

Оливер М. ТОМИЋ*

Академија техничких струковних студија, Београд

Ненад Н. ПЕРИЋ**

Институт за српску културу Приштина – Лепосавић

УМЕТНОСТ И ТАБУ – ПРЕСЕК КРОЗ ИСТОРИЈУ И КОМУНИКАЦИЈА СА ДРУШТВОМ***

Айсџиракиј: Рад се бави табуом као неодвојивим својством ликовних уметности кроз историју, који често пресудно одређује карактер појединачне епохе, културе или стила. На одабраним примерима из више стваралачких раздобља, религија и цивилизација, показује се да је рушење табуа саставни део развојног процеса у уметности и начина комуникације уметности са окружењем, тј. друштвом у ширем смислу, а не само делом друштва које је заинтересовано за уметност. Представљени примери табуа односе се како на одабир тема и мотива, тако и на сам креативни процес у његовим различитим фазама. Такође, указује се на развој свести о постојању табуа закључно са (пост)модерном уметношћу, где су њихово негативно вредновање и рушење на извештан начин постали обавезе стваралаца.

Кључне речи: табу, уметност, хришћанство, друштво, комуникација, провокација.

УВОД: ПОЈАМ ТАБУА

Уметност је дуго служила као медиј за истраживање, изазивање и комуникацију друштвених табуа – теме које се сматрају забрањенима, увредљивима или друштвено неприхватљивима. Кроз визуелне, перформативне и симболичне представе уметници се баве табу темама као што су сексуалност, смрт, политика и религија, често провоцирајући емотивне и интелектуалне реакције. Овај рад испитује како уметност функционише као средство за комуникацију табуа, где се издавају социолошке, антрополошке, религиозне и психолошке перспективе.

Данас је појам *џабу* универзално раширен, прихваћен и разумљив, иако је његово порекло више него локално: са полинезијског острва Тонга, где га је 1771. године забележио енглески морепловац Џејмс Кук (James Cook). Тада и тамо, табу је значио „нешто што је забрањено“ (Cook 1821). Отац психоанализе, Сигмунд Фројд (Sigmund Freud), често се бавио темом табуа, а понајвише у својој књизи *Тојем и џабу*. Иако је његов приступ широк, из споменуте књиге издавамо Фројдово виђење табуа: „Главна карактеристика табуа је забрана: оно што је забрањено (табуирано) привлачи и

* Виши предавач, ORCID 0009-0004-6264-5610, oltomic@gmail.com

** Виши научни сарадник и редовни професор, ORCID 0000-0002-8332-0805, nesaperic777@gmail.com

*** Рад је написан у оквиру научноистраживачког рада НИО по Уговору склопљеним са Министарством науке, технолошког развоја и иновација РС број: 451-03-136/2025-03 од 27. 1. 2025. године.

одбија у исто време. Суштина табуа лежи у несвесним нагонима и жељама, а његова моћ произилази из амбиваленције (двојности) људских осећања“ (Фројд 2014: 10). Емил Диркем (Émile Durkheim) то потврђује, али за угао гледишта узима друштво, а не појединца. Иако не даје егзактну дефиницију, сумирањем његових ставова долазимо до закључка да је табу је забрана која штити свето од опасног додира са профаним – то је систем правила којим се религија спроводи у праксу, а његова улога је да осигура да свето не изгуби своју моћ и да профано не буде уништено том моћи, јер су то два потпуно одвојена света. Табу, дакле, није само забрана; оно је и заштитнички механизам (Dirkem 1982). Дакле, табу је вековима актуелна тема у свим областима живота: у религији, обичајима, друштвеном понашању, законодавству и – у култури и уметности.

ТАБУ ПРЕДСТАВЕ ЧОВЕКА У ПРАИСТОРИЈИ

Заправо, питање табуа актуелно је у стваралаштву чак и пре почетка историје. Наиме, већ најстарија позната уметничка дела врло јасно сведоче о једном табуу. У пећинском сликарству и ситној скулптури палеолита, фауна је представљана веома реалистично (Gray 2010), уз минимално свођење, а и оно је делимично изнуђено ограниченим ликовним средствима и својствима коришћених материјала. Насупрот томе, људска фигура је свесно крајње стилизована, а често сасвим геометризована, како на зидним сликама, тако и у скулптури (Soffer et al. 2000). Сва је прилика да је разлог избегавања да се човек прикаже другачије, а не тачно и детаљно следећи – животиње су схватане генерички, а људи лично.

Слике мамута, рунастих носорога или пећинских лавова, односно скулптуре бизона јесу представе мамута, рунастог носорога, пећинског лава или бизона *уојшиће*, какви год да су били место тих животиња у тадашњој религији, њихово симболично значење или улога њихових слика у магијским радњама (Leroia-Guran 1991). Са друге стране, реалистично представљен човек увек би личио на конкретног појединца, те је такво „удвајање сликом“ систематски избегавано намерном стилизацијом и геометризацијом. Тај табу натуралистичког представљања људских бића важи на неким местима у свету чак и данас, почевши од раширеног сујеверја да фотографија „узима душу“, или њен део, од оног ко је на њој приказан (Magt 1990).

ТАБУ НАГЕ ЖЕНЕ У АНТИЧКОЈ ГРЧКОЈ УМЕТНОСТИ

У античкој грчкој уметности је дуго постојао *табу на гој женској шела*, иако нису позната писана сведочанства о забранама које би то спречавале. Култура мушке голотиње је била раширена у разним областима живота, ратници су на себи носили само делове оклопа и оружје, а атлетичари ни то, па је од архајског периода и најранијих *курса* мушки акт био нормална ствар. Док су жене, тзв. *коре*, увек биле одевене од главе до пете, током више од два века, све до позног класичног периода (Dillon 2002; Stieber 2004). А онда се Праксител (Πραξιτέλης) одважио да прекрши тај табу са својим представама богиње Афродите (Corso 2007: 9). За тај преседан нађено је згодно оправдање (какво је понудио и Ботичели много касније): Афродита се родила нага из морске пене „небеског“ порекла, као последица кастрирања Урана од стране сина Крона (Цермановић Кузмановић, Срејовић 1992).

Праксителова Афродита није била само статуа; била је друштвени и културни земљотрес. Статуа је изазвала велику контроверзу у старогрчком друштву, али је представљала и прекретницу за постепено прихватање женског акта који постаје део уметничког канона, али често са мање или више отворено комуницираном еротском нотом.

Ова еволуција савршено осликава промене у грчком друштву: од строге јавне моралности класичног периода ка већој индивидуалности и отворености хеленистичког доба, елементе који су у одређеној мери утицали на даљи развој уметности код народа који су били под утицајем хеленистичке културе. А тај утицај се осећао све до раног средњег века.

РАСПЕЋЕ И ОТКРОВЕЊЕ

У наредним епохама постојали су неки табуи привременог трајања, који су потом потпуно уклоњени, па се данас ретко и спомињу. На пример, *Распеће* је вековима у хришћанству не само један од кључних новозаветних догађаја него и најзначајнији симбол, а ипак, током читавог столећа после Миланског едикта (313. година) чини се да га нико није приказао у ликовним уметностима. По свој прилици је Константину Великом и потоњим владарима, као изасланицима Божјим на Земљи, изазивала nelaгоду конкретна визуализација централне хришћанске идеје: да сам Бог може скончати у мукама на крсту. Када су се прва *Распећа* појавила, добро се пазило да Христос на њима ничим не изражава патњу. Онај на слоновачи из 420. из Британског музеја више личи на Да Винчијевог *Универзалног човека* неголи на Исуса који умире у патњи (Foletti, Gianandrea 2017: 139). Било је потребно доста времена да се прекрши тај неписани табу и представи сав бол Сина Човечијег на Голготи.

Један сличан табу је у хришћанској средњовековној уметности трајао много дуже. Ради се о Откровењу Јовановом, последњој књизи Светог писма (али и последњој која је укључена у Канон, након периода оклевања од два-три века). На Западу се оно илуструје током зрелог и позног средњег века, иако не у потпуности пре него што је Албрехт Дирер начинио своје бакорезе (Grotte 1999). У православној уметности, пак, *Апокалипса* је илустрована први пут у Русији, тек крајем 15. столећа (Смирнова 1988), мада ни после тога није стекла популарност у црквеном сликарству. Поставља се оправдано питање због чега се то није догодило раније и зашто се феномен потом није нарочито проширио? Одговор на њега налази се у чврстој и органској спрези између источнохришћанске, православне уметности и литургије. Наиме, ниједан део из књиге *Откровења* не чита се на литургији и не комуницира са верницима. Текст *Откровења* није (био) део црквених служби због исувише фантастичних слика које нуди и због којих *Апокалипса* ни до данас није до краја протумачена.

МОДЕЛИ ПОЗНОГ СРЕДЊЕГ ВЕКА

У средњем веку, и на Истоку и на Западу, постојао је портрет, углавном кти-торски, али га је познавала и сакрална уметност: ликови Христа, Богородице и светитеља су у својој суштини портрети. Приликом њиховог извођења, мозаичари, живописци, иконописци, скулптори и илуминатори рукописа следили су осведочене

узоре, понављајући, уз мање (и махом спонтане) варијације решења својих претходника. Идеја да би жив човек могао да позира као модел за икону светитеља била је незамислива, све док тај табу изненада није прекршен. Чешки сликар Теодорик (Theodorik) је између 1360. и 1365. године сликао панеле са представама светитеља за цара Карла IV у његовој Капели Светог Крста у Карлштејну (Ђаџ 1998). Они се одликују до тада невиђеним реализмом, каткад на граници натурализма. Сачувани су и неки Теодорикови цртежи, студије за финалне верзије, између осталог и необично упечатљиви апостол Петар. Претпоставка је да је чешки мајстор, пењући се ка замку са сликарским прибором срео успут кршног седог дрвосечу са секиром на рамену, зауставио га и скицирао, јер му је јако „личичо“ на Светог Петра (с тим што је сликар секиру заменио великим кључем, атрибутом овог апостола). За неке од довршених панела претпоставља се да би могли представљати аутопортрет самог уметника, што је у дотадашњој уметности такође било незамисливо. Но, ако су ове Теодорикове новине и кршења табуа ипак у домену вероватноће, нема никакве сумње да је француски сликар Жан Фуке (Jean Fouquet) 1452. године за једну олтарску представу Богородице Млекопитателнице као модел узео лепотицу Ањес Сорел (Agnès Sorel), љубавницу краља Француске, Шарла VII (Charles VII). Овде не само што је потврђено да је за израду ове „иконе“ послужила конкретна особа, него су и избор модела и избор иконографије, без свесне намере наручиоца и уметника, закорачили у домен провокације (Üstünipek 2015: 268).¹ Чини се, стога, да је средином 15. века срушено више од једног табуа, чиме је практично обзнањен нестанак веродостојне *иконе* у уметности римокатоличког Запада.² Фуке је овиме поставио темеље реализму, као и новом приступу портрету на европском тлу који је владао током ренесансе.

ТАБУИ У ИСЛАМСКОЈ УМЕТНОСТИ

Овом приликом не може, а да се макар не помене табу којим се у погледу представе људске фигуре одликују традиционална јеврејска и исламска уметност (Wolfram 2011). Он се суштински заснива на дословној забрани прављења ликова из Друге од десет Божјих заповести, које је Мојсије (у исламској традицији Муса) донео изабраном народу (*Изразак* 20: 2–17). У обе традиције степен спровођења овог табуа је варирао кроз историју и у различитим областима, у зависности од тумачења поменутих заповести и од, у случају ислама, хадиса који су је детаљније коментарисали. Тако су, на пример, у оквиру Римског царства настале и неке синагоге са фигуралним представама (Nachtli 1997: 221).

- 1 Иако је избор да Богородица добије лик Ањес била жеља да се овековечи успомена на недавно пре тога преминулу лепотицу, остају две проблематичне чињенице: 1) де факто, као модел за Девуцу послужила је блудница (иако је била „званична“ краљева љубавница); 2) избор Богородице типа Млекопитателнице сигурно је имао за циљ да разголити (и овековечи) Ањесино погрше, при чему је фигура Младенца намерно потиснута у страну како призор на њене груди не би био ничим заклоњен.
- 2 Још у XIV веку неки мајстори италијанске интернационалне готике знали су да „прекину визуелну комуникацију“ између погледа свете личности на слици и погледа човека испред слике. На скоро свим представама Богородице Амброђа Лоренцетија, на пример, Девица је усмерила сву пажњу на малог Христа у наручју, практично се одвраћајући од верника и претварајући га у пасивног посматрача призора мајке са дететом.

Исламска, нарочито арапска уметност, према сликама се односила са неповерењем, често и отворено непријатељски (Тегу 2016), што је компензирано изузетно богатим развојем орнаментике. Но, постојали су изузеци, као што је уметност Ирана, тј. Персије, свакако због постојања више од хиљаду година предисламске ликовне традиције са фигуралним представама, које су биле разрађене и често комунициране са посматрачима и друштвом. На неким иранским минијатурама је чак и сам пророк Мухамед приказан, мада је његово лице остало табу (уместо њега се приказује круг светлости). Слично кршење исламског табуа аниконичности запажа се и у стваралаштву неких других области, попут Источне Анадолије у Турској и Моголске Индије (Neilbrunn 2000).

ТАБУ БОГОВОРСТВА: ДЕСАКРАЛИЗАЦИЈА НОТР ДАМА

Револуције по дефиницији преокрећу постојећи систем вредности, па самим тим и многе табуе који су за њега били везани. Главне мете Француске буржоаске револуције биле су монахија и римокатоличка црква, чије су сакросанктност и сакралност морале бити срушене: крунисане главе пале су на гиљотини, свештенство је прогањано, црквена имовина опљачкана, а храмови оскрнављени. У тој деструкцији, међутим, уочен је један занимљив, штавише креативан пример обрачуна са табуизираним црквеним простором. Наиме, пошто су Робеспјер (Robespierre) и јакобинци схватили да народу треба понудити нешто конкретно, уместо дотадашње хришћанске религије, уведен је тзв. „Култ Највишег Бића“, а за његову инаугурацију искоришћен је простор опустошене катедрале Нотр Дам у Паризу. За ту прилику у храму је начињена сложена сценографија са вештачким брдом и вегетацијом, и изведена псеудорелигиозна представа са разрађеном кореографијом, костимима и реквизитом (Ozouf 1988: 83; Kennedy 1989: 197). Поред рушења табуа у погледу коришћења сакралног простора може се рећи да је читава ова церемонија на неки начин најавила појаву перформанса и хепенинга. Но, реакција француског друштва је била веома подељена – углавном негативна. Уместо да уједини нацију, култ је постао симбол Робеспјерове отуђености од реалних проблема народа и значајно је допринео његовом свргавању и погубљењу месец дана после извођења представе.

МАНЕ: ТАБУ И СВЕСНА ПРОВОКАЦИЈА

Едуар Мане (Édouard Manet) већим делом своје каријере није сликао у импресионистичком маниру,³ али је одиграо кључну улогу у настанку импресионизма (због своје дефиниције *импресије*), па и више од тога – његови јавни наступи

3 Мане се превасходно сматра припадником реализма, чији је најистакнутији представник, Гистав Курбе (1819–1877) и сам претходно срушио један табу. Наиме, дотадашње „историјско“ сликарство великог формата подразумевало је достојне теме из религије, митологије, класичне књижевности и историје. Курбе је, пак, отворено изјавио да се може сликати било шта и на опште запрепашћење излагао дела врхунске израде и огромних димензија која представљају, на пример, сеоске сахране или шумске пејзаже са срндаћима.

омогућили су том покрету (а касније стилу) да ухвати замах и да данас буде углавном општеприхваћен као почетак модерне уметности (Cachin 1990). Наиме, Мане је својим „Доручком на трави“ из 1863. (Tucker 1998: 25) изазвао својеврсни скандал у академским и грађанским круговима француске престонице. Већ би и сама представа две наге жене у друштву двојице обучених мушкараца у екстеријеру могла произвести довољно нелагоде,⁴ али је сликар, поврх тога, централну женску фигуру поставио у изазовну позу, погледа пркосно упућеног посматрачу слике.

Слика је изазвала скандал у француском друштву, превасходно због контекста голе жене окружене мушкарцима. Критичари су замерали аутору што је одбацио идеализацију. Његове фигуре нису лепе, митолошке нити грациозне, док је његов сликарски стил сматран грубим и недовршеним. Општре контуре, равна светлост и недостатак класичног моделовања (сфумато) доживљавани су као невештина, а не као уметнички избор.

Друштво је реаговало тако жестоко, јер је уметник погодио у срж његових вредности: привидну моралност, традицију и доминантни приступ уметности. Оно што се данас сматра ремек-делом модерне уметности, тада је било симбол свега што је било погрешно и опасно у новој уметности. А управо тај скандал ће учинити Манеа једним од родоначелника модерне уметности. Може се рећи да је Мане овим делом у сликарство увео *ојворену йрвокацију* као средство за померање граница, односно за кршење табуа.⁵ Као последица тога, од њега и импресиониста, већина значајних уметника ће табуе кршити свесно и са намером, тј. одређеним циљем.

МОДЕРНА: РУШЕЊЕ ТАБУА И ПОМЕРАЊЕ ГРАНИЦА

Већ кроз прве покрете и правце модерна уметност је изразила своје настројење да се удаљи од дотадашњих уметничких и естетских норми, да их порекне и да поставља нове. У том процесу неминовно су рушени и неки табуи кроз психолошке механизме *сублимације* и *кашарзе*, које је Фројд објаснио кроз своју теорију да уметност омогућава сублимацију потиснутих жеља и страхова у друштвено прихватљиве форме (Фројд 1908). Показујући табу теме индиректно – као што су експлицитни нагавештаји Егона Шилеа или мрачне и пламене представе рата Франсиска Гоје (Francisco de Goya) – уметници и публика доживљавају катарзу, ослобађање потиснуте емотивности. Истраживања у неуростецистици (Chatterjee, Vartanian 2014) сугеришу да провокативна уметност активира области мозга које су повезане са емотивним обрађивањем (амигдала) и моралним расуђивањем (префронтална кора), стварајући тензију између привлачења и одбијања.

4 На „Концерту у пољу“ (1509) Ђорђонеа (или Тицијана), којим се Мане за своју слику надахнуо, такође су присутне две наге жене и два обучена мушкарца, али се ради о алегоријској композицији која прославља хармонију Четири Елемента (Вода, Ватра, Земља и Ваздух) од којих је свет састављен.

5 Манеова слика „Олимпија“ такође припада категорији провокативних. И она је заснована на низу класичних лежећих женских актова, од „Венера“ Ђорђонеа и Тицијана, преко Веласкесове „Венере са огледалом“ и Гојине „Наге Маје“, до Курбеових нагих жена у маниру реализма. Ако се некако и апстрахује голоотиња, успоставање комуникације погледом са посматрачем на „Олимпији“ крши табу грађанске пристojности.

Уметност комуницира табу кроз психолошку сублимацију, социјалну критику и културну трансгресију. Учествојући у забрањеном, уметници не само да одражавају друштвене анксиозности већ и проширују границе дискурса. Тако су аутопортрети Фриде Кало (Frida Kahlo) открили бол и сексуалност жена на начине који су се супротстављали културним очекивањима. Социолог Пјер Бурдије (Pierre Bourdieu) сматрао је да уметност функционише као област културне продукције, где се преговарају динамике моћи, где уметност која је табу често покреће јавну дебату, откривајући скривене идеолошке сукобе (Bourdieu 1993). Антрополог Мери Даглас (Mary Douglas) је сматрала да табуи дефинишу културне границе, а да уметност која крши ове границе (нпр. дадаизам и антиратни апсурдизам) постоји да би допринела да се друштво суочи са својим контрадикцијама (Douglas 2002).

Апстрактно сликарство је у великој мери допринело рушењу табуа кроз форму која је друштвено прихватљива. Њени први примери потичу из друге деценије 20. века. Апстракција одбацује оно што се до тада подразумевало – да слика треба да приказује нешто конкретно из постојећег света или имажинације изражене фигурацијом. Већ на акварелима и платнима Василија Кандинског (Василий Кандинский) срушен је табу обавезног предмета (а и садржаја у конвенционалном смислу те речи) и створен особени свет слике, који са постојећим, спољашњим нема јасне и недвосмислене везе. После три деценије постојања апстракције Клемент Гринберг (Clement Greenberg) је као њене главне циљеве навео елиминацију „несуштинских конвенција“, а то су илузионизам, дескрипција, репрезентација и наратива. Али, то је био само почетак померања граница, освајања слобода и рушења табуа.

Наведени примери слика Фриде Кало и Кандинског се данас сматрају светским културним наслеђем, иако су у доба настанка углавном добијали негативне критике (а ретке позитивне су углавном биле из ускоуметничких кругова). Надаље ћемо се бавити примерим савремене (уметничке) праксе која испитује табу и кокектира са њим, а њихову (уметничку) вредност ћемо препустити суду времена.

Виљем Морис (William Morris) и његов Покрет уметничких и занатских радова (Arts & Crafts Movement), као и Бечке радионице (Wiener Werkstätte) Климта (Gustav Klimt), Хофмана (Josef Hoffmann) и Мозера (Koloman Moser) настојали су да се ручном израдом уникатних предмета за свакодневну употребу боре против обезличене индустријске производње (Blakesley 2006; Witt-Döring, Staggs 2017: 12–19). Међутим, Марсел Дишан (Marcel Duchamp) је својом „Фонтаном“ срушио устаљено мишљење да индустријски произведени предмети не може бити уметничко дело: довољно је само извадити га из контекста и учинити неупотребљивим да би он као већ спреман (*readymade*) постао уметничко остварење (Lund, Wamberg 2019: 57–58). Уследио је низ сличних експериментата од даде до неодаде, да би све кулминирало шездесетих година прошлог века у бизарном обожавању „Стрмог степеника“ као предмета непознате и мистериозне намене (Wilmot 2019). На крају је ипак утврђено да је реч о постољу за ноге док се седи на клозетској шољи (Knight 2014). У овом процесу, систематски је демонтиран *шабу смисла* – уметност, дакле, може да буде бесмислена, чак и потпуно апсурдна. Као пример могу се навести и „паковања“ различитих објеката (немачког Бундестага или Тријумфалне капије) и стварања пара од Христа и његове жене Жан-Клод (Baal-Teshuva 2001: 7–8),

где чак и сам процес стваралаштва може имати апсурдни карактер. Отприлике у исто време срушен је и *шабу разликовања уметника од дела*, ствараоца од материјала, захваљујући „телесној уметности“, чему су понајвише допринели Марина Абрамовић (Westcott 2010), и „бечки акционизам“ (Badura-Triska, Klocker 2012).

САВРЕМЕНИ СВЕТ И ЈЕДИНИ ТАБУ

Рушење табуа је наставило да живи и делује и током XX века, али сада у рукавицама левичарског интелектуализма и либерализма и постало својеврсна опсесија (као што је то у уметности присила на „оригиналност“). За цркву и хришћанство се сматрало да су поражени и на издасају, па су мета рушења табуа постале оне вредности и институције секуларног друштва које своје порекло имају у хришћанском или било ком традиционалном погледу на свет: љубав, част, лепота, породица, отаџбина, деца.

Ликовна уметност је постала и домен и копрофилије средином прошлог века, када је Пјер Манцони (Piero Manzoni) направио чувени антирад *Уметников измет*⁶ за који се и данас не зна од чега је направљен, док је 1987. Андрес Серано (Andres Serrano) скулптуру Распетог Христа ставио у сопствени урин и ту акцију забележио фотографијама (Casey 2000: 1–6), Марк Квин (Marc Quinn) слика по платну изметом и од истог материјала прави скулптуре, поред тога што је серију својих скулптура направио по одливку заснованом на остацима мртвих животиња, и више фигура своје главе од сопствене крви,⁷ док Мили Браун (Millie Brown) повраћа у бојама и тако ствара своја дела (Eralab 2019). Некрофилија је већ широко заступљена тзв. пластинацијом – излагањем у виду музејских експоната делимично препарираних тела правих људи (Fonseca, Kliche 2007). Маја Смрекар (Maja Smrekar) је добила престижну награду Golden Nica for Hybrid Art na Prix Ars Electronica за свој пројекат – вештачко изазивање лактације, дојење штенета и, коначно, оплођавање своје јајне ћелије ћелијом пса (Smrekar 2016), што би се могло подвести под појам *зоофилије* или бестијалности. А Рон Мук (Ron Mueck) већ годинама прави хиперреалистичке скулптуре у којима са беспримерним натурализмом „демитификује“ тајне трудноће, рађања, па и саму одојчад (Hurlston 2011). Све ове теме су до пре неколико деценија били табуи.

УМЕСТО ЗАКЉУЧКА

Историја уметности показује да су различити табуи били препрека за развој друштва, културе и уметности, али исто тако и интегрални део креативног процеса многих уметника, па и уметничких покрета. Стваралаштво појединачних култура, цивилизација и стилова не вреднује се само оним што је у њима реализовано и постигнуто, него и оним што је било *шабуизирано* у случају сваке конкретне цивилизације и културе, односно одређеног стила.

6 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/manzoni-artists-shit-t07667>

7 <http://marcquinn.com/artworks>

Мишел Фуко (Michel Foucault) сматра да уметност која провоцира може да послужи као простор отпора против доминантних дискурса. Она нарушава устављене истине и открива механизме моћи који управљају друштвом. Провокативна уметност није само естетски чин, већ политички чин који доводи у питање оно што се сматра нормалним, природним или истинитим. Провокативна уметност открива невидљиве границе друштвено прихватљивог. Када се уметник оглуши о табуе, он заправо испртава контуре доминантне моралности и тиме је доводи у питање. Провокација у уметности је, према Фукоу, резултат сукоба између уметничког дела и друштвених очекивања. Дакле, провокација није у самом делу, већ у одговору друштва на њега (Фуко 1997).

Из неколицине наведених примера види се да је рушење табуа од друштва и критичара доживљавано као нешто лоше, увредљиво и скарадно. Но, исто тако је било цењено од стране уметничких кругова. Па ипак, убрзавање времена у којем живимо и хиперпродукција уметности намећу питање круцијалне природе: шта је преостало? Да уметничко дело у потпуности нестане? Па и то се догодило – италијански уметник Гарау (Francesca Garau) изложио је и чак продао невидљиву (то јест, непостојећу) скулптуру, а потом и слику (Bamidele 2021). После свега, може се рећи да у *савременој умешносьи постоји само један шабу*, а то је *обавеза рушења шабуа*. Овај табу се на неки начин етаблирао као доминантан, а они који су га дефинисали и комуницирали у негативном контексту су проглашавани ретроградним, конзервативним, заосталим и штетним. Јер, ако не постоје табуи, онда се битно ограничава преиспитивање различитих друштвених норми и елемената размишљања и понашања, које права (и ангажована) уметност мора да има.

Сагледавање табуа као простог ограничења које треба превазићи по сваку цену својствено је једино општици модерне (и постмодерне) епохе. На први поглед, ово схватање пружа велику предност и омогућава неспутану слободу стварања. Истовремено, међутим, оно је и највећа слабост (пост)модерне уметности, коју је из тог разлога немогуће синтетички обухватити и целовито представити. Јер, свако кршење табуа је релативна негација, а рушење свих – апсолутна. А такав приступ нужно ограничава стваралаштво предметом сопственог оспоравања. Стога, будућа интердисциплинарна истраживања би могла да истражују како дигитална уметност (нпр. вештачком интелигенцијом генерисане табу слике) наставља да преобликује ове динамике.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Baal-Teshuva 2001: Jacob Baalz-Reshuva. *Christo and Jeanne-Claude*. Köln: Taschen.
- Badura-Triska, Klocker 2012: Eva Badura-Triska, Harold Klocker. *Wiener Aktionismus – Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre*. Wien: MUMOK.
- Bamidele 2021: Michael Bamidele. „Italian Artist Salvatore Garau Sells ‘Invisible’ Sculpture For \$18,000“. *The Guardian*, 3. 6. 2021.
- Bourdieu 1993: Pierre Bourdieu. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. New York: Columbia University Press.
- Blakesley 2006: Rosalind Blakesley. *The Arts and Crafts Movement*. London: Phaidon Press.
- Westcott 2010: James Westcott. *When Marina Abramović Dies: A Biography*. Cambridge: Cambridge MA.
- Wilmot 2019: Faith Wilmot. *Slant Step Book: The Mysterious Object And The Artworks It Inspired*. Sacramento: Verge Center for the Arts.

- Witt-Döring, Staggs 2017: Christian Witt-Döring, Janis Staggs. *Weiner Werkstatt 1903–1932: The Luxury of Beauty*. Prestel: München.
- Wolfram 2011: Dorothea Wolfram. „Jewish or Islamic Influence? The Iconoclastic Controversy Dispute“. *Cultural Transfers in Dispute. Representations in Asia, Europe and the Arab World since the Middle Ages*. Ed. Hoffmann, F., Yun, B. Frankfurt: Frankfurt Middle Ages.
- Gray 2010: Margaret Gray. *Cave Art and the Evolution of the Human Mind*. Doctoral dissertation. University of Wellington.
- Douglas 2002: Mary Douglas. *Purity and Danger*. Londond and New York: Routledge Classics.
- Dillon 2002: Matthew Dillon. *Girls and women in classical Greek religion*. London: Routledge.
- Quinn 1988: Marc Quinn. *Artworks*. <<http://marcquinn.com/artworks>>. [23. 2. 2025].
- Kennedy 1989: Emmet Kennedy. *A Cultural History of the French Revolution*. New Haven: Yale University Press.
- Knight 2014: Chrisopher Knight. *Has art's Slant Step mystery finally been solved?* Los Angeles Times, June 09 2014.
- Lund, Wamberg 2019: Jacob Lund, Jacob Wamberg. „Introduction: Duchamp's Readymades – a Reevaluation“. *The Nordic Journal of Aesthetics*, 28(57–58), 5–9. <<https://doi.org/10.7146/nja.v28i57-58.114846>>.
- Marr 1990: Carol Marr. „Taken Pictures: On Interpreting Native American Photographs of the Southern Northwest Coast: Motivation and Responses“. *Arctic Anthropology*, 27(2), 13–26.
- Manzoni 1961: Piero Manzoni. *Artist's Shit*. <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/manzoni-artists-shit-t07667>>. [23. 2. 2025].
- Ozouf 1988: Mona Ozouf. *Festivals and the French Revolution*. Cambridge: Harvard University Press.
- Смирнова 1988: Эмилия Смирнова. *Московская икона XIV-XVII веков*. Ленинград: Аврора.
- Smrekar 2016: Maja Smrekar. *Post n5: Birth of the Kennel*. <<https://www.majasmrekar.org/p-o-s-t-n-o-5-b-i-r-t-h-o-f-t-h-e-k-e-n-n-e-l>>. [24. 2. 2025].
- Soffer et al. 2000: Olga Soffer, James Adovasio, David Hyland. „The 'Venus' figurines“. *Current Anthropology*, 41(4), 511–537. <DOI:10.1086/317381>.
- Stieber 2004: Mary Stieber. *The poetics of appearance in the Attic korai*. Austin: University of Texas Press.
- Terry 2016: Allan Terry. *Aniconism and Figural Representation in Islamic Art*. San Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco.
- Tucker 1998: Paul Tucker. *Manet's Le Déjeuner sur l'herbe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Üstünipek 2015: Meliha Üstünipek. „Resim çözümlemesi üzerine: Jean Fouquet (1420–481)'nin Melun diptiği'nde 'güzel kadın' Agnes Sorel“. *Journal of the Fine Arts Institute*, 35, 268–302.
- Fajt 1998: Jiří Fajt. *Magister Theodoricus, Court Painter to Emperor Charles IV: The Pictorial Decoration of the Shrines at Karlstejn Castle*. Prague: National Gallery.
- Foletti, Gianandrea 2017: Ivan Foletti, Manuela Gianandrea. „The British Museum Casket (The Maskell Passion Ivories) with scenes of the Passion: the Easter Liturgy and the apse of St. John Lateran in Rome“. *The Fifth Century in Rome: Art, Liturgy, Patronage, Rome*. Ed. Foletti, I., Gianandrea, M. Rome: Viella, 139–159.
- Fonseca, Kliche 2007: Luis Fonseca, Thomas Kliche. *Verführerische Leichen – verbotener Verfall. „Körperwelten“ als gesellschaftliches Schlüsselereignis. Perspektiven Politischer Psychologie*. <<https://www.aerzteblatt.de/archiv/55358/Verfuehrerische-Leichen-verbotener-Verfall>>.
- Freud 1908: Sigmund Freud. *Creative Writers and Day-Dreaming*.
- Hachlili 1997: Rachael Hachlili. *Ancient Jewish Art and Archaeology in the Land of Israel*. Leiden: Brill.
- Heilbrunn Timeline of Art History 2000: *Figural Representation in Islamic Art*. New York: Metropolitan Museum. <http://www.metmuseum.org/toah/hd/figs/hd_figs.htm>.
- Hurlston, Mueck 2011: David Hurlston, Ron Mueck. *National Gallery of Victoria (Exhibition Catalog)*. Melbourne: National Gallery of Victoria.
- Цермановић Кузмановић, Срејовић 1992: Александра Цермановић Кузмановић, Драгослав Срејовић. *Речник грчке и римске митологије*. Београд: Српска књижевна задруга.

- Cachin 1990: Françoise Цацхин. *Manet*. Paris: Editions du Chene.
- Casey 2000: Damien Casey. „Sacrifice, Piss Christ, and liberal excess“. *Law, Text, Culture*, 5(1), 154–173.
- Cook 1821: James Cook. *A voyage to the Pacific Ocean: undertaken by command of His Majesty, for making discoveries in the Northern Hemisphere: performed under the direction of Captains*.
- Corso 2007: Antonio Corso. *The Art of Praxiteles, II, The Mature Years*. Roma: L'ERMA di Bretschneider.
- Chatterjee, Vartanian 2014: Anjan Chatterjee, Oshin Vartanian. „Neuroaesthetics“. *Trends in Cognitive Sciences*, Volume 18, Issue 7, 370–375.

Oliver M. TOMIĆ

Nenad N. PERIĆ

ART AND TABOO – A CROSS-SECTION THROUGH HISTORY AND COMMUNICATION WITH SOCIETY

SUMMARY

The paper deals with taboo as an inseparable feature of the visual arts throughout history, which often decisively determines the character of an individual epoch, culture or style. Selected examples from several creative periods, religions and civilizations show that breaking taboos is an integral part of the development process in art and the way art communicates with its environment-society in general, not just the part of the society that is interested in art. The presented examples of taboos relate both to the selection of themes and motifs, and to the creative process itself in its various phases. It also points to the development of awareness of the existence of taboos in conclusion with (post)modern art, where their negative evaluation and breaking have in a certain way become the obligations of creators.

Keywords: Taboo, art, Christianity, society, communication, provocation.