притиску. У зависности од механизма настајања ови спектри могу бити емисиони и апсорпциони. По макроскопском изгледу ови спектри су линијски са карактеристичним положајима линија за атоме елементарна од којих потичу. Ови спектри се из поменутих разлога називају карактеристичним спектрима. Уколико су елементи у течном или чврстом стању они дају континуални спектар у коме су заступљене линије ширег подручја. Ови спектри нису карактеристични и зависе од температуре, а не од атомске врсте.

Спектри атома имају линијску структуру у којој је запажено да се наизглед несређене линије у спектру могу издвојити у серије. Унутар серије њихова међусобна растојања и интензитети правилно опадају, крећући се ка кратоталаснијем делу спектра. Балмер (J.J. Balmer) је 1885. године открио законитост распореда таласних

дужина четири линије водониковог спектра из видљиве области и приказао их је једноставном емпиријском формулом

$$\lambda = B \frac{n^2}{n^2 - 2^2} \quad 1.1.$$

где је $n = 3, 4, 5$ и 6 , а B -експериментална константа чија је вредност 364,56 nm. Балмерова формула је веома тачно описивала таласне дужине линија ове серије која се назива Балмеровом. Уместо таласне дужине λ доста се користи таласни број $\tilde{\nu}$ који представља број таласа по јединици дужине (најчешће по 1 cm) и бројно је једнак реципрочној вредности таласне дужине у вакууму

$$\tilde{\nu} = \frac{1}{\lambda_{vac}} \quad 1.2.$$

У спектрохемији се таласна дужина мери скоро увек у ваздуху тако да измерене вредности треба превести на вредности у вакууму по формули

$$\lambda_{vac} = n_{vac} \lambda_{vaz} \quad 1.3.$$

где је n_{vac} индекс прелемања за дату таласну дужину у ваздуху. Уколико се положаји линија изразе таласним бројевима као што је предложио Ридберг (J.R.Rydberg) Балмерова серија добија слседњи облик у коме се данас користи

$$\tilde{\nu} = R_H \left(\frac{1}{2^2} - \frac{1}{n^2} \right) \quad 1.4.$$

где је R_H Ридбергова константа за водоник чија је вредност $109677,567 \text{ cm}^{-1}$. И друга водоникова серија коју је открио Пашен (F.Pashen) се може описати истом формулом уколико се број 2 замени бројем 3, а n бројевима 4,5,...

По Боровој (N.Bohr) теорији атоми могу да постоје у само одређеним стањима чије енергије формирају низ дискретних вредности карактеристичних за сваки атом. У овим стационарним стањима атоми не зраче без обзира на кретање електрона. Атоми емитују или апсорбују зрачење само при прелазу из једног стационарног стања у друго. Емитована или апсорбована енергија кванта $h\nu$ једнака је разлици енергија стационарних стања атома између којих се врши прелаз

$$h\nu = E_{n_2} - E_{n_1} \quad 1.5.$$

Једначина 1.5. назива се Боров услов фреквенције. Прелаз између нивоа E_{n_1} и E_{n_2} описује квантни прелаз. Уколико је $E_{n_2} > E_{n_1}$ једначином 1.5. се описује емисија а у обрutom случају апсорпција.

Осим таласне дужине за експериментална мерења код атомских спектра важан је и интензитет спектралних линија. Фреквенције линија, односно таласне дужине линија повезане су са природом атома. Ова повезаност је искоришћена као полазни основ квалитативне спектрохемијске анализе. Пропорционалност интензитета спектралних линија са концентрацијом атома који емитују или апсорбују зрачење је искоришћено као полазни основ квантитативне спектрохемијске анализе.

Спектрографија је најчешће коришћена метода квалитативне спектрохемијске анализе. За регистровање спектра користи се стаклена плоча са фотографском емулзијом. Идентификација линија се врши преко њихових таласних дужина. Прво се на плочи сними спектралне линије елемената који се налазе у испитиваном узорку а чији се квалитативни састав жели одредити, а потом се на истој фотоплочи сними и референтни спектар елемената који садрже велики број линија у широкој области спектра. Најчешће се за УЛ и ВИД област користи спектар гвожђа. Таласне дужине непознатих елемената одређују се на основу прецизног мерења њиховог положаја у спектрима пробе на тај начин што се упоређују са положајима линија референтног спектра. Таласне дужине референтних елемената се налазе у таблицама таласних дужина. На овај начин квалитативном хемијском анализом се утврђује присуство неког елемента у узорку који су заступљени испод 1% али и за њихово присуство у траговима.

Квантитативна емисиона спектрохемијска анализа има за циљ одређивање непознатих концентрација елемената присутних у проби. Анализа се заснива на мерењима интензитета карактеристичних спектралних линија одређиваних елемената. Када атоми емитују зрачење у оптички танком извору интензитет линије (I) при датим експерименталним условима је пропорционалан укупном броју атома (n_i) у проби односно по јединици запремине извора

$$I \sim n_i \quad 1.6.$$

У условима равномерног увођења испитиваног узорка у ексцитациони извор између концентрације одређиваног елемента C и броја молекула n_i важи једначина

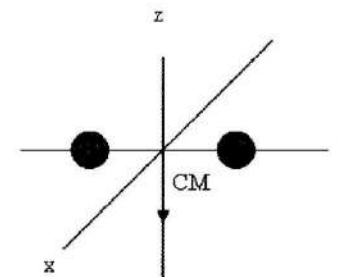
$$n_i = k \cdot C \quad 1.7.$$

где је k коефицијент пропорционалности различитих фактора као нпр. Ефикасности распршивача, начина увођења пробе у ексцитациони извор као и сложених процеса који се одигравају у извору.

2. Врсте молекулски спектра

За разлику од атома молекуле карактерише више врста спектра који се међусобно разликују како по макроскопском изгледу, тако и по областима електромагнетног спектра којима припадају. Њихово настајање, тј њихова појава је условљена променама електромагнетних стања молекула до којих може доћи не само променама кретања електрона, већ и променама других облика кретања која атоми не поседују. У слободном, гасовитом стању атоми поред електронских кретања поседују још само један облик кретања, транслацију. За разлику од њих, сваки молекул у слободном стању поседује три врсте (облика) кретања: транслацију, ротацију и вибрацију.

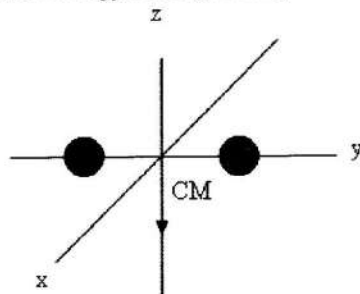
Транслација је слободно кретање молекула као целине кроз простор дуж праве линије (x , y или z оса, сл 2.1.) у интервалу између два судара. Након судара са другим молекулом мења се правац кретања. Транслација се може описати као кретање центра масе молекула дуж x , y или z осе, тако да молекула из поменутих разлога поседује три транслаторна степена слободе.



Слика 2.1. Транслација двоатомског молекула дуж z осе (ЦМ центар масе молекула)

Транслаторна енергија молекула у запремини макроскопских димензија (запремина суда у ком се налази) се мења на произвољан начин зато што зависи само од температуре и може се мењати произвољно. Слободна translација молекула у макромолекулском простору исто као и атома није квантирано кретање. Због тога он и није од значаја за настанак молекулских спектара као што ни translација атома није од значаја за настанак атомских спектара.

Ротација представља обртање целог молекула око оса које пролазе кроз центар његове масе. Сложеност ротационог кретања зависи од броја атома који улазе у састав молекула и његове геометрије. Оно је најједноставније код двоатомских молекула код којих се своди на обртање молекула око осе која пролази кроз центар масе нормално на линију везе (сл 2.2.)

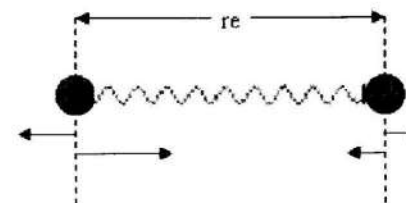


Слика 2.2. Ротација двоатомског молекула око z осе (ЦМ центар масе молекула)

Ротационо кретање је знатно сложеније код вишеатомских молекула пошто они имају више оса око којих могу да ротирају. По законима класичне физике, макроскопски ротатор може да ротира било којом брзином те према томе може да ротира било којом угаоном брзином, Међутим, према законима квантне физике молекулски (макроскопски) ротатор може да ротира само одређеним брзинама те према томе енергија ротације која је сразмерна угаоној брзини може имати само одређене вредности. Она је, дакле квантирана. За разлику од translације ротација молекула као целине је унутрашње кретање молекула.

Вибрација или осцилација је врста кретања која се састоји у периодичној промени међуатомских растојања атома у молекулу. Од састава и структуре посматраног молекула зависи сложеност вибрационог кретања. У случају двоатомског молекула вибрационо кретање је једноставно периодично удаљавање и приближава-

ње атома у односу на њихов равнотежни положај дуж линије везе (слика 2.3.)



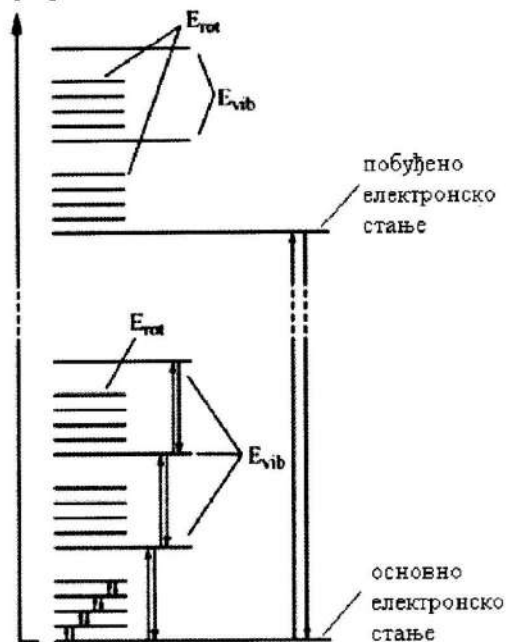
Слика 2.3. Вибрација атома у двоатомском молекулу где је r_e међусобно равнотежно растојање, док приказана опруга симулише еластичност хемијске везе између атома

Јачина везе између атома и њихова атомска маса утичу на амплитуде вибрација. Уколико је веза међу молекулима јача и њихова маса већа амплитуде вибрације (величине одступања од положаја равнотеже) су мање и обрнуто. У вишеатомским молекулима постоји више облика вибрација. Сваку вибрацију карактерише фреквенција која зависи од масе атома у молекулу и јачине хемијске везе. Квантна механика дозвољава различите, али само одређене вредности енергије за сваку вибрацију дате фреквенције, док класична механика допушта само једну вредност енергије за дату фреквенцију. Вибрацију, као и ротацију називамо унутрашњим кретањем које својом енергијом доприноси укупној енергији молекула. Укупна енергија молекула, E_{uk} , се приближно може приказати као збир електронске енергије (енергија кретања електрона, E_{el}), вибрационе E_{vib} и ротационе E_{rot} .

$$E_{uk} = E_{el} + E_{vib} + E_{rot} \quad 2.1.$$

Највећи допринос укупној енергији молекула даје електронска енергија, која као код атома има ред величине неколико eV (електроволти), значајно мањи допринос има вибрациона енергија чије су вредности реда $1/10 - 1/100$ eV, а најмањи допринос има ротациона енергија од $1/1000 - 1/10000$ eV. У реалности сва ова кретања која се одигравају истовремено у слободном молекулу нису потпуно независна што се одражава и на изглед посматраног спектра.

Сваки од облика кретања дефинише одговарајућу врсту стационарних стања. Тако да можемо говорити о ротационим, вибрационим и електронским стационарним стањима. Вредности енергија ових стања могу се приказати одговарајућим енергетским нивоима помоћу дијаграма.



Слика 2.4. Схематски приказ енергетских нивоа двоатомног молекула. Стрелице означавају чисто ротационе, вибрационе и електронске прелазе у апсорпцији (↑) и емисији (↓)

Независно од нивоа између којих се одиграва сваки прелаз доводи до промене енергије молекула сагласно Боровим (N. Borh) условим фреквенције

$$h\nu = \Delta E = E' - E'' \quad 2.2.$$

где је h Планкова константа, ν фреквенција, ΔE разлика енергије горњег E' и доњег E'' енергетског стања.

Ротациони спектри су најједноставнији молекулски спектри који настају као резултат преласка између ротационих нивоа

основног вибрационог и енергетског прекида (слика 2.4. E_{tot}). Пошто је ред величине ротационе енергије $\sim 10^{-4}$ eV, таласне дужине квантних прелаза одговарају таласним дужинама из сфере инфрацрвене (IC) и микроталасне (MT) области.

Услед односа вибрационе и ротационе енергије (вибрациона енергија је доста већа), чисто вибрациони прелаз код слободних молекула не постоје осим у случају фотонског побуђивања помоћу ласера (Laser је акроним од енглеских речи – Light Amplification by Stimulated Emission Radiation – појачање светлости стимулисаном емисијом радијација). Разлика између ротационих нивоа је мала тако да је сваки вибрациони прелаз праћен одговарајућим низом ротационих прелаза. На тај начин вибрационо-ротациони (BP) спектар који садржи две групе линија које заједно чине вибрационо-ротациону траку.

Управо из истих разлога за слободне млекуле не постоје чисто електронски спектри. Електронски прелаз код молекула праћени су променама вибрационе и ротационе енергије. На тај начин добија се електронско-вибрационо-ротациони спектар (ЕВР) спектар који се најчешће јавља у видљивој и ултраљубичастој, а ређе и у блиској инфрацрвеној области. Структура електронско-вибрационо-ротационог спектра је веома сложена тако да и двоатомски молекули садрже велики број линија. Линије окупљене у низу група – трака називају се тракасти спектри.

Уколико се молекули налазе у кондензованом стању (течном или чврстом) услед честих међумолекулских сдара и јаких међумолекулских сила које су последице малих неђусобних растојања добијамо ометену слободну ротацију или потпуно заустављену. Из тих разлога ротациони нивои нису разложени док вибрациони постају проширени те се на тај начин у електронском спектру губи ротациона и вибрациона структура.

Поред тога што молекул може да ротира као целина у појединим случајевима могућа је ротација једног дела молекула у односу на други део молекула око линије спајања. Ротација овог типа назива се унутрашња ротација и најчешће се јавља код органских једињења са једноструком C-C везом (нпр H_3C-CH_3), C-O везом (нпр H_3C-OH), C-N везом (нпр H_3C-NO).

Ротациони спектри се најчешће примењују за одређивање дужина веза, углова везе, диполних момената молекула у квалитативној и квантитативној анализи.

Спектри кондензованих система (течности, раствора и чврстих супстанци) имају далеко ширу примену од спектра гасовитих система. Најширу примену инфрацрвени спектри имају у квалитативној анализи за идентификацију првенствено органских супстанци као и о међумолекулским интеракцијама итд. Квалитативна анализа се темељи на специфичности положаја вибрационих трака карактеристичних вибрација функционалних група чиме се омогућава поуздана идентификација једињења чији спектар анализирамо. То представља први корак ка потпуној идентификацији једињења. Уколико су у питању неорганска једињења која имају сиромашан инфрацрвени спектар идентификација се врши на основу карактеристичних трака аниона соли или ако се ради о комплексном једињењу идентификација се врши на основу трака лиганата. Инфрацрвени спектри могу се успешно користити у квантитативним анализама за одржавање садржаја испитиваних супстанци у раствору. Ова одређивања се темеље на Беровом закону (A. Beer).

Електронски спектри молекула настају прелазима између електронских стања молекула чије су међусобне енергетске разлике од ~ 1 до 10 eV и они се јављају у ултраљубичастој и видљивој области.

Молекули у течном и чврстом стању немају слободну ротацију, тако да немају дефинисане ни ротационе низове. Услед дејства окружујућих или суседних молекула на молекул који апсорбује или емитује, вибрациони нивои постају знатно шири. Крајњи резултат је губитак не само ротационих, већ у већини случајева и вибрационих стриктура. За мерење електронских апсорбционих спектра кондензованих система користе се комерцијални апарати који омогућају мерење апсорбције у области од 200 до 800 nm те се из тог разлога називају УЛ/ВИД апсорбциони спектрофотометри. Квалитативна анализа се базира на специфичности положаја трака уређених хромофора (старогрчки реч *chromophonis*-носилац боје, који је први употребио Вит (O. Witt) у својој теорији обојености органских једињења) које се могу идентификовати упоређивањем УЛ/ВИД спектра великог броја познатих једињења. Међутим, овај поступак се мора комбиновати и са другим физичкохемијским методама. Квантитативна анализа електронских апсорбционих спектра је значајнија него квалитативна анализа. Она се заснива на Беровом закону који даје линеарну везу између апсорбције и концентрације раствора.

Закључак

У овом раду приказане су теоријски основи спектра атома и молекула као и њихови механизми настајања. Атомски спектри су по типу прелаза електронски. Спектри атома имају линијску структуру у којој је уочено да се наизглед несређене линије у спектру могу издвојити у серије. Фреквенције линија, односно таласне дужине линија повезане су са природом атома. Ова повезаност је искоришћена као полазни основ квалитативне спектрохемијске анализе, док је пропорционалност интензитета спектралних линија са концентрацијом атома који емитује или апсорбују зрачење искоришћена као полазни основ квалитативне спектрохемијске анализе.

Укупна енергија молекула приближно се може приказати као збир електронске, вибрационе и ротационе енергије. Највећи допринос укупној енергији молекула даје електронска енергија, док је допринос вибрационе енергије знатно мањи. Најмањи допринос има ротациона енергија. Ротациони спектри се најчешће примењују за одређивање дужина веза, углова веза, диполних момената молекула итд. Спектри кондензованих система (течности, раствора и чврстих супстанци) имају далеко ширу примену од спектра гасовитих система. Најширу примену инфрацрвени спектри имају у квалитативној анализи за идентификацију органских супстанци.

Литература

- А.А.Јовановић, *Атомска спектроскопија*, Факултет за физичку хемију, Београд, (2006)
 А.А.Јовановић, *Молекулска спектроскопија*, Факултет за физичку хемију, Београд (2002)
 Д.М.Минић, А.А.Јовановић, *Физичка хемија*, Факултет за физичку хемију, Београд (2005)
 Д.М.Марковић, *Физичка хемија*, Академија српске православне цркве за уметност и конзервацију, Београд (2008)

SPECTRUMS OF ATOMS AND MOLECULES

dr Dragan M. Markovic

In this work basis of mechanism of becoming atomical and molecular spectrum are described. Atomical spectrums by type of gradiations are electronic. Spectrums of atoms have liner structure. In contrast to atoms, moleculs are featured by more types of spectrums, which are otherwise differ by macroscopic apperance. Overal energy of moleculs (E_o) can be nearly illustrated like summary of electronical energy (energy of electronic movement, E_{em}), vibratory (E_{vib}) and rotary energy (E_{rot}). Basis of qualitative and quantitative spectrochemical analysis are described too.

СПЕКТОРЫ АТОМА И МОЛЕКУЛ

Др Драган Маркович

В этой работе описаны основные механизмы возникновения атомного и молекулярного спектра. Атомный спектр по типу градации есть электронным. Спектры атома имеют линейную структуру. В отличии от атома, молекулы характеризуются многими типами спектров, которые между собой отличаются по макроскопическим явлениям. Конечная энергия молекул (E_o) может быть приблизительно иллюстрирована как сюжет электронной энергии (энергия электронного движения, E_{em}), вибрация (E_{vib}) и ротационная энергия (E_{rot}). Основы качественных и количественных спектрохимических анализов также объяснены и описаны.

Живопис 4, (2010) 83-105

САВРЕМЕНЕ ХЕМИЈСКЕ И ФИЗИЧКЕ АНАЛИТИЧКЕ МЕТОДЕ У СТУДИЈАМА УМЕТНИЧКИХ МАТЕРИЈАЛА (РАЗВОЈ МУЛТИДИСЦИПЛИНАРНОСТИ У 2009. ГОДИНИ)

Мр Бојан Томић

Мултидисциплинарне студије, Универзитет у Београду

Бојан Томић

Ел.пошта: bojantomic7@gmail.com

Прегледни рад

Примљен: 12. априла 2010. године

Прихваћен: 26. маја 2010. године

Апстракт

У раду је наведен делимичан план развоја физичко-хемијских метода у протеклим годинама и акценат је стављен на оне важне за разматрање проблема сјаја. Циљ је био да се покаже колико савремена позиција истраживања приближава лубитеља уметности (музеолога, живописца) оригиналном изгледу дела. Бављење овим проблемом мора се везати за афинитете и интересовања студената и професора Високе школе - Академије Српске Православне Цркве за уметност и конзервацију, те других уметника, али (пратећи специфичну усмереност ранијих радова о светлости) донети и новости на пољу развоја техника.

Приказани су значај и ограничења неколико техника: масене спектрометрије (Mass spectrometry - MS), хроматографије попут нано течне хрома-

тографије (Nano Liquid Chromatography - NLC), хемилуминисцентних (Chemiluminescence - HL) метода и дигиталних метода (компјутерско моделовање). Разматрани су екранирани експерименти (*imaging experiments*) и експерименти са бојењем (*staining experiments*). Расправљано је о флуоресценцији лакова и УЉ (UV) флуоресцентној спектроскопији (fluorescence spectroscopy). Све је то критички сагледано. Дат је коментар да интерпретација примене иновативних апликација на овом пољу свој врх (испуњење) достиже у теми *нова светлост иконе*.

На крају је изражена нада о мултидисциплинарном приступу у 21. веку и сарадњи реставратора, аналитичких хемичара, техничких физичара, биолога, музеолога, историчара уметности, иконописца, теолога, психолога и философа.

Кључне речи: светлост, сјај, масена спектрометрија, нано течна хроматографија, флуоресценцији лакова.

У оквиру истраживања о светлости поставили смо и питање сјаја. Овај сегмент проблема може се интерпретирати на више могућих начина (што се разуме већ при покушајима да одговоримо на питање одакле уопште занимање за сјај и шта би он био), може му се приступити путем различитих дисциплина те савременим сазнањима проширити хоризонти и овако широке теме. Мултидисциплинарна, поливалентна и вишеструко значајна тема за психологију, теологију, историју и философију уметности треба да се одреди (специфира поступак), што је могуће учинити у зависности од циљне публике (особа којима је намењен), или од места које овај рад треба да заузме у оквиру целокупног истраживања. С обзиром на то да је годишњак Високе школе - Академије Српске Православне Цркве за уметност и конзервацију, пре свега, намењен њеним студентима, професорима и заинтересованим уметницима, бављење овим проблемом мора се везати за оквир тих афинитета и интересовања, али (пратећи специфичну усмереност ранијих радова о светлости) донети и новост на пољу развоја техника (одржати континуитет постављене епистемологије истраживања о светлости). Ово, заправо, значи захтев да се у излагање укључи представљање резултата остварених у прошлој години у свету, а, такође, и захтев да се у објашњења унесу достигнути успеси научника који се баве блиским областима (или чак потпуно удаљеним) које доприносе теми.

Интересантно је при говору о новостима уочити свезу са историјом, јер се у третирању сјаја претпоставља активност на изучавању трагова који предочавају чињенице о оригиналним поступцима и материјалима коришћеним при изради дела. Томе се може придодати и коментар (критика) деградације сјаја кроз векове, чиме се могућност првобитног изгледа проблематизује и са философске и са научне позиције. Из досад предоченог разумемо да наша позиција већ на самом почетку делује оријентисана на неколико праваца и делимично обележена различитим групама које се за њу интересују.

Читав опус мултидисциплинарног приступа питању сјаја започет је огледним радом *Нова светлост иконе*¹ и потенцира пресиспитивање вредновања занатских поступака и потребује увођење иконописца у аспекте онтолошког, философског, библијског, културолошког и уметничког сагледавања значаја иконе (назвали бисмо то новим стајањем пред иконом). По избору подтема, приступа, и дисциплина које су укључене да се претпоставити да такво занимање треба да врхуни у представљању најважније одлике сјаја генерацији данашњих живописаца и љубитеља уметности. Као резултат таквих напора требало би непосредно да будемо у могућности да досегиемо за уметност и музеологију једну од најзначајнијих тежњи, а то је поглед у првобитни сјај уметничког дела - што је један од најзначајнијих мотива рада на овој теми, и оправдање за вишеструко проучавање.

¹ Ради се о низу радова који су започети са Бојан Томић, *Зависности нашег начина виђења од светлости и мисаони експерименти са светлосту* : Уводни рад са тематиком светлости за скупштинске Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, Живопис 3, 2009, 279-301. Њему је следило излагање на Научном скупу Академије СПЦ за уметности и конзервацију: Свето писмо и икона, мр Бојан Томић, *Светлост у Новом Завету*, доступно на адреси <http://www.svetigora.com/node/5524>.

Одредница и место физичких и хемијских техника

Уколико хоћемо да се позабавимо проблемом сјаја, два су приступа овом проблему елементарна и оба третирају историју, а притом имплицирају садашњост са значајним утицајем на блиску будућност. Један је упознавање са старим приручницима и проналажење забележених усмених преда(ва)ња, а други је базиран на примени технолошких поступака откривених у последњих 50 година². Први ће бити обрађен у раду који ће се базирати на разматрању сјаја код лакова. Савремене научне методе и поступци, о којима ћемо делом говорити у овом раду, а који су развијени у протеклих пар година, могу открити трагове коришћених средстава које до сада расположивим анализама нисмо могли уочити³.

Преиспитивање схватања уметности, заната, естетике, визуелних образаца (што већ реферира на когнитивну анализу) зависи од познавања изгледа слике у тренутку настајања дела⁴. Деградација материјала одражава се на хроматику и сјај слике, мењајући донекле првобитну замисао уметника и циљ реализације. Изглед слике током векова доноси сведочанство о променљивости и распаљивости света. Дотрајалост, губитак вредности, кварење, прљавштина, смола преплићу се са нашим познањем уметности. Разумевање карактера слоја који се накнадно појавио и његовог односа (физичког и хемијског) са оригиналном сликом важно је за конзерваторе, али и за уметнике, музеологе, иконописце и читаву културу. На слици се морају разграничити прикази пропасти од светлосног сјаја. Раздвајање и распоређивање симбола смртности и симбола живота на две слике је, можда, највећи изазов мултидисциплинарног приступа.

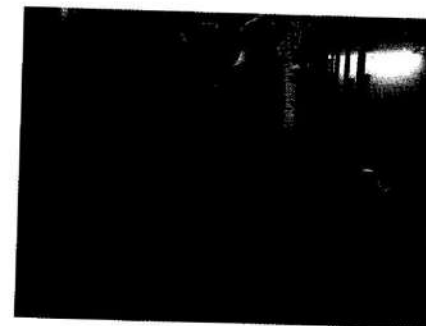
² Што се тиче историје термина *Конзерваторска наука*, он је у употреби од 80-их година и односи се на обе сфере: „чисту“ и примењену област истраживања.

³ Односно нисмо их могли у просторном смислу уочити на адекватан начин.

⁴ У оба рада посвећена проблему сјаја значајна помоћ при избору тема које ћемо разрађивати добијена је увидом у необјављен рад: Даниела Кориолија Црквењаков, *Пигментирани и транспарентни лакови од природних смола у полихромји 18. века*, Нови Сад, 2009, и консултацијама са ауторком.



Било да се ослонимо на оцену да су историјски извори непотпуни и непрецизни или да узмемо у обзир незнање о поступцима који су коришћени при обнављању дела⁵ (враћање и трагање за новом светлошћу), жеља за остварењем постављеног циља наводи нас да испитамо састав материјала на узорцима са уметничких предмета. У овом раду ћемо, не одступајући од постављених метода, остати на плану философског и богословског ишчекивања проблематизовања теме, али ћемо се потрудити и да задовољимо захтеве за презентацијом научних и техничких новости. Таквом обрадом задатог ћемо комплементарно приступити постављеном проблему, уважавајући рад и доприносе људи из неколико области.



⁵ Као што је већ назначено, ово разматрање ће се појавити у посебном раду о лаковима.

Могућности и очекивања

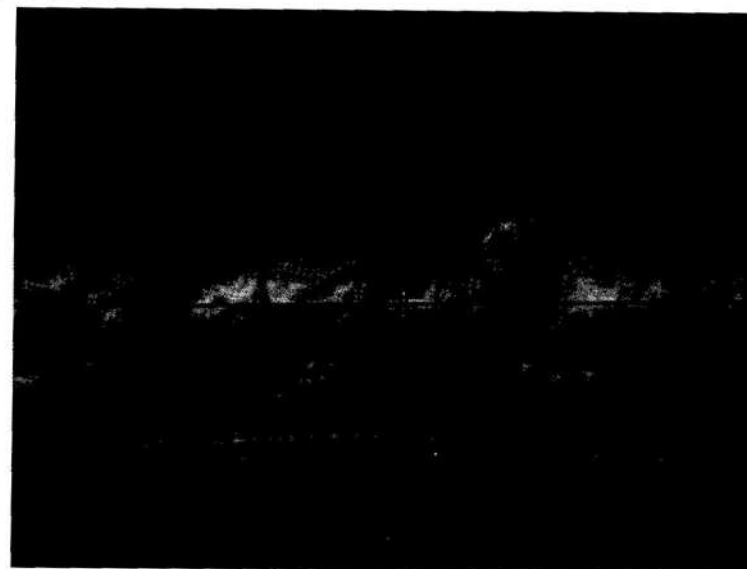
Тема коју разматрамо протеже се од нежног одсјаја до изразито блештавог сјаја, и „небеса нам то казују“, јер различите звезде различито сијају. Сам појам сјаја односи се на квалитет и количину светлости која се рефлектује са површине материјала и у директној је вези са провидношћу и индексом преламања материјала (чиме још једном примећујемо везу са радом *Нова светлост иконе*). Запажања о подели, спектру проблема сјаја су саобразна са разврставањем техника које су присутне у испитивањима процеса деградације, а разумевање и једног (вишезначност) и другог (спектар техника) треба да буде видљиво у раду. Навешћемо делимичан план развоја физичких и хемијских метода у протеклим годинама и задржаћемо се на оним важним за разматрање, не инсистирајући на оцени да ћемо покрити читав дијапазон расположивих техника већ ћемо се у тексту потрудити да покажемо колико савремена позиција истраживања приближава љубитеља уметности (музеолога, живописца) оригиналном изгледу дела.

Направићемо спону основних поставки физичко-хемијске анализе и најсавременијих достигнућа, која ће у неколико корака увести читаоца у сферу најновијих открића.



Савремене физичко-хемијске⁶ методе

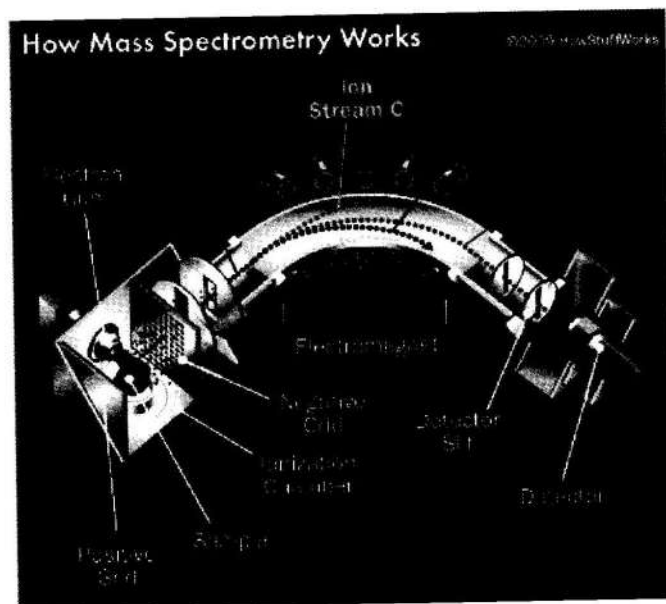
До структуралних информација долазимо у лабораторијским анализама. У њима, већ извесно време, масена спектрометрија (MS) има значајну улогу. Помоћу ове методе добијамо детаљну информацију о заступљеним компонентама у комплексним мешавинама, заснивајући идентификацију молекула на особинама масених спектра.⁷ На основу MS у прилици смо да располажемо тачном квантитативном анализом специфичних, добро познатих врста, али и оних неочекиваних једињења добијених као продукти деградације.



⁶ Неколико назива могло би упоредно да стоји означавајући истовремено елементарну, структуралну и анализу просторних расподела компонената. Све оне се данас јављају као обједињене (мултидисциплинарне) методе анализе и чине их хемијске, физичке и физичкохемијске (односи се на физичку хемију те се пише без цртице) методе. Обухватнији називи, у којима не бисмо морали да специфицирамо разлику и накнадно да обележавамо груписање, били би: микрометоде, аналитика итд.

⁷ Ester S.B. Ferreira, Ron M.A. Heeren, Klaas Jan van den Berg, Christopher Maines, Ken Sutherland, и Catherine Higgitt, *Mass spectrometry of art and cultural heritage*, International Journal of Mass Spectrometry 284, 2009, 1. Цео број посвећен је примени масене спектрометрије у анализама уметничких дела.

У часу откривања тих техника и рада на њима, нису ни претпостављене данашње варијанте побољшања. Наиме, масена спектрометрија удружена са хроматографским техникама (разне гасне хроматографије – GC/MS, течне хроматографије – LC/MS) чини моћан алат за испитивање старих и комплексних мешавина које се срећу на уметничким предметима.⁸ На који начин су се у протеклим годинама развијале аналитичке технике?



У претходној генерацији на пољу спектрометријских метода развијена је⁹ FTIR¹⁰ imaging (екранирање) спектроскопија¹¹,

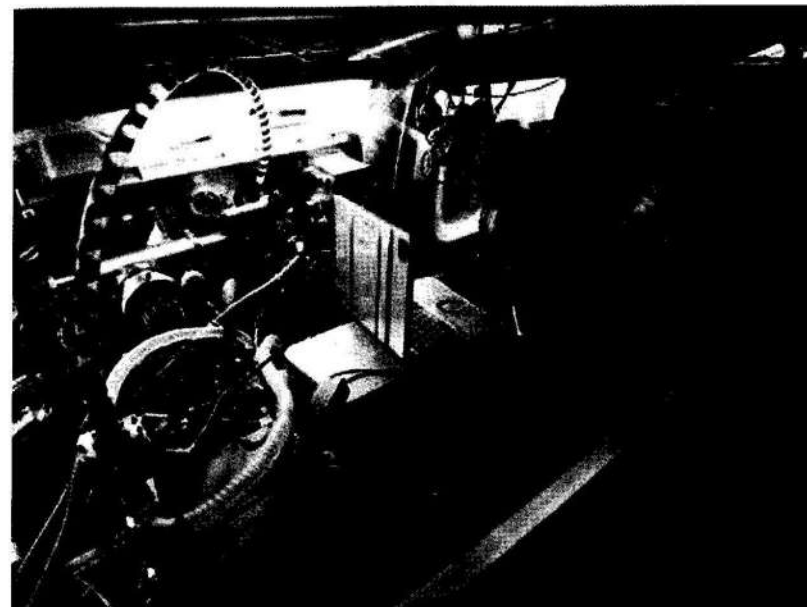
8 За најважније поставке (и појединости) консултовати: Maria Perla Colombini и Francesca Modugno - уредници, *Organic Mass Spectrometry in Art and Archaeology*, John Wiley & Sons, Ltd, Chichester, 2009.

9 Ослањамо се на податке у Mark Clarke и Jaap Boon уредници, *A multi-disciplinary NWO PRIORITEIT project on Molecular Aspects of Ageing in Painted Works of Art: Final report and highlights 1995-2002*, FOM Institute AMOLF, Амстердам, 2003.

10 FTIR спектроскопија је скраћеница од *Fourier transform infrared spectroscopy*.

11 R. M. A. Heeren, J. J. Boon, P. Noble и J. Wadum, *Integrating imaging FTIR and secondary ion mass spectrometry for the analysis of embedded paint cross-sections*, Preprints of the ICOM-CC 12th Triennial Meeting, 29 август - 3 септембар, уредник J. Bridgland, Лион, 1999, 228-233.

усавршена ултраљубичаста/видљива imaging спектроскопија¹², обављено неизвесно испитивање laser desorption mass spectrometry (LDMS)¹³ и експериментисано са напредном инфрацрвеном рефлектографијом, а сада се иде даље на пољу развоја комбинација MS са хроматографијом, као и на развоју инструментализације и методологизације визуелних MS техника (mass spectrometric imaging) - ради мапирања одређених једињења у попречним пресецима.



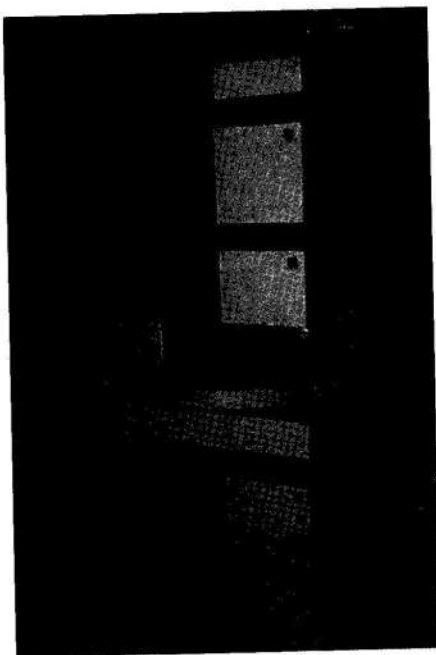
Imaging технике су обележене прикупљањем (колекционирањем) и процесирањем (обработком) информација. Слика настаје симултаним мерењима спектра и просторних расподела.

Неке примере ћемо учинити доступним као моделе расветљавања проблема и (приближавања) приступа који карактерише ово истраживање. Први од њих носи ознаку NLC (Nano Liquid

12 J. Van der Weerd, *Microspectroscopic analysis of traditional oil paint*, PhD Dissertation. University of Amsterdam, 2002.

13 N. Wyplosz, R.M.A. Heeren, G. van Rooij and J. Boon, *Analysis of natural organic pigments by laser desorption mass spectrometry (ldms): A preliminary study to spatially resolved mass spectrometry*, Dyes in History and Archaeology 16/17, 2001, 187-198.

Chromatography). Нано течна хроматографија је једна од нових техника досад невиђених (непримењених) у испитивању овог типа и у то ћемо се уверити на основу неколико критеријума.

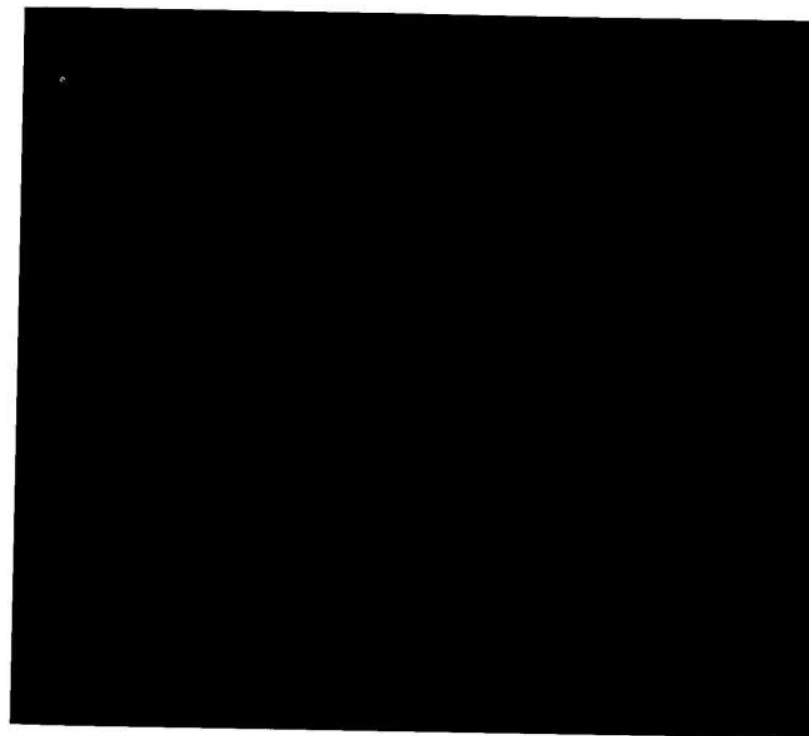


Ширење мултидисциплинарности

Пошто смо накратко представили масену спектрометрију, упућујући на њена ограничења, исто ћемо учинити и са другим чланом композиције LC/MS (liquid chromatography/mass spectroscopy), то јест, са течном хроматографијом.

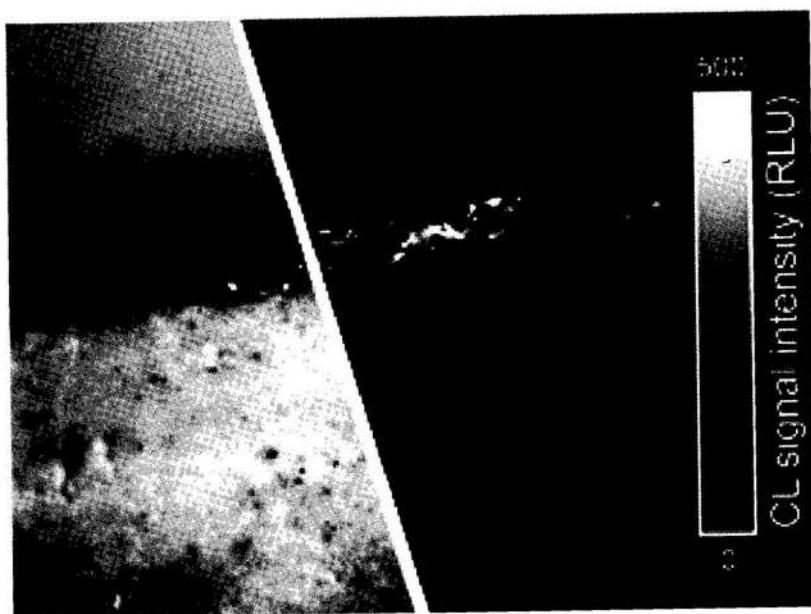
Хроматографске технике су селективне и осетљиве, али захтевају екстракцију дела који се анализира из узорка, чиме се губи информација о просторности (налажењу). Лоша просторна резолуција је њихова одлика (обележје хроматографске технике). Ово се може превазићи уз помоћ неколико метода од којих ћемо две поменути: микро инфрацрвеном спектрометријом и тестовима

бојењем.¹⁴ Тестови бојењем су се у студијама уметнина појавили као резултат скорашње примене метода развијених у другим областима и предмет су најновијих истраживања. Као такви, шире део узбуђења сваки пут кад се представљају на научним скуповима.



¹⁴ Ове технике су такође обележене ограничењима - нису специфичне - то јест молекули се препознају преко своје функционалне групе. Luisa Stella Dolci, Giorgia Sciutto, Massimo Guardigli, Manuela Rizzoli, Silvia Prati, Rocco Mazzeo и Aldo Roda, Utrasensitive chemiluminescent immunochemical identification and localization of protein components in painting cross-sections by microscope low-light imaging, *Analytical and Bioanalytical Chemistry*, 392, бројеви 1-2, септембар 2008, 29-35. Чему је претходио Luisa Stella Dolci, Giorgia Sciutto, Manuela Rizzoli, Massimo Guardigli, Rocco Mazzeo, Silvia Prati, и Aldo Roda, Utrasensitive chemiluminescent immunochemical localization of protein components in painting cross-sections у Xun Shen, Xiao-Lin Yang, Xin-Rong Zhang, *Bioluminescence and Chemiluminescence: Light Emission - Biology and Scientific Applications*, World Scientific, Singapore, 2008, 347-350.

Улазак у сва расположива знања данас доступна, може наликовати футуристици. Оруђе биомедицинског дијагностификовања и молекуларне хистологије неочекивано је примењено (иако не тако скоро предложено) у циљу да се потпомогне уочавање приступа новој светлости иконописаца кроз историју. Изврсне слике молекула сјајних (полираних) попречних пресека старих мајстора постају видљиве на другачији начин и доступне за нове врсте анализа.



Аналогно запитаности пред иконом у часу откривања нечег необичног и непознатог, овакве анализе доносе расветљење.

Екранирани експерименти (*imaging experiments*) су често експерименти са бојењем (*staining experiments*) и они су ослобођени на специфичне или неспецифичне интеракције између флуоресцентних маркера и унапред одређене фамилије пептида или протеина¹⁵.

За изучавање поступака, средстава и аутентичности користи се флуоресцентно обележавање имуноаналитичким техникама,

15 Luke MacAleese, Jonathan Stauber и Ron M.A. Heeren, *Perspectives for imaging mass spectrometry in the proteomics landscape*, *Proteomics* 9, 2009, 819-834.

чиме се остварује идентификација и локализација супстанци. Хемилуминисцентне (ХЛ) методе користе се у биоаналитичкој и клиничкој хемији ради детекције (*imaging detection*). ХЛ је, најкраће дефинисано, емитовање светлости током одвијања хемијске реакције¹⁶. Њоме се идентификују молекули пептида и протеина присутни на истом узорку површине. Електрогенерисана хемилуминисценција (ЕХЛ) је у стању да представи резултат на основу свега неколико молекула. ХЛ *imaging* микроскопија се изводи помоћу флуоресцентних микроскопа који су повезани са CCD (*charge-coupled device*) камерама. Обрада и квантитативна анализа се спроводи употребом посебног софтвера за анализу.

Live-Cell Imaging with Fluorescent Proteins and DIC

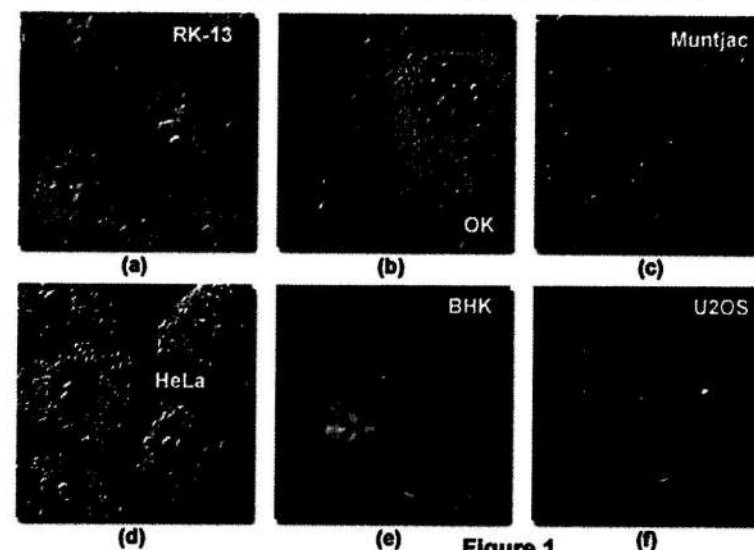
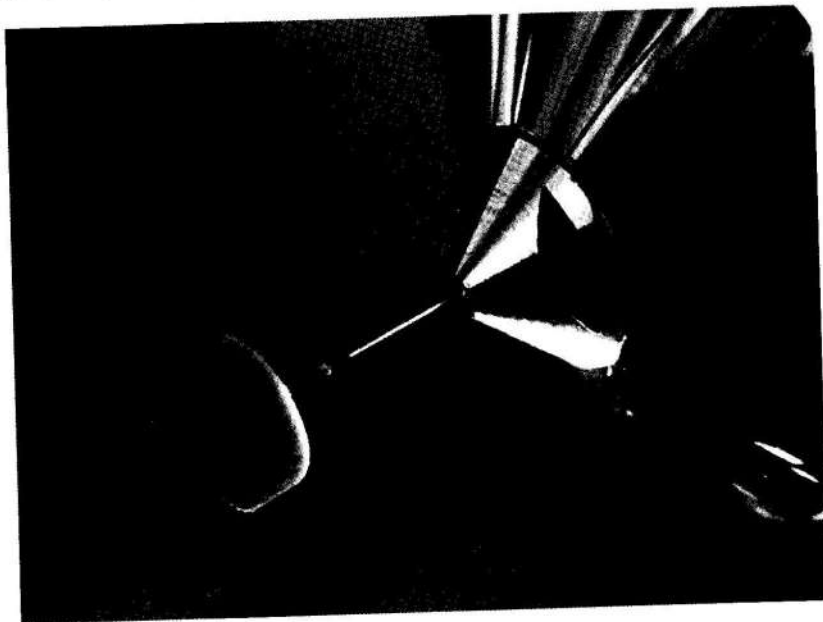


Figure 1

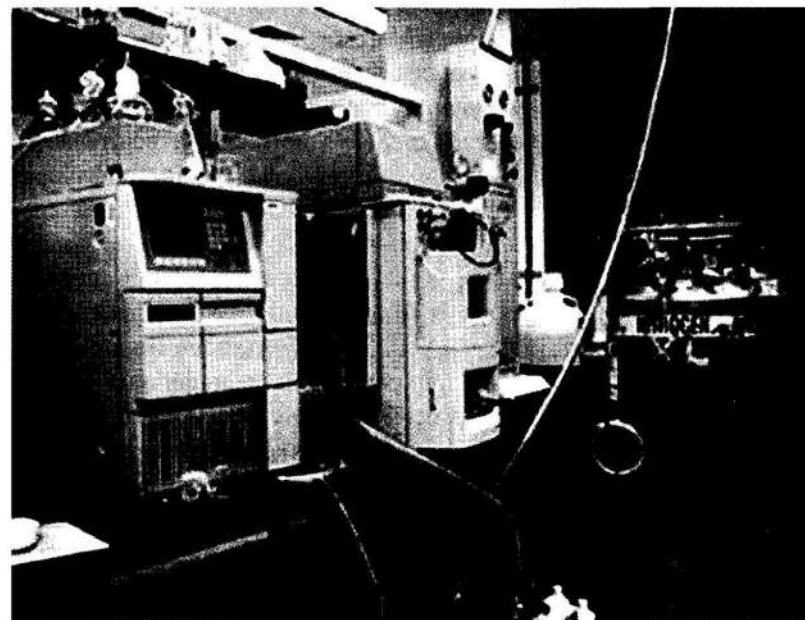
16 На последњем Фестивалу науке одржаном у Београду од 4-6. децембра представљена је широј публици примена хемилуминисценције у криминалистици. Тако су сви заинтересовани могли да се упознају са савременом мултидисциплинарношћу. На који начин ХЛ помаже у „расветљавању злочина“? Проналажење трагова крви врши се помоћу ове физикохемијске појаве. Раствор луминола у контакту са гвозђем даје једињење са вишком енергије (побуђено стање) које се одмах ослобађа тог вишка у облику плавичасте светлости (деекситује се). Довољни су и трагови гвозђа да би се скривени трагови видели у замраченој просторији. С обзиром да се светлост може приметити само у мраку произилази да је „расветљавање злочина“ директно у случају ХЛ.

Имунолошке технике ослањају се на предност реакција антиген - антитело, то јест на њену изузетну специфичност. Таквом применом остварује се изврсна осетљивост локализације циљаног протеина у попречним пресецима са високом просторном резолуцијом, чиме се омогућава распознавање различитих протеина и одређивање биолошког порекла извора.

Изузетна осетљивост је одлика нових техника. Када се запитамо колика ће она бити у будућности, одговор се најбоље разуме при сазнању да је потенцијални ниво на којем ће се остварити *pico* или *femto gram*. Та анализа постићи ће се управо нано течном хроматографијом (Nano Liquid Chromatography - NLC). Оно што је већ сад зачуђујуће је да се из *незнатних узорака* (неколико микрограма) добија информација.



Ширење мултидисциплинарности и усавршавање напредују и то се може пратити на примеру квантитативних хроматографских техника од класичне течне хроматографије LC/MS (liquid chromatography-mass spectrometry) до HPLC (high performance liquid chromatography), где је HPLC/MS, што јој и име каже, течна хроматографија високе ефикасности (перформанси) удружена са масеном спектрометријом.



Прецизна информација о процесима оксидације (поготову оним специфичним) је од круцијалне важности за савремено приступање проблему сјаја. Временом се догађају промене на заштитном, провидном слоју, што повлачи за собом смањење његове рефлексивности и транспарентности. Тада основна одредница лакова доживљава извитоперење. Лакови поседују једну добро познату особину која није до краја испитана нити разумљена. То је флуоресценција лакова и везивних слојева, а она је повезана са ултраљубичастим (UV) зрачењем. Наиме, старењем и пожутелошћу (веза са природном оксидацијом) под дејством ултраљубичасте екситације значајно се повећава флуоресцентна емисија. Уместо хемијских анализа, UV флуоресцентна спектроскопија почиње да се користи за хемијску идентификацију, са циљем да реставратори открију који растварач могу да употребе током уклањања заштитног слоја. Метод је недеструктиван, остварљив *in situ*, и даје резултате у реалном времену. Ослоњен је на поређење емисионих спектра непознатог и познатог, вештачки остарелог лака.¹⁷

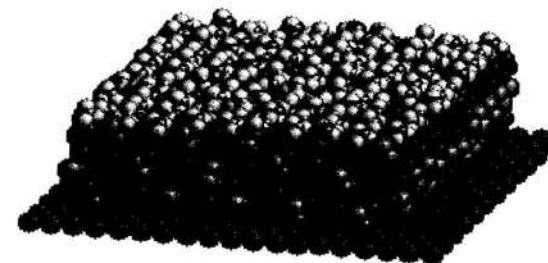
17 Mathieu Thoury, Mady Elias, Jean Marc Frigerio, и Carlos Barthou, *Nondestructive Varnish Identification by Ultraviolet Fluorescence Spectroscopy*, Applied Spectroscopy, 61, чланак 12, 2007, 1275-1282.

Испитивања која су вршена помоћу емисионе спектроскопије флуоресцентне екситације (*fluorescence excitation emission spectroscopy*) и Фуријеове трансформације инфрацрвене спектроскопије (*Fourier transform infrared spectroscopy* - FTIR) чине полазну основу за моделовање, испитивање и одгонетање вештачког и природног старења селектованог материјала.¹⁸ Спектрофлуориметрија удружена са *micro FTIR* - *Attenuated Total Reflectance* (ATR) користи се за проверу и калибрисање које треба да доведу до нових резултата на овом пољу. Флуоресценција и FTIR спектроскопија могу пружити значајне информације о класификацији и хемијским модификацијама лакова, док се комплементарном применом других техника може прикупити још специфичних информација о продуктима оксидације. Убрзано старење светлошћу, је занимљиво због тога што је процес физичке и хемијске деградације, за разлику од природног старења, смањен на најмању могућу меру. У доношењу закључака о значају података прикупљених новим аналитичким техникама (или реконструкцијама) важно је задржати опрезност док год се вештачко старење, примењено у студијама конзерваторских наука, не буде одликовало истраживањем на молекуларном нивоу.



18 A. Nevin, D. Comelli, I. Osticioli, G. Valentini, L. Toniolo, R. Cubeddu, *Fluorescence and vibrational spectroscopy for the analysis of the ageing of selected natural varnishes*, Technart 2009, Non-destructive and Microanalytical Techniques in Art and Cultural Heritage, Атина, 27 - 30 април 2009, Book of abstracts, 43.

Оствареним побољшањима можемо додати чињеницу да се у најновијим истраживањима пажња придаје техникама чишћења на молекуларном нивоу.



Иде се и даље. Компјутерско моделовање (моделирање) представља потпуно ново поглавље у начину приступа слици у уметности. Моделима (Random Forest classifier, Markov Random Fields) врши се предикција, класификација и филтровање података¹⁹, чиме се *дигитално* бојење предлаже као комплементарно *хемијском* бојењу (код *imaging mass spectrometry* - IMS). Попречни пресеци у 3Д техници, остварени употребом софтвера Avizo 3D, чине ново поглавље репрезентације²⁰, јер се из равнског представљања прелази у просторно.²¹

Наравно, нарастањем знања проблематизују се многи дотад заузети ставови. У радовима који се публикују, појављују се критичка разматрања о употребљеним техникама, чиме се доприноси укупном сагледавању теме.²²

- 19 Michael Hanselmann, Ullrich Köthe, Marc Kirchner, Bernhard Y. Renard, Erika R. Amstalden, Kristine Glunde, Ron M. A. Heeren, Fred A. Hamprecht, *Toward digital staining using imaging mass spectrometry and random forests*, Journal of Proteome Research 8, 2009, 3558-3567.
- 20 Попречни пресеци су испитивани уз помоћ синхротонски оријентисане X-зрачне томографије и обрађени уз помоћ Avizo 3D програма са великим бројем укључених података уз помоћ напредних рачунара.
- 21 J.J. Boon, E.S.B. Ferreira, J. Van der Horst, M. Stambanoni и F. Marone, *X-ray tomographic microscopy compared to ion polished paint cross sections of 19th century paints with and without metal soap aggregates*, Technart 2009, Non-destructive and Microanalytical Techniques in Art and Cultural Heritage, Атина, 27 - 30 април 2009, Book of abstracts, 39.
- 22 Ron M.A. Heeren, Donald F. Smith, Jonathan Stauber, Basak Kükrer-Kaletas, Luke MacAleese, *Imaging mass spectrometry : hype or hope?*, Journal of the American Society for Mass Spectrometry 20, 2009, 1006-1014.

Коментар о интерпретацијама

Инсистирајући на значају најновијих техника, једна сумња провејава: да ли је пређашњи рад конзерватора и научника игнорисан и да ли ће он у будућности бити одбачен? Није и неће – а то ћемо и прокометарисати.



Све студије настале анализом узорака са предмета имају проблем са поновљивошћу (репродуцибилношћу) добијених података и зато су нове експерименталне студије (пре свега коришћењем дигиталних технологија) и прикупљање података веома важни. Њиховом употребом добија се на поузданости. Лоша просторна резолуција и детаљна хемијска анализа појединачних слојева су и даље недовољно превазиђени, „стари“ проблеми.

Иновативне апликације које смо навели наново ће осветлити међуоднос времена које је прошло, брисања трагова и проблема узорковања. Све више се схвата значај испитивања врло малих узорака. Наиме, узорци су понекад толико мали да је традиционалним хемијским методама (органским, аналитичким) или превише ограничено или немогуће изборити се са проблемом. Нано аналитичке методе откривају нове, досад незамисливе, загонетке, нуде одговоре на стара питања и, можда, отварају оне области које су до скоро биле избежаване као немогуће.

Препознајући позицију са које се критикују пређашње анализе, што се по правилу чини ослањањем на новије, можемо се (екстраполацијом, трагањем за мета позицијом или чисто научничком знатижељом) запитати: који је крајњи домет интерпретације резултата у студијама материјала? О каквој би се ту интерпретацији радило?

Наше становиште је да крајњи домет рестаурације (теоријске и примењене) сустиже питање које нас интересује у оквиру студије – а то је нова светлост иконе. Нова светлост иконе је, сагледавајући целину радова, предложено испуњење интерпретација.

Будуће користи мулти-приступа

Мултидисциплинарни приступ и њему својствена истраживања на узорцима и оригинално сачуваним (ретким), али постојећим, као и конзервираним слојевима доводе сликара до старих начина израде и састава материјала и касније до израде реконструкција које сијају новим сјајем. Оригиналан изглед је узбуђујућа нова светлост. Учесници заједничког трагања у 21. веку су историчари, рестауратори, аналитички хемичари, технички физичари, биолози, а простори спајања постају музеји, конзерваторске установе, универзитети, лабораторије и храмови.

Сазнањем да све више дисциплина учествује у разумевању основних поставки иконописа, философије и историје уметности и ми сами постајемо другачији према колегама и осећамо да заједнички треба радити на успостављању нових облика сарадње. Нада да је заиста тако, јача сваког појединачног истраживача у овим дисциплинама.

Литература

A. Nevin, D. Comelli, I. Osticioli, G. Valentini, L. Toniolo, R. Cubeddu, *Fluorescence and vibrational spectroscopy for the analysis of the ageing of selected natural varnishes*, Technart 2009, Non-destructive and Microanalytical Techniques in Art and Cultural Heritage, Атина, 27 - 30 април 2009, Book of abstracts, 43.

Бојан Томић, *Зависности нашег начина виђења од светлости и мисаони експерименти са светлосћу : Уводни рад са тематиком светлости за студенте Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију*, Живопис 3, 2009, 279-301.

Бојан Томић, излагање на Научном скупу Академије СПЦ за уметности и конзервацију: Свето писмо и икона, Светлост у Новом Завету, доступно на адреси <http://www.svetigora.com/node/5524>.

Даниела Королија Црквењак, *Пигментирани и транспарентни лакови од природних смола у полихромији 18. века*, Нови Сад, 2009.

Ester S.B. Ferreira, Ron M.A. Heeren, Klaas Jan van den Berg, Christopher Maines, Ken Sutherland и Catherine Higgitt, *Mass spectrometry of art and cultural heritage*, International Journal of Mass Spectrometry 284, 2009, 1.

J.J. Boon, E.S.B. Ferreira, J. Van der Horst, M. Stambanoni и F. Marone, *X-ray tomographic microscopy compared to ion polished paint cross sections of 19th century paints with and without metal soap aggregates*, Technart 2009, Non-destructive and Microanalytical Techniques in Art and Cultural Heritage, Атина, 27 - 30 април 2009, Book of abstracts, 39.

J. Van der Weerd, *Microspectroscopic analysis of traditional oil paint*, PhD Dissertation, University of Amsterdam, 2002.

Luisa Stella Dolci, Giorgia Sciutto, Massimo Guardigli, Manuela Rizzoli, Silvia Prati, Rocco Mazzeo и Aldo Roda, *Ultraviolet sensitive chemiluminescent immunochemical identification and localization of protein components in painting cross-sections by microscope low-light imaging*, Analytical and Bioanalytical Chemistry, 392, бројеви 1-2, септембар 2008, 29-35.

Luisa Stella Dolci, Giorgia Sciutto, Manuela Rizzoli, Massimo Guardigli, Rocco Mazzeo, Silvia Prati, и Aldo Roda, *Ultraviolet sensitive chemiluminescent immunochemical localization of protein components in painting cross-sections* у Xun Shen, Xiao-Lin Yang, Xin-Rong Zhang - уредници, *Bioluminescence and Chemiluminescence: Light Emission - Biology and*

Scientific Applications, World Scientific, Singapore, 2008, 347-350.

Luke MacAleese, Jonathan Stauber и Ron M.A. Heeren, *Perspectives for imaging mass spectrometry in the proteomics landscape*, Proteomics 9, 2009, 819-834.

Maria Perla Colombini и Francesca Modugno - уредници, *Organic Mass Spectrometry in Art and Archaeology*, John Wiley & Sons, Ltd, Chichester, 2009.

Mark Clarke и Jaap Boon - уредници, *A multidisciplinary NWO PRIORITEIT project on Molecular Aspects of Ageing in Painted Works of Art: Final report and highlights 1995-2002*, FOM Institute AMOLF, Амстердам, 2003.

Mathieu Thoury, Mady Elias, Jean Marc Frigerio, и Carlos Barthou, *Nondestructive Varnish Identification by Ultraviolet Fluorescence Spectroscopy*, Applied Spectroscopy, 61, чланак 12, 2007, 1275-1282.

Michael Hanselmann, Ullrich Köthe, Marc Kirchner, Bernhard Y. Renard, Erika R. Amstalden, Kristine Glunde, Ron M. A. Heeren, Fred A. Hamprecht, *Toward digital staining using imaging mass spectrometry and random forests*, Journal of Proteome Research 8, 2009, 3558-3567.

N. Wyplosz, R.M.A. Heeren, G. van Rooij и J. Boon, *Analysis of natural organic pigments by laser desorption mass spectrometry (ldms): A preliminary study to spatially resolved mass spectrometry*, Dyes in History and Archaeology 16/17, 2001, 187-198.

R. M. A. Heeren, J. J. Boon, P. Noble и J. Wadum, *Integrating imaging FTIR and secondary ion mass spectrometry for the analysis of embedded paint cross-sections*, J. Bridgland - уредник Preprints of the ICOM-CC 12th Triennial Meeting, 29 август - 3 септембар, Лион, 1999, 228-233.

Ron M.A. Heeren, Donald F. Smith, Jonathan Stauber, Basak Kükrer-Kaletas, Luke MacAleese, *Imaging mass spectrometry : hype or hope?*, Journal of the American Society for Mass Spectrometry 20, 2009, 1006-1014.

CONTEMPORARY CHEMICAL AND PHYSICAL ANALYTIC METHODS IN STUDIES OF ART MATERIALS (DEVELOPMENT OF MULTIDISCIPLINARY APPROACH IN 2009)

M.Sc. Bojan Tomic

Multidisciplinary studies, University of Belgrade

This study shows a part of development plan of physico-chemical methods in previous years and our focus is put on those important for examining a matter of Shine. Objective would be to show how contemporary approach of research brings art lovers (a museologist, an icon painter) closer to the original image of artwork. Researching this topic has to be connected with affinity and interests of students and professors of the Academy of Serbian Orthodox Church for Art and Preservation, other artists, but also bring novelties in the field of development of techniques (following the specific focus of previous works on Light).

Importance and limitations of few techniques: Mass spectrometry - MS, chromatography like Nano Liquid Chromatography - NLC, Chemiluminescence - HL method and digital methods (computer modeling) have been shown. Imaging experiments and staining experiments have been considered. It has been discussed about fluorescence of lacquers and UV fluorescence spectroscopy. Each has been considered with a critical point of view.

A comment has been made that interpretation of the use of innovative applications in this field has reached it's peak (fulfillment) in a topic *new light of an icon*.

In the end, hope for multidisciplinary approach in 21st century has been expressed, that would include cooperation among a restorer, analytical chemist, technical physicist, biologist, museologist, art historian, icon painter, theologian, psychologist and philosopher.

СОВРЕМЕННЫЕ ХИМИЧЕСКИЕ И ФИЗИЧЕСКИЕ АНАЛИТИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ В ИЗУЧЕНИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МАТЕРИАЛОВ (РАЗВИТИЕ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО ПОДХОДА В 2009 ГОДУ)

Боян Томич, к.ф.-м.н.

Это студия показывает часть исследования физико-химических методов предыдущих годов, а в фокусе нашего внимания был свет. Студия показывает, современный подход к исследованию, который должен приблизить произведения искусства любителям искусства (сотрудникам музея, иконописцам). Изучая эту тему будем думать и на аффинитет студентов и преподавателей Академии Сербской Православной Церкви искусств и консервации (Белграде) и других деятелей искусств. А также наведены и новинки в области техники (особенно в области света). Подчеркнута важность и ограничения нескольких техника: масс-спектрометрия - MS, хроматография типа Nano Liquid Chromatography - NLC, Chemiluminescence - HL метод и цифровые методы. Все эксперименты были рассмотрены с критическим отношением к теме и результатам исследования. Пояснения, которые даются можно рассматривать как зенит (пополнение) темы о новом свете иконы.

В конце концов мы надеемся, что эта междисциплинарная попытка с начала 21-го века будет на пользу консерваторам, химикам, физикам, биологам, сотрудникам музея, искусствоведам, богословам, психологам и философам.

Црквене уметности

ДА ЛИ ЈЕ ЖИВОПИС ПРИМЕЊЕНА УМЕТНОСТ?

Горан Јанићијевић

Висока школа СПЦ за уметности и конзервацију, Београд

Горан Јанићијевић

Ел.пошта: dgjanicijevic@gmail.com

Научна полемика

Примљен: 11. април 2010. године

Прихваћен: 16. маја 2010. године

Апстракт

Определивање живописа као чисте или примењене уметности се разматра у овом раду отварањем питања оправданости овакве поделе. Уобичајно схватање да је живопис примењена уметност, заснива се на његовој литургијској функцији. Феноменолошке претпоставке попут развоја храма и скиније и историјске појаве живописа Цркве су параметри за испитивање природе живописа.

Кључне речи: живопис, примењена уметност, скинија, икона, иконоборство

Питање које се покреће овим радом није засновано на чврсто дефинисаном ставу – чињеници, колико на појму који се колоквијално узима у обзир и углавном подразумева. Сликаство Цркве (у даљем тексту живопис) се, због тесне везе са архитектуром и текстуалним предлошцима (Свето Писмо, химнографија, патристика) у данашње време доживљава као примењено сликарство. Сликани садржаји се сагледавају неодвојиво од носеће архитектуре са једне, а са друге стране у еснафско-струковној подели, припадају групи примењених уметности. Циљеви овог разматрања су да се одгонетне шта је, поред наведених разлога, допринело опредељивању живописа као примењеног сликарства, као и то да се утврде могуће импликације таквих ставова на даљи развој савременог живописа.

Подела на (условно речено) „чисте“ и примењене уметности у ширем смислу је непотребна и, чини се, неутемељена. Појам примењене уметности се, премда касније дефинисан, и у раним периодима развоја уметности може детектовати. Заснован на потреби естетског обликовања употребног, појављује се као уметничка продукција ширег спектра и примене од уметности која тежи да превазиђе свакодневницу. Уметнички обликована свакодневница, међутим, кроз стилску одећу, накит и други употребни мобилијар међутим указује и на потребу превазилажења себе назначањем трајних вредности и способношћу да твори традицију.

Посматрано у ширем контексту развоја уметности, питање њене применљивости би се на првом месту морало односити на архитектуру. Градитељско умеће већ у раном периоду свога развоја тежи да превазиђе употребну функцију и наметне се аутентичним естетским вредностима. Такве интенције су нарочито уочљиве код подизања античких храмова. Ни у овој области није у потпуности могуће негирати употребну функцију али, будући да се она односи на култ, не само што је занемарљива него нема ничег заједничког са егзистенцијалним потребама човека. Питање би се могло поставити (размотрити) и на следећи начин: није ли извесно да би се култови на неки други начин развијали и без велелепних храмова? Из овог питања би се могла извести констатација да су храмови античког света у ствари парадигма човекових естетских и духовних тежњи које, поред објективне, физичке лепоте промовишу и узвишеност као естетски идеал. Хришћански храмови се делом такође развијају из потребе сабирања верних на једном

месту, но то не објашњава и њихов естетски развој. Пра-разлоге свакако треба тражити у појави Скинине. Скинине као место човековог сусретања са Богом (шатор од састанака) може се посматрати аналогно са античким храмом. Са друге стране, сасвим их разликује чињеница да се Бог само једном годишње појављивао у Светињи над светињама, док је антички храм био трајније станиште кipa за који се веровало да носи овтоз самога божанства. Скинине има дакле више симболичку функцију, док се основна функција подизања храмова насталих из ове традиције озбиљно доводи у питање кроз речи Соломонове са освећења његовог храма: „Али, хоће ли доиста Бог становати на земљи? Ето, небо и небеса над небесима не могу те обухватити, а камоли овај дом што га сазида?“ (2 Цар.8,27). Апостол Лука ће у Делима апостолским парафразирати и допунити Соломонову сумњу: „А Соломон му начини кућу. Али највиши не живи у рукотвореним црквама, као што говори пророк: Небо је мени престо а земља подножје ногама мојим: како ћете ми кућу сазидати? Говори Господ; или које је место за моје почивање? Не створи ли рука моја све ово?“ (Дап. 7, 47-50). Библијски искази дакле, симултано сведоче да се суштина подизања храмова не заснива на њиховој употребној функцији. Шта је онда разлог због кога су се Мојсеј, Арон, Соломон, Зоровавел и Ирод упуштали у велике градитељске подухвате, а њима следили византијски цареви украшавајући Васељену велелепном архитектуром? Разлог почива у речима Господњим: „Не створи ли рука моја све ово?“ (Дап. 50). Кроз феномен стварања крије се и одговор на наше питање. Човек је, будући створен као круна твари и по обличју Божијем, заправо креативна личност. Стваралачке тежње и могућности сведоче о човеку као икони Божијој. Није ли то премиса настајања, условно речено, чисте уметности коју не условљавају биолошки чиниоци и потребе? Премда савремена архитектура озбиљно узима у обзир функционалност као пресудни квалитет, очито то није њена примарна вредност, нити је била императив ранијих епоха.

Слична је ситуација са осталим видовима (црквене) уметности. Расправе о потреби и значају олтарске преграде – иконостаса у савременој цркви и уметности се ни у једном сегменту не одвијају у оквирима вредновања сликарства икона, које се на њих постављају. Диспути су литургијске природе и суштински не дотичу живопис. Све иконе носе своје аутентичне вредности без обзи-

ра да ли су постављене на иконостас или не. Суштинско њихово настајање није у вези са местом и функцијом у самом храму. Сликаство Цркве се развијало потпуно спонтано, као израз народне вере и потребе за лепим, у ширем, и стваралаштву ужег смислу. Уколико сагледамо његов рани период, живопис се у извесном смислу, развијао у нескладу са богословљем тј. учењем Цркве, које је имало одређени отпор према ликовном изображавању, поистовећујући га са античким, политеистичким приказивањем ликова божанства. Живопис стога настаје, као снажан израз вере Цркве и потребе за стваралаштвом. Поред спонтаног настајања, показује и друге сличности са античком уметности скулптуре:

- 1 Обе уметности настају независно од теогоније односно теологије, као израз народне вере.
- 2 Својим аутентичним доприносом (оригиналним решењима) утичу потом на развој теоријске мисли у оквиру основног учења.
- 3 Њихове естетске вредности се уочавају и изван оквира култа и заједнице, као универзалне.

Када се ово узме у обзир, може се закључити да употребна функција живописа не само да није примарна, већ се готово не може констатовати њена присутност у створеном. Готово нико данас не уочава превасходну припадност култу родова Поликлета, Фидије и Мирона, када се са њима сретне у неким од светских музеја. Чињеница да је својим формалним трајањем античка скулптура превазишла култ, значајно је сазнање у оквиру разматрања употребне функције религијске уметности.

Када је живопис у питању, поред наведених (старозаветних), постоје и друга кључна места у историји, која јасно указују на то да није реч о уметности примењеног карактера. Велики заплет али и коначни расплет, у вези недоумица на тему иконе, догодио се у спору око иконоборачке кризе у Византији VIII столећа. Уколико иконоклазам посматрамо као христолошку јерес (што је основно одређење овог лажног учења), примећујемо да је пресудну улогу у идеолошкој структури имало, у то време још увек непревазиђено монофизитство. Иконокласти су икону као израз вере оспоравали суштински, не дотичући се функције њене применљивости у култу. Филоксен Мабушки, изразити монофизит и иконоборац са друге стране, наглашава значај и духовну силу светих моштију.¹

¹ Себастијан Брак, *Иконоборство и монофизити*, Отачник 1, 2 и 3, Београд 2007, 93-94.

Није, дакле, оспораван значај моштију и икона у култној употреби, већ сама могућност изображавања – сликања лика, на првом месту Христовог, а потом светих. У то време се још увек нису посебно практиковале молитве освећења (иконе), већ се подразумевало да је лик освећен изображеном личношћу. Иконоборци су, са друге стране, инсистирали на њиховом нарочитом посвећењу, уверени да је „потребна посебна људска иницијатива да би се нешто привело ‘светости’“.² У догађајима који су довели до иконоборачке кризе су се у великој мери преплитали догматски и недогматски разлози. Елементима монофизитства, неоплатонизма и јеврејства придодaje се верска аргументација муслимана, која је имала и политичке импликације у оквирима ширег аспекта борбе против хришћанства. Аргументација за идолопоклонички карактер иконографије преносила се и на појам часног Крста. Полемишући са оваквим схватањима, мелитски епископ Теодор Абу Кура поистовећује смисао поштовања Крста и икона: „Ако неко сматра да су нас „неупућени“ већ осудили због поштовања Крста Христовог, а да притом нису ни видели ове иконе, требало би да схвати, да када њих не би било у нашим црквама, већи део онога што људи који су дошли у цркву имају на уму, не би им ушло у срце. Иконе их наводе да нас осуђују.“³

Верујемо да Абу Кура на овом месту не наглашава дидактичку природу иконе већ способност уметности да визуелизује духовне садржаје и својим средствима их упечатљиво презентује. Убеђени смо да би, када би се радило о некој врсти примењеног сликарства, Црква нашла начина да такву врсту наслеђа једноставно редизајнира. Оптужбе, засноване на тобожњем идолопоклоничком карактеру иконе нису својствене само исламским ставовима. Поједине хришћанске верске групе настале под окриљем протестантизма у савремено доба актуализују такву аргументацију. Оптужбе се односе како на богословско утемељење живописа (могућност изображавања, поштовање светих) тако и на употребну функцију кроз тобожње разметање Византије раскошем храмова, за које верују да је у нескладу са природом Христове Цркве. Није нам циљ да на овом месту полемишемо са овим апсурдним

² Себастијан Брак, *Иконоборство и монофизити*, Отачник 1, 2 и 3, Београд 2007, 94.

³ Сидни Х. Грифит, *Спис Теодора Абу Кура на арајском језику о хришћанском обичају поштовања светих икона*, Отачник 1, 2 и 3, Београд 2007, 116.

ставовима, већ да се укаже на њих као сведочанство значаја живописа за Цркву. Све оптужбе као и опредељивање живописа као примењеног сликарства у ствари указују на суштинско непознавање области. У прилог овој тврдњи се може навести чињеница да се дуго веровало да је сепулкрални зидни живопис ранохришћанске епохе – декоративно сликарство. Истраживање античара у XX столећу сведоче да је реч о сликарству веома осмишљене и утемељене иконографије, што ће се касније откривати и кроз њен развој.

Савремена пракса опредељивања живописа као примењеног сликарства заснива се на повезаности области са конзервацијом и музеологијом, тј. као вредност прошлих времена, историјска уметност. Таквом врстом перцепције се живопис опредељује као наслеђе и не узима се у обзир савремено стваралаштво и потенцијални развој, креативни диг епохе. Живопис, као уметност која настаје, својим думетима може променити рецепцију дела код савремене публике и одговорити на недоумицу везану за, постављено питање.

IS ECCLESIASTICAL ICONOGRAPHY AN APPLIED ART?

Goran Janićijević

Academy of Serbian Orthodox Church for Arts and Conservation, Belgrade

The question that is initiated by this work is not based on a solidly defined position – a fact, as it is on the term that is colloquially taken into account the generally implied. Painting of the Church (hereinafter referred to as ecclesiastical iconography), due to close ties with the architecture and textual templates (Holy Scripture, hymnography, Patristics) is seen today as applied painting. A (conditional) division into “pure” and applied arts in the wider sense is unnecessary and seems to be unfounded. Iconography is created as a strong expression of faith of the Church and the need for creativity. We are convinced that if it were some kind of applied painting, the Church found would find a way to just redesign that kind of legacy. The modern practice of affiliating ecclesiastical iconography with applied art is based on the connection of this type of painting with conservation and museology, ie, it is viewed as a value of past, historical art. This kind of perception defines ecclesiastical iconography as heritage and does not regard it as contemporary creativity and a potential for development, a creative effort of the period. Iconography, as an art that is being created right now can, by its achievements, change the reception of its fruits by the modern audience and respond to the dilemma related to the question.

ИЛИ ЖИВОПИСЬ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО?

Горан Јаничијевић

Академија СПЦ искуства и сохрaнения, Белград

Вопрос, который подымается этой работой не основан на жестко определенном положении- факте, поскольку на понятии, которое разговорно принимается и в основном и подразумевается. Художество Церкви (в дальнейшем тексте живопись), из-за тесной связи с архитектурой и текстовыми шаблонами (Святое Письмо, гимнография, патристика) в настоящее время рассматривается как декоративно-прикладная живопись.

Деление на (условно сказано) „ чистое“ и декоративно-прикладное искусство в широком смысле ненужно и, кажется, необосновано. Живопись создается, как сильное выражение веры Церкви и необходимости для творчества. Мы уверены что, если бы велось о каком-то виде декоративно-прикладного искусства, Церковь нашла бы способ, чтобы такой вид наследия определенно редиизинировать. Современная практика определения живописи, как декоративно-прикладного искусства основывается на связанности области с сохранением и музееведением, то есть как ценность прошлых времен, историческое искусство. Таким видом восприятия живопись определяется, как наследие и не берется во внимание современная креативность и потенциальное развитие, креативное движение эпохи. Живопись, как искусство, которое возникает, своими достижениями может изменить прием дела у современной публики и ответить на недоразумение, связанное заданным вопросом.

Живопис 4, (2010) 117-129

ДА ЛИ СЛИКАРСТВО ВИМИНАЦИЈУМСКИХ ГРОБНИЦА ПРИПАДА ЦРВЕНО-ЗЕЛЕНОМ ЛИНЕАРНОМ СТИЛУ

Горан Јанићијевић

Висока школа СПЦ за уметности и конзервацију, Београд

Горан Јанићијевић

Ел.пошта: dgjanicijevic@gmail.com

Оригиналан научни рад

Примљен: 11. април 2010. године

Прихваћен: 16. маја 2010. године

Апстракт

Сликаство осликаних гробница Виминацијума показује блискост са северојанским сликарством римских катакомби. У раду се расправља о евентуалној сродности виминацијумских са фрескама црвено-зеленог, линеарног стила у катакомби. Разматрање се обавља на основу формалних одлика стила, компоновања, иконографске анализе и у склопу иконографије утемељене садржајима религијског синкретизма. Упркос посебности наведена дела примера сепулкралног сликарства показују извесну сродност.

Кључне речи: стил у уметности, црвено-зелени линеарни стил, есхатологија, фунерална архитектура, Виминацијум, асиметрија.

Опредељивање уметности према стилу је веома сложено питање, уколико сама није пример изразитих особености тј. носилац идеја (праваца) развоја одређеног стила. Такође је тешко одредити стил уметничког корпуса, због тежње сваке уметности да превазиђе свако ограничење па и стилско, као и због прелазних периода у којима се наслеђено преплиће са новим. У уметности раног хришћанства постоји мноштво чинилаца због којих је тешко препознати идеје и дефинисати одлике стила. Питање чини сложенијим и еклектичка природа ове уметности. Коначно, реч је и о хетерогености њених радова: уметност камене пластике показује већу блискост са античким концептом односа скулптуре и храма, док сликарство пројављује нови свет представа који релативизује архитектуру. Чини се да је најупечатљивију сазнајну синтезу, која је осветлила појам ранохришћанске уметности, начинио Фридрих Герке у свом протолошко-епилошком спису „Касна антика и рано хришћанство“. Ограничења која су определила рад као кратак а свеобухватни приказ уметности и епохе су се, у овом случају, показала као предност. Осмишљеним балансом тема и појава, аутор је указао на природу и саму суштину уметности раног хришћанства. Теолог, археолог и историчар уметности је био у стању да појавност осветли у њеној пуноћи.¹

Као репрезентативни узорак али и шире, за одгонетање природе и смисла ранохришћанског сепулкралног зидног живописа узимају се римске катакомбе. Премда се ово сликарство (у иконографској и стилској пуноћи) нигде није експлицитно поновило изван граница града Рима, узима се као одредница стила. Због својих формалних особености назван је црвено-зеленим линеарним стилем. Фридрих Герке га не само не доводи у везу са архитектонским, већ супротставља ова два стила.² Порекло стила аутор опредељује на традицији „северијанског декоративног система са црвено-плавим пругама на белој основи, које налазимо у гробним одајама Октавије и породице Полемонти, а у нарочито лепом начину и у недавно откривеним одајама севе-

1 На веома сличан начин је код нас делао литургичар Лазар Мирковић, чије дело као и Геркеово у свом домену до данас није превазиђено. Изузетност његовог рада чини и бављење питањем стила, што је преваходно тема овог разматрања – питање стила у области зидног сликарства хришћанске провенијенције.

2 Фридрих Герке, *Касна антика и рано хришћанство*, Братство јединство, Нови Сад 1973, 23.

ријске латеранске палате“.³ Линеарност је концепцијски утемељена и примењује се из више разлога. Манир је заснован на лавирању цртежа, а линеарности подлеже укупна фигурација, чак и орнаментика. Полазиште сваког цртежа је белина подлоге, па се тако и у линеарним призорима из катакомби белина кречног малтера намеће као примарна карактеристика слике „Беле одаје су најчешће четвороугаоне, лебдеће природе, а утисак њиховог ширења у бесконачност тачно се слаже са хришћанском симболиком. Ови симболи изгледају, на нематеријалној белој позадини, као да лебде негде на небу или у облацима“.⁴ Аутор веома прецизно запажа критеријум утисака „ширења у бесконачност“, према коме је веома применљива бела позадина, што је свакако утемељено у хришћанској есхатологији, којом је прожета уметност Цркве. Жељени ефекат је у каснијим епохама постигнут рефлексом позадине пресвучене златним листићима или позлаћених модула мозаика. Императив белине је определио сликарство катакомби ка линеарном изразу, цртачком маниру. Било је потребно сачувати што је могуће више од те белине, коју прекидају једино расути мотиви гирланди, клипеуса, флоре и птица као и мрежа двоструких бордура. Иза свих тих елемената белина се настављала и спајала са другим белинама. У „катакомбним“ композицијама у потпуности одсуствује појава хоризонта, чиме је остварен утисак лебдења. Уколико је било потребно да се фигура учврсти неком врстом подијума, тада се приказ земље ограничавао само на поље фигуре а потом завршавао, како не би просецао беличасти фон позадине. Мноштво примера овог принципа нуди капела сакраманта катакомбе *Светлог Калиста*. На представи две фигуре (приносиоц и оранс) са трonoшцем, хоризонт се прекида код леве потколенице женске фигуре и уопште се не наставља, тако да њена десна нога као да лебди на белој позадини. Код сликања таквих модела подножја фигура, као да се водило рачуна да не ремети континуитет белине. То је постигано дискретним лавирањем, а често је коришћена боја неба и воде (плавичасти тонови) као на поменутом примеру *Кубикулума сакраманта*. Да је реч о концепту, а не о спонтаном изуму, сведочи нам један други пример – приказ преласка преко Црвеног мора у катакомби на *Via Latina*. Фараонова војска

3 Фридрих Герке, *Касна антика и рано хришћанство*, Братство јединство, Нови Сад 1973, 23.

4 Исто, 28

која је приказана (лево у односу на посматрача) како се утапа у мору, у доњим зонама је сенчена било плавом бојом мора или мрким тоновима земље. Сенка је у овом случају боја – символ њиховог пропадања. Део мора према избављеном народу, који предводи Мојсеј, прелази у светлоплаве чак беле тонове, а обала на којој стоје је тонирана веома осветљеним окером, нарочито у зони стопала, тако да се ствара утисак да лебде. Комбинацијом беле и светлог окера постигнут је утисак који наглашава сотирилошке идеје и аспект сижеа. Идеја телесног спасавања, заснована на библијско-историјском извору, преноси се на духовно-есхатолошки план. Такође су занимљиви начини представљања природе, превасходно биља. Из античке традиције преузети елементи флоре као рајске атрибуције (*ogdoos*-а) препознају се у сликаним гирландама, бршљанима, цветовима, лози, који сада постају знакови непрегледне површине неба. Са друге стране, приказују се и елементи природе која окружује појединачно сагледавање. Помоћу двоструких бордура сви прикази се повезују у целину, синтетизовану слику рајске егзистенције укупне твари. Концепт јединствене слике, која се састоји од мноштва приказа, потврђује усклађени идејни и иконографски програм. Систем двоструких бордура, дакле, значајно доприноси јединственом концепту делова живописа, који обухвата укупан простор једне фунерарне целине. Такво запажање нас упућује на питање удела двоструких бордура у односу сликарства према архитектури. Пресудно запажање о природи овог односа опет налазимо код Геркеа: „Овај стил украшавања врши пресудни преокрет ка сликарству просторија у III веку, коме припадају најраније хришћанске фреске у катакомбама. Равномерношћу пруга се негира структура зида, напушта се традиционална подела на зоне, више се не обележава смењивање фриза и сокла, а уклапањем таванице у систем зидних поља избрисана је разлика између зидова и таванице“.⁵ Архитектура је дакле схватана као носач сликарства и извесна нужност: будући укопавана, није имала посебних екстеријерних обрада. Реч је о архитектури без развијене спољашње форме, као што и сама унутрашњост није пратила традиционалне законитости градитељства. Архитектура фунерарних целина се ширила спонтано, ненаметљиво и рекло би се нематеријално, као дискретан спој обних и плош-

⁵ Фридрих Герке, *Касна антика и рано хришћанство*, Братство јединство, Нови Сад 1973, 23

них зидних површина. Мала мера архитектонског израза (у функцији конструкције) даље је умањивала ситемом двоструких бордура који маскирају спојеве и преломе.

Сликарство Виминацијумских гробница

Веза између архитектуре и сликарства катакомби и ранохришћанских гробница на нашим просторима није пресудан феномен у осветљавању ове теме, већ однос сликарства према носећој архитектури. Аналогију осликаних гробница позне антике из Горње Мезије и римских катакомби немогуће је наћи не само због јединствености других, већ и због источних утицаја код обликовања првих. Основе четири аутохтоне форме гробница које су детектоване на Илирику, по свему судећи, настале су по угледу на источну традицију која се препознаје и у фунерарним зиданим формама Сирије. Све осликане виминацијумске гробнице су сандучасте, трапезасте, обично са двосливним кровом од тегола. Упркос великим архитектонским разликама косточачких гробница и римских катакомби зидно сликарство обеју се на исти начин односи према архитектури. Реч је о извесној релативизацији односно о тежњи да се превазиђе ограниченост градитељске форме. Потребно је сагледати какав су ефекат такве тежње имале у зидном сликарству Виминацијума. Верујемо да је закошеност бочних зидова гробница имала за циљ да се створи утисак конкавности, што опет ствара услове да се композиција сликаних елемената оријентише ка горе. Пирамидална грађевина у исто време указује на оријентално порекло као и појава младе жене са плавим четвртастим нимбом, какви су коришћени у римском Египту и Сирији.⁶ Пирамидалним начином градње се смањује разлика између зидова и таванице, која је сведена на узан простор, закривљен теголом. Тако је добијен јединствени простор који је потом издвојен мрежом бордура, а постаје галерија у којој се непрестано смењују портретске мотиви, флорално-зооморфни, и тако постаје жанр орнаменталне природе. Асиметрија постоји и код подела на зоне, тако се подела са бочних не преноси на чеоне зидове и обрнуто. У конципирању виминацијумских гробница препознају

⁶ Miomir Korac, *Slikarstvo Viminaciuma*, Centar za nove tehnologije – Viminacium, Beograd 2007, 117.

се тенденције стила римских катакомби, без обзира на неке формалне разлике које се огледају у нешто ширим и масивнијим бордурама, којима се понекад додаје и рам изведен у светлом океру. Премда се додавање рама – као у гробницама са еротима, лозом и пауновима – делимично евоцира архитектонски стил (црвеножути) у основи, не нарушава се примарни концепт. У овој осликаној фунерарној целини претежни ефекти који имају беле позадине није нарушен додавањем жућкастих рамова на сцене са пауновима. Разиграност флоралних елемената на белачастој основи одговара утиску који се стиче у римским катакомбама. Белачаста позадина издељена бордурама изведеним бојом црвене земље је доследно спроведена у свим откривеним гробницама Виминацијума. Упркос наведеним одступањима ово сликарство у основи има формалне одлике црвено-зеленог линеарног стила, као и иконографске аналогije.

Иконографија осликаних гробница Виминацијума и сликарство римских катакомби

У овом делу истраживања кренуће се од очигледних разлика и настојања да се утврде њихови узроци. На приказима до сада откривених фресака у Виминацијуму у потпуности одсуствују библијски мотиви. Налази су опредељени као ранохришћански, највише на основу христограма из једне од гробница, а потом и на преформулацији античких иконографских модела, која је чита у сликарству катакомби. Омиљене теме Јоне, три младића у дому Аврамову и други старозаветни прикази нису комбиновани са симболичким елементима. Разлог се може наћи у изразитој појавности религијског синкретизма у *Moesia Superior*, вероватној доминацији митраизма, због чега се може запазити да религијска оријентација становништва није прецизно детерминисана. Синкретизам је, могуће, учинио то да се хришћанство схвата као сегмент оријенталних, соларних култова. Како год, појава христограма даје за право да се уметност Виминацијума посматра као рани облик хришћанске, њен наговештај.

Када је стил у питању, систем бордура на белачастој основи не ствара слику танке мреже која маскира архитектуру, али су тежње наговештене као ехо овог система. Сликари Виминацијума

су очито ускраћени за непосредне предлошке, па традицију имају посредно или се ослањају на памћење. Суштина је у односу мреже која твори формате према иконографији; у косточацким гробницама такође су прикази повезани у јединствену слику.

Највећу групу иконографских модела чине парови (паунова, јахача, голубова, ерота – генија). Верујемо да је систем приказивања парова као метод за наглашавања централног садржаја (премда се препознаје као античка традиција) у основи оријенталног порекла. На оријентално порекло као и везу са пелашком културом античке, грчке културе указује низ аналогija пре свега у области архитектуре. „То је и навело Артура Еванса да дође до закључка да модел критских палата води порекло са Истока. Он је сматрао да су ови грађевински комплекси настали на тај начин што су се поједине зграде – *insulae* првобитно окупљале око слободног простора. Њиховим везивањем у затворену целину стварало се и двоориште, које је у развијеној архитектури палата добило централни положај у овоме комплексу. На такав начин грађене су и палате у Армени, Египту, у Морију, на Горњем Еуфрату, у Алалату и у Бечје Султану, у Анадолији“.⁷ Принцип центричности и симетрије је, осим кроз архитектуру, нашао своју примену и у иконографији парова критско-микенске уметности. Поред симетричног приказа лавица са Кибелом или стубом у Микени, овај принцип се може препознати у мотиву двоструке секире. Апсолутна симетрија се као код Кибелиних лавова преноси на паунове, тако што увек доминира централни приказ. У паровима паунова то је кантарос, а синтетизован модел је веома распрострањен у Виминацијуму (на познатим налазима). Паунова са кантаросом има и у сликарству римских катакомби,⁸ но они се увек појављују, као секундарна иконографија, која се показује инфериорно у односу на централне, библијске садржаје. У оба случаја, прикази парова паунова са кантаросом су стилски опредељени кроз линеарни, декоративни начин приказивања.

На виминацијумским фрескама се може запазити још један принцип – увођење извесне асиметрије у приказивању парова. То је очито на приказима јахача, теми херојског лова, где је један коњ

⁷ Бранко Гавела, *Историја уметности античке Грчке*, Научна књига, Београд 1987, 29

⁸ Кубикулум Годишњег доба у катакомби Светог Петра и Марцелина, Самсонов кубикулум на *Via Dino Compagna*.

бели а други црни. Појава се може довести у везу са традицијом непрекидне смене елемената којом је изражена идеја трајања. Непрекидном сменом дана и ноћи (бело-црно) или годишњих доба пронађен је начин да се „обезбеди трајање“, сугерише вечност. Такве интенције се препознају у приказима Атиса, Дадифора као Митриних пратилаца и божанских Диоскура (Каутеса и Каутопатеса). Веома чест принцип је да се један елемент уздиже (јутро, дан) а други спушта (вече, ноћ). Код Дадифора један обично има уздигнут педум (бакљу) а други – спуштен. Сличан однос Сола и Селене је приказан на медаљонима Константиновог славолука као и на неким Митриним иконама.

У сликарству римских катакомби није доследно спровођена асиметрија у приказивању парова; они су, носиоци декоративне функције, увек симетрични. Свакако, у објективност процене не можемо бити потпуно сигурни, будући да упоређујемо једно велико и прилично дефинисано наслеђе са мањим, које се тек открива. Али, уколико ово сазнање додамо претходним, може се запазити извесна димензија оријенталне традиције у сликарству Виминацијума. Синкретички разлог је вероватно пресудан, на шта указује и велика заступљеност митраистичних споменика на овим просторима. У сваком случају тематски фокус виминацијумског сликарства је уочљив у портретској и симболичкој иконографији. Символи рајске егзистенције кроз сликане метафоре очито представљају јасне слике за житеље престонице *Moesia Superior*. То би могло бити веома инспиративно у антрополошким, социолошким, културолошким истраживањима, но на овом месту је проблем ограничен на претежности метафоричког приказивања тема, у чему је садржана једна од битних разлика сепулкралног сликарства Рима и Виминацијума.

Закључак

Разлике у архитектури, времену настанка и тематике фунерарних комплекса римских катакомби и виминацијумских некропола на први поглед удаљују и сликарство које се као доминантан садржај појављује на оба места. Формалне одлике стила, међутим, указују на извесну инспиративност старијег на млађе сликарство. Пресудан је однос сликарства према архитектури, чију ограниче-

ност и дефинисаност тежи да превазиђе сугеришући посматрачу утисак просторне и временске неограничености. Такве тежње чине основу црвено-зеленог линеарног стила, што је веома прецизно запазио Фридрих Герке у свом раду. Када се ово има у виду, јасније се уочавају блискости римског и виминацијумског сликарства. Беличаста позадина, расути мотиви и линеарни сликарски манир, заједничке су особине сликарства обеју некропола. У иконографији виминацијумских гробница доминирају симболички прикази, док су у катакомбама пратећи сардјаји библијских мотива и античких митова, што је једна од битних разлика. Са друге стране, мисаоне тежње и стилске особености као пресудан атрибут уметности повезују сепулкрално сликарство древне престонице Царства и провинција *Moesia Superior*.

DOES PAINTING OF VIMINATIUM TOMBS BELONG TO THE RED-GREEN, LINEAR STYLE

Goran Janićijeć

Academy of Serbian Orthodox Church for Arts and
Conservation, Belgrade

In the art of early Christianity, there are many factors due to which it is difficult to recognize and define the characteristics of the style. It seems that the most comprehensive cognitive synthesis, which has light up the early Christian art, was made by Friedrich Gerke in his protologic-epilogic writing "Late Antiquity and Early Christianity." A theologian, archaeologist and art historian, he was able to shed light the phenomenon in all its fullness. For the origin style, the author chooses the tradition of "Severian decorative system with red-blue stripes on white base, found in burial chambers of Octavia and the Polemonti family, and in particular in the beautiful manner and recently discovered rooms in the Severian Lateran Palace". Linearity is conceptually based and is applied for several reasons. It is a concept, rather than a spontaneous invention, which is testified by another example – a depiction of passing through the Red Sea in the Catacomb of Via Latina. The idea of saving the body based on the biblical source is transferred to the eschatological plan. Despite the great differences between the architecture of Kostolac tombs and Roman catacombs, wall painting of both schools relates in the same way to the architecture so that in each case the artist seeks to overcome the constraints of architectural form. The whitish background divided by linings drawn by red soil paint is consistently implemented in all discovered tombs of Viminatium. Despite the above discrepancies, this style of painting possesses formal characteristics of red-green linear style, as well as iconographic analogies. The compositions of so far discovered frescoes in Viminatium completely lack biblical themes. The findings are found out to be early Christian, mostly on the basis of one of histograms of the tombs, as well as on reformulation of the iconographic models of the Antiquity, which is apparent in the paintings of the catacombs. The biggest group of iconographic models consists of pairs (peacocks, riders, pigeons, eroto-genius). We believe that the system of display of pairs, as a method for emphasizing the cen-

tral content, (although it is recognized as a tradition of the Antiquity), is essentially of oriental origin. The differences in the architecture, time of occurrence and the themes offered in funerary complexes of Roman catacombs and nekropola of Viminatium at first suspend also the images appearing in both places as the dominant content.

The formal characteristics of style, however, indicate some semblances of inspiration that the older art borrows to the new. The iconography of Viminatium sepulchres is dominated by symbolical appearances, while in the catacombs accompanying contents are biblical motifs and ancient myths, which is one of the important differences. On the other hand, mental tendencies and stylistic features, as critical attributes of art, connect sepulchre fine art of the ancient capital of the Roman Empire and of *Moesia Superior* province.

ОТНОСИТСЯ ЛИ ИСКУССТВО ВИМИНАЦИАНСКИХ ГРОБНИЦ К КРАСНО-ЗЕЛЕНОМУ ЛИНЕЙНОМУ СТИЛЮ?

Горан Јаничијевић

Академия Сербской Православной Церкви искусства и
сохранения, Белград

В искусстве раннего христианства существует множество фактов из-за которых тяжело узнать идеи и охарактеризовать отличия стиля. Кажется, что самый впечатляемый сознательный синтез, который осветлил понятие раннехристианского искусства, написал Фридрих Герке в своем протоолшко-эпиглогическом деле „ Позняя антика и раннее христианство“. Теолог, архиолог и историк искусства был в состоянии осветления понятия в полной мере. Происхождение стиля автор определяет на традиции „ северианской декоративной системы с красно-синими полосами на белой основе, которые находим в гробницах Октавия и семьи Полемонтия, а в особенно красивом способе и в недавно открытых комнатах северийско латеранской палаты“. Линейность концептуально основана и применяется целым рядом причин. Речь ведется о концепте, а не о спонтанном изобретении, что свидетельствует другой пример - показание перехода через Красное море в катакомбы на *Via Latina*. Идея телесного спасения основана на библейском источнике переносится на эсхатологский план. Вопреки большим различиям в архитектуре косталаческих гробниц и римских катакомб настенное искусство обоих относится как к архитектуре так , что в двух случаях художник желает превзойти ограниченность строительной формы. Беловатый фон поделен границами цветом красной земли тщательно проведенная во всех обнаруженных гробницах Виминациума. Вопреки приведенным отступлениям это искусство в основании имеет формальные характеристики красно-зеленого линейного стиля как и иконографической аналогии. На приведенных до сегодняшнего времени обнаруженных фресок в Виминациуме вполне отсутствуют библейские мотивы. Находки выявлены как раннехристианские, наиболее всего на основании христограмма из одной от гробниц, а потом и на переформулировании антических

иконографических моделей, которые заметны в искусстве катакомб. Наибольшую группу иконографических моделей составляют пары (павлинов, всадников, голубей, эротогения). Верим, что система показания пар как метод для акцента центрального содержания (хоть и распознается как антическая традиция) в основании ориентального происхождения. Разницы в архитектуре, времени происхождения и тематики фуперарного комплекса римских катакомб и виминациумских некрополя на первый взгляд удаляет и искусство, которое как доминантное содержание появляется на обоих местах. Формальные отличия стиля, между тем, указывают на известную инспиративность старшего на младшее искусство. В иконографии виминациумских гробниц преобладают символические показы, тогда как в катакомбах сопровождающееся содержание библейских мотивов и антических мотивов, что есть одним из главных различий. С другой стороны, психическое стремление и стильские характеристики как неотъемлемый атрибут искусства связывает сепуклярное искусство древней столицы Царства и провинцию *Moesia Superior*.

ТЕЛО КАО ЗНАК

**Телесност и одећа као симболички трагови историје
у формалним особеностима постиконоборачког
сликарства**

Мр Тодор Митровић

Висока школа СПЦ за уметности и конзервацију, Београд

Тодор Митровић

Ел. Пошта: anaitodor@isp.b92.net

Оригиналан научни рад

Примљен: 27. фебруара 2010. године

Прихваћен: 16. маја 2010. године

Апстракт

Преображена телесност, какву византијско сликарство покушава да изобрази, обележена је симболичким операцијама спроведеним превасходно кроз начин визуелног представљања одеће у коју су учесници историје спасења одевени. Одежда претвара тело у својеврсни симбол, који има специфично, епохално значење у оквиру теолошког тумачења историјских наратива, датог у средњовековној црквеној уметности. Тиме живопис постаје специфично, визуелно богословље које се не изражава искључиво иконографском (нарацијском) симболиком, већ и самом формалном, сликарском поступку даје врло драгоцене значењске димензије.

Кључне речи: тело, одећа/одежда, византијско сликарство, светитељи, мученици, означавање, антитеза, знак/симбол, слика

Одежда (одећа) у византијском сликарству, као у свакој другој уметности, па и у ономе делу стварности за који не сматрамо да је означен овим појмом, има двоструку улогу – да скрива и да открива. Наравно, теме скривања и разоткривања, те начини на који се ове представљају, у сваком су стваралачком концепту специфични. Шта се, за почетак, скрива, а шта разоткрива у сликарству које нас овде интересује? Нимало неочекивано – скрива се кожа. Пут, путеност. Разлози за скривање су толико очигледни, да их није неопходно по ко зна који пут понављати. Ипак, сакривање (укидање) путености ни у ком случају није смело да укине (сакрије) телесност. У овој, за сликара тешко разрешивој енигми лежи велики део стилске пренапрегнутости сликарске стилизације коју су развили византијски мајстори.

Кроз историју првих шест васељенских сабора спорови око односа двеју природа у Христовој личности већ су у највећој мери били разрешени, а седми, везан управо за сликарство, дао је завршни печат овом проблему.¹ Тиме је разрешено и питање Христове телесности те, макар у теорији, и даљи однос хришћанства према људском телу уопште. После разрешења иконоборачке кризе тело више није могло да буде занемарено ни у теологији нити у уметности. Ипак, сама криза је довела до низа промена које су, можда управо кроз однос према телесности, на одлучујући начин утицале на формирање онога што данас, заправо, препознајемо као византијски стил у сликарству. Пошто је, кроз јасно разграничавање слике и личности која представља њен прототип, њихов однос (сличности и разлике) најзад дефинисан, на нивоу рецепције уметничког остварења истовремено је афирмисана и одређена врста *дистанце* између посматрача и изображене личности.² Сликашки стил је, користећи ауторску имагинацију, управо ову дистанцу верификовао. Тиме је, природно, формирана и она друга врста *дистанце*, чију је потребу, нимало случајно, испровоцирала иконоборачка критика, а то је дистанца спрема паганских система репрезентације и идолопоклоничке атмосфере коју су они природно носили. Како су изгледале те дистанциране византијске фигуре?

1 Погледати: Протопрезвитер Јован Мајендорф, *Христос у источнохришћанској мисли*, Манастир Хиландар 1994, нарочито 177-184.

2 Charles Barber, *From Transformation to Desire: Art and Worship after Byzantine Iconoclasm*, Art Bulletin 75 (1993), 7-16; Исти, *Figure and Likeness (On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm)*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2002, 130, 136-137.

Све што је у византијском (црквеном) сликарству остало видљиво од коже, која би посматрачевом оку омогућила ближи контакт са самим телом изображене личности, свело се на лице, руке и, код Христа и апостола, стопала³. Сликање торза, који од антике до данас природно везује телесност са путеношћу, било је изузетно ретко и строго кодификовано. Ако је сликана кожа торза, она је заправо увек представљала тело које страда или је страдало. Христос на Распећу, свети Јован Крститељ, света Марија Египћанка, свети пустињак Онуфрије, свети Георгије у сценама мучења... излажу своју несакривену телесност искључиво као симбол екстремног страдања коме је њихово тело било изложено. Сликара као да је хтео да каже да сликарство заправо није у стању да представи преображено тело, какво му је било неопходно при изображавању Царства Божијег.⁴ Сликаство заправо може да представи само страдално тело – трошни земљани материјали, за изражавање (чињенице о) пропадљивости.⁵ Како је, онда,

3 И ово минимално, данас потпуно неприметно, откривање тела (стопала), није лишено значења – види даље и напомене 32 и 39. Такође у: Henry Maguire, *The Icons of Their Bodies (Saints and their Images in Byzantium)*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1996, 57.

4 Иако постоје теоретичари који, на основу византијских теоријских извора, доводе у питање теолошки концепт по коме је практично све што живописац наслика заправо представљено из (есхатолошке) перспективе будућег царства (на пример, Јоргос Кордис, *Фајумски портрети и византијска икона*, Каленић, Крагујевац 2009, 46-48), ипак је овакво тумачење веома широко и убедљиво заживело у савременом богословљу, управо као *аутентични допринос* (мисли) оца Стаматиса Склириса савременој теорији иконе. Захваљујемо оцу Жељку Ђурићу на овом драгоценом увиду. Детаљно о Склирисовим ставовима види у: Стаматис Склирис, *У огледалу и загонетки*, Православни Богословски факултет Универзитета у Београду, Београд 2005.

5 Специфичне изузетке представљају сликање Крштења Христовог и разголићених тела Адама и Еве пре пада, у циклусима Стварања. Крштење је изузетак који се разликује само на први поглед, јер чим се сетимо да је потапање у воду било праслика смрти, губљења, страдања... онда нам је јасно и место тела у овој композицији. Постоји и друга страна универзалне симболике крштењске нагости тела, а то је повратак у рајски интегритет, пуноћу и чистоту (Мирча Елијаде, *Светло и профано; Природа религије*, Алнари, Београд 2004, 96-99). Ово нас директно упућује на други изузетак, који не само што потврђује, него заправо учествује у формирању правила. Нага тела Адама и Еве сликана су управо зато што се од наших разликују само по томе што нису могла да буду обележена страдањем (страшћу), које их се дотакло тек после првородног греха. Дозвољавање њиховог сли-

сликарство представљало преображеног човека и његово преображено тело – што свакако јесте био циљ византијских сликара? Врло једноставно, искључиво симболичким средствима – уз помоћ одежде.⁶ Уз помоћ сакривања. Одежда је, дакле, скривала пропадљивост и симболички изражавала ново стање ствари. Потпуно налик белим хаљинама у древном обреду крштења, чија реминисценција у форми парчета белог платна постоји и у данашњем обреду. Сама чињеница да је светитељ увек и искључиво у одежди (која се, осим по томе што блиста, не може много разликовати од историјске), заправо преставља израз оне постојаности коју је његово историјско постојање задобило уласком у преображени начин постојања Царства Божијег.

Није небитно овде подсетити на општепознату разлику између дотадашње голишаве грчко-римске уметности и касније хришћанске. Чак и крајње хијератични системи репрезентације, као што је на пример египатско сликарство, нису имали проблем са приказивањем разголићеног тела. Чини се, наиме, да није била по среди само нова врста (аскетског или псеудоаскетског) морала.

Одело

Иако у оквиру сликарског система, на нивоу рецепције, оптички претходи осталим елементима портрета, одежа [одећа, одело] би требало да представља, по визуелно-симболичким капацитетима, неку врсту завршнице оног процеса портретске диференцијације који је започео са лицем, тачније, са косом и брадом. У једном есхатолошком светоназору тешко је тврдити да би било каквој врсти завршнице могло да припадне другоразредно

кања је заправо симболички начин изражавања разлике између тадашњег и потоњег човековог стања (које је морало да буде преображено да би поново постало трајно). Сасвим смо уверени да ове представе, због таквог симболичног набоја, нису чулно узбуђивале средњовековног посматрача. Наравно, из предострожности су и ова тела, као и преостала већина страдалних, ипак подвргнута драстичној аскетској стилизацији. (Занимљиво је да свети Григорије Палама, у оквирима свог светлостног означеног богословља, има потребу да Адама и пре пада обуче у својеврсну сјајну, светлостну одећу: В. В. Бичков, *Византијска естетика*, Просвета, Београд 1991, 118.) После пада, као што знамо, тела прародитеља су покривена.

6 Наравно и ореола, али та тема излази из оквира нашег истраживања.

место. Ако су коса и брада могле да означе како могућност, тако и ограниченост могућности интервенисања на сопственој природи, онда је одећа, чини се, везана превасходно за први пол значењске дихотомije. Одежда има могућност да означи светитељеве (али и опште људске) историјске одлуке којима је он успевао да усмери свој живот ка царству Божијем. Језиком богослужбене поезије, коме је, као што ће се видети, сликарство додало један нови тон – начин спасавања у који се светитељ обукао.⁷

Само лице, мимо косе и браде, заједно са ореолом, могло је својом прилично типизираним физиономијом да говори пре свега о одлуци у односу на основни, рекло би се „крштењски“, призив хришћанима. Све остало што чини светитељски портрет изражавало је значај конкретног контекста у коме је ова одлука спровођена. О висини тог значаја сведочи и чињеница да је црква врло брзо одустала од приказивања светитеља у униформним белим, „крштењским“ одежама, како су на пример приказани мученици у базилици Сан Аполинаре Нуово у Равени.⁸ Значај и дубока бого-

7 „Ви који се у Христа Крстите, у Христа се обукосте“, *Мали ширебник*, Призрен 1994, 32. *Входноје* које се пева на крштењу или, уместо *шри-свештог*, на литургији неких Великих празника. Празнична употреба је такође изворно везана за групна крштења која су се у раној цркви обављала у оквиру празничне литургије. Уместо трисветог, певала се песма која је значењем пратила први, свечани, улазак новокрштених (у белим хаљинама) у евхаристијско славље. Јоанис Фундулис, *Литургија I, увод у свешто богослужење*, Краљево 2004, 242.

8 Ништа експлицитно на тим мозаицима не говори о крштењу, али је симболичка веза толико јака да ју је тешко спорити. Апостоли су такође, као самосталне фигуре, али чак и у јеванђељским представама из ове цркве (где то заиста изгледа доста неприродно), представљени у белим одежама. Постоји други тип представа налик овима, као у базилици Santa Prassede из IX века у Риму, на пример, али оне се приближавају још старијим, катакомбним механизмима симболичног представљања, пошто су, за разлику од равенских који имају инскрипције, актери на њима потпуно анонимни становници Горњег Јерусалима. У том смислу оне још у већој мери асоцирају на древну форму крштења у којој група новокрштених, у избелим (чистим/новим/блиставим) хаљинама улази у богослужбено мистеријско оприсутњење Небеског Града (види напомену 7). Бела одећа се често среће у ранохришћанском сликарству, носе је пророци, апостоли, мученици (неупоредиво ређе свештенство). У постиконоборачкој уметности, беле одежде углавном постају специфична ознака свештенства (а када је то било обавезано библијском нарацијом – анђела или самог Господа). Нема довољно материјалних остатака, али је можда могуће тражити везу између одеће равенских апостола и каснијих византијских светих епископа.

словеска укорененост овог симбола, који је у сликарству тако одлучно напуштен, посведочени су врло убедљиво његовом дво-миленијумском употребом у обреду крштења. Како је парче обојеног платна, какво представља свака одећа, могло да доприне-се тако важном сликарском пројекту као што је изражавање чврсте историчности хришћанских животних опредељења?

Ако су брада и коса послужили да би се означила људска слобода и самовласност над *биолошким* датостима,⁹ онда би се за одежду могло рећи да је употребљена као онај ниво сликарског система означавања који је указивао на личну самовласност у подручју *социјалних* датости. Наравно, ова самовласност је схваћена у релативном, тачније, релационом смислу, који је био специфичност хришћанског богословског предања, а представљала је привилегију оних који су то предање у животу успели да остваре. Она није била доживљавана као последица пукe независности у односу на ближње, већ управо као последица односа са њима. Практично, ближњи је доживљен као једини који је могао ту самовласност/слободу/непоновљивост/аутентичност да индукује и потврди. Наравно, идеја је, у крајњој инстанци, базирана на томе што је један од ових ближњих (био) управо оваплоћени Логос, који са друге стране и сам црпе постојање из предвечних тројичних (личних) односа.¹⁰ На тај начин схваћене, социјалне инсигније додељене од ближњих (Цркве) заправо су представљале симбол ослобођења од сопствене затворености и самодовољности појединачног људског бића, што је по хришћанским схватањима

9 Не треба занемарити симболички потенцијал овог (полу)променљивог, данас много мање официјелног, аспекта људске телесности. Од месопотамијских и персијских, преко брада римских царева-филозофа, до барокне господе, четника у партизанским филмовима или, да затворимо круг, иранских Ајатолаха – косе, браде и, наравно, перике (од фараонских, преко лујевских, до украса данашњих британских судија, на пример), представљале су потпуно легитимне и радо коришћене ознаке социјалног статуса. Надовезујући се на постојеће значењске капацитете, црквено сликарство је разрадило врло специфичан метод симболичке употребе овог дела мушког портрета. Захваљујући тада актуелним моралним конвенцијама, коса готово никад није коришћена за диференцијацију портрета светитељки у византијском сликарству.

10 Види на пример: Епископ Игнатије (Мидић), *Истина светла и хришћанско откриће*, Саборност – часопис епархије Браничевске 1-4, год VII (Пожаревац 2001), 37-55.

заправо представљало сигуран пут у смрт.¹¹ А једини могући визуелни траг ових инсигнија за сликарство представља управо одећа, која је, као што је то био случај и са брадом и косом, у живопису морала да преусмери своје дотадашње значењске конотације у правцу задатом новим доживљајем заједнице.

Дакле, организујући светитеље у хорове (класе, категорије) и насликавши их у складу са таквом организацијом у специфичним одежама, Црква је покушала да нагласи како непоновљива историјска улога за коју се сваки појединац одлучио, задобија стварни (трајни) смисао само на основу потврде коју јој даје заједница у којој је актер живео. У случају Црквене заједнице, наравно, ова потврда је прожета небеским ауторитетом њене Главе, самог васкрслог Месије. Чини се да је постојање поделе, по себи, требало да значи чињеницу о постојању конкретне позиције која је обезбеђена за светитеља у структури долазећег Царства. Класификација, као што управо сликарство показује, није служила да би се људска индивидуалност обезличила, већ напротив, да би се потврдила. Ова врста небеске математике (јерархије¹²) вероватно је требало да послужи као ознака чврстине и поузданости обећања, те напосто – трајности новоочекиваног поретка. Вратићемо се, најзад, после својеврсног теолошког екскурса који је требало да нас уведе у интерпретацију система репрезентовања људске (светитељске) фигуре, на историјске чињенице и описати како је спроведена подела изгледала у сликарској пракси.

11 Чувена Тертулијанова максима "Unus Christianus nullus Christianus", представља један од најречитијих, у савременом богословљу често коришћених, израза овог релационог доживљаја људске личности који је из црквеног искуства сублимиран већ у раном патристичком богословљу. За детаљну елаборацију ове теме види: John D. Zizioulas, *Being as Communion*, St Vladimirs Seminary Press, New York, 1985.

12 Није непознат интензиван утицај неоплатоничарске мисли на средњовековне богослове, нарочито кроз списе Псеудо-Дионисија Ареопагита, види: Јован Мајендорф: *Псеудо-Дионисије ареопагит*, Отачник 1, година I (Врњачка Бања 1996), 76-86.

Типови одежде

Свесно ћемо заобићи бављење одежама Христа и Богородице, које јесу имале значајну иконографску улогу, али су биле само један делић целокупне иконографске шеме, организоване да упути на место и улогу Главе Цркве у икономији спасења. У том смислу, као довољно значењски препознатљиве, не само што су постале део корпуса опште (хришћанске) културе, већ ни не представљају пресудну информацију за (подразумевајућу) диференцијацију Христа и Богоматере у односу на остале личности представљене у живопису. Са светитељским портретима је значајно другачије. Заправо, показало се да су, не само положај и врста одежде осталих светитеља, већ чак и начин формалне (сликарске) обраде њихове одеће указивали директно на њихов специфични однос са Христом, виђен очима Цркве. У том смислу биће неопходно да најавимо прелазак на посматрање зидних ансамбала који једини пружају материјал за неопходна поређења, без ограничења наметнутих стилским или рукописним разликама, које увек компликују формалну анализу у оквирима ове дугачке сликарске историје.

Дакле, живопис препознаје већи број светитељских хоров: апостоли са јеванђелистима,¹³ епископи, мученици (војници),¹⁴ преподобни, пророци, цареви, лекари... и, као специфична категорија са променљивим одежама, анђели. Могуће је разликовати још многе мање класе (или поткласе) светитеља, као што би били презвитери, ђакони, праоци, праведници, јуродиви, столпници... али са оваквим уситњавањем почиње, природно, да осцилује и њихова иконографска стабилност. У том смислу ћемо се, заједно

13 После иконоборства, јеванђелисти су најчешће сликани међу дванаесторицом апостола, иако им то место историјски није припадало, види: Милан Кочијашевић, *Прилог ујоредном изучавању ликова дванаесторице Ајосѿола у православној иконографији*, Висока школа за уметности и конзервацију СПЦ – теоријски део дипломског рада, Београд 2009 (у штампи).

14 Свети војници/ратници припадају хору мученика, али је њихово приказивање у живопису врло специфично. Ова класа светитеља је сликана у различитим одежама, које су биле носиоци различитих теолошких значењских акцената. Види доле у тексту, или детаљно: Миодраг Марковић, *О иконографији светлих ратника у источно-хришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима*, Зидно сликарство манастира Дечана – грађа и студије, САНУ, Београд 1995.

са Мегвајером, чија су фасцинантна истраживања послужила као основа за разматрања која следе,¹⁵ усредсредити на прве четири, највеће, значењски најстабилније и најбогатије групе светитељских одежди. Неопходно је, свакако, представити и ангелске одежде које су, управо захваљујући својој иконографској и формалној неуједначености, често осмишљене као специфичан визуелни контрапункт у оквирима спроведене категоризације. Предмет интресовања неће бити сложена расправа о иконографији, већ ћемо се усредсредити, пре свега, на формалне специфичности сваког од типова одеће.

Ајосѿоли (и *јеванђелисти*) су, као и Христос, сликани у својим историјским, хеленистичким хитонима и химатионима. Ова одежда је, већ у византијским временима, осим сопствене историчности, неминовно наглашавала и историјску дистанцу – древност личности или догађаја који су представљени. Управо због тог другог значењског слоја, у ову одежду су могли да буду обучени, на пример, старозаветни пророци (од којих је већина нису стварно носили), али никако нису могли да буду обучени светитељи из византијских времена. Та одежда је, осим свог иконографског обележја – *клавија*, који је означавао духовни статус личности која ју је носила, имала и једно врло важно формално обележје. У оквирима задатог формалног регистра, одећа је у највећој могућој мери објашњавала и истицала тело светитеља, како стављањем тела у динамичнији покрет, тако и потенцирањем његових форми. До те мере, да је чак и систем набора са својим осветљењима морао да буде прилагођен овој потреби. Није превише сликовит опис посматрача коме ове одежде изгледају као да је тканина од које су направљене местимично поквашена и прилепљена уз тело. Овакав сликарски метод је сасвим очигледно употребљен да би се нагласила телесност апостола, а нагласак је, наравно, имао своје убедљиве богословске разлоге – у потреби да се нагласи телесна и људска природа њиховог Учитеља. Међутим, тај корпорални третман апостолских одежди не би ни могао да буде примећен када не би био, у оквирима сликарског програма олтара византијског храма, физички постављен у непосредну близину друге групе светитеља, чије су одежде изгледале сасвим другачије.

Светли епископи, као носиоци апостолског прејемства и првојерарси, сликани су најчешће испод апостола, у првој зони

15 Henry Maguire, *нав. дело*, 48-99.

олтарског простора. Осим бројних и упадљивих богослужбених иконографских инсигнија, које су обележавале њихову службу, а које су се, за разлику од апостолских, кроз време често мењале, и они су имали сопствену формалну специфичност. Ни њихове одежде, нити став, нису откривали њихову телесност. Штавише, потпуно су је скривали. Овакав сликарски поступак није могуће објаснити самом природом нове врсте одеће коју је креирала византијска култура. Нова одећа јесте скривала форме тела, али је довољно погледати било коју римску статуу да би се видело да је и тога (коју је касније наследио химатион), на другачији начин додуше, потпуно маскирала телесне форме. Маскирање телесних облика је већ доста раније, у Риму, чини се, представљало својеврсну ознаку достојанства носиоца специфичне, господске одеће. Дакле, епископи су сасвим свесно, у оквирима византијских сликарских конвенција, представљени различитима од апостола и у погледу сопствене, телесне природе. За ово је, поред богословског тумачења које ћемо касније понудити, могуће пронаћи и једну групу историјско-социолошких разлога. Епископска служба је, у време настајања развијених сликарских програма којима се бавимо, већ увелико била привилегија монаштва, које је сасвим природно истицало сопствени аскетски (бестелесни) призив. Одежде епископа се, заиста, по формалним квалитетима, уопште и нису разликовале од монашких. Са друге стране, тешко је не признати да епископи на равенским или римским ранохришћанским мозаицима уопште не делују тако бестелесно као потоњи византијски. Епископска служба се тада, очигледно, издвајала пре свега својом богослужбеном природом и следствено иконографским обележјима, док је потенцирање њеног аскетског квалитета ознака социјалних промена које је носила каснија, византијска епоха.

Свети ратници (војници) представљају трећу групу светитеља на коју наилазимо када изађемо из олтара у наос цркве.¹⁶ Њихова одећа, по својој природи, открива војничку телесност и волуминозност. Ипак, овај природно корпорални доживљај сликари су посматрачу додатно наглашавали изразито динамичним положајима тела у којима су ратнике представљали. Могло би се

16 Позиција им је била променљива, а број растао, да би се до палеолошке епохе усталили углавном у сликарском програму певница, у непосредној близини олтарског простора. Види доле, или детаљно у: Војислав Ј. Ђурић, *Црква Св. Петра у Богданцићу и њене фреске*, Зограф 16 (Београд 1985), 31-36.

слободно рећи да фигуре ових светитеља често, својим покретима и исуканим оружјем, нарушавају ритмичку сталоженост прве, најниже, портретске зоне класичног сликарског програма позно-византијског храма. Ово наглашавање телесности је сасвим једноставно објаснити социјалним разлозима. Народ је на своју духовну, хришћанску борбу пројектовао слике из сопствене стварности, те духовним заштитницима и помоћницима у борби обукао ратничке оклопе који су им ионако историјски већ припадали. Наравно, и у телесним борбама лаосу је – од цара, преко војске, до плебса – више него често била неопходна хитра помоћ моћних небеских заштитника. Наглашавање мужевности и телесности су били природна формална надоградња таквих иконографских потреба. Ипак, чини се да покушај дешифровања формалних карактеристика ратничких одежди неопходно намеће нека додатна питања која потребују сложеније објашњење, за шта смо одвојили читаво наредно поглавље.

Прејодобни светитељи, као најблиставији припадници монашког реда, насликани су скромно и повучено у западном делу наоса византијских цркава. Баш на онај начин и на оном месту где су најчешће стајали и у својим земаљским историјама.¹⁷ Својом сведеном иконографијом њихове одежде представљају прави антипод раскошним ратничким оклопима. Сасвим очекивано, сва сликарска средства – од боје, преко положаја тела, до начина објашњавања волумена – стављена су у службу истицања њиховог аскетског постигнућа. По својој визуелној ненаметљивости, монашке одежде представљају природни визуелни израз оне врсте смирења које је доживљавано као врхунски циљ монашког подвигавања. Фигуре преподобних наспрам фигура светих ратника, на зидовима наоса, представљају полове специфичног визуелног антипода који се може тумачити као осмишљена ритмичка паралела већ описаном антиподу светитељских портрета из олтара.

Добијено ритмичко смењивање волуминозних акцената на одежама „телесних“ и „бестелесних“ класа светитеља чини неку врсту полупривривене сликарске динамике која ненаметљиво обогаћује и продубљује динамику визуелне целине осликаног простора византијске цркве. Као што смо видели, ова динамика није само визуелна. Поред сасвим очигледног теолошког концепта који стоји

17 На Светој гори, на пример, и данас је могуће затећи богослужбену атмосферу која у потпуности одговара оваквом сликовитом опису.

иза визуелног третмана апостолских одежди, те још очигледнијег аскетског концепта који је обликовао визуелност монашког одејанија светитеља насликаних на супротној страни брода цркве, чини се да у овом кратком представљању формалних визуелних особености типова одеће у византијском сликарству нису изнесена довољно јасна објашњења за две средишње групе светитеља – за свете епископе и ратнике. Пре него што изнесемо детаљнија тумачења ових нејасних места, посветићемо се једној врло специфичној групи светих ликова из византијског сликарства.

Анђели и арханђели, као потпуно бестелесни гласници Божији, који су били активни у свим раздобљима историје спасења – од стварања света до тренутка у коме је настајала уметност којом се бавимо – својом неземаљском природом и данас подстичу и збуњују уметничку креативност и имагинацију. Њихов изглед и део иконографије преузет је из античке уметности, па је затим византијско сликарство постојећу иконографију обогатило сопственом инвенцијом и методима визуелног обликовања. Тако арханђеле, на крају, можемо видети у античком хитону и химатиону, римском војничком оклопу, византијском царском орнату, или пак у богослужбеној, ђаконској одежди (стихару са орарем). Њихово представљање је сасвим конвенционално и зависи од околности и начина јављања, а не од њихове историјске позиције у простору и времену, којом су византијски мајстори били условљављени при сликању ликова светих људи. Исти ниво конвенционалности који је присутан у иконографским решењима, можемо пронаћи и у сликарским начинима обраде форме. Пошто би била излишна расправа о природи њиховог односа према телу, које је и само било ствар конвенције у оквиру система визуелног представљања, онда је „телесност“ анђела истицана у зависности од потреба наратије и њене богословске поруке. Форме конвенционалног представљања њиховог духовног тела су врло често обликоване по некој врсти сведеног система бинарних опозиција, у коме су у оквирима конкретне наратије представљане као формална супротност осталим, телесним актерима догађаја, управо да би се истакао однос према телесности, који је одређен местом тих (људских) актера у домостроју спасења. На пример, у сценама са светим монасима, арханђели су представљани у античким одеждама, по узору на апостоле, са истакнутим „телесним“ формама и покрети-ма, који су као пандан служили управо да истакну (земаљску) бес-

телесност монаха. Са друге стране, када су у друштву апостола, као у сцени Вазнесења на пример, анђели су приказани у много статичнијим позама, веома често и у белим одеждама, чиме је контрастно истицан горе поменути значај телесног аспекта присуства апостола.

Ова конвенционалност визуелног (и иконографског) третмана анђелске одеће представља неку врсту најаве специфичног типа естетских конвенција које су настале око процеса представљања тела две велике категорије светитеља који су као представници монашког реда на специфичан, људски, начин тежили бестелесном идеалу, и били носиоци „ангелског образа“¹⁸ на своме телу. Сличности између ова два светитељска хора ће се, при тумачењу принципа сликарске репрезентације, показати подједнако занимљиве као и њихове, горе представљене, специфичне разлике спрам осталих група светитеља.

Питање војничке одежде

Најосетљивији део понуђене аргументације свакако представља визуелни концепт потенцирања телесног аспекта код сликарске обраде ратничких одежди. Тешко је порећи социјално тумачење које нуди Мегвајер, а по коме би корпорални нагласак био утемељен на врсти помоћи коју је од ових светитеља Црква очекивала.¹⁹ Ипак, не сме се заборавити да се у живопису воља цркве изражавала устима локалних теолога (епископа најчешће) који, и поред очигледних уступака жељама наручилаца, војничког сталежа (од цара и племства до простог војника) и необразованог лаоса, нису могли да не буду свесни како те фреске заправо представљају готово искључиво мученике – оне светитеље чији допринос историји спасења није остварен на бојном пољу. Управо због тога су у ранијем сликарству мученици, као што је опште познато, радије представљани у дворским, него у војничким одеждама.²⁰ Древна иконографија је указивала на висину значаја

18 *Ангелски лик*, или *схима* представља део монашке одеће на коме су записани аскетски завети које су монаси полагали. Она је ознака њиховог аскетског призива који тежи, као што само име каже, анђеоском, бестрасном, начину постојања.

19 Henry Maguire, *нав. гело*, 74-78

20 Наравно, као представници небеског двора у који су улазили у тренут-

њиховог подвига у домостроју спасења, компресујући историјска факта о њима (међу којима би било и ратничко одело) у сам тренутак страдања (и преласка у обећану славу). Због тога су, на пример, житија мученика/војника на иконама и фрескама, чак и онда када је преовладала мода њиховог облачења у војничке униформе, готово искључиво представљена репетитивним циклусима њиховог страдања.²¹ Чини се да је поменути иконографску промену немогуће занемарити приликом расправе о формалним специфичностима ове класе светитељских одежди. На који начин ју је могуће инкорпорирати у тумачење материјалних чињеница?

Свети ратници јесу били они који су оруђем свог заната зарадили место у царству Божијем, али у потпуно обрнутом значењу ових речи. Они су од тог истог (или сличног) оружја страдали, па су убилачки атрибути, које су у високо-византијској уметности добили уместо крста, морали, макар код образованих наручилаца, да буду схваћени врло двосмислено.²² Они јесу били симбол

ку страдања. Иконографија, у којој су мученици који су по свом земаљском позиву били војници, заједно са осталим мученицима, представљани у дворској господској одећи, држећи у рукама крст као симбол свога страдања, доминирала је свакако до 843. Напоре су се од најранијих времена развијали иконографски модели мученика-ратника у војничкој (такође господској или царској) одећи. После иконоборства потоњи иконографски модел полако преузима доминацију, да би у комнинско време доживео процват и надале у потпуности превладао у византијском сликарству. Погледати детаљно у: Миодраг Марковић, *нав. дело*, 568-599.

- 21 Податак је утолико занимљивији, и за нашу расправу значајнији, уколико важи за све периоде развоја византијског сликарства. Henry Maguire, *нав. дело*, 186-193.
- 22 На врло занимљив начин, овакав колебљиви приступ иконографији мученичког портрета изражен је управо у српском зидном сликарству средњег века. Док је у тринаестом веку милитантни иконографски модел већ суверено владао византијском културном сфером (па и Србијом), управо се Немањини као ктитори, у сликарским програмима својих задужбина, готово читаво столеће одупиру моди епохе. У студеничкој Богородичиној цркви војничке одеће практично и нема, док се у Милешеви, Сопотанима и Ариљу (уз Градац као једини изузетак) појављује заборављени иконографски модел у коме су мученици обучени у неку врсту комбинације дворске и ратничке одеће (дуга патрицијска туника и плашт, у комбинацији са оклопом или неким од делова наоружања). Миодраг Марковић, *нав. дело*, 602-604. Из перспективе српске уметности, могло би се очигледно говорити о својеврсном отпору на који је наилазило прелазак из једног у други иконографски модел.

мужевности, али једне сасвим другачије мужевности, којој очигледно није било превише стало до сопственог тела. Није случајно што су монаси, касније, желели са њима да се пореде, називајући себе „невидљивим мученицима“ или пак „мученицима савести“.²³ *Мучеништво* је очигледно, из аскетске перспективе, било управо *недостигнути идеал*.²⁴ Иако је јасно да је лаос, од цара преко војске до плебса, у мученицима/војницима препознавао своје мужевне небеске заштитнике од телесних и духовних невоља,²⁵ те да је клир пристао да их обуче у за ту улогу одговарајуће милитантне одежде, ипак је невероватно претпоставити да је иоле образовани теолог, који је прочитао макар једно мученичко житије, могао да пристане на то промењено значење као једини остатак од мучеништва. Покушаћемо да узмемо у обзир ову специфичну теолошко-социјалну подвојеност и предложимо тумачење њеног интерферирања са естетским феноменима које обрађујемо.

Наиме, наглашавање телесности у обради одежди мученика можемо доживети (заједно са Мегвајером) као неку врсту бинарног антипода бестелесности монашких одежди, али у једном мало другачијем, темпоралном (историјском) значењу речи. Разлику између начина представљања ове две класе светитеља не треба тражити у природи идеала којима су тежили, још мање у њиховом

- 23 Ово поређење је заправо један од топова монашке мисли, па смо међу многим издвојили овде формулације Светих Исаака Сирина и Теодора Студита, види: Архимандрит Емилијан (Игуман Манастира Симонопетре), *Мучеништво као полазни елементи православне монаштва*, у *Печати истини*, Манастир Жича, Врњачка Бања 2004, 226-233; и Јанко Радовановић, *Монашка житија на фрескама припрати краља Милутина у Хиландару*, Академија СПЦ за уметности и конзервацију, Београд 2008, 55-57.
- 24 По светом Јовану Дамаскину, *мучеништво савешћу* може чак да се протумачи и као теже од *мучеништва крљу* (како је називано страдање историјских светих мученика), види: *истио*, 56.
- 25 Погледати убедљив аргумент који је Мегвајер (*нав. дело*, 76) препознао у тадашњој поезији, каквом Византинцац описује насликани лик светог Георгија: „Неуморни човек у оклопу, храбар против непријатеља / задобија руменило на образима. / Јер бити потпуно блед пред битку / је ознака слабости, а не мужевности“. Шта више, на основу оваквих (бројних) извора, сасвим је разложно веровати да је преображај хероја страдања у мужевне војнике светитеље унеколико надомештао паганске навике, које су биле природно конзервирани у потреби (хеленског, али и сваког другог) народа, и нарочито војске, за херојима-ратницима. Види такође: Миодраг Марковић, *нав. дело*, 582-585.

односу према телесности, већ у разлици епоха у којима су живели. Наиме, нити је у епохи мучеништва цветало монаштво, нити је у епохи монаштва цветало мучеништво.²⁶ Не би уопште било претерано рећи да су монаси заправо људи који су у (византијском) времену државног хришћанства наследили мученике, као категорија људи који су без калкулисања желели да остваре свој хришћански призив.²⁷ Или поетски – пошто су гоњења престала, они су сами себе прогнали из света, а пошто нису могли сами себи да одузму и тело,²⁸ онда су га на сваковрсне начине истјазавали... Сасвим очигледно – из истог идеала. Па зашто су онда ти исти монаси, који су у време (постиконоборачког) процвата византијског сликарства већ увелико преузели власт над Црквом и, следствено, теологијом, своје идеалне истомишљенике желели да представе тако телеснима?²⁹ Одговор је можда једноставнији него што се на први поглед чини – управо као представнике једног другог, давно протеклог

- 26 Тешко је не присетити се чувених древних египатских пустињака, на пример. Ипак, број монаха у раној цркви се не може ни на који начин поредити са процватом који је монаштво доживело у хришћанском царству. Постоји доста аргумената у прилог тези по којој је један од битних генератора иконоборачке кризе била потреба световне власти (царева) да ограничи утицај монаштва у Цркви и, следствено, држави. Такође се сматра да је управо монаштво из кризе изашло као највећи добитник. Види: Стефан Геро [Stephen Gero], *Византијско иконоборство и монахамахија*, Отачник, год II, 1-3 (Београд 2008), 41-47.
- 27 „(...) Уосталом, савршено бестрашће у овом смртном животу није оствариво, осим за мученике“, каже отац Георгије Флоровски интерпретирајући аскетске списе блаженог Дијадоха. Протојереј Георгије Флоровски, *Источни оци V-VIII века* Манастир Хиландар, 1998, 176, о монаштву уопште: 143-149.
- 28 Постојали су екстремни облици хришћанске побожности у оквиру којих је одузимање сопственог живота заиста доживљавано као мучеништво. На локалном сабору у Картагини, одржаном 348, забрањена је пракса поштовања самоубица као мученика. John Chapman, *Donatists*, The Catholic Encyclopedia. Vol. 5. New York: Robert Appleton Company, 1909. 11 Mar. 2010 <<http://www.newadvent.org/cathen/05121a.htm>>.
- 29 Могуће је, без напора, замислити и некакво компромисно ликовно решење. На пример, пристати на ратничке униформе, али их шематизовањем, попут монашких фигура, лишити волуминозности и покрета, за шта постоје и ретки конкретни примери – најчешће у (наивној) уметности са периферије византијског културног утицаја. Тиме би лако могле да буду задовољене и аскетско-богословске и социјалне потребе. Ипак, овакво стилско решење, у иоле академизованом сликарско-богословском контексту, готово никада није примењено. С друге стране, ни на (патрицијским) одежама оних мученика који

времена. По улози која је додељена њиховој телесности, мученици заправо наслеђују апостоле. Они се једноставно надовезују на линију сведока Христове телесности, тачније – Христове људске природе. И то на два начина. 1) Припадају епохи која је и временски и културно блиска апостолској – неупоредиво ближа него оној епохи у којој су изображавани. 2) Самим својим животом, тачније страдањем, не само да су сведочили Христа, већ су и наликовали њему. Са овим информацијама, тешко је спорити да је њихова улога у живопису морала бити богословска, макар у истој мери у којој је представљала снисхођење природним потребама лаоса.³⁰ Тек овако је могуће на комплетнији начин објаснити њихово необично (телесно) место у црквеном сликарству.

- нису припадали војничком сталежу није учињен покушај редуковања корпоралног утиска који су одувек давале. Иако је својим доста сведеним формама уз пар једноставних сликарских интервенција могла да се приближи монашком (или свештеничком) одејанију мученичка одећа је, у контекстуалном поређењу са њима, на византијским сликарским ансамблима увек евоцирала античке (телесне) реминисценције.
- 30 Осим изнесеног сплета историјско-богословско-естетских аргумената, у прилог истицању понуђеног угла гледања говори један занимљив сегмент историјског развоја програмске иконографске шеме византијског живописа. У првој зони зидова певница, које по својој литургијској намени могу да се доживе као једна од битних спона између олтару и наоса, током већег дела развоја програмске шеме рашког сликарства (Жича, Милешева, Сопотани), сликане су стојеће фигуре апостола, за које се сматра да су највероватније биле истиснуте из олтарског програма. У каснијем прелазном периоду су на зидовима певница, напоредо са њима, почели да се представљају мученици, ратници (у униформи), и представници неких других светитељских хорова, да би на крају, у познијем палеолошком сликарству мученици/војници, сада већ без изузетка одевени у ратничке одежде, у потпуности преузели певнички простор. Војислав Ј. Ђурић, *нав. дело*, 31-36. Певнице моравских цркава представљају дефинитивну завршницу овог процеса. Види, на пример, Драгиња Симић-Лазар, *Каленић; сликарство и историја*, Епархија Шумадијска, Крагујевац 2000, 199-200. Иако је специфични процес „истискивања“ апостола из олтару у певнице, и њихово накнадно „препуштање“ ове споне са наосом мученицима/ратницима, врло инспиративан за разнолике ерминевитичке захвате, тренутно нас интресује само један његов аспект. Наиме, програмски развој сугерише како је, управо пред очима лаоса (прва зона певница), али и свештеника/теолога, у једној репрезентативној фази развоја црквеног сликарства, позиције апостола и мученика у живопису било могуће заменити, те да иконографске промене додатно потврђују постојање специфичне (јаке) везе између две групе светитеља. Посебно је занимљива чињеница да се оваква смена могла десити

Једна историјска антитеза

Ако бисмо узели у обзир овакво тумачење, онда би Мегвајерову елегантну и динамичну шему смењивања формалних антитеза³¹ морали да уградимо у један шири али једноставнији модел, који би у живопису био означен као нека врста антитетичке опозиције између две епохе. У таквом кључу би постојала (1) епоха која је била упамћена по томе што је, у њеним оквирима, потврђивање телесности актера представљало богословски пројекат од највише важности. То је време новог завета, апостолске проповеди и мучеништва – епоха ране цркве. Оно је, иако физички раније завршено, из перспективе црквеног сликарства али и богословља, запечаћено последњим васељенским сабором и победом (православља) над иконоборством. За њом концептуално и временски следи (2) епоха државног хришћанства византијске Цркве, која у постиконоборачком периоду задобија своје препознатљиве богослужбене и естетске форме, а аскетску носталгију за изворним хришћанством мало по мало претаче у богословље цркве. Из новонастале перспективе, рано хришћанство је сасвим природно доживљавано као време близине Христове и, сходно

управо у оном истом сликарству које је показивало упадљиви отпор тренду облачења мученика/ратника у војничке униформе. Чини се као да проблеми које смо горе изнели заиста нису били непознати неким од важних средњовековних ктитора, богослова или сликара, те да је могуће доћи до тумачења специфичних сликарских решења која су у њиховој међусобној размени настала.

- 31 Утицај антитетичких шема, преузетих из тадашње реторике, на византијско сликарство аутор је детаљно разрадио у студији: Henry Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1981, 53-83. У познијем делу, чини се као да његова аргументативна напетост постепено губи на чврстину, крећући се дугачком концептуалном линијом од визуелне, преко историјске, до социјалне и, на послетку, богословске анализе. „Тако, парадоксално, апостоли су представљени телеснијим [more corporeal] зато што су учествовали у Христовом човечанском животу; монаси и свети свештеници су лишени телесности [disembodied] зато што су били у нарочитој блискости са Христом као Богом, постигнутој њиховим само-одрицањем и аскетизмом.“ Henry Maguire, *The Icons of Their Bodies*, 87. Доза импровизације која се крије иза оваквих делова текста, као што то обично и бива, отвара простор за нова тумачења Мегвајерових бескрајно драгоцених истраживања.

томе, сведочења ове близине: директним присуством (учествовањем) у озрачју новозаветне историје или њеном реактуелизацијом кроз физичко, телесно страдање. У односу на времена гоњења и рану Цркву, Византијско царство је својим становницима, из духовне перспективе, свакако изгледало као нека врста остварења миленаристичког раја на земљи.³² Богословље је заправо сада требало да објасни и, уколико је то било могуће, да компензује колизију која је постојала између оствареног предокуса и непослушности грешне људске природе.³³ По природи ствари, то богословље су креирали они који су били именовани да премосте колизију – монаси. Било у манастиру, или у свету – као епископи.³⁴

- 32 „Свакога празника је и држава, а не само црква, служила својеврсну литургију. У овој раскошној мистеријској игри учествовали су двор, све цивилне и војне велможе, као и представници народа, величајући цара свечаним церемонијалним акламацијама. Ово Царство је хтело да буде одраз царства божијег. Цар је узимао Христа себи за узор и подражавао његов пример идући у томе чак тако далеко да је представљао Христа на многим црквеним светковинама на којима је евоциран Христов живот на земљи.“ Георгије Острогорски, *О веровањима и схватањима Византинца*, Просвета, Београд 1970, 266-267. Потврде би било могуће пронаћи на многим местима. У духу Мегвајеровог метода, који смо користили при спровођењу визуелне анализе, изнећемо једно додатно запажање. Док се светитељима из ране Цркве, заједно са Христом и апостолима, готово увек, на иконама комотно виде цела стопала, дотле су светитељима из византијског времена стопала готово увек скоро цела покривена (виде се само врхови). Чини се да је покретно и динамично хришћанство, које је у раној цркви осциловало између прогона и непрестане проповеди, најзад нашло свој „мир“ у оцрковљеној империји. Стога су се светитељи византијске епохе зауставили на својим позицијама у живопису, као „укопани“, без реалне потребе за кретањем у васељени која је хришћанима (сликарима и наручиоцима) вероватно изгледала као место са скоро савршеним небеско-земаљским поретком.

- 33 Дирљиво је како цариградски патријарх Атанасије у XIV веку натеже свој богословски апарат да би руског кнеза (а вероватно и себе – пошто је држава била пред пропашћу) убедио у богомдани поредак савршеног склада Цркве и Царства: „(...) Јер, Царство и црква чине једну јединствену целину и немогуће је раставити једно од другог... Чуј шта каже Петар, први међу апостолима у својој првој посланици: 'Бој се Бога, поштуј цара.' Он није рекао „царева“, тако да нико не би могао да претпостави да је мислио на тобожње царева других народа, већ је рекао „цара“ с намером да покаже да постоји само један цар на свету(...)“, Георгије Острогорски, *нав. дело*, 272.

- 34 Наравно, епископска и монашка улога у цркви, официјелно, богословски, јесте потпуно различита. Ипак, моћ је, спрам својих политичких

Са тако незгодне позиције давно прошли период гоњења је свакако доживљаван и као златно доба истинске хришћанске побожности, која није могла да буде упрљана приземним (политичко-економским) интресима. Неопходно је, такође, било објаснити на који је то начин долазак царства Божијег догађај који хришћани већ хиљаду година жељно ишчекују, а коме истовремено, као што је то наметао умекшани миленаристички доживљај, константно присуствују на земљи. За превладавање таквих дијалектичких напетости најпогоднији је, наравно, рад на симболичким системима. Превасходно је процветао литургијски симболизам,³⁵ а у његовим оквирина, као што смо видели, у извесној мери чак и независно³⁶ – сликарски.

У том смислу, у црквеном сликарству и шире, ако бисмо рано хришћанство означили као време Божијег *присутства* и сходно томе – *сведочења* (*штог истиог присутства*), византијску епоху можемо означити као време *посредовања* (премошћавања јаза), а тиме наравно и време – *означавања/симболизације*. Еминентни, посвећени актери прве епохе у сликарству су оприсутњавани кроз појачану материјализацију, а актери друге епохе су претварани, кроз дематеријализацију и поједностављивање одежди, у неку врсту симбола. Први су наглашеније говорили о присуству, други пак о одсуству. На том путу означавања, који је упућивао ка

димензија, у стању да мења идеале. Чињеница је да се монаштво никада није одрекло црквене власти, чак ни онда када су се радикално измениле историјске околности због којих ју је преузело.

35 Роберт Ф. Тафт, *Византијски обред*, Теолошки погледи, 1-4, година 30 (Београд 1998), 1-49; Митрополит пергамски Јован (Зизиулас), *Симболизам и реализам у православном богослужењу*, Саборност - часопис епархије Браничевске 1-4, година VII (Пожаревац 2001), 13-35. Заправо је већ разрађени, једноставни литургијски симболизам *прецвetao* у једну веома сложену визију царства Божијег, које је у новонасталој дијалектици врло лако могло да буде доживљено као нека врста идеалног узора прилично усавршеном, земаљском поретку. Изузев греха и смрти, све остало је било разрешено већ овде (тада) на земљи, у описаној хармонији земаљске и небеске власти. Двосмерно преливање симболичких образаца између ових спојених судова је било подједнако природно као и преузимање неоплатоничарског сликовног језика... Једноставно симболичко језгро Евхаристије преживело је до данас.

36 О специфичној дистанци између богослужбеног и сликарског (уметничког) система репрезентације која се породила после иконоборства, погледати у: Charles Barber, *From Transformation to Desire*, 7-16.

Христу, посматрачу су временски и културно најближи били ови други. Они су били путокази, и изгледали су као путокази (дво-мензионални знакови: монаси харизматски, а епископи институционални),³⁷ ка мученицима који су својом телесношћу (и врстом подвига) директније сведочили близину Спаситеља и следствено – апостолима, чија је телесност била најдиректна асоцијација на Његово телесно присуство међу људима. Пошто је систем имао за циљ да сачува историју за вечност, он ју је формално-симболичким средствима врло систематично у том смеру и преобразио.³⁸

Ова специфична, ликовна историографија настаје, наравно, у времену *посредовања* и *означавања*, и као таква увек носи на себи неку врсту јаког „симболичког оквира“. У том смислу је и телесност епохе *Христовог присутства* у живопису телесна на један сасвим условни, могло би се рећи симболички начин – искључиво у *односу* на лишеност телесности припадника друге (наредне) епохе. Из данашње перспективе, потребна је научна анализа да би се ове разлике уопште и приметиле.³⁹ Ипак, од онога тренутка када су примећене, оне добијају непроцењиви значај за будућу сликарску праксу, чак и у случају да ова пожели свесно да их игнорише.

37 Henry Maguire, *The Icons of Their Bodies*, 98-99.

38 Можда би овакво тумачење идеје о постојању специфичне пикторално-историцистичке логике коју су Византинци спроводили у своме сликарству могло да допринесе тумачењу неких загонетака историје уметности. Сасвим оправдано критикујући Кицингерово објашњење стилских разлика у обради портрета на чувеним синајским енкаустичким иконама *Богородице са Христом и светилиштима* и *Светлог Петра*, Белтинг нуди објашњење по коме би паралелна употреба различитих стилова на једној икони била у највећој мери произвољна појава, каквој је немогуће приписати неко конзистентније, унапред задато, значење. Hans Belting, *Likeness and Presence, A History of the Image before the Era of Art*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1994, 129-133. Међутим, ако бисмо – теоријски сасвим оправдано – претпоставили да је однос према историји који смо описали могао да буде зачет и пре иконоборства, а његов заматак препознат у Кицингеровом концепту стилских „модуса“ (Ернст Кицингер, *Византијска уметност у настајању; Главни токови стилског развоја у медитеранској уметности од III до VII века*, Двери, Београд 2009, 34, 102, 122, 164), онда би примена таквог тумачења на понашање синајских сликара из VII века могла да покаже како стилске игре које су спроводили можда ипак нису толико произвољне као што изгледају.

39 Занимљиво би било, користећи Мегвајеров метод у светлу горе изнесених разматрања, упоредити начине на који су осликане одежде владара из византијског времена и (древних) мученика који нису били

Уместо закључка

Сложени систем односа између историцистичких (веристичких) и симболичких потреба црквене сликарске праксе, који је горе описан, упућује на један општи закључак о специфичном односу спрам људске телесности (фигуре) у сликарству које смо посматрали. Да би га извели, диференцираћемо, за конкретну употребу, два широко употребљена појма – појмове слике и симбола.⁴⁰ Сликаом ћемо означити методе визуелне репрезентације који претендују да одрже неку врсту физичког – просторног и временског контакта са оним што је репрезентовано. Баш као што то данас може да учини, на пример – фотографија. Фотографија даје поуздано сведочење, зато што гарантује да је фотограф (са камером) био присутан у физички премостивој (макар за светлост) близини фотографисаног „објекта“.⁴¹ Она је нека врста поузданог физичког (светлосног) отиска објекта кога репродукује. Управо тако су стари Римљани доживљавали портретску уметност свог времена.⁴² На исти

војници. Чини се да би пажљива контекстуална анализа могла да покаже fine разлике у сликарском начину обраде исте врсте одеће на различитим класама светитеља из различитих епоха. Наизглед потпуно парадоксално, стиче се утисак да у оквиру истог сликарског система, византијски владари делују мање телесно него мученици који су обучени у готово идентичну одећу. Такав резултат је добијен (плански или не) једноставним сликарским триковима. Царевима (и осталим владарима из византијске сфере утицаја), за разлику од мученика, а налик монасима и епископима, туника покрива стопала (осим врхова, види напомену 32). Том ситном променом је контрапост у који су често постављени потпуно ослобођен античких (телесних) реминисценција какве је сачувао на фигурама мученика. Владарима су, затим, најчешће обе руке биле заузеле држањем инсигнија, док је мученик (левом) руком која није држала крст могао у значајно спонтанијем покрету да придржава неки од делова своје одеће. И тако даље; пажљивијом анализом за какву немамо простора, вероватно бисмо пронашли још неке од практичних поступака који су довели до необичног утиска који се при посматрању може стећи.

40 Јасно је да ништа иновативно овде није могуће рећи о два бескрајно рабљена појма. Можемо их само диференцирати спрам потреба наратије. Погледати прегледно о њиховој употреби у савременој теорији о уметности: Mieke Balaban, Norman Bryson, *Semiotics and Art History*, Art Bulletin, Vol. 73 Issue 2, (Jun 1991), 174-208.

41 Не говоримо, наравно, о могућностима шире злоупотребе коју је омогућила дигитална фотографија...

42 Била она веристичка или високо стилизована, види: Jane Fejfer, *Roman Portraits in Context*, Walter de Gruyter, Berlin 2008, 41, 262-270, 433-435

начин су и рани хришћани гледали на портрете Христа,⁴³ Богородице и својих херојски пострадалих сабораца.⁴⁴ Улога репродуктивне апаратуре, ни тада (сликар) као ни данас (фотоапарат), није била област интресовања шире јавности.⁴⁵ Њен задатак је био да буде што поузданија и да обезбеди сличност која је опет, са своје стране, била потврда физичког контакта слике и представљене личности. Тако би слику, у оквирима који нас овде интресују, могли да окарактеришемо као изворно поуздан и убедљив начин репрезентације, чија се поузданост темељи на убедљивости природног (физичког) контакта (сведочанства), опосредованог поузданим природним законима.⁴⁶ Управо на овој разделници одвојићемо слику од симбола. Симбол (како визуелни, тако и сваки други) подлеже сасвим другачијим – социјалним законитостима. Симбол своју поузданост дугује искључиво

43 Занимљиву паралелу са визуелном логиком фотографског отиска проналазимо у: Hans Belting, *нав. дело*, 49-53.

44 Charles Barber, *Figure and Likeness*, особито 13-37; Hans Belting, *нав. дело*, 78-101.

45 Тадашњи сликар није био личност са претерано великим креативним угледом. Као ни данашњи фоторепортер, на пример. (Уметничка фотографија је врло специфична креативна дисциплина, која у овом поређењу не може да буде сврсисходно употребљена.) Византијски сликар је нешто сасвим друго. Тек је у овој култури, у постиконоборачком периоду, додељивањем сликару улоге интерпретатора (теолошке) садржине насликаног, углед визуелних уметности добио своје специфично достојанство. Изгубивши могућност непосредног представљања садржаја своје уметности, сликар је, у извесном смислу, изгубио „власт“ над оним што представља. Тај губитак је у оквирима хришћанског светоназора, наравно, био конципиран као позитивна и промишљена богословска промена која је сликарству драстично подигла (сазнајни) статус. Због тога данас изгледа парадоксално да је делатност тих анонимних сликара поседовала у цркви углед готово раван са теологијом (философијом), какав је у антици био потпуно незамислив. (Овакав степен друштвеног признања, у доста другачијем контексту, на западу почињу да остварују ренесансни уметници.) Погледати: В. В. Бичков, *Византијска естетика*, 137 и 187; Charles Barber, *Figure and Likeness*, 115.

46 Стога вероватно није случајно што су појам слике (иконе) теолози ранга светог Атанасија Великог, и светог Василија Великог врло радо уводили, ни мање ни више, у своје тријадолошке расправе. Поређења су, наравно, преузимана из тадашњег империјалног система представљања, пошто хришћанска иконографија није била довољно развијена. Charles Barber, *Figure and Likeness*, 74-75. (Погледати, на пример пример, Basilije Veliki, *Duh Sveti*, XVIII/45, Služba Božija, Makarska 1978, 101)

поузданости социјалног договора везаног за његову употребу у одређеној заједници. Мимо заједнице симбол не значи ништа, а његова убедљивост, чак и у заједници, зависи искључиво од самих корисника и њихове личне поузданости.

Чини се да је однос према телу, који је оформило византијско сликарство, најбоље посматрати управо са разделнице која дели наше појмове.⁴⁷ Византијском четкицом насликана, фигура светитеља репрезентује свој прототип методом који је могуће објаснити само са ове, двосмерно оријентисане позиције. Са задатком да историју усмери ка Бесконанном, метод је постављен баш негде на половини размеђа које раздваја *слику* и *симбол*, као специфичне начине представљања (стварности) у визуелним уметностима. Трагове те двоструке оријентације могли смо да препознамо како у формалном третману људске телесности, тако и у њеној специфичној историјској контекстуализацији у оквирима сликарског система који је развила средњовековна црквена уметност.

47 За савремену теорију (семиологију), свака уметност, па и свако сликарство јесте превасходно симболички систем (Mieke Balaban, Norman Bryson, *нав. дело*, 179). Из те перспективе, наша подела свакако није употребљива. Ипак, чињеница је да су некадашњи посматрачи своје слике доживљавали доста другачије него данашњи. Белтинг је на овој специфичној разлици изградио носећу тезу своје изузетно утицајне студије. Наиме, у времену *слике*, сликарев производ није третиран као уметност, већ пре свега као медијум за представљање (оприсутњавање) задате теме (лика) – као слика у оном значењу које смо овде користили. Наше истраживање се, по својим консеквенцама, изгледа надовезује на ону групу радова који сугеришу утисак да је историјске почетке Белтингове поделе историје уметности на доба *слике* и доба *уметности*, могуће теоријски дисперговати управо ка византијском сликарству (Charles Barber, *From Transformation to Desire*, 7-16), те да Византинци, макар од времена постиконоборачке реформе, нису баш тако лако брисали (сазнајно-естетску) границу између својих сликарских остварења и представљених личности (Liz James, *Art and Lies: Text, image and imagination in the medieval world*, у зборнику: *Icon and Word, The Power of Images in Byzantium*, ASHGATE 2003, 64-67). У том смислу се можда може, из семиолошке перспективе, сугерисати како горе описани уплив симболичког начина мишљења у (миметички) простор онога што смо (заједно са Белтингом) означили термином *слике*, представља заправо најаву или чак постепени прелазак ка времену у коме *слика* постаје *уметност*, губећи *тиму*, наравно, своју изворну медијску поузданост.

BODY AS A SIGN

Todor Mitrović, Mth

Academy of the Serbian Orthodox Church for the Arts and Conservation, Belgrade

Byzantine art in its theological vision tried to depict transformed corporeality by symbolic operations which primarily related to the way of visual presentation of clothing of the participants in the history of salvation. Through concealing sensuality, vestments in iconography turn the manner of depiction of forms into a characteristic symbol that has a specific theological meaning. In forming the epochal divide is created through the observed visual interpretation of the historical narratives, of key importance was the analysis of warrior vestments of holy martyrs. The theological aspects of the role of that the medieval Church assigned to this group of saints in iconography proved to be an important theoretical corrective, which has enabled postulation of specific epochal organization in the formal level of religious painting. In this sense one could say that a Byzantine observer recognized in his art two basic levels of attitude towards the corporeality, which were a result of different methods of processing of saints clothing that belonged to the era of the early Church, and to the later representatives of the priestly history – those from the Byzantine times. This, among other things, turned iconography into a specific kind of visual theology that is not exclusively expressed by iconographic (narrative) symbols, but rather offers to the formal, artistic process quite valuable dimensions of meaning.

ТЕЛО КАК ЗНАК

Мг Тодор Митровић

Академия Сербской Православной Церкви искусства и
сохранения, Белград

Византийское искусство в своем богословном видении преображенную телесность пробывало изобразить символическими операциями, которые превосходно относились к способу визуального представления одежды участника в истории спасения. Посредством сокрытия путанности, одежда в живописи преобразует способ рисования формы тела в своеобразный символ, который имеет специфическое теологическое значение. В формировании эпохальных делений, которые через наблюдательное визуальное объяснение интерпретации исторических рассказов возникает, от ключевого значения было анализом военных одежд святых мучеников. Теологический аспект роли, которую в этой группе святителя средневековая Церковь принесла, в живописи показалось как важная теоретическая корректировка, которую способствовало постулирование специфической эпохальной организации на формальном уровне церковного искусства. В том смысле, можно бы было сказать, что византийский наблюдатель в своем искусстве узнавал два основных уровня отношений относительно телесности, которые были последствием разных способов художественной обработки одежды святителя, которые относились к эпохе ранней церкви и поздних представителей священной истории – из византийских времен. Таким образом, среди других вещей, живопись воплощена в специфический вид визуального богинства, которое не высказывается исключительно иконографической (повествовательной) символикой, а действительно формальной, художественному поступку дает очень драгоценные значения..

Обнова и Чување

Живопис 4, (2010) 159-173

**НОВА САЗНАЊА О КОНСОЛИДАНТИМА
КОЈИ МОГУ БИТИ УПОТРЕБЉЕНИ У
ЗАШТИТИ ЗИДНОГ СЛИКАРСТВА**

мр Мирослав Станојловић

Републички завод за заштиту споменика културе, Београд

Мирослав Станојловић

Ел.пошта: mija@heritage.com

Оригиналан научни рад

Примљен: 4. фебруар 2010. године

Прихваћен: 17. април 2010. године

Апстракт

У радионици Високе школе - Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију изведен је експеримент са кречном водом, који је научно-методолошки објашњен у овом раду.

Кључне речи: консолидација, конзервација, етил силикати, малтер, креч

У савременој пракси консолидације зидног сликарства, када у сликаним слојевима ослаби везиво, када постоји раслојавање или када се осипа малтер- подлога, тада се најчешће помоћ постиже додавањем синтетички добијених полимера, растворених у неком од растварача. Употребом ових материјала (везива) трајно се мењају основна изходна својства оригинала. На пример: тако се слојевитост оригиналног зидног сликарства изведеног у фреско техници, унеколико преводи у неки нови, накнадни облик темпере, измешане са остацима оригиналног везива. Ово се тумачи као изнуђена неминовна потреба, јер не постоје другачији начини за решавање оваквих проблема.

У прошлом веку 60 – 70 – тих година са одушевљењем уведени су синтетички материјали за консолидацију малтера, камена, опеке, и др. Такође и за сликане структуре. Површно посматрана проблематика, широка употреба ових средстава на непримерен начин створили су бројне слабости на материјалима у које су уграђени. Наравно и у многобројним случајевима зидног сликарства десиле су се велике промене и нови облици штета, о чему се пишу детаљне студије са потпуним схватањима да су чињене велике грешке.

Конзерваторски принцип да се оштећеној структури зидне слике (и другим облицима сликарства и вајарства) помаже када год је то могуће, материјалима који су исти као они од којих је структура изворно сачињена, у неким скорашњим подухватима заштите зидног сликарства и малтера – подлоге, тај принцип се обистињује. Наиме, употреба кречне воде као ојачавајућег материјала, у протекло време потпуно је одбацивана, иако је овај материјал пресудно битан за стварање многих фресака током дуге историје. Скорашња изведена испитивања од стране неких стручњака охрабрују, јер је њено коришћење принципијелно много исправније од употребе неких савремених синтетичких материјала. Добро припремљена кречна вода, од добро изабраног, добро печеног и добро гашеног креча, потпуно је поуздан и добар чинилац у изради квалитетне фреске. Наравно, да се намеће питање, како је могуће да се онда није налазила макар у ширем избору материјала за конзерваторске поступке.

Пре свих, разлог је у опредељењу да се сликање на зидовима изводи комерцијално и извођачки лакшим техникама, новим стилским концептима и потребом за новим начинима изражавања.

То највећим делом осликава савремено али и доскорашње стваралаштво у зидном сликарству. Томе треба додати потпуно занемаривање изучавања ове највредније сликарске технике кроз ближу историју. Свакако да је битна чињеница - употреба кречне воде у грађењу зидне слике фреско техником делимична, само за мешање пигмената а ређе за квашење просушених делова малтера у закасленим сликарским извођењима тог типа. Уопште, сликање са кречном водом као везивом није на нашим просторима развијано. Разлоге треба тражити у спором и невидљивом дејству, када је у питању настајање фреске. Стварно, кречна вода спада у реално слабе консолиданте, те је због тога избегавана као средство у конзервацији. Скорашња истраживања и резултати пак показују, да је могуће променити мишљење о њој, и да она може бити користан и економичан материјал. Посебно је то очигледно са додацима који појачавају њена својства. Такви материјали су у сагласју, сродних су својстава и много мање мењају изворне особине оригиналним структурама, него када се додају синтетичке смоле, рецимо.

Научно је познато, да су кречни малтери по механичким својствима јачи на површини и на месту где срастају са носачем – зидом. Средишни део слоја је изразито порозан, крхак и лако ломљив. Поједностављено посматрано то је сендвич структура, чији је највећи део масе најслабији у средини, док су површинске плохе знатније ојачане више груписаним везивом. Због обавезног сушења и очвршћавања, спољна површина креног малтера представља и његов јачи део. Познавање ове особине, са додавањем боја и сликањем по њој створило је фреско технику. У неповољним условима, по правилу требало би да пропаде прво та површина, но различите околности под којима се дешавају оштећења, често стварају обрнуте процесе и различите облике слабљења и пропадања. Малтери који се налазе у вањским условима представљају одличне примере нарушавања добрих својстава и пропадања. Због тога су свака стечена сазнања за помоћ оваквим структурама увек драгоценост.

Прошле године изведени су огледи који представљају лепо бачену светлост, са читко презентованим резултатима а за конзерваторе добар повод да и сами могу покушати са сличном провером или допунити постигнута сазнања. На конференцији о старим (историјским) малтерима, одржаној у Лисабону септембра 2008. аутори Marta Tavares, Maria do Rosário Veiga и Ana Fragata објави-

ле су стручни рад у коме износе одређене закључке и сазнања стечена експериментима на консолидацији таквих структура.

Проучавање оваквих малтера који се налазе у изразито тешкој реалности спољашњих услова, њихова заштита и обнова, увек су значајни. Малтери (прекривке на фасадама и другим деловима грађевина) важни су елементи у градњи и одржању структура, пре свега јер имају заштитну улогу од дејстава утицаја. Такође, поседују и украсну функцију која може бити од велике важности за историјску слику споменика. Одржавање у добром стању оваквих малтера значи и чување традиционалних вредности конструктивних техника али са тежњом да се у ту сврху употребљавају компатибилни материјали, слични оригиналним, када год је то могуће. По конзерваторској осетљивости, ово начело би требало да буде једно од најзначајнијих. Овакав однос и придржавање начела код примене материјала и поступака најближи су савременом принципу прецизног одмеравања (тј. минимум интервенција). У раду аутори износе технике рада и материјале употребљене за консолидацију старих малтера са изгубљеном кохезијом. Како би се постигла што тачнија слика огледа и презентовала прецизна оцена успешности консолидације старих малтера, скуп огледа је урађен у лабораторијским условима и на месту настанка (*in situ*). Добијени резултати о употребљивости изведених техника консолидације су анализирани. Закључци су изнети у форми реферата са прилозима. На крају из, разуме се, објективних разлога многобројних нових случајева у пракси, предлаже се даље истраживање и продубљивање сазнања.

Посебно се скреће пажња да је могуће ова искуства пренети и на старе малтере, на којима постоји старо сликарство – фреско, секо, или са кречним везивом. То је логично и због тога што на много места постоји фасадно сликарство са малтерима – подлогама које имају сличне особине и сличне облике деградације. Такав један је губљење кохезије, то јест слабљење физичке отпорности услед пропадања везивне снаге између честица пуниоца у малтеру, између честица боја (пигмента) и раздвајање слојева структура (раслојавање). Све то доводи до препознатљивих мана на малтери-ма и сликарству: љускања, распадања и опрашкивања (сипкавости). Овакве аномалије (неправилности) у савременој сликарско – конзерваторској пракси претежно се поправљају додавањем растворених синтетичких смола. Раствори ових смола директно се

употребљавају за фиксирање, натапање, подлепљивање, привремено ојачавање, лакирање, убризгавање (инјектирање), што најбоље указује на њихову преовлађујућу улогу. Међутим, већ сада (после само 50-так година) на много места показује се, да је ово ипак краткотрајно решење, па чак и разорно. У етичком смислу пак, изразита примена ових материјала може се описати и као губљење историјских својстава материјала.

Практични експериментални рад имао је одлучни избор – три различита консолиданта – кречну воду, кречну воду са метакалином и етил силикат. Огледни узорци са били сачињени од песка и креча 3:1, различитих димензија, зависно од проба које је требало извести. На огледним примерцима у прецизним лабораторијским условима изведена су наношењем ручним спрејом и то до 25 апликација, увек до потпуног прожимања узорака. Огледно место *in situ* био је малтер израђен у 18. веку са проблемом изгубљене кохезије.

Лабораторијске пробе су се састојале у мерењу обојености (коју ствара консолидент), пропустљивости водене паре, апсорпцији воде капиларношћу, продирању консолиданта и механичке отпорности.

Пробе изведене *in situ* састојале су се у мерењу обојености, пробојности за воду на доле под малим притиском (Карстенова цев), контроли соли и механичке отпорности (утицај Шмитовог чекића и пробе дурометром). Из изведених проба јасно је видљиво да је испитивано оно што је најважније за малтере. На табелама су прецизно изложени резултати.



Слика 1. Проба са Шмитовим утицајем чекићем на антички кречни малтер

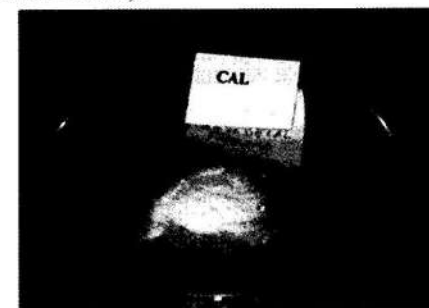
Кречна вода. Употреба кречне воде у консолидацији је један од најстаријих познатих поступака. Још је Витрувије описао ту технику. Ефикасност ове технике и овог материјала оспоравана је од неких аутора, али такође постоје и научне студије са доказаним dobrim резултатима. Материја кречне воде (грађа) је компатибилна са кречним малтерима а третман је економичан. Техника је једноставна: састоји се у узастопним апликацијама раствора калцијум хидроксида на оштећени малтер. Калцијум хидроксид реагује са угљен диоксидом постајући калцијум карбонат, који се таложи у порама материјала, те тако редуцира волумен шупљина.

Кречна вода са додатком метакаолина користи се као додаток за побољшање адхезије подлоге, те се стога побољшава механичка отпорност малтеру. За огледе је коришћена је кречна вода која је држана у затвореној кофи неколико година и метакаолин MetaStar 501 of Imerys. Овај адитив је намењен за бетоне високог квалитета са контролисаном и постојаном пуцоланском активношћу. Додавање метакаолина цементима, малтерима и бетону показује велики број позитивних ефеката што је утицало да се у свету отварају фабрике за производњу метакаолина високе реактивности. Коришћењем оваквих допунских материјала цементима, за замену клинкера у цементима или за парцијалну замену у бетонским мешавинама, последњих 20 -30 година грађевинска индустрија је постигла значајан напредак. То се посебно односи на примену допунских цементних материјала као што су *леттећи ђељео, гранулисана згура и силикаћна чађ*.

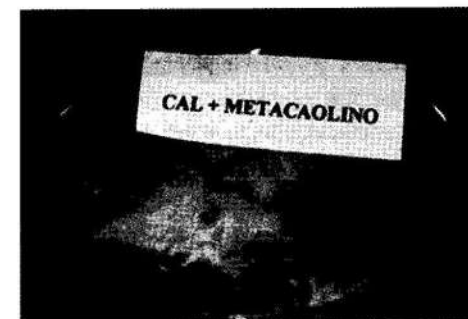
Најважнија особина метакаолина је његова пуцоланска активност. Материјали са пуцоланским својствима када се помешају са водом, сами по себи не очвршћавају. Када суfino самлевени и у присуству воденог раствора калцијум хидроксида, они реагују стварајући једињења калцијум силиката и калцијум алумината., која имају везивна својства, односно дају чврстоћу. Пуцоланска активност неког материјала зависи од: хемијског и минералшког састава, садржаја аморфне (реактивне) фазе, степена дехидроксијације, специфичне површине, садржаја Ca(OH)_2 у цементној пасти, садржаја допунских цементних материјала и односа воде и везива у материјалу. Реактивност пуцолана је већа уколико је већи укупни садржај оксида $\text{SiO}_2 + \text{Al}_2\text{O}_3 + \text{Fe}_2\text{O}_3$, уколико је већи удео аморфне фазе и уколико је већа финоћа честица. Основно је, да када се пуцолани примењују у производњи цемента, малтера и

бетона, неопходно је да садрже три главна састојка ($\text{SiO}_2 + \text{Al}_2\text{O}_3 + \text{Fe}_2\text{O}_3$). Садржај ових елемената у пуцоланском материјалу требало би да буде већи од 70% и да садржи што већи удео аморфне фазе. У основи додавањем метакаолина добија се повећање чврстоће и скраћење времена везивања.

У изведеном експерименту, концентрација метакаолина у кречној води изричито је била слична концентарцији креча у обичној кречној води. Због тога, неопходно је било знати износ креча у 1. литру обичне кречне воде. То је изведено помоћу сушења течности у пећи. Измерени количина креча у обичној кречној води је 2 грама. За припрему адитивисане кречне воде исти износ метакаолина је додаван у кречну воду. Изведен је исти облик сушења кречне воде са метакаолином. Посматрањем ова два осушена остаци узорка, закључена је очигледност: имају различите структуре. Остатак од обичне кречне воде је представљао обичан пудер (калцијум карбонат) са формацијама малих кристала, док остатак адитивисане кречне воде представљен је са кристалима већег плошног облика. (Слика 2 и 3).



Слика 2. Остатак после сушења обичне кречне воде.



Слика 3. Остатак после сушења крече воде са додатим метакаолином..

Етил силикати се користе још током 19. века. Хемијска композиција етил силиката је модификована годинама, тако да постоје различите формулације у комерцијализовању. У студији која је урађена коришћен је као Tegovakon® Vi, то јест тетраетоксилан (TEOS). Уопште, етил силикати се више користе као консолиданти за ослабљени камен а онедавно и као консолиданти за зидно сликарство. Ипак за ову тврдњу не постоји већи број објављених радова о томе нити егзактна позитивна искуства.

Завршно у дискусији аутори анализирају резултат и саопштавају следеће процене:

Мерене pH вредности су биле изједначене: код кречне воде 10,3, а код кречне воде са додатком 7,3 а код Теговакон 3.

Процена естетског гледишта и полу - квантитативно утврђивање соли: боја консолидованог малтера са кречном водом и са метакаолином у кречној води није се променила; малтер консолидован са етил силикатом постаје мало тамнији. Употреба траке за колометријско мерење, показала је да малтер не садржи растворљиве соли.

Мерење пенетрације (продирања) консолиданата: дубина продора консолиданта: кречне воде и кречне воде са метакаолином, одвија се само у малтер површног слоја, тако да се препоручује само за оне малтере који имају површински губитак кохезије.

Мерење механичке отпорности in situ и у лабораторији: на пробама in situ дејством Шмитовог чекића и дурометром, и на тестовима при лабораторијским испитивањима (флексурална и компресивна снага), показана је повећана снага отпорности на малтерима површиских слојева после третмана. Највише повећање снаге постигнуто је са етил силикатом, мање са кречном водом и метакаолином и најмање обичном кречном водом.

Процене понашања воде: проба на старом малтеру из 18. века са Карстеновом цевчицом показује да тај стари малтер консолидован са кречном водом и етил силикатом ванрдно су пропустљиви за воду; употреба кречне воде са метакаолином као консолидантом чини га да постаје мање пропустљив. Добијени резултати у категоријама апсорпције воде помоћу капиларности у лабораторији показују да коефицијент капиларности је сличан на узорцима без консолиданата и консолиданта са кречном водом или кречном водом са метакаолином али је мањи на узорцима консолидованим

са етил силикатом. Основно је да консолидацијски поступак не производи баријеру за дифузију водене паре.

Поводом ових закључака, посебно првог, могуће покушати са пробама на зидном сликарству. Успешни резултати могу бити драгоцени за спасавање нарушеног зидног сликарства, посебно оног које се налази у екстерним условима (попут остатка на фасадама у П.Патријаршији, Наупари, Сопоћанима, св Николи Дабарском, ...и др). Познато је да за овакве целине зидног сликарства не постоји одговарајући интерес, нису изведена никакава испитивања нити да постоје тачна сазнања о њиховом реалном стању. По правилу ти делови нечујно пропадају пред нашим очима. Иако је јасно из добијених резултата да је најбољи у ојачавању малтера етил силикат, ипак не би требало потпуно одбацити и примену друга два консолиданта: кречну воду и кречну воду са метакаолином. Пре свега што су они умногоме ближи по полазним својствима кречним малтерима, те се тиме знатно мање мења природа материјала, и због тога што би подробно истраживање, прецизан конзерваторски приступ и рад можда могли дати још успешније резултате. У својим завршним разматрањима аутори суштински то тврде.

Циљ проучавања је провера целисходности и успешности ових консолиданата за кречне малтере. Закључено је да употреба метакаолина као додатка кречној води смањује базичност и увећава механичку отпорност третираним малтерима, у поређењу са малтерима који су консолидовани обичном кречном водом. Такође, примећено је да се кречна вода са додатком метакаолина, суши у формацији плошно створених кристала; ова особина се тумачи као утицај којим може да се побољша механички отпор малтерима који се третирају тиме. Због изузетне хемијске подударности (компатибилности) кречне воде са старим малтером и узимајући у обзир резултате свих изведених проба, препоручује се коришћење кречне воде и кречне воде са метакаолином за консолидацију старих малтера који имају мало кохезионо својство. Ови консолиданти повећавају механичку отпорност површинским слојевима. Веома је важно истаћи да ти консолиданти не стварају било какве промене за коефицијент паропропустљивости и на било које постојеће соли. Само за старе малтере са изразито проблематичном кохезијом, могуће је препоручити употребу етил силиката као консолиданта, јер овај консолидент умногоме повећава отпорност малтеру. Проучавање кречне воде и адитивисане кречне воде, као консоли-

данта – може допринети стварању еколошких и економичних, плодних материјала, кроз унапређивање и употребу традиционалних технологија. Ово проучавање може бити развијано и са другим производима који се могу додавати кречној води, ради побољшања ефективности, пре свега због тога што се све више уводи калцијум карбонат у малтер. Свакако ради унапређивања кохезије и појачавања механичке отпорности кречним малтерима. Неопходно је истаћи да техника консолидације у рестаурацији је прилично сложен метод, пре свега што се за то морају употребљавати различити материјали са теоретским поставком да су повратни (реверзибилни) материјали. Ипак, суштински посматрано, метод консолидације је увек неповратан. Успех и добар третман консолидације не зависи само од одабраног производа, већ и од саме апликације, и од суштинских карактеристика и конзерваторског стања грађе која се третира, као и од способности и доброг смисла рестауратора.

Може се рећи да је још драгоценија студија И. Брајерса и Н. Калсбека о апсорпцији кречне воде и стварању кристала калцита на секо сликарству, које је импрегнисано кречном водом. Њихов експеримент је изведен на зидном сликарству из 16. века и добијени су позитивни резултати консолидације. Провера је извршена 80 дана након завршетка третмана. Третиране површине су испитиване скенирном електронском микроскопијом. Након 14 дана после третмана нису на површини примећени кристали калцита али је после 80 дана откривен густ кристални раст.

У уводном делу свога рада аутори истичу да је импрегнација порозних материјала са кречном водом, попут камена кречњака, сликарства на бази креча и штукатуре, позната у пракси одавно и да је преношена са генерације на генерацију преко рестауратора и занатлија. Ову драгоцену праксу потиснуло је масовно употребљавање синтетичких материјала што је подгревала полемика о недовољној ефикасности кречне воде. Ову нетачност и супротност потврђују својим експериментима у којима су се уверили радећи на Велсовој катедрали. У својој студији таложења креча у кречњацима третираних са кречним облогама и умноженим апликацијама кречном водом, показало се да више од 50% креча се депонује у спољних 2 мм камена. После 12 година искуства у раду са кречном водом на Велсовој катедрали аутори је препоручују за кречњаке у спољашњим условима и да је у основи незнање и недостак очигледних доказа многе учинио скептицима за овај третман.

Подела на скептике или верујуће, може се наћи и међу конзерваторима зидних слика, мада је врло мало спроведених истраживања ефеката кречне воде у зидном сликарству. Скептици се ослањају на очигледност не-ефикасности кречне воде за консолидацију услед ниске растворљивости калцијум хидроксида у води 1700mg – лит, на 20 °C. Већа непопуларност третмана кречном водом, такође, не постоји због ограничења. Апликације велике количине воде на зидно сликарство не мора да активира само чиниоце оштећивања као што су растворљиве соли и микроорганизми, већ може да се негативно одраже рН осетљиви материјали као што су пигменти и везивни материјали, после влажења. Због тога су развијани другачији методи третмана, са узимањем у обзир локалних ситуација. Оштећене зидне слике формирањем гипса (дехидрирани калцијум сулфат) конзервисане су ефикасно помоћу такозваног “баријум третмана”, који се састоји у аплицирању засићених раствора амонијум карбоната, који се прати помоћу солуције баријум хидроксида. Веома крхке зидне слике контаминирани солима, третиране су етил силикатом и метил силикатом, са тежњом да се ослободе и соли после консолидације. Штавише, алтернативни консолиданти су употребљени у ситуацијама када не одговарају они који су базирани на води, односно синтетичке смоле, попут широко распрострањеног полимера Паралоид-а Б72.

Ипак, као што је и у случају кречне воде, и ови други консолиданти такође имају ограничења. Третман баријумом специјално циља на оштећења узрокована само гипсом, али не и натријум хлоридом или другим растворљивим солима. Поуздане студије такође показују да тај метод не сме бити коришћен када постоје на слици деградације зеленог азурита. Експерименти са амонијум оксалатима показују да је могућ алтернативни метод баријум хидроксида, јер има лабораторијска ограничења.

У радионици Академије изведен је један експеримент са кречном водом. Употребљавана је кречна вода, направљена са замешаним старим угашеним кречом. Остављена је да одстоји месец дана. Добијена површинска скрама на кречној води, пажљиво је уклоњена и употребљаван је само бистри површински део.

Оглед је изведен на деловима старије сликане студенстске вежбе (иконе), на којој постоје два већа прелома. Ти преломи су одређени као ивице површина на којима ће се наносити кречна вода. Средишни део је остављан ради поређења. Наношење креч-

не воде је изведено меканиом флах четком. Количина нааноса је увек била толика да се цела површина уједначено накваси. Сваки следећи нанос је рађен тек пошто се експериментална површина просуши. Наношење бистре кречне воде изведено је у два циклуса од по 20 пута. Наношење није трајало дуже од 1,5 сата (оба пута) јер је био зимски период, просторија је била прилично топла услед парног грејања. Већ током следећег дан (после прве сеансе) изглед третираних сликаних површина се разликовао: боје су биле дубље нијансе и јаче снаге, потези четком су израженији. Површине посматране под косим светлом добиле су благи одсјај (рефлекс) – услед врло танане стакласте скраме која је очигледно израженија тамо где је наношена кречна вода.



После овог малог експеримента, који би свакако требало детаљније развити и прецизније посматрати може се претпоставити, да неки од ослабљених делова оригиналног зидног фреско и темпера сликарства могу бити појачани на овај начин и овим материјалом.

Bibliographic references

- Delgado Rodrigues, J.; - *Consolidation of decayed stones. A delicate problem with few practical solutions*, in: Int. Seminar Historical Constructions, Guimarães, 2001.
- Pinto, A. Paula F. - *Conservação de pedras carbonatadas: Estudo e selecção de tratamentos*, Tese apresentada para obtenção do grau de doutoramento, IST, Lisboa, 2002.
- Mora, Paolo, Mora, Laura – *La Conservazione delle pitture murali*; Compositrice, Bologna, 2001.
- Brajes, Isabelle, Kalsbeek, Nicoline - *Limewater absorption and calcite crystal formation on a limewater-impregnated secco wall painting*, in: Studies and Conservation, Vol.44, n° 3, London: IIC, 1999, p.145-156.
- А. Митровић, М. Комљеновић, Б. Илић, *Испитивања могућности коришћења домаћих каолинских глина за производњу метакралина*. Институт за испитивање материјала а.д. Београд и Институт за мултидисциплинарна истраживања, Београд. Научни рад UDK 666.9:666.94, DOI:10.2298/HEMIND0902107M

NEW INSIGHTS INTO THE FIXERS THAT CAN BE USED IN PROTECTION OF MURAL PAINTINGS

Miroslav Stanojlović, Mth

Institute for the Protection of Cultural Monuments, Belgrade

The workshop of the Academy of the Serbian Orthodox Church for Art and Conservation conducted one experiment with lime water. Used was lime water, made from an old batch of slaked lime. It had been left to sit for a month. The resulting surface scum on lime water was carefully removed and only bright surface part of the mixture was used. The experiment was performed on the painted parts of an older student exercise (icon), in which there had been two large break-ups. These fractures were defined as edges of the area on which lime water would be applied. The central part was left for comparison. The lime water was applied with a soft brush. The amount of applications was always such that the entire surface was evenly soaked. Each next layer was made only after the experimental area had dried out. Applying clear lime water was carried out in two cycles of up to 20 times. Application did not last longer than 1.5 hours (both times because it was winter time, the room was quite warm due to central heating. Even the next day (after the first session) the treated painted surfaces looked different: colours were deeper and stronger, and the brush strokes were more pronounced. Surfaces observed at a slant angle gave a mild reflection (reflex) –due to a very delicate vitreous scum that is apparently more pronounced where the lime water was applied. This is a contribution to multidisciplinary studies at the Academy of Serbian Orthodox Church, but also possibly the beginning of the development of scientific methods in the course Methodology of Conservation of Wall Painting.

НОВЫЕ ЗНАНИЯ О УКРЕПИТЕЛЯХ, КОТОРЫЕ МОГУТ ИСПОЛЬЗОВАТЬСЯ В ЗАЩИТЕ НАСТЕННОГО ХУДОЖЕСТВА

мг Мирослав Станойлович

Республиканский институт защиты памятника культуры, Белград

В мастерской Академия СПЦ искусства и сохранения проведен один эксперимент с известковой водой. Употребляемая известковая вода, сделана с замешанной старой потушенной известью. Оставлена, чтобы отстоялась месяц. Полученная поверхностная пленка на известковой воде, осторожно отклонена и употребляема только быстрая поверхностная часть. Осмотр произведен на частях старой нарисованной студентском упражнении (иконе), на которой существует два больших перелома. Те переломы определены как границы поверхностей на которые нанесется известковая вода. Центральная часть оставлена для сравнения. Нанесение известковой воды сделано мягкой кистью. Количество нанесения всегда было стольким, что целая поверхность одинаково мочилась. Каждое следующее нанесение делалось только после того, как экспериментальная поверхность осушется. Нанесение чистой известковой воды выполнено в два цикла от по 20 раз. Нанесение не длилось больше от 1,5 часа (оба раза), так как был зимний период, помещение было прилично теплым из-за парового отопления). Уже в течении следующего дня (после первого сеанса) вид использованных нарисованных поверхностей отличался: краски были глубже нюансы и сильнее силы, штрихи кистью выраженнее. Поверхности, которые осматривались под косым светом получили умеренный отблеск (рефлекс) – вследствие очень тонкой стеклянной пленки, которая очевидно выраженной там, где нанесена известковая вода. Это достижение на поле мультидисциплинарности, которые заступлены в Академия СПЦ, но и возможно начало развития научного метода на предмете Методология сохранения настенной картины.

**РЕКОНСТРУКЦИЈА АНТИЧКОГ ЗИДНОГ
СЛИКАРСТВА СА ЛОКАЛИТЕТА НАД
КЛЕПЕЧКОМ, VIMINACIUM**

**мр Драгана Рогих
Стеван Марковић**

Археолошки институт САНУ, Београд
Висока школа СПЦ за уметности и конзервацију, Београд

Драгана Рогих
Ел.пошта: rogic.dragana@gmail.com

Оригиналан научни рад
Примљен: 9. март 2010. године
Прихваћен: 25. мај 2010. године

Апстракт

Веома су ретки примери сачуваног зидног сликарства из римског периода, иако је оно било омиљен начин украшавања зидова. Текст говори о фрагментисаној зидној декорацији са археолошког локалитета Над Клепечком. Рад је базиран на проучавању аналогича ради решења идејне реконструкције овог зидног сликарства. Објашњава на који начин је решена идејна реконструкција и говори о технологији израде малтера и цртежа ових фресака. Слична геометријска схема цртежа се може видети на фрескама и мозаицима од првог века, па до палеовизантијског периода.

Кључне речи: зидно сликарство, фрагменти, технологија, малтер, реконструкција, геометријска схема.

На археолошком налазишту *Viminacium* у источној Србији, код Старог Костолца на ушћу Млаве у Дунав, археолошка истраживања се спроводе цео један век, док се интензивна археолошка истраживања изводе око четрдесет година. О заступљености зидног сликарства на овом налазишту говоре налази како добро очуваног, тако и фрагментисаног зидног сликарства. Зидно сликарство је нађено на следећим локалитетима: Пиривој, Чаир, Пећине, Више гробаља, Над Клепечком...

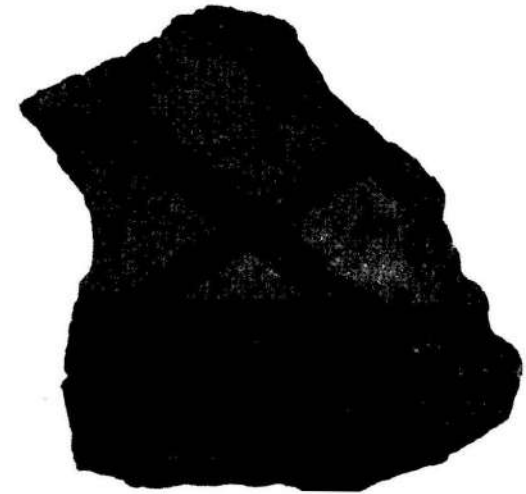
Овим радом обухваћени су фрагменти зидног сликарства са локалитета Над Клепечком. На овом локалитету изведена су заштитна ископавања због напредовања рударског копа Дрмно у току 2008-2009 године, а наставиће се и током 2010. Њима су предходила геофизичка истраживања у циљу детектовања археолошких објеката. Тада су примењена геомагнетна и геоелектрична истраживања, праћена геодетским снимањем. Том приликом обрађена је сонда 19, димензија 10 x 3m. Оријентација сонде 19 је 3-И, са девијацијом од 13° западним делом ка северу. Фрагменти зидног сликарства су нађени у укопу констатованом у сонди 19. Укоп је неправилног облика и залази у северни профил сонде (АБ). Његове димензије износе 2,4m x 1,0m x 0,95m. Укоп је био испуњен тамно мрком земљом, кречним малтером, великим бројем делова зидног сликарства, фрагмената опека, каменом¹ и керамиком. На дну укопа констатован је слој креча од 2mm. Могуће је да је укоп служио као отпадна јама. У истој сонди, уз источни профил (БЦ), на дубини од 1,15m нађен је новац Хадријана (Ц-49).

Не може се са тачношћу одредити намена објекта са којег фреске потичу, поготово што су комади зидног сликарства нађени са другим археолошким материјалом. Да ли су фреске из гробнице или објекта неке друге намене остаће управо због тога нејасно. Иако је археолошки контекст веома компликован, то нас није спречило да обрадимо ове веома интересантне фрагменте геометријског ликовног садржаја (које ћемо у даљем тексту означити као целину 1). Како је на *Viminacium*-у нађен велики број гробница са очуваним зидним сликарством, може се претпоставити да и ови одломци потичу из неке од гробница сонде 19. Ову информацију треба узети са резервом јер су нађени и други фрагменти фреско сликарства који не припадају целини 1. Они сугеришу да су можда били део неке више зоне. Могуће је чак да се ради о налазима из

1 Зелени шкриљац

различитог временског периода, тако да слика о првобитном изгледу овог садржаја може бити заснована само на претпоставкама.

Уломци целине 1 су у прилично добром стању када су у питању малтер и постојаност боја, једини проблем представљају окамењене нечистоће на лицу фрагмената које у многоструко скривају интензитет и лепоту боја. Да би се утврдио ликовни приказ фрагменти су очишћени механички—скалпелима, након тога деминерализованом водом и туферима вате (овакво чишћење није дало жељене резултате у потпуности, али нам је помогло да сагледамо ликовни садржај). Сваки фрагмент је фотографисан и измерен. Малтер је сачињен од креча и речног песка и његова дебљина је различита (креће се од 1cm до 10cm). У првом слоју (који је служио за изравнавање зида што је условило различите дебљине) уочено је присуство грумења креча и сецкане сламе, која се појављује у виду оштећења. Други слој малтера је дебљине од 1 до 2 cm, док је трећи слој веома танак (2 mm) и финије структуре. Фрагменти су након чишћења спаковани у кутије и смештени у депо. Лепота боја као и смисленост приказа препорука су за реконструкцију, наравно пре свега идејну. Највећи фрагмент (сл. 1) био је кључ ове реконструкције, обзиром да пружа добар део информација о систему сликања ове геометријске схеме.



Слика 1

На лицу појединих уломака виде се утиснуте линије, међутим оне не прате обојене делове целине 1 (могуће је да је коришћен конопац, који је служио извођачу овог ликовног садржаја као мрежа за лакше извођење геометријског цртежа). Може се закључити да су сликари већ унапред имали не само идеју о томе шта ће сликати, већ јасно израђен план. На основу мера које је

могуће узети са фрагмента на сл. 1, направљено је идејно решење за реконструкцију. Детаљнијом анализом свих фрагмената дошли смо до идеје да се жута и зелена правоугаона поља спајају дијагоналама које полазе из њихових углова. Дијагонале креирају неправилне хексагоналне просторе који у својим централним деловима садрже флорални – цветни мотив. Цртањем идејног решења и разлагањем ове схеме може се закључити да су у питању две схеме октагона. Ове две схеме преклапањем у средишњим тачкама октагона (у нашем случају октагони су неправилни), дају управо цртеж целине 1 (слика 2 и 3). Обзиром да су боје које се преплићу жута и зелена (на белој позадини) јасно је да постизање илузионистичког ефекта није случајно (жута избија у први план, чиме се постиже утисак дубине). Боје целине 1 су: мрка, црвена, зелена и жута на белој позадини. Боје централног дела (целине 1- дела са октагонима) су „боје живота“ „...Једнако удаљено од небеског плавог и од подземног црвеног, које су боје айсолућни и недостићни, зелено средња величина, посредник између топлог и хладног, високог и ниског, умирујућа је, освежавајућа, људска боја... Зелено је као и човек топло“.

Унутар хексагона налазе се цветни мотиви, распоређени тако да образују форму крста. Латице цветова су углавном срцолике. Правоугаоници нису очувани у целости а на очуваним деловима нема назнака сликарства. Ипак судећи по најприближнијој аналогiji која се налази у *Verulamium*-у (Велика Британија), врло је могуће да су и ова централна места била украшена неким приказом. У *Verulamium*-у су то голубови као и главе животиња сличне мачкама.

Латице које се налазе у средишњим деловима хексагона не могу се поистоветити нити са једним цветним мотивом са сигурношћу. Ипак сличних примера има већ и на самом налазишту *Viminacium*. Таква је форма цветова у гробницама G5313³ и G2624⁴. Приближан приступ исликавању флоралних мотива је и у римској гробници у селу Брестовику⁵. Такође се може видети и унутар геометријске схеме у римским катакомбама (*Via Latina*)⁶. Сличан при-

2 J. Chevalier A., Gheerbrant, Рјечник симбола, Загреб 1983, 783.

3 Миомир Кораћ, Сликарство Виминацијума, Београд, 2007, 28.

4 Миомир Кораћ, Сликарство Виминацијума, Београд, 2007, 82.

5 Михајло Валтровић, Римска гробница у селу Брестовику, Старинар, Београд, 1906, 128 – 140.

6 Dumbarton Oaks Papers, No. 21, Washington, 1967, прилог 49.

мер налази се и у Софији у гробници 7⁷. Цветови су и овде распоређени тако да образују форму крста. Још један мотив који је формиран комбиновањем геометријских фигура и поседује слично формиране цветове, налази се у месту Силистра⁸ (Бугарска). Овде је схема део украса објекта са фунерарном наменом.

Обзиром да су „боје живота“ у центру композиције а да се од мрке бордуре са једне стране пружа црвена могуће је да је супротно њој била плава (нађени су фрагменти са регистрима плаве боје, који не припадају целини 1). При овоме црвена би била доња, а плава горња, тј. изнад горње бордуре (наравно уколико је уопште било горње бордуре). Тако је између небеског и подземног, између онога чему човек тежи и од чега зазира приказано оно чему човек припада – природа.

Геометријска схема која је овде заступљена може се упоредити са многим мотивима како фресака тако и мозаика са више археолошких локалитета. Као што је познато у античко доба рађено је и једноставније фреско сликарство по готовим узорцима (тзв. тапетно)⁹. Оно што је отклонило недоумице о могућем првобитном изгледу свакако су геометријске схеме римских мозаика (схеме са октагонима) које се срећу од I века (каких има у Африци), па до ранохришћанског периода¹⁰. У Британији схема са октагонима има од I до позног IV века, као и фреско сликарства из већ поменутог *Verulamium*-а¹¹. Такође од великог значаја су и примери зидног сликарства античке Емоне (Љубљана, Словенија), римски мозаици Босне и Херцеговине, рановизантијски мозаици на простору данашње Македоније и наравно фреско сликарство са самога *Viminacium*-а. Мозаичке схеме са октагонима могу се видети у античком Наису (Грађевина са октагоном, мозаици из просторија 1 и 4, почетак IV века¹²), Феликс Ромулиани (Царска палата, почетак IV века, тракт Д1¹³). Геометријска схема која се може упоредити са схемом сликарства са локалитета Над Клепечком је модел цртежа

8 Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, Römische Malerei, Mailand, 2002, 365.

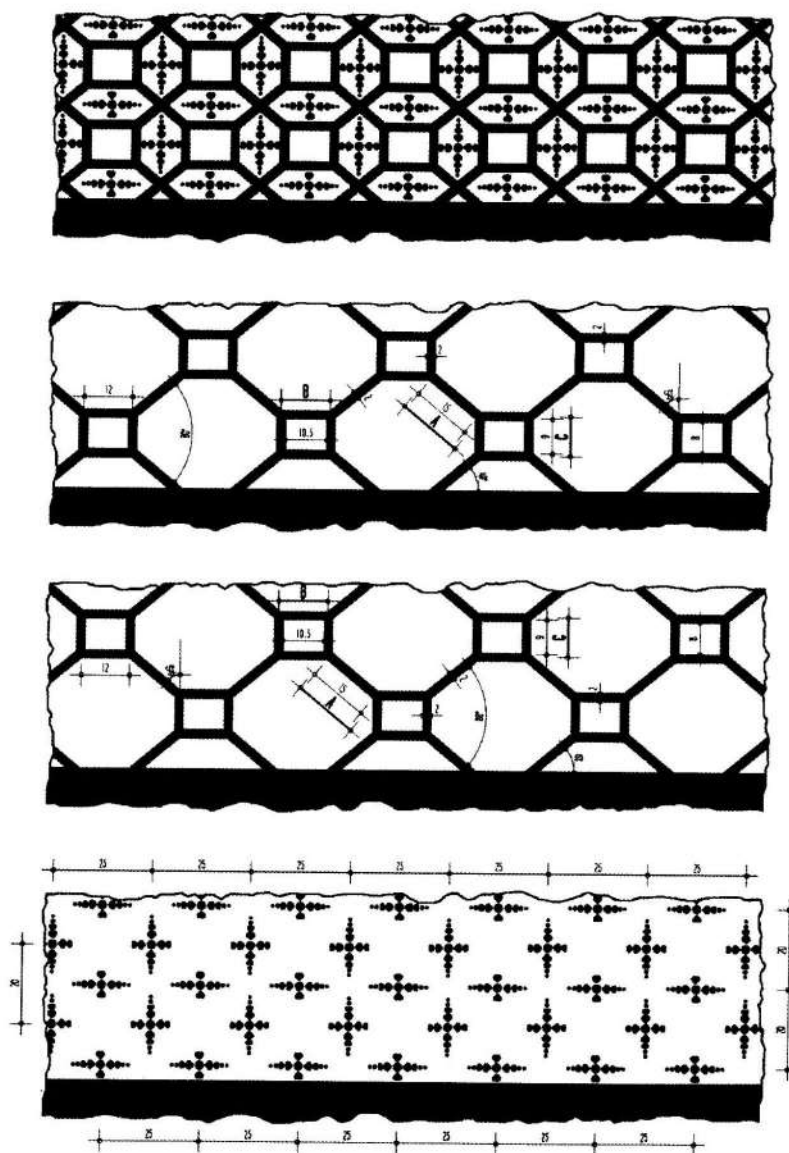
9 Ирма Чремошник, Мозаици и зидно сликарство римског доба у Босни и Херцеговини, Сарајево, 1984, 130.

10 Gisela, Salies, Bonner Jahrbücher, Band 174, 1974, 10-11, слика 38.

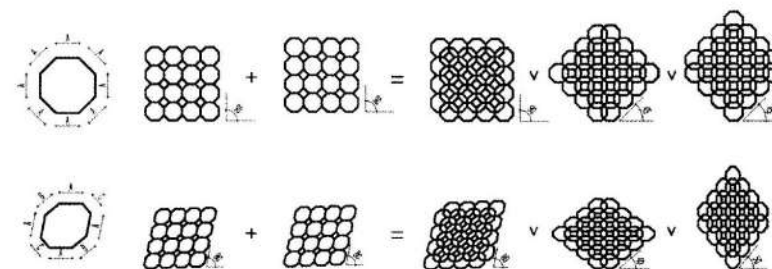
11 Johan Bruke, The villa in Roman Britain, London, 1978, 50.

12 Гордана Јеремић, Ниш и Византија V, Ниш, 2007, 91-95.

13 Драгослав Срејовић, Римски царски градови и палате у Србији, Београд, МСМХСIII, 128-129.



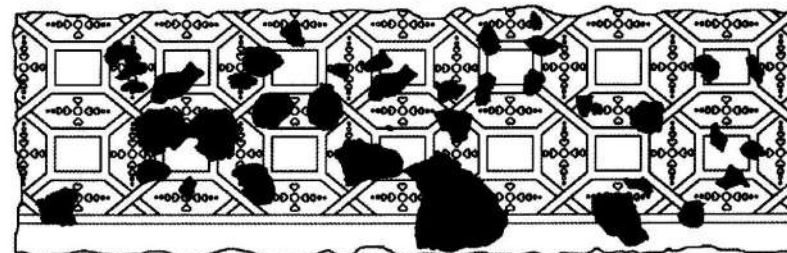
Слика 2. Разрада цртежа геометријске схеме Над Клепечком, са мерама.
(Идејна решења у AutoCAD-у извела дипл. инг. арх. Емилија Николић)



Слика 3. Преклопљене схеме правилних и неправилних октагона окренуте под различитим угловима од 90° , 45° , 80° , 40° , 50° .

(Идејна решења у AutoCAD-у извела дипл. инг. арх. Емилија Николић).

мозаика из виле у Widford – у (Oxfordshire, Велика Британија) из IV века¹⁴. Међу бројним примерима налазе се и веома компликовани, базирани на схеми са октагонима. Један од њих који датира са почетка IV века јесте мозаик римске виле у Gadebridge Park–у (Eight lozenge stars)¹⁵. Сличан је пример мозаика *Cantarus* из град-



Слика 4. Могући изглед целине 1, у ово идејно решење убачене су фотографије фрагмената фреска Над Клепечком

(Идејна решења у AutoCAD-у извела дипл. инг. арх. Емилија Николић).

ске куће у Norton Hill–у (Colchester, Essex, Велика Британија)¹⁶ из средине I века нове ере. Вредан помена је и пример из Fishborne–а, (Essex, Велика Британија)¹⁷. Још један мозаички приказ из виле у Eccles–у (Kent, Велика Британија)¹⁸ са краја I и почетка II века, поседује доста података који се могу повезати са цртежом

¹⁴ David S. Neal, *Roman mosaics in Britain*, London, 1981, 104.

¹⁵ Исто, прилог 51.

¹⁶ Исто, 1981, 71.

¹⁷ N. P. Stanley Prince, *Conservation on archeological excavations*, Rome, 1995, Plate 2b.

¹⁸ David S. Neal, *Roman mosaics in Britain*, London, 1981, 76.

Виминацијумске целине 1. У центру ове мозаичке композиције налази се сцена са гладјаторима. Уоквирена је са дванаест квадрата спојених дијагоналама образујући неправилне хексагоналне просторе у којима се налазе цветни мотиви.

Детаљнијом анализом британских мозаичких схема увиђа се како једноставан мотив октагона са више дијагоналних линија и различитим нацртом у међупросторима може образовати веома компликована решења за која је понекад било потребно урадити више цртежа. Како су ови мозаички цртежи рађени математичким прорачунима у радионицама, можемо претпоставити да су слични обрасци израђивани и за зидно сликарство. Епископска базилика у Стобију¹⁹ (крај IV почетак V. в.) у свом нартексу такође садржи мозаик са поменутом схемом (као код целине 1).

Иако ово сликарство није врхунско, оно ипак показује различите утицаје на уметност једног времена, и преноси пун неокрњен дух самог вечног града. Стога значај онога што јесте античко не мора бити сагледан само по мајсторству израде, већ и као део велике традиције.

Садржај декорисаних површина на објектима у античком и касноантичком периоду зависио је управо од намене истих. Поред писаних сведочанстава ово јасно потврђују и веће сачуване целине попут Херкуланума и Помпеје. Међутим у случају када јасна одредница не постоји, тј. када је очуван само део некадашње декорације зидова, а при том се не зна ком је објекту припадао, значење прво бива доведено у питање. Да ли је нешто декоративно или поседује и какво симболичко значење у овом случају најпре могу одгонетнути аналогни садржаји који свој „контекст“ нису изгубили. При овоме није немогуће да је сликар преносећи предложак заједно са њиме пренео и скривено симболичко значење, које он лично као ни његов наручилац није нужно морао знати. У том случају се препуштао простом пресликавању несвесно преносећи са њиме и осмишљене поруке.

¹⁹ Гордана Цветковић Томашевић, Рановизантијски подни мозаици, Београд, 1978, прилог 32.

Закључак

У римском граду Виминациуму зидно сликарство је било веома заступљено. О овоме говоре налази како добро очуваног, тако и фрагментисаног зидног сликарства. Ову слику употпуњују фрагменти зидног сликарства са локалитета Над Клепечком. Детаљном анализом ових фрагмената и проучавањем аналогја можемо предпоставити како је ова фреска изгледала. Оваква геометријска схема била је заступљена на фрескама и мозаицима од првог века, па до палеовизантијског периода.

Највећи фрагмент (сл. 1) био је кључ ове реконструкције, обзиром да пружа добар део информација о систему сликања ове геометријске схеме. На основу мера које је могуће узети са фрагмента на сл. 1, направљено је идејно решење за реконструкцију. Цртањем идејног решења (у AutoCAD-у) и разлагањем ове схеме може се закључити да су у питању две схеме октагона, које се преклапају у средишњим тачкама октагона. Боје које се преплићу су жута и зелена (на белој позадини), чиме је постигнут илузионистички ефекат (жута избија у први план, чиме се постиже утисак дубине).

Разлог за овакву врсту реконструкције је жеља да се јавности представи још једна фреска са Виминациума, а наравно и поступак којим се дошло до тог решења, а да при том на оригиналном сликарству нису вршене никакве интервенције.

Литература

- Ирма Чремошник, *Мозаици и зидно сликарство римског доба у Босни и Херцеговини*, Сарајево, 1984.
- J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Рјечник симбола*, Загреб 1983.
- Миомир Кораћ, *Сликарство Виминацијума*, Београд, 2007.
- Johan Bruke, *The villa in Roman Britain*, London, 1978.
- David S. Neal, *Roman mosaics in Britain*, London, 1981.
- N. P. Stanley Prince, *Conservation on archeological excavations*, Rome, 1995.
- Гордана Цветковић Томашевић, *Рановизантијски подни мозаици*, Београд, 1978.
- Dumbarton Oaks Papers, No. 21, Washington, 1967.
- Крстю Миятев, *Декоративната живопис на Софийския некропол*, София, 1925.
- Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnes Rouveret, Monica Salvadori, *Römische Malerei*, Mailand, 2002.
- Михајло Валтровић, *Римска гробница у селу Брестовику*, Београд, 1906.
- Гордана Јеремић, *Ниш и Византија V*, Ниш, 2007, 87-97.
- Драгослав Срејовић, *Римски царски градови и палате у Србији*, Београд, МСМХСIII.
- Gisela Salies, *Bonner Jahrbücher*, Band 174, 1974.

RECONSTRUCTION OF ANTIQUE FRESCO PAINTING FROM A LOCATION NAD KLEPEČKOM, VIMINATIUM

Dragana Rogić, Mth

Archaeological Institute of SANU, Belgrade

Stevan Marković

Academy of Serbian Orthodox Church for Arts and
Conservation, Belgrade

In the Roman town of Viminatium fresco painting was quite prominent. This is evidenced by findings of both well preserved, and fragmented fresco painting. This image is complemented by fragments of fresco painting from the locality Nad Klepačkom. By detailed analysis of these fragments and by the study of analogies, we are able to assume what this fresco looked like. Such geometrical scheme was represented on frescoes and mosaics from 1st century all the way to Paleobyzantine period.

The biggest fragment (fig. 1) was the key for this reconstruction, considering that it offers a good deal of information on the system of depiction of this geometric scheme. Based on measurements that can be taken on the fragments on figure 1, a concept design for reconstruction was produced. By drawing the concept design (in AutoCAD) and by dissolving this scheme, one can deduce that here we have to octagonal scenes that intersect in the central points of the octagons. Colours that interweave are yellow and green (on white background), which accomplishes an illusionist effect (yellow emerges into the foreground, which achieves a sense of depth).

The reason for this type of reconstruction is a desire to present to the public yet another fresco from Viminatium, as well as the procedure that achieved this solution, without making any interventions to the original fresco.

РЕКОНСТРУКЦИЈА АНТИЧЕСКОГО НАСТЕННОГО ХУДОЖЕСТВА НА МЕСТЕ НАД КЛЕПЕЧКОМ, VIMINACIUM

Мг Драгана Рогич

Археологический институт САНУ, Белград

Стеван Маркович

Академия СПЦ искусства и сохранения, Белград

В римском городе Виминациуме настенное искусство было сильно представлено. Об этом говорят данные как хорошо сохраненного, так и фрагментированного настенного искусства. Эту картину дополняют фрагменты настенного искусства на месте Над Клепечком. Детальным анализом этих фрагментов и изучением аналогии можем предположить как эта фреска выглядела. Такая геометрическая схема была представлена на фресках и мозаиках с первого века и до палеовизантийского периода.

Самый большой фрагмент (рис.1) был ключ этой реконструкции, с учетом, что предоставляет хорошую часть информации о системе рисования этой геометрической схемы. На основании меры, которые можно взять с фрагментов на рис.1, сделано главное решение для реконструкции. Рисованием главного решения (в AutoCAD-e) и раскладыванием этой схемы можно сделать вывод, что это касается двух схем октагона, которые пересекаются в средних точках октагона. Цвета, которые переплетены это желтый и зеленый (на белом фоне), что дает иллюзионистический эффект (желтый выбивает в первый план, что дает впечатление глубины).

Живопис 4, (2010) 187-199

ПРОБЛЕМАТИКА ОДЛЕПЉИВАЊА ПОДЛЕПЉЕНИХ СЛИКА

мр Драгана Рогич

Археолошки институт САНУ, Београд

Драгана Рогич

Ел.пошта: rogic.dragana@gmail.com

Прегледни рад

Примљен: 9. март 2010. године

Прихваћен: 25. мај 2010. године

Апстракт

Као лепкови за подлепљивање слика, у оквиру традиције европских ателјеа, користили су се лепкови биљног порекла растворљиви у води, касније смесе воска и смоле, а данас се све више користе синтетички лепкови. Како лепкови временом постају тешки, ломљиви, и губе своја првобитна својства, слике се морају поново подлепити. Примери одлепљивања подлепљених платна у раду, показују особине коришћених атхезива, њихову снагу и реверзибилност. Од лепкова проучавани су: Plextol B500 и Klucel GF; смеса воска и смоле; BEVA 371.

Кључне речи: подлепљивање, одлепљивање, лепкови, растварачи, слике на платну.

Рентоалажа, подлепљивање или дублирање, је конзерваторски поступак код слика на платну, који подразумева подлепљивање оригиналног платна новим, уз помоћ неког лепка. Ослабљено оригинално платно, овим процесом добија нови носилац.

Подлепљивања са туткалом, лепљивим пастама, оловном белом, воском и смолом су проучене. Неке методе су престале да се користе, неке су још увек у употреби, мада се данас све више користе синтетички лепкови.

Подлепљена платна треба уклонити уколико су изгубила своју функцију, ако су деформисана, пропала, или уколико је урађена лоша рентоалажа. Пре процеса скидања старе рентоалаже препоручљиво је урадити фејсинг, јер он превентивно стабилизује расцепе и оштећења бојеног слоја.

Уклањање платна са полеђине слике може се вршити на више начина. Код слика малих димензија, платно треба скидати од угла, дијагонално. Уклањање платна код слика већих димензија врши се у тракама—смицањем. Због лакшег уклањања подлепљеног платна могу се користити маказе или слатпел. Сlike подлепљене воденим лепковима, могу се третирати у столу са ниским притиском¹.

Лепљиве смесе воска и смола, или синтетичке смоле, могу да се омекшају растварачима, или растварајућим пастама и уклоне механички скалпелом. Треба да се избегне продирање хемијских средстава у структуру платна, због чега је добро користити пасте. Восак може постепено да се загрева и уклања скалпелом, уз коришћење топлог вакум стола, или стола са ниским притиском².

За уклањање остатака воска Бергер препоручује пасту од пшеничног штирка - Wheat starch paste³. Дobar начин за уклањање старог лепка је танка паста од Klucel J и метил целулозе у води и изопропил алкохолу⁴. Такође се користи Klucel M са растварајућом

1 Наске Bent, 263, 1983.

2 Knut Nicolaus, 95, 1999.

3 www.art.nl/journal/journal.aspx

4 Klucel J микстура за уклањање старе пасте, састоји се од 10 тежинских делова Klucel J, 50-60 делова воде и 30-40 делова етанола (може да буде и изопропил алкохол). Микстуру треба припремати хладну. Воду и метанол треба држати у фрижидеру 2-3 сата. Раствор треба ставити у посуду и мешати, постепено треба додавати Klucel J, да би се разбио сваки груменчић. Добро је да микстура стоји преко ноћи, да би се грануле Klucela у потпуности раствориле. Микстура треба да буде чиста и желирана. Klucel има дејство детерџента, и треба га користити

микстуrom од: white spirit-а и изопропанолу, у пропорцији 1:3, или толуолу и етанолу у размери 3:2. Такође може да се користи мешавина етилгликола у бензину⁵. Паста треба да се нанесе танко у малим површинама. Површину треба покрити да микстура не испари брзо, после деловања уклања се скалпелом. Да би се восак и смола са платна што боље уклонили, третман може да се ради на столу са ниским притиском. Користе се два упијајућа материјала различите дебљине, дебљи се поставља испод, а тањи на слику. Тањи материјал се танко премазује растварајућом пастом. Сто са ниским притиском треба да се загреје до 30°C⁶.

Скидање остатака оловно беле уљане боје која се некада користила као лепак за подлепљивање, представља велику тешкоћу. Из тог разлога овај метод се више не користи, јер има иреверзибилан карактер⁷.

Остаци лепка синтетичких смола се уклањају растварачима и скалпелом. Избор растварача зависи од типа лепка, што се може утврдити лабораторијским испитивањима. Многе синтетичке смоле су растворљиве само са поларним растварачима⁸.

Одстрањивање старог лепка је веома тежак посао. Полеђина платна никада не сме да се шмиргла, јер такав поступак сече и уништава влакна. Сваким новим уклањањем лепка са полеђине слике слика се делимично оштећује.

искључиво за уклањање водено-растворљивих супстанци од материјала осетљивих на воду. Може се додати и Beva 371 у толуену (5-8%). Ова комбинација обезбеђује потребну влагу за мекани гваш, казеин..., без мењања његовог обојења, док Beva обезбеђује пријањање. Ова рецептура је коришћена за водене боје и гваш.

5 Knut Nicolaus, 95, 1999.

6 Knut Nicolaus, 95, 1999.

7 Wolters Christian, 158, 1960.

8 Поларни растварачи растварају поларна једињења, а неполарни неполарна. Јако поларна једињења као што су не органске соли или шећери растварају се у веома поларним растварачима као што је вода. Јако чврста не поларна једињења као што су уље и восак, растварају се са растварачима као што је хексан. Вода и хексан или сирће и уље не могу да се мешају и брзо се раздвајају у два слоја чак и после доброг мућкања

Примери из праксе:

1. Назив слике: Авгаров убрус

Техника: јајчана темпера

Димензије: 35x51

Година: 2004.

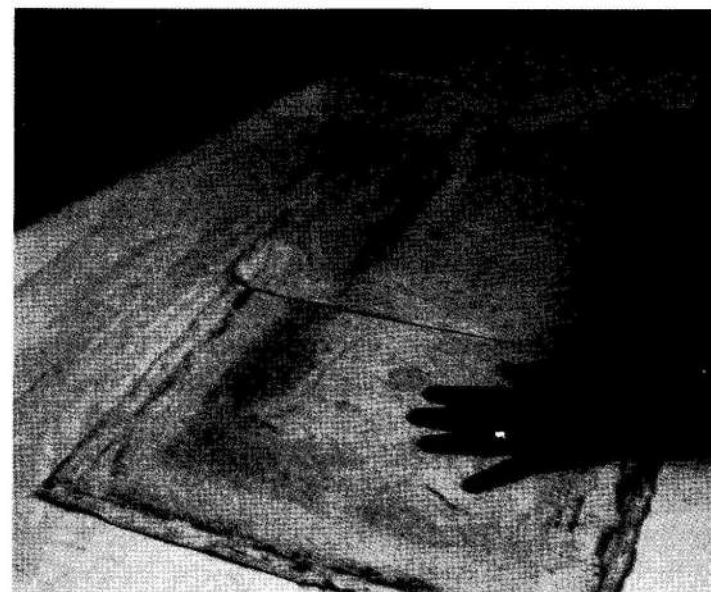
Стање слике пре радова: Ова слика представља студентску вежбу, где је изведена метода подлепљивања на хладно помоћу три рама (тзв. тачкаста метода).

Фазе рада:

1. Полеђина слике је прво очишћена уз помоћ усисивача.
2. Исправљање слике у хладном вакум столу
3. а) Затегнуто је ново платно на рам А. По правилу, платно треба да буде синтетичко, а пошто такво нисмо имали, одлучили смо да користимо памучно платно да би извели ову пробу. На новом платну исцртане су димензије слике. Залепљена је лепљива трака на спољну и унутрашњу ивицу платна, чиме смо добили слободан део на који је требало нанети лепак.
- б) На рам Б је затегнута пластична мрежица. На њој су исцртане димензије слике. Требало је водити рачуна да рам Б улази у рам А и да се поклапају димензије слике. На мрежицу је такође залепљена лепљива трака, исто као на новом платну.
- в) Лепак: 3 dl Plextol-a и 3 gr Klucel-a, лепак је умућен миксером уз постепено додавање Klucel-a;
- г) Рам Б је стављен у рам А, тако да су се исцртане ивице поклопиле. Преко мрежице је нанесен лепак пластичном шпательом. Мрежица омогућава тачкасто наношење адхезива. Када је подигнут рам Б, на раму А је остао тачкасто нанесен лепак, на који је постављена слика лицем на горе. Рамови са сликом су стављени у suction сто, прекривени мелинексом и стављени су пола сата на -50 , колико је потребно да се слика залепи. После 24 часа изрезана је средина платна до унутрашњих ивица слике. На тај начин слика је само својим ивицама залепљена на ново платно.
- д) Подлепљивање: ново платно је напет на рам Ц. У рам Ц

је стављен рам А, а у њега рам Б (мрежица). Овог пута се лепак кроз мрежицу наносио на полеђину слике. Рамови су прекривени мелинекс фолијом. Слика је у suction столу и остављена је на - 50 mбага пола сата. На раму А исечене су ивице платна, тако да је слика остала на раму Ц. Као лепак коришћен је Plextol B500 и Klucel GF. Plextol B500 је кополимер акрилата и метакрилата, ова водена емулзија има могућност да влагом изазове деформације бојеног слоја и платненог носиоца. Ова појава се спречава додавањем 3-5% Klucel GF, који има одличну везивну моћ и отпоран је на климатске промене. Klucel GF– хидроксипропил целулоза, бубрењем везује воду садржану у лепку.

ђ) Одлепљивање подлепљеног платна.



Слика 1. Одлепљивање подлепљеног платна тзв. тачкастом методом

На овом примеру успешно је демонстрирано подлепљивање уз примену стола са ниским притиском и перфорираном површином, а такође је приказано и одлепљивање дублираног платна након два месеца. Може се закључити да је ова метода потпуно реверзибилна. Поред свих добрих карактеристика, она не може да стабилизује нека озбиљнија оштећења слике.

2. Назив слике: св. Димитрије**Техника:** уље на платну**Димензије:** 54,5 x 67 cm**Година:** Крај деветнаестог века**Стање слике пре радова:** Рам је био без кајлова, фиксира-

Слика 2. Слика подлепљена воском и смолом

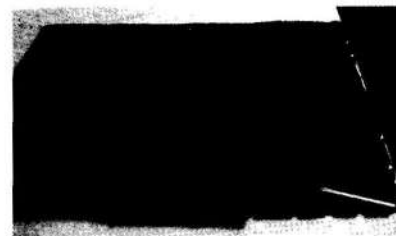
Фазе рада:

Слика је скинута са украсног рама. Скинута је ранија рентоалажа, платно је уклоњено у тракама. Остаци воска и смоле уклањани су механичким путем – скалпелом и медицинским бензином.

Зашивање расцепа и убацивање инсерата рађено је Primal⁹ ом, који је наносен четкицом. Слика је поново подлепљена, процес подлепљивања извршен је у топлом вакум столу. Полеђина платна није третирана лепком, а између оригиналног платна и новог постављен је ламинат од мелинекса (мелинекс је и са једне и са друге стране премазан слојем BEVA 371¹⁰, која се сушила 24 сата).

⁹ Primal - акрилна емулзија

¹⁰ BEVA - Микстура базирана на етилен – винил ацетат кополимеру. Восак се добија из микрочистала петролеја, а природна смола заме-



Слика 3 уклањање платна у тракама



Слика 4 Уклањање остатака воска и смоле скалпелом

Скидање старе рентоалаже је било неопходно јер је она сама већ почела да се одваја на појединим местима. Старе плombe су морале да се уклоне, јер су направиле озбиљне деформације платненог носиоца. Метода подлепљивања са BEVA 371 и ламинатом је одабрана, јер је платно и поред низа механичких оштећења било у релативно добром стању. Овакво подлепљивање није унело лепак у слојеве слике, већ је направило чичак везу, а уједно обезбедило слици нови носилац.

Пробе подлепљивања и одлепљивања са BEVA 371

Изведене су једноставне пробе подлепљивања и одлепљивања препарираних примера платна, димензија: 30x12 cm. Полеђине препарираних платна премазане су разређеним лепком једном, или два пута. Изведена је и проба где је само ново платно премазано са BEVA 371, а оригинално је без лепка. Подлепљивања су изведена јачим и слабијим лепком у размери; BEVA 371 : WS¹¹ 1:1, BEVA 371: WS 1:2. Примери су подлепљени новим платном, силиконира-

њена је синтетичком. Обојеност воска и смоле била је разлог за стварање Беве. Бева је безбојан и транспарентан лепак, могуће га је применити на порозним материјалима без импрегнације. Отпоран је на жућење, даје добро пријањање, растворљив је у ниским петролејским растварачима, захтева затворено грејање, топлоту и притисак за добру везу. Може да се користи са или без импрегнације. BEVA 371 се користи за подлепљивање слика на платну, са или без међуслоја и за подлепљивање ивица, такође се користи у конзервацији текстила. Активира се на температури од 62-65°C. Раствара се у толуену, white spiritu, бензину. Од ацетона BEVA бубри и губи лепљивост, али није растворљива у њему, као ни у алкохолу.

¹¹ WS – White Spirit (Бајт спирт).

ним *Mylar*-ом и *Melinex*-ом. Ове пробе су вршене како би се дошло до закључка о практичној употребљивости BEVA 371, њеној чврстоћи, отпорности на одлепљивање и реаговању са различитим подлогама. BEVA 371 је изабрана као лепак јер се све више користи у конзерваторским атељеима. Платна су спојена топлим пеглом, која је деловала око 3 минута. Овај метод је изабран како би се доказало да слике које се подлепљују BEVA 371 могу да се споје веома кратким и благим деловањем топлоте.

1. Проба подлепљивања и одлепљивања BEVA 371 и силиконираним Mylar-ом

Оригинално платно премазано је; BEVA 371 : WS у пазмери 1:1, један пут; силиконирани милар премазан је такође једном. Оваква веза је веома слаба, Mylar¹² може да се одлепи у једном потезу, без икаквог напора, при благом увијању платна нови носилац се одлепљује. Сав атхезив при том остаје на полеђини оригиналног платна, који се при том може уклонити само растварачем и загревањем.

2. Проба подлепљивања и одлепљивања BEVA 371 и Melinex-ом

Оригинално платно премазано је; BEVA 371 : WS - 1:1, један пут; Melinex : BEVA 371 : WS 1:1, један пут. Веза је јака и веома флексибилна, јер се при савијању и увијању мелинекс увија са платном. Оваква подлепљивања могу да се уклоне једино топлотом, адхезив при том остаје и на платну и на одлепљеном Melinex - у.

3. Проба подлепљивања и одлепљивања са BEVA 371 и новим платном

Оригинално платно премазано је; BEVA 371 : WS 1:1, један пут; ново платно: BEVA 371 : WS 1:1, један пут; Ова веза је доста јака, платно се ипак може уклонити смицањем. Атхезив при том остаје на полеђини оригиналног платна и на лицу новог платна.

4. Проба подлепљивања и одлепљивања са BEVA 371 и новим платном

Оригинално платно премазано је; BEVA 371 : WS - 1:1, један пут; ново платно : BEVA 371 : WS 1:1; два пута; Ова веза је

¹² Mylar и Melinex- веома су отпорни, провидни полиестерски филмови-фолије. Отпорни на уља и масноће, издржавају температуру од -70 до 150°C. Могу бити различите дебљине од 1-5 милиметара.

доста јака, али платно се ипак може уклонити смицањем. Атхезив при том остаје на полеђини оригиналног платна и новог платна.

5. Проба подлепљивања и одлепљивања са BEVA 371 и новим платном

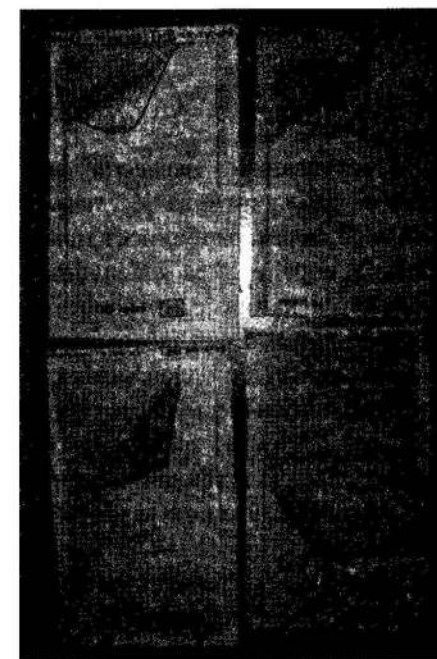
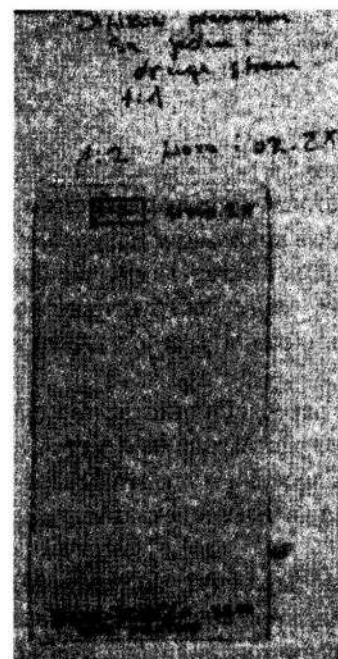
Оригинално платно премазано BEVA 371 : WS 1:1, 1х; ново платно BEVA 371 : WS 1:1, два пута; Ова веза је доста јака, платно се може уклонити смицањем. Атхезив при том остаје на полеђини оригиналног платна и новог платна.

6. Проба подлепљивања и одлепљивања са BEVA 371 и новим платном

Оригинално платно није третирано атхезивом; ново платно третирано је BEVA 371 : WS 1:2, један пут; Ова веза и поред мале количине лепка ипак има задовољавајућу чврстоћу, а платно се може уклонити смицањем.

7. Проба подлепљивања и одлепљивања са BEVA 371, новим платном и ламинатом од силиконираниог милара

Оригинално платно премазано BEVA 371 : WS 1:2, два пута;



Сл. 5 и 6 На сликама се виде примери платна подлепљени икеа BEVA 371 и њихово одлепљивање.

ново платно BEVA 371 : WS 1:2, два пута. Силиконирани милар је премазан са једне и са друге стране BEVA 371-1:1; Mylar 1x. BEVA 371 је при деловању топлотом продрла на полеђину новог платна. Оваква веза је слаба, јер се увијањем подлепљено платно одлепљује. Сав лепак остаје на платни-ма, а Mylar остаје апсолутно чист, без трагова лепка

Описани примери показују да добра веза може да се оствари коришћењем слабијег лепка у танком слоју, а да боља чврстоћа може да се оствари бројем премаза лепка и концентрованијом BEVA 371. Сlike са натписима се сасвим поуздано могу подлепити на Melinex. Остаци BEVA 371 могу да се уклоне само растварачем и загревањем. Уколико се BEVA 371 наноси у више слојева постоји могућност да дође до пробијања адхезива на полеђину подлепљеног платна. Да би се слика подлепила BEVA 371 није потребно користити високе температуре. Сва подлепљена платна су одлепљена после шест месеци. Да ли би се платна овако лако одлепила и после неколико година остаје да видимо на неким другим тестирањима.

Закључак

Проучавањем наведених лепкова и метода подлепљивања може се закључити да је „тачкаста метода“ најреверзибилнија. Такође се на реверзибилност може утицати количином нанесеног лепка. У поређењу са класичним методама конзервације, suction технологија нам даје могућности које су мање деструктивне по слику, а притом омогућавају бржи и лакши рад, и када је у питању подлепљивање, а и одлепљивање.

За већину материјала се тврди да су реверзибилни, али то није увек случај. Некада треба користити јаке раствараче који могу да оштете слику. И природни и синтетички лепкови могу да проузрокују оштећења, уколико је метод подлепљивања неадекватно изведен.

Радикалне интервенције се све више искључују из употребе, а минималне интервенције заузимају примарно место у конзервацији, са нагласком на превентивне мере и контролисане услове чувања. Потпуно реверзибилни лепкови и консолиданти не

постоје, а веома оштећене слике без њих некада није могуће стабилизовати.

Литература

- Berger, A Gustav, with Russell, H. William, *Conservation of paintings*, London, 2000.
- Knut, Nikolaus, *The Restoration of Paintings*, Könemann, Cologne, 1999.
- Пантић, Јован, *Консолидација платинених носилаца*, 25-42, Структурална конзервација слика на платну, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2006..
- Hacke, Bent, *Über die Entwicklung und die Möglichkeiten Des Niederdruckapparates*, Maltechnik Restauro 4, 1983, 257-268.
- Wolters, Christian, *The care of paintings: Fabric suport*, 135-171. Museum, Vol. XII/No. 3, 1960. www.art.nl/journal/journal.aspx

PROBLEMS OF DEGLUING OF PASTED IMAGES

Dragana Rogić, Mth

Archaeological Institute of SANU, Belgrade

By study of given glues and method of pasting, one can deduce that the "spot method" is the most reversible one. Also, the reversibility may be induced by the proper amount of glue used. In comparison with the classic method of conservation, the suction technology offers us possibilities that are less destructive to the image, and at the same time facilitate quicker and easier work, when it comes to either pasting or ungluing.

Most materials are said to be reversible, but that is not always the case. Sometimes they need strong solvents that might damage the image. Either natural or synthetic glues may cause damage if the method of pasting is exercised inadequately.

Radical interventions are getting less application, and minimal interventions take the primary position in conservation, with emphasis given to measures of prevention and controlled storage conditions. Fully reversible glues and fixers do not exist, while paintings that are severely damaged sometimes cannot be stabilised without them.

ПРОБЛЕМАТИКА ОТЛЕПЛИВАНИЯ ПОДЛЕПЛЕННЫХ КАРТИН

Мг Драгана Рогоћ

Археологический институт САНУ, Белград

Изучением указанных лепок и методов подлепливания можно прийти к выводу, что «точковый метод» самый обратимый. Также на обратимость может влиять количество нанесенного лепки. В сравнении с классическим методом сохранения, suction технология нам дает возможность, которая меньше разрушительна для картины, а при том способствуют быстрой и облегченной работе, и когда вопрос стоит в подлепливании и в отлепливании.

Для большинства материалов утверждается, что они обратимы, но то не всегда так есть. Иногда надо использовать сильные растворители, которые могут нанести ущерб картине. И природные и синтетические лепки могут способствовать вреду, если метод подлепливания неадекватно выполнен.

Радикальные вмешательства все больше исключают из употребления, а минимальные вмешательства занимают основное место в сохранении, с акцентом на превентивные меры и контролируемые условия сохранения. Полностью обратимые лепки и укрепители не существуют, а сильно поврежденные картины без них никогда невозможно стабилизировать.

ПОДЛОГЕ У КОНЗЕРВАЦИЈИ ДИСЛОЦИРАНИХ МОЗАИКА

Маја Франковић

Централни институт за конзервацију у Београду

Маја Франковић

Ел.пошта: mfrankovic@gmail.com

Оригиналан научни рад

Примљен: 10. март 2010. године

Прихваћен: 17. мај 2010. године

Апстракт

У раду је приказан савремени методолошки приступ конзервацији примењен на конзервацију дислоцираних мозаика. Имајући у виду процес пропадања мозаика конзервираних на покретним подлогама, као и проблеме који се јављају код замене старих подлога, посебна пажња је посвећена материјалима који су најчешће коришћени, и оних који се данас користе за израду подлога, предностима и манама везаним за њихову примену и њиховом утицају на дугорочну конзервацију мозаика.

Кључне речи: дислоцирани мозаици, покретне подлоге, методологија конзервације

Тумачење појма културног наслеђа је резултат процеса који је повезан са развојем савременог друштва, његових вредности и потреба. У прошлости, пажња је углавном била усмерена на појединачна, посебна уметничка дела или важне споменике. Самим тим, приступ конзервацији је био оријентисан ка материјалном аспекту културног наслеђа (Agnew 2003:75). Конзервација и рестаурација су имале технички карактер и биле засноване на спровођењу претежно стандардизованих захвата или третмана у циљу физичког очувања одређеног предмета или споменика који су означени као културно добро.

Данас се појам културног наслеђа разумева у најширем смислу, као садржалац свих знакова који документују активности и достигнућа људи током времена (Feilden, Jokilehto 1998:11). Конзервација је усмерена пре свега на обавезу да се сачувају утврђене вредности културног добра и задржи аутентичност материјала уз поштовање интегритета онога што је стигло до нас, без угрожавања његове будућности (Feilden, Jokilehto 1998:14; Agnew 2003:75; Бранди 2007:85). У том контексту, циљ конзервације је да очува културни значај¹ наслеђа и подразумева све процесе бриге о културним добрима који су потребни за остварење тог циља (Australia ICOMOS Burra Charter 1999). Оваквим схватањем, конзервација није ограничена на конзерваторско-рестаураторски третман, већ је реч о методологији заснованој на критичком процесу који се састоји од четири корака: истраживања, дефинисања, анализе и стратегије (Feilden, Jokilehto 1998:14).

Стратегија конзервације која ће се применити за очување мозаика може значајно да варира у зависности од контекста, вредности које се везују уз њега или уз локалитет коме припада, као и од окружења. Конзервација укључује интервенције различитих размера и интензитета које су одређене дефинисаним вредностима, физичким стањем, узроцима пропадања, идентификацијом присутних ризика и предвиђањем будућег окружења мозаика над којим се спроводи третман (потенцијалних ризика којима ће бити изложен након третмана) (Feilden, Jokilehto, 1998:11). Распон могућих интервенција се креће од затрпавања, преко конзервације *in situ*, подизања и враћања мозаика на локалитет, све до подизања и преношења у музеј.

¹ Културни значај подразумева естетску, историјску, научну, друштвену или духовну вредност коју културно добро има за прошле, садашње или будуће генерације.

Сагледавање мозаика у контексту архитектонске целине којој припада, намеће потребу да се мозаик сачува као део те целине, са свим слојевима подлоге и у оквиру функције коју је имао. Подизање мозаика је нереверзибилна операција којом се уништавају оригинални слојеви подлоге и губи археолошки контекст. Због тога, основна тежња треба да буде да се подлога мозаика консолидује и да се мозаик конзервира *in situ*, без подизања. У циљу очувања аутентичности документа није оправдано чак ни подизање и враћање мозаика на локалитет, уколико то због стања подлоге није неопходно. Пре доношења одлуке о подизању мозаика, треба размотрити неопходност такве акције, као и предвидети шта ће се са мозаиком дешавати након подизања. Прво и основно питање које треба размотрити је који су разлози за подизање мозаика?

Данас се мозаик подиже са археолошког локалитета тек након пажљивог разматрања и процене и само у случају крајње нужде, када ризик од уништења не може бити избегнут на други начин - у случају изградње грађевинских објеката, путева, када постоји ризик од крађе или када је конзервација *in situ* недовољно ефикасна (интензиван раст биљака који изазива потпуну десагрегацију подлоге, плавна подручја где вода која носи соли изазива деградацију свих слојева мозаика, интензивна оштећења тесера услед деловања агресивних супстанци из околине) (Nardi, Zizola 2001:16). Треба имати у виду да дислокација не значи да ће мозаици заиста и бити сачувани. У пракси се обично дешава да фрагменти мозаика донети са локалитета деценијама чекају, често у неадекватним условима, на конзервацију која је веома скупа и дуготрајна. Ако и буду конзервирани, мозаици често не могу да буду презентовани због недостатка изложбеног простора. Огромне површине дислоцираних мозаика, акумулиране у музејима систематским скидањем у периоду од преко 100 година, рестауриране на различитим подлогама и чуване у различитим условима, инвазивне интервенције и прекомерне реконструкције указују на генерално лоше стање мозаика у музејима. Без обзира на промену у конзерваторској етици, у музејским збиркама се и даље налази велики број мозаика који су раније подигнути а нису конзервирани, као и мозаика који су конзервирани на подлози која је дотрајала и представља претњу за очување мозаика. Реверзибилност старих конзервација, поновна конзервација на савременим подлогама, могућности за презентацију у новим

музеографским оквирма постају све интересантније теме у домену конзервације дислоцираних мозаика.

Конзерваторско-рестаураторски третман дислоцираних мозаика

Различите технике конзервације и рестаурације које се примењују у конзервацији мозаика зависе од самих мозаика и предвиђених услова везаних за њихову презентацију. Ако се пође од претпоставке да је скидање мозаика извршено у циљу његовог очувања, онда конзерваторски третман мора да обезбеди његову стабилност и дугорочну конзервацију, али и да омогући да се сачувају идентификоване вредности. Неадекватан конзерваторски третман може да доведе у питање опстанак мозаика уколико се употребе неодговарајући поступци или материјали који могу да оштете оригинални материјал у механичком или хемијском смислу. Такође, претерано агресивне или инвазивне операције могу да наруше вредности које се везују уз мозаик (нпр., чишћење трагова горења, рестаурација свих деформација, одстрањивање античких поправки, уклањају трагове „живота“ мозаика и нарушавају вредност коју он има као историјски документ).

Методологију конзерваторског третмана дефинише неколико правила која су у савременој конзерваторској пракси прихваћена као основни принципи конзервације којима се руководио. Они се односе на дијагностиковање стања предмета, документацију интервенција, очување предмета кроз превентивну конзервацију, минималну интервенцију, компатибилност материјала који се користе у конзервацији са оригиналним материјалом од кога је предмет начињен, реверзибилност и читљивост изведених интервенција (Berducou 1990:10-2).

Принципи се базирају на полазишту да је циљ конзервације предавање материјалног културног наслеђа будућим генерацијама, обезбеђујући, истовремено, његову тренутну употребу и поштујући његов друштвени и духовни значај.

Конзерваторски третман дислоцираних мозаика подразумева, са једне стране, замену античког малтера новом подлогом, а са друге, третман теселатума. Потребно је да одабрана техника испуњава неколико основних услова:

- Мора се обезбедити потпуна кохезија између теселатума и нове подлоге. Материјали који се користе у различитим слојевима подлоге морају да имају добру везивну моћ и да добро приањају уз теселатум и међусобно.
- Матријали који се користе морају да буду компатибилни са оригиналним материјалом, као и међусобно, и стабилни током времена. Материјали који остају уграђени на дуже време (консолиданти, заштитни премази, подлоге, материјали за попуњавање лакуна), као и они који се употребљавају у некој фази третмана (разређивачи, дезинфекциона средства, гелови за чишћење) не смеју да оштећују оригинални материјал ни на који начин. Они морају да буду компатибилни са оригиналним материјалом у механичком, физичком, хемијском и, евентуално, визуелном смислу. Оригинални материјал и додати материјали морају да старе заједно и у хармонији, тако да ни у једном тренутку, материјал коришћен за конзервацију не штети предмету (Berducou 1990:11).
- Одабрана техника мора да буде реверзибилна. У теорији, реверзибилност би значила да свака интервенција мора да буде изведена на такав начин и таквим материјалима да предмет може бити враћен у првобитно стање без икаквих последица. У пракси се пре може говорити о растворљивости употребљених материјала, односно о могућностима њиховог одстрањивања, јер промене које настају у хемијском саставу (нпр. агресивним хемијским чишћењем) или у микро-структури (консолидација) трајно мењају оригинални материјал (Oddy 1999:5).
- Да се не би реметила визуелна перцепција мозаичког тепиха, фрагменти треба да буду састављени на што мањем броју панова, а спојеви између фрагмената не смеју да буду приметни.
- Панови треба да буду погодни за руковање. Да би се избегла оштећења током манипулација, материјали који се користе за израду нове подлоге морају да буду чврсти, али и веома лагани.
- При третману теселатума треба применити правило минимума интервенције. Чишћење теселатума и исправљање деформација треба да буде контролисано и изведено

искључиво у оној мери у којој је то неопходно ради боље читљивости. Консолидација треба да буде ограничена само на оне тесере којима је угрожена структура.

- Рестаурација површина које недостају (лакуна) мора омогућити добру читљивост ликовне представе, али се свака субјективност у интерпретацији мора избећи. У зависности од величине и места на коме се налазе, разликују се две врсте лакуна – оне које могу да буду реинтегрисане и оне које не могу. Велике лакуне, као и лакуне унутар фигуралних композиција, најчешће се попуњавају кречним малтером који је по боји и текстури прилагођен мозаичком тепиху и који је на нешто нижем нивоу од површине теселатума, тако да се опажа као подлога из које се издваја мозаик.
- Када недостаје једна или неколико тесера у низу или групи, уколико оне нису део фигуралне или друге декоративне композиције где би свака реконструкција била хипотетичка, лакуне се могу реинтегрисати. Будући да мозаик треба да задржи аутентичност, препоручљиво је да се за реинтеграцију малих лакуна користе античке тесере које припадају истом мозаичком поду, односно тесере покупљене са локалитета.
- Код веома оштећених мозаика, неопходно је повезати очуване делове у кохерентну целину. Будући да свака реконструкција подразумева индивидуалан став, интеграција лакуна мора да буде изведена у таквим оквирима и на начин да буде препознатљива на први поглед, без неке посебне документације, већ управо као један предлог који се подвргава критичком суду других особа (Бранди 2007:86).

Подлоге

Конзервација мозаика који су одређени за трајно измештање са локалитета подразумева њихову стабилизацију на покретној подлози.²

Прве подлоге, с почетка 19. века, прављене су по угледу на начин израде емблема. Мозаици су постављани на камену или

² Нису ретки случајеви да су мозаици уграђивани директно у подове или на зидове музеја или неког другог изложбеног простора и то најчешће директно у бетон, мада се јављају и примери коришћења малтера или гипса. Типичан пример за овакав третман мозаика су мозаици изложени у музеју Бардо у Тунису.

мермерну плочу, а као везивни слој између плоче и теселатума употребљавани су гипс, восак или гит на бази воска, терпентина и песка. Оваква подлога је била веома тешка, па су могли да буду рестаурирани само мањи комади. Поред тога, адхезија између теселатума и камене подлоге није била задовољавајућа (Chantreaux-Vicard 1990:280).

Потреба да се мозаик конзервира на чврстој и стабилној подлози која омогућава добру кохезију теселатума, а која је истовремено лагана и погодна за руковање, навела је конзерваторе да експериментишу комбиновањем различитих материјала. Ако се погледа историја конзервације мозаика, од 19. века до данас, постоји читава лепеза материјала који су употребљавани за њихову конструкцију.

Смењују се трендови у примени подлога, који су углавном одређени актуелним материјалима и познавањем или непознавањем њихових својстава. Паралелно са развојем индустрије и појавом нових материјала на тржишту, увођене су нове подлоге, понекад и на штету самих мозаика. Нове трендове диктирали су велики конзерваторски центри развијених европских земаља (Италије, Француске и Немачке), а њихово ширење и прихватање или неприхватање у остатку Медитерана, углавном је зависило од локалне доступности материјала и разгранатости међународне сарадње.³

Истраживањима материјала, еволуцијом професије и конзерваторске етике, методологија преношења на покретни носач се развијала и техника конструкције подлоге је унапређивана. Подлоге какве се данас уобичајено користе су сложене и, уколико се метод постављања доследно спроводи, имају одличне перформансе.

Конструкција подлоге

Подлога се обично састоји од *међуслоја* и *носача*. Међуслој је заправо малтер или неки други материјал који има везивна својства, који се наноси директно на полеђину теселатума. Он

³ До оснивања Међународног комитета за конзервацију мозаика, 1977. године, међународна сарадња и размена искустава у области конзервације мозаика је била веома ограничена. Почети конзервације мозаика су везани за прва археолошка истраживања, тако да је конзерваторска пракса у медитеранским земљама ширена под утицајем земаља које су учествовале у ископавањима.

треба да обезбеди кохезију теселатума (да добро обухвати тесере) и да га повеже са носачем. Према данашњим стандардима, овај материјал мора да буде реверзибилан јер долази у додир са оригиналним мозаичким материјалом, иако раније то није увек био случај. Поред тога што повезује тесере, међуслој треба да изолује теселатум од осталих слојева који код већине метода нису лако реверзибилни ни компатибилни са оригиналним мозаичким материјалом.

Носач је пано или конструкција која треба да носи тежину теселатума и обезбеди његову стабилност. Он може бити унапред припремљен или се може конструисати од неколико слојева у току постављања на полеђину мозаика. Носач има арматуру која му даје чврстину и која, заједно са малтером одабраним за израду подлоге, гради пано који носи теселатум. Носач мора да буде довољно чврст да не би дошло до увијања или пуцања мозаика. Такође, носач треба да буде што је могуће лакши да би се олакшало руковање.

Материјали за конструкцију подлога

У досадашњој конзерваторској пракси коришћени су и комбиновани различити материјали за конструкцију покретних подлога за мозаик. Подлоге се састоје од више слојева сачињених од различитих материјала како би се добиле жељене перформансе.

Најчешће употребљавани материјали за формирање међуслоја су гипс, цементни малтери, малтери на бази епоксида, поливинил-ацетатних дисперзија и кречни малтери.

За израду носача најчешће су коришћени гипс, цементни малтери, малтери на бази полиестера и епоксида, ојачани арматуром. Као арматура, коришћене су тканине (органска или стаклена), дрво, гвожђе, алуминијум или прохром. Носачи могу да буду префабриковани, на пример водоотпорна шпер-плоча или материјал који се данас најчешће употребљава - алуминијумски алвеоларни стратификовани панели, тзв. „саћа“. Код великих површина мозаика, потребно је да панои додатно буду ојачани рамом.

При избору подлоге за конзервацију мозаика, у обзир треба

узети различите параметре. Поред основних захтева који се односе на компатибилност употребљених материјала и њихову реверзибилност, избор одговарајуће подлоге зависи од још неколико неколико чинилаца:

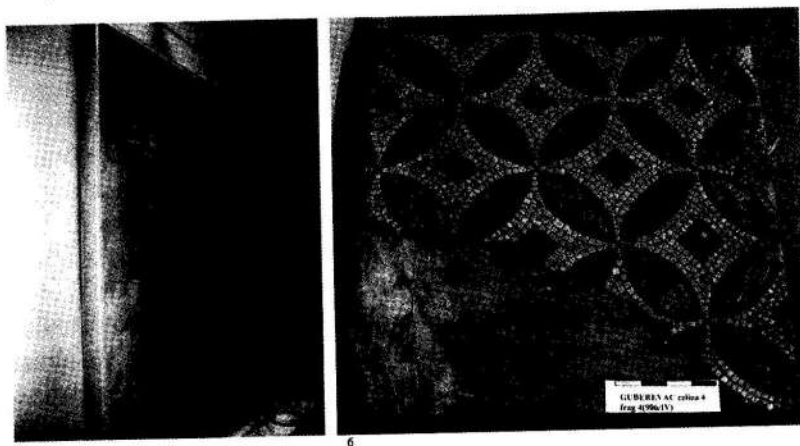
- природе мозаика (од тога да ли је теселатум раван или закривљен, величине и врсте тесера, његове очуваности, присуства лакуна, тежине, могућности да буде подељен на више панова и др.);
- величине мозаика (за велике површине погодније су лагане подлоге које истовремено морају бити чврсте и које могу да буду подељене на паное);
- расположивих финансијских средстава;
- расположивих техничких услова (радног простора, особља, опремљености радионице);
- планираног коришћења (да ли је планирана презентација у оквиру сталне поставке, да ли ће се мозаик позајмљивати за друге изложбе, да ли је предвиђено често транспортовање, у каквим ће климатским условима мозаик претежно боравити, да ли је предвиђено излагање напољу, да ли је предвиђено хоризонтално или вертикално чување у депоу и др.).

У даљем тексту је дат преглед подлога које се најчешће срећу у конзервацији дислоцираних мозаика. Размотрене су предности и мане сваке појединачно, а у табели је дат упоредни преглед њихових карактеристика везано за компатибилност са оригиналним материјалом, реверзибилност, носивост и тежину панова, отпорност на физичке силе, као и доступност материјала и једноставност израде панова.

Подлоге од гипса

Током 19. и у првој половини 20. века, гипс је у конзервацији веома често коришћен. Материјал није скуп, лако је доступан, једноставан за употребу и погодан за изливање у калупе, па је употребљаван за рестаурацију готово свих врста музејских предмета (од керамике, па све до металних, чак и стаклених предме-

та). У конзервацији мозаика, чист гипс је наношен на очишћену полеђину теселатума. У неким случајевима, особине гипса су побољшаване додавањем анималног везива или емулзије синтетичке смоле⁴ којима је гипс премазиван или импрегниран. Слојеви гипса су ојачавани јутом или кудељом. Да би се учврсти-



Слика 1 Мозаик на подлози од гипса: а) у дрвеном раму, б) са интерном металном арматуром

ле веће површине, гипс је морао да буде ојачан арматуром. У ту сврху, служили су дрвене касете или рамови, касније водоотпорни дрвени панели, или гвоздена арматура која је могла да буде екстерна или интерна (Сл. 1). Екстерна арматура је омогућавала да се добију панои површине и до 6 m². Ипак, овакви панои су били подложни пуцању. Били су погодни као привремени третман прве помоћи (Mosaics No. 2 1980:48). Када је арматура заливана у гипс, укупна дебљина паноя износила је око 5cm. Због кртости гипса, овакав метод није дозвољавао израду већих паноя. Прављени су мањи фрагменти који су могли међусобно да се уклапају. Често, арматура која је постављана у гипс није била заштићена од корозије.

4 PVC емулзија или емулзија акрилне смоле

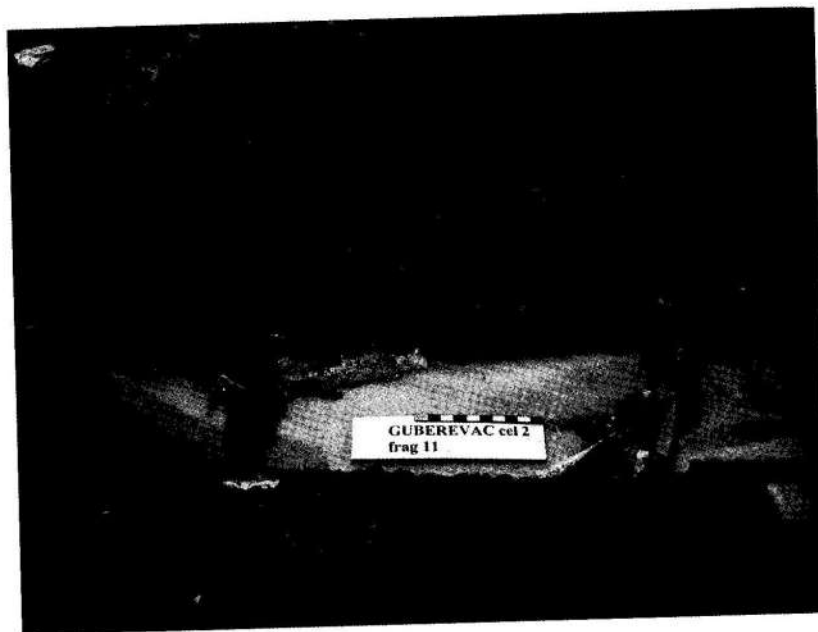
Предности и мане гипсаног носиоца

Гипс је полухидрат калцијум сулфата ($\text{CaSO}_4 \cdot \frac{1}{2}\text{H}_2\text{O}$), који када се помеша са водом очвршћава (хидратизује и гради калцијум сулфат дихидрат, $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$). При очвршћавању гипс се не скупља, нити је потребно додавати му агрегат. Због тога је веома једноставан за употребу. Материјал је јефтин и лако доступан. Због тога што је порозан и мекши од мозаичких тесера, оштећења под утицајем окружења се најпре јављају на гипсу, а тек ако се деловање настави долази до значајнијих оштећења оригиналног мозаичког материјала. У случају да се укаже потреба да се гипсани носилац уклони, чишћење се може релативно једноставно извести механичким путем, без великог ризика од оштећења тесера.



Слика 2 Формирање беличастог слоја сулфата на површини тесера

Главна мана гипса као носиоца мозаика је велика осетљивост на влагу. Калцијум сулфат је благо растворљив у води. Ово може да изазове формирање беличастог слоја слабо растворљивих соли на површини теселатума (Сл. 2) или испадање тесера (Mosaics No. 2 1980:49). У присуству воде, реакција гипса је благо кисела, тако да гвоздена арматура веома лако кородира (Borrelli 1999:4).



Слика 3 Прелом фрагмента изазван експанзијом гвоздене арматуре у гипсу

Арматура се шири и узрокује појаву пукотина (Сл.3). Дрвена арматура је компатибилнија са гипсом, међутим подложна је развоју микроорганизама, нападу инсеката и запаљива је. У условима веома ниске релативне влажности ваздуха, гипс може да се исуши, што такође изазива испадање тесера. Такође, гипс није јако чврст материјал, па су могућа оштећења приликом манипулација. Због негативних особина гипса (осетљивости на влагу, стварања сулфата, исољавања, исушивања и неотпорности на механичка напрезања), метод конзервације мозаика на подлози од гипса захтева веома стабилне услове чувања и има ограничен рок трајања.

Подлоге од бетона

Масовна употреба бетона у грађевинској индустрији је подстакла конзерваторе да помисле како је откривен „неуништив“ материјал. Средином 20. века, цемент је веома често коришћен у конзервацији грађевинских структура, па и мозаика, било *in situ* или у музејима. Код израде бетонских подлога, коришћена су два

метода. Код првог, цементни малтер је изливан директно на полеђину теселатума. Оваква подлога је углавном имала металну арматуру која је постављана у средину бетонске плоче (Mosaics No. 2 1980:41). Да би се смањили негативни ефекти које изазива употреба цемента у директном контакту са теселатумом, метод је модификован тако што је између подлоге и мозаика постављан међуслој од кречног малтера. С обзиром да се бетон при сушењу скупља и има тенденцију да се благо увије, бетонска плоча је могла да буде и посебно изливана и, пре постављања мозаика, брушена да се добије равна површина. Затим је мозаик постављан на плочу помоћу међуслоја од кречног малтера (Mosaics No. 2 1980:42-3).

Предности и мане бетонског носиоца

Подлоге од цементног бетона су имале већу чврстину и носивост од гипсаног носиоца, међутим стварале су читав низ других проблема због којих је данас њихова употреба напуштена. Постављање армираног бетона директно на полеђину теселатума је један од најдеструктивнијих метода конзервације. Па ипак, средином 20. века управо је на тај начин конзервиран велики број мозаика широм Медитерана.

Током очвршћавања портланд-цемента, настају растворљиве или делимично растворљиве соли (калцијум хидроксид, натријум хидроксид, натријум силикати, натријум сулфат и калцијум сулфат). Уколико, током сушења цемента, ове соли растворене у води пређу у околни порозни материјал, на материјалу се могу појавити оштећења (код неких врста кречњака и пешчара може доћи до појаве црних мрља, полу-нерастворљиве соли силицијум и калцијум карбоната могу да кристалишу на површини материјала, могу да настану механичка оштећења услед кристализације веома растворљивог натријум сулфата) (Тоггаса 2005:79).

Скупљање бетона при сушењу изазива благо кривљење плоче и појаву микропукотина на тесерама.

Цементни малтери утичу на појаву оштећења на материјалу и након очвршћавања јер имају малу порозност па је кретање воде и водене паре код њих спорије него код порозних тесера, што у поновљеним циклусима влажења и сушења може да изазове испадање тесера. Такође, велика густина и термална проводљивост

бетона погодују кондензацији влаге из ваздуха. Термална експанзија цементног бетона је два пута већа од термалне експанзије кречњака, пешчара и опеке (Тоггаса 2005:80). Напони који се јављају услед неједнаког ширења и скупљања материјала изазивају пуцање мекшег материјала, односно одвајање и испадање тесера.

Поред тога што може да изазове бројна оштећења, изливање цементног малтера директно на теселатум је тешко реверзибилан метод конзервације. С обзиром на велику чврстину материјала, његово уклањање је спор и мукотрпан процес који подразумева стањивање слоја подлоге сечењем дијамантском тестером, а затим пажљиво ручно уклањање са теселатума помоћу длета и чекића (у бољем случају, пнеуматских чекића и ултразвучних длета). Пошто је цемент тврђи од тесера, могуће је да у процесу чишћења дође до оштећења тесера (Сл. 4).



Слика 4 Бетонска подлога изливена директно на теселатум – испадање тесера током уклањања подлоге



Слика 5 Бетонски носач са међуслојем од кречног малтера

Метод је побољшан изливањем бетонске плоче пре постављања мозаика и међуслојем од кречног малтера између теселатума и бетонске плоче (Сл. 5). Међутим, ни на тај начин није избегнуто подвајање слојева услед различите термалне експанзије материјала, као ни оштећења која настају услед корозије арматуре. Кроз пукотине у бетону вода допире до арматуре, слободан креч у зонама око пукотина карбонизује и алкална средина постаје неутрална или кисела. Незаштићена метална арматура кородира и шири се изазивајућу притисак који доводи до пуцања бетона (Тоггаса 2005:81). Процес се тиме убрзава и наставља, тако да се теселатум деформише или чак пуца, тесере почињу да испадају, а бетонска подлога све више пропада.

Поред свега наведеног, озбиљан недостатак бетонске подлоге је велика тежина мозаика.⁵ Због тога је руковање мозаицима на бетонској подлози јако отежано и најчешће захтева употребу механизације. Такође, грешке које могу настати при манипулацији тешким предметима могу да изазову озбиљна механичка оштећења. Да би се смањила тежина, велики мозаици морају да буду подељени на велики број мањих панова, што квари општи визуелни утицај.

Због тога што је широко заступљен грађевински материјал, цемент је лако доступан и јефтин. Изоловање теселатума кречним малтером ублажава директан негативан утицај цемента на оригинални материјал. Данас се, додавањем различитих адитива, својства бетона могу донекле побољшати у смислу мање тежине, веће еластичности, мањег садржаја растворљивих соли и др. Такође, метална арматура се може избећи ако се користе бетонски ојачани другим материјалима, нпр. стакленим влакнима. У ситуацијама када су други материјали недоступни, а мозаику прети уништење, могуће је добити прихватљиво решење употребом цемента, али обавезно под условом да је теселатум изолован реверзибилним међуслојем (Severson, Fullick 2008:312-19).

⁵ Мозаик постављен на најтању могућу плочу армираног бетона, дебљине 35mm, тежи 90-100kg/m². Мозаик постављен на дебљу плочу често тежи преко 200kg/m² (Mosaic No. 2 1980:42).

Подлоге на бази епокси-смола

Употреба епокси-смола у конзервацији мозаика почела је 60-тих година 20. века. На полеђину мозаика је постављан танак слој малтера на бази епоксида и песка, преко кога је лепљена стаклена тканина. Подлога од епокси смоле и стаклене тканине је омогућавала да се конзервирају велике површине мозаика (читава мозаички теписи) који су могли да буду окачени вертикално на покретне панове чиме је омогућена уштеда простора и доступност мозаика (Wihr 1968:5).

Метод је модификован додавањем реверзибилног међуслоја од кречног малтера или малтера на бази акрилне дисперзије, међутим, површине су морале да буду мање и панови су захтевали додатна ојачавања.

Предности и мане носиоца на бази епоксида

Епокси-смоле су двокомпонентне. Једна компонента садржи епоксидну групу, а друга очвршћивач који хемијски реагује са епоксидом. Епокси-смоле које се користе у конзервацији очвршћавају на собној температури.⁶ Очвршћивачи код ове врсте епокси-смола су алифатични амини и амиди. Током реакције долази до ослобађања топлоте и до минималног скупљања (око 5%) (Horie 1987:170). Након полимеризације, молекуларна структура је тродимензионална, епокси и аминоксидна група се унакрсно повезују. Молекулски ланци су везани јаким хемијским везама које је тешко раскинути. Због тога су епоксидни лепкови веома јаки (отпорни на притисак и топлоту), имају добру адхезију за различите површине, отпорни су на дејство воде и неких хемикалија (Torggasa 2005:130).

Особине епокси-смола зависе од врсте епоксида и очвршћивача, а њихов квалитет може бити умањен присуством различитих примеса (Torggasa 2005:131). Због тога, за конзервацију треба користити искључиво тестиране производе и водити рачуна о произво-

⁶ Комерцијални назив епокси-смола које се најчешће користе у конзервацији је Araldite®, произвођач Huntsman Corporation, САД, раније Ciba Ltd. Швајцарска. У зависности од својстава која поседују епоксиди имају различите ознаке (Araldite CY 219, Araldite 1010, итд.), а то важи и за очвршћиваче којима се може регулисати брзина очвршћавања. Избор одговарајућег епоксида и очвршћивача зависи од намене.

ђачу и тачном називу производа (Mosaics No. 2 1980:50). Такође, за добијање доброг резултата веома је важно мешати компоненте у тачном тежинском односу.

За повећање вискозности, као и за смањење процента скупљања приликом очвршћавања, епокси-смолама се често додају пуниоци (најчешће жарени силицијум⁷). Када треба да има улогу структуралног носиоца, епокси-смоли се као армирајућа додају стаклена влакна или стаклена тканина да би се побољшала механичка својства. Због својих добрих особина, епокси-смоле су погодне пре свега за лепљење код малих контактних површина, веома тешких комада и формирање структуралних носилаца. Као структурални носиоци имају велику отпорност на силе смицања и притисак, флексибилни су, отпорни на влагу, деловање хемијских и биолошких фактора, лагани и не мењају својства старењем (Mosaics No. 2 1980:50).

Са друге стране, управо због јаким хемијским веза, епокси-смоле су нереверзибилне. Неке врсте могу да набубре под дејством одређених растварача, док друге омекшавају на високим температурама па их је могуће делимично механички уклонити, међутим, смолу коју порозни материјал упије, није могуће одстранити. У конзервацији мозаика, теселатум увек мора да буде изолован реверзибилним међуслојем. Епокси-смоле су подложне оксидацији, посебно под дејством ултраљубичастог зрачења, па временом жуте.

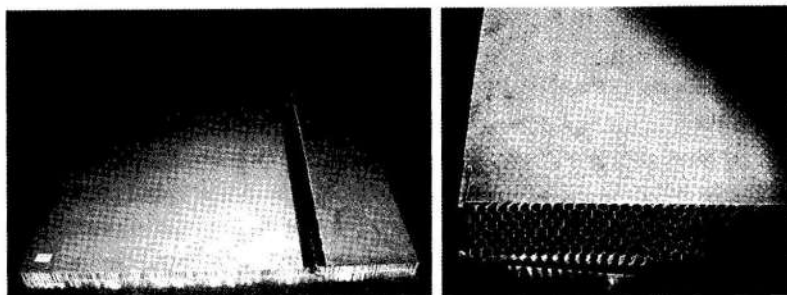
Амини које садрже очвршћивачи су токсични, корозивни, могу да изазову иритацију коже и друге алергијске реакције. Употреба епоксида захтева и употребу растварача (за одмашћивање површина које се лепе, чишћење алата и сл.), што све заједно чини рад са епоксидима компликованим и непријатним. Поред овога, материјал је релативно скуп.

Из свега наведеног произилази да употреба епокси-смола у формирању носача за мозаик има својих очигледних предности, али их треба користити контролисано и употребљавати само тамо где је неопходно (нпр. за спајање и лепљење носача или структурно ојачавање фрагмената), уз предузимање потребних мера заштите на раду (рад у добро вентилираном простору, маске са филтерима за органска једињења, заштитне рукавице и одела) и никада у директном контакту са оригиналним материјалом.

Алвеоларне стратификоване подлоге – „саћа“

У истраживањима нових материјала који се могу користити као подлога за мозаике, било је потребно постићи задовољавајућу равнотежу између најмање могуће тежине и највеће носивости. Такође, код одабира синтетичких материјала, веома важне особине о којима је требало повести рачуна су скупљање приликом сушења и понашање током старења. Да би се одабрао што адекватнији носилац за транспорт мозаика, вршена су испитивања материјала који се користе у авиоиндустрији.

Употреба подлога које су се састојале из више слојева епоксидног малтера, стаклене тканине и картонског панела алвеоларне (саћасте) структуре, давала је веома добре резултате. Вршена су испитивања панела од картонског „саћа“ 1m², дебљине 5cm. Мозаик конзервиран на овој подлози, имао је тежину од 30kg, од чега је 15kg износила тежина подлоге (Bassier 1970:23). Употреба саћастих елемената од картона или картона импрегнираног Аралдитом, дала је задовољавајуће резултате, међутим рад са тим материјалом је био компликован и дуготрајан (Bassier 1974:48).

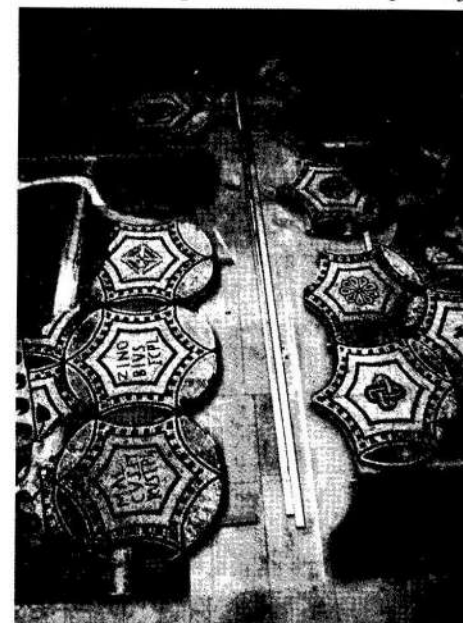


Слика 6 Префабрикован стратификован панел са језгром од алуминијумског саћа

Нови материјал који се појавио, били су префабриковани панели „Aeroweb“ који су се састојали од језгра у виду алуминијумског саћа, чије су горња и доња површина покривене стакленом тканином импрегнираном Аралдитом (Сл. 6). Материјал се одликовао веома малом тежином и великом носивошћу. Квадратни метар панела дебљине 25,4mm тежио је свега 4,2kg. Његова носивост је била 38,5kg/cm². У практичном смислу то је значило да мозаик који након чишћења полеђине тежи 130kg, након постав-

љања на нову подлогу тежи 175kg (20kg везивни малтер, 25kg „Aeroweb“ панел одговарајућих димензија) (Bassier 1974:48).

Алуминијумска „саћа“ су данас стандардни носиоци дислоцираних мозаика. Најпознатији су индустријски HexWeb® панели, мада има више произвођача који нуде „саћа“ готово истих карактеристика. HexWeb панели имају стандардне димензије 2500x1200mm и 3000x1400mm, док њихова дебљина може бити различита. Панели дебљине око 25mm користе се за конзервацију мањих површина, док се панели дебљине око 50mm користе за веће површине и тежине. Тежина индустријског панела дебљине 26,4mm је 4,21kg/m², а панела дебљине 52,3mm 7,54 kg/m². Панели су термостабилни, незапаљиви, заштићени од корозије и не упијају влагу. Због алвеоларне структуре су веома чврсти и отпорни на савијања⁹. Док је површина панела отпорна на ударе, ивице су осетљиве, па је потребно ојачати их епокси-лепком или металним профилима.



Слика 7 Пресецање „саћа“ ради формирања панона погодних за руковање

Панели „саћа“ се лако могу сећи и међусобно спајати како би се добили панони потребних величина и форми, тако да панони са мозаицима могу бити дужине и до 6m (Сл. 7). Величину панона, дакле, не ограничава носивост подлоге, већ се њихова величина одређује у зависности од приступа изложбеном простору и депоу,

⁸ Раније су произвођени под именом Aerolam и Hexlite, произвођач Hexcel Corporation, САД.

⁹ Информације о техничким карактеристикама HexWeb панела су добијене из техничких листова Hexlite® Industrial Panels Selector Guide и HexWeb® CRF Chromate free ACG® honeycomb Product Data на Hexcel-овом официјалном интернет сајту: <http://www.hexcel.com>

могућностима за манипулацију и за транспорт (Chantriaux-Vicard 1990:281). Ово омогућава да мозаик буде рестауриран на мањем броју панова већих димензија, који се у депоу могу чувати вертикално постављени на покретне панове на шинама.

Предности и мане алвеоларних панела

Примена алвеоларних панела донела је велики помак у конзервацији мозаика. Поред мале тежине која омогућава лакше руковање и транспорт, нови материјал је омогућио рестаурацију великих површина мозаика, већу стабилност мозаика код климатских промена, а значајна предност је такође била могућност вертикалног смештења у депое (Bassier 1970:27). Основни недостатак овог материјала је висока цена и то што у неким деловима света није доступан. Ипак, велике предности оваквог носиоца у потпуности оправдавају трошкове, посебно када је реч о мозаицима у музејским збиркама који морају чешће да се премештају или транспортују ради излагања.

Поред носача од „саћа“, на понашање рестаурираног мозаичког панова утичу и карактеристике међуслоја. „Саће“ се за мозаик лепи епокси-лепком, а као међуслој се могу користити кречни малтери различитог састава или малтери на бази поливинил-ацетатних дисперзија. Термална експанзија алуминијума је преко два пута већа од термалне експанзије малтера, теракоте и камена (Bassier 1974:49), па приликом одабира малтера за међуслој треба о томе водити рачуна. Такође, мозаичке панове не треба излагати директном утицају сунчеве топлоте и великим температурним осцилацијама (Mosaics No. 2 1980:55).

Малтери на бази поливинил-ацетатних дисперзија

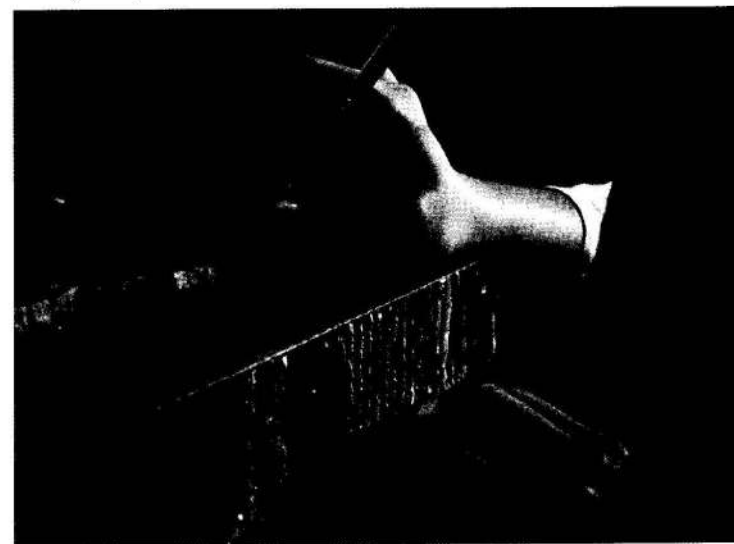
Ослањајући се на традицију коришћења креч-казеинског везива у конзервацији, у другој половини 20. века, у употребу су уведени малтери на бази поливинил-ацетатних дисперзија¹⁰. Први експерименти су били везани за коришћење ових малтера као

¹⁰ Комерцијални назив производа који се користи за припрему малтера на бази поливинил-ацетатних дисперзија је Mowilith®. Две врсте које се мешају су Mowilith D50® и Mowilith 025®.

основних носилаца за мозаик. Када је као везиво коришћен чист креч-казеин, маса је била сувише крта за ту примену. Међутим, добра својства су постигнута мешањем Мовилита Д025¹¹ са креч-казеинским везивом (Wihr 1968:6). Малтери су справљани тако што је овим везивима додаван песак до потребне конзистенције. Справљање малтера је упрошћено тако што је као везиво коришћен само Мовилит, односно Мовилиту Д је додаван Мовилит Д025. Мовилит Д025 је еластичан и водоотпоран, тако да мешавина чврстог Мовилита Д и водонепропусног Мовилита Д025, дају малтеру оптимална својства.

Ови малтери су се показали као задовољавајући у погледу чврстине, прионљивости и еластичности, када се на полеђину теселатума наносе у слоју од 2cm. Експериментима је такође показано да се дебљина малтера може смањити на 1cm, уколико се панови ојачају неком врстом арматуре (Wihr 1968:6).

Када су у употребу уведени стратификовани алуминијумски панели, малтер на бази Мовилита почиње да се користи као реверзибилни међуслој. Поставља се на полеђину теселатума у уједначеном слоју који у потпуности прекрива тесере, а затим се носач од алуминијумског „саћа“ лепи за слој Мовилит-малтера епокси лепком (Сл.8).



Слика 8 Мозаик на подлози од алуминијумског „саћа“ са међуслојем од Мовилит-малтера

¹¹ пластификатор

Предности и мане међуслоја на бази поливинил-ацетатних дисперзија

Поливинил-ацетат спада у термопластичне материјале, односно састоји се из дугачких полимера који су међусобно везани слабим молекуларним силама. Због тога он не може да издржи велико оптерећење, под континуираним притиском се деформише и није погодно користити га као структурални материјал. Са друге стране, особине поливинил-ацетатних дисперзија (емулзија) са водом, чине да је овај материјал погодан као везиво (Torgas 2005:123-26).

Предности малтера на бази поливинил-ацетатних дисперзија су мала тежина и добра адхезија за теселатум, боља обрадивост након сушења и еластичност. Обрадивост подразумева да се малтер може размекшати локлизиваним загревањем, а да се његове особине након хлађења не промене. То омогућава да се све деформације, као што су враћање или исправљање дислоцираних и упалих тесера, могу брзо и лако исправити у фази рестаурације, након постављања мозаика на нову подлогу. Добра адхезија малтера за тесере и његова еластичност осигуравају мозаик од појаве структурних оштећења (подвајања слојева, појаве пукотина), што је посебно значајно код мозаика код којих се предвиђа честа манипулација (Blanc, Courboulès 2003:212). Тачка размекшавања (T_g) Мовилита је на 29°C (Horie 1987:95), што значи да при термалној експанзији материјала (тесера и „саћа“) може да амортизује силу и тако спречи појаву оштећења. Иако је подложен оксидацији, поливинил-ацетат значајно не реагује нити деградира на ваздуху (Horie 1987:92). Тенденција да под утицајем ултра-љубичаког зрачења жути и да временом привлачи прашину, у конзервацији мозаика, где се користи искључиво као везиво за малтер међуслоја, није релевантна.

Мовилит је кисео ($\text{pH } 3,5$), па је код припреме малтера уз песак потребно додати агрегат од мермерног брашна, како би калцијум-карбонат играо улогу бафера и подигао pH . Потешкоћу током рада може да проузрокује особина поливинил-ацетатног малтера да упија воду, па при чишћењу мозаика може да дође до његовог размекшавања. Ипак, након поновног сушења, малтер поново очвршћава, а размекшавање не утиче на својства Мовилит-малтера када поново очврсне (Wihr 1968:6).

Поливинил-ацетатна дисперзија не изазива нуспојаве по здравље, меша се са водом, тако да током употребе није потребно користити органске раствараче. Уколико се чува у добро дихтујућим посудама, унапред припремљен малтер може дуго да остане свеж. Материјал је доступан, а његова цена је прихватљива. Све ово чини малтере на бази поливинил-ацетата, погодним за употребу. Реверзибилност поливинил-ацетатних малтера се постиже натапањем мешавином етанола и воде (Horie 1987:96). Основни недостатак овог материјала је то што се, због осетљивости на воду и топлоту, може користити само за рестаурацију мозаика који се чувају у затвореном простору.

Кречни малтери

Чињеница да је оригинална мозаичка подлога израђивана од малтера код којих је као везиво коришћен креч и да су мозаици на таквој подлози били у употреби и опстајали вековима, намеће коришћење ових малтера за конзервацију као логичан избор. Међутим, од краја 19. века па све до пре двадесетак година, кречни малтери у конзервацији мозаика су били запостављени. Идеја да ће подлога израђена од чвршћег материјала (нпр. бетона) омогућити већу отпорност конзервираних мозаика на деструктивне утицаје из окружења, у пракси се показала, не само као велика заблуда, већ као директан узрок појаве оштећења и пропадања мозаика. Античка подлога и теселатум, чинили су хомоген систем, где су сви употребљени материјали били међусобно компатибилни и где је сваки слој вршио одређену функцију која је систему омогућавала стабилност. Проучавање античких подлога и разумевање улоге слојева у њиховој изради, омогућили су да се обнови готово заборављена традиција израде хидрауличних кречних малтера и да се њихова употреба врати у конзервацију мозаика.

Основно правило за успешну употребу кречних малтера при изради подлоге за мозаик је да чврстина слојева малтера треба да опада од доњих слојева ка горњим, а јачина малтера у погледу везивне моћи треба да расте. Губитак на квалитету креча у индустријској производњи, надокнађен је додавањем адитива и комбинавањем различитих рецептура како би се добили малтери одговарајућих својстава.

За израду квалитетних кречних малтера, пресудно је познавање својстава његових градивних компоненти и њихово мешање у одређеном односу. Квалитетан, добро угашен и довољно одлежао креч је незаменљив за израду квалитетних малтера. Ако се кречном везиву додаје поливинил-ацетатна или акрилна дисперзија, побољшава се отпорност на савијање и смањује осетљивост малтера на пуцање и ломљење (Torraca 2005:128). Примена хидрауличног креча омогућава очвршћавање без присуства ваздуха и повећава чврстоћу малтера.

Агрегат такође игра важну улогу у пројектовању особина малтера подлоге. Малтер са већим уделом агрегата је тврђи, при сушењу се мање скупља и отпорнији је на притисак. Порозност се регулише гранулометријским саставом, односно комбиновањем фракција агрегата различите крупноће зрна. Агрегатом са пуцоланским својствима постиже се хидрауличност малтера.

Конзервација мозаика *in situ* без употребе кречних малтера је данас практично незамислива. У конзервацији мозаика на покретној подлози, кречни малтери су такође у све већој употреби.

Кречни малтер код мозаика на покретној подлози мора да задовољи неколико услова – мора да има добру адхезију за теселатум, не сме много да повећа тежину мозаичког паноа и не сме да буде крт како не би настала оштећења приликом манипулација. Ово се постиже углавном тако што се између теселатума и „саћа“ поставља неколико слојева малтера. Слој који је у директном контакту са теселатумом треба добро да обухвати и повеже тесере, па углавном садржи креч и агрегат у односу 1:2 и има хидраулична својства (Skaf, Roby 2003:225; Cassio, Nardi, Schneider 2005:161). Малтеру се често додаје 5-10% акрилне или поливинил-ацетатне дисперзије која побољшава еластичност. Овакав малтер се наноси утискивањем у фуге са полехице, у слоју неколико милиметара изнад висине тесера. Следећи слој треба да повеже мозаик и „саће“. Има већи удео агрегата (најчешће 1:3), али такође може садржати термопластичне полимере за побољшање еластичности. Наноси се у дебљем слоју и изравнава, тако да је пожељно да буде што је могуће лакши. Да би се малтер олакшао, део песка се може заменити агрегатом од експандиране глине. Овај слој је „жртвени“, односно код евентуалне замене носача, кроз њега ће се вршити одвајање. Између два слоја малтера, обично се поставља арма-

тура од органског или синтетичког материјала која ојачава систем (Сл.9).



Слика 9 Вишеслојна подлога од кречних малтера (малтер на бази хидратисаног креча и пуцолана, армирана од памучне газе и "жртвени" малтер са додатком експандиране глине)

Предности и мане кречних малтера

Материјали за израду кречних малтера нису скупи, а мање или више су сви лако доступни и нису штетни по здравље. Употреба хидрауличног креча олакшава справљање малтера јер се већа количина може мешати на суво и јер малтеру даје хидраулична својства без додавања пуцоланског агрегата. Уместо њега може да се користи и продужни малтер који се у конзервацији мозаика код нас успешно користи више од 30 година (Medić 1967:105-6). Код продужних малтера као везиво се користи креч са делом цемента (углавном 1/3). Важно је водити рачуна да садржај растворљивих соли у продужном малтеру буде минималан, па стога треба искључиво користити бели цемент. Уколико се за конзервацију на покретној подлози користе кречни малтери отпорни на

атмосферске утицаје, мозаички панои могу да се периодично излажу на локалитету. Кречни малтери су компатибилни са оригиналним материјалом и лако су реверзибилни, једноставно се уклањају механичким путем.

Недостаци употребе кречних малтера за израду покретних подлога леже у њиховој кртости и тежини. Ово може да се регулише додавањем пластификатора и лакшег агрегата. Исправљање деформација на теселатуму треба извршити пре постављања малтера, што продужава и донекле компликује процес конзервације, јер захтева додатну операцију постављања мозаика на привремени носач од глине, а након исправљања деформација, поновно фиксирање теселатума тканином и уклањање привременог носача (Cassio, Nardi, Schneider 2005:158). Такође, уколико се фрагменти мозаика међусобно не додирују и потребно је постављање фрагментата мозаика на „саће“ тако да декорација буде видљива, крост кречних малтера отежава операцију. Ипак, у већини случајева, конзервација на носачу од „саћа“ са међуслојем од кречних малтера се показује као задовољавајућа у погледу висине трошкова, једноставности примене и постизања добрих резултата.

Закључак

Поређење различитих врста подлога које су најчешће коришћене за конзервацију дислоцираних мозаика који се чувају у затвореном простору, вршено је према седам критеријума који се могу поделити у три категорије (Табела 1). Прва и најважнија је свака-

			ПОДЛОГА					
			Гипс	Цемент	Цемент са међуслојем од дречног малтера	Епоксид	„Саће“ са међуслојем од Миволит малтера	„Саће“ са међуслојем од Миволит малтера
ОСОБИНЕ ПОДЛОГЕ	I	Компатибилност материјала	1	1	3	1	4	4
		Реверзибилност	1	1	3	1	3	4
	II	Носивост паноя	1	2	2	3	4	4
		Отпорност на дејства физичких сила	1	2	2	4	4	3
		Тежина паноя	2	1	1	4	4	3
	III	Доступност материјала (трошкови и могућност набавке материјала)	4	4	4	2	2	2
		Једноставност примене технике	4	3	3	2	2	2
		Просечна оцена	2,2	2,0	2,5	2,4	3,3	3,1

1 – незадовољавајућа; 2 – задовољавајућа; 3 – добра; 4 – веома добра

Табела 1 Упоредни преглед подлога које се најчешће срећу у конзервацији дислоцираних мозаика

ко она везана за утицај који материјал од кога је израђена подлога врши на оригинални мозаички материјал. Ова категорија обухвата степен компатибилности подлоге са оригиналним материјалом (утицај подлоге на промену оригиналног материјала и на пропадање мозаика) и његову реверзибилност (могућност одстрањивања без последица по оригинални материјал). Следећа се односи на особине које покретна подлога треба да испуњава у погледу носивости, тежине паноя и отпорности на директне физичке силе које делују приликом манипулације мозаичким паноема, али и на оне које делују унутар материјала, тзв. унутрашње тензије, које делују кумулативно услед цикличних промена релативне влажности ваздуха и температуре у окружењу. Најзад, последња категорија у оцењивању подлога се односи на доступност материјала за израду подлоге и на тежину примене технике рада.

Са становишта компатибилности материјала, подлоге од гипса, а посебно оне од бетона, нису погодне за конзервацију мозаика због садржаја растворљивих соли, а код бетона и због веће

тврдоће у односу на мозаичке тесере. Носивост и отпорност на физичке силе гипсаних подлога је мала, бетонских нешто боља, али је мана бетонског носиоца његова велика тежина. Позитивне стране ових материјала су доступност и једноставност израде панова. Карактеристике бетонске подлоге се могу побољшати по питању компатибилности и реверзибилности материјала, постављањем слоја кречног малтера између теселатума и бетонског носача.

Иако подлоге од епокси-смола имају добру носивост и отпорност на физичке силе, неревверзибилност их чини апсолутно неприхватљивим за конзервацију мозаика.

Алвеоларни стратификовани панели - „саћа“ имају одличну носивост, веома су лагани, чврсти и отпорни на савијање. Као међуслој између теселатума и «саћа», може да се постави малтер на бази поливинил-ацетатне дисперзије или кречни малтер. Обе врсте малтера имају карактеристике које их чине погодним за конзервацију мозаика, с тим што се малтер на бази поливинил-ацетатних дисперзија може користити искључиво за конзервацију мозаика који се чувају у затвореном простору. Основна мана технике конзервације мозаика на носачу од «саћа» је висина трошкова. Такође, процес конзервације је релативно сложен и захтева прецизност у извођењу.

Ради поређења резултата, при израчунавању просечних оцена за сваку врсту подлоге, критеријуми из све три категорије су подједнако вредновани. Иако добијени резултати недвосмислено иду у прилог подлогама са носачем од алвеоларних стратификованих панела, њихова предност је још очигледнија ако се резултати посматрају према важности одређених категорија. На пример, иако доступност материјала и трошкови конзервације играју улогу при одабиру материјала за конструкцију подлоге, они нису важни у тој мери у којој је важан њихов утицај на оригинални мозаички материјал.

Техника конзервације дислоцираних мозаика на носачу од алвеоларних стратификованих панела развија се од 60-тих година 20. века и чињеница да за готово педесет година није пронађен материјал чија би својства боље одговарала овој специфичној врсти археолошког материјала намеће употребу «саћа» као логичан избор у одабиру подлоге за мозаик. Међутим, у складу са актуелним тенденцијама у конзервацији, где се интервенција удаљава од спровођења одређеног метода по аутоматизму, већ је концент-

рисана на изналажење најбољих и најмање инвазивних решења за очување предмета, постоји одређена флексибилност у избору подлоге. Када савремени материјали нису доступни, свака врста подлоге може да буде искоришћена, уколико може да обезбеди дугорочну конзервацију и уколико не угрожава и не оштећује мозаик.

Имајући у виду чињеницу да је конзервација дислоцираних мозаика, а посебно поновна конзервација у којој се стара подлога замењује новом, обимна и захтевна операција током које се мозаик дестабилизује и повећава ризик од могућих оштећења, конзерваторско-рестаураторски третман се ни у ком случају не може сматрати неважном фазом у укупном трајању културног добра. Штавише, он може да буде пресудан за очување интегритета културног добра и његово преношење будућим генерацијама. Због тога одлука о неопходности конзерваторске интервенције, њеном обиму и начину извођења никада не сме да буде донета по аутоматизму, већ тек након пажљиве анализе свих релевантних чинилаца везаних за конкретан случај и треба да буде заснована на поштовању оригиналног материјала и историјске документарности предмета.

Литература

- Agnew, N., Sins of Omission: Diagnosis, risk assessment and decision, Lessons from three sites, y: *Conserving the Painted Past: developing approaches to wall painting conservation. Post-prints of a conference organized by English Heritage, London 2-4 December, 1999*, eds., Gowing, R., Heritage, A., English Heritage, London, James&James, 2003, 75-84;
- Australia ICOMOS Burra Charter, 1999;
- Bassier, C., Applikation eines Mosaiks auf ein leichtes Trägermaterial, referat mit Diskussion, gehalten auf der 7. Arbeitstagung der ATM in München, 1968, *Arbeitsblätter, Heft 1, Gruppe 7, Mosaik*, Rheinisches Landesmuseum, Trier, 1970, 23-9;
- Bassier, C., Weiterentwicklung der Konservierungsmethoden für Mosaiken, referat mit Diskussion, gehalten auf der 9. Arbeitstagung der ATM in Freiburg, 1972, *Arbeitsblätter, Heft 1, Gruppe 7, Mosaik*, Rheinisches Landesmuseum, Trier, 1974, 43-52;
- Berducou, M., CL, Introduction à la conservation en archéologie, y: *La conservation en Archéologie*, ed. Berducou, M.Cl., Masson, Paris, 1990, 3-36;
- Blanc, P., Courboulès, M.L., Deux nouvelles mosaïques de pavement à Alexandrie, conservation et restauration, y: *Les mosaïques: Conserver pour présenter? Mosaics: Conserve to Display?*, Actes de la VIIème conférence du

- Comité International pour la Conservation des Mosaïques, Arles – Saint-Romain-en-Gal, 22-28 Novembre 1999, ed. Blanc, P., Arles, 2003, 209-220;
- Borrelli, E., ARC Laboratory Handbook Volume 4, Binders, ICCROM, Rome, 1999;
- Бранди, Ч., Теорија рестаурације, Публикум, Београд, 2007;
- Cassio, a., Nardi, R., Schneider, K., Zeugma Mosaic Restoration Project, y: *VIII Conference of the International Committee for the Conservation of Mosaics (ICCM): Wall and Floor Mosaics: Conservation, Maintenance, Presentation, Thessaloniki, 29 October – 3 November 2002, Proceedings*, ed. Bakirtzis, Ch., European Center of Byzantine and Post-Byzantine Monuments, Ephoreia of Byzantine Antiquities of Thessaloniki, Thessaloniki, 2005, 155-67;
- Chantreaux-Vicard, E., Les Mosaïques de pavement, y: *La conservation en Archéologie*, ed. Berducou, M.Cl., Masson, Paris, 1990, 171-304;
- Feilden, B., M., Jokilehto, J., Management Guidelines for World Cultural Heritage Sites, Second Edition, ICCROM, Rome, 1998;
- Horie, C.V., Materials for Conservation, Organic consolidants, adhesives and coatings, Butterworths, London, 1987;
- Medić, M., Technique, Materials and Conservation of the Mosaic in the Narthex of the Large Basilica in Heraclea Lyncestis, y: *HERACLEA III, Mosaic Pavement in the Narthex of the Large Basilica*, ed. Vasilevski, Ž., Bitola, 1967, 87-109;
- Mosaics No. 2: Safeguard, Carthage 1978, Perigueux 1980, ICCROM, Rome, 1980;
- Nardi, R., Zizola, Ch., Archaeological mosaics: from detachment and transport to museums and storerooms to *in situ* conservation practice, y: *Newsletter n.11, International Committee for the Conservation of Mosaics*, Rome, 2001, 16-23;
- Oddy, A., Does Reversibility Exist in Conservation?, y: *Reversibility - does it exist?, Conference proceedings, 8-10 September 1999 London, British Museum Occasional Paper, 135*, British Museum Press, London, 1999, 1-5;
- Severson, K., Fullick, D., Backing Roman Mosaics with Glass Fiber Reinforced Cement, y: *Lessons Learned: Reflecting on the Theory and Practice of Mosaic Conservation, The 9th Conference of the International Committee for the Conservation of Mosaics Hammamet, Tunisia, November 29 – December 3, 2005, Proceedings*, ed. Ben Abed, A., Demas, M., Roby, T., The Getty Conservation Institute, Los Angeles, 2008, 312-19;
- Skaf, I., Roby, Th., The Preservation of Detached Mosaics: Addressing Storage and Transport Problems Resulting from Large-scale Redevelopment of the Central District of Beirut, y: *Les mosaïques: Conserver pour présenter? Mosaics: Conserve to Display? Actes de la VIIème conférence du Comité International pour la Conservation des Mosaïques, Arles – Saint-Romain-en-Gal, 22-28 Novembre 1999*, ed. Blanc, P., Arles, 2003, 221-28;
- Torraca, G., Porous Building Materials: Material Science for Architectural Conservation, reprinted, ICCROM, Rome, 2005;
- Wihr, R., Erfahrungen bei der Bergung und Konservierung römischer Wandmalereien und Mosaiken, Referat mit Diskussion, gehalten auf der Arbeitstagung der ATM in Trier, 1966, y: *Arbeitsblätter, Heft 1, Gruppe 7, Mosaik*, Rheinisches Landesmuseum, Trier, 1968, 1-10.

SUPPORTS IN CONSERVATION OF DISLOCATED MOSAICS

Maja Franković

Central Institute for Conservation in Belgrade

Conservation treatment of dislocated mosaics entails, on one hand, replacement of ancient mortar with a new support, and on the other, the treatment of tessellatum. The selected technique ought to meet a number of basic requisites:

Provision of full cohesion between the tesserae and the new support.

Materials used must be compatible with the original material, as well as between themselves, and must be stable through time.

The selected technique must be reversible.

Fragments should be composed on an least number of panels as possible, while the joints between fragments must be seamless.

Panels should be easy to handle. In order to avoid damage during manipulations, materials used for the fabrication of the new support must be firm, but also very light.

The rule of minimum intervention ought to be used for the treatment of the tessellatum.

Restoration of missing surfaces ("jacunae") must enable good understanding of the depicted representation, but any subjectivity in interpretation must be avoided.

The support usually consist of the *intermediar layer* and the *carrier*. The intermediar layer must provide for the good adhesion between tessellatum and carrier, and since it comes into direct contact with the tesserae, it must be reversible. The carrier is a panel or a construction that serves to carry the weight of tesserae and to provide for its stability.

ОСНОВЫ В СОХРАНЕНИИ ДИСЛОЦИРОВАННЫХ МОЗАИК

Мая Франкович

Центральный институт сохранения в Белграде

Под сохраненной процедурой дислоцированных мозаик подразумевается, с одной стороны, замена антической штукатурки новой основой, а с другой стороны, процедура сохранения теселатума (тип мозаика). Необходимо, чтобы выбранная техника соответствовала нескольким основным условиям:

Должна обеспечиться полностью сплоченность между теселатумом и новой основой.

Материалы, которые используются должны быть совместимы с оригинальным материалом, как и между собой, и стабильные с течением времени.

Выбранная техника должна быть обратимая.

Фрагменты должны быть составлены на что меньшем числе пано, а соединения между фрагментами не должны быть заметны.

Пано должны быть удобными для использования. Чтобы избежать ущерба в течении манипуляции, материалы, которые используются для создания новой основы должны быть жесткими, но и очень легкими.

При процедуре сохранения теселатума нужно применить правило минимального вмешательства.

Реставрация поверхностей, которых не хватает (лакуна) должны обеспечить хорошую четкость художественного представления, но каждая субъективность в интерпретации должна избегаться.

Основание обычно состоит из *междуслоя и носителя*. Междуслой должен обеспечить сплоченность теселатума, его связать с носителем и так как приходит в непосредственный контакт с теселатумом, обязан быть обратимым. Носитель это пано или конструкция, которая должна нести тяжесть теселатума и обеспечить ее стабильность.

Живопис 4, (2010) 233-249

ОПИС ЗАТЕЧЕНОГ СТАЊА, КОНЗЕРВАТОРСКА ИСПИТИВАЊА И КОНЗЕРВАТОРСКО РЕСТАУРАТОРСКИ ТРЕТМАН СЛИКЕ НА ПЛАТНУ „ПОРТРЕТ ПЛЕМИЊА ИЗ КУЋЕ ХАБЗБУРГ“ НЕПОЗНАТОГ СТРАНОГ ПОРТРЕТИСТЕ XVIII ВЕКА

Дарко Деспотовић

Апстракт

У фонду Галерије Матице српске налази се одређени број дела непознатих страних аутора, у највећој мери у збирци XVIII века. У оквиру пројекта посвећеног проучавању и презентацији овог дела фонда, планирани су и конзерваторско-рестаураторски радови на сликама. За овај рад одабрана је слика “Портрет племића из куће Хабзбург”, непознатог страног портретисте XVIII века. Констатовано је лоше стање платна и постајање два наставка платна са шавовима и ивицама видљивим са полеђине. Предложен је метод ојачања оригиналног платна без подлепљивања. Овим поступком је теже исправити деформације, а ојачање платна је ограничено. Пошто је слика из музејског фонда и налази се у стабилном окружењу примењен је приступ минималне конзерваторске интервенције.

Кључне речи: портрет, слика на платну са болусном подлогом, конзерваторско-рестаураторски радови и испитивања.

Увод

У фонду Галерије Матице српске налази се одређени број дела непознатих страних аутора, у највећој мери у збирци XVIII века. Сва дела се налазе у депоу Галерије Матице српске и већина до сада није излагана. Један део је конзервиран раније, пре него што је стигао у Галерију (о чему сведоче записи на сликама). Један део је конзервиран у радионици Галерије Матице српске, а остала дела раније нису била конзервирана. У оквиру пројекта посвећеног проучавању и презентацији овог дела фонда, планирани су и конзерваторско-рестаураторски радови на сликама. За овај рад одабрана је слика "Портрет племића из куће Хабзбург", непознатог страног портретисте XVIII века.

Техника уља на платну

Платно као носиоц појављује се средином XVI века, као замена за дрвени носиоц. Као нови, лакши носиоц платно је омогућило израду слика великог формата. Ова нова техничка решења отварају могућности за сложенија ликовна дела. Искористићава се површинска структура тканог носиоца, па настају слике са танким, провидним тамним сенкама и веома пастуозним светлим површинама које су довршаване финим лазурима и танким премазима боје разређене уљем и лаком. Од тог периода настаје ново схватање слике и развија се нови укус унапређен развојем технике сликања уљем¹.

Техника уља на платну је техника сликања помоћу пигмената при чему се као везиво користи уље, најчешће ланено, орахово, маково, чисто или са додацима воска, смоле и других помоћних средстава која боји дају специфичне ефекте. Поред великих могућности приликом сликања ова техника има и недостатака који долазе до изражаја услед непознавања појединих материјала и поштовања редоследа наношења приликом сликања. Ови недостаци се изражавају при старењу материјала па долази до превелике кртости бојеног слоја, услед чега се појављују пукотине (кракелуре) и тамни бојени слој. Код дебелих наноса може доћи

1 М. Медић, *Стари сликарски приручници 1*, издање Републичког завода за заштиту споменика културе, Београд, 1999.

до смежуравања боје, а код неких пигмената долази до „мртвила боје“ које је карактеристично за дела из XVII века на плавозеленим партијама.

Основа градње слике на платну је да се платно прво импрегнира, најчешће туткалом, а потом се наноси препаратūra која се разликује у зависности од начина рада сликарске радионице. Током времена начин припреме платна се мењао, и поједини историјски периоди и школе имају своје карактеристичне особине:

У раној ренесанси користи се већином светло жути грунд па се тако код Леонарда да Винчија може запазити обојеност грунда. Понекад она може бити и црвенкаста, што може потицати од црвеног болуса.

У венецијанском сликарству је приметно пробијања уљане боје на полеђину слике па се може закључити да платна вероватно нису довољно добро импрегнирана туткалом.

Код Ел Грека је интересантно да користи две различите фазе препарирања, прва светлосмеђа која је садржала поред уља и протеине или скроб, а друга црвеносмеђа гипсана основа која делује масније.

Рембрант је код рада на платну користио дуплу препаратūру - најпре класичну протеинску, а потом је наносио полу уљану или уљану.²

Утицаји са запада, школовање и усавршавање српских уметника у Бечу, Минхену и другим центрима уметности Европе доносе нове методе и технике припреме сликарске подлоге на наше подручје, па су примери тонирања сликарске подлоге код нас карактеристични за крај XVII и XVIII век. Примери тониране препаратуре најчешћи су код икона на дрвеном носиоцу и портрета на платненом носиоцу.

Након наношења препаратуре могла је да следи и импримитūra која представља прилагођавање посне препаратуре у полумасну или масну. То је припремна фаза наношења уљаног наноса и основног или средњег тона целе површине слике, из ког би се касније извлачиле белине или тамни тонови. Импримитūra је такође варијала и разликовала се од сликара до сликара.

Цртеж је рађен на различите начине од исцртавања обојеним крејонима, кредама, акварелима и уљаним бојама. Даља градња

2 М. Kreigher-Hozo, *Slikarstvo – metode slikanja i materijali*, Svjetlost, Sarajevo, 1991.

уљане слике даје велике могућности сликару за постизање жељеног ефекта, па су развијани различити начини подсликавања, лазурно сликање, све до сликања у слојевима и пастуозног сликања.

Слике 18. века имају неке карактеристичне технолошке особине, по којима се често и препознају: ручно ткано платно и бојене препаратуре.

Опис затеченог стања слике „Портрет племића из куће Хабзбург“ непознатог страног портретисте XVIII века

Слепи рам

Слепи рам димензија 81x101 cm, направљен је од чамовине са кајловима који омогућавају проширење односно затезање слике само на једну страну, и то у хоризонталном смеру, лево и десно. На доњој летвици рама видљиви су трагови црвоточине и један чвор. На горњој летвици такође има трагова црвоточине, као и натписи (стари и нови инвентарски бројеви, писани фломастером и белилом), старе налепнице и стари ексер, вероватно са наменом качења слике. Рам је стабилан без изражених деформација. Услед расушивања дрвета је расклиман и углови нису довољно учвршћени.

Платнени носилац

Носилац је ланено платно средње густине са преплетом нити у односу 1:1. Платно је ручно ткано, што се закључује на основу неуједначених нити основе и потке, није из једног комада него је настављано са леве и горње стране тракама платна ширине 15 cm. Често је платно настављано због малих расположивих ширина. Натегнуто је на рам помоћу гвоздених ручно кованих ексера.

Платно има један дијагонални процеп у пределу леве стране стомака портретисаног непосредно поред леве руке, дужине око 5 cm. На полеђини платна има доста флека, са видљивим траговима цурења (претпоставља се воде). Друго оштећење платненог носиоца је велики процеп платна на прегипу преско доње ивице слепог рама, који се протеже од доњег десног угла па све до средине доње ивице платна. Услед овог процепа платнени носилац је у доњој десној четвртини деформисан. У том делу платно је труло, вероватно услед деловања воде која се сливала низ слику. На осталом делу слике напетост платна је добра. Иза доње лајсне слепог рама постоје наноси прљавштине која се залепила на платно услед деловања влаге, као и остатака сламе. Посматрањем слике са директним позадинским светлом приметно је да светло пробија кроз бојени слој у виду ситних проређених рупица, што говори и о неравномерно нанесеној подлози (препаратури) на платно.

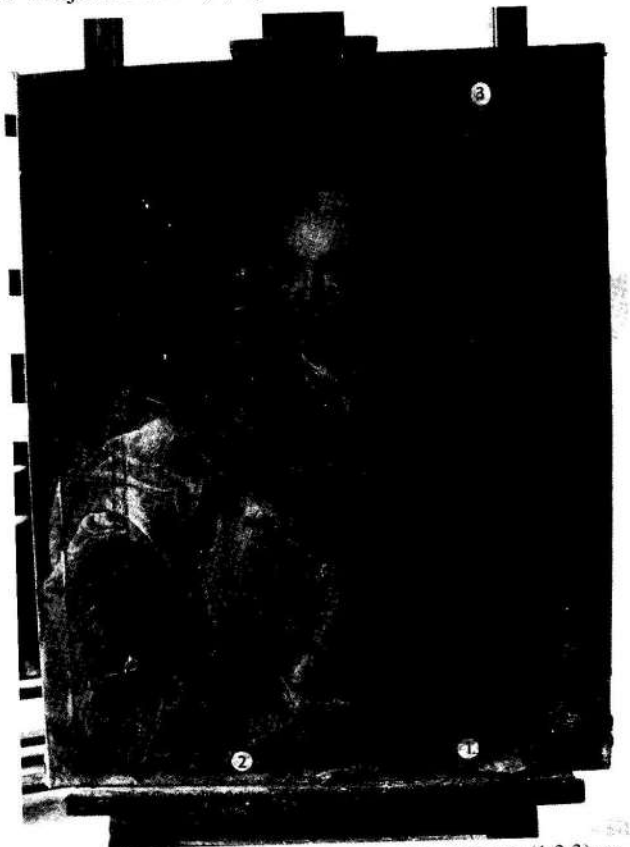
Препаратура

Директно на платно нанесен је први слој црвене боје за коју се претпоставља да је болусна подлога³, а потом препаратура која се може видети на бочним ивицама за напињање, светло сиве боје. Препаратура се може видети и са лица, на местима где је слика изгребана или је дошло до абразије боје. Црвени слој препаратуре добро је везан за платно јер је прилично утиснут у саму структуру платна. Са полеђине слике је црвена подлога местимично пробила на полеђину. Црвена подлога је неравномерно нанесена, што се може видети на местима где недостаје бојени слој. На појединим местима се види да је црвена основа нанесена тек да заравни површину платна, док на неким деловима у потпуности прекрива структуру платна. Ови дебљи наноси су такође могли бити један од узрока отпадања бојеног слоја јер је ту долазило до већег бубрења подлоге услед деловања воде.

³ Не може се са сигурношћу рећи да ли је црвена подлога болусна или је на бази црвеног пигмента. Претпоставка да је у питању болус изведена је на основу изражених љуспања бојеног слоја на партијама где постоје трагови цурења воде, јер се болус веома лако раствара у води.

Бојени слој

Бојени слој недостаје на око 10% слике, претежно у доњем делу, као и у горњем делу слике, у кореспонденцији са флекама са полеђине које се могу повезати са цурењем воде преко слике. Стабилност бојеног слоја се угрожава приликом најмањих померања. У први план упадају оштећења где је потпуно отпала боја са подлогом и види се само црвена основа са платном. Изражена су купаста потклубучења и кракелуре разних врста. Изражене су и пукотине дуж линија шавова платна као и дуж унутрашњих ивица слепог рама који се оцртао на лицу слике. Пресавијене ивице платна дуж шавова оцртавају се на бојеном слоју. Може се приметити да је дуж спојева платна, управо због постојања двоструког слоја



Слика 1 Затечено стање, са означеним местима (1,2,3) са којих су узети узорци за микроскопску анализу.

платна уз сам шав, бојени слој боље очуван него на остатку слике⁴. Површинска оштећења су у виду абразије бојеног слоја, изазвана механичким путем, док у доњој зони постоји неколико убоја. Површина бојеног слоја прекривена је слојем прљавштине, а места на којима је било изражено цурење воде имају беличасту скраму. Не може се са сигурношћу утврдити постојање старог заштитног лака. На светлим деловима портрета изражена је тачкаста запрљаност од мувљих испљувака који се виде и на осталим тамнијим деловима слике али се толико не уочавају. Кракелуре постоје на целој површини слике, а посебно су изражене око процепа платна. Кракелуре су мрежасте али на неколико места има и кружних, карактеристичних за уљано сликарство, које су изазване притиском у центру спирале.

Конзерваторска испитивања

На слици су вршена следећа испитивања:

- 1 Посматрање под бочним и позадинским светлом.
- 2 Посматрање под UV светлом.
- 3 IR рефлектографија⁵.
- 4 Микроскопска анализа попречног пресека узорака бојеног слоја са увећањем од 50, 100 и 200 пута, под обичним и UV светлом⁶.
- 5 Анализа пигмената FTIR i Раман спектрометријом⁷

⁴ Ове пресавијене ивице платна на спојевима функционисале су као полеђинска заштита те уске траке бојеног слоја на лицу слике.

⁵ Анализу урадила Милица Стојановић, Народни музеј у Београду

⁶ Исто

⁷ Ова веома софистицирана техника примењена је на узорцима са ове слике, као део експерименталних испитивања у оквиру пројекта "Развој и примена савремених археометријских-недеструктивних метода у анализи артефаката културног наслеђа", у Институту за физику из Земуна

Посматрање под бочним и позадинским светлом

Посматрањем под бочним светлом види се блага заталасаност платна услед деловања воде, расушивања слепог рама и расклимавања његових углова. Виде се потклубучења бојеног слоја и потенцијална места на којима може да дође до даљег отпадања бојеног слоја. Упирањем светла са задње стране слике види се проређеност платна која је заступљена на целој површине слике (сл.1).

Посматрање под UV светлом

UV светло није указало на постојање накнадних конзерваторских интервенција у виду ретуша. Стекао се утисак да је лак неравномерно нанесен на шта указују трагови широке четке у свим правцима изражени на позадини слике.



Слика 2 Доњи део слике десна страна отпали и подљуспани делови бојеног слоја и процеп платна.

IR рефлектографија

Снимањем инфра црвеном камером потврђена је претпоставка да нема преслика на делу. Припремни цртеж није изражен на овом снимку. Нису уочена ауторска колебања у току сликања (пен-тименти).

Микроскопска анализа попречног пресека узорака бојеног слоја са увећањем од 50, 100 и 200 пута, под обичним и UV светлом

Узорци за попречни пресек узети су са три дела слике: са тамне позадине (десни горњи део слике), узорак са белог и бордо огртача (доња зона леве и десне руке). Након анализе закључено је да на слици уопште нема лака него да су то само наслаге чађи и прашине. Ова прљавштина је створила неку врсту масне површине па посматрање под UV лампом потпуно наводи на помисао да је слика лакирана.

Анализа пигмената FTIR и Раман спектрометријом

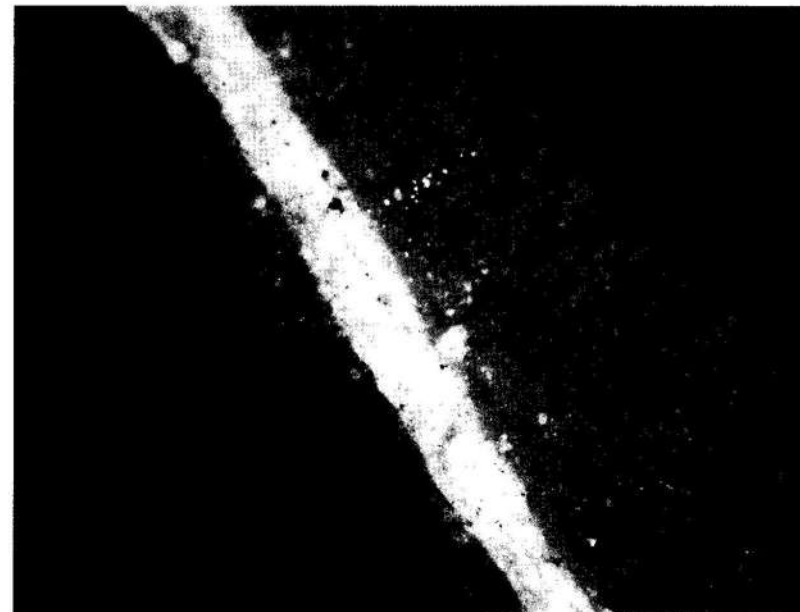
FTIR (Fourier Transform Infra Red) спектроскопија и Раман спектроскопија су методе којима се могу карактерисати неорганске и органске компоненте у испитиваном узорку. На основу резултата може се одредити састав пигмената, везива и заштитних слојева. На анализираним узорцима утврђено је присуство црвеног окера, шелака, помпејанско црвене, титан беле и угљене црне.

Конзерваторски третман

Основни проблем код конзерваторског третмана ове слике је лоше стање платна и постајање два наставка платна са шавовима и ивицама видљивим са полеђине. Да би оригинална полеђина слике остала видљива, и да би се избегло стањивање шавова због подлепљивања новим платном, предложен је метод ојачања оригиналног платна без подлепљивања. Иако је на овај начин теже исправити деформације, а ојачање платна је ограничено, одабран је такав приступ, оправдан чињеницом да је слика део музејског фонда, па самим тим у стабилном окружењу, као и да се овим оставља отворена могућност накнадног подлепљивања слике ако се за то укаже потреба.

Скидање слике са слепог рама

Због изузетно лошег стања слике, поготово у доњој половини на којој је посебно изражено љуспање бојеног слоја, постоји и велики процеп доње ивице који се протеже од доњег десног угла ка лево до половине слике, пре постављања јапан папира (фејсинг) на лице, концем је пришивен процеп слике. Пришивање је урађено како би се спречило даље ширење процепа услед сушења јапан папира када долази до благог затезања слике. Између платна и слепог рама са полеђине је постављена мелинекс фолија како туткало које продре на полеђину не би залепило платно за слепи рам приликом постављања јапан папира на лице слике. Преко целе слике је стављен јапан папир (фејсинг) са 5% туткалом, а након сушења слика је скинута са слепог рама. Скинута су 62 ручно кована ексера, очишћене су насlage прљавштине сакупљене у пределу доње летвице слепог рама, а затим су спуштене ивице слике благим влажењем и пеглањем. Након спуштања ивица слике приступило се механичком чишћењу полеђине слике.



Слика 3 Попречни пресек бојеног слоја, поглед под микроскопом, увећање 200 X.

Убацавање инсерата новог платна и ојачавање ивица

На местима на којима је недостајало платно исцртани су и исечени инсерти платна који су залепљени са угушћеним PLEXTOLOM B500⁸. Инсерти платна су постављани на хладном вакум столу (усисни сто ниског притиска) како не би дошло до померања ивица и неправилног спајања новог платна са оригиналним. PLEXTOL је наносен на спој оригиналне ивице платна и припремљеног новог платна које се убацује на место оштећења. Када је завршено са постављањем недостајућих делова платна приступило се додавању нових ивица платна. Траке платна за ивице су биле ширине 20 сантиметара и преклапане су 1 cm преко оригиналних ивица, а лепљене су са угушћеним PLEXTOLOM

⁸ Угушћивање овог лепка на акрилној бази врши се ради везивања око 30% слободне воде којапостоји у емулзији. Угушћује се додавањем 3-5% хидроксипропилцелулозе (Klucel G) уз стално мешање миксером, док се не направи маса слична улупаном шлагу.



Слика 4 Детаљ чишћења са DCA TEA са триамонијум цитратом.

B500. Током овог поступка сво време је био укључен хладни вакум сто ниског притиска. Након лепљења ивица платна крајеви су притиснути са теговима и остављени да се потпуно осуше.

Исправљање деформација и ојачавање бојеног слоја

Слика је натegnута на рам са покретним угловима и урађено је влажење у комори са постепеним затезањем углова рама како би се исправиле деформације на платну. Током поступка затезања слике дошло је до попуштања везе између инсерта платна и оригинала у пределу процепа платна тако да се морало прекинути са затезањем слике. Рам је опуштен и слика је спуштена на хладни вакум сто да се осуши како би се после сушења извршило ојачавање везе инсерта и оригинала са нитима конца потопљеним у PLEXTOL B500⁹. Након ојачавања везе инсерта платна са оригиналом слика је враћена на рам са покретним угловима и приступило

⁹ Лепљењем нити у правцу окомито на правац процепа платна постиже се знатно ојачање везе и платно се у каснијој фази може слободније натезати.

се поновном влажењу у комори и затезању слике. Ради фиксирања нестабилног и подљуспаног бојеног слоја, тако затegnута слика на раму са покретним угловима је са полеђине премазана 5% раствором зечијег туткала и стављена је на хладни вакум сто под притисак од 100-150 mbar лицем на горе, а затим је пеглана док се туткало није у потпуности осушило. Урађена је проба скидања јаван папира, међутим на јако оштећеним деловима слике посебно у доњој зони било је неопходно још једном слику ојачати туткалом са полеђине и препеглати је јер је било места где се бојени слој није довољно добро фиксирао за подлогу.

Стабилизација слике и чишћење бојеног слоја

После овог додатног ојачавања пажљиво је уклоњен јаван папир и слика је цела очишћена са 5% раствором TWIN-20¹⁰ у дестилованој води. Чишћење са TWIN-ом омогућило је уклањање површинске прљавштине са лица слике која је имала доста чађи на себи, а и уклоњен је вишак тукала који је избио на лице слике. Тек након овог чишћења одлучено је да се слика ојача и са 10% раствор PLEXISOL P550 у WS¹¹ и толуолу¹², како би се учврстила веза и повећала еластичност слике, а самим тим смањено утицај влаге на везу бојеног слоја са болусном основом (препаратуром). Овај раствор је нанесен на полеђину слике четком, а након сушења од 24 часа сав растварач је испарио и слика је стављена у топли вакум сто на температуру од 45 °C да би се активирао PLEXISOL. На топли вакум сто слика је стављена лицем на доле како би се избегло оцртавање шавова платна на лице слике. Током загревања слике у вакум столу гуменим ваљцима је вршен притисак на полеђину слике како би се додатно исправиле деформације и фиксирао бојени слој. После стабилизације слика је натegnута на радну

- 10 TWIN-20 произвођача KREMER је тензид који је развијен за потребе конзервације слика, и представља благо средство чишћења површине од масне наталожене прљавштине.
- 11 WS White Spirit је уобичајено име за поларни растварач, фракцију насталу дестилацијом петролеја 150-180°C.
- 12 Да би се PLEXISOL растворио у WS, потребно је додати 10-15 % толуола (C₆H₅CH₃)
- 13 Фелеров тест је систем за одређивање најпогоднијег растварача за чишћење слика, али и систем који је прилагођен потребама рестауратора да, без посебних хемијских аналитичких техника, утврде карак-

плочу и поступак настављен чишћењем површине бојеног слоја. Одређивање ефикасног средства за уклањање нечистоћа са слике започето је пробама са Фелеровим тестом¹³ али ниједна од 13 тест-мешавина није показала жељене резултате у чишћењу. По табели растворљивости прешло се на пробе са алкохолом и WS али ни ту се није дошло до жељеног резултата. У табели растворљивости био је следећи диметил-сулфоксид и у почетку слика је чишћена са 10%-25% диметил сулфоксидом у етил ацетату, међутим на појединим деловима слике морало је да се инсистира чишћењем како би се уклониле насlage прљавштине те је такав начин чишћења могао да оштети бојени слој. Урађена је проба чишћења са DCA TEA¹⁴ са триамонијум цитратом¹⁵ и показала је одличне резултате, тако да је цела слика очишћена овим средством. Када је завршено чишћење оштећења су размашћена говеђом жучи и премазана туткалом, као припремом за фазу постављања нове сликарске подлоге.

Нова сликарска подлога и ретуш

Нова сликарска подлога је прављена од болоњске креде и зечијег туткала са додатком црвеног пигмента како би се имитирала оригинална црвена подлога, потом је рађено нивелисање нове подлоге са оригиналом. Нова подлога (пломбе) нивелисана је навлаженим тампонима и хируршким скалпелом до висине оригиналног бојеног слоја. После пломбирања слика је натegnута на

тер слојева који се налазе на слици. Састоји се из 13 тест мешавина, од којих је свакој придружена одговарајућа вредност фактора Fd, прецизно одређене поларности, која се креће од 96 за најмање поларне раствараче, као што је на пример циклохексан, до 36, који карактерише етил алкохол. Његова суштина је у одређивању поларности површинског слоја који се уклања, и у складу с тим, компоновању растварача исте поларности који по принципу "слично раствара слично" ефикасно раствара накнадне наносе уз минимизирање опасности по оригинални бојени слој.

- 14 База високо поларног смолног сапуна за контролисано чишћење сликарских површина, састоји се од 0,5 g DCA (*deossicolic acid*), 100 ml дестиловане воде, TEA, Hcl 1M, 3 g klucel g i 0,5 g триамониум цитрата.
- 15 Бео, кристални прах слабо се раствара у етанолу; раствара се у води. Користи се као појачивач киселости како би се појачало разграђивање масноћа на површини.

нови слепи рам. Поједине пломбе су дорађиване и након натезања слике на рам. Пре ретуша акварел бојама цела слика је премазана са ретуш лаком. Основа ретуша рађена је акварел бојама, а потом као завршни тон испошћеним уљаним бојама. Пре ретуша уљаним бојама нанет је још један слој ретуш лака. Ретуш лак је на неким деловима наносен селективно како би се поједини делови слике који су били више испошћени уједначили са осталим деловима слике. На крају је слика лакирана сатен лаком у спреју.

Предлог мера превентивне заштите

Метод конзервације платненог носиоца примењен на овој слици може се окарактерисати као „минимална неопходна интервенција”. За обезбеђивање што стабилнијих микроклиматских услова, као и смањење ризика од механичких оштећења, неопходно је извести полеђинску заштиту слике. Постоји неколико начина за решавање полеђинске заштите слике од најједноставнијег постављања дебљег картона па до полеђинске заштите коју су предложили колеге из Уметничко-историјског музеја из Беча. Када



Слика 5 Деталј након чишћења са DCA TEA са триамонијум цитратом.

се постави украсни рам на полеђину слике се причврсти картон већи од димензија слепог рама, причвршћивање картона се ради са шрафовима за украсну лајсну како би се омогућило лако скидање заштите у случају потребе, а избегле велике вибрације до којих би дошло уколико би се полеђинска заштита закуцавала ексерима за украсни рам¹⁶. Важно је да било који материјал да се постави као полеђинска заштита буде паропропусан како не би дошло до стварања посебне микро климе која би се разликовала знатно од спољашњих услова па би у том случају могло да дође до непредвиђених оштећења на слици. Постављање картона је најједноставније решење које ће обезбедити да нечистоће не падају иза слике и онемогући евентуална механичка оштећења слике са полеђине. Предлог колега из Беча је знатно скупља опција која предвиђа убацивање додатног слепог рама са платном који је унутар оригиналног слепог рама а додатно платно пријања на оригинално. Уместо картона поставља се лексан који се затвара херметички са полађине уз помоћ гумених трака које се постављају на спој лексана и украсног рама. Приликом херметичког затварања полеђине неопходно је у унутрашњост поставити и хидроскопни пуфер – силика гел (*silica gel*)¹⁷ који обезбеђује стабилну влажност унутар затвореног простора. Овим начинима полеђинске заштите и општим мерама превентивне заштите дела у депоу или изложбеном простору обезбеђују се дуговечност уметничког дела.

16 Denis Vokić, *Preventivno konzerviranje slika, polikromiranog drva i mješovitih zbirki*, Hrvatsko restauratorsko društvo, Zagreb, 2007.

17 **Силика гел** је аморфни облик силицијум диоксида SiO_2 и има веома порозну структуру. Добија се закисељавањем воденог раствора натријум силиката. Настаје желатинозни талог, који се испира да се одстрани вишак електролита и затим суши да се одстрани вода. Особине насталог производа зависе од начина припреме, али типични препарати имају величину пора 2200 – 2600 nm и активну површину 750 – 800 m²/g. Користи се као средство за упијање воде, катализатор, изолатор, у хроматографији за пуњење колона, итд. Силика гел може да прими количину воде већу од 40% своје масе. Хемијски је инертан и нетоксичан.

Закључак

Пошто стара конзерваторска интервенција на икони Аврам и Мелхиседека која потиче са иконостаса српске цркве Св. Илија у Пакрацу није задовољавала постављање стандарде неопходно је било да се подвргне новом конзерваторско-рестаураторском третману који је подробно и систематски описан у студији. Овај рад садржи оригиналан, детаљан и критички приказ истраживачког проблема из домена конзервације слика на дрвету, у нашем случају икона на дрвету, у коме је аутор остварио одређени допринос. Посебан допринос рада јесте и фотодокументација која поткрепљује описана истраживања.

Литература

- М.Медић, *Стари сликарски приручници I*, издање Републичког завода за заштиту споменика културе, Београд, 1999.
- Пантић Јован, *Конзервација и рестаурација слика на платну*, Академија Српске Православне цркве за уметност и конзервацију, Београд, 2008.
- Костић, Вељко, Хемијско-технолошки лексикон / Вељко Костић, Љиљана Костић, Београд : Рад, 1997.
- Шелмић, Лепосава, *Галерија Матице српске*, Нови Сад, 2001.
- Denis Vokić, *Preventivno konzerviranje slika, polikromiranog drva i mješovitih zbirki*, Hrvatsko restauratorsko društvo, Zagreb, 2007.
- M. Kreigher-Hozo, *Slikarstvo – metode slikanja i materijali*, Svjetlost, Sarajevo, 1991.
- K. Nicolaus, *The Restoration of Paintings*, 1998. Konemann Verlagsgesellschaft mbH Bonner Str. 126, D-50968 Cologne.
- workshop material – Cleaning of Painted Surfaces, Народни музеј Београд, јуни 2006.
- <http://bs.wikipedia.org/wiki/Silikagel>

МЕТОДЕ КОНСОЛИДАЦИЈЕ СЛИКА НА ПЛАТНУ

Жељка Михајловић

Висока школа СПЦ за уметности и конзервацију Београд

Жељка Михајловић

Ел.пошта: zeljkamihajlovic@gmail.com

Прегледни рад

Примљен: 16. јануар 2010. године

Прихваћен: 15. април 2010. године

Апстракт

Слике на платну су подложне пропадању, услед природног старења или чувања у неадекватним условима. Такви процеси се могу успорити мерама превентивне конзервације које подразумевају чување и излагање експоната у одговарајућим условима, да се њима пажљиво манипулише, води рачуна приликом паковања као и у транспорту. Узроци промена на делима често су и последице лоше примењене технологије самог аутора. Мора се истаћи огромна улога метода консолидација као потпуно одвојених процеса који сваки за себе може да реши одређену проблематику и да ранији традиционални поступак подлепљивања одложи за дужи временски период. Овај рад има за циљ да систематски изложи традиционалне методе санирања оштећења слика на платну, а затим и савремене методе консолидације слика. Задатак је нам је био да кроз примере савремених метода консолидације слика из *Збирке српског сликарства XVIII и XIX век* покажемо сва достигнућа савремене конзервације у Србији.

Кључне речи: слика на платну, конзервација и рестаурација, консолидација

Уместо увода

Историјски извори о платну као сликарском носиоцу - Производња ткања јавља се већ на почетку цивилизацијских епоха, на Далеком Истоку у III веку пре нове ере. Платно као носилац слике, се користи од калиграфских достигнућа кинеске, а касније и јапанске уметности сликања на свили, преко разноврсних декоративних ткања истока и запада, т.ј. „таписерија“ као народне уметности декоративног сликања на платну. Почетак велике епохе слика на платну потиче из средине XV века. Процват уланог сликарства на платну везује се за касну Ренесансу, за венецијанску школу Тицијана и Тинторета, који су користили готово конопљино платно. До XIX века, први материјали за израду платна као носиоца, користили су се углавном лан и конопља. Лан се сврстава у групу најквалитетнијих влакана за израду платнених носилаца слике, јер садржи 65 – 90 % целулозе¹, добро подноси влагу и веома је fine структуре.

Конопљина платна су такође квалитетна платна, али у поређењу са ланеним су тврђа, дрвенастија и чупавија, у саставу имају више лигнина, теже се квасе, али и теже отпуштају влагу. Такође се понегде спомиње и платно од коприве, жутиловке - вреса, „морске свиле“, поред којих, касније улази у употребу и нешто мање квалитетније памучно, јутино, а у новије време и неке нове индустријске врсте платна синтетичког порекла. Памук није имао великог удела за израду носилаца пре XIX века, само је свила у више примера наведена у старој литератури (Hermenija, pag. 53; Cennini, chap. 162-165; Palomino, 2^e ed., 1795, II, p. 44; Mayerne, Brit. Mus. Sloane ms. 2052, p. 92). Употреба свиле се помиње и код Gvida Renija (Успење Богородице, Државна галерија слика, Минхен, инв.бр. 446).

Изузетци који се у току XIX века појављују су од мање квалитетних влакана као што су памук, јута, вунени филц код Sarontona, ткање од кокоса, слично код Gogena; а неки пут и на бази стакла.

Платна се могу разликовати по саставу, односно од какве су врсте влакна сачињени, од структуре ткања, дебљине и др.

Влакно је производ природног порекла и у највећој мери је целулоза са мање или више других примеса. Произвођачи ранијег времена су углавном бирали најквалитетнију пређу, кували је, а

¹ Целулоза, саставни део влакна, хемијска формула $C_6H_{10}O_5$

затим ударали дрвеним плочама како би је уситнили и притом одстранили нечистоће (смолу) у води. Од тога како је чешљана пређа, зависио је квалитет и квантитет. На пример из 1 kg слабо чешљане пређе добије се 6 - 7 m платна, а од 1 kg добро чешљане и очишћене пређе добија се 14 m платна. Структура платна је код свих врста иста, само се разликују у начину преплета, а иначе су ткани од попречних нити потке и уздужних нити основе. Преплети могу бити разни, али користе се укрштени преплет или платнени вез, који су најчешће коришћени у сликарству.

Оно шта је веома битно јесте да су нити једнаког квалитета и дебљине, јер што су нити дебље и што се више додирују, то је платно чвршће и има финију зрнасту структуру. Нити ткања се преплићу под правим углом једна на другу.

Такође ту убрајамо и римски или панама вез (ређе се користи) али га ипак сусрећемо. То је ткање са две нити основе и две нити потке. Постоји и дијагонални вез, где разликујемо кепер и рибљи вез. То су квалитетна платна која су употребљавали мајстори XVI века. Данас се мање користе због специфичне структуре.

Структура самог платна одређује карактер сликане површине, а дебљина платна зависи у највише случајева, од величине слике. Током развоја слика на платну кроз историју, уочљива је слика са две стране, сликана на фином лану или свили, што заузима једно посебно место, подобније описано код Cennini, chap. 162-165; Hermeneia, par. 27 и 53; Vasari, ed. Milanese, IV, 354, notes 2 и 5, 550. Слика на фином ланеном платну (La tela rensa – Tuchelin), на пример код Mentenje, Huga van der Husa i Direra – нуди једну занимљиву структуру.

Оба ткања сликана су посебном техником која често садржи више бојења него сликања у правом смислу.

Финоћа структуре и чисто ланено ткање, било је у почетку све до појаве густог косог ткања (кепер ткање), паралелних дијагоналних линија, карактеристично за венецијанско сликарство XVI века, као и шара која постаје као рибља кост. Овако неравна структура добијена оваквим начином ткања била је изазов за љубитеље новог начина сликања – грубог и пастуозног.

Постоји и једна друга врста, типична за текстилни носилац, која је сачињена од платна тканог врло лабаво, коришћеног углавном у XVII веку у Италији. Између нити, ова платна имају квадратне или правоугаоне просторе. Премазана површина на тај

начин добија специфичну структуру одређену врстом ткања, што уметник користи.

Текстура површине је резултат текстуре употребљеног платна. Међутим одабир структуре платна зависила је од атељеа до атељеа, нпр. у Лувру је описано као „поплочавање“, или „подна структура“. За ове технике била су потребна ткања лабавих петљи. Промене које се дешавају у уметности, финија и гушћа платна појавила су се средином XVIII века. То су платна ткана машински и платна за сликаре, припремљена фабрички.

За велики формат, могућности ткања ограничене ширине чине потребним повезивање, нашивање, више комада ткања. Понекад се дешавало да се формат повећа још за време извођења слике, односно сликања.

Узроци пропадања слика на платну

Сви органски материјали старе, па тако и ткани носилац, а као део овог процеса они губе чврстину и еластичност и у неким случајевима не могу више обављати своју функцију. Зависно од врсте сировине, начина производње као и утицаја негативних фактора, пре свега влаге, масних оксидирајућих уља, етеричних уља, промене температуре, дејства јаких киселина и алкалија, платно је склоно пропадању, а трајније је платно које је одговарајуће припремљено и правилно заштићено од утицаја негативних фактора. Узроци пропадања слика на платну могу бити разнолики, па их можемо сврстати у пет група:

- природно старење и пропадање
- лоше изведени сликарски радови и грешке у сликарској технологији
- услови чувања и грешке у манипулисању
- грешке и лоше изведени конзерваторски и рестаураторски радови
- намерна оштећења

Структура слика на платну

Структурална конзервација је превод енглеског израза structural conservation, што се у стручној литератури односи на интервенције на слојевима слике, са циљем да се сачувају и ревитализују материјали уметничког дела, уз поштовање оригинала.² Оно што се под структуром слика на платну подразумева јесте њена слојевитост:

- **носилац слике** сачињава слепи рам и платно. Слепи рам је врло често направљен од јеловог дрвета, од XVIII века фиксирани углови замењени су слободним спојевима са дрвеним клиновима – кајловима, помоћу којих се платно могло затезати или опуштати у случају у којем је то неопходно. При одабиру квалитета дрвета за израду слепог рама се поклања велика пажња, како би се спречила многа и разнолика оштећења.
- Платно је вековима најзаступљенији носилац слике, који се затеже на дрвени слепи рам да би обављао своју функцију-носиоца структурних слојева слике.
- **импрегнациони слој** односно туткална изолација платна (направљена од 7-8 % отопљеног туткала) која по процедури обухвата наношење растопљеног туткала на температури од 45 °C.
- **туткално кредна подлога или грунд** се преко импрегнационог слоја наноси на платнени носилац у више танких слојева, где се иде од посне ка уљаном слоју. Пуниоци у препаратури су болоњска креда и бела глина каолин, што даје препаратури мекоћу и гипкост са везивом, у овом случају са туткалом (може бити између осталог и скроб, казеин или неко синтетичко). Препаратура се наноси у што више танких слојева, јер јако дебели слојеви изазивају проблеме као што је пуцање и споро сушење.
- **бојени слојеви** који могу бити разнолики, а зависе од самог аутора и његовог избора. Уљане боје чине боја и уљано везиво, а боја је састав пигмената и везива. Пигменти који се

2 Нпр. „Alternatives to Lining“, UKIC Painting Section, Tate Britain 2003 (www.tate.org.uk), “Minimo intervento conservativo nel restauro dei dipinti“, CESMAR 7, Padova 2004 (www.cesmar7.it)

користе треба да поседују отпорност на светлост, влагу, киселине и алкалије-базе. Такође је неопходно да су постојани у коришћеном везивном средству и да у међусобном контакту хемијски не реагују. Уколико је већа уситњеност пигмента, утолико је већа и непрозирност. У одабиру уљаних боја велику улогу играју сушива или полусушива уља, као што су ланено, маково и орахово.

- **заштитни слојеви** – **лакови** имају улогу да штите од прљавштине и штетних утицаја из ваздуха, а такође имају и естетску вредност, јер дају и уједначавају сјај слике и интензивирају боје. Лакови су површински структурни слојеви слике који се постављају на слику након сушења бојених слојева, зависно и од дебљине наноса боје али најмање у периоду од шест месеци, па до једне године.

Оно што би сваки лак требао да поседује јесте безбојност, лако наношење на подлогу, равномерно покривање површине, брза сушивост, мора пружати заштиту бојама од влаге и штетних гасова. Лакови се деле према врсти растварача на: водене (на бази акрилних смола), уљане и лакове на бази испаравајућих растварача и смоле. Поред ове поделе, лакови могу бити подељени и према врсти смоле од које је направљен лак, а то су природне смоле и воскови (дамар, мастикс, шелак...) и вештачке-синтетичке смоле (кетонске смоле, акрилне, комбинација кетонских и акрилних смола, поливинил ацетати..).

Традиционалне методе санирања оштећења слика на платну

Традиционални концепт конзервације слика на платну представљала је централна конзерваторска метода – подлепљивање, дубирање или рентоалажа. Све остале методе и поступци имали су помоћни, превентивни и припремни карактер ради успешног и сигурног извођења ове методе. Поред ових традиционалних поступака, примењивали су се и они мањег обима у виду фиксирања потклубичења бојених слојева и подлоге са лица слике, као и санирања, односно консолидација пробијеног платна закрпама са полеђине слике. Платнене или папирне закрпе, фластери били су величине нешто веће од самог оштећења, односно површине која

недостаје услед пробијања платна. Поред тога, користили су се различити лепкови: рибље туткало пластифицирано медом, воско-смолне масе, смоле, лепкови од теста (брашна), лејкофластери. Стављање закрпа увек изазива деформацију платна слике на месту закрпа. Током времена у процесу старења деформација платна се повећава, стварају се пукотине и љуспање, односно отпадање бојених слојева. Неправилним подлепљивањем ивица проистичу исте појаве уколико се техника њиховог стављања не разликује од постављања закрпа. Сlike на платненом носиоцу, такође, као традиционални концепт метода консолидације подразумева и процес подлепљивања, које се ради уколико је почело отпадање и љуштење структуралних слојева,

носилац је делимично уништен, местимично недостају делови слике

слепи рам није више у функцији, па је платно делимично оштећено деловањем влаге и других фактора

јер се жели превентивно заштитити од оштећења.

Подлепљивање слика раширена је пракса у XVIII веку. Лепкови за подлепљивање били су мешавина на бази воде, прављени од лепкова животињског порекла, брашна, смоле и венецијанског терпентина³. Ови лепкови временом постају тврди и крти, а подложни су и бржем развоју микроорганизама. Међутим, без обзира на недостатке, ови лепкови су и данас у употреби због своје компатибилности са материјалима саме слике и реверзибилни су.

Развојем топлог стола (1946) и увођењем вакуума (1955) направљени су знатни резултати у практиковању ових метода. Неке од замерки ових метода су претерани притисак и температура којима је изложено лице слике, а што је нарочито проблематично код слика са пастуознијим наносом боје или савремених слика код којих је бојени слој мекши него код традиционалних уљаних слика. Консолидација и подлепљивање овом методом су третирали заједно, јер је немогуће да восак не продре платно, препаратуру и бојене слојеве.

³ Ова врста лепкова се везује за италијанску традицију рестаурације и најчешће се назива colla – pasta. Рецептуре варирају од радионице до радионице.

Самим тим проузроковано је тамњење носиоца и подлоге, што је непоправљива штета. Такође импрегнација воском за последицу има и другачију рефракцију светла и смањује интезитет слике, „светлине“.

Савремене методе консолидације слика

Консолидација слика као термин појавио се у оквиру појаве савремених аспеката који су дефинисали савремене методе конзервације слика. Појавом материјала синтетичког порекла, нових вакуум апарата и опреме, овај традиционални метод раздвојен је на поступке консолидовања структурних слојева, методе стабилизације, као и посебне третмане у припреми и санирању одређених врста оштећења. Рентоалажа је могући исход, само уколико је неизбежан, а савремен концепт је постављен на бројним мањим покушајима. Савремен начин се огледа у тежњи очувања ауторске полеђине, односно у очувању изворног оригинала колико је то могуће. Развој нових метода усмерен је на ублажавање, односно елеминисање недостатака традиционалних метода и материјала.

Када се достигне одговарајући резултат, ради се консолидација. Консолиданти и везива који се употребљавају могу бити од органских лепкова као и од водених раствора синтетичких смола. За тоталну или локалну консолидацију користи се желатин или риблије туткало⁴, као и Plexisol P- 550⁵, чиста акрилна смола без пластификатора, која се активира на температури од 42 °C, а користи се у 30 % раствору.

Поред низ методолошких промена, преиспитивањем резултата класичних поступака и њихових појава дошло је до нових сазнања, а самим тим и нових покушаја решавања одређених проблема.

⁴ Желатин је чист глутен, релативно је јаке везивне моћи и вискозности, међутим и смањене је еластичности; риблије туткало има велики проценат глутена и изузетну еластичност.

⁵ Plexisol P-550-раствор акрилата у White Sparit-u, Rohm & Haas.

Методе консолидације могу се систематизовати у три групе:

- а) локални третмани,
- б) третмани помоћу влаге,
- ц) консолидација помоћу раствора.

а) Локални третмани

Методе локалних третмана консолидације слика на платну се односи на оштећења мањег обима која су настала механичким путем. Најчешћа оштећења су проузрокована непажљивим руковањем саме слике, као и намерна оштећења. То су оштећења која се појављују у виду расекотина, раздеротина и рупа на платненом носиоцу и осталим структурним слојевима. Односно, то су оштећења која угрожавају само мање делове слике, те се тако и третирају.

По традиционалном поступку, ови поступци су се санирали подлепљивањем платнених закрпа (фластера) са полеђине ауторског платна. Лепкови који су се користили су најчешће били туткални раствори, смесе воска и смоле, као и у новије време и синтетички лепкови. Како би се боље интегрисале у оригиналну структуру, паране су ивице основе и потке ових платнених закрпа. Закрпе су поред платнених, често биле и од папира или у комбинацији са платном. Њихов проблем је био то што се након извесног времена и у зависности од услова чувања овај вид санирања раздеротина, расекотина и других рупа увиђао на лицу слике.

Манифестовале су се у виду рељефних испупчења, а њихов основни недостатак је чињеница да су ове закрпе са полеђине реметиле рад нити основе и потке, њихово опуштање и затезање су силе просторних напона гурале закрпу ка површини ауторске слике у тендецији да се заравне са полеђине. Оно што је такође било неповољно је то што нису у суштини решавале проблематику расекотина и раздеротина, односно спајање раздвојених делова. Спојени делови су кривљењем и раздвајањем повлачили подлепљену закрпу. Ово се показало као лош поступак за санирање оваквих оштећења, нарочито за она која су дуго времена стајала и чија су везива и материјали у процесу сушења и старења попримили тврде и јаке деформације. Ефекат памћења материјала је додатно утицао на овакве ситуације.

Савремени поступци се заснивају на коришћењу материјала синтетичког порекла који се постављају директно на места оштећења. Поступак слепљивања додирних тачака коришћен је у пракси руских конзерватора шездесетих година прошлог века користећи туткалне растворе.

Пре него што се ступи санирању закрпа, раздиротина и осталих рупа, следи припрема, односно одабир адекватног материјала за рад. Избор лепка на синтетичкој бази од којих се највише користи paraloid B72, одабран је због својих карактеристика: тачка топљења је на 150 °C што превазилази критичне температуре самог процеса подлепљивања платна, а које се крећу око 62 °C – 68 °C, врло је јак, стабилан и са силама растезања и опуштања нити је потпуно усклађен. Од њега се праве нити различите дебљине и дужине, тако што се отапа на решоу а пинцетама или неким другим помагалима, развлачи се и обликује истопљена маса у нити. Захваљујући његовој термопластичности и брзини хлађења, пружа брзу примену, као и друге могућности за рад. Поред ове примене, paraloid B72 може да се користи и у виду раствора као лепак за спајање платнених нити. Растварачи могу бити ксилол, ацетон, бензол, толуол и други.

Још један вид припреме материјала за зашивање може да се изведе, тако што се нити природног ткања потапају у водене растворе лепкова синтетичког порекла, а могу се користити за употребу тек након 24 часа од наношења лепка.

Врста и дебљина нити зависи од ауторског ткања платненог носиоца. Од лепкова, препоручује се Akronal 295 D, Akronal 300 D, Lascaux 498 HV, Lascaux 369 HV, Lascaux 498 – 20 X, дисперзије PVA и др.

Карактеристично за обе врсте лепка је њихова термопластичност, на којој се заснива сам чин заваривања оштећених делова платнених нити носиоца.

Раздиротине су честа појава, а настају као последица удара са манифестовањем повреде веће површине оштећених делова нестабилних и отпалих делова бојених слојева и подлоге, као и површине које су потпуно уништене. За реконструкцију се користе делови несликаних ивица ауторског платна, које уједно одговара оригиналу по структури и другим карактеристикама ткања тог плана које се санира. Калк се узима тако што се уметак поставља на

оштећење које је предходно обрађено и зашива по већ познатој процедури. Води се рачуна да се нити потке и основе настављају, односно да се нити платна ускладе са нитима уметка. То се ради помоћу две орјентационе осе фломастером у складу са ткањем оригинала. Ова метода се изводи у suction столу.

Третман расекотина је такође врло чест, а оштећења могу бити производ механичке повреде неким оштрим предметом. Ивице расекотина су оштре, правилног облика и без већих граничних оштећења бојеног слоја и подлоге. Њихово санирање се може изводити на радној површини или у мини suction столу. Ово представља могућност обнављања оштећеног дела слике без скидања са слепог рама. Радна површина мини suction стола је сведена на перфорирану алуминијумску плочу величине 15 x 15 cm или миди варијанту 30 x 30 cm. Овај мини сто се прислања уз велики радни сто, тако да је највећи део слике на радном столу, а само оштећени део на мини suction столу. Уз помоћ дизалице (лифта) уисисни елемент са перфорираном плочом подиже се до полеђине ауторског платна. Између ауторског платна и перфориране алуминијумске површине неопходан је слој синтетичке тканине – терилена, а ређе и по потреби и слој синтетичког филца.

Мања количина раствора се сипа у малу каду која се налази у уисисној кутији, а сипа се за омекшавање ауторског везива на филтер папир. Влажење туткалног везива ауторске структуре се контролише при температури од 45 °C и подпритисцима -50 mbar-а. Потом се melinex⁶ који се користио за исправљање помери и започиње се са третманом, што подразумева враћање нити потке и основе са пинцетама и зубарским кукицама, или другим помагалима у што бољи могући изглед првобитног стања ткања. Мањом четком се квасе нити ради боље манипулације и контроле или се блажим растворима лепкова фиксирају нестабилни делови подлоге и бојеног слоја у границама оштећења. Лепкови су обично 5% раствори метил целулозе, туткала, поливинил алкохола, Beve 371 5-10%, Paraloid B72 у тоуолу, Lascaux P550-40 TB у White Spirit-у и други.

6 Melinex – фолија је синтетичка танка и провидна, која поседује термичке особине и користи се у поступцима при конзервацији штафелајних слика. Издржава у непромењивом стању температуру преко 80°C, што јој даје особину поузданог изолационог слоја у оксерваторским радовима.

Након консолидације са лица расекотина се третира са полеђине нитима Paraloida B72. Заваривање (зашивање) раздвојених делова платненог ткања почиње са једног краја расекотине. Подразумева се постављање нити Paraloida B72 дуж расекотине, топи се и повезује са платненим ткањем помоћу лемилице са контролисано температуром од 150 °C. Затим се везиво поставља и заварује у структуру платна у смеру нити. То представља додатно ојачање самог зашивања, а уколико се платно не подлепљује (дублира) поставља се и арматура од кратких пластифицираних нити природног ткања у супротном смеру од расекотине, у правцу оригиналних нити.

Рупе су механичка оштећења, места где платнени носилац са осталим структурним слојевима недостаје у потпуности. Околне површине рупа су обично доста оштећене и имају изглед зракастих расекотина и раздеротина. Третман је у потпуности исти као и код предходна два. Прво се санирају зракасте расекотине и раздеротина, а потом се са калком припреми одговарајући уметак узет са оригиналне несликане ивице или од неког другог платна истих особина.

Разлика у зашивању од предходна два је у томе што се овде заваривање изводи и са лица и са полеђине са нитима Paraloida B72. Овим се постиже јача веза између уметнутог платна и оригинала. Као и предходни поступци и овај се често изводи у топлотном столу или мини suction столу у зависности од величине и особине оштећења.

Делимично фиксирање пукотина је још један вид локалних третмана, која су последица лоше изведених радова на припреми препаратуре сликарског платна, услова чувања или механичких удара, а манифестује се у виду пукотина бојених слојева и подлоге. У већини случајева, највећим делом ова врста оштећења је узрок слабости импрегнационог слоја туткалног везива. Различитих дебљина и неравномерно нанесен, он ремети просторне напоне платненог носиоца. Старењем се расушује и пуца на местима, где је најслабији, нарочито ако је на тим местима танка подлога и пастуозни бојени слојеви. Те пукотине даље процесом сушења повлаче са собом горње слојеве подлоге и бојених слојева, па се на лицу слике јављају јаке и крупне пукотине. Уколико се брзо не санирају, долази до кривљења њихових ивица и даљних деформација. Санирање се изводи у мини suction столу. Користе се

топле паре и на температури од 45 °C и под притиском до 100 mbar-а се исправљају евентуално деформисани крајеви. Пластифициран багремовим медом, 5 %-тни ратвор кожног туткала се помоћу четкице са лица слике убацује у пукотине.

Метода чишћења флека такође спада у локалне третмане. Ово се односи на случајеве сликарских техника на непрепарираном платну, који су били веома популарни средином седамдесетих година прошлог века са појавом акрилног сликарства. Помоћу вакуума, могуће је растворене садржаје флека усисати кроз оригиналну структуру ауторског платна. Уз то се на перфорирану алуминијумску површину постави упијајући папир, који има задатак да сакупи растворене садржаје. Чишћење се врши са лица одговарајућим раствором уз дочишћавање и додатно сушење феном.

Ово је могуће само за технике сликања на непрепарираним платнима, јер препаратурни слојеви спречавају и отежавају усисавање.

Сви ови наведени поступци у методи консолидације слика на платну захтевају пажљиву и адекватну обраду. На пример пре него што се приступи кројењу закрпа, слика се припрема тако што се оштећени део продора обрађује. Прво се бојени слојеви и подлога заштите, односно учврсте, лепком се натопи оштећено место или ивице дела који недостаје.

Ојачавање ивице са тракама, је поступак који се врши у случају који то захтева, као и код зашивања раздеротина, расцепа и других рупа. Односно ради се у следећим случајевима:

када од оригиналних ивица имамо сачуване само парчиће т.ј. ако су ивице слабе, искрзане

када су бочне ивице за затезање исечене, нема их

када је затезни руб нестабилан, па би могло доћи до пуцања на местима где се ивице савијају преко слепог рама.

Платнене траке морају бити по структури боље или једнаке као оригинал, исечемо их по дужини и ослабимо (извучемо неколико нити) ивицу која иде према слици или прелази преко оригинала. Важно је установити кретање нити основе и потке, јер се платно неједнако скупља и шири у та два правца, смеру потке и смеру основе. Потребно је поставити све четири траке или оноли-

ко трака колико је потребно за ојачавање у истом смеру или пратећим линијама основе и потке.

Лепкови који се користе за ојачавање ивица могу бити туткало, воштано-смолна маса, а тренутно се највише користи и препоручује Beva 371, Plextol D541, Lascaux acrilic 498-20x.

Као поступак, ојачавање се врши на следећи начин: Слика или икона се прво припреми, скине се са рама уколико га има, очисти и изравни. Исечемо траке одговарајуће ширине, 2-3 cm препуштамо на платно и 10-15 cm преко ширине оригиналног платна, значи ширине траке треба да буду око 12-17 cm. Bevu 371 нанесемо четком на ивице трака у ширини колико нам прелазе преко платна 2-3 cm. Можемо нанети лепак и на оригинално платно у истој ширини или ставити Beva филм на њега, па преко тога траке од новог платна. У сваком случају, на крају се траке морају препелати и уз помоћ топлоте залепити за оригинал.

Ојачавање са Plextolm D541 и Lascaux acrilic 498-20x је исти за оба ова лепка која се неразређена нанесу на нове припремљене траке од платна и затим их притиснемо и залепимо за оригинал, ако је потребно можемо употребити и топлоту. У оба случаја као извор топлоте за лепљење можемо употребити пеглу или топли вакуум сто.

Метода мрежног ојачавања може да користи све ове лепкове које смо предходно навели, а поступак извођења ове методе се изводи помоћу два рама.

рам 1) на кога затегнемо ново платно, од нетканог комприманог најлона,

рам 2) оквир са ситом, који је мањи од оквира 1 и улази у њега.

Платно од нетканог најлона употребљавамо, јер са њим не долази до различитих грчења платна и других неправилности. На раму 2), на сити исцртамо тачне димензије оригинала и димензије ширине ивица (који нису осликани), затим налепимо лепљиву траку тако да нам остане слободна само дебљина неосликаних ивица, спољашних за које се платно натезе на слепи рам.

Нанесемо лепак на платно на раму 1), нанос лепка четком не сме да се прекида, односно ради се у једном потезу, како би било што равномерније. Затим скинемо рам са ситом, сито оперемо како би га касније могли поново користити.

На платну ће нам остати „оквир“ од лепка, ставља се оригинално платно пажљиво на оквир 1), лицем према платну, тако да се тачно поклапају ивице на оригиналу са „оквиром“ од лепка. Све заједно се стави у сто са ниским притиском, покријемо Melinex фолијом, укључимо сто и пустимо око 30 минута да се поступак заврши. По завршетку слика је залепљена за ново платно само по својим ивицама и то са лица. Маказама се исече вишак платна, које прекрива лице слике и она остаје затегнута само на својим ивицама. Овако обрађена слика се касније може дуплирати уколико је потребно.

б) Третмани помоћу влаге

Кратки процес влажења - Ова метода се често ради у топлотном suction столу. Сlike се по правилу превентивно затегну помоћу метода картонаже на радне слепе рамове. Влажење се изводи посредно помоћу паре са полеђине платненог носиоца слике. Између две перфориране плоче топлотнoг suction стола поставља се мокра памучна тканина, на горњу перфорирану површину поставља се слој терилена и ауторска слика затегнута на слепи рам. Притом се води рачуна да величина тканине за напаривање буде исте величине као ауторско платно и да се тачном поставком избегне било какво оштећење и слабљење папирне картонаже. Како би се ово избегло картонажа се често маскира селотејпом са полеђине. Температура грејача на suction столу подешава се на 45°C, а радни подпритисак на -50 mbar-a. У једном углу радног слепог рама поставља се хигрометар и све се покрива melinex фолијом и ограничава вакуум шипкама или врећицама са песком. Процес се сматра завршеним тек на основу три знака. Први је када вредност на хигрометру од почетних 55% достигне 85% релативне влажности ваздуха, други представља мању опуштеност и релаксираност нити платненог носиоца, а трећи је када се појави мала количина кондезације на melinexu као резултат разлике у температурама. Melinex се одстрањује тако што се при том води рачуна да не дође до наклапавања капљица од кондезације на ауторску слику. Омекшана структура доњих структурних слојева се додатно исправља и суши уз помоћ вакуума, постављањем масног папира или melinexa на лице слике.

Овај кратки процес влажења се практикује обично на примерима танких носиоца и бојених слојева, као и за слике са нежнијом структуром, као и оне савијене у ролне и сл.

Дуги процес влажења - Ова метода не зависи од suction технологије, као и коришћења вакуума, а изводи се на радној површини. На њу се поставља мокра памучна тканина одговарајуће величине са ауторским платном. Преко ње поставља се слој синтетичког сунђера, чија структура треба да је прилагођена карактеру и врсти оштећења деформација сликарског носиоца и сликарске технологије. На сунђер се поставља слој *melinex* на коме се отвара екран у формату ауторске полеђине, а ивице се фиксирају селотејпом за радну површину. Ауторско платно затегнуто платненим тракама за радни слепи рам са мобилним угловима поставља се тачно полеђином на екран. У један угао радног слепог рама поставља се хигрометар, а преко свега горњи слој *melinex* који се фиксира за радну површину. Тако се формира импровизирана кеса у којој се на собној температури врши кроз екран на *melinex* напавање и омекшавање деформација доњих структурних слојева слике. Такође и овај метод се на крају може констатовати на основу три знака. Прво, када вредност на хигрометру од почетних 55% достигне 85% релативне влажности ваздуха, друго, када је видљивост отпуштености таласа и релаксираности нити платненог носиоца, а трећи знак је мала количина кондезације на *melinex* фолији као резултат разлике у температури. Након процеса влажења, платнени носилац се развлачи и затеже кључем развлачењем мобилних углова радног слепог рама. Радни слепи рам се мало издигне на подметаче и процес сушења се заврши на собној температури.

Ова метода је карактеристична за рад са сликама које су дуго биле изложене повећаној влажности, код неправилно деформисаних делова платненог носиоца, код платненог носиоца чије су се нити скупили због влаге, грубљих платнених структура са пастуозним наносима боје и сл. Уз напомену, да се ова метода не може изводити уколико платнени носилац има расекотине или раздоротине, јер би процес развлачења довео до нових оштећења.

Обе методе су у односу на традицију релативно нове и изводљиве због контроле процеса влажења. Захваљујући перфорираној конструкцији suction столова и радним слепим рамовима са

мобилним угловима, ефекти и увођење влаге као основе за исправљање деформација, дало је максималне резултате у односу на традиционалне методе у којима су се углавном користиле високе температуре и јаки притисци. Атрактивност ових метода је и ревитализација оригиналних туткалних везива, која помоћу влаге враћају своју јачину и еластичност.

в) Консолидација помоћу раствора

Последња, трећа група метода у процесу консолидације, користи благе растворе лепкова као консолиданте, који се убацују у слику са полеђине. Улога им је да повежу растресите структуре, да омогуће услове за дубинско исправљање и слепљивање у даљим процесима, као и да створе једну врсту изолационих слојева у процесима стабилизације.

По природи материјала, деле се на две врсте и то: консолидације органским растворима и консолидације воденим растворима лепкова.

Поред употребе ових раствора користи се и циклододекан^{тан I}, као привремени консолидант.

Консолидације органским растворима лепкова

Ове методе практикују 15%-30% растворе разних синтетичких лепкова растворених у органским растварачима као што су ксилол, толуол, ацетон, бензол и др. Избор врсте лепка, зависи од врсте сликарске технологије, као и од осталих карактеристика оштећења и других елемената са тим у вези. Сврха рада је да се повежу растресите структуре, да се створе услови за дубинско исправљање и слепљивање у даљим процесима, што подразумева припрему сликарског платненог носиоца за подлепљивање са синтетичким лепковима, па се и врста консолиданта на органској бази бира по тој основи. Истовремено, органски растварачи омекшавају горње структурне слојеве и припремају слику за исправљање. Постављање раствора са полеђине врши се натапањем са четком, исправљање локалних тврдих деформација топлим пеглицама, а досушивање на рамовима са мрежама. Додатно исправљање и сушење омекшале структуре изводи се у топлој suction столу.

Консолидација воденим растворима лепкова

Методе консолидације са воденим растворима лепкова базирају се на убацивању туткалних раствора пластификованим медом са полеђине. У зависности од природе сликарске структуре и врсте оштећења они се крећу од 5-7,5%. Поред туткала могу се користити и друга синтетичка везива у односима око 15%, препоручују се све Lascaux акрилне емулзије, Acronal 295D, PVA и др. Сврха методе је иста као и код предходне, дакле да се повежу растресите структуре, да се створи услов за дубинско исправљање и слепливање у даљим процесима, као и да се успостави једна врста изолације у слојевима при процесу стабилизације. То подразумева припрему ауторског платна за подлепливање са синтетичким лепковима, а уједно органски растварачи омекшавају горње структурне слојеве и припремају слику за исправљање. Постављање раствора са полеђине изводи се помоћу компресора са којим се раствор убризгава у платнени носилац. У топлотном suction столу се затим врши исправљање деформација и сушење.

Оно што је карактеристично код методе консолидације слика на платну јесте и **методика рестаурације пробијеног платна и ивица методом спајања додирних тачака**. Крајеви платна се спајају туткалним шавом, што превазилази традиционалну методу лепљења на полеђини слике закрпа и ивица, а која проузрокују додатне деформације и нова оштећења основе. Као лепак користи се kopolimer polivinilbutirala. Ова метода је веома захвална у случају прилепливања оштећених ивица код двостраних слика.

Један од честих видова оштећења слика јесте пробијање. Она су узрок механичких утицаја на платно слике као што су расекотине и раздеротине од удара. Пробијања су различита по величини и конфигурацији, а врло често то су оштећења где недостају и делови платна. Према врсти механичког оштећења крајеви пробијања могу бити подерани (исцепани) при удару или равни у виду расекотина (зареза). Таква оштећења проузрокују нова, као што су мрвљење бојених слојева и грунда.

Метода спајања додирних тачака наводи три начина рада над сликом:

припрема слике

лепљење крајева продора или ивица

затезање слике на експозициони сликарски рам

Припрема слике

Оштећени део слике се прво обрађује, односно уклањају се деформације, учвршћује се бојени слој и подлога. При постављању заштитног лепка не натапа се јапан папир, већ само површина оштећеног дела. Ово се ради како лепак не би прошао на нити по крајевима продора и како не би сметао продирању PVB⁷ у платно. Платно се са полеђине на 1 cm, у ширину по контурама продора очисти од прашине и других нечистоћа или раније коришћених лепкова. Уколико се нити тканине на крајевима продора не слажу, они се онда спајају прихваћеним начином у рестаураторској пракси. Крајеви продора, већи од 5 cm, се по целој дужини учвршћују тракама лејкофластера, а под слику на месту продора се ставља флуоропластична плочица.

Лепљење крајева продора или ивица

За лепљење се примењује 5% раствор polivinilbutirala у етиловом шпиритусу. Лепак при раду обавезно покривати, како не би испаравао и тако мењао концентрацију. Са предње стране слике крајеви продора се ослобађају јапан папира у ширини од 0,5-0,7 mm. Уколико су продори у ширини већи од 5 cm, онда се рад одвија по деловима од 4-5 cm. Лепљење се обавља са задње стране, прво се натопа лепком, лепак се нанесе од почетка продора дуж крајева 5-7 mm, од сваког краја (четкица која се за ово употребљава треба да буде величине од 1-2). Натапање лепком захтева велику пажњу и стручност, јер лепак не сме да прође у пукотину продора и да захвати бојене слојеве. Такође у овом процесу треба добро натопити и влакна платна. Нанесени лепак се доводи до стања „одлепливања“, након чега се крајеви продора чврсто спајају. Влакна платна се пажљиво састављају и притискају лопатицом и држе све док се лепак не осуши и док се не појави кохезија влакана. Прво натапање има веома важну улогу, односно он армира раздерана влакна, те се треба са посебном пажњом и обавити.

Наредно наношење учвршћује прво слепливање. Након тога чим се лепак просуши око 5 минута, наноси се други слој на ширину два пута мање траке од првог натапања лепком (5-7 мин.). По

7 PVB – polivinilbutirala

просушивању другог наношења лепка, слика се окреће предњом страном увис. Делови платна дуж спајања покривају се слојем лепка и влакна платна се пажљиво спајају. Затим се места где недостају бојени слојеви на крајевима продора попуњавају влакнима другог платна, импрегнисана истим саставом. Влакна се чврсто збијено пресују у нивоу са бојеним слојем. Овим се повећава механичка чврстина туткалног шав.

Лепљење се завршава тако што се нанесу три слоја лепка са полеђине, где су ширине натопљене траке 1-1,5 cm; 0,5-0,7 cm; 1-1,5 cm, односно последње натапање лепком треба да буде широко. Након просушивања, туткални шав се пегла са пеглом на 80 °C преко флуоропластичне фолије.

У случајевима где је оштећење платна изазвано резом и када су крајеви платна глатки, без одвајања бојеног слоја и подлоге, ради боље чврстоће туткалног шав може се армирати нитима платна са полеђине слике. Нити треба да буду нешто тање од нити ауторског платна и дугачке око 1 cm. Нити се натапају истим лепком и постављају преко шав на растојању од 0,7-1 cm, једна од друге. Армирање се ради након попуњавања пукотине продора влакнима по наношењу другог натапања шав.

Технологија спајања ивица се скоро не разликује од метода лепљења продора. Слика се ставља на сто у слободном стању. PVB не дозвољава скупљање, стога при лепљењу ивица нема опасности од деформације. Крај нове ивице се одсече по контурама ауторске слике.

Пошто ивице увек подносе велики механички терет, при лепљењу нових ивица се користило армирање. Уколико су крајеви ауторског платна глатки, армирање туткалног шав може се ради-ти проширивањем платна танком копроновом нити (танким концем – п.п.). Нит се у овом случају мора повлачити у местима оштећеног бојеног слоја или у његовој пукотини. По армирању, ради се трократно лепљење шав са полеђине у траци од 1-1,5 cm. Уколико је крај ауторског платна рељефан и има изглед реса, онда се крајеви ивице обрађују у оквиру са ширином ресе од краја слике. Потпуно исушивање туткалног шав траје 4-6 дана и за то време лепак PVB у потпуности се полимеризује.

Затезање слике на радни слепи рам

Слику са спојеним ивицама или са великим бројем продора не треба затезати на сликарски оквир на уобичајен начин, јер у тренуцима затезања на малим деловима се појављују напрезања која неколико пута превазилазе снагу напрезања ових делова у натегнутом виду. Уз помоћ трака од папира, оваква слика се при-чвршћује на радном сликарском оквиру на расклапање. Траке од папира се лепе на крајеве слике, ивице остају слободне, слика се тако равномерно затеже на радном слепом оквиру. Овај оквир се поставља на супротну страну слике, ивице се учвршћују на радном слепом оквиру, након чега се слика ослобађа од трака папира. Сlike са обострано осликаним површинама треба затезати на посебан радни слепи оквир, који дозвољава рад са обе стране. Метода лепљења споја (додирних тачака) примењује се при рестаурацији продора и ивица у делима штафелајног сликарства не само на платну, већ и на картону и папиру.

Метода споја се не примењује, ако је платно код слике старо и осетљиво, односно изгубило улогу носиоца. Посебан значај ова метода има при рестаурацији слике са обострано осликаним површинама без ивица.

Примери савремених метода консолидације слика

Збирка српског сликарства XVIII и XIX век

Остваривањем замисли Јована Стерије Поповића о оснивању Народног музеја почела се одвијати 1842. године када је његово „Друштво српске словесности“, касније названо „Српско учено друштво“, а потом и „Српска кр. академија науке и уметности“, откупило нумизматичку збирку песника и владике Лукијана Мушицког. Оснивањем Народног музеја у Београду 1844. године, почињу знатне активности на прикупљању и уређивању археолошке и уметничке грађе. Народни музеј је једна од најстаријих и најразвијенијих музејских установа на овом подручју у којем се чува културна баштина српског народа, као и народа који су током историје боравили на овом тлу. Данас музејске збирке броје преко 400 000 врхунских уметничких и археолошких дела, која представ-

љају развој цивилизације на подручју Србије и најближег окружења, од праисторије преко позног средњег века, па до данас, као и уметничке стилове и правце. Једна од уметничких збирки које Народни музеј поседује у свом фонду јесте збирка српског сликарства XVIII и XIX века.

Српско сликарство овог периода је одраз економског и друштвеног кретања познатих историјских дешавања која су имала за последицу Велику сеобу од 1690. године. Сликарство се развијало под утицајем традиција наше средњовековне уметности. Први елементи у којима се могу препознати нова ликовна настојања, везана за тада у Европи доминантна барокна схватања, појавиће се озбиљније тек током друге половине XVIII века. Ово је био век у којем се развијао процес формирања грађанског сталежа код нас. Просветитељско-рационалистичка политика, коју је водио цар Јосиф II, веома је одговарала идејама грађанског сталежа, нарочито у борби да се што више осамостали у односу на тадашњи феудални друштвени режим. Тако да се однос између црквеног сликарства и грађанског портрета мења у корист овог другог.

Портретисање постаје навика добростојећег слоја становништва, па су се са подједнаким задовољством портретисали министри, трговци, чиновници, официри, њихове жене и деца и други, са раскошним украсима и скупocenim накитом. Поред уметничке вредности коју поседују ови портрети, они уједно представљају и историјски документ. Најранији портретисти су Јоаким Марковић и Стефан Тенецки, затим Никола Нешковић, Теодор Димитријевић Крачун, Теодор Илић Чешљар и Јаков Орфелин. Њихово сликарство се везује за барокни стил, а највиши ниво је достигнут на делима Теодора Крачуна. Период на преласку из XVIII века у XIX век је обележило класицистичко сликарство Арсенија Теодоровића. Диктирано укусом најшире клијентеле, са жељом и потребом да се задовоље њихови захтеви, класицистичко сликарство код нас све више скреће ка својој сентименталној варијанти-бидермајеру.

У оквиру тога највиши домет представља дело Константина Данила. Поред њега ту су и други сликари Никола Алексић, Катарина Ивановић, Јован Поповић и Урош Кнежевић. Са Димитријем Аврамовићем и Павлом Симићем, српско класицистичко сликарство добија најозбиљније тумачење, а уједно и

заступнике романтичарских стилских схватања. Интересовање сликара се окреће ка истраживању и глорификацији историјске прошлости, фолклора итд. Велика остварења оставили су Новак Радонић, Ђура Јакшић и Стеван Тодоровић.

У осмој деценији XIX века развија се реализам, а значајни представници су Ђорђе Крстић са одликама симболизма, Милош Тенковић и Ђорђе Миловановић. Ближе основном реалистичком схватању који су лепу причу и занатско савршенство претакли у сликарска дела јесу Урош Предић и Паја Јовановић. Историјске, економско-друштвене и посебно културне прилике утицале су знатно на развој и природу Збирке српског сликарства XVIII и XIX века. Међутим временом је постала најугледнија и најпотпунија музејска и галеријска збирка српског народа⁸.

Збирка садржи 1659 слика, од чега 188 слика чини збирка Јоце Вујића. Од сликарских техника најзаступљеније је уље на платну 70%, затим иконе на дасци 20% и радови на папиру, картону, металу и др. сачињавају 10%.

Пример бр. 1

Петар Раносовић, 1897. година, *Преображење Господње*, уље на платну, 101 x 201 cm, власник Народни музеј у Београду, инв. број: 3636, број конзерваторског досијеа: 6967

Стање пре радова:

Носиоци: слепи рам је од јеловог дрвета и у добром је стању. Слика нема украсни рам. Платнени носилац је од ланеног платна основног преплета (ткање: 12x10 нити на 1cm²), благо олабављен и опуштен.

Импрегнациони слој је на бази туткала.

Подлога је туткално-кредна, релативно стабилна, недостаје на ситним оштећењима механичке природе при ивицама слике.

Бојени слојеви су уљани и врло постојани на подлози, осим на местима оштећења у виду истрвености уз ивице слике.

⁸ Кусовац, Никола, *Српско сликарство XVIII и XIX век*, Каталог збирке народног музеја, Београд, 1987. година

Заштитни слојеви су танки, равномерно нанесени са запрљаним површинским слојем прашине, органског талога и сл.

Конзерваторска испитивања:

на основну визуелног посматрања констатовано је стање свих структурних слојева и потврђено је добро стање платненог носиоца, а пробама чишћења и УВ испитивања метода уклањања површинског слоја прљавштине.

Предлажу се конзерваторски и рестаураторски радови:

Конзерваторска испитивања, консолидације платненог носиоца у хладном suction столу, нов слепи рам, чишћење, мање реконструкције оштећења бојених слојева и подлоге, нови заштитни слојеви, конзерваторска документација

Конзерваторски и рестаураторски радови:

Ауторско платно је скинуто са слепог рама. Полеђина је очишћена од површинских нечистоћа. Слика је затим подвргнута процесу исправљања деформација, тако што је стављена у suction сто у коме су под дејством влаге, вакуума и подпритиска од -50 mbar-a, отклоњене деформације платненог носиоца и осталих структурних слојева. Исправљање слике је рађено из две етапе, односно исправљана је прво једна половина ауторског платна, а затим друга. Овакав поступак је примењен зато што је слика већих димензија од радне површине suction стола.

Док је једна половина слике била у процесу исправљања, друга половина слике је била на помоћном радном столу. Током овог процеса извршене су пробе чишћења бојеног слоја и оно је изведено неутралном сапунском пастом са прекидањем дејства терпентином. По завршеном третману, платно је затегнуто на нови слепи рам. Места оштећења су одмашћена говеђом жучи и нанета је туткално-каолинска подлога која је изолована полисажем. Полисаж је нанет на слику у равномерним кружним покретима туфера. Ретуш је урађен испошћеним уљаним бојама, а нови заштитни слој је постављен дамар лаком у спреју у полу-мат варијанти.

Пример бр. 2.

Новак Радонић, 1846. година, *Портрет Јована Панића*, уље на платну, 49,5 x 62,2 cm, власник Народни музеј у Београду, инв. бр. ЈВ 49, број конзерваторског досијеа 7046.

Опис стања пре радова:

Носиоци: слепи рам је искривљен. Ауторски платнени носилац је ланеног танког ткања, олабављено и опуштено са благим таласастим деформацијама по целој површини, посебно су изражена истегнућа нити насталих као последица притиска слепог рама на платнени носиоц.

Импрегнациони слој је на бази туткала.

Подлога је туткално-кредна нанесена у танком слоју, испуцала у мрежу крупних кракелура по целој површини заједно са импрегнационим слојем. Пукотине су од механичких повреда и услова повећане влажности са видљивим скупљањем платненог носиоца.

Бојени слојеви су стабилни, са траговима истрвености по ивицама.

Заштитне слојеве чине тањи, равномерно нанесен слој потамнелог лака и дебљи слојеви очврсле прљавштине.

Сви поступци су фотографисани дигиталним фотоапаратом у боји.

Конзерваторска испитивања:

На основну визуелног посматрања констатовано је стање свих структурних слојева и потврђено је добро стање платненог носиоца, али и његових трошних и оштећених ивица, а пробама чишћења и УВ испитивања метода уклањања површинског слоја прљавштине.

Предлажу се конзерваторски и рестаураторски радови:

Конзерваторска испитивања, консолидације платненог носиоца у хладном suction столу, нов слепи рам, чишћење, мање реконструкције оштећења бојених слојева и подлоге, нови заштитни слојеви, конзерваторска документација.

Опис конзерваторских и рестаураторских радова:

Ауторско платно је скинуто са слепог рама. Очишћена је полеђина платна, а затим је слика постављена у suction сто у коме су под дејством влаге, вакуума и подпритиска од -50 mbar-a, отклоњене све неправилности на платненом носиоцу и ревитализирали структурални слојеви ауторског платна. Током овог процеса извршене су пробе чишћења бојеног слоја и оно је изведено неутралном сапунском пастом са прекидањем дејства терпентином. Након исправљања слике, додате су платнене траке по ивицама ауторског платна. Платнене траке су залепљене лепком Lascaux 498-20X а потом је платно затегнуто на нови слепи рам. Места оштећења су одмашћена говеђом жучи, а потом је нанета каолинска подлога која је изолована слојем полисажа. Ретуш је рађен испошћеним уљаним бојама, а нови заштитни дамар лак у спреју полу-мат варијанте је нанесен у танким слојевима.

Пример бр. 3.

Г. Судник, време настанка непознат, *Портрет старице*, уље на платну, 75,5 x 89,5 cm, власник Народни музеј у Београду, инв. бр. БГД. НМ., број конзерваторског досијеа 7012

Опис стања пре радова:

Носиоци: слепи рам је танак, искривљен. Ауторски платнени носилац је од ланеног ткања, финог густог ткања, оштећен на неколико места у виду мањих краш повреда и раздеротином у доњем делу слике.

Импрегнациони слој је на бази туткала.

Подлога је туткално-кредна.

Бојени слојеви су оштећени у карактеру оштећења доњих структуралних слојева са местима опадања у зони механичких оштећења.

Заштитни слојеви су нанесени у танком слоју, са траговима чишћења и танким површинским слојем прљавштине и прашине.

Конзерваторска испитивања:

На основу визуелног посматрања констатовано је стање свих структурних слојева и потврђено је добро стање платненог носилаца, а пробама чишћења и УВ испитивања метода уклањања површинског слоја прљавштине.



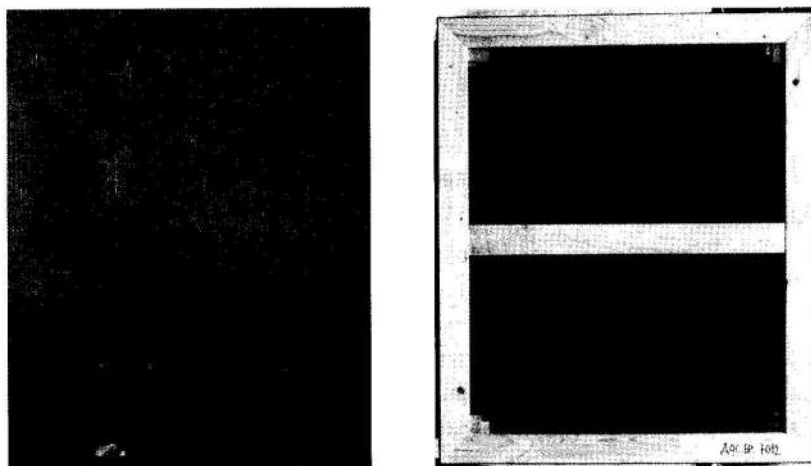
Предлажу се конзерваторски и рестаураторски радови:

Конзерваторска испитивања, консолидације платненог носиоца у хладном suction столу, подлепљивање у топлом вакуум столу, нов слепи рам, чишћење, мање реконструкције оштећења бојених слојева и подлоге, нови заштитни слојеви, конзерваторска документација



Опис конзерваторских и рестаураторских радова:

Ауторско платно је скинуто са слепог рама. Лице слике и полеђина је очишћена од површинских нечистоћа. Механичка оштећења платненог носиоца су са полеђине слике зашивена нитима Paraloida B72. и слика је затим стављена у suction сто у коме су под дејством влаге, вакуума и подпритиска од -50 mbar-a, отклоњене деформације платненог носиоца и осталих структурних слојева. Након овог процеса урађено је подлепљивање ауторског платненог носиоца са новим припремљеним платном истог



сировинског састава и ткања у топлом вакуум столу топлим смешама воска и смоле на 62°C. По завршетку овог поступка, извршено је чишћење бојених слојева неутралном сапунском пастом са прекидањем дејства терпентином. Затим је платно натегнуто на нови слепи рам. Места оштећења су одмашћена говеђом жучи, а реконструкција подлоге извршена је каолинском подлогом која је изолована слојем полисажа. Ретуш је урађен испошћеним уљаним бојама и нови заштитни слој је нанет дамар лаком у спреју у полумат варијанти.

Закључак

Слике на платну су подложне пропадању, услед природног старења или чувања у неадекватним условима. Такви процеси се могу успорити мерама превентивне конзервације које подразумевају чување и излагање експоната у одговарајућим условима, да се њима пажљиво манипулише, води рачуна приликом паковања као и у транспорту. Нису искључена ни намерна оштећења услед крађа или неурачунљивост појединаца. Узроци промена на делима често су и последице лоше примењене технологије самог аутора. Мора се истаћи огромна улога метода консолидација као потпуно одвојених процеса који сваки за себе може да реши одређену проблематику и да ранији традиционални поступак подлепљивања одложи за дужи временски период. Оно што је карактеристично је да се са што мање средстава постигну максимални резултати. То је изводљиво уз помоћ мало влаге и благих раствора синтетички или туткалних везива. На тај начин се постиже реверзибилност поступка као и проширење саме материје. Високе температуре су радикално редуковане у односу на класичне поступке са 62-68 °C на 45 °C, подпритисци од око једне атмосфере на -50 mbar-a. Битно је увођење влаге као трећег фактора, поред температуре и подпритиска, што је довело до максималних резултата у процесима исправљања тврдих деформација туткалног везива. Такође велику улогу у процесима консолидације има и нова конструкција suction технологије, као и технологије столова са ниским и перфорираним површинама, улога stretchera – радних слепих рамова, а посебно оних са мобилним угловима. Захваљујући свим тим могућностима у многоме се олакшао рад различитих проблема ове методологије, контролисање фактора влаге, могућности исправљања ранијих грешака, као и лоших поступака конзерватора. У целини савремене методе конзервације, односно консолидације слика на платну имају примарно место, као што је процес подлепљивања то био у традиционалној методологији.

На три наведена примера демонстрирани су различити начини примене метода консолидације, самостално или у комбинацији са методама стабилизација. Са њима су се успешно санирала оштећења у виду раздеротина, расекотина, деформисаних и истегнутих делова платненог носиоца, као и разни видови пукотина бојених слојева, подлоге и импрегнационих слојева.

Напомене

Консолидација употребом циклододекана као привременог консолиданта

Циклододекан⁹ је циклични угљоводоник, који се састоји од великих прозирних белих кристала са воскастом текстуром. Лако се раствара у неполарним и ароматичним растварачима, а слабо се раствара у поларним растварачима. Нерастворљив је у води и тако показује велику хидрофобност. Циклододекан је чврст на собној температури, са тачком топљења око 65 °C. Честим излагањем на ваздуху, чврстина у потпуности нестаје сублимацијом (прелазак чврстог стања супстанце у гасовито стање без формирања течне фазе).

Има широку употребу, а нарочито у Немачкој код привременог третмана ослабљеног материјала, а поред слика користи се и за камен. Циклододекан се користи и као заштитни лепак, ослобађајући агенс и консолидент за слике. Његовом употребом олакшало се ископавање археолошког материјала, одвајање материјала од калупа и генерални третман зидних малтера. Хидрофобна чврста супстанца се употребљава као заштитни слој за осетљиве материјале на воду, за дизајн, како би се заштитили током чишћења са водом. Његова примена је разнолика, а може се користити као отопљена супстанца, коришћењем четке или топлотне пиштоља за лепкове.

Такође може бити растворен у неполарном или ароматичном растварачу и примењен као засићени раствор. Раствор може бити нанет четком или спрејом на површину, или се може ињектирати.

Оно што је карактеристично за истопљени циклододекан, јесте да формира дебео мат слој, који очвршћава на површини предмета без продирања, осим уколико и сам предмет није предходно загрејан. Истопљен циклододекан брзо очвршћава, тако да је време наношења ограничено. Концентрација засићеног раствора варира у зависности од растварача, тако да количина консолиданта датог у одређеној запремини засићеног раствора зависи од датог

⁹ Cyclododecane (C₁₂H₂₄), sealing wax

растварача. Дакле засићени раствор циклододекана у Shellsol 71 је – 83% теж/теж док је у хексану 135% теж/теж. Засићени раствори су веома покретљиви и лако се могу применити са четком. Спреј и ињектирање су две варијанте, али лако испарљиви растварачи могу да произведу игличасте, видљиве површине по површини и потклобучења. Не формирају се трагови по ободима. Изглед и величина кристала циклододекана који се формирају на површини предмета када растварач испари изгледа да варирају у зависности од избора растварача. Слабије испарљиви растварачи омогућавају стварање дужих игличастих кристала са више латичастом структуром. Истраживања у Немачкој су показала кристализацију циклододекана у порама материјала. Време преласка из чврстог у гасовито стање, зависи како од субстрата, тако и од његове порозности и начина примене. Још није познато колико је времена потребно циклододекану да напусти субстрат (око 0,05 мм у току 24 сата на 20 °C, је додатак пренет из другог чланка JAIC 1999, Vol. 38, pp 162-175). Оно што је познато јесте да директно загревање пеглом убрзава сублимацију.

Испарљив је и реверзибилан восак, а превентивна заштита током транспорта (циклододекан може бити истопљен и примењен у дебљем слоју), чишћење на воду осетљивих површина, или парцијално чишћење итд. Такође може бити растворен у растварачима као што су изо-октан, или деривати нафте (вајс пирит) са ниском тачком кључања (60-90 °C), а сматра се нетоксичним.

Тачка топљења:	58-61 °C
Тачка кључања:	243 °C
Тачка паљења:	265 °C
Притисак паре:	(20 °C) 0,1 hPa

THE METHODS OF THE CONSOLIDATION OF PAINTINGS ON CANVAS

Zeljka Mihajlovic

The Academy of Serbian Orthodox Church
Belgrade for Arts and Conservation

This research was done by the examples that are explaining methods of consolidation of paintings on canvas. These paintings are easily liable to declining because of their natural ageing or staying in inadequate conditions. All these processes can be decelerated by the preventive measures of the conservation that include keeping and exposing of these exhibits in the right conditions, paying attention during their packing or transportation. The consequences of bad technology applied by the author is also one of the factors that can lead to some changes of the piece. It is important to mention the enormous role of the methods of consolidation and that each of them can solve the problems and to prevent the earlier traditional way of marouflage from ageing.

Motive of writing this text is to show systematically traditional ways of repairing damages on the paintings and also to explain modern ways of consolidation of the paintings.

Our task is to present all the accomplishments of the modern conservation in Serbia through the examples of the modern ways of consolidation paintings that are in the book

Collection of Serbian painting during 18th and 19th century. The notes show the review of consolidation when cyclododecan is used during process of temporary consolidation.

МЕТОДЫ КОНСОЛИДАЦИИ ЖИВОПИСИ НА ХОЛСТЕ

Желька Михайлович

Высшая школа искусств и консервации Сербской
Православной Церкви, Белград

В данном исследовании через примеры обработаны методы консолидации живописи на холсте, которые склонны к порче, вызванной естественным старением или хранением в неадекватных условиях. Такие процессы могут быть замедлены превентивных мерами консервации, которые подразумевают хранение и выставку экспоната в соответствующий условиях, осторожных манипуляций ими, заботясь о упаковке и транспортировке. Причины изменений на картинах часто и последствия плохо примененной технологии самого автора. Следует отметить, огромную роль метода консолидации как совершенно разных процессов, которые каждый сам по себе может решить конкретные проблемы и отложить ранее традиционный поступак дублирования на длительный период времени. Цель этой работы систематический показ традиционных методов санирования дефектов картин на холсте, а затем консолидации современных методов живописи. Наша задача была на примере современных методов консолидации картин из Коллекции сербской живописи XVIII и XIX века показать все достижения современной консервации в Сербии. В примечаниях дан обзор консолидации методом использования циклодекана как временного консолиданта.

Живопис 4, (2010) 285-310

ПРИМЕРИ РЕКОНСТРУКЦИЈЕ БОЛЕНИХ СЛОЈЕВА И ПОДЛОГЕ

Јелена Иванишевић

Висока школа СПЦ за уметности и консервацију

Јелена Иванишевић

Ел.пошта: jelenaivanisevic@gmail.com

Прегледни рад

Примљен: 13. марта 2010. године

Прихваћен: 15. маја 2010. године

Апстракт

После систематског приказа узрока пропадања слика на платну, описане су карактеристика структурних слојева на сликама како би истраживачима било јасније како да приступе техникама ретуша у конзервацији и рестаурацији слика на платну. Код извођења ретуша важно је разликовање технике ретуширања и методе усклађивања. Израз техника ретуширања односи се на техничку конструкцију ретуша, а термин методе усклађивања односи се на естетске аспекте. На крају су дате методе ретуша, као и детаљан и критички приказ истраживачког проблема на пољу конзервације и рестаурације, а све то кроз примере научно-истраживачког испитивања на експонатима.

Кључне речи: конзервација, уметност, ретуш

Увод

Платно се од давнина користило као подлога за сликање. Коришћено је још у III веку п.н.е. на Далеком Истоку. У Кини, а касније у Јапану, користило се за калиграфска достигнућа, као и за декоративна ткања Истока и Запада условно названих „таписерија“. У нашем предању историји позната је прича о платну под називом *Нерукотворени Образ*¹, где се на комаду тканине отиснуо Господов лик.

Традиционалан начин производње се састојао у избору квалитетне и дуге влакнасте пређа исте врсте, која се пре предења добро очисти и упреде у нити влакна исте дебљине и глаткоће. Пређа се прво кува, а потом дуго испира у води, тиме се одстрањује природно смолно лепило. Приликом прања се удара дрвеним плочама док се примесе не уситне и тиме одстране механичким путем мрвасте материје и штетни састојци.

Текстура површине је резултат текстуре употребљеног платна. Међутим избор структуре платна зависио је од атељеа до атељеа, нпр. у Лувру је то описано као „поплочавање“, или „подна структура“. За ове технике била су потребна ткања лабавих петљи. Финија и гушћа платна појавила су се средином XVIII века. То су платна ткана машински, као и платна за сликаре, припремљена фабрички. За велики формат, могућности ткања ограничене ширине чине потребним повезивање, нашивање више комада ткања. Понекад се дешавало да се формат повећа још за време извођења слике, односно сликања. Ова индустријски израђена платна отворила су нове начине сликања и битно утицала на развој уметничких идеја тог времена.

¹ Према предању и црквеном сведочанству Нерукотворени Образ је лик Христов који се осликао на комаду тканине. Убрус је био намењен цару Едеском Авгару који је послао своје дворјане по самог Господа у жељи да Га види и разговара са Њим, Спаситељ није могао удовољити цару али је као утеху послао убрус на коме се отиснуо његов лик. Из књиге „Икона“, Икона Григорија Круга, Братство Св.Симеона Мироточивог, 2003. год.

Узроци пропадања слика на платну

Природно старење и пропадање

Платно ја животињског и делом биљног порекла, у свом саставу има највећи проценат целулозе² која је угљени хидрат, хидроскопна је (навлажена водом бубри), лако оксидира, такође је осетљиво на киселине, као и на биолошке разараче, као што су бактерије и плесни (којима одговара влажна атмосфера). Најнеотпорнија су она платна која садрже више дрвенастих материја због чега се отпорност према влази повећава брижљивим чишћењем влакана, одстрањивањем дрвенастих састојака и природних лепљивих материја. Реакције платна приликом утицаја влаге из атмосфере манифестује се затезањем у влажним условима и опуштањем у сувим. Док се платно затеже горњи структурни слојеви се растежу и обрнуто. У препаратури се налазе материјали који су склони бубрењу као што су туткало, креда, болус итд., док влакна ткања приликом примања влаге ширењем смањују дужину. Ако платно није задовољавајућег квалитета, односно нема једнаке нити основе и потке као и неквалитетна платна, приликом отпуштања влаге долази до „таласања“ а у директном контакту са водом платно трули и распада се. Платно је немогуће држати у идеалним постојаним климатским условима (18-21°C и 50-60 % релативне влажности), па се оно константно изложено мењању напона што узрокује замор ткања. Платно оксидира у контакту са кисеоником из ваздуха, оксидација је незаустављив процес. Оксидацијом платно губи еластичност и постаје крто. Овај процес се убрзава још више уколико платно дође у контакт са уљима из препаратуре, или бојених слојева. Из овог следи да пре наношења препаратуре на платно, платно треба изоловати, односно импрегнирати туткалом. Уље делује на платно слично као и вода, долази до затезања, али и до тамњења. Када се уље осуши платно се поново опусти, добија жутосмеђу боју, а старењем још више потамни и преноси тамњење и на бојени слој. У почетку је такво платно меко и еластично, али касније постаје све кртије, па се на крају ломи као стакло. Оксидирање може бити проузроковано и са оксидирајућим мате-

² Хемијска ознака целулозе $C_6H_{10}O_5$, чини саставни део платна

ријалима, као што је сикатив; ови дају пероксида који су чиниоци оксидирања. Додир са металима, а посебно са гвожђем, делују као катализатор у процесу распадања. Ивице старих платна, где су ексери у контакту са платном долази до промене боје платна и јавља се рђа. Распадање целулозе под дејством киселина је додатна опасност од све распрострањеније индустрије. Ту су пре свега минералне киселине, које загађују атмосферу у форми отпадних гасова. Неорганске киселине, као што је на пример сумпорна из издувних гасова. Сумпорне киселине формирају сумпор-диоксид који уништава платно. Производ распадања ткања је хидроцелулоза. Процес се може ублажити, или зауставити постављањем заштите са задње стране рама, на сам рам се лепи дебљи папир, или тање платно, тако да зауставља нечистоће, а опет дозвољава ваздуху да циркулише. Негативан утицај биолошких фактора на платно може бити проузрокован микроорганизмима, инсектима и другим сличним чиниоцима. Бактерије и плесни разарају ланце целулозе, а потребан им је висок садржај влажности, или нагла кондензација. Када дође до прекида целулозе деловањем микроорганизама, површинске индикације су сличне онима као код оксидације и овде влакна губе своју еластичност и јачину и постају крта и евентуално се разграђују. Бактерије разарају целулозу у алкалној средини, а плесни у киселој. Целулоза се претвара у глукозу. Чување слика на платну у добрим условима успорава ове незаустављиве процесе старења и пропадања.

Лоше изведени сликарски радови и грешке у сликарској технологији

Због своје осетљиве и крхке структуре, платно захтева да буде затегнуто на слепи рам. Слепи рам мора бити без чворова, од сувог дрвета са правилном и равном структуром. Неадекватно израђен слепи рам посредно изазива деформације и оштећења платненог носиоца. Такође, неадекватан избор и припрема платненог носиоца често изазива убрзано пропадање. Најчешће грешке јављају се приликом процеса импрегнације и постављања препаратуре. Ово је врло важно, јер у различитим климатским условима платно се различито понаша, а све то утиче на његову снагу. Само платно је боље изоловано од влаге са стране, јер бубрење долази од носиоца

слике, не са лица слике, него са полеђине. При том долази до неједнаког реаговања у самом слоју подлоге. Подлога и сликани слојеви чине једну масу, тврђу и мање еластичну од носиоца, те долази до промене напона. Неподударност слојева узрокује оштећења као што су потклубучења и губљење снаге лепљивости између слојева слике због еластичности и хидроскопности. Импрегнација платна пре постављања подлоге повећава лепљивост подлоге и тиме је штити, односно смањује оксидисање ткања и утиче позитивно на реаговање против хидрометријских утицаја. У припреми сликарског носиоца и подлоге више пажње придавали су стари мајстори него данашњи, што се потврђује из примера уметничких дела познатих аутора која су се одржала до нашег времена. Грешке у примени сликарске технологије и основних правила и принципа приликом сликања, поред лоше одабраних материјала доприносе убрзаном пропадању.

Услови чувања и грешке у манипулисању

Неодговарајући услови чувања слика на платну, такође могу довести до драстичних промена и углавном се односе на неприлагођене микроклиматске услове. Оно што се подразумева под условима чувања јесу превентивне мере, где спада контрола климатских услова, заштитни екрани и директно имрегнисање. Остали услови за чување манифестују се утврђивањем и ојачавањем, односно рентаолажаом, или маруфлажом, као и делимичним поправкама. Неопходне превентивне мере састоје се у обезбеђивању повољних и равномерних климатских услова за платно. Старење свих елемената који чине дело, од платна до слоја лака, убрзано је неповољним климатским утицајима. Свака промена климе, односно свако премештање, лоше утиче на саму слику. Осетљива структура слике мора се чувати у прецизно одређеним условима. За одржавање слика на платну идеални услови су температура од 18 - 21°C, са толеранцијом +/-1°C и 50 - 60 % релативне влажности ваздуха, са толеранцијом од +/-10 %. Од посебног значаја су зидови на које су окачене слике. Треба избегавати влажне зидове, исто као и зидове потпуно непропусне на којима се може појавити кондезована влага као последица загревања ваздуха. Претпоставља се да су најповољнији зидови од хигроскоп-

ног материјала, на пример: зид од цигала покривен са дрветом, или тканином најповољнији. О повољности кретања ваздуха између слике и зида, како би се избегла плесан, постоје различита мишљења. Пошто се плесни развијају у условима топлоте и одређеног повишеног степена влажности, требало би проблем решити локалним климатским условима. Мишљења су такође подељена у односу на заштитни екран на полеђини, који одваја слику једним ваздушним јастуком. Одлуке морају бити донете у складу са климатским условима. Када нема опасности за стварање бактерија, плесни, употреба ових екрана је препоручљива, јер успорава старење и штити слику од прашине и оштећења. Он би требао бити направљен од лако пропустљиве материје, а поред тога постављање слике са лица под стакло препоручује се из више разлога, али се то не практикује, јер стакло омета видљивост. Постоји и херметички екран, а стручњаци изражавају уверење да влажност, која се не може кретати кроз платно пробија кроз пукотине и не кондезује се у подлози. Овај ризик је знатно мањи – изузев у земљама са влажном климом. Директно импрегнација платна било је веома заступљено у прошлости. Данас је распрострањено импрегнација воском, или мешавином воска и смоле. Оно има предност, јер задржава гipкост платна и нуди ефикасну заштиту против влажност. Данас се разликују две врсте импрегнација, једна која иде до потпуног импрегнација на топло, или на хладно, са растворима и друга која се састоји од једноставног премазивања. Дакле, првенствено се користе термопластични производи. Неки од стручњака сматрају да овај поступак мења колористички изглед слике због прозирности настале натапањем, која утиче највише на слој подлоге, а није ни реверзибилна³. Ова техника је искључена за слике сликане темпером. Други стручњаци мисле да импрегнација воском не проузрокује уопште потпуну непропустљивост и не мења провидност уљане боје. Препоручује се да се не жури са импрегнацијом слика са синтетичким смолама, које могу бити изванредне, али за разлику од воска, нису још познате све особине. Верује се да оне неће бити реверзибилне. Све интервенције на неком уметничком делу, у циљу његовог конзервација, изазивају у целини промене које могу да учине у краћем, или дужем времену изме-

3 Реверзибилност-нереверзибилност (лат. *reversibilis* – повратан) - коришћење материјала који имају могућност уклањања, тј. не уклањања.

ну квалитета слике. Слике на платну, тек после дубљих испитивања треба предвидети за предузимање потребних мера. Преношење на платно, као и паркетажа плоча је било предмет моде. Свакако је мода подлепљивања – рентоалаже, имала свој ток, који траје још увек.

Најчешћа оштећења код слика на платну настају приликом непажљивог манипулисања и она се манифестују у виду механичких оштећења у виду расекотина, раздеротина и рупа. Поред лошег руковања у опште услове чувања убрајају се противпожарне мере и безбедносна техничка заштита, превентива приликом транспорта и др.

Грешке и лоше изведени конзерваторски и рестаураторски радови

Настају услед лоших процена и грешака рестауратора-конзерватора, неправилно примењених метода и материјала који доводе до сасвим супротног ефекта, проузрокују нове деформације на оштећеном делу. Непоштовање основних принципа приликом рестаурације, пресликавање оригинала, неправилних процеса чишћења и др. карактеристични су недостаци правилно изведене конзерваторско-рестаураторске методологије. Они се препознају по непрепознавању оригинала због нових додатих елемената, који не смеју реметити уједначеност оригинала, као и коришћење нереверзибилних и некомпатибилних материјала.

Намерна оштећења

Настају намерним бахатим, вандалским понашањем појединца, или организованих група из различитих убеђења личних, психичких, идеолошких, или верских. Најчешће су то разарања у току ратова, којима се делимично, или у потпуности уништава културно и уметничко наслеђе.

Карактеристика структурних слојева

Структура слика на платну састоји се из неколико слојева, који сваки за себе представља посебну технолошку проблематику.

Носиоци слике су слепи рам и платно. Њихова улога је да носе горње структурне слојеве. Због тога се посебна пажња поклања избору дрвета за израду слепог рама, како би се спречила многа посредна и разнолика оштећења.

Импрегнациони слој, то је најчешће слој туткалног везива, који се користи да изолује, импрегнише платнени носилац за наредне премазе. То подразумева наношење 8%-ног туткалног раствора, односно изолацију платна са растопљеним и загрејаним туткалом до 44 °C.

Подлога, је посебно припремљен слој. Он се обично састоји од неког белог, или обојеног пигмента, крдног пуниоца и 8%-тног туткалног раствора са изборном количином уљаног везива у зависности којом техником се слика. По традицији, већина подлога је бела, зато, јер се са тако бојене површине најбоље рефлектује светлост, али може бити од болуса, или неког другог обојеног пигмента.

Бојени слојеви могу бити разнолики, а зависе од самог аутора и његовог избора. Уљане боје чине пигменти и уљано везиво. Пигменти који се користе треба да поседују отпорност на светлост, влагу, киселине и алкалије. Такође је неопходно да су постојани у коришћеном везивном средству и да у међусобном контакту хемијски не реагују.

Заштитни слојеви састављени су од лакова. Улога лака је да штити слику од прљавштине, штетних утицаја из ваздуха, влаге, разних зрачења, огреботина. Такође има и естетску вредност, уједначава сјај слике и пружа интензитет боје. Поред врсте растварача, поделе се праве и према врсти смоле од које је направљен лак, а то су природне смоле и воскови, нпр. дамар, мастикс, шелак, и вештачке синтетичке смоле, нпр. кетонске смоле, акрилне, комбинација кетонских и акрилних смола, поливинил ацетати.

Технике ретуша

Код извођења ретуша важно је разликовати технику ретуширања и методе усклађивања. Израз техника ретуширања односи се на техничку конструкцију ретуша, а термин методе усклађивања односи се на естетске аспекте.

Боје се састоје од пигмента и везива. Реставратор употребљава неколико пигмената да би оптички интегрисао оштећене делове слике, а у већини случајева користиће само једну врсту везива по слоју. Тако разликујемо технике ретуширања према везиву: ретуш акварелом, гвашом, темпером, уљаном бојом, природним и вештачким смолама. Нека основна правила важе за конструкцију ретуша и са мањим ограничењима важе за све технике. Ретуш би требало да буде „хладнији“ и светлији од оригиналног бојеног слоја, те да захвата само површину оштећења и да буде лако уклонљив. Током времена сваки ретуш ће се изменити, постаје „тамнији“ и топлији. У неким околностима подручја са оригиналном бојом су такође укључена у ретуш. До оваквог „пресликавања“ долази се из неколико разлога: трагови предходног преслика, или остаци пуниоца на крајевима оригиналног бојеног слоја, делимична дискolorација оригиналног бојеног слоја, остатка прљавштине, или лака у структури оштећења, као и област са ранијим преслицима који не могу безбедно да се уклоне, код пречишћености где оригинална слика мора да буде пресликана. Код старих оштећења која су плумбирана и ретуширана неколико пута, околне ивице оригиналног бојеног слоја често губе боју. Разлози за ово су остаци предходног ретуша који су нерастворљиви и примарна пожутелост. Овакве дискolorације не могу се лако уклонити и морају бити „пресликане“.

Током стотина година „удубљења“ на старим сликама са јаком структурираном површином имају тенденцију да постану затворене прљавштином, пигментом и остацима лака. Ови остаци утичу на општи изглед слике, али не могу бити уклоњени без угрожавања бојеног слоја. До побољшања слике долази се „потискивањем“ деликатним ретушом. Реставратори препоручују да се не уклањају области које су пожутеле од лака, јер може доћи до уклањања оригиналних лазура, или жеља за очувањем патине. У већини случајева испод слоја лака налазе се стари ретуши који се не могу уклонити без уклањања лака. Ако то ружи изглед слике могу бити

ублажени корективним „пресликавањем“. Сваки пут када се стари ретуш потисне натраг долази до већег пресликавања оригиналног пигмента. Да би се постигла сличност оригиналног бојеног слоја и ивице пожутелог ретуша морају се пресликати делови оригинала.

Конструкција ретуша - ретуш би требао да одговара конструкцији бојеног слоја који га окружује. У већини случајева, посебно код старих слика, ово није могуће. Зуб времена, реакција носиоца, претходне рестаурације утичу на општи изглед слике. Ретуш не може да прати оригиналну конструкцију слој по слој, његов општи изглед мора да имитира површину бојеног слоја. Да би се реконструисао бојени слој на одређеном оштећењу потребно је поново стварање и технички састав пигмента, кракелура и других знакова старења „ремоделовање“ структуре препаратауре. За припрему санирања бојеног слоја потребно је испитати његову конструкцију уз помоћ стереомикроскопа, идентификовати пигменте и начин на који су слојеви били грађени. Испитати „искрзане ивице“ оштећења јер се на њима најлакше виде различити слојеви. Дobar ретуш интегрише бојени слој који је већ стар. Да би одговарао оригиналу који га окружује знаци старости морају бити створени и уклопљени у ретуш.

Методe извођења ретуша

Да ли и како ретуширати слику је старо питање међу рестаураторима, неистомисљеност и раздор по том тако старом питању већ дуго постоји. Сваки ретуш, па и најмањи може имати пресудни ефекат на општи изглед слике и тиме на њену уметничку и материјалну вредност. Чак и одбијање да се преузме конзерваторски захват, или теоријских формула довршавања као што су „неутрални“ ретуш, или тратеђо техника, мењају изглед слике и не нуде решење.

Неутрално ретуширање - да ли слику треба ретуширати неутралним ретушом зависиће од рестаураторових принципа рада и степена оштећења. Код неутралног ретуша оштећења се санирају са неутралним тоном који би требао да се уклопи у оригинално окружење. Израз „неутрални ретуш“ може да заваара. Не постоји неутрална боја за ретуш, сваки ретуш ће деловати на оригиналну слику (обојеност и форму).

Имамо две могућности за извођење:

1. пронаћи одговарајући тон који одговара свим оштећењима на слици
2. пронаћи одговарајући тон за светле или тамне делове слике

Пре неутралног ретуша урадиће се пломбе за пар милиметара ниже или у истој равни са оригиналом. Ако су пломбе дубоке биће видљиве. Неутрални ретуш ретко ће се радити у потпуности, чешће у комбинацији са другим методама. Мања оштећења биће интегрисана стандардним ретушом, а само већа неутралним ретушом. Са друге стране тешко је наћи праву неутралну боју са којом би се интегрисало оштећење, што доводи до фалсификовања општег изгледа слике у смислу боје и форме.

Сиви тонови утицаће на зелене тонове изгледајући црвеније. Плави тонови поред зелених допринеће да плава изгледа љубичасто, јер контраст „производи“ црвену. Неутрални ретуш утиче на форму слике. Пореметиће окружујући просторни облик границама своје форме. У извођењу неутралног ретуша, растауратор ће покушати да осигура неповредивост оригинала. Примери су показали да то није могуће. Неутрални ретуш фалсификује ефекат уметничког дела у форми и боји више него стандардни, или тотални ретуш.

Тратеђо (ригатино) - тратеђо метод дели се на ригатино ретуш, хроматску апстракцију и златну апстракцију.

Техника ригатино ретуша развијена је између 1945-1950. год. у Централном институту за рестаурацију у Риму, под вођством Ђезареа Брандија. Са овом техником интегрише се оштећење са деликатним шрафираним потезима, поштујући оригинални карактер уметничког дела. Разлика између неутралног ретуша и ригатино је у живим потезима. Тратеђо техника погоднија је за интегрисање оштећења на сликама мањег формата. Мале слике се посматрају из близине, није могуће удаљити се, као у сагледавању слика већег формата. Ригатино техника може се упоредити са стилем Неоимпресиониста. Боје су постављене у чистом облику једне поред других, са вертикалним потезима док се оштећење не интегрише. Оне одговарају оригиналу по густини и боји. Боја се наноси од светле ка тамној, од „хладне“ ка „топлој“.

Технике хроматске апстракције и златне апстракције извео је Умберто Балдини, директор рестаураторских радионица у Фиренци. Техника се састоји у наношењу четири непомешане

боје, једна преко друге. У четири мреже танких потеза који се међусобно пресецају.

Групе од четири боје могу да садрже комбинације:

жута / црвена / зелена / црна,

жута / црвена / плава / црна, или

жуто / црвено-наранџаста / зелено-плава / црна.

Почиње се танком мрежом вертикалних потеза. Даље се наноси црвени, зелени и црни потези дијагонално у супротном смеру.

Овај метод оставиће неке потезе боје видљиве у чистој боји а остали ће бити покривени у лазурном ефекту. Ефекат је у томе да боја вибрира а у неком смислу ретуш је и тродимензионалан. Ретуш може да се коригује густином мреже и правцом потеза а све у циљу да ретуш остане неутралан у оквиру уметничког дела. Хроматска селекција се разликује од ригатина на два начина: потези не морају да иду вертикално, већ могу да прате оригинал, такође користи се лимитирана палета боја. За позлаћене површине користи се техника „златна селекција“ (*selezione dell'oro*), облик хроматске селекције. Уз помоћ три боје – жуте, црвене и зелене, блумбиране површине на златној полеђини интегришу се са танким потезима. Ако се дело посматра са одређене даљине интегрисано место неће бити видљиво боја се стапа у једну површину где се постиже естетска целовитост. А из близине биће уочљиви танки потези где је могуће разликовати ретуш од оригинала.

Стандардно ретуширање – након реконструкције подлоге, оштећења се интегришу путем танких моделујућих потеза и тачака уз које се постиже да бојени слој поново изгледа као јединствена целина. Стандардни ретуш зависи од дела слике који је оштећен, значаја слике, њеног формата, начина на који је постављена на зид и начина на који је осветљена. Обично је избор ове методе најбољи начин да се реши конкретан проблем. Он не претендује да представи слику у савршеном стању очуваности.

Тотално ретуширање – разлика између стандардног ретуша и тоталног ретуша је врло мала скоро да је нема. Савршен стандардни ретуш који се уклапа у оригинал који га окружује, претапа се у тотални ретуш. Да би утврдио тоталан ретуш потребна је помоћ оптичких средстава као што су лупа, микроскоп итд., као и рестаураторска документација.

Пресликавање – у прошлости слике су често биле пресликаване под изговором потребе за ретуширањем. Ако је оригинална слика покривена делимично или потпуно са неколико слојева боје коју није нанео уметник, ово се сматра пресликом. Неки преслици се могу сматрати ретушом, где пресликавање иде иза граница оштећења, или у случају „улепшавања“.

Ретуширање фрагментираних слика – неће се третирати ако су од слике остали само фрагменти, неће се радити реконструкција њеног оригиналног стања. Слика би требало да остане у затеченом, оштећеном стању. Оригинални фрагменти ће се конзервирати да би се осигурали од даљег пропадања. На оштећеним деловима биће видљив носилац или слој препаратуре. Ретуш ће оптички минимизирати делове светле подлоге, као и ивице светле подлоге на деловима између оштећења и оригинала.

Реконструисање изгубљене форме – код слика са већим оштећењима поред реконструкције бојеног слоја потребно је реконструисати и изгубљену структуру, делимично или у целини. Предлошци за форму наћи ће се у детаљима других сличних слика истог аутора, копијама, гравирама, репродукцијама и фотографијама. У случају да нема предлога а инсистира се на интегрисању оштећења, рестауратор се ослања на своје сликарске могућности, вештине користећи исте технике као и уметник.

Кракелуре – су пукотине у бојеном слоју слике, оне имају одлучујући ефекат на општи изглед слике. Ретуш треба да имитира исту врсту кракелура као и оригинал. Ако је мрежа кракелура присутна на плумби пре ретуширања онда се треба израчунати „светлосна вредност“ кракелура уз ретуш. Ако је ретуш већ завршен, неће бити промена у светлини јер није потребно накнадно имитирати кракелуре.

Постоји више метода за имитирање кракелура на ретушима, тј. Исликавање, или исцртавање на површини, урезивање, техника „крал-лак слоја“ и благо грађење ретуша. Исцртавање кракелура је најједноставнији облик имитирања кракелура на ретушу. После сушења меком, оштром оловком исцрта се форма кракелуре. Пукотине настале старењем врло ефектно се могу имитирати меком оловком. Имитација ће бити приметна само пажљивим посматрањем. Сликање кракелура танком четкицом на плумби или ретушу је тежа техника али такође врло успешна у имитацији кракелура. Боје везане водом посебно су погодне за исликавање танких линија ретуша.

За урезивање кракелура у ретуш користе се три технике:

1. урезивање кракелура у свежу боју
2. урезивање кракелура у осушени ретуш
3. постављање ретуша на тамну плумбу и урезивање кракелуре иглом, тако да се открије тамна подлога.

Техника „крал-лак слоја“ користи се тако што се поставља лак на ретуш који се неће растворити у терпентину и који ће, током сушења формирати пукотине. На крају се наноси тамни бојени слој са воденим везивом. Након сушења „крал-лак“ и тамну боју треба уклонити. Тамна боја која је прошла кроз мрежу пукотина формира кракелуре. Овом техником постиже се имитација кракелура које су настале као последица сушења.

Патина – под појмом патина спадају не само пожутели лак већ и све промене кроз које бојени слој пролази током времена. Лакови који се користе у сликарству имају тенденцију да жуте до различитих нивоа. Пожутели лакови мењају обојеност слике. Нијансе боја и међуодноси „топлих“ и „хладних“ тонова које је уметник намерно створио биће, потиснуте или потпуно изгубљене. Ако лак није уклоњен пре ретуша, општи изглед мора да буде имитиран током ретуширања. Ово није могуће наношењем боје у једном непровидном слоју. Тек када се одговарајуће обојени лак постави на ретуш постиже се кроз прожимајућу мешавину утисак дубине који одговара оригиналу.

Пигменти - који се користе за санирање одређеног оштећења треба да буду исти или што сличнији пигментима које је користио сликар. Сваки ретуш мора да се уклапа у боју и старост оригинала. Најпримеренији су пигменти који одговарају оригиналним пигментима по саставу и грануларности. У пракси то је јако тешко јер стари пигменти могу да се покажу врло кртим и недовољно отпорни на изблеђивање, а може им бити потребно више везива или да им недостаје потребан степен густине. Код кртог и гранулираног пигмента, оштећење може бити санирано наношењем више слојева. Пигмент са истом гранулациом као и оригинал даће ретуш који је превише компактан и приметан на косом светлу. Стари пигменти нису отпорни на изблеђивање и потребна им је већа количина везива (вишак везива у пигменту проузрокује жућење). Успешан ретуш захтева пигменте који су непрозирни, отпорни на изблеђивање и којима је потребно мало везива. Међу савременим

пигментима који су произведени према савременим спецификацијама мало њих испуњава поменуте елементе.

Нейрозираност - у избору пигмента важно је знати колико је непрозиран. За подсликавање се користи непрозиран пигмент а за завршне слојеве прозиран. Непрозираност зависи од индекса рефракције пигмента и везива, од грануларности и трације пигмента. Ретуш ће бити мање прозиран у зависности од тога колико светлости одбија или апсорбује. Светли ретуши су непрозирни због тога што се велика количина светлости рефлектује са њихове површине, а тамни што упијају највећи део светлости. Рефлективност светлог ретуша а тиме и његова непрозираност је јача уколико је већа разлика између индекса рефракције пигмента и везива. Израчунавањем ове разлике може се утврдити колико ће ретуш бити непровидан.

Индекс рефракције пигмента је материјална константа. Он показује степен до ког је зрак светлости одбијен када продре из ваздуха у другу супстанцу. Свака супстанца има свој специфични индекс рефракције. Просечни индекс рефракције је: ваздух 1.00, водена везива 1.35, уља 1.48, смоле 1.53, воска 1.44 и пигмента 1.5-2.8.

Ако израчунамо разлику у индексу рефракције између различитих везива и конкретног пигмента, можемо уочити да један те исти пигмент има виши степен непрозирности помешан са воденим везивом него са уљем или смолом. Ако се на пример, креда (индекс рефракције 1.55) измеша са ланеним уљем (1.55-1.48), постојаће врло мала разлика између два индекса рефракције. Ово значи да је уљани пигмент направљен од креде скоро потпуно прозиран.

Ако се мало раствора лепка (1.35) помеша са истом кредом (1.55-1.35=0.2) чак и када је мокра ова паста креде и лепка даје виши степен непрозирности. Ова непрозираност ће значајно расти када вода испари, пошто су у тој тачки делови првенствено окружени ваздухом (1.0) тако да 1.55-1.00=0.55. Након примене пасте креде и лепка и када је вода испарила мала зрна пигмента склизну једна до других и држе их само „мостови“ од лепка. Светлост онда тешко продире дубоко у слику и углавном се одбија од површине. Ово се због тога назива површинско светло.

У уљаној боји након сушења мала зрна пигмента су окружена оксидисаним и полимеризованим уљем. Светлост продире у дубину где је делом апсорбована. Ово се назива дубинско светло.

На непрозирност ретуша не утиче само индекс рефракције, већ и величина гранула пигмента, као и његова концентрација. Код сваког пигмента, његови делови имају специфичну оптималну величину, која омогућава њихову максималну ефективност као боје. Када су делови оптималне величине, непрозирност и боја пигмента су највећи. Пигменти старих боја су имали чврсто и хетерогеније зрно, а величина зрна варирала је од 1/50-1/1,00 mm. Савремени пигменти су финији, величина њиховог зрна варира од 1/500-1/2,000 mm. Што су зрна мања већи је степен непрозирности. Зрно пигмента које је мање од оптимума неће довољно одбијати зраке светлости. Пошто слој пигмента не одбија светлост ће продрићи у дубину. Површина ретуширана са таквим пигментом биће прозирна. Ако је пигмент превише непрозиран могуће је смањити тај ефекат додавањем мало коалина.

Сваки пигмент има свој оптимални степен непрозирности обично (1/500mm-1/2,500mm) ако су зрна изнад или испод ове величине пигмент ће бити мање непрозиран. Када се припрема мешавина за ретуш важна је и могућност бојења пигмента. Могућност бојења ма ког пигмента зависи такође од величине његовог зрна. Што је пигмент ситнији његова могућност бојења је већа.

Везива - боја се прави од везива и пигмента. Могу се користити готове фабричке боје а могу се и направити боје за ретуш (сем водених боја). Сваки пигмент има други агенс за повезивање. Особине агенса зависе од специфичне тежине пигмента, величине површине пигмента или количине пигмента који је потребно измешати. Пигментима са мањом површином тј. посебно тешким пигментима потребно је мање везива него специфично лакшим пигментима. Сједињавање пигмента и везива постиже се упорним мешањем, које је јако важно јер искључује неадекватно влажење боје које даље може резултирати кракелуре на ретушу. Познато је да су одређене мешавине пигмената некомпатибилне, што доводи до тога да пигменти међусобно реагују и производе нове хемиске елементе. Није добро спајати пигменте који садрже бакар-азурит, бременска плава и смарагдно зелена са пигментима који у свом саставу имају олово, кадмијум или сулфур, као и аутентични вермилион спајати са хром жутом, цинк жутом, берлинско плавом.

Примери

Георгије Опшић-Давидовић (Челмански), око 1780-1790. год
Св. Стефан Штјепановић, св.Цар Урош, св.Кнез Лазар, св. Стефан Дечански,
уље на платну, 36,5 x 65 cm,
власник: Народни музеј, инв.бр. 4154,
број конзерваторског досијеа 6968.

Стање пре радова

Слепи рам је од јеловог дрвета са мобилним угловима. Платнени носиоц је од ланеног платна, олабављено и опуштено. Подлога је туткално кредна у танком слоју нанешена и испуцала по целој површини, на местима доњих структурних слојева као и целом дужином слике у доњем делу видљиво је велико оштећење у виду недостатка подлоге и бојеног слоја. Бојени слојеви су уљани, у добром стању осим на местима оштећења. Заштитни слојеви су танки благо пожутели, а преко њих је слој површинске прљавштине и прашине.

Конзерваторска испитивања

Испитивања су вршена оптичком методом тј. испитивање слике под бочним, косим светлом и ултраљубичастим светлом (са UV лампом)

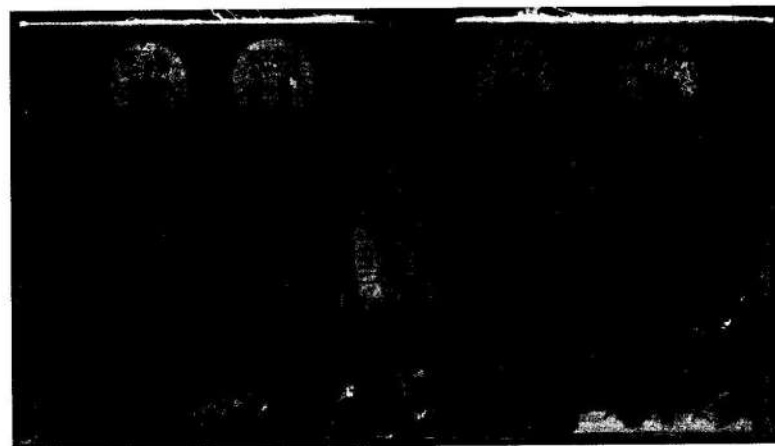
Предлажу се конзерваторски и рестаураторски радови:

конзерваторска испитивања,
консолидација платненог носиоца,
чишћење,
реконструкција бојених слојева,
нови заштитни слојеви,
конзерваторска документација.



Опис конзерваторских и рестаураторских радова:

Ауторско платно је скинуто са слепог рама, затим је очишћено са свих страна од површинске прљавштине. Потом је стављено scution сто, у коме је под дејством влаге, вакуума и подпритиска од -50 mbar-а отклоњене деформације платненог носиоца и осталих структурних слојева. Овако третирана слика је после исправљања у хладном вакуум столу подвргнута методи ојачавања, подлепљивања топлотом смесом воска и смоле у односу 3:2 са додатком венецијанског терпентина као пластификатора. На полеђини слике постављен је јапан 8. грамски папир у тракама ширине око 10 cm, као ламинациони слој између два платна, а потом нанесена воштано смолна маса, након сушења слика је поплепљена у топлотном вакуум столу на 62 °C. Чишћење је обављено терпентином и акхолотом у односу 2:1. Поступак чишћења урађен је отварањем сонди по етапама, од светлијих делова слике, па до тамнијих делова боја.



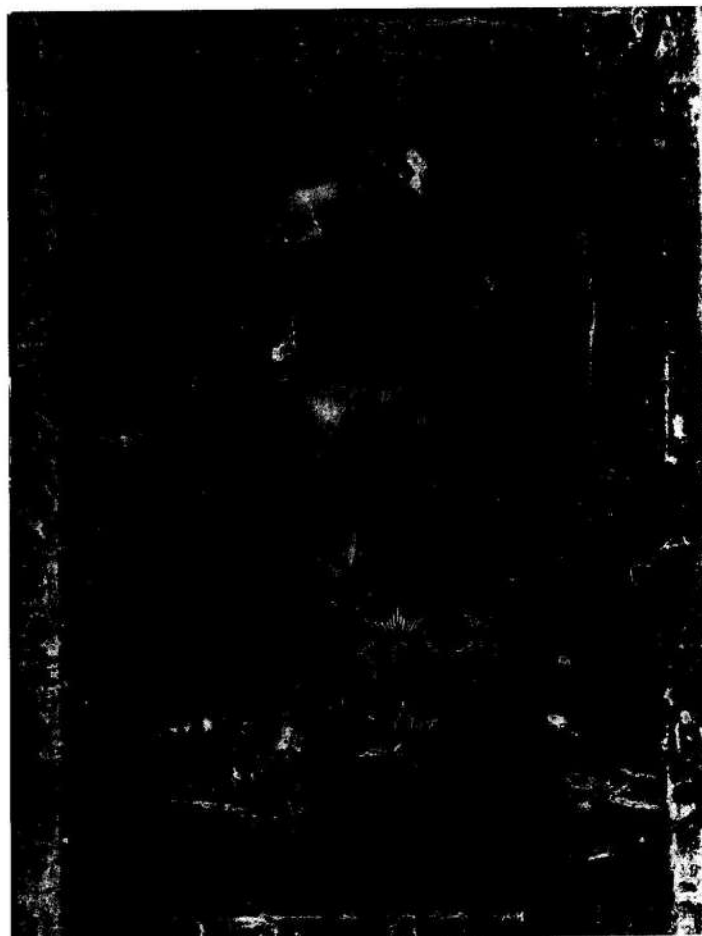
Такође је дочишћавање извођено и механички, употребом медицинског скалпела тамо где је то било неопходно. Оштећена подлога реконструисана је уз помоћ нове подлоге која је направљена од креде и каолина са 8% раствора зечијег туткала као везива, наносена је помоћу сликарске шпактлице у више слојева. Реконструкција бојених слојева рађена је искључиво под дневним светлом, тон светлије од оригинала. Коришћене боје за подсликавање су акварел, а за завршене слојеве коришћене су испошћене уљане боје, у два слоја. Изолација слојева урађена је постављањем полисажа, а нови заштитни слојеви са мат дамар лаком у спреју.

Као предложак реконструкције оштећених доњих делова слике коришћена је слика од истог аутора. *Срби свештеници*, уље на платну, димензије 61,3 x 63,5 cm, време настанка око 1790. год, власник Народни музеј, инв. бр. 3660.

Франо Биланић, око 1892. год
Генерал Буро Хорвајтовић,
 уље на платну, 58 x 80 cm,
 власник Народни музеј, инв.бр. 845.
 број конзерваторског досијеа 7011.

Стање пре радова

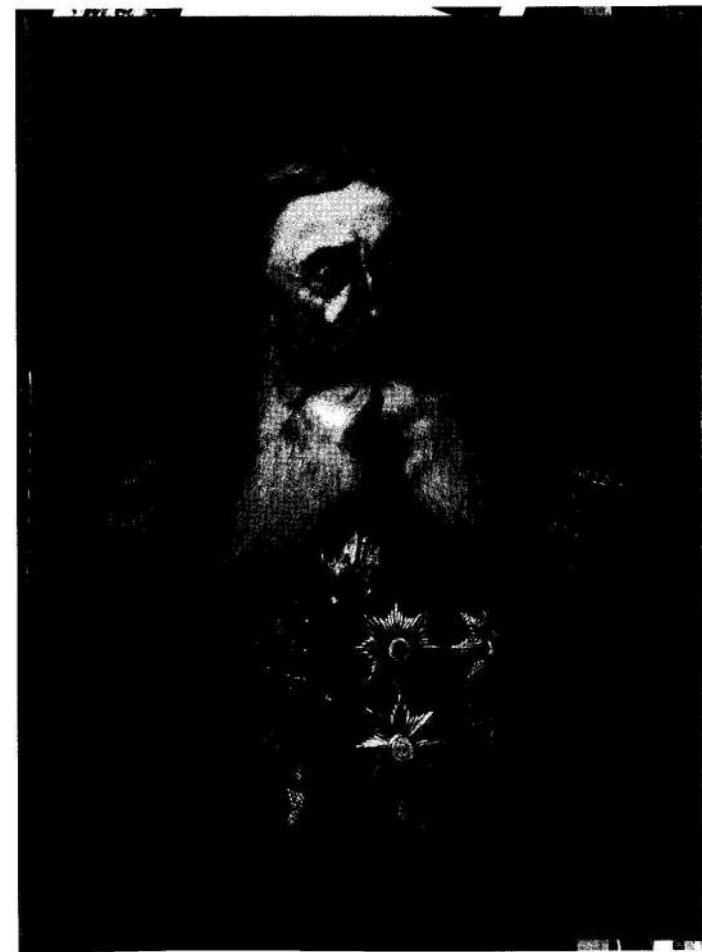
Слепи рам је од јеловог дрвета са мобилним угловима. Платнени носиоц је од ланеног платна, густог ткања. Подлога је туткално кредна у танком слоју нанешена и испуцала по целој површини, видљива су и механичка оштећења у пределу лица на



левој страни на почетку браде као и мало изнад главе. Бојени слојеви су уљани, у добром стању осим на местима оштећења. Заштитни слојеви су танки благо пожутели, а преко њих је слој површинске прљавштине и прашине.

Конзерваторска испитивања

Испитивања су вршена оптичком методом тј. испитивање слике под бочним, косим светлом и ултраљубичастим светлом (са UV лампом)



Предлажу се конзерваторски и рестаураторски радови:

конзерваторска испитивања,
консолидација платненог носиоца,
чишћење,
реконструкција бојених слојева,
нови заштитни слојеви,
конзерваторска документација.

Опис конзерваторских и рестаураторских радова

Платно је скинуто са слепог рама, затим је очишћено са свих страна од површинске прљавштине. Механичка оштећења платненог носиоца су зашивена Paraloid-ом B72. Потом је стављено у scution сто, у коме је под дејством влаге, вакуума и подпритиска од -50 mbar-а отклоњене деформације платненог носиоца и осталих структурних слојева. Овако третирана слика-икона је након исправљања у хладном вакуум столу подвргнута методи ојачавања-подлепљивања топлотом смесом воска и смоле у односу 3:2 са додатком венецијанског терпентина као пластификатора. На полеђини слике постављен је јапански папир у тракама ширине око 10 cm као ламинациони слој између два платна. Потом је нанешена воштано смолна маса и након сушења слика је подлепљена у топлотном вакуум столу на 62 °C. Чишћење је обављено терпентином и акхолотом у односу 2:1. Поступак чишћења урађен је отварањем сонди по етапама, од светлијих делова слике, па до тамнијих делова боја. Такође је дочишћавање извођено и механички, употребом медицинског скалпела тамо где је то било неопходно. Оштећена подлога реконструисана је уз помоћ нове подлоге која је направљена од креде и каолина са 8% раствора зечијег туткала као везива. Наношена је помоћу сликарске шпательнице у више слојева. Реконструкција бојених слојева урађена је искључиво под дневним светлом, тон светлије од оригинала. Боје за подсликавање су аква-рел, а за завршне слојеве коришћене су испошћене уљане боје, у два слоја. Изолација слојева урађена је постављањем полисажа, а нови заштитни слојеви са мат дамар лаком у спреју.

Закључак

Циљ конзервације и рестаурације сложен је и одговоран задатак, који се састоји од низа повезаних интервенција, а подразумева и мере којима би се ублажила па чак и спречила нека будућа оштећења. Савремен начин рестаурације огледа се у тежњи очувања ауторске полеђине, односно у очувању изворног оригинала колико је то могуће. Развој нових метода усмерен је на ублажавање, односно елиминисање недостатака традиционалних метода и материјала. Поред низа методолошких промена, преиспитивањем резултата класичних поступака и материјала, дошло се до нових сазнања а самим тим и до нових покушаја решавања одређених проблема. Циљ је да се што је могуће мањим интервенцијама, добију већи резултати.

Предмет рестаурације и конзервације у наведеним примерима су слике из Збирке српског сликарства XVIII и XIX века Народног музеја у Београду. Реконструкцијом бојених слојева и подлоге у потпуности је враћен нарушени идентитет слике уз поштовање оригинала. Реконструкције оштећења урађена су у једном случају по предлошку и са паралелама од сличне слике истог аутора, тако да су успешно остварени повољни резултати, упркос већој површини оштећења. Претходна “археолошка” конзервација затеченог стања у великој мери је нарушавала оригинал тако да је било неопходно извршити реконструкцију оштећених делова. У другом примеру на делу су постојала бројна мала површинска оштећења, која су својим разорним ефектима реметила сагледавање слике у целини. Реконструкције таквих оштећења представљала су лакши посао, па су се рутински изретуширала враћајући делу нарушени интегритет.

Литература

- Cesare, Brandi, „Теориски основ реститурација“ Реантика, јануар 2003, кат. Бр. 12
- Cnut, Nikolaus, „Реститурација слика“, 1998. Konemann erlagsgesellschaft mh Н
- The care of paintings: „FABRIC PAINT SUPPORTS“ MUSEUM, Vol. XIII / No. 3, 1960. Реантика, Београд, новембар 2002. кат. Бр. 30
- Пантић, Јован, „Носиоци од платина“ Реантика, новембар, 2002. кат. Бр. 30
- Kraiger Hozo, Metka, „Сликариство- методе сликања и материјали“ Свјетлост Сарајево, 1991. стр. 497- 512
- „Структура конзервација слика на платину“ Зборник радова, Галерије Матице српске, Нови Сад, 2006.
- Јефтовић Ј. Музејски вернисажи, Народни музеј, Београд, 2002

THE EXAMPLES OF RECONSTRUCTION OF COLORED LAYERS AND BASE

Jelena Ivanisevic

The Academy of Serbian Orthodox Church
Belgrade for Arts and Conservation

After systematic presentation of the causes of losing paintings on canvas, characteristics of the structural layers of paintings were described to explain to explorers how to use technique of retouch during restoration and conservation of paintings.

It is important to make a difference between technique of retouch and methods of conciliation while doing retouching.

The expression of technique of retouching is related to technical construction of retouch and expression of methods of conciliation is related to aesthetical aspects.

At the end were described methods of retouch and also detailed and systematic review of the exploratory problem in the field of conservation and restoration. Everything was explained through the examples of scientific and exploratory examination that were done on exhibits.

ПРИМЕРЫ РЕКОНСТРУКЦИИ СЛОЕВ КРАСКИ И ПОДЛОЖКИ

Елена Иванишевич

Академия искусств и консервации Сербской Православной
Церкви, Белград

После системный показа причин порчи живописи на холсте, описаны характеристики структурных слоев на картинах, так чтобы исследователям было яснее, как использовать технику ретуши в области сохранения и реставрации живописи на холсте. При применении ретуши важно различать технику ретуши и методов сочетания. Выражение техника ретуши относится на техническую конструкцию ретуши, а термин методы сочетания относится на эстетические аспекты. В конце работы даны методы ретуши, а также подробный и критический обзор исследования проблем в области консервации и реставрации через примеры научно-исследовательской экспертизы экспонатов.

Живопис 4, (2010) 311-330

КОНЗЕРВАТОРСКА ИСПИТИВАЊА И КОНЗЕРВАТОРСКО-РЕСТАУРАТОРСКИ ТРЕТМАН ИКОНЕ НА ДРВЕТУ НА ПРИМЕРУ ИКОНЕ, АРСЕНИЈА ТЕОДОРОВИЋА

Маја Јокмановић

Матица Српска, Нови Сад

Маја Јокмановић

Ел.пошта: jokmanovicmajaj@gmail.com

Прегледни рад

Примљен: 16. јануар 2010. године

Прихваћен: 15. април 2010. године

Апстракт

Икона Аврам и Мелхиседек потиче са иконостаса српске цркве Св. Илија у Пакрацу, иначе је у власништву Музеја Срба у Хрватској. Донесена је у Галерију Матице српске поводом изложбе дела Арсе Теодоровића, одржане 1978. године, да би након конзерваторско реставраторских радова била уврштена у сталну поставку XIX века. Приликом израде нове сталне поставке, у току 2008. године, стара конзерваторска интервенција није задовољавала постављење стандарде, те је донета одлука да се икона подвргне новом конзерваторско-реставраторском третману. По пријему експоната ради конзерваторско-реставраторских радова извршена су физичко-хемијска испитивања, након тога је урађена детаљна санација пукотина, реконструкција украсног рама, чишћење полеђине и бојеног слоја, реконструкција позлате и бојеног слоја. Извршене су мере превентивне заштите.

Кључне речи: Арса Теодоровић, Аврам, Мелхиседек, конзерваторска испитивања, конзерваторско-реставраторски третман, икона на дрвету, полимент, пунцирање, реконструкција бојеног слоја.

Увод

Икона Арсенија Теодоровића *Аврам и Мелхиседек* потиче са иконостаса српске цркве Св. Илије у Пакрацу, која је порушена у Другом светском рату. Осликавање иконостаса завршено је 1800. године, што потврђује и подужи запис на овој икони, која се налазила на бочним (јужним) дверима. Овај иконостас је скоро редовно истицан и убрајан у његове најкарактеристичније радове.¹

Икона *Аврам и Мелхиседек* донесена је у Галерију *Маттице српске* поводом изложбе дела Арсе Теодоровића, одржане од 9. марта до 9. априла 1978. године, да би након конзерваторско-рестаураторских радова била уврштена у сталну поставку XIX века. Приликом израде нове сталне поставке, у току 2008. године, стара конзерваторска интервенција није задовољавала постављење стандарде, те је донета одлука да се икона подвргне новом конзерваторско-рестаураторском третману.

О сликару Арси Теодоровићу

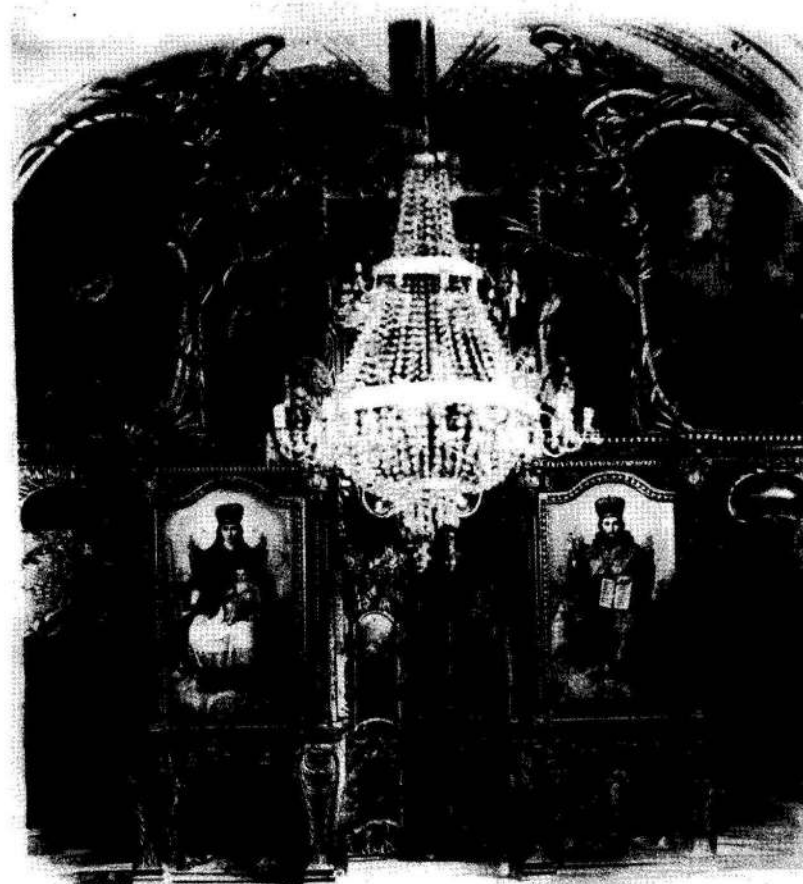
Арсеније Теодоровић је рођен 1767. године у Перлезу. Студирао је сликарство на Бечкој уметничкој академији у периоду од 1788-1794. када је ова школа била захваћена класицистичким струјањима. Најранији Теодоровићев портрет је из 1794. године на којем је представљен Доситеј Обрадовић. Поред сликања многобројних оригиналних портрета Арса Теодоровић се бавио и копирањем старих, туђих радова. Арсенија Теодоровића су описивали као протагонисту наше модерне сликарске уметности. Класицистичке одлике његовог сликарства се огледају у великом инсистирању на цртежу, занемаривању сликане светлости, као и инсистирање на сликаној архитектури. Код њега класицистички елементи ненаметљиво прате основну, барокну концепцију.

Арса Теодоровић је иконописао око 26 иконостаса, а радио је и појединачне иконе, као и композиције са историјском и митолошком садржином, портрете и друго. У његове ране радове спада и иконостас у Српском Св. Миклушу, као и иконостас Успенске

¹ Шелмић, Л., Микић, О., *Дело Арсенија Теодоровића*, Нови Сад 1978.

цркве у Вршцу. Радио је иконостас у Баји, у Алмашкој цркви у Новом Саду као и многе друге.

Арса Теодоровић је типични представник стилских колебања на прелазу XVIII у XIX век. Знатно убедљивије него у религиозном сликарству, нова класицистичка схватања су заступљенија у портретној уметности. Ту је већу пажњу посветио проучавању психолошких вредности портретисане личности уместо барокног идеализовања личности. Теодоровић је у својим многобројним портретима огласио крај старе и почетак нове епохе. Преминуо је 1826. у 58. години живота.



Изглед иконостаса пре рушења цркве Св. Илије у Пакрацу.
Икона Аврам и Мелхиседек се налазила на бочним, јужним дверима.

Технолошке карактеристике слика на дрвету

Дрво као носилац слике

Дрвена плоча је као носилац штафелајне слике присутна већ више од 4000. година.

Као носилац су коришћене различите врсте дрвета, у зависности од локалитета: у Италији је коришћена топола, у Холандији храст, у Немачкој липа и у јужној Француској орах. Посебна комисија је одређивала које дрво сме да се употреби као носилац. Нису смеле да се користе дрвене плоче које су биле црвљиве, чворугаве или нису биле довољно одлежале.² У нашим крајевима дрвени носилац иконе често је била липова даска, али се срећу и даске начињене од црногоричног дрвета.

Технолошке карактеристике дрвета

У технолошком смислу дрво је ољуштени део стабла, корена и грана дрвенастих биљака. Састоји се из 40 % целулозе, 30 % лигнина, 25 % хемицелулозе и још неких састојака као су смоле, уље, скроб, восак итд.

Класификација

Дрво се класификује на црногорично и листопадно дрво. Црногорично дрво је генетски старија врста са једноставнијом грађом, има веће присуство смола, мекше је и има дужа влакна (око 3mm), док је дрво листопадних врста компликованије анатомске грађе и спада у дрво лишћара са краћим влакнима (око 1mm).

Класификација дрвета се најчешће изводи и на следеће начин:

- лишћари (тврди, меки и фини)
- четинари
- егзотично дрво

² Kraigher- Hozo, M., *Сликариство/ Методе сликања и материјали*, Сарајево 1991.

Структурна грађа

У попречном пресеку дрвета, голим оком или под лупом разликује се: кора, белика, једрац и срж (срце). Годове чине две зоне ћелија камбијалног прстена које се формирају у току једног вегетационог периода: прва с почетком пролећа (има шире ћелије тањих зидова) када дрво расте и друга с почетком јесени (има мање, уже ћелије али дебље опне) када дрво мирује.

У ликовним техникама као и у техничке сврхе користи се једино једрац - језгровити део састављен од година гушће и ређе структуре.

Процес прераде

Квалитет дрвета битно зависи од правилног избора, од одговарајућег доба сече, као и од начина обраде. Најквалитетније дрво је из стабла које је расло у долини на сувом и тврдом тлу. Такво дрво се развија спорије али је зато гушће, округлог је облика у пресеку са срцем у средини, супротно дрвећу које је расло на падинама изложено честим ветровима, где срце не лежи на средини дрвета него је увек померено према северној страни.

Одговарајуће доба сече као и дозрелост стабла је важан фактор за чврстоћу и трајност дрвета.

Резање дрвета

Разликујемо више начина резања које даскама дају различит изглед и различита својства.

- 1 трансверзални рез,
- 2 тангенцијални рез,
- 3 радијални рез.

Карактеристике дрвених носиоца

Густина

дрвени носиоци, иако чврсти, нису компактни јер имају ћелије тј. шупљине. Густина дрвета је једнака односу између масе и запремине.

$\rho = \text{маса (kg, g)} / \text{запремина (m}^3, \text{ cm}^3)$

Густина дрвета игра велику улогу у техничким карактеристикама носиоца и понашању при климатским варијацијама. Што је већа густина то је дрво чвршће, јаче и носилац ће бити издржљивији.

Тврдоћа дрвета

често се по овом својству врши и класификација. Тврдоћа дрвета се мери отпором које дрво пружа код утискивања неког тврђег тела у његову масу. Према тврдоћи, дрво делимо у 5 група: изричито меко, мекано дрво, средње тврдо, тврдо и изразито тврдо дрво.

За рестаурацију слика на дрвеном носиоцу битно је одредити које су даске од мекшег а које од тврђег дрвета да би се могло предвидети како ће реаговати на климатске промене и конзерваторско-рестаураторске радове. У сликарству се најчешће користе: бор, јела, топола, врба и липа (спадају у меке врсте дрвета) и храст, орах и буква (тврде врсте дрвета).

Скупљање и ширење под утицајем влаге

дрво увек садржи одређену количину влаге. Његове физичке, механичке и технолошке карактеристике, као и обрадивост и подложност нападу инсеката и гљивица, зависе од количине влаге. По својој природи дрво је веома хигроскопно, што значи да упија влагу из ваздуха и отпушта је усклађујући тако своју влажност са спољашњим условима.

Даске се скупљају када се суше, а шире се када упијају влагу, па им се тако мењају димензије. Реакције дрвених носиоца на климатске промене зависе од: чврстоће дрвета, од односа између незаштитених површина и дебљине плоче, напада инсеката, типа, начина наношења и дебљине било какве баријере за влагу која може бити присутна, као и од промене

на у релативној влажности ваздуха.

Скупљање зависи од два фактора: од густине дрвета и количине везане воде. Дрвене плоче се скупљају у три правца: дужином влакана (лонгитудинално), дужином модуларних зрака (радијално) и дужином година (тангенцијално).

Ширење

упијање дрвета се може поделити на: хемисорпцију (иницијална фаза ширења), адсорпцију и капиларну кондензацију.

Еластичност и структурална чврстоћа

еластичност је способност материјала да се врати у првобитни облик након престанка деловања силе под чијим дејством му се изменио облик. Механичке карактеристике дрвеног носиоца зависе од његове структуре, терета под којим се налази, физичког стања и облика. Пластичне деформације настају када под дејством неке силе дрво промени облик, па се кристалински делови у ћелијама збију један уз други. Пластичност се повећава временом и зависи од климатских промена.

Када дрво не може да издржи димензионалне промене, долази до пуцања даске, као најчешће последице наглих промена амбијенталних фактора.

Избор дрвета за масивну дрвену плочу- носилац штафелајне слике

Идеално дрво за ову примену мора имати следеће особине:

- не сме се кривити и пуцати
- не сме имати састојке које штетно делују на везиво и боје (смоле, восак, лигнин, танин...)
- мора добро везати сликарску основу (препарацију)

Идеално је оно дрво код којег је што мања разлика између раног и касног раста, које има што мање танина и смоле и које је правилно ускладиштено и припремљено.

Припремни и бојени слојеви

Припрема даске за сликање подразумевала је више различитих поступака: попуњавање евентуалних пукотина пастом од јачег туткала и пиљевине истог дрвета, а затим евентуално армирање тканином и наношење посне или полумасне препаратуре. Састав препаратуре може бити кредно туткалан или са додатком мањег процента сушивог уља. Као везиво бојеног слоја слика на дрвету у току целог средњег века користило се превасходно водотопиво везиво и то најчешће јајчана темпера. Касније, са појавом уљаног сликарства, ова техника постаје доминантна сликарска техника и на сликама на дрвеном носиоцу.

Опис затеченог стања слике “Аврам и Мелхиседек”

Основни подаци о делу

Аутор: Арса Теодоровић

Дело: *Аврам и Мелхиседек*, 19. век, уље на дрвету, вел: 80,5x 141 cm

Власништво: Музеј Срба У Хрватској

Инв. Бр. ГМС/П 479

Затечено стање

Икона је сликана на дасци на коју је аплициран украсни дуборезни рам. Коришћено је дрво четинара, што се види по површинској текстури дрвета. Дрвени носач је састављен од пет дасака које су врло прецизно спојене тако да се спој једва назире. Даске су прво слеplене па онда ручно обрађене алатом са полеђине, што се може утврдити по траговима длета на полеђини даске. По целој полеђини су видљиве вертикалне пукотине узроковане чворовима, као и накнадно закуцаним ексерима. На полеђини се налазе два хоризонтална кушака (у уторима са пресеком облика ластиног репа).

Украсни рам је од листопадног дрвета (липе). Оригинално су лајсне украсног рама биле причвршћене за дрвени носилац дрве-

ним типлама, које су видљиве у доњем делу иконе. У складу са технологијом израде, након монтирања дрвених лајсни, нанесен је слој препаратуре, тако да су дрвене типле невидљиве. Препратура на раму је у дебелом наносу, позлата је полиментна³, злато се види у траговима а негде и потпуно недостаје. Унутрашња ивица рама је декорисана техником пунцирања.⁴

Препратура испод бојеног слоја је танка, а на оштећењима горњег слоја боје провирује тамни подслик. Ради разјашњења овог слоја узет је и послат на анализу један узорак. Бојени слој је стабилан, нема љуспања ни потклобучења. Уз доњу ивицу слике се уочавају мање пукотине око којих је бојени слој нестабилан. Преко целе иконе су видљиви трагови ретуша што је касније потврђено испитивањем под UV лампом. Површина је прекривена слојем прљавштине.

Ранија конзерваторска интервенција, према документацији конзерваторског одељења Галерије Матице српске, предвиђала је тонирање оштећених места, вернирање, додавање делова дуборезног оквира и позлата.⁵ Пажљивим прегледом иконе уочавају се и раније интервенције.

Прва је везана за монтажу иконе на конструкцију двери иконостаса, за шта је оригинално била и намењена. Томе се може приписати 6 зарђалих шарафа, 3 у горњем и 3 у доњем делу иконе, са четвороугаоном главом димензије 1x1 cm, и дужине шарафа око 3 cm.⁶ Главе шарафа у средишњем делу иконе су прекривене старом пломбом и ретушом, а бочне главе шарафа су остале сакривене испод украсне оквирне лајсне. Са полеђине, део даске непосредно испод кушака није премазан бојом и воском, вероватно јер је то било место попречне даске на конструкцији

3 Полимент је фина, нарочито припремљена и туткалом везана глина. Најчешће се користи бели или црвени болус (Metka Kraigher- Hozo, *Сликариство/ Методе сликања и материјали*, Свјетлост, Сарајево 1991.)

4 Пунцирање - у сликарству се најчешће јавља као утискивање орнаментата на позлаћеним површинама (бордуре, украси и сл.). Пунцирање на позлату врши се јаким притискивањем тачке или линије и може се вршити одмах након полирања позлате. - (Metka Kraigher- Hozo, *Сликариство/ Методе сликања и материјали*, Свјетлост, Сарајево 1991.)

5 Досије бр.286, зап.бр.74/3, 1977. Година.

6 Од ових шарафа био је, пре уклањања старих китова, видљив само део са навојем са полеђине иконе.

иконостаса, а намаз је нанесен након монтаже иконостаса, као полеђинска заштита.

Друга конзерваторска интервенција је везана за радове из 1977.године, изведене у Галерији Матице српске. Одвојене лајсне украсног рама су учвршћене новим шрафовима, који су видљиви са полеђине (*графички прилог III*). Анализом односа пукотина и места шарафа установљено је да су ови шарафи делом проузроковали појаву нових пукотина дрвеног носиоца. Приликом те интервенције реконструисани су делови дуборезне орнаментике, и површински обрађени китовањем и тонирањем, без позлате. Разлика у изгледу оригиналног и новог дубореза је жељен ефекат, у складу са конзерваторским принципима..

Восак се налази у дебелом слоју на целој полеђини иконе, а посебно на дуборезном раму. Конзервација потапањем у воско-смоласту масу је вероватно из 1977. године, мада се у конзерваторској документацији експлицитно не спомиње. Овај поступак сматран је у том периоду за редовни део конзервације слика на дрвету и био је неселективно примењиван на све експонате.

Опис примењених конзерваторских испитивања

По пријему експоната ради конзерваторско-рестаураторских радова извршена су следећа физичко-хемијска испитивања:

- недеструктивна: испитивање UV лампом, лупом, као и инфрацрвена рефлектографија
- деструктивна: попречни пресек на узорку

Посматрање под UV лампом – Ултраљубичасто зрачење је невидљиво зрачење које обухвата таласне дужине од 400 до 100 нанометара и има својство да изазива феномене флуоресценције и да изазива фосфоресценцију неких тела. Флуоресценција престаје са завршетком емитовања светлости, док се фосфоресценција продужава. Посматрање слика под овим зрачењем омогућује непосредно откривање неправилности у стању површине. Слика прекривена старим равномерним лаком представиће се под зрачењем као млечна површина, али благо провидна по којој ће се и најмања накнадна радња (делимични покушаји скидања овог лака, делимичне исправке) јасно појавити у облику већих или мањих флека.

Лак на бази ацетат целулозе скорашње је употребе и под зрачењем ствара мрачан жуто-зелени слој. Када је посматрана површина сива, али провидна, која даје утисак да је слика прекривена лаганом пеном, можемо закључити да на слици нема накнадних радњи. Код накнадног сликања могу се појавити у различитим видовима тамне флеке, широке мрље, као и мале тачкице, као последица тачкастог наношења. Сваки покушај делимичног скидања лака помоћу било каквог растварача, појавиће се у Вудовој светлости⁷ у облику врло тамних флека, које се тешко разликују од накнадних сликања.

Инфрацрвена рефлектографија – Ово зрачење обухвата распон електромагнетних таласа, дужине од 800 до 10^5 nm; они нису употребљиви сем у инфрацрвеној зони близу светлости. Захваљујући IR рефлектографији, могуће је истраживати невидљиво, користећи се чињеницом да су неке материје више или мање прозирне под овим зрачењем. Фотографија добијена у инфрацрвеном зрачењу дозвољава проучавање стања слике испод површине и понекад открива до сада непримећене фазе стварања. Необојени лак током времена губи карактеристична својства преламања зрака и смоле које га чине се мењају и жуте. Помоћу инфрацрвене фотографије могуће је распознати детаље који се налазе на непрозирним деловима слике, пресликане површине преко лакова као и необичности по дубини слике. Инфрацрвени зраци највише помажу у изучавањима којим техникама је сликано. Она даје изглед дела у току стварања тако што зраци пролазе кроз површинске слојеве слике, нарочито кроз смеђе и жуте. Добијена слика ће показати могућности рефлексије и упијања пигмената које је уметник употребио; неке боје ће се показати провидним, а неке не. Добијени документ се онда упоређује са сликом и све промене, скице и пресликавања бивају уочљиви. Инфрацрвени снимак иконе Арсе Теодоровића показао је веома јасно припремни цртеж, као и дилеме и промене цртежа у току градње слике (*слика бр. 1*).

Посматрање под лупом-као једна од најједноставнијих и најприступачнијих техника испитивања слика, омогућује детаљније посматрање стања бојеног слоја. Такође, посматрањем кракле-лура може се закључивати како о употребљеној уметничкој техници, тако и о процесима деградације.

⁷ Вудова лампа је један од извора зрачења која се користи за посматрање површине слике под ултраљубичастом флуоресценцијом.

Попречни пресеци на узорцима

Посматрањем попречног пресека даје увид у слојеве слике, њихову дебљину, редослед наношења, као и структуру сваког слоја. На оптичком микроскопу под уобичајеним увећањима од 100 и 200 пута, добро се разазнају како слојеви, тако и зрнца пигмената или других пуниоца у њима.

На попречном пресеку са слике Арсе Теодоровића види се да црни слој лежи испод горњег бојеног слоја. Не може се са сигурношћу рећи да ли тај слој постоји у континуитету или је део подслика који прати фигурацију на слици (слика бр. 2).

Опис конзерваторских и рестаураторских радова

По документовању затеченог стања експоната започети су конзерваторски радови.

Са иконе је прво скинут горњи део украсног рама ради реконструкције дела који је недостајао. Након тога икона је са полеђине (на којој се налазио дебео слој воска) очишћена, омекшавањем воска помоћу фена, скидањем механичким путем помоћу скалпела и хемијски помоћу white spirit-a⁸. После тога је на исти начин очишћен и украсни рам са лица. Делови на којима се очувала оригинална позлата су дочишћавани мешавином диметилсулфоксида и етилацетата у омеру 1:1. Рађено је пажљиво јер се злато скидало при дужем деловању ове мешавине.

Иако је у првом моменту покушано да се избегне демонтажа лајсни украсног рама, у току скидања воска констатовано је да су у претходној рестаурацији углови непрецизно спојени и висине неподударне, па је одлучено да се лајсне ипак демонтирају. Лајсне су биле причвршћене за даску помоћу дрвених типли (оригинална техника) и шrafoва новије производње (рестаурација из 1977). Испод лајсни и на самој дасци су остале велике количине воска од претходне рестаурације, које су чишћене механичким путем и медицинским бензином.

Пошто је испитивањем помоћу UV лампе утврђено да се преко целог бојеног слоја налази ретуш, као и два зарђала шrafoва

⁸ WS White Spirit је уобичајено име за поларни растварач, фракцију насталу дестилацијом петролеја 150-180°C.

која су прекривена воском, одлучено је да се предузме чишћење бојеног слоја.

Проба чишћења је рађена Felerovim тестом⁹. Пошто ни један од тест мешавина није дала задовољавајуће резултате испитане су даље могућности и добре резултате дала је мешавина диметилсулфоксида (20 %) и етилацетата (80%).

Када је завршено чишћење слике приступило се скидању старих зарђалих шrafoва, након тога скинути су и кушаци, како би се могао санирати дрвени носилац. Рупе које су остале од шrafoва су попуњене мешавином која је направљена од прпе и Titebond-a (лепка за дрво на бази туткала - слика бр.19). Оштећени доњи десни угао реконструисан је додавањем новог парчета дрвета (слика бр.18). Ради санације пукотина, са полеђине иконе су убачени „лептири“, направљени од полиестера¹⁰ (слика бр.16), а на другом делу санирање је урађено и убацивањем летвица V профила (слика бр.17). Део дуборезне декорације који је недостајао на украсном раму је изрезан у липовом дрвету и залепљен на одговарајуће место. Враћени су на своје место кушаци и лајсне од украсног рама.

Реконструкција оштећене кредно туткалне препаратуре и позлате изведена је на начин да се успостави визуелно јединство целине, али да пажљивом посматрачу буде јасна граница оригиналних површина и реконструисаних делова. Делови на којима је недостајало препаратуре на украсном раму су попуњени болоњском кредом и 5% туткалом. Препаратура је наношена у 4 слоја, са шмирглањем између сваког слоја. Истом овом препаратуром кито-

⁹ Фелеров шест је систем за одређивање најпогоднијег растварача за чишћење слика, али и систем који је прилагођен потребама рестауратора да, без посебних хемијских аналитичких техника, утврде карактер слојева који се налазе на слици. Састоји се из 13 тест мешавина, од којих је свакој придружена одговарајућа вредност фактора Fd, прецизно одређене поларности, која се креће од 96 за најмање поларне раствараче, као што је на пример циклохексан, до 36, који карактерише етил алкохол. Његова суштина је у одређивању поларности површинског слоја који се уклања, и у складу с тим, компоновању растварача исте поларности који по принципу „слично раствара слично“ ефикасно раствара накнадне наносе уз минимизирање опасности по оригинални бојени слој.

¹⁰ Овакав начин санирања дрвог носиоца примењиван је краће време, са вером да је полиестер, као инертан материјал, погодан за интервенције на дрвеном носиоцу. Након консултација са стручњацима за рестаурацију дрвета из Италије, у марту 2009., овај начин рада је напуштен.

вана су оштећења бојеног слоја. Након обраде пломби, постављен је изолациони слој ретуш лака. Пломбе на украсном раму су прво тониране имитацијом болуса а онда преко тога је осликавано златним акварелом тратеђо техником. Ретуширање бојеног слоја је рађено акварел бојама, а дорађено је испошћеним уљаним бојама. Као заштитни слој нанесен је сатен лак у спреју.

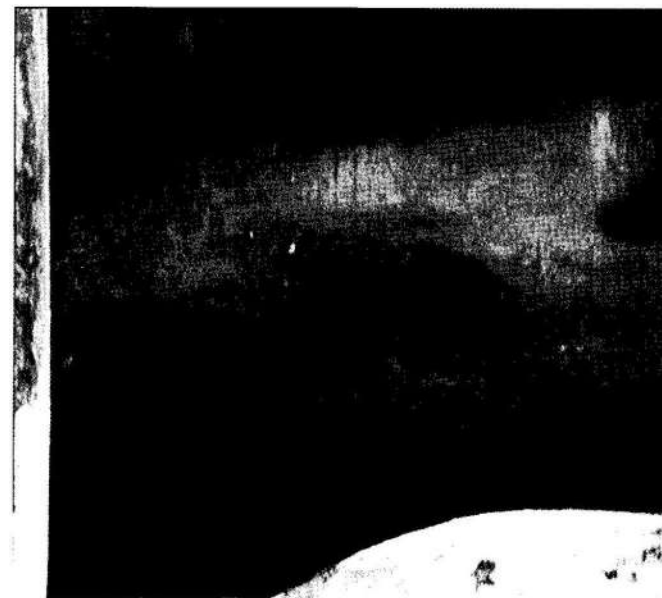
Мере превентивне заштите

Након завршених конзерваторско рестаураторских радова, за ову икону је, као и за остале експонате на дрвеном носиоцу у поставци Галерије Матице српске, направљен посебан алуминијумски носач. Овакво решење развијено је у Галерији Матице српске приликом рада на сталној поставци XVIII века, као начин излагања који елиминише ранију праксу качења слика на дрвету помоћу шарафа уврнутих у полеђину оригиналног дрвеног носиоца. Алуминијумски носач, димензионисан према свакој икони понаособ, има у доњем делу поличицу која преузима тежину иконе, а вертикална позиција је обезбеђена помоћу магнета монтираних на сам носач. На полеђину иконе, најчешће на постојеће кушаке, залепљене су плочице од магнетичног инокса, које се привлаче са магнетима на алуминијумском носачу. На овај начин обезбеђено је поштовање оригиналног дрвеног носиоца приликом излагања иконе.

Закључак

Пошто стара конзерваторска интервенција на икони Аврам и Мелхиседека која потиче са иконостаса српске цркве Св. Илија у Пакрацу није задовољавала постављење стандарде неопходно је било да се подвргне новом конзерваторско-рестаураторском третману који је подробно и систематски описан у студији. Овај рад садржи оригиналан, детаљан и критички приказ истраживачког проблема из домена конзервације слика на дрвету, у нашем случају икона на дрвету, у коме је аутор остварио одређени допринос. Посебан допринос рада јесте и фотодокументација која поткрепљује описана истраживања.

Конзерваторска испитивања



Слика 1 Посматрање под инфрацрвеном рефлектографијом са видљивим променама у цртежу



Слика 2 Попречни пресек на узорку, UV светло



Слика 3 Изглед иконе након скидања украсних лајсни, шрафова и ранијих интервенција



Слика 4 Постављање подлоге - детаљ



Слика 5 Ретуширање бојеног слоја



Литература

- Kraigher- Hozo, M., *Сликариство/Методике сликања и материјали*, Сарајево 1991.
- Медаковић, Д., *Српски сликари XVIII - XX века*, Нови Сад 1968.
- Nicolaus, K., *The Restoration of Paintings*, Koenemann 1999.
- Ур, М., *Научна испитивања и конзервација слика „Откривање невидљивог“ 1- 3.*, Реантика, Београд, октобар 2002.
- Шелмић, Л., Микућ, О., *Дело Арсенија Теодоровића*, Нови Сад 1978.

CONSERVATION EXAMINATION AND CONSERVATION AND RESTORATION TREATMENT OF THE WOODEN ICON THROUGH THE EXAMPLE OF ICON PAINTED BY ARSENIJE TEODOROVIC

Maja Jokmanovic
Matica Srpska, Novi Sad

This study presents the modern way of conservation through the example of conservation and restoration of the icon which has already been restored. The aim of the study is to show the methods and indicates the earlier mistakes which are now corrected.

The icon of Avram and Melhisedek is coming from the iconostasis in Serbian church of Saint Ilija in Pakrac, anyways it is owned by The Museum of Serbs in Croatia.

The icon was brought to The Gallery of Matica Srpska on the occasion of the exhibition dedicated to Arsa Teodorovic Art, that was held in 1978. After conservation and restoration of it, the icon became temporary setting of the 19th century. During making of the new temporary setting in 2008., the old method of conservation wasn't successful. That was the reason why is decided that icon should have conservation and restoration treatment again.

КОНСЕРВАЦИОННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И КОНСЕРВАЦИОННО- РЕСТАВРАЦИОННЫЕ МЕТОДЫ САНАЦИИ ИКОНЫ НА ДОСКЕ НА ПРИМЕРЕ ИКОНЫ АРСЕНИЯ ТЕОДОРОВИЧА

Мая Йокманович

Матица Сербская, Нови Сад

В данной статье на примере консервации и реставрации иконы, которая уже была консервирована, показан современный процесс консервации, который соответствует новым международным стандартам. Нашей целью было показать процедуры и указать на ранние ошибки, которые теперь исправлены. Иконы Авраам и Мелхиседек из иконостаса Сербской церкви Святого Илии в Пакраце, который принадлежит музею сербов в Хорватии. Они были доставлены в галерею Матицы Сербской на открытие выставки работ Арсы Теодоровича, состоявшейся в 1978 году. После консервационных и реставрационных работ они были включены в постоянную экспозицию XIX века. При организации новой постоянной экспозиции в течение 2008 года предыдущие консервационные интервенции не удовлетворяли поставленные стандарты, поэтому было принято решение подвергнуть иконы новым консервационно-реставрационным работам.

Живопис 4, (2010) 331-341

ДИЈАЛОГ О ИКОНИ

Леонид Александрович Успенски

(1902-1987)

Научна полемика

Примљен: 4. март 2010. године

Прихваћен: 26. маја 2010. године

Овде наведени дијалог забележен је у фебруару 1974. године након многобројних и дугих разговора са Леонидом Александровичем Успенским. Дијалог показује однос учитеља и ученика, предавање живе традиције уметности иконописа. Леонид Александрович није волео магнетофон јер то није живи сведок. Било је потребно мало сналажљивости да би заборавио на њега. Отуда тај трик (лукавство) са цртежом који је био просто ужасан. И такође није волео себе да представља. Једно је објавити рад, а друго је жива реч кроз коју се човек повјерава и открива себе. Зато је поставио свој услов: то треба да остане анонимно. Данас је откривање анонимности начин да се оживи сећање на његово учење.

Ученик: Урадио сам цртеж иконе Мајке Божије.

Л. Успенски: (подсмева се): Шта хоћеш да ти кажем?... Лоше нацртано, веома лоше нацртано.

Ученик: Зашто?

Л. Успенски: Лоше укомпоновано. И не само лоше укомпоновано; овде нема композиције. Икона је једна целина, а ти си насликао само део. И шта очекујеш после тога: критику са тачке гледишта уметности, или са тачке гледишта иконописа (смије се)?

Ученик: Иконописа.

Л. Успенски: Јеси ли учио да црташ?

Ученик: Цртам тако мало...

Л. Успенски: Добро. За онога ко није учио да црта то, наравно, није лоше (поправља цртеж и истовремено објашњава). Са тачке гледишта иконописа све ове линије (криве покроба и рамена) су недовршене. На пример, ти нагињеш ка томе да руке црташ натуралистичким методом. То није иконописни начин. Руке, нос, уши - пре су знаци, схваташ, схеме припадности томе ко је изображен. Зато што су они органи чула која усвајају оно што је изван природне материје, разумеш? Сети се преображаја преподобног Серафима. Ученик га пита: "Шта осећаш?" "Осећам миомир који не постоји у овом свету. Осећам топлоту (а то је било зими, у шуми, обојица су била покривена снегом); топлоту која не долази од ватре, савршено невјероватну топлоту..." Видиш, зато су у иконописном цртежу органи чула сведени на знаке. У твојем цртежу линија покушава да репродукује природу, која не само што је туђа икони, него је супротност икони. Погледај шта си ти урадио са тим линијама, за које си желео да буду набори мантије. Ту у ствари не можеш ништа разумети, нити откуда почињу, ни куда иду. А у икони је све логично, чак и набори на одежди. Они наглашавају форму тела. То није цртање линија онако како нам наиђе или како нам се допада. (Показује стару икону на рестаурацији). Погледај тај покрет, то је невероватно. Он одражава природни покрет тела, али то није натурализам.

Ученик: Он одражава природни покрет тела, покривајући га, чинећи га симолом.

Л. Успенски (уздише): Тело није символ, тело остаје тело. Али то је преображено тело. Погадај покрет ове мантије, тачно следеће телу. То је тачно, тачно до... не знам чега. Али то није натурализам, све то.

Ученик: Зашто су на Богородичиној мантији и мафорији три звезде?

Л. Успенски: То је знак девствености. У првобитном иконопису били су крстови. Потом су они постали осмокраке звезде. Зашто осмокраке? Зато што је то символ осмога дана стварања света. То је символ будућег века, јер је стварање света трајало седам дана. А Богородица је била прва која је надишла ту границу.

Ученик: Као оруђе спасења.

Л. Успенски: Не само као оруђе спасења, већ стога што је Она по својој вољи постала "часнија од херувима и неупоредиво славнија од серафима". Она је испунила све оно што јој је било задато поводом Христовог доласка.

Ученик: Када се у иконопису почела сликати осмокрака звезда?

Л. Успенски: Видиш, цело то удубљивање повезано је са духовним покретом који се зове исихазам. Тај покрет постојао је од самог почетка хришћанства, али је углавном своју научну формулацију и распрострањеност доживио у 13. и 14. веку након спорова са западним грчким хуманистима. Удубљивање иконописа - узмимо за пример поредак набора одеће и сва та светлост која исходи изнутра из тела, све се то образовало у додиру са исихазмом, али много пре 13. века, одмах после периода иконоборства. То је језик који је настао заједно са свеукупношћу литургијског служења. Реч, гест, појање, све је ишло заједно. На пример, у улици Петељ храм је осликан у класичном иконописном стилу, а хор поје мелодије из 18. и 19. века. И шта? То све квари. Али, кад само случајно запоју старинске мелодије које су врло блиске григоријанском појању, све се у трену поново уједињује: орнамент, покрети и музика. То је изванредан осећај.

Ученик: Црквена музика је веома пострадала у 18. веку. Чини ми се да је то због утицаја италијанске музике.

Л. Успенски: Да, углавном од Италијана. То је пролазило кроз Пољску. И традиционални иконопис је као древно појање. То је

управо једно те исто. Ја сам кроз то дошао до иконописа, кроз појање. Некако случајно, ти знаш, мени је све то било до лампице. Био сам потпуно неверујући. Увече сам, онако у пролазу, ушао у цркву. У улици Петел био је веома добар хор (то је било давно пре рата) и певао је старе мелодије. У углу, баш преко пута мене била је икона из 19. века, али традиционална икона. И ето, слушах та песмопјенија, посматрам икону. Био сам потпуно ошамућен. Савршено сам запазио баш ту структуру, баш те покрете, те линије. То ме је страшно изненадило. Било је поражавајуће.

Ученик: И од тога момента почео си да сликаш иконе?

Л. Успенски: Не да сликам иконе, али у сваком случају почео сам се интересовати (дуга пауза, поправља цртеж мантије и рамена). На пример, погледај овамо. Овде тече главна мелодија... разумеш ли?

Ученик: Значи постоји корелација између мелодијске линије и цртежа?

Л. Успенски: Не само међусобни однос него су они једно исто. Наћи ћеш то у свакој икони. Ево фотографије иконе Свете Тројице, светог Андреја Рубљова. Линија тече веома спокојно, веома величанствено (пауза). Може се рећи да сви ови иконописни подаци представљају обрнуту перспективу у односу на натуралистичко виђење. Уз то, на икони увек доминира обрнута перспектива у односу на изображења која следе законе перспективе. Употребу обрнуте перспективе приказује учење "Беседа на Гори", "последњи ће бити први"... Дивна обрнута перспектива, је ли тачно? И наравно, Крст. Христова страдања и смрт - то је победа за нас. Цело јеванђелско учење замишљено је у обрнутој перспективи. И то се, углавном, изражава у иконопису.

Ученик: То је јако неоплатонистилка концепција...

Л. Успенски: Ни платонизам, ни неоплатонизам немају ништа са тим. Наравно, богословље је користило елементе античке мисли. А такође, када се стварао језик иконописа из сваке постојеће уметности били су одабрани они елементи који су најбоље изражавали Откривење. У иконопису чак можеш наћи келтске форме. Ако желиш (смије се) могле су се ту случајно провући платоновске или неоплатоновске мисли. У свакој области користе се већ постојећи елементи; то не пада с неба. Добро, вратимо се икони Свете

Тројице. Јеси ли приметио претерану величину лобање у односу на лице? То је обрнута перспектива. А што се тиче набора на одећи, они имају свој поредак, структуру. Они ту нису случајно. У икони све има свој ред, структуру, као и у архитектури.

Ученик: Значи, сваки набор има свој смисао, своје значење?

Л. Успенски: Не треба придавати важност сваком детаљу. Важност, значај је у целини. У сваком случају, сама икона такође је дио једне целине - Цркве. То је елемент тог устројства које и јесте нови свет преображен Христом.

Ученик: У којој се мери може говорити о реализму иконе?

Л. Успенски: Реализам... Па увек је изображен човек! И свагда слично. А одећа одговара историјским приликама. Богородица је одевена како су одевене јеврејске жене њене епохе. И сваки човек је изображен у оној врсти одеће коју је у стварности носио. Икона је реалистична у два смисла: пре свега у историјском смислу јер она изображава људе који су постојали у овој или у другој епохи, у том или у неком другом месту, који су на неки начин оставили свој печат у свету. Затим у духовном смислу. То је приказивање природног тела, али изображеног. И то последње даје икони своју специфичност. Када погледаш иконе из 18. и 19. века које су под силним утицајем западног сликарства, то није то. Уопште није то. Погледај то месо које ће иструлити, погледај. И чему све то? Међутим, у класичној икони изображено је тело, али није плот. То тело није плотско.

Ученик: На пример, западна уметност Распетог Христа уствари изображава у виду умирућег или у виду покојника. На икони се Распеће никада тако не изображава.

Л. Успенски: На заолтарном Распећу у Колмару, Христу су грчеви-то, конвулзивно стегнуте руке. Међутим, ако погледаш икону Распећа, то је сасвим други свет. Јер хришћани, Црква, чак у моменту страдања, настављају да у Христу виде Бога.

Ученик: На том заолтарном Распећу као да тежина вуче Христа наниже, ка земљи; док је на икони то потпуно супротно.

Л. Успенски: Тачно тако. Ти знаш да има песмопјеније у коме се говори да је Христос на Крсту тим гестом увис подигнутих и раширених руку привлачио себи свет. Зато је за нас изображење

заолтарног украса - богохуљство (дуга пауза). Међу онима који желе да науче иконописање, почетници увек имају склоност да цртају као на парчету папира. Веома је тешко да утуве у главу да главну улогу игра композиција. Видиш, ти узмеш даску и треба да организујеш површину. То и јесте композиција, организација површине.

Ученик: Негде си ми рекао да је нужно да човек буде верујући да би насликао икону. А после свега што си ми малочас рекао, чини ми се да то није обавезно. Знати Свето Писмо и увући се у кожу неког верујућег...

Л. Успенски: И шта онда?

Ученик: Не?

Л. Успенски: И шта? То ће увек бити копија нечега. Ето, то се увек дешава са мојим католичким ученицима. Они не стварају, нису способни да стварају; они увек понављају. Међутим, то је жива уметност. У њој се управо изражава вера сваке епохе, сваког човека!

Ученик: Ипак, на први поглед нема особите разлике између две иконе. Чак се може помислити да постоји понављање.

Л. Успенски: Ако пред тобом стоји неколико Кинеза, ти видиш разлику међу њима. Да ли је истина? Твоје запажање личи на оно што су радили у 19. веку, када су се почели интересовати за традиционални иконопис: "они су сви исти, стално се понавља једно исто, иконописци нису смели да цртају, стално су репродуковали линије, црте постојеће иконе." И одједном је неко дошао на идеју да се сакупи стотину икона са истом темом. И запазили су да не постоје две исте! (смије се).

Ученик: Та различитост од једне иконе до друге, удио стваралаштва - је ли то вера? Плус уметников дар, наравно.

Л. Успенски: Наравно! Код нас у Русији има иконописаца који су прибројани лику светих. Зашто? Управо благодарећи њиховој уметности. Зато што су живели своју веру. Они су изражавали своју веру не речима већ својим изображењем. И баш у томе је тешкоћа с мојим католичким ученицима. Та неспособност стварања. Ништа не можеш да замениш са њима.

Ученик: Међутим, у њиховом случају то не може бити питање њихове вере. Па откуд сад то?

Л. Успенски: Зато што, са тачке гледишта доктрине, међу нама постоји велика разлика, на примјер "филиокве".

Ученик: То не делује јако озбиљно.

Л. Успенски: Али се одразило на целу структуру Цркве и на цело богословље. Са њима не можеш ништа да размениш.

Ученик: Али то није прече од свих тих правила које...

Л. Успенски: Опрезно! Треба прецизирати да правила нема. Нема ни једног правила и то је веома чудно.

Ученик: А малочас си ми рекао да у изображењима органи чула, опажаја треба да буду сведени на знаке; па то је правило.

Л. Успенски: Да, али то правило ти примењујеш на свој начин. Нема правила ради правила: "То треба чинити тако". Таквога нема. И управо је то необично. Углавном то мучи научнике. Чак обрнута перспектива: могуће је мењати како желиш, она никада није била предмет учења. Ако се погледа споља, ово може изгледати као правило и тада ми долазимо до питања вере или невере. Вером живиш, живиш у тим истим оквирима у којима су вером живјели у 14., у 15. веку или пак у некој другој епохи.

Ученик: То је иста вера, дакле она се једнако изражава.

Л. Успенски: Тако је. Али сваки човек је на свој начин и свака епоха је на свој начин.

Ученик: То је језик. Језик на коме не можеш говорити ако у себи немаш вере.

Л. Успенски: Једном су код мене дошле две жене, мајка и кћерка. Ја их питам: "Ко сте ви, јесте ли православне?" "Не." "Католици?" "Не." "Протестанти?" "Не." "Па шта сте ви?" "Ми смо Зен." "Али тада сте ви вероватно биле католикиње?" "Биле смо католикиње и постале Зен." "Па како ви то можете насликати, на пример Христа, када не верујете?" "Ми имамо много поштовања." Поштовање није довољно (смије се). Треба веровати у истину онога што је изображено да бисмо имали могучност да то изобразимо на исти начин као што је у традицији. А западним људима веома је тешко да се врате традицији. Ја управо зато кажем да се врате зато што је

романска уметност, на пример, потпуно традиционална као и вера. Доцније су се на Западу почели интересовати за антику, и то је све искварило. Више пута сам покушавао да своје католичке ученике укључим у њихову традицију. Не у руску, нити грчку традицију, него у западну која је потекла из романске уметности. При том сам им говорио да на иконама сваког мом ученика треба да се одражава њихова националност и култура. Апсурдно би било видети Кинеза или Јапанца који иконе слика у руском маниру, јели истина? Зато сам подстицао своје католичке ученике да изучавају романско сликарство, не ради тога да би се вратили њему, већ да би им то био ослонац. И, никако! Руске иконе су им много ближе. Не можеш са њима ништа да поделиш. Зато сам прошле године имао ученика, Перуанца. Подстицао сам га, подстицао, и одједном се догодило.

Ученик: А јели он сликао у складу са неком културом, шпанском или индијанском?

Л. Успенски: То што он ради, то уопште... не, у томе нема ништа шпанско. То је нешто мало... егзотично, нешто мало попут Гогена¹... Имао сам и ученика Египћанина. На почетку ништа није разумео. Копирао је, ништа више од тога. Затим се одједном нешто преломило. Почео је да ради нешто сасвим слично фрескама које су откривене када се градила Асуанска брана. Тада је пронађено неколико цркава из деветог века и фреске су биле извађене. Е па! Сликање тог ученика било је баш такво, потпуно у истом духу (дуга пауза). И средњовековна каталонска уметност веома је блиска икони.

Ученик: Ипак, Каталонија је била византијски егзархат, као и Равена. Узгред, када је реч о тој теми, чини ми се да су први Ђотови радови веома сродни уметности иконописања.

Л. Успенски: Он је и почео од ње одступати. Италијани су у сликарству правили свакаке свињарије са њиховом Ренесансом. Они су отровали Запад. Али са своје стране сада се у Риму моле пред

¹ Гогенова мајка била је пореклом из перуанске породице. Сам Гоген живео је у Перуу од треће до осме године. Сам је себе дефинисао као "дивљака из Перуа" (in Ovirí, мемоари дивљака које је сабрао и представио Данијел Герен, издавачка кућа Галимар, збирка "Мисли"). Осим тога, може се констатовати нека сродност између икона и слика религиозног садржаја из синтетичког периода (нарочито Жути Христос). О импресионистима је писао: "Они су трагали наоколо, а не у тајанственом центру мисли и отуда су упали у научне разлоге".

иконама. У свакој цркви има византијских икона. А пред предметима Ренесансе, не.

Ученик: Желео бих да те упитам о другом препороду, препороду традиционалних икона у Русији, након јаке затрованости италијанским сликарством 18. и 19. века. Под каквим утицајем је препород настао?

Л. Успенски: Утицаја није било. Он је увек постојао. Током векова, у Русији су увек постојала два тока: званична црква која је потпуно била под влашћу државе (сва упутства давала јој је влада и виши слојеви. Ништа се није могло учинити). Али је постојао и катакомбни ток који је настављао традицију како у духовном животу, тако и у црквеној уметности.

Ученик: Дакле, након пада царске власти, само је тај последњи ток остао?

Л. Успенски: Отприлике тако. Крајем 16. и углавном и у 17. веку у Русији је почео да продире утицај западне културе. А хришћанска култура већ се потпуно распала услед многобројних криза, које су започеле већ у 13. веку. И баш таква западна култура продрла је у Русију. А та култура иако је у себи садржала незнабоштво Ренесансе, још увек је била хришћанска и у томе јесте несрећа. Она више није била потпуно хришћанска и управо то је све покварило. Ствар се још погоршала у 18 веку и на крају свега десило се да су старе иконе уклоњене из црква.

Ученик: А где је сада иконопис, у Русији или изван ње?

Л. Успенски: У Русији нису прошли исти пут као ми овде. Нама је полазиште била епоха у којој је иконопис још био чист, тј. 15-16. век, док је Русија прошла путем катакомбног тока. Благодарећи њему сачувала се традиција и техника. У Русији се никада није прекидала традиција.

Ученик: Дакле, православни руски емигранти су имали прекид традиције?

Л. Успенски: Да, у Русији је тај прекид традиције дотакао углавном виши слој друштва и интелигенцију, а емигрирали су управо они. Међутим, народ је увек подржавао традицију. То су била два различита света.

Ученик: Чини ми се да су строжије иконе насликане на Западу.

Л. Успенски: И углавном ближе сликарству, уметничкије, ако желиш (смије се). На руским иконама сувише је много предмета, а то је и хладније (сувопарније).

Ученик: По твом мишљењу, на Западу какав је утицај иконописа на неправославну средину?

Л. Успенски: Поразговарајмо о Матису. Када је Матис отпутовао у Русију био је ван себе од усхићења, потпуно је био очаран. Говорио је: "Управо овамо треба да долазе уметници да се науче да сликају". Чак је својим ученицима давао да пресликавају иконе али он је узео спољашњу страну икона, а не унутарњу (смије се). Али постоји сродност између савременог сликарства и иконе, што се тиче боје. У икони материја није нарушена. Та материја је таква какву је Бог створио. Боје су боје, црвено је црвено, боја не подражава боју предмета, схваташ ли? Она сама по себи остаје боја, као таква. И у том смислу постоји сродност са савременим сликарством.

Ученик: Саопштили су ми да један католички епископ говори да он може да се моли само пред иконом.

Л. Успенски: Па то је нормално, то је нормално (смије се). Има иконописаца који раде за католичке цркве. Лично, то није мој случај. Многе иконе сам насликао приватним лицима, али не и за католичке цркве. За мене је то немогуће, зато што би значило да учествујем у култу који није мој.

Ученик: Међутим, постоји блискост између икона и григоријанског певања (када се деси да га поју!).

Л. Успенски: Да, слажем се. Но, чему тада руске иконе? (смије се)

Ученик: А ти мислиш да ће једном приступити сликању француских икона?

Л. Успенски: Па да наравно! Знаш ли о чему сам размишљао: Запад је остао изван иконописних кретања, али није био иконоборац. Био је изнад свега тога ако изузмемо романску епоху, али то није дуго трајало. По мом мишљењу сада је ред на Запад да се изрази у црквеном сликарству.

Ученик: И ти мислиш да он има ту могућност?

Л. Успенски: Да, сада је ред на Запад да о томе каже своју реч. Уверен сам у то.

Ученик: Али зашто мислиш да ће то Западу поћи за руком?

Л. Успенски: Па на њега је ред! Мора, мора... мора. Када се Запад врати православљу све ће бити завршено.

Ученик: Ја не мислим да ће то бити брзо јер све о чему смо мало-час говорили ипак је далеко од западног духа.

Л. Успенски: Ах, ти знаш да се дух мења, мења се.

Прикази

Charles Barber, *Figure and Likeness; On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm*

Тодор Митровић

приказ књиге

Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2002.

Тврди повез, 207 страна, 30 илустрација у боји, ISBN 0-691-09177-3

Чарлс Барбер јесте пример младог научника који путује са ветром у леђа. Као докторант Робина Кормака, и са стипендијом Британске Академије, имао је среће да постдокторско усавршавање заврши на чувеном Варбург Институту, те да своја тадашња истраживања накнадно уобличи у књигу која је пред нама. Куриозитет да је овако озбиљно издање успео да објави са свега тридесет и осам година, представља само почетну сатисфакцију за представнике културе која му је указивала интензивно и конкретно поверење. Права потврда вредности такве врсте улагања, наравно, постаје видљива тек када се почне са читањем рада. Тада чак и читаоцу из једног сасвим другачијег миљеа може лако пасти на памет да својим читањем и тумачењем покуша да прошири дејство културне „добити“ од једног драгоценог текста ка језичком подручју на коме се, још увек, чува значајан део заоставштине чије порекло аутор покушава да осветли. Наравно, тек би ваљан превод могао да донесе озбиљније резултате у том смеру.

Како се читање књиге приводи крају почињемо да схватамо да пред собом имамо изузетно комплексно истраживање, по много чему несвакидашњег аутора чије је дело и домете тешко сагледати кроз академске стандарде дисциплине коју званично представља. Иако се у уводу представља као историчар уметности, Барбер и сам најављује какве је потешкоће имао приликом дефинисања истраживачке области у коју се упустио. Од проблема са недостатком материјалних остатака везаних за (до)иконоборачку уметност, преко готово искључиво теолошког дискурса средњовековне литературе о иконоборачкој контроверзи (и икони уопште), до збуњености савремене науке при доношењу сопствених одлука спрам начина приступања овој тематици. Рвање са бројним потешкоћама породило је једну узбудљиву и убедљиву студију чија вишеструка мултидисциплинарност доноси специфичне захтеве пред критичког читаоца. Наиме, тешко је, за почетак, одредити да ли пред собом имамо књигу која се бави историјом уметности или теологијом. Ни библиографија нам, са својим бескрајним списком примарних средњовековних богословских извора (приближно трећина целокупног списка), у том смислу не може помоћи. Наравно, данашњем читаоцу овакве дефиниције нису превише ни потребне. Управо осциловање од најапстрактније богословске теорије [на пример: Свети Василије Велики, *О Светлом Духу*] до најконкретније материјалне уметничке праксе даје овом тексту невероватну пренапрегнутост, која постигнутој интелектуалној динамици доноси неку врсту филозофског квалитета. Аутор, ипак, није желео да препусти случају чак ни овакву врсту искакања из оквира задатих дисциплином којом се бави.

Када се направи осврт на један чланак који је доста раније, са двадесет девет година, објавио у Арт Билтену [Charles Barber, *From Transformation to Desire: Art and Worship after Byzantine Iconoclasm*, *Art Bulletin* 75 (1993): 7-16], може се пронаћи порекло специфичне филозофичности Барберовог ауторског дискурса. Тамо је, у једној занимљивој фусноти, врло отворено изнео да се у уобличавању сопствених закључака везаних за (тадашње) истраживање иконоборачке контроверзе, ослањао на Лаканову психоаналитичку теорију, поглавито на размишљања из *Четири темељна појма психоанализе*. Податак нас доводи до Барбера као аутора потпуно свесног концептуалних проблема које савремена филозофија већ неко време поставља пред појединачне (хуманистичке)

научне дисциплине. Наиме, већ је одавно установљено како ниједна научна методологија не представља неутрални медиј преко кога се без саплитања може доћи до истине или, да будемо мало скромнији – до знања. За историчара савремене уметности ово су подразумевајуће чињенице, које утичу како на његову теорију, тако и на уметничку праксу са којом се она преплиће. Ипак, у текстовима који се баве историјом средњовековне уметности се, и даље, најчешће затиче другачији амбијент. Недостатак оног обиља пратећих литерарних извора, које богато подстиче стваралачку слободу историчара савремене и нововековне уметности, створио је утисак да се напосто ни не можемо претерано приближити култури и визури средњовековног ствараоца и посматрача. Стога су на домаћем интелектуалном тржишту синтетички креативни подухвати, који би се упустили у том смеру, доживљени, како на нивоу продукције, тако и на нивоу рецепције, као а priori залудан посао. Срећом, као што смо видели на почетку, постоје и културни модели који својим талентованим и смелим ауторима желе да обезбеде подршку за бављење подручјем интерпретације чак и онда када се то може сматрати прилично ризичним подухватом. Одатле се, доцније, могу појавити и историчари средњовековне уметности, као што је Барбер, који су – смело скочивши у море богословске литературе – пронашли бескрајну количину (до тада недостајуће) литерарне грађе која им омогућује несметано и аутентично бављење интерпретацијом. Са друге стране, као што смо видели, поштени интерпретатор не крије ни своју савремену инспирацију. Напосто зато што би лагао ако би устврдио да је средњовековној грађи приступио директно очима и умом средњовековног човека. Чак и ако је, као што се може закључити из књиге која је пред нама, успео да оформи апаратуру која му омогућује релативно бистар увид у истраживане феномене, неминовно је постојање неког пута којим је до ње дошао. А тај пут мора да има и свој почетак. Можда би могло да се каже како десетогодишњи развој, од чланка у Арт Билтену до књиге која је пред нама, представља одличан пример метода којим се на овом ауторском путу може доћи до највиших креативних домета. Стога обухватно монографско издање које желимо да прикажемо, не представља само просту фортификацију теза које је Барбер већ начео у поменутом огледу. Смели продор у средњовековно богословље дао је аутору могућност потврђивања, али и преиспитивања сопствених претпоставки из најдубљег

могућег увида у начин мишљења учесника у древном спору. Вероватно из овог разлога, аутор више није имао потребу да индексира своје савремене узор, а резултати су мање полемични, те богатији садржином. Да погледамо, најзад, како и о чему пише Барбер.

Тематика је, сасвим очекивано, на више начина условила организацију текста. У појединачним поглављима, кретање од врло конкретних примера уметничке праксе ка (богословској) теорији са којом се ова пракса преплиће, представља динамичку осовину наратива. На макроскопском нивоу се стиче утисак да управо сплет ових чврсто постављених оса сачињава најстабилније језгро Барберових истраживања. Ни ту ствари нису препуштене случају па се може приметити да је микро-структура поновљена и на нивоу целине. Жеља за указивањем на чињеницу да однос између *уметничке праксе* и *богословске теорије* није производ пуне случајности, већ последица врло конкретних развојних историјских одлука, оцртава се у пажљивој градацији *њиховог* односа из поглавља у поглавље. Постепеним кретањем кроз књигу стиче се утисак да се историја уметности полако претвара у теологију: од првог поглавља, које се, уз кратак теоријски закључак, бави поглавито конкретном уметничком праксом и њеном директном интерпретацијом, до последњег, шестог, у коме је уметност заступљена само као општа тема (интерпретираних) богословских теоријских разматрања која се баве условима и разлозима за постојање визуелног система репрезентације у хришћанској култури. Ипак, ни у једном тренутку се не чини да је поступак брижљивог структурисања текста удаљио аутора од његовог основног проблема. Управо утисак да два, наоко врло удаљена, пола мултидисциплинарне студије представљају само различите аспекте једне органски протумачене теме, доноси, по нашем мишљењу, најубедљивији комплимент овоме остварењу.

Усмерено излагање текста од праксе ка теорији, као што смо рекли, није напосто производ Барберових интелектуалних склоности, већ последица пажљивог увида у историјски ток дуготрајне иконоборачке контроверзе. Тај развој је, са своје стране, сасвим природно организовао структуру текста у конкретне формалне целине.

Прво поглавље нас уводи у тематику, осветљујући однос који

је доиконоборачка црква развила према наслеђеном систему визуелне репрезентације. Показује се да је однос према иконама у почетку био директно ослоњен на традицију односа према реликвијама, па су у том смислу иконе доживљаване као облик материјалног сведочанства, чији је ауторитет грађен на некој врсти поистовећења између оптичког и физичког (тактилног) контакта са светитељима које су представљале. У времену у коме настаје, „икона не само да указује на постојање [одређене] историјске личности, већ такође ту личност чини присутном за онога који гледа икону“ [36]. Управо представљачка непосредност која је медију оваквим (наслеђеним) односом према слици била обезбеђена, јесте нешто чега ће црквено сликарство током иконоборачких расправа постепено морати да се одрекне.

Даљи развој текста, из поглавља у поглавље, представља заправо развој (дво)вековне полемике, у којој су обе стране мукотрпно брусиле сопствену аргументацију. Барбер наравно, иако их је врло савесно ишчитао, залази иза појединачних (сачуваних) диспута те њихове конкретне наводе покушава да уклопи у уобличене и уопштене аргументативне целине, које би биле разумљиве савременом читаоцу. Прва фаза расправе нас истовремено уводи, у другом поглављу, у основне предуслове и разлоге за настанак иконоборачког проблема. Икона је напосто проглашена за идола. Позивање на старозаветне забране представљања, којима су иконоборци покушавали да покажу како је „материјална икона била неподесна за представљање свештене теме [божанства]“ [59], добило је одговор у усмеравању расправе у христолошком правцу.

Треће поглавље показује сву снагу али и прикривене слабости иконофилског одговора. Спонтани прелазак са врло убедљивог богословског (христолошког) одговора на теорију слике показао се као врло незгодан теоријски захват. Уплитање древног теолошког модела природне (есенцијалне) слике, који су за своје тријадолошко богословље развили још кападокијски оци, у теорију о материјалној (артифицијелној) слици показало се као нестабилан ослонац, који је иконоборцима отворио пут за развој нових убедљивијих аргумената. Та теоријска слабост је заправо представљала теолошки оквир за један, очигледно већ превазиђен, визуелни концепт „пуне ре-презентације у икони“ који је у пракси и даље резултовао „идентификацијом иконе са њеним субјектом“ [77]. Ово је иконоборцима омогућило да оспоре икону као „неодговарајући

медијум за теологију“ [79]. Једноставно су одговорили да искључиво евхаристија има привилегију да представља истиниту (есенцијалну) слику Христа. После таквог удара, иконофили су били приморани да своје снаге усмере са христолошке аргументације на обнову сопствене теорије слике (репрезентације).

А пошто је ипак реч о расправи, православна теорија слике је морала да започне сопствени развој оспоравањем визуелног модела који су понудили противници. Четврто поглавље нас уводи у разлоге због којих су се иконоборци определили за универзално-хришћански симбол крста као модел новог концепта нефигуративне, ултимативно симболичке визуелности, а затим нуди иконофилску аргументацију која противнички избор доводи у питање. Наравно, нико није ни покушао да оспори узвишеност овог древног симбола, већ је кроз серију поређења показано да неко ко поштује крст, неминовно мора још веће поштовање исказати пред иконом Онога који је на крсту распет. Кроз расправу се заправо одиграва нека врста лавирања терминологије, којим се постепено у теорију иконе преливају термини коришћени за симболичке начине представљања (на пример *τύπος*) којима су иконоборци хтели поново да поврате, у свету црквене визуелне уметности давно пољубљани углед. Као да је, кроз расправу о крсту, склоност ка пречишћено знаковном, готово „вербалном дискурсу“ [104], можда и непланирано, у одређеној мери оставила трага на новонастајућој иконопоштовалачкој теорији слике.

Нова теорија је по старом теолошком „обичају“ морала да разјасни употребу античког „онтолошког“ речника, оличеног у термину природе (суштине) и његовом деривату – суштинске (есенцијалне) слике. Дефинисано је, најзад, да икона никако није суштинска слика и да не може представити чак ни Христову људску, а камоли божанску природу (суштину). Пето поглавље нам говори о врсти релације између слике и архетипа, коју порађа новонастала појмовна диференцијација. Икона ће се убудуће по природи у потпуности, и непремостиво разликовати од прототипа, а према њему задржати искључиво однос *сличности* [ὁμοιότης] *форме* [εἶδος]. Форма је, дакле, заједничка и она се кроз уметникову делатност „утискује“ у материјалима који скупа сачињавају природу иконе. Иако нама данас може да изгледа као сасвим банална тема за расправу, ова тиха теолошка иновација, из перспективе развоја односа културе према визуелним уметностима,

представља једну од најрадикалнијих промена које су се десиле у историји. (Миметичка) слика је неповратно задобила дистанцу у односу на сопствени прототип, и изгубила могућност његовог непосредног представљања. Први који су парадоксално профитирали од ове промене – били су сами уметници. Они су својеврсним удаљавањем од „теолошког садржаја слике“ [114] изгубили власт над *непосредованим* представљањем тог садржаја, добивши статус тумача. Тиме су изашли из сумњиве манипулативне зоне, у коју их је сместила античка мисао, у сферу тумача јеванђелске објаве, који својим животом носе одговорност али и достојанство оних који ту објаву преносе. Изједначени су, ни мање ни више, са „учитељима божанске и људске мудрости“ [115] – теолозима и филозофима. Кроз упорно инсистирање на релацији сличности *форме* „пажња је привучена на медијум, као место [site] на коме форма постаје видљива“ [117]. Тиме је индиректно „наглашена вредност иконе као артефакта“ [115], те она за теологију постаје уметност „која је у стању окренутости-према [προς τί] свом објекту“ [121]. Да би се ова окренутост појаснила, рашчишћава се значење темељног појма *учешића* [μετέχουσιν], који је овога пута усмерен на означавање „односа посредованих *сличношћу*“ [122], уз избегавање опасности да се њиме, као што се то раније могло дешавати, доведе у питање разлика између иконе и њеног прототипа.

Захваљујући новонасталој теорији, у својим последњим покушајима, иконоборци више нису могли да раде на дискредитовању иконе као директне идолопоклоничке бласфемije, па су зато покушали да јој спусте вредност поредећи је са писмом као супериорним начином изражавања (хришћанске) откривене истине. Шесто поглавље нам, заправо, доноси дефинитивни одговор православног богословља на старе аргументе који су у последњем нападу уобличени у нову, мекшу форму. У диспуту је најзад показано да су слика и писмо различити, али потпуно равноправни медијуми за преношење знања, од којих сваки има своје предности и мане. Иконопоштоваоци су, зарад полемичке потребе да икону покажу као *гостијни* медијум објаве, понекад ишли чак дотле да је у својим поређењима по гносеолошком значају издигну изнад (јеванђелског) текста. Кроз вешто увођење појма *γραφή*, који је амбивалентно могао да означи и писање и сликање, икони је, као и јеванђелском тексту, додељена улога „живог очевидца стварних догађаја који су сада уписани на њеној подлози“. Икона је тако

постала „догађај“ [131], тачније – нека врста потврде историчности догађаја које је представљала. Аргументација је толико контрастирана да је устврђено како су, без могућности визуелног представљања, историјски догађаји напосто доведени у опасност да се претворе у идеје које постоје само у уму. Није више било места за питање да ли је икона достојни медијум за представљање истине већ је, кроз узбудљиви полемички преокрет, постављено питање да ли истина (оваплоћења) сада може да постоји без иконе?!

Без обзира на сав значај који јој је додељен одричним одговором на постављено питање, икона је ипак неповратно задобила и јасну дистанцу у односу на прототип, те била приморана да означити „однос према ономе који је одсутан, радије него да сугерише [његово] присуство у [самој] икони“. Свети Теодор Студит, како Барбер убедљиво тумачи, „наставља да инсистира на томе да није Христос то што видимо, јер се икона разликује од Христовог присуства, одлажући га истовремено“ [130]. Ово систематско увођење стратегије симболичког представљања у теорију о икони остаје, чини се, кључни резултат мукоотрпне, 180 година дуге полемике, који је као врло конкретну последицу породило грандиозну византијску сликарску синтезу у наступајућим вековима.

Чини се, на послетку, да није случајно што нам се представљање целокупног садржаја књиге учинило мање загонетним од покушаја преводјења њеног наслова. Наиме, сваки од наслова појединачних поглавља сачињен је упаривањем два кључна појма, најчешће преузета (и преведена) из изворног грчког појмовника оне фазе иконоборачког диспута коју обрађује конкретно поглавље. Наслов књиге је затим добијен укрштањем наслова четвртог и петог поглавља – *Figure and Sign* и *Form and Likeness* – чиме је читаоцу практично, и пре почетка читања, наговештено где лежи кулминација целе студије. Сам Барбер признаје да се помучио при одлуци да преведе *typos* са *figure* [83, напомена 1], док је повезивање оцоуџа са *likeness* очигледно ишло значајно лакше. Још ће већи проблем имати хипотетички преводилац ове књиге, при преношењу значења јелинског појма који, сасвим очекивано, додатно интерферира у њему блиској језичкој структури. За наше потребе можемо напосто искористити ову интерференцију, те пола наслова превести а пола преузети из блиског нам језика, у преводу који би можда помало рогобатно гласио – *Тип и сличности*.

Када се Барберова књига пажљиво прочита, стиче се утисак

да је од увек била ту: као да није рекла ништа ново, а да све што је изречено стоји управо на своме месту. Наша прошлост нам заиста и не може бити нека сензационална новост, али може лако да остане сакривена. А Барбер је уклонио једну дебелу завесу. Управо на месту на коме је била врло нејасно оцртана спона која је повезивала средњовековну богословску теорију и сликарску праксу. Досадашње бескрајно писање о иконоборству указивало нам је на важност ове везе, али је – по нашем мишљењу – тек Барберов спис заиста успео да је осветли јаким и бистрим светлом. Зато сматрамо да ће убудуће, за свакога чија се креативна делатност дотиче ове тематике, књига коју смо представили бити незаобилазна литература. Ту негде, као што смо најавили, лежи и мотивација за представљање овог текста српској публици. Наиме, сликарска традиција којом се Барбер бави, у православном свету је, са различитим успехом, оживљена у XX веку. Уз сликарску праксу, оживела је и пратећа теорија уметности. Не треба наглашавати да је у оквирима тако необичних подухвата познавање сопствене прошлости један од незаобилазних захтева. Дакле, у Србији би овакво издање, осим за историчаре уметности, могло да постане неопходна лектира, како за бројне сликаре који су се посветили црквеном сликарству, тако и за теологе који ће, попут својих средњовековних колега, директно или индиректно, играти улогу наручилаца. Закључићемо у пригодном реторичком духу.

За историчара, Барберова књига би могла постати испуњење врхунских тежњи историје уметности, зато што нуди ретку могућност да се иза формалних феномена из доста давне прошлости пронађе аутентичан и у потпуности заокружен теоријски систем који је са њима разменио серију најдиректнијих утицаја.

Теолозима, ово ретко озбиљно издање може постати више него драгоцено, зато што богословској мисли нуди управо ону врсту информације која је одувек имала непроцењиви значај за хришћанске мислиоце, а то је увид у начин на који се у цркви обављало преиспитивање богословске мисли на конкретној (богослужбеној) пракси.

Сликари се, са своје стране, између ова два интелектуална пола неће осећати као да су између чекића и наковња. Напротив, теорија којом се ова књига бави је од првог написаног реда врло савесно водила рачуна превасходно о конкретној сликарској пракси. Изузетна органска целовитост текста који сваком сликару пре-

поручујемо је, чини се на крају, управо награда за овако деликатан однос према предмету који је истраживан.

Живопис 4, (2010) 355-358

Ђакон Ивица Чаировић

ФАЈУМСКИ ПОРТРЕТИ МИЛАНА ТУЦОВИЋА

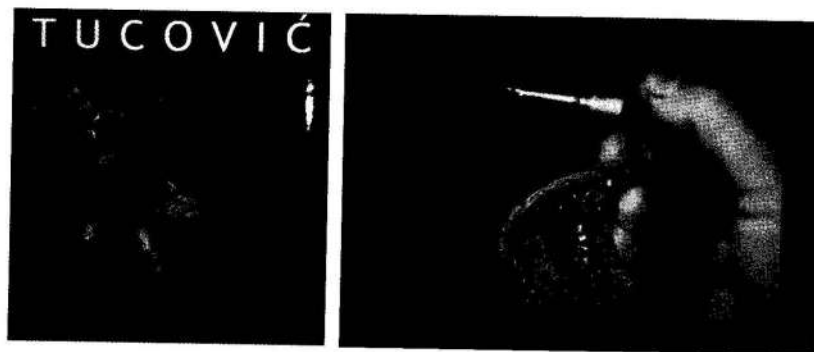
Осврт на Изложбу слика Милана Туцовића

Галерија РТС

10. децембар 2009. до 17. јануар 2010. године

Изложба слика Милана Туцовића у Галерији РТС-а од 10. децембра 2009. до 17. јануара 2010. године подсетила је српску уметничку јавност на рад овог осведоченог и светски познатог уметника. Селекција и поставка слика отворила је душу овог сликара. Гледалац је могао да осети сваки моменат сликаревог односа према личностима које је сликао и према Творцу који је творевину оставио човеку да је возглављује, али и то да је човек успео да слободу према Творцу прекрши и да твар заборави, уништи.

Сликарество Милана Туцовића није актуелно у савременом контексту сликарских достигнућа. Када критичари и историчари уметности говоре о надреализму на делима овог сликара, заборављају да је танка линија између надреализма и богословске катафатичности. Тај Туцовићев доживљај света с оне стране појавног



може да се подведе и под појам метафизички, тако да се надреализам претвара у метафизичко схватање света. Не заборавимо да су се на иконама одразила ова два аспекта богословља – катафатика и апофатика. Тако се и на портретима, али и на сликама Милана Туцовића уметниковим несвесним, а можда и свесним, пројављује такав начин сликања. Икона, показујући нам реалију духовног, истовремено говори да је сам прволик много изнад било каквог свог изображења. Туцовић то зна, јер су његови портрети оплемењени метафизичким и оностраним. Он своје фигуративно остварење доводи у везу са прошлим временима, слика раднике, војнике, а портрети девојака пењу га на пиједестал најбољег савременог српског портретисте. Гледајући поставку у РТС-овој галерији застајемо пред портретима који су на изложби представљени бројевима 9–14. Нумерисани портрети су именовани *Испред града* 1–4 и *Увремењавање анђела* 1–2. Шест портрета – пет женских и један мушки – могу да се назову савременим фајумским портретима, јер у себи поседују натурализам, баш онај који је постигнут у Фајуму почетком Христове ере, али и надвременост који су ови портрети доживели.

Зашто поредимо портрете из киста Милана Туцовића са Фајумским портретима? То су портрети који имитирају неке облике из природе, првенствено описујући сличности са прототипом и указивању на духовни свет онога што се слика. Портрете су сликали јелински сликари употребом четири боје (црна, црвена, окер и бела), према живом моделу, да би даље били израђивани као посмртни портрети. Надвременост ових портрета показује да Фајум може бити било који град на Земљи и показује да и дистанца од два миленијума није непрободива. То Туцовић и ради – његови ликови су натурални и надвремени.

Ипак, главна карактеристика фајумских портрета била је пластичност и остваривање волумена лица, да би се створио утисак да је испред нас оно исто лице као и у природи. На овим портретима линија није наглашена, али јесу површина и волумен. Друга одлика била је тежња уметника да разлије елементе лица, тако да се не одаје утисак ограничености лица у односу на позадину. Портретима се тражи и остварује извесна инструментализација облика, у којој се појединачни елементи лица уподобљавају у функцији слагања слике – што је битна карактеристика јелинског натурализма.

Као и Миланови портрети и фајумски портрети су постављени у *анфас* или *полупрофил*, на сликарску површину која је обојена хладно сивим или маслинасто-зеленим бојама, надограђени црно-белим и окер тоновима. Лица су најчешће окренута према посматрачу. На овај начин уметник уноси динамику и избегава пасивну равнотежу *анфаса*. Равнотежа је постигнута стављањем у баланс положаја лица и погледа, који иначе нису у равнотежи, оживљавајући лице. Тако се постиже ритам којим одише сликарство јелинског натурализма, односно стављање у равнотежу покрета и мировања, телесног и духовног, што у исто време значи довођење у равнотежу смртног и бесмртног. Стање Туцовићевих и фајумских портрета је у исто време и живот (покрет) и вечност (мировање). Лице јесте насликано по предлошку, али уметник није имитирао, а са друге стране, није ни импровизовао. На портретима које слика сликар из Фајума и Милан Туцовић нема ни имитирања, ни импресионистичког хватања тренутка.

Светлост која исијава из насликаног лица увек је супротстављена тамним драперијама, чиме Туцовић постиже ритам. Светлост не долази изван, на лицу није уочљив одблесак извора природне светлости, док је то случај на портретима из Фајума. Дакле, Туцовић на овај начин натурализам подређује надвременом светлошћу. Лица зраче метафизичком светлошћу и тако овог сликара промовишу у уметника катафатичког богословског израза. Савремени човек би, гледајући Туцовићеве портрете, рекао да је на њима постигнута статика, пасивност, а уједно и напетост, те да је апропорција добро сведена у простор који у позадини заокружује покушај уметника да део Земље пресели на Небо – *увремења-*

вајући анђеле испред града. Слободни смо да додамо да је Милан Туцовић својом духовном снагом оплеменио портретисане раднике, анонимне пролазнике, али и девојке и младића (портрети који су били инспирација за ово помињање, већ афирмисаног српског уметника ХХI века) и катафатичким изразом их узнео као принос Творцу и као уздарје за – на рођењу – добијени дар, за који смо сигурни да ће наставити да умножава како би привео и ону стоту овцу у стадо Небеско, *надвремењавајући анђеле изнад града.*

Живопис 4, (2010) 359-363

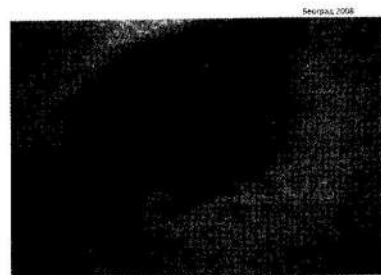
**Проф. др Милка Чанак-Медић
Аника Сковран**

ТРОСЛОВ О КОНЗЕРВАТОРСКОМ ДЕЛУ МР ЈОВАНА ПАНТИЋА

Висока школа - Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију објавила је три уџбеника за предмет Конзервација и рестаурација икона, аутора мр Јована Пантића: *Конзервација и рестаурација слика на платину, Проблематика подлеђивања слика на хладно воденим растворима лејкова и Позлатарске технике.*

Књига *Конзервација и рестаурација слика на платину* прва је овакве врсте на територији српског говорног подручја, а врло је значајна због обнове оскрнављеног српског културног и духовног блага. Рецензенти књиге Проф. др Милка Чанак-Медић и Аника Сковран, похвалили су рад самог аутора али и ове школе због препознавања проблема у обнови и чувању и покушаја решења истог.

Аника Сковран каже: ...”У настојању да се после разних “изолација” поново укључимо у савремене методе и модерну технологију конзервације слика на платну, која представља једну од најделикатнијих области у оквиру корпуса заштите покретних споменика културе, у којој се непрестано унапређују и новелирају рестаураторски поступци, Јован Пантић је радом Конзервација и рестау-



Јован Пантић
КОНЗЕРВАЦИЈА И РЕСТАУРАЦИЈА СЛИКА НА ПЛАТНУ

АКАДЕМИЈА СРПСКЕ ПРАВОСЛАВНЕ ЦРКВЕ
ЗА УМЕТНОСТИ И КОНЗЕРВАЦИЈУ
Београд, Ул. Београд



Јован Пантић
ПРОБЛЕМАТИКА ПОДЛЕЉИВАЊА СЛИКА
НА ХЛАДНО ВОДЕНИМ РАСТВОРИМА ЛЕПКОВА

АКАДЕМИЈА СРПСКЕ ПРАВОСЛАВНЕ ЦРКВЕ
ЗА УМЕТНОСТИ И КОНЗЕРВАЦИЈУ
Београд, Ул. Београд

рација слика на платну, начинио веома драгоцену студију, високо професионално документовану, на корист струке, пре свега младе генерације конзерватора.

Студија управо пружа темељну и на богатом личном искуству засновану анализу поступака у санацији и конзервацији слика на платну. Треба напоменути да је Пантић сам, током праксе, усавршио, или конструисао неке од техничких помагала, као што су столови за рентоалажу слика.

Не треба занемарити ни чињеницу да је Јован Пантић поред дугогодишњег рада у својству шефа Ателјеа за конзервацију Народног музеја у Београду, своје стечено искуство преносио генерацијама студената и стажиста, а недавно га и сам обогатио, 1992. године усавршавањем на Високој Школи при Краљевској Дворској Академији лепих уметности у Копенхагену, код светских познатих професора, као што су Steen Bjankrhof, Mikkel Scharff, Wieslav Mitka и други.

Прегледно и лепим језиком писан овај конзерваторски приручник биће, сигурна сам, поуздан водитељ и ослонац конзерваторским посленицима посвећеним племенитој мисији очувању културне баштине...”

У својој рецензији о првој у низу књизи Проф. др Милка Чанак-Медић, између осталог, о самом аутору говори: ...”Јован Пантић се одавно истакао својим не само практичним, већ и теоријским радовима. Из тог богатог искуства и стечених знања из стручне литературе и учешћем на истоименом курсу посвећеном савременим методама конзервације слика, који је организовао Гети Институту заједници са Краљевском данском Академијом лепих уметности и са њиховом Школом за конзервацију. Сам је предано и неуморно радећи практично, усавршавао методологију конзервације слика на платну. Материја је врло јасно и стручно изложена и образложена, са увођењем подпоглавља како би се излагање лакше пратило и боље разумело. Иако аутор у предговору истиче да је књига писана и намењена првенствено млађим генерацијама конзерватора, она је врло стручна и препуна важних података, те ће бити од користи и сликарима рестаураторима средњих генерација...”

Књига *Проблематика подлејљивања слика на хладно воденим растворима лепкова* прерађено је и допуњено издање магистарског рада који је аутор одбранио на Факултету примењених уметности у Београду код ментора Проф. Милорада Медића. Аутор, у уводу ове књиге, сам каже да је ова проблематика актуелизована због оштећених икона, фресака и слика које су осетљиве на температури, светлог су колорита и младе по постанку, што умногоме може да помогне у обнови оскрнављеног блага са свих српских простора, а посебно са Косова и Метохије и бивших република СФРЈ. Због унапређења наставе на Високој школи СПЦ, аутор каже да је неопходно да се нови материјали и нове методе обнове и чувања прате и примењују. Ово је један од покушаја, уједно и најуспешнији на овим просторима, да се у област конзервације и рестаурације уведе нешто ново. Ово је прва књига такве врсте на територији српског говорног подручја, а врло је значајна због обнове оскрнављеног српског културног и духовног блага. Рецензенти: Проф. др Милка Чанак-Медић и Аника Сковран, похвалили су рад самог аутора али и ове школе због препознавања проблема у обнови и чувању и покушаја решења истог.

У својој рецензији Проф. др Милка Чанак-Медић, између осталог, о овој књизи каже: ...”Јован Пантић се одавно истакао својим не само практичним, већ и теоријским радовима. Из тог

богатог искуства и стечених знања из стручне литературе и учешћем на разним курсевима посвећеним савременим методама конзервације слика... Иако аутор у предговору истиче да је књига писана и намењена првенствено млађим генерацијама конзерватора, она је врло стручна и препуна важних података, те ће бити од користи и сликарима рестаураторима средњих генерација...”

Трећа књига је *Позлатарске технике*, а у рецензији Проф. др Милке Чанак Медић о првој књизи на балканским просторима о датој теми истиче: “... Књига има више поглавља од којих су нека подељена на више одвојених тема. Аутор започиње својеврсни уџбеник освртом на историју позлатарства и позлатарских техника садржаних у старим сликарским приручницима, недавно објављеним у три књиге Милорада Медића и у неким посебним расправама. Тај историјски преглед је употпуњен освртом на значење које је злато имало у хришћанској уметности, уз навођење писаних дела у којима се о тој теми расправља.

Велики део текста односи се на структурне слојеве. У њему је обухваћено седам одвојених тема, чиме су обрађени и описани сви слојеви подлоге позлате. Исто тако одељак: *Алати за позлаћивање* садржи пет пододељака, којима су обухваћени и детаљно описани сви алати за ту врсту рада. Кључни део рада Јована Пантића је одељак: *Позлатарске технике (методe)* у којем је обухваћена целокупна техника позлатарства и све методе украшавања златних површина и о њиховом комбиновању са другим металима и то како на иконама тако и у рукописним књигама, затим на камену, тканинама, слоновачи и зиду.

На крају је рукопис употпуњен врло корисним *Речником позлатарских појмова*.

У тако конципованој књизи обухваћени су сви материјали, технике, а исто тако и рестаурација оштећених позлата. У њој су сабрани сви објављени текстови из старих сликарских приручника, што се односе на теме обрађиване у овој књизи. Тиме је рукопис добио на вредности, јер су у њему на једном месту сабрани сви описи старих техника позлаћивања, које су, како Јован Пантић наводи, још увек у примени. Томе је Пантић додао и своја врло

богата искуства у раду на позлаћивању уметничких тела. Зато нова књига Јована Пантића представља свеобухватну студију проблема позлаћивања уметничких творевина, те ће представљати веома корисно штиво свим рестаураторима, како оним који се тек припремају за тај позив, тако и старијим искуснијим, те због њене изузетне користи треба да буде објављена...”

Штампање књига помогло је Министарство вера Владе Републике Србије и г. Хаџи Драгољуб Стојановић – Никац, велики добротвор Високе школе СПЦ за уметности и конзервацију и носилац ордена Светог Саве.

ОСТРОШКИ ТРОСЛОВ О ЈОВАНУ ЗЛАТОУСТУ

Приказ књига:

Епископ Јован (Пурић), *Богословске основе педагогије Светог Јована Златоустог*, Православни богословски факултет Светог Василија Острошког, Универзитета у Источном Сарајеву и манастир Острог, 2009.

Епископ Јован (Пурић), *Богослужење и василијанање по Светом Јовану Златоустом*, Манастир Острог, 2009.

Епископ Јован (Пурић), *Философија василијанања у делу Светог Јована Златоустог*, Манастир Острог, 2009.

Српска богословска јавност се на почетку XXI века сусреће са тротомним издањем Епископа др Јована (Пурића) о теологији и педагогији Светог Јована Златоуста. Овај својеврсни и, у Срба, оригинални трослов Епископ Јован је замислио тако да заинтересује не само богослове и вернике Цркве Христове, већ и философе, педагоге, социологе, културологе, комуникологе, историчаре и

остале научнике који би ишчитавањем поменутог дела могли да сагледају своје научно поље интересовања на нов – и душекористан – начин. Игуман манастира Острога својим континуираним вишегодишњим изучавањем богословско-катихетског, али и философско-социолошког наслеђа једног од највећих православних теолога свих времена, Светог Јована Златоуста, отвара нову етапу у савременом богословљу код Срба. Напојен делима Светих Владике Николаја и Аве Јустина Ћелијског, али и живом речју учитеља и отаца Цркве Христове Блаженпочивших Патријарха Павла и Епископа Данила Будимског и Митрополита Амфилохија (Радовића), Епископа Иринеја (Буловића) и Атанасија (Јевтића), и на крају нововековних васељенских учитеља Митрополита Јована (Зизиуласа), протојереја Георгија Флоровског, протојереја Александра Шмемана, протојереја Јована Мајендорфа, Панајотиса Неласа и Николаја Успенског, Епископ др Јован (Пурић) проналази светоотачки средњи пут којим иде ка Истини говорећи о свим аспектима дела Светог Јована Златоуста. Оно што радује јесте чињеница да је и у савременом свету Свети Јован Златоуст – по јединствености, непоновљивости и великоумности своје богословске мисли – остао надвремено надахнуће, што је за Епископа Јована био почетак и мера новог проучавања Златоустовог богословства.

Три монографије (трослов) Епископа др Јована, игумана острошког, о Златоустом су: *Богословске основе педагогије Светог Јована Златоуста, Богослужење и васпитање по Светом Јовану Златоусту* и *Философија васпитања у делу Светог Јована Златоуста*.

Прво слово Епископа Јована о богословским основама педагогије великог светитеља из IV и V века, говори о живој употреби дела Светог Јована Златоуста у Цркви кроз све векове до данас. То је врло добар пример светопрдањског прејемства у Цркви Христовој којим се потврђују Спаситељеве речи да ће умолити Оца да пошаље другог Утешитеља да пребива с људима вавек, Духа Истине кога свет не може примити (Јн. 14, 16-17). Тако су се у Цркви, током свих ових шеснаест векова од Златоустовог живота на земљи па до данас, учили богословској науци и они који су слушали Јованове омилије.

Сав богословски опус Св. Јована Златоуста као учитеља Цркве уоквирен је темом хришћанске педагогије, коју је аутор овог трослова препознао и аналитички представио. Педагогија Светог Златоустог израста из вере и догматског утемељења, али и препознавања иконе Божје у сваком човеку. Епископ Јован наглашава да Златоустова педагогија почиње и завршава се у подвигу сазнања Бога као савршеног Педагога. Тако се Божанска педагогија поистовећује са љубављу Бога Саздатеља према Његовој творевини.

Циљ црквеног васпитања, тј. хришћанске педагогије јесте промена начина живота и живљење у Цркви, те зато богослужење треба да нам буде основни наук за живот. Епископ Јован као педагог и јерарх Цркве Христове то одлично зна те зато и посебну књигу назива *Богослужење и васпитање*, у којој од 131. до 249. стране сабира у својеврсну збирку мисли Светог Јована о Божанској Литургији. Ови изводи из његових списа представљају благо за све хришћане, а посебно за оне који се уче животу у Христу – односно ученике и студенте богословских школа, академија и факултета. Овај нектар који је сакупио и предао Епископ Јован напајаће будуће генерације богослова и иконописаца који ће знати да препознају икону Божју у свим људима.

Методолошки посматрано, трећа монографија представља синтезу више савремених научних приступа, тако да овом делу даје својеврсни интердисциплинарни карактер предмета истраживања (сагледавање проблематике богословља, богослужења, философије васпитања на светоотачком материјалу). Методе које су у делу примењиване усмеравају читаоца на систематско извођење проблема личности и васпитања у контексту човековог узрастања у Богу и по Богу, њиховог узајамног одношења и праћења тога проблема у целокупном опусу Св. Јована Златоуста.

У све три књиге Епископ Јован користи научно-истраживачки метод анализе стваралаштва светог Јована Златоуста, изналази узрочно-последичне везе и односе између анализираних појмова – како богословских, тако и педагошких – и елемената васпитног система светог Златоуста и, на крају, открива општа начела из целокупног Златоустовог опуса релевантна за богословље, историју и философију и педагогију.

Методе и садржај васпитања у Цркви Златоусту сагледава у перспективи овога и будућег века. Епископ Јован то наглашава у све три књиге, тако да есхатологија и космологија у светлу тријадологије јесу основ оних који се уче и оних који уче у Цркви. У друштвеном контексту педагогија мора бити утемељена у Цркви, а затим и у свакој породици – малој Цркви. На тај начин родитељ постаје васпитац детета у пуној мери, као што је Црква, као Тело Христово, васпитац сваког човека у свом пуном – иконичном – облику. Црква се, у Божанској Евхаристији, причешћује Телом и Крвљу Господа, Богочовека Исуса Христа. У овоме целокупна хришћанска педагогија долази до свога врхунца и испуњења, које се врхуни у Будућем Царству.

Три монографије Епископа Јована већ су научној и стручној јавности наишле на изванредан пријем, како због предмета писања, тако и због методолошког приступа и ауторског манира излагања. Књиге представљају значајну новину у српској теологији и повезују теологију са другим додирним и комплементарним дисциплинама, у првом реду философије, социологије, опште педагогије, историје педагошких идеја, философије васпитања и културологије.

Монографије Епископа Јована (Пурића), из перспективе методологије научног рада, у потпуности задовољавају све стандарде у погледу структурног и композиционог уобличења како основног садржаја, тако и апаратуре оријентације (пописа извора и литературе).

Ауторов однос према обимној и разнородној литератури (примарна броји 114 наслова дела Светог Јована Златоустог, док секундарна обухвата патристичка дела Св. Атанасија Великог, Василија Великог, Григорија Богослова, Евагрија Понтијског, Игњатија Антиохијског, Јована Лествичника, Кирила Јерусалимског, Климента Александријског, Максима Исповедника, Николе Кавасиле, као и на десетине монографија и студија истакнутих православних и римокатоличких теолога, савремених теоретичара и историчара педагогије, философа и културолога, објављених у часописима и зборницима) успешан је и динамичан.

У целини посматрано, аутор у монографијама експлицитно показује релевантност Златоустовог стваралачког наслеђа како за српску савремену теолошку мисао, тако и за данашњу педагогију у теоријском и практичном аспект.

Монографије Епископа диоклијског Јована (Пурића) одликује се несумњивом научном оригиналношћу, будући да представљају пионирски покушај сагледавања педагошких потенцијала опуса Св. Јована Златоустог. Из књига се јасно види да је игуман острошки истраживач светоотачког предања, али и проповедник, што обогаћује и оплећењује научни стил којим су монографије писане.

Појава три књиге о Златоусту, намењене не само стручној богословској, иконописачкој, педагошкој и философској јавности, него и ширем кругу читалаца – *свима који уче и који се уче у Цркви*, што значи да су дела вишеструко подстицајна – како за даљи развој научне мисли, тако и за поновно откривање – у нашој културној јавности – неисцрпних ризница светоотачке мисли. Све речено сврстава Епископа Јована у ред носиоца неопатристичке синтезе у савременој српској богословској мисли.

Мр Горан Јовић

РЕЦЕНЗИЈА

Морнари Неба

Радован Биговић
Београд Хришћански културни центар 2007, 78.
преводиоци:
Рената Трифковић (са италијанског)
Здравко Јовановић (са грчког).

У циљу бољег разумевања савремене сакралне хришћанске уметности, у издању Хришћанског културног центра из Београда, изашло је прво издање публикације Морнари Неба. Концепцију овог издања чине разговори са Стаматисом Склирисом и Марком Иваном Рупником о савременој хришћанској уметности. Издање је приредио Радован Биговић редовни професор Теолошког факултета у Београду. У форми интервјуа кроз двадесет питања упућених од стране приређивача, два теолога и уметника (иконограф и мозаичар), покушали су да одговоре на актуелна питања у сакралном стваралаштву из угла две хришћанске традиције које деле хиљадугодишњу заједничку прошлост, православне и католичке.

Стаматис Склирис је савремени грчки теолог, свештеник, сликар и иконограф. Аутор је више студија, чланака и књига из области уметности, иконографије и теологије (*Ликовни простор у Византијској иконографији*, Хришћански смисао, Београд, 1997. године, *У огледалу загонетки*, Богословски факултет, Београд, 2005. год.). Такође аутор је сликарских композиција изведених у

храмовима: св. Илије у Пиреји, св. Георгија у Стемници, св. Нектарија Егинског у Атини, св. Максима Исповедника у Костолцу. Живописао је и параклис посвећен св. Стефану Дечанском у манастиру Дечани и капелу породице Ањели у Гаравикију.

Марко Иван Рупник, теолог и сликар-мозаичар, свештеник језуитског реда и професор Папског универзитета. Консултант је Папског савета културе и директор истраживачког и студијског центра Езио Алети у Риму. Аутор је мозаичких композиција изведених у задужбини папе Јована Павла II, капели Спаситељеве Мајке у Ватикану.

Према проблематици коју обрађују, питања која поставља Биговић се могу груписати на три целине. Прва говори о односу хришћанске уметности и цркве, затим ту су дискурси на релацији црквено стваралаштво и савремена уметност и на крају последњу групу чине теме везане за друштвену улогу уметности цркве данас.

Централни мотив публикације је сагледавање кључних тачака које карактеришу црквену уметност из перспективе савременог човека. Богата и дуга црквено-уметничка традиција наилази на нове изазове у савременом друштву. Искуство универзалности којој тежи црквено стваралаштво, сусреће се са модерним човеком са којим треба да оствари истинску комуникацију. Посебан акценат стављен је на разматрање односа субјективног и објективног и слободе стваралаштва у сакралној уметности.

Приказаћемо најзначајније теме које се овде разматрају. Једно од важнијих питања на које покушава да се одговори, је питање улоге црквене уметности у савременом стваралаштву. Да ли је савремено црквено стваралаштво у кризи и да ли је авангарда XX века утицала на икону модерног доба? Затим, у којој мери савремена теологија утиче на уметничко стваралаштво и да ли оно постоји као оригинално данас? Ту су даље питања која разматрају надахнуће и дају одговоре на разлике између религиозне слике и иконе. Какав је однос између слободе креативности и канона? Да ли постмодернизам утиче на хришћанску уметности? Колико црквена уметност може да допринесе екуменском дијалогу?

Постављајући питање, каква је улога уметности у животу Цркве данас, аутор читаоца на самом почетку уводи у срж идеје примењене улоге уметности у цркви и информише га о примарним

вредностима црквеног сликарства. Одговарајући на поменуто питање, Рупник најпре говори о важности коју је сакрално уметничко представљање имало за цркву кроз историју. Даље појединостављено објашњава синтезу речи и слике у литургијској уметности и наглашава да слика чини интегрални део литургијског простора. Литургија је, како каже, „најцеловитија стварност која постоји”. Она је централни догађај Цркве, која се не појединостављује на појединачне социолошке категорије. Црква је у својој стварности пре свега заједница божанско-људска, историјска и транс-историјска. Црквена заједница сабира и сучељава живе особе из садашњости са онима који су у целости са Богом, у цркви небеској. За Рупника посебно је важно оживети данашњи црквени простор уметношћу. Од виталног је значаја да модеран човек, прелазећи црквени праг, доживи аутентичну заједницу Цркве. По његовим речима, верник или посматрач уопште, у храму треба да нађе један свет „настањен спасенима”, чак и онда када је простор богомоље празан. Црквена уметност би требало да буде у могућности не само да „[...] опише већ и да оприсутни у цркви љубав и пријатељство”, тако да током боравка верник себе осети делом ње.¹

Отац Стаматис Склирис каже да је са становишта православног учења улога црквене уметности у томе да успостави јасно и живо присуство Христа и Светих унутар свете евхаристије.² Он даље подвлачи да улога зидног сликарства у цркви није декоративне природе, већ онтолошке. Циљ ове уметности је да се укаже на присуство Христа и свих светих током литургијског сабрања. Склирис подсећа да су на представама иконографских композиција уједињени догађаји из прошлости са есхатолошким виђењем будућности.³

Питање које се односи на кризу црквене уметности на Истоку и Западу Склирис разматра слојевито указујући да је њен узрок пре свега онтолошки а не само естетски и стилски. По његовом мишљењу савремени иконограф чини грешку ако, трагајући за оригиналношћу, тражи пре свега естетску, а не онтолошку. Кризу у савременој иконографији, пре свега, види као кризу богословске

1 Биговић Радован, *Морнари Неба*, Београд, Хришћански културни центар, 2007, стр.6

2 Евхаристија (ευχαριστία) - света тајна Причешћа, у којој се, по учењу православне цркве, верници кроз тело (хлеб) и крв (вино) Христову сједињују са самим Господом

3 Есхатологија (грчки: Εσχάτος = последњи, коначни) учење о последњим стварностима спасења о васпостављању Царства Божијег или вечног живота као крајњег стања након краја историје

природе. Анализирајући исту проблематику, Рупник разматра међусобну условљеност иконографије, црквеног учења и друштвених кретања током кључних историјских прекретница: велике шизме, ренесансе и реформације. Инкултурација црквене уметности, по његовом мишљењу, је условљена великим друштвеним променама. Рупник се посебно бави афирмацијом појединца у савременом добу и његовом улогом у животу и уметности цркве. На крају наглашава значај аутентичног уметничког доживљаја иконографа, у коме се „[...] живот и комуникација у цркви не могу одвојити од вере”.⁴

Испитујући евентуални утицај уметности модерне на сакрално стваралаштво, Биговић поставља питање: „У којој су мери импресионизам, експресионизам, кубизам, надреализам и апстрактно сликарство имали утицаја (и да ли су уопште имали) на савремено црквено сликарство?”⁵ Рупник указује да се проблем стваралаштва у црквеном сликарству не може решити интервенцијом авангарде XX века. У том случају постигло би се вештачко дело без снаге уверљивости. Сматра, да би се тако постигла „[...] стерилна ствар као и све „нео” нпр. неоготика на Западу, а на Истоку неовизантија”.⁶ У наставку, Рупник указује на неспособност цркве да са данашњим човеком успостави дијалог. Као главни разлог за то сматра губитак и слабљење вере. Даље, наглашава, да би савремени иконограф угледајући се на духовне принципе стваралаца ранијих периода могао пронаћи начин како да ствара савремену хришћанску уметност без прекидања континуитета са традицијом. Као главне ризике за развој црквене уметности на Западу износи опасност од субјективизма и психологизма. У првом делу одговора Склирис из угла теолога покушава да ревидира појам модерне у уметности. Даље сам поставља питање, да ли је можда црквена уметност у периоду када је настајала била радикално обојена модерном према тада актуелној античкој уметности и сликарству. Он сматра да је иконографија, надахнута васкрсењем, апстраховала простор и дала за то време потпуно нова стилска и симболичка решења и предлоге. Враћајући се разматрању теме модерног и класичног у иконографији, Склирис наглашава важност комуникације савременог ико-

4 Биговић Радован, *Морнари Неба*, Београд, Хришћански културни центар, 2007, стр. 14

5 *Ibidem*. стр. 15

6 *Ibidem*. стр. 17

нографа са искуствима и ликовним истраживањима модерне, нарочито импресионизма.

Постављајући питање да ли данас постоји оригинално Хришћанско стваралаштво, Биговић отвара тему у два правца. Први правац испитује теолошко-хуманистичку раван креативности и поље на ком се анализира стваралачка дистанца са копиистичком и плагијатском. Оба саговорника наглашавају да аутентично представља духовни проблем. Рупник пре свега сматра да оригиналност представља синтезу између објективности божанског откривења и људског прихватања истог. Он даље у епицентар оригиналности ставља динамичан однос између Христа који се открива на Црквеној литургији, и перцепцији Његовог дочека, од стране верника. У том контексту наставља да разматра тему оригиналног у сликарству: „Оригиналност схваћена као тражење језика непоновљивих форми, надасве субјективних у којима се аутоафирмише субјекат [...], не налази место у екклесијалном смислу”.⁷

На питање, по чему се суштински разликује световно сликарство од иконографије, Склирис износи став преко теорије о преображености представљених форми на икони и симболике њеног ликовног поступка. Марко Рупник кроз метафору о галерији као исповедаоници модерног човека разматра овај однос. За разумевање разлика између ових сликарских оријентација, сматра, да језик црквене уметности не би смео бити подвргнут естетским и уметничким критеријумима, без литургије и теологије. Односно без разумевања њене идејне основе која има своје утемељење у оваплоћењу и васкрсењу Христовом.

Биговић даље жели да разјасни однос између религиозне слике и иконе и на овај начин читаоцу укаже на дефиницију Иконе. Склирис јасно наглашава ове разлике кроз начин представљања личности. Сматра да је у црквеном сликарству на Западу почев од ренесансе актуелније представљање Христа кроз религиозну слику него кроз икону. По његовом мишљењу, религиозна слика покушава да представи свете ликове на начин како су они изгледали док су били на земљи, са свим карактеристикама људске природе. Дакле, религиозна слика искључиво изражава историјску компоненту. С друге стране, икона тежи да прикаже Христа и светитеље у есхатолошком стању. У стању у коме је превазиђена пропадљивост и материјална страна људског бића.

7 *Ibidem*. стр. 22, Екклесија (εκκλησία) – Црква.

Религиозна слика у овом случају има изражен приповедачки карактер, јер жели да опише догађаје из прошлости док икона, како каже, „ [...] открива будућност”.⁸ За Рупника религиозна слика је само нешто што упућује ка духовном и подсећа на икону. Икона, са друге стране, својим једноставним језиком сведочи о духовној присутности.

Разматрајући ставове на тему слободе стваралаштва и канона, надахнућа и узора Склирис и Рупник говоре о значају и предности коју језик заједнице има у односу на субјективни. Рупник даље подсећа да је афирмација субјекта у уметности почела од ренесансе, и истиче да је по њему важно да субјективитет уметника треба да нађе синтезу са објективним. Уметност, по Рупниковом мишљењу, губи смисао ако не служи другима. Она представља службу у коју се ставља стваралац. Стаматис Склирис неформално пореди однос канона (закона) у животу и уметности.

Оба саговорника износе важност савремене теологије за развој црквене уметности. По Склирису само светост, а то значи прожетост Духом Светим, може дати надахнуће за истинску теологију и аутентичну уметност цркве. Сматра да се у делима савремених теолога митрополита Јована Зизјуласа, Христа Јанариса и Стелиоса Рамфоса може наћи инспирација за стремљење да се православна литургија изрази у уметности.

Католичка теологија XX века, са својим представницима, Даниелом, Де Лубаком, Романом Гвардинијем, Конгаром и Балтазаром, по Рупнику, наново схвата уметност на користан начин за црквену заједницу. Рупник подсећа на Романа Гвардинија који је указивао на опасност коју за теологију има одрицање лепоте у уметности. Лепота се у теологији схвата као отелотворење истинитог и доброг, отелотворење које је преображено у односу на стварност и историју. Уметност XX века углавном је имала другачије естетске ставове. Марко Рупник примећује, да су хришћанска начела: истинско и добро, уткани у уметност XX века и то кроз различите субјективне приказе дубоких емоционалних стања савременог човека. Да би указао на данашњу активност Католичке цркве у разумевању званичне теологије за уметност, Рупник обимније цитира обраћање папе Јована Павла II Бенедикта XVI, уметницима у Венецијанском позоришту Фениће, од 16. јуна 1986. године. Тежиште цитата се

⁸ Биговић Радован, *Морнари Неба*, Београд, Хришћански културни центар, 2007, стр. 31

односи на указивање о универзалности уметности и њен однос са унутрашњим и спољашњим делом људског бића.

За иконографа и његову уметност велику важност има молитва. За Рупника она представља бит стварања црквене уметности. Он појашњава да је молитва пут који хришћане покреће у правцу Бога. Молитва је по њему једна уметност заједничарења. Било да је персонална или заједничка кроз њу сви сарађују у уметничком делу свеукупне цркве. Отац Стаматис говори о њеној важности истичући да нас једино она суштински и егзистенцијално повезује са Богом. Склирис сматра да је сликање светитеља молитвени чин.

Везу сакралног и постмодерног у уметности, Биговић ставља на разматрање питањем: „Погодује ли дух постмодернизма ревитализацији Хришћанске уметности?”⁹

На овај начин формулисано питање већ одређује правац расправе. Овде се разматра улога и покушава пронаћи евентуално учешће постмодерне уметности у развоју савремене сакралне уметничке мисли и праксе. По Рупнику, типично за пост модерну је ломљивост идентитета, а напад на традицију је често неоснован. Међутим даље тврди, да она релативизује научно философско политички догматизам модерног и ипак ствара повољну климу за креативност. Резимирајући ову тему, отац Марко Рупник закључује да је највећа услуга постмодернистичке климе, за хришћане, могућност изношења става са предлозима. Стаматис на самом почетку за разлику од Рупника, износи позитивно мишљење о овом виду уметничке акције. Говорећи о постмодернизму каже да ова уметност преиспитује старе културне обрасце. У овом контексту, Склирис истиче, да постмодерна даје могућност да се поново сагледају византијско сликарство и смисао иконографије. Склирис нас даље информише да се и сам, као иконограф, у свом стваралаштву служи искуствима постмодернистичког поступка. Он даље описује једну такву акцију приликом осликовања апсиде храма св. Нектарија у Вули. Том приликом је синтетизовао импресионистичке и византијске стилске елементе.

Приређивач овог издања, завршава разговор важним друштвеним и црквеним питањем екуменизма. Саговорнике подсећа да је екуменски дијалог све интензивнији и указује да се улажу огромни напори да се поново успостави јединство хришћанског света. Њега интересује, како црквена уметност може допринети

⁹ *Ibidem*, стр. 66

квалитету овог дијалога? По мишљењу Марка Рупника, екуменизам је пут свих хришћана. Поред навођења важности седамнаестог поглавља јеванђеља по Јовану, каже да је „[...] заједница неопходна да бисмо се могли назвати хришћанима”.¹⁰ Уметност је, у овој корелацији, место сусрета различитих хришћанских тековина. За њега она има посебно и привилеговано место где хришћани могу заједно сведочити да је љубав јача од раскола. Литургијска уметност, сведочи општење међу Црквама, управо зато што открива истину која се јавља у комуникацији са Христом. Рупник даље наводи претпоставке да је неодговорност хришћана према екуменском јединству довела до различитих друштвених и политичких удаљавања на тлу Европе. За Стаматиса Склириса, јединство цркве је по важности прво питање, а дијалог начин да се до њега дође. Последња искуства католика, англиканаца и православних говоре о схватању озбиљности свештености и теологије коју изражава православна икона. На крају излагања на ову тему Склирис кроз икону сумира основе црквеног учења на којима би се различите теологије могле сусрести.

Публикација „Морнари неба“ је интересантна ради разумевања црквено-уметничке праксе. Она разматра кључна питања савремене црквене уметности, и отвара дискусију о свим важним чиниоцима иконографског стваралаштва. Њеној акуелности доприноси могућност сагледавања богословских и уметничких тема из угла ствараоца православне и католичке црквене традиције. Због начина на који систематизује и обрађује проблематику црквене уметности, може бити важно штиво студентима богословског факултета, уметничкој и стручној јавности.

Леттоис

10. *Ibidem*, стр. 75

ЛЕТОПИС

**Академије – Високе школе Српске Православне
Цркве
за уметности и конзервацију
у Београду
од 1. априла 2009. до 1. априла 2010. године**

Академија – Висока школа Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију из Београда акредитована је у Министарству просвете Република Србије од 2008. године, као и два студијска програма: *ЦРКВЕНИХ УМЕТНОСТИ* (образују се будући фрескописци, иконописци, мозаичари и дуборесци) и *ОБНОВЕ И ЧУВАЊА (КОНСЕРВАЦИЈЕ И РЕСТАУРАЦИЈЕ)* (образују се будући конзерватори и рестауратори икона на платну и дрвету, фресака, мозаика и камена). У академској 2009/10. години Академија – Висока школа Српске Православне Цркве организовала је низ изложби, научни скуп, објавила десет уџбеника, зборник са научног скупа, часопис,...

Висока школа - Академија је приредила изложбу икона и калиграфских радова на манифестацији *Дани ћирилице* у Баваништу, у мају 2009. године.

Организован је други по реду научни скуп на тему *Свето Писмо и икона, у Галерији фресака*, 23. маја 2009. године. Ово је био трећи по реду научни скуп, који је и ове године окупио уважене професоре са европских факултета. Скуп је организован у две сесије. У оквиру прве сесија, на којој је модератор био протојереј-ставрофор др Радомир Поповић, приказан је зборник *Иконографске студије 2* са претходног скупа, који је представила др Светлана Пејић, затим је у одсуству Еп. Јована (Пурића) прочитан његов реферат на тему *Икона и Откривење*. Уследила су оригинална и подстицајна предавања др Мирка Томасовића на тему *Икона као метод тумачења Светог писма*; јереја мр Зоран Ђуровић на тему *Исус Назарећанин: иконоборачки аргумент против представе Исуса са дугом косом*, а на крају сесије мр Бојан Томић је говорио на тему *Светлост у Новом Завету*. Друга сесија почела је приказом часописа Академије СПЦ Живопис бр. 3 који ће јавности представила мр Александра Кучековић. Гост из Словачке др Владимир Коцвар био је наредни говорник, а српској јавности је говорио о преводу Светог писма на словачки језик, затим је Горан Јанићијевић реферисао на тему *Трпеза љубави у античком и хришћанском поимању*. На крају је Ђакон Ивица Чаировић говорио на тему *Линдисфарнско јеванђеље - од паганства до хришћанства*. Скуп је затворен после одговора свих учесника скупа на постављена питања публике која се у великом броју окупила у Галерији фресака.

Висока школа - Академија је, већ четврту годину за редом, учествовала у манифестацији *Ноћ музеја*, где је јавности представила рад на оба студијска програма.

Представници Академије – Високе школе СПЦ: протојереј-ставрофор др Радомир Поповић, др Ђорђе Јанковић и мр Јован Пантић учествовали су на научном скупу *Црква, држава и културна добра у Црној Гори*, који су организовале Митрополија црногорско-приморска и Епархија будимљанско-никшићка.

У мају 2009. године, студенти и професори су излагали своје иконе на изложби *Апостол Павле*, у организацији Хришћанског културног центра у београдској галерији Прогрес.

Висока школа - Академија је приредила традиционалну завршну изложбу студентских радова, у просторијама Академије СПЦ у ул. Краља Петра Првог бр. 2. Изложбу је, 26. јуна 2009. године, отворио Високопреосвећени Митрополит црногорско-приморски Г. Амфилохије, уз многе друге уважене госте и пријатеље Академије СПЦ.

Висока школа - Академија СПЦ била је у 2009. години, већ традиционално, добротвор у манифестацијама *Хорови међу фрескама* и *Реантика*. Даривано је пет фресака најбољим хоровима и диригентима и пет најбољим конзерваторима.

Почетак школске 2009/2010. године почео је редовно. У капели Светог Јована Богослова у ул. Краља Петра, бр. 2, протојереј-ставрофор др Радомир Поповић је служио Свету Литургију и молебан и призив Духа Светог за почетак академске године. У капели је на празник Светог Луке – славе Академије – Високе школе СПЦ декан служио Свету Литургију уз саслужење јереја мр Жељка Ђурића и ђакон мр Срђана Радојковића и Ивице Чаировића.

Делатност Академије у Архиепископији београдско-карловачкој у децембру 2009. године: на крају децембра су одржане две изложбе икона и то у склопу Божићно-богојављенског сајма у згради Клуза, ул. Масарикова, и у оквиру Духовне академије у Руском дому у Београду. У Математичкој гимназији, у Београду, организована је већ традиционална Светосавска изложба икона и фресака.

У организацији Православне Епархије врањске, града Врања, Балканског културног центра, Народног музеја и Народног универзитета из Врања, у јануара 2010. године, свечано су отворени *Светосавски дани*. Отварању су присуствовали Његово Преосвештенство Епископ врањски Г. Пахомије и градоначелник Врања господин Мирољуб Стојчић, а учешће у свечаном отварању узели су мр Тодор Митровић са Високе школе - Академије СПЦ за уметност и конзервацију из Београда. У оквиру изложбе икона и фреска радова студената којом је обележен јубилеј 15. година од сонивања Академије, одржана је иконописачка радионица.

У Светосавском конаку на Врачару у Београду, 17. марта 2010. године, у 19 часова, на дан обележавања Погрома Срба и српских светиња на Косову и Метохији из 2004. године, Његова Светост Патријарх српски Г. Иринеј отворио је изложбу *ДА СЕ НЕ ЗАБОРАВИ* 2010. у оквиру пројекта шест изложби у једном дану за Косово и Метохију: у Београду, Краљеву, Чајетини, Источном Сарајеву, Бијељини и Хан Пијеску. Изложбе су организоване са благословом Патријарха Иринеја, Митрополита дабробосанског Г. Николаја, Епископа жичког Г. Хризостома и зворничко-тузланског Г. Василија. Изложбе су отворили Патријарх српски Г. Иринеј у Београду, Епископ жички Г. Хризостом у Краљеву и Митрополит дабробосански Г. Николај у Источном Сарајеву.

Као и сваке године за страсну седмицу и Васкрс, студенти II године оба студијска програма били су гости Епископу др Јовану (Пурићу), игуману манастира Острога, где су уз учествовање у богослужењу учили о иконологији и Светом писму од свог професора Владике Јована, али и од Митрополита Амфилохија и игумана цетињског манастира Луке.

Институт Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију за истраживања и очување културног наслеђа, Сремски Карловци

На иницијативу Високе школе - Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, Свети Архијерејски Синод Српске Православне Цркве даје благослов за оснивање Института Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију за истраживања и очување културног наслеђа, Сремски Карловци – 24. октобра 2008. године, бр. 1477/зап. 1088, тако да се рад на организацији Института наставио у 2009. и 2010. години. Међутим, због неадекватног простора, иако купљен вакуум сто и материјал за конзервацију нису још увек у функцији обнове и чувања икона. Са друге стране, Институт је у поменутом периоду објавио три публикације:

Димитрос Г. Петалас, Речи словенског порекла на Пелопонезу (осим топонима),
др Гордане Благојевић, Српско играчко наслеђе (на грчком језику),
др Станислав Кнежевић, Метод инструмента и музичке спознаје на примеру гудачких инструмената.

Делатности Института су: научни и истраживачки рад, стручно образовање и усавршавање, издавачка делатност у вези са научним, истраживачким и наставним радом; организовање симпозиона, стручних састанака и сл; библиотечки и документациони послови; експертски и консултантски послови у области црквених уметности и обнове и чувања (конзервације и рестаурације); финансијско-материјални, помоћно-технички и други послови у вези са остваривањем делатности; остале услуге пропаганде културе и културног наслеђа; секретарске и преводилачке активности и остале пословне активности на другом месту непоменуте.

Циљ Института је да пружи подршку свим Епархија Српске Православне Цркве у пословима конзервације и рестаурације икона, фресака и мозаика, али и да развије савремену црквену уметност у оквирима предањских канона Цркве Христове.

Тенденција је да се сви радови са Академије – Високе школе СПЦ на пројектима преселе под ингеренције Института, тако да би Академија – Висока школа СПЦ остала само образовна институција, али би студенти преко Института били укључени у пројекте како би они на тај начин извршили обавезну праксу.

Дугорочно планирано, Институт и Академија уз Музеј СПЦ могу да буду окоснице Завода за заштиту споменика Српске Православне Цркве. Ако Музеј СПЦ буде пресељен у нову зграду требало би размишљати о лабораторијама и кабинетима у којима би се вршила рестаурација и конзервација икона на дрвету и платну.

Уџбеници

Висока школа - Академија СПЦ је, у складу са побољшањем услова рада у систему вишег школства у Србији, до сада објавила 10 уџбеника, а у 2010. години и уџбеник који је потпуно оригиналан у српској култури и образовању *Позлатарске технике* – мр Јована Пантића, а у припреми су *Основе живописања* – Горана Јанићијевића, *Основе живописања* – мр Тодора Митровића, *Увод у теологију иконе* – јереја мр Жељка Ђурића, *Увод у конзервацију* – група аутора (сви професори са предмета конзервације), *Огледи из иконографије* (најбоља четири дипломска рада и студије о светлости, портрету на икони, ореолу и о сликању апостола), зборник о Константину Великом, студија Библијски и апокрифни текс-

тови у Курану, презвитера др Срђана Симића и зборник радова са научног скупа 2009. године на тему *Свето Писмо и икона*.

САМОВРЕДНОВАЊЕ

јун 2010. године

Циљеви и задаци

**Високе школе - Академије СПЦ за уметности и
консервацију
(студијски програми)**

Акредитована високошколска црквена установа Академија – Висока школа СПЦ акредитовала у Министарству просвете Република Србије два студијска програма: *ЦРКВЕНИХ УМЕТНОСТИ* (образују се будући фрескописци, иконописци, мозаичари и дуборесци) и *ОБНОВЕ И ЧУВАЊА (КОНСЕРВАЦИЈЕ И РЕСТАУРАЦИЈЕ)* (образују се будући конзерватори и рестауратори икона на платну и дрвету, фресака, мозаика и камена). Остварење основног циља Академије види се у томе што су студенти ове црквене високошколске установе запослени у Народном музеју у Београду, Матици Српској у Новом Саду, затим у заводима и музејима широм Србије, те ће у будућности чинити окосницу уметничких и конзерваторских државних тимова, што ће бити на корист и Цркви и Држави.

Од академске 2007/2008. године основне студије на Академији трају 6 семестара (3 година). Знања која се стичу кроз теоријско-богословску и стручно-уметничку групу предмета, синтетизују се кроз креативне личности студената који се уписују на основне студије Академије СПЦ за уметности и конзервацију.

Национални савет за високо образовање Републике Србије, на седници од 7. децембра 2007. године, односно актом од 21. фебруара 2008. године доноси одлуку о акредитацији Академије као Високе школе Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, затим и одлуку о акредитацији студијских програма: црквене уметности и обнове и чувања (конзервације и рестаурације). Министарство просвете Републике Србије је доделило дозволу за рад Академији – Високој школи СПЦ 29. децембра 2008. године чиме је омогућено студентима да им дипломе буду признате и у Цркви и Држави, али и у свету.

Иако је акредитовано начело од 18 студената на оба студијска програма став професора у Већу је да се прими 14 студената, због простора и даље проходности дипломираних студената и због лакшег запослења у каснијем периоду.

Академију СПЦ у академској 2009/2010. години похађало је 85 редовних студената на пет година.

У академској 2009/2010. години дипломирало је 13 студената.

У периоду 2007-2009. година дипломирало је 33 студената, а у истом периоду уписано је 45 студената на оба студијска програма, што показује да Висока школа – Академија СПЦ има јасан план образовања кадрова и брине се о младим нараштајима, тако да управа ове високошколске установе има дугорочан циљ и стратегију која није условљена повећањем финансијских средстава већ се труди да побољша услове рада у скромним условима.

Настава се изводи по плану и програму и уз праћење рада од стране колегијума професора са студијског програма и од стране Комисије за унапређење квалитета наставе. Анонимна анкета међу студентима се изводи сваке академске године у мају и на основу резултату и у складу са одлукама Студентског Парламента организује се настава – мењају, дорађују силабуси – за наредну академску годину.

Јавни рад Академије (Интернет презентација и часопис)

У академској 2009/2010. години дизајнирана је нова Интернет презентација Високе школе - Академије СПЦ на којој је представљен рад ове црквене високошколске институције и то по сегментима: студијски програми, професори, историјат, вести о изложбама, новим публикацијама и студентски сервис. Дизајн је урадио Ђурица Сајц.

Краткорочни и дугорочни планови на Академији СПЦ

На Високој школи – Академији СПЦ спроведено је самовредновање на свим нивоима. Због побољшања квалитета наставе исправљени су и усклађени планови и програми на оба студијска програма за будућу академску годину. Спроводи се пракса писања силабуса за сваки од предмета који морају бити усклађени са акредитованим планом и програмом установе. На тај начин се проверава да ли је план и програм испуњен, и у складу са тим се исправља план.

Краткорочни и дугорочни циљеви

упис највише 16 студената на оба студијска програма, због жеље да се сви студенти који дипломирају касније и запосле у струци:

у оквиру дипломских радова а под менторством Горана Јанићијевића фрескописање цркава у Старом Лецу, манастир Дубрава, цркве у Кливленду и Берну, капеле у болници Светог Саве у Београду...

изложбе за обележавање погрома Срба са Косова и Метохије 17. марта (у земљи и у иностранству), годишња изложба на Академији у јуну, промоција црквене традиционалне уметности у Србији и у свету;

дугорочни план – фрескописање цркава у епархијама СПЦ; иконописање икона за иконостасе; конзервација и рестаурација фресака и икона за храмове широм епархија СПЦ; организовање Симпосиона и објављивање зборника радова са истих; редовно објављивање годишњака, организовање студијских екскурзија, организовање предавања стручњака из области црквених уметности, обнове и чувања.

Опремљеност Високе школе - Академије СПЦ

Висока школа - Академија СПЦ се већ годинама опрема најсавременијом опремом за конзервацију и рестаурацију, али је потребно још много рада и труда како би купили све апарате. Ипак, атељеи за конзервацију су опремљени тако да се професионално ради на експонатима и на хладном и на топлом вакуум столу. Свака лабораторија, као и учионица за теоријску наставу и библиотека и читаоница поседује рачунар, као и видео бим. Затим, атељеи за живописачке предмете имају све неопходно за несметан рад – даске за иконе, платна за фреске, итд.

У две учионице за теоријску наставу постоји компјутер који професори и студенти користе. Сав материјал за живописање и обнову и чување купљен је на време и студенти су несметано радили током целе академске године.

У Славу Божју потписан је уговор о поклону са г. Војиславом Деспотом, из Земун поља, који је даривао Високу школу – Академију СПЦ са 400м² простора у педагошке сврхе.

У складу са Законом о раду просторије Академије су опремљене апотекама.

Финансијско стање Академије СПЦ

О финансијама се стручно брине благајник и рачуновођа, а Светом Архијерејском Сабору уредно је, као и сваке године, у априлу 2009. године, достављен завршни извештај за 2009. и предложен буџет за 2010. годину.

Пошто је Висока школа - Академија самофинансирајућа установа, издржава се од студентских школарина и појединачних при-

лога. Ове године Министарство вера је нашим студентима омогућило 42 стипендије за основне студије, 11 једнократних помоћи и 2 стипендије за последипломске студије.

Целокупан извештај о самовредновању објављен је на званичној Интернет презентацији Високе школе – Академије за уметности и конзервацију www.akademijaspc.edu.rs

УПУТСТВА АУТОРИМА

Живопис је годишњак Високе школе – Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију. Одлуком Већа из 2006. године први број годишњака је из штампе изашао у јуну 2007. године. Овај научни часопис се бави мултидисциплинарним темама које су из ужих научних области које се проучавају на основним и дипломским акредитованим студијама на Високој школи – Академији. Тематика је подељена у три области: студије (из теологије, историје уметности, хемије, физике, физичке хемије, певања, архитектуре), затим црквене уметности (иконопис, фрескопис, мозаик, вајање, цртање икона) и обнова и чување (методологија конзервације и рестаурације икона на дрвету и платну, фрескама и каменим здањима). На крају годишњака је приказан летопис школе за претходну академску годину.

I

Међународно уредништво прима само необјављене рукописе који су уређени према техничким и методолошким упутствима о изгледу рада. Радови се достављају Уредништву електронским путем, на адресу: akademijaspc@gmail.com. Уредништво се задржава право да рукописе прилагоди стандардима српског књижевног језика. Рукописи се не враћају.

II

Категоризација научних радова (коначну одлуку доноси Уредништво на темељу двију позитивних рецензија):

Чланци у годишњаку се разврставају у следеће категорије:

Научни чланци:

1. оригиналан научни рад (рад у коме се износе претходно необјављивани резултати сопствених истраживања научним методом);
2. прегледни рад (рад који садржи оригиналан, детаљан и критички приказ истраживачког проблема или подручја у коме је аутор остварио одређени допринос, видљив на основу аутоцитата);
3. кратко или претходно саопштење (оригинални научни рад пуног формата, али мањег обима или прелиминарног карактера);
4. научна критика, односно полемика (расправа на одређену научну тему заснована искључиво на научној аргументацији) и осврти.

Изузетно, у неким областима, научни рад у годишњаку може имати облик монографске студије, као и критичког издања научне грађе (историјско-архивске, лексикографске, библиографске, прегледа података и сл.) – дотад непознате или недовољно приступачне за научна истраживања.

Радови класификовани као научни имају две позитивне рецензије. У годишњаку се објављује и летопис и прилози ваннаучног карактера, тако да су научни чланци груписани и јасно издвојени у првом делу свеске.

III. Техничка и методолошка упутства

Обим научног рада: најмање 16 (28.800 знакова с празнинама), а највише 32 картице (57.600 знакова с празнинама). Ту су урачунате и белешке.

Аутор уз рад треба доставити апстракт на српском језику (највише 10 редака) и резиме на енглеском и руском језику (до 20 редака; ако се аутор не може сам побринути за резиме на енглеском и руском језику, нека достави Уредништву текст на српском). Уз сажетак треба навести око пет кључних речи, односно појмова који помажу у класификацији рада.

Рецензије, прикази, осврти и извештаји са научних скупова могу имати највише осам страна.

Аутор Уредништву уз рад треба приложити следеће податке: име и презиме, академски степен, назив и адресу установе у којој је запослен, е-маил.

Изглед научног рада:

Тип слова: Times New Roman

Величина слова: 12 (текст); 10 (апстракт и фусноте)

Проред: у тексту 1,5, у фуснотама једноструктури

Наслов рада: **болд** (подебљано)

Поднослов рада: иатлик, обично

Наслови и поднаслови унутар текста требају стајати самостално у реду те би требало да буду написани на следећи начин:

Увод и Закључак: подебљано, без нумерације

Главни наслови: 1. подебљано

Поднослови: 1.1. *италик, не подебљано*

Поднослови унутар поднастова: 1.1.1. обично

Упутства о начину писања фуснота:

1. Опште напомене:

- име и презиме аутора пише се у пуном облику (не иницијалом), малим словима
- наслов и поднаслов пишу се курзивом а одвајају тачком
- код зборника радова наслов се пише курзивом, а додатне информације о зборнику од наслова се одвајају зарезом и пишу обичним словима
- наслови чланака пишу се обичним словима, а име часописа у којем је чланак објављен у курзиву (италик)
- издавач се наводи
- место издања: више места одваја се лугом цртицом с размацама (–), а наводи се само прва три места; исто правило одвајања важи и кад се наводи више аутора
- иза места издања ставља се запета
- иза године ставља се запета
- наводи се само број страница, без скраћенице „стр.“; исто важи и за ступце
- скраћеница за број се наводи: „бр.“
- уредник или приређивач (и издавач) наводе се кратицом „ур.“, без обзира на којем је језику дело објављено; а) код зборника радова више аутора уредник се наводи испред наслова (као и аутор; иницијал имена, презиме), те се иза презимена у загради ставља скраћеница „(ур.)“; б) код дела једног аутора које је уредила друга особа аутор се наводи на почетку, а име и презиме уредника долази иза наслова малим словима те иза презимена кратица „(ур.)“; у оба случаја иза кратице „(ур.)“ долази запета
- уместо АА. ВВ. пише се РАЗНИ АУТОРИ
- преводац се не наводи
- код навођења дела које је објављено у више томова пише се само број тома, без икакве ознаке; кад се исто наводи као целокупно дело, иза наслова се пише број првог и задњег тома (нпр. I-III); у случају кад је том означен двама бројевима, прво се пише римски па арапски број (нпр. VI/2)
- место издања пише се у изворном облику, како је наведено у делу које се цитира (Moscow а не Москва; Athens а не Атина, New York а не Њујорк).

- Увод, Предговор и Поговор наводе се по истом начелу као чланци у зборнику

2. Појединачне напомене

2.1. При првоме навођењу неког дела, фуснота, без обзира је ли објављена на српском или неком од страних језика, треба овако изгледати:

- а) Књига, уџбеник, који је издало нпр. предузеће „Просвета“
П. Петровић, М. Јовановић, *Суштина сликарства*. Просвета, Београд, 1978.
- б) Чланак из часописа:
П. Петровић, „Слика и икона,” *Живопис*, бр. 5, стр. 78-92, октобар 2012.
- в) Чланак са симпозиона или конгреса, нпр. „Теологија иконе данас“: Еп. Јован, „Свети Арсеније,” Теологија иконе данас, реф. бр. 1, Београд, октобар 2007.
- г) Студија коју је израдио нпр. Институт за црквене уметности П. Петровић, М. Марковић, *Развој иконописа у Србији у XXI веку*. студија, Институт за црквене уметности, Београд 2016.
- д) Докторска дисертација, магистарски или дипломски рад:
В. Скерлић, *Хришћанство на Балкану у прва три века*. магистарски рад, Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, Београд, 2010.
- е) Електронски извор – Интернет страница
S.B. Lippman, „Icon and Colours”, *Iconographer's Magazine – Icons*, <http://icons.com/msdnmag/issues/06/00/PureC/default.aspx>, посећено: 05.10.2006.године.

Иностране референце се описују на исти начин, али се пишу у оригиналу. Потребно је водити рачуна о коректном писању референци, посебно ако се узимају референце писане на више језика.

Листа референци (литература)

Цитирана литература обухвата по правилу библиографске изворе (чланке, монографије и сл.) и даје се искључиво у засебном одељку чланка, у виду листе референци. Референце се наводе на

доследан начин, редоследом који зависи од стандарда навођења у тексту, а који је прецизиран упутством ауторима. Референце се не превode на језик рада. Наслови цитираних домаћих часописа дају се у оригиналном, пуном или скраћеном, али никако у преведеном облику.

Саставни делови референци (ауторска имена, наслов рада, извор итд.) наводе се у свим чланцима објављеним у часопису на исти начин, у складу са усвојеном формом навођења. Веома је препоручљива употреба пуних формата референци које подржавају водеће међународне базе намењене вредновању, као и Српски цитатни индекс, а прописани су упутствима:

1. APA - Publication Manual of the American Psychological Association,
2. CBE - Council of Biology Editors Manual, Scientific Style and Format,
3. Chicago - The Chicago Manual of Style,
4. Harvard - Harvard Style Manual,
5. Harvard-BS - Harvard Style Manual - British Standard,
6. MLA - Modern Language Association Handbook for Writers of Research Papers i
7. NLM - The National Library of Medicine Style Guide for Authors, Editors, and Publishers

Уредништво води Регистар приспелих радова, Архиву изјава аутора, Упутство рецензентима, Листу рецензената и Регистар рецензија као документа од релативно трајне важности.

Уредничка документација је првенствено намењена анализама уредничког процеса, посебно рецензентског поступка, које имају за циљ унапређење квалитета часописа. Истовремено служи као основа за вредновање часописа.

У Регистру радова воде се основни подаци о пријављеним радовима и ауторима. Наводе се датуми приспећа рукописа, исправки рукописа и одобравања радова за објављивање. Регистар се води у папирном или електронском облику.

Живопис 4, (2010) 401

УПУТСТВО ЗА РЕЦЕНЗЕНТЕ

Да би се олакшао и уједначио рад рецензената и уједначили критеријуми за избор чланака, припремљено је више рубрика и питања на претходној страни, на које треба одговорити заокруживањем. При оцени рада (рубрике “Подаци о раду и аутору” и “Мишљење рецензента”) дати мишљење да ли чланак одговара профили, циљевима и намени часописа Подземни радови, да ли је актуелан и од значаја за објављивање.

Рецензентско мишљење садржи следеће оцене: вредност презентираног рада оцену методологије приступа решавању проблема, ниво и начин излагања, изворе информација, потребу скраћивања, измене и допуне текстова, прилога, литературе, итд., терминологија и стилска разјашњења. За радове који садрже математичку интерпретацију, указати на могућа сажимања без негативних последица за интерпретацију, јасноћу за штампу употребљаваних симбола и сл. Код оцене прилога (табеле, графици, фотографије, скице и др.) указати на евентуална скраћења, једноставније приказе-илустрације и могућност графичке интерпретације.

У рубрици “Кључне речи” треба навести оне појмове на које се разматрана проблематика односи, тако да се преко њих на једноставан начин може оријентисати у погледу уже и шире тематске оријентације чланка.

Категоризација научних и стручних радова

Чланци у часописима се разврставају у следеће категорије:

Научни чланци:

1. **оригиналан научни рад** (рад у коме се износе претходно необјављивани резултати сопствених истраживања научним методом;
2. **прегледни рад** (рад који садржи оригиналан, детаљан и критички приказ истраживачког проблема или подручја у коме је аутор остварио одређени допринос, видљив на основу аутоцитата);
3. **кратко или претходно саопштење** (оригинални научни рад пуног формата, али мањег обима или прелиминарног карактера);
4. **научна критика, односно полемика** (расправа на одређену научну тему заснована искључиво на научној аргументацији) и осврти.

Изузетно, у неким областима, научни рад у часопису може имати облик монографске

студије, као и критичког издања научне грађе (историјско-архивске, лексикографске,

библиографске, прегледа података и сл.) – дотад непознате или недовољно приступачне за научна истраживања.

Радови класификовани као научни морају имати бар две позитивне рецензије. У часописима у којима се објављују и прилози ваннаучног карактера, научни чланци треба да буду груписани и јасно издвојени у првом делу свеске.

Напомена:

Када рецензенти оцене за потребно, треба да остваре директну сарадњу са аутором, да би још пре писања рецензије, отклонили евентуални недостаци у раду. Уколико је расположиви простор у појединим рубрикама недовољан, може се користити додатни лист. Пожељно је рубрике “Мишљење рецензента” и “Резиме” попуњавати комјутером.

Редакција годишњака Живопис свесна је значаја и доприноса рецензента, посебно у оријентацији сталног подизања нивоа и угледа часописа, па се у том смислу унапред захваљује свим својим сарадницима и моли да рукописе добије у што је могуће краћем року.

Ликовни прилози



БОГОРОДИЦА

Богородичина црква, Земун, Архиепископија београдско-карловачка
(Никола Авакумовић, Немања Комненовић, Марјан Весић,
ментор мр Јован Пантић)
горе: у току радова; доле: пре и по завршетку радова



ПРЕОБРАЖЕЊЕ

Богородичина црква, Земун, Архиепископија београдско-карловачка
(Никола Авакумовић, Немања Комненовић, Марјан Весић,
ментор мр Јован Пантић)
горе: пре радова; у средини: у току радова; доле: по завршетку радова



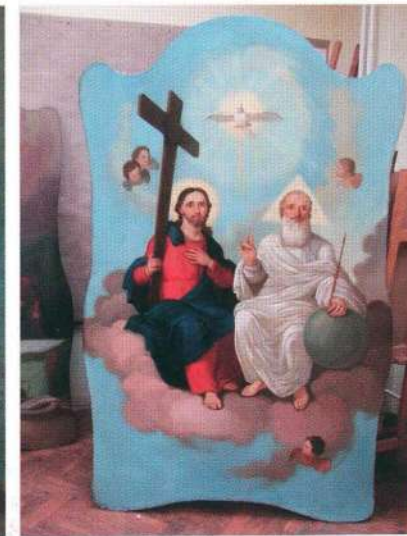
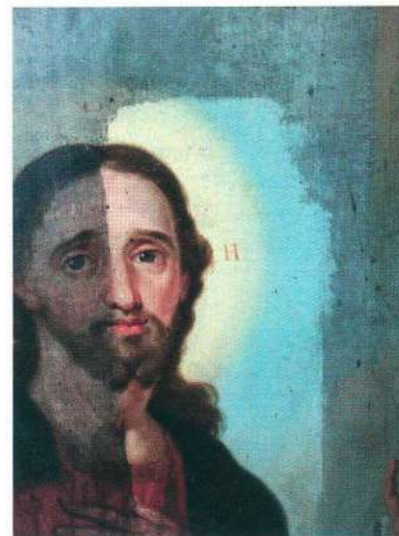
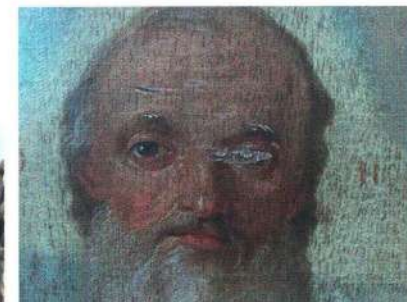
СИЛАЗАК СВЕТОГ ДУХА

Богородичина црква, Земун, Архиепископија београдско-карловачка
(Никола Авакумовић, Немања Комненовић, Марјан Весић,
ментор мр Јован Пантић)
горе: пре радова; у средини: у току радова; доле: по завршетку радова



СВЕТИ НИКОЛА

Богородичина црква, Земун, Архиепископија београдско-карловачка
(Никола Авакумовић, Немања Комненовић, Марјан Весић,
ментор мр Јован Пантић)
горе: пре радова; доле: у току, и по завршетку радова



СВЕТА ТРОЛИЦА

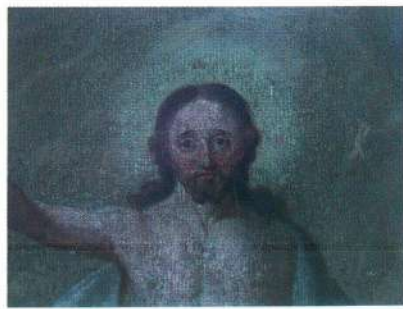
Богородичина црква, Земун, Архиепископија београдско-карловачка
(Никола Авакумовић, Немања Комненовић, Марјан Весић,
ментор мр Јован Пантић)
горе: пре радова; доле: у току, и по завршетку радова



УСЕКОВАЊЕ ГЛАВЕ СВЕТОГ ЈОВАНА

Богородичина црква, Земун, Архиепископија београдско-карловачка
(Никола Авакумовић, Немања Комненовић, Марјан Весић,
ментор мр Јован Пантић)

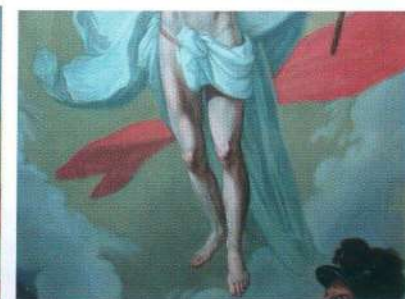
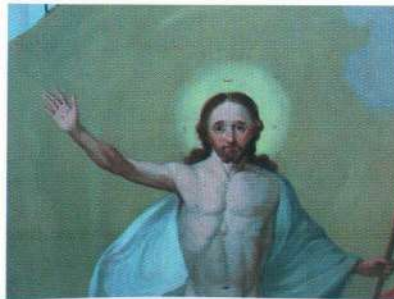
горе: пре, у току, и по завршетку радова



ВАСКРСЕЊЕ

Богородичина црква, Земун,
Архиепископија
београдско-карловачка
(Никола Авакумовић, Немања
Комненовић, Марјан Весић,
ментор мр Јован Пантић)

лево: пре радова;
горе: у току радова;
десно и доле: по завршетку радова





БОГОРОДИЦА СА ХРИСТОМ
Црква Светог Георгија, Сеча Река, Епархија Жичка
(Жељка Михајловић, ментор мр Јован Пантић)
горе: у току радова; доле: пре и по завршетку радова

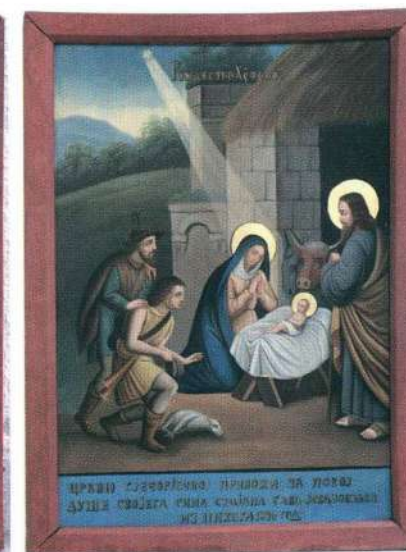
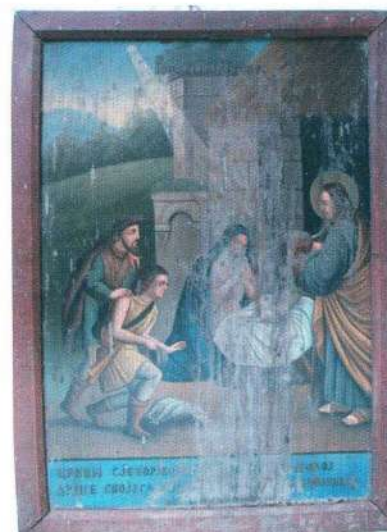


ИСУС ХРИСТОС
Црква Светог Георгија, Сеча Река, Епархија Жичка
(Жељка Михајловић, ментор мр Јован Пантић)
горе: у току радова; доле: пре и по завршетку радова



ПРЕОБРАЖЕЊЕ

Црква Светог Георгија, Сеча Река, Епархија Жичка
(Жељка Михајловић, ментор мр Јован Пантић)
горе: у току радова; доле: пре и по завршетку радова



РОЂЕЊЕ ХРИСТОВО

Црква Светог Георгија, Сеча Река, Епархија Жичка
(Жељка Михајловић, ментор мр Јован Пантић)
горе: у току радова; доле: пре и по завршетку радова



СВЕТА ТРОЛИЦА

Црква Светог Георгија, Сеча Река, Епархија Жичка
(Жељка Михајловић, ментор мр Јован Пантић)
горе: у току радова; доле: пре и по завршетку радова



СВЕТИ САВА

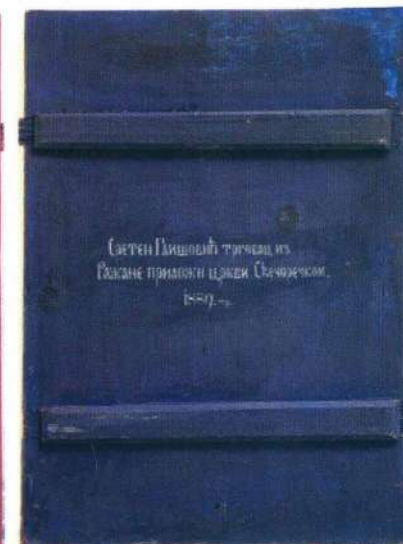
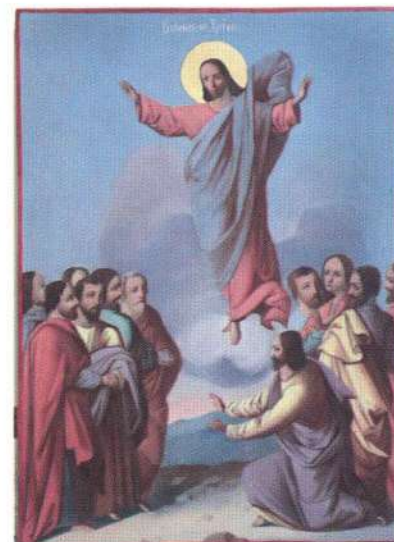
Црква Светог Георгија, Сеча Река, Епархија Жичка
(Жељка Михајловић, ментор мр Јован Пантић)
горе: у току радова; доле: пре и по завршетку радова



ВАСКРСЕЊЕ

Црква Светог Георгија, Сеча Река, Епархија Жичка
(Жељка Михајловић, ментор мр Јован Пантић)

горе: у току радова; доле: пре и по завршетку радова



ВАЗНЕСЕЊЕ

Црква Светог Георгија, Сеча Река, Епархија Жичка
(Жељка Михајловић, ментор мр Јован Пантић)

горе: пре и у току радова; доле: по завршетку радова



ЊЕГ СВ. ПАТРИАРХ
Митрополит

Дворско
Рад. Акта. Сликара
Митрополит

АРХИЈЕРЕЈ
Музеј СПЦ

(рад студената III године на студијском програму Обнова и чување)
горе: пре и у току радова; доле: по завршетку радова



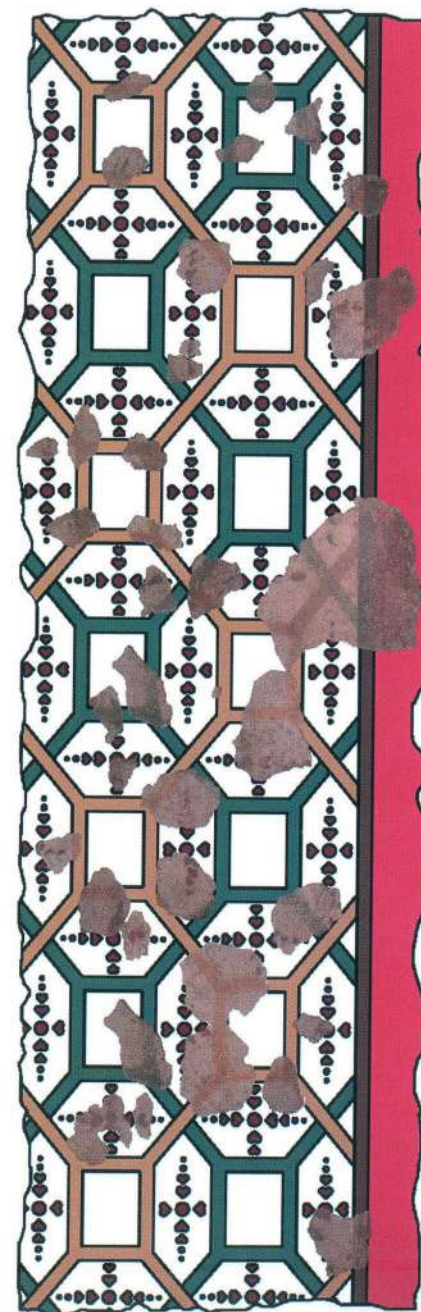
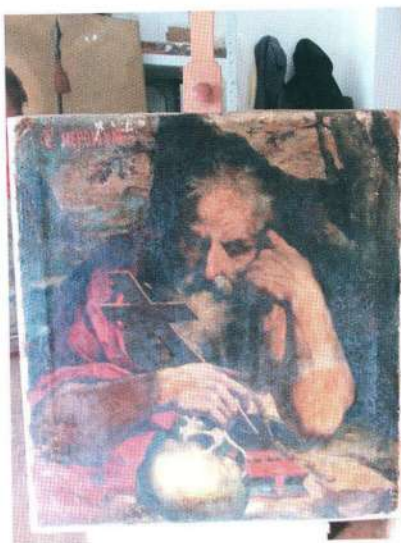
КРУНИСАЊЕ БОГОРОДИЦЕ
Музеј СПЦ

(рад студената III године на студијском програму Обнова и чување)
горе: пре радова; доле лево: у току радова; десно: по завршетку радова



СВЕТИ ЈЕРОНИМ
Музеј СПЦ

(рад студената III године на студијском програму Обнова и чување)
горе: пре радова; доле лево: у току радова; десно: по завршетку радова



Могући изглед целине 1, у ово идејно решење убачене су фотографије фрагмената фресака Над Клепечком.
(Идејна решења AutoCAD-у извела дипл. инг. арх. Емилија Николић)

Илустрација уз рад
РЕКОНСТРУКЦИЈА АНТИЧКОГ ЗИДНОГ СЛИКАРСТВА СА ЛОКАЛИТЕТА НАД КЛЕПЕЧКОМ, VIMINACIUM
мр Драгана Рогоћ и Стевана Марковића

CIP - Каталогизација у публикацији Народна библиотека Србије,
Београд
7.021.333
75.01

ЖИВОПИС : часопис за неговање црквене уметности / главни и
одговорни уредник јереј Жељко Р. Ђурић. - Год 4, бр 4 (2010) - . -
Београд (Краља Петра 2) : Академија Српске православне Цркве за
уметности и конзервацију, 2010 - (Смедерево : Newpress) 23 cm

Годишње
ISSN 1452-8908 = Живопис
XOBISS.SR-ID 140181772

Ж И В О П И С

4

