
I
Теорија,
естетика
и наука

„PRO ARTE” ДР МИЛАНА КАШАНИНА: УВОД У УМЕТНИЧКИ ПРЕГЛЕД

САЖЕТАК: У првом, уводном и програмском тексту „Pro arte” првог броја часописа *Уметнички преглед* (1937–1941) уредник публикације и директор Музеја кнеза Павла др Милан Кашанин поставио је основе својих естетских схватања. У овом раду истражују се дефиниције тих естетичких појмова у Кашаниновом есеју и те дефиниције се затим упоређују са дефиницијама других сарадника часописа који су на различите начине обрађивали теме теорије уметности и естетике. Заједничка особина ових дефиниција је та да су све у директном дијалогу са дефиницијама истих појмова које су установили антички историографи уметности Витрувије (*О архитектури*, 1. век старе ере), Плиније Старији (*Historia naturalis*, 1. век наше ере), Филострат Старији (*Слике*, 2. век наше ере), Филострат Млађи (*Слике*, 3. век наше ере) и Калистрат (*Ојиси скулптуре*, 3. или 4. век наше ере). У том смислу, часопис *Уметнички преглед* представљао је својеврсно место где се водио разговор о кључним питањима теорије уметности. Текст „Pro arte” истовремено представља и кредо Милана Кашанина о ликовним уметностима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Милан Кашанин, „Pro arte”, теорија уметности, естетика, Бранко Лазаревић, Ђорђе Ораовац, Владимир Вујић

Есеј др Милана Кашанина (1895–1981) „Pro arte” објављен је 1937. и представља уводни и програмски текст првог броја часописа *Уметнички преглед*, који је излазио месечно од јесени 1937. до пролећа 1941. у Београду, у издању Музеја кнеза Павла. Главни и одговорни уредник часо-

* ZojaBojic@hotmail.com

писа био је директор музеја, историчар уметности др Милан Кашанин. У овом тексту Кашанин је изложио разлоге за покретање часописа, објаснио његову сврху и назначио области којим ће се часопис бавити (Кашанин 1937: 1–2). За ликовне уметности у том периоду није постојао други специјализовани часопис, док се ликовна критика, углавном аутора који нису били историчари уметности,¹ спорадично појављивала у књижевним часописима и у дневној штампи. У том смислу је часопис *Уметнички њреїлед* најављен као први гласник посвећен искључиво ликовним уметностима:

Све културне активности имају своје гласнике у нашој земљи, једино нема уметност. Ми се још увек о њој обавештавамо преко страних часописа, и, у сасвим незнатној мери, преко наших књижевних листова и дневне штампе, или се никако о њој и не обавештавамо. (Кашанин 1937: 1)

„PRO ARTE” КАО ПРОСВЕТИТЕЉСКИ МАНИФЕСТ У ПРОСВЕЂЕНОМ ДРУШТВУ

Часопис *Уметнички њреїлед* није имао узора у својој средини ни ван своје средине. Био је јединствен по својој концепцији, по својим сарадницима и по свом читалаштву. Објављивао је озбиљне научне и стручне чланке², као и есеје уметника, писаца и песника, а обраћао се најши-

¹ Наши историчари уметности као Кашанин основне студије историје уметности похађали су у Паризу или другим великим европским градовима. Вебсајт Филозофског факултета у Београду указује на то да је 1905. основана Катедра за историју уметности на којој је ова дисциплина могла да се студира као главни предмет тек од 1927, док је посебно одељење за историју уметности било основано 1963.

<https://www.prijemni.rs/filozofski-fakultet-beograd/beograd/68/istorija-umetnosti/214/Osnovnestudije>
приступљено 15. октобра 2020.

² Овде је корисно да укажемо на једну целину текстова објављених у часопису који су помогли да се установи читава методологија проучавања и представљања српске средњовековне уметности. Ту целину сачињавају есеји и текстови аутора као што је Ђорђе Мано-Зиси (1901–1995), међу којима је „Божић у српском средњовековном сликарству”, објављен 1938. у јануарском, божићном броју *Уметничког њреїледа*, број 4, год I, 1937–1938, стр. 111–114 (Зиси); чланак Светозара Радојчића (1909–1978) „Минијатуре у српским Александридама”, објављен у часопису број 5 из 1938; чланак Милана Кашанина „Српски средњовековни портрет”, објављен у часопису број 9, 1938; текст Ђорђа Сп. Радојчића (1905–1970) „О једној илустрованој српској инкунабули”, објављен у *Уметничком њреїледу* год IV, број 1, 1941, стр. 23–26 (Радојчић) и други.

рој музејској публици и очигледно је имао и просветитељску улогу у складу са улогом Музеја као највише краљевске, државне, националне и народне установе културе. Музеј кнеза Павла, са начином представљања својих збирки и својим аквизицијама, са својим изложбеним програмом и својим публикацијама у које се убраја и *Уметнички иреџед*, постајао је музеј за следећа поколења. (Бојић 2020: 12). Како је то Кашанин писао у тексту „Шта су и чему служе музеји” (Кашанин 1936: 5), једна од примарних улога сваког музеја је просветитељска и испуњавањем те улоге остварује се просвећено друштво. У складу са таквом улогом музеја је и просветитељска улога музејског часописа, који се првенствено обраћа већ просвећеном друштву:

Везано за епоху и за друштво, уметничко дело дугује њима свој постанак исто толико колико сликару или вајару који га је створио [...] И не само уметника, него и уметничке културе и укуса има једино онде где има просвећеног друштва [...] Уметничке културе има само онде где има узајамног разумевања и сарадње између друштва и уметника. (Кашанин 1937: 2)

По природи ствари, часопис се, као и сам Музеј, од почетка обраћао просвећеној публици која је жедна знања о уметничкој култури. Како Кашанин упозорава: „Уметничка култура се не поклања; за њу се тражи напора” (Кашанин 1937: 1).

Кашанин уметничку културу схвата као израз интересовања грађанског друштва за своју и страну културну историју и садашњицу:

Несразмера између наше уметничке делатности и нашег познавања уметности очигледна је. Ми имамо уметничку прошлост која је у моментима била сјајна; ми својим очима гледамо на послу уметнике који су чувени и код нас и на страни; присуствујемо оснивању и напретку једног музеја који изазива пажњу светске јавности, и приређивању изложба које се нижу једна за другом; посматрамо неслућено дизање градова, који свакога дана стављају пред нас стотину урбанистичких проблема; зидамо виле и уређујемо станове, и купујемо за њих слике и скулптуре, – укратко, живимо у времену кад су све уметности у нашој земљи у таквом полету у каквом нису биле никад од средњег века, а немамо где да читамо ни о уметничким делима из прошлости ни садашњости, нити да с киме поделимо своје жеље, недоумице и мисли. (Кашанин 1937: 1)

Тек ова генерација сарадника *Уметничког иреџеда* почињала је током двадесетих и тридесетих година прошлог века да се бави овом огромном темом из перспективе модерне историје уметности.

Према овом тексту, тај полет ликовних уметности у земљи је у директној повезаности са брзим развојем грађанског друштва и са појавом нових патрона и ктитора уметничких дела и, уосталом, са појавом уметничког тржишта. У нашој средини тада су се у краљевској збирци налазила нека изузетно вредна дела која су представљена читаоцима часописа и о којима се детаљно писало. О једном, Ел Грековој слици *Лаокон*, писао је Тодор Манојловић (1883–1968) у првом чланку објављеном после текста „Pro arte” (Манојловић 1937: 3). О другом, Рембрантовој слици *Квинти Фабије Максим*, писао је сам Кашанин у четвртном броју (Кашанин 1937: 100–102). У свом каснијем тексту објављеном у овом часопису 1940. године (Кашанин 1940: 161–164), ликовном путопису под називом „Две краљевске збирке”, Кашанин је, пишући о две велике енглеске краљевске збирке, разрадио неке од ових идеја које се односе на питање приватног и јавног приликом стварања и излагања музејских и краљевских збирки у једном просвећеном друштву, индиректно указујући свом читалаштву на значај улоге не само владарских већ и грађанских мецена.

„PRO ARTE” КАО ПРОГРАМСКИ ТЕКСТ

Часопис је успео да обухвати значајне теме историје уметности као и стање духа савременог ликовног стваралаштва, његовог представљања, анализе и рецепције. По својој природи био је високо стручан и окупио је велики број разнородних ликовних, књижевних, теоријских и филозофских аутора. У том смислу на *Уметнички њрећед* може да се гледа из још једног угла, као колективни и збирни комплементарни рад који представља врсту покрета. Тај покрет се залаже за стварање, проучавање и објашњавање уметности у просвећеном грађанском друштву. Текст „Pro arte” тиме постаје програмски текст таквог покрета.

Ако прихватимо ову мисао, морамо да прихватимо и идеју да уметнички покрет по вредностима за које се залаже не мора да буде револуционаран или авангардан на рушилачки начин, као што о томе између осталог сведочи знатно старији славни руски часопис *Мир искуства* (основан 1899) који је из себе изнедрио и естетике текућег ликовног стваралаштва чијом дисперзијом је извршио пресудне промене параметара ликовне праксе двадесетог века у Европи и шире (Bowl). Уредништво

и Кашанин као уредник, историчар уметности школован у Паризу и у Београду, били су свесни таквих могућности које уметнички часопис може да оствари. *Уметнички преглед* за свој циљ није имао формирање одређених естетика уметничког стваралаштва већ формирање естетика прималаца тог стваралаштва. Естетика *Уметничког прегледа* била је визија естетике просвећеног друштва. Својим уводником Кашанин је најавио да часопис има за циљ да развија естетску мисао.

Поред културе коју дају елементарна знања, постоји и једна култура сензибилитета, и једна култура укуса, и једна култура заједничких тежњи и општих потреба, постоји неколико видова унутрашњег духовнога рада, – расуђивања, традиције, искрености, интелектуалнога поштења, – што истом све заједно чини једног човека и једно друштво високо културним. (Кашанин 1937: 1)

Уметнички преглед био је публикација која се бавила општим и посебним темама. На примерима посебних ликовних дела, изложби, анализе уметности одређених периода или поднебља аутори су указивали на опште особине ликовности и уметности. Часопис тиме није за циљ имао само обавештавање својих читалаца о једном музеју већ, знатно обимније, и упућивање својих читалаца у питања уметности.

Овако изложени концепти представљали су важна питања за *Уметнички преглед*. Неке од ових значајних тема су на сопствени начин у својим текстовима дефинисали многи и различити сарадници *Уметничког прегледа*, из броја у број. Међу њима су текстови Бранка Лазаревића (1883–1963) о питањима естетике, вајара Ђорђа Ораовца (1891–1955) о визуелној меморији, сликара Предрага Милосављевића (1908–1987) и других уметника у којима аутори анализирају поједине аспекте сликарства, и архитеката као што је то Милутин Борисављевић и његови текстови о неким од кључних појмова теорије архитектуре.

„PRO ARTE” И КАШАНИНОВА ЕСТЕТИКА

Текст „Pro arte” представља једини Кашанинов текст који пружа јединствену синтезу ауторових ширих погледа и идеја о ликовним уметностима. Идеје које је наговестио у овом тексту имале су значајног одјека кроз укупни Кашанинов научни и истраживачки рад. Дефиниција које је изрекао у тексту „Pro arte” Кашанин се придржавао и у есејима који

су се посебно односили на одређена питања историје уметности. Међу таквим примерима су неки од његових есеја који су касније сабрани и поново објављени као публикација *Камена открића* 1978 (Кашанин 1978). Иако „*Камена открића* могу да послуже као једна непотпуна али идејно заокружена синтеза Кашанинових проучавања значајних скулпторских и делимично и архитектонских споменика српске средњовековне уметности” (Бојић, „Милан Кашанин и његова *Камена открића*” 2018), ова публикација не може да у потпуности расветли Кашанинове ставове о ликовним уметностима у ширем смислу. И у ликовној критици коју је објављивао током 1920-их и 1930-их година у различитим публикацијама (Кашанин 1968) Кашанин се придржавао истих постулата које је дефинисао у том значајном уводном тексту првог броја часописа *Уметнички њреїлед*.

Идеје које је Кашанин наговестио у овом тексту имале су значајног одјека кроз укупни идејни универзум *Уметничкої њреїледа* што и у овом смислу тај текст чини програмским. О питањима естетике и теорије уметности писало је више аутора током следеће четири године од објављивања текста „*Pro arte*”. Поред специфично естетичких текстова Бранка Лазаревића и Владимира Вујића (1886–1951), у часопису је објављено више теоријских текстова чији су аутори често били ликовни уметници који су у њима изнели личне теорије о уметничком стварању, процесу стварања и кључним елементима ликовног уметничког дела. Сликара (и дипломата) Предраг Пеђа Милосављевић за овај часопис написао је више текстова укључујући прилоге о иностраним ликовним дешавањима, а неким питањима теорије уметности посветио је есеј „Боја као сликарско средство”³ (Милосављевић 1939: 193–197). Сликара Мило Милуновић (1897–1967) такође је објавио више текстова у *Уметничком њреїледу* од којих се један, насловљен „О покрету и другим важним чињеницама у ликовној уметности” (Милуновић 1940: 65–71), надовезује на теме које је претходно отворио Предраг Милосављевић. Текст сликара и ликовног критичара (Поповић 2004) Бранка Поповића (1882–1944) објављен 1940. после помињаног Милуновићевог текста и насловљен „О уметничком облику” (Поповић 1940: 97–104) такође представља лични поглед једног уметника на основна питања ликовно-

³ У садржају тог броја часописа наслов текста је наведен као „О боји као сликарском средством”, *Уметнички њреїлед* број 7, год. II, 1939.

сти. У *Уметничком прегледу* своје текстове који су се дотицали теорије уметности објавили су и историчар Георгије Острогорски, књижевници Иво Андрић и Исидора Секулић и класичар Милош Ђурић, чији је допринос од посебног значаја. У својим разматрањима о агонистици у три сукцесивно објављена текста у бројевима 8, 9 и 10 *Уметничког прегледа* 1940. године, Ђурић проблемски посматра области ликовног стваралаштва уметника европске антике. Овај аутор тиме утире пут новој професионалној перспективи и самим тим другачијој специфичној методологији анализе ликовног дела и уметничког стваралаштва у ширем смислу.

Постулати Кашанинове естетике које је описао у тексту „Pro arte” треба посматрати у оквиру шире теорије уметности и историје естетике ликовних уметности. Ту најпре треба да се обратимо изворима и Кашанинове естетике и методологије историје уметности. Изворни текстови чији се одјек гласно чује у овом Кашаниновом есеју и у његовим многим другим есејима су дела античких историографа уметности. То су списи Витрувија (1. век старе ере) о архитектури, Плинија Старијег (1. век наше ере) о ликовним уметностима који су објављени у оквиру обимне *Историје природе*, Филострата Старијег (2. век наше ере) и Филострата Млађег (3. век наше ере) о сликама и сликарству, и Калистрата (вероватно 4. век наше ере) о скулптури. Мисли ових аутора које се тичу дисциплина што их данас називамо естетиком и теоријом уметности појављују се као веома снажан глас од оснивања, половином 18. века раним истраживањима Јохана Јоакима Винкелмана (1717–1768), и током трајања дисциплине историје уметности. Методологија ове дисциплине се на различите начине настављала на постулате које су ови писци установили и основана је тако да обухвата начин разматрања уметничких дела европске антике. Утврђена је чињеница да су одломци о ликовним уметностима Плинија Старијег послужили италијанском ренесансном уметнику и писцу Ђорђу Вазарију (1511–1574) да оформи сопствени метод (Бојић, „Антички извори...” 2018). Вазаријев текст (*Vasari, Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architettori / Живојии славних сликара, вајара и архиџекаџа*), објављен 1550. године (проширено издање 1568), заснован на Плинијевом фактографском методу и обогаћен формалном анализом, послужио је затим каснијим писцима о уметности као методолошки модел који је чинио окосницу Винкелмановог метода (Винкелман). Супротни метод, одбацивање фактографије зарад ексклузивног усредсређивања на ликовне квалитете уметничких дела установио је

Велфлин (Велфлин 2004, 2007, 2000) док је Ервин Панофски (1892–1968) установио сопствени систем иконографског и иконолошког метода (Panofsky 1939). Ове методологије, међутим, иако засноване на мислима античких историографа уметности, ауторима есеја у *Уметничком ирејледу* нису представљале директни узор, већ су ови сарадници часописа, као и сам Кашанин, сами трагали за сопственим мерилима посматрања, проучавања и представљања ликовних дела. Наши аутори били су посебно добро упознати са методологијом бечке школе историје уметности⁴, из које је као један од значајних истраживача уметничког стваралаштва био сер Ернст Гомбрих (1909–2001), који је касније увео и нову теорију у дисциплину историје уметности (Gombrich 1960).

Иако је неспорни циљ текста „Pro arte” био да се обрати свим љубитељима ликовних уметности и да им приближи концепцију часописа, Кашанинова филозофија уметности која је овде изложена укључује његове дефиниције неколико важних појмова које су први разматрали антички историографи уметности. То су аутономија ликовног стваралаштва и појам надвременог, тојест ванвременог карактера уметничког дела, миметичка особина ликовних дела, појам ликовног дела, савршенство ликовног дела, и појам перцепције и рецепције ликовног дела. Ове појмове од кључног значаја у филозофији уметности Кашанин дефинише на сопствени начин.

„PRO ARTE” И АУТОНОМИЈА ЛИКОВНОГ СТВАРАЛАШТВА

Надовезујући се на већ помињану традицију коју је у историографији уметности започео Плиније Старији (Бојић 2018: 215–238), Кашанин у свом уводнику „Pro arte” пише:

Примана чулима и везана за простор, уметност је везана и за време, боље рећи за епоху у којој је настала и за друштво у ком се појавила. Велика уметност је само она која је ишла упоредо са временом у ком је стварана, и која је била потпун израз оног друштва у коме је поникла. (Кашанин 1937: 1–2)

⁴ О томе да су аутори који су објављивали у *Уметничком ирејледу* били добро упознати са научним методом истакнутих историчара уметности бечке школе сведочи и текст Уредништва објављен у *Уметничком ирејледу*, IV/1 (1941), на страни 31 о професионалном раду историчара уметности Јозефа Стржиговског.

Ова иста традиција може да се идентификује као порекло Кашанинових оригиналних постулата о надвременом и ванвременом карактеру ликовне уметности, како их је дефинисао у тексту „Pro arte”:

Али то не значи да се улога и суштина уметности исцрпљују у служењу. Вере, идеје, обичаји, само су повод уметничког човековог рада.

Када би било друкчије, онда би са верама и државама неповратно пропала и њихова уметност. Уметничко дело живи без обзира да ли представља Озириса или Афродиту, библијску сцену или предају Бреде, француску маркизу или Краљевића Марка.

Прошле су стотине и стотине година, променила су се толика државна и друштвена уређења, а Праксител је једнако велик, и за старе Грке и за нас. И сигурно да је једнако велик не зато што и ми верујемо у божанственост личности које је он клесао у мермер, нити што би његове скулптуре и данас служиле религиозним обредима, него је он једнако велик просто зато што је велик уметник. (Кашанин 1937: 1–2)

„PRO ARTE” И ПОЈАМ МИМЕЗЕ

О питању миметичких особина ликовног уметничког дела Кашанин расправља индиректно. Не поричући те особине ликовних дела, Кашанин указује на чињеницу да је ликовно дело творевина уметника:

Кад би се уметност састојала једино у објективном репродуковању предмета, онда би не само сваки човек, са више или мање напора, могао бити уметник, него и сва уметничка дела у историји била слична, па чак и иста. Нема за правог уметника објективног предмета истоветног за све људе; за уметника има на првом месту његовог о с е њ а њ а поводом једног предмета, и зато што је код људи осећање различито, различит је и исти „предмет” код разних уметника. (Кашанин 1937: 1)

Уметник не слика и не ваје толико човека и природу колико своје време и своје друштво и, кроз њих, себе самог. (Кашанин 1937: 1)

Како смо то већ помињали, на ове дефиниције надовезивали су се други сарадници часописа, међу којима је био Бранко Лазаревић, чији теоријски текстови објављивани у *Уметничком прегледу* од 1937. до 1940. представљају и увод у естетику.⁵ Сваки од текстова примарно се

⁵ Ти текстови су „Уметност, једна парерга” (Лазаревић 1937–1938, 4: 97), „Sub specie vitae” (Лазаревић 1937–1938, 11: 321–323), „Интеграл стварности” (Лазаревић 1939, 10: 289–294) „Уметност и природа” (Лазаревић 1940, 4–5: 257). и „Подражавање

бави анализом питања миметичког квалитета ликовних уметности. Лазаревић јасно дефинише овај појам у уводу свог текста „Sub specie vitae” где пише:

Велика уметност почиње тамо где се саздаје велика стварност. Велика пак стварност значи велики и животодавни живот у пуноме току и у пуноме јеку. Највећи творац је, на крају крајева, чудна и непозната природа. Њене линије, облици, боје, непрекидно се стварају на најразличитије начине. Највећи се утисци добијају у њој. Сунце ствара највеће ствари. То је највећи уметник. И то што ствара то је живот и стварност. (Лазаревић 1937–1938, 4: 321)

Лазаревићева, али и Кашанинова, несумњива инспирација у њиховим естетичким разматрањима представљале су мисли античких историографа уметности. Да то илуструјемо, овде доносимо кратки цитат из Увода за књижевно дело *Слике* Филострата Старијег:

За оног коме је потребна умна теорија, изум сликарства припада боговима – а сведочанство за ово на земљи су све шаре којима годишња доба обоје пејзаж и појаве које видимо на небу – али за оног ко трага за самим пореклом уметности, најстарији изум и најсличнији природи је подражавање, а то су измислили мудраци, назвавши га или сликарством или скулптуром. (Филострат Старији 2013: 123)

Кашанинова разматрања о мимези настављају се у овом његовом уводном тексту где ће појам уметничког дела и идентификовање његовог творца разрадити разматрањима неколико сродних појмова.

„PRO ARTE” И ПОЈАМ ЛИКОВНОГ ДЕЛА

Само ликовно дело Кашанин дефинише овако: „Уметничко дело није ни спекулација ни материја; уметничко дело је комплексан и јединствен организам који је постао на двострукој бази осећајног и занатског стваралачког рада” (Кашанин 1937: 1).

Творац ликовног дела је уметник:

природи” (Лазаревић 1940, 9: 257). Они представљају једну кохезивну целину у којој аутор расправља првенствено о уметности као мимези стварности и укључује и бројна друга питања као што су поседност уметности, аутономија уметности и интегритет уметности.

Прошле су стотине и стотине година, променила су се толика државна и друштвена уређења, а Праксител је једнако велик, и за старе Грке и за нас. И сигурно да је једнако велик не зато што и ми верујемо у божанственост личности које је он клесао у мермер, нити што би његове скулптуре и данас служиле религиозним обредима, него је он једнако велик просто зато што је велик уметник. (Кашанин 1937: 1)

А оно што уметничково дело чини великим, па и савршеним, јесте уметникова велика односно савршена мисао како је то записао у једном свом другом тексту у часопису *Уметнички преглед*: „Савршенство сликања је на висини савршенства мисли” (Кашанин 1940: 164).

Према Кашаниновом мишљењу, то савршенство је овоземаљско, створено руком уметника. Његов најстарији претходник који је писао о „савршенству” ликовног дела чији је творац уметник сам, био је Витрувије (Бојић 2009), али је у историографији уметности овај појам први пут дефинисао Плиније Старији (Плиније 2011), разрадио га је Филострат Млађи (Филострат Млађи 2013), и за њим Калистрат (Бојић 2017). Такво дело Плиније је назвао завршеним. Завршеност уметничког дела, то јест стање дела где ништа не треба да се дода, јесте она особина која то дело чини савршеним:

Желим да се на мене гледа на исти начин као и на оне који су створили нова дела у уметностима сликарства и скулптуре, о којима ће се наћи опис у овим књигама, а чија дела, иако су савршена да не можемо довољно да их се нагледамо, носе натпис који указује на привременост тих дела, као што је „Апел, или Поликлет је правио ово”, на тај начин подразумевајући да је то дело само започето односно да није завршено, и да је и даље несавршено те да би уметник имао користи од критике коју би добио за своје дело и да би га поправио где год би то било потребно, само да га смрт није спречила (Плиније Старији 2011: 71).

Како је то наговештено у ранијем цитату, Кашанинова дефиниција ликовног подразумева два повезана појма, *техне* и осећања:

Стваралачки уметнички рад је исто толико техника и занат колико осећање. ... Занат је уметнику само средство, техничка спрема само духовни алат за потпун израз мисли и осећања [...]

Нису то теме и технике које чине да је уметност увек другачија, него је то људско осећање које је чини неисцрпном. Ствари су на свету увек исте, али човек није. (Кашанин 1937: 1)

У овоме Кашанина директно следи Ђорђе Ораовац, скулптор и теоретичар уметности, аутор више чланака објављених у *Уметничком*

иреїледу током четири године његовог постојања. У свом теоријском тексту „Уметност и визуелна меморија”, који је објављен у пролеће 1941. Ђорђе Ораовац пише:

Уметничко стваралаштво не састоји се у дословном репродуковању модела, онако како се то ради у уметничким школама за време студија. Због тога уметницима није ни потребно да им модел стоји непрестано пред очима за све време рада. Они се њиме служе само делимично, ради претходне студије, ради правилног постављања и конструисања, ради паљења својих осећања и истинског доживљавања, што даје убедљивост нечег истинитог и аутентичног. [...] Сваки прави уметник има свој поступак, своје покрете, своје доје, у складу са његовом личношћу, са његовом уметничком концепцијом. [...]

Јер у томе и јесте разлика између занатлије и уметника, што се код овог другог грађа која се узима из природе препарира кроз његова осећања и његове мисли, добијајући и један специјалан жиг његове личности. [...] (Ораовац 1941: 27–30)

Кашанин у свом тексту посвећује неколико пасуса подробнијем одређивању појма уметничког осећања. На ова разматрања ће се позивати у својим бројним другим текстовима, а на њих ће се посредно позивати и други аутори који су објављивали у *Уметничком иреїледу*.⁶ Појам уметничког осећања, према Кашанину, постоји као осећање уметника:

Нема за правог уметника објективног предмета истоветног за све људе; за уметника има на првом месту његовог осећања поводом једног предмета, и зато што је код људи осећање различито, различит је и исти „предмет” код разних уметника. [...] Уметник не слика и не ваје толико човека и природу колико своје време и своје друштво и, кроз њих, себе самог (Кашанин 1937: 1).

То осећање постоји и као осећање посматрача неопходно за рецепцију ликовног дела пошто је оно то што повезује уметника и посматрача ликовног дела:

Уметника и гледаоца везује слична или иста способност осећања [...] где нема осећајности, где нема пријемчивости, уживљавања, унутрашње побуде за полет и оплемењене сензибилне реакције на живот, ту нема ни правог уметничког стваралаштва ни „разумевања” уметности [...]

⁶ Међу њима се издваја Исидора Секулић, посебно у тексту „Предели Петра Лубарде” из 1937/38 број 4.

Осећајност је основни фактор и уметничког рада и гледања уметничких дела [...] Једна у својој човечанској основи, осећајност се диференцира у уметничкој примени... Свака уметност има други језик и друге дијалекте.

Гледалац је упућен на чуло вида исто колико и уметник који је једно дело створио. (Кашанин 1937: 1).

У већ помињаном теоријском тексту „Уметност и визуелна меморија” Ђорђе Ораовац ступа крупним корацима унапред у односу на Кашанинове постулате објављене у тексту „Pro arte” и тумачи значај чула вида приликом уметничког стваралачког процеса:

Визуелна меморија! То су оне друге очи, очи духовне, које на можданом филму могу да поново изазову слике предмета виђених у природи. А све те слике, исто онако као и незадовољене жеље, теже да се поново реализују, да добију трајан и конкретан облик кроз уметничка дела. Уколико је виђени оригинал у природи био лепши и изразитији, утолико ће и тежња за реализацијом бити јача, разуме се под условом да се све то догађа у духу једног уметника.

Визуелна меморија има далеко већи значај него што то на први поглед изгледа. Улога и значај маште веома су познати и цењени, док се визуелна меморија само узгред помиње. Међутим, без визуелне меморије машта уопште не би могла постојати, и слободно се може рећи да је добра визуелна меморија у ствари машта у свом примарном облику.

Јер све слике које су се једном формирале у свести непрекидно живе и могу се поново јавити кроз визуелну меморију и после педесет и више година. Није ли човек често зачуђен јасним сећањем неког призора или неког предела из најранијег детињства?

Уметници налазе велико задовољство да изјутра, чим се пробуде, изазову у свести слике започетих радова. Управо, њих не изазивају уметници, оне се саме јављају, оне се намећу. Какви ли су то били ватромети светлости и боја које је визуелна меморија једнога Клода Монеа наметала своје уметнику? То јутарње сањарење је врло слично маштању код деце, чија је визуелна меморија далеко већа него код одраслих људи. Деца мисле у сликама, и те слике их очаравају и на њиховом лицу често се огледа блаженство кад се замисле. Једино уметници задржавају ту свежину визуелности и у зрелим годинама, наслађујући се призорима које им она пружа; то је у исти мах и главни сарадник и главни покретач уметничког стваралаштва. (Ораовац 1941: 27–30)

Како смо видели, код Ораовца чуло вида и сећање на утиске које оно оставља у уметнику важан је елемент чина уметничког стваралаштва. Тиме се повезују перцепција уметничког дела и сам чин његовог стварања.

О чулној перцепцији ликовног дела у часопису *Уметнички иреїлед* писао је филозоф и математичар Владимир Вујић у есеју „Чудо ликовне уметности”. Као посебан квалитет дела ликовне уметности Вујић идентификује тишину, као контраст музичким и филмским уметностима, и наративној и драмској књижевности. Вујић ликовне уметности назива видом „великог ћутања” и каже да је ћутање „негативни елемент не-ликовне уметности, док је за ликовну неопходни услов, све. Ова уметност храни се ћутањем, живи и развија се у њему”. Са тим квалитетом ликовних уметности нераскидиво је повезана перцепција и рецепција ликовних дела:

Сваки улаз у музеј – улаз је у царство тишине: то су као гробља где је сахрањен живот, али живи живот. Људи шапућу као у храму: није то само дисциплина пристojности, то је дубоко осећање где смо и шта је битно обележје тог света око нас. Ликови ћуте и мирују, налажу и нама што мање говора и покрета.

У тихом миру посматралац стоји пред делом, а дело се саопштава човеку: њихов међусобни однос такође је ћутање. То иде толико далеко да је изговорена реч у тим тренуцима једно светогрђе. Једина реч која је допуштена – умртвљена је, није гласна: потпис; па ни она правом посматраоцу правог уметничког дела није потребна, смета, излишна је. Чичероне који говори, гласно објашњава, велико је зло; он уништава онај једини истинити однос човека и дела који се обавља у ћутању. Нити које се плету између човека који прима и човека који даје, посматраоца и уметника, кидају се упадицом речи; „неуморна плетисанка што плетиво плете танко међу јавом и мед сном” врши нечујно своју велику работу: праћена звуком, она уништава саму себе (Вујић 1937–1938: 289).

Према Кашанину, чуло вида је оно које одређује и перцепцију уметничког дела. У свом уводном тексту он каже:

Може један човек бити врло мудар, може чак бити учен археолог и стручан историчар уметности, ако нема спонтане осећајности и култивисаних чула, за њега је уметност књига са седам печата. Где се уметничка дела испитују само онако као што социолог испитује статистичке податке, или као што петрограф испитује камење, ту науке можда и има, али правог и потпуног разумевања уметности нема [...]

Уметничка култура се не поклања; за њу се тражи напора... Човечје око треба неговати, као што се негује и говор, и слух. Постоји исто тако једна култура гледања као што постоји култура музичког слушања и књижевног читања...

Ако наш часопис припомогне тој сарадњи, ако, својим скромним силама, придонесе познавању уметности и развијању сензибилитета код нашега човека, он ће испунити свој задатак. (Кашанин 1937: 2).