Српска теологија данас 2010 (28–29. мај 2010)
Београд: Православни богословски факултет, 2011, 338–349

Милан Радовановић

Академија уметности, Београд

Метафизика светлости у византијској уметности и поп арту

Сажетак: Откриће да је Енди Ворхол инспирацију за свој рад црпео из византијске уметности, није још увек у стручној јавности довољно уочена, нити адекватно протумачена и вреднована чињеница. Византијска уметност је унутар доминантног дискурса западне историје уметности постављена изван главних токова историје европске уметности, маргинализована је и посматрана као упрошћена и стилизована средњовековна уметност. Циљ овог рада је не само у томе да се византијска уметност сагледа у контексту највиших домета библијског, светоотачког, исихастичког и литургијског богословља, већ и да се препозна њен шири значај и утицај на доминантне феномене савремене културе и цивилизације.

Кључне речи: византијска уметност, светлост, Православље, поп арт, Енди Ворхол.

Нестворена светлост у Светом предању

У библијској историји, у целокупном животу Цркве, као и у житијима светих божијих угодника, непрекидно сусрећемо сведочанства о искуству светлосног боговиђења, као и о светлости којом сијају лица светих у тренуцима прослављења[1]. Целокупна историја спасења је проткана зрацима божанске светлости.

Мојсијево лице је после сусрета са Богом на Синајској гори сијало тако блиставом светлошћу[2], да окупљени народ није могао ни погледати у њега: „И кад Мојсије силажаше с горе Синајске, и држаше у руци две плоче сведочанства силазећи с горе, не знађаше да му *кожа на лицу поста светла* докле говораше с њим. И виде Арон и сви синови Израиљеви Мојсија, а то му се светли кожа на лицу, и не смеше приступити к њему." (2. Мој. 34,29–30)[3]

Преображење Светог апостола Павла догодило се на путу за Дамаск када је при сусрету са Христом доживео светловиђење: „А кад путоваше и дође близу Дамаска, *изненада обасја га светлост са неба*, и паднувши на земљу чу глас где му говори: Савле, Савле, зашто ме гониш? А он рече: Ко си ти, Господе? А Господ рече: Ја сам Исус којега ти гониш." (Дела 9,3–5) Три дана после овог догађаја Свети апостол Павле је био слеп.

Када је по наређењу римског цара Трајана Свети Игнатије Богоносац требао да буде бачен зверовима, он је то прихватио мирно знајући да иде у сусрет божан-

[1] У *Луґу Духовном* Јована Мосха имамо приче о подвижницима чија лица су зрачила неземаљску светлост, која им је ноћу омогућавала да читају у својим келијама. Силазећи на човека, божанска светлост до те мере преображава не само духовну, него и телесну природу, да тело почиње да исијава видљиво зрачење на шта често указују писци житија.

[2] Апсида цркве манастира Свете Катарине на Синају украшена је мозаиком Преображења из шестог века. По замисли оснивача манастира цара Јустинијана, Мојсијево боговиђење на Синају, када се Мојсије појавио озарен божанском светлошћу, повезано је са теофанијом на Таворској гори.

[3] Симеон Метафраст каже: „Блажени Мојсије, славом Духа који сијаше на његовом лицу, а коју не могаше да издржи ни један људски поглед, показа праобраз по коме ће се тела светитеља прославити после васкрсења праведника." Видети Свети Григорије Палама, *Тријаде*, Светоотачко богословље, Београд — Шибеник, 2008. стр. 134.

ској светлости у којој га чека испуњење целокупног његовог живота: „Оставите ме да примим *чисту светлост*. Када тамо стигнем — бићу човек."[4]

Свети Дионисије Ареопагит, као и остали оци Цркве, свету тајну крштења повезује са светлошћу и просветљењем: „Тако чинимо и у свештеном обреду богопостања (крштења) јер се њиме преноси *прва светлост* која бива почетак божанских светловодстава, због чега у односу на вођеног (катихумена) и називамо богопостање његовим истинским именом — *просветљење*."[5] Од најранијих времена крштење је схватано као просветљење светлошћу Христовом и називано је „тајна просвећења" (μυστήριον φωτίσματος). Празник Богојављења је празник светлости. У стара времена на тај дан крштавани су оглашени уз велики број запаљених свећа, јер тамо где се Бог јавља тамо је и божанске светлости у изобиљу.

Пустињски подвижници су говорили о божанској нествореној светлости и то своје искуство повезивали са светлошћу Преображења на гори Тавор: „Понекад се јављала нека светла одежда какве нема на земљи у овоме веку и какву не могу да сачине људске руке. Јер, као што је Господ, попевши се на гору, преобразио своје хаљине, учинивши их муњезрачним, тако се и човек, обучен у сличне хаљине, чудио и изумљивао. Другом приликом је та светлост, јавивши се у срцу, откривала унутрашњу, најдубљу и скривену светлост, због чега би човек, потпуно прогутан оном сладошћу и оним сагледавањем, престајао да влада собом и за овај свет постајао као луд и странац. Због изобилне љубави и сладости, и услед скривених тајни, човек у то време достиже слободу и савршену меру, постаје чист и слободан од греха."[6] На другом месту Свети Макарије Велики још вели: „Тело Господње се на гори прославило и преобразило божанственом славом и бесконачном светлошћу. Тако се прослављају и тела светих и постају блистава. Као што се унутарња слава разлила и засијала на телу Христовом, тако ће се онога дана унутарња сила Христова, која се налази у светима, излити напоље, на њихова тела."[7]

Уочи одлучујуће битке са Максенцијем код милвијског моста 312. године, цару Константину Великом се на небу указао светлосни крст који је утицао на његово потоње преображење и прихватање хришћанства.

На Првом васељенском сабору који је одржан у Никеји 325. године, формулисано је првих осам чланова Символа вере. У другом члану имамо исповедање Сина Божијег као „светлост од светлости": Син је светлост јер је и Бог Отац светлост.

У грчкој патристици, почевши од Оригена и светог Григорија Богослова, виђење Бога се увек описује као виђење светлости. Свети Григорије Богослов често говори о Богу као о светлости, наглашавајући њен тријадолошки карактер. Бог као Тројица је светлост и свака Личност Тројице је светлост: „*Беше светлост истинита која обасјава сваког човека који долази на свет*,[8] и то је Отац. *Беше светлост истинита која обасјава сваког човека који долази на свет*, и то је Син. *Беше светлост истинита која обасјава сваког човека који долази на свет*, и то је Утешитељ."[9]

---

[4] Св. Игнатије Богоносац, *Посланица Римљанима, 6,2*; IntRes: http://verujem.org/sveti_oci/rimljanima.html, преузето 15. 01. 2009.

[5] PG 3, 425 A.

[6] Св. Макарије Велики, *Добротољубље, 3,263*: IntRes: http://verujem.org/sveti_oci/dobrotoljublje_ index.html#makarije, преузето 10. 01. 2009.

[7] Св. Макарије Велики, *Добротољубље*, IntRes: http://verujem. org/sveti_oci/dobrotoljublje_ xi.html, преузето 24. 11. 2008.

[8] Цитира: Јн. 1,9.

[9] Св. Григорије Богослов, *Беседа 31,3*. IntRes: http://www.newadvent.org/fathers/310230.htm, преузето 15. 01. 2009.

За Светог Максима Исповедника, обожење је акт свемогућег Бога који по својој слободи излази из своје трансцендентности, остајући по својој суштини несазнајан: „Обожењем постајемо оно што никада не може да достигне сама природна сила, пошто природа не поседује способност да опажа оно што је са оне стране природе. Јер не постоји обожење које би било дело природе, пошто природа као таква не може да поима Бога. Само божанска благодат има својство да бићима даје обожење, на начин који је њима аналоган. Њоме природа *засија натприродном светлошћу* и преизобиљем славе бива уздигнута изнад њених сопствених граница“[10].

Виђење светлости у мистичком опиту Светог Симеона Новог Богослова несумњиво заузима важно место. Он описује њена јављања проничући у њихов смисао: „Ми сведочимо да *Бог јесте светлост*, и они који су се удостојили да га виде, сви су га видели као светлост, и они који су га примили, као светлост су га примили, јер пред Њим упоредо ходи светлост Његове славе и без светлости Њему је немогуће да се јави, и који нису видели Његову светлост ни Њега нису видели, јер Он је светлост, и који нису добили светлост још нису задобили благодат, јер који су задобили благодат добили су светлост Божију и Бога, како је казала светлост, Христос: 'Уселићу се у њих и походићу их.'"[11]

Врхунац богословског опита нестворене божанске светлости јавља се на православном Истоку у молитвеној пракси духовног покрета исихазма XIV века.[12] Исихасти су свој доживљај Бога описивали изразом „таворска светлост." Они су идентификовали божанску реалност која се открива светима са светлошћу која се показала ученицима Господњим при његовом Преображењу на гори Тавор.[13] Преображење Господње је од давних времена био подстицај подвижницима да усходе Богу и учествују у божанским енергијама и нествореној светлости.

Када је у Цариград 1338. године стигао Грк из Калабрије Варлаам, врло брзо је постао познат као научник и философ. Сматрао је да није могуће директно видети Бога, као што тврде монаси исихасти, већ је познање Бога могуће само посредно преко твари. Оптужио је монахе исихасте да тврде како телесним очима созерцавају божанску суштину. Тако је једна од главних тема спора исихаста и „хуманиста“ у XIV веку била таворска светлост. Противници Паламе су сматрали да таворска светлост која је обасјала апостоле представља природну и тварну појаву.[14] За њу се не може више рећи осим то да је символ.[15] За противнике Паламе, оно што није суштина Божија не може бити Бог. Због тога, дејства Божија која се разликују од његове суштине, могу бити само њена тварна последица. Као одговор Варлааму, Свети Григорије Палама је написао своје чувене „Тријаде за одбрану светих исихаста“.[16] Палама је објаснио

[10] *Таласију*, 22, PG 90, 321 A.

[11] Cat 28. 102–118; наведено према Архиепископ Василије, *Преподобни Симеон Нови Богослов*, Парусија, Београд, 1988. стр. 149.

[12] Исихазам је монашки покрет који своје порекло води од пустињских отаца.

[13] Опис преображења у Јеванђељу по Матеју повезује догађај Преображења са исихастичком теологијом о нествореној светлости: „И преобрази се пред њима, и засија се лице његово као сунце, а хаљине његове постадоше беле као светлост." (Мт. 17,2)

[14] „Тако, говорећи о просветљењу, они под њим подразумевају свако просветљење које чула приме као обману, истовремено тврдећи да се свако божанско просветљење може чулима опазити." Св. Григорије Палама, *Тријаде*, Светоотачко богословље, Београд — Шибеник, 2008. стр. 58.

[15] Одрицање нестворености таворске светлости од стране „хуманиста“ јесте одрицање од могућности човековог преображења.

[16] Палама је сматрао да је за Варлаама и њему сличне мислиоце ослањање на световне науке био једини пут ка познању људских и божанских ствари. Међутим, за духовно предање Истока које потиче још од Евагрија и Максима, „незнање“ (ἄγνοια) означава очишћење ума које је потребно да би се он испунио благодаћу натприродног познања.

разлику између трансцендентне и непојмљиве Божанске суштине са једне, и обожујућих нетворених Божанских енергија са којима човек ступа у заједницу, са друге стране.[17] По учењу Паламе, суштина и енергија су два аспекта бића Божијег. Бог који је несазнатљив по својој природи, открива себе човеку својим енергијама. Тај спис истовремено представља и важно сведочанство садржаја и смисла хришћанског духовног опита и могућности обожења. Одлуке цариградског Сабора из 1341. године су потврдиле учење Светог Григорија Паламе, а Варлаама и његову јерес осудиле.[18]

Средиште Паламиног учења је да божанске енергије не треба мешати са божанском суштином. Енергије јесу божанске и суштинске, односе се на божанску суштину, али их суштина превазилази као њихов Извор. Створена бића могу учествовати у обожујућим енергијама, али божанска суштина им остаје трајно неприступачна.[19] Најважнија од ових божанских енергија је нетворена светлост: „Бог се именује светлост не по Његовој суштини, већ по Његовој енергији."[20] На другом месту образлаже још детаљније: „Постоји вечна светлост, различита од Божије суштине; она сама по себи није суштина — далеко од тога! — него енергија Надсуштственог."[21] Ову светлост видели су Христови ученици када се он пред њима преобразио на гори Тавор. За Светог Григорија Паламу нетворена светлост није само симбол Бога, или његове присутности, већ Бог јесте нетворена светлост која се људима показује.[22] Таворска светлост је један од облика јављања и откривања Бога у свету које није алегоријско већ реално[23], и које сагледавамо као неизрециву Божију славу и лепоту. За Паламу и свете оце обожење[24] је нераздвојиво од боговиђења.

Када се Бог открива и јавља, његова суштина остаје потпуно несазнатљива, али сусрет са Богом је ипак могућ преко његових нетворених енергија у којима је он потпуно и целовито присутан: „Исти Бог остаје сасвим неприступан у својој суштини, а опет се у потпуности саопштава кроз благодат."[25]

Богопознање је по Палами сједињење у нетвореној светлости[26]: „Бог, остајући у себи, сав борави у нама својом надсуштственом силом, те нам предаје не Своју природу, већ Своју сопствену *славу и сјај*. Та *светлост* је божанска, те је Светитељи с правом називају „божанством", јер она обожује."[27] Палама на овом месту истиче

[17] Свети Василије Велики пише: „Тврдећи да Бога нашег познајемо у Његовим дејствима, ми не научавамо да се може приступити самој Његовој суштини. Јер, иако Његове енергије силазе на нас, Његова суштина остаје недоступна", *Писмо Амфилохију*, PG 32, 869. Ова мисао ће имати прворазредни значај за учење отаца о боговиђењу.

[18] Свети Григорије Палама је канонизован 1368. године, мало после своје смрти. Друге недеље Великог поста у 3. стихири на Вечерњи обраћамо му се са „Проповедниче Божанствене светлости."

[19] „Обожујућа светлост је такође суштаствена, али сама она није Божја суштина", Св. Григорије Палама, *Тријаде*, Светоотачко богословље, Београд — Шибеник, 2008. стр. 150.

[20] Св. Григорије Палама, *Против Акиндина*, PG 150, 823.

[21] Св. Григорије Палама, *Тријаде*, Светоотачко богословље, Београд — Шибеник, 2008. стр. 188.

[22] Светлост и њено дејство су спознатљиви и достижни, а следствено томе изобразиви.

[23] На иконама са темом Преображења, таворска светлост је представљена као реална. Апостоли су полегали од несавладиве силе рукама заклањујући очи јер у први мах нису могли поднети силу божанске светлости којом је зрачио Христос. Из мандорле исходе три зрака ка апостолима јер су нетворене божанске енергије својствене за сва Три Лица Свете Тројице. Слика 1.

[24] Палама је оспоравао погрешно тумачење хришћанског опита који је био поистовећен било са интелектуалним знањем, било са природним виђењем. Обожење за Паламу није привид, јер се Бог увек даје лично у ипостасној светлости коју Светитељи духовно сагледавају.

[25] В. Лоски, *Боговиђење*, Хиландарски путокази, 2006. стр. 116.

[26] „Палама потврђује пуну стварност светитељског виђења Бога, стално понављајући да је благодат која открива Бога, исто као и светлост која је обасјала ученике на Гори таворској, *нетворена*." Ј. Мајендорф, *Свети Григорије Палама и православна мистика*, Београд, 1983, стр. 92.

[27] Св. Григорије Палама, *Тријаде*, Светоотачко богословље, Београд — Шибеник, 2008. стр. 70.

најважнији део свог учења: Бог, који је потпуно непојмљив и неприступан по својој божанској суштини, ипак може са нама остварити благодатну заједницу кроз нестворене божанске енергије.

Нестворена светлост у византијској уметности

У византијској уметности изузетна пажња се поклања божанској нествореној светлости[28], коју видљива светлост ликовно изображава. Може се рећи да је светлост Преображења Христовог основно стваралачко начело када се сликају иконе.[29] Познавање догађаја Преображења Господњег[30] предуслов је потпуног разумевања богословља и уметности иконе. У расправи о таворској светлости потврђена је догматска истина о могућности обожења човека, на којој се заснива целокупна хришћанска естетика.

Нестворена светлост је главни смисаони и естетски садржај иконе. „Икона се открива као светловиђење које излива светлост."[31] На икони је све прожето животворном силом нестворене светлости. Превазилазе се границе просторног и временског постојања, тако да твар више не подлеже условима палог и пропадљивог света.

Сликање иконе заснива се на представљању божанске светлости која прожима икону, а да не подлеже принуди природних и физичких закона о праволинијском простирању. Тако икона репрезентује највећи степен слободе, а то је слобода од природне нужности. Божанска светлост је елемент непропадљивости и вечног постојања на икони. Природна светлост осветљава насликани лик са једне стране, а са друге не, већ лик баца сенку. Нестворена светлост осветљава лик без било каквог ограничења или осиромашења са свих страна: „Као што видимо, свет у икони нема свој обични облик. Све је ту проникнуто Божанском светлошћу: стога предмети нису озарени са ове или оне стране неким извором светлости. Они не бацају сенке, с обзиром да у Царству Божијем нема сенке, већ је све проникнуто светлошћу. У стручном језику иконописаца „светлост" означава саму основу иконе."[32] Светлост пада на сваки објекат и на сваки детаљ објекта. Сенка није конститутивни део бића. Осветљеност бића на икони не зависи од његовог положаја на икони. То није привремена природна светлост која је променљива, већ имамо вечну, непролазну и непромењиву светлост божанског порекла.

Стварање иконе почиње наношењем злата на подлогу[33] јер се икона слика на светлости.[34] После постављања цртежа, први слој који се наноси на икону је једи-

[28] Сјај златне позадине на иконама, фрескама и мозаицима, нимбуси, зраци светлости и звезде урађене златним асистом, јарке светлосне боје, треперавe свеће и кандила, амбијентално осветљење, блистави предмети, као и сво обиље светлости у храмовима, представља примену византијске естетике светлости.

[29] Док се Христос на Таворској гори молио Богу, преобразио се пред својим ученицима окружен тајанственом светлошћу. Врх Таворске горе, на који је Спаситељ довео изабране ученике, испунио се божанском светлошћу и неизрецивом славом Божијом. Апостоли су били погођени нестварном лепотом која се показала пред њима. Удостојени овог виђења, били су посвећени у обожујућу светлост Христову и неизрециву тајну Царства божијег.

[30] Библијски извори који дају детаљан опис догађаја Преображења (синоптичка јеванђеља и посланица Светог апотола Петра): Мт. 17, 1–9; Мк. 9,2–10; Лк. 9,28–36; 2. Пет. 1,16–19. Преображење Господње је сигурно један од најимпресивнијих метафизичких догађаја описаних у Светом писму, код кога је размакнута завеса између видљивог и невидљивог света.

[31] П. Флоренски, *Иконостас*, Јасен, Никшић, 1990. стр. 49.

[32] Л. Успенски, *Теологија иконе*, Хиландарски преводи, 2000. стр. 131.

[33] „Златом творачке благодати икона почиње и златом освећујуће благодати она се и завршава.", П. Флоренски, *Иконостас*, Јасен, Никшић, 1990. стр. 112.

[34] „Сви ликови настају у мору златне благодати, омивени потоцима божанске светлости.", П. Флоренски, *Иконостас*, Јасен, Никшић, 1990. стр. 112.

ни таман и назива се „проплазма“. Он нема на икони смисао бојеног израза, већ само представља антитезу светлости наредних слојева који су сачињени од просветљених боја[35]. У византијској уметности икона се обликује светлошћу, а не сенком. Иконописац икону слика од тамнога ка светломе, он је гради од таме ка светлости. Постепено наношени слојеви боје постају све светлији, завршавајући се белинама и златним акцентима. Боје се у византијској уметности схватају као произашле из светлости. Технологија сликања иконе сведочи да Бог својом светлошћу преображава твар из небића у биће. Улазећи у однос са Богом, твар превазилази пропадљивост и смрт.

Светитељи се на иконама приказују с тачке гледишта вечности, озарени божанском светлошћу[36], без духовних и телесних недостатака, али и без занемаривања њихових личних и историјских карактеристика (пол, старост, облик косе и браде, одећа, итд.)[37].

Светитељи се не изображавају из профила, јер профил је лице приказано као непотпуно, прекида непосредно општење, он је почетак одсуства. На иконама се из профила приказују само мање значајне фигуре које нису достигле светост, као на пример мудраци или пастири на икони Христовог рођења, или негативни ликови (на пример Јуда у сцени „Заробљавање Христа од стране стражара“).

Као што божанска светлост преображава људе у нови начин постојања, тако преображава и перспективу простора. Због слободног начина простирања божанске светлости, што даје мноштво видних позиција сумирајући целокупни видни утисак, у преображеном свету и линеарна перспектива физичке реалности бива преображена у есхатолошку перспективу духовне реалности. На многим фрескама и иконама можемо приметити да се линије перспективе, чак и мање битних елемената као што су зграде у позадини, често усмеравају ка главном дешавању у композицији.[38]

Византијска перспектива омогућава бар неколико углова посматрања, чиме превазилази ограниченост човекових телесних чула, преображавајући их у духовно чуло. За духовно сазнање нема природних ограничења, или парцијалног увида. Нпр. приказ куће открива предњу страну, бочне стране, али и поглед одозго на кров. Поред преображавања простора, византијска уметност преображава и појам времена[39]. У иконографији често видимо да су обједињени догађаји који су се десили у различито време на различитим местима. На икони Педесетнице, заједно са осталим апостолима, приказан је и Свети апостол Павле, иако он тада није присуствовао том благодатном историјском догађају. Међутим, гледано из есхатолошке перспективе он припада заједници апостола у свако време и на сваком месту.

---

[35] „Светлост је извор живота и зато свака светла боја подстиче живахност и виталност и испуњава пријатним осећањем.“, А. Трстењак, *Човек и боје*, Нолит, Београд, 1987. стр. 103.

[36] Сваки светитељ који се изображава на икони озарен је истом оном божанском светлошћу коју је Христос пројавио на гори Тавор, што значи да се показује као Христос по благодати.

[37] Преношење историјске реалности још не чини икону. Личност представљена на икони је носилац божанске благодати, тако да икона првенствено треба да посведочи светост.

[38] На фресци *Тајна вечера* у цркви Богородице Љевишке у Призрену, тачка недогледа перспективе није негде у даљини, већ је једна на Христовој руци која благосиља, а друга на Светој евхаристији. Слика 2.

[39] Ова у основи есхатолошка идеја, присутна је већ у Старом завету: „И с природом нестаје за свест пророка сад, тако рећи, и целокупно космичко, астрономско време, а уместо њега израста једно ново опажање времена које се односи само на *историју* човечанства. А и она није схваћена као историја прошлости него као религиозна историја будућности. (...) време постаје будућност и само будућност. Прошлост и садашњост се утапају у том времену будућности.“, E. Kasirer, *Filozofija simboličkih oblika*, Dnevnik, Novi Sad, 1985. стр. 124.

Византијска уметност се најчешће изучава као један вид сакралне уметности, сведен на уско и затворено подручје Православне цркве. Западна цивилизација и савремена култура по том схватању не само да немају са византијском уметношћу додирних тачака, већ су и у директној опозицији. За строг византијски „канон" као да нема места у савременој уметности. Показаћемо да је он не само присутан, већ и да је био важан фактор настанка најзначајнијих уметничких праваца 20. века као што су апстрактна уметност или поп арт.

Византијска уметност, поп арт и Енди Ворхол

Поп арт је један од уметничких праваца који је на феноменолошком плану разорио смисао не само античке, средњовековне и ренесансне уметности, већ и постојеће каноне модерне уметности. Свака нова епоха тежи да у уметности донесе нешто ново, оригинално и различито у односу на претходну, али и поред тога на метафизичкој равни постоји нешто што живи мимо епохе, друштва и историје. Историчар уметности Лазар Трифуновић примећује: „Египатска фреска, византијска икона и модерна слика су међусобно више сличне него различите, зато што се у њима знак конструише на сличан начин и сликар са спољашње, статичне позиције прелази у унутрашњи простор слике. Он не гледа у простор већ јесте простор. Према томе, модерно сликарство разара простор ренесансе, али у изградњи своје топологије полази од извесних начела која су слична ликовним схватањима у средњем веку и у архаично доба"[40]. Утицај византијске мисли и уметности на модерну уметност, а посебно на поп арт који је више него било који други уметнички правац формирао естетику савремене цивилизације, није још ни довољно уочен нити довољно адекватно протумачен и вреднован.[41]

Почетком шездесетих година поп арт[42] је доживео снажан развој у Америци, нарочито у Њујорку где је водећу улогу међу поп арт уметницима имао Енди Ворхол[43]. Он је користио фотографије славних личности[44] и новинску фотографију како би техником сито-штампе израдио уметничку слику. Поп арт је преузео теме из популарне и масовне културе прилагођене најнижем укусу, које су до тада биле виђене претежно на филмским плакатима, у стриповима, новинама, телевизији, филмовима, неонским рекламама, амбалажи, етикетама, или модној фотографији. Рекламна индустрија је све више подстицала масовну потрошњу разних производа, учећи савременог човека шта треба да једе и пије, како да се облачи и где да се забави. Моделована је стварност новог потрошачког система вредности који опредељује човеково конзументско понашање.

Јула 1962. године Ворхол је одржао прво велико представљање своје уметности у галерији „Ферус" у Лос Анђелесу. Изложба се састојала од тридесет две сли-

[40] Л. Трифуновић, *Сликарски правци XX века*, Просвета, Београд, 1994. стр. 17.

[41] Византијска уметност је унутар доминантне западне историје уметности постављена изван историје европске уметности и посматрана је као упрошћена и стилизована средњовековна уметност. На жалост, још увек није довољно препознат њен шири значај и утицај на савремену културу и цивилизацију.

[42] Термин „Поп" први пут је виђен у раду британског уметника Ричарда Хамилтона као скраћеница од „популаран" и везује се за доколицу, забаву и конзумеризам. Хамилтон је поп арт описао као популаран, пролазан, потрошан, јефтин, масовно произведен, млад, духовит, сексепилан, заснован на триковима, гламурозан и уносан.

[43] Чувена Ворхолова реченица *„Доћи ће дан када ће свако бити славан петнаест минута"*, захваљујући развоју савремених медија постала је остварено пророчанство и стварност за многе.

[44] „Циљ је да се звезде уздигну до нивоа индивидуа у свету спектакла, где је све беспрекорно, од одеће и фризура, преко савршених тела и усана, до идеалних животних прича. Ове фотографије, често веома блиставе и атрактиве, сродне су фотографском свету пропагандних порука, по свом настојању да произведу технички савршене слике снова и жеља.", L. Vels, *Fotografija*, Clio, Beograd, 2006. стр. 269.

ке конзерви Кемпбел супе, свака по цени од 100 долара. Дан након отварања, галериста из суседне галерије поређао је конзерве исте супе у свој излог са натписом „Овде их можете купити јефтиније: три конзерве за шездесет центи". Изазивајући своју публику да постави питање да ли постоји разлика између реалности и уметности, Ворхол је успео да постигне реакцију коју је желео. Још сензационалнија изложба уследила је у њујоршкој Стејбл галерији на којој је приказао слике доларских новчаница, флаша Кока-Коле и конзерви супе. Његови портрети познатих личности као што су Елвис Присли, Мерлин Монро, Џемс Дин, Мик Џегер, или Жаклин Кенеди, оживели су портретну уметност на један нов начин.

Доследни идејама потрошачког друштва, поп арт уметници су све мање стварали своја оригинална дела, а све више преузимали већ готове продукте масовне културе. Имагинација уметника је свесно доведена до нулте тачке, уметничка дела се више не замишљају, него се просто преузимају из реалности којом је уметник окружен. Учешће уметника свело се на избор готових предмета намењених масовној потрошњи. Сентиментализма, психолошког подтекста, или било које сличне намере више није било. Поп арт није имао никакву другу функцију осим да представи инертну слику једног произведеног и потрошеног предмета. Представљао је уметнички израз површности потрошачког друштва и рекламократије.[45] Све је обухваћено: поп звезде и рок певачи, филмски идоли и јунаци стрипова, манекенке и супермени, луксузна кола, апарати за домаћинство, потрошна роба, свет изобиља и застрашујућих потрошачких могућности. Ворхол је као уметник прихватио комерцијалну стварност света који га окружује. То га је ставило у положај да у ствари глорификује мит потрошње који цвета у великим робним кућама, тржним центрима и индустријама забаве.

Ово је већ добро познат клише по коме је Ворхолова уметност интерпретирана у свим значајнијим историјама уметности. Међутим, постоји и слабо позната духовна страна његовог живота која је пресудно утицала на његово стваралаштво.

Енди Ворхол се родио у Пицбургу у Пенсилванији. Његови родитељи су Русини пореклом из села Микова на североистоку Словачке који су се у потрази за бољим животом доселили у САД.[46] Они нису били римокатоличке вероисповести како се најчешће мисли, већ гркокатолици — припадници православне хришћанске духовне и литургијске традиције која је у унији са Римокатоличком црквом. Гркокатолици, или унијати, задржали су све обредне разлике у односу на римокатолике: служе литургију на квасном хлебу, верници се причешћују под оба вида, свештенство носи браде и жени се, у цркви имају иконостас, а символ вере се чита без додатка филиокве.

Ворхолови родитељи били су веома поштени, побожни и црквени људи.[47] Од малих ногу, Ворхол је редовно ишао на недељну литургију. Један његов близак пријатељ је у једној телевизијској емисији открио да је посматрање византијског ико-

[45] „Лепота у моди се не налази у тежњи ка вечном, а поготово не у функционалности, већ у њеном чистом темпоралитету. За модерну естетику, лепота се налази у пролазном, у ономе што је кратког века и што је апсолутно савремено.", Л. Свенсен, *Филозофија моде*, Геопоетика, Београд, 2005. стр. 27.

[46] Живот русинске заједнице из Пицбурга којој је припадала породица Ворхол, сликовито је приказан у култном филму Мајкла Ћимина „Ловац на јелене".

[47] „Религија је била приоритет Ворхоловима, који су подизали своју децу у гркокатоличкој вери. Госпођа Ворхол је била веома побожна жена, која је свакодневно ишла у цркву, певала у црквеном хору, и редовно водила своје синове у цркву Светог Јована Златоустог у пицбуршкој Русинској долини. Она је подучавала своју децу у вери, и пазила да не пропусте ниједну јутарњу или вечерњу молитву.", D. Bourdon, *WARHOL*, New York, 1989. стр. 17.

ностаса на литургији у његовој парохијској цркви Светог Јована Златоустог у Пицбургу, још док је био дете,[48] а касније у парохијској цркви Пресвете Богородице у Њујорку, пресудно утицало да пронађе свој толико препознатљив стил као поп арт уметник. Овај интересантан податак дуго је остао сакривен из више разлога.[49] Сам Ворхол никада није говорио о свом пореклу, а још мање о свом духовном животу, или о својој приватности. Иако је био чести посетилац забава на Менхетену, током шездесетих, седамдесетих и осамдесетих година двадесетог века, окружен тадашњим раскалашним и декадентним џет-сет светом, он није пушио, пио, или узимао наркотике, а у кревет би легао већ у 23 часа. Све до краја свог живота одлазио је скоро свакодневно у цркву око један сат поподне, упалио би свећу и неко време провео у молитви.[50] Његов брат Џон Ворхол једном приликом је испричао да су у фамилији мислили да ће се Енди, због своје побожности и врлина које је показивао у детињству, определити за свештенички позив.[51] И у старијим годинама Ворхол је при својој парохијској цркви волонтерски помагао у збрињавању гладних и бескућника, којих је тамо било око пет стотина. Радио је у кухињи, припремао им је храну и кувао кафу, а помагао им је и новцем.[52]

Код Русина је постојао обичај да се младенци благослове пред породичном иконом коју су потом уносили у свој нови дом. Икона је качена у углу собе изнад стола на коме су били со и хлеб (као знак гостопримства према гостима), свећа и крст. Испред иконе је висило кандило. У православном предању икона заузима посебно место у литургијском животу цркве. Иконостас на литургији у храму, као и домаће породичне иконе били су део најинтимнијег Ворхоловог окружења.

Ворхол се крстио на православан начин са три спојена прста с десна у лево. Када би га пријатељи звали да крене са њима у римокатоличку цркву на мису одбијао би, јер би се осећао непријатно међу римокатолицима који се крсте са пет испружених прстију с лева у десно.[53]

Ворхолу није било непознато како се сликају православне иконе. У свој рад је инкорпорирао не само византијски стил, већ и начин на који се примењује техника иконописа.

Мало се зна да је Ворхол уметник са највећим бројем слика са религиозном тематиком у двадесетом веку. На пример, његова последња серија радова „Тајна вечера“ састојала се од преко сто цртежа, принтова и слика великог формата.

Западни критичари уметности који су пратили његов рад нису били у стању да препознају прикривене елементе византијске уметности, јер их у његовим делима

[48] Слично сведочанство имамо и у R. Herbenick, *Andy Warhol's Religious and Ethnic Roots*, The Carpatho-Rusyn Influence on His Art, The Edwin Mellen Press, New York, 1997. стр. 2: „Круцијално је истражити иконописну уметност коју је Енди редовно гледао деценију и по на иконостасу његове парохијске Цркве“.

[49] Ворхол је често у јавности давао изјаве на основу којих су га људи одмах сврставали у одређен комерцијални клише: „Зарађивање новца је уметност и рад је уметност и добар бизнис је најбоља уметност.“, A. Warhol, *THE Philosophy of Andy Warhol (from A to B & Back Again)*, Heli, New York, 1975. стр. 92.

[50] Ворхол се редовно молио и код куће: „Док је његова мајка била жива и живела са њим у Њу Јорку (1959–1971), заједно су се молили свако јутро непосредно пошто га је она пробудила са чашом сока од поморанџе“, R. Herbenick, *Andy Warhol's Religious and Ethnic Roots*, The Carpatho-Rusyn Influence on His Art, The Edwin Mellen Press, New York, 1997. стр. 34. Поред свог кревета Ворхол је на ноћном сточићу држао молитвеник са уредно означеним молитвама и Христово распеће.

[51] Видети R. Herbenick, *Andy Warhol's Religious and Ethnic Roots*, The Carpatho-Rusyn Influence on His Art, The Edwin Mellen Press, New York, 1997. стр. 5.

[52] Слика 3. Фотографије и текстови који документују непознате чињенице о Ворхоловом духовном животу могу се пронаћи у књизи J. Dillenberger, *The Religious Art of Andy Warhol*, Continuum International Publishing Group, New York, 2001.

[53] О овој својој резервисаности писао је у свом Дневнику на дан 2. априла 1984.

нису ни очекивали. Ворхолову конфесионалну припадност нису довољно познавали, због чега су за њих новац, слава и гламур остале једине Ворхолове опсесије.

Ако упоредимо византијску уметност и Ворхолове радове, као и начин њихове израде, уочићемо пуно сличности:[54]

Употреба фотографија[55] славних личности за израду портрета подсећа на праксу раних хришћанских иконописаца који су као узор користили грчке и римске портрете владара и богова, као и најпопуларније личности античке културе.

Ворхолови портрети настали од фотографија окренути су анфас, с лица, гледају ка посматрачу, на исти начин како се представљају светитељи на иконама.[56] Слично пракси византијске уметности, избегавао је портрете из профила.

Ворхол је обраћао велику пажњу на детаље и уклањање физичких недостатака особа које портретише.[57] На фотографијама које је користио за израду својих радова ретуширао је бубуљице и ситне недостатке на лицу, ублажавао је грбе на носу, пеглао је тамне подочњаке, уклањао је тамне сенке.[58] Ником другом није дозвољавао да интервенише на лицу, иако је увек радио са пуно асистената.

Светлост коју је на сликама користио Ворхол није ренесансна, него византијска, јер је Ворхол са фотографија које је користио као предлошке уклањао сенке које би падале на позадину. Ако пажљиво погледамо његов рад *Елвис Присли*[59] видећемо да је са оригиналног студијског снимка уклонио како сенке са позадине, тако и сенку коју рука са револвером баца на панталоне.

Дводимензионални духовни стил Византије карактеристичан је и за Ворхолове радове.

Црно-беле фотографије које је најчешће користио обогаћивао је колоритом просветљених боја.

Своје уметничке инсталације излагао је као диптихе и триптихе, или у више хоризонталних и вертикалних редова, слично распореду икона на иконостасу.[60]

---

[54] Постоји паралела између начина представљања светих личности на иконама и идеализовања славних и познатих у савременој поп култури. Губљењем литургијске димензије постојања, човек несвесно покушава да на неки други начин задовољи своје духовне потребе: „Социолог и редитељ Едгар Морин примећује да ми пројектујемо велики број потреба и жеља које не могу бити задовољене у реалном животу у егзалтирано, митско биће (звезде); он дефинише да је најважнија социо-психолошка потреба у формирању двадесетог века култ филмске звезде, поп звезде, итд. Идоли делују нестварно, као приказе створене од светлости и сенке. Култ „звезде“ не представља обичног човека од крви и меса — његово физичко присуство само пружа доказ да ова приказа заиста постоји.”, K. Honnef, *Warhol*, Tashen, Köln, 2005. стр. 8.

[55] Реч фотографија означава писање или сликање светлошћу, светлопис. Технолошки гледано, код фотографије је светлост та која директно утискује слику коју фотограф хоће да створи. Веома често се фотографија сматра за начин стварања слике који верно репродукује стварност. Потпуно слагање са реалношћу је виђено као основна карактеристика фотографије. То код једних изазива поверење (репортерска фотографија, репродуктивна, или примена у научне сврхе), док код других ствара предубеђење да код фотографије нема ничег креативног. Међутим, *фотографија је увек став који произноси фотограф*. Лични избор теме, угао из кога се снима, аранжирање сцене, избор и начин коришћења светла, избор тренутка неког догађаја, композиција, дотеривање слике у постпродукцији, све то чини фотографију да она никад није верна репродукција стварности. Стаматис Склирис икону сматра специфичном „фотографијом“: „Икона није натуралистички портрет, него фото-портрет. Она изражава онтолошко учешће и причасност Нестворене светлости.”, С. Склирис, *У огледалу и загонетки*, Православни Богословски факултет Универзитета у Београду, Београд, 2005. стр. 152.

[56] Слика 4.

[57] На иконама светитељи немају физичке недостатке јер нису представљени у обличју овоземаљског живота, већ после победе над пропадљивошћу, пролазношћу и смрћу.

[58] „Када сам урадио свој аутопортрет, уклонио сам све бубуљице јер се то увек мора учинити. Бубуљице су тренутно стање и немају ништа са оним како ви стварно изгледате. Увек уклоните недостатке — они нису део добре слике коју желите.”, K. Honnef, *Warhol*, Tashen, Köln, 2005. стр. 90.

[59] Слика 5. То се односи како на фигуре, тако и на предмете.

[60] Слика 6.

Себе је видео налик древним иконописцима који су сматрали да су „оруђе“ у Божијим рукама и да је њихова заслуга за настанак дела незнатна.[61] Ране Ворхолове радове потписивали су његов асистент или његова мајка, а касније радове Ворхол није ни потписивао.

Ворхолов атеље „Фабрика“ био је организован на сличан начин као старе иконописне радионице у Русији. Његови асистенти су техником сито-штампе израђивали слике у масовној продукцији, а Ворхол је слично главном мајстору — личнику извлачио само завршне потезе на негативима фотографија које ће бити коришћене за израду портрета.

Репетиција и масовна продукција радова коришћењем сито-штампе има паралелу у умножавању прволика у иконописним радионицама.[62]

Три основне фазе просветљавања које је Ворхол примењивао у изради слика методом сито-штампе, имамо и у техници сликања иконе.

Често је користио златне листиће за позадину својих слика. Један рад посебно привлачи пажњу — „Златна Мерлин Монро“[63], настао после њене смрти[64], код кога је позадина урађена златном бојом налик на ону на иконама. Како се Ворхол у већини својих радова озбиљно бавио тематиком смрти[65] (трагично преминуле славне личности, аутомобилске несреће, средства погубљења, оружје, и сл.), златну подлогу[66] на позадини слике не треба интерпретирати само као симбол материјалног богатства једне филмске звезде, већ и као тему превладавања овоземаљске пролазности и пропадљивости.[67]

У својим радовима из серије „Смрт“, Ворхол је показао емпатију како за познате покојнике, тако и оне за које нико никад није чуо (девојка која је скочила са Емпајер Стејт Билдинга, жена која је појела отровну туну, људи који су погинули у

[61] „Сам уметник је схватио свој труд као „свештени подвиг“ и неку тајну, а дело — као резултат непосредног божанског давања; отуда и тежња византијске уметношћу за анонимношћу, јер у створеноме делу уметник није видео ничега свог, индивидуалног.”, В. Бичков, *Византијска естетика*, Теоријски проблеми, Просвета, Београд, 1991. стр. 187–188.

[62] „У поимању Византинаца, као што смо видели, икони је било довољно да буде једноставно фотографија. Њена сакрална симболика (дубина везе са архетипом) садржана је већ у самој *сличности, понављању* црта архетипа.”, В. Бичков, *Византијска естетика*, Теоријски проблеми, Просвета, Београд, 1991. стр. 285–286.

[63] Слика 7.

[64] „Енди Ворхол је изабрао Мерлин Монро за свог модела после њене смрти; смрт је дала печат њеној натприродној егзистенцији.”, K. Honnef, *Warhol*, Tashen, Köln, 2005. стр. 11.

[65] У једном интервјуу за часопис Art News Ворхола су упитали: „Када сте почели да радите серију „Смрт“? — он је одговорио: „Мислим да је у питању била слика великог авионског удеса, насловна страна новина гласила је: 129 МРТВИХ. Урадио сам такође серију слика „Мерлин Монро“. *Схватио сам да све што радим мора бити у некој вези са Смрћу*.”, видети *Ликовне свеске*, Београд, 1996. стр. 86–87. Сећање на смрт је, како за подвижнике, тако и за иконописце једна од најважнијих врлина, без које нема аутентичног уметничког стваралаштва: „Будући да је иконограф позван да као агиограф слика откривењска или апокалиптичка дела која указују на Есхатон (Царство Божије), он је позван да најпре доживи таштину овог живота и тек онда, *пошто прође кроз сећање на смрт* која управо открива таштину, он ће моћи да ствара дела која ће изражавати радост — и то не привремену, него рајску, есхатолошку лепоту.”, С. Склирис, *У огледалу и загонетки*, Православни Богословски факултет Универзитета у Београду, Београд, 2005. стр. 173.

[66] „Златна подлога византијских икона представља екстериоризацију унутрашње светлости, симболизујући при том божански сјај и трансценденцију, вечну и нестворену светлост, али и бесконачност и беспредметност небеског света у коме Бог обитава.”, *Ново читање иконе*, приредио Д. Сретеновић, Геопоетика, Београд, 1999. стр. 18.

[67] Ворхол је о непролазности и непропадљивости често размишљао: „Када су људи лепи у свом времену, и када имају стила, а потом се време промени и укуси се промене, и после десет година, ако они задрже идентичан изглед и не промене на себи ништа и брину се о себи, они ће и даље бити лепи.”, K. Honnef, *Warhol*, Tashen, Köln, 2005. стр. 16.

аутомобилским несрећама, ...). Сматрао је да би било примерено да се и тих непознатих људи неко сети барем једанпут.

Поп арту је претходио апстрактни експресионизам са радовима уметника као што су Џексон Полок, Франц Клајн, Марк Ротко, и други. За њихов рад је карактеристичан интроспективни и екстравагантни идеализам који је строго одбацивао физичко и материјално. Феномен апстрактне уметности, који је довео у питање концепцију ренесансне слике, почевши од Казимира Маљевича[68], који је у свом манифесту писао да је његова уметност трагање за иконом, своје утемељење има у теоријским и практичним решењима византијске уметности: „Док се захваљујући простору кога је отворила апстрактна уметност, византијско сликарство видело у новом светлу, истовремено је апстрактна уметност на свој „паразитски начин" позајмљивала формалне и духовне аспекте византијске традиције"[69].

Византијска уметност је имала значајан утицај на два велика уметничка правца двадесетог века — заслугом Маљевича на апстрактну уметност, а захваљујући Ворхолу на поп арт.[70]

Закључак

Ворхолово уметничко стваралаштво заснива се на *светлости* као важном организујућем начелу његовог уметничког система.[71] Са једне стране, он као полазиште користи фотографију[72] која је већ по својој природи светлосни отисак; са друге стране, из свог личног духовног окружења византијске уметности преузима метод просветљавања слике[73], интервенише на фотографији коју користи као предложак и трансформише је у уметничко дело. Тим стваралачким поступком је онтологију и семантику византијске иконе транспоновао на поље савремене уметности.

Познавање духовних корена Енди Ворхола дало нам је могућност да његову уметност сагледамо из потпуно нове и другачије перспективе. Утицај византијске уметности на његов рад је евидентан. Данас ћемо тешко наћи културолошке феномене као што су адвертајзинг, графички и веб дизајн, нови медији, или трендови у тржишном окружењу, чија естетика није под утицајем поп арта. Оно што је најпрепознатљивија карактеристика савремене западне цивилизације не би постојало без естетских решења византијске уметности, која су Ворхолу до краја живота била неисцрпна инспирација.

---

[68] „Чувено постављање *Црног квадрата* у „красни кут" на „Последњој футуристичкој изложби 0.10" у Петрограду 1915, свакако представља позив на спекулисање о присуству традиције руског иконописа у руској авангарди.", *Ново читање иконе*, приредио Д. Сретеновић, Геопоетика, Београд, 1999. стр. 24.

[69] *Ново читање иконе*, приредио Д. Сретеновић, Геопоетика, Београд, 1999. стр. 30.

[70] „Сам термин „икона" који се нашироко користи у савременој уметничкој теорији и пракси, популарној култури, компјутерским софтверима, више не буди асоцијације на византијску икону, али ако бисмо се упустили у анализу контекста његове употребе открили бисмо да он у мањој или већој мери и даље чува сећање на своје порекло", *Ново читање иконе*, приредио Д. Сретеновић, Геопоетика, Београд, 1999. стр. 21.

[71] У уметности поп арта ми ни тематски ни садржајно не препознајемо скоро ништа што би нам личило на византијски контекст. Функција светлости је кључни елемент који је омогућио да ко~д византијске уметности буде пренесен у уметност поп арта.

[72] Фотографија је због могућности лаке и масовне примене имала кључну улогу у настанку визуелне и популарне културе двадесетог века. Ворхол се није задржао на комерцијалном коришћењу фотографија које могу да испразне искуства, истрошивши лепоту тиме што је претварају у клише. У свом уметничком изразу, он је отишао корак даље.

[73] „Асимилујући туђи ко~д, оригинални у себе прима бар део његовог идентитета.", G. Gocić, *Andy Warhol i strategije popa*, Prometej, Novi Sad, 1997. стр. 9.