

DOI: <https://doi.org/10.2298/GEI2503177M>

UDC: 271.222-526.62¹199/ (497.11)

оригинални научни рад

ТОДОР МИТРОВИЋ

Висока школа – Академија СПЦ за уметности и конзервацију

todormitrovich@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-0238-438X>

Уметност иконе у Србији од деведесетих година XX века до данас: традиција, традиције и иновације

Чланак истражује развој савременог православног сакралног сликарства у Србији. У много већој мери него на историјске чињенице везане за ауторе и њихова дела, расправа која следи усмерена је на детекцију и анализу стилског развоја који обележава ову изузетно продуктивну, али још увек недовољно истражену област савремених визуелних уметности. Читалац се на овај начин упознаје са логиком сазревања једне динамичне уметничке сцене, која је у истраживаном периоду прешла пут од дистанцираног, утилитарног копирања средњовековних узора, преко дубоког, аутентичног разумевања и оживљавања ликовног језика византијског сликарства, све до различитих могућности креативног ликовно-поетског реинтерпретирања традиције кроз интеракцију са најширим културним окружењем.

Кључне речи: иконопис, зидно сликарство, стил, традиција, рестаурација, интерпретација

The Art of Icon in Serbia from the 1990s to the Present: Tradition, Traditions, and Innovations

This article examines the development of contemporary Orthodox sacred painting in Serbia. Much more than historical facts about the authors and their works, the following discussion focuses on identifying and analysing the stylistic development that characterises this extremely productive but still under-researched area of contemporary visual art. In this way, the reader is familiarised with the logic of the development of a dynamic and vital art scene that has evolved over the period under study from a distanced, utilitarian copying of mediaeval models, through a deep, authentic understanding and revival of the visual language of Byzantine painting, to various possibilities of creative visual and poetic reinterpretation of tradition through interaction with the widest cultural environment.

Keywords: icon-painting, wall painting, style, tradition, restauration, interpretation

1. УВОД: О ОБНОВИ ИНТЕРЕСОВАЊА ЗА СРЕДЊОВЕКОВЕКОВНУ УМЕТНОСТ У ПРВОЈ ПОЛОВИНИ XX ВЕКА

Да би се разумеле околности у којима се српско црквено сликарство нашло током 90-их година XX века – у периоду који се данас најчешће представља у категоријама *националне обнове* – важно је укратко се упознати са начином на који су средњовековна (византијска) стилска решења, током овога столећа, изнова оживела као кључна одредница савремене православне уметности. У вези са самим почетком овога развоја, у теорији је већ унеколико заживела претпоставка да се без узимања у обзир оног скупа револуционарних промена, које су почетком XX века погодиле европску културу, а које обједињено означавамо термином *модерна*, повратак православне црквене културе стилским традицијама средњовековне уметности тешко може правилно разумети (Justiniano 2020, 70–127; Mitrović 2009, 91–96). Наиме, прва генерација сликара који уведо средњовековна стилска решења у црквено сликарство била је, као и сви остали – православни и неправославни – сликари XVIII, XIX и почетка XX века, васпитана на канонима тада актуелног академског реализма. А из перспективе оваквог

васпитања, наравно, све древне уметничке форме – изузев класичне антике – неминовно су деловале као наивне, превазиђене и академски недопустиве. Да се, следствено, Фотије Контоглу, Леонид Успенски и Григорије Круг нису у Паризу срели са уметношћу која је (почевши са постимпресионизмом) радикално преиспитала и потом сасвим укинула каноне академског реализма, те последично потпуно променила однос савремене културе према древним уметничким језицима, ови 'патријарси' обнове уметничког интересовања за икону напосто не би имали довољно разлога да се окрену древној уметности средина из којих су поникли и покушају да у сопственој пракси обнове ликовни језик византијског или руског средњовековног сликарства. Док за двојицу кључних ументника руске емиграције у Паризу можемо наћи само индиректну потврду ове врсте модерних утицаја (Mitrović 2009, 94–95), дотле је сопствену очараност Ван Гоговом уметношћу Контоглу експресивно изразио како у самим сликарским остварењима (насталим након боравка у Паризу) тако и у теоријским текстовима које је оставио иза себе (Zias 1993, 32–46, 152–54, fig. 16–22, 34–35). Са друге стране, кључни руски (теоријски) истраживачи уметности иконе с почетка XX века, попут Јевгенија Трубецког и Павла Флоренског, заједно са Леонидом Успенским – који није био ништа мање успешан теоретичар, него уметник – заправо су развили своје ставове према икони као „суштински западноевропску теорију уметности модерне, развијену у одговору на појаву постимпресионистичких уметника попут Гогена” (Freeman 2018, 150). Док Еван Фримен с правом (критички) представља овај феномен као „оштар одмак од традиционалне византијске теорије иконе” (Freeman 2018, 149), јасно је да је та врста (радикалне) промене перспективе – како у области теорије тако и у самим уметничким праксама – заправо била једини могући начин да се у датом историјском контексту препозна врло специфична, занемарена и заборављена, лепота, дубина и сублимна експресивност средњовековних уметничких форми. Из свих ових разлога не изненађује што рани радови Фотија Контоглуа, те читава уметничка продукција Леонида Успенског и (нарочито) Григорија Круга, неће настајати као дословне копије древних икона, већ као њихова савремена сликарска интерпретација, која у себе дискретно уноси и пикторална решења карактеристична за језик модерне уметности.

Ослањајући се (у нешто другачијим сразмерама) на древне и савремене естетске састојке, не много доцније ће започети и обнова интересовања српске уметничке сцене прве половине XX века за византијску уметност. Као несумњиво најупадљивије фигуре ове обно-

ве истичу се Васа Поморишац и Живорад Настасијевић, те њихово деловање у оквиру уметничке групе 'Зограф', основане 1927. Мада ће их послератна ликовна критика – припадајућа култури у највећој мери несклоној оживљавању средњовековних естетских идеја – доживети као највеће конзервативце међу савременим им ауторима, са данашње дистанце је јасно да, заправо, говоримо о модерним заинтересованим (уместо за архајску) за средњовековну традицију, попут Мориса Денија или Жоржа Руоа у Француској (на пример). Међународно нарастајући тренд интересовања за средњовековну уметност довео је ову групу међуратних српских уметника до решења која би се, следствено, могла означити као носталгична али не и анахрона – подразумевајући органско и спонтано сједињавање древне и савремене уметности у иновативне ликовне исказе (Јовановић 2011, 101–125; Томић 2016, 152–155). Ову тенденцију можда понајбоље могу илустровати речи које су у једном интервјуу изнели сами уметници: „Средњи век је за нас био само *spiritus movens*, а ми смо у ту уметност уносили елементе савремености” (Томић 2016, 154, нап. 32).

Готово напоредо са оснивањем и деловањем 'Зографа', иста врста међународно препознатљивог тренда интересовања за средњовековну уметност породила је, под државним покровитељством (династије Карађорђевића), парадигму једног значајно другачијег приступа обнови средњовековних уметничких форми, оличену у специфичној логици настанка зидног сликарства Цркве Светог Ђорђа на Опленцу (у периоду 1924–1931). За потребе извођења овог амбициозног пројекта, којим су руководили Николај Краснов и Сергеј Смирнов, наиме, најпре је већа група руских уметника (емиграната) извела копије пробраних фресака из средњовековних манастира са подручја Немањинске Србије, да би на основу ових копија крајем треће деценије XX века било уобличено – у немачким мозаичким радионицама – зидно сликарство овог династичког маузолеја (Рајкић 1984, 221–234). Иако озбиљност приступа овом импресивном уметничком пројекту, оправдано може навести на утисак да зидно сликарство Опленца „није прост збир копија старих фресака, као што се то често мисли, већ аутентична ликовна целина, која је своја надахнућа тражила у уметности средњег века, али их је интерпретирала на оригиналан и самосвојан начин” (Рајкић 1984, 232), са друге је стране немогуће спорити да у синхронном културном контексту ова уметност представља, не само најексплицитније могуће оваплоћење, већ и најмонументалнију замисливу промоцију идеје *дословној репликавању конкретних сликарских остварења из средњовековне прошлости*.

Следствено, поређење два парадигматична међуратна примера обнове сликарског интересовања за византијску уметност у Србији доводи нас до два различита приступа овој врсти наслеђа – којима ће у великој мери бити обележена његова уметничка обнова у XX и XXI веку. Спрам потреба даље расправе, први приступ ћемо означити као *рестрауративни* а други као *интерпретативни*. *Рестрауративни* *присћуй*, као што је то био случај са мозаицима из Опленца, дакле, подразумевао би што дословније понављање конкретних сликарских решења из средњовековне уметности – краће речено, њихово копирање. *Интерпретативни* *присћуй*, пак, као што је то био случај са сликарима окупљеним око групе 'Зограф', подразумевао би тежњу ка усклађивању језика средњовековне и савремене уметности, у синтези која покушава да оживи древне уметничке форме спрам потреба културног контекста различитог од онога у коме су настале. Не треба посебно наглашавати да ова два приступа уметности иконе нису међусобно искључива, те да је предложена категоризација условна у мери у којој је уведена као интерпретативна алатка за динамичко тумачење одређеног уметничког развоја а не за његову прецизну класификацију – каква уосталом при истраживању уметничких пракси најчешће није ни могућа. Штавише, управо она врста уметностима интринсичне динамике која врло често доводи до (јаче или слабије) интеракције на први поглед диврегентних уметничких пракси – подривајући тиме унапред сваки покушај строге (теоријске или идеолошке) класификације – у великој ће мери и бити тема расправе која следи. Спрам овакве намене су, најзад, као појмовне алатке и уведени релативно неутрални термини (*рестрауративни* и *интерпретативни* приступ), уместо вредносно интензивније обојених бинарних формула, као што би – на пример – биле: *традиционализам-vs-модернизам*, *конзервативизам-vs-либерализам*, *ревизионизам-vs-ауθενћичност*, или *имитација-vs-креативност*...

2. ДРУГА ПОЛОВИНА XX ВЕКА: СТИЛСКА ОБНОВА ЦРКВЕНОГ СЛИКАРСТВА У ПЕРИОДУ ПРЕТХОДЕЋЕМ (ИДЕОЛОШКОЈ) ТРАНЗИЦИЈИ

Ако изузмемо ону врсту посредних утицаја византијског сликарства на модернистички или постмодернистички оријентисане уметнике друге половине XX века – препознатих у делима уметника као што су Лазар Возаревић, Александар Томашевић, Стојан Ђелић, Миодраг Б. Протић, Младен Србиновић, Лазар Вујаклија, Коста Богдановић, Милета Продановић... (Јовановић 2011, 194–199) – непосредна

апропријација византијских стилских решења у црквеној уметности дуго после Другог светског рата биће сведена готово искључиво на манастирске иконописачке радионице. Будући да у датим историјским околностима ове специфичне школе иконописа напосто нису могле бити засниване на селекцији академски образованих уметника, биле су окренуте ка спорадичној размени знања са грчким монашким радионицама, те копирању предложака у формату репродукција слободно произвођених и дисеминираних од стране једине православне цркве која у том тренутку није деловала под репресијом тоталитарног политичког режима. А оно што је од узора из Грчке стизало, могло би се описати као далеки дериват неовизантијске обнове покренуте од стране Фотија Контоглуа и његових ученика. Наиме, велики грчки уметник је – управо зарад промоције ове врсте обнове – сопствени стил у значајној мери шаблонизовао, како би га бројни ученици могли што ефикасније преузимати и даље дистрибуирати (Zias 1993, 121; Skliris 2005, 315–318). Кроз ову врсту преузимања, из генерације у генерацију, настало је оно што се данас најчешће означава фразом *неовизантијска уметност*, као стил у великој мери заснован на поједностављеном сликарском преузимању формула итали-критске уметности, која је већ и сама била обликована као поједностављени стилски дериват велике византијске традиције (Skliris 2005, 95; Lazarev 2004, 187–188). Репродукције пак овог двоструког деривата (често и саме слабог квалитета), силом поменутих историјских и географских прилика најлакше су стизале из Грчке до српских манастирских радионица, постајући основом стила који се развијао далеко од центара академског образовања и било какве могућности за сложенију уметничку размену.

Као најважнији центри сликарске продукције која настаје у овим неповољним културно-историјским оквирима, те несумњиви пионири обнове византијског стилског идиома у српској црквеној уметности, издвајају се иконописачке радионице манастира Ђелије, Жича и Соколица. Најстарија међу њима јесте радионица манастира Ђелије, настала већ средином 60-их година XX века, на основама знања монахиње Антонине Јањић [1931–2020], која се уз благослов оца Јустина Поповића (=Преподобног Јустина Ђелијског) са основама иконописа упознала у Грчкој (Ћеранић 2020, 33, нап. 2). Крајем 70-их година, пак, ђакон Миодраг Томић, са знањем иконописа стеченим у тада чувеној светогорској радионици братства 'Пахомеја', на иницијативу епископа Стефана (Боце) оснива радионицу у манастиру Жича (Ћеранић 2020, 33; Džalto 2014, 82–93; Milovanović 1995, 108–109).

Најзад, у овом периоду у Грчкој борави и мати Макарија Обрадовић [1940–2022] – која ће доцније постати игуманија манастира Соколица – те се у манастиру Ормилија упознаје са праксом неовизантијског живописа, на основу чега ће почетком 90-их година XX века бити формирана радионица Манастира Соколице (Ћеранић 2020, 33). Мада се међу ове три радионице, како естетским дометима тако и изузетним обимом продукције – па и припадајућим утицајем – унеколико издваја жичка школа, важно је нагласити да разлике међу иконама које су настајале у манастирским радионицама ипак нису биле значајне, нити су подразумевале било какву врсту преиспитивања неовизантијског идиома преузетог из грчког савременог црквеног сликарства. Штавише, ни оне особености које су дотични сликарски идиом чиниле доследном репликом, нити пак особености које су га чиниле значајно различитим од сопственог средњовековног узора, у овом раном, ван-академском периоду развоја напосто нису могле постати темом уметничког израза, па чак вероватно ни бити примећене: консензус да се иконе сликају 'византијским' стилем, спрам контекста у коме је заживео, напосто није имало ни потребе ни смисла преиспитивати расправом о естетским финесама.

Сасвим независно од ових токова, социјалистичка држава Југославија се током друге половине XX века на свој начин упустила у подухват промоције културних добара која су у њој била похрањена, те је 1952. године у Београду отворила *Галерију фресака*, у којој су излагане дословне копије фресака (најчешће на платну), за чију су израду током дужег периода ангажовани академски образовани сликари (Роровић 2022, 33–62). Међу њима се из перспективе овога истраживања нарочито истиче фигура Драгомира Јашовића [1937–2022], који се као образован сликар и искусни кописта доцније упушта у осликавање нових зидних ансамбала у активним богослужбеним просторима (Роровић 2022, 184–191; Станишић 2007, 78–81). Ако се за горе поменути манастирске радионице може рећи да су рестауративни приступ византијском уметничком наслеђу неговале као копију бледих копија и далеких деривата овог наслеђа, онда се за црквено-уметничку продукцију Драгомира Јашовића може са правом рећи да је подигла рестауративну стилску логику на један значајно убедљивији ниво. Иако су, наравно, радови овога уметника ипак унеколико морали 'платити дуг своје времену' и сачувати нешто од препознатљиве грчко-неовизантијске естетске крутости и формалне шаблонизованости, они се не само дубљим разумевањем сликарског метода, већ и одличним познавањем (телесних) форми зарад чијег је пикторалног

обликовања метод и осмишљен, те – најзад – префињеношћу обраде сликарске материје и колористичком одмереношћу, издвајају као најнапредније достигнуће ове фазе процеса оживљавања средњовековног стила у црквеном сликарству.

3. СТИЛСКА ОБНОВА У ВРЕМЕНУ ТРАНЗИЦИЈЕ (ДЕВЕДЕСЕТИХ): РЕСТАУРАЦИЈА И/ИЛИ (РЕ)ИНТЕРПРЕТАЦИЈА ТРАДИЦИЈЕ

Ако би се за црквену уметност стварану у периоду од Другог светског рата до 90-их година XX века могло рећи да настаје као утилитарна потреба гетоизираних цркве, која није поседовала ни економске могућности ни културни утицај који би привукао значајан број академски образованих уметника, драматичне политичке промене које започињу сломом СФРЈ отвориће потпуно другачије просторе за деловање на овоме пољу. Могло би се рећи да је на отварање слободног простора за национално и верско изражавање најспонтаније и најбрже одговорила тржишна економија, којој је у манастирским радионицама усвојени сведено-копистички приступ сликању савршено одговарао зарад сопствених утилитарних циљева. Наиме, масовни повратак вери је у оквирима специфично православне побожности подразумевао огроман пораст потребе за иконама – како у храмовима тако и у домовима хришћана – коју до тада постојеће сликарске рутине свакако нису могле задовољити. Са друге стране, у манастирским круговима усвојена концепција механичког репликовања (најчешће грчких неовизантијских) предлогака, у којој уметничка креативност не само да није била неопходна већ је често сматрана и за непожељну – уз богословска образложења заснована на аскетским принципима *смیرهња* и *послушности* – савршено је погодовала увођењу сликарског процеса у мануфактурне производне оквире. Овакав приступ иконопису заживеће у специфичним сликарским ‘компанијама’, које ће током 90-их година бити препознатљиве по огромној продукцији серија идентичних икона, у некој врсти мануфактурног погона у коме сваку фазу ‘уметничког’ поступка – од препарирања даске, преко наношења цртежа/калка и злата, до осликавања различитих површина композиције – спроводи различита особа, према унапред дефинисаном шаблону. По природи ове врсте сликарске производње, новонастале иконе су одавале утисак безличности, не само због тога што су – налик роби која излази испод индустријске пресе – биле међусобно идентичне, већ и због тога што је поступак израде ваљало максимално поједноста-

вити – зарад повећавања производње и спуштања цене производа (Mitrović 2008, 308).

Унеколико насупрот овој врсти 'уметничке' продукције, током 90-их година почињу да се диференцирају и личности које ће своју репутацију градити сасвим самостално, у ауторском сликарском маниру. Као најпарадигматичније ауторке које су иконописачко знање и праксу стакле у манастирским оквирима, а потом по резултатима и чувењу унеколико успеле и да превазиђу радионице из којих су кренуле, истичу се Вероника Ђукановић [1962] и Драгана Ђорђевић [1960] (Milovanović 1995, 98–101). Вероника је своје почетно знање стакла у радионици Манастира Жича, а Драгана од монахиње Порфирије, из Грчке, али се временом показало да поседују једну врсту талента која је (у то време) манастирским радионицама недостајала, а која је, пак, нарочито импоновала наручиоцима из црквених кругова. У питању је засењујућа прецизност у наношењу сликарске материје на подлогу. Иако су, дакле, баратале са истим предлошцима као и већина колега, ове сликарке су поступак који су спроводили сви иконописци тог времена изводиле са до тада невиђеном прецизношћу, која се показала изузетно блиском укусу наручилаца, те омогућила сликање великог броја икона за потребе богослужења и приватне побожности. Најзад, поред тога што је ова врста извођачке педантерије из угла тадашњих наручилаца доживљавана као нарочит таленат, сваком посматрачу ових икона било је јасно да је њихово извођење захтевало велику количину труда, посвећености и времена, што је – чак и у секуларној уметности – одувек било поштовано код немалог броја поклоника.

Уз напомену да ће у свом доцнијем уметничком раду Вероника Ђукановић у значајној мери напустити овакве ауторске поставке и посветити се зидном црквеном сликарству на далеко инвентивнији начин, покушаћемо да понудимо обједињено естетско тумачење два унеколико различита али не и некомпатибилна тренда са којима смо се до сада срили, а који су у значајној мери утицали на нарастајућу сцену црквених уметности 90-их година – потребе за *масовним ре-и-ликовањем* и тежње ка *прецизној обради* икона. Оно што је, по свему судећи, било пресудно у њиховој генези био је укус наручилаца, који напросто није могао бити формиран било каквим обликом образовања у визуелним уметностима – како код свештенства, тако и код побожног народа. Будући, пак, да се ни академски образовани сликари, који би могли понудити нека другачија решења, по правилу још увек нису дотицали црквених уметности, онда је укус грађен

тамо где су се естетске сензације једино и могле догађати – у (неосвешћеном) контакту са популарном визуелном културом. А неупоредиво најдубљи рудник визуелних сензација које су припадале домену људске културне производње и биле свима доступне налази(о) се у области индустријског дизајна. Људи краја XX века су напросто, хтели то или не, са свих страна окружени производима – од одеће, преко кућних апарата, до аутомобила и архитектонских целина – који су обликовани као естетски објекти (често од стране врхунских уметника) до оне врсте перфекције у којој је машина била напросто неупоредиво убедљивија од људске руке. Будући да су, као и сви људи свога времена, и наричиоци икона сопствени укус градили превасходно кроз (визуелни) додир са оваквом врстом објеката, не изненађује то што је *перфекционизам обраде* икона постао једним од главних критеријума њиховог естетског 'квалитета'. Сликровитије речено, уколико су површине и облици на икони били углађени и беспрекорно обрађени као што су то били облици, на пример, фрижидера, телевизора или аутомобила, утолико су биле 'естетски' пожељније за просечног наручиоца. Ако овом критеријуму додамо чињеницу да су претходно помињане радионице за производњу икона успевале да испоруче велике серије готово у потпуности идентичних икона, онда се изнова намеће слика необичног естетског 'брака' између традиције и савремене, индустријске културе: беспрекорна поновљивост је напоредо одавала утисак [1] беспрекорног следовања традицији, али и [2] оне врсте 'естетског' квалитета које индустријским производима даје њихова савршена итерабилност (Mitrović 2008, 309–313). Укратко: налик купцу столице, на пример, купац иконе је могао пожелети да има заиста идентичну икону као и његов комшија (или његов свештеник, на пример) и жеља му је заиста могла лако бити испуњена. Иако се, следствено, целокупна ова продукција – као што је то уосталом природно за црквене уметности свих провинијенција – својски позивала на традицију, и као таква на први поглед могла бити сврстана у рестауративне токове црквених уметности 90-их, на основу свега што је речено могло би се закључити да је радије реч о некој врсти неосвешћено-постмодернистичке псеудо-рестауративне позиције. Такав је приступ икони, дакле, обележен неинтенционалним напуштањем традиционализма зарад допуштања уплива оних аспеката савремене визуелне културе који су највише годили (не у већој мери освешћеном) укусу наручилаца.

Иако је тешко порећи утисак да је до сада описана иконографска продукција, са бројним епигонима за чије упознавање овде немамо

простора, статистички доминирала црквеним животом епохе 90-их, подједнако и када су у питању руком сликане иконе и када су у питању њихове небројене штампане репродукције, овај период је породио и нека радикално другачија уметничка кретања. Као најистакнутији уметнички феномен који је готово у свим аспектима другачији – па чак и свесно антагонистичан – спрам онога што је до сада представљено, истиче се монументални пројекат осликавања католичко-на манастира Тумане, посвећеног Архангелу Гаврилу. Живописање цркве довршено је већ 1991. године, на пресудан начин усмеравајући уметнички развој ауторског тројца који су сачињавали Владимир Кидишевић [1955], Предраг Стојковић [1958–2021; доцније замонашен, и упамћен као архимандрит Лазар] и Гаврило Марковић [1955]. Оно што ће овај живопис разликовати од свега што му је претходило била је радикална промена у тумачењу потребе за рестаурацијом средњовековних уметничких образаца и пракси. Наиме, насупрот горе описаним стилским трендовима који су дотадашње црквено сликарство – упркос интенцијама аутора – чинили значајно другачијим од средњовековне уметности, овој тројци академски образованих и харизматичних уметника пошло је за руком да створе нешто квалитативно другачије: уметност која није напосто (невешто) покушавала да имитира средњовековне формалне обрасце већ је у правом смислу речи оживела језик и дух средњовековне уметности. Да би се ово постигло, најпре је оживљена заборављена техника сликања на свежем малтеру, која је по себи у многим аспектима мењала до тада коришћене изражајне скале визуелног представљачког медијума (Mitrović 2014, 91–93). На овој технолошкој 'иновацији' се, међутим, није стало: у потпуности је ревидиран и однос према – много важнијем – питању стила. Уместо да наставе путем којим су ишли сви претходно представљени аутори и ослоне се на позновизантијска стилска решења XIV века или поствизантијски итало-критски стил, аутори су напосто одлучили да сликају стилем старије византијске уметности – окрећући се у највећој мери ка епохи Комнина (XII век). Мада је тешко одолети утиску да је примарни мотив ове иновације био радикализација потребе за што дубљим зарањањем у историјску древност, уношење различитих (стилских) елемената из пред-комнинског византијског сликарства, па чак и из – историјски сасвим некомпатибилног – српског сликарства моравског стила, представља аргумент за тезу да су аутори у трагању за сопственим сликарским изразом на задатој рестауративној траси покушавали да пронађу неку врсту дијахроничке 'есенције' средњовековних стилова. Могло би

се сликовито рећи да је новонастала уметност зашла 'иза леђа' самој идеји рестауративности, постајући 'изворнијом' и 'византијскијом' од конкретних решења из историје византијске уметности (Mitrović 2014, 93). У овој пак врсти стилског комбиновања могу се препознати и елементи савремених уметничких поступака, којима би – спрам припадајућег еклектицизма – најдоследније било доделити постмодерни(стички) предзнак. Са друге стране, условно схваћени медреснистички акценат на аутентичности се може препознати у ауторској способности да се реагује спрам постојећег стања до границе бунта, без икакве жеље за компромисом са публиком (наручиоцима). Уколико се овоме дода група дискретно и неупадљиво, али не без креативне интенције, уведених ликовних решења која воде порекло из савременог уметничког образовања тројице аутора (Mitrović 2014, 94), јасно је да стојимо на необичној експресивној раскрсници. На њој се рестауративна стилска концепција – креативном енергијом талентованих и образованих уметника – претвара у иновативно ауторско сликарство, које традицију оживљава на начин какав се по аутентичности не може поредити са дотадашњом продукцијом у области црквених уметности. Од тренутка, пак, када је на живописачкој сцени почело да се појављује нешто другачије, естетски и богословски убедљивије од још увек доминирајућег, али у многим аспектима ликовно 'избледелог' деривата савременог 'грчког' стила, ерупција истраживачког патоса тешко да је могла бити заустављена.

Тројица аутора ће се после овог пројекта постепено разићи и наставити, свако на свој начин, да развијају почетно стилско решење које их је ујединило. Владимир Кидишевић ће у своме раду сачувати највише од стила освојеног у Туманима, и осликати највећи број цркава, у Србији, Црној Гори и Русији (сл. 1). Предраг Стојковић се замонашио у Црној Гори и добио име Лазар. Ту ће, доцније као старешина манастира Заграђе – који је из темеља обновио те напослетку и осликао – самостално или у већим тимовима учествовати у осликавању бројних храмова, међу којима су и неки од најзначајнијих пројеката ове митрополије (сл. 2). Његов стил прошао је кроз врло различите фазе развоја, преузимајући час елементе из руске уметности XV века, час утицаје крајње архаичних форми живописа, на развојној путањи коју је тешко описати друкчије доли у постмодерним естетским категоријама. Најзад, Гаврило Марковић је иза себе оставио нешто мање обимну живописачку продукцију, у великој мери стилски сродну почетном решењу из Тумана (сл. 3). Будући пак историчар уметности по образовању, учествовао је у креирању жи-

вописачких програма за бројне храмовне декорације, међу којима се, несумњиво, истиче улога у обликовању програма мозаичког ансамбла Храма Светог Саве у Београду.

Као што ће посредни утицај постигнућа ове тројице уметника у пуноћи моћи да се прочита тек у периоду после 90-их тако ће и уметнички феномени са којима ћемо закључити расправу о овој развојној фази српске црквене уметности имати дубљи одјек тек у временима која су долазила. Најпре би ваљало истаћи да на таласу нарастајућег интересовања, већ 1993. године Српска Црква отвара сопствену институцију за академско образовање у области црквених уметности, која ће заживети под именом *Академија СПЦ за уметности и конзервацију*. Идеју је покренула група истакнутих сликара, конзерватора и теоретичара (будућих наставника) – као што су Драгомир Јашовић, Павле Аксентијевић, Предраг Ристић, Коста Богдановић, Здравко Вајагић, Коста Брадић, Жарко Видовић, Мирослав Станојловић... Архијерејски Сабор СПЦ делегирао је изузетно образованог и харизматичног богослова, епископа Данила Крстића, да управља школом као њен први декан (Ћеранић 2020, 33–35; Стојановић 2020, 36–50). Специфични ентузијазам и интересовање који су постојали иза овога пројекта не очитују се само у томе што је у питању један од првих уметничких факултета који је почео да ради независно од патроната државе, већ понајвише у томе што ће управо ова школа изнедрити највећи број кључних аутора савремене српске црквене уметности, којима ћемо се бавити у наредним поглављима.

Као специфичан куриозитет овог времена истиче се једна необична манастирска иконописачка радионица. Она је током ове деценије унеколико изменила типску слику манастира као расадника мање или више убедљивих копија савремених грчких икона. Током 90-их година прошлог века оформљена је сликарска радионица у манастиру Ковиљу, под старешинством младог игумана Порфирија – данашњег патријарха Српске Православне Цркве. У њој се група младих и талентованих иконописаца определила за сликање икона по узору на руску уметност XV и XVI века, успевајући да се, по доследности и убедљивости сликарског поступка, унеколико приближе решењима најистакнутијих руских живописаца XX века.

Последња специфичност периода 90-их коју би овде ваљало запазити не припада уметничкој пракси, већ (богословској) теорији, чији је утицај важно нагласити будући да је још од византијских/постиконоборачких времена значајно утицала на рецепцију уметности иконе. Наиме, у црквеној периодици се већ од краја 80-их појављују

преводи чланака једног од најнеобичнијих грчких живописаца тога времена – оца Стаматиса Склирису [1946]. Он је, стицајем персоналних околности, био врло близак са најважнијим српским богословима тога времена и уживао њихово готово неподељено поверење – нарочито када је теологија иконе у питању. Како његове иконе, које је обликовао кроз отворени дијалог са савременом визуелном културом – ослањајући се најчешће на поступке из постимпресионистичке и експресионистичке уметности – тако и његово богословље, указивали су на то да буквално копирање средњовековних икона заправо није у духу традиције коју је ваљало оживети, већ да управо ова врста традиције од аутора захтева аутентично уметничко стваралаштво, какво је успело да породи различите стилове византијске уметности. Следствено томе већ 1992. године су, у чланку објављеном у престижном богословском часопису *Besega*, српски живописци могли да прочитају идеје које на најбољи начин могу бити сумиране следећим реченицама: „морамо знати да уколико више сликар користи готова решења старијих икона, утолико више копија иде ка безизражајном. И супротно, што се више примењују нова решења, то икона више задобија посебан израз” (Skiris 2005 [1992], 133). Ако би се могло рећи да је стилски преокрет који су Стојковић, Кидишевић и Марковић постигли пројектом осликавања католиконе манастира Тумане покренуо радикално преиспитивање домета уметности која је до тада доминантно препознавана као ‘византијска’, онда расправу у овом поглављу можемо закључити утиском да су чланци Стаматиса Склирису дали добру теоријску подлогу за даља уметничка истраживања у наилазећим деценијама.¹

4. ПРВА ДЕЦЕНИЈА XXI ВЕКА: УТЕМЕЉИВАЊЕ ТРАДИЦИЈЕ – НА НОВИМ НИВОИМА РЕСТАУРАТИВНОСТИ И ИНТЕРПРЕТАТИВНОСТИ

Наглашавајући да је поднасловима сугерисана расподела овде уведена (као што то често бива са историјским периодизацијама) у највећој мери арбитарно, превасходно зарад лакшег праћења и тумачења промена које одређују развојне токове истраживане уметничке продукције, у наставку расправе ћемо се посветити упознавању уметничких токова који настају као својеврсна (креативна) надградња оних до сада истражених. У овом смислу, отварање нових манастир-

¹ Бројне теоријске радове, као и репродукције икона оца Стаматиса Склирису упореди у: Skiris 2005.

ских иконописачких радионица, међу којима је свакако наважнија она у манастиру Дечани, те унапређивање делатности старих, међу којима је најпроминентнијом остала радионица манастира Жича, подразумевало је усавршавање стила у правцу све минуциозније техничко-технолошке обраде и довођења свих (сликаних) површина иконе до готово савршеног нивоа 'углађености'. Нема никакве сумње да је ова врста техничког перфекционизма и извођачке дисциплине наставила – присетимо се расправе с почетка претходног поглавља – да 'прија оку' многих наручилаца и поклоника савременог иконописа. Са друге је стране важно нагласити да је ова врста усавршавања подразумевала својеврсно формално 'полирање' раније усвојеног грчко-неовизантијског стилског решења, у чијој је основи остала крута и схематски крајње редукована сликарска интерпретација – већ увелико оптерећена критикама (образованих уметника или теоретичара) да по естетским и богословским дометима значајно заостаје за сопственим средњовековним узорима. Као први значајнији корак ка премошћавању овога јаза спрема византијских узора се, као што је већ поменуто, крајем XX века истакао живописачки рад Драгомира Јашовића. Следеће пак крупне кораке у овом правцу начиниће прве генерације студената академије у чијем је оснивању одиграо кључну улогу, који ће на ликовну сцену ступити почетком трећег миленијума.

За разлику од оне врсте ревизије какву је спрема рестауративних токова црквене уметности предложио тројац Стојковић–Кидишевић–Марковић, аутори којима ћемо се у наставку бавити одлучили су да пристану на доминантно прихваћену конвенцију, која је преферирала ослањање на стилска решења епохе Палеолога (XIV/XV век), са друге стране чинећи огроман напор да – у том погледу налик поменутом тројцу – превазиђу шаблонизам неовизантијског стила и истински се приближе византијским узорима који су ранијој уметности били готово сасвим недостижни. У зидном сликарству је до најуспешнијег решења ове врсте стигао Владимир Карановић [1972]. У најбољим остварењима његове радионице, којој ће се доцније на врло успешан начин коауторски прикључити и Вероника Ђукановић, стиче се утисак да је најзад јаз који нас дели од средњовековних узора заиста превазиђен, и да стојимо пред делима која је могао насликати неки позно-византијски мајстор, ученик Михајла и Евтихија, на пример. Овакви домети су двојац Карановић–Ђукановић поставили у жижу интересовања најважнијих наручилаца у Српској Цркви, што их је учинило једном од најуспешнијих и најпродуктивнијих живописачких радионица, те показало да се укусу наручиоца заправо може значајно унапредити –

спрам раста квалитета и убедљивости уметничких остварења са којима се сусрећу (сл. 4). Све ово је, најзад, препоручило Владимира Карановића за наставника на академији на којој је стекао своје основно живописачко образовање (Stojanović 2020, 402–403). Не мањи домет у области (портативног) иконописа досегла је Јелена Хинић [1972]. Уз подразумеване разлике у ауторском сензибилитету, она је, са не мањим успехом од Карановића, успела да сопствена иконописачка остварења приближи позно-византијским узорима – до мере у којој пред њеним иконама осећамо дубину и сублимност класичног византијског иконописа, по изражајности готово ни мало не заостајућу за ремек-делима средњовековне црквене уметности (сл. 5). На основу оваквих уметничких домета, те мноштва важних пројеката у области (портативног) иконописа које је остварила, и Јелена Хинић је ангажована да своје знање преноси новим генерацијама сликара на *Академији СПЦ* (Stojanović 2020, 388–389). Оно што овде, међутим, ваља нагласити јесте чињеница да се нико од поменутих уметника заправо не бави копирањем средњовековних ремек-дела већ најдубљим разумевањем и оживљавањем ликовног језика по чијим су принципима ова дела уобличавана. Као кључну новост коју ова група уметника уводи ваљало би доживети управо то што је принцип дословног копирања предложака – било савремених неовизантијско-грчких или древних византијских – у потпуности превазиђен: сликари су досегли до потпуног разумевања и способности оживљавања језика/стила древне уметности, те могућности изналажења потпуно нових иконографских решења у датим стилским оквирима. Најдинамичнији искорак у овом правцу, како се чини, доносе уметничка решења до којих долази Горан Јовић [1976] као једнако истакнути представник ове генерације студената *Академије СПЦ* (Stojanović 2020, 398–399). Освојивши подједнак ниво знања и виртуозности у потреби за оживљавањем стила позно-византијске уметности, овај аутор улази у неку врсту креативног дијалога са дотичним стилем. Чини га за нијансу динамичнијим, па чак на моменте и реалистичнијим, од оног идиома који је постојао у времену династије Палеолога. Прецизније речено, Јовић се креативно надовезује на оне тенденције које су у стилу епохе Палеолога већ постојале, наглашавајући их за нијансу више од уметника тога времена, те чинећи својеврсни искорак спрема основне логике реставративног принципа. Тиме овај аутор осваја стил за који би се могло рећи да износи иновативну уметничку 'хипотезу' о томе како би византијска уметност наставила да се развија да се није догодила турска инвазија и пад хришћанске царевине са Босфора. Најзад, у експе-

рименталним иконама које је представио на изложби у оквиру свог докторског пројекта на Факултету ликовних уметности (у Београду), Јовић ова своја истраживања проширује у правцу уласка у отворени дијалог са савременом уметношћу. На тај начин сасвим отворено прелази из области рестауративног у област интерпретативног приступа средњовековном наслеђу, придружујући се тенденцијама којима ће мо се бавити у наставку (сл. 6).

Пре него што кренемо са детаљнијим упознавањем уметничких феномена и личности препознатљивих по неговању интерпретативног приступа црквеном сликарству, важно је напоменути да је, поред четворо управо представљених уметника, почетак XXI века изнедрио немали број аутора који су рестауративни приступ (позно) византијској уметности подигли на завидно висок ниво. Међу њима се по пикторалној истанчаности и ауторском креативном замаху нарочито истичу Ђакон Славољуб Радојковић [1958] и Даниел Алексеј Ђермановић [1972], те по дубини познавања сликарске материје и вештини: Милош Јанићијевић Рашки [1961], Дејан Милосављевић [1972], Борис Маркуш [1969], Ђакон Никола Лубардић [1965], Миљан Милетић [1973], Екатерина Кудрјавцева-Милетић [1978], Александар Живадиновић [1973]... У области мозаичког сликарства овим периодом принципијелно доминира радионица Ђура Радловића [1941], чији је стил заснован на превођењу класичног неовизантијског стила грчке провинијенције у ову специфичну зидну технику, али се појављују и специфични изузеци попут Мирјане Милић [1965] – професорке на *Академији СПЦ* (Stojanović 2020, 358–359) – чији су радови успели да идеју рестауративности подигну на значајно виши ниво, поетски се приближујући византијским источницима у мери у којој су им се радови аутора поменутих у претходном пасусу приближили у другим сликарским техникама .

Напоредо са овом стилском тенденцијом, која је у својим највишим дометима рестауративну идеју успела да подигне до неслућене озбиљности и изражајности, током прве деценије XXI века ће и интерпретативни приступ задобијати нову врсту замаха. Стиче се утисак да су стилска питања, која су на готово авангардистички начин постављена од стране Стојковић–Кидишевић–Марковић тројца, наставила да одзвањају и интригирају многе међу млађим и зрелијим уметницима, следствено почињући да се отварају са новим степеном ентузијазма и у сасвим новим изражајним регистрима. Најпре би се ваљало упознати са четворицом припадника раних генерација професора *Академије СПЦ*. За почетак, идеју повратка у што даљу и

дубљу (средњовековну) прошлост – која је отворена пројектом осликавања католикона манастира Тумане – Ђакон Срђан Радојковић [1951] ће довести до својеврсног стилског пароксизма. Окретање раним византијским уметничким формама X–XII века код њега је претворено у окретање најархаичнијим постојећим стилским решењима која су настајала под утицајем византијске културе. Преузимајући тако утицаје кападокијске, јерменске, грузијске или афричке средњовековне уметности, овај је аутор окретање ка историјским дубинама претворио у окретање архајским цивилизацијским исходиштима, у којима је по свему судећи препознат детиње чист и аутентичан сусрет архаичне људскости и хришћанске вере. Као резултат настале су монументалне иконе крајње сведеног наивистичког стила, изузетно живог колорита и снажне гестуалне експресије. Њихова ликовност стекла је више признања у уметничким академским круговима, него код црквених наручилаца, али је на обе стране мало кога могла оставити равнодушним. (Stojanović 2020, 356–357). Сасвим другачије од овога приступа, пак, крећући у своја сликарска истраживања из монументалног стила епохе Палеолога, Горан Јанићијевић [1962] развија дотични сликарски идиом у правцу стилског дијалога са уметношћу антике – са значајно већим упливом античких утицаја од оних који су се догађали у оквирима такозваних византијских културно-уметничких ренесанси. Овакав поступак је резултатовао ликовношћу изузетно монументалних форми, са елементима геометријске, некада готово кубистичке стилизације, која би се у свом крајњем стилском исходишту могла описати као уметност блиска позно-античком наслеђу са дискретним утицајима савремене уметности. (Stojanović 2020, 370–371). Најзад, Драгослав Павле Аксентијевић [1942] ће се, крећући са нешто другачијих реставративних позиција – од стила итало-критске поствизантијске уметности (Milovanović 1995, 74–75) – окренути ка реинтерпретацији овога наслеђа кроз отворенији дијалог са савременом визуелном културом. У невеликој продукцији ове врсте, Аксентијевић је насликао серију монументалних портретских икона које, инвентивно сведеним колоритом и необичном синтезом композиционог минимализма са тананим нијансирањем портретских физиономија, на ненаметљив начин доносе крајње иновативно тумачење византијских стилских исходишта. Како у приступу остварењима овог уметника тако и у случају остварења његовог колеге, професора Зорана Михајловића [1955–2019] најзад више није могуће јасно и без остатка диференцирати скуп стилских утицаја из средњовековне или (позно)античке прошлости. Пре можемо говорити о самосвојној синтези различитих древних и неких

савремених естетских утицаја, специфичној по наглашавању ауторских аспеката синтетичког поступка. За Михајловићеве би се мозаике, у том смислу, могло рећи да византијским узорима приступају у духу ауторске синтезе стилских истраживања покренутих осликавањем туманског католикона и утицаја неких аспеката савременог сликарства, између осталог апсорбованих и кроз креативну сарадњу са Младеном Србиновићем (Stojanović 2020, 346–347).

Као својеврсни куриозитет ове развојне фазе српске црквене уметности, намеће се чињеница да су се неки међу најодважнијим корацима у правцу (ре)интерпретативног дијалога са савременом визуелном културом одиграли управо у манастирским срединама. У овом смислу се као несумњиво најпроминентнија фигура истиче мати Ефимија Тополски [1965], дугогодишња игуманија манастира Градац. Почињући свој монашки и иконописачки пут као високо образована сликарка, са већ успешно започетом излагачком каријером иза себе, мати Јефимија – попут правог пионира интерпретативног приступа икони – већ током 90-их година XX века одлучује да прилагоди неовизантијски стилски идиом сопственом сликарском сензибилитету, осликавајући серију 'белих' икона, изведених у изузетно светлој, пастелној гами, каква није могла бити пронађена међу средњовековним стилским источницима, већ принципијелно припада домену изражајних поступака из савременог сликарства. Почетком XXI столећа, када њена уметност из манастирске тишине излази пред очи јавности, ова ауторка ће преусмеравати сопствена стилска трагања, враћајући се изнова древним узорима (из руске уметности XV века, на пример), те их на неким новим експресивним регистрима изнова комбиновати са сликарским поступцима из савремене уметности – остајући трајно доследна богословској идеји да између иконописа и савремене уметности не би ваљало постављати баријере, већ трагати за дијалогом (сл. 7). Најзад, око мати Ефимије и иконописачке радионице манастира Градац се у овом периоду окупља врло кретивна група образованих сликарки, као што су Неда Ковинић [1975], Јелена Миладиновић [1975] и Марија Вукосављевић [1979], које су свака на свој начин успеле да продубе започети дијалог црквене уметности са савременом визуелном културом (Džalto 2014, 96–109). У сличном правцу ће сопствена иконописачка трагања усмерити и отац Тихон Ракићевић [1971], дугогодишњи старешина манастира Студенице, а од недавно викарни Епископ моравички, који је сликарско образовање стекао на Факултету примењених уметности да би потом наставио богословско усавршавање на Пра-

вославном богословском факултету (у Београду), те постао једним од водећих теолога иконе нашег времена. Његов иконописачки опус карактеристичан је по изузетно добром познавању језика (позно) византијске уметности, али не мање жустрој и експресивној гестуално-ритмичкој организацији сликане површи, која се – на другачији начин, али једнако убедљиво као и ликовно-поетска решења до којих је дошла мати Ефимија – приближава изражајним поступцима припадајућим савременом сликарству (сл. 8; Matić 2019, 466–474). Како бисмо упознали најревностнијег и најсмелијег међу истраживачима интерпретативног приступа икони у монашким круговима, вратићемо се у иконописачку радионицу манастира Ковиљ, којој се од краја 90-их година придружује необични монах Дамаскин Радуловић [1966]. Наслањајући се на руски иконописачки стил који је у ковиљској радионици био усвојен, овај необични уметник је врло брзо препознао специфичне геометријско-апстрактне аспекте ове древне уметности као изражајна средства најближа сопственом креативном сензибилитету, почињући да их наглашава знатно изнад оне мере која је постојала у руском средњовековном иконопису. Тако је настао крајње необичан уметнички поступак у коме су врло доследно спровођени сви принципи (*канони*) језика средњовековног живописа, али је пажљивим променама у нагласку на одређеним поступцима добијен резултат који се радикално разликовао од класичне средњовековне иконе (сл. 9). Тачније, у исходишту оваквог поступка настајале су иконе које су истовремено поседовале квалитете древног иконописа, али и квалитете модерне уметности (који су у неким аспектима асоцирали чак и на непредметну геометријску апстракцију). Најзад, као нарочиту особеност овога несвакидашњег приступа уметности иконе ваљало би нагласити чињеницу да монах Дамаскин никада није ни покушао да своје радове изложи погледу јавности и препусти их медијској пажњи, осликавајући иконе у креативном и изузетно отвореном дијалогу са савременом уметношћу искључиво из личног уверења, за наручиоце који су ово уверење са њим без остатка делили.

Овакав приступ уметности иконе најзад доводи расправу и до сликарства аутора овога текста. На самим почецима (крајем 90-их) ослањајући се – делимично и под утицајем ковиљске иконописачке школе – на древно-руско стилско решења, иконе Тодора Митровића [1972] брзо ће ући у отворени дијалог са различитим утицајима из савремене уметности (од фовизма, преко апстрактног сликарства, до савременог графичког дизајна), покушавајући да синтетизују ква-

литете средњовековне и савремене уметности у органску целину, те да традицију оживе и актуелизују на начин који пледира да буде једнако разумљив и актуелним и потенцијалним хришћанима.² На сличним идејним поставкама, у покушају да традицију интерпретира ликовним језиком који би био разумљив из перспективе свести посматрача обликоване темељним утицајем савремене визуелне културе, сопствени иконописачки израз обликовала је и Биљана Јовановић [1970]. Проширујући палету савремених изражајних средстава елементима језика савремених примењених уметности (графичког дизајна, илустрације, костимографије...), те потом обједињујући ове елементе са језиком иконе кроз ликовни израз оплемењен квалитетима древне енкаустичке технике, ова ауторка је сопствену стилску синтезу изградила као неку врсту изузетно динамичног и креативног контрапункта који успева да обједини неке од најразличитијих интерпретативних могућности са којима смо се до сада сретали (сл. 10; Stojanović 2020, 386–387). Најзад, у тежњи ка дијалогу са савременом културом, интерпретативни приступ икони је код једне групе аутора стигао и до специфичног граничног подручја, где су иконичне форме пронашле место у стилу који бисмо условно могли означити у надреалистичко-фантастичним терминима. Некада се у овој игри уметничке фантазије сасвим удаљавајући од базичних иконографских захтева црквене уметности, а некада им се приближавајући до ликовних решења која готово сасвим наликују оним средњовековним, најуспешнији међу радовима Зорке Стевановић [1949] и Југослава Оцокољића [1951–2019] би се пре могли окарактерисати као дијалог савременог сликарства са средњовековном прошлошћу, него дијалог црквене уметности са савременом културом (Jovanović 2011, 173–175; Milovanović 1995, 138–139, 156–157).

5. ДРУГА ДЕЦЕНИЈА XXI ВЕКА: ВРЕМЕ ДИСПЕРЗИЈЕ – ОД ТРАДИЦИЈЕ КА ТРАДИЦИЈАМА И ОД РЕСТАУРАЦИЈЕ КА ИНТЕРПРЕТАЦИЈАМА

Напоредо са одржавањем и/или даљим развојем (стилова) до сада помињаних уметника и школа, те постепеним превазилажењем идеје анонимно-колективног ауторства у правцу нагласка на ауторској одговорности и креативности, друга деценија (и почетак треће) XXI

² О начинима на које је однос аутора према црквеној уметности могао утицати на обликовање текста који је пред читаоцем, могуће је упознати се у: Mitrović & Lazić 2011; Davydov 2016.

века је у односу на претходно описане историјске фазе карактеристична по нарочито наглашеној стилској дисперзији, коју је све теже класификовати и пратити у развојним категоријама. Будући, пак, да ова дисперзија неизбежно јесте последица претходно описаних развојних тенденција, у завршници расправе ћемо логику преживљавања ових тенденција покушати да сагледамо кроз различите облике ликовно-поетичке микро-диференцијације, кроз какве је једино и могуће сагледати развојну динамику чија би се основна стилска особеност могла означити речју – *неуниформнось*.

Као припадници различитих генерација аутора који се током овог периода истичу по нарочито успешном усвајању и поетском продубљивању достигнућа рестауративног приступа описаних у претходном поглављу могу се препознати Деспина Црнчевић [1975], Марко Пашић [1975], Ивана Пашић [1978], Синиша Тривић [1976], Милан Радусин [1982], Мара Ђуровић [1982], Ђорђе Савић [1982], Сузана Парента [1984], Катарина Перић [1985], Јелена Обрадовић Недељков [1985], Дејан Недељков [1986], Никола Новаковић [1987], Љиљана Перановић [1992], Игор Пјанић [1992], Немања Лазаревић [1993]... Овој листи би, као важан куриозитет, требало додати и завршетак транзиције 'Иконописне радионице Петар Билић' са крутог стила мануфактурне производње икона, коју је започела крајем 90-их година, ка врло успешним рестауративним стилским решењима. Као најважнију пак новост у домену монашког сликарства ваљало би истаћи отварање сликарске радионице у Манастиру Васкрсења Христова у Каћу [око 2010], за коју би се могло рећи да даје завршни печат развоју класичног грчко-неовизантијског стилског идиома у српској уметности.

Претходно регистровани развој рестауративног односа према уметности епохе Палеолога – који је код Горана Јовића покренут у правцу нагласка на стилској динамици унеколико искорачујућој из основних уметничких конвенција датог историјског периода – у стилским решењима која је изнашао Бојан Јуришић [1982] настављен је у правцу додатног наглашавања динамике композиције и покрета фигура, који су овог уметника напослетку одвели крајњем удаљавању од (нео)византијских узора, ка специфичном облику сликарског реализма блиског академизму XIX века. Са друге стране, не мање наглашена потреба за интерпретативном динамизацијом устаљених (рестауративних) позновизантијских стилских решења је групу уметника најмлађе генерације – међу којима се нарочито истичу Јована Јанковић Пурић [1989], Перо Цвјетковић [1993], Милош Васовић

[1993], Зоран Мишић [1990], Лука Новаковић [1995] и Немања Коцић [1994] – довела до синтетичких стилских решења која у гестуалној и обликовној динамици, наместо реализма, радије трагају за аутентичним ауторским рукописом и пажљиво одмереним дијалогом са савременом визуелном културом.

Сасвим независно од ових стилских кретања, у датом периоду је као посебну врсту тенденције могуће сагледати (јасније него у претходним деценијама) онај специфични искорак из рестауративног менталитета који доносе ауторке попут Радмиле Несторовић [1970] и Бисеније Терешченко [1974], принципијелно задржавајући чврсту везу са позновизантијским стилским исходиштима, али их реинтерпретирајући у правцу освајања аутентичног ауторског рукописа за чије би означавање можда најбоље било искористити фразу из теорије књижевности – ‘женско писмо’. Ове сликарке, прва у области портативне иконе, а друга у области мозаика, у стил црквене уметности уводе нивое префињености и елеганције у обликовању форми и карактера светитељског лика какви раније нису постојали, чиме успевају да (посредно) преиспитају и реинтерпретирају средњовековни ликовни сензибилитет спрема патријархалног амбијента у коме је настао.

Нарочито инспиративну врсту искорака спрема рестауративног приступа доноси зидно сликарство Дамира Младеновића [1976] изведено најчешће у аутентичној фреско техници. Доносећи, на новом креативном нивоу, паралелу синтези коју је у Туманима успео да оствари тројац Стојковић–Кидишевић–Марковић, овај аутор успева да у уметност која настаје на позновизантијским стилским основама апсорбује утицаје древно-руског иконописа, али и – колико непоновљивих толико и дивергентних – узора из српског зидног сликарства XIII века, градећи монументалну стилску синтезу која је аутентична до мере спонтаног отварања ка дијалозима са савременом визуелном културом и спремности да изнесе крајње иновативна ауторска решења (сл. 11). Са друге стране, Анастасије Радовић [1970] и Вук Дабећић [1980] са позновизантијске стилске основе упуштају се у интерпретативном правцу који би се могао препознати као најотворенији и најсмелији дијалог са савременом уметношћу који се догодио у новијем српском црквеном зидном сликарству. Уместо уобичајеног живописачког поступка подсликавања ови аутори организују сликарску материју у вибрантним апстрактним ритмовима потеза, смело и неконвенционално спуштених на подлогу (често је у питању свеж/фреско малтер), који изблиза наликују на неку савремену (на пример

Сезанову) слику, да би тек у наставку стваралачког процеса – рачунајући на посматрачеву удаљеност од сликане површи – ови ритмови постепено били претворени у препознатљиве иконографске форме свештених догађаја, фигура и ликова (сл. 12). У значајно другачијем поетском кључу, сличан технички поступак можемо препознати у радовима Миодрага Милутиновића [1989], чији се дијалог са савременом уметношћу огледа у омекшавању форми и динамизацији покрета светитељских ликова/фигура – управо кроз неочекивано ритмовање и 'укрупњавање' потеза четке, те њихову хармонизацију у експресивна и иновативна иконичка сазвучја. Најзад, не само кроз гестуалне већ и кроз радикалне колористичко-композиционе иновације, те начин комбиновања средњовековних стилских исходишта, за зидно сликарство Немање Марунића [1981] би се могло рећи да – у такорећи постмодерном естетском кључу – готово у потпуности брише границе између онога што смо овде означавали као *ресџау-раџивни* и *инџерџреџивни* однос према традицији.

Ако је за наведену групу аутора могуће рећи да су учинили најзначајније интерпретативне искорак у правцу дијалога са савременом визуелном културом у области зидног сликарства, у истом ће правцу – на сасвим различите начине – окренути сопствене истраживачке интенције немали број аутора средње и млађе генерације у области портативног иконописа. Отац Арсеније Јовановић [1960], данашњи игуман манастира Рибница, познатији по списатељском и проповедничком деловању, у овом је периоду присутан у јавности и као сликар. Он на својим иконама задржава форме из неовизантијске уметности, али на врло необичан и иновативан начин уводи палету савремених пигмената, организујући их у колористичке хармоније које су значајно ближе (пост)модерној него средњовековној естетици. Дејан Манделц [1973], са друге стране, улази у дијалог са савременом уметношћу поступнијим истраживачким методом, кроз прве две деценије овога века пажљиво преиспитујући стилска решења до којих су дошле старије генерације истраживача – као што су Југослав Оцокољић, Статис Склизис и Јоргос Кордис (иновативни грчки живописац чији огроман утицај на српску уметност почиње нарочито да се осећа у овом периоду) – и градећи сопствени израз кроз ауторску синтезу различитих искустава у области дијалога црквених и савремених визуелних уметности. Не мање утемељено у познавању ранијих живописачких трагања ка савременом ликовном изразу, стилско решење до кога долази Светлана Седлан [1979] се током друге деценије XXI века намеће као једно од најаутентичнијих ауторских рукописа у области

иконописа, доносећи иновативну синтезу у којој се прожимање древних и савремених сликарских поступака чини органичним и спонтаним у мери у којој је то било, на пример, стилско прожимање и надовезивање између (позно)античке и средњовековне уметности (сл. 13). До једнако високог степена инвентивности и изражајности, уз различите поетске финесе, стижу и радови Милене Петровић [1983], Саре Илић [1986] и Миње Пољак [1991], док су Јелена Јефтић [1984] и Катарина Фајгељ [1985] овакву стилску основу додатно прошириле – мање или више наглашеном – потребом за повратком архаичним стилским формама и изражајним средствима. Међу припадницима најмлађе генерације иконописаца, Милица Мишић [1991] се, поред нарочите смелости са којом је своја уметничка истраживања усмерила у правцу синтезе древне и савремене ликовности, истиче посебно успешним нагласком на колористичко-композиционим иновацијама и на сликарско-технолошким истраживањима, уобличеним у изузетно деликатан стилски идиом – рафинираног колорита, лаког потеза четкице и готово сасвим прозрачног наноса боје – препознатљив не само по пуној аутентичности ликовног израза већ и по оној врсти експресивне префињености која ауторку приближава стилској тенденцији раније означеној фразом 'женско писмо' (сл. 14).

На крају интерпретативног кружења упознаћемо се и са ауторима који су оно што је у овој расправи означено као *интерпретативни ирисивни* уметности иконе довели до својеврсног експресивног врхунца. Од појаве на уметничкој сцени, у првој деценији XXI века до зрелих опуса по којима су постали препознати у наредним деценијама, Мијалко Ђунисијевић [1976] и Никола Сарић [1985] су свој талент и напор усмерили на бескомпромисно наглашавање потребе за синтезом у којој диференцијацију између средњовековних и савремених извора инспирације не би ни требало тражити, те на обликовање уметности која ни у једном тренутку не би морала бити мање савремена него древна – и *vice versa*. Када је реч о Ђунисијевићевој уметности, ова синтеза је ишла превасходно у правцу колористичких истраживања ка хармонизацији палете изузетно интензивних савремених пигмената, која су за собом повлачила разноврсне иновације у компоновању и обликовању фигура, градећи иконичке просторе којима понајбоље кореспондира опис да, заиста – 'нису од овога света' (сл. 15). За решења до којих је дошао Никола Сарић могло би се рећи да сопствену савременост исказују на крајње необичан начин 'залазећи иза' саме идеје савремености. Наиме, напоредо са употребом различитих сликарских поступака из савремене уметности, овај

аутор у своја дела укључује и форме са историјски најудаљенијих културних координата – из древне египатске, асирске или персијске уметности... (сл. 16) – затварајући интерпретативно кружење унеколико парадоксалним рестауративним поступком, који идеју повратка у прошлост претвара у идеју да уметност иконе, уколико је добро утемељена у сопственим богословским, естетским и историјским изходштима, може у себе да пригрли све могуће визуелне светове – од оних најстаријих до оних најмлађих.

6. НА МЕСТУ ЗАКЉУЧКА: ОД СЛИКАРСКОГ ЈЕЗИКА КА ЛИКОВНИМ ПОЕТИКАМА

Затварајући интерпретативно кружење на креативној позицији која у значајној мери субвертира основну категоризацију са којом је ова расправа започета, могло би се закључити да слика савремене сакралне уметности у Србији данас изгледа унеколико другачије од стереотипа који је често прате. Иако се и у црквеним и у академско-уметничким круговима – уз помало парадоксалан консензус – често веровало да је уметност иконе препознатљива по бескомпромисној конзервативности која кочи сваки естетски и концептуални развој, не очекујући од ове врсте сликарске продукције било какву врсту инвентивности која припада уметностима (у најшире-прихваћеном значењу речи), слика која је настала кроз управо довршено упознавање са дотичном сликарском продукцијом наводи на сасвим другачије закључке. Тачно је да је у покушају оживљавања једног древног уметничког језика црквена култура дуго била задовољна самом чињеницом да је језик оживљен, те незадовољна било каквом променом у оквирима минимума знања који је досегнут, али је очигледно да уметнички стваралачки дух није могао да се задовољи знањем језика, већ је по својој природи тежио не само његовом потпуном савладавању већ и његовом подизању у оне поетске димензије које означавамо речју уметност. Тиме је, корак по корак, обликована једна сложена уметничка сцена, са огромном публиком која поставља врло специфичне захтеве и изазове пред ауторе, али и са ауторима који су већ одавно у стању да понуде креативне одговоре на ове потребе и изазове, те постепено утичу на укус публике у правцу оне врсте динамичке интеракције која припада сферама аутентичног уметничког стваралаштва. У том смислу би се на сцени која користи ову врсту ликовног језика могло очекивати још доста – можда чак и више него крајем XX века – свежих, аутентичних и изражајних, ликовно-поетских исказа.

Литература

- Ćeranić, Jelena. 2020. „Od sabranja do osnivanja.” U *Visoka škola – Akademija Srpske Pravoslavne Crkve za umetnosti i konservaciju 1993–2021*, prir. Darko Stojanović, 33–35. Beograd: Visoka škola – Akademija Srpske Pravoslavne Crkve za umetnosti i konservaciju.
- Davydov, Philip. 2016. “Interview with Serbian Iconographer Todor Mitrovic: On the Dialogue Between the Sacred and Secular Arts.” *Orthodox Arts Journal*, March 3, 2016. <https://orthodoxartsjournal.org/interview-with-todor-mitrovic/>
- Džalto, Davor, prir. 2014. *Svetlost ikone. Izložba savremenog srpskog ikonopisa*. Beograd: Institut za studije kulture i hrišćanstva.
- Freeman, Evan. 2018. “Flesh and Spirit: Divergent Orthodox readings of the iconic body in Byzantium and the twentieth century.” In *Personhood in the Byzantine Christian Tradition: Early, Medieval, and Modern Perspectives*, ed. Alexis Torrance & Symeon Paschalidis, 137–160. London: Routledge.
- Jovanović, Zoran M. 2011. *Vizantina u savremenoj srpskoj umetnosti*. Beograd: Službeni glasnik.
- Justiniano, Silouan. 2020. “The Autonomy of the Icon: Converging Aesthetics in Early Modernism.” *Živopis* 9: 70–127.
- Lazarev, Viktor N. 2004. *Istorija vizantijskog slikarstva*. Beograd: Brimo.
- Matić, Miljana. 2019. „Radovi oca Tihona.” U *Duhovno i kulturno nasleđe Manastira Studenice: drevnost, postojanost, savremenost*, prir. Miodrag Marković, 466–474. Beograd: SANU – Manastir Studenica.
- Milovanović, Dušan 1995. *Savremena pravoslavna srpska umetnost*. Beograd: Muzej primenjene umetnosti.
- Mitrović, Todor & Slavica Lazić. 2011. „Za autentičnu crkvenu umetnost’ – Povodom izložbe ikona Todora Mitrovića (intervju).” *Pravoslavlje* 1067: 28–30.
- Mitrović, Todor. 2008. „Ikona u veku svoje manuelne reprodukcije.” *Ikonografske studije* 2: 305–316.
- Mitrović, Todor. 2009. „Raskrsnica kontinuiteta: Crkveno slikarstvo i dominacija u kulturi.” *Živopis* 3: 91–96.
- Mitrović, Todor. 2014. „Hipervizantijski paradoks: Zašto je moguće/ potrebno govoriti o stilu savremenog crkvenog slikarstva u Srbiji?” U *Religija, religioznost i savremena kultura. Od mističnog do (i) racionalnog i vice versa (Zbornik Etnografskog instituta 30)*, prir. Aleksandra Pavićević, 87–103. Beograd: SANU.
- Pajkić, Predrag. 1984. „Mauzolej na Oplencu.” *Saopštenja* 16: 221–234.

- Popović, Bojan. 2022. *Galerija Fresaka u Beogradu*. Beograd: Narodni muzej Srbije.
- Skliris, Stamatis. 1992. „Od portreta do ikone.” *Beseda* 2 (3-4): 209–235.
- Skliris, Stamatis. 2005. *U oglegalu i zagonetki*. Beograd: Pravoslavni Bogoslovski fakultet Univerziteta u Beogradu.
- Stanišić, Ranka. 2007. „Stopama starih majstora.” *Nacionalna revija 'Srbija'* 1 (4): 78–81.
- Stojanović, Darko, prir. 2020. *Visoka škola – Akademija Srpske Pravoslavne Crkve za umetnosti i konservaciju 1993–2021*. Beograd: Visoka škola – Akademija Srpske Pravoslavne Crkve za umetnosti i konservaciju.
- Tomić, Irina. 2016. „Vizantijsko nasleđe u srpskoj modernoj umetnosti.” *U Zamišljanje prošlosti i recepcija srednjeg veka u srpskoj umetnosti XVIII–XXI veka*, prir. Lidija Merenik, Vladimir Simić & Igor Borozan, 149–168. Beograd: Srpski komitet za vizantologiju.
- Zias, Nikos. 1993. *Photis Kontoglou: Painter*. Athens: Commercial Bank of Greece.

Примљено/Received: 21. 02. 2025.

Прихваћено/Accepted: 30. 10. 2025.



Благовести (деталј), Црква Преображења Христовог, Београд (Видиковац),
фреско техника, Владимир Кидишевић, 2009-2010.

* Све репродукције уметничких радова су објављене љубазношћу њихових аутора; слика бр. 2 је објављена љубазношћу Црквене општине Подгорица (фото© Борис Мусић); слика бр. 15 је објављена љубазношћу аутора и Musée Petite Palais, Paris, у чијој се сталној поставци рад налази (фото© Един Бајрић).



Вазнесење Христово, Црква Васкрсења Христовог, Подгорица, фреско техника, Архимандрит Лазар (Стојковић), 2004.



Вазнесење Христово, Црква Светог Арханђела Михајла у Костолу, код Кладова, фреско техника, Гаврило Марковић, 2008.



Небеска Србија, Црква Светог Саве, Париз,
акрилик на зиду, Владимир Карановић, 2022.



Архангел Михаил,
јајчана темпера на дасци, Јелена Хинић, 2019.



Свети Јован Богослов,
јајчана темпера на дасци, Горан Јовић, 2014.



Пресвета Богородица,
суви пастел на папиру, Мати Ефимија (Тополски), 2019.





Пресвета Богородица и Господ Исус Христос, Диптих – Оплакивање,
јајчана темпера на дасци, Епископ Тихон (Ракићевић), 2001.



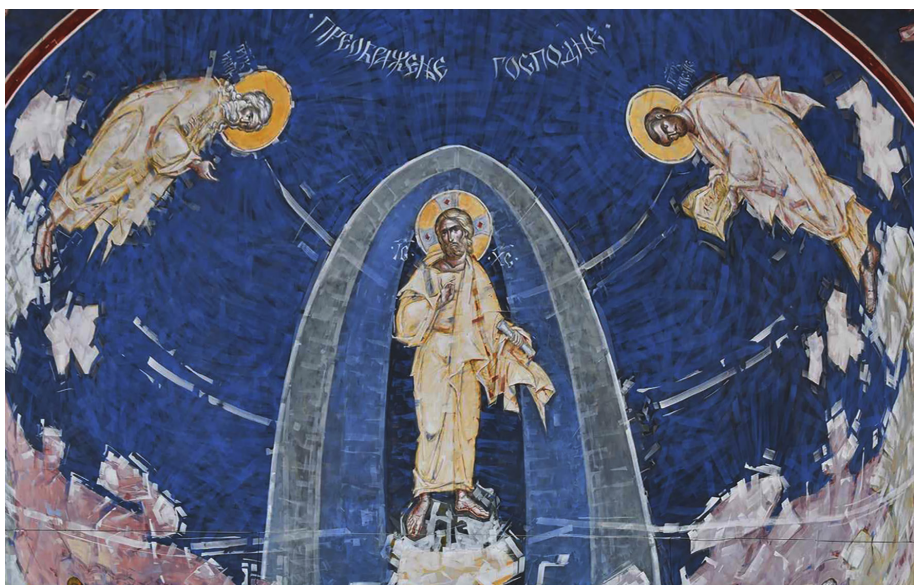
Свети Никола,
јајчана темпера на дасци, Монах Дамаскин (Радуловић), 2019.



Света Софија, Вера, Нада и Љубав,
комбинована техника на платну, Биљана Јовановић, 2002.



Стварање света – дан први, Црква Светог Јована Владимира, Бар,
фреско техника, Дамир Младеновић, 2016.



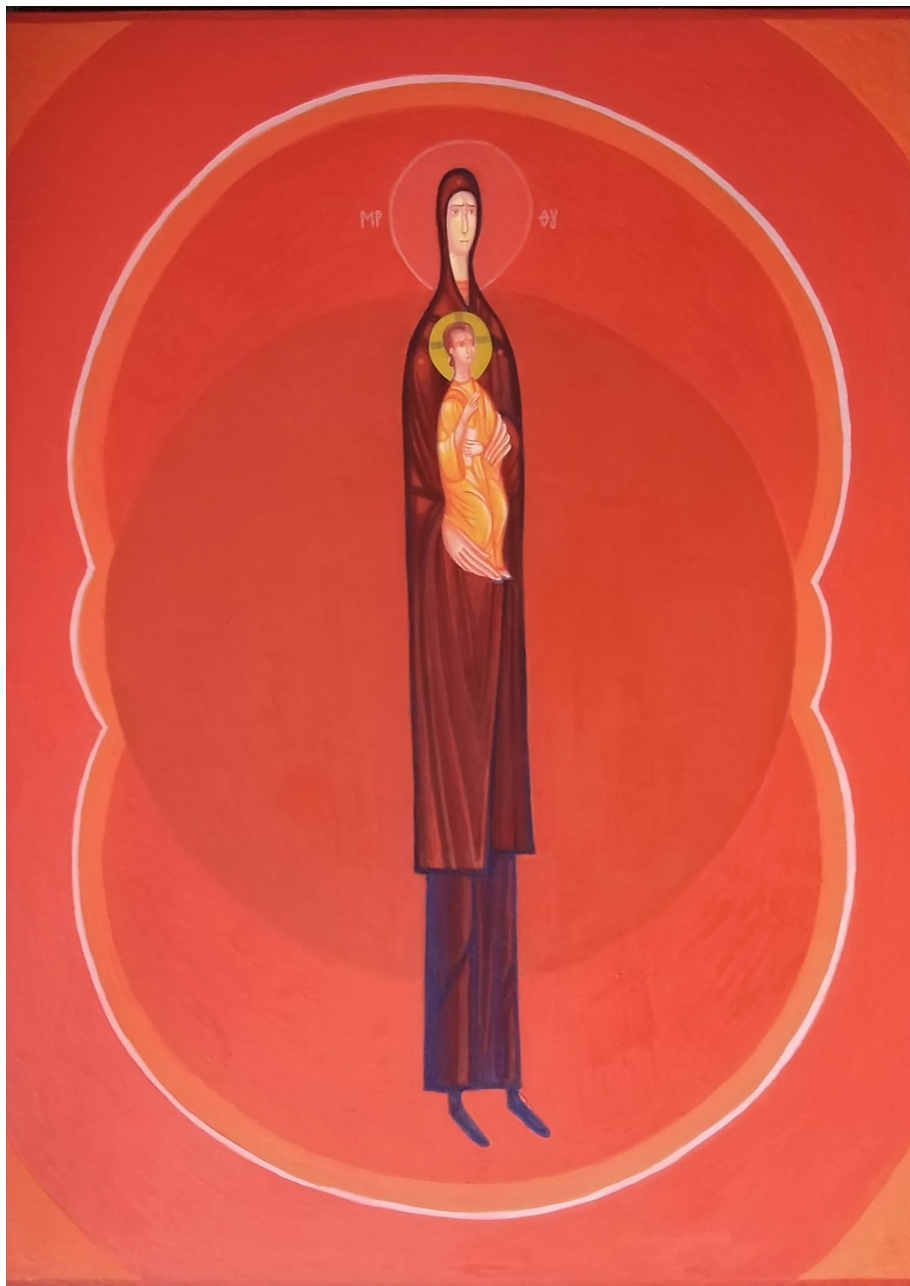
Преображење Христово, Црква Светог Јована Владимира, Бар,
фреско техника, Анастасије Радовић и Вук Дабетић, 2016.



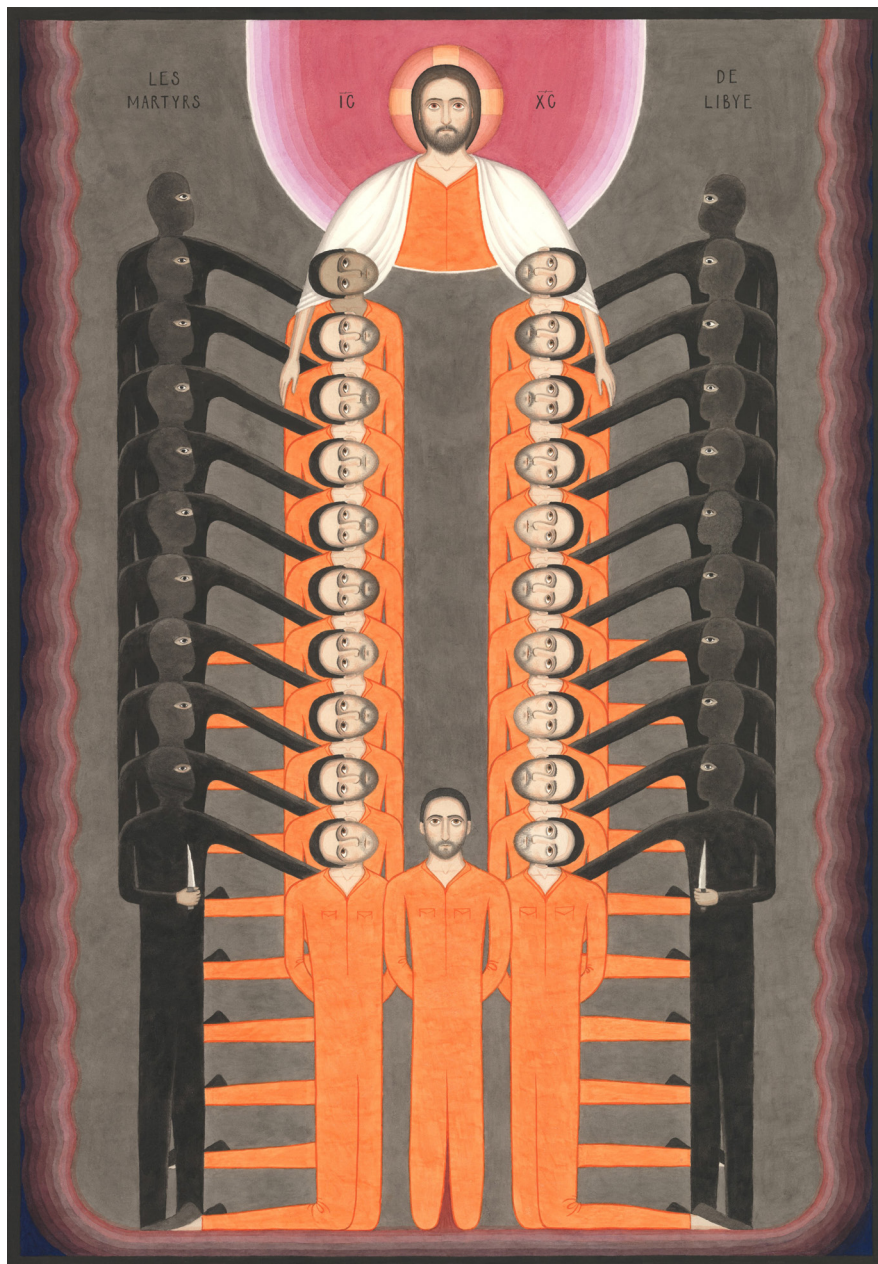
Света Марија Египћанка,
јајчана темпера на дасци, Светлана Седлан, 2019.



Пресвета Богородица Свих жалосних радост,
јајчана темпера на дасци, Милица Мишић, 2019.



Богородица са Христом,
јајчана темпера на дасци, Мијалко Ђунисијевић, 2021.



Свети Мученици из Либије,
акварел на папиру, Никола Сарић, 2018.