

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ  
ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ



**Докторске уметничке студије**

Докторски уметнички пројекат:

**ПРИКАЗИВАЊЕ СТВАРНОСТИ КРОЗ ИДЕЈЕ  
ПРИНЦИПА НЕОДРЕЂЕНОСТИ И ДУАЛИЗМА**

СЛИКЕ И ЦРТЕЖИ

Кандидат:

Сања Црњански

Ментор:

Проф. др ум. Јасмина Калић Кумануди

Београд, 2020.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE  
FACULTY OF FINE ARTS



**Doctoral Art Studies**

Doctoral Art Project:

**PRESENTING REALITY THROUGH CONCEPTS OF  
UNCERTAINTY AND DUALISM**

PAINTINGS AND DRAWINGS

Author:

Sanja Crnjanski

Mentor:

Prof. Dr Jasmina Kalić Kumanudi

Belgrade, 2020.

ПОДАЦИ О МЕНТОРУ И ЧЛАНОВИМА КОМИСИЈЕ  
ЗА ОДБРАНУ ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА

Чланови комисије:

1. Мр Анђелка Бојовић, професор емеритус  
Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних уметности
2. Др ум. Димитрије Печић, редовни професор,  
Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних уметности
3. Др Никола Шуица, редовни професор  
Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних уметности
4. Др ум. Селма Ђулизаревић Карановић, ванредни професор  
Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности
5. Др ум. Јасмина Калић Кумануди, редовни професор, ментор  
Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних уметности

Датум одбране: .....

Најтоплије се захваљујем свом ментору, редовној професорки др Јасмини Калић на стрпљењу, разумевању и подршци током израде докторског уметничког пројекта.

Посебну захвалност на дугогодишњој професионалној и личној подршци дугујем професорки Дарији Качић.

Велику захвалност дугујем члановима Комисије, који су корисним сугестијама помогли да докторски уметнички пројекат учиним квалитетнијим и пријемчивијим широј уметничкој заједници.

С. Цурњански

## РЕЗИМЕ

Уметничко истраживање које сам спровела у оквиру докторских студија заснива се на изради слика и цртежа које специфичним ликовним приступом, кроз надметање осећаја и опажаја, указују на дуализам и неодређеност простора, времена и материје. Текстуални део рада систематски образлаже везу између превасходно физичких принципа дуализма и неодређености и ликовног приступа, на који се ови принципи могу феноменолошки пресликати.

Уметнички приступ који сам развила, стварност приказује кроз сталну трансформацију такозваних квазиталасних и квазичестичних стања, која можемо сматрати комплементарним стварностима. Током истраживања бавила сам се изналажењем и развојем ликовних метода које би омогућиле да се глобално несагледива стварност, односно бескрајан простор, прикаже тако да нагласи природну неодвојивост од посматрача који на приказ утиче и као јединка, али и у односу на тренутак у ком се посматрање спроводи.

Полазне тачке истраживања су лична схватања сагледавања стварности. Свеобухватан и бескрајан простор испуњен је материјом, микрочестицама, небеским телима, живим и неживим светом, ваздухом, али и њиховом интеракцијом испољеном кроз силе, кретање или светлост. Празан простор или међупростор заправо не постоји, јер је и сам по себи елемент формиран материјом која га окружује и обликује својим постојањем, кретањем, међуделовањем. Простор као такав, кроз непрекидну интеракцију осећаја и опажаја не може имати и нема јединствену представу. Као што постоје скривена, супротна или субјективна значења елемената стварности која зависе од самог посматрача, исто тако постоје и безбројни чиниоци простора који се не примећују у први мах, а да би били примећени, изискују некакво „другачије гледање”.

По аналогији с квантном физиком која постојање материје евидентира само онда када се та материја посматра, што одговара честичној од две комплементарне стварности, развијала сам ликовни приступ који доводи у питање начин поимања присуства елемената који чине простор – иако се они у одређеним условима не уочавају, то нужно не одређује да ли они постоје или не постоје. Представа простора, његове испуњености различитим флуидним елементима разложивим на просте чиниоце, ствара утисак непрекидне интеракције елемената, која се протеже и ван домена сликарског медијума.

**Кључне речи:** време, дуализам, комплементарна стварност, лавиринт, материја, перцепција, принцип неодређености, простор

## SUMMARY

The artistic research I have conducted within my doctoral studies is based on pictures and drawings which, by a specific artistic approach, through vying of feeling and perception, indicate a dualism and vagueness of space, time and matter. The textual part of the thesis expounds systematically the connection between the primarily physical principles of dualism and vagueness and artistic approach, to which all these principles can be transferred phenomenologically.

The artistic approach that I have developed shows the reality through a continuous transformation between quasi-wave and particle states, which can be considered as complementary realities. In the course of the research I worked on finding and developing artistic methods that would enable the presentation of globally immeasurable reality, namely infinite space, so as to emphasize the natural inseparability from the viewer, who affects the illustration as an individual as well, but also with respect to the moment in which the viewing is performed.

The starting points of the research were personal understanding of seeing the reality. The comprehensive and infinite space is filled with matter, microparticles, celestial bodies, living and non-living world, air, but also with interaction between all these elements, forces, movement, light. There is actually no empty or inter-space, as it is, per se, an element formed by matter that surrounds and shapes it by its existence, movement, interaction. Space as such, through continuous interaction of feeling and perception cannot have and does not have a unique appearance. Just as the hidden, opposite or subjective meanings of elements of reality are present depending on the viewer, so are the numerous factors of space that are not obvious at a first glance, and in order to be noticed, require “different looking”.

In analogy with quantum physics, which registers the existence of matter only when the matter is observed, which corresponds to the particle of the two complementary natures, I developed an artistic approach which questions the way of comprehending the presence of elements that make the space – although they are not obvious under certain conditions, this does not necessarily determine whether they exist or not. The perception of space, its fullness with diverse fluid elements that can be split into simple factors, creates an impression of continuous interaction of elements, which stretches beyond the domain of painting medium.

**Keywords:** time, duality, complementary reality, labyrinth, matter, perception, uncertainty principle, space

# САДРЖАЈ

<b>УВОД.....</b>	<b>1</b>
<b>1. ОКВИР ИСТРАЖИВАЊА.....</b>	<b>3</b>
1.1. ПОВОД ЗА НАСТАНАК ЛИКОВНОГ ДЕЛА .....	3
1.2. ФИЗИЧКИ СВЕТ.....	5
1.3. СВЕТ МАШТЕ .....	7
1.4. ПРИМЕРИ ИЗ ИСТОРИЈЕ ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ.....	9
<b>2. ПРОЦЕС ИСТРАЖИВАЊА.....</b>	<b>17</b>
<b>3. ЛИКОВНИ ПОСТУПЦИ .....</b>	<b>23</b>
3.1. ЈЕЗИК МЕДИЈА.....	24
3.2. ЛИКОВНИ ЕЛЕМЕНТИ .....	26
3.3. ПЕРЦЕПЦИЈА ПРОСТОРА, МАТЕРИЈЕ И ВРЕМЕНА .....	32
3.3.1. ПРОСТОР.....	32
3.3.2. МАТЕРИЈА.....	37
3.3.3. ВРЕМЕ.....	48
3.3.4. ПЕРЦЕПЦИЈА .....	52
<b>4. РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА – ИЗЛОЖБА ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА .....</b>	<b>58</b>
<b>ЗАКЉУЧАК.....</b>	<b>62</b>
Списак репродукција .....	64
Литература .....	66
Биографија .....	67
Изјава о ауторству .....	68
Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског уметничког пројекта.....	69
Изјава о коришћењу.....	70

## УВОД

*Жан Жак Русо се неком приликом, слушајући таласе, потпуно повезао с природом, заборавио је независност свога бића, ишчезле су све мучне успомене из прошлости и бриге ради будућности, остало је само осећање постојања. Схватио је да живот није ништа друго него низ узастопних тренутака које осећамо чулима. Осећам, дакле, јесам.<sup>1</sup>*

У потрази за одговором на исконска, универзална и недокучива питања постојања, и покушају поимања како окружујућег, тако и бескрајног, несагледивог простора формулисаног временом и кретањем, фасцинирала ме је могућност да кроз специфичан однос ликовних елемената и елемената стварности, представим свеprisутну интеракцију *опажаја* и *осећаја*, готово као јединственог ентитета у свеобухватном простору. Та идеја обликовала је моје уметничко истраживање у ликовни приказ стварности утемељен на, у физици познатим, принципима дуалности и неодређености, који се као такви могу феноменолошки преликати на уметнички приступ приказивања стварности. Стварност егзистира кроз константну трансформацију комплементарних (таласних и честичних) стања, а истовремено је подложна утицају посматрача који својим присуством утиче на опсервиране исходе.

Формулација таласно-честичног дуализма проистекла је почетком XX века из проучавања особина електрона, најситнијих познатих честица које чине материју. Испоставило се да сазнања квантне физике могу понудити одговор на многа моја питања везана за поимање и ликовно приказивање стварности макросвета. Квантна физика не предвиђа јединствене и детерминисане резултате посматрања, већ различите и с одређеном вероватноћом могуће исходе, тј. квантна стања, и уводи неизбежан елемент непредвидљивости и насумичности у (научну) реалност. Управо на том недетерминизму и инхерентности посматрача и посматране „реалности” заснован је ликовни приступ којим сам покушала да представим бескрајност окружујућег простора.

У првом делу овог рада, у поглављу Оквир истраживања, дефинисала сам област истраживања и принципе кроз које сам остварила очекиване резултате. Истакла сам примере из историје уметности у којима сам препознала идеје настале током свог

---

<sup>1</sup> Кенет Кларк, „Цивилизација”, Младост, Загреб, 1987.



уметничког истраживања. Други део рада даје увид у сам процес уметничког истраживања и његову еволуцију током реализације докторског уметничког пројекта. Трећи део рада обухвата специфичне ликовне поступке којима сам остварила услове неопходне за приказивање и уочавање комплементарних стварности, исхода утицаја принципа неодређености и дуализма примењених на уметнички приступ приказивања стварности.

Приказ докторске изложбе одржане у Галерији Факултета ликовних уметности у Београду, септембра 2020. године, омогућава увид у еволуцију истраживачког процеса и резултате који су из њега проистекли.

# 1. ОКВИР ИСТРАЖИВАЊА

## 1.1. ПОВОД ЗА НАСТАНАК ЛИКОВНОГ ДЕЛА

Стварност је фасцинантан појам који је од давнина незаобилазна тема за истраживање, како научно, тако и уметничко. Развој људског бића је, поред потребе за упознавањем окружујућег простора, условио и тежњу за спознајом света постојања. Ентитете постојања и времена веома је тешко дефинисати, али срећом веома лако интуитивно спознати. Једна од формулација дефинише простор постојања као психофизиолошки простор у чијем средишту је човек, док је постојање област човековог живота и самооткривања, која представља његово пребивалиште и са човеком је самерљива<sup>2</sup>.

Могло би се рећи да прва спознаја света постојања настаје на основу неформалних пројекција стварности, које дете формира кроз некаква *питања* и оно што би се, у детињем свету, могло сматрати *одговорима*. Управо те прве пројекције стварности, тачније питања и назнаке одговора које памтим из детињства, постале су смернице које сам пратила кроз истраживање током израде овог докторског уметничког пројекта. У покушају да креирам свој одговор на питање шта је стварност, наметнуло се као неопходно да истражим појмове материје, простора и времена. Међутим, сви покушаји да ове појмове опишем, прецизно дефинишем, а пре свега разлучим као изоловане ентитете, оставили су ме у дубоком уверењу у њихову повезаност и међузависност. Поменути појмови су до те мере испреплетени да док истражујете простор, описујете материју, а у покушају да прикажете време отворате нову димензију простора, и ... тако у круг. На срећу, и поред одсуства прецизних дефиниција, јасно је да управо простор, време и материја представљају ентитет стварности.

Током уметничког истраживања, примат у мом ликовном приказу премештао се с простора на време, преко материје, кроз фазе током којих су се њихове представе надметале и варирале, од потпуне доминације до потпуног ишчезавања. Примера ради, распон међуодноса између простора и материје мењао се од идеје да је стварност простор испуњен материјом, до идеје да је простор облик који материја формира у датом тренутку. Овакве разлике у тумачењу интеракције елемената

---

<sup>2</sup> Павел Флоренски, „Простор и време у уметничким делима”, Службени гласник, 2013.

стварности имале су огроман утицај на ликовни поступак, али и обрнуто, сам ликовни поступак често је иницирао обрт у дотадашњем тумачењу њихових међуодноса.

Сличну проблематику међуодноса простора и материје описује Милица Стевановић у свом делу „Настајање слике”<sup>3</sup>: „Негде око 1963. имала сам једну краткотрајну сметњу у сликању која је проистицала из нечега што ми је изгледало као «сукоб интереса». С једне стране то је била потреба да уђем у призор («инсајдерски поглед»), у материју «свега» (то је обухватало и «простор» и «предмете» у њему – једно се преливало у друго, предмети/облици јављали су се у мом гледању као згуснути/згуснутији делови истог простора), а с друге стране потреба да се ти предмети/облици па с њима уопште просторни односи прецизирају, да се «издефинишу» првенствено у цртачком смислу. То није могло да одговара цртању где цртеж лежи у равни подлоге остављајући само оазе (или острва) за тзв. материју слике, утолико пре што је та «материја слике, материја свега» почела да буја и поништава терор «цртежа у подлози.»

Иако иницијално несвесна ових навода, сматрам их за јасну аналогију проблематике коју сам покушала да обрадим у оквиру уметничког истраживања, а које је отворило и у мени искристалисало питања: Да ли су прихваћене мере времена и простора блиске човеку, самерљиве људском телу и процесима које препознаје у свом окружењу? Да ли су оне препрека у сагледавању и приказивању стварности и постојања, онако како би их физика описала? Упознавање уметника с „реалношћу” физичког света, представила бих речима Жана Дибифеа (Jean Dubuffet)<sup>4</sup>: „Чиста физика се одједном откри мојим занесеним очима као нови извор поезије.”

---

<sup>3</sup> Милица Стевановић, „Настајање слике”, Српска академија наука и уметности, Београд, 2015.

<sup>4</sup> Жан Дибифе, „Ликовне свеске 3”, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1996.

## 1.2. ФИЗИЧКИ СВЕТ

*Многи основни појмови физике (као, на пример, простор, време, материја, енергија, континуум или поље, честица, итд.) изворно су представљали интуитивне, полумитолошке, архетипске идеје старих грчких философа – идеје које су се потом полако развијале и бивале све прецизније, и које су данас углавном изражене апстрактним математичким терминима.<sup>5</sup>*

Почетком XX века, дошло је до невероватних открића у области квантне физике. Нова научна сазнања проистекла из проучавања особина и међусобних интеракција квантова, најситнијих познатих микрочестица које чине сваку материју, била су толико различита од обичних свакодневних искустава такозваног макросвета, да је било тешко разумети их и прихватити. Због многих импликација које су противречиле интуицији и дотадашњем научном искуству, квантна физика је од самог свог зачетка иницирала бројне филозофске дебате и разноврсна тумачења. Један од најзанимљивијих аспеката свакако је била идеја да самим посматрањем утичемо на феномене које истражујемо, у основи садржана у физичким принципима *неодређености* и *таласно-честичног дуализма*.

Класична физика базирана на Њутновим<sup>6</sup> законима и Еуклидовом<sup>7</sup> простору, описује универзум као „објективну реалност”, независну од посматрача. Довољно пажљив посматрач може своју интеракцију с посматраним феноменом учинити практично занемарљивом, па је полазећи од Њутнових закона и познајући почетне услове у којима се универзум налази могуће предвидети будућност. То одговара детерминистичком приступу стварности. Другим речима, за сваки догађај могуће је наћи његов узрок, разматавањем клупка уназад, враћајући се у прошлост. Описани детерминизам има своју мрачну страну јер заправо указује на то да нам је све већ унапред „суђено”, да су циљеви и наде ирелевантни, а људске жеље узалудне. Детерминизам је прилично суморан и досадан, али на срећу и погрешан! За разлику од класичне физике, квантна физика не предвиђа јединствене и детерминисане резултате неког посматрања, она предвиђа различите могуће исходе, такозвана квантна стања, и говори нам о томе која је вероватноћа да се појединачни исходи остваре. Квантна физика уводи неизбежан елемент непредвидљивости и насумичности у научну реалност.

---

<sup>5</sup> Карл Густав Јунг, „Човјек и његови симболи”, Младост, Загреб, 1973.

<sup>6</sup> Исак Њутн (Isaac Newton), енглески математичар, физичар, астроном, теолог и аутор који је нашироко признат као један од најутицајнијих научника свих времена и као кључна фигура у научној револуцији.

<sup>7</sup> Еуклид из Александрије (Εὐκλείδης), старогрчки математичар познат по расправи о геометрији.

Године 1926. Нилс Бор<sup>8</sup> уводи принцип комплементарности који тврди да су честична и таласна слика заправо два комплементарна описа једне те исте стварности. Речи Алберта Ајнштајна<sup>9</sup> – „Волео бих да верујем да је Месец тамо, чак и када не гледам у њега”<sup>10</sup>, пажњу усмеравају ка важном концепту: квантна наука претпоставља егзистирање наше физичке стварности само док се она посматра (што се описује као стање честице), док се материја враћа у чисто енергетско стање (таласно стање) онда када на њу нико не обраћа пажњу.

Поглавље 4.5. „Повлачење из стварности”, које је написала Анијела Јафе (Aniela Jaffé) сарадница и уредница у књизи „Човек и његови симболи” Карла Густава Јунга (Carl Gustav Jung), започиње наводом Франца Марка (Franc Mark): „Уметност која долази даће формалан израз нашем научном уверењу”. Као пример уметника који је увидео везу између изражајне форме, физике и психологије она истиче Кандинског (Wassily Kandinsky) и цитира његов коментар приликом сусрета с првим открићима модерних физичких истраживања: „За мене је разбијање атома било разбијање читавог света: изненада су се срушили најчвршћи зидови. Све је постало непостојано, несигурно и крхко. Не бих се зачудио да се пред мојим очима камен расплинуо у прах. Изгледало је да је наука поништена.”

---

<sup>8</sup> Нилс Бор (Niels Bohr), дански физичар који је дао темељан допринос разумевању атомске структуре и квантне теорије, за шта је добио Нобелову награду за физику 1922. Бор је такође био филозоф и промотер научног истраживања.

<sup>9</sup> Алберт Ајнштајн (Albert Einstein), теоријски физичар, рођен у Немачкој, који је развио теорију релативности, један од два стуба модерне физике. Његов рад је такође познат по свом утицају на филозофију науке.

<sup>10</sup> <http://quantumenigma.com/nutshell/notable-quotes-on-quantum-physics/>

### 1.3. СВЕТ МАШТЕ

*Довољно сам уметник да могу слободно да црпим своју машту. Машта је важнија од знања. Знање је ограничено. Машта је оно што обухвата свет.<sup>11</sup>*

Корене специфичног погледа на стварност, који је обликовао и ово уметничко истраживање, налазим дубоко у подсвести. Веома често ме је нит истраживања усмеравала управо на питања која памтим још из најранијег детињства, немушто постављана питања у покушају да разумем стварност и феномене појавног света.

Један од првих покушаја да прикажем бесконачност појавног света и временску нит на својим радовима, из перспективе овог истраживања био је дечије наиван, али рекла бих веома успешан. Обожавала сам да цртам на уским и за мене бескрајно дугачким ролнама папира, онаквим какве су користиле машине за рачунање. Папир никада нисам секла, он се одмотавао, део по део, а ја сам сатима испуњавала надирућу празнину простора. Неспутана перцепцијом неповратности времена, понекад сам се враћала уназад, кроз ролну, и преко постојећег цртежа правила нови, таман онда када би дошло време да се приказани ликови преобуку. Цртала сам сатима, сакривена испод кухињског стола, а време је постајало уткано у дужину ролне.

Оно што данас препознајем као демеханизацију стварности, феномен који не претпоставља никава значења, открила сам ван оквира ликовног света. Примера ради, имала сам обичај да наглас понављам једну те исту реч, изнова и изнова – реч која је имала сасвим обично и веома прецизно дефинисано значење, све док не бих постигла да ми се чини као да ту реч по први пут чујем, потпуно изненађена тиме како звучи. Питање постојања које егзистира независно од посматрања бринуло ме је с много приземнијег становишта, од оног које је Ајнштајн постављао о постојању Месеца – да ли моји родитељи и сестра нешто раде, и да ли уопште постоје, онда када ја нисам ту?

Сусрет са спознајом најчешће се догађао кроз игру. Прошле су деценије до тренутка када сам постала заиста свесна, и тада сам на својим радовима у пуној снази доживела то преплитање појавног простора са светом маште. Свет маште добио је могућност да буде објашњен, стваран, али на срећу, таман до те мере да у потпуности не изгуби своју тајанственост.

Идеје неодређености и дуализма нуде одговоре на понека од мојих питања, одговоре који нису егзактни, али у правој мери свету маште дају назнаку егзактности. Ови из физике преузети принципи, иако у великој мери невероватни, упркос томе али

---

<sup>11</sup> Алберт Ајнштајн, <https://www.goodreads.com/quotes/2177-i-am-enough-of-an-artist-to-draw-freely-upon>

управо и због тога, дају могућност да се оствари комплексан приказ стварност који обухвата све сфере простора, од бесконачног, преко психофизиолошког, до оног који који око себе осећамо.



Сл. 1 „Успомене”, акрилик на платну, 120 x 140 цм, 2012.

#### 1.4. ПРИМЕРИ ИЗ ИСТОРИЈЕ ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ

*Непознати писац рекао је да је дух романтизма нешто слично полукугли облачног крајолика испуњеног вечно покретним низом променљивих облика који се расплињују.<sup>12</sup>*

Кроз епохе су уметници покушавали да прикажу стварност измичући се из оквира њених устаљених пројекција, у покушају да утичу на перцепцију различитим инструментима и тражећи одговарајући, оптималан однос између *осећаја* и *опажаја*. Интересовање за приказивање флуидне стварности почело је с романтизмом: студијама облака Џона Констејбла (John Constable) и интуитивним разумевањем природе Вилијама Тарнера (William Turner). Променљиви светлосни ефекти као што су излазак сунца, пролазна олуја или магла, које су ови уметници истраживали и начин на који су их приказивали могу се сматрати зачетком идеје комплементарних стварности у сликарству.



Сл. 2 „Студија облака: Олујни залазак сунца”, Џон Констејбл, уље на платну, 20,3 × 27,3 цм, 1821–1822.

---

<sup>12</sup> Кенет Кларк, „Цивилизација”, Младост, Загреб, 1987.





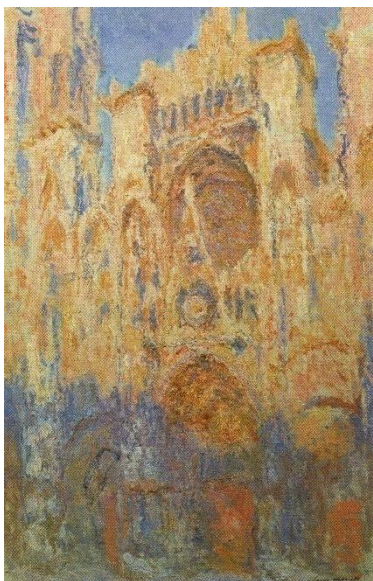
Сл. 3 „Киша, пара и брзина”, Вилијам Тарнер, уље на платну, 90,8 × 122 цм, 1844.

За романтизмом је следила импресионистичка визија с идејом да материјалне конкретности ствари замењује привидом појава подложним променама, трајне стварности тренутним, релативним виђењем: „Посредством светлости треба дочарати непрестану покретљивост, несталност, вечито постојање, бескрајног универзума представа – видљивог света.”<sup>13</sup>

Импресионисти су били представници уметности пролазног тренутка, али су такође указивали на претњу да се сваки облик разложи и постане флуидан, да се претвори у замућену светлост, у неодређеност боја, без језгра и суштине. Тај свет трептаја светлости и боја, који је импресионизам открио, тежи да се разложи у фантомску магловитост. Монеове (Claude Monet) серије слика једног јединог тренутка пример су како на светлости која се мења, чак и онда кад тачка посматрања остане иста, а према томе и мотив, исте ствари добијају другачији изглед. Објекат из материјалног света губи постојаност, престаје да буде јасно одређен, јер се претвара у само један прелив светлости.

---

<sup>13</sup> Кенет Кларк, „Цивилизација”, Младост, Загреб, 1987.

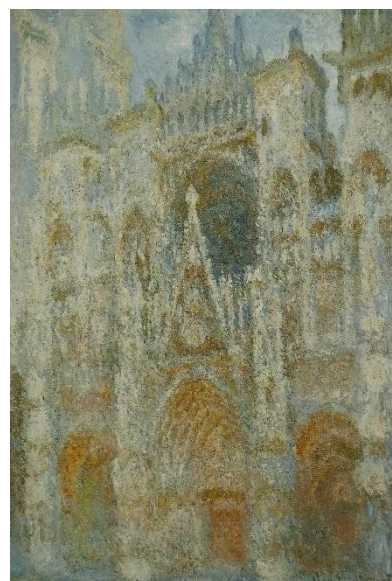


Сл. 4 „Катедрала у Руану у сумрак, хармонија у златном и плавом”, Клод Моне, уље на платну, 107 × 73,5 цм, 1894.



Сл. 5 „Катедрала у Руану, портал и торањ Свети Роман у јутро, хармонија у белом”, Клод Моне, уље на платну, 107 × 73,5 цм, 1892–93.

Сл. 6 „Катедрала у Руану, портал у подне; хармонија у плавом”, Клод Моне, уље на платну, 91 × 63 цм, 1892–93.



Идеја несталности видљива је и у скулптури, кроз „размекшавање” облика – масе која тежи да постане флуидна. Уместо да приказује покрет, скулптура постаје „покретна”. Утицај несталности огледа се у покушају да се скулптура „покреће” на светлости која у њу уноси живот и разбија површине.



Сл. 7 Споменик Балзаку, Огист Роден (Auguste Rodin), бронза, 282 × 122 × 104 цм, 1892–1897.

Почетком XX века, открића квантне физике су за многе уметнике одшкринула врата новог простора за истраживање. Већ у првој деценији, пратећи научна постигнућа, фовистичка и експресионистичка изобличавања признају релативност и неизвесност субјективне стварности, као што и она кубистичка признају релативност и неизвесност објективне реалности: „Уобичајени пејзаж је нестао, смењују се извесност и неизвесност. Понет таласима, бежим напред, час ка атому, час ка сазвежђима, прелазећи поља привлачења и одбијања.”<sup>14</sup>

Морис Ешер (Maurits Cornelis Escher) кроз свој уметнички рад а покушавајући да прикаже идеју бесконачности, истражио је границе окружујућег простора и зашао у поље дуализма и неодређености: „Постепеним смањивањем фигура се на теоријском нивоу може доспети до границе бесконачно малог, што симболише бесконачност броја, или тоталитет.”<sup>15</sup>



Сл. 8 „Дан и ноћ”, Морис Корнелис Ешер, дрворез, 49,5 × 77,3 цм, 1938.



Сл. 9 „Метаморфоза III” (део 4) Морис Корнелис Ешер, дрворез, 19,2 × 680 цм, 1967.

<sup>14</sup> Виктор Вазарели (Victor Vasarely), „Ликовне свеске 3”, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1996.

<sup>15</sup> Морис Корнелис Ешер, „Истраживање бесконачности”, Езотерија, Београд, 2004.



Сл. 10 „Рибе у круг”, Морис Корнелис Ешер, дрворез, 1956.

Говорећи како настаје уметност, Александар Калдер (Alexander Calder) у каталогу Апстрактно-Креативне групе за изложбу у Porte de Versailles, око 1930. године, на којој је излагао „Циркус”, описује стварност и то управо онако како ја желим да је ликовно прикажем:

*Како настаје уметност?*

*Од запремине, покрета, простора исклесаних унутар околног простора, од универзума.*

*Од различитих маса, уске, тешке, осредње – постигнутих варијацијама величина или боја.*

*Од линија праваца-вектора који представљају покрет, брзину, убрзања, енергију,... – линија које формирају значајне углове и правце, који сачињавају једну или мноштво целовитости.*

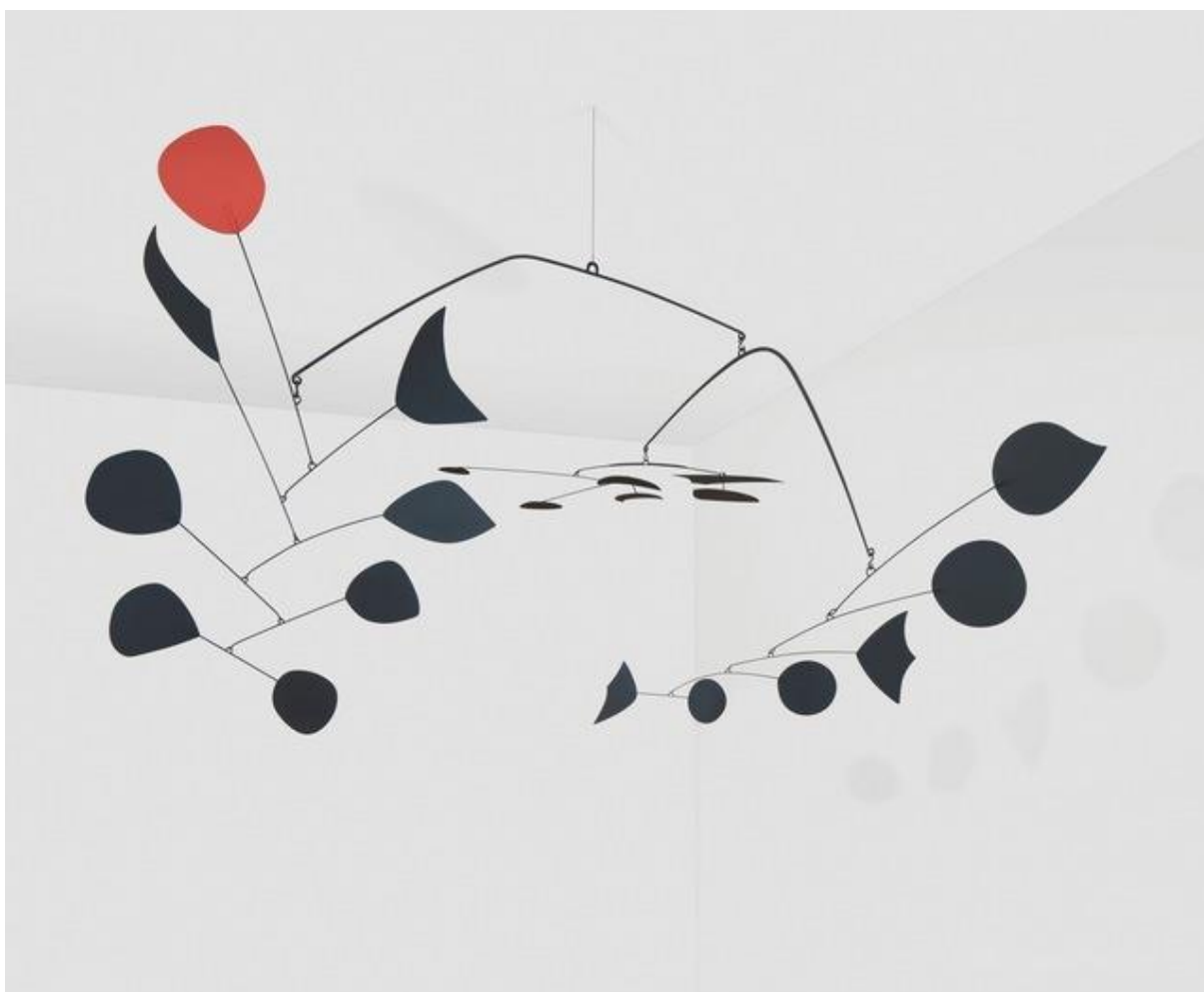
*Простори и количине, створени од најминималнијих супротности њихових маса, кроз које продиру вектори, пресечени импулсима. Ипак ништа фиксно. Сваки елемент је у могућности да се покреће, пребацује, или љуља напред назад и мења односе према сваком другом елементу у свемиру.*

*Тако, они не само да откривају изоловане тренутке, већ и законе физике или варијације међу елементима живота.*

*Не одузимања, већ апстракције: Апстракције које не личе ни на једну живу ствар осим по начину реакције.<sup>16</sup>*

<sup>16</sup> Ugo Mulas, "Calder," Thames and Hudson Ltd, London, 1971.

Мобили Александра Калдера као да иду корак даље од познатог појавног света. Иако Калдер полази од биоморфних облика, мобили остављају утисак као да су ближи микросвету или космосу пре него било којој другој пројекцији стварности. Изгледају или као да су сачињени од кванта енергије, или микрочестица, или планета и звезда приказујући истовремено и макро и микрокосмос у хуманим мерама. Они поседују збуњујућу природу дуализма: истовремено су жива материја од које настаје било шта, а опет су само то што јесу. Кретање мобила и међусобни односи делова који их сачињавају као и елемената који их повезују, претварају представљен просторни склоп у бескрајан след трансформација. Непредвидљивост и сталну променљивост мобила, Калдер је постигао фино уравнотеженом конструкцијом којом не контролише сваки њихов покрет.



Сл. 11 „Тријумф црвене”, Александар Калдер, лим, шипка и боја, 279,4 × 584,2 × 457,2 цм, 1959–1965.

Распоред боја, суптилна повезаност свих елемената и сама структура на коју посматрач утиче својим дахом, својом имагинацијом и својим присуством обликује форму која испољава ритам трансформисања честица у таласно стање: „Мобили ништа не претпостављају, они грабе праве живе покрете и обликују их. Мобили немају значење, чине да размишљаш ни о чему другом до о њима самима. Они постоје и то је све, они су апсолутни. У њима има више непредвидљивости, него у било којем другом људском делу. Никакав људски мозак, чак ни њиховог ствараоца, не би могао да предвиди све могуће сложене склопове који они могу да формирају. Крајњи исход покрета за њих је скициран, али им је остављено да га реализују сами од себе. Оно што ће учинити у датом тренутку биће одређено даном, сунцем, температуром, ветром ...”<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Жан Пол Сартр (Jean-Paul Sartre), из увода за изложбу у Curt Valentin Buchholz галерији у Њујорку.

## 2. ПРОЦЕС ИСТРАЖИВАЊА

*Не би смело да ти буде тешко да се каткад зауставиш и загледаш у мрље на зидовима, или у пепео на огњишту, или у облаке, блато, и слична места на којима... можеш да откријеш заиста чудне идеје.*<sup>18</sup>

Таласно-честични дуализам преликан у домен мог истраживања стварности могао би да се објасни на примеру честе животне ситуације, посматрању облака и њиховог кретања. Када усмеримо пажњу на небо по ком се облаци крећу и трансформишу, мењајући своју форму, у оквирима те физичке стварности почињу да се уочавају, и од облака издвајају облици. Као да је у људској природи да у нечему неодређеном и флуидном, као што је маса водене паре, препозна нешто блиско, разумљиво, смислено. У таласно-честичном формализму, облак као такав, по својој природи може представљати таласно стање, док услед чињенице да је посматран добија дефинисан облик и почиње да *личи на нешто*, што га доводи у стање честице: „Сваки потез, свака мрља увек на нешто подсећају (или на много ствари у исти мах, и онда тим боље, јер тада почиње уметнички чин). Уметност и живи само од евоцирања.”<sup>19</sup>

У жељи да ближе објасним и формулишем процес свог истраживачког рада, принуђена сам да се вратим у прошлост, у детињство које представља непресушан извор мотива у мојим радовима. Чини ми се да сам одувек била не само свесна појма неодређености, него и фасцинирана њиме. Занимало ме је то шта у ствари видим, а шта *не видим* или *не примећујем*. Да ли је то што *видим*, стварно онако како изгледа, односно да ли и други људи виде на исти начин као и ја? Прве назнаке неодређености, чињенице да чак и ако *видимо* исто, не *доживљавамо* исто, спознала сам кроз игру, седећи у крошњи једног дрвета, чије лишће и грање су сваки пут када започнем нову игру, попримале нове улоге и трансформисале се у оне облике које би моја машта у том тренутку захтевала. И дан-данас, док се крећем испод крошње неког дрвета или скупине дрвећа, поглед ми прелеће преко толико препознатљивих облика који се од лишћа и грана, за мене и чини ми се само зарад мене, спонтано формирају и трансформишу из једног облика у други.

---

<sup>18</sup> Карл Густав Јунг, „Човјек и његови симболи”, Младост, Загреб, 1973.

<sup>19</sup> Жан Дибифе, „Ликовне свеске 3”, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1996.



Мотив дрвета постао је незаобилазан на мојим радовима. Његова крошња је прозор у другу стварност – ону коју не видим, не опадам или не могу да опазим, али *осећам* да постоји. Управо ти постојећи а невидљиви прикази пробијају се кроз простор моје крошње, али не тако да су повезани и да чине целину, већ насумично, произвољно распоређени, практично самостални. Сваки од тих приказа могао би се доживети као некакав *знак*, који сигнализира посматрачу да постоји, да је ту. Издвојени јаком контурном линијом, моји знаци готово да би се могли поистоветити с отисцима „печата“.



Сл. 12 „Поглед на море“, акварел, 50 × 70 цм, 2014.

Постепено, *невидљива стварност* прерастала је дотадашњи оквир и постајала равноправна – крошња је развила своје гране по целој површини слике. Током прве фазе истраживања, приказ комплементарних стварности се веома разликовао: распоред елемената формиран перцепцијом „праве стварности“ био је повезан, *смислен* у односу на њихово значење, док је у „комплементарној стварности“ распоред елемената био насумичан. Спајање тих насумичних приказа стварало је збуњујућу слику која је у зависности од распореда елемената тек понекад имала ослонац у реалности. Схвативши да је један од основних механизма перцепције повезан с уочавањем и праћењем шаблона, приступила сам комбиновању различитих правила у ликовном исказу, без апсолутне доследности у њиховој примени, а све с

циљем да пореметим шаблон и изађем из уобичајених оквира функционисања перцепције. Овај приступ постао је смерница коју сам пратила у даљем току уметничког истраживања.



Сл. 13 „Прозор”, акварел, 50 × 70 цм, 2014.

Истраживање дуализма довело је у питање дотадашњу употребу *знака* тј. *печата* на мојим радовима. Заправо, испоставило се као контрадикторно да све те асоцијације које су у мени изазивали слободни, флуидни призори, као што је крошња дрвета, замењујем симболима у жељи да их „запишем” на слици. Зауставити несталан приказ, непрекидну трансформацију облика у природи, и представити је знаком, који је у својој бити непроменљив и као такав формира препознатљив простор, било је противуречно идеји несталности перцепције. С друге стране, ефекат несталности приказа јесте био постигнут, али само до извесне мере и то више кроз искуствено стапање независних перцепција које постају целина тек онда када су све упамћене. Као када би се један исти приказ прво посматрао лупом, затим у неком закривљеном огледалу, па у мраку или кроз снежну олују, а онда се све те представе некако стопе у једну слику. Тај приступ омогућио ми је да обликујем идеју стварног простора, простора у сталном покрету, који у зависности од посматрања егзистира кроз тренутно перципиране слике повезане као у некаквом калеидоскопу ока у колаж стварности.

Исцрпљивањем овог приступа, постала сам свесна његових лимита: представа једног тренутка, заустављена слика, па чак и представа више тренутака стопљених у један, не могу задовољити идеју ликовног приказа незаустављиве трансформације стварности. На слици је недостајало време, апсолутан параметар који би формирао нит непрекидности! Ова спознаја повела ме је у нову фазу уметничког истраживања, у току које сам покушала да у потпуности искључим препознатљив простор, да *печати* које употребљавам више не формирају јасну целину. У основи, пратила сам идеју да из *реалног* света, посматрач, неким себи својственим системом, одабира и изолује тек одређене од мноштва призора и на тај начин формира своју реалност.



Сл. 14 „Лептирићи у стомаку”, акрилик на платну, 70 × 100 цм, 2017.

Реализација ове идеје захтевала је да простор на слици учиним глобално несагледивим, и тако приморам посматрача да слику посматра локално, из ње издвајајући произвољне и неодређене приказе. Међутим, иако свесна новог правца истраживања који је потребно да испратим, наслеђе сликања *знакова* било је и даље веома снажно, па сам њихову препознатљивост и непроменљивост почела постепено да превазилазим тако што сам их сликала збијене, један уз други. Печати су постајали тако згуснути, да бих, док сам посматрала слику, морала да одлучим шта тачно посматрам, што је представљало напредак у ослобађању од наметнутог значења и

креирања наметнуте композиције. Сами по себи, печати су добили временску димензију! Кроз пулсирајућу доминацију у надметању, ко ће привући пажњу и бити примећен, згушњавали су се до момента кад сам имала утисак као да ће тај готово несагледив простор на слици експлодирати.

Радове који су уследили доживљавам као успорени филм, током ког су се некада згуснуте и напете линије које су формирале печате полако умириле и почеле да се преливају једна преко друге и најзад стапају у једну једину линију.



Сл. 15 „Плави зец”, акрилик на платну, 70 × 100 цм, 2017.

Линија која је раније била тако јака, изражено обликујући препознатљиве симболе, сада је *пустила*, и као гума која је изгубила своју еластичност расплинула се и почела да се одмотава. Тако сам дошла до последње фазе истраживања, до форме лавиринта коју обликује једна непрекидна линија. Облик који сада линија формира не стеже више тако јако, нема печата, нема знака, барем не у оној препознатљивој форми. Знаци су изгубили своју непроменљивост и претворили се у флуидну линију као одраз идеје да је све променљиво и непредвидљиво.



Сл. 16 „Живот”, акрилик на платну, 100 × 150 цм, 2018.

### 3. ЛИКОВНИ ПОСТУПЦИ

*Примена одређеног поступка пројекције, на који онај који процењује није навикнут, третира се као противречност. Али, да поновимо, не као противречна стварности, него противречност овом или оном уобичајеном поступку пројекције стварности на површину... Јер, стварност, сама по себи, не може да стоји ни у каквом директном односу са својом пројекцијом, па, стога, никаква пројекција не може да буде противречна стварности. Противречност одређене пројекције тиче се некакве друге пројекције, у складу с другим поступком. У овом смислу, свака слика може да се прогласи противречном, уколико је одређен поступак пројекције усвојен, а поступак се с њим не подудара.<sup>20</sup>*

Разноврсност примењених ликовних поступака последица је интеракције ликовних елемената и елемената стварности који су се у процесу израде докторског уметничког пројекта развијали и допуњивали. Намера да истражим готово сваки утисак који је током рада добијао на значају, довела је до тога да истовремено развијам више ликовних поступака.

Почетак рада на свакој слици најчешће је обележен разрадом идеје поникле на неком од претходно започетих радова, на ком сам, упоредо с новом сликом, настављала да радим. Сам процес рада на слици остајао је отворен и истовремено обојен почетном идејом, тим пренетим утиском али и новим утиском формираним кроз спрегу са сликом у настајању. Унапред дефинисана идеја доприносила је стварању препознатљиве структуре, која је повезивала различите ликовне поступке током спроведеног уметничког истраживања. Следећи процес током ког међуинтеракција опажаја и осећаја омогућава трансформацију између комплементарних стварности, развијала сам специфичне ликовне поступке на сваком појединачном раду, истовремено отварајући нове теме за истраживање. У основи свих примењених ликовних поступака јесте идеја представљања различитих феномена перцепције садржаних током формирања субјективних асоцијација. Кроз различите односе ликовних елемената, настали радови побуђују специфичне механизме опажања комплементарног простора и стварају нови осећај са сваким новим

---

<sup>20</sup> Павел Флоренски, „Простор и време у уметничким делима”, Службени гласник, 2013.

посматрањем: „На слици, требало би да се откривају нове ствари сваки пут кад се погледа.”<sup>21</sup>

### 3.1. ЈЕЗИК МЕДИЈА

*Бојом и облицима могу да кажем нешто што никако другачије не бих могла, не бих имала речи.*<sup>22</sup>

Шири оквир овог истраживања, истраживање стварности и њена спознаја, без сумње је као тема дремала у мојој подсвести. Осим неколико покушаја, још током детињства, да разумем нешто тако компликовано као што је стварност, врло свесно сам избегавала било какво размишљање на ову тему. Међутим, кроз слике и цртеже, тема се пробила и отворила у својој пуној снази. Француски филозоф Гастон Башлар (Gaston Bachelard) указао је на однос између нове поетске слике и њеног праузора који је дремао у подсвести: „Слика може да се поигра са људским умом ако има ‘одјек’”. Однос између неке нове поетске слике и неког њеног праузора који је дремао у дну подсвести није у правом смислу речи каузалан. Поетска слика не подлеже никаквом закону клијања. Она није одјек прошлости. Догађа се управо супротно од тога – сјај једне поетске слике изазове одјеке у прошлости, тако да се ни сагледати не може до које дубине ће ти одјечи одзвањати и где ће се угасити... поетска слика стиче самосвојно биће, својствену динамику.”<sup>23</sup>

#### Цртеж и слика

Посматрајући свој рад, било да је изведен на папиру или сликарском платну, често не могу да разлучим да ли је цртеж или слика. Готово увек, у основи слике јесте цртеж, који се затим згушњава, стапа у површине или кроз неки други поступак прелази у слику. Разлог томе је што за цртеж не везујем никаква очекивања, која сама себи намећем током сликања. Међутим, тај цртеж у основи, врло често ме изненади и изазове праву пометњу у даљем раду. Неодвојив од спонтаног приступа, не намећући никаква велика очекивања, без обзира да ли приказује цртање по моделу или приказ из маште, цртеж представља основно поље мог истраживања, извор идеја.

---

<sup>21</sup> Хуан Миро (Joan Miró), <https://denverartmuseum.org/article/15-quotes-joan-miro>

<sup>22</sup> Џорџија О'Киф (Georgia O'Keeffe), <https://www.okeeffemuseum.org/visual-vocabulary/>

<sup>23</sup> Гастон Башлар, „Поетика простора”, Култура, Београд, 1969.

Посебну методу представља цртање студија по моделу, у оквиру ког је почело моје занимање за линеарни цртеж. Оваквим приступом цртежу, постиже се стварање контролисаног и директног процеса преображаја опажаја у приказ. За Хенрија Мура (Henry Moore) скулптура значи одсецање, чин ослобађања једне замисли из њеног заточеништва у камену или дрвету.<sup>24</sup> Слично бих описала цртање студија по моделу. Модел је замисао, перцепција никад буднија, а пажња и дисциплина која је неопходна при оваквом цртању ментално одговара физичком напору при клесању камена. Данас, кад све више залазим у сферу имагинације, користећи свако право свог позива да кад се већ бавим приказивањем стварности, могу да бирам каква желим да та стварност буде, ипак често имам потребу да се вратим цртању по моделу, барем у виду „малог цртежа” и то не само због задовољства које такво цртање доноси, већ и као освежавање неког свог речника пропорција, „вежбања” перцепције и вероватно најважнијег разлога – саме инспирације. Посебно ме привлачи цртање покрета, фигура које се крећу, али сврха није у забележавању самог покрета већ осећаја који у таквим ситуацијама преовладава над опажајем.

Слика представља, а својом материјалношћу то и омогућава, један истрајан поступак превазилажења свих потешкоћа при стварању ликовног дела, као и истраживање разних идеја које се издвајају током рада. У ранијим фазама свог уметничког истраживања сам, управо из тог разлога, углавном сликала слику преко слике. За разлику од тог приступа, радови настали током докторског уметничког истраживања настајали су упоредо, на више формата. На тај начин сачуван је траг различитих фаза истраживања који ми је омогућио да сагледам и оне процесе који би можда остали непримећени. Процес преображавања ликовних елемената из слике у слику, јасно је указивао на поступке које бих могла да применим у даљем уметничком раду, као и смислену везу уметничког рада с личном али и универзалном тежњом за одговором на питање постојања.

### **Материјал за рад**

Акварел је техника која ми заокупља пажњу већ годинама уназад. Захваљујући њој, цртеж задржава свежину и истиче непосредност за коју сматрам да је неопходан услов који треба да буде остварен на ликовном делу које тежи да прикаже стварност као осећај низа тренутака. Нема брисања, нема исправљања, траг сваког потеза је представа готовог, завршеног тренутка. Нема повратка у прошлост.

Посебну пажњу придајем различитим врстама папира чија су својства често подстицај за испробавање нових поступака. Цртеж не само као самостална ликовна дисциплина, већ и као основа за слику, утицао је да мој избор материјала за сликање буду акрил и платно. Брзо сушење боје и лакоћа изведбе линеарног цртежа

---

<sup>24</sup> Хенри Мур, „Ликовне свеске 3”, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1996.



акрилном бојом на платну, одговарало је упоредном раду на акварелима и цртању линеарних цртежа воденим бојама помоћу танких четкица на папиру за штампу, као и израдом „малих“ цртежа.

Избору формата платна или папира прилазила сам произвољно. Углавном упоредо сликајући на различитим форматима, један већи формат издвајао би се одређеном озбиљношћу у изведби и самим поступком. Остали формати остајали су слободан простор за развијање успутних идеја и утисака који прелазе с „главног“ рада. Понекад је сама промена формата платна била прекретница за увођење новог ликовног поступка. На сличан начин је и избор четкица за рад утицао на ликовни поступак.

## 3.2. ЛИКОВНИ ЕЛЕМЕНТИ

### Боја

Данас је општеприхваћено да је светлост талас, представљен таласном дужином, односно – бојом. Боја је чулан доживљај који настаје кад светлост одређеног спектра пробуди рецепторе у мрежњачи ока. Могло би се рећи да је боја честична манифестација светлости, приметна тек онда када је, у контакту с материјом, посматрач опажа. Али до тада, до контакта с посматрачем, светлост је само *невидљиви* талас који чини да све оно до чега допире учини видљивим.

Посредством боје, посматрач спознаје стварност. Боја указује на присуство неког предмета и његову позицију у простору. Ретко се дешава да опажени призор обухвата само један елемент, стога, у зависности од светлости, видимо мноштво боја чији распоред омогућава наслућивање просторних односа предмета различите оптичке густине, и на тај начин их око разликује. Управо је та улога боје доминантна на мојим радовима, посебно у последњим фазама овог истраживања. Ако су предмети сличне оптичке густине или је светлост слаба, око их неће разликовати: „Боје немају никакво значење изузев оног које проистиче из њихових међусобних односа, њиховог садејства у оквиру неког одређеног склопа.”<sup>25</sup> У свакодневици, боја често указује на значење материје, те у таквој конотацији учествује у креирању симбола. Међутим, имајући у виду основни циљ овог уметничког истраживања, фокус сам задржала на идеји да посредством боје утичем на ометање опажаја и форсирање осећаја. Свођењем контраста на крајност која одговара најмањој или пак највећој могућој мери, постигла сам ефекат приказа несагледивог простора и материје која је у сталној трансформацији из једног у друго комплементарно стање. На неким од радова, та игра контрастом

---

<sup>25</sup> Милица Стевановић „Перспектива тежинских поља и друге теме”, Радио Б92, Београд, 1999.

створила је утисак уједначене гаме, на другима је приказана готово експлозија боја, док трећи на први поглед делују монохромно.

Велики број радова насталих током уметничког истраживања карактеристичан је по постојању необојених површина платна, односно папира, како у форми великих необојених површина, тако и у форми линије. Без обзира на форму, *белина* је саставни део композиције. У ликовном смислу, контраст тих чистих, блештавих површина и густо збијених, линијама осликаних површина, на мојим радовима обезбедио је неопходан проток *свежине*. С друге стране, белина усмерава посматрачев фокус на више саставних делова призора, што јесте механизам перцепције у реалности.



Сл. 17 „Поглед”, акрилик на платну, 80 × 100 цм, 2016.

Друга манифестација чистих, неосликаних површина произашла је из методе цртања бојом. Ова метода указује на парадигму која се тиче линије, облика и боје и њиховог постојања у стварности. Управо је ова метода омогућила ток процеса истраживања и коначно приказивање стварности кроз идеје принципа неодређености и дуализма.



Сл. 18 „Фјорд”, акрилик на платну, 100 × 70 цм, 2015.

## Линија

Постоји нешто интригантно у вези са линијом, у мојој свести утиснуто још од првог сусрета с анимираним филмом „La Linea”, приказиваним на телевизији 80-тих година. Неизвесност тога шта ће линија као таква следеће формирати, обликовала је ликовни поступак погодан за приказивање стварности на начин садржан у идејама дуализма и неодређености. Комплетан процес овог ликовног истраживања може да се прати кроз анализу линије и њене трансформације од обликовне линије, до стања непрекидне путање погледа.

Као и у природи, тако и на мојим сликама, линија није „стварна” – она је граница детаља и целине из које је дати детаљ издвојен. Линија је средство опажаја, наговештај стварности чији приказ зависи од посматрача. Она представља пут опажања тј. путању погледа. Било да је обликовна линија или контура, у сваком сегменту линија мање или више истиче одређену форму на својој левој и десној страни, или кроз однос онога што представља спољашњост и унутрашњост: „Линија која раздваја две урезане фигуре има двоструку функцију, и стога је није једноставно нацртати. Фигура добија облик, истовремено и изван и унутар линије. Но, будући да људски мозак не успева да обухвати обе ствари у исто време, он мора да дела помоћу брзих и сталних прелаза, с једне на другу страну. Жеља да се превазиђе та фасцинантна тешкоћа можда је и најаутентичнији разлог мог опстанка.”<sup>26</sup>

## Облик

*Када гледате неку рибу, ви не мислите на њену крљушт, зар не? Мислите на брзину њеног покрета, на њено светлуцаво лелујаво тело у води. Е па, ево шта сам хтео да вам кажем. Када бих начинио њена пераја, очи крљушт, зауставио бих покрет и добио један прост „примерак” из реалности. А ја бих хтео да се дохватим варнице њеног духа.*<sup>27</sup>

Једно од првих начела које сам усвојила кроз уметничко истраживање, тичало се услова приказивања материје: неопходно је остварити доминацију спознаје наспрам искуства и истовремено спречити процес изједначавања облика и симбола. „Историја симболизма говори да све може да поприми симболичко значење: Предмети из природе (као што су камење, биљке, људи, планине и долине, сунце и месец, ветар, вода и ватра), или предмети које је направила људска рука (као што су куће, бродови,

<sup>26</sup> Морис Корнелис Ешер, „Истраживање бесконачности”, Београд, Езотерија, 2004.

<sup>27</sup> Константин Бранкуши (Constantin Brâncuși), „Ликовне свеске 3”, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1996.

или аутомобил), па чак и апстрактне форме (бројеви или троугао, квадрат и круг). Читав космос је, у ствари, један потенцијални симбол.”<sup>28</sup>

Опрез с којим сам приступила представљању облика инициран је свешћу да је симболизам утемељен у моје радове, и то кроз сасвим тривијалне материјалне објекте који за мене имају врло интензивно значење. Тежња да креирам одређену стварност наглашеним присуством симболичких представа довела је до спознаје да сваки израз који представим, са собом „кришом” носи и своју супротност. У Емпедокловој<sup>29</sup> „Поџми”, љубав има себи самој супротстављену силу – мржњу, а ове међусобно супротне силе „наизменично владају у кружном току времена”. Хеленски теогонијски и космогонијски песници сагласно су визирали један свет сачињен из супротности.<sup>30</sup> Та спознаја била је и увод у истраживање идеја дуализма и принципа неодређености.

Из тог разлога, развила сам више поступака којима сам тежила да допрем до слободне форме облика која би онемогућила да се приказ лако поистовети с неким универзалним или пак личним симболом. Приказати материју у стању у ком је у сваком тренутку на корак од заузимања облика (опрезно ишчекује посматрача), значи да је треба свести на готово апстрактне форме, али опет, не баш у потпуности. Улога облика није само да истакне физичка својства неког елемента већ и његов однос с окружењем, што објашњава порекло облика: „Читава моја теорија о уметности састоји се у увиђању разлике између облика, маса и покрета. Чак су и моји троуглови сфере, само што су то сфере другачијег облика.”<sup>31</sup>

## Композиција

Данашње време је више него икада дало на значају брзини свега што радимо. Практично, за све што желимо да урадимо, направимо или поправимо већ постоје, и могуће их је пронаћи, прецизни „кораџи” како то да остваримо. Процес самооткривања и личне спознаје не одговара савременом добу. Кроз све сфере живота провлачи се појава да се упутства која обухватају редом представљене фазе просто преузимају: како и којим редоследом треба нешто урадити како бисмо постигли очекиване резултате. Зашто компликовано, кад може једноставно? У свакодневици се слепо прати редослед мотива на који смо навикли. Зато, било какво измештање из уобичајене тачке посматрања ремети до тада утабан пут на који је перцепција навикла и доводи до стања да не препознајемо нешто што је већ толико пута виђено. Распоред и истакнутост појединих елемената доводе то тога да кад

---

<sup>28</sup> Карл Густав Јунг, „Човјек и његови симболи”, Младост, Загреб, 1973.

<sup>29</sup> Емпедокле (Ἐμπεδοκλῆς), грчки предсократски филозоф и грађанин Акрагаса, грчког града на Сицилији.

<sup>30</sup> Бранко Павловић, „Филозофија природе”, Плато, Београд, 2006.

<sup>31</sup> Александар Калдер, „Ликовне свеске 3”, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1996.

посматрамо простор из неуобичајене перспективе, из које га иначе не сагледавамо, неретко се деси да га ни не препознамо.

Павел Флоренски (Pavel Florensky) истиче неопходност пресликавања редоследа елемената, којима се у сликаревој свести гради простор и који се јављају по одређеном плану, на ликовно дело. Наводи да би се у супротном посматрач осећао као да му је сликар уместо готовог дела учтиво понудио празно платно, боје, папир и друго, и оставио га да сам с њима ради шта год да му падне на памет. Без тако приказане композиције, сликар и сам ризикује да сам себе неће моћи да разуме. Флоренски<sup>32</sup> такође наглашава да се композиција као шема просторног јединства дела остварује помоћу елемената од којих је сачињена структура дела у целини, али који су посебно наглашени, посебно издвојени и истакнути као они који се у првом реду примају.

Улога композиције на мојим радовима је да уведе посматрача у шетњу кроз комплементарне стварности. Опажај мора одржавати сталну променљивост, односно флуидност стварности. Свакако, постоји неколико истакнутих елемената и форми који уводе посматрача у тај процес перцепције. Ту улогу увођења у перцепцију слике често има приказ куће, која симболизује идеју света, и у њеној близини фигура посматрача. Ова два приказа заједно формирају алегорију перцепције. Њихово присуство у односу на мноштво оних који измичу пред посматрачем, механизам је за представљање константног преображаја који у стварности постоји.

Заједничко за све радове настале током овог уметничког истраживања јесте изостављање јасне нарративне целине и инсистирање на мноштву препознатљивих симбола или облика, тек наговештених значења, стопљених у мање или више непрегледну дубину слике, која одражава несагледив простор. У зависности од скупова у који их посматрач у датом тренутку сврстава, одабрани елементи на слици као и у свакодневном животу, формирају различите представе појавног простора и креирају специфичан спој искуства и чулних спознаја перцепције.

---

<sup>32</sup> Павел Флоренски, „Простор и време у уметничким делима”, ЈП Службени гласник, 2013.

### 3.3. ПЕРЦЕПЦИЈА ПРОСТОРА, МАТЕРИЈЕ И ВРЕМЕНА

#### 3.3.1. ПРОСТОР

*Стојимо у њему, представљамо његов део, али о њему не знамо ништа. Видимо само границе и знаке, али не и истински простор. Ветар који ми дува у лице и јежи кожу није простор. Простор остаје недодирљив, а стварност остаје необјашњива и тајанствена.<sup>33</sup>*

Шта је простор? Одговор до ког сам дошла кроз истраживање је да је простор опажени сегмент материје у датом тренутку. Облици простора које сам описала у раду настали су из специфичног односа материје, времена и перцепције. Креирање простора условљено је опажајем. Простор је прва слика стварности с којим се посматрач сусреће посредством чула вида. Посредством других чула посматрач може да „опази“ неке невидљиве облике простора, различита поља деловања која зависе од својства простора.

Учесталост присуства посматрача у простору у великој мери утиче на опажај. С тим у вези дошла сам до неколико случаја опажања простора који обухватају поље истраживања – од несагледивости простора, простора као огледала посматрача, па све до лавиринта.

Први случај је простор свакодневице у ком посматрач проводи највише времена. Под *простором свакодневице* подразумевам опажање у простору испуњеном објектима који су мање или више стално у окружењу посматрача. У том случају, опажање као да је у неком стању полусна, ослања се на искуство и делује путем претпоставки. Овај случај односа перцепције и простора на својим радовима представљам као хаос (асоцира на таласну стварност) у којем се пред посматрачем повремено истакне донекле познати приказ (честична стварност). Идеја представљања хаоса проистекла је из данас свеprisутног феномена непрестаног засипања информацијама, који нужно доводи до отпора који се ствара код посматрача. Бесконачан прилив информација доводи до интроверзије посматрача током које он креира своју стварност.

Други случај опажања догађа се у простору у ком је посматрач присутан по први пут. Обухвата различите *нове призоре*, подразумева стање потпуне будности и масовног упијања информација. Овај вид опажања је драгоцен, али траје веома

---

<sup>33</sup> Морис Корнелис Ешер, „Истраживање бесконачности“, Езотерија, Београд, 2004.

кратко, будући да се утисак врло брзо замењује пројекцијом, тј. опажај надвлада над осећајем. Како упознаје нови свет, пажња посматрача је све слабија и нови простор почиње да личи на замагљени свет свакодневице.

У трећем случају опажања доминира личан свет успомена и субјективан доживљај простора, што се може назвати *фосилизацијом простора* и субјективном реалношћу. Такав простор не састоји се од видљивих и опипљивих елемената, већ из слојева, седимената у којима су фосилизоване успомене. Идеја да се тренуци могу фосилизовати, проистекла је из ликовног приступа цртања облика унутар постојећих облика, тако да постоји визуелна, габаритна, али и психолошка, лична веза између ових приказа облика.



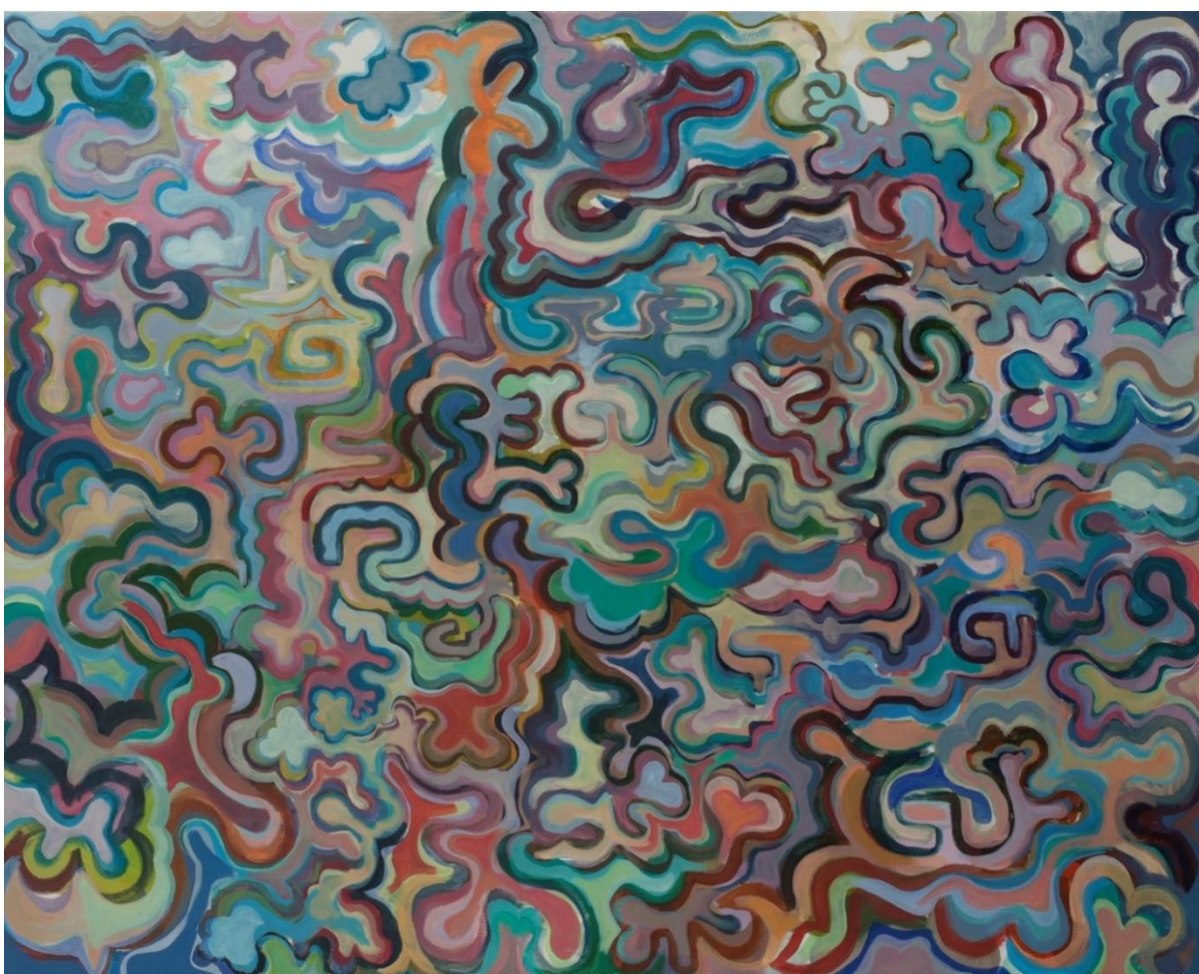
Сл. 19 „Сати”, акрилик на платну, 80 × 100 цм, 2019.

Кроз истраживање стварности немогуће је не дотаћи и појам *реалност*. Дуализам је принцип који у својој основи оповргава идеју универзалне реалности. Ако завиримо у микросвет и експеримент који приказује понашање електрона када је *свестан* посматрања и у његовом одсуству, кад не постоји утицај посматрачевог присуства,



може се извести закључак да реалност као универзалан појам не постоји. Како бисмо другачије објаснили чињеницу да обично посматрање може да има толики значај?

Иако реалност као универзалан феномен не постоји, може се рећи да постоје индивидуалне реалности. Сваки опажај посматрача креиран је механизмима којима се случајно размештени елементи простора повезују у пројекцију посматрача. Перцепција којом управљају осећања и посебна стања свести стварају специфичне погледе на стварност. Осећање које прожима појединца, преноси се и на опсервацију света око њега. У одређеним ситуацијама, праћеним можда до крајности снажним осећањима, стварност видимо као сопствени одраз. Простор постаје огледало појединца. Осећања се преносе на цео свет, па је тако стварност предивна или страшна.



Сл. 20 „Вукољубишић”, акрилик на платну, 80 × 100 цм, 2019.

Предуслове за приказивање ове врсте простора препознала сам у одломку приповетке Максима Горког (Максим Горький) „Дед Архип и Љоњка”:

*Очекујући скелу, њих двојица су легли у сенку стрмог обронка и дуго ћутке гледали у брзе и мутне таласе Кубана који су запљускивали обалу крај њихових ногу.*

*Љоњка је задремао, а дед Архип, осећајући туп, несносан бол у грудима, није могао да заспи. На загасито смеђој позадини тла њихове дроњаве и згрчене прилике једва су се назирале као два јадна грумена, један већи, други мањи; и њихова лица, исцрпена напором и жегом, препланула и прашњава, подударала су се потпуно с мрким дроњцима. Коштуњава и дугачка прилика деда Архипа испружила се попреко на уској прузи песка, која се између обронка и реке протезала дуж обале као жута трака, а заспали Љоњка, мален и слабачак, савио се крај деда. Љоњка је био мален, ломан, а и у својим дроњцима изгледао је као сува гранчица одваљена од деда – старог сасушеног дрвета, доплављеног и избаченог овде на песак таласима реке.*<sup>34</sup>

Призор приказан у одломку поиграва се с читаоцем, који се, ако замишља описани простор, причу, ликове, може сматрати и посматрачем. Свакако је „реализам” Максима Горког тешко не замислити. Ако би опис тог простора био приказан фотографијом, да ли би посматрач уопште разазнао ичије присуство? До које мере је истицање присуства две слабашне прилике самим својим присуством дало посебну ноту простору? На први поглед чини се како се сироти деда и унук не би ни могли реалније приказати него управо у том простору, уз грумење земље, прашину, мутну воду и суво грање. Да стварно пред собом имамо фотографију с истим приказом, и да нам нико није открио да у тој прашини заиста леже два људска бића, вероватно бисмо их лако заменили за неко старо, суво дебло и гранчицу на земљи. Ако бисмо избрисали ту боју осећања која њиховим присуством преплављује цео простор, ако бисмо уместо те две јадне прилике имали приказ неког заљубљеног пара, куда би нас тај приказ тада упутио? Какав би утисак тада градило грумење земље, прашина и суве гранчице разбацане поред мутне воде?

Цео процес мог истраживања феномена субјективног доживљаја простора може се видети на слици „Лептирићи у стомаку”. У основи слике је простор који одговара свакодневици. Испуњен је мноштвом елемената које посматрач опажа или не опажа. Из тог разлога су на слици неки прикази јаснији, ближи препознатљивим пројекцијама, док други својом недефинисаном формом сугеришу постојање елемената на које посматрач у свакодневици не обраћа пажњу. Тако је и на слици они не привлаче пажњу посматрача, али су ту и чак изгледају као да трепере и стварају посебну, помало напету атмосферу. Њихов положај у простору и специфичан колорит који прожима целу слику, стварају утисак вртлога који увлачи посматрача у средиште слике где се не дешава ништа посебно. Ништа што би објаснило посматрачу зашто се налази на том месту. Ништа што би указало на то да он у ствари не посматра неки приказ, већ да се налази у самом његовом средишту. Оно што сам покушала да остварим јесте да посматрач не опази осећања већ да их осети. Специфична атмосфера постигнута је формом, колоритом и називом слике, али је ипак на самом посматрачу да креира своју реалност. Недалеко одатле је скривена сцена за коју би се могло рећи да у себи крије „кључ” који боји цео простор специфичним осећањем. Али моја је намера била да је

---

<sup>34</sup> Максим Горки, „Приповетке: Дед Архип и Љоњка”, Просвета, Београд, 1966.

посматрач не угледа, барем не до тренутка док не стекне сопствени доживљај призора пред собом и не постане средиште своје пројекције стварности.



Сл. 21 „Лептирићи у стомаку”, акрилик на платну, 70 × 100 цм, 2017.



*Детаљ слике 21*

### 3.3.2. МАТЕРИЈА

*Иза променљивих природних форми лежи непроменљива чиста стварност.*<sup>35</sup>

На први поглед, материја се доима као најконкретнији елемент стварности, видљив и опипљив. Ипак, постоје многа научна сазнања која то оповргавају.

„Говорећи ненаучним језиком, нуклеарна физика је основне јединице материје лишила њихове апсолутне конкретности. То је материју начинило тајанственом. Парадоксално томе, доказано је да су маса и енергија, талас и честица измењиви. Закони узрока и последица сада важе само до извесне тачке. Није уопште битно што те релативности, дисконтинуитети и парадокси вреде само на границама нашег света – само за бесконачно мало (атом) и за бесконачно велико (космос). Они су направили револуционарну промену у концепту стварности, јер се нова, сасвим другачија и ирационална стварност појавила на обзорју стварности нашег «природног» света којим владају закони класичне физике.»<sup>36</sup>

Општеприхваћена и позната тврдња која важи како у „границама нашег света“, али и ван њега, јесте да материја не може нити настати ни из чега, нити нестати. Она може да промени свој облик, агрегатно стање... при нуклеарним реакцијама и при великој брзини упоредивој с брзином светлости, може се претворити у енергију. У већини случајева, све ове трансформације материје дешавају се или преспоро или пребрзо да би их људско око приметило.

#### Обрнута перспектива

Током спроведеног уметничког истраживања, пресликавање идеје дуализма из физичког простора постало је применљиво у различитим облицима простора: „Разне појаве се у физичком свету одвијају у различитим просторима и према томе се потчињавају законима који тим просторима одговарају.”<sup>37</sup> Метафорички гледано, простор свакодневице није ништа друго него један несагледив облак – назови хаос – из којег посматрач опажа онолико података колико може, стварајући посебне механизме којима „граби” променљиве приказе стварности. Поставља се питање сагледавања појава и процеса из неке сасвим нове перспективе и колико би тада овај нама препознатљив свет изгледао другачије од физичког простора квантне физике.

---

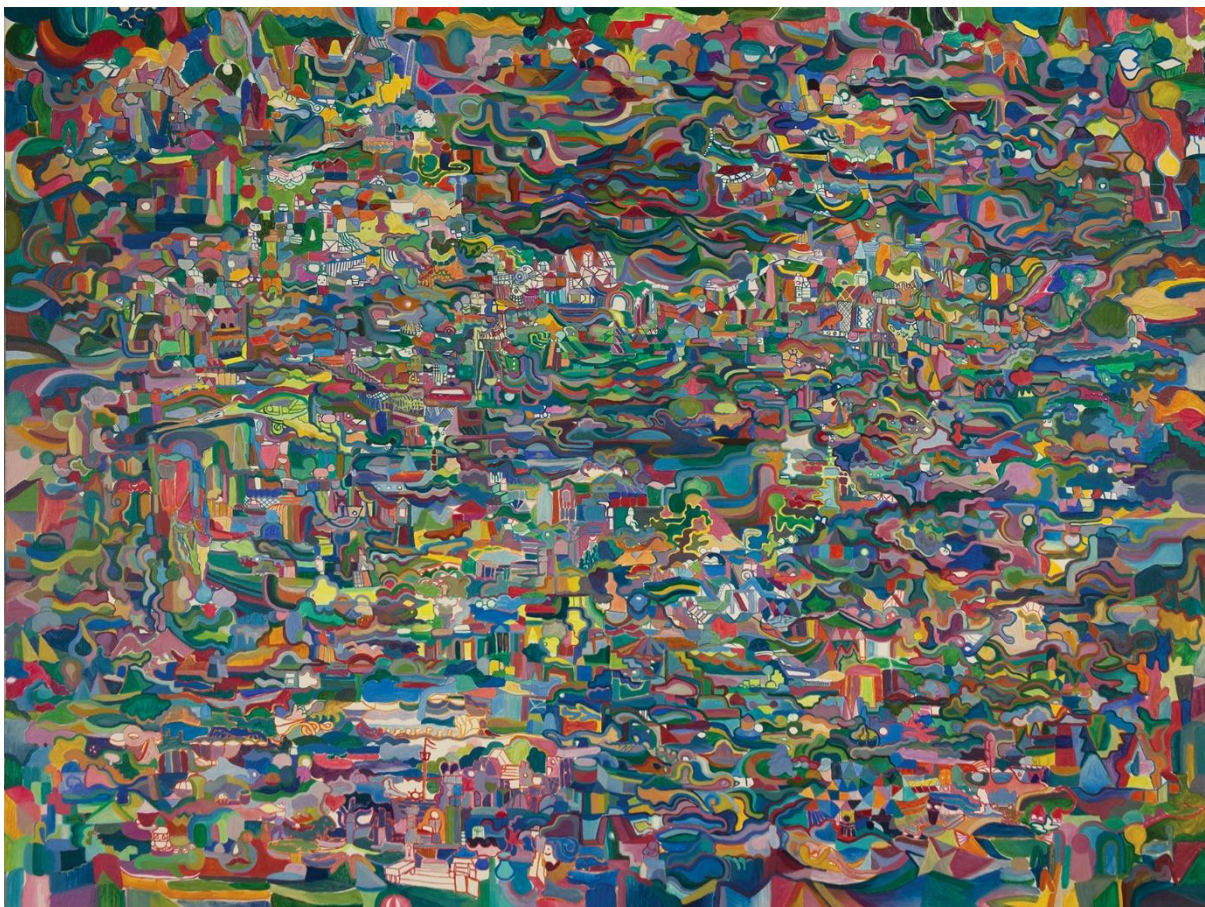
<sup>35</sup> Карл Густав Јунг, „Човјек и његови симболи”, Младост, Загреб, 1973 – Пит Мондријан, цитат.

<sup>36</sup> Карл Густав Јунг, „Човјек и његови симболи”, Младост, Загреб, 1973.

<sup>37</sup> Николај Ивановић Лобачевски (Никола́й Ива́нович Лобачёвский), руски математичар који је поставио темеље неевклидске геометрије.

Слика „Игра веверице” један је од првих радова на ком сам покушала да кроз негатив призора, истакнем идеју обрнуте перцепције и разилажење с опште-прихваћеним критеријумима кроз које сагледавамо процесе и појаве. Елементи призора заменили су улоге – они који су статични и непромењиви приказани су замагљено, као да су у покрету, и обрнуто. На први поглед (и с одређене удаљености) слика асоцира на приказ града. Али ако се посматрач приближи и боље *загледа*, та претпоставка бледи. Приказ постаје мистериозна представа која доводи у питање првобитан привид – то је нешто што личи на кућу, али не сасвим. Ни облик, ни боја, ни њихов распоред не истичу никакве карактеристике које би опажај свеле на нешто јасније од утиска да се све пред посматрачем помера, а да не би требало да је тако. Призор делује као да га посматрамо очима детета – све је ту, али не знамо шта је то што видимо.

Пажљив посматрач може на слици уочити две веверице. У природи, њихова појава и начин на који се крећу подсећа на игру. Оне су неухватљиве, док је у односу на њих окружујући простор наизглед непомичан. Међутим, на овој слици то није случај – ствара се управо супротан утисак – приказ је представљен у „обрнутој перспективи” тако да је све осим веверица у покрету.



Сл. 22 „Игра веверица”, акрилик на платну, 90 × 110 цм, 2017.

На специфичан однос материје и простора указао је Павел Флоренски наводећи да саме ствари нису ништа друго него „бразде” или „боре” простора, места његових нарочитих закривљења: „Ствари или елементи ствари – електрони, могу да се третирају као обични отвори у простору – извори и канали света. Можемо да говоримо о својствима простора, пре свега о његовој закривљености, као о исходу поља силе, па у том случају, да у стварима видимо узрок закривљења простора.”<sup>38</sup> Идеја „бразда” или „бора” простора је визуелна асоцијација на стварност у таласном стању, где материја нема своје честично значење.

### Комадић који недостаје

*У критици и у теорији уметности често се помиње синтагма «представљени тренутак» што треба разумети као постојање парцијалног у подразумеваној целини, као препознатљивост његовог пролазног стања или конкретно, невидљивог остатка.»<sup>39</sup>*

Сваки приказ који стиже до посматрача је својеврстан склоп, целина коју чине одређене информације. Количина информација и брзина којом се данас смењују, доводи до уобичајеног поступка током ког посматрач на основу опажања детаља доноси закључак о целини. На опажање често утиче и удаљеност групе предмета чије се значење доводи у везу с предметом опажања, као и распоред самих елемената који у реалности није никаква случајност. Веза између суседних елемената увек постоји и то је први сигнал који перцепција детектује.

„Поред опажања конкретних облика, појава, стања и догађаја и оних који уобразиљом долазе у виђење, постоје и они који се схватају као целина њиховим парцијалним постојањем и значењем. У новијим поетикама визуелних уметности однос парцијално-целовито је постао нека врста конвенције, скоро битности савременог дела. Треба имати у виду да је савремено дело, а посебно слика, значењски и буквално затечени остатак невидљиве целине.”<sup>39</sup> У почетку сам утврђивала одговарајући облик као основну јединицу слике (материје), док касније облик губи на чврстости али и универзалности какву би основна јединица материје требало да поседује. Тај приступ имао је за циљ да онемогући брзо закључивање и препознавање објекта посматрања на основу првог импулса који одмах тражи свој узор у стеченој бази података, чиме се деловање искуства своди на минимум.

---

<sup>38</sup> Павел Флоренски, „Простор и време у уметничким делима”, ЈП Службени гласник, 2013.

<sup>39</sup> Коста Богдановић, „Свест о облику”, Музеј савремене уметности, Београд, 1988.

Рудолф Арнхајм (Rudolf Arnheim) тврдио је да нас „облик обавештава о природи ствари помоћу њиховог спољашњег изгледа“<sup>40</sup> Тежећи да избегнем такав утицај искуства увела сам поступак „растављања“ целине. За почетак сам сваки приказ на слици поделила на његове саставне делове, на неке мање јединице које би с другим суседним јединицама, а које не припадају првобитном приказу, могле да се повежу и створе неки сасвим нов приказ. Такође, креирала сам насумичан распоред „првобитних“ елемената, без уобичајеног природног и друштвеног поретка по ком се они у „стварности“ распоређују и обликују појавни простор.



Сл. 23 „Коларићу Панићу“, акрилик на платну, 100 × 140 цм, 2019.

Најмању целину увек образују два суседна елемента, а сваки новонастали склоп подложен је даљој трансформацији: „Визуелно опажање није непристрасно – виђење значи уочавање неких истакнутих одлика предмета које не само да одређују идентитет опаженог предмета, већ утичу на то да се он сагледа као потпун, интегрисан склоп.“<sup>40</sup> Повезаност свих елемената (повезаност материје – ликовни приказ кроз однос елемената на слици који је постао обавезан услов) омогућила је бесконачан број комбинација кроз груписање мањих целина у веће, или обрнуто, декомпозицијом

<sup>40</sup> Рудолф Арнхајм, „Уметност и визуелно опажање“, Универзитет уметности у Београду, 1987.

већих целина у произвољне мање. При томе, хијерархија склопова не постоји, пажња посматрача их потпуно слободно формира, обухватањем произвољног броја елемената на слици. Различити склопови призора настали од саставних елемената, из тренутка у тренутак захтевају све већу будност и отвореност у посматрању. Сходно томе, значење насталог склопа је променљиво и указује на бесмисленост идеје значења.

Тачка посматрања никада није дефинисана само просторним координатама на слици, већ и позицијом посматрача у личном простору искуства. Стварност је у покрету, ако ништа друго на покретној траци времена... њен приказ не може да има једну тачку гледишта или приказ хоризонта.

Осим тог назовимо механичког цепања, креирање простора за настанак бесконачног броја комбинација призора омогућила је сведеност колорита на одређену гаму, избегавањем акцената који би омогућили појаву знака или симбола. Резултат је серија слика и цртежа на којима колорит варира од уједначеног, наизглед монохромног (као имитација ефекта када се кроз изузетно слабо или прејакосветљење ствара утисак повезаности делова у целине, што је заправо манифестација несталности материје), до оног базираног на толико различитих и интензивних боја, да чини немогућим искуствено препознавање значења.

Слике „Језеро” и „Жмурке” приказују наведене поступке. На обе слике примењено је разлагање облика бојом, која као главна карактеристика светлости дефинише објекте посматрања као појединачне целине. Елемент који се на слици „Језеро” понавља је део круга, његов горњи део, док је доњи део изгубљен у комешању масе која флуидно бубри – као да се испаравањем издвајају облици. Представљен призор личи на узнемирену површину која услед неког деловања почиње да се комеша. У зависности од тренутка у ком посматрач затекне одређено стање материје, делови круга постају крила птица, удови и оклоп корњача, или пераја риба.





Сл. 24 „Језеро“, акрилик на платну, 60 × 80 цм, 2016.

Слика „Жмурке“ приказује идеју несагледивог простора и сумње у оно што нам се чини да видимо пред собом. Основа слике је цртеж на ком су приказани облици до различите мере асоцијативни, углавном само с назнакама шта би могли да представљају. Сви облици су повезани и чине делове једне неправилне мреже. Унутар сваког формираног облика уведена је подела различитом бојом, тј. уз сваки део контуре додата је паралелна линија у колориту различитом од суседних. Исти поступак, с истим бојама, примењен је кроз целу „мрежу“, тако да је слика попримила сиво-зелену гаму. Само на пар места колорит одступа од уведеног „правила“, с идејом да постану некакви импулси у простору, светла у магли, али истовремено и да се омете перцепција посматрача у процесу праћења шаблона. У средишту слике се јасноћом боје и силуете издаја фигура девојчице окренуте леђима посматрачу. Она посматра простор који је окружује и сходно томе реплика је посматрача. У њеној близини је други јасан приказ чије је значење истакнуто и представља кућу. Идеја је била да се повезивањем правог и насликаног посматрача постигне улазак у слику, дубина простора. Зарад стварања утиска о несагледивости простора прибегла сам методи одсуства хоризонта. Иако хоризонт обухвата сав непознати простор иза њега, он ипак

даје јасну слику простора који се пружа ка посматрачу и тиме усмерава на одређену тачку посматрања представљеног призора. Једна тачка посматрања – једно становиште – моје становиште, јесте управо идеја коју сам покушала да избегнем. Постављањем посматрача у центар слике, и то кроз приказ девојчице која посматра простор пред собом, истакнута је алегорија перцепције.



Сл. 25 „Жмурке”, акрилик на платну, 100 × 150 цм, 2015.



Сл. 26 Деталъ слике „Жмурке“.



Сл. 27 „Покрет”, акварел, 56 × 76 цм, 2020.

*Предмет се шири изван граница своје појавности уз помоћ наше спознаје да је ствар више од онога што нам њена спољашњост приказује.<sup>41</sup>*

Осим духа материје<sup>42</sup>, у мом истраживању појављује се и проблем физичких граница облика материје. Шта нам спољашњост уопште показује? „Физички облик једног предмета одређен је његовим границама.”<sup>43</sup> Поставља се питање: Да ли су те границе стварно чврсте? Да ли су границе само продукт перцепције? Да ли се мењају с променом тачке посматрања? Или су непроменљиве, константне?

Применом сочива за конструкцију првог телескопа у 17. веку, откривен је нови свет свемира, док је микроскоп отворио сасвим нови свет скривен у капљици воде. Постало је јасно и доказано да је око нас много више од онога што нам се чини да јесте. Границе посматраног призора су релативне и варирају у зависности од перцепције.

Приказ одабраног простора на слици или цртежу представља се распоредом из неких разлога уочених и истакнутих елемената. Исто се дешава и у „стварности”, ван слике. Распоред елемената уочен с различитих тачки посматрања указује на одређену

<sup>41</sup> Карл Густав Јунг, „Човјек и његови симболи”, Младост, Загреб, 1973.

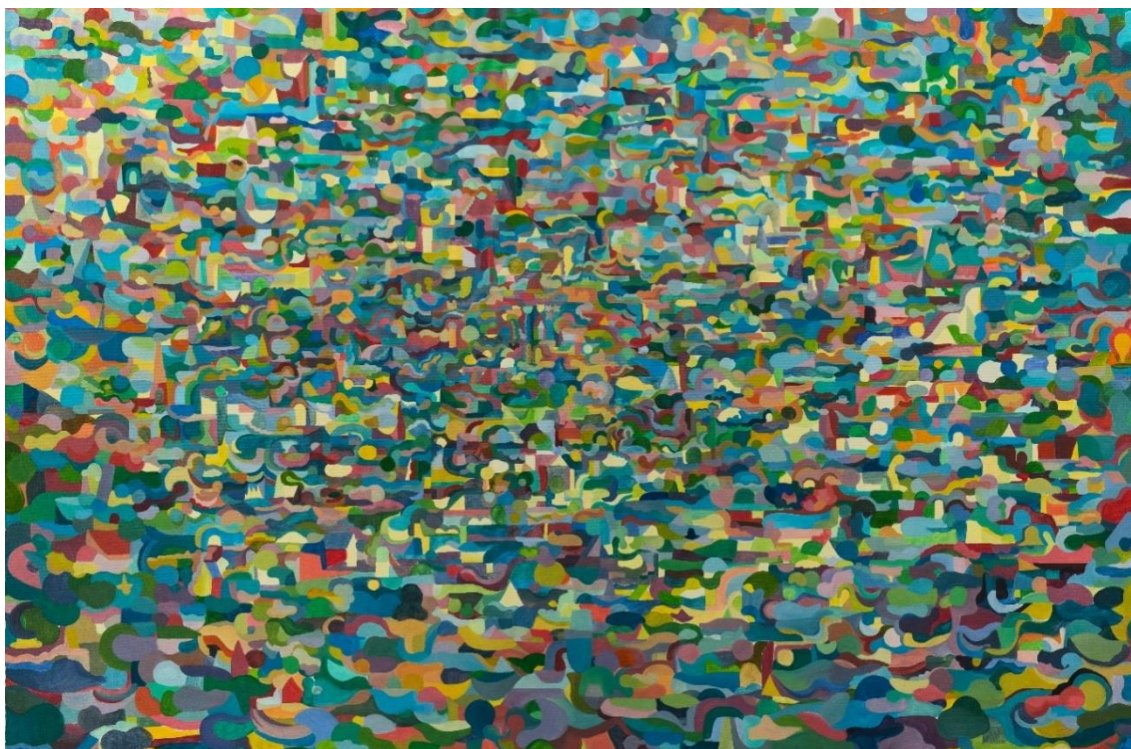
<sup>42</sup> „Дух материје” је алхемичарски појам, дух за који се веровало да пребива у неживим стварима.

<sup>43</sup> Рудолф Арнхајм, „Уметност и визуелно опажање”, Универзитет уметности у Београду, 1987.

позицију сваког од елемената. На први поглед сваки од тих елемената заузима одређени простор. Али шта се дешава у случају кад се елементи додирују? Ако је простор већ голим оком видљиво испуњен, где би се тада налазиле границе елемената?

У свом делу „Трактат о сликарству“, Леонардо да Винчи (Leonardo da Vinci) наводи „Прво правило четврте књиге доказује да површина сваког тела поприма боју предмета који се налази према њој.“

Под утиском идеје да је резултат сваког мерења мање или више неизвестан, односно не може бити потпуно тачан, започела сам серију слика и цртежа на којима покушавам да ослободим облик од ограничења на оно што се може видети с једне чврсто одређене тачке посматрања. Рекла бих да следећи поступак прожимања елемената којим коначно долази до стапања у јединство материје, одговара и укрштању материје, простора и времена при креирању стварности. Елементи прилазе једни другима. У једном тренутку шире се у свим правцима, док се у другом сабијају. Првобитан облик се мења, границе простора који елемент заузима се мењају, материја се креће, а међупростор нестаје. У овој фази истраживања, радови су врло звучни по колориту, боје су звонке а контрасти јаки. Боја истиче припадајући простор сваког појединачног елемента који га испуњава, као и идеју да је све што видимо приказ светлости. Облици се „заобљују“, губе се оштре ивице, ознаке граница припадајућег простора. Као да почињу да се топе и прелазе из чврстог (одређено – дефинисано) у „следеће“ стање (кружење материје).



Сл. 28 „Простор“, акрилик на платну, 100 × 150 цм, 2019.

У разним фазама мог истраживања истицала се идеја круга. Почевши од слика на којима сам развијала пројекције срећних места кроз приказе пећина, острва и коначно кроз форму лавиринта, симболика круга се константно понављала, у почетку кроз композицију а затим и распоредом колорита, тонским прелазима од тамнијег ка светлијем. Фон Франц (Marie-Louise von Franz) објаснила је круг (или куглу) као симбол Јаства: „Он изражава тоталност психе у свим њеним аспектима, укључујући однос између човека и читаве природе. Симбол круга увек указује на само један, најзначајнији аспект живота – његову коначну целовитост.”<sup>44</sup>

Кружна форма је свакако обезбедила слободан ток трансформације материје повезивањем свих њених делова у целину, што јесте обавезан услов за њено приказивање. Истовремено је утицала на развој флуидне линије. Она обликује форму круга, али је истовремено и сама у највећој мери састављена од различитих сегмената круга. На тај начин остварен је одговарајући ритам трансформације материје. У неким моментима приказује суптилну и неприметну трансформацију, а у другим агресивнију и мање очекивану.



Сл. 29 „Светлост”, акварел, 56 × 76 цм, 2020.

<sup>44</sup> Карл Густав Јунг, „Човек и његови симболи”, Младост, Загреб, 1973.



Сл. 30 „Сунце”, акварел, 56 × 76 цм, 2020.

### 3.3.3. ВРЕМЕ

*Када дотакнете воду у реци, оно што сте дотакли је задње од онога што је прошло и прво од онога што ће доћи.*<sup>45</sup>

Неодвојив и неизоставан део стварности је временски интервал у којем траје садашњост. Ипак, тај кратак тренутак који је прошао пре него што га постанемо свесни, обухвата вечност која му је претходила и вечност која следи за њим. Зато приказивање стварности захтева приказивање континуитета времена. Не можемо приказати само „сада”. Приказати само тренутак значило би представљање слике која је замрзнута, издвојеног призора, нешто потпуно супротно од идеје која описује стварност као живу материју.

Први покушај да време као неодвојив део стварности инкорпорирам у оквир својих слика вођен је идејом да се време не види, али да се виде промене које настану за одређено време. Временски интервал који обухвата процес промене често је сувише дуг и спор, или пак превише брз да би га људско око детектовало или га мозак постао

<sup>45</sup> <http://edukacija.rs/izreke-i-citati/leonardo-da-vinci>

свестан. Понекад нас промена изненади и имамо утисак да смо „преспавали зиму” или скочили у будућност. Приказати време значило би представити процес преображаја материје кроз низ тренутака који имају своју тачку времена и које перцепција уочава. Павел Флоренски је истражујући ту тему истакао да услове представљања времена треба тражити у рашчлањености саме слике, чиме ће бити омогућено појављивање појединих елемената слике, у одређеном редоследу, пред посматрачем у одређеном временском следу.

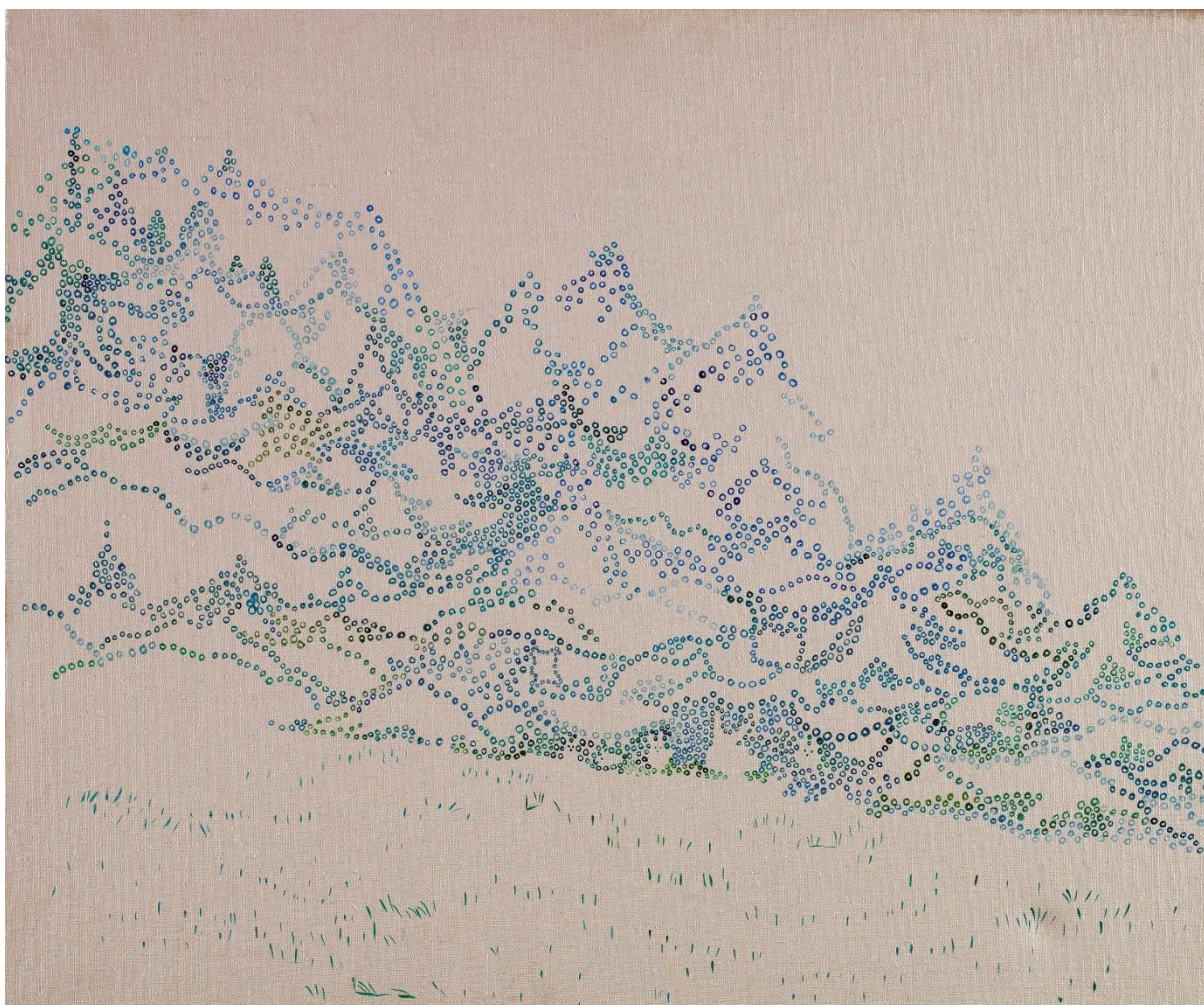
Полазиште за решавање овог проблема је, као и за све остало у овом истраживању, био познат, окружујућ простор и унутар њега деловање кроз које се може препознати феномен времена. Захваљујући одушевљењу, жељи и покушају да забележим представу коју врло често и на разне начине приређују светлост и природне појаве, сасвим случајно дошла сам до форме која је остварила услове за приказивање времена.

Слику „Ала веје, веје, шта маримо ми” насликала сам у једном даху, пресликавањем промене коју је природа неочекивано и на необичан начин једном приликом представила. Кроз прозор атељеа посматрала сам како огромне пахуље промичу и прекривају јелке и траву. Небо је било загасито бело. Пахуље су лелујале кроз ваздух и полако попуњавале простор. Сваког тренутка призор се мењао и стварао другачије облике, а тренутак је протицао и довољно споро и довољно брзо да бих га постала свесна. Иако сам у првом тренутку само „тачно” преносила уочени призор из стварности на слику, то је у ствари био увод у приказивање времена. Принцип рада односио се на креирање композиције помоћу хоризонталне поделе платна и дубине простора, тако да су на платну могле да буду приказане фазе трансформације материје у датом времену.

У горњем делу слике платно је чисто, бело, неосликано. Препаратура платна одговарала је гами неба. Кад бих усмерила пажњу само према небу, ништа не бих могла да издвојим. Тек ако погледам ниже, тамо где се простор који заузима ваздух стапа с простором који заузимају јелке, уочила бих и разликовала пахуље које се нису истицале у тој горњој белој тешкој маси. Јасна подела планова издвојила је и јасну поделу времена.

Средњи део слике приказан је кроз интеракцију простора у датим тренуцима, описану „линеарним кружићима” који су пропорционално представљали те невероватне пахуље велике као лоптице за стони тенис, видљиве на оним деловима слике где се планови нису хроматски стопили, тј. на местима која још увек нису била потпуно прекривена снегом. Доњи део слике представља посматрача. Испод грана јелки приказала сам неколико зечева који су очевици стварности и који је сагледавају онако како њихова природа то омогућава.





Сл. 31 „Ала веје, веје, шта маримо ми”, акрилик на платну, 40 × 50 цм, 2015.

Управо током рада на овој слици, прихватила сам идеју да време могу да прикажем уклапањем узрока и последице у исту слику. Истовремено сам на другим радовима започела процес уситњавања материје до већ поменутих „основних јединица”.

Сликом „Снеговићу бели наш, ајд покажи шта ти знаш” – наставила сам да развијам идеју приказивања времена кроз ликовно истраживање процеса стапања планова и помоћу принципа поделе материје на основну јединицу, у овом случају звезду. Мотив звезде подсећа на снежне пахуље, одговара облику који формирају границе четинара, лако се уклапа у приказ кровова кућа. Свођењем свих представа замишљеног пејзажа на облик звезде било је омогућено спајање у целине које посматрач може да дефинише као произвољне представе простора. Као и на слици „Ала веје, веје, шта маримо ми”, у зависности од времена трајања падања снега и интензитета, снежне пахуље прекривају познате прилике и формирају неке нове приказе. Колоритом сам организовала хоризонталну поделу платна на предњи и задњи план, али у овом случају та подела нема за циљ да оствари дубину простора, већ приказ времена. Горњим делом слике провејавају пахуље, оне наилазе „однекуд”.

У средини полако прекривају предео, док је доњи део слике испуњен облицима које је формирао нападали снег.

Иако сам донекле успела да остварим приказ времена на сликама, он је ипак ограничен на одређени временски период. За приказивање стварности кроз пројекцију коју сам покушавала да остварим, време је требало је да има слободан проток надовезаних тренутака кроз привид неограничености.



Сл. 32 „Снеговићу бели наш, ајд покажи шта ти знаш“, акрилик на платну, 70 × 100 цм, 2016.

### 3.3.4. ПЕРЦЕПЦИЈА

*Како мој рад све више одмиче, форме за мене постају реалне. Другим речима, уместо да натерам себе да нешто сликам, почињем да сликам, и док радим, платно се само обликује или ми сугерише преко четкице. Како се мој рад наставља, видим како нејасне форме полако постају силуета жене или на пример, птице у лету.<sup>46</sup>*

#### Путања погледа

Током истраживања, сви поступци које сам примењивала садржали су једну заједничку нит: нит која се односи на стварање услова за чисто, искрено, па чак и наивно посматрање, онакво какво само деца имају. Ипак, превидела сам да је улога погледа много значајнија. У последњој фази истраживања, *поглед* се истакао као неизоставан елемент стварности чијим укључивањем су коначно све коцкице склопљене. Материја и простор се међусобно обликују у непрекидном току времена, повезани путањом погледа.

„Поглед који никад није свеобухватан, који је увек „искривљујући”, који је – управо такав какав јесте – вид нашег контакта са стварношћу, моћан је онолико колико и на њега самог гледамо као на део стварности коју њиме упознајемо (тј. ако њега као инструмент гледамо као једног од учесника у збивањима – у материји стварности – коју њиме сондирамо). Поглед је обликујући (уопште делотворан у уметности) и поуздан извештач онолико колико прихватамо и упознајемо његово „изобличавање” природе (нужно „извитоперавање” посматраних њених облика) као једно од својстава саме природе (стварности). Самим гледањем стварности она се претвара у нову и измиче потпуном сагледавању.”<sup>47</sup>

Материјализацију погледа постигла сам непрекидном линијом која својим флуидним током кроз наизменично формирање могућих приказа с обе своје стране истиче идеју дуализма. Линија, сама по себи продукт перцепције, постала је путања погледа, њен исказ или траг перцепције.

---

<sup>46</sup> <https://www.quotetab.com/quotes/by-joan-miro>

<sup>47</sup> Милица Стевановић „Перспектива тежинских поља и друге теме”, Радио Б92, Београд, 1999.



Сл. 33 „Стварност”, акрилик на платну, 100 × 120 цм, 2018.

Кроз материјализацију погледа, непрекидна линија приказује привид бесконачности, било да представља идеју циклуса као непрекидног понављања кроз затворену форму, или је отворена па су њени „слободни” крајеви наговештај непознатог а не почетак или крај. То су наговештаји нечег што је било у прошлости, као и оног што ће се догодити у будућности. Границе платна су тек границе погледа којим наша перцепција може да обухвати појавни свет пред собом, одређен број степени нашег видокруга. Линија – поглед се простира по платну без укрштања, као вијугав пут на ком не постоје раскршћа, који не представља изборе већ одлуке. Она је линија живота слике. Покушала сам тек помало да контролишем значење облика које ће линија формирати, а да целокупна слика настане случајно, непредвидиво као што поглед и јесте. Као и у сваком другом поступку који сам започела у свом истраживању, полазиште ми је био „познати” појавни свет у ком ништа није онакво каквим се чини. У почетку сам желела да откријем колико ће „случајности” искрснути на слици ако једноставно дозволим линији да се креће по платну без мог свесног, намерног, контролисаног учешћа, тј. подстицаја. Давала сам наговештаје, али као да је то била улога мене као посматрача који утиче на саму слику. Занимало ме је колико ће такав приступ утицати на облике који ће се формирати кроз површине које би линија

произвољно формирала сусрећући се са својим трагом. Зато у једном сегменту линија као да описује силуету машине за мљење меса, онда прелази у силуету дршке од кишобрана, тј. у птицу која плута по води. Али поглед се ту не зауставља, већ прати линију која приказује материју која се трансформише у другу птицу која лети ка мени. Поглед убрзо прелази на нешто што подсећа на рибу од које воде степенице ка нечему новом, што сада привлачи мој поглед. Донекле је и за мене било изненађење шта ће линија самим својим током, сама од себе, представити од стварности, стварности која постоји и онда док је не посматрамо. Боја и дебљина линије имале су улогу тек да нагласе неке њене сегменте, нешто што би перцепција у датом тренутку издвојила као препознатљиво. Непланирано, на овом раду појавило се нешто веома значајно, а то је време, и то не само одређени период. Линија на слици има своју садашњост, будућност и прошлост. Нема укрштања због континуитета простора и времена. Таква места, укрштања, представљала би потенцијалне времеплове. Колико год имали утисак да се враћамо истим путем да бисмо нешто променили или кренули испочетка, то је само привид истог пута. Јер ми нисмо исти при одласку и доласку. Ти трагови који остају врло су близу, линија пута се готово преклапа сама са собом, али координата времена их раздваја.

### **Лавиринт**

На први поглед, приказ лавиринта на мојим радовима није очигледан, као што ни у свакодневици нисмо свесни свог присуства у таквом простору. Он је представа комплементарног стања стварности кад је заиста посматрамо, кад покушавамо да је спознамо, а не да је сагледамо. Као такав, он лако може да остане непримећен и у опажају посматрача замењен приказом некаквог имагинарног пејзажа.

Лавиринт унутар пејзажа постао је модел кроз који сам ликовно приказала област описану у оквиру истраживања, пресек појавног простора и света постојања. Стога је структура лавиринта скривена. Нема истакнуте и физички јасне разгранате мреже ходника, нити дефинисаног места уласка или изласка, општих места која упућују на присуство у том интригантном простору. Иако је на неким радовима форма лавиринта остварена отвореном линијом, њен „почетак” и „крај”, да их тако назовем, настављају се у простор ван познатог. Пре почетка је само оно што је било, а после краја, време које ће тек бити. Површина платна или папира је формат познатог, док се изван његових граница лавиринт наставља у бесконачност времена пре и после.

Ипак, кроз лавиринт води пут. Он је наизглед дефинисан линијом, али то је само привид коначне путање. Ако се посматрач ухвати у замку лавиринта и крене путем линије, пред њим се, у сваком делићу погледа, јављају рачвања које воде на једну или другу страну и откривају дуалну природу простора у ком се нашао. При сваком новом кораку, материја пред њим се трансформише и тако изазива сасвим посебну пројекцију. Тада посматрач спознаје да је у лавиринту.



Сл. 34 „Облак”, акрил на платну, 100 × 150 см, 2020



Сл. 35 „Зриковци”, акрилик на платну, 56 × 76 цм, 2020.



Сл. 36 „Јутро“, акварел, 80 × 100 цм, 2019.

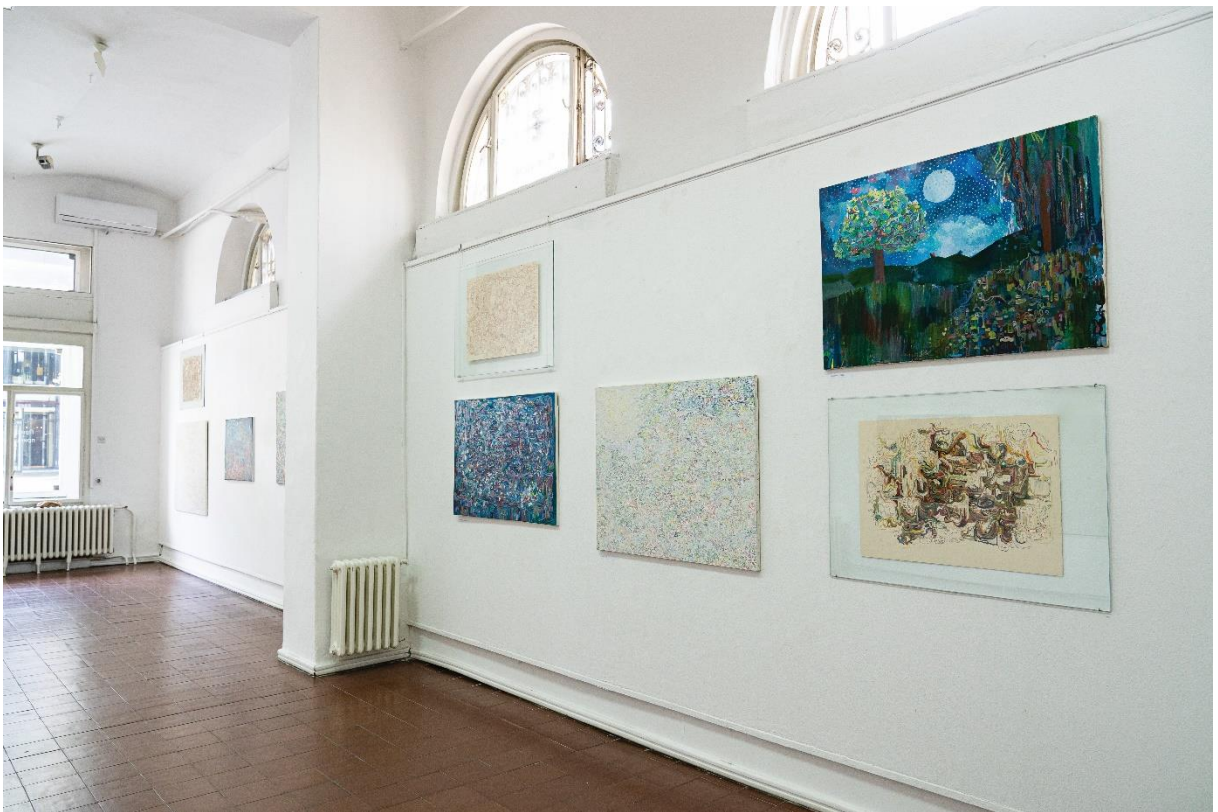


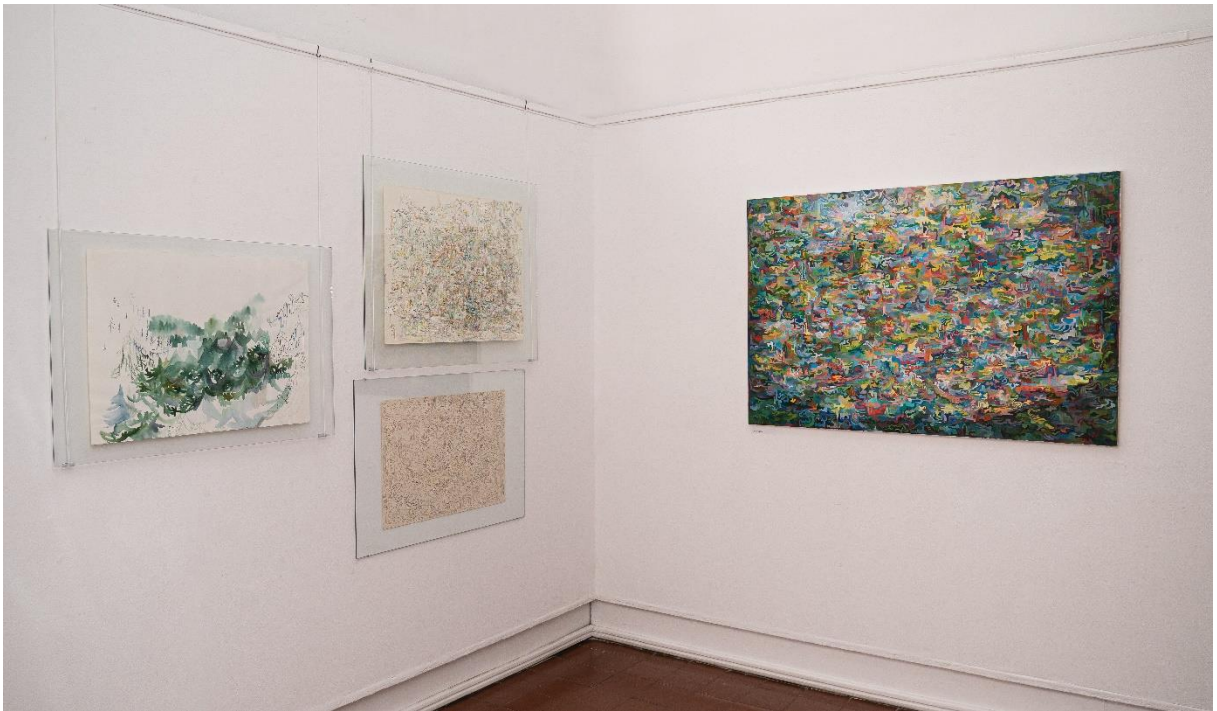
## **4. РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА – ИЗЛОЖБА ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА**

Изложба докторског уметничког пројекта одржана је у Галерији Факултета ликовних уметности у Београду од 2.9. до 15.9.2020. године. На изложби је представљено 25 радова, од тога 14 слика различитог формата насталих у техници акрилик на платну и 11 цртежа изведених техником акварел и цртањем воденим бојама.

Приказани радови настали су у периоду између 2014. и 2020. године. Тема докторског уметничког пројекта је практично формирана кроз процес ликовног истраживања, запажањем трансформације ликовних елемената која се одиграла током неколико истакнутих, и у писаном делу рада објашњених, фаза, које су следиле једна за другом или се развијале упоредо. У циљу остваривања очекиваних резултата, сматрала сам да је веома важно да избор радова на изложби укаже на процес истраживања.

Сваки рад у оквиру поставке може се сагледати самостално, а прелаз с једног на други приказани рад, остварен је специфичном и аутентичном везом. Заједно, у склопу комплетне поставке, али и мањих целина које је простор Галерије својом рашчлањеношћу истакао, приказане слике и цртежи формирају различите склопове чиме сам постигла пресликавање идеја са слика на цео простор. Тако и сама поставка слика и цртежа приказује идеју комплементарних стварности што је у основи идеја дуализма и принципа неодређености.







## ЗАКЉУЧАК

Приступ остварен феноменолошким пресликавањем идеја принципа неодређености и дуализма у ликовни рад, довео је до различитих израза којима сам пројекцију стварности приказала кроз континуирану трансформацију из једног у друго комплементарно стање, стања таласа и честице.

Ликовни приказ водио је ка, у целини све апстрактнијој форми, у оквиру које би посматрач могао да уочи препознатљиве приказе, импулсе честичног стања материје. Процес истраживања развијао се упоредном трансформацијом ликовних елемената у уметничком раду, као и сталним истраживањем међуодноса елемената стварности, до момента у ком се, кроз истраживање истакнута, идеја приказивања стварности остварила у ликовном раду.

Моје истраживање одвијало се унутар својеврсног пресека релативно познатог окружујућег простора и простора постојања. Полазила сам од призора који посматрам, а затим тражила начин да преварим механизме перцепције који креирају специфичан опажај. Другим речима, покушавала сам да уравнотежим однос осећаја и опажаја, а то је захтевало да се преокрену извесна „правила“ и превасходно, преиспита идеја перцепције као такве. Приступ који сам развила подразумевао је пресликавање призора у неке друге облике простора, такве да није могуће применити стечена искуства у посматрању, које је свакако изашло из домена „гледања“. То је био прелазак из простора који видим пред собом, у простор који није обликован перцепцијом искуства, већ слободном перцепцијом, временом и материјом.

Форма која је остварила јединство и неопходну повезаност свих, током мог истраживања истакнутих елемената стварности, јесте лавиринт. Лавиринт истовремено одговара приказу флуидне стварности, стању у којем је материја кад је не посматрамо, барем не предано, али крије и потенцијалне замке које могу да ухвате пажњу посматрача. Тако, поред неизбежног осећања тескобе који овај вид простора изазива, приметно је и друго, за њега специфично осећање – узбуђење. У покушају да стварност прикажем несагледивом, али и да створим услове за појаву бројних изненађења која би запленила пажњу посматрача, сликала сам све ситније облике, покушавајући да их добро сакријем у густо истканом лавиринту. Неочекивана спознаја истраживања била је та да је идеја лавиринта скривена готово свуда око мене. Живот је кретање кроз лавиринт, као и процес писања докторског рада. Идеја лавиринта несумњиво је јасна метафора која одговара сагледавању, а потом и приказивању стварности. Коначно, за

моје истраживање најважнији аспект који ова идеја остварује је да приказује низ узастопних тренутака перципираних осећајем као сензорним, чулним доживљајем.

Иако ликовно приказана идеја лавиринта донекле подсећа на крошњу дрвета, за мене постоји још важнија веза с крошњом дрвета од те визуелне асоцијације – развијени ликовни приступ није пуко сликање крошње, већ механизам да се некако нађем унутар ње. Из те позиције, чини се најлакше примењујем искуство које памтим из своје игре на дрвету, преплитање стварности и посматрања, искуство које сам касније препознала у опису научног објашњења понашања атома.

## СПИСАК РЕПРОДУКЦИЈА

Сл. 1 „Успомене”, акрилик на платну, 120 × 140 цм, 2012. ....	8
Сл. 2 „Студија облака: Олујни залазак сунца”, Џон Констејбл, уље на платну, 20,3 × 27,3 цм, 1821–1822. ....	9
Сл. 3 „Киша, пара и брзина”, Вилијам Тарнер, уље на платну, 90,8 × 122 цм, 1844. ....	10
Сл. 4 „Катедрала у Руану у сумрак, хармонија у златном и плавом”, Клод Моне, уље на платну, 107 × 73,5 цм, 1894. ....	11
Сл. 5 „Катедрала у Руану, портал и торањ Свети Роман у јутро, хармонија у белом”, Клод Моне, уље на платну, 107 × 73,5 цм, 1892–93. ....	11
Сл. 6 „Катедрала у Руану, портал у подне; хармонија у плавом”, Клод Моне, уље на платну, 91 × 63 цм, 1892–93. ....	11
Сл. 7 Споменик Балзаку, Огист Роден (Auguste Rodin), бронза, 282 × 122 × 104 цм, 1892–1897. ....	12
Сл. 8 „Дан и ноћ”, Морис Корнелис Ешер, дрворез, 49,5 × 77,3 цм, 1938. ....	13
Сл. 9 „Метаморфоза III” (део 4) Морис Корнелис Ешер, дрворез, 19,2 × 680 цм, 1967. ....	13
Сл. 10 „Рибе у кругу”, Морис Корнелис Ешер, дрворез, 1956. ....	14
Сл. 11 „Тријумф црвене”, Александар Калдер, лим, шипка и боја, 279,4 × 584,2 × 457,2 цм, 1959–1965. ....	15
Сл. 12 „Поглед на море”, акварел, 50 × 70 цм, 2014. ....	18
Сл. 13 „Прозор”, акварел, 50 × 70 цм, 2014. ....	19
Сл. 14 „Лептирићи у стомаку”, акрилик на платну, 70 × 100 цм, 2017. ....	20
Сл. 15 „Плави зец”, акрилик на платну, 70 × 100 цм, 2017. ....	21
Сл. 16 „Живот”, акрилик на платну, 100 × 150 цм, 2018. ....	22
Сл. 17 „Поглед”, акрилик на платну, 80 × 100 цм, 2016. ....	27
Сл. 18 „Фјорд”, акрилик на платну, 100 × 70 цм, 2015. ....	28
Сл. 19 „Сати”, акрилик на платну, 80 × 100 цм, 2019. ....	33
Сл. 20 „Вукољубишић”, акрилик на платну, 80 × 100 цм, 2019. ....	34
Сл. 21 „Лептирићи у стомаку”, акрилик на платну, 70 × 100 цм, 2017. ....	36
Сл. 22 „Игра веверица”, акрилик на платну, 90 × 110 цм, 2017. ....	38
Сл. 23 „Коларићу Панићу”, акрилик на платну, 100 × 140 цм, 2019. ....	40
Сл. 24 „Језеро”, акрилик на платну, 60 × 80 цм, 2016. ....	42
Сл. 25 „Жмурке”, акрилик на платну, 100 × 150 цм, 2015. ....	43
Сл. 26 Детаљ слике „Жмурке”. ....	44
Сл. 27 „Покрет”, акварел, 56 × 76 цм, 2020. ....	45
Сл. 28 „Простор”, акрилик на платну, 100 × 150 цм, 2019. ....	46

Сл. 29 „Светлост”, акварел, 56 × 76 цм, 2020. ....	47
Сл. 30 „Сунце”, акварел, 56 × 76 цм, 2020. ....	48
Сл. 31 „Ала веје, веје, шта маримо ми”, акрилик на платну, 40 × 50 цм, 2015. ....	50
Сл. 32 „Снеговићу бели наш, ајд покажи шта ти знаш”, акрилик на платну, 70 × 100 цм, 2016. ....	51
Сл. 33 „Стварност”, акрилик на платну, 100 × 120 цм, 2018. ....	53
Сл. 34 „Облак”, акрилик на платну, 100 × 150 цм, 2020. ....	55
Сл. 35 „Зрикавци”, акрилик на платну, 56 × 76 цм, 2020. ....	56
Сл. 36 „Јутро”, акварел, 80 × 100 цм, 2019. ....	57



## ЛИТЕРАТУРА

- [1] Бранко Павловић: „Филозофија природе”, Плато, Београд, 2006.
- [2] Карл Густав Јунг: „Човјек и његови симболи”, Младост, Загреб, 1973.
- [3] Коста Богдановић: „Свест о облику”, Музеј савремене уметности, Београд, 1988.
- [4] Ликовне свеске, 1–9, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, Универзитет уметности у Београду, 1996.
- [5] М. К. Ешер: „Истраживање бесконачности”, Езотерија, Београд, 2004.
- [6] Максим Горки: „Приповетке”, Просвета, Београд, 1966.
- [7] Милица Стевановић: „Настајање слике”, Српска академија наука и уметности, Београд, 2015.
- [8] Милица Стевановић: „Перспектива тежинских поља и друге теме,“ Радио Б92, Београд, 1999.
- [9] Михајло Петровић Алас: „Феноменолошко пресликавање”, Српска краљевска академија, Београд, 1933.
- [10] “Oxford English Dictionary”, Oxford University Press, 1884.
- [11] Павел Флоренски: „Простор и време у уметничким делима”, ЈП Службени гласник, за српски превод, 2013.
- [12] Ричард Фајнман: “Lectures on Physics”, Pearson P.T.R, 1970.
- [13] Ричард Фајнман, Ралф Лејтон: „Сигурно се шалите господине Фајнман”, ИЦНТ, Београд, 2011.
- [14] Рудолф Арнхајм: „Уметност и визуелно опажање”, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1987.
- [15] Ugo Mulas: “Calder”, Thames and Hudson Ltd, London, 1971.

## БИОГРАФИЈА

Сања Црњански рођена је 1980. године у Београду, где је завршила основну школу и гимназију. Године 1999. започела је студије архитектуре на Архитектонском факултету у Београду. Након завршене друге године студија архитектуре, 2002. године уписује студије на Факултету ликовних уметности на одсеку Сликарство. Прве две године завшава у класи проф. др Јасмине Калић. Дипломирала је 2008. год. у класи проф. Дарије Качић. Докторске уметничке студије уписује 2014. године на истом факултету. Члан је УЛУС-а од 2009.

Излагала је радове на две самосталне изложбе, у Галерији Задужбине Илије М. Коларца у Београду: „Слике и акварели” 2012. године и „Слике и цртежи” 2018. године и на 12 групних изложби. Изложба докторског уметничког пројекта одржана је у Галерији Факултета ликовних уметности у Београду, септембра 2020. године.

Добитница је друге награде на Међународном бијеналу уметности АРТија, 2018. године, годишње награде Галерије Коларац за изложбу слика и акварела 2013. године, као и награде Факултета ликовних уметности, за сликарство „Риста и Бета Вукановић, сликари” 2006. године и награде за најбољи цртеж на II години студија 2004. године. За коауторски рад „Сјајно”, 2003. године, добитница је награде публике на Сајму кратке електронске форме у Београду.

## ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписана: Сања Црњански

број индекса: 4608/14

Изјављујем,

да је докторски уметнички пројекат под насловом

ПРИКАЗИВАЊЕ СТВАРНОСТИ КРОЗ ИДЕЈЕ ПРИНЦИПА  
НЕОДРЕЂЕНОСТИ И ДУАЛИЗМА  
СЛИКЕ И ЦРТЕЖИ

- резултат сопственог уметничког и истраживачког рада,
- да предложени докторски уметнички пројект у целини ни у деловима није био предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршила ауторска права и користила интелектуалну својину других лица.

У Београду, 18. децембар 2020.

*С. Црњански*

## ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ ШТАМПАНЕ И ЕЛЕКТРОНСКЕ ВЕРЗИЈЕ ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА

Име и презиме аутора: Сања Црњански

Број индекса: 4608/14

Докторски студијски програм:

Универзитет уметности у Београду  
Факултет ликовних уметности  
Докторске студије уметности  
Студијска група за сликарство

Наслов докторског уметничког пројекта:

### ПРИКАЗИВАЊЕ СТВАРНОСТИ КРОЗ ИДЕЈЕ ПРИНЦИПА НЕОДРЕЂЕНОСТИ И ДУАЛИЗМА СЛИКЕ И ЦРТЕЖИ

Ментор: др Јасмина Калић Кумануди, ред. проф. ФЛУ

Потписана (име и презиме аутора) Сања Црњански

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предала за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

У Београду, 18. децембар 2020.

*С. Црњански*

## ИЗЈАВА О КОРИШЋЕЊУ

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе мој докторски уметнички пројекат под називом:

ПРИКАЗИВАЊЕ СТВАРНОСТИ КРОЗ ИДЕЈЕ ПРИНЦИПА  
НЕОДРЕЂЕНОСТИ И ДУАЛИЗМА  
СЛИКЕ И ЦРТЕЖИ

који је моје ауторско дело.

Докторски уметнички пројекат предала сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 18. децембар 2020.

*С. Цурњански*