

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU



Interdisciplinarne studije

Digitalna umetnost

Doktorski umetnički projekat:

SVETLOST

Instalacija sa digitalnim animiranim sekvencama

autor:

Tijana Gogić

mentor:

dr um. Julijana Protić, vanredni profesor

Komentor:

mr Rastko Ćirić, redovni profesor u penziji

Beograd, mart 2023. godina

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Poetički i teorijski okvir (sa metodološkim razmatranjima)	5
2.1. Mrtva priroda; devet kompozicija, motivi projekta „Svetlost”	20
2. 2. Formulacija metodoloških postupaka	56
3. Opis i analiza praktičnog rada	58
3. 1. Pojam <i>digitalno</i> , poetički i tehnološki aspekt	59
3. 2. Uslovi nastanka praktičnog dela projekta	62
3. 3. Slikarstvo	63
3. 4. Fotografija	70
3. 5. Animacija	73
3. 6. Izrada jedne digitalne animirane sekvence	74
3. 7. Prezentacija	80
3. 8. Alternativna vizura	84
3. 9. Referentne umetničke prakse iz oblasti animacije i digitalne umetnosti	86
4. Zaključna razmatranja	95
4. 1. Broj 9 i odnos 16:9	96

Apstrakt

Doktorski umetnički projekat „Svetlost, instalacija sa digitalnim animiranim sekvencama” odnosi se na istraživanje, tekstualno obrazloženje i javnu prezentaciju umetničkog rada – praktičnog dela projekta i povezuje različite umetničke discipline.

Projektom je istražena uslovljenost vizuelne percepcije svetlošću, i u slučaju autora umetničkog rada i u slučaju njegovog recipijenta. Način prezentacije rezultata istraživanja su digitalne animirane sekvence koje su predstavljene u formi instalacije u prostoru galerije.

Interdisciplinarni umetničko-istraživački rad je određen promišljanjem o fenomenu mrtve prirode i transponovanju klasičnih slikarskih tehnika u digitalne. Tema je uticaj osvetljenja na vizuelnu percepciju prizora, a motiv mrtva priroda, koji je i definisao poetički deo projekta, u kontekstu značaja koji ima u istoriji umetnosti, kao i na osnovu svojih svojih formalnih odlika. Interdisciplinarnost praktičnog dela projekta je postignuta kroz upotrebu analognih i digitalnih medija slikarstva, fotografije, animacije i ambijentalne instalacije. Predstavljeni vizuelni sadržaj je redukovan, geometrizovan i apstrahovan promenom svojstava osvetljenja.

Projekat mapira autentičnosti korišćenih medija, i potencijal njihove korelacije.

Ključne reči: svetlost, mrtva priroda, slikarstvo, fotografija, animacija, instalacija, slika, pokret, vreme

Abstract

Doctoral artistic project “Light, Installation With Digital Animated Sequences” is concerned with the exploration, textual explanation and public presentation of an artwork – a practical part of the project, and it also connects various artistic disciplines.

The project explores the conditioning of the visual perception by light, both in the case of the author of the artwork and in the case of its recipients. The research results are presented through digital animated sequences which are given in the form of installation in a gallery space.

This interdisciplinary artistic and research work is based on reflections about the phenomenon of still life and the transposition of classical painting techniques into digital techniques. The main concern is the influence of lighting on the visual perception of a scene, with the motif being some still life; still life is also the principal focus of the poetic part of the project, which deals with the importance of this genre in the history of art, as well as with its formal features. The interdisciplinary character of the project, in its practical part, is made clear through the employment of analogue and digital media of painting, photography, animation and installation. The visual content presented has been reduced, geometrized and abstracted by the deliberate change of lighting properties.

The project tries to map the authenticity of the employed media and the potential for their correlation.

Keywords: light, still life, painting, photography, animation, installation, painting/picture, movement, time.

1. Uvod

Doktorski umetnički projekat „Svetlost” je ambijentalna instalacija koja se sastoji od digitalnih animiranih sekvenci. Motiv mrtve prirode transponovan je u digitalne celine, kao sekvence animacije svetlosti na statičnim prizorima.

Projekat je realizovan u tri etape:

1. Istraživanje – definisanje poetičkog i kreativnog sadržaja

Definisanje poetičkog sadržaja i praktičnog umetničkog rada je sprovedeno kroz istraživački deo projekta. Na osnovu rezultata istraživanja određen je poetički, teorijski i metodološki okvir realizacije tekstualnog i praktičnog/umetničkog dela projekta.

Umetnički projekti koje sam prethodno realizovala su postavili problemska pitanja projekta „Svetlost” u kontekstu upotrebe različitih medija i umetničkih disciplina, klasičnih i digitalnih, pri izradi umetničkog rada.

2. Izrada tekstualnog i praktičnog dela projekta

Pisani deo dokorskog projekta daje detaljan uvid u pojmovno-teorijske aspekte istraživanja i analize – konceptualno, teorijski, metodološki i tehnički, koji su u vezi sa predloženom temom, kao i u postignite rezultate istraživanja. Takođe se obrazlaže proces realizacije praktičnog, umetničkog dela projekta.

Izrada sveobuhvatnog tekstualnog obrazloženja procesa rada u okviru projekta i materijalizacija postignutih rezultata istraživanja odvijali su se simultano.

3. Prezentacija projekta

Tehnološka definicija projekta „Svetlost” je *instalacija sa digitalnim animiranim sekvencama*, što znači da se potpuni uvid u koncept projekta stiče kroz njegovu prezentaciju na izložbi.

Tema umetničko-istraživačkog rada je uticaj svetlosti na vizuelnu percepciju prizora. Postojanje svetlosti kao osnovni uslov i stvaranja i recepcije likovnog umetničkog dela, pa samim tim i multimedijalnog dela u kojem je slika osnovna komponenta, je glavna postavka projekta.

Umetnički rad predstavlja seriju digitalnih slika statičnog motiva sa animiranim osvetljenjem. Uključuje i postavlja u međusobni odnos medije slikarstva, digitalne fotografije i digitalne animacije. Svetlost odnosno uticaj svetlosti na motive slika definiše likovni sadržaj, prezentaciju i recepciju rada.

Predviđena je ambijentalna postavka rada u galerijskom prostoru.

Vizuelni aspekt rada je formalno i sadržajno usko povezan sa slikarskom umetničkom praksom. Formalno, motiv mrtve prirode je izabran zbog statičnosti elemenata prizora, dok se sadržaj rada i izbor elemenata mrtvih priroda odnose na poznate mrtve prirode iz istorije umetnosti {Pol Sezan (Paul Cézanne), Đorđo Morandi (Giorgio Morandi), Pablo Pikaso (Pablo Picasso), Huan Gris (Juan Gris), Pit Mondrijan (Piet Mondrian), Nedeljko Gvozdenović, Ljubica Cuca Sokić}. Jedini nepromenljiv aspekt projekta „Svetlost” su kompozicije percipiranih prizora – elementi prizora su statični.

Doktorski umetnički projekat je materijalizovan u formi digitalnih animiranih sekvenci, a način prezentacije je ambijentalna instalacija, čija postavka u enterijeru galerije korespondira i sa eksterijerom galerijskog prostora.

Elementi mrtvih priroda su smišljeno postavljeni tako da bez promene položaja svetlosnog izvora i vizuelnog mapiranja rezultata tog kretanja nisu dostupne potpune informacije o stvarnom izgledu i trodimenzionalnosti tih elemenata. Svetlosni izvor nije vidljiv u kadru slika; promenljiv odnos osvetljenih i osenčenih površina kojima se opisuju motivi mrtvih priroda je metonimija za kretanje izvora svetlosti.

Radom se definiše virtuelna svetlost koja menja položaj i karakteristike tokom vremena, i te promene se prikazuju postepenom redukcijom (apstrahovanjem) vizuelnog sadržaja, od prepoznatljivih formi do dva ekstremna stanja – potpuno bele i potpuno crne površine, koje simbolizuju prisustvo svetlosti maksimalnog intenziteta i njeno potpuno odsustvo,

materijalizujući apsolutnu uslovljenost vizuelne percepcije svetlošću i u slučaju autora slike i u slučaju njenog recipijenta. Ova tvrdnja ostaje na snazi bez obzira na stilske odlike i mimetički sadržaj mrtvih priroda koje su poslužile kao likovno polazište.

Ostvarujući ovaj koncept potpunim svođenjem vizuelnih elemenata na belo ili crno, svetlo ili tamu, uključeno ili isključeno, projekat „Svetlost” je svojim binarnim karakterom blizak pojmu *bit* iz teorije informacija i tehnologije digitalne umetnosti (0 ili 1) – postojanje svetlosti omogućuje, a njeno odsustvo onemogućuje vizuelnu percepciju. Sam sadržaj, bez obzira na to da li je nastao materijalno ili softverski, je redukovano u odnosu na to da li postoji osvetljenje i kakav je njegov karakter. Svaki sadržaj je podređen mogućnosti recepcije.

Pomoću medija digitalne fotografije je realizovan istraživački deo rada, mapirane su dinamičke promene na statičnim postavkama mrtvih priroda nastale usled promene položaja i intenziteta izvora svetlosti. Dobijene fotografije su kvalitativni predložak za izradu slika. Digitalna fotografija istovremeno je način svođenja vizuelnog aspekta slika nastalih tehnikom ulja na platnu na zajednički imenitelj¹ sa vizuelnim informacijama originalno kreiranim putem računara, omogućujući željeno konceptualno i estetičko oblikovanje sadržaja.

Animacija povezuje vizuelne promene koje se generišu promenom položaja i karakteristika osvetljenja u kontinualni simulacioni događaj. Animirane sekvence predstavljaju seriju statičnih slika koje, postavljene na vremensku liniju i sledeći jedna drugu, daju pokretnu sliku.

Izložbena postavka se sastoji od digitalne instalacije, ekrana postavljenih na zidove galerije na kojima se prikazuju digitalne animirane sekvence, kao i od izloženih slikarskih radova (poliptiha). Dok virtuelni izvor svetlosti osvetljava jednu animiranu sekvencu, ostale su zatamnjene. Posetilac izložbe mora da prati kretanje izvora svetlosti da bi mogao da vidi sadržaj animiranih sekvenci, dok su slikarski radovi osvetljeni posebnim izvorom svetlosti i stalno su vidljivi, čime se potencira razlika između materijalnog/fizički utemeljenog i digitalnog sadržaja. Time se istovremeno ukazuje na interdisciplinarni karakter projekta, i na sve aspekte njegovog sadržaja.

¹ R. Ćirić, „Stvarnost je negde drugde”, u Ranko Munitić (ur.), *Zbornik o animaciji*, Beograd, 2009, 231.



Slika 1. Tri statične slike projekta „Svetlost”; fotografija, uljana slika i *(key)frame* animacije; najava sadržaja koji će biti predstavljen u ovom tekstualnom obrazloženju

2. Poetički i teorijski okvir

(sa metodološkim razmatranjima)

Likovno istraživanje u okviru mog doktorskog umetničkog projekta bazirala sam na vizuelnom, aspektima opazajnog i doživljenog, i nastojala sam da ga postavim tako da se izbegnu sve aktuelne tematske asocijacije (kulturne, socijalne, političke, itd), osim onih koje neizbežno proističu iz prirode samog motiva, onoga što je predstavljeno na fotografiji, slici odnosno njihovim digitalnim transformacijama. Zbog izbora motiva, niza mrtvih priroda, od Sezana i Morandija do nekolicine srpskih umetnika, te asocijacije su nužno dvojake: jedne su vezane za mimetički aspekt slike, a druge za likovnu tradiciju kojoj ta ostvarenja pripadaju. Međutim, ja ih neću samostalno razmatrati, već ću govoriti o tim asocijacijama samo u onoj meri u kojoj je to neophodno za razumevanje ovog projekta.

Ideja slikara u svom ateljeu sa onim šta slika kao doživljeni prostor je situacija koju projekat „Svetlost” i u teorijskoj i praktičnoj postavci podrazumeva. Praktični deo rada sam realizovala tako što sam slikala mrtve prirode prema modelu/postavci, istovremeno interpretirajući te postavke i višemedijski, kao fotografije, digitalno slikanje, animacije.

Opredivši se da osnovnu ideju projekta realizujem na koherentan način u više umetničkih medija, motiv i slikarski žanr mrtve prirode se pokazao kao inspirativan, jer nudi izuzetne mogućnosti za razmišljanje o odnosu između starijih/klasičnih medija (slikarstvo, pa i fotografija) i medija novijeg datuma (digitalno slikanje, animacija). Imajući ovo u vidu, prvo pitanje koje sam istraživala ticalo se samog žanra mrtve prirode i njegovih bitnih odlika.

Analizirala sam poznate mrtve prirode iz istorije umetnosti da napravim kontrast sa autoreferencijalnim stvaralaštvom koje se formiralo u okviru tog žanra, stvaralaštvom Pola Sezana.

Cilj analize koja sledi, i navođenje niza primera koji ilustruju tu analizu, je da se istakne značaj poetike koja fokusira formalne karakteristike umetničkog rada, a ne narativne.

Istorijski gledano, za mrtvu prirodu bi se moglo reći da je bila pastorče među prihvaćenim slikarskim žanrovima. Gde god je postojala, kao u francuskom slikarstvu 18. i prve polovine 19. veka, utvrđena hijerarhija likovnih žanrova mrtva priroda bila je na poslednjem mestu, daleko manje cenjena od istorijskog slikarstva (shvaćenog tako da obuhvati i religiozne i mitološke teme), portreta i pejzaža. Uprkos tome, još od grčkog i rimskog doba mrtva priroda je prepoznatljiv žanr i to ostaje, nekada više, a nekada manje zastupljena, tokom čitave istorije zapadnog slikarstva. Ali, to nije suštinski uticalo na njen položaj među drugim žanrovima. Moglo bi se reći da ona tek od Sezana, dakle u vreme kada se i čitava žanrovska hijerarhija već dovodi u pitanje, postaje žanr u svemu ravnopravan sa drugima.

Verovatno su i ove istorijske činjenice uticale da je teorijska literatura o mrtvoj prirodi daleko oskudnija nego kada je reč o drugim slikarskim žanrovima. Pogotovu je to tačno kada je reč o pokušajima da se osvetli žanr mrtve prirode u celini, onakav kakav nam je poznat od sačuvanih mrtvih priroda na freskama u Pompejama i Herkulanumu, mrtvih priroda koja se javljaju kao deo većih kompozicija u gotičkom i renesansnom fresko slikarstvu, preko velikog perioda procvata samostalnih mrtvih priroda u italijanskom, španskom i holandskom slikarstvu 17. veka do francuskog slikarstva 18. veka, gde nalazimo prvog velikog slikara, Šardena (Jean-Baptiste-Siméon Chardin), kome mrtve prirode čine centralni deo opusa i neprekinute tradicije ovog žanra u kasnijem francuskom (i ne samo) slikarstvu sve do naših dana.

Jedan od retkih pokušaja da se osvetli ono što bi se moglo nazvati klasičnim razdobljem mrtve prirode kao žanra, od antičkih početaka do Šardena i njegovih savremenika, nalazimo u ambicioznoj studiji Normana Brajsona „Šarden i tekst mrtve prirode”,² koja je nedavno prevedena i na srpski jezik.³ Brajsonova studija tim je dragocenija jer je on, gotovo istovremeno, objavio i knjigu o mrtvoj prirodi, *Videti ono što se previđa: četiri eseja o slikarstvu mrtve prirode*,⁴ koja sadrži detaljne analize antičkih mrtvih priroda i njihovog iluzionizma, španskih „asketskih” i holandskih razmetljivo raskošnih mrtvih priroda 17. veka i, u zaključnom poglavlju, razmatranje „mrtve prirode i ženskog prostora”. Na taj način se uopštene formulacije iz Brajsonove studije razrađuju i dobijaju potvrdu u iscrpnijim razmatranjima njegove knjige.

² N. Bryson, „Chardin and the Text of Still Life”, *Critical Inquiry*, 15 (Winter 1989), 227-252.

³ N. Brajson, *Šarden i tekst mrtve prirode*, Beograd, 2022.

⁴ N. Bryson, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, London, 1990.

Početnu tačku Brajsonovog shvatanja mrtve prirode kao žanra čini kontrast između nje i drugih žanrova, koji se oslanja na neka od njenih najuočljivijih svojstava:

„U istorijskom slikarstvu ljudsku figuru vidimo manje-više idealizovanu, kod portretā je vidimo manje-više onakvu kakva jeste, ali u mrtvim prirodama ne vidimo je nikada. Fizičko isključenje samo je prva u nizu negacija kojima se poriču sve vrste ljudskog dostojanstva koje nalazimo u drugim slikarskim žanrovima. Uklanjanje ljudskog tela prvi je korak u zasnivanju mrtve prirode kao žanra, ali ta osnova bi bila nesigurna ako bi za njeno uništenje bio dovoljan fizički povratak ljudskog tela: nestanak ljudskog subjekta mogao bi biti samo provizorno stanje stvari ako bi se telo nalazilo u blizini i u svakom trenutku bilo spremno da ponovo uđe u vidno polje. Ljudsko prisustvo nije izgnano samo fizički; mrtva priroda šalje u izgnanstvo i vrednosti koje ljudsko prisustvo unosi u svet. Dok se struktura istorijskog slikarstva uspostavlja posredstvom pripovedanja, mrtva priroda je svet lišen narativā, svet lišen moći da pobudi narativne preokupacije. Pripovedati znači imenovati nešto jedinstveno: individualne postupke pojedinačnih ličnosti. Pripovedanje se uvek trudi da objasni zašto bilo koju priču vredi ispričati, govoreći nam da su postupci u njoj herojski ili čudesni, zastrašujući ili nedostojni, moralno dobri ili rđavi... [Mrtva priroda] raskida sa skalom ljudske važnosti koja je svojstvena pripovedanju. Ona pokazuje to što pokazuje jednostavno zato ‘što su te stvari bile tu’. Ona je lojalna predmetima a ne onome što je značajno svojim ljudskim smislom. Ljudski subjekt nije samo fizički prognan: izbrisana je i skala vrednosti na kojoj se zasnivaju pripovedanje i istorijsko slikarstvo.”⁵

Ovim kontrastom Brajson ne samo da omogućava da se jasno razgraniči mrtva priroda od drugih tradicionalnih žanrova; on istovremeno otkriva gde treba tražiti najdublju odliku mrtve prirode, njenu skrivenu, paradoksalnu vezu sa ljudskim svetom. Predmeti odnosno predmetne celine koje ona predstavlja uvek pripadaju svetu kulture. Voće, povrće, ribe, divljač koje tako često gledamo na mrtvim prirodama, zajedno sa čašama, tanjirima, escajgom, posudama, stolnjacima i drugim artefaktima vezanim za običaje i rituale civilizovanog obeda, kao i cveće već stavljeno u vaze ili tek isečeno i ostavljeno u nekom enterijeru, pripadaju životu u ljudskoj zajednici; oni nikada nisu predstavljeni kao sastavni delovi prirode nezavisne od čoveka. To znači da bi i žanr mrtve prirode, posrednim putem svojstvenim umetnosti, imao nešto da kaže o čoveku i njegovom svetu, koliko god on sam i dominantna skala ljudskih

⁵ N. Brajson, *Šarden i tekst mrtve prirode*, 7-8.

vrednosti bili s njim nespojivi. Za samog Brajsona to je dvojako tačno. Prvo, zato što po njegovom mišljenju slikarstvo po svojoj prirodi nije lišeno smisla:

„Još uvek vredi reći: slikarstvo nije umetnost koju čine samo boje stavljene na neku površinu nego i znaci u semantičkom prostoru. Značenje jedne slike nikada nije upisano na njenoj površini poput poteza kičicom: značenje nastaje kroz saradnju između znakova (vizuelnih ili verbalnih) i njihovih tumača.”⁶

Ali, u Brajsonovom slučaju to nije samo teorijski postulat. Jer ako svet mrtve prirode i „ne ostavlja nikakav prostor za veličinu, sjaj ili heroizam individualnog ‘ja’”,⁷ dualizam koji on uspostavlja između sebe i ljudskog subjekta potencijalno je višeznačan. To je u načelu „bolni dualizam između usamljenog ‘ja’, s jedne, i mrtve materije, s druge strane”, ali „mrtva priroda u isti mah teži da taj hladni spoljašnji svet *vрати* ljudskoj toplini i ljudskom zagrljaju”.⁸ „Ona se”, nastavlja Brajson, „obraća posmatraču kao generičkom kulturnom subjektu i taj gest ublažava nelagodu subjektivne samoće.

Slika upućuje poziv posmatraču u *jednom* vremenskom trenutku, a temporalnost njenih oblika ga uključuje u najširi moguć vremenski horizont, u temporalnost kolektiva i kulturne solidarnosti”.⁹ U klasičnom razdoblju mrtve prirode kao žanra prećutno se ocrtavaju različiti oblici ljudskog odnosa prema svetu, od onih za koje su i predmeti poznate svakodnevnice lišeni prisnosti (kao u isposničkim mrtvim prirodama Huana Sančeza Kotana (Juan Sánchez Cotán)¹⁰) do onih koji podrazumevaju prisnost doma i obeda ili, naprotiv, negiraju prisnost ali ne asketski poput Kotana već u ime pompe i sjaja. To može biti pompa i sjaj vladarske moći apsolutne monarhije (kao u francuskom slikarstvu 18. veka kod Fransoa Desporta (Alexandre-

⁶ N. Bryson, *Looking at the Overlooked*, 10.

⁷ N. Brajson, *Šarden i tekst mrtve prirode*, 21.

⁸ N. Brajson, *Šarden i tekst mrtve prirode*, 21.

⁹ N. Brajson, *Šarden i tekst mrtve prirode*, 21.

¹⁰ Huan Sančez Kotan (1561–1627) je bio blizak asketskom kartuzijanskom redu čiji su pripadnici i u manastiru živeli potpuno usamljeničkim životom. Brajson je u svojoj knjizi dao briljantnu analizu njegovih mrtvih priroda povezujući ih sa kartuzijanskim osećanjem života. V. N. Bryson, *Looking at the Overlooked*, 63-70.

François Desportes)¹¹) ili trgovačkog bogatstva i raskoši (kao u Holandskom slikarstvu 17. veka, kod Jana Davidsa de Hema (Jan Davidsz. de Heem) ili Vilema Kalfa (Willem Kalf)¹²).

U jednom slučaju, kod Kotana (slika 2), postoji opasnost da predmeti u skromnoj ostavi (dunja, kupus, dinja i krastavac), zbog prevelike koncentracije kako umetnikove tako i njom izazvane posmatračeve pažnje, počnu da „izgledaju *unheimlich* i da više pripadaju nekom čudnom vanzemaljskom prostoru nego sferi umirujuće bliskosti sa ljudima”,¹³ što bi bilo suprotno tome kako Brajson shvata ono što zove vizijom mrtve prirode kao žanra. U drugom slučaju, kod Desporta (slika 3) ili de Hema i Kalfa (slike 4, 5), postoji opasnost da slikarstvo izgubi umetnički integritet, jer – kako kaže Brajson za Desporta – „insistiranje na pokazivanju bogatstva i aristokratske povlašćenosti potpuno isključuje subjekta koji se ne identifikuje sa grupom čija moć je pravi *raison d'être* ovog po sebi besmislenog prizora”.¹⁴



Slika 2. Huan Sančez Kotan (1561–1627), „Dunja, kupus, dinja i krastavac”
 (“Bodegón con membrillo, repollo, melón y pepino”), oko 1602,
ulje na platnu, 69×84,5 cm

¹¹ V. N. Brajson, *Šarden i tekst mrtve prirode*, 29-30 i N. Bryson, *Looking at the Overlooked*, 161-162.

¹² Celo treće poglavlje Brajsonove knjige posvećeno je analizi holandske mrtve prirode raskoši i njenog pokazivanja. V. N. Bryson, *Looking at the Overlooked*, 96-135.

¹³ N. Brajson, *Šarden i tekst mrtve prirode*, 23-24.

¹⁴ N. Brajson, *Šarden i tekst mrtve prirode*, 29-30. U analognom slučaju de Hemovog i Kalfvog slikarstva „pravi *raison d'être*” ne bila moć nego bogatstvo i ugled.



Slika 3. François Desport (1661–1743), „Breskve i srebrni tanjiri”,
1738-42, ulje na platnu, 91×117 cm



Slika 4. Jan Davids de Hem (1606–1693),
„Mrtva priroda sa jastogom i voćem”,
kasne 1640, ulje na platnu, 63,5×84,5 cm



Slika 5. Willem Kalf (1606–1693),
„Mrtva priroda sa peharom od
indijske lađice”, 1662, ulje na platnu,
79,4×67,3 cm

Ovde se za Brajsona formalni problemi žanra sreću sa izričitim ili prećutno prisutnim tematskim preokupacijama slikara. „Ceo projekat [mrtve prirode]”, kaže on, „primorava subjekta, kako slikara tako i posmatrača, da pokloni minucioznu pažnju oduvek poznatim predmetima ovoga sveta koji, baš zato što su tako poznati, izmiču normalnoj pažnji.”¹⁵ Upravo zato što je „mrtvoj prirodi potrebno da vidi ono što se *previđa* i da se zadrži na

¹⁵ N. Brajson, *Šarden i tekst mrtve prirode*, 22-23.

utešnoj prisnosti apetita i gostoprimstva, ona mora predočiti pogledu ono preko čega opažanje normalno prelazi”.¹⁶ Na ovoj osetljivoj tački Brajson nalazi da Šardenovo slikarstvo ima paradigmatički značaj za ceo žanr mrtve prirode. Za razliku od drugih slikara klasičnog razdoblja, Šarden na svojim mrtvim prirodama uspeva da održi ravnotežu pažnje, kako sopstvene tako i njom izazvane, posmatračeve: slikar uspeva da se izrazi, a upućeni posmatrač da ga ispravno shvati, i jedan i drugi ostajući u granicama prihvaćenih žanrovskih konvencija. „Šardenovo delo možemo shvatiti kao kritiku težnje Kotana i Zurbarana ka maničnoj pažnji, sa izolacijom subjekta putem stalnog intenzivnog opažanja. Možemo isto tako videti Šardena kao umetnika koji izvodi masivnu operaciju spasavanja jednog žanra koji je u holandskom slikarstvu 17. veka u jednoj svojoj kategoriji bio gotovo ugušen preokupacijom bogatstvom, pokazivanjem i socijalnim podelama.”¹⁷

Lični sud čitaoca je da li će se složiti ili ne sa Brajsonom u pogledu toga koliko Šardenovo slikarstvo ima paradigmatički značaj za ceo žanr mrtve prirode, ali bez obzira na to, postavlja se jedno pitanje o kojem se u Brajsonovoj studiji uopšte ne raspravlja. Da li se Brajsonova analiza može primeniti i na kasnije slikarstvo ovog žanra, u 19. i 20. veku. Čini se da je prihvatljiv odgovor na ovo pitanje sumarno naznačio Leon Kojen u pogovoru svom prevodu Brajsonove studije.¹⁸ On smatra „manje-više očiglednim da je sa Sezanom i, nešto kasnije, sa Pikasom, Brakom (Georges Braque) i Matisom (Henri Matisse) ceo žanr mrtve prirode postao znatno složeniji”¹⁹ i da zbog toga, bar bez bitnih modifikacija, Brajsonova analiza više nije dovoljna za tumačenje mrtvih priroda zrelog Sezana i kasnijih slikara modernista. Ta analiza bi se, po njegovom mišljenju, relativno lako mogla primeniti na „mrtve prirode Kurbea (Gustave Courbet), Manea (Édouard Manet) i Fanten-Latura (Henri Fantin-Latour), trojice slikara 19. veka u čijim međusobno raznorodnim opusima one imaju relativno značajnu ulogu”,²⁰ kao i na mrtve prirode Monea (Claude Monet), Pisaroa (Camille Pissarro) i Renoara (Pierre-Auguste Renoir), koje su najslabije zastupljen žanr u njihovom slikarstvu. Kao što će se videti, potvrda za ovaj sud može se naći u uporednoj analizi Sezanovih mrtvih priroda i mrtvih priroda ovih slikara.

¹⁶ N. Brajson, *Šarden i tekst mrtve prirode*, 23.

¹⁷ N. Brajson, *Šarden i tekst mrtve prirode*, 35.

¹⁸ L. Kojen, „Mrtva priroda kao žanr”, u Norman Brajson, *Šarden i tekst mrtve prirode*, Beograd, 2022, 41-53.

¹⁹ L. Kojen, „Mrtva priroda kao žanr”, 50.

²⁰ L. Kojen, „Mrtva priroda kao žanr”, 47.

Veću složenost Sezanovih mrtvih priroda u poređenju s mrtvim prirodama njegovih neposrednih prethodnika i savremenika, pa i sa njegovim sopstvenim do kraja sedamdesetih godina 19. veka, Kojen vidi u njihovoj „autoreferencijalnosti”, to jest u tome što je, kako je odavno primećeno u literaturi o Sezanu, pravi predmet interesovanja u njegovim delima ovog žanra samo slikarstvo. Ne prestajući da predstavljaju predmete i predmetne celine koje oduvek čine njihov mimetički repertoar, Sezanove, Pikasove, Brakove i Matisove mrtve prirode težište slike pomeraju na formalne odnose: na to kojim su likovnim sredstvima predloženi predmeti, kakva je uloga boje, kako se na plošnom platnu dobija utisak dubine i prostora, itd.

„Zbog njihove autoreferencijalnosti”, kaže Kojen, „žanrovska očekivanja u slučaju Sezanovih zrelih i poznih mrtvih priroda, pa samim tim i za njih relevantan pojam žanra, unekoliko su drukčiji nego kod klasičnih mrtvih priroda. To u još većoj meri važi za Pikasove i Brakove mrtve prirode iz kubističkog perioda, kao i za nešto kasnije Matisove mrtve prirode koje kao da uspostavljaju dijalog s ovim Pikasovim platnima. Kada govorimo o mrtvoj prirodi kao žanru ništa nas ne sprečava da uvažimo ove činjenice. Slikarstvo mrtve prirode u dugom periodu koji razmatra Brajson, od antike do Šardena, pa i kasnije sve do zrelog Sezana, minimalno je menjalo svoj raspon izražajnih mogućnosti; ali ta okolnost ne čini ovaj žanr ‘nadistorijskim’, niti sama po sebi ima sporne teorijske ili filozofske implikacije.”²¹

Preobražaj mrtve prirode kao žanra u Sezanovom slikarstvu bio je rezultat prirodnog razvoja: njegove rane mrtve prirode, recimo izvanredni „Crni sat” (slika 6), naslikan između 1867. i 1869. godine, još su pod Maneovim uticajem i ne nagoveštavaju pomeranje težišta na formalne odnose unutar slike do kojeg dolazi deceniju kasnije. Ako se pogleda čuvena „Mrtva priroda sa posudom za kompot” (slika 7), nastala oko 1880. godine, biće jasno zašto su Sezanove slike sve do kraja 19. veka izazivale još više čuđenja i podsmeha nego slike impresionista Monea, Pisaroa, Degaa (Edgar Degas) ili Renoara na čijim je izložbama nekoliko puta učestvovao. Njegova mrtva priroda ne pruža nikakve mogućnosti za tumačenje u duhu tradicije ovog žanra koji vekovima nije mnogo menjao raspon izražajnih mogućnosti. To postaje sasvim očigledno ako se Sezanova „Posuda za kompot” uporedi sa nekoliko reprezentativnih mrtvih priroda njegovih prethodnika i savremenika, kao što je učinio Ričard Verdi (Richard Verdi) u svojoj knjizi o Sezanu.

²¹ L. Kojen, „Mrtva priroda kao žanr”, 50-51.



Slika 6. Pol Sezan (1839–1906), „Crni sat” (“La Pendule noire”), 1867-69,
ulje na platnu, 54×73 cm



Slika 7. Pol Sezan (1839–1906), „Mrtva priroda sa posudom za kompot”
 (“Nature morte au compotier”), oko 1880, ulje na platnu, 46×55 cm



Slika 8. Žan-Batist-Simeon Šarden (1699–1779), „Pripreme za obed” (‘‘Les Débris d'un déjeuner’’), 1763, ulje na platnu, 38×46 cm



Slika 9. Gistav Kurbe (1819–1877) „Mrtva priroda sa jabukama i narovima”, 1871. (‘‘Nature morte aux pommes et grenade’’), ulje na platnu, 44,5×61 cm



Slika 10. Eduar Mane (Édouard Manet) (1832–1883) „Mrtva priroda sa dinjom i breskvama” (‘‘Nature morte avec melon et pêches’’), oko 1866. ulje na platnu, 68,3×91 cm



Slika 11. Pjer-Ogist Renoar (1841–1919) „Povrće sa Juga”, 1881. (‘‘Fruits du Midi’’), ulje na platnu, 51×65 cm

Naspram Sezanovoj slici, Verdi postavlja Šardenove „Pripreme za obed” (slika 8) iz 1755, Kurbeove „Jabuke i narovi” (slika 9) iz 1871, Maneovu „Mrtvu prirodu sa dinjom i breskvama” (slika 10) iz 1866 – 1867. i Renoarovo „Povrće sa Juga” (slika 11) iz 1881. godine.²² Koliko god se razlikovale među sobom, te četiri mrtve prirode nije teško tumačiti na brajsonovski način, što prečutno potvrđuju i Verdijeva zapažanja. „Pripreme za obed” ne samo da nas „upućuju na nevidljivo ljudsko prisustvo u ovom domaćem prostoru i ambijentu”,

²² R. Verdi, *Cézanne*, London, 1992, 7-15.

kako kaže Verdi.²³ Ova slika istovremeno dobro ilustruje sve što Brajson govori o Šardenovoj „tehnicu kompozicije”, o tome kako on „smišljeno neguje nepretencioznu pažnju, koja se ni na čemu posebno ne zaustavlja” i kako „ukida hijerarhijski poredak zona na platnu kojem kompozicija normalno teži, tako da su pojedinosti, kada se pojave, efektne samo zbog diskretnog pritiska svega drugog na slici”.²⁴ Nasuprot tome, kod Sezana sto sa čaršavom, posuda za kompot i čaša, nož, jabuke i grožđe ničim ne ukazuju, kao kod Šardena, na neki domaći posao ili ritual kojim bi se objašnjavalo prisustvo svih elemenata kompozicije.

U slučaju Kurbea, Manea i Renoara, čije su slike i vremenski i mimetičkim repertoarom bliže Sezanu od Šardena, kontrast sa „Posudom za kompot” je suptilniji, ali je ništa manje neosporan. Verdi s pravom kaže da se jabuke i pomorandže kod Kurbea „sve pažljivo izdvojene svojom bojom i teksturom”, „obraćaju našem čulu dodira pa čak i ukusa” i naizgled „dobijaju konkretno postojanje sračunato da poverujemo da su stvarno tu”;²⁵ veza sa povremenim iluzionizmom mrtve prirode, o kojem govori Brajson, sasvim je očigledna.²⁶ Ni „Posuda za kompot” ni Sezanove mrtve prirode uopšte nemaju u sebi ničeg iluzionističkog, kao što ničim ne navode na otkrivanje ko bi bili oni koji su za sobom ostavili elegantan nered na stolu, sa jednom ubranom ružom pored voća i pića (Mane) ili treba li, kako kaže Verdi, da „jarke boje i blistava kora” mediteranskog povrća sa juga Francuske podsećaju posmatrača na to podneblje i *ratatouille*, jelo koje se od tog povrća sprema (Renoar)²⁷. Naprotiv, svakom poznati plodovi i artefakti na Sezanovim mrtvim prirodama kao da gube svoju namenu: oni su mnogo više predmeti koji stupaju u prostorne odnose sa drugim predmetima nego jabuke i grožđe kao hrana, nož kao upotrebnii predmet, posuda za držanje voća ili čaša iz koje se pije.

Kada se bez predrasuda posmatra „Mrtva priroda sa posudom za kompot”, odmah se uočava da je Sezanu pre svega stalo do kompozicije slike, mimo bilo kakvih životnih, vanlikovnih asocijacija. Izvanredan plastični ritam koji slika poseduje postignut je i smišljenim varijacijama boje i određenim odstupanjima od konvencionalnog načina predstavljanja: prostor je plići nego što bi trebalo da bude jer posuda za kompot i čaša kao da se naslanjaju na zid, elipsoidni oblik posude je deformisan zbog zaobljenih ivica, postolje posude jedva se

²³ R. Verdi, *Cézanne*, 8.

²⁴ N. Brajson, *Šarden i tekst mrtve prirode*, 27-28.

²⁵ R. Verdi, *Cézanne*, 9.

²⁶ V. N. Brajson, *Šarden i tekst mrtve prirode*, 10-15.

²⁷ R. Verdi, *Cézanne*, 14.

razlikuje od čaršava, jabuke „prodiru” u postolje čaše, a nož, čaršav i sto kao da dijagonalno klize naniže. Zbog ovih „deformacija”, prosečnoj publici svog vremena Sezan je izgledao još neupućeniji u tajne slikarskog zanata nego impresionisti sa kojima je povremeno izlagao.

U meni dostupnoj literaturi o Sezanu najistančaniju analizu „Mrtve prirode sa posudom za kompot” dao je Mejer Šapiro (Meyer Schapiro) u svojoj poznatoj kratkoj monografiji.²⁸ Da bi se videlo šta konkretno znači autoreferencijalnost kao svojstvo Sezanovog slikarstva, poželjno je da citiram bar deo onoga što kaže Šapiro:

„Boje su, unutar svog uskog raspona, vanredno bogate i sočne. Na dugom putu od svetlosti do senke, različitom kod svakog predmeta ponaosob, svaka boja vidljivim koracima razvija svoju skalu vrednosti. Kako su čvrsti oblici koji se pomalaju u ambijentu, u dubokoj senci, na svetlosti, putem suptilnih promena boje od prozirnih tonova do blistavog, gusto nanesenog pigmenta zapanjujuće snage!

[...]

Da bi definisao oblike u ovom nepostojanom ambijentu vazduha i svetlosti, gde se boje na konturama spajaju sa okolnim tonovima nanesenim sličnim kosim potezima, Sezan je oko predmeta nacrtao tamne konture. Jasnije nego na njegovim drugim slikama, one nisu tako debele i jednoobrazne kao slične konture kod kasnijih umetnika koji su se na njih ugledali...

U crtežu su najoriginalnije elipse posude za kompot i čaše. Sezan je smelije postupio sa njihovim konturama nego kada je varirao položaj, boje i konture voća. Elipsa posude za kompot postaje jedinstveni složeni oblik, plošniji u donjem, izvijeniji u gornjem delu, suprotno perspektivnom viđenju i simetričnim oblicima čaše. Svojim razmerama on se približava pravougaonim podelama celog platna, a svojim krivim se prilagođava kontrastnim oblicima jabuka i grožđa, pravoj liniji stola, okruglinama voća na njemu i lišću [tapeta] na zidu. Linija povučena oko šest jabuka na čaršavu opisala bi istu krivu kao otvor posude za kompot. Ako ovaj oblik zamenimo tačnim perspektivnim oblikom, posude za kompot izgledala bi banalno; izgubio bi se utisak stabilnosti i muževne snage.”²⁹

²⁸ M. Schapiro, *Paul Cézanne*, New York, [1962], 2004.

²⁹ M. Schapiro, *Paul Cézanne*, 66.

Ovakve i slične analize neophodne su da bi se objasnilo divljenje koje osećamo pred ovom i drugim Sezanovim mrtvim prirodama, da bi se pokazalo da ono nije samo izraz nekritičkog prihvatanja vrednosnih sudova posvećenih tradicijom. Te analize otvaraju put u tajni svet Sezanovog slikarstva u kojem uspeh ili neuspeh dela, njegova snaga ili slabost, zavise samo od unutrašnjih odnosa na slici, od toga da li se zahvaljujući njima uspostavlja jedinstvo kompozicije, makar i po cenu „deformacija” u poređenju sa nekim konvencionalnim načinom likovnog predstavljanja.

U prvi mah bi se moglo pomisliti da između Sezanovih i tradicionalnih mrtvih priroda postoji i jedna razlika koja ne ide u prilog Sezanu. Zar pomeranje težišta na formalne odnose unutar slike ne dovodi do znatnog sužavanja emocionalnog registra, do toga da će Sezanove mrtve prirode biti „hladne” u poređenju sa Šardenovim ili čak i sa Maneovim? Doživljaj pravih poznavalaca slikarstva ne potvrđuje ovu pretpostavku, ali ako ona bude i odbačena ostaje pitanje kako mrtve prirode iz Sezanovog zrelog i poznog perioda uspevaju da izraze emocije koje se ne tiču samo unutrašnjih odnosa na slici i ostvarenog jedinstva kompozicije. Ovde se treba setiti očigledne činjenice da muzika neosporno izražava osećanja, da može da bude vedra ili melanholična, trijumfalno ili tragično obojena, bez obzira na to što nema nikakav sadržaj. Zašto nešto slično ne bi moglo biti tačno i za slikarstvo? Ovo je dobro uvideo Rodžer Fraj, autor jedne od prvih i još uvek aktuelnih knjiga o Sezanu. „Mada Sezan”, kaže on, „nije imao nikakvih dramskih ambicija, mada bi bilo besmisleno govoriti o dramati njegovih posuda sa voćem, njegovih korpi sa povrćem, njegovih jabuka prosutih po kuhinjskom stolu, ipak ti prizori kako ih on predočava ostavljaju utisak ozbiljnih zbivanja. Ako reći tragično, preteće, plemenito ili lirsko deluju neprikladno pred Sezanovim mrtvim prirodama, ipak recipijent može da oseti da su emocije koje one pobuđuju analogne tim duševnim stanjima. Te slike nisu dramske, lirske, itd. zato što su lišene emocija već pre zbog određenog procesa eliminacije i koncentracije. One su, ako se tako može reći, drame potpuno lišene dramskih zbivanja.”³⁰

To, naravno, ne znači da *svaka* Sezanova mrtva priroda na ovaj način, slično muzici, izražava određena osećanja. Ali ono što se oseti pred tim slikama govori da je za neke od njih to neosporno tačno, a analogija sa muzikom pokazuje da nemamo razloga da u taj doživljaj sumnjamo. Posebno je pitanje, koje se ne dotiče mog projekta i kojim se neću baviti, šta čini da, unutar Sezanovog opusa, određene mrtve prirode izražavaju osećanja dok druge to ne čine:

³⁰ R. Fry, *Cézanne: A Study of His Development*, New York, [1927], 1960, 42.

reklo bi se da je ova dodatna dimenzija nekih slika u vezi sa njihovim izrazito „orkestriranim” koloritom, ali da li je zaista tako stvar je koja traži posebno istraživanje.

Kao što se ponekad sumnja da Sezanove mrtve prirode mogu da izražavaju emocije koje se ne tiču samo formalnih odnosa unutar slike, tako se još češće dovodi u pitanje da one, izuzev u tom domenu, poseduju bilo kakvu intelektualnu dimenziju. Tradicionalne mrtve prirode, bar ako prihvatimo Brajsonovu analizu, na posredan način svojstven umetnosti imaju šta da kažu posmatračima upućenim u prirodu žanra i kulturni kontekst u kojem su nastale. Za Sezanove mrtve prirode, zbog njihove autoreferencijalnosti, to ne može biti tačno na isti način, i ima mišljenja da one zato ne poseduju nikakvu intelektualnu dimenziju. Ovakav zaključak deluje preterano, ali je pitanje kako odrediti u čemu se ta dimenzija sastoji, šta je osobena sadržina do koje se dolazi ako se dovoljno pažljivo posmatraju Sezanove zrele i pozne mrtve prirode.

Na to pitanje mnogi odgovaraju pozivajući se na kontrast između solidnosti i čvrstine spoljašnjeg sveta predstavljenog na Sezanovim pejzažima i mrtvim prirodama, naročito u poređenju sa igrom svetlosti koja zamagljuje stvarni izgled predmeta na tematski bliskim impresionističkim slikama njegovih drugova iz mladosti Monea, Pissarroa i Renoara. Sam po sebi, pomenuti kontrast je neosporan; međutim, nije jasno da li on zaista može pomoći da se osvetli intelektualna dimenzija Sezanovog stvaralaštva. Čini mi se da je ovde bolje pozvati se na ideje Morisa Merlo-Pontija o Sezanovom slikarstvu.

Merlo-Ponti nije jedini ali je verovatno najpoznatiji filozof koji se bavio Sezanom. U njegovom najznačajnijem delu, „Fenomenologija percepcije” (1945), Sezan se često pominje, mada nije uvek jednostavno pogotovu za one koji nisu filozofi sagledati tačan smisao i domašaj Merlo-Pontijevih gotovo uvek sažeto iznesenih tvrdnji o Sezanovom slikarstvu. On sam kao da je toga bio svestan, jer je ubrzo po izlasku svoje knjige objavio ogled „Sezanova sumnja” (1945) i *Svet opažanja* (1948), niz predavanja u kojima ima dosta reči i o Sezanu i o slikarstvu uopšte.

Za Merlo-Pontija se intelektualna dimenzija³¹ Sezanovog slikarstva sastoji u tome što verno dočarava spoljašnji svet kakav se ukazuje opažanju svakoga od nas. To nije, kao što se opširno obrazlaže u „Fenomenologiji percepcije”, svet u prostoru kakav opisuje njutnovska

³¹ Treba reći da sam Merlo-Ponti ne koristi ovaj izraz.

fizika ili renesansna teorija perspektive. „Svojom vernošću fenomenima”, kaže Merlo-Ponti, „Sezanova istraživanja perspektive otkrivaju ono što je tek nedavno psihologija formulisala. Doživljena perspektiva, perspektiva našeg opažanja, nije ni geometrijska ni fotografska: bliski predmeti u opažanju izgledaju manji, a udaljeni predmeti veći, nego na fotografiji... Reći da se krug viđen izbliza vidi kao elipsa znači zameniti stvarno opažanje shemom onoga što bismo videli da smo fotografski aparat: ono što stvarno vidimo je oblik koji oscilira oko elipse a da sam nije elipsa.”³² Merlo-Ponti smatra da Sezantovo slikarstvo prećutno prevazilazi dualizme koji sprečavaju pojedinca da tačno analizira svoje opažanje. Govoreći o Sezanu, on istovremeno sažeto iznosi svoje shvatanje opažanja, kojim želi da ukine dualizam stvari kakve jesu i stvari kako se pojavljuju:

„Umesto da na svoje delo primenjuje dihotomije, koje uostalom pre pripadaju školskim tradicijama nego njihovim utemeljiteljima, filozofima ili slikarima, on je odabrao da ne izneveri pravi smisao svog slikarstva koji te tradicije dovodi u pitanje. Sezan nije smatrao da mora da bira između osećaja i misli, kao da bira između haosa i reda. On nije želeo da razdvoji stabilne stvari koje se ukazuju našem pogledu i magnoveni način njihovog pojavljivanja, on je želeo da slika materiju u trenutku u kojem dobija oblik, poredak koji nastaje putem određene spontane organizacije. On ne povlači granicu između ‘čula’ i ‘inteligencije’ nego između spontanog poretka opaženih stvari i ljudskog poretka ideja i nauka. Mi opažamo stvari, slažemo se oko njih, one su nam uporište i na tom od ‘prirode’ datom temelju gradimo naše nauke. Sezan je hteo da slika taj praiskonski svet, i zato njegove slike ostavljaju utisak prirode u prvobitnom stanju, dok fotografije istih pejzaža nagoveštavaju čovekova dela, njegove pogodnosti i njegovo blisko prisustvo.”³³

Slikanje materije u trenutku u kojem dobija oblik je okosnica Sezantovog stvaralaštva u kontekstu predstavljanja pojavnog sveta kakav se ukazuje opažanju. Tako definisani stvaralački postupak direktno se referiše na uslove vizuelne percepcije. Percipirani bojeni odnosi su određeni karakteristikama osvetljena prizora, što je istovremeno i formalni i sadržajni predmet istraživanja u okviru projekta „Svetlost”.

³² M. Merlo-Ponti, *Sezanova sumnja, Oko i duh i drugi ogleđi o umetnosti*, Beograd, 2016, 14.

³³ M. Merlo-Ponti, *Sezanova sumnja*, 13.

2. 1. Mrtva priroda

Devet kompozicija, motivi doktorskog umetničkog projekta „Svetlost”



Slika 12. Devet kompozicija, motivi projekta „Svetlost”

Navedena istorijsko-teorijska i poetička istraživanja su uticala na definisanje praktičnog dela doktorskog umetničkog projekta „Svetlost”. S obzirom na to da izabrani žanr, mrtva priroda, ima svoj istorijski značaj, bila je potrebna detaljna analiza njegovih svojstava koja su referentna za projekat. Kao kontrast navedenim, vrlo *raskošnim* i formalno elaboriranim mrtvim prirodama, koje su bile u službi narativne strukture, u nastavku ističem autoreferencijalne mrtve prirode, koje se referišu na sopstvenu formalnu strukturu i sadrže element formalne redukcije.

Okosnica likovnog sadržaja projekta su motivi devet različitih kompozicija mrtvih priroda.

Uzevši u obzir prethodno navedene teorijske reference o autoreferencijalnosti u okviru izabranog žanra mrtve prirode i fokusa na formalne karakteristike umetničkog rada, sve kompozicije definisane kroz projekat su osmišljene tako da motiv bude što više plošan, geometrizovan, čak i apstrahovan posredstvom uslova osvetljenja, a da senka prilikom kretanja izvora svetlosti opisuje formu i volumen elemenata postavke.



Slika 13. „Kompozicija 1”, jedan od devet motiva projekta „Svetlost”

„Kompozicija 1”

Kompozicija inspirisana mnogim Sezanovim mrtvim prirodama i njihovim dominantnim motivom, voćem. Sezan je slikao voće često težeći da ono bude ključno za čitavu kompoziciju slike, za njen geometrijski, koloristički i ritmički aspekt, ostavljajući u mimetičkom pogledu (pogledu prepoznatljivosti) određenu nedovršenost, tako da često ne znamo da li su u pitanju kruške, jabuke, breskve ili agrumi.

Na „Kompoziciji 1” kruške su postavljene tako da iz pozicije rakursa kamere o njima nemamo dovoljno vizuelnih informacija, jer je namera bila da se te nedostajuće informacije dobiju kroz opisivanje senki na zidu iza kompozicije mrtve prirode, a usled kretanja izvora svetlosti.

Istovremeno je napravljena, posredstvom motiva flaše, izvesna analogija sa Morandijevim mrtvim prirodama.



Slika 14. „Kompozicija 1”, promenjeni rakurs kamere
koji otkriva svojstva elemenata kompozicije

„Prostor je uniformni medij u kome su stvari raspoređene u tri dimenzije i u kome ostaju iste bez obzira na položaj koju zauzimaju.”³⁴

Kao što je navedeno u prethodnom delu teksta, Merleau-Ponty ističe značaj utiska o viđenom, doživljaja prizora, u kontrastu sa unapred definisanim analitičkim metodama podražavanja u likovnom radu, kao što je matematička perspektiva. On ujedno ističe i element vremena,³⁵ koje nam je potrebno da prizor sagledamo sa različitih položaja, kako bismo stekli potpuni utisak o njemu; *preklapajuće perspektive*³⁶ nam objašnjavaju prizor koji gledamo.

³⁴ M. Merleau-Ponty, *The World of Perception*, London and New York, [1948], 2004, 50.

³⁵ M. Merleau-Ponty, *The World of Perception*, 52-53.

³⁶ T. Baldwin, “Introduction”, u: Maurice Merleau-Ponty, *The World of Perception*, London and New York, [1948], 2004, 18-19.

Elementi pokreta i vremena su ključni za temu projekta „Svetlost”. U kontekstu percipiranja motiva, a u vezi sa doživljajem prostora kako to objašnjava Merlo-Ponti, u projektu „Svetlost” je *zaključan* položaj pogleda na mrtvu prirodu, dok je izvor svetlosti pokretan, i daje nam dodatne informacije o prizoru koji percipiramo. Promena položaja izvora svetlosti generiše senke elemenata kompozicije, koje opisuju ono šta gledamo tokom vremena.



Slike 15. i 16. „Kompozicija 1”, ilustracije teme projekta „Svetlost”

Jedan od položaja svetlosnog izvora koji dobro ilustruje koncept projekta sa senkama koje daju dopunsku informaciju posmatraču o motivu mrtve prirode. Ideja je akcentovana blagom promenom rakursa.



Slika 17. Komparativna ilustracija; Ćorĉo Morandi (1890–1964),
„Mrtva priroda” (“Natura morta”), 1951, ulje na platnu, 39×45 cm;
„Kompozicija 1”, fotografija i digitalni crteŹ

Krug je dominantni geometrijski oblik na „Kompoziciji 1”, a raspored njenih elemenata vezala sam za Morandijevu „Mrtvu prirodu” iz 1951. godine. Ritam Morandijeve kompozicije se podudara sa ritmom „Kompozicije 1”: ako bismo mogli da vidimo dno Morandijevih flaša, dobio bi se isti vizuelni ritam kao na „Kompoziciji 1”. Takvom interpretacijom i primenom Morandijevog kompozicionog rešenja na moju kompoziciju, dodatno sam redukovala prepoznatljivost elemenata kompozicije i svela ih na geometrijski oblik koji u sebi sadrŹe.

„... Ideja fokusa na predmete. Glavni deo [Morandijevog stvaralačkog procesa] je bio kretanje po radionici [ateljeu], kretanje oko predmeta koji slika i traženje onog pravog predmeta i oblika koji mu je bio potreban, a, onda, traženje prave ravnoteže između objekata i svetlosti, senke predmeta na drugom predmetu... Stvaranje međusobnih odnosa između slike, umetnika i predmeta slikanja, za nalaženje pravog balansa i prave postavke. Kada bi postavka bila spremna, kada bi osvetljenje bilo savršeno za slikanje, to bi bila samo brza radnja, kao završetak procesa. Ovakav pristup je ulogu umetnika postavio kao centralnu; ideja da je fokus na procesu stvaranja, a ne na krajnjem rezultatu je ono zbog čega je Morandi i dalje veoma značajan za savremenu umetnost. Većina predmeta su uobičajeni predmeti; nije važno šta su i da li su vredni ili ne; fizički oblik i volumen po sebi su kao likovi koji izvode dramu na pozornici, to je Morandiju bilo važno. Morandi je gledao Sezana... Upotreba veoma ravnih nanosa boja... Paleta je bila ... Neka vrsta... Pastelnih boja, tako da postoji to odsustvo života na neki način, ta ideja fiksiranja trenutka. ... Ideja premeštanja fokusa sa krajnjeg rezultata na proces je veoma moderna, veoma savremena...”³⁷

Navedeni citat ističe glavne odlike Morandijevog stvaralaštva, koje je u veoma velikoj meri uticalo na formiranje moje umetničke prakse, i na definisanje sadržaja projekta „Svetlost”.

„Oko vidi svet, i ono što treba svetu da bi bio slika, i što treba slici da bi bila ona sama, ono vidi na paleti, boju koju slika čeka, i vidi, kada je završena, sliku koja odgovara na sve te potrebe, i vidi slike drugih, drugačije odgovore drugih na druge potrebe.”³⁸

Nastaviću da navodim konkretne radove afirmisanih autora, čije kvalitativne odlike sam uzela u obzir prilikom definisanja motiva mrtvih priroda za potrebe projekta. Uspostavljanjem kvalitativnih odnosa između radova drugih i svojih radova analizirala sam koji je najadekvatniji način za prezentaciju i komuniciranje željenog sadržaja mog rada sa recipijentom.

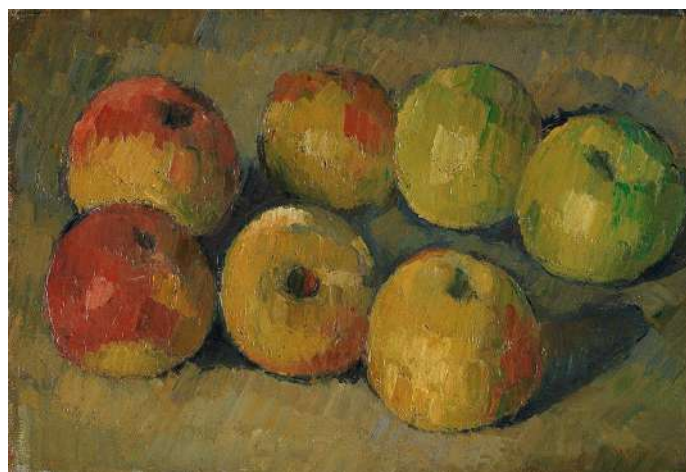
³⁷ Lorenzo Balbi (Lorenzo Balbi), upravnik odseka za modernu i savremenu umetnost Muzeja moderne umetnosti u Bolonji (Museo d' Arte Moderna di Bologna), <https://www.christies.com/features/Giorgio-Morandi-guide-10098-3.aspx> (pristupljeno 21. 2. 2023)

³⁸ M. Merlo-Ponti, *Oko i duh*, 161.



Slika 18. Pol Sezan (1839–1906), „Mrtva priroda sa korpom jabuka”
 (“Le panier de pommes”), 1890-4, ulje na platnu, 65×80 cm

Za „Mrtvu prirodu sa korpom jabuka” Mejer Šapiro kaže da je *konstrukcija* formalnih elemenata slikarstva, boje, na prvom mestu, i da bi svaka jabuka izdvojena iz te konstrukcije mogla da bude *zasebna slika*³⁹. Ravnoteža kompozicije je postignuta dinamičnim nanosima luminozne i čiste nijanse boje vidljive teksture.



Slika 19. Pol Sezan (1839–1906), „Mrtva priroda sa jabukama”
 (“Nature morte aux pommes”), 1873-7, ulje na platnu, 19×27 cm

Odlukom da redukuje broj elemenata kompozicije i da se približi motivu, Sezan nam dalje još jasniji uvid u strukturu slike. Sa istim ciljem, sve kompozicije definisane u okviru projekta „Svetlost” imaju redukovani broj elemenata kompozicije, i percipirane su izbliza.

³⁹ M. Schapiro, *Paul Cézanne*, 96.



Slika 20. „Kompozicija 2”, jedan od devet motiva projekta „Svetlost”

„Kompozicija 2”

Flaša je čest motiv na Sezanovim i Morandijevim mrtvim prirodama. Kadar je takav da više od polovine njegove visine čini površina zida na kojem će se opisati senke predstavljenog motiva.

Polje stakla (triju flaša) je polje *zaključane* površine u kojoj se odvija najdinamičnija promena kolorita, ritma, smenjivanje različitih formi (refleksije) i valera. Zbog velikog broja naslaganih staklenih površina jednih iza drugih, zbog refrakcija i refleksija svetlosti, to polje je od male pomoći pri otkrivanju motiva, nasuprot zidnoj površini na kojoj se opisuje forma flaša.



Slika 21. „Kompozicija 2”, promenjeni rakurs kamere koji otkriva svojstva elemenata kompozicije

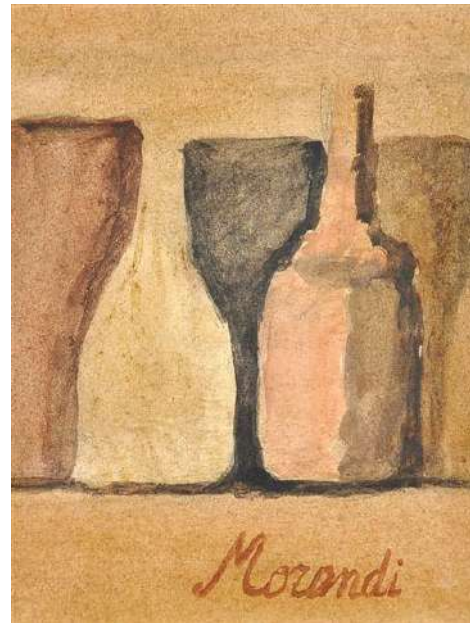
Kadriranje i vertikalni format „Kompozicije 2” su odluke donesene s obzirom na to da je motiv ove kompozicije usko polje *preseka* tri flaše različite boje stakla; na taj način se dobija veliki raspon kolorističkih i valerskih vrednosti, čije smenjivanje (usled promene položaja svetlosnog izvora) daje novi, samostalni, apstraktni motiv, ritmičko polje kadridano na *polje stakla*.



Slika 22. „Kompozicija 2” ilustracija, stilizacija



Slika 23. „Kompozicija 2” ilustracija, senke



Slika 24. ĆorĊo Morandi (1890–1964) „Flaše” (“Bottiglie”) akvarel na papiru, 14×10,8 cm

Stilizacija motiva je bila jedna od polaznih faza u redukciji motiva flaše, analizi kolorita i ritma kompozicije. Senke vertikalnih linija koje se opisuju na zidu jednom dinamikom u kontrastu su sa apstraktnom i ritmičnom promenom kolorističkih vrednosti na samom motivu kompozicije.

Gledajući Morandijeve slike, često nismo sigurni da li je ono šta gledamo senka ili volumen. Izabrani primer (slika 24) je kadriran tako da generisane senke ili elementi kompozicije u drugom planu generišu oblik flaše, tako da se dobija gotovo *pattern* obrisa flaša međusobno rotiranih za 180° .

Slika 25. i 26. prikazuju dve Morandijeve slike vrlo slične kompozicije. Zanimljivo je da nisu nastale istovremeno, već sa godinu dana razmaka, 1937. i 1938, što govori o doslednosti Morandijevog poetičkog pristupa. Na prvi pogled, ove slike deluju kao dva prikaza istog motiva osvetljenog na različite načine. Sa stanovišta osnovne postavke mog rada, posebna vrednost ovih slika je u tome što na nekoliko mesta nije jasno da li je predstavljen objekat ili senka nekog drugog objekta i što ova dvosmislenost potiče od različitih položaja svetlosnog izvora i različite količine osvetljenja na prizoru.



Slika 25. Đorđo Morandi (1890–1964), „Mrtva priroda” (“Natura morta”), 1937, ulje na platnu, 45×59 cm



Slika 26. Đorđo Morandi (1890–1964) „Mrtva priroda” (“Natura morta”), 1938. ulje na platnu, 24,1×39,7 cm



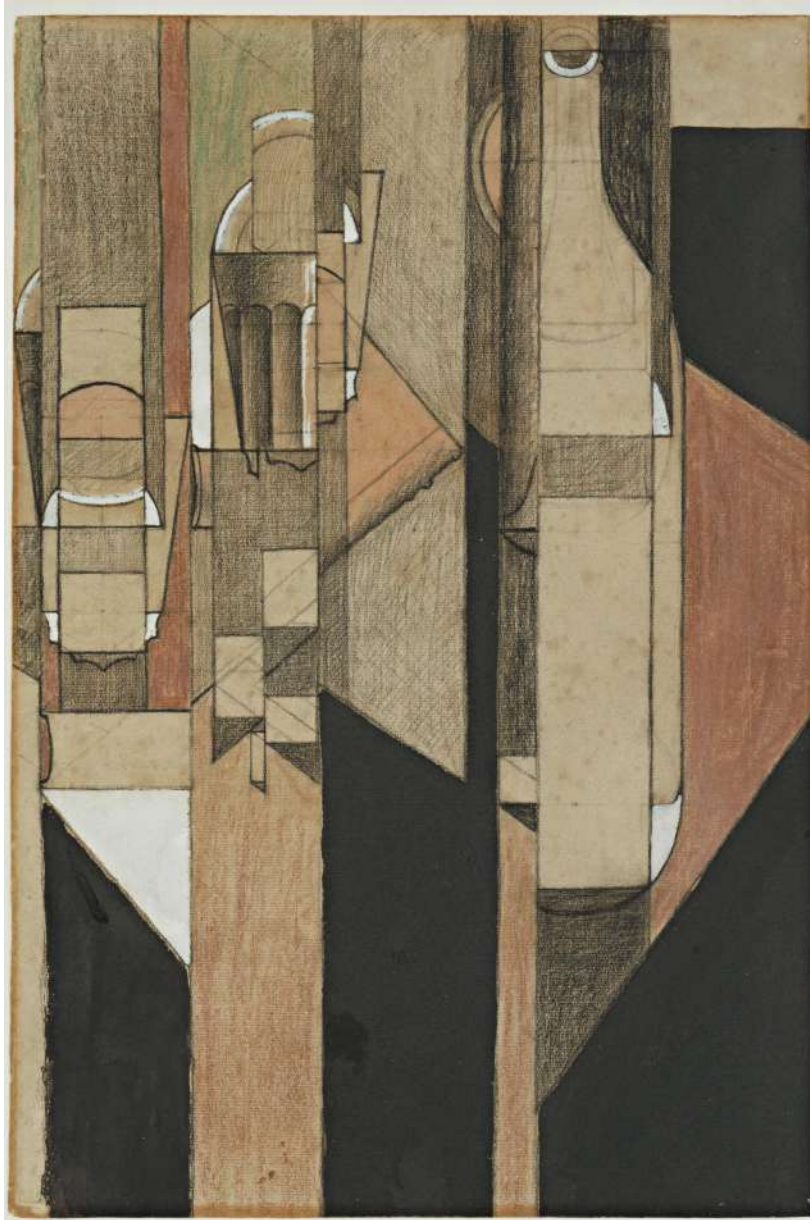
Slika 27. „Kompozicija 3”, jedan od devet motiva projekta „Svetlost”

„Kompozicija 3”

Motiv dveju flaša u „Kompoziciji 3“ inspirisan je, ponovo, Morandijevim, ali i kubističkim mrtvim prirodama. Izgled jedne flaše je deformisan zato što se ona gleda kroz staklo druge flaše koja stoji ispred nje. Veliki broj refrakcija i refleksija vrlo dinamički prelama centralni motiv kompozicije, dok senke ravnih linija opisuju prostorni odnos dveju flaša na vidljivoj površini zida.



Slike 28. i 29. „Kompozicija 3”, dva položaja svetlosnog izvora i širi kadar motiva, za ilustraciju potencijala kompozicije posredstvom statičnih slika



Slika 30. Huan Gris (1887–1927), „Čaša i flaša” ("Vaso y botella"), 1913.
tuš, gvaš, akvarel, uljani pastel i olovka na papiru, 46,3×31,1 cm

Kubistička kompozicija Huana Grisa „Čaša i flaša” potencira refleksije i refrakcije svojstvene materijalnosti odabranih elemenata kompozicije. Prelemanje svetlosti je prikazano vrlo drastično i ima nedvosmislenu ulogu da ilustruje prirodu materijala. Uspostavljen je kontrast geometrizovanih i potpuno apstraktnih ploha čiste boje i minucioznog crteža modelovanog sadržaja. Ovakvim stilskim pristupom naglašeno je da prelamanje svetlosti utiče na percepciju prizora, pa se postavlja pitanje da li ono opisuje svojstva pojedinačnih elemenata kompozicije ili njihove međusobne odnose.



Slika 31. „Kompozicija 4”, jedan od devet motiva projekta „Svetlost”

„Kompozicija 4”

„Kompozicija 4” takođe je inspirisana Morandijem, jer se na njegovim slikama, kroz odabrano osvetljenje, veler i/ili kompozicijske odnose (bojenim nanosom iste nijanse, neoslikavanjem podloge, itd), često briše granica između materijalnih objekata, njihovih senki i planova kompozicije.



Slika 32. ĆorĊo Morandi (1890–1964)
„Mrtva priroda” (“Natura morta”)
oko 1955. ulje na platnu, 30,5×40,6 cm

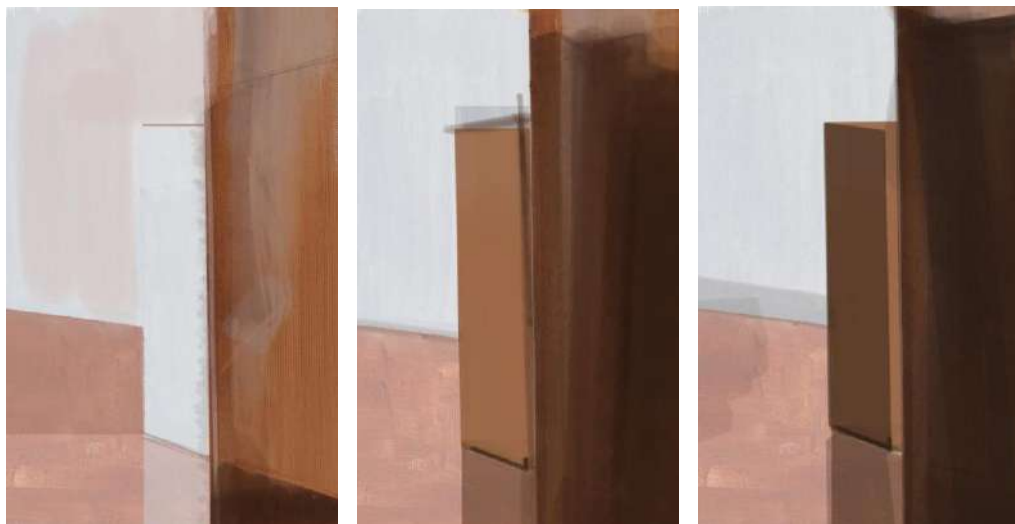


Slika 33. ĆorĊo Morandi (1890–1964)
„Mrtva priroda” (“Natura morta”)
1963. ulje na platnu, 20,5×35,5 cm



Slike 34, 35. i 36. „Kompozicija 4”, odabrane faze u kretanju svetlosnog izvora

Kao i kod „Kompozicije 2” i „Kompozicije 3” *polje stakla* – kadrirani deo flaše, prvog elementa kompozicije, je polje vidljivih refleksija i refrakcija. Njegova površina se percipira vrlo dinamičnom usled kretanja izvora svetlosti i promena karakteristika osvetljenja prizora. Kako bi kompozicija dobila stabilnost, drugi element kompozicije, kutija, ima potpuno drugačije materijalne karakteristike. Promenu uslova osvetljenja na njoj percipiramo kao polja čiste boje određene nijanse.



Slike 37, 38. i 39. *Frame*-ovi animacije realizovane u okviru projekta „Svetlost”;
kadar je iskrojen da fokusira pažnju na drugi element kompozicije, kutiju



Slika 40. Pablo Picasso (1881–1973)
„Gitara” ("Guitarra / Guitare"), 1913.
ulje na platnu kaširanom na ploču, 87×47,5 cm

Pikasova mrtva priroda koja nazivom sugeriše motiv (gitaru) bila je polazni idejno-kvalitativni primer redukcije sadržaja kakvu sam želela da postignem u projektu „Svetlost”. Primer ove slike veoma efikasno ilustruje podređenost materijalnih karakteristika prizora uslovima osvetljenja.



Slika 41. „Kompozicija 5”, jedan od devet motiva projekta „Svetlost”

„Kompozicija 5”

U „Kompoziciji 5” su upotrebljena dva ista elementa koja se nalaze u „Kompoziciji 4”, samo što oni sada stoje jedan pored drugog i oba su kadrirana. Za razliku od prethodnih kompozicija, zidna površina raspoloživa za kretanje senki je veoma mala, što povećava asocijativni potencijal kompozicije (prolaz, ulica, arhitektonske mase).



Slika 42. Ljubica Cuca Sokić (1914–2009)
„Uprošćeni enterijer”, 1974.
ulje na platnu, 65×63cm



Slika 43. ĆorĊo Morandi (1890–1964)
„Mrtva priroda” (“Natura morta”), 1956.
ulje na platnu, 40,5×35,4 cm (detalj)



Slike 44, 45. i 46. „Kompozicija 5”, odabrane faze u kretanju svetlosnog izvora



Slika 47. Đorđo Morandi (1890–1964), „Mrtva priroda” (“Natura morta”)
1963, ulje na platnu, 20,5×35,5 cm

Ritam ovih Morandijevih kompozicija je posebno inspirativan za moj rad, kao i ritam njegove slikarske fature. Morandi dodaje element pokreta svojim statičnim predmetima dinamičnim nanosom boje; takav nanos boje na statičnoj slici me je podstakao da uvedem element pokretne slike u svoj rad. Morandijev potez, živ, dinamičan, brz, koji ukazuje na promenjivu prirodu osvetljenja, ukadriran u oblik predmeta ili njime definisanog okruženja je zaustavljen, kao *frame*, statična faza likovnih vrednosti pokretne slike.



Slika 48. ĆorĊo Morandi (1890–1964), akvarel, podaci su nepoznati;
verovatno je razlog što rad pripada privatnoj kolekciji

Slike 47. i 48. ilustruju ravnotežu koju je Morandi uspostavio između likovnih elemenata kompozicije; centralni motiv kompozicije (p)ostavio je plošnim, kao da ga *maskira*, u odnosu na uočljivi gest / istaknutu slikarsku fakturu, dok je *dogadaj* (ritam kompozicije i dinamična slikarska faktura) pomeřen u njegovo okruženje.



Slika 49. „Kompozicija 6”, jedan od devet motiva projekta „Svetlost”

„Kompozicija 6”

„Kompozicija 6” je značajna za moj projekat, jer se ovako definisanim rakursom kamere u odnosu na postavku mrtve prirode u velikoj meri redukuje mimetički aspekt (aspekt prepoznatljivosti) kompozicionih elemenata mrtve prirode. Uloga generisanih senki prilikom kretanja izvora svetlosti ključna je za otkrivanje karakteristika kompozicionih elemenata – kauzalnost između statičnih kompozicionih elemenata i dinamičkih senki u kontekstu prepoznavanja motiva je veoma velika.

Odabrani kompozicioni elementi su flaše, upotrebnih predmeta definisani njihovom vertikalnošću. Postavljene su u položaj da gube svoje utilitarne karakteristike i bivaju svedene u okvir geometrijskog oblika njihove osnove.

Izbor motiva flaše je inspirisan mrtvim prirodama Sezana i Morandija.

Geometrizacijom motiva flaše, kao i repetitivnošću motiva, pravi se analogija sa poetičko-tehnološkim pristupom autora koji su stvarali u okvirima impresionizma i poentilizma, korišćenjem niza kratkih, hromatski čistih poteza, bojenih tačaka, pri oblikovanju motiva. Tehnologija kompjuterskog generisanja slike se takođe zasniva na čistoj hromatskoj jedinici

(*pixel-u*), pa time kroz svoj projekat ponovo dovodim u vezu klasično, materijalno slikarstvo i digitalno slikarstvo, kontekstualizujući korišćenje i jednog i drugog u realizaciji projekta i ilustraciji ideje redukovanja na osnovne jedinice vizuelnog prikazivanja.

Čiste hromatske jedinice imaju veliki značaj u stvaralaštvu Radomira Damnjanovića Damnjana i Ivana Tabakovića, pa su određeni radovi iz njihovog opusa direktna inspiracija za definisanje ove kompozicije.

Sva četiri slikara koja su inspirisala „Kompoziciju 6”, Sezan, Morandi, Damnjan i Tabaković, u svom radu primenjivali su postupke redukcije, geometrizacije i apstrahovanja motiva, kao i plošni nanos bojenog sloja, koje sam i ja primenila u okviru svog projekta.



Slika 50. „Kompozicija 6”, promenjeni rakurs kamere koji otkriva svojstva elemenata kompozicije

Veza između Morandijevog i Damnjanovog slikarstva je postignuta kroz motiv flaše i koloristički ritam, raspored bojenih površina. Zna se⁴⁰ da je Morandi postavljao kompozicije svojih mrtvih priroda, čekajući odgovarajuće osvetljenje u toku dana za realizaciju likovnog potencijala kompozicije. Samo slikanje bi se odvijalo vrlo brzo; čitava priprema i analiza uticaja svetlosnog izvora na prizor bili su neizostavni deo Morandijevog stvaralačkog procesa.

Damnjanov stvaralački proces u ovom pogledu je suprotan Morandijevom. Ističući u prvi plan osnovne elemente vizuelne percepcije (raspored čistih hromatskih jedinica), konkretne objekte, on flaše istovremeno tretira i kao podlogu za slikanje i kao naslikani motiv. Uočila sam analogiju sa slikom „Meditacija” Ivana Tabakovića, gde je preko konkretnog motiva naslikana njegova *bit*, koloristička šema koja u osnovi omogućuje viđenje prizora.

Damnjan je slikar „... globalne predmetnosti slike, drugim rečima, slike koja umesto doslovnog prikaza predmeta i pogotovo mimo svake narativnosti, u prvi plan iznosi njene pročišćene plastičke činioce, njenu ukupnu vrlo emancipovanu likovnu artikulaciju.”⁴¹

Damnjan nije tretirao flaše kao *ready-made* objekte, već ih je podređivao sopstvenom iznad opisanom konceptu. Dodatni kreativni doprinos ostvaren kroz Damnjanov rad je osmišljavanje zidnih polica ili podnih podloga za trajnu postavku završenog rada, kroz koje se Damnjan referisao na autonomnost i aktuelnost klasične slikarske prakse. Način izlaganja ovakvih radova (polica, podni tekstil) korespondira sa slikarskim platnom koje *nosi* naslikani motiv.

Damnjan se u jednom od svojih ciklusa potpuno odriče bilo kog drugog motiva osim osnovnih elemenata slikarskog jezika u njihovoj materijalnosti; ti elementi su istovremeno i motiv i metod realizacije njegovog umetničkog dela. Postoje tri elementa na Damnjanovim radovima iz ovog ciklusa: boja, podloga i noseća konstrukcija (blind ram, polica, tekstil). Kod *Slikanja na kanapu* podloga je redukovana do niti, kao jedinice tkanja slikarskog platna, a bojeni potez je uveličan, kao da posmatrač pod uveličavajućim staklom gleda slikarski rad i uočava njegovu *bit*, a što ima dodirnih tačaka sa Tabakovićevim odnosom prema pojavnom svetu i slikarstvu.

⁴⁰ Lorenzo Balbi, <https://www.christies.com/features/Giorgio-Morandi-guide-10098-3.aspx>, (pristupljeno 21. 2. 2023)

⁴¹ J. Denegri, *Teme srpske umetnosti, 1950–2000, '50-e, '60-e*, Beograd, 2019, 263.



Slika 51. Radomir Damjanović Damnjan (1935), „Mrtva priroda sa šest flaša”, 1981-83, kombinovana tehnika, 65×75×20 cm



Slika 52. Radomir Damjanović Damnjan (1935), „Velika mrtva priroda sa flašama” (“Grande natura morta con botiglie”), 1988. kombinovana tehnika na platnu i staklu, asamblaz, 137×188,5 cm, h 34 cm



Slika 53. Radomir Damjanović Damnjan (1935), „Slika” (“Quadro”) 2008, akril na platnu, 40×30 cm



Slika 54. Radomir Damjanović Damnjan (1935) „Slikanje na kanapu”, 2018. akril na kanapu, 60×60 cm

Značajan trenutak za poetiku Ivana Tabakovića je bio rad za Anatovski institut u Zagrebu, gde je kao crtač radio vizuelizacije prikaza pod mikroskopom. Posle tog iskustva, u autorskom slikarskom radu je hteo da predstavi ono šta je „izvan uobičajene percepcije, što izmiče viđenju, a ipak je životno realno, toliko temeljno u našoj egzistenciji, da ni ono krajnje konkretno bez onog prividno apstraktnog nikada ne bi postojalo”.⁴² Taj deo njegovog opusa je referentan za ovaj umetnički projekat. Radove iz tog ciklusa naziva „Svetlo”, „Senka”, „Senke”, „Svetlo i tama”, „Svetlo i senke”, „Slikarska laboratorija”, „Likovni inkubator”, „Građa slike”... Sugerišući osnove vizuelne percepcije i građu vizuelnog prizora.

„Građa slike” je likovno-analitički prikaz generisanja oku vidljivog slikovnog rezultata, razloženog na uslove generisanja slike i njene gradivne slojeve apstraktnog sadržaja koji prevazilaze granice iskustva direktnog sagledavanja slike konkretnog motiva.

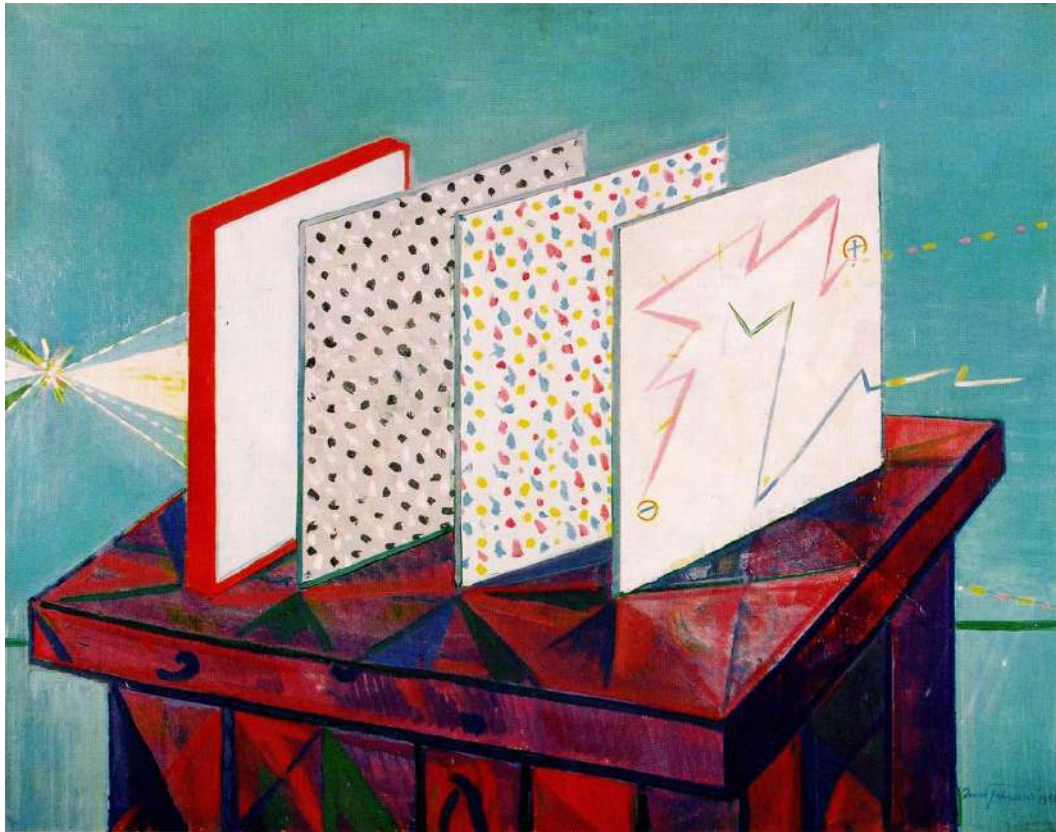
„Otuda je i Tabakovićeve slika iz ovih godina jedna vrsta začudne slike, slika koja gledanju i gledaocu nudi neki neobični, onostrani, zaista metafizički prizor. Ne, naravno, metafizički u smislu dugovanja metafizičkom slikarstvu De Kirika, nego po tome što je Tabakovićevo slikarstvo pogledom zašlo s one strane fizičkog, a ipak je ostalo svesno da se iza njegovog privida čuvaju, da postoje i deluju izvesne imanentne zakonitosti po kojima se upravo i odvija tok celokupnog postojanja u prirodi.”⁴³

Na slici „Meditacija”, Tabaković ono *krajnje konkretno* [mrtvu prirodu] pozicionira iza (*prividno*) *apstraktnog*, ističući značaj apstraktne slike za postojanje konkretne slike. Boje koje vidimo su derivat plave, crvene i žute koje, raspoređene na određen način i u određenom kvalitativnom odnosu, omogućavaju viđenje konkretnog prizora.

Pronalazim analogiju između Tabakovićevog i Mondrijanovog poznog slikarstva (slika 82).

⁴² J. Denegri, *Teme srpske umetnosti, 1950–2000*, '50-e, '60-e, 65.

⁴³ J. Denegri, *Teme srpske umetnosti, 1950–2000*, '50-e, '60-e, 67.



Slika 55. Ivan Tabaković (1898–1977), „Grada slike”, 1955, ulje na platnu, 70×87,5 cm



Slika 56. Ivan Tabaković (1898–1977), „Meditacija”, 1959, ulje na platnu, 65×87 cm



Slika 57. „Kompozicija 7”, jedan od devet motiva projekta „Svetlost”

„Kompozicija 7”

„Kompozicija 7” se isključivo vezuje za Morandijeve mrtve prirode, izborom, rasporedom elemenata i koloristički. Ona aludira na likovno bogatstvo Morandijevog slikarstva, ostvareno virtuoznom upotrebom vrlo svedenog mimetičkog repertoara. Objekat koji se iz rakursa kamere percipira kao pravougaonik postavljen je u centar kompozicije. Senke pokazuju da je u pitanju *prazan* ram, bez slike, koji kadrira senke drugih objekata, generišući nove slike nastale od istih kompozicionih elemenata.



Slika 58. Đorđe Morandi (1890–1964)
 „Mrtva priroda” (“Natura morta”)
 1937, ulje na plantnu 61,8×76,3 cm (detalj)



Slika 59. Đorđe Morandi (1890–1964)
 „Mrtva priroda” (“Natura morta”)
 1958, ulje na platnu, 20×30 cm



Slika 60, 61. i 62. „Kompozicija 7”, odabrane faze u kretanju svetlosnog izvora

Upravo ovako definisani, svedeni koloristički odnosi utiču na našu percepciju tako da nismo sigurni da li percipiramo predmet, volumen, ili *bačenu* senku elemenata kompozicije.



Slika 63. „Kompozicija 8”, jedan od devet motiva projekta „Svetlost”

„Kompozicija 8”

„Kompozicija 8” srodna je „Kompoziciji 7” po tome što sadrži objekat za koji se promenom položaja izvora svetlosti zaključuje da je *prazan ram*. Kretanjem senke tog objekta na zidu kadriraju se drugi motivi na slici. Ti motivi su slikarski materijal, čime se aludira na radove Nedeljka Gvozdenovića i Ljubice Cuce Sokić, koji su na svojim slikama često koristili motive sopstvenih radnih i privatnih prostora, kao i njima imanentnih objekata.

Za oboje pomenutih umetnika je tihi i intimni prostor ateljea bio mesto na kome žele da budu i koje ih je inspirisalo na rad. „Motivski, oni godinama obrađuju iste, malobrojne predmete, koji – kao spoljašnji podsticaji ili povodi ostaju skoro uvek isti ... U stvaraocu oni pokreću i izazivaju maštovitost... Koja ostaje u svetu likovnog medija, likovne gramatike, sintakse i leksike.”⁴⁴

⁴⁴ D. Metlić, *Nedeljko Gvozdenović: U potrazi za apsolutnim slikarstvom*, Beograd, 2018, 16.

Norman Brajson je definisao da je odlika mrtve prirode da slika ono šta se *previđa*, šta *izmiče pažnji, podrazumeva se*;,ona mora predočiti pogledu ono preko čega opažanje normalno prelazi.”⁴⁵ Platna okrenuta na poledinu su motiv koji dodatno akcentuje tu ideju; *blind* ram je konstrukcija, nosilac slike.

Ukoliko se ima u vidu autoreferencijalna umetnička praksa, „Kompozicija 8” bi, svakako, bila autotreferencijalni motiv slikarstva, pogotovu što je motiv podložan redukciji u slikarskom označavanju.



Slika 64. Nedeljko Gvozdenović (1902–1988), „Atelje sa žutim podom”,
1973-76, ulje na platnu, 68×95,5 cm

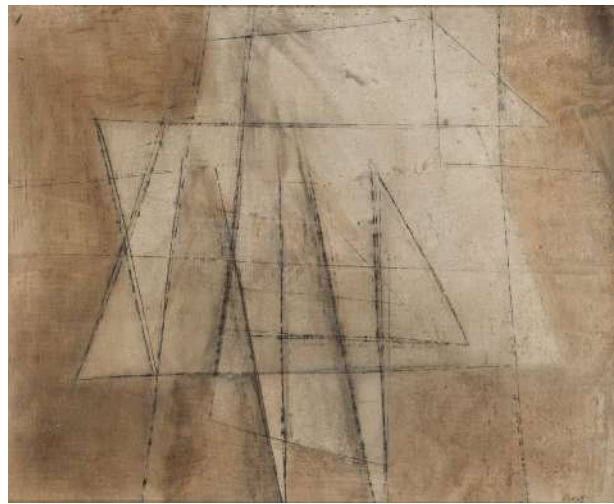
⁴⁵ N. Brajson, *Šarden i tekst mrtve prirode*, 7-8.



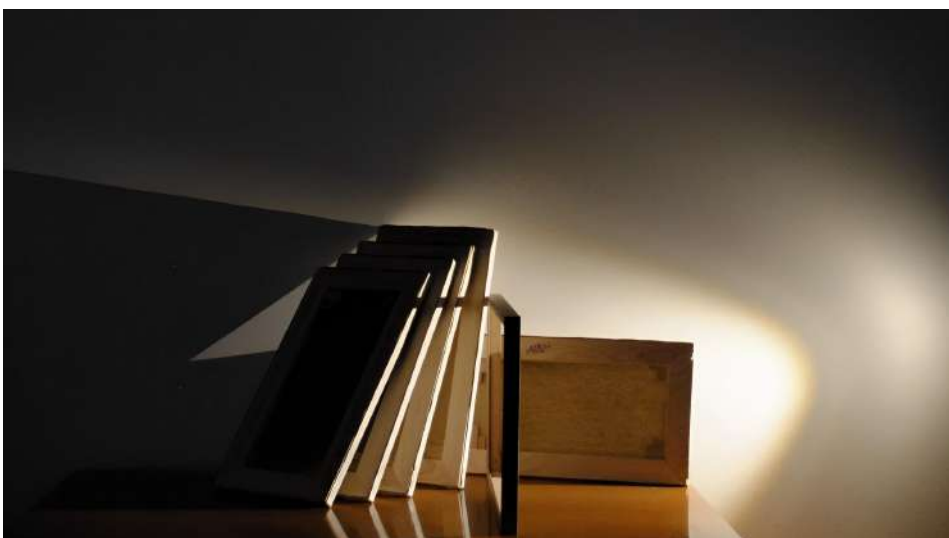
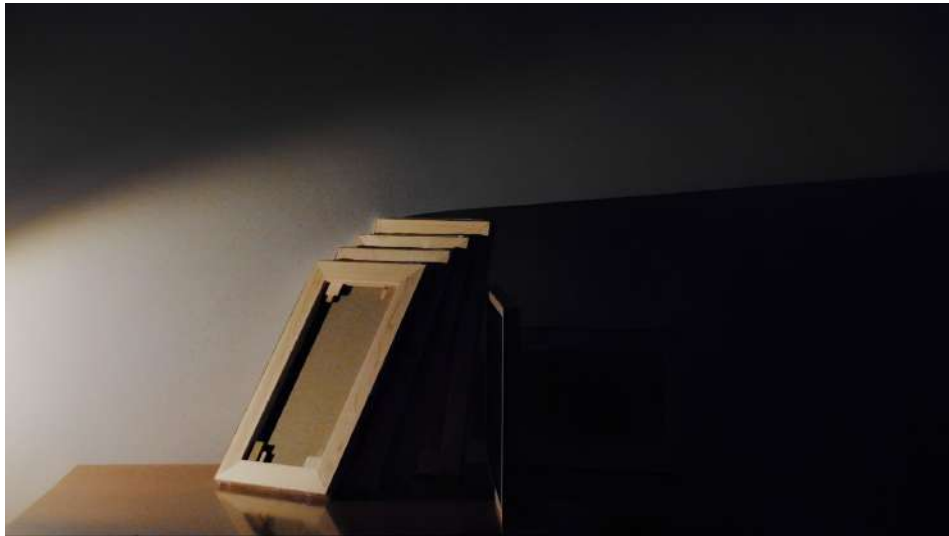
Slika 65. Ljubica Cuca Sokić (1914–2009), „Pariski atelje”, 1939, ulje na platnu, 45×73 cm



Slika 66. Nedeljko Gvozdrenović (1902–1988)
„Ugao ateljea u plavom”, 1973.
ulje na platnu, 73×100 cm



Slika 67. Ljubica Cuca Sokić (1914–2009)
Apstraktna kompozicija u smeđim tonovima
sedma decenija XX veka, ulje na šper-ploči, 45×55 cm



Slike 68, 69. i 70. „Kompozicija 8”, odabrane faze u kretanju svetlosnog izvora



Slika 71. „Kompozicija 9”, jedan od devet motiva projekta „Svetlost”

„Kompozicija 9”

„Kompozicija 9” je savremena mrtva priroda. Umesto flaša i voća, njeni elementi su lampe koje rade na struju, ali su ovde isključene da bi se obezbedilo postojanje samo jednog izvora svetlosti u prostoru slike i samo jednog od dva moguća stanja: uključeno ili isključeno. Predmeti na slici predstavljeni su izvan svoje primarne uloge, oni su predmet posmatranja a ne objekti koji generišu svetlost, uslov percepcije.

„Kompozicija 9” inspirisana je stvaralaštvom Saše Pančića, koji u svom radu sublimira slikarska i vajarstva iskustva, i, prema sopstvenim rečima, insistira na odnosu površina, ne na odnosu formi, a prema liniji nema odnos kao prema konturi. Fizička senka koju generiše neki prostorni element kompozicije samog rada je često prisutna na njegovim radovima. Paleta Saše Pančića je svedena na crno i belo, i po tome se podudara sa mojim konceptom prisustva odnosno odsustva svetlosti na nekom prizoru. Pančićevu poetiku Danijela Purešević naziva *binarnim konstruktivizmom*, ističući time on gradi svoj izraz minimalnim sredstvima, kontrastima crno-belo, puno-prazno, materija-senka⁴⁶.

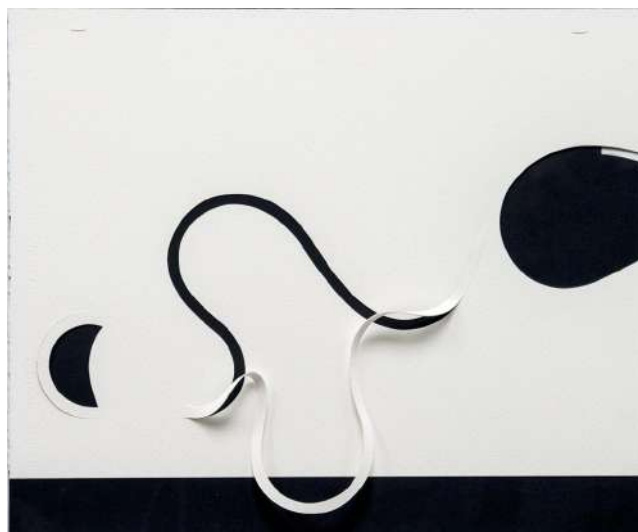
⁴⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=IaY95ITzQ3Q> (pristupljeno 9. 2. 2023)



Slike 72, 73. i 74. „Kompozicija 9”, odabrane faze u kretanju svetlosnog izvora



Slika 75. Saša Pančić (1965), „Gest br. 6”, 2017, papir, četka, tuš, 42×30 cm



Slika 76. Saša Pančić (1965), „Iza horizonta”, 2015/2016.
sečeni karton, crni i beli, 64×76,5 cm



Slika 77. Saša Pančić (1965), „Zlatni cvet”, 2004.
čelična ploča, 10 mm debljine, 102×57cm



Slika 78. Pit Mondrijan (1872–1944)
 „Jabuke, ćup i tanjir na polici”
 ("Appels, gemberpot en bord op een richel")
 1901, akvarel, gvaš i ugljen na papiru, 38×56 cm



Slika 79. Pit Mondrijan (1872–1944),
 „Jabuke, okrugli ćup i tanjir na stolu”
 ("Appels, ronde pot en plaat op een tafel")
 1900-02, akvarel, gvaš i ugljen na papiru, 42×56,5 cm



Slika 80. Pit Mondrijan (1872–1944)
 „Mrtva priroda sa ćupom I”
 ("Stilleven met gemberpot I")
 1911-12, ulje na platnu, 65,5×75 cm



Slika 81. Pit Mondrijan (1872–1944)
 „Mrtva priroda sa ćupom II”
 ("Stilleven met gemberpot II")
 1911-12, ulje na platnu, 91,5×120 cm



Slika 82. Piet Mondrijan (1872–1944), „Kompozicija broj II”
 (“Samenstelling Nr. II”), 1913. ulje na platnu, 88×115 cm

Metod redukcije u Mondrijanovom slikarstvu je posebno zanimljiv i složen i veoma je značajan za moj projekat, pogotovu onaj stepen redukcije prikazan na platnima iz *srednje faze* (između prepoznatljivih motiva i potpune redukcije sadržaja) kojoj pripada ova slika. Na njoj više nije moguće mimetičko prepoznavanje motiva, njen jedini sadržaj su osnovni elementi slikarstva, linija i boja, mada slikarska faktura i dalje postoji, još nije – kao kod kasnijeg Mondrijana – redukovana na plohu, a boja lišena teksture.

2. 2. Formulacija metodoloških postupaka

Teorijsko i praktično istraživanje i rad na doktorskom umetničkom projektu „Svetlost” se metodološki odvijao simultano, primenom metoda kontekstualizacije, istorijske i teorijsko-analitičke metode, klasifikacije, komparacije, redukcije i sinteze / sublimacije.

Kontekstualizacija teme primarno dolazi iz sopstvene umetničke prakse. Kroz realizaciju pojedinačnih radova ili projektnih celina, tokom praktične umetničke aktivnosti, definisala sam da je podražavanje promene vizuelnih impulsa na motivu koji je konstantan ili statičan tema koja zahteva posebnu posvećenost i interdisciplinarni pristup.

Empirijska metoda je prisutna gotovo u svakoj fazi realizacije umetničkog rada. Kroz postepenu definiciju tematskog okvira ličnih umetničkih interesovanja, osetila sam potrebu da objedinim elemente slike, pokreta i vremena, u svrhu najbolje reprezentacije teme. Stečeno iskustvo u okviru ličnog rada i u kontaktu sa radovima drugih umetnika vodi novom istraživanju, potrebi za inovacijom i u okviru stvaralačkih metoda, i u okviru tehnologije izrade umetničkog rada.

Iskustveni aspekt, kao i intuitivni, ali i obrazovni, i evaluacioni aspekt u kontekstu svoje i tuđe umetničke prakse su aspekti koji se prepliću u svakodnevnom iskustvu i u međusobnom odnosu dovode do kontekstualizacije nove problemske teme.

Vremenom je moje interesovanje za stilsko oblikovanje i redukciju mimetičkog sadržaja u kontekstu formalnih elemenata medija koji koristim postalo primarno interesovanje u odnosu na narativni aspekt umetničkog rada, koji nastojim da isključim iz sadržaja mojih radova.

U istraživanju kroz doktorski umetnički projekat „Svetlost” postavila sam problemsko pitanje na koji način je moguće uspešno izolovati narativni aspekt iz sadržaja koji ima određenu referentnu strukturu. Izabrala sam motiv mrtve prirode kao pogodan primer za ovakvu analizu, i prvo sam mu pristupila kroz istraživanje istorije i teorije umetnosti, analizirajući istaknute umetničke poetike i konkretne radove u okviru istorije tog žanra. Paralelno sam istraživala teorijske tekstove o percepciji, među kojima se ističu tekstovi Morisa-Merlo Pontija. Značajna je veza koju je Merlo-Ponti uspostavio između vizuelne umetnosti i čovekovog svakodnevnog opažanja prostora i sebe u prostoru.

Prethodno navedeni način definisanja svake od devet kompozicija mrtvih priroda projekta „Svetlost” pokazuje da su metode klasifikacije primera referentnih umetničkih praksi i komparacije sa rezultatima praktičnog istraživanja teme uže definisali problemski okvir projekta „Svetlost” – u odnosu na položaj i karakteristike osvetljenja u opažanju kompletiramo utiske o prizoru koji je pred nama.

Metodom redukcije definisala sam finalnu strukturu rada, kako broj kompozicionih elemenata prizora koji podražavam kroz umetnički rad, tako i način prezentacije teme: intenzitet osvetljenja redukuje percipirani sadržaj, ali i sam sadržaj – od prepoznatljivih formi do potpuno bele ili crne *slike*, pandan intenzitetu ili odsustvu osvetljenja koji redukuju vizuelni sadržaj.

Metod sinteze, finalno uobličenje teme, predstavlja sublimaciju rezultata istraživanja objedinjenih u okviru digitalne umetnosti i digitalne tehnologije, kao idealne platforme da se u međusobni odnos dovedu aspekt slike, pokreta i vremena, kroz finalnu formu prezentacije definisanu projektom – instalaciju sa digitalnim animiranim sekvencama.

3. Opis i analiza praktičnog rada

Definisanje motiva mrtvih priroda je osnov za realizaciju praktičnog (umetničkog) dela doktorskog umetničkog projekta „Svetlost”.

Pre nego što detaljno obrazložim konkretne metodološke odluke i proces izrade praktičnog dela rada, navešću još jednom da je tema projekta „Svetlost” uticaj svetlosti na vizuelnu percepciju prizora, dok je praktična prezentacija teme i tehnološka definicija projekta instalacija sa digitalnim animiranim sekvencama, odnosno izložba u galerijskom prostoru.

Tematski okvir projekta je, dakle, pojavnost realnog prizora, koji se različito vizuelno percipira u odnosu na poreklo (prirodno, veštačko), vrstu (usmereno, difuzno) i intenzitet osvetljenja, kao i komparacija perceptivnih razlika pojavnosti statičnog prizora koje se generišu usled promene položaja i karakteristika svetlosnog izvora tokom određenog vremena. Mrtva priroda je statični motiv, a modelovanje motiva svetlošću je likovni događaj koji projekat predstavlja.

Tema projekta objedinjuje (digitalnu) statičnu sliku, pokret i vreme, pa je interdisciplinarni pristup neodvojiv od njene realizacije. Projekat problematizuje kreativni potencijal korelacije klasičnih i digitalnih medija, manuelne i softverske kreativne obrade podataka, u kontekstu upotrebe različitih tehnologija statične i pokretne slike (fotografija, slikarstvo, animacija) tokom izrade umetničkog rada.

3. 1. Pojam *digitalno*

Poetički i tehnološki aspekt

Istraživanjem u okviru projekta „Svetlost” pozicionirala sam svoju umetničku praksu u oblast digitalne umetnosti primarno načinom definicije koncepta, a zatim i njegovom realizacijom i prezentacijom primenom digitalne tehnologije.

Teorijsko i praktično istraživanje (u okviru) digitalne umetnosti mi je omogućilo da redukujem sadržaj i njegovu prezentaciju na bitne, suštinske elemente.

Čarli Gir (Charlie Gere) u svojoj knjizi *Digitalna kultura* daje značajnu studiju o uslovima koji su dugo uspostavljeni da bi rezultirali otkrićem digitalne tehnologije i zasnovanosti binarnog sistema, koji je u osnovi potpuno redukovan, na bit informacije; digitalna tehnologija je tako jednostavne strukture, a nemerljivih mogućnosti.

„... Digitalno određuje i obuhvata način mišljenja i delanja koji su otelovljeni u toj (digitalnoj) tehnologiji... Bilo bi tačnije da se kaže da je digitalna tehnologija proizvod digitalne kulture [kontemplativni aspekt], a ne obrnuto. ... Ova kultura nije tako nova kao što bi to moglo izgledati, niti je njen razvoj, u krajnoj liniji, određen tehnološkim napretkom.”⁴⁷

Projekat „Svetlost” je redukcijom vizuelnog sadržaja uspostavio relaciju sa pojmom *bit* i digitalnom tehnologijom, najpre konceptualno, a zatim i upotrebom digitalne tehnologije.

Koncept projekta je da je svaki sadržaj, bilo da je nastao manuelno ili softverski, podređen mogućnosti recepcije odnosno tome da li postoji osvetljenje ili ne. Vezuje se za pojam *bit*, najpre, u opštem kontekstu. *Bit, suština* ili *srž* projekta je da postojanje svetlosti omogućuje, a odsustvo onemogućuje vizuelnu percepciju, makar i samog postojanja svetlosti, jer percepcija sadržaja može biti onemogućena zbog prejakog intenziteta svetlosti ili njegovog odsustva. U kontekstu digitalne i računarske tehnologije, „jedan bit informacije je dobijeni odgovor na pitanje za koje su moguća dva podjednako verovatna odgovora (da ili ne, 0 ili 1, uključeno ili isključeno)”⁴⁸, osvetljenje postoji ili ne postoji.

⁴⁷ Č. Gir, *Digitalna kultura*, Beograd, 2008, 18.

⁴⁸ A. Jovanić, Doktorski umetnički projekat: „BAJT IMA OSAM BITOVA, Serija od osam interaktivnih kratkih formi za internet”, Beograd, 2011, <http://aleksandrajovanic.com/byte-has-8-bits/> (pristupljeno 15. 11. 2018)

Karakteristike digitalne umetnosti koje su ključne za projekat „Svetlost” su virtuelnost, univerzalnost i apstrahovanje.

Istraživački aspekt projekta se sastoji u mapiranju karakteristika analognog modela. Posredstvom digitalne tehnologije, definisala sam virtuelno osvetljenje koje sadrži sva svojstva realnih izvora svetlosti mapiranih kroz istraživanje. Realna osvetljenja imaju predefinisane karakteristike, dok virtuelno osvetljenje sve te karakteristike objedinjuje i može neograničeno da menja položaj, svojstva i intenzitet.

„... Izgled digitalnih medija... Prostor u kome se sve i bilo šta može dogoditi.”⁴⁹

„... Gubljenje materijalnosti, zapravo je neophodno da bi se sve... svelo na isti imenitelj i tako postalo moguće da se bilo šta iskombinuje sa bilo čim. Kompjuter je najuniverzalnija sprava koja je ikada izmišljena i ona služi za SVE.”⁵⁰

Digitalna tehnologija je u projektu „Svetlost” objedinila tehnologiju fotografije, slikarstva, animacije i specijalnih sofovskih efekata i omogućila sublimaciju dobijenih vizuelnih rezultata istraživanja sa svrhom ostvarivanja autentičnog poetičkog doprinosa definisanog projektom. Cilj projekta je ostvarenje kreativnog potencijala korelacije klasičnih, materijalnih medija i digitalnih medija, a svrha – najbolja reprezentacija sadržaja. Kako projekat ima za cilj da pokaže da je vizuelna percepcija prizora imanentna pristustvu osvetljenja, ta tvrdnja ujedinjuje pojavni i digitalni svet.

„... Prava prednost kompjutera nije u simuliranju pojedine tehnike, već u MOGUĆNOSTI KOMBINOVANJA više različitih tehnika... I tek tada kompjuter dobija svoju pravu ulogu u umetnosti – kao čudnovata, univerzalna mašina.”⁵¹

Digitalna tehnologija, svojim virtuelnim i univerzalnim karakterom, pruža velike mogućnosti za realizaciju umetničkih projekata. Bilo je potrebno precizno postaviti uslove prezentacije vizuelnog sadržaja (apstrahovati sadržaj) kako bi koncept projekta bio pravilno predstavljen.

⁴⁹ Č. Ćir, *Digitalna kultura*, 110.

⁵⁰ R. Ćirić, „Stvarnost je negde drugde”, 231.

⁵¹ R. Ćirić, „Stvarnost je negde drugde”, 237.

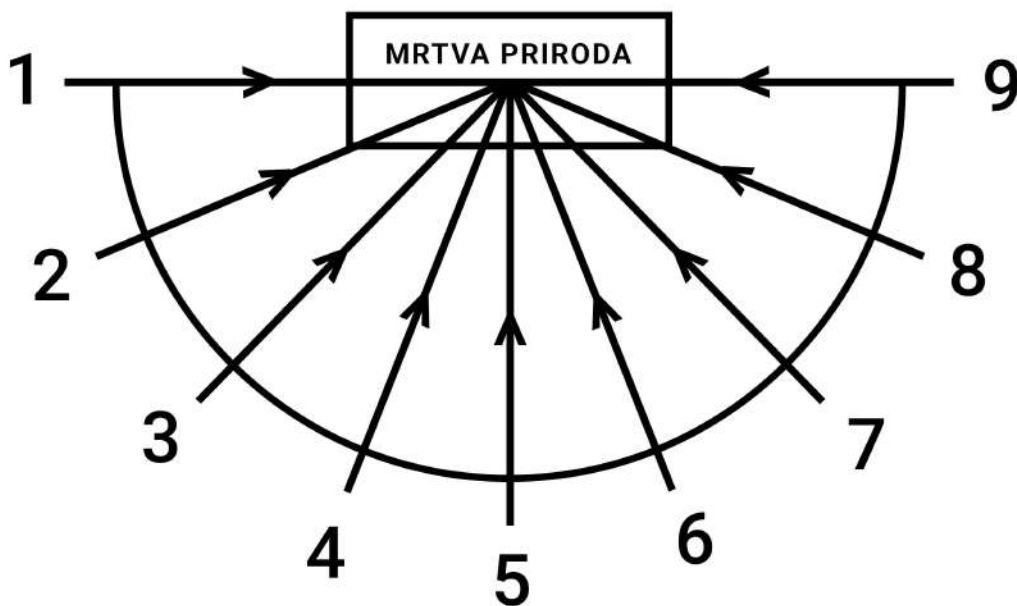
Početni vizuelni sadržaj je definisan po uzoru na analogni model slikarskom tehnologijom, zatim je digitalnom tehnologijom tretman slike redukovano i apstrahovan do potpuno bele i potpuno crne površine.

Primena virtuelnog osvetljenja, koje u zadatom vremenskom intervalu menja svoj intenzitet od minimuma do maksimuma, redukuje sadržaj bez obzira na njegove stilske odlike.

Bit, jedinica informacije projekta je izbor između dva jednako moguća odgovora: da li osvetljenje postoji ili ne postoji. Likovne vrednosti koje se dobijaju u međuvremenu između dva ekstremna stanja osvetljenja fokusiraju pažnju autora rada i njegovog recipijenta na samo slikarstvo odnosno likovne vrednosti i formalno oblikovanje doživljenog prizora.

3. 2. Uslovi nastanka praktičnog dela projekta

Mrtva priroda je osnovni motiv projekta „Svetlost“. Početak realizacije praktičnog dela projekta podrazumevao je fizičku postavku mrtvih priroda u ateljeu. U odnosu na postavke mrtvih priroda, analizirala sam uticaj različitih vrsta analognog osvetljenja na prizor, i mapirala rezultate pomoću fotografije.



Slika 83. Numerisani položaji izvora svetlosti u odnosu na postavku mrtve prirode;
pogled odozgo, 90° u odnosu na frontalni pogled

Vizuelna percepcija prizora je uslovljena izvorom, vrstom i intenzitetom osvetljenja, kao i položajem izvora osvetljenja u odnosu na percipirani prizor. U odnosu na svoje materijalne karakteristike, elementi kompozicija se različito ponašaju u odnosu na svojstva osvetljenja, proizvodeći refleksije, refrakcije i senke različitih transparentnosti.

Vizuelna percepcija modelacije svetlošću je istovremeno i percepcija prirode osvetljenja i odlika elemenata kompozicije.

3. 3. Slikarstvo

Detaljan osvrt na žanr mrtve prirode koji sam dala u prethodnom delu teksta se odnosi na višestruko značenje koje mrtva priroda ima za projekat „Svetlost”.

U umetničkom delu projekta podražavam uticaj svetlosti na prizor. Formalne karakteristike motiva mrtve prirode su statični elementi kompozicije, pa je takva postavka idealna platforma za uočavanje uticaja osvetljenja na prizor. Promena osvetljenih i osenčenih delova na prizoru u odnosu na to kako izvor svetlosti menja svoj položaj i karakteristike su likovne vrednosti koje se smenjuju na statičnoj kompoziciji mrtve prirode.

U okviru žanra mrtve prirode, Sezan je značajan i kao takav je označen u poetičko-metodološkom, odnosno teorijsko-istraživačkom delu projekta jer je prvi istakao da je njegov predmet interesovanja sama slika, njena struktura, raspored likovnih elemenata, koloristička i kompozicijska ravnoteža, primenjena slikarska faktura... I takav pristup je definisan kao autoreferencijalna umetnička praksa. Sezanov pristup pomeranja fokusa sa mimetičke uloge umetničke slike na kvalitet njenih svojstava relevantan je za savremenu umetnost i za različite medije, ne samo za medij slikarstva.

Postupcima redukcije i apstrahovanja vizuelnog sadržaja, likovni elementi digitalne slike kao osnove interdisciplinarnog umetničkog projekta postaju suštinski motiv projekta, i formalno i sadržajno.



Slika 84. Detalji materijalnih slika projekta „Svetlost” izdvojeni kao samostalne apstraktne kompozicije, u odnosu na kompozicije u okviru kojih su nastale

„Misliti slikarski i misliti sliku – to znači misliti njenim imanentnim sredstvima: funkcijom poteza, izražajnošću materije, ulogom nosioca, karakterom podloge, formatom, proporcijom, dimenzijom, a sve su to, zapravo, elementi kojima pravi slikar po vokaciji, u ovom slučaju sam Jovanović, vrši artikulaciju slikarskog jezika kojim se služi.”⁵²



Slika 85. Bogoljub Boba Jovanović (1924–2021)
„K55”, 1955, ulje na platnu, 194×113 cm



Slika 86. Mira Brtka (1930–2014)
Bez naziva, 1965. ulje na platnu, 140×80 cm

Slika 85. je rad Bogoljuba Jovanovića koji pripada kolekciji Muzeja savremene umetnosti Beograd, i nije apstrahovani predeo ni vrsta redukcije po figuri⁵³, kako se sredinom 20. veka poimala apstraktna umetnost u srpskom slikarstvu, već usamljeni primer slikarskog jezika koji je motiv same slike.

Još jedan referentni primer iz nacionalne istorije umetnosti je stvaralaštvo Mire Brtke, umetnice koja je od početka svoje karijere realizovala interdisciplinarnu praksu, koja datira još u 1950-e godine. Režija, dramaturgija, scenografija, animacija, slikarstvo, vajarstvo,

⁵² J. Denegri, *Teme srpske umetnosti, 1950–2000, '50-e, '60-e*, 80.

⁵³ <https://www.youtube.com/watch?v=S8GhCS7bhSg&t=3s> (pristupljeno 19. 2. 2023)

kostimografija, modni dizajn, umetnički aktivizam su umetničke discipline kojima se Mira Brtka, nekada i istovremeno, bavila, te njeno stvaralaštvo predstavlja autentični primer interdisciplinarnе prakse realizovane veoma rano u odnosu na pojavu digitalne tehnologije i novih medija.

Internacionalno je priznata već sredinom 1960-ih godina, kada je postala članica umetničke grupe *Illumination (Prosvetljenje / Obasjanje)*, koja je okupila umetnike iz Amerike, Italije, Nemačke i Srbije, a osnivač, selektor i mentor članovima grupe bio je japanski umetnik Nobuja Abe (Nobuya Abe). Članovi grupe su bili ujedinjeni idejom da koriste „sažete forme i čiste boje” koji su bili „osnovni elementi njihovih likovnih i simboličkih izjava o neophodnosti ideala ravnoteže između misaonih i emotivnih faktora”⁵⁴.

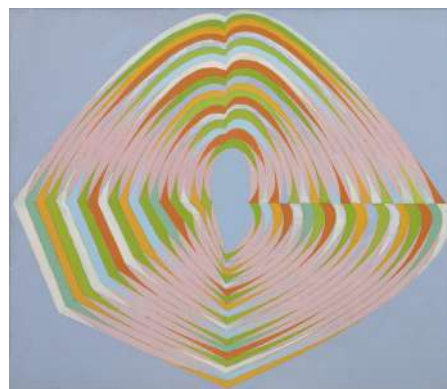
Brtka je jedinstvena umetnička ličnost i po tome što je od početka bavljena slikarstvom slikala potpuno apstraktno, od vremena školovanja na Akademiji lepih umetnosti (Accademia di Belle Arti) u Rimu do kraja svog stvaralaštva. Početak njenog slikarskog razvoja se odvio u stilskoj oblasti kasnog enformela, što znači da je narativni aspekt slike izostavljen, a fokus je na materijalnosti, *plastičkim sredstvima, realnosti same slike*.⁵⁵



Slika 87.
Mira Brtka (1930–2014)
„Kineski pejzaž” (“Il paesaggio cinese”)
1963, kombinovana tehnika
na šperploči, 70×50 cm



Slika 88.
Mira Brtka (1930–2014)
„Džem od jagoda” (“Strawberry Jam”)
1964, kombinovana tehnika
na šperploči, 100×80 cm

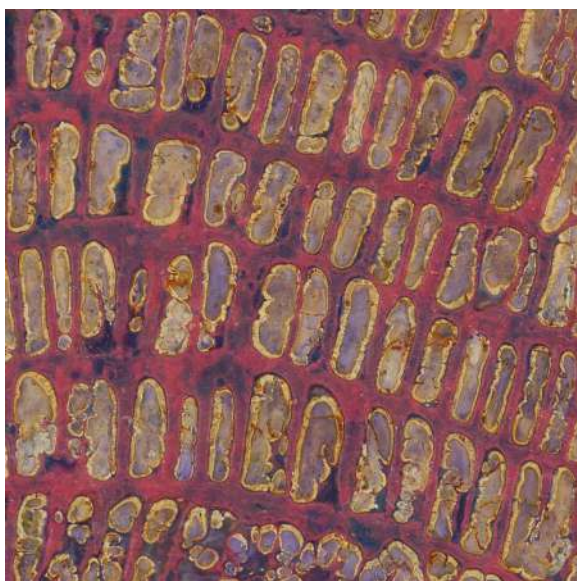


Slika 89.
Mira Brtka (1930–2014)
Bez naziva
ulje na platnu, 55×65 cm

⁵⁴ J. Denegri i dr, *Mira Brtka, REFLEKSIJE | REFLECTIONS*, Beograd, 2021, 9.

⁵⁵ M. B. Protić, „Enformel, apstraktna umetnost”, u: Miodrag B. Protić, *Srpsko slikarstvo XX veka, II*, Beograd, 1970, 504.

Ilustracije broj 87. i 88. su dve Brtkine slike iz perioda poznog enformela u njenom stvaralaštvu; jedan radikalni primer gde je slikarska faktura gotovo neuočljiva, do primera fature naglašenog ritma i njene trodimenzionalnosti. Vrlo specifičnom tehnologijom slikanja u slojevima, umetnica je postigla reljefnu strukturu nanosa čistih tonova, koji se ukazuju jedan ispod drugog kroz ritmičnu strukturu kompozicije slike. Jedinica strukture kompozicije, potez na Brtkinoj slici asocira na apliciranje bojenih nanosa na slici Bogoljuba Jovanovića, potezom jednake širine i dužine. I na slici Bogoljuba Jovanovića (slika 85) i na slici Mire Brtke (slika 86) materijalnost boje je motiv same slike.



Slika 88. Detalj



Slika 89. Detalj

U sledećoj fazi slikarskog stvaralaštva Brtka redukcijom i apstrahovanjem slikarskog jezika postiže ono čemu je dalje stremila, *sažete forme i čiste boje* kojima se postiže *ravnoteža između misaonih i emotivnih faktora*, kao što se može videti na slici 88. koja sa slikom 89. postavljenom levo od sebe deli kolorit i ritam kompozicije u određenoj meri, ali je uočljiva razlika u redukovanoj materijalnost boje i slikarske fature.

Ova dva slikarska pristupa Mire Brtke ne znače da je jedan pristup po bilo kom kriterijumu ispravniji ili više uspešan od onog drugog. Po mom mišljenju, i jedna i druga slika ilustruju skladne odnose likovnih elemenata slike, samo što jedna u fokus stavlja teksturu, a druga nijanse boje, u svakom slučaju, materijalnost slike kao motiv po sebi, autoreferencijalnost slike. U kontekstu naziva grupe u okviru koje je nastala, *Illumination*, boja na slici 89. kao da je *prosvetljena* u odnosu na sliku 88.

Referišem se na pojam *apstrahovanja* još jednom, u kontekstu realizacije koncepta projekta „Svetlost”. Između dva ekstremna stanja osvetljenosti, likovne vrednosti percipiranog prizora se usložavaju odnosno redukuju u odnosu na karakter osvetljenja. Sadržaj se redukuje, apstrahuje, kada je osvetljenje suviše intenzivno ili kada nije dovoljno intenzivno. Valerski bogati prizori intenziviranjem ili redukcijom osvetljenja postaju plohe jedne nijanse.



Slika 90. Jedna od analitičkih fotografija „Kompozicije 1”, ilustracija teme projekta „Svetlost”

Na slici 90. prikazan je položaj svetlosnog izvora koji ilustruje drastičnu razliku u percepciji motiva. Motiv se prikazuje kao plošan pri određenom položaju svetlosnog izvora, akcentujući perceptivne (ne)mogućnosti uslovljene karakterom osvetljenja.



Slika 91. Redukovanje odnosno usložavanje palete u odnosu na karakter osvetljenja prizora

Slika prikazuje tri frejma iz tri različite digitalne animirane sekvence, one sa intenzivnim osvetljenjem, optimalnim i redukovanim. Paleta je najsluženija kada je osvetljenje optimalno, dok je u druga dva slučaja paleta znatno redukovanija, a slikarska faktura geometrizovanija i plošnija.

Pojavno je u vizuelnoj recepciji relativno u odnosu na karakteristike osvetljenja.

*Temperatura boje svetla*⁵⁶ je nijansa koju percipiramo gledajući detalj prizora. Ta nijansa je rezultat karakteristika osvetljenja i načina na koji prizor reflektuje to osvetljenje; „zračenje vidljivog, koje slikar traži pod imenom dubine, prostora, boje.”⁵⁷ Boja, bojeni potez čiste nijanse, je osnovni gradivni element likovne reprezentacije sadržaja, oblikovanja slike u projektu „Svetlost”.



Slika 92. Detalji slikanih površina slika realizovanih u okviru projekta „Svetlost” koji ilustruju apstraktnu strukturu slike

Ključna stilski odlika moje slikarske fature su kratki potezi čiste nijanse boje koji u korelaciji uobličavaju sadržaj, stoga izdvojeni detalji kao *polje zbivanja slikarske materije*⁵⁸ deluju apstraktno, iako svoju inicijalnu ulogu imaju da reprezentuju pojavni prizor. Takav pristup nije novina, već je sagledan na iskustvnima slikara impresionizma, radikalnije, poentilizma, i na kraju, Sezana⁵⁹.

Formalna analogija između materijalne i digitalne slike je uspostavljena poređenjem slikarskog poteza čiste nijanse boje sa *pixel*-om, elementarnim nosiocem digitalne slike (manuelno ili softverski generisane, ili fotografske slike).

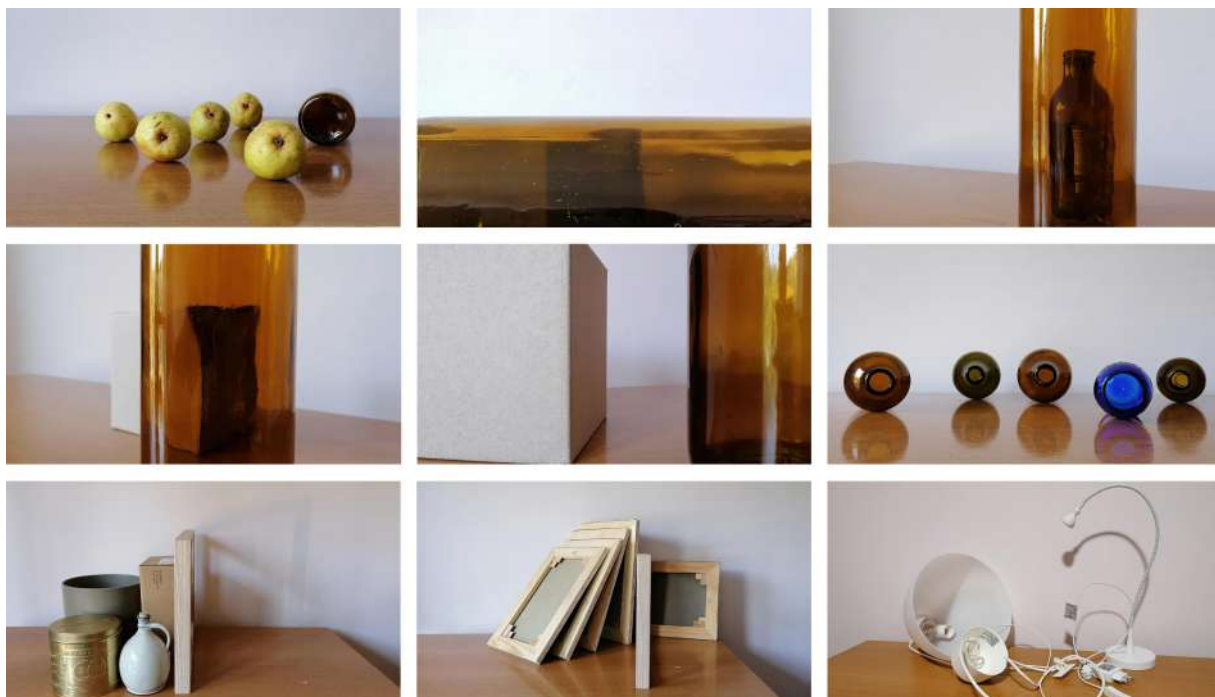
⁵⁶ A. L. Todorovic, *TELEVISION TECHNOLOGY DEMYSTIFIED, A non Technical Guide*, Burlington MA, 2006, 5.

⁵⁷ M. Merlo-Ponti, *Oko i duh*, 181, 182.

⁵⁸ J. Denegri, *Teme srpske umetnosti, 1950–2000, '50-e, '60-e*, 87.

⁵⁹ R. Verdi, “Roger Fry's 'Cézanne, a Study of His Development', 1927”, *The Burlington Magazine*, 151 (August 2009), 546.

3. 4. Fotografija

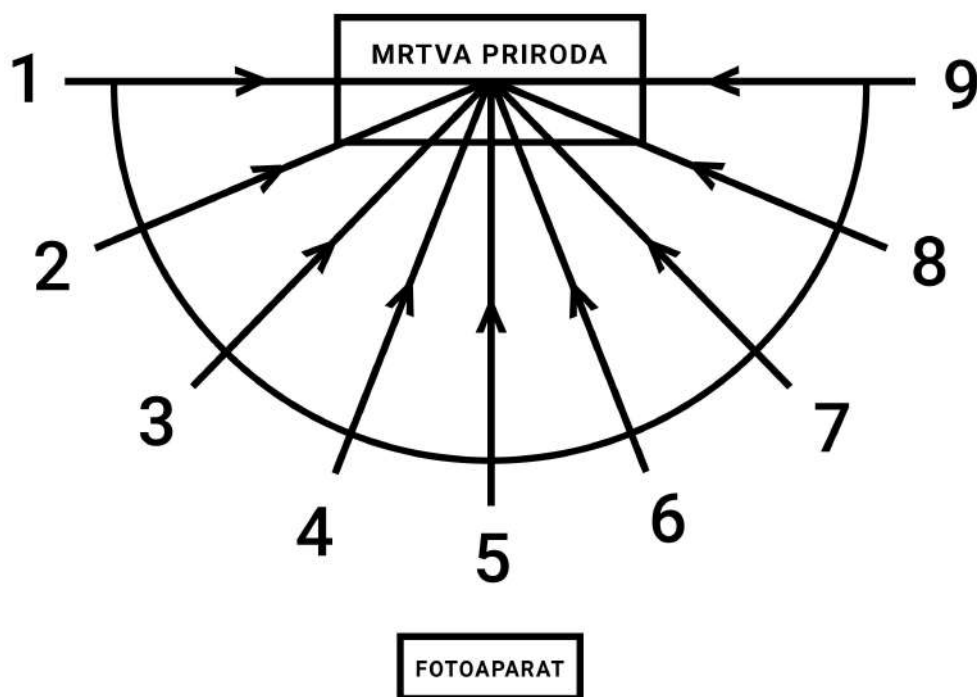


Slika 94. Devet kompozicija mrtvih priroda, fotografisani motivi projekta „Svetlost”

U okviru projekta „Svetlost”, fotografijom je definisano devet kompozicija mrtvih priroda, kao i mapiranje vizuelnih dinamičkih promena u percepciji elemenata tih kompozicija usled promene pozicije i intenziteta izvora svetlosti. Kvalitativni rezultati fotografisanja su bili polazni materijal za definisanje kompozicija slikarskih poliptiha. Na taj način se sadržaj dobijen kroz medij fotografije ne reprodukuje kroz slikarski medij, nego se razvija.

Slika 95. prikazuje položaj fotoaparata u odnosu na različite položaje izvora svetlosti; fotoaparat je statičan. Kadar se ne menja, menjaju se samo odnosi osvetljenih i osenčenih površina elemenata kompozicije, koje fotoaparat beleži. Devet ključnih fotografisanih pozicija su u procesu animacije definisani kao *keyframe*-ovi (ključne digitalne slike) materijalnim i digitalnim slikanjem.

Digitalna fotografija je takođe i način svođenja vizuelnog aspekta slika nastalih tehnikom ulja na platnu na zajednički *imenitelj* sa vizuelnim informacijama originalno kreiranim uz pomoć računara, kako bi vizuelni sadržaj mogao dalje da bude oblikovan u digitalne animirane sekvence.



Slika 95. Položaj fotoaparata u odnosu na postavku mrtve prirode i promenu položaja izvora svetlosti; pogled 90° u odnosu na frontalni

Relacija fotografije i slikarstva u projektu „Svetlost” nije takva da je fotografija predložak prema kome nastaje slika u tehnici ulje na platnu. Izuzetno je bilo važno da uljane slike nastanu u ateljeu, u direktnom vizuelnom kontaktu sa postavkom mrtve prirode. Digitalna animirana sekvenca je nastala tako što je došlo do uporedne analize direktno gledanog motiva, rezultata dobijenih fotografijom, slikanjem i radom u softveru.

„Istina je da nijedno sredstvo izražavanja kojim ovladamo ne rešava probleme slikarstva, ne transformiše ga u tehniku, zato što nijedna simbolička forma nikada ne funkcioniše kao stimulus: ona funkcioniše i deluje samo zajedno sa celokupnim kontekstom dela, a nikako sa sredstvima optičke varke.”⁶⁰ Merlo-Ponti se, kako sam ranije navela, odnosio prema fotografskom objektivu kao i prema linearnoj perspektivi; doživljeni prostor predstavljen skroz slikanje nije rezultat unapred osmišljenje šeme, nego rezultat opažanja. „Sličnost je rezultat percepcije, ne njen pokretač.”⁶¹

⁶⁰ M. Merlo-Ponti, *Oko i duh*, 173.

⁶¹ M. Merlo-Ponti, *Oko i duh*, 169.

U istoriji umetnosti, odnos slikarstva i fotografije postoji od kad postoji i fotografija. „Pojavom fotografije slikari su dobili veću slobodu da se posvete autentičnosti svog medija, a medij slikarstva je oslobođen predstavljačke uloge. Svojevremeno potpuno vernog prikazivanja stvarnosti fotografija lišava slikarstvo mimetičkih, religijskih i dokumentarističkih obaveza, posredno doprinoseći medijskom osamostaljenju slikarskog jezika kao takvog. Slikarstvo ... postaje područje umetnikovih krajnje subjektivnih spoznaja sveta... Kulminaciju sopstvene jezičke autonomije... Na sledećem vrhuncu svojih specifičnih medijskih karakteristika...”⁶² „... Više nije reč o tome... Da se priredi iluzija ili opažanje bez predmeta, čije bi savršenstvo bilo u tome da što je moguće više liči na empirijsko viđenje.”⁶³

„... Možemo shvatiti nove medije samo u funkciji starih.”⁶⁴

Primer odnosa fotografije i slikarstva pokazuje da novi mediji ne isključuju i ne smenjuju stare, već ističu njihova autentična svojstva, i otvaraju mogućnost interdisciplinarnе umetničke prakse. Digitalna umetnost i mogućnosti digitalne tehnologije predstavljaju najuniverzalniju platformu za interdisciplinarnu umetničku praksu.

Projekat „Svetlost” dalje ilustruje odnos slikarstva i fotografije sa medijem animacije, i njihov uzajamni odnos u digitalnom prostoru.

⁶² J. Denegri, „Slikarstvo u proširenom polju”, u: Miško Šuvaković (ur.), *Hibridno-imaginarno, Slikarstvo i/ili ekran, O slici i slikarstvu u epohi medija*, Novi Sad, 2006, 6.

⁶³ M. Merlo-Ponti, *Oko i duh*, 181.

⁶⁴ Č. Gir, *Digitalna kultura*, 11.

3. 5. Animacija

Cilj projekta „Svetlost” je da se kroz formu digitalne animirane sekvence predstavi doprinos tehnologije animacije u prikazivanju serije statičnih slika, jer se na taj način najbolje realizuje koncept projekta – likovna interpretacija perceptivnih razlika u doživljaju statičnog prizora, usled promene položaja i karaktera osvetljenja u određenom vremenskom intervalu.

*Slikanje materije u trenutku u kojem dobija oblik*⁶⁵ omogućeno je animacijom. Statična slika može da prikaže samo jednu fazu tog procesa. Animacija je kontinuirani prikaz niza statičnih slika (*frame-ova*), koji se percipira kao pokret / dešavanje.

Postepena redukcija u prezentaciji vizuelnih elemenata sadržaja uz pomoć boje kao izražajnog sredstva referiše se na povećanje odnosno smanjenje intenziteta osvetljenja. Vizuelno istraživanje sprovedeno kroz fotografiju i slikarstvo imalo je za cilj da vizuelno predstavi tu smenu likovnih vrednosti, animacijom povezanu u likovni događaj (motiv + vreme).

Potez i *pixel* su strukturalni nosioci digitalne slike. Digitalna slika je strukturalni nosilac digitalne animirane sekvence; *frame* je termin koji označava jediničnu statičnu sliku animacije. Digitalna animirana sekvenca je jedinični strukturalni nosilac digitalne instalacije projekta „Svetlost”.

⁶⁵ M. Merlo-Ponti, *Sezanova sumnja*, 13.

3. 6. Izrada jedne digitalne animirane sekvence

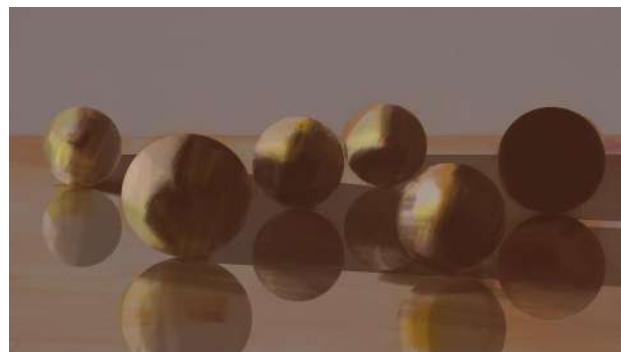
Polazište za iniciranje događaja na digitalnoj animiranoj sekvenci u projektu „Svetlost” je slika nastala tehnikom ulje na platnu, koja je fotografijom digitalizovana, i kasnije digitalno interpretirana i likovno razvijena mogućnostima digitalne tehnologije. Materijalno naslikana kompozicija mrtve prirode je nepromenljivi deo digitalne animirane sekvence, njene vizuelne vrednosti se ne menjanju tokom vremena.



Slika 96. Uljana slika, „Kompozicija 1”, nepromenljivi vizuelni kvalitet digitalne animirane sekvence



Slika 97. Sloj digitalnog slikanja izvesne transparentnosti, koji ilustruje opažanje određenog položaja izvora svetlosti u odnosu na kompoziciju mrtve prirode



Slika 98. Krajnji vizuelni rezultat jedne ključne faze (*keyframe-a*) animacije, spojene vizuelne vrednosti slike 96. i slike 97.

Uljana slika za projekat „Svetlost” predstavlja statičnu platformu za dinamičku likovnu interpretaciju perceptivnih razlika, vizuelizacije pokreta i perzistencije vida, u odnosu na promenu uslova osvetljenja, a takođe je i jedan od ključnih elemenata u poetičkoj interpretaciji sadržaja, u odnosu na navedene autorske poetike (Sezan, Morandi, Mondrijan... i ostali umetnici navedeni u prethodnom poglavlju). Ona ima svoje likovne vrednosti koje jesu nastale kao rezultat određenog osvetljenja, ali neusmerenog, difuznog, koje je imalo za cilj da maksimalno redukuje osvetljenja i osenčenosti na percipiranoj mrtvoj prirodi, tako da nije uočljiv položaj izvora osvetljenja, već samo elementi kompozicije mrtve prirode.

Keyframe animacija nastaje daljim slikanjem u softveru, prema uzoru na materijalno naslikane vrednosti i uočen uticaj određenog položaja i karakteristika osvetljenja na percipiranu mrtvu prirodu. Svaki *keyframe* animacije predstavlja jedan od devet položaja izvora svetlosti u odnosu na mrtvu prirodu; uočljivi osenčeni i osvetljeni delovi kompozicije definišu položaj izvora svetlosti. Kretanje izvora svetlosti se postiže tako što *keyframe*-ovi slede jedan drugi u okviru jedne digitalne animirane sekvence. Pokret i vreme koji se uvode u rad kroz tehnologiju animacije generišu nove likovne vrednosti predstavljene kroz animirane sekvence, i ostvaruje se interdisciplinarnost projekta „Svetlost”.

Sušтина projekta je u manuelnoj obradi i kontroli digitalnog sadržaja. Slikarstvo u projektu ima ulogu estetičke formulacije, ne dominantne tehnologije.

Slikanje u slojevima, odnosno *layer*-ima je primenjeno i kada je materijalno i kada je digitalno slikanje u pitanju. Slojevito slikanje je svojstveno tehnici ulje na platnu, pa su prvenstveno radom na materijalnim slikama definisane teksture koje su kasnije softverski interpretirane, multiplicirane, kolažirane, doslikavane, u zavisnosti od potrebe rada na određenom *keyframe*-u.

Adobe Photoshop je softver korišćen za digitalizaciju, obradu i manipulisanje statičnom digitalnom slikom. Svaki naredni sloj rada da digitalnoj slici, u odnosu na podlogu, kao što je slika 96. je digitalna slika transparentne osnove (PNG format) (primer, slika 97), tako da se u procesu animacije svaki sledeći sloj nanosa boje može zasebno kontrolisati.

Svojstva jednog *layer*-a definišu se kroz digitalno crtanje / slikanje. U okviru jednog *layer*-a definisala sam njegovala pojedinačna svojstva: crtež, liniju, plohu, boju, njene nijanse i teksture,

valerske odnose, odnose svetlo-tamno, ritmičke odnose nabrojanih likovnih elemenata. To su pojedinačna svojstva *layer*-a koje sam kontrolisala dok sam kreirala *layer*.

Uređivanje (editovanje) svih likovnih elemenata celog *layer*-a odjednom postignuto je promenom svostava: transparentnost (*Opacity*), obojenost (*Hue*), zasićenost boje (*Saturation*)...

Unakrsnim procesom promene pojedinačnih i grupnih svojstava *layer*-a prilagođavala sam ih željenoj ilustraciji kretanja izvora svetlosti i željenom rasporedu likovnih elemenata kompozicije digitalne animirane sekvence, kao završne vizuelne forme.

Adobe After Effects je softver korišćen za animaciju. Sav dvodimenzionalni statični materijal kreiran u softveru *Adobe Photoshop* je uvezen u *Adobe After Effects* takođe u vidu slojeva (*layer*-a), kako bi svaki element generisanja pokretne slike, digitalne animirane sekvence, mogao da bude zasebno kontrolisan i animiran. Rad u softverima *Photoshop* i *After Effects* je takođe bio reverzibilan, s obzirom na to da je sav vizuelni materijal u projektu manuelno generisan.

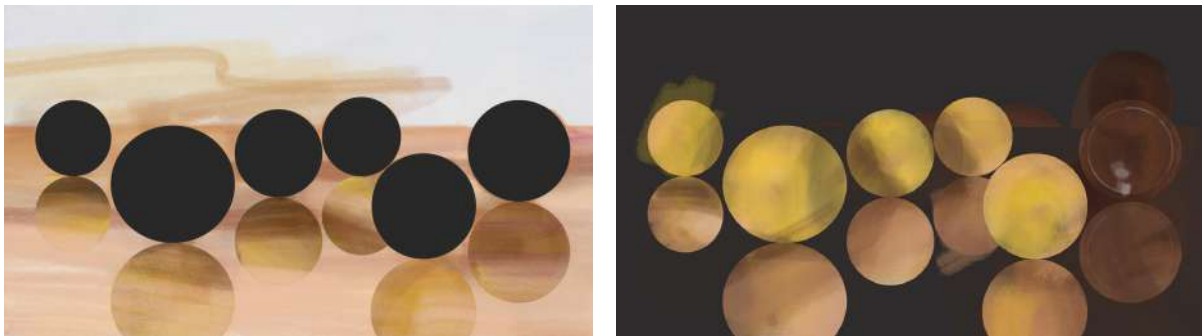
Maska (Mask Tool) je alat koji se primenjuje i u softveru *Photoshop* i u softveru *After Effects*, za rad i sa statičnom i sa pokretnom slikom.

Kod statične slike, *maska* predstavlja mogućnost modifikacije sadržaja određenog sloja slike (*layer*-a) bez direktnog brisanja njegovog sadržaja. *Maskom* može da se *sakrije* deo sadržaja po izboru, da se blokira za modifikacije. Takođe, *maska* služi da se označi i izdvoji željeni deo sadržaja, bilo da je potrebno takav sadržaj zadržati u željenoj formi, ili ga izdvojiti kako bi se proces rada odvijao samo na tom izdvojenom delu, a ne i na ostatku površine slike.

Alat *maske* se koristi zajedno sa drugim alatima, kako bi se kreirao geometrijski (*Rectangular/Elliptical Marquee Tool, Shape Tool*) ili oblik po izboru (*Pen Tool*) sa vrlo senzitivnim krivama i velikom preciznošću u obeležavanju onoga šta je potrebno izdvojiti od ostatka sadržaja. Mogućnost *maske* je, takođe da njene ivice budu manje ili više oštre, kako bi se izdvojeni sadržaj bolje uklopio u ostatak slike (*Feather*), ili oštro izdvajao od njega.

Kod pokretne slike, *maskom* se izoluju ili isecaju delovi pokretne slike, koji onda mogu da budu zasebno animirani. Takođe im je moguće dati i geometrijski (*Shape Builder Tool*) i proizvoljan oblik (*Pen Tool*), i konturu proizvoljne oštine (*Feather*). Konture *maske* pokretne slike su reverzibilne i fleksibilne, što znači da se *maskirano* polje može ponovo oblikovati i menjati, i mogu da menjaju svoje karakteristike tokom vremena, dok kod statične slike oblik *maske* biva gotovo prevučen preko sadržaja, fiksirajući njegovo ograničeno polje.

Slike 99. i 100. pokazuju slučajeve *maskiranja* glavnog motiva i njegove pozadine. *Maske* su služile da se kontroliše arbitrarnost slikarskog sadržaja, i tome da se elementi kompozicije percipiraju kao statični. Statičnost elemenata kompozicije je uslov percipiranja vizuelnih promena na prikazanom prizoru.



Slike 99. i 100. *Maske (Masks)*, alat za rad na statičnoj i pokretnoj digitalnoj slici

Maska je na pokretnoj slici u projektu, u softveru *After Effects*, takođe primenjena da se naglasi snop svetlosnog izvora – njegov specifični radijus u odnosu na prirodu osvetljenja. Korišćen je *Solid Layer* sa *bojom mraka* preko kojeg za svaki od devet položaja izvora svetlosti *Pen Tool*-om manuelno generisana i izrezana *maska* sa *Feather*-om, radijusom meke konture koja varira u odnosu na karakteristike osvetljenja. Oblik *maske* se kontinuirano menja tokom vremena korišćenjem *keyframe* animacije, naglašavajući polukružnu putanju kretanja svetlosnog izvora u odnosu na postavku mrtve prirode (slika 83).

Likovni sadržaj animacija prikazuje devet položaja izvora svetlosti, i međufaze prelaska izvora svetlosti u sledeći položaj. U toku animacije, ključni položaj izvora svetlosti je akcentovan blagim *zadržavanjem* na tom delu animirane sekvence. Formalno, *keyframe* je multipliciran u tom slučaju.

Simulacija realnog događaja nije cilj projekta „Svetlost”, niti replika pojavnog prostora u digitalnom prostoru softvera. Cilj projekta je likovna interpretacija realne situacije (mrtve prirode) koja kroz dvodimenzionalnu sliku, slikarstvo i animaciju, geometrizaciju i apstrakciju, postaje samostalni (autoreferencijalni) likovni motiv. Već pomenute reči profesora Denegrija „misliti sliku – to znači misliti njenim imanentnim sredstvima” nisu medijski uslovljene. Vizuelne promene koje slede jedna drugu tokom trajanja digitalne animirane sekvence su likovni događaj po sebi. Ako bismo izdvojili najznačajnija *sredstva* pokretne slike u projektu „Svetlost”, to bi bila boja, pokret i vreme.

Digitalna tehnologija, kao najadekvatniji tehnološko-metodološki način realizacije praktičnog dela projekta, je značajna zato što zbraja sve elemente likovnog rada, omogućuje njihovu korelaciju i multiplikaciju bez gubljenja kvaliteta, poetičkog i materijalnog. Značajno je što tehnologija digitalne slike, samim tim i pokretne slike, omogućuje da svi delovi procesa ostanu sačuvani, tako da je moguća komparacija postignutih rezultata i time boji uvid u uspešnost vizuelne prezentacije sadržaja.

Digitalne animirane sekvence se vezuju za kompozicije mrtvih priroda.

Izrada više animiranih sekvenci koje imaju povezan sadržaj – kretanje jednog svetlosnog izvora i promena njegovih karakteristika tokom vremena – je u vezi sa planiranim načinom prezentacije sadržaja projekta, digitalnom instalacijom.

Svaka sekvenca ima pet osnovnih varijacija:

1) Potpuno crna sekvenca, koja označava odsustvo osvetljenja, i ne prikazuje nikakav vizuelni sadržaj

2) Veoma zamračeni prikaz mrtve prirode

Snop svetlosnog izvora je slabog intenziteta, radijus je uočljiv; motiv mrtve prirode je redukovan, jer nedovoljno intenzivno osvetljenje redukuje opseg vizuelnih utisaka:



Slike 101. i 102. *Frame*-ovi animacije, varijacija 2

3) Svetlo čija svojstva su bliža difuznom nego usmerenom osvetljenju; radijus je znatno širi i percipira se kada je izvor svetlosti postavljen bočno u odnosu na postavku mrtve prirode:



Slike 103. i 104. *Frame*-ovi animacije, varijacija 3

4) Veoma intenzivno osvetljenje, svetlo je *blještavo*; motiv je veoma redukovan, geometrizovan i apstrahovan:



Slike 105. i 106. *Frame*-ovi animacije, varijacija 4

5) Potpuno bela sekvenca, koja označava prisustvo osvetljenja maksimalnog intenziteta, i, kao i varijacija 1, ne prikazuje nikakav vizuelni sadržaj

3. 7. Presentacija

Svaki deo procesa u realizaciji praktičnog dela projekta ima autentično značenje za projekat. Fotografijom je mapiran vizuelni sadržaj, slikarskim pristupom je taj sadržaj estetički oblikovan, digitalna animacija je objedinila sve korišćene medije u celinu definisanu kao digitalna animirana sekvenca, a ambijentalnom postavkom rada dobio se uvid u sadržaj i koncept projekta.

Poetički okvir, tehnologija izrade i prezentacija su neodvojivi aspekti praktičnog (umetničkog) dela projekta „Svetlost”. Postavljanje predstavljenih elemenata u međusobni odnos i njihovo neraskidivo prožimanje doprinelo je prezentaciji koncepta projekta.

Najadekvatnija prezentacija vizuelnog i poetičkog sadržaja projekta ostvaruje se na izložbi, postavkom instalacije digitalnih animiranih sekvenci, jer se na taj način stiče uvid u sve elemente celine projekta „Svetlost”: interdisciplinarnost projekta, artikulaciju sadržaja tokom trajanja instalacije, koja kroz vizuelne podatke vodi do konceptualnog zaključka, prirodu virtuelne svetlosti u odnosu na fizičku svetlost, analiza postavljenog odnosa i relacije između virtuelnog (digitalnog) i realnog sveta.

Površina projekcije digitalne animirane esekvence je veza realnog – onog kome je umetnički rad prezentovan i virtuelnog sveta – onog u kojem rad postoji (u memoriji računara). Iz tog razloga, sadržaj digitalne animirane sekvence je vidljiv isključivo na ekranu projekcije, čime se ističe virtuelni karakter svetlosnog izvora.

Neformalna definicija praktičnog dela projekta je *izložba slika sa animiranim osvetljenjem*, koja prećutno podrazumeva odnos virtuelnog i realnog prostora. Promena položaja izvora svetlosti uslovljava kretanje posmatrača, posetioca izložbe, recipijenta sadržaja projekta „Svetlost”. Sadržaj je vidljiv na onoj sekvenci na kojoj se nalazi svetlosni izvor u tom trenutku.

Interaktivnost odnosno uticaj posmatrača na kretanje virtuelnog svetlosnog izvora je isključena iz koncepta projekta. Očekivani su pokušaji posmatrača da promene način kretanja virtuelnog izvora svetlosti. „Promene u medijima kao posledice novih tehnologija promenile su i način na koji razmišljamo o samima sebi. Posebno je značajno da više nismo pasivni

potrošači medija, već sve više aktivni stvaraoci.”⁶⁶ Recipijenti digitalnog sadržaja su često uključeni u njegovo kreiranje, interaktivni sadržaj je postao deo svakodnevice. Mnogo digitalnog sadržaja, od komercijalnog do galerijskog, podređeno je *ljudskom subjektu* i njegovom uključivanju u sadržaj umetničkog rada. Zbog toga očekujem da će posmatrač mog rada pokušati interakciju sa sadržajem. Takođe, planirana postavka ekrana projekcije na izložbi je takva da posmatrač percipira snop svetlosnog izvora u visini svojih očiju, pa je pretpostavka da može da dovede u vezu uticaj sopstvenog kretanja na kretanje izvora svetlosti na animiranoj sekvenci. Iskoristivši termin *ljudski subjekt*, vezujem se za početak ovog tekstualnog obrazloženja, i definisanje motiva mrtve prirode time što je *ljudski subjekt* isključen iz njene kompozicije.

Posmatrač i autor projekta u slučaju projekta „Svetlost” ostvaruju, i posredno, odnos time što je i za autora, prilikom rada na sadržaju projekta, i za posmatrača, dok percipira sadržaj projekta, vizuelna percepcija uslovljena prisustvom i karakterom osvetljenja prizora, ili njegovim potpunim odsustvom.

Odluka o neinteraktivnosti ističe korelaciju starih i novih medija u projektu; sadržaj kreiran digitalnom tehnologijom je postavljen u galerijski prostor na način na koji bi bila postavljena serija uramljenih slika.

Neinteraktivnost podrazumeva unapred montirani sadržaj namenjen izlaganju, koji se na izložbi prikazuje sa ponavljanjem u petlji (*loop*), ali tako da se ne percipira kao *loop*, nego primarno kao kontrast između linearnog i arbitrarnog kretanja izvora svetlosti, jer virtuelna svetlost može imati bilo kakve osobine u datom trenutku, a jedan od ciljeva projekta „Svetlost” je da istakne razliku između osvetljenja i, uopšte, sadržaja, iz realnosti i virtuelnog osvetljenja.

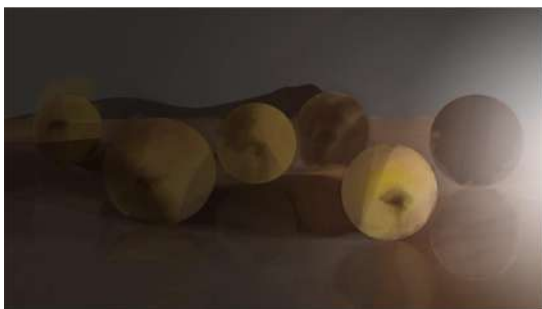
Prethodna priprema neinteraktivne, zaključane montažne forme serije digitalnih animiranih sekvenci u zavisnosti od veličine i arhitekture galerijskog (izložbenog) prostora je podrazumevana. Broj projekcija, pojedinačnih animiranih sekvenci prikazanih u prostoru takođe zavisi od svojstava prostora u kom se rad prikazuje.

⁶⁶ Č. Gir, *Digitalna kultura*, 202.

Kreativni potencijal projekta se ostvaruje povezivanjem različitih kompozicija mrtvih priroda, izborom od devet, definisanih ovim projektom, u kontinuirani likovni događaj animacijom svetlosnog izvora, a u odnosu na unapred planiranu ambijentalnu postavku.

Iniciranje događaja na digitalnoj animiranoj sekvenci je pokretanje izvora svetlosti, odnosno aktiviranje ekrana projekcije. Izvor svetlosti treba da se kreće linearno dovoljno dugo da bi to kretanje bilo percipirano kao model, i da bi odstupanje od modela kretanja koje će uslediti bilo uočljivije. Pošto je digitalni prostor *prostor u kome se sve i bilo šta može dogoditi* [Gir], nepredvidljivo kretanje izvora svetlosti koje iznenada počinje da se prikazuje na sekvencama, unosi nove likovne elemente pokretne slike u percipiranje celine instalacije digitalnih sekvenci. Na taj način se ponovo dolazi do zaključka da je u pitanju autoreferencijalni sadržaj, jer se referiše na vizuelna svojstva sopstvenog medija (ritam, funkcija poteza, uloga nosioca [Denegri]).

Medij instalacije podrazumeva prostorne odnose elemenata predstavljenog sadržaja, kao i u komunikaciji sadržaja sa posmatračem. Potrebno je da instalacija projekta „Svetlost” prikaže najmanje dve digitalne animirane sekvence da bi promena položaja virtuelnog izvora svetlosti bila pravilno percipirana i posmatrač angažovan da prati kretanje virtuelnog izvora svetlosti kako bi percipirao vizuelni sadržaj sekvenci. Da se sadržaj prikazuje na samo jednoj sekvenci, svetlo bi moglo biti percipirano kao da kruži oko dvodimenzionalne slike mrtve prirode, a to bi problematizovalo (virtuelne) prostorne odnose kojima se projekat „Svetlost” ne bavi.



Slika 107. Održivost koncepta projekta postiže se postavkom
dve digitalne animirane sekvence u ambijent galerije

Dok se virtuelni izvor svetlosti nalazi na jednoj sekvenci, druga/e je/su u mraku, potpunom ili ne potpunom; to zavisi od međusobne udaljenosti ekrana projekcije u postavci instalacije animiranih sekvenci.

Na izložbi projekta „Svetlost” postoji i prateći zvučni sadržaj. Ideja je da se taj zvuk pecipira kao imanentan virtuelnom prostoru, prostoru digitalnih animiranih sekvenci. Veoma diskretan, treba da asocira na tišinu koja bi označila da je postignuta željena kompozicija mrtvih priroda, da predmeti ostaju da stoje mirno na površini stola i da je čovek ili miran ili odsutan. Takvu tišinu čovek *čuje* kada odluči i kada je sam u enterijeru ličnog prostora, pa čuje samo disanje, i diskretne zvuke imanente takvom prostoru (otkucavanje sata, tiho zujanje električnih uređaja, i ne mnogo toga još, jer se podrazumeva stanje opšte neaktivnosti).

Pri izradi zvuka za izložbu projekta „Svetlost” nisu korišćeni *sample*-ovi realnih zvukova, nego je i zvuk kreiran posredstvom digitalne tehnologije. Ambijentalnog je karaktera i traje kontinuirano, bez prekida i šava, u beskonačnom *loop*-u, kao i digitalne animirane sekvence.

3. 8. Alternativna vizura



Slika 108. Edvard Hoper (1882–1967)
„Noćni prozori” ("Night Windows"), 1928.
ulje na platnu, 73,7×86,4 cm



Slika 109. Vizuelizacija postavke izložbe posmatrane iz eksterijera galerijskog prostora

Ukoliko galerijski prostor ima takvu arhitekturu, posetilac izložbe može da gleda sadržaj izložbe iz alternativne vizure, iz eksterijera galerije, otuda referenca na radove Edvarda Hopera (Edward Hopper). Sadržaj rada postaje sve šta se nalazi u enterijeru galerije, uključujući i posetioce, koje posetilac iz eksterijera posmatra preko izloga galerije. Izlog postaje ekvivalent površini projekcije digitalne animirane sekvence na zidu galerije, a montažna celina, serija digitalnih animiranih sekvenci postaje luminozni dinamički⁶⁷ poliptih.

Izmeštanjem iz ambijenta enterijera galerije, sa *objektivnije* tačke gledišta (na sadržaj projekta), posmatrač iz eksterijera nije u mogućnosti da percipira prikazane motive animiranih sekvenci, već samo prisustvo i odsustvo svetlosti na njima, i eventualno suptilne valerske razlike, koje utiču na percepciju čitavog enterijera galerije. Ukoliko se virtuelno svetlo ugasi, podjednako nisu vidljive ni digitalne animirane sekvence (virtuelno), a ni ostali posetioци prisutni u enterijeru galerije (realno). Upravo vizurom iz spoljnog ambijenta galerije se najbolje uočava suština projekta – i stvarni i digitalni prizor se mogu percipirati samo ako postoji osvetljenje.

Ukoliko je galerija takva da dnevno svetlo ima pristup u njen prostor, sadržaj projekta „Svetlost” mora biti prikazan noću.

Autentični vizuelni materijal prikaza izložbe biće dostupan posle održavanja izložbe.

⁶⁷ R. Munitić, *Estetika Animacije*, Beograd, 2007, 120.

3. 9. Referentne umetničke prakse iz oblasti animacije i digitalne umetnosti

Pre obrazloženja izrade projekta navela sam primere umetničke prakse koji su se što poetički, što formalno, odnosili na autonomnost i autoreferencijalnost medija izrade praktičnog dela rada odnosno na one umetničke poetike koje za motiv imaju pojavne karakteristike samog medija.

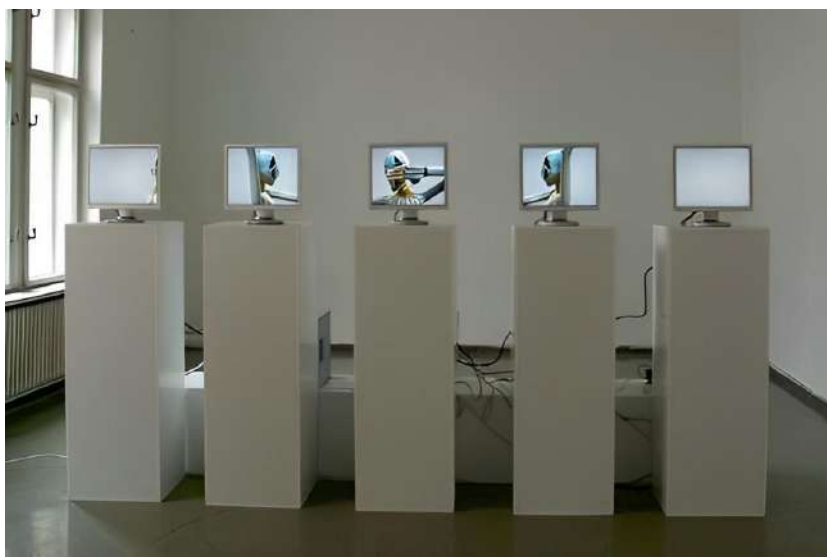
U nastavku navodim primere koji su umnogome uticali na pozicioniranje mog rada u oblast digitalne umetnosti uopšte, a onda digitalne animacije i digitalne instalacije.

Nataša Teofilović, „s.h.e.”



Slike 110, 111. i 112. Karakteri umetničkog rada “s.h.e.”, događaji: „dodirivanje ivice slike”, „ulazak u virtuelnu kožu” i „kucanje po ekranu”

Knjiga autorke Nataše Teofilović *Umetnost pokreta u prostoru praznine (Tehnologija i praksa virtuelnih karaktera)* daje značajan uvid u stvaralaštvo i autentičnu poetiku umetnice iz njene sopstvene vizure. Istovremeno, knjiga je važan poetičko-formalni sadržaj o digitalnoj umetnosti, digitalnoj tehnologiji, i, uopšte, o digitalnoj kulturi, i uticala je na definisanje i poetičkog i tehnološkog okvira projekta „Svetlost”.



Slika 113. Ambijent rada „s.h.e.”, samostalna izložba, SKC Beograd, 2006

Umetnica je dala značajan uvid u tehnologiju kojom je realizovala dva svoja važna rada, „s.h.e” (2006) i “1:1” (2010), istovremeno dajući značajan osvrt na odnos tehnologija 2D i 3D animacije. Govori o tome kako je 12 pravila ručno crtane animacije⁶⁸ primenjivo na kompleksnu 3D tehnologiju, referišući se na osnove i prirodu medija animacije.

U radu „s.h.e”, prema sopstvenom liku, softverski je izmodelovala digitalne karaktere i postavila ih u virtuelni *prostor praznine*.⁶⁹ Digitalni karakteri dele fizionomiju sa licem autorke, ali su njihova ostala svojstva promenjena u odnosu na čoveka iz realnosti. Ovi karakteri su samo opna bez unutrašnjeg sadržaja, i to pokazuju *ulazeći u sopstvenu kožu* (slika 111), provlačeći ruke i demonstrirajući unutrašnji *prostor praznine*, virtuelni prostor. Poetički značajan je odnos tih karaktera prema realnom prostoru, interesovanje za njega i pokušaj da ga ispituju.⁷⁰ Karakteri rada Nataše Teofilović su posmatraču vidljivi na polju ekrana računara.

⁶⁸ N. Teofilović, *Umetnost pokreta u prostoru praznine (Tehnologija i praksa virtuelnih karaktera)*, Beograd, 2011, 87.

⁶⁹ R. Ćirić, „Istraživač prostora praznine”, u: Nataša Teofilović, *Umetnost pokreta u prostoru praznine (Tehnologija i praksa virtuelnih karaktera)*, Beograd, 2011, 1.

⁷⁰ N. Teofilović, *Umetnost pokreta u prostoru praznine (Tehnologija i praksa virtuelnih karaktera)*, 108.

Pojavljaju se iz *prostora praznine* i staju kada se nađu sa druge strane ekrana u odnosu na posmatrača rada. S obzirom na to da nailaze na prepreku da pređu u realni svet, pokazuju nam da percipiraju granicu između virtuelnog i realnog sveta tako što opipavaju ivice digitalne slike, kucaju u ekran računara, stvaraju zvuk kojim pokušavaju da uspostave komunikaciju sa realnim svetom...

Slika 113. prikazuje ambijentalnu postavku rada "s.h.e." koja ističe virtuelni karakter sadržaja. Virtuelni prostor je vidljiv samo na ekranu računara. Virtuelni karakteri se kreću po svom, virtuelnom prostoru, ali su vidljivi samo onda kada dođu u polje digitalne (pokretne) slike.

Virdžil Vidrih (Virgil Widrich)

"Fast Film" i "Night of a 1000 Hours"

Virdžil Vidrih je 15. decembra 2016. godine održao predavanje o svom radu na Univerzitetu umetnosti u Beogradu. Dao je tom prilikom dubok uvid u svoje stvaralaštvo, vrlo detaljno se referišući na tehnologiju izrade njegovih filmova, koji predstavljaju odnos materijalne i digitalne slike, dvodimenzionalnog i trodimenzionalnog oblikovanja vizuelnog sadržaja, i između statične i pokretne slike. Rekao je da se „svi njegovi filmovi odnose na realnost, vreme i prostor”.



Slike 114, 115. i 116.

Proces izrade „Brzog filma” (“Fast Film”), 2003.
autora Virdžila Vidriha



Statični kadrovi iz filmova su štampani, zatim su ti papiri savijani u objekte, fotografisani na animacionom stolu i korišćeni kao frejmovi u animaciji. Od 1200 pregledanih filmova, napravljena je selekcija od oko 400 čiji kadrovi su korišćeni za „Brzi film” ("Fast Film") iz 2003. godine. Uz neophodnu primenu postprodukcije da bi sadržaj bio čitljiviji (iako je primarna ideja bila da se izbegne kompjuterska obrada podataka), estetika cepanog i gužvanog papira je autentični vizuelni kvalitet koji je autor želeo da istakne.⁷¹



Slike 117. i 118. Proces izrade filma „Noć od 1000 sati” (“Night of a 1000 Hours”), 2016, autora Virđžila Vidriha

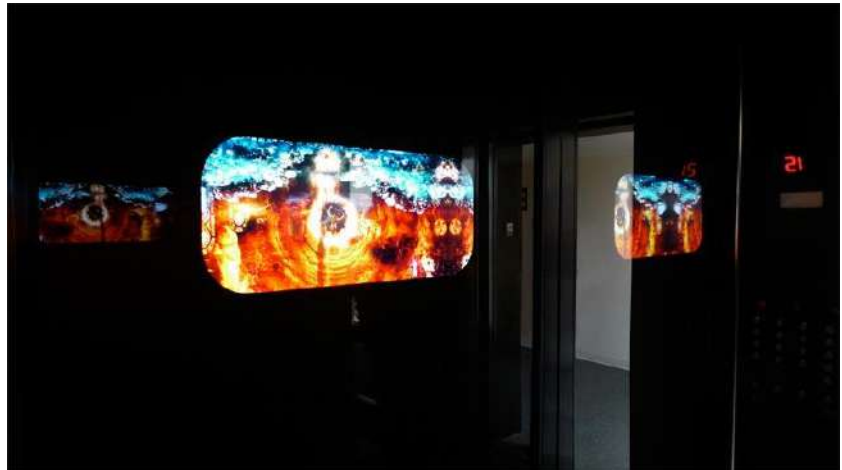
„Noć od 1000 sati” (“Night of a 1000 Hours”) iz 2016. godine je dugometražni igrani film koji je čitav snimljen ispred projektora, dvodimenzionalne površine digitalne slike. Autor je istakao da je kreativni potencijal bio u tome „projicirati kuću” u kojoj se dešava radnja filma „a ne izgraditi je”. Iskustvo rada u pozorištu ga je dovelo do definisanja ovako kompleksnog projekta. U svrhu što vernijeg podražavanja realnosti, fotografisani su realni pogledi sa prozora odgovarajuće visine i orijentacije da budu aplicirani na prozore kuće koja je digitalno / virtuelno izgrađena, da navedem samo jedan primer vernog prikazivanja sadržaja na koji nam je umetnik skrenuo pažnju. Veoma impresivan podatak, takođe, je da je, pored virtuelnog sadržaja i osvetljenja projekcije, na realnom setu korišćeno 120 različitih vrsta osvetljenja.

Impresivna je umetnikova tehnologija podražavanja realnosti kroz njeno ponovno modelovanje u virtuelnom prostoru. Takav pristup se referiše na prirodu digitalnih medija; prezentacija sadržaja je dvodimenzionalna površina, dok su mogućnosti kreiranja iluzije trodimenzionalnog prostora u virtuelnom prostoru neograničene.

Umetnik je na predavanju istakao ono šta je zajedničko za sve njegove realizovane projekte: zadovoljstvo u stvaralačkom procesu i radu sa formalnim karakteristikama medija koji koristi.

⁷¹ <https://www.youtube.com/watch?v=glwh30IyZ7Y&t=58s> (pristupljeno 20. 2. 2023)

Marko Brambilja (Marco Brambilla), "Civilization"



Slika 119. (Konceptualna) postavka rada Marka Brambilje „Civilizacija” (“Civilization”), 2008, u liftu njujorškog hotela “Standard”

Slika 120. Cella kompoziciona struktura rada „Civilizacija”

Marko Brambilja u radu „Civilizacija” (“Civilization”)⁷² realizuje složenu kompoziciju čiji gradivni elementi su, pandan potezima četkom na uljanoj slici, kratki kadrovi iz holivudskih filmova, kolažirani jedan do drugog tako da u pregledu cele kompozicije valerski grade sliku od toplih, crvenih tonova, do hladnih, pretežno plavih.

Rad je izuzetno poetički i tehnološki složen. Na prvom mestu, njegova izrada je podrazumevala, kao u radu na „Brzom filmu” Virdžila Vidriha, selekciju filmova, zatim izdvajanje odgovarajućih kadrova, njihovo opsecanje (*maskiranje*), uklapanje jednih sa drugima u valersku i sadržajnu strukturu prikaza puta iz raja u pakao.

Pokretna slika je prisutna na dva načina u ovom radu. Svaki kratki kadar preuzet iz postojećeg filma se ponavlja u *loop*-u, istovremeno sa svim drugim kratkim kadrovima upotrebljenim u

⁷² <https://marcobrambilla.com/Civilization> (pristupljeno 21. 2. 2023)

kompoziciji, tako da kompozicija pulsira od mnoštva zasebnih pokretnih sekvenci koje je gotovo nemoguće izbrojati; preklapaju se strukturalno, u ritmu i sadržajno.

Postavkom rada u lift hotela “Standard” u Njujorku ostvaruje se drugi vid pokreta primenjen na ovom radu i njegov konceptualni sadržaj. Kompozicija animacije se kreće zajedno sa kretanjem lifta; nagore, ka raju, ili nadole, ka paklu. Gosti hotela koji se upute u najviši deo hotela će stići u raj zajedno sa radom Marka Brambilje. Umetnik je kroz svoj rad prokomentarisao da se u raj stiže tako što osoba može da ga priušti; boravak u sobama hotela je skuplji što je sprat viši, te je posetilac utoliko udaljeniji od *pakla*.

Krista Zomerer i Loran Minjono
(Christa Sommerer & Laurent Mignonneau)
“The Value of Art”



Slike 121. i 122. Krista Zomerer i Loran Minjono (1964; 1967)

„Vrednost umetnosti (Mačka; Uzburkano more)”

(“The Value of Art” (“Cat”; “Unruhige See”), 2010, objekat, kombinovana tehnika, različite dimenzije

Univerzitet umetnosti je takođe organizovao i predavanje Kriste Zomerer, 9. decembra 2016. godine. Ona realizuje umetničke radove u okviru složenih tehnologija novih medija, digitalne i interaktivne umetnosti, u paru sa svojim kolegom i partnerom, Loranom Minjonom.

Kroz rad „Vrednost umetnosti” (“The Value of Art”)⁷³ istraživali su koliko dugo se prosečni gledalac zadrži ispred umetničkog dela. Kupili su broj slika na aukcijama, i na njih postavili merni uređaj koji beleži vreme zadržavanja posetilaca ispred umetničkog rada, i preračunava ga u novčanu vrednost slike. Te vrednosti se stalno ažuriraju i dostupne su posmatračima radova. Posle održane izložbe, rezultati pokazuju koja slika se najviše svidela posmatračima, jer su je najduže gledali, koliku vrednost je dostigla u odnosu na druge slike. Krista kaže da se prosečni gledalac ispred slike zadrži osam sekundi.

Zanimljivo je da su radovi iz serije „Vrednost umetnosti“, kao objekti ograničene serije, nakon realizovanog koncepta, prodati.

Kod postavke rada u projektu „Svetlost” uslovi gledanja radova na izložbi su drugačije definisani, jer sadržaj nije vidljiv sve vreme. U kontekstu rada Kriste i Lorana, za moje digitalne animirane sekvence ne bi bilo moguće utvrditi novčanu vrednost, jer je posmatrač uslovljen da prati kretanje izvora virtuelne svetlosti, samim tim i da percipira sadržaj sekvenci. Takva postavka je u skladu sa namerom da istaknem vizuelni sadržaj rada, i isključim potencijalne kulturne, socijalne, političke itd. asocijacije na sadržaj rada.

Džejms Tarel (James Turrell)

“U mom radu se više radi o tome šta vi vidite, nego onome šta ja vidim, iako je rad proizvod mog vizuelnog opažanja. Takođe me zanima osećaj prisustva u prostoru; to je prostor u kome osećate prisutnim, gotovo kao entitet — to su fizički osećaj i moć koje prostor može dati.”⁷⁴

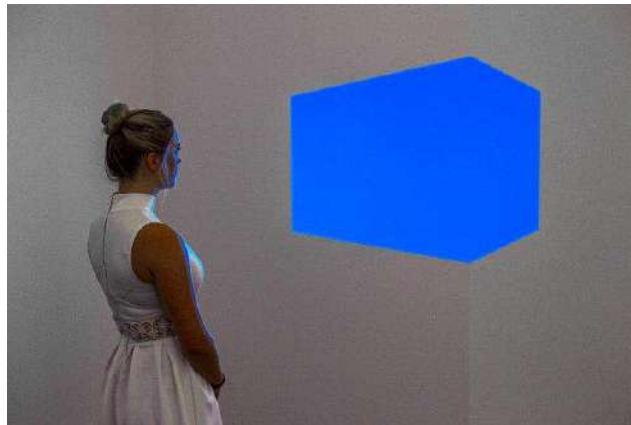
Džejms Tarel je poznat po monumentalnim, veoma redukovanim svetlosnim instalacijama, svedenim na boju i njenu luminoznost. I sadržaj i način prezentacije njegovih radova je svetlost; njegovi radovi su takođe primer autoreferencijalne umetničke prakse u najčistijoj mogućoj formi. Ambijentalne postavke njegovih radova bojom modifikuju prostor u koji su postavljene potpuno ga obuzimajući.

⁷³ <http://www.interface.ufg.ac.at/christa-laurent/WORKS/artworks/TheValueOfArt/TheValueOfArt.html#:~:text=The%20Value%20of%20Art%20is,in%20front%20of%20the%20painting>. (pristupljeno 21. 2. 2023)

⁷⁴ <https://jamesturrell.com/about/introduction/> (pristupljeno 21. 2. 2023)



Slika 123. Džejs Tarel (1943), „Savršeno jasno” („Celo polje”) (“Perfectly Clear” (“Ganzfeld”)), 1991, digitalna instalacija



Slika 124. Džejs Tarel (1943), “Shanta II” („Plava” (“Blue”)), 1970.
ugaona konstrukcija: fluorescentno svetlo, izgrađen prostor,
promenljive dimenzije: 106,6 cm (maksimalna visina otvora)

Opis sopstvene poetike Džejsa Tarela se referiše upravo na Merlo-Pontijevo tumačenje prostora u kome se nalazimo, i koji doživljavamo, opažamo. „Prostor... Ne vidim ga u skladu sa njegovim spoljašnjim omotačem, vidim ga iznutra, ja sam njime obuhvaćen. Najzad, svet je oko mene, ne preda mnom.”⁷⁵. Radovi Džejsa Tarela su tako medijski besprekorni da se čine imanentnim prostoru u koji su postavljeni. Posmatrači su uronjeni⁷⁶ u prostor, u rad, fokusirani na čiste vizuelne impulse boje. „Moj rad ne sadrži objekte, ne sadrži slike, i nema fokus. Bez objekta, bez slike i bez fokusa, u šta gledate? Gledate svoje gledanje.”⁷⁷

⁷⁵ M. Merlo-Ponti, *Oko i duh*, 176.

⁷⁶ <https://www.rts.rs/page/radio/sr/story/24/radio-beograd-2/3963051/oliver-grau-virtuelna-umetnost-clio-beograd.html> (pristupljeno 21. 2. 2023)

⁷⁷ <https://jamesturrell.com/about/introduction/> (pristupljeno 21. 2. 2023)

Valter Rutman (Walter Ruttmann)

“Lichtspiel Opus 1”

Kao poslednji, navodim primer apstraktne analogne animacije koji datira u još iz 1921. godine. Ranko Munitić, Đanalberto Bendaci (Giannalberto Bendazzi) i Rastko Ćirić su napravili izbor sto najznačajnijih animiranih filmova prema opštim kriterijumima ostvarenja istorijskog značaja, tehnološke i poetičke inovacije kroz medij animacije.⁷⁸



Slika 125. *Frame* iz animiranog filma “Lichtspiel Opus 1”, 1921, autora Valtera Rutmana

Značajno je da je “Lichtspiel Opus 1” prvi javno prikazani apstraktni film koji je bojen rukom.⁷⁹ Izdvojena forma vidljiva na jednom *frame*-u ove animacije asocira na bojeni potez slikarskom četkom, zbog svojih rudimentarnih ivica. Čisto formalno se referišem na ovaj rad, i dovodim ga u vezu sa kratkim potezima čiste nijanse boje karakterističnim za moju slikarsku fakturu, koja je u slučaju mog rada istovremeno i sadržaj i način njegove prezentacije.

⁷⁸ R. Munitić, *Estetika Animacije*, 368.

⁷⁹ R. Munitić, *Estetika Animacije*, 368.

4. Zaključna razmatranja

Potencijal doktorskog umetničkog projekta „Svetlost“ ogleda se u beskrajnim mogućnostima interpretacije sadržaja na osnovu promena odlika virtuelnog osvetljenja i uslova percepcije sadržaja, kao i u mogućnostima dovođenja u odnos sadržaja digitalnih animiranih sekvenci postavljanjem različitih kompozicija digitalnih instalacija.

Istaknuta je mogućnost prilagođavanja montažne celine projekta uslovima izlaganja. Kreativni potencijal projekta je postojanje neograničenog broja načina kretanja virtuelnog izvora svetlosti po polju digitalne animirane sekvence i prikazivanja sadržaja koje takvo svetlo modeluje. Jedna, nezanemarljiva, prednost digitalne tehnologije u izradi ovako definisanog sadržaja je što nema gubitka kvaliteta umnožavanjem, redukcijom i ponovnim montiranjem sadržaja u adekvatnom softveru.

Metodološki doprinos projekta je u prezentaciji *preklapanja*, mesta susreta analognog i digitalnog sveta. Poput softverskog kreativnog alata *Mask Tool (maska)*, vidljivi deo digitalnog, virtuelnog sveta je zidovima galerije ograničen samo na površinu projekcije digitalne animirane sekvence. *Maskirani*, nevidljivi delovi digitalnog sveta mogu imati ulogu elipse, metonimije, i podsticati narativni potencijal sadržaja.

Postoji još jedan pogled na apstrahovanje sadržaja u projektu „Svetlost“, u kontekstu tehnologije digitalne umetnosti. Softversko-tehnološke mogućnosti digitalne umetnosti istovremeno karakteriše i visoki stupanj razvoja u okviru profesionalne prakse, i opšta dostupnost svakom korisniku računara ili drugog digitalnog uređaja. Postoje trenutni načini za postizanje bilo kog efekta animacije, materijalizacije, softverske olakšice... Koji će (pre)označiti sadržaj. Apstrahovanje u okviru projekta „Svetlost“ eliminiše fasciniranje mogućnostima tehnologijom, praktično svodeći prezentaciju tehnoloških mogućnosti računara i projektora na stanja uključeno-isključeno.

4. 1. Broj 9 i odnos 16:9

Devet je kompozicija mrtvih priroda definisanih projektom „Svetlost”. 16:9 su proporcije digitalne slike, samim tim i proporcije digitalne animirane sekvence. Uljane slike su dimenzija 25×45 cm, što odgovara proporcijama digitalne slike, 16:9. Trajanje pojedinačne animirane sekvence je 25 sekundi (16+9).

Digitalne animirane sekvence su koloristički i estetički usklađene, pa je namera da u postavci izložbe, u okviru digitalne instalacije, sekvence izgledaju kao da pripadaju digitalnom dinamičkom poliptihu.



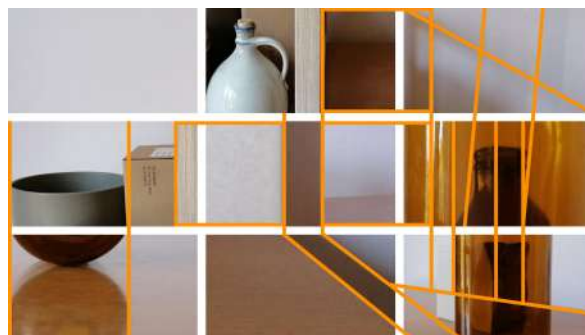
Slika 126. Poliptih; način prezentacije materijalnog likovnog dela rada „Svetlost”, 9×25×45 cm

Uljane slike realizovane tokom projekta „Svetlost” u grupi od devet pojedinačnih slika, ponovo obrazuju proporcije 16:9. Tako formirani poliptih je odgovarajući za potencijalnu prezentaciju na izložbi praktičnog dela projekta, uz instalaciju digitalnih animiranih sekvenci, jer se referiše na tehnologiju animacije, ističe vezu statične i pokretne slike i uloge pojedinačne slike i niza pojedinačnih slika u kontekstu tehnologije animacije.

Medijska korelacija u okviru projekta „Svetlost” može i dalje da se analizira.



Slika 127. Poliptih fotografija



Slika 128. Analiza kompozicije slike 127.

Pojedinačno kadrirane fotografije mrtvih priroda obrazuju novi poliptih fotografija, takođe proporcija 16:9, sa vrlo skladnom kompozicijom (slika 128).



Slika 129. *Frame* izdvojen iz digitalne animirane sekvence projekta „Svetlost”

U procesu animacije, smenom osvetljenja i osenčenosti došlo je do novih likovnih vrednosti koje su doprinele vizuelnom sadržaju projekta. Slika 129. prikazuje *frame* digitalne animirane sekvence, koji može da se posmatra kao samostalna slika, nezavisno od sadržaja u okviru kog je nastao. Štampanjem bi ova slika bila materijalizovana, tako da je koncept odnosa materijalno i digitalno, formalne medijske korelacije i nastajanja novih vizuelnih kvaliteta u okviru projekta u potpunosti ostvaren.

Biografija

Tijana Gogić

Rođena 1990. godine u Aranđelovcu. Završila osnovne studije 2014. godine, i master studije 2015. godine na Filološko-umetničkom fakultetu u Kragujevcu, u klasi profesora Gorana Rakića, odsek Zidno slikarstvo. Od 2010. godine do danas realizovala pet samostalnih izložbi, i učestvovala na preko trideset kolektivnih izložbi.

Aktivno angažovana na poljima izlagačke i izdavačke delatnosti od 2017. godine, od kada je zaposlena u ARTE galeriji Beograd. Cilj delatnosti ARTE galerije je da uspostavi vezu između javnog i privatnog kulturnog nasleđa kroz organizaciju izložbi i izdavanje publikacija o stvaralaštvu umetnika, kao i o fenomenima u istoriji umetnosti sa prostora Srbije i bivše Jugoslavije.

Učestvovala je u organizaciji velikog broja značajnih izložbi, koje su realizovane samostalno od strane ARTE galerije, u pet galerijskih prostora u Beogradu, kao i u saradnji sa Muzejem grada Beograda, Muzejem savremene umetnosti Beograd, i Fondacijom Q Contemporary sa matičnim sedištem u Hong Kongu.

Upraviteljica je Fondacije BORA ILJOVSKI i članica Fondacije MIRA BRITKA iz Beograda, koje imaju za cilj očuvanje i kontinuiranu valorizaciju stvaralaštva umetnika Mire Britke i Bore Iljovskog, u regionalnom i internacionalnom kontekstu. Selektorka je likovnog programa međunarodne Smotre umetosti „Mermer i zvuci” od 2020. godine, čiji program je tradicionalno realizovan u Aranđelovcu od 1965. godine.

Kontakt

+381 60 52 63 775

tijana_oml@yahoo.com

Literatura

Baldwin, Thomas. "Introduction", u: Maurice Merleau-Ponty, *The World of Perception*, Routledge, London and New York, [1948], 2004.

Brajson, Norman. *Šarden i tekst mrtve prirode*, prev. Leon Kojen, Čigoja, Beograd, 2022.

Bryson, Norman. "Chardin and the Text of Still Life", *Critical Inquiry*, 15 (Winter 1989), 227-252.

Bryson, Norman. *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, Reaktion Books, London, 1990.

Ćirić, Rastko. „Istraživač prostora praznine”, u: Nataša Teofilović, *Umetnost pokreta u prostoru praznine (Tehnologija i praksa virtuelnih karaktera)*, Arhitektonski fakultet univerziteta u Beogradu, Beograd, 2011.

Ćirić, Rastko. „Stvarnost je negde drugde”, u: Ranko Munitić (ur.), *Zbornik o animaciji*, Filmski centar Srbije, Beograd, 2009.

Denegri, Ješa i dr. *Mira Brtka, REFLEKSIJE | REFLECTIONS*, Fondacija MIRA BRTKA, Beograd, 2021.

Denegri, Jerko. „Slikarstvo u proširenom polju”, u: Miško Šuvaković (ur.), *Hibridno-imaginarno, Slikarstvo i/ili ekran, O slici i slikarstvu u epohi medija*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2006.

Denegri, Ješa. *Teme srpske umetnosti, 1950–2000, '50-e, '60-e*, Fondacija kolekcija Trajković, Beograd, 2019.

Fry, Roger. *Cézanne: A Study of His Development*, Hogarth Press, New York, [1927], 1960.

Gir, Čarli. *Digitalna kultura*, prev. Aleksandar Luj Todorović, Clio, Beograd, 2008.

Jevtić, Miloš. *Nedeljko Gvozdenović*, Venac, Gornji Milanovac, 1976.

Metlić, Dijana. *Nedeljko Gvozdenović: U potrazi za apsolutnim slikarstvom*, SANU, Beograd, 2018.

Kojen, Leon. „Mrtva priroda kao žanr”, u: Norman Brajson, *Šarden i tekst mrtve prirode*, Čigoja, Beograd, 2022.

Merleau-Ponty, Maurice. *The World of Perception*, Routledge, London and New York, [1948], 2004.

Merlo-Ponti, Moris. *Sezanova sumnja, Oko i duh i drugi ogledi o umetnosti*, prev. Milica Stojković, Službeni glasnik, Beograd, 2016.

Munitić, Ranko. *Estetika Animacije*, Filmski centar Srbije i Fakultet primenjenih umetnosti, Beograd, 2007.

Protić, Miodrag B. „Enformel, apstraktna umetnost”, u: Miodrag B. Protić, *Srpsko slikarstvo XX veka, II*, Nolit, Beograd, 1970.

Schapiro, Meyer. *Paul Cézanne*, Abrams, New York, [1962], 2004.

Teofilović, Nataša. *Umetnost pokreta u prostoru praznine (Tehnologija i praksa virtuelnih karaktera)*, predgovor Rastko Ćirić, Arhitektonski fakultet univerziteta u Beogradu, Beograd, 2011.

Todorovic, Aleksandar Louis. *TELEVISION TECHNOLOGY DEMYSTIFIED: A non-technical guide*, Focal Press, Burlington MA, 2006.

Verdi, Richard. *Cézanne*, Thames and Hudson, London, 1992.

Verdi, Richard. “Roger Fry's 'Cézanne, a Study of His Development', 1927”, *The Burlington Magazine*, 151 (August 2009), 544-547.

Vebografija

“About”, zvanični veb sajt Džejmisa Tarela:

<https://jamesturrell.com/about/introduction/> (pristupljeno 21. 2. 2023)

„Art zona: Bogoljub Jovanović”, RTS Kulturno-umetnički program - Zvanični kanal:

<https://www.youtube.com/watch?v=S8GhCS7bhSg&t=3s> (pristupljeno 19. 2. 2023)

“Civilization (Megaplex)”, 2008, zvanični veb sajt studija Marka Brambilje:

<https://marcobrambilla.com/Civilization> (pristupljeno 21. 2. 2023)

„Do detalja / Saša Pančić”, RTS Kulturno-umetnički program - Zvanični kanal:

<https://www.youtube.com/watch?v=IaY95ITzQ3Q> (pristupljeno 9. 2. 2023)

Jovanić, Aleksandra. Doktorski umetnički projekat: „BAJT IMA OSAM BITOVA, Serija od osam interaktivnih kratkih formi za internet”, Beograd, 2011:

<http://aleksandrajovanic.com/byte-has-8-bits/> (pristupljeno 15. 11. 2018)

“Making of Virgil Widrich's "Fast Film"”, Virgil Widrich, zvanični YouTube kanal:

<https://www.youtube.com/watch?v=glwh30IyZ7Y&t=58s> (pristupljeno 20. 2. 2023)

Profesor emeritus Čedomir Vasić o knjizi *Virtuelna umetnost* Olivera Graua (Oliver Grau), emisija „Znakovi”, Radio Beograd 2, veb sajt RTS-a:

<https://www.rts.rs/page/radio/sr/story/24/radio-beograd-2/3963051/oliver-grau-virtuelna-umetnost-clio-beograd.html> (pristupljeno 21. 2. 2023)

“The ‘Small Gestures and Silent Perfection’ of Giorgio Morandi”, Christie’s:

<https://www.christies.com/features/Giorgio-Morandi-guide-10098-3.aspx>

(pristupljeno 21. 2. 2023)

“The Value of Art” interactive installation © 2010, Christa Sommerer and Laurent Mignonneau: [http://www.interface.ufg.ac.at/christa-](http://www.interface.ufg.ac.at/christa-laurent/)

[laurent/WORKS/artworks/TheValueOfArt/TheValueOfArt.html#:~:text=The%20Value%20of%20Art%20is,in%20front%20of%20the%20painting.](http://www.interface.ufg.ac.at/christa-laurent/WORKS/artworks/TheValueOfArt/TheValueOfArt.html#:~:text=The%20Value%20of%20Art%20is,in%20front%20of%20the%20painting.) (pristupljeno 21. 2. 2023)

Slikovni prilozi

Slika 1. [strana 4] Tri statične slike projekta „Svetlost”; fotografija, uljana slika i (*key*)*frame* animacije; najava sadržaja koji će biti predstavljen u ovom tekstualnom obrazloženju

Izvor: arhiva autora

Slika 2. [strana 9] Huan Sančez Kotan (1561–1627), „Dunja, kupus, dinja i krastavac” (“Bodegón con membrillo, repollo, melón y pepino”), oko 1602, ulje na platnu, 69×84,5 cm

Izvor:

N. Brajson, *Šarden i tekst mrtve prirode*, 14.

Slika 3. [strana 10] Fransoa Desport (1661–1743), „Breskve i srebrni tanjiri”, 1738-42, ulje na platnu, 91×117 cm

Izvor:

N. Brajson, *Šarden i tekst mrtve prirode*, 30.

Slika 4. [strana 10] Jan Davids de Hem (1606–1693), „Mrtva priroda sa jastogom i voćem”, kasne 1640, ulje na platnu, 63,5×84,5 cm

Izvor:

N. Brajson, *Šarden i tekst mrtve prirode*, 31.

Slika 5. [strana 10] Vilem Kalf (1606–1693), „Mrtva priroda sa peharom od indijske lađice”, 1662, ulje na platnu, 79,4×67,3 cm

Izvor:

N. Brajson, *Šarden i tekst mrtve prirode*, 33.

Slika 6. [strana 13] Pol Sezan (1839–1906), „Crni sat” (“La Pendule noire”), 1867-69, ulje na platnu, 54×73 cm

Izvor:

M. Schapiro, *Paul Cézanne*, 53.

Slika 7. [strana 13] Pol Sezan (1839–1906), „Mrtva priroda sa posudom za kompot” (“Nature morte au compotier”), oko 1880, ulje na platnu, 46×55 cm

Izvor:

M. Schapiro, *Paul Cézanne*, 67.

Slika 8. [strana 14] Žan-Batist-Simeon Šarden (1699–1779), „Pripreme za obed” (“Les Débris d'un déjeuner”), 1763, ulje na platnu, 38×46 cm

Izvor:

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065934> (pristupljeno 2. 2. 2023)

Slika 9. [strana 14] Gistav Kurbe (Gustave Courbet) (1819–1877), „Mrtva priroda sa jabukama i narovima” (“Nature morte aux pommes et grenade”), 1871, ulje na platnu, 44,5×61 cm

Izvor:

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/gustave-courbet-still-life-with-apples-and-a-pomegranate> (pristupljeno 2. 2. 2023)

Slika 10. [strana 14] Eduar Mane (Édouard Manet) (1832–1883), „Mrtva priroda sa dinjom i breskvama” (“Nature morte avec melon et pêches”), oko 1866, ulje na platnu, 68,3×91 cm

Izvor:

<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46004.html> (pristupljeno 2. 2. 2023)

Slika 11. [strana 14] Pjer-Ogist Renoar (Pierre-Auguste Renoir) (1841–1919), „Povrće sa Juga” (“Fruits du Midi”), 1881, ulje na platnu, 51×65 cm

Izvor:

<https://www.artic.edu/artworks/16629/fruits-of-the-midi> (pristupljeno 2. 2. 2023)

Slika 12. [strana 20] Devet kompozicija, motivi projekta „Svetlost”

Izvor: arhiva autora

Slika 13. [strana 21] „Kompozicija 1”, jedan od devet motiva projekta „Svetlost”

Izvor: arhiva autora

Slika 14. [strana 22] „Kompozicija 1”, promenjeni rakurs kamere koji otkriva svojstva elemenata kompozicije

Izvor: arhiva autora

Slike 15. i 16. [strana 23] „Kompozicija 1”, ilustracije teme projekta „Svetlost”

Izvor: arhiva autora

Slika 17. [strana 24] Komparativna ilustracija; Đorđo Morandi (1890–1964), „Mrtva priroda” (“Natura morta”), 1951, ulje na platnu, 39×45 cm; „Kompozicija 1”, fotografija i digitalni crtež

Izvor:

M. C. Bandera et R. Miracco, *Morandi 1890–1964*, Milano, 2008, 261; arhiva autora

Slika 18. [strana 26] Pol Sezan (1839–1906), „Mrtva priroda sa korpom jabuka” (“Le panier de pommes”), 1890-4, ulje na platnu, 65×80 cm

Izvor:

M. Schapiro, *Paul Cézanne*, 97.

Slika 19. [strana 26] Pol Sezan (1839–1906), „Mrtva priroda sa jabukama” (“Nature morte aux pommes”), 1873-7, ulje na platnu, 19×27 cm

Izvor:

<https://french-impressionists.fitzmuseum.cam.ac.uk/artists/cezanne/still-life-with-apples>

(pristupljeno 2. 2. 2023)

Slika 20. [strana 27] „Kompozicija 2”, jedan od devet motiva projekta „Svetlost”

Izvor: arhiva autora

Slika 21. [strana 28] „Kompozicija 2”, promenjeni rakurs kamere koji otkriva svojstva elemenata kompozicije

Izvor: arhiva autora

Slika 22. [strana 28] „Kompozicija 2”, ilustracija, stilizacija

Izvor: arhiva autora

Slika 23. [strana 28] „Kompozicija 2”, ilustracija, senke

Izvor: arhiva autora

Slika 24. [strana 28] Đorđo Morandi (1890–1964), „Flaše” (“Bottiglie”), akvarel na papiru, 14×10,8 cm

Izvor:

<https://www.invaluable.com/artist/morandi-giorgio-xtz6ztc4vx/sold-at-auction-prices/?page=3> (pristupljeno 2. 2. 2023)

Slika 25. [strana 29] Đorđo Morandi (1890–1964), „Mrtva priroda” (“Natura morta”), 1937, ulje na platnu, 45×59 cm

Izvor:

M. C. Bandera et R. Miracco, *Morandi 1890–1964*, 168.

Slika 26. [strana 29] Đorđo Morandi (1890–1964), „Mrtva priroda” (“Natura morta”), 1938, ulje na platnu, 24,1×39,7 cm

Izvor:

M. C. Bandera et R. Miracco, *Morandi 1890–1964*, 169.

Slika 27. [strana 30] „Kompozicija 3”, jedan od devet motiva projekta „Svetlost”

Izvor: arhiva autora

Slika 28. i 29. [strana 30] „Kompozicija 3”, dva položaja svetlosnog izvora i širi kadar motiva, za ilustraciju potencijala kompozicije posredstvom statičnih slika

Izvor: arhiva autora

Slika 30. [strana 31] Juan Gris (1887–1927), „Čaša i flaša” (“Vaso y botella”), 1913, tuš, gvaš, akvarel, uljani pastel i olovka na papiru, 46,3×31,1 cm

Izvor:

<https://www.moma.org/collection/works/34512> (pristupljeno 3. 3. 2023)

Slika 31. [strana 32] „Kompozicija 4”, jedan od devet motiva projekta „Svetlost”

Izvor: arhiva autora

Slika 32. [strana 32] Đorđo Morandi (1890–1964), „Mrtva priroda” (“Natura morta”), oko 1955, ulje na platnu, 30,5×40,6 cm

Izvor:

<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.103748.html> (pristupljeno 3. 3. 2023)

Slika 33. [strana 32] Đorđo Morandi (1890–1964), „Mrtva priroda” (“Natura morta”), 1963, ulje na platnu, 20,5×35,5 cm

Izvor:

M. C. Bandera et R. Miracco, *Morandi 1890–1964*, 341.

Slike 34, 35. i 36. [strana 33] „Kompozicija 4”, odabrane faze u kretanju svetlosnog izvora

Izvor: arhiva autora

Slika 37, 38 i 39. [strana 34] Frame-ovi animacije realizovane u okviru projekta „Svetlost”; kadar je iskrojen da fokusira pažnju na drugi element kompozicije, kutiju

Izvor: arhiva autora

Slika 40. [strana 34] Pablo Pikaso (1881–1973), „Gitara” (“Guitarra / Guitare”), 1913, ulje na platnu kaširanom na ploču, 87×47,5 cm

Izvor:

M. Rowell, *Objects of Desire: The Modern Still Life*, New York, 1997, 60.

Slika 41. [strana 35] „Kompozicija 5”, jedan od devet motiva projekta „Svetlost”

Izvor: arhiva autora

Slika 42. [strana 35] Ljubica Cuca Sokić (1914–2009), „Uprošćeni enterijer”, 1974, ulje na platnu, 65×63cm

Izvor:

<https://galerijarima.com/clanci/izlobe/arhiva-saradnje/ljubica-cuca-sokic-kulturni-centar-vrsac-decembar-2008.html> (pristupljeno 3. 3. 2023)

Slika 43. [strana 35] Đorđo Morandi (1890–1964), „Mrtva priroda” (“Natura morta”), 1956, ulje na platnu, 40,5×35,4 cm (detalj)

Izvor:

M. C. Bandera et R. Miracco, *Morandi 1890–1964*, 285.

Slika 44, 45. i 46. [strana 36] „Kompozicija 5”, odabrane faze u kretanju svetlosnog izvora

Izvor: arhiva autora

Slika 47. [strana 37] Đorđo Morandi (1890–1964), „Mrtva priroda” (“Natura morta”) 1963, ulje na platnu, 20,5×35,5 cm

Izvor:

M. C. Bandera et R. Miracco, *Morandi 1890–1964*, 340.

Slika 48. [strana 38] Đorđo Morandi (1890–1964), akvarel, podaci su nepoznati; verovatno je razlog što rad pripada privatnoj kolekciji

Izvor:

<https://www.seattleartistleague.com/2021/06/01/morandis-watercolors/>

(pristupljeno 3. 3. 2023)

Slika 49. [strana 39] „Kompozicija 6”, jedan od devet motiva projekta „Svetlost”

Izvor: arhiva autora

Slika 50. [strana 40] „Kompozicija 6”, promenjeni rakurs kamere koji otkriva svojstva elemenata kompozicije

Izvor: arhiva autora

Slika 51. [strana 42] Radomir Damnjanović Damnjan (1935), „Mrtva priroda sa šest flaša”, 1981-83, kombinovana tehnika, 65×75×20 cm

Izvor: arhiva ARTE galerije Beograd

Slika 52. [strana 42] Radomir Damnjanović Damnjan (1935), „Velika mrtva priroda sa flašama” (“Grande natura morta con botigle”), 1988, kombinovana tehnika na platnu i staklu, asamblaž, 137×188,5 cm, h 34 cm

Izvor: arhiva ARTE galerije Beograd

Slika 53. [strana 42] Radomir Damnjanović Damnjan (1935), „Slika” ("Quadro"), 2008, akril na platnu, 40×30 cm

Izvor: arhiva ARTE galerije Beograd

Slika 54. [strana 42] Radomir Damnjanović Damnjan (1935), „Slikanje na kanapu”, 2018, akril na kanapu, 60×60 cm

Izvor: arhiva ARTE galerije Beograd

Slika 55. [strana 44] Ivan Tabaković (1898–1977), „Građa slike”, 1955, ulje na platnu, 70×87,5 cm

Izvor:

L. Merenik, *Ivan Tabaković*, Novi Sad, 2004, 135.

Slika 56. [strana 44] Ivan Tabaković (1898–1977), Ivan Tabaković (1898–1977), „Meditacija”, 1959, ulje na lesonitu, 65×87 cm

Izvor:

<https://www.galerijamaticesrpske.rs/kolekcija/tabakovic-ivan-meditacija/>

(pristupljeno 3. 3. 2023)

Slika 57. [strana 45] „Kompozicija 7”, jedan od devet motiva projekta „Svetlost”

Izvor: arhiva autora

Slika 58. [strana 45] Slika 61. Đorđo Morandi (1890–1964), „Mrtva priroda” (“Natura morta”), 1937, ulje na plantnu 61,8×76,3 cm (detalj)

Izvor:

M. C. Bandera et R. Miracco, *Morandi 1890–1964*, 38.

Slika 59. [strana 45] Đorđo Morandi (1890–1964), „Mrtva priroda” (“Natura morta”), 1958, ulje na platnu, 20×30 cm

Izvor:

<https://www.trouw.nl/cultuur-media/de-bevroren-personages-van-giorgio-morandi~b29ff058/>

(pristupljeno 3. 3. 2023)

Slika 60, 61. i 62. [strana 46] „Kompozicija 7”, odabrane faze u kretanju svetlosnog izvora

Izvor: arhiva autora

Slika 63. [strana 47] „Kompozicija 8”, jedan od devet motiva projekta „Svetlost”

Izvor: arhiva autora

Slika 64. [strana 48] Nedeljko Gvozdenović (1902–1988), „Atelje sa žutim podom”, 1973-76, ulje na platnu, 68×95,5 cm

Izvor:

D. Metlić, *Nedeljko Gvozdenović: U potrazi za apsolutnim slikarstvom*, 160.

Slika 65. [strana 49] Ljubica Cuca Sokić (1914–2009), „Pariski atelje”, 1939, ulje na platnu, 45×73 cm

Izvor:

<https://galerijarima.com/clanci/izlobe/arhiva-saradnje/ljubica-cuca-sokic-galerija-centra-za-kulturu-despotovac-avgust-2009.html> (pristupljeno 3. 3. 2023)

Slika 66. [strana 49] Nedeljko Gvozdenović (1902–1988), „Ugao ateljea u plavom”, 1973. ulje na platnu, 73×100 cm

Izvor:

D. Metlić, *Nedeljko Gvozdenović: U potrazi za apsolutnim slikarstvom*, 304.

Slika 67. [strana 49] Ljubica Cuca Sokić (1914–2009), Apstraktna kompozicija u smeđim tonovima, sedma decenija XX veka, ulje na šper-ploči, 45×55 cm

Izvor: arhiva ARTE galerije Beograd

Slike 68, 69. i 70. [strana 50] „Kompozicija 8”, odabrane faze u kretanju svetlosnog izvora

Izvor: arhiva autora

Slika 71. [strana 51] „Kompozicija 9”, jedan od devet motiva projekta „Svetlost”

Izvor: arhiva autora

Slike 72, 73. i 74. [strana 52] „Kompozicija 9”, odabrane faze u kretanju svetlosnog izvora

Izvor: arhiva autora

Slika 75. [strana 53] Saša Pančić (1965), „Gest br. 6”, 2017, papir, četka, tuš, 42×30 cm

Izvor: arhiva umetnika

Slika 76. [strana 53] Saša Pančić (1965), „Iza horizonta”, 2015/2016, sečeni karton, crni i beli, 64×76,5 cm

Izvor: arhiva umetnika

Slika 77. [strana 53] Saša Pančić (1965), „Zlatni cvet”, 2004, čelična ploča, 10 mm debljine, 102×57 cm

Izvor: arhiva umetnika

Slika 78. [strana 54] Pit Mondrijan (1872–1944), „Jabuke, ćup i tanjir na polici” ("Appels, gemberpot en bord op een richel"), 1901, akvarel, gvaš i ugljen na papiru, 38×56 cm

Izvor:

<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2019/impressionist-modern-day-sale-119007/lot.136.html> (pristupljeno 3. 3. 2023)

Slika 79. [strana 54] Pit Mondrijan (1872–1944), „Jabuke, okrugli ćup i tanjir na stolu” ("Appels, ronde pot en plaat op een tafel"), 1900-02, akvarel, gvaš i ugljen na papiru, 42×56,5 cm

Izvor: <https://www.christies.com/lot/lot-6202341> (pristupljeno 3. 3. 2023)

Slika 80. [strana 54] Pit Mondrijan (1872–1944), „Mrtva priroda sa ćupom I” ("Stilleven met gemberpot I"), 1911-12, ulje na platnu, 65,5×75 cm

Izvor: <https://www.guggenheim.org/artwork/3002> (pristupljeno 3. 3. 2023)

Slika 81. [strana 54] Pit Mondrijan (1872–1944), „Mrtva priroda sa ćupom II” ("Stilleven met gemberpot II"), 1911-12. ulje na platnu, 91,5×120 cm

Izvor: <https://www.guggenheim.org/artwork/3001> (pristupljeno 3. 3. 2023)

Slika 82. [strana 55] Piet Mondrian (1872–1944), „Kompozicija broj II” (“Samenstelling Nr. II”), 1913, ulje na platnu, 88×115 cm

Izvor:

H. Janssen, *Mondrian and Cubism, Paris 1912-1914*, London, 2015, 80.

Slika 83. [strana 62] Numerisani položaji izvora svetlosti u odnosu na postavku mrtve prirode; pogled odozgo, 90° u odnosu na frontalni pogled

Izvor: arhiva autora

Slika 84. [strana 63] Detalji materijalnih slika projekta „Svetlost” izdvojeni kao samostalne apstraktne kompozicije, u odnosu na kompozicije u okviru kojih su nastale

Izvor: arhiva autora

Slika 85. [strana 64] Bogoljub Boba Jovanović (1924–2021), „K55”, 1955, ulje na platnu, 194×113 cm

Izvor: J. Denegri, *Teme srpske umetnosti, 1950–2000, '50-e, '60-e*, 80.

Slika 86. [strana 64] Mira Brtka (1930–2014), Bez naziva, 1965. ulje na platnu, 140×80 cm

Izvor:

J. Denegri i dr, *Mira Brtka, REFLEKSIJE | REFLECTIONS*, Beograd, 2021, 34.

Slika 87. [strana 65] Mira Brtka (1930–2014), „Kineski pejzaž” (“Il paesaggio cinese”), 1963, kombinovana tehnika na šperploči, 70×50 cm

Izvor:

J. Denegri i dr, *Mira Brtka, REFLEKSIJE | REFLECTIONS*, Beograd, 2021, 20.

Slika 88. [strana 65] Mira Brtka (1930–2014), „Džem od jagoda” (“Strawberry Jam”), 1964, kombinovana tehnika na šperploči, 100×80 cm

Izvor:

J. Denegri i dr, *Mira Brtka, REFLEKSIJE | REFLECTIONS*, Beograd, 2021, 21.

Slika 89. [strana 65] Mira Brtka (1930–2014), Bez naziva, ulje na platnu, 55×65 cm

Izvor:

J. Denegri i dr, *Mira Brtka, REFLEKSIJE | REFLECTIONS*, Beograd, 2021, 37.

Slika 90. [strana 67] Jedna od analitičkih fotografija „Kompozicije 1”, ilustracija teme projekta „Svetlost”

Izvor: arhiva autora

Slika 91. [strana 67] Redukovanje odnosno usložavanje palete u odnosu na karakter osvetljenja prizora

Izvor: arhiva autora

Slika 92. [strana 68] Detalji slikanih površina slika realizovanih u okviru projekta „Svetlost” koji ilustruju apstraktnu strukturu slike

Izvor: arhiva autora

Slika 93. [strana 69] Materijalne slike urađene tehnikom ulje na platnu nastale u okviru projekta „Svetlost”

Izvor: arhiva autora

Slika 94. [strana 70] Devet kompozicija mrtvih priroda, fotografisani motivi projekta „Svetlost”

Izvor: arhiva autora

Slika 95. [strana 71] Položaj fotoaparata u odnosu na postavku mrtve prirode i promenu položaja izvora svetlosti; pogled 90° u odnosu na frontalni

Izvor: arhiva autora

Slika 96. [strana 74] Uljana slika, „Kompozicija 1”, nepromenljivi vizuelni kvalitet digitalne animirane sekvence

Izvor: arhiva autora

Slika 97. [strana 74] Sloj digitalnog slikanja izvesne transparentnosti, koji ilustruje opažanje određenog položaja izvora svetlosti u odnosu na kompoziciju mrtve prirode

Izvor: arhiva autora

Slika 98. [strana 74] Krajnji vizuelni rezultat jedne ključne faze (*keyframe-a*) animacije, spojene vizuelne vrednosti slike 96. i slike 97.

Izvor: arhiva autora

Slike 99. i 100. [strana 77] *Maske (Masks)*, alat za rad na statičnoj i pokretnoj digitalnoj slici

Izvor: arhiva autora

Slike 101. i 102. [strana 79] *Frame-ovi animacije, varijacija 2*

Izvor: arhiva autora

Slike 103. i 104. [strana 79] *Frame-ovi animacije, varijacija 3*

Izvor: arhiva autora

Slike 105. i 106. [strana 79] *Frame-ovi animacije, varijacija 4*

Izvor: arhiva autora

Slika 107. [strana 82] Održivost koncepta projekta postiže se postavkom dve digitalne animirane sekvence u ambijent galerije

Izvor: arhiva autora

Slika 108. [strana 84] Edvard Hoper (1882–1967), „Noćni prozori” ("Night Windows"), 1928, ulje na platnu, 73,7×86,4 cm

Izvor: <https://www.moma.org/collection/works/79270> (pristupljeno 21. 2. 2023)

Slika 109. [strana 84] Vizuelizacija postavke izložbe posmatrane iz eksterijera galerijskog prostora

Izvor: arhiva autora

Slike 110, 111. i 112. [strana 86] Karakteri umetničkog rada “s.h.e.”, događaji: „dodirivanje ivice slike”, „ulazak u virtuelnu kožu” i „kucanje po ekranu”

Izvor:

N. Teofilović, *Umetnost pokreta u prostoru praznine (Tehnologija i praksa virtuelnih karaktera)*, 118, 120 i 121.

Slika 113. [strana 87] Ambijent rada “s.h.e.”, samostalna izložba, SKC Beograd, 2006

Izvor:

<https://razgovori.files.wordpress.com/2010/07/ukp-natasa-teofilovic.pdf>

(pristupljeno 21. 2. 2023)

Slike 114, 115. i 116. [strana 88] Proces izrade „Brzog filma” (“Fast Film”), 2003, autora Virdžila Vidriha

Izvor:

<https://www.widrichfilm.com/en/projekte/20082003> (pristupljeno 21. 2. 2023)

Slike 117. i 118. [strana 89] Proces izrade filma „Noć od hiljadu sati” (“Night of a 1000 Hours”), 2016, autora Virdžila Vidriha

Izvor:

<https://www.widrichfilm.com/en/projekte/10012013> (pristupljeno 21. 2. 2023)

Slika 119. [strana 90] (Konceptualna) postavka rada Marka Brambilje „Civilizacija”, (“Civilization”), 2008, u liftu njujorškog hotela “Standard”

Izvor:

<https://motionographer.com/2009/03/15/marco-brambilla-civilization/>

(pristupljeno 21. 2. 2023)

Slika 120. [strana 90] Cela kompoziciona struktura rada „Civilizacija”

Izvor:

<https://cxainc.com/portfolio/14792/> (pristupljeno 21. 2. 2023)

Slike 121. i 122. [strana 91] Krista Zomerer i Loran Minjono (1964; 1967), „Vrednost umetnosti (Mačka; Uzburkano more)” (“The Value of Art” (Cat; Unruhige See), 2010, objekat, kombinovana tehnika, različite dimenzije

Izvor:

<https://www.artsy.net/artwork/laurent-mignonneau-and-christa-sommerer-the-value-of-art-cat>

(pristupljeno 21. 2. 2023)

<https://artfacts.net/artwork/the-value-of-art-unruhige-see/27821> (pristupljeno 21. 2. 2023)

Slika 123. [strana 93] Džejms Tarel (1943), „Savršeno jasno” („Celo polje”) ("Perfectly Clear" ("Ganzfeld")), 1991, digitalna instalacija

Izvor:

<https://www.artsy.net/artwork/james-turrell-perfectly-clear-ganzfeld> (pristupljeno 21. 2. 2023)

Slika 124. [strana 94] Džejms Tarel (1943), “Shanta II” („Plava” ("Blue")), 1970. ugaona konstrukcija: fluorescentno svetlo, izgrađen prostor, promenljive dimenzije: 106,6 cm (maksimalna visina otvora)

Izvor:

<https://www.we-heart.com/2014/12/18/james-turrell-a-retrospective-national-gallery-australia-canberra/> (pristupljeno 21. 2. 2023)

Slika 125. [strana 94] *Frame* iz animiranog filma “Lichtspiel Opus 1”, 1921, autora Valtera Rutmana

Izvor:

<https://www.youtube.com/watch?v=aHZdDmYFZN0> (pristupljeno 21. 2. 2023)

Slika 126. [strana 96] Poliptih; način prezentacije materijalnog likovnog dela rada „Svetlost”, 9×25×45 cm

Izvor: arhiva autora

Slika 127. [strana 97] Poliptih fotografija

Izvor: arhiva autora

Slika 128. [strana 97] Analiza kompozicije slike 127.

Izvor: arhiva autora

Slika 129. [strana 97] *Frame* izdvojen iz digitalne animirane sekvence projekta „Svetlost”

Izvor: arhiva autora

Изјава о ауторству

Потписани-а Тијана Гогих

број индекса Б4/14

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

„Светлост, инсталација са дигиталним анимираним секвенцама”

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 3. март 2023.



Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора Тијана Гогоћ

Број индекса Б4/14

Докторски студијски програм Дигитална уметност

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

„Светлост, инсталација са дигиталним анимираним секвенцама”

Ментор др ум. Јулијана Протић, ванредни професор

Коментор мр Растко Ђирић, редовни професор у пензији

Потписани (име и презиме аутора) Тијана Гогоћ

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / 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.

Потпис докторанда

У Београду, 3. март 2023.



Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду унесе моју докторску дисертацију/ докторски уметнички пројекат под насловом:

„Светлост, инсталација са дигиталним анимираним секвенцама”

која / и је моје ауторско дело.

Дисертацију / докторски уметнички пројекат са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 3. март 2023.



1. **Ауторство:** Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране

аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. **Ауторство – некомерцијално:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. **Ауторство – некомерцијално – без прераде:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. **Ауторство - без прераде:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. **Ауторство – делити под истим условима:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.