

Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet -  
Odeljenje za istoriju umetnosti, Beograd

UDK 7.01:929 Винкелман J. J.  
7.01  
7.01:316.77

# VINKELMAN O POSMATRANJU UMETNIČKIH DELA

---

## POUKE IZ NAKNADNOG OTKRIVANJA JEDNOG RANOG SHVATANJA UMETNOSTI KAO KOMUNIKACIJE

**Sažetak:** *U tekstu<sup>1</sup> se sagledavaju shvatanja o umetnosti kao komunikaciji koja su u srpskoj nauci o umetnosti razvijana u drugoj polovini 20. veka, i porede se sa jednim Vinkelmanovim člankom iz 1759, u kom se, na osnovu kasnijeg razvoja nauke, retroaktivno prepoznaje tumačenje umetnosti kao komunikacije. Iz činjenice da je taj članak u prevodu poznat srpskoj javnosti još od 1848, ali da nije shvaćen ni upotrebljavan, i uopšte iz odnosa srpskih teoretičara prema idejama njihovih prethodnika, izvode se zaključci o tokovima razvoja srpske nauke o umetnosti.*

**Ključne reči:** *Vinkelman, J. J. (1717–1768), komunikacija, istorija umetnosti, nauka o umetnosti, pisanje o umetnosti*

U srpskoj literaturi o umetnosti druge polovine 20. veka, kod raznih autora, mogu se prepoznavati elementi shvatanja umetnosti kao komunikacije. Na primer, umetnik koji teorijski uobličava svoja umetnička iskustva i zapažanja o radu drugih (Mića Popović, 1923–1996) smestio je “čiste vizuelne komunikacije” u svoj sistem među one aktivnosti koje kontroliše svest, uz konceptualnu umetnost, umetnost motora i struje, statistike i umetničko prosuđivanje, a nasuprot, respektivno: naivnoj umetnosti, dečjoj, rehabilitacionoj, domaćoj radinosti i umetnosti sakupljanja,

---

<sup>1</sup> Realizovano na projektu 47019 Ministarstva za nauku i tehnološki razvoj Srbije: *Tradicija i transformacija: istorijsko nasleđe i kolektivni identitet u Srbiji u 20. veku* (podprojekat Strategije baštinjenja).

---

koje sve vezuje za osećanje.<sup>2</sup> Umetnik koji je napustio likovno stvaranje, prešavši potpuno u sferu likovne kritike, teorije i istorije (Aleksa Čelebonović, 1917–1987) implicitno je u svom radu dao veći značaj ideji o umetnosti kao komunikaciji. S jedne strane, sistematično i argumentovano razbijajući uvrežena shvaćanja o sličnosti umetnosti sa prirodom (podražavanje, odraz, motiv...), on je otvorio prostor za razmatranje odnosa *umetnik–delo* i *motiv ili podsticaj–umetnik*.<sup>3</sup> S druge strane, pokrećući određena pitanja (kič, tradicionalni kič, publika, ukus, akademizam...) otvorio je razmišljanja na relaciji *delo–posmatrač*.<sup>4</sup> I najzad, u interpretaciji novih pojava, kod njega, implicitno, funkcioniše komunikativna forma *inspiracija–umetnik–delo–tumačenje*. Umetnik koji je istovremeno teoretičar i istoričar umetnosti (Miodrag B. Protić, 1922) stavio je naglasak na *delo*, a tumačeći njegovu strukturu (fizički sloj, plastički, predmetni i sloj značenja) otvorio je razmatranje o metodama i pristupima za njihovo tumačenje, što uključuje niz varijanti za sagledavanje *umetnika*, kao i *okolnosti* u kojima se delo prima i tumači.<sup>5</sup> Poenta je, međutim, u tome da u ovakvim tekstovima postoje elementi shvaćanja umetnosti kao komunikacije, ali da im nedostaju suštinske odlike koje ih povezuju u celinu. Videćemo zašto.

U srpskoj nauci o umetnosti formirano je u drugoj polovini 20. veka više postupaka tumačenja umetnosti kao komunikacije. Obratićemo pažnju na tri autora, veoma uticajna u likovnoj kritici i istoriji umetnosti, psihologiji umetnosti i kognitivnoj psihologiji, sociologiji umetnosti i kulturologiji. Sva trojica ostavila su veliki trag u svojim strukama formirajući generacije mladih stručnjaka i veći broj mlađih naučnika, a uticali su, svaki na svoj način (kroz likovnu kritiku, kroz umetničku obuku), i na umetnike.

Istoričar umetnosti sa prethodnim slikarskim obrazovanjem (Lazar Trifunović, 1929–1983) razvio je, uslovno rečeno, kritičarski način, gde se umetnikovo delo interpretira, vrednuje u kontekstu razvoja umetnosti i na kraju diskutuje sa umetnikom. Trifunović je obavljao istraživanje na tri plana: autor, delo, kontekst. U studiji o Lubardi,<sup>6</sup> proučavao je umetnikov “psihički impuls” koji prerasta u, kako ga Trifunović označava, “likovni

---

2 Popović M., *Ishodište slike*, Beograd: Nolit 1983, 5-226, skica na str. 223.

3 Čelebonović A., *Za pristup umetnosti* (1960), preštampano u: *Iza oblika*, Beograd 1987, 7-42.

4 Idem. *O kичу* (1953), Belешka o tradicionalnom kичу (1968), Поводом два истовремена Салона у Паризу (1951), *ibid.* 43-50, 51-56, 59-67.

5 Protić M. B., *Oblik i vreme*, Beograd 1979, 7-450.

6 Trifunović L., *Svartnost i mit u slikarstvu Milana Konjovića.*, Sombor 1978, 1-217.

---

sistem” koji zatim uz “snagu gledalaca” postaje nešto treće.<sup>7</sup> Trifunović je uočio razliku između onoga što je umetnik uneo u delo kao svojevrsan kanal komunikacije i onoga što posmatrač prima iz tog istog dela. To je sistem koji prati čitav proces od nastanka umetničkog dela do njegovog prijema kod posmatrača; obuhvata, najpre, zatvorenu komunikaciju između izvora umetničkog stvaranja (nejasnog impulsa, podsticaja, inspiracije, povoda, ideje, motiva...) i umetnika; zatim, otvorenu komunikaciju između umetnika i dela; i na kraju pokretnu (promenljivu kroz epohe) komunikaciju između dela i posmatrača. Ovaj sistem otvoren je za mogućnost da nastanak umetničkog dela dovede u vezu sa različitim činiocima (društvom, prirodom, umetnikovim bićem...), ne vezujući ga unapred ni za jednu određenu naučnu disciplinu. Po Trifunoviću, izvor informacije je delo (a ne umetnik), a komunikacioni kanal je: likovni jezik (a ne delo); ovo odstupanje od jednostavnog modela po kom umetnik šalje informaciju posmatraču kroz delo kao informacijski kanal, on opravdava potvrđivanjem u praksi: ne komuniciramo sa umetnikom, nego sa delom. I u Trifunovićevom modelu, kao i u mnogim drugim, pojam posmatrač obuhvata i stručnjaka (kritičara, istoričara, interpretatora) ali i obične ljude koji čine publiku. Trifunović, dalje, kao da želi da ispravi moguća razmimoilaženja u komunikaciji između umetnika i posmatrača, pokazuje svoj tekst umetniku i traži da komentariše zaključke, bilo da ih prihvati bilo da ih odbaci: “Kad se piše o živom umetniku, treba iskoristiti tu činjenicu i uvesti čoveka u raspravu, ne samo kao izvor podataka, već kao svedoka koji će eksplicitno potvrditi ono što je slikom hteo da označi. Njegov stav i stav kritičara mogu biti vrlo različiti, što deluje podsticajno za dalja istraživanja i otvara nove mogućnosti.”<sup>8</sup> Ako time, možda, unutar kategorije posmatrač, Trifunović pravi razliku između stručnog interpretatora (koji bi morao da razume umetnikovu poruku) i običnog čoveka iz publike (koji u delo projektuje najrazličitija značenja), on ipak kao da zatvara komunikaciju posmatrača sa delom, i pojednostavljuje komunikacijski model,<sup>9</sup> očekujući da se približe gledišta umetnika i posmatrača. Važan deo ove teorije umetnosti kao komunikacije – proučavanje sistema, modela i problema kodifikovanja likovnog jezika – nastavljen je u teoriji, metodologiji, muzeologiji i heritologiji

---

7 Trifunovićeva objašnjenja iz intervjua prenosi M. Gavrilov, Latentna sklonost dogmatizmu. *Student* 23 (Beograd 23. 2. 1983). Preštampano u Bulatović D. (prir.) Lazar Trifunović - studije, ogledi, kritike (tom 2), *Srpski kritičari*, 4, Beograd 1990, 233-241.

8 Ibid. 233.

9 Ovdje se možda otvara prostor za pojednostavljivanje i za model posmatrač - delo, kakav ćemo videti malo kasnije.

---

(Dragan Bulatović, 1951).<sup>10</sup> Bulatović je proširio i produbio problem komunikacije sa *delom*,<sup>11</sup> i doveo ga u funkciju interpretacije,<sup>12</sup> likovne obuke<sup>13</sup> i zaštite nasleđa,<sup>14</sup> predstavivši ga kao temeljno pitanje nauke o umetnosti. Sve je to poslužilo i kao uzor, primer i ohrabrenje ili opravdanje za slične, ali ne istovetne, postupke u istoriji umetnosti. Po tom načinu rezonovanja moglo se izvesti i predviđanje razvoja umetničkog života, početak jednog novog perioda, koji u datu šemu (*inspiracija–umetnik–delo–posmatrač, ili tumač*) može da unese pitanja publike, tržišta, izlagačke politike pa i moralnog prava kritičara da kontroliše izlagački prostor, a to je “doba umetnika i publike, umetničke javnosti, komuniciranja, umetnikovog rada, znanja, misli, ili doba povratka delu”.<sup>15</sup> Takođe, bilo je moguće da se slična shema (*autorovo umetničko iskustvo–podsticaji i motivacija za njegovo likovno izražavanje–rezultat, delo–najrazličitije funkcije koje se delu naknadno daju*) shvati kao koordinatni sistem za višedimenzionalnu klasifikaciju radova iz jednog kritički nedovoljno razjašnjenog perioda, kako bi se napustilo ideološko i prešlo na njihovo naučno interpretiranje i vrednovanje.<sup>16</sup> Ili, da se uz njenu pomoć produbi razumevanje nastanka i smisla jednog jedinog likovnog dela (izvor i autor: okolnosti, tema, podsticaji za nastanak – autor i delo: materijal i tehnika, forma, motivi i njihovo značenje u njegovom opusu, smisao iskaza – delo i

---

10 Bulatović D., *Mogućnosti semiologije likovnih umetnosti i problem tumačenja beogradskog enformel slikarstva. 3+4 godišnjak Seminara za modernu umetnost Filozofskog fakulteta*, sveska A (Beograd 1979) 5-10. Idem. Pozicije i iskustva semiologije, ikonologije i sociologije umetnosti, *Gledišta* 3-4 (Beograd 1988) 3-8.

11 Idem. Приспитување посматрања слика. *Свеске Друштва историчара уметности* 9-10 (Београд 1980) 30-33.

12 Idem. Тумачева огледања. Модел херменеутике у интерпретацији уметности и један семиотички рез. Модел семиологије у интерпретацији ликовне уметности и један херменеутички рез. Изгледи обједињеног дискурса. *Зборник Филозофског факултета у Београду XVI-B* (Београд 1993) 341-360.

13 Idem. Разумевање уметности као основ ликовног образовања. Природа историјске и теоријске интерпретације уметности. *Свеске Друштва историчара уметности* 14 (Београд 1985) 24-31.

14 Idem. Методолошки услови обједињеног говора о уметности и његова музеолошка оправдања. *Свеске друштва историчара уметности* 19 (Београд 1988) 66-67.

15 Dragojević P., 20. Zemunski salon '93. *Likovni život* 45-46 (1994) 24-25. Preštampano iz kataloga XX Zemunskog salona, Zemun 1993, 2.

16 Dragojević P., *Tumačenja likovnih dela nastalih u Jugoslaviji 1941-1945*. Od ideološkog ka informatičkom pristupu. *Vojnoistorijski glasnik* 2-3 (Beograd 1995) 70-83.

---

publika: razumevanje, vrednovanje),<sup>17</sup> kao i njegovog prijema u javnosti i kritici.<sup>18</sup>

Nešto drugačiji, teorijski postupak psihologa umetnosti (Predrag Ognjenović, 1933) dovodi vredna zapažanja istraživača o umetničkom stvaranju do uopštavanja, provere kroz eksperimente i statistički potvrđenih modela, koji mogu uvek na isti i naučno proverljiv način poslužiti nizu istraživača. Ognjenović prepoznaje u istoriji psihologije umetnosti sledeći model od pet elemenata: *umetnik–čin stvaranja–delo–doživljaj dela–karakteristike publike*. Uočivši da taj model odgovara danas zastarelim shvatanjima ličnosti, on polazi od jedinstvenog shvatanja aktiviteta ličnosti pa, uzimajući u obzir činjenice o *umetniku* (nauka nije “izdvojila onaj bitan fluidni činilac iz ličnosti koji nekog čoveka čini stvaraoce”),<sup>19</sup> objektu ili *delu* (proučavajući umetnost, nauka u stvari pripisuje objektu karakteristike procesa naše svesti; drugim rečima, umesto predmeta, opisuje doživljaj predmeta) i *publici* (ona je subjekat koji određuje objekat; u njenoj svesti nešto postaje umetničko delo, a to važi i za objekte koji nisu delo umetnika) stvara pojednostavljeni model interakcije *objekat–subjekat*, koja “odgovara više psihološkom aspektu estetskog produkovanja i doživljavanja”.<sup>20</sup> To je jedna od osnova za uključivanje opšteg modela teorije sistema u tumačenje umetnosti.<sup>21</sup>

Naučni postupak u užem smislu, kod sociologa kulture (Sreten Petrović, 1940) polazi od gotovih “misaonih modela” o tipovima *stvaralaca*, strukturi *estetskog predmeta*, i procesu njegove *percepcije i recepcije*.<sup>22</sup> Naučno korektno on sagledava teoriju vizuelnih komunikacija i estetiku informacije i dotiče probleme likovne estetike, među kojima i: kako da se kompleksno estetsko iskustvo prevede na kvantifikacijski jezik nauke. Težeći metodološkoj preciznosti, određene probleme ili delove istraživanja strogo pripisuje određenim disciplinama (fiziologija, psihologija, sociologija, statistika...). Teorijske modele i metode koje je usvojio proveravao je u eksperimentu, gde je gotove testove, poznate u psihologiji, primenio na savremene srpske umetnike.

---

17 Dragojević P., Nastanak i smisao jednog likovnog dela: “6. april 1941.” Dragomira Glišića (1872-1957). *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu*, III-IV (Beograd 2008) 78-85.

18 Драгојевић П., Пријем ликовног дела као сукоб погледа на свет: “Шести април 1941.” Драгомира Глишића (1872-1957). *Весник Војног музеја* 35 (Београд 2008) 113-118.

19 Ognjenović P., *Psihološka teorija umetnosti*, Beograd 1997, 21.

20 Ibid. 22-24.

21 Up. Ognjenović P., *Psihologija opažanja*. Beograd 1992, 336-343.

22 Petrović S., *Boja i savremeno srpsko slikarstvo. Ka fenomenologiji slike*, Beograd i Niš 1989, 9-445.

---

Mada je teorijski doveo u pitanje mogućnosti obavljanja posla kritičara,<sup>23</sup> kao orijentir je koristio stavove likovne kritike. Moglo bi se reći da je, gotovo uzgred, u tom delu posla eksperimentalno, u “laboratorijskim” uslovima rada sa umetnicima, proverio kritičke sudove o njima.<sup>24</sup>

Zajedničko za sva tri postupka usvajanja ideje o umetnosti kao komunikaciji – kritičarsko-istoričarski, eksperimentatorsko-teorijski, školsko-akademski – jeste da imaju uzore, uporišta ili bar ohrabrenja u nizu istraživanja teoretičara informacija, komunikologa, semiotičara<sup>25</sup> i drugih teoretičara koji su kao “ključ” za tumačenje umetničkog procesa uzeli model (*inspiracija*)– *umetnik–delo–posmatrač*–(*tumačenje*), smatrajući umetnost za znakovni sistem ili za jezik simbola, koji bi, po definiciji,<sup>26</sup> mogao biti shvaćen kao sredstvo komunikacije.

Jedna od karakteristika srpske nauke o umetnosti jeste da se uvek radije oslanjala na iskusnije uzore u stranim naučnim i kulturnim centrima, nego što je radila na evoluciji sopstvenih stavova; na generacijskom planu, to znači diskontinuitet; u nauci (kao i u drugim delatnostima) – obrat, revolucionarnost, “novost”; na ličnom planu – osećaj (koji godi sujeti) da se nešto “započinje” u jednoj kulturno zaostaloj sredini; ali na globalnom planu to jeste periferna pozicija lokalne i neoriginalne “škole” sledbenika. Reč je o tome da se mnogi pojedinačni stavovi iz shvatanja umetnosti kao komunikacije mogu prepoznavati u tekstovima srpskih kritičara, teoretičara i istoričara umetnosti iz prve polovine 20. veka, gotovo kao opšta mesta – o inspiraciji i izvorima umetnosti;<sup>27</sup> o umetniku; o delu kao sistemu vizuelnih sredstava<sup>28</sup> koji

---

23 Ibid. 42-43.

24 Zanimljivo da, u delu gde proučava Konjovića, nije upotrebio Trifunovićevu knjigu o tom umetniku. Petrović S., *ibid.* 249-255; 462.

25 Vrlo instruktivna je knjiga Милијић Б., *Семиотичка естетика. Проблеми - могућности - ограничења*, Београд 1993, 7-308.

26 Kulijeva definicija (Kooley Ch. H. Social Organization, 1909): “Pod komunikacijom se podrazumeva mehanizam pomoću kojega ljudski odnosi egzistiraju i razvijaju se, a čine ga svi simboli duha, sa sredstvima njihovog prenošenja kroz prostor i njihovog očuvanja u vremenu. Tu se uključuje izraz lica, stav, gestovi, ton glasa, reči, pismo, štampa, železnica, telefon, telegraf i sve ono što vodi do poslednjeg dostignuća u osvajanju prostora i vremena.” - navedeno prema Đorđević T., *Teorija masovnih komunikacija*, Београд 1989, 46.

27 Поповић Бр., Сто година француског сликарства. *Уметнички преглед* 3-4 (Београд, март-април 1939) 67-68.

28 Петковић В., Арнолд Беклин Р., *Нова искра* 12 (Београд, дец. 1902) 373.

---

nosi misli i iskaze;<sup>29</sup> o većem broju tumačenja,<sup>30</sup> otvorenosti<sup>31</sup> i promenljivosti značenja<sup>32</sup> umetničkog dela; o značaju posmatrača u čitavom procesu,<sup>33</sup> ali oni nisu posebno proučeni, i to je tema za sebe (ovde su u napomenama dati gotovo slučajno izabrani primeri, iz mora sličnih). Problem je, međutim, što oni nisu doveli do pomenutog shvatanja o umetnosti kao komunikaciji, niti su naknadno uključeni u njegovu predistoriju, kao što je to slučaj u evropskim okvirima nauke o umetnosti, gde se – čak i u popularno pisanoj pregledu<sup>34</sup> – traži kontinuitet između novina nastalih pod uticajem impulsa iz drugih disciplina (semiotike i semiologije, teorije informacija, nauke o jeziku...) i jednog prethodnog toka u nauci o umetnosti (Eko, Porebski, Jakobson, Gombrih, Zedlmajer, Kasirer, Šloser, Panovski, Rigl, Varburg, Dvoržak, Velflin...). Idući unazad tom linijom kroz prošlost nauke o umetnosti, možemo pratiti kako je umetnost istraživana kao jezik, što je proisteklo iz njenog shvatanja kao sistema tipova, simbola i znakova, a ono je bilo zasnovano na ideji o umetnosti kao sistemu predstava i oblika određenih značenja; to je, opet, imalo svoj izvor u shvatanju tema i sadržaja u umetnosti, odnosno, u povezivanju razvoja umetnosti sa razvojem ideja koje se njom iskazuju.

Da ovo traženje izvora i kontinuiteta jednog shvatanja ima smisla potvrđuje činjenica da ćemo opisanom linijom doći do samog početka istorije umetnosti kao nauke, do Vinkelmana. Naime, kod njega se, u jednom tekstu o *posmatranju umetničkih dela* (1759),<sup>35</sup> može prepoznati rani “model” umetnosti kao komunikacije.

Vinkelman je objavio taj tekst posle niza kraćih opisa antičkih dela, kao sintezu svojih iskustava stečenih u intenzivnom

---

29 Стојановић С., Прва јесења изложба београдских уметника. *Политика* (Београд, 5. 10. 1930).

30 Петковић В., Тицијан Р., *Дело 55/1* (Београд, април 1910) 47-48. али и у другим његовим текстовима.

31 Ristić M. Pred jednim zidom. Objašnjenje istoimene strane ilustracije. *Nadrealizam danas i ovde* 3 (Beograd, jun 1932) 51.

32 Кашанин, М., XXII бијенална изложба у Венецији. *Уметнички преглед* 6-7 (Београд, јун-јул 1940) 220-222.

33 Секулић И., Иде ли уметност над светост? *Хришћанска мисао* 5/6 (Београд, јул 1939) 83-85.

34 Bjalostocki J., *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti*, Zagreb 1986, 5-168.

35 Winckelmann J. J., *Erinerung über die Betrachtung der Werke der Kunst*. in: *Winckelmanns Werke in einem Band*, Berlin und Weimar 1976, 38-47. Реč *Erinerung* (nem. podsećanje, uspomena), Vinkelman je koristio u značenju *napomena*, up. Idem. *Geschichte der Kunst des Altertums*, Berlin 1934, 185.

proučavanju antičkih spomenika Italije.<sup>36</sup> Rad je namenio širokoj publici i u njemu se usredsredio na mogući pristup posmatranju i analizi likovnog dela. Ostavljajući po strani delove teksta koji su od značaja samo za nastanak istorije umetnosti kao naučne discipline,<sup>37</sup> ili za nastanak neoklasicizma,<sup>38</sup> ovde treba pomenuti delove teksta značajne za kasniju ideju o umetnosti kao komunikaciji. Odmah pada u oči da sam Vinkelman strukturira tekst tako da ukazuje na tri pokazatelja (*Augenmerk*) vrednosti na koje treba obratiti pažnju: prvi je pitanje *umetnika* i načina na koji stvara; drugi je pitanje samog *dela* i njegove lepote; i najzad, tu je problem *posmatračevog* vrednovanja umetničkog dela.

U vezi sa *umetnikom*, Vinkelman u ovom svom tekstu najpre razmatra pitanja stvaralačkog procesa. Pravi razliku između umetnikovog truda ili vrednoće (*Fleiss*), koji vezuje za tehniku izrade, i talenta (*Talent*), koji predstavlja osnov za kvalitetno delo. Podvlačeći da trud, čak i ako stvori dopadljive rezultate, ne znači dobrog umetnika, posmatra ulogu ova dva elementa u nastanku dela i ukazuje na čitavu skalu mogućih postupaka: od običnog podražavanja prirode, preko kopiranja tuđih umetničkih ostvarenja, rada po uzoru na druge umetnike (*Nachmachen*) i podražavanja tuđeg načina rada (*Nachahmung*), do samostalnog smišljanja novih umetničkih rešenja (koje se, kako je smatrao, javlja kao posledica slučaja, ili kao rezultat umetnikove name-re). Takođe, kroz pitanja da li je majstor radio po uzoru ili sam izmišljao, radio ozbiljno ili se igrao, radio po običnim formama ili poznavao lepotu, pokušava da prepozna umetnikova lična otkrića (*Erfindungen*) i da utvrdi njihova ponavljanja (koja bi isključila slučajnost), jer ona ukazuju na umetnikovu sposobnost da misli (*denken*, gl.), što bi bilo merilo njegovog talenta.

Zatim, u vezi sa likovnim *delom*, pokazujući razliku između ropskog podražavanja vidljive stvarnosti i likovnog predstavljanja ideala, Vinkelman je ukazao i na razliku u misaonom sadržaju koji se izražava jednim i drugim postupkom. U položaju i obliku nekog dela tela, čak obliku detalja (prsta ruke, dela lica, vilice, veđa, nosa, usana, očiju) iskazuje se umetnikova zamisao ili ideja. Kao primer, podsetio je da se duboko u delima antičkih

---

36 Najpoznatiji radovi iz te faze Vinkelmanovog rada su: Beschreibung des Apollo im Belvedere (1755); Beschreibung des Torso in Belvedere zu Rom (1759), in: Winckelmanns Werke in einem Band, 6263; 5661.

37 O tome vid. Dragojević P., *Nastanak neoklasicizma i početak istorije umetnosti kao nauke*, magistarski rad, Univerzitet u Beogradu - Filozofski fakultet, Beograd 1992, 105-136.

38 O tome detaljnije: Драгојевић П., *Елементи неокласицизма. Настанак и склоп једног стила у ликовним уметностима*, Београд 2001, 7-130.

---



umetnika krije razum. Ali, upozorava, moguće je raditi i tako da se zasene neuki.

Na ovim osnovama se pozabavio odnosom *posmatrača* prema delu. Jedan od osnovnih stavova o ovom pitanju mu je da “lepote može da u delima pronade samo onaj ko ih poznaje”.<sup>39</sup> Sugerirajući da treba “hvaliti trud u delu, ali ceniti razum”, posebno se pozabavio mogućim metodama kojima posmatrač može otkrivati umetnikove misli izražene u likovnom delu, a s tim u vezi govorio je o razumevanju dela kao o prepoznavanju ne samo formi (umetnikovog postupka izrade), nego i načina oblikovanja ideja. Treba, najzad, pomenuti i da je posvetio poseban tekst problemu *čovekove sposobnosti za osećanje lepote u umetnosti, i mogućnosti podučavanja u tome*.<sup>40</sup>

Ono što je interesantno u vezi sa idejom o umetnosti kao komunikaciji jeste da je pomenuti Vinkelmanov tekst “poznat” u srpskoj kulturi još od 1848, kada je u listu Zimzelen, u Sremskim Karlovcima, objavljen njegov “prevod”, koji nije pokazao ni ozbiljno prevodiočevo poznavanje Vinkelmanovog dela, ni jasnu nameru izdavača, ni istrajnost priređivača, a ni poštovanje originala. Od celog teksta dat je samo jedan pasus, koji na prvi pogled ostavlja utisak malo dužeg aforizma. Analizom izvora i ovog prevoda, otkriva se da je to skraćena, sažeta i pojednostavljena varijanta Vinkelmanovog članka o posmatranju umetničkih dela, koja ne prenosi najveći deo sadržaja i smisla izvornog teksta.<sup>41</sup>

Iz ovde navedenih primera (umetnost kao komunikacija) može se zaključiti da je srpska kultura od vremena ovog naivnog prevoda do kraja 20. veka relativno uspešno savladala pitanja prijema ideja koje dolaze iz razvijenijih kulturnih ili naučnih centara (prevođenje izvora, objavljivanje, naučna interpretacija, primena, prenošenje u obuku stručnjaka, popularizacija...), ali da između preuzetih ideja nije ostvaren onakav kontinuitet kakav postoji u centrima iz kojih potiču. Bez njega, nema ni osamostaljenja srpske škole u nauci o umetnosti.

---

39 Ovo izgleda dosta moderno, up. gornji stav da subjekat određuje objekat.

40 Winckelman J. J., Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte derselben. in: *Winckelmanns Werke in einem Band*, 138-165.

41 O tome detaljnije: Драгојевић П., Обрада једног Винкелмановог текста у српској штампи XIX века. *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 36 (Нови Сад 2008) 147-156.

LITERATURA:

Bialostocki J., *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti*, Zagreb 1986, 5-168.

Bulatović D., Mogućnosti semiologije likovnih umetnosti i problem tumačenja beogradskog enformel slikarstva, 3+4 *godišnjak Seminara za modernu umetnost Filozofskog fakulteta*, sveska A (Beograd 1979) 5-10.

Bulatović D., Преиспитивање посматрања слика, *Свеске Друштва историчара уметности* 9-10 (Београд 1980) 30-33.

Bulatović D., Разумевање уметности као основ ликовног образовања. Природа историјске и теоријске интерпретације уметности, *Свеске Друштва историчара уметности* 14 (Београд 1985) 24-31.

Bulatović D., Pozicije i iskustva semiologije, ikonologije i sociologije umetnosti, *Gledišta* 3-4 (Beograd 1988) 3-8.

Bulatović D., Методолошки услови обједињеног говора о уметности и његова музеолошка оправдања, *Свеске друштва историчара уметности* 19 (Београд 1988) 66-67.

Bulatović D., Тумачева огледања. Модел херменеутике у интерпретацији уметности и један семиотички рез. Модел семиологије у интерпретацији ликовне уметности и један херменеутички рез. Изгледи обједињеног дискурса, *Зборник Филозофског факултета у Београду XVI-B* (Београд 1993) 341-360.

Bulatović D., Lazar Trifunović - studije, ogledi, kritike (tom 2), u: *Srpski kritičari*, 4, Beograd 1990.

Čelebonović A., *Иза облика*, Београд 1987, 7-295.

Dragojević P., Nastanak neoklasicizma i početak istorije umetnosti kao nauke, magistarski rad, Univerzitet u Beogradu - Filozofski fakultet, Beograd 1992, 1-136.

Dragojević P., 20. Zemunski salon '93. *Likovni život* 45-46 (1994) 24-25.

Dragojević P., Tumačenja likovnih dela nastalih u Jugoslaviji 1941-1945. Od ideološkog ka informatičkom pristupu. *Vojnoistorijski glasnik* 2-3 (Beograd 1995) 70-83.

Dragojević P., *Елементи неокласицизма. Настанак и склоп једног стила у ликовним уметностима*, Београд 2001, 7-130.

Dragojević P., Nastanak i smisao jednog likovnog dela: "6. april 1941." Dragomira Glišića (1872-1957). *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu*, III-IV (Beograd 2008) 78-85; 86-92.

Dragojević P., Пријем ликовног дела као сукоб погледа на свет: "Шести април 1941." Драгомира Глишића (1872-1957). *Весник Војног музеја* 35 (Београд 2008) 113-118.

---

## PREDRAG DRAGOJEVIĆ

---

- Dragojević P., Обрада једног Винкелмановог текста у српској штампи XIX века. *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 36 (Нови Сад 2008) 147-156.
- Dorđević T., *Teorija masovnih komunikacija*, Beograd 1989, 3-209.
- Gavrilov M., Latentna sklonost dogmatizmu. *Student* 23 (Beograd 23. 2. 1983). Preštampano u Bulatović, D. (prir.) Lazar Trifunović - studije, ogleđi, kritike (tom 2), u: *Srpski kritičari*, 4, Beograd: Muzej savremene umetnosti 1990, 233-241.
- Kašanin M., XXII бијенална изложба у Венецији. *Уметнички преглед* 6-7 (Београд, јун-јул 1940) 220-222.
- Milijić B., *Семиотичка естетика. Проблеми - могућности - ограничења*, Београд 1993, 7-308.
- Ognjenović P., *Psihologija opažanja*, Beograd 1992, 1-343.
- Ognjenović P., *Psihološka teorija umetnosti*, Beograd 1997, 7-227.
- Petković V. R., Тицијан. *Дело* 55/1 (Београд, април 1910) 38-54.
- Petković V. R., *Арнолд Беклин. Нова искра* 12 (Београд, дец. 1902) 371-376.
- Petrović S., *Boja i savremeno srpsko slikarstvo. Ka fenomenologiji slike*, Beograd i Niš 1989, 9 - 445.
- Popović B., Сто година француског сликарства. *Уметнички преглед* 3-4 (Београд, март-април 1939) 67-77.
- Popović M., *Ishodište slike*, Beograd 1983, 5-226.
- Protić M. B., *Oblik i vreme*, Beograd 1979, 7-450.
- Ristić M., Pred jednim zidom. Objašnjenje istoimene strane ilustracije. *Nadrealizam danas i ovde* 3 (Beograd, jun 1932) 51.
- Sekulić I., Иде ли уметност над светост? *Хришћанска мисао* 5/6 (Београд, јул 1939) 83-85.
- Stojanović S., Прва јесења изложба београдских уметника. *Политика* (Београд, 5. 10. 1930).
- Trifunović L., *Stvarnost i mit u slikarstvu Milana Konjovića*. Sombor 1978, 1-217.
- Winckelmann J. J., Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst. in: *Winckelmanns Werke in einem Band*, Berlin und Weimar 1976, 38-47.
- Winckelmann J. J., *Geschichte der Kunst des Altertums*, Berlin 1934.

---

## PREDRAG DRAGOJEVIĆ

---

Predrag Dragojević  
Beograd University, Faculty of Philosophy -  
Department of Art History

### WINCKELMANN ON OBSERVATION OF ART WORKS

#### REDISCOVERY OF AN EARLY UNDERSTANDING OF ART AS COMMUNICATION

##### Abstract

The idea of art as communication was sporadically present among Serbian artists, critics and art historians, but was rationally developed in the Serbian science on art in the second half of the 20<sup>th</sup> century. Three major procedures are distinguishable in the context. The critic procedure (Trifunović in art history), where the artist's work is interpreted, evaluated in the context of art, while the discussion with the artist serves more as a role model, example and encouragement for a number of similar but not identical procedures. The theoretical procedure (Ognjenović in psychology) introduces valuable observations about artistic creation to generalizations and statistically validated models, which may serve to a number of researchers in the same, scientifically demonstrable way. The scientific procedure in the narrow sense (Petrović in sociology and culturology) starts from the validated model and in the "laboratory" conditions (using tests on artists) scientifically confirms the model, as well as some of the critical points of view. What all three procedures share is to find role models, bases, or at least encouragement in a number of researchers of information, communication, semiotics and others who interpret the artistic process using the model: *inspiration-artist-work of art-viewer-interpretation*. Though the elements of this way of thinking exist in the Serbian art criticism and theory as common place since the early 20<sup>th</sup> century, they are not studied or used; the idea of art as communication is taken from the current theoretical conceptions of the science in the world. However, if one looks in historiography for some earlier examples, or sources of the idea of art as communication, one could trace a communication "model" back to the time of Winckelmann, and his article *On the observations of works of art* (1759). He pointed to the artist's creation, to the content of work of art and to the procedure of the observer in the evaluation and understanding of the work of art. It is interesting that the text was presented in the Serbian culture in a 1848 shortened and adapted translation used merely for entertainment of the public. One could conclude that in the period of century and a half (between the time of the naive translation to the time of introduction of communication theory) the Serbian culture relatively successfully mastered the process of receiving ideas from developed cultural or scientific centers (translation of sources, publishing, scientific interpretation, application, the training of specialists, popularization), but still does not succeed in keeping the continuity of those ideas, as it exists in the centers of their origin.

**Key words:** *Winckelmann, J. J. (1717-1768), communication, art history, science on art, writing on art*