

Универзитет уметности у Београду
Факултет ликовних уметности
Докторске уметничке студије
Студијска група за сликарство (индекс: 3687/07)

Драган Хајровић

ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ

ПРОСТОРНО-ВРЕМЕНСКА КОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЈА
И ПРОИЗВОДЊА ЗНАЧЕЊА У ЛИКОВНОМ ДЕЛУ

Ментор: проф. др Милета Продановић

Београд
2016.

Садржај:

Предговор	3
Сажетак	9
Увод.....	11
Претходни рад	13
1. Просторно-временска контекстуализација	
и производња значења у ликовном делу	16
1.1. Простор	16
1.2. Време.....	17
1.3. Контекст.....	18
1.4. Значење	19
1.5. Ликовно дело	21
2. О уметничком пројекту	23
3. Целине.....	28
3.1. Целина 1	28
Елементи.....	34
Од појединачног ка целини	35
Целина.....	36
Просторни континуум	38
Тактилност.....	39
Слојевитост.....	40
Сугестија покрета	40
Време.....	41
Однос материје и духа.....	42
3.2. Целина 2.....	44
Утиснуто време	46
Фотографија/тело.....	47
Фетиш тела	48
Сећање.....	49
3.3. Целина 3.....	53
Тело/биће	55

3.4. Целина 4	59
3.5. Целина 5	64
Празнина.....	69
3.6. Целина 6.....	72
3.7. Целина 7.....	79
Знак.....	81
Фрагменти о простору	83
3.8. Целина 8.....	85
Идентитет.....	88
3.9. Целина 9.....	90
О посматрачу.....	92
Однос посматрача и ликовног дела.....	92
Предњи и задњи план дела.....	95
Међуслој	96
Временитост ликовног дела или слика као временски објект.....	96
4. Закључак	101
4.1. Место и пролаз	103
5. Литература:.....	104
6. Биографија кандидата.....	107

Предговор

Улога уметности лежи у идеји спознаје. И уметност и наука су средство припајања света човеку, инструмент његовог сазнавања – кретање и трагање за „апсолутном истином“.

Уметност и наука су два вида оваплоћења човековог стваралачког духа, у коме човек не само да открива већ и ствара. Средствима уметности човек преовладава стварност кроз субјективно искуство. Уметничко откривање, пак, догађа се сваки пут као нова, јединствена слика света.

Уметност се обраћа свакоме, у нади да ће произвести утисак снажнији од свега доживљеног, да ће постати узроком емоционалног потреса и као таква бити прихваћена, придобијајући људе не помоћу неопозивог рационалног аргумента него кроз духовну енергију којом је уметник испунио дело. Апсолут је докучив само кроз веру и стваралачки чин.

Надасве, велика улога уметности је општење, будући да је узајамно разумевање она сила која уједињује људе и да је дух заједништва једна од најважнијих страна уметничког стварања. Уметност је мета-језик.

Наравно, интуиција, баш као у уметности, игра улогу и у науци, и ово може бити (изгледати) као заједнички састојак у овим по много чему супротним облицима овладавању стварношћу. Ипак, упркос великој важности у оба случаја, интуиција као феномен уопште није истоветна у поетском стварању и у научном истраживању. Једнако томе, израз разумевање означава сасвим различите ствари у ове две области делања.

У науци, у тренутку открића, логика је замењена интуицијом. У уметности, као и у религији, интуиција се своди на осведочење вером. А то је стање ума, а не начин мишљења. Наука је емпиријска, док је замисао уметничких слика управљана динамиком откривања. Шта су тренуци просветљења ако не тренутно доживљена истина?

Мишљење уметности јесте увек једно кружно кретање, равномерно и истовремено удаљавање и приближавање средишту свих средишта одређеном као уметничко дело.

У савременој уметности, у (данашњем) времену које раствара и ствари, и људе, и догађаје, отвара се један нови простор игре, простор игре уметности са самом собом. Дело је ту увек нешто друго.

Сваки говор о уметности који полази од целине оствареног дела истовремено је говор унутар једног одређеног хоризонта, који је, опет, само један од могућих хоризоната. Стога питање о уметничком делу мора да полази од могућности самог дела.

Питати данас за природу уметничког дела, на начине његовог настајања, значи питати како за његову могућност, тако и за могућност уметничког стварања. Чињеница је да дела настају, али је исто чињеница да се не да до краја разјаснити ни *зашто*, ни *како*.

Морамо поћи од тога да уметничка дела постоје, да трају у времену, да поседују способност да увек изнова успостављају однос са рецепијентима (примаоцима) који им у различитим временима приступају са различитим искуствима. Тешко је избећи утисак да управо дело све мање бива докучиво, да се само у себи раствара, да се и мимо утицаја околине распада у времену уместо да буде време само.

Поставља се питање да ли дело још увек има извор, да оно можда делује из неке тачке коју тек накнадно можемо (или треба) реконструисати. Да ли место, из којег дело постаје, јесте истовремено и збир свих његових могућих потоњих одређења, јер је првобитна неодређеност место свих накнадно успостављених одређености?

Питајући за извор уметничког дела Хајдегер (Heidegger) каже да је извор оно по чему дело јесте а што називамо његовом бити, па питати за извор уметничког дела значи питати за његово порекло. Ако дело настаје из уметникове делатности, а овај је то што јесте по своме делу, показује се да је „уметник извор дела, а дело извор уметника“, па оба своје порекло налазе у уметности. Бит уметности, сматра Хајдегер, треба тражити у уметничком делу.¹

Основу уметности Хајдегер види као збивање бивства, као збивање истине. Карактеристика уметничког дела јесте у томе да се у њему дешава истина. Бит уметности, пише Хајдегер, јесте: себе-у-дело-постављање истине. Тако се уметничко дело показује као место где се открива истина чија је бит у нескривености. Хајдегер примећује да се бивство дела не може одредити из дела самог: до дела и оног уметничког у делу се може доћи можда анализом појма стварања.

Дело егзистира као процес, до њега се не долази декомпоновањем и свођењем на тобожње изворне елементе, већ процесуалним схватањем његових момената. Будући да је уметничко дело процес, треба указати на његово временско језгро, па оно што је тоталитет дела није структура у коју би били укључени сви његови делови, који нису датости већ „центри сила који теже тоталитету“ што одређује тоталитет дела.

¹ Хајдегер Мартин, *Извор уметничког дела*, у: *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000.

Временистост дела као његова бит има за последицу да дело није у себи чврсто одређено, већ се његови делови, како су и сами временити, развијају у времену.

Угроженост идеје дела последица је одређеног друштвеног стања у којем елементи дела више не испуњавају своју функцију, па стога хармонија дела више није могућа.

Разложним се чини став да „уметност данас *може* да буде дело, али да то више *не мора* да буде“.²

Није искључено да криза појма дела данас отвара један његов досад неopaжен аспект који нам је остајао неприступачан све док се дело посматрало само у његовој затворености; да би се оно могло захватити, чини се, оно мора бити донекле нагрижено. Угрожена легитимност дела омогућује да се оно боље осмотри као ствар међу стварима а не као ствар сама. Познавајући границе овако схваћеног дела можемо говорити о њему као о фрагменту, јер управо фрагментарност омогућује да се оно ситуира у времену задобијајући своју над деловима уздигнуту целину будући да је она увек „више него њени делови“.

Дело као предмет је то што јесте; да би се отворило, да би могло живети потребна је рефлексивност у којој се оно „показује као то што може бити“. Зато дело мора да има способност „изнуђивања поливалентних рефлексивности“; на тај начин оно постоји и развија се у времену.

Становиште које се базира на условима настанка дела, на условима произвођења је становиште које хоће да покаже како дела могу добити свој прави смисао (односно: могу настати) тек у процесу свести који је услов и тло конституције вредности; уметност се тада разумева на један динамичан начин, она је процес у којем објекти постају можда мање естетски јер се естетичност успоставља тек у општем процесу конципирања и реципирања уметничког дела. На тај начин мења се позиција посматрача који више у делу не види само резултат уметничког деловања, већ само остварење уметности. Одређујући уметничко дело као уметнички процес (развој који посматрача не схвата као пуког потрошача, него га подиже до кооперанта у уметничком процесу), чини се симптоматичним за уметност будућности уопште. Циљ садашње прогресивне уметности није више стварање лепих, односно естетских објеката, него сврховита инаугурација процеса који су као целина естетски.

Бесконачност таквих процеса, то јест не-истрошивост семантичке и естетске интонације дела гарантује његову динамику, надмоћност над временом и не-истрошивост.

² Uzelac Milan, *Stvarnost umetničkog dela*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1991.

Тада уметност не служи више репрезентацији, идеализацији или стабилизацији неког status quo-a; она постаје процес преображаја друштвене стварности, који се стално изнова може тумачити, кроз указујуће објашњавање њене перспективне устројености. Истицање процесуалности дела нема за циљ указивање на уметност као процес комуникације већ следи покушај тумачења дела у времену, покушај разумевања дела као оног што је увек у промени.

Промене које су се догодиле на прегибу између модерне и савремене уметности су, свакако, промене у статусу слике.

Слика више не реферира на неку привилеговану трансценденцију, она, сада, у том новом статусу, „самосвесно“ преузима на себе значење једног преокренутог света. Сопственом интервенцијом унутар расположивих преплета представа, слика изграђује своју означитељску стварност упућујући на саму себе. Уметник више није онај који посредством слике учвршћује колективну слику света. Он, сада, сваку представу, репрезентацију света (без обзира на то да ли је материјализована или је, само, ментална), сваку слику (било да је ствара, било да је преузима), схвата као материјал за самосврховиту артистичку обраду. За елаборацију и реелаборацију.³

Циљ уметности, дакле, није коинциденција слике и света (представљања и представљеног) него је изумевање (инвенција) њиховог разлаза. Уметност жели, управо, да открије тајну раскорака између представљања и представљеног. Та тајна се, упрошћено речено, огледа у репрезентацији истог као неистовног, различитог, другог. Реч је о томе да се репрезентација рашчини, разделотвори, декомпонује и затим обнови, реновира, реелаборира...

Савремена уметност и у њој на првом месту (нова) слика тежи да се, у складу с артистички профилисаним преплетом, интерференцијом представа/слика, постави у позицију сталних премештања. То није ничим осигуран простор/време. Уметност жели живот да види с друге, искошене, попречне или побочне стране. Она жели да свет ослободи наизменичне дијалектике усредиштења и расредиштења. Та идеја, тамо где је она на делу, успева да покрене оно најбоље у уметности.

Делез тај процес везује уз територију и назива га детериторијализацијом.⁴

Последње деценије двадесетог века и почетак двадесет првог века су раздобље где интернационалну уметничку сцену одређују сложени односи уметничке праксе, уметничке критике и теорије културе.

³ Belančić Milorad, *Smrt slike (Ogledi o filozofiji umetnosti)*, Medijska knjižara Krug, Beograd, 2007.

⁴ Belančić Milorad, *Smrt slike (Ogledi o filozofiji umetnosti)*, Medijska knjižara Krug, Beograd, 2007.

У таквој ситуацији, где се за релативно кратко време сажима мноштво појава, проблема, личности, тенденција, усмерења и термина какво у квантитативном смислу не познаје дотадашња историја модерне уметности, отворени су и многи иновативни походи у смислу анализе и промишљања ових феномена.

Оно што нову форму разликује од старе јесте посвећеност процесима медијације (посредовања), начинима на које се знање конструише, преноси, реплицира, улива и задржава.

Медијација нас подстиче да обратимо пажњу на реторику (саме) уметности, услед чега визуелна и вербална комуникација постају значајна тема нових студија. Кроз сличан процес, пажња се поново усмерава ка визуелној перцепцији, као и психологији и физиологији перцепције, али разматрање сада креће са другачијим премисама. Личност уметника, као и поступци, методи и услови уметничког стваралаштва, онедавно су такође постали предмет интересовања.

Истраживање последњих деценија постаје незаобилазни део уметничког и културног рада, барем оног који претендује на критичност у односу на наслеђене парадигме.

У основи, уметничко истраживање се односи на „способност која се признаје уметности да поставља и решава извесне проблеме или да се сама постави пред уметника као проблем који треба решити“.⁵

Битна разлика између истраживачке и неистраживачке уметности чини се, дакле, да почива на чињеници што неистраживачка уметност полази од устаљених вредности, док истраживачка уметност тежи утврђивању вредности и саме себе као вредности. Заиста, истовремено постављањем уметности као истраживања, и истраживања себе, рађају се прве естетике које расправљају о самом проблему уметности и о њеном месту међу активностима духа.

Тактичко одређење истраживачке уметности односи се на њену планирану и програмску неизвесност у погледу резултата и производа (уметничког) истраживања. У том оквиру појављују се извођачке праксе као што су рад у настајању (*work-in-progress*), уметничке радионице (*workshops*), експеримент, лабораторија, истраживачки пројекти, отворено дело. Све ове процедуре су на овај или онај начин одавно постојале у извођачким уметностима.

Али, оно што постаје значајно јесте да оне у свету извођачких уметности добијају статус уметничких радова и чак са маргине прелазе у позицију централних пракси.

⁵ Argan, Đulio Karlo, *Umetnost kao istraživanje*, u: *Studije o modernoj umetnosti*, Denegri Ješa (прir.), Nolit, Beograd, 1982.

Оне су програмски одређене као неизвесне, јер је уметнички рад усмерен на процес – на уметничко истраживање и/или истраживање себе као уметности – који доминира производом (представом) као комадом за размену и потрошњу.

Наиме, док је поента да се добијени резултат лабораторијског експеримента мора поновити сваки пут у истим околностима, у уметности не постоји императив проверљивости, чак за њу су карактеристични императиви оригиналности и аутентичности – било у смислу непоновљивости, било у смислу „близине извора“.

Питање је: шта омогућује започињање комуникације? Није ли у делу, у неком његовом забитом делу скривен корен из којег би се могао конституисати његов лик у нашој свести? Колико је у таквој ситуацији наша свест уопште делотворна и може ли се њеном активношћу дело спасти, или му се може чак отворити могућност нове егзистенције?

Сажетак

Докторски уметнички пројекат под називом „Просторно-временска контекстуализација и производња значења у ликовном делу“ који следи разматра развојни пут једне ликовне праксе и уметничке замисли која се заснива на различитим приступима и методолошким поступцима стварања ликовног дела.

Истраживање и процес стварања ликовног дела се заснива на контекстуализацији просторно-временских релација у ликовном делу то јест на различитим приступима и поступцима деконтекстуализације, разлагања, раслојавања различитих значењских и визуелних структура, поступцима њиховог стављања у међуоднос, њиховог умрежавања и поновне контекстуализације у циљу стварања другачијег значења, новог значења, његовог појачавања и надоградње.

Рад (пројекат) испитује упориште мог ликовног деловања, које сам пронашао у медију цртежа, слике, објекта, инсталације.

Реализација уметничког пројекта подразумева самосталну изложбу радова у одређеном галеријском простору.

Изложба је осмишљена из више различитих, али међусобно повезаних целина. Свака целина носи засебну идеју и другачији поступак. али су у оквиру целине рада оне међусобно сродне.

Постављање изложбе је такође кључни креативни део сваког излагања јер се тек током рада на поставци, који се сходно различитим могућностима одређеног простора увек одвија на другачији начин, формира дефинитиван изглед дела. То значи да се сам рад непрестно мења и да у сваком амбијенту, иако заснован на истим или сличним елементима, остварује нову слику, различити смисао.

Гледалац је увучен у игру читања слике које има својства отвореног дела у чију интерпретацију су уграђена искуства аутора и посматрача као одговорног саучесника у добијању решења.

Предмет мог истраживања је пре свега могућност и варијетети продукције уметничког дела као просторног, временског и тактилног догађаја (феномена) где његово значење и деловање одређује и његова унутрашња структура ликовних и семиотичких аспеката и контекст у коме оно настаје и функционише.

Циљ истраживања је да се кроз овај процес утврди суштински значај и садржина ликовног дела, где уметничка активност тежи да рефлектује, поново промисли, проблематизује и преиспита постојеће вредности или саму себе као вредност.

Разматрање и промишљање уметничких, техничко-технолошких и концепцијских аспеката уметничког стваралаштва уз обогаћивање стваралачких потенцијала, усвајање критеријума за израду, позиционирање и вредновање уметничко истраживачког рада у идејно-поетском, концепцијском, материјалном, теоријском, научно-технолошком, културном и ширем друштвеном контексту такође су циљеви уметничког истраживања.

У уводном делу писаног рада одређујем главно питање истраживања, а затим и питања која такође чине главни проблемски круг истраживања. Затим укратко разматрам значење појмова простор, време, контекстуализација, ликовно дело, значење.

У главном делу текста објашњавам метод и процес рада кроз опис и разјашњавање насталих радова у склопу одређених целина.

Уз опис одређених радова - целина указујем на просторно-временске односе у уметничком делу, начине њихове контекстуализације и стварање (новог) значења у ликовном делу. Кроз приказ методолошког поступка и анализу рада на коју усресређујем пажњу обухватам и разјашњавам почетну замисао, одабир материјала, поступак рада и стварања, развојни пут идеје и сазнајног процеса, стечена искуства у раду, добијене резултате.

Такође се посвећујем самом чину поклањања пажње, односу субјекта и дела, делу као субјекту, присутности дела, његовој конкретности, телу и бићу дела, делу као знаку, његовој структури, слојевитости, значењу, улози, околини дела као и улози и статусу посматрача.

Теоријски објашњавајући практични део докторског уметничког пројекта, поред анализе просторних и временских релација и њихових могућих односа у ликовном делу пажњу сам усмерио и на анализу одређених термина који су теоријски везани за методолошки поступак рада: отворено дело, реторика слике, рецепција, интерпретација, апропријација, цитат, идентитет као и извору уметничког дела, његовој генези, сећању, празнини, проблему естетске недовршености.

Кључне речи: простор, време, контекстуализација, ликовно дело, значење, сећање, знак, структура, слојевитост, празнина, посматрач, отворено дело, естетска недовршеност.

Увод

У процесу концептуализације и одређивања оквирног садржаја истраживања оно што се поставља као главно истраживачко питање је концепт рада, дело и простор посматрача.

Истражити свој концепт рада, пронаћи начине његове реализације и оправданост свог концепта рада, истражити ликовно дело у практичном и теоријском смислу од самог зачетка идеје и оквирног плана његовог креирања преко испитивања и употребе могућих методолошких поступака у процесу његовог остварења, истражити настало дело, његову егзистенцију као завршеног дела и остваривање његове комуникације са светом и посматрачем су питања која чине главни проблемски круг истраживања.

Како деловати на посматрача и културну уметничку јавност уопште, како ликовно дело приближити посматрачу, како га преузети и усмерити на дело, како се дело дистрибуира према посматрачу и шта су покретачке снаге које делују на њега, његов први утисак и последњи утисак, стварање сазнајне реченице посматрача су такође питања која улазе у проблемски круг мојих истраживања и феномени за које се треба изборити.

Предмет истраживања у раду којим се бавим на пољу ликовне уметности су просторно-временски односи и производња значења њиховом контекстуализацијом у ликовном делу.

У процесу концептуализације и стварања ликовног дела испитујући садржај различитих феномена, ствари, појава, стања, збивања, њихов контекст и значење, могуће начине превода одређене замисли у ликовну целину и могуће методолошке поступке у процесу њеног остварења своје истраживање усмеравам у правцу испитивања просторно-временских односа и могућих начина њихове контекстуализације у ликовном делу у циљу креирања једног новог значењског простора, отворене перцептивне ситуације које од посматрача тражи суделовање, а својим значењским сугестијама отвара поље могућности за интерпретацију.

Истраживање и процес стварања ликовног дела заснивам на различитим приступима и поступцима деконтекстуализације, разлагања, раслојавања различитих значењских и визуелних структура, поступцима њиховог стављања у међуоднос, њиховог умрежавања и поновне контекстуализације у циљу стварања другачијег значења, новог значења, његовог појачавања и надоградње.

Елементи метода који се издвајају су фрагментација, набрајање, понављање са разликама, евокација, елементи деконструкције и поновног компоновања, деструктурирања, јукстапозиционирање, реконтекстуализација...

Свој рад подређујем употреби експеримента, промене и разлике како би се ширио простор истраживања, па је целина деловања извешан основни параметар читања рада.

Радови који настају су различите, засебне ликовне јединице – аутономни комади – чији настанак прати одређена замисао, а тиме и одабир одређеног материјала и који носе одређени ликовни третман. Они су различити у односу на употребљени методолошки поступак, али су у контексту целокупног истраживања међусобно сродни. Карактеристике оваквих визуелних модела су плуралност, еклектицизам, слабљење граница, покретљивост...

Оваква различитост приступа окупира пажњу посматрача, подстиче мишљење, слика се задржава у његовом памћењу и посматрачу омогућује различите аспекте поимања и перцепције дела.

Полазим од слике и цртежа као основних медија истраживања, испитујем њихова изражајна својства и могућности, њихово ткиво и садржај, значај, улогу и границе што ми омогућује да своје истраживање унутар ових медија усмерим у правцу њиховог искорака у простор.

Могућношћу контекстуализације просторних елемената ликовне целине бивају отворене у правцу објекта, инсталације, амбијента.

Повезивањем димензионалног простора слике са тродимензионалним омогућава повезивање фиктивног са конкретним – стварним – простором. Овакав начин рада развио је скривене димензије ових медија и успостављање нових језичких могућности. Избацивањем елемената у простор и њиховим распоредом појачава се и једна и друга димензија (и простора и времена).

Посматрач је овде суочен са једном статично-мобилном поставком дела које му на тај начин омогућује увек ново сучељавање значења и ново ишчитавање.

Претходни рад

Испитивање и разумевање сопствених полазишта је стална преокупација уметника током целог његовог стваралачког живота. Биолошки, социјални, психолошки, историјски, генетски или уметнички аспекти непрестано се преплићу и укрштају на пољу тражења аутентичног идентитета, најчешће затрпаном огромном количином већ виђених препознатљивих информација које онемогућавају проналажење праве суштине.

Процес испитивања најдубљих корена мог уметничког става, рада и хтења као и зачетак мог садашњег рада између осталог препознаје се у мојим ранијим радовима.

Наиме, у оквиру претходног истраживања остварио сам једну целину, серију радова, мањег, увек истог формата (10 x 10 цм.) - један низ квадрата различитог ликовног садржаја на врло диспаратне теме, попут неког слободног тока свести или тока сећања на сопствене уметничке и животне изворе (прикази мотива из живота ближњих, фрагментарни прикази мотива из историје уметности, колажи, мотиви из културног наслеђа нашег поднебља /средњовековни стећци, фрагменти са старе керамике, записи са зидова/, прикази одређених структура, токова, распореда...) које сам груписао у одређене целине (од по 9 комада) - **табле**. Табле су формата 50 x 50 цм.

Разлог оваквог поступка је била идеја да у оквиру једне целине **анимирам** те временски, тематски и различито или слично ликовно решене приказе и тиме њиховим појединачним значењима омогућим међусобни дијалог.

Већина насталих радова могла би да стоји самостално, али разлог груписања би се могао оправдати и потребом самих слика да због својих димензија буду „у друштву“. Замрзнути кадрови почињу да се крећу, повезују и мешају стварајући једну „покретну слику“ - екран у оквиру којег се тако повезане и помешане приче умрежавају, поред свог основног значења добијају и ново јер су део целине - у добрим су односима са суседима, међусобно комуницирају.

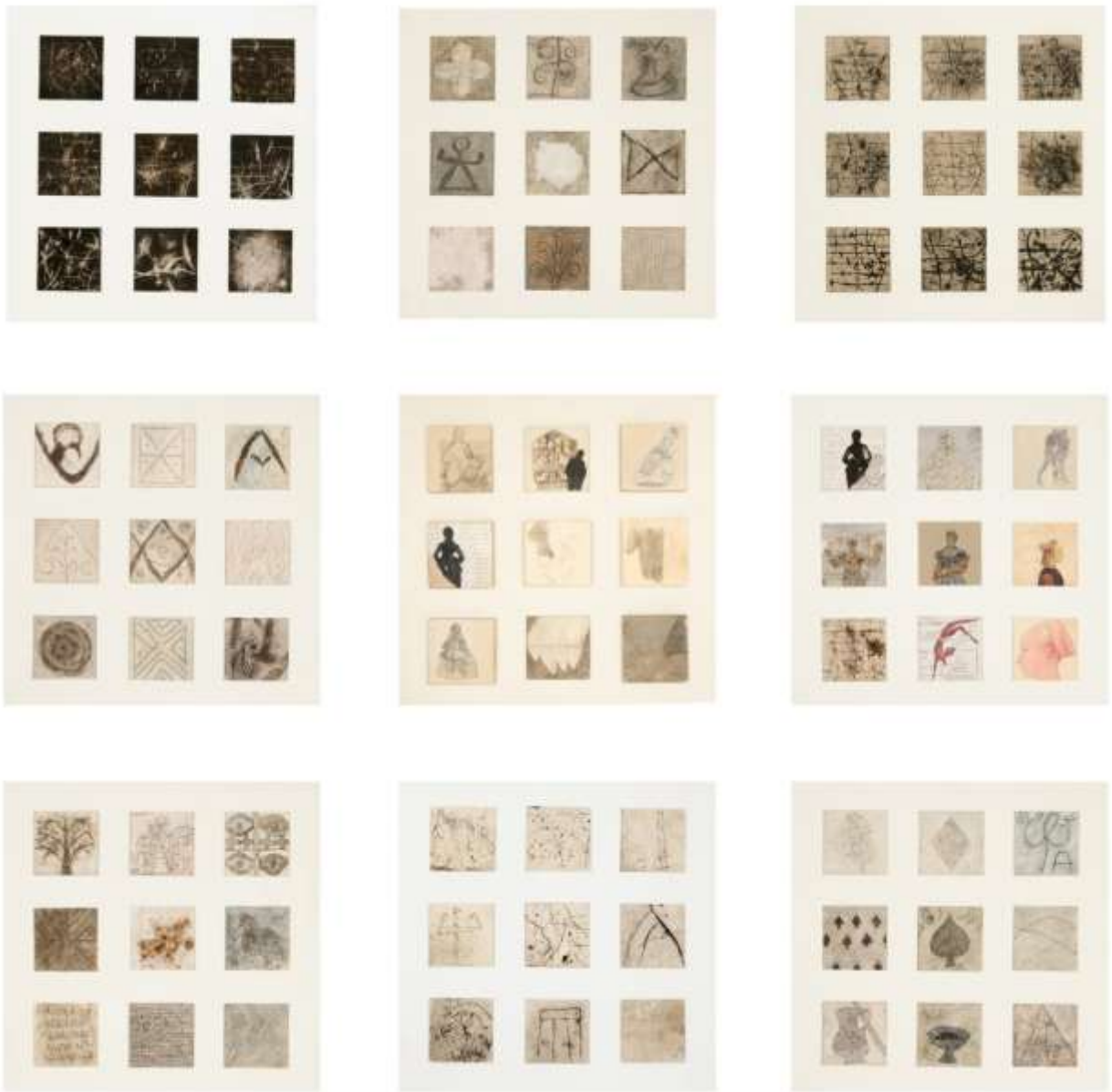
Од Леонардове Свете Ане до Мондријановог дрвета, од фотокопираног очевог портрета из младости и прве стране личне карте, преко штампаног концертног програма до невешто руком писане поруке, отворили су ми се и разни слојеви цртачких иницијација од линеарних констатација оловком, преко експресивних закључака четком, до угљем размазаних мрља, прецизно лавираних површина или струганих огреботина по тушем засићеној површини. Често средишњи комад постаје

мерило околних, било у формалном, било у значењском смислу, стварајући језгро за разумевање читаве групе исказа.

Овакав дијапазон средстава, праћен свакодневним, интимним темама из живота ближњих или сећања на уметничка ремек-дела ренесанских мајстора, барокних сликара или средњовековних стећака одговара дијалогу који сваки сликар води са самим собом.

Оно што мислим да је битно је то да је на овим цртежима најважнија намера, могући развој догађаја, однос ствари и идеја у кретању, упорно прављење нових ситуација како за мене као аутора и моја настојања тако и за гледаоца, суоченог са променљивим визурама, необичним сучељавањима и супротстављеним значењима (Слика 1).

Кроз анализу радова насталих у оквиру предходног истраживања, узрокованих одређеном тематиком где сам увидео да се у самом процесу рада издвајају различити елементи и квалитети које би могао да нагласим, искомбинујем и искористим у даљем процесу рада, јавила се потреба да своје даље истраживање усмерим на пројекат који подразумева рад и истраживање како у чистом медију слике/цртежа, тако и истраживање на пољу њиховог проширеног деловања у комбинацији са другим формама уметничке праксе.



Слика 1. Радови у оквиру претходног истраживања. Формати табли су 50 x 50 цм.

1. Просторно-временска контекстуализација и производња значења у ликовном делу

Тема „Просторно-временска контекстуализација и производња значења у ликовном делу“ обухвата неколико круцијалних појмова, као што су простор, време, контекстуализација, значење, ликовно дело.

Простор

Простор је једна од најопштијих замисли физике којом се описује појавност, изглед и присутност света. Простор је место (оно на чему се нешто налази) и средина-окружје (оно у чему се нешто налази), тј. простор обухвата и тиме смешта (позиционира) ствари и бића. Простор такође можемо схватити као нешто што није средина у којој се распоређују ствари, него средство којим постаје могућ положај ствари, простор није окружје ствари, већ универзална могућност њихових односа. Тродимензионални простор се уобичајено сматра искуственим физичким простором и помоћу њега се описује конкретни перцептивни људски свет.

Простор у уметности (уметнички простор) је физички простор који је обликован, конструисан или именован радом уметника и тиме дефинисан као уметничко дело (простор слике, простор скулптуре, инсталација, амбијент, простор перформанса).

Визуелни простор је сваки физички простор перципиран чулом вида. Визуелни простори су простори филма, позоришта и ликовне уметности.

Ликовни простор је простор скулптуре и слике, односно, њихових еволуција у инсталације, амбијенте и перформансе. Ликовни простор је доминантно одређен пиктуралним и скулптуралним аспектима равне површине, површине у простору, ствари, тела, масе, запремине, структуре.

Разликују се три карактеристична простора ликовних и визуелних уметности: (1) Простор који је приказан у уметничком делу (илузионистички простор), (2) конкретни простор самог уметничког дела и (3) конкретни простор који обухвата и идентификује уметничко дело (простор који приказује и показује) и конкретни простор који заузима и у коме се простира, тј. успостављен је идентитет између приказаног, показаног и конкретног простора (конкретна уметничка дела, инсталације, амбијенти).⁶

⁶ Шуваковић Мишко, *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950.*, Српска академија наука и уметности, Прометеј, Београд, Нови Сад 1999.

Време

Време и простор су основни модели помоћу којих физика описује, објашњава и интерпретира поредак, трајање и промене природе. У психолошком смислу време је аспект перцепције, доживљаја и сазнавања, проналажења, промена и трајања природе и културе. У уметности време се приказује и са временом се као феноменом ради.

Приказивање времена у уметности остварује се симболичким и наративним моделима. Симболичке репрезентације времена заснивају се на визуелном или дискурзивном приказивању промене и трајања знаком или структуром знакова. Знак указује на време као на феномен природе, људског поимања или као на архетипско, божанско, биће. Наративне визуелне представе времена у сликарству, скулптури и фотографији заснивају се на приказивању временског трајања и структуре догађаја. Догађај се приказује миметички, дијаграмски и серијално. Догађај се у традицији миметичке уметности приказује приказивањем тренутка који се на основу искуства, знања и семантичких индикатора препознаје као тренутак у трајању догађаја. Серијално приказивање догађаја и времена је засновано на концепцији да се континуално време приказаног догађаја тумачи коначним низом узастопних стања на основу којих се концептуално реконструише.

Серијом од више слика, при чему појединачна слика приказује једно стање (замрзнути тренутак) догађаја, приказује се временски ток и логика разумевања времена.

Директни рад са временом је својствен темпоралним уметничким медијима, музици, позоришту, филму, видео уметности, кинетичкој скулптури, процесуалној уметности, хепенингу, body art-у и перформансу. Музика, позориште, филм и видео су уметности чије су презентације временски догађаји па садрже нужне аспекте рада са феноменом времена. Трајање презентације уметничког дела може да се подудара са трајањем догађаја који се приказује или да се не подудара.

У кинетичкој скулптури, процесуалној уметности, body art-у и перформансу уметник ради са директном и непосредованом појавношћу времена.

У процесуалној уметности рад траје колико и реално извођење догађаја пред публиком, време је феномен са којим уметник ради. У body art-у и перформансу реално време телесног и бихевиоралног догађаја је оквир и објект уметничког деловања. За body art својствене су реализације засноване на неприродно спорим покретима и монотоним понављању телесног геста чиме се протицање времена и трајање уметничког рада постављају у центар пажње. Садашњости одговара психолошка способност перципирања, прошлост стоји у вези с памћењем и сећањем док је будућност условљена моћима анализе и рационалног предвиђања.

Да ли је добро о времену размишљати као о току? Ако је тако, да ли оно тече из будућности у прошлост са нама усидреним као бродови насред реке, или плови из прошлости ка будућности, носећи нас са собом? Може ли оно протицати брже или спорије? Ова питања изгледају довољно тешка (или апсурдна) да нас охрабре да одбацимо метафору временског тока. Али, ако не размишљамо о времену као току, како да схватимо његово протицање. Постоји ли нешто што разликује садашњост од прошлости и будућности, или овде нема објективне разлике. Шта времену даје правац – чиме објаснити симетрију прошлости и будућности? Можемо ли створити осећај безвремене егзистенције, или можемо само да поседујемо осећање за постојања у времену? Да ли је време бескрајно дељиво, односно може ли имати зрнасту структуру, са постојањем најмањег квантума или комадића времена?

Један од проблема је да време не може да постоји (Аристотел), јер ни један од његових делова не постоји (садашњи тренутак, који нема трајања, не може се сматрати делом времена). Опет, ако се питамо када садашњи тренутак престаје да постоји, сваки одговор даје једну противречност: не у садашњости, јер ако постоји, постоји у следећем тренутку, а у континууму не постоји следећи тренутак, не у било ком наредном тренутку, јер је он већ прошао. Међу друге компликоване проблеме спада да ли време може да има почетак и да ли је могуће да постоји време без догађаја? Такође се поставља питање да ли су мере простора и времена објективне или су елемент конвенције.

Контекст

Контекст је оквир или окружење у коме се појављује, настаје, употребљава, означава и разумева предмет, ситуација, догађај, биће, језик, уметничко дело и његово значење.

Контекстуализација се може одредити као тумачење деловања смисленог путем његове повезаности са другим чиновима деловања, веза елемената у целини; садржина једног акта у целини, смисао.

Значења уметничког дела припадају различитим контекстима уметности и културе која су у међусобним релацијама размене, приказивања, употребе, преображаја.

Термин интерконтекстуалност (аналогно интертекстуалност) је постао значајан за теорију и праксу уметности током 60-их година када су француски структуралисти и постструктуралисти Ролан Барт (Roland Barthes), Јулија Кристева (Юлия Кръстева), Жак Дерида (Jacques Derrida) показали да један знак или текст нема значења по себи, већ да своја значења стиче тако што се односи на друге текстове или знакове.

Слика која приказује Богородицу је интерконтекстуална творевина пошто у значењском смислу припада контексту уметности и контексту религије. Марсел Дишан (Marcel Duchamp) је стратегију *ready made-a* одредио као поступак промене контекста предмета којим се мења његов значењски и вредносни статус.⁷

Радови концептуалне уметности (текстови, разговори, теоријски објекти) су интерконтекстуални пошто су настали заснивањем филозофске, лингвистичке и идеолошке расправе у контексту света уметности. За америчког концептуалног уметника Џозефа Кошута (Joseph Kosuth) уметничко дело је функција контекста света уметности, културе и друштва у коме настаје, зато је за њега рад у концептуалној уметности аналоган раду антрополога који истражује контекстуалне аспекте егзотичне и непознате културе.⁸

У постмодернизму замисао интерконтекстуалности се огледа у непостојању стабилних значењских и медијских оквира презентације дела, укидању граница између уметничког дела и било ког другог продукта културе и у еkleктичном повезивању разнородних контекстуалних и историјских садржаја. Уметничко дело се премешта из контекста у контекст преображавајући своја значења, смисао, вредност и систем перцептивних услова.

Значење

Потрага за значењем – која се обично назива „интерпретацијом“ – је практично неограничен процес који се може окончати једино атрофирањем жеље за знањем код индивидуалног субјекта. Уметничка дела по својој природи захтевају и подржавају процес интерпретације. Потрага за значењем је процес у коме из једног разрешеног проблема одмах проистиче следећи, и то је кретање које иде ка споља, ка друштвеној димензији, али и ка унутра, ка стецишту са неком приватном истином.

Семиолог Јан Мукаровски (Jan Mukarovsky) је ефикасно дефинисао ово питање изјавивши да свако уметничко дело има две компоненте, „дело-ствар“ (које можемо додирнути, купити и рестаурирати) и „естетски објекат“ који је положен у колективној свести.⁹

⁷ Шуваковић Мишко, *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950.*, Српска академија наука и уметности, Прометеј, Београд, Нови Сад, 1999.

⁸ Шуваковић Мишко, *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950.*, Српска академија наука и уметности, Прометеј, Београд, Нови Сад, 1999.

⁹ Бан Стивен (Bann Stephen), *Значење/интерпретација*, у NELSON S. Robert, Shiff Richard (приређивачи), *Критички термини историје уметности*, (прев. Петровић Љиљана и Шапоња Предраг), Светови, Нови Сад, 2004. (друго издање), 589.

Интерпретирати естетски објекат неминовно значи одмерити његово учешће у вишеструким кодовима који управљају колективном свешћу.

Уметничко дело је испресецано системима смисла. У симболичкој поруци слике проналазе се различита значења: слика говори о самом процесу сликања, рафинираност боје указује на стилску карактеристику, психолошко стање аутора, стање његовог духа, структурни елементи слике указују на међусобно повезивање, слика указује сама на себе као на место догађања...

У делу једног уметника налази се више слојева, димензија његове стваралачке уметничке личности. Уметничком делу приступамо тако што ћемо изоловати његове слојеве и посматрати их као манифестације одређених аспеката саме личности аутора, кроз слојеве који се односе на: психолошку, културно-историјску и универзалну страну личности аутора. Ервин Панофски (Erwin Panofsky) те слојеве назива „садржинама“ и разликује три такве садржине: примарну или природну садржину, секундарну или конвенционалну и слој суштинског значења.¹⁰

Као прво, у процесу интерпретације, ми у уметничком делу опажамо ту „примарну или природну предметну материју“ која може бити „чињенична“ која се види и „експресивна“ која се осећа: ми препознајемо да конфигурације линије, боје, облика репрезентују природне објекте као што су људска бића, животиње, куће и тако даље и приписујемо им „експресивне квалитете“ као што су „спокојни карактер неког ентеријера“.

Као друго, ми смо, захваљујући свом пређашњем знању, кадри да у атрибутима извесних фигура детектујемо иконографске кодове: ми увиђамо да „група фигура које у одређеном поретку и одређеним позама седе за трпезом репрезентује Тајну вечеру“. Мотиви као примарна садржина сада се схватају као носиоци секундарног или конвенционалног значења и могу се назвати „представама“.

Међутим ми се морамо отиснути изван ове етапе да би смо идентификовали даљи ниво значења који Панофски описује као „унутрашње значење или слој суштинског значења“. Под суштинским значењем подразумева се да се уметничко дело интерпретира као знак или израз „нечега другог“.¹¹

У уметничком делу, форма не може бити раздвојена од садржаја: распоред боја и линија, светлости и сенке, волумена и равни, колико год био примамљив као визуелни

¹⁰ Бан Стивен (Bann Stephen), Значење/интерпретација, у NELSON S. Robert, Richard Shiff (приређивачи), *Критички термини историје уметности*, (прев. Петровић Љиљана и Шапоња Предраг), Светови, Нови Сад, 2004. (друго издање), 589.

¹¹ Panofski Ervin, *Umetnost i značenje: ikonološke studije*, Nolit, Beograd, 1975.

призор, мора у исто време бити схваћен као преносник једног више – него – визуелног значења.

Материјална (означитељска) моћ слике да успостави значења и пренесе поруку назива се реториком слике. Основни појмови којима се описује успостављање визуелног значења су денотација, конотација, кôд, означено и означитељ.

Ликовно дело

Полазећи од става да „уметничко дело припада по роду једној посебној форми духовног бића, „објективираним духом“, а примењујући онтолошки закон објективације, Хартман (Nicolai Hartmann) изводи да „духовно биће не може постојати лебдећи у ваздуху, већ се једино јавља почивајући на неком другом онтичком темељу“¹². У акту оформљавања материје стваралац у њу затвара или усађује дух, да би реципијент (примаоц) из ове материје могао поново да га извуче.

Без те материјалне основе дух не би могао да се објективира, било да се ради о појмовној (научној) или естетској објективацији.

Ликовно дело је производ посебно обдареног духа вођеног својом индивидуалношћу. Оно се не поводи за општим законима, већ је дело творевина једне специфичне и опште способности које су оличене у таленту. Како је ликовно дело поникло у духу, оно се налази на вишем ступњу од ма ког дела природе, јер је све духовно боље, него ма који производ природе.

Ликовно дело постоји чулно, али постоји ради нечег не-чулног, ради духа који дело осећа као своју потребу, као недостатак сопствене егзистенције. Хајдегер (Martin Heidegger), представник егзистенцијалистичке филозофије, каже: *Уметничко дело јесте ствар, али и нешто далеко више од тога но што је ствар, а то нешто више чини уметничко дело уметничким делом. Уметничко дело је место где се открива истина чија је бит у нескривености.*¹³ На нама је да спознамо начин на који се тако нешто одвија, да утврдимо сопствени систем стварања.

Реалност отвара питање фактичке егзистенције, разоткрива ствари које су непосредно ту пред нама. Стварност указује на садашњу присутност ствари, на акцију саме ствари, на њено збивање.

¹² Hartman Nikolaj, *Estetika*, Dereta, Beograd, 2005, str.121.

¹³ Hajdeger Martin, *Bitak i vreme*, (prev. Todorović Miloš), Službeni glasnik, Beograd, 2007. (prvo izdanje), 519.

Уметност је та која омогућује да се нађемо у близини стварности самих ствари. Стварност ликовног дела увек упућује на његову везу са целином света. Ликовно дело је простор-време свих ствари у којем се догађа настајање и пропадање сваког универзалног бивствујућег. Ликовно дело настаје тако што треба бити присутан, присутан делу у тренутку стварања дела.

Све што уметник треба да каже о раду јесте оно што је потребно да би себе довео у ониричку ситуацију, да би себе довео до прага сањарења, где ће мировати у својој прошлости. Тада ће рад да садржи глас који у њему одзвања. Поента је да се на друге пренесе само оријентација ка тајни, без могућности, да се икад објективно искаже тајна. Ликовно дело се може схватити као парадигма реалног света. У контексту где постоји игра појмова почетак, природа, човек, свет, обезбеђује се простор у којем се ликовно дело јавља. Тај простор је парадигма света.

2. О уметничком пројекту

Време и простор су основни конститутивни елементи уметности. Свој уметнички рад усмеравам и фокусирам на феномен простора и времена и њихово не/могуће пре/кодирање. Истражујући компатибилна својства просторно- временских пројекција истражујем начине и могућности њихове могуће контекстуализације у ликовном делу.

У том контексту упадљиви су односи: историјско-савремено, место-време, фрагмент-целина, видљиво-невидљиво, познато-непознато.

Моје интересовање је усмерено на простор-време који обухвата и идентификује ликовно дело и конкретни простор-време који заузима и у коме се оно простире, тј. на успостављање идентитета између приказаног, показаног и конкретног простора.

Поставља се питање како настаје простор слике. Посебност простора ликовног дела је у томе да он није објективан, већ је настао стварањем ликовног дела. То је простор у којем се остварују духовне вредности, простор са оне стране реалног простора. Исто је и са временом. Циљ истраживања простора и времена је довођење у питање логике стварности простора и времена, а то указује на свест о другој стварности.

Ликовно дело заснивам као динамичан суоднос уметничког чињења, просторне ситуације и перцептивног перформанса посматрача.

Истражујем могућности трансформације сликарског и скулпторског модуса у конкретне могућности смештања, простирања, просторности и присутности.

Тематски, радови су сведоци истраживања на пољу разноликих феномена, архетипског, личног, психолошког, свакодневног и њиховим релацијама и појавности у савременом контексту.

Кохезиона нит која се провлачи кроз радове је идеја сећања и проблематика упамћивања као стања ума формираног на феноменима простора и времена.

Овде се пре свега ради о заборава и заборављању као трајним облицима људског понашања. Непоузданост, променљивост и нестајање људског сећања, релативност постојања и непостојања...

Оно што је видљиво и присутно у већини радова је стално ослушкивање еха надавно минулих догађаја, или сећање на оне који су се догодили нешто раније, онога што се дешава или ће можда бити, тако да се целина рада може ишчитавати као процес непрестаног ослушкивања протока времена.

Такво ослушкивање протока времена, које није лишено пратећег звука носталгије као чежње за прошлошћу, за изгубљеним – услед нестанка или измештања у нове хронотипе – временом, људима, догађајима и искуствима, поставља сећање као везно подручје између некад постојећег, оног што се стварно догодило са једне и личног, субјективног доживљаја прошлости са друге стране потврђујући субјективно сећање као основу - енергетску подлогу насталих радова.

Субјективност сећања растапа објективност некадашњих догађаја и празни простор за уплив различитих могућности и интерпретација.

У сваком случају то је „слика“ мишљења, живљења и доживљавања стварности која није представљена документарно-хроничарски него видом визуелно креативне метафоре.

У случају постављеног питања смисла у схватању света и природе, све би се могло сабрати у једну реч у општем значењу – незаборав. Мислим да је то негде моје уверење у аутентичан доживљај и израз, који не жели да призна пролазност и самозаборав.

Човек, а нарочито онај који се бави уметношћу у свој рад уноси добар део своје личности, њене комплексности, карактера, тежњи. Суштина мог рада и деловања се огледа у различитим приступима и различитим решењима. Могућност различитих начина испитивања просторно-временских односа као и отвореност и заинтересованост за ново и другачије је узроковала такав приступ у оквиру истраживања.

Коришћење одређених поступака или средстава изражавања условљено је пре свега основном намером у остваривању одређене замисли.

Приступ раду са различитих полазишта допринео је да на извесним радовима доминира бојена површина, на неким доминира цртеж, на другима је, пак, основна координата прозирност међуслојева или просторна одређеност елемената, а на неким је видљива употреба фотографије...

Цртеж који је окосница мог рада креће се од прецизног, линеарног и сведеног до грубог и експресивног. Док је на неким од појединачних радова изведен оловком или пером другде је урезиван, или изведен широком четком, шивен концем, да би коначно изашао у простор и материјализовао се у жици различитог квалитета.

На радовима се поред снажног и богатог пуњења материје префињеним колоритом сусрећемо и са његовим редуковањем и одсуством.

У склопу целине радова видљива је и употреба фотографије као паралелног ликовног исказа која ми је у процесу рада послужила и као предлошак - средство приказа извесних чињеничних стања (бића, фигура, појава...), али и као подлога за различите сликарске интервенције. Фотографија је у ствари документ и сазнање о некоме или нечему, а слика или можда исписан текст преко употпуњује знање о датој особи или појави тако да процес рада где је видљива употреба фотографије као предлошка можемо окарактерисати као ликовни документаризам.

Кроз настале радове који представљају конкретизацију самог процеса истраживања имао сам жељу да радом цртеж/слику прикажем као форму тражења, промене и приказивања самосвојног живота унутар њега, као учесника простора и времена у коме се налази.

Кроз овакав процес креирања и експерименталне употребе различитих приступа и методолошких поступака у процесу настанка уметничког дела различитим решењима ствара се отворен простор у коме слика дистрибуира своје значење и тиме покреће динамичку реакцију рецепције посматрача.

Концепт рада различитих приступа усмерен на просторни однос различитих елемената, заправо је и ангажовани став који у актуелној уметничкој форми иницира отворени дијалог.

Скоро без изузетка, тло на коме се одвија целокупан живот је у некој врсти унификоване анонимности у виду белине. То је метафора истоврсности тла на коме се могу догађати све комбинације, али се оно само не мења.

Белина-као подлога, даје импулс јасноћи метафоре о неидентификованој зони ослонца и то је глобал простора „празнине“ препуштене тренуцима прошле и садашње нужности у којој се затиче мој сликарски свет.

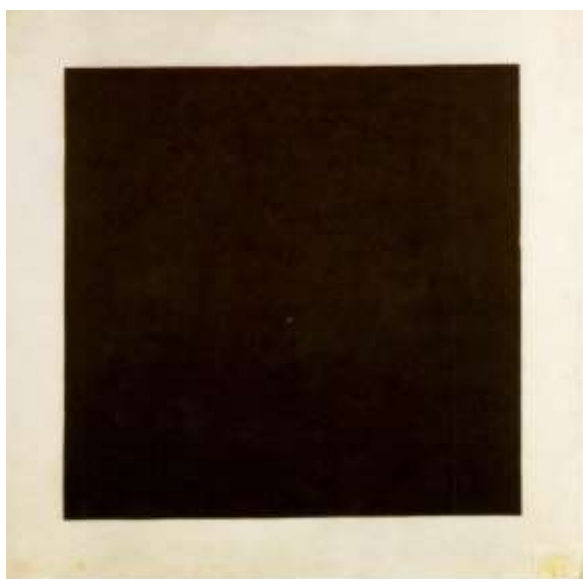
Уочљиво је да је формат дводимензионалних радова квадрат. Квадрат ме је одувек привлачио као формат и учинио ми се као најпогоднији формат за остварење мојих замисли. Разлог томе се можда и крије у томе што је квадрат савршен геометријски облик који нас позива да стварима које нас окружују дамо форму и начинимо их „озбиљнијим“. Он наглашава једноставност и чистоту форме. Квадрат је одувек представљао моћан симбол интеграције. Овај облик је пројекција унутрашњости која обезбеђује темељ за све оне „нематеријалне“ ствари. Представља и четири основне фазе у животу сваког човека (рођење, најраније детињство, одрастање и смрт).

Квадрат је и архетип реда у универзуму, односно савршена мера за човека. Такође је знак за свеукупност. Карл Јунг (Carl Gustav Jung) квадрат сврстава у ред старих симбола архетипа (пored мандале и крста) и приписује му симболику савршене хармоније.¹⁴

За Казимира Маљевића (Казимир Северинович Малевич) руског сликара који је развио сликарски правац беспредметне апстрактне уметности - супрематизам, квадрат је основни симбол свих формалних могућности. У квадрату свако индивидуално обликовање сведено је на своју нулту тачку, на тачку чисте могућности, чисте потенције и ослобођено од свих предметних и психолошких асоцијација.

Разлог одабира овог формата се можда налази и у мозаику, калдрми, дечијим играчкама, шаху, укрштеницама, свесци из математике...

Можда ипак најјачи утицај за то има први сусрет са делом Казимира Маљевића који је у то време био за мене нешто ново и чији ме смисао рада и откривања значења његових квадрата подстакао на размишљање (Слика 2).



Слика 2. Казимир Маљевић, *Црни квадрат на белој позадини (Неуоквирена икона мога времена)*, уље на платну, 1913., Музеј Ермитаж у Санкт Петербургу и *Бело на белом*, уље на платну, 1918., Музеј модерне уметности, New York.

Битан моменат представља интеракција дела са публиком у смислу да је демаркација између простора посматрача и простора дела срушена, дело позива посматрача на садејство где он престаје да буде пасиван, улази у стваран простор самог дела и постаје активан учесник.

¹⁴ Jung, Karl Gustav, *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*, Miba Books, Beograd, 2015.

Неговање концепта отвореног дела којем одговорни саучесник даје крајњи смисао, прати и условљава и разматрање и неговање осећаја за простор у којем би се остварени радови изложили јер поставка постаје део уметничког чина, доводи до могућности испитивања самих граница ликовних изражајних могућности у оквиру датих медија.

Приказ истраживачког метода који сам користио у свом раду започео бих експликацијом Целине 1.

Самим тим што је временски настала прва иницирала је настанак осталих целина.

Кроз приказ методолошког поступка и анализу рада на њу ћу усредсредити мало опширнију пажњу при чему бих обухватио и разјаснио почетну замисао, одабир материјала, поступак рада и чињења дела, развојни пут идеје и сазнајног процеса, стечена искуства у раду, добијене резултате.

3. Целине

ЦЕЛИНА 1



Слика 3. Приказ 1 и Приказ 2. Формати приказа су 195 x 195 цм.

Целину 1 представљају два слично конципирана, али ипак различита и независна рада. Предвиђено је да у галеријском простору стоје један поред другог, али исто тако могу стајати посебно.

Радови су осмишљени као слике/објекти, зидне инсталације, прикази већег формата (195 x 195 цм.) чије су квадратне пројектне површине сачињене од збира мањих засебних делова – пиктуралних јединица. Носиоци приказа су тврде подлоге/дрвене плоче беле боје на којима је мозаички распоређен, инкорпориран по целој површини низ квадрата – мањих приказа истог/сличног формата.

Појединачни прикази су квадрати формата 10 x 10 цм., али будући да су засебне ликовне јединице чији нас

танак прати посебна замисао, а тиме и одабир материјала и подлоге и која носи одређени ликовни третман нису исте дебљине тако да у оквиру целине чине једну просторно вибрирајућу површину где елементи плиће или дубље улазе у простор и тако приказима дају сугестију зидне инсталације.

Основна замисао ми је била да у оквиру веће целине саберем различите, тематске, временске и ликовно решене приказе и да њиховим појединачним значењима и особеностима омогућим међусобни дијалог.

Разлог оваквог поступка је идеја да се у оквиру једне целине они међусобно анимирају, повежу и умреже у нов значењски простор и контекст.



Слика 4. Приказ 1. Формат приказа је 195 x 195 cm.



Слика 5. Приказ 2. Формат приказа је 195 x 195 cm.



Слика 6. Појединачне слике у оквиру Приказа 1, (10 x 10 цм.)



Слика 7. Појединачне слике у оквиру Приказа 2, (10 x 10 цм.)



Слика 8. Делови Приказа 1



Слика 9. Делови Приказа 1



Слика 10. Делови Приказа 2



Слика 11. Делови Приказа 2

Елементи

Истражујући саму материју могућих подлога, њихово тактилно, визуелно, чулно и технолошко својство и покушавајући да искористим њихов квалитет у процесу рада, одређену замисао сам преводио у ликовну целину тако што сам на брижљиво припремљеним подлогама поступком поступног наношења бојених површина, њиховог скидања, линеарним констатацијама оловком, пером, угљеном, потезима четком, дугим лавирањем површина, колажирањем, урезивањем, пунктирањем, стругањем или гребањем по засићеној површини и комбинацијом тих поступака добијао један нов квалитет.

Улазећи у саму структуру и бојени квалитет одређених површина, представљајући одређене фрагменте, одређене предмете и личности, зумирајући поглед, замрзавајући процесе извесних кретања и токова, чинећи видљиве детаље... уз примену одређеног сликарског третмана сваки приказ понаособ се остварује као аутономна конкретизација, ликовна интерпретација датих ствари и појава.

Мотиви који се налазе на Приказу 1 су портрети родитеља, предака, прикази мотива из живота ближњих, мој портрет из детињства као и портрети мог сина, фрагментарни прикази мотива из историје уметности (од средњовековних икона и рељефа до ренесанских, барокних и савремених дела), апстрактни прикази бојених површина, одређених структура, токова, распореда, исечци из штампе, рани синовљеви цртежи. Видљива је употреба и текста као и слова, бројева и знакова где нисам толико дао предност њиховом значењу колико сам их третирао као цртачке елементе и пожељне акценте у склопу ликовног текста.

За колажирање су коришћени исечци из новина, фотокопије фотографија, делови докумената, записа из свеске, налепнице и исечци. Има и *papier mache*, асамблажа, итд.

За разлику од Приказа 1 где је основна идеја његово пуњење различитим садржајем и где је уочљив временски дужи процес рада и посвећеност сваком појединачном елементу, где је уочљив колорит и богатство материје, Приказ 2 носи идеју пражњења и одсуства. Садржај је редукован, колорит је сведен, а приказом доминирају цртежи, скице и светлије апстрактне површине.

Мотиви који су приказани у оквиру овог рада су слични онима из првог (призори из живота, фрагменти дела из историје уметности, скице и делови мојих ранијих радова, синовљеви цртежи, разни исечци, бројеви, текстови, слова...).

Поједини елементи изгледају као спонтане забелешке, истргнути листови из свеске или неког регистра или случајно настале мрље. Неки су потпуно празни са одштампаним бројем странице на којима тек треба нешто да се забележи, а поједини портрети делују као избледеле фотографије или стари филм.

У поступку чињења сваког приказа понаособ одређени слојеви значења се кроз сликарски поступак конкретишу, било њиховим таложењем или њиховим раслојавањем у појавни слој приказа где „могуће виђење“ постаје ликовно решење.

Свака појединачна слика која се помаља носећи слој значења оствареног одређеним сликарским поступком постаје конкретна пиктурална површина, стварна површина слике.

Свака појединачност има своју засебну вишеслојност, на својој површини носи илузију одређеног простора – представља аутономни комад.

Тако се сваки приказ указује као посебно стање духа, његове отворености и пропустљивости, али исто тако и као део једног целовитог духовног стања што и оправдава потребу њиховог сабирања и умрежавања.

Издвајају се елементи метода – фрагментација, понављање са разликама, евокација, елементи деконструкције и поновног компоновања.

Од појединачног ка целини

Грађење слике као целине која је састављена из мноштва елемената - мањих појединачних приказа - од почетка настаје размишљањем о њеној целокупности. Сама идеја сабирања и постављања мноштва различитости у шири контекст подразумева и деликатност оваквог поступка.

У поступку рада сам прво пажљивим одабиром одговарајућих предлогака, њиховим појединачним сучељавањем и надовезивањем размештао приказе у шири просторни контекст.

Мноштво утисака, приказа и појава са својим појединачним значењима сабира се на једном месту. Њихово ређање и појављивање у оквиру тог простора је одговор на настајуће сензитивности и потребе унутар приказа у смислу актуелизације, повезивања и умрежавања појединачних контекаста у служби фигурације слике-новог значења.

Слика се поставља (ређа) према унутрашњем сликарском осећају. Укључујући множину појединачних приказа у простор слике као у један јединствен организам, свака слика се поставља у однос према, сада променљивом окружењу и у однос према

јединству слике. Сваки елемент се ритмички надовезује својим својством, настављајући континуитет или прекидајући га и контрастирајући.

Из те перспективе, сликарским поступцима чињења пиктуралних јединица и њиховог смештања (ређања) у целину стварају се и релациони конструкти који обухватају мноштво дихотомија, као што су линија-површина, светло-тамно, боја-одсуство боје, густо-ретко, садржај-празнина, плиће-дубље, нанос-стругање... Колорит једног појединачног приказа је такође инхерентан колориту целине. Инкорпорирањем пиктуралних јединица са својим појединачним атмосферама гради се и укупна атмосфера приказа, композиција целине досеже конхерентност. Сама целина постаје нова слика.

Дисконтинуирани и континуирани нивои приказа, ликовних тема смењују се и надовезују, образујући један континуитет вишег степена. Дакле, мотив целог приказа обухвата континуирани редослед појединачних мотива.

Скулпторске интенције квадрата оправдавају наглашену материјалност и прате трансформацију облика у објекат, у композициону апаратуру и ограђени систем односа.

У оквиру настале целине могуће је пратити преображај предмета, његово преименовање и претварање скупа појединачних чинилаца у просторни виртуелни пројекат и аутономно логичну, отворену целину.

Целина

Сликарска перцепција простора, односно идеја простора носи идеју свеопште повезаности ствари, многострукости и несагледивог односа ствари.

Овај простор у приказу има јединствен захтев коме се све ствари у том простору потчињавају (али имају наизглед своју видљиву аутономност) и постаје медијум који садржава све ствари.

Сваки фрагмент, ликовна тема постоји са својим степеном целовитости, експонирајући у континуитету простора, у зависности од свог положаја, сва своја својства, пре свега физичка и материјална а затим и психолошка и симболична. Тако да управо на тој комплексности овакав нови контекст гради своје унутрашње конфликте и сагласја.

Свака појединачност са својим особеностима, сваки од ових елемената који је у конфликту са другим, има исту шансу да победи, али ни један не искључује и не побеђује друге, већ њихов сукоб или сагласје образују на површини слике један континуитет различитих односа, стања и исхода конфликта. Тако да сви заједно

бивају подређени заједничком језгру слике, језгру које представља укупно органско садејство и смисао њихове физичке датости.

Унутар приказа појединачности међусобно комуницирају, размењују информације, међусобно се гледају. Једна упућује на другу. Приказ постаје отворена целина која је способна да узврати поглед, није предмет који се некажњено гледа.

Различитим приказима ствара се појачано видно и семантичко поље где се појединачни прикази, означитељи умрежавају, стапају чинећи једну менталну слику. Сваки фрагмент целине носи кôд целине. Вишезначност објекта указује на учовање целине као основне премисе на коју се надограђују остала значења и својства концептуалне представе.

Пластичка средства употпуњавају спрегу материје којом се манипулише и духовног контекста у деконструкцији предметно значењског плана.

У оквиру приказа све дистанце простора које се опажају скупљају се у један простор без дистанце, али ипак који дистанцу не искључује. Тај простор без дистанце, који, међутим, садржи све дистанце, појављује се инкарниран на једној површини, на површини приказа. Слика је све оно што је у простору конкретно садржано. Конкретно на слици јесте сам простор чије реално сликарско ткиво не сачињавају сада ствари него однос међу стварима. Структура сваког појединачног дела целине образује једну целовиту мисао, оне се групишу на мотиву и умножавају у глобалну структуру. Унутрашња структура појединачних приказа је аналогна структурирању укупног знака/приказа. Главне структуралне одреднице сада постају места узајамне повезаности и условљености мањих, унутрашњих структура сваког понаособ приказа. Визуелно препознавање је омогућено читљивим структуралним концептом, односом материје и простора чија спрега учествује у постваривању структуралног израза.

Прецизност распореда показује извесну структуру реда и могућност детерминисања материје у служби метафизичке интенције. Материјалност може да пређе у трансматеријално стање, отварајући унутрашње, духовне просторе постављеног модела. Преко строго материјалног елемента до материјалног стања и метаситуације која се на први поглед не може ишчитати из поретка рационалних (сиромашних) објеката.

Поглед се отвара за континуитет једног вишег реда. Слика се разилази и скупља. Мноштво треперења се скупља у континуум који почиње да пулсира. Цео простор је тиме густо ткиво међусобно уписаних и прожетих приказа где сваки појединачно испуњава не само онај део простора у коме га опажамо, већ и сваки други простор.

У оваквом окружењу сваки мотив – ликовна тема – добија још један слој (у свакој конкретизацији) и ствара видљиви слој целог приказа. Овај облик сталне отворености и постојања безброј могућности директно отвара пут за имагинарно поимање. Простор приказа је ограничен простор, али када он постане предмет нечијег интересовања он је у стању да се шири, и да превазиђе сопствене границе, све у зависности од од учешћа „радозналог“.

Визуелни израз доведен је до приказивачког, есенцијалног и нужно датог. Као такав он представља оно што обезбеђује модел или „интенцију“ за актуелну слику-значење.

Просторни континуум

Изражајне могућности слике/објекта/инсталације понудиле су просторне вредности и показале материјалност као просторно реалну. Слика/објекат се сада третира као појава која антиципира серијалност учвршћену у својеврстан поредак, као дефинисан концептуални модел пластичко-просторног ефекта, чиме је и опажање упућено на просторну ситуацију.

Отворена перцептивна ситуација (оптичко кружење од фрагмената ка простору) овде се одвија следом: унутрашња структура приказа, односи према зиду на коме је лоциран и његово дејство на простор. Рад активира простор (улази у простор) слојевном формацијом. Приказ са својим техничким елементима – обликом формата, димензијом формата и положајем у простору представља први почетни податак у активирању простора.

Активирање простора је упућено ка посматрачу интенционалним смештањем рада у хумани простор (у очну раван) где су правац погледа, угао између правца погледа и равни пројектне површине, као и дистанца посматрања чиниоци од којих зависи ово активирање.

Фронтално форма приказа је квадратна површина чије су ивице лако/тешко читљиве тако да се приказ инкорпорира у потентност белине и зида на коме је постављен. Са друге стране, мноштво мањих, засебних јединица који нису исте дебљине и који у оквиру целине чине једну просторно вибрирајућу површину где они плиће или дубље улазе у простор ка посматрачу, приказ приближују посматрачу и појачавају његову просторну присутност.

Приказ се преноси на око посматрача које обухвата цео простор; континуитета који се наставља када око почне да се креће по простору, да се креће од приказа до приказа, да разликује приказе, да увиђа који су ближи и они који су удаљени, да затим дође до своје граничне тачке и препусти улогу опажања тактилном чулу које у највећој мери

осети материјалност. Одјек ће се кретати истом путањом: тактилно и оптичко искуство, све појединачности, блиско и удаљено, скупиће се у јединствено ткиво простора на чијој ће се површини створити сугестија континуума илузије простора у дубини приказа.

Међутим, формирање ове површине омогућује да се сугестија континуума у дубини продужи испред пројектне површине приказа према посматрачу, што значи да се сугестија илузије простора усече у конкретан простор посматрача. У оквиру овакве површине свака посебна површина која такође носи сугестију свог простора у дубини тежи да укине себе као такву, да се оцрта у простору као конкретност. Управо у овој двосмислености може бити заснована многострука и вишемислена операција оптичког чула на површини слике. Оптичко чуло покренуто на бројне осцилације између чисто оптичких опажаја и сугестија тактилних опажаја бива увучено у сложenu игру перцепције, а тиме и активира потпуну пријемчивост посматрача, на примање целовитог садржаја приказа. Ово постаје тренутак стварања присне везе са посматрачем. Ако је постигнута мера и јединство овог противречја, имамо већ догађај присутности свега у једном појединачном, и реалну ситуацију да је ова површина приказа мост ка њеној унутрашњој симболичној ситуацији.

Објекат постаје полазиште које се уноси у просторни поредак чиме се трансформише његово значење. Приступ слици као осликаном фрагменту простора је детерминисан уклапањем слике у амбијентални систем. Стварни простор прима приказ под своје окриље као свој органски део, као свој имагинарни део. Приказ својим сопственим простором задржава своју аутономију, прекида континуитет стварног простора као стварног, али зато продужава стварни простор у виду имагинарног простора. Стварни простор (галерије) и илузионистички простор допуњују се, укрштају, мешају се, сударају и један другог преображавају. Овим је аутономија слике као медија нарушена, али се успоставља „виши“ квалитет сликања грађењем „просторне слике“.

Тактилност

Свака појединачна слика/приказ на својој површини има посебну дебљину. Ова илузија тактилног, стоји у једном комплементарном односу према сугестији простора унутар сваког приказа. Сугестија простора је такође у неком односу и противречју са конкретном материјом подлоге, пигмента...

Материја течног, пастуозног, глатког рапавог, матираног подржава сваку замисао понаособ или јој се супротставља.

Ова појединачна тактилна сугестија на самој површини сваког приказа у опречности је са дебљином његовог носиоца који је, у односу на друге плићи или дубљи, другачији у целовитој површини која има тенденцију да пређе у чисту тактилну сугестију. Овим се укључује и кинетичка сугестија. Према томе, добијамо једно комплексније, конфликтима и противречностима богатије тело слике, материју у њеном постојању и разлагању, у њеној непрекидној и сталној промени јер се препушта процесу – остављена је да истрајава и дотрајава у времену.

Слојевитост

Ако се цео поредак види као распоред разноликих приказа, ситуација, фрагмената, стања... онда је то поредак који се схвата као сукцесија различитих стања материје, од материје папира, платна, дрвета... од флуида светлости, преко прозирности, до чврстих и непрозирних површина...

Све ове могуће, али увек делимичне, пројекције једног јединственог организма слике су повезане и стварају једну неисцрпну слојевитост слике.

Слика се открива као слојевита само због неспособности да се она одједном захвати, да се допре до ње.

Можемо изабрати безброј углова за посматрање приказа, сваки од тих углова је логичан само у односу на целину, сваки од њих нас враћа на целину која се може видети једним погледом и која се може осетити читавим бићем.

Слојевитост која почиње од саме идејне замисли, одабира материјала, подлоге, начина остварења сваког приказа понаособ и наставља се даље умрежавањем њихових појединачности и значења у целину где се ствара нови слој који приказани феномен проширује у универзално подручје скривених значења ствари и појава.

Сугестија покрета

Сугестија покрета у целовитој слици огледа се у каналисаном померању погледа по површини приказа. Постоји тада једна мера динамике и равнотеже као спој потреба сваког мотива понаособ и покрета целовитог приказа. Не постоји ту ни доминација узвитланих и конвулзивних покрета, ни доминација статичности, већ једно покретање ствари, дакле, читава скала од непомићности до супер-брзине, где супер-брзина затвара круг и оптички се прима као статичност.

На тај начин, дајући покрет као сугестију, даје се могућност дубљег осмишљавања покрета, покрета и промене у свим појединачним појавама. Покрети и промене

различитих ритмова и фреквенција, у токовима паралелним или укрштеним, са свим узајамним односима.

Сугестија покрета, која је укључена у организам приказа, преноси на сугестију темпоралности, временских сукцесија у различитим нивоима материје, у физичком конкретном смислу на површини приказа је неизбежна истовременост. И то феноменолошко ограничење је можда могућност сазнајног понирања у природу времена, у природу целине простор-време.

Време

Када имамо овакав спектар у простору, имамо и спектар у времену. Делови издробљеног простора јесу у издробљеном времену. Насликане појединачности су делићи изолованих временских тренутака у садашњем.

Када се издробљено једини у неки систем и расте форматом, између сваког „сада“ расту мостови. И када се зборови, спојеви поставе, развуку у простирању, време се развуче. Време се јавља као ређање и ток, прошлост надире у садашњост, садашњост се улива у будућност. Међутим у језгру приказа време је интегрално.

Приказ у исти мах се ослобађа од прошлости и будућности, почиње да виси у безвременој празнини, у бескрајно развученој садашњости. Простор приказа као да се шири, а време се развлачи и развија, јер сада између делова његових момената појавности нема квалитативне разлике, постоји једино одлагање, успоравање, као да се ништа не дешава. У овом тренутку време се формира пребацивањем присуства из једног у други моменат, а последњи је задат као понављање, односно попуњавање првог момента.¹⁵

Ово је сцена/тренутак тишине, приказ опстојава у феноменалном застирању времена и његовом отварању.

Ово је тренутак када се приказ успорава, застаје и делује на посматрача тако што му, продужује перцепцију и тренутак фасцинације. На овај начин се заступа идеја даље мистификације дела, а никако не идеју огољавања и демистификације његовог уметничког својства. Ово би могли назвати одузимањем времена посматрачу. Процес гледања се такође успорава и продужава, постаје „пажљиво посматрање“.

¹⁵ Овај моменат француски филозоф, одговоран за настанак деконструктивизма Жак Дерида (Jacques Derrida) назива *différence* – разлика, одлагање. Derida Žak, *Pisanje i razlika*, Enco Book, Beograd, 2007.

Успоставља се дијалог, а сцена/приказ се са сигурношћу слаже у посматрачеву меморију – остаје у сећању.

С друге стране, појединачни прикази се на равни као основи намећу својом количином и слојевитошћу где она постаје место и резултат промене режима, или, тачније, као на појаву тренутка када престаје власт једног режима а други „јасни“ режим још не долази до речи.

Поменуто понашање режима у формату сажимања засновано је на памћењу и задршци пред новом шансом, а то је већ разлог да се говори о посебној варијанти времена инхерентној ликовним уметностима, о повлашћеном тренутку у трајању једног ликовног дела, тренутку из кога се и не–виртуелни квалитет може пројектовати на остале елементе структуре, напред и назад у времену. Дело себе ставља у повлашћени тренутак ако се, виртуелни простор схвати као услов постојања естетског бића ликовног дела уопште.

Однос материје и духа

Свеобухватни простор духа аналогно се разлаже и у приказу ће се показати двоструко, као целовит поставиће се у стварност сликаних површина, а као разложен поставиће се у илузију континуитета разгранатости материје.

Посматрач приказа прелази исти пут: Он бива увучен илузијом у материју, увучен у простор приказа, где се одмотава континуитет материје. Посматрач бива покренут ка појединачном, ка разложеном, покренут на рекапитулацију читавог свог искуства, покренут на континуирано обилажење од једне илузије слике до друге. Коначно, једном суштинском двосмишљеношћу површина бива из илузије враћена на стварну површину приказа, на површину која обухвата сав простор, на површину која значи однос, која значи једну стварност духа.

У простору слике свака површина истовремено вибрира и живи независно од илузионистичког ефекта и постоји као мања илузионистичка површина. Свака појединачна површина је истовремено стварност и нестварност, присутност и одсутност, простор и ваздух који обавија ствари и ствар која је простором и ваздухом обавијена. Свака појединачна површина приказа је истовремено и дух и тело. Укупна стварна површина слике показује дух постављен у материји и материју осмишљену духом, односно показује јединство материје и духа.

Претпоставка је да посматрач када стане испред та два рада, не базирајући се још на садржај појединачних елемената, има утисак посматрања две стране једне те исте приче. Као богатство и наталожено искуство са једне стране и нестајање и заборав са друге. Као издвојени важни тренуци у животу једног човека и они успутни и свакодневни. Као топло и хладно, тамно и светло. Као две стране медаље или две стране саме човекове личности, две хемисфере.

Због величине носиоца ових приказа, велике беле табле су из техничких разлога сачињене из два дела. Линија по средини ових белих квадрата их чини да подсећају на отворену свеску или књигу. На неки начин аутор отвара два поглавља своје приче која се откривају посматрачу.

Таквом утиску доприноси и бела маргина јер квадратне јединице – мањи елементи не испуњавају целу површину плоче већ као скуп чине мањи квадрат унутар већег. Маргине чине рад отвореним и указују како на могућност допуњавања и дописивања тако и на његово расипање. Из тог разлога се местимично на њима и налазе издвојене јединице.

ЦЕЛИНА 2

Целину 2 чине видео рад и предмет који слободно виси у простору испред његове пројекције. Њихово просторно међудејство је основна замисао овог рада.

Видео пројекција представља одређени просторно временски догађај, кадар збивања из прошлости – слику мог најранијег сећања која је на мене оставила снажан утисак.

Човек на снимку је мој деда Радоје који дере јарца. Место одакле камера бележи догађај је место одакле сам и ја као дете посматрао призор. Снимак је начињен почетком 1972. године.

Предмет који слободно виси у простору је тканина (памучна пелена) која је новијег датума, али у овом случају игра улогу предмета који је временски близак видео запису.

Формат рада је у зависности од техничких могућности и места приказивања променљив. Оно што је предвиђено је да особа приказана на снимку буде у природној величини. Концепција рада је таква да се видео не посматра на неком екрану, већ пројектује на зиду или већем платну.



Слика 12. Видео рад, *Радоје*, трајање - узастопно понављање одређене секвенце

Почетна замисао ми је била да за овај рад анимирам фотографију са сличном сценом, али како је она била прилично нејасна и оштећена одлучио сам се за секвенцу из породичног видео записа начињеног 8 мм камером Quarz Zoom, руске производње.

Такође је замисао била да објекат у простору буде папирна скулптура - отелотворени предмет са снимка, међутим, одлучио сам се за решење где предмет није „извучен“ из кадра, већ је то предмет који је временски повезан са приказаним догађајем и смислено га допуњује. Како предмет слободно виси у простору, својим померањем уноси значење објективног, конкретног простора и реалног времена и тако у рад уноси додатну динамику.

Извучена секвенца из видео снимка је у монтажи успорена и непрекидно се понавља. Тиме се продужава трајање забележеног тренутка, простор се шири, а време се развлачи и развија. Понављањем и успоравањем приказ делује на посматрача тако што му, продужује перцепцију и тренутак фасцинације. Процес гледања се такође успорава и продужава, постаје „пажљиво посматрање“. Успоставља се дијалог, а сцена/приказ се са сигурношћу слаже у посматрачеву меморију – остаје у сећању.

Разлог оваквог поступка је идеја активирања слике сећања. Стари видео снимак који је увучен у процес монтаже и дигиталне обраде представља својеврсни (сликовни) ready made.

Видео запис прати звук ветра. Са обзиром да је снимак без звучног записа звук ветра ми се учинио најприкладнијим јер је природан, исконски, указује на пролазност, протицање времена, кретање, на одређен простор и поднебље. Препознатљив је, буди сећање, некад и страх.

Одабир звука начинио сам пажљивим преслушавањем аудио записа различитих врста ветрова пронађених на интернету у библиотеци звукова.¹⁶

Изабран је звук који је најсличнији ветру кога се сећам из детињства, а везан за простор у близини куће деде Радоја у којој сам често боравио. Уједно овај звук асоцира на различите пределе кроз које је Радоје прошао јер је био добровољац, учесник у Церској и Колубарској битки, био у Сибиру, Кини и другим далеким просторствима. Асоцира и на равницу у којој се напослетку скрасио и где је и начињен снимак камером пред крај његовог живота. Овај ветар је не само моје сећање него и Радојево сећање у тренутку снимања.

¹⁶ <https://quietplanet.com/products/winds.pdf>

Звук који прати видео је пронађен је у библиотеци звукова Quiet Planet Nature SFX, компаније Quiet Planet LLC, POB 900, Indianola WA 98342 USA, 2013.

Одабрани звук стоји под насловом QP02 0149 Wind modern variable glass window.wav

Просторно-временски односи се у раду ишчитавају на два значењска нивоа: монтажом и анимацијом видео записа и његовим постављањем у међуоднос са предметом који слободно виси у простору директно се активира (оживљава) простор и време ранијег догађаја. Временска релација у прошлости активира садашњи тренутак, а просторна релација активира конкретан простор и активира садашње време док са друге стране активира време перцепције (које је повезано са садашњим временом).

Ова двоструко ишчитавање сведочи, у ствари, о томе да значење и деловање ликовног дела одређује и његова унутрашња структура ликовних и семиотичких аспеката и контекст у коме оно настаје и функционише.

Утиснуто време

Очигледно је да без Времена не може постојати ни сећање. Време и сећање се утапају једно у друго, они су попут две стране медаље. Али, сећање је тако сложено да ни сви његови атрибути не могу одредити сву ону укупност утисака преко којих оно утиче на нас. Сећање је духовни појам.

Без сећања човек постаје заробљеник нестварног постојања: испадајући из времена, он постаје неспособан за сопствену везу са спољним светом.

За време се каже да је неповратно. И то је истинито у смислу да „се не може вратити прошлост“, како кажу. Али, шта је тачно „прошлост“? Да ли је она оно што је прошло? И шта „прошло“ значи за човека када је за свакога од нас прошлост носилац свега онога што је трајно у садашњости и у сваком текућем тренутку?

У одређеном смислу, прошлост је далеко стварнија, и у сваком погледу постојанија, гипкија него садашњост. Садашњост истиче и нестаје као песак међу прстима добијајући тежину само у присећању.

Време не може нестати без трага јер је оно субјективна, духовна категорија: и време које смо проживели се утискује у нашу душу као искуство згуснуто у том времену. Узрок и последица су међусобно зависни. Једно рађа друго са неумољивом нужношћу. Веза између узрока и последице, то јест прелаз из једног стања у друго, јесте облик постојања времена, то је начин којим се време материјализује у свакодневним радњама. Али пошто је довео до последице, узрок се не одбацује. Када постоји било каква последица, ми се непрекидно враћамо њеним изворима, њеном узроку, другим речима ми враћамо време путем савести.¹⁷

¹⁷ Tarkovski Andrej, *Vajanje u vremenu*, Anonim, Beograd, 1999.

Сматра се да време, *по себи*, помаже да се спозна суштина ствари. У том смислу може се рећи да ми покушавамо да овладамо временом (и простором) као градивом уметности.

Који су одређујући чиниоци слике, и шта проистиче из њих? Шта су њени потенцијали, средства, не само формално већ и духовно? И у ком материјалу сликар ради? Мислим да је драгоцен потенцијал слике могућност утискивања простора и времена.

У којем облику слика утискује време? Врлина слике је што она одговара времену и простору, што је у сагласју са материјалном стварношћу за коју је неумитно везана, а која нас окружује дан за даном, час за часом.

Простор-време утиснуто у опиљиве облике догађаја: то је врхунска идеја сликарства као уметности која нас води до размишљања о богатству неистражених извора ликовном стваралаштву.

Шта је суштина рада уметника?

Из „комада времена“ направљеног од огромног броја живих истина, он сече и одбацује све што не треба, остављајући само оно што ће бити састојак завршеног дела, оно што ће се доказати као уцелињено са ликовном идејом.

Време у облику чињенице: то није начин прављења слике, већ реконструисања, поновног стварања живота. Суштина је у томе да се изабере и укомпонују делови (секвенце) а при том, знајући, видећи и ослушкујући шта лежи између њих и шта их држи заједно.

Фотографија/тело

Као индексни траг портрета/фигуре тела, фотографија обећава повратак репрезентованог тела и неку врсту аутентичног стања. Зато што фотографски портрет документује отеловљени траг бића, он указује и на нераздвојивост тела и ума и на чињеницу да ми често имамо увид у биће кроз његову видљиву – дакле, телесну – форму, која нам служи као јемац за тело.

Фотографски портрет као да реafirмише непрестану „присутност“ тела, његово одбијање да нестане, његову бесконачну способност изражавања бића на неоспорно „стваран“ начин.¹⁸

¹⁸ Џоунс Амелија (Jones Amelia), *Telo*, у NELSON S. Robert, Shiff Richard (приређивачи), *Критички термини историје уметности*, (прев. Петровић Љиљана и Шапоња Предраг), Светови, Нови Сад, 2004. (друго издање), 313-328.

Фотографија показује још један аспект наше привржености телима и сликама, указујући тиме на континуитет између њих у оној мери у којој желимо да и тело и слику јасно „прочитамо“ као знак нечег другог – неке особе или ствари. На фотографији, тело нам може изгледати као обичан знак за биће или љуштура која се може одбацити, али смо такође принуђени да му се окренемо као према физичкој имперсонацији или јемцу бића.

Фотографијом портрета, техника традиционално посвећена регистравању чињеница постаје средство пројекције. У одређеном смислу, према слици тела се односимо као према сопсвеном телу – тело је веома повезано са значењем.

Фотографски квалитет „оно што је било“, кога је уочио теоретичар фотографије Ролан Барт (Roland Barthes)¹⁹, сигнализира неумољивост протицања времена које се најјасније обележава кроз фотографско документовање тела из прошлости, које се разликује од остарелог или мртвог тела које доживљавамо данас, приликом тумачења.

Фотографија је, барем, једним делом, настала из жеље да се осујети нестанак (смрт) из - „жеље да се... ствари просторно приближе, да се објекти директно добију помоћу њихове сличности, репродукцијом“.²⁰

Ми себе везујемо за слике (или тела) као индикаторе субјеката који су живели или још увек живе. Јасно је да фотографија/слика не представља „само“ тело. Кроз психичке процесе идентификације, пројектовања и преношења (помоћу којих се субјекти међусобно ангажују) неизбежно постаје тело, а самим тим и биће. Где би другде биће обитавало, осим у телу/слици? Путем идентификације, посматрач се везује за биће презентовано на слици, доживљава његово стање и намеће себи његову ситуацију.

Фотографија треба да покаже, да интензивира, да удвостручи присуство (што је други ефекат ре-презентовања). Слика је „опипљива“ и „телесна“ колико и жива особа, слика је као тело особе, тело света.

Фетиш тела

Фотографија нам показује начин на који све слике (сва уметничка дела) на једном нивоу делују као фетишистичке замене за изгубљено или одсутно тело. Као фетиш, слика обећава да ће ублажити зебњу о губитку.

¹⁹ Bart Rolan, *Svetla komora: nota o fotografiji*, Rad, Beograd, 2003.

²⁰ Валтер Бењамин, *О фотографији и уметности*, Београд, Круг Комерц, 2007.

Валтер Бењамин (Walter Benjamin) у „Уметничком делу у веку своје техничке репродукције“, есеју о узроцима и последицама техничке репродукције, примећује да фотографски портрет испуњава код посматрача фетишистичку, култну улогу, испуњавајући га изгубљеном ауром „оригиналног“ уметничког дела или религиозне иконе: „Није случајно то што је портрет био фокална тачка у првим фотографијама. Култ сећања на оне које смо волели, живе или мртве, нуди последње прибежиште вредности култа фотографије“.²¹

Фотографија као тело је исторемено и жива (тело) и мртва (фетиш). Њен статус фетиша нас опет неизбежно повезује са смрћу.

Амелија Џоунс (Amelia Jones) наводи тврдњу теоретичара филма Кристијана Меца (Christian Metz) да је фотографски снимак „тренутно одвођење објекта из света у други свет, у једну другу врсту времена“, он је „непосредан и коначан, као смрт и као фетиш у подручју несвесног“. Фотографија је „рез унутар референта“, сцена у свету који се фотографише, издвајајући фрагмент из делића света. Фотографија тако „издваја“ стварност, замрзава тело које приказује као објекат гледања.²²

Слике су конвенционално употребљиване као средства да се осујети смртност, као и за показивање уметникове – а самим тим и тумачеве – конхерентности и трансценденције. Репрезентовање тела је начин да се комплетира овај неизбежно растављени ентитет. Размишљање о „телу“ довело нас је до размишљања о репрезентовању на најосновнијем нивоу и до питања шта мотивише нашу жељу за сликама.

Одговор се можда налази у жељи за обезбеђивањем дубине бића где приликом стварања слика, покушавамо да произведемо биће као јединствено, конхерентно, изворно и бесмртно.

Сећање

Модел (уметничког) сећања и памћење прошлости у радовима је најчешће остварен мешањем фикције и документарног материјала (фотографија), тзв. *fiction-fiction* структурама (сликарског) текста.

²¹ Benjamin Walter, “Umetničko delo u razdoblju tehničke reprodukcije”, u: Eseji, Beograd, Nolit, 1974, 114-150.

²² Џоунс Амелија (Jones Amelia), *Telo*, у NELSON S. Robert, Shiff Richard (приређивачи), *Критички термини историје уметности*, (прев. Петровић Љиљана и Шапоња Предраг), Светови, Нови Сад, 2004. (друго издање), 313-328.

Улога документарних интервенција (фотографије) – без обзира да ли је послужила као приказ одређене личности, било као подлога за сликану/цртану интервенцију, или предложак за анимацију или интервенцију – у обликовању прошлости (као историје памћења или сећања) у фикцији је да поново исписују, наратив прошлости чије само постојање потврђује слику као једно од привилегованих поља представљања прошлости у различитим облицима. Привилегија медија је двострука јер слика-фотографија може да створи и преиначи прошлост откривајући стилска, скривена значења која не могу бити исказана ни на један други начин; односно може да функционише као историјски документ али и другостепени документ (фикција). На тај начин употреба фотографије намеће проширено поимање документарног материјала када у слици попут слике – компилације (Целина 1), и цитати различитих фикција добијају статус документарног материјала, контекстуално обезбеђене објективности и веродостојности, а укупни хибридни текст постаје медијатизовано сећање са препознатљивом метасликаромском димензијом.

„Разматрање слике као сведочанства почива на промишљањима онтологије о слици као приближавању стварности; иманентном реализму утемељеном на психолошком реализму; механизму аутоматског бележења и репродукције просликаромског призора што је гарант непристрасности, објективности и истине“.²³

Сродност слике и фотографије посебно наглашава подобност медија да се бави одређеним темама (установљавање физичког постојања, временски развој стварности, задатак обелодањивања, континуум или ток живота, неудешено приказивање, блискост са реалношћу, непредвиђено, бесконачно и неодређено). Фотографија као структурни елемент рада представља излагање спољашње реалности која се у раду метафизички преобликује и тумачи.

Тезе о посебности фотографско/сликарске актуализације рафинира Барт (Roland Barthes) указујући како слика има и просторне и временске одлике које „егзистенцијално“ подржавају њену означитељску моћ.²⁴

Фотографија је „еманација референта“ која сведочи о постојању ствари некада. Слика (фотографска или сликана) некада и тамо актуализује и претвара у овде и сада водећи разумевање слике као оживљеног документа (историје) или текста сећања.

²³ Bazen Andre, Šta je film?, Beograd, Institut za film, 1967.

²⁴ Bart Rolan, Svetla komora: nota o fotografiji, Rad, Beograd, 2003.

Данас је можда најбитније управо медијско посредовано сећање које – без обзира да ли је индивидуално, колективно или конструисано – од медија добија квалитете објективност и истинитост.

У савременом тренутку сећање не може да опстане ван оног медијски посредованог где сама врста медија – традиционалног или дигиталног редефинише карактер, елементе, доступност, те наш однос према сећању.

Улога комбиновања документа и фикције у слици у представљању/реконструкцији прошлости је разнолика и сложена и формира нове и различите конституенте које служе стварању места сећања, памћења, слика, носталгије.

Документарни снимци дају екстра значење и отварају интерпретативне опције у оквирима структурисане фикције, док преплитања документарних и сликаних делова доводе у питање званичну верзију прошлости. Чворишта документарних снимака установљују паралеле различитих временских момената, разбијајући хронологију. Повезују се различите временске равни као што се повезују и простори.

Измештање стварности у простор документарних слика тече упоредо са утиском неповратног пролажења времена. Фотографски снимци, тако имају двоструку улогу: да уоквире садшњост споном са прошлошћу и буду носиоци памћења као и да дају особену боју личног сећања.

Комбинација стварности и фикције је подједнако окренута и утиску носталгије истичући еродирање граница између објективне истине и субјективног сећања.

Сећање као везно подручје премошћује истинитост са једне и лично, интимно са друге стране истог континуума – потврђујући субјективност сећања у мери у којој је и иницијално постављено у овом случају.

Веза између некад постојећег, стварног и можда створене носталгије у слици чини да субјективност сећања растапа објективност истине, али тако и празни простор за уплив нових субјективних читавања посматрача која могу да се схвате као чежња за прошлошћу, за изгубљеним – услед нестанка или измештања у нове хронотипе. Ово представља жељу за понављањем непоновљивог и материјализацијом нематеријалног. У оквиру Целине 1, постављајући различите призоре као фактографски документарни материјал ствара се компилација компилације која постаје динамично поље међудејства и уписа памћења и сећања.

Однос фикције и стварног постаје текст личног, приватног сећања који преко саме структуре приказа упућује и на процесе колективног памћења, упис сећања.

Уклапањима пажљиво одабраних појединачности приказ рефлектује дух времена прошлости, садашњег доба, сећања и могућих пројекција будућег, спајајући их.

Хронологија збивања преименована у сликовну сегментацију ритмичну измену различитих одељака (портрети, догађаји, структуре, токови...) стварају аутономну хронолошку структуру. Ствара се простор који обезбеђује замишљање и измишљање, памћење и сећање.

ЦЕЛИНА 3



Слика 13. Коцке. Променљиве димензије распореда

Целина је осмишљена као просторни распоред пет коцки/објеката на поду галеријског простора. Она није прости скуп више комада, већ је просторно-зависни однос елемената са којима се може начинити више различитих распореда.

Свака коцка/објект је посебна ликовна целина и другачијих је димензија. Коцке-објекти су начињени од картона и папир машеа (papier mache). Оно што је важно и о чему сам водио рачуна су пре свега димензије коцака. Нису ни превелике и монументалне, а нису ни премале као за игру. Својим димензијама провоцирају посматрача да их додирује, помера, размешта, чак и да се игра са њима, али опет су на граници да то не учини. Важно је и то да су благо неправилне, да нису строго геометријске и да имају своју природност као сечен камен. У галеријском простору оне могу да буду постављене спонтано једна поред друге, једна преко друге у виду стуба или као одвојени скупови, а могу и засебно стајати на потпуно различитим местима.

Свака појединачна страница је брижљиво обрађивана и припремана где сам посебну пажњу посветио квалитету подлоге, њеној структури, текстури и тону. На свакој страници је другачији ликовни приказ.

Док су на једној од већих коцака изведени линеарни цртежи тушем, бајцом и пером на третираном светлијем картону - површини која подсећа на тканину или меки порозни папир (приказ мотива са средњовековног стећка, записи коњаника са зидова, цртеж који сам ја нацртао као дете, песма о вуку мог ујака Миленка), друга је пак осмишљена више као колаж у комбинацији са цртежом (очева фотографија, детаљ са иконе Светог Ђорђа с краја 14. века из Пскова, празна укрштеница, детаљ неумске средњовековне нотације мелодије *Virgo splendis* из манастира Сантијаго де Компостела (Santiago de Compostela) у Шпанији, увећана реч Тата коју је први пут написао мој син).

На коцки чија је површина направљена од *papier mache*, странице су грубе и рељефне те је цртеж или урезиван, или начињен натапањем туша по светлој површини, или експресивним наношењем белих линија на тамну подлогу (мотиви су преведени цртежи са камених стећака – гребница из Херцеговине). Најмања коцка је за разлику од претходне глатких површина које подсећају на керамику на којој се налазе углавном апстрактни мотиви (тачке које представљају број пет, урезане линије које чине редослед, уписано мајчино име на тракама из породилишта...).

Одабир мотива које сам извео на коцкама настао је спонтано, али сам водио рачуна, са обзиром да су при њиховом посматрању видљиве две или три стране, како се оне међусобно слажу и допуњују. Многи од мотива на страницама коцака су препознатљиви и у другим целинама.

Иако различите у склопу целине коцке су сродне једна другој. Просторни распоред коцки/објеката упућује на могућност њиховог померања и процес игре. Посматрач, да би је перцепирао, мора да се креће. Посматрач је позван да учествује у том процесу. Он постаје саучесник и активатор. Сваким померањем или окретањем неког од објеката мења се и просторни и временски распоред целине, а тиме и њена значењска структура. За рад можемо рећи да је процесуалан.²⁵

Рад омогућава активацију конкретног простора могућношћу размештања елемената (коцки) у простору. Имагинарни простор директно активира стварни (конкретни) простор.

²⁵ Процесуална уметност је заснована на трансформацији уметничког дела као предмета или предметне статичне поставке у простору, у просторно временски догађај или процес. Процесуална уметност је збирни назив за неоавангардне покрете 60-их година. Дијаграм, фотографија, филм или текстуални опис су документи уметничког дела које се одиграло у простору и времену (Шуваковић, 1999)

Ствара се отворена просторно-временска ситуација где се временска димензија огледа у захватањима слободног просторног размештања елемената.

Тело/биће

Слика/објект, скулптурална инсталација у дословном смислу тумачи разумевање дела као врсте тела. Елементарна важност тела слике је да је оно на плану своје „видљиве опипљивости“ место размене између бића слике и света. Тело је у односу и на биће слике и на свет место преко кога се и аутор и тумачи међусобно ангажују у чиновима стварања значења.

Слика/објект документује отеловљени траг бића који постаје видљив једино кроз његово тело – знак, он указује на нераздвојивост тела и бића и на чињеницу да ми често имамо увид у биће кроз његову видљиву – дакле, телесну форму, која нам служи као јемац за биће.

Слика/објект као да реafirмише непрестану присутност тела, његово одбијање да нестане, његову бесконачну способност изражавања бића на неоспорно „стваран“ начин.

Слика, такође изражава и тело/биће аутора који је кодиран у делу и кроз дело. Жак Дерида (Jacques Derrida) је у свом делу „Истина у сликарству“²⁶ истраживао начине на које је наш однос према слици руковођен жељом да се она врати њеном творцу. Повезујући је са оригиналним извором интенционалности, верујемо да смо обезбедили „истинско“ значење.

Посматрач је принуђен да идентификује тело (а тиме и биће), са којим може да се поистовети као са самим собом, на кога може пројектовати своје најинтимније жеље. У одређеном смислу, према слици тела он се односи као према сопственом телу. Аутор наизглед постаје субјекат/објекат, субјекат који се, заузврат, тумачи кроз процесе идентификације и/или пројекције. Аутор као отеловљени субјекат, наставља да буде „присутан“ у делу кроз посматрачеву перцепцију самих начина чињења дела и врсте покрета које је морао направити да би оставио одређени траг.

Споменуо бих Мориса Мерло-Понтија (Maurice Merleau-Ponty) и његову феноменолошку теорију отеловљења, која сагледава специфичност односа тела према уму или бићу и према другим објектима у свету.

За Мерло-Понтија, тело није никада прост објекат, него „груписање проживљених значења“. Тело је, сугерише Мерло-Понти, наша тачка на којој се додирујемо са

²⁶ Дерида Жак, *Истина у сликарству*, Никшић, Јасен, 2001.

светом или наш интерфејс (interface), али оно није ни обичан контејнер нити површина. Било да се ради о телу дела или телу неког другог, његово значење није никада фиксирано нити просто, него је увек проживљено, у процесу и контингентно.²⁷

Тело дела није само у тесној вези са телом света, као најбитнија тачка између тела и околине, него и „пројектни феномен“ и резултат наших психичких жудњи (при чему је психа „оно што сачињава модус помоћу кога је дато тело“, док је тело „оно без чега се не може одвијати ниједна психичка операција“).

Као такво оно је увек обележено обликом, димензијама, структуром... који се непрестано смењују у релацији према контексту свог ангажмана.

Тело дела је у вези са својом појавом (израз је нераздвојив од „изражене ствари“) и окружењем као „тачком живог значења“, а не са непроменљивом и статичном функцијом. На тај начин, можемо видети да се загонетка репрезентовања открива управо кроз тело, где посматрач испуњава тело значењем по својој жељи и где тело ангажује посматрача кроз његово отеловљено искуство у односу на њега.

Слика у релацији са посматрачем кроз психичке процесе идентификације, пројектовања и преношења неизбежно постаје тело, а самим тим и биће. У том смислу слика „јесте“ тело, чиме заузврат постаје биће или субјекат. Слика тако показује, интензивира, удвостручује своје присуство. Она постаје тако „опипљива“ и „телесна“. Слика се чврсто држи тела као онога што јој даје „дубину“ и тиме је раздваја од чисте симулације.

²⁷ Merlo Ponti, Moris, *Fenomenologija percepcije*, Sarajevo, IP Veselin Masleša, 1978.



Слика 14. Коцке



Слика 15. Коцке



Слика 16. Коцке



Слика 17. Коцке

ЦЕЛИНА 4

Основна идеја у оквиру ове целине ми је била да поступком деструктурирације и деконтекстуализације одређених значењских релација са већ познатих визуелних модела поступак усмерим у правцу њиховог превода и преноса у нов значењски контекст.

Преиспитивање односа простора-времена, кроз бављење уметничким предлошцима ранијих епоха проистекло је из потребе за проналажењем неких нових значења у формалном склопу тих дела, а резултирало је њиховим конкретнијим преобликовањем и стављањем у потпуно другачији контекст.

Оно што је важно је да сам одабир одређених дела из историје уметности вршио према свом личном нахођењу и афинитету ослањајући се на своје сликарске узорке, али и на погодност одређених предложака за превођење и обраду.

Још као студент док сам прегледао репродукције старих мајстора у библиотеци на Факултету ликовних уметности – издвајао сам одређене ауторе и дела која су ме импресионирала и оставила на мене најјачи утисак и размишљао како бих та дела извео у својој интерпретацији.

Целина се састоји из две слике већег формата (105 x 105 цм.) и девет слика нешто мањег формата (70 x 70 цм.). Слике су рађене комбинованом техником (акрилна боја, оловка) на платну.

Хронолошки, прво су настале две слике већег формата где сам као предлошак одабрао слику Дијега Веласкеза „Младе племићке“ (Las Meninas) и слику Јана Вермера „Атеље“.

Као предлошке за слике мањег формата одабрао сам дела:

Пјеро дела Франческа (Piero della Francesca) - Константинов сан

Ел Греко (Δομήνικος Θεοτοκόπουλος) - Витез

Ел Греко (Δομήνικος Θεοτοκόπουλος) - Свлачење Христа

Ел Греко (Δομήνικος Θεοτοκόπουλος) - Свети Петар и Павле

Тицијан (Tiziano Vecelli) - Полагање у гроб

Ђорђоне (Giorgio Barbarelli da Castelfranco, Giordione) - Концерт у природи

Фра Анђелико (Fra Angelico) - Ругање Христу

Икона Благовести (Свети Климент, Охрид)

Мазачо (Masaccio) – Изгнање из раја



Слика 18. Сlike из Целине 4. Формати слика су 105 x 105 цм. и 70 x 70 цм.

Сам процес успостављања међусликовног односа остварио сам тако што сам од основног композиционог решења издвајао мању композициону целину састављену из неколико основних елемената и преносио у један нов, квадратни простор.

У оквиру таквог композиционог решења, сваки од тих елемената третирао сам као самосталан ликовни знак и различиту ликовну интерпретацију.

Овако издвојени и смештени, различито третирани елементи су и даље препознатљиви, али немају више чврсту везу са оригиналом.

Они успостављају нови дијалог и тако мењају своју првобитну улогу, тако да нпр. одређене приказане фигуре нису више портрети световне слике, већ у поступку превода постају елементи (симболи) једне духовне реалности. Они више нису сведоци једног временског дешавања већ имају смисао сталног присуства и универзалног временског значења.

Простор у који сам превео преузете елементе смисаоно би се могао упоредити са простором иконе. Различити квалитети сиве и беле боје као апстрактна позадина указују на одсуство просторне и временске одређености и духовни смисао.

Разлог смештања елемената у такав простор можда лежи у мом пореклу, културном и историјском наслеђу и традицији.

Овим сам реализовао основну замисао, а то је пренос једног већ постојећег значења у друго ново значење.

Овим поступком сам предлошак произвео у нову слику и трансформисао га у оригинал. Он постаје важнији од целе слике, без зазора се показује као центар слике и конкурише читавом предлошку зато што је и гледалац производи као нови оригинал.

У сликама већег формата које су прве настале за разлику од осталих колорит је редукован. Сведен је на употребу црне, беле, смеђе и плаве и њиховим различитим вредностима. Такође је уочљива употреба цртежа оловком. У слици „Атеље“ елементе слике чине сликар, драперија на столу и жена која позира, а изостављени су елементи ентеријера који су замењени белином великог квадрата и његовим сивим оквиром. Док је сликар насликан блиско оригиналу, жена је у потпуности изведена цртежом. На слици „Тројство“ рађеној по Веласкезовом делу „Младе племићке“ од великог композиционог решења оригинала су кадрирањем у први план постављене три фигуре (девојчица, жена слушкиња и сликар). И ова слика је лишена ентеријера као и осталих фигура и детаља који чине оригиналну слику. Позадина је решена као и у претходном примеру белином квадрата и његовим сивим оквиром.

Девојчица је насликана лазурима смеђих тонова, слушкиња цртањем оловком, док је сликар насликан као тамна силуета.

На слици за коју сам као предложак узео слику Ђорђонеа - Концерт у природи, од целог композиционог решења издвојио сам портрете два младића који заузимају централни део оригинала. Кадрирањем ова два портрета, одбацивањем околног пејзажа, ликовним третманом и појачаним контрастом покушао сам да ставим акценат на њихов прећутни дијалог.

На слици за коју сам као предложак узео слику Пјера дела Франческа - Константинов сан, имао сам идеју да нагласим квалитет црвене боје покривача, а да фигуру која бди крај постеље сведем и апстрахујем у виду белине која представља само његово присуство. Слика је кадрирана, лишена сувишних детаља, чак и сам спавач са оригиналног дела у овом случају није присутан. Сликом доминирају бојени квалитети четири композициона елемента.

Међусликовни однос са предлошком иконе Благовести из Охрида сам остварио тако што сам из целокупног композиционог решења издвојио кадар на коме су изостављена лица Арханђела и Богородице, а комуникацију и примање вести сам нагласио спуштањем погледа на говор руку. Везујући се оскудним цртачким елементима за оригинал позадина је и у овом случају сведена чиме је појачан контраст и наглашено обојење и пиктурални квалитет хаљина приказаних фигура.

На слици која је кадар Мазачове фреске Изгнање из раја, композицијом доминира Анђео са мачем и његово обојење. У мом преводу људске фигуре Адама и Еве нису у целости приказане. Присутни су само њихови портрети чиме је наглашена величина једног духовног бића у односу на човекову слабост.

Ел Грекову слику Витеза преводим такође у квадратни простор и мењам његово обојење. За разлику од ранијих слика где позадину прочишћавам и апстрахујем у овом случају једнолично обојење титраве позадине оригинала мењам и смирујем. Додајем још један квадрат који појачава сам формат слике, фигуру човека удаљава од позадине, избацује га у први план и појачава његово присуство.

Наиме, ослобађајући се претензије на Исто и Истину, односно на истину истог, овакав поступак као средство (фикционалне) реконструкције неког догађаја у његовом одсуству представља полазну тачку могућих интервенција која тај ишчезли догађај чини не само “васкрслим” него и новим, другачијим догађајем!

Поступак обраде одређеног предлошка не укључује само обележја слике која се обрађује, већ и један вишак, остатак или додатак, који подразумева саму замисао и гест обраде. Када се преузима и обрађује једна слика, кроз понављања која могу да се читају као: “исто” или “без разлике”, али и као “не сасвим исто” или “са разликом”, одједном се пред нама отвара један потпуно нови свет или нова игра.

У ствари, сада видимо да сâм поступак може да има два узора: први би био оно преузето (“оригинал”), док би друго било сама **обрада као перформативни чин**. Њен контекст је увек дат за-разлику-од другог контекста, дакле, као другачији додатак.

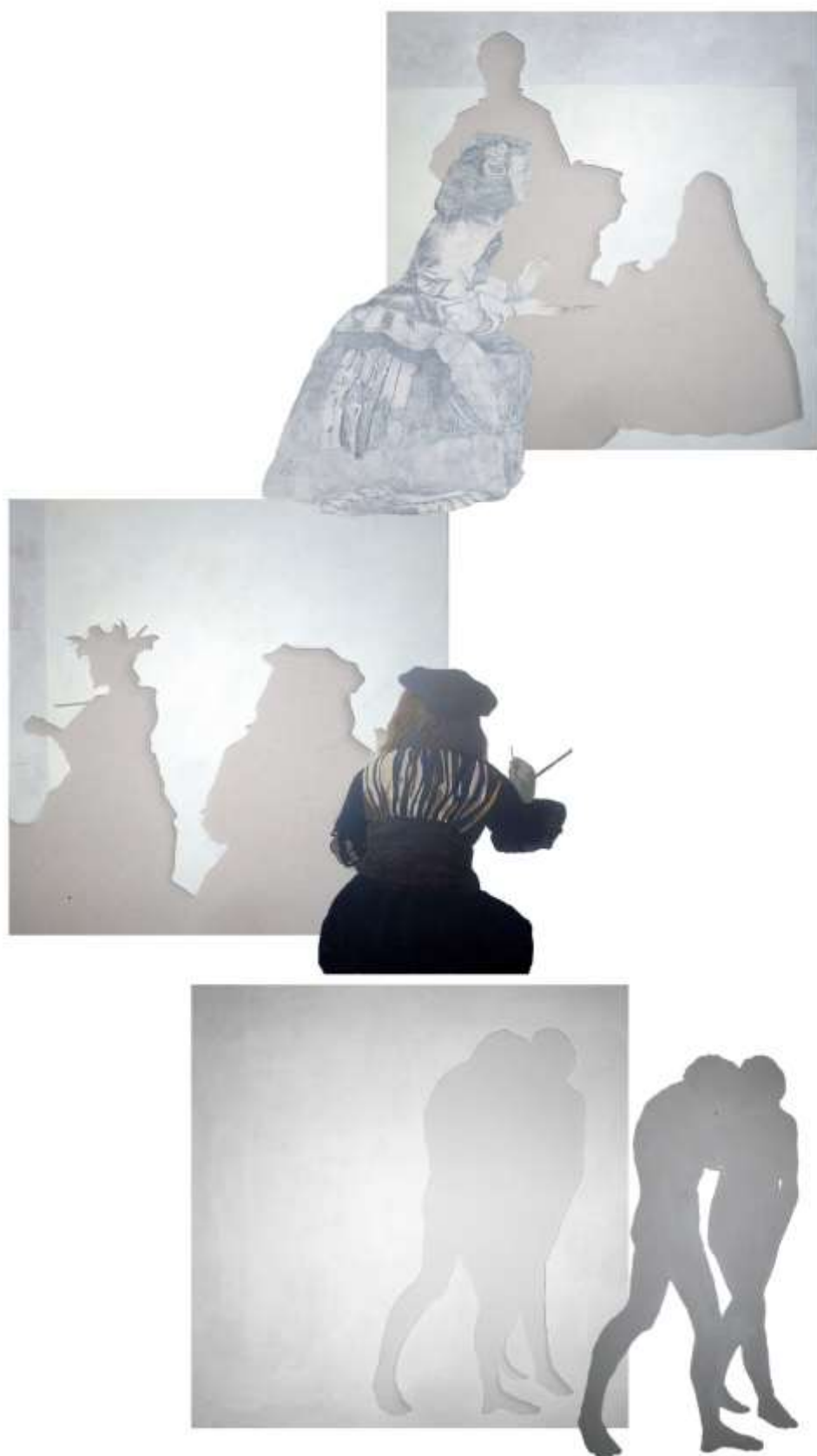
Наравно, променом контекста (у којем је дело настало) мењају се и везе које уметничко дело има са контекстом. Везе које су некад постојале сада ишчезавају.

Слика постаје средство којим се ре-презентује, ре-продукује, ре-конструише или ре-инсталира то што би могло да се назове нови оригинал независан од старог оригинала. То што се некад звало „оригинал“ већ самим својим **трајањем** у времену успоставља се као нешто друго, никад сасвим исто ономе што је био.

Нова слика може на двоструки начин да буде оригинал. Најпре, она је то већ сама по себи: по својим структурним елементима и њиховим ефектима. Али, она може да буде још „оригиналнија“, онда када се њени ефекти преузимају и додатно обрађују (реелаборирају). Тај поступак више није никакво светогрђе уперено против „оригинала“, већ је креативни гест који преузима одговорност за понављање које је, сада, понављање с разликом, с другим, с неистоветним... Тиме се ступа у један другачији свет, у неистражене просторе где сваки корак мора да се мери и премерава сопственом упитношћу и одговорношћу. Обрада или, већ начињена (ready made) слика на којој се даље ради, интервенише, која се инсталира и реинсталира у нове склопове, престаје да буде пуки инструмент или илустрација оригинала и постаје место на којем се отварају перспективе, место нових места, нових премештања, за непрегледно мноштво тумачења.

Остварене значењске релације и постигнути квалитети остварени у оквиру сликарских радова отворили су могућност стварања опет једног новог значењског контекста у смислу могућег, готово **нужног** излажења одређених фигура/елемената из дводимензионалног платна у простор посматрача.

ЦЕЛИНА 5



Слика 19. Радови у оквиру Целине 5. Формати приказа су различити од највећег који је димензија 100 x 100 цм. до најмањег који је 80 x 80 цм.



Слика 20. Радови у оквиру Целине 5. Формати приказа су различити од највећег који је димензија 100 x 100 цм. до најмањег који је 80 x 80 цм.

Јединствену целину чини 5 радова инсталираних на зиду или који висе у слободном галеријском простору и које повезује иста идеја и поступак којим су настале.

Појединачни радови су квадратни прикази већег/мањег формата начињени на тврдој дрвеној плочи поступком исецања и одстрањивања или исецања и извлачења у простор њихових одређених делова.

Формати приказа су различити од највећег који је димензија 100 x 100 цм. до најмањег који је 80 x 80 цм.

И овде су за предложак као код слика узета дела из историје уметности.

Дијего Веласкез (Diego Velázquez) - Младе племкиње

Јан Вермер (Jan Vermeer van Delft) - Атеље

Мазачо (Masaccio) - Изгнање из раја

Икона Благовести (Свети Климент, Охрид)

Ел Греко (Δομήνικος Θεοτοκόπουλος) - Свлачење Христа (El Espolio)

Поступком исецања и одстрањивања одређених елемената или поступком њиховог извлачења у простор и стављања у међуоднос са квадратним носиоцем приказа ствара се један нов поремећен простор са издвојеном сликом која је сада иницијатор и која се контекстуализује у односу на носиоц приказа, а носиоц приказа се контекстуализује у односу на њу. Контекстуализација је унутар целог приказа. Значење се дели и повећава. Просторним распоредом елемената ствара се и појачавање и једне и друге димензије (и простора и времена).

Оно што је важно на овим приказима је да су за предложак узете слике са људским фигурама тако да су елементи који су исецани заправо те фигуре. Формат квадратних носиоца – плоча није одређиван да би се придао значај мање или више неком раду. На највећем се, можда зато што је и код слика прво настало, налази „Тројство“ рађено по Веласкезовим „Младим племкињама“. Та разлика у форматима је начињена због динамике целине чији се делови – појединачни радови налазе у низу. Ту динамику појачавају и исечени делови – фигуре који су на неким радовима причвршћени за носиоц, а на неким самостално стоје простору. За разлику од квадратних носиоца приказа који су третиран квалитетима беле боје, исечени елементи су слике.

Празнина у раду „Тројство“ је настала исецањем три фигуре које чине једну јединствену групу. Док је фигура слушкиње причвршћена за квадрат носиоца, фигура сликара је издвојена и налази се близу простора из ког је издвојена. Млада племкиња – девојчица је у овом приказу изостављена.

У раду „Атеље“ исечена је фигура сликара, док фигура жене – модела која је на Вермеровом делу овде је изстављена. Постоји само чиста, бела квадратна површина и сликар који је померен са свог ранијег места и налази се причвршћен за подлогу.

За разлику од слике из претходне целине где је стављен акценат на Мазачовог анђела са фреске „Изгнање из раја“, у овом раду је анђеоло изостављен, а приказане су целе фигуре Адама и Еве. Рад чине квадратна чиста површина са празнином у облику двеју фигура, док су Адам и Ева постављени изван овог простора. Налазе се десно од места на којем су били чиме је наглашено њихово кретање и излазак.

За рад који је изведен према Ел Грековој слици Свлачење Христа (El Espolio), централну фигуру Христа узимам као једину и најважнију. Постоје празан простор и фигура која је изашла из њега и одвојена је тако што се налази мало изнад њега. На белој површини се бледо наслућују фигуре људи који су окруживали Христа. Овде је на неки начин приказано његово избављење што је додатно наглашено црвеном бојом његове хаљине.

Док је на слици рађеној по икони „Благовести“ из Охрида приказан говор руку и обојење драперија – хаљина, у овом раду кадрирам део иконе где се на светлој површини налази фигура Богородице која је насликана, док је фигура Арханђела исечена. Видљива је само његова контура чиме је акценат стављен на руку испруженој у правцу Богородице. Фигура Арханђела не постоји, он се чека да донесе вест или је ту вест већ донео.

Форматом, композиционим решењем и ликовним третманом простор на сликарским радовима у претходној целини је у извесном смислу заокружен, испуњен је ваздухом и својеврсним миром. Супротно њему, који одаје утисак спокоја, извлачењем одређених елемената у простор посматрача простор слике у овој целини постаје отворен, претварајући се у извесну неограниченост на чијој се ивици одиграва нова сцена.

Кључни део овог рада у знаку деконструкције историјског предлошка наглашен је и његовим преименовањем у инсталацију. Феномен деконструкције историјског предлошка врши се на два комуникацијска нивоа: значењском и медијском. Почетни поступак дешава се самим одабиром фигура (фрагмента слике) и његово превођење у други просторни контекст и у даљем поступку (ре)интерпретације нове слике у просторном распореду елемената – инсталације постиже се визуелни доживљај новог уметничког рада. Ствара се мобилна слика која се мења у зависности од видног поља посматрача. Рад има својства отвореног дела у чију интерпретацију су уграђена искуства аутора и посматрача као одговорног саучесника у добијању решења.

И управо у овој целини, асоцијативна динамика постигнута дефинисањем простора, у контрасту са статичношћу фигура, долази још снажније до изражаја. Захваљујући овоме, остварује се извесна значењска игра, чиме је, а кроз успостављање једне структуре отворене за читав низ значења, и сама временска димензија слике продубљена.

Немогућност датирања, ни утврђивања доба дана или ноћи у којем се сцена одвија, наглашава неопходност њеног сагледавања унутар посебног временског оквира, дефинисаног сликарском имагинацијом. То није тренутак неког конкретног дешавања одређеног својим временским трајањем, већ само дешавање које пратимо на универзалном нивоу.

Захваљујући постигнутој динамици у приказивању елемената/фигура, као и у односу елемената/фигура и простора у којем су смештене, сцена добија једно снажно динамичко својство. Она није заустављена у времену, већ много пре, својим одвијањем указује на неповратан проток времена. Кретање фигура као да нема ни почетка ни краја. Ни једним детаљем се не наговештава да ће се сцена окончати. Отуда посматрајући постављене фигуре посматрач и не стиче утисак заустављености тренутка или коначности која се у оваквој слици одвија.

Одвајајући приказе од свакодневног разумевања темпоралности, слика добија извесну временску аутономију. Ову аутономију могли бисмо схватити као претпоставку постојања посебног времена ликовног дела на које се закони „реалног времена“ не морају нужно односити.

Поступак кружења посматрача око приказа замењује се активирањем његове унутрашње енергије, његовим убрзавањем, умножавањем и деформисањем у простору. Делови једног приказа стапају се са другим, преплићу и прожимају, управо захваљујући тенденцији да се динамизам спољњег света унесе и у сликарство.

Празнина

У европским језицима и филозофским традицијама термин „не-биће“ има, метафизичко значење које би требало да га поистовети са апсолутним Ништавилом, потпуном, чистом празнином.

У источњачком језику и мисли, међутим, празнина значи „не-бити-ту“, „не“, „без“, не указује ни на једноставну онтолошку и логичку супротност „бићу“, нити на првобитно Ништавило или Не-биће, основу и узрок првих бића, него се односи на **одређено одсуство**, у смислу „нечега чега нема“ односно на **одређену празнину** у смислу „онога чега у нечему нема“.²⁸

Уопштено говорећи, то значи да празнина не може нипошто да се изједначи са ништавилом. Она поседује сопствену стварност или, сопствену делотворност. У сваком случају овај термин означава одређену, а не апстрактну празнину, означава увек присуство и делотворност празнине – нечега. Празнина није схваћена као основа или као апсолутни принцип, него се односи на акцију, на процес.

Празнина се овде схвата управо као универзална суштина сваке ствари. „Присутно је створено од одсутног“.

Празнина има истовремено дијалектичку и трансценденталну конотацију. Њена дијалектичка природа се експлицитно показује у томе да одсутно и присутно рађају једно друго. Ово не значи да је Ништа, као одвојено биће, премештено у неко првобитно време, него значи да је оно, као потенцијално стање сваког бића, стално „у зачетку“ сваког бића. Другим речима, чини нам се да је веза између Ништавила и бића аналогна оној између Хаоса и „реда“, за коју Хаос није негација реда, већ потенцијално стање сваког реда.

Нарочито је занимљиво подвући да је можда савремена физика, са појмом поља, дала научно објашњење појма празнине и нарочито његове функције, његовог „корисног“ карактера.

„Поље постоји увек и свугде, не може никад бити елиминисано. Оно је носилац свих материјалних феномена. Оно је „празнина“ из које протон ствара π -мезоне. По том гледишту празан простор није нимало празан, већ се вртложи са прикривеним или виртуелним честицама које су спремне да оживе уколико дође до различитих физичких догађаја. (Пол Дирак/Paul Dirac).²⁹

²⁸ Пасквалото Ђанђорђо, *Естетика празнине*, (прев. Тина Перић), Београд, Клио, 2007.

²⁹ Пасквалото Ђанђорђо, *Естетика празнине*, (прев. Тина Перић), Београд, Клио, 2007.

Ова могућност да се празнина схвати као „поље“ феномена показује се нарочито плодном када се бавимо празнином и њеном функцијом у појединим уметностима.

У идејном промишљању својих радова оно што је мене занимало је управо то присуство и делотворност одређене празнине – нечега, која се односи на акцију и на процес. Управо то њено потенцијално стање.

Празнину која је структурални део насталих радова нисам схватио као одређени део рада, нити нешто што је одвојено од њега, већ као његову конститутивну функцију.

Празнина се у раду манифестује као „трансцендентална“ тако што делује у исто време као универзална и као посебна: у случају ове целине, празнина је присутна унутар сваког појединачног рада, а истовремено и неопходан услов односа између њих, осим што је и „поље“ по коме се радови размештају и делују као целина.

Проблемом празнине сам се позабавио не само у погледу простора већ и у погледу времена.

Као што просторна празнина није чисто одсуство простора, тако, у случају темпоралности, временска празнина није обично одсуство времена. Временска празнина, као и просторна има дијалектичку функцију.

Као што празан простор постоји само у односу на пун простор и обрнуто, тако празно време, односно оно које би се могло назвати „одсутно време“ – које одређује оно „већ било“ (прошло), тако и оно „још не“ (будуће) – постоји само у односу на садашње време и обрнуто.

Скоро све метафоре које означавају празнину су просторног карактера, али, ако боље погледамо, малобројне директне напомене о времену су концептуално много важније и богатије значењем. Међутим, још значајније су индиректне напомене о времену, тамо где се упућује на активност пражњења и пуњења, односно на покрет који, у времену, трансформише нешто што је празно у нешто што је пуно и обрнуто.

Празнина, са обзиром да је повезана са њеном употребљивошћу, није схваћена у смислу просторне статичности, него у смислу временске димензије која чини празан простор или резултатом пражњења које се догодило или претпоставком за пуњење које треба да се догоди.

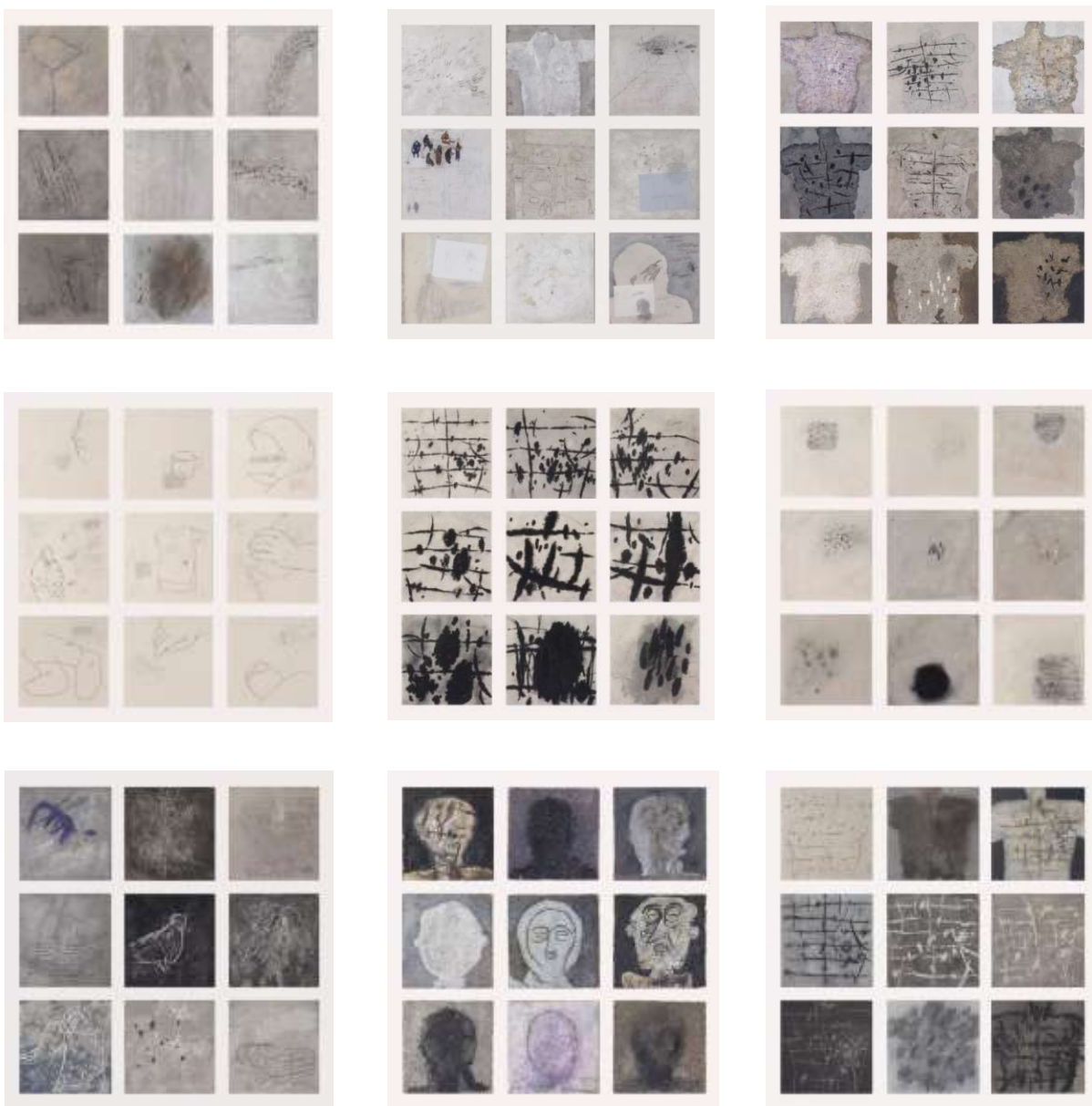
Другим речима, просторна празнина, у себи и за себе, не постоји – не само зато што се она јавља увек и само у односу на просторну „пуноћу“ него нарочито зато што је овај однос регулисан временском празнином која га чини динамичним, то јест нестабилним и непостојаним.

Укратко, време је онај фактор који чини да празно и пуно буду нестални у простору. Постоји затим још један ниво на коме се дијалектичка природа односа пуно/празно манифестује у приказаним радовима. То је онај ниво на коме је могуће испитати функционалну везу времена и простора. Он нам истовремено предочава два начина дијалектичке функције: Оба су у исто време неопходна за стварање значења, један је комплементарност, утолико што су радови начињени и као пуно и као празно, а други је смењивање, зато што се празан простор приказа спрема да постане пун, а када је пун, да постане празан. У сваком од њих је присутна „клица“ супротног елемента. Ако се тумачи у динамичком смислу, као да представља фазу кружног покрета, тада она наглашава равнотежу смењивања ова два елемента. „Клица“ једног елемента присутног у супротном елементу представља могућност тог елемента да се трансформише у други. Да би операције пуњења и пражњења биле могуће, потребно је да је у максимуму празног присутан минимум пуног и обрнуто.

Као што празнина у одређеном делу може да постоји само у односу на пуно, али и захваљујући празнини уопште, тако спознаја неког феномена може да се догоди не само у односу на спознају онога што оно није него захваљујући ономе што се о њему још увек не зна.

Празнина, дакле, функционише као ограничење знања уопште, као „хоризонт“ знања који одређује границу између онога што се већ може знати и онога што се још не зна.

ЦЕЛИНА 6



Слика 21. Радови у оквиру Целине 6. Формати појединачних група су 120 x 120 цм.

Целину чини серија од девет приказа формата укупних димензија 120 x 120 цм. Сваки приказ је сачињен од девет радова формата 30 x 30 цм. који су распоређени тако да формирају квадрат. Сваки од приказа носи својствену идеју, подлогу и посебан ликовни третман. Средишњи комад често постаје мерило и језгро за разумевање читаве групе.

Из разлога што је ова целина идејно слична почетној целини у наставку бих се укратко усмерио на објашњење само неколико њених сегмената.

На одређеним приказима основа је тврда подлога - дрвена плоча на коју је причвршћен слој картона који је третиран поступком дуготрајног наношења и скидања бојених површина и на којима је цртеж у даљем поступку настајао линеарним констатацијама оловком, пером, потезима четком или угљеном.

На другима су пак, на дрвену плочу наношени слојеви папир машеа (papier mache) који су третирани бојом и на којима је цртеж настајао урезивањем, стругањем или гребанњем по засићеној површини.

Основа појединих радова је тканина/платно на којем је цртеж начињен шивењем црног конца кроз тканину. За разлику од приказа где је подлога радова тврда дрвена плоча и где је цртеж настао урезивањем и гребанњем по слојевима папир машеа, овде је подлога радова танка светла тканина – платно у коју је линија инкорпорирана поступком њеног пробијања и шивења.

На неким радовима основа је такође платно/тканина, али је цртеж изведен накапљавањем туша (тетовирањем) који улази у тканину и инкорпориран је са њом.

Поред апстрактно приказаних портрета, распореда, детаља попрсја ратника са срењовековних стећака, цртежа каменог крова куће из Херцеговине, на радовима се налазе и цртеж пејзажа из детињства, цртежи мојих баба и окружења у коме сам одрастао, цртеж родослова моје породице, вучијег крзна, брода, голуба, анђела.



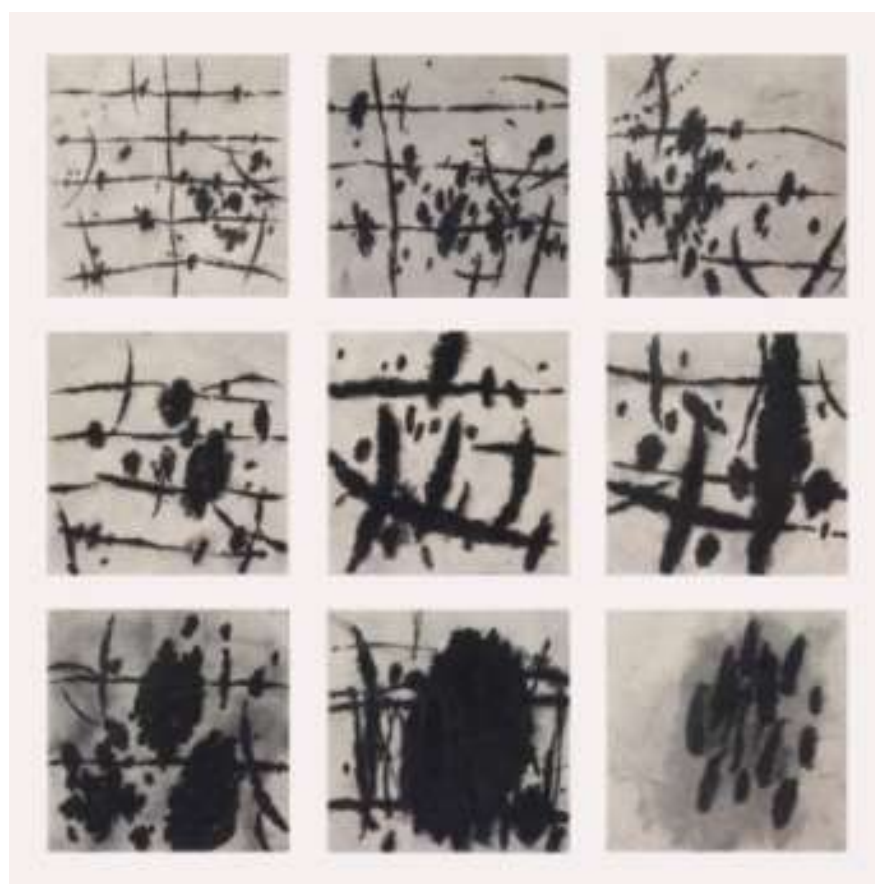
Слика 22. Рад из Целине 6



Слика 23. Рад из Целине 6



Слика 24. Рад из Целине 6



Слика 25. Рад из Целине 6



Слика 26. Рад из Целине 6



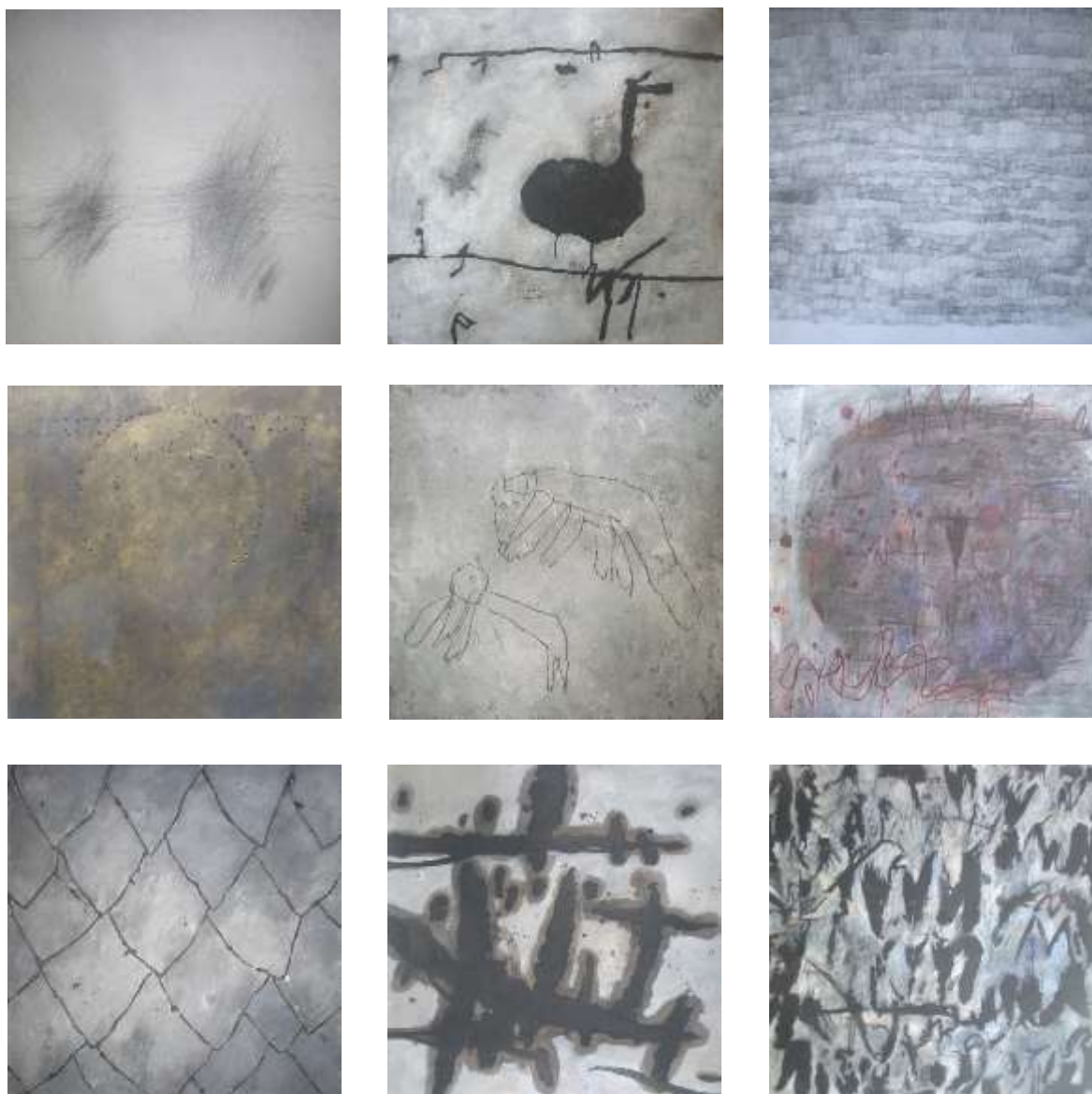
Слика 27. Рад из Целине 6



Слика 28. Изглед радова у галеријском простору

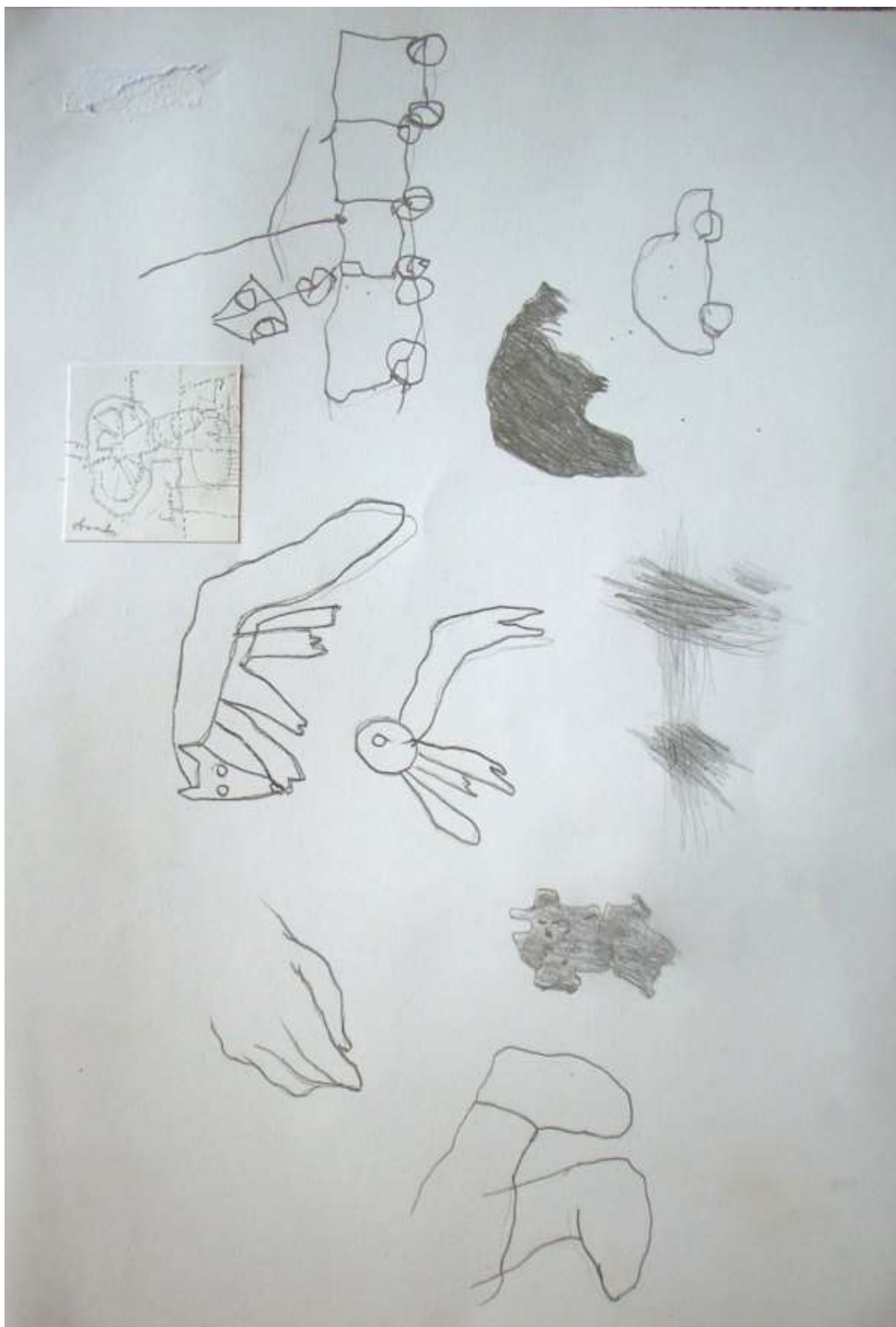


Слика 29. Изглед радова у галеријском простору



Слика 30. Рад из Целине 6. Формат групе је 170 x 170 цм.

ЦЕЛИНА 7



Слика 31. Скице цртежа од жице из Целине 7. Димензије променљиве.

Јединствену целину чини група радова – цртежа/објеката, различитог формата начињених од жице и метала који су слободно распоређени на зиду или слободно висе у галеријском простору. Основна идеја рада је превод цртежа из дводимензионалног у форму просторног цртежа.

Целину чине фрагментарни прикази извесних сећања који у процесу превода замисли у ликовни приказ – цртеж представљају оно што се издвојило и остало као нужно.

Укупни формат целине је 250 x 200 цм., али је он променљив и зависи од саме поставке и међусобног распореда појединачних радова.

Централно место композиције заузимају вук и зец, цртеж који се понавља и у другим целинама и који је у ствари настао према мом једином сачуваном цртежу из најранијег детињства. Остали жичани цртежи који се групишу око централног су цртежи бабине шаке и њених стопала, воз и аутомобил које је мој син нацртао са четири године, профил очеве косе из младости, начињен од лима и неколико старих предмета као што су зарђали поклопац посуде, вретено са концем и стари метални рам са фотографијом.

Вук и зец доминирају композицијом својом величином. Они као мој најранији рад представљају почетак мог бављења цртежом. Присуство моје бабе у фрагментима симболизује њен велики значај у мом животу. Синовљени цртежи представљају његову љубав према цртању и некакав су наставак оног што је кренуло од мог оца и мене.

За разлику од претходне целине где је основа цртежа била тврда подлога или платно овде је цртеж раздвојен и ослобођен од свог носача.

Испитивањем самог ткива цртежа, његове структуре, слојевитости и његових могућих исходишта кроз процес откривања слојева његовог настајања дошао сам на идеју да цртеж разложим на његове основне делове и скидајући слој по слој - **остављајући нужно** у први план избацитим његову примењеност.

Овакав поступак рада неизбежно доводи до идеје његовог изласка из површине папира/платна, његовог поновног исцртавања изласком из дводимензионалног простора у тродимензионални, покушаја његове материјализације – опредмећења и превода у форму објекта.

Линија као апстрактни елеменат престаје да буде дводимензионалан и постаје материјалан где се жица појављује као средство за исцртавање.

Сам процес стварања радова се састоји у томе што сам изабиром различите величине жица, обликовао их ударцима чекића, савијањем, одсецањем, шмирглањем,

брушењем... и у даљем поступку њиховог спајања, лепљења и заваривања постављао „исцртане линије“ у активни однос са позадином.

Превођење цртежа у форму скулптуре/објекта има за циљ како анализу цртежа где се методом деконструкције врши његово разлагање и стиче увид у његове основне елементе и слојеве тако и могућност раздвајања тензије линије која је доминантна и њене позадине која је независна и физички одвојена, али је суштински елеменат цртежа.

Сви елементи композиције су постављени у јукстапозицију, а бела позадина, служи као резерва, празан простор из које се појављује цртеж.

Оно што повезује ова два елемента је сенка опредмећене линије на позадини која се помера у односу на извор светла и угао посматрања и постаје саставни део цртежа.

Целина представља и својеврсни омаж мом оцу Чедомиру који је био изузетан мајстор, цртач и карикатуриста и који је за живота направио многе портрете од жице и лима. Како је мало од тога сачувано и ови моји радови су својеврсно сећање на његов таленат и посвећеност.

Знак

Иако се из наше свакодневне употребе језика често може закључити да је значај неког уметничког дела инхерентан његовом идентитету као објекту, то је у делимичном нескладу са нашим теоретским разумевањем како објекти преносе значење. Опште је познато да значење у неком уметничком делу није дословно видљиво, већ да постоји нешто што нас приморава да то дело посматрамо као да оно поседује значај који се не може пронаћи у њему као објекту, а тај порив за читавањем значаја је очигледно у тесној вези са навикама наше културе.

Ако неко уметничко дело замислимо као знак или комбинацију знакова, наше разумевање његове форме више не функционише на чисто визуелном нивоу, већ је тесно повезано са артикулацијом значења.

Теорија знака, за разлику од теорије слике или теорије репрезентације, пружа нову и изразиту особеност анализи уметничког дела кроз усресређеност на његову функцију као средства за преношење значења.

У настојању да одредимо „шта“ је то што се тако очигледно намеће нашем погледу то „шта“ неминовно прераста у нешто различито од инертног физичког податка, те приказ тако почиње да функционише као својеврсни интегрални знак. Знаковни модел такође указује да неко дело не поседује значење без публике која је вољна да то

значење интерпретира. Знак постаје знак једино кроз чин интерпретације који му дарује статус ентитета који указује на нешто изван себе самог.

Знак се код Сосира (Ferdinand de Saussure) дефинише терминима физичког ентитета, или означитеља, и нематеријалног значења, или означеног.³⁰

Постструктуралистичка теорија ће напустити идеју о фиксном означеном који према означеном стоји у корелацији типа један према један, а значење ће уместо тога постати нестабилни ефекат бескрајног означитељског процеса. Један знак генерише други у непрекидном следу. Ову бесциљну потеру од знака до знака могли би смо назвати неограниченом семиозом. Процес бескрајне семиозе је усидрен у непрестаном референцирању објекта – Перс (Charles Sanders Peirce).³¹

Оваква концепција бескрајне семиозе пружа значајну основу за концептуализацију интерпретације уметничких дела, указујући на логику примењеног закључивања, у којој дефинисање значења уметничког дела напредује од интерпретације до интерпретације, као и на примамљиву или обесхрабрујућу могућност – зависно од тачке гледишта – бескрајне мултипликације значења.

Ми можемо неком приказу приписати значај због његовог истицања, или да се послужимо поређењем која се обично користи за описивање психички набијеног међудејства са неким објектом – зато што поседује извесно присуство.

Али, шта нам неки ликовни приказ објављује?

У оваквој ситуацији и овако начињен приказ/објекат нам објављује не нешто изван себе, већ искључиво себе самог. Повратно указивање на себе самог као извора значења изазива кратки спој у семиотичком процесу. Међутим, ако би смо ту стали, задржавши се напросто на томе да одређеном уметничком делу укажемо пажњу могло би резултирати сломом семиотичког процеса, а коначно и било каквог интересовања. Али до тога ипак не долази, због тога што ми кроз сам чин поклањања пажње том делу

³⁰ Sosir, de Ferdinand, *Kurs opšte lingvistike*, (prev. Тоћанас-Милivojeв Душанка и Арсенијевић Милорад), Sremski Karlovcі, Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1996.

³¹ Pers, Čarls Sanders, *Izabrani spisi*, (izbor, predgovori i prevod Konstatinović Radoslav), Beograd, BIGZ, 1993.

Знакови, оног тренутка када их интерпретирамо као такве, генеришу друге знакове, и не постоје инхерентна ограничења у погледу тога докле тај процес може сезати.

Перс се разликује од постструктуралиста по свом инсистирању да је процес бескрајне семиозе усидрен у непрестаном референцирању објекта. По Персовом схватању, дефиниција објекта може метаморфозирати од означавања до означавања. Оно што бива репрезентовано у низу знакова који указују на један те исти објекат није неки статични ентитет, већ такозвани динамични објекат, његова непрестано развијајућа дефиниција коју треба разликовати од непосредног објекта предоченог у било којем индивидуалном означавању. Али, у процесу генерисања непрестано распростирање низа знакова, референца на објекат бива реконструисана у свакој етапи, те она тако није пуки производ сугестивне моћи претходне серије знакова.

почињемо да приписујемо нешто што дословно није ту – оно постаје знак нечег другог, те тако, можда и преко своје воље, поново бивамо увучени у у потенцијално бескрајну игру означавања.

Тренутак када се приказ налази пред посматрачем као неми објект, присуство које налаже његову позорност али не пружа неки дефинитивни смисао – поседује изразиту важност, и то не само због тога што представља тачку у којој посматрач ступа у означитељску игру, већ зато што приказу даје значењску супстанцијалност кроз заустављање процеса семиотичке креативности, разбија ток интерпретативних асоцијација и ствара могућност за спонтаније реакције.

У једном реалистичком естетском систему нам може изгледати као да дословна грађа приказа отвара прозор на објекте (честице) – структурне елементе који су на њему репрезентовани, док у симболичкој естетици стичемо утисак да је приказ као физички објекат сачињен од исте супстанције као и његово значење, као да су се форма и садржај међусобно стопили.

Рефлексија о означитељској улози уметничких дела у савременој култури због тога укључује преговарање између комплексних посредовања која управљају било којим означитељским процесом и повратка непосредности где уметничко дело у тренутку израња пред посматрача као аутономно присуство које отеловљује сопствено значење.

Фрагменти о простору

У нашој речи *простор* је садржана радња, призвано његово (неограничено) ширење и простирање. Простор, као и све остало понекад доживљавамо као титрање, као могућу видљиву или донекле спознатљиву супстанцу свега што свет јесте.

Не знам да ли уопште можемо разумети простор када стално, измештајући се из једног у друго место, носимо просторе са собом носећи и наше навике о простору, наше изгубљене предмете, те самим тим доносимо у нови простор и све оне просторне динамике које смо научили.

Волумен који посматрач поседује, тај донешени простор истискује увек једну одређену количину просторног значења оног простора у који долази и можда је чини невидљивом.

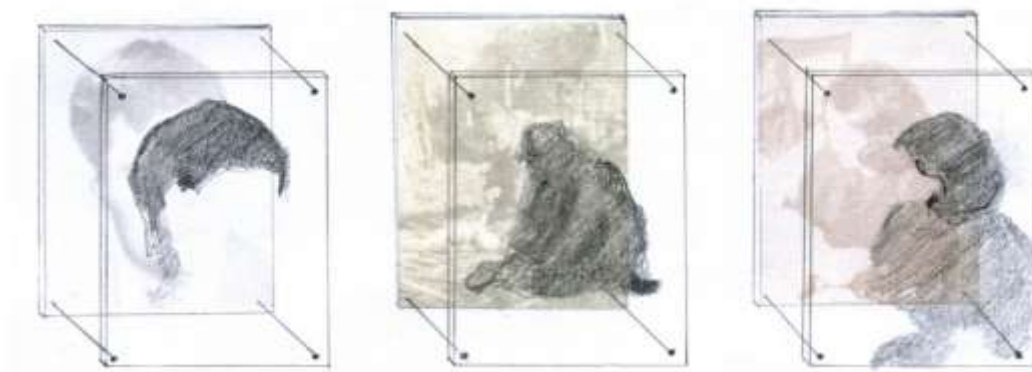
У видљивом простору је ограничени простор. Одређени смо простором. Постоји видљиви ограничени простор, који је далеко мањи од унутрашњег, замишљеног – простора сећања, где је простирање неупоредиво веће и који је одређен другим просторним динамикама и других је психо-акустичких својстава.

Простор који поседујемо сећањем, дакле простором без димензија и времена (све је овде, ту, испремештано, напред, назад, једно поред другог). Искуством можемо призвати паралелни простор, просторе који се повезују, који су сродни, условљени, функционално повезани један или више њих, један са другим, па ипак их не мислимо, понекад осећамо, наслућујемо, али немамо представу о њима. Приказ је структурно саздан од мноштва таквих простора. Простора који су повезани, па ипак као да постоје неvezано један од другог, одвојени препреком, и оном стварном физичком, нама појмљивом и оном менталном, немислећим простором.

ЦЕЛИНА 8

Целина се састоји из три различита, али идејно повезана рада који могу да стоје заједно, али и одвојено у галеријском простору. Заједничка карактеристика ових радова је употреба провидног материјала – плексигласа на коме се због његових карактеристика могу изводити цртежи гребанем и урезивањем или лепити прозирна фолија.

Рад 1



Слика 32. Рад 1. Објекти у оквиру рада 1. Формати објеката су 30 x 40 x 6 цм.

Рад 1 чине три објекта правоугаоног формата (30 x 40 x 6 цм.). Сваки од њих се састоји из два слоја од којих један представља бојом третирану фотографију на дасци, а други је прозиран, одвојен и ближи посматрачу.

Основни слој је начињен на непрозирној подлози и у процесу перцепције сугерише на нешто што нестаје и ишчезава са мотива док горњи слој који је начињен на прозирној подлози сугерише на оно што остаје.

Као предложак за овај рад узео сам фотографију мог оца Чедомира, фотографију деде Радоја који је приказан и у видеу и фотографију моје мајке Станојке.

Постављањем ова два различито ликовно третирана и значењски одређена слоја у просторни међуоднос, један испред другог, њихова појединачна значења се преклапају, удвајају и удружују стварајући једну просторно пулсирајућу површину.

Основни слој је просторно удаљенији и представља сећање које тоне у заборав, док је први план ближи посматрачу и упућује на могућност упамћивања.

Сама напетост између два слоја је напетост која је начињена просторним раздвајањем и различитим ликовним третманом слојева од којих је један изведен цртаним и сликаним интервенцијама по фотографији и представља „оригинално“ сећање, а други је у поступку прочишћавања начињен урезивањем цртежа у провидну подлогу црном бојом.

Овде се не ради о односу између спољашњег (реалности) и унутрашњег (уметничке аутономије) већ о односу два унутрашња стања свести ликовно постављена у активан међуоднос.

У процесу перцепције приказа ствара се илузија да се слојеви удаљују и приближавају један другоме у исто време где се у зависности од времена посматрања приказа производи увек ново значење.

Целина упућује на проблематику упамћивања.

Рад 2



Слика 33. Рад 2. Формати транспарентних слојева су 30 x 40 цм.
Укупна димензија рада је 30 x 40 x 30 цм.

Рад је осмишљен као приказ средњег формата (30 x 40 цм.) сачињен из четири провидна слоја просторно распоређених један иза другог. Сваки слој приказа изведен је на провидној површини (плексиглас, дебља фолија) и носи одређену значењску сугестију.

Постављањем различитих транспарентних слојева један иза другог, фронталним посматрањем омогућује се њихово и просторно и временско умрежавање, а тиме и укупно читање рада.

Рад заправо представља грану породичног стабла по мушкој линији. Сваки слој представља један портрет са својим суштаственим карактерним цртама, носи другачију временску релацију и хронолошки су поређани од најстаријег до најмлађег. Први је мој деда Гојко, други отац Чедомир, трећи је мој портрет, а горњи слој је портрет мог сина Стефана.

Простор између слојева представља време, а прозирност слојева сугерише да свака личност представљена на њему садржи код оног предходног или оног испред. Сви су истога рода, прожимају се, подударају се, али и у неким цртама разликују. Посматрачу је најјаснији последњи слој онај који представља садашње време. Ипак, осим прозирности слојева простор између њих му донекле допушта и сагледавање других. Посматрач уочава појединачности, међусобну сличност елемената, суптилне разлике. Фронталним посматрањем слојеви се сједињују, карактерне црте портрета се преклапају и спајају, у оку посматрача ствара се потпуно нов портрет.

Тај нови портрет спаја више различитих времена и ствара приказ извесног визуелног родослова.

Рад 3



Слика 34. Рад 3. Укупан формат рада је 50 x 70 x 40 цм.

Рад је осмишљен као приказ људске фигуре (мој отац Чедомир) начињен из три/пет различитих транспарентних слојева такође просторно распоређених један иза другог. Слојеви су изведени на плексигласу и повезани су постољем. Формат рада је 50 x 70 x 40 цм.

Како излазе у простор слојеви се згушњавају тако да је појавни слој приказа окренут према посматрачу најгушћи.

Појавност људске фигуре која је слојевито умножена ка посматрачу сугерише да као да долази из дугог ходника времена као и на моменат његовог заустављања у самом тренутку своје појавности. Сваки слој/дословност је понављање којим командује разлика. Приказ у исти мах се ослобађа од прошлости и будућности, почиње да виси у безвременој празнини, у бескрајно развученој садашњости.

Простор се шири, а време се развлачи и развија, јер сада између његових момената појавности нема квалитативне разлике, постоји једино одлагање, успоравање, као да се ништа не дешава.

У овом тренутку време се формира пребацивањем присуства људске фигуре из једног у други моменат, а последњи је задат као понављање, односно попуњавање првог момента.

Ово је сцена/тренутак тишине, на чијој се мембрани појавног слоја одражава одсјај прошлог и будућег времена. Ово је тренутак када се приказ успорава, застаје и делује на посматрача тако што му, продужује перцепцију и тренутак фасцинације. Процес гледања се такође успорава и продужава, постаје „пажљиво посматрање“. Успоставља се дијалог, а сцена/приказ се са сигурношћу слаже у посматрачеву меморију – остаје у сећању.

Поставка има одлике скупног ликовног дела, јер ће у њој бити повезани различити феномени као што су простор, светлост и кретање посматрача.

Идентитет

Психолошки гледано идентитет је трајно осећање целовитости и постојаности личности упркос променама у њој и око ње.

Осећање личног идентитета засновано је на запажању самоистовестности и непрекидности постојања у времену и простору, као и опажања чињенице да други људи запажају и признају ову чињеницу. Осећање личног идентитета има доживљај континуитета између онога што је био некада, што је данас, као и онога што замишља да ће тек бити.

У Целини 8 бавим се ликом (портретима), а то се, обично, схвата као уобличење нечега што неспорно поседује изванредан идентитет. Лични идентитет је, наиме, одувек био антрополошки узор сваког могућег идентитета.

Реализовани радови поред могућег ре-презентовања саме ствари (портрет, слика, лик или облик) – одређеног идентитета, показују и њену неухватљивост, њену мноштеност, њена бекства....

Сагледавање идентитета одређеног лика носи идеју покушаја и жеље његовог трајног записа и утврђивања у свести.

Радови преузимају идеју о диференцијалној отворености личног визуелног идентитета и показују да тај идентитет, у ствари, клизи од једног до другог облика остављајући за собом траг сличности, али, без сумње, сличности којом управља разлика, а не исто. Лик/идентитет се морфује кроз различите/сличне облике и приказује како је Идентитет исто „које, у ствари, никад није сасвим исто“.

Радови нам на имплицитном нивоу говоре да нема личног идентитета без жеље.

Оно утемељујуће за лични идентитет није више интерес, потреба или моћ, већ управо – жеља. Можда је то једини начин да живот надживи своју опозицију, смрт?

То значи да наши визуелни идентитети нису у потпуно безнадежној ситуацији, али нису ни подложни пуном спокојству или умирујућем овековечењу. Те слике сведоче о чињеници да су ликови и облици који се у њима ре-презентују увек под утицајем или ентропије или жеље, да су увек у кризи, недовршени или у настанку. Они сведоче о флуидности и вечитом померању (порађању) идентитета. Можда над нама лебди неумољива сенка смрти, али сенка која не може да истисне наду да ће увек постојати и нешто што надживљава.

Носилац слојева у радовима је углавном провидни плексиглас/фолија који као такав носи идеју непостојаности. Реч је, такорећи, о стварном ништавилу, о забораву, старењу и нестајању. Међутим, друга страна тог ништавила је жељени идентитет.

Том ништавилу употребом одређеног ликовног третмана сама ликовност успева да пружи трајнији отпор...

ЦЕЛИНА 9



Слика 35. Радови у оквиру Целине 9, Формати радова су 105 x 105 цм.

Целину чине три слике великог формата (105 x 105 цм.) које су физички одвојене, различито третиране и међусобно независне, али су у оквиру целине идејно повезане и чине триптих. Сlike су рађене акрилним бојама на платну.

Овај поступак је можда значајан по томе што (просторно-временски контекст) и стварање значења није дефинисано просторним распоредом или искораком из њега већ је профилисано унутар саме слике, упитношћу о њеним материјалним претпоставкама.

Слика 1

Слика је настала тако што сам на пажљиво одабраном формату и припремљеној подлози поступком дуготрајног наношења и скидања различитих квалитета беле боје пунио пиктуралну површину и добијао један апстрактни, монохромни квалитет.

Основна идеја ми је била да насликам површину која ће својом лазурним материјалним квалитетима да сугерише на појам празнине као универзалне суштине сваке ствари, на присуство празнине која се односи на акцију и на процес, на њено потенцијално стање у зачетку сваког феномена, па и слике. Оно што настаје је пиктурална површина – празно поље које управо сугерише и на питање од чега је саздана та „бела“ претпоставка сликарства. Слика показује чиме може бити настањено то „празно“ место, полазна тачка. Ништа које може да буде све. Видокруг без видљивог догађања. У одсуству било какве приче приказ својим бојеним квалитетима обећава смисао, али он остаје само његова неизвесност.

У њој се профилише проблем прећутног самодефинисања приказа која себе хоће као слику. Овим поступком стварања слике покушао сам да додирнем само тло на којем почива сликарство.

Слика у својој појави нуди само чулну/материјалну представу о самој себи. То није негација (означитељске) материјалности слике. Слика је незамислива као означено без (материјалног) означитеља. У овом поступку је реч о деконструкцији онога што бисмо могли да назовемо: материјални идентитет слике.

Слика 2

Слика (за разлику од „беле слике“) је саздана од тамне, густе материје и сугестивно указује на простор (испитује га и објашњава) засићен материјалним садржајем. Конструкт слике је пун, набијен и згуснут. Та згуснутост има улогу да укаже како на вишеслојност и наталоженост означитељских процеса, тако и на богатство материје похрањено у простору слике. Слика се концептуално указује као спремиште пређашњих искустава.

Поступак рада открива покушај да се сликарским поступком прикаже место читавања и таложења и значењских и временских релација отелотворених кроз материјално визуелни поредак слике. Деконструкцијом слике она се додирује у тренутку када нема потребу више ништа да каже, скоро све је већ речено, у тренутку тишине у коме се она утврђује, али истовремено и потенцијално отвара за стална и увек нова ишчитавања.

Слика 3

Слику чини велика површина грађена различитим квалитетима златне боје.

Статус слике се сагледава као место ослобођено просторно-временских релација, и приказује се као недефинисани простор и неодређено време. Материјално-визуелни поредак слике указује на дух, његово присуство и отелотворење, на безвременост и вечност.

О посматрачу

Још један разлог груписања појединачних и различитих приказа у одређене целине је и то да оне имају задатак да анимирају посматрача. Целине постају сложена места сусрета различитих елемената, материјала и форми, чије окупљање унутар укупне целине рада успоставља нов однос са посматрачем.

Први утисак посматрача је мноштво целина, израза, утисака. У оквиру целина предмети ствљени у јукстапозицију стварају појачано и видно и семантичко поље где је сам распоред компонован да заинтересује и окупира.

Разбијена хронологија унутар извесних целина утиче да прикази скрећу пажњу, а посматрача обавезују да сам прави хронологију. Множина утисака утиче да посматрач сазна нешто више. Он доживљава целине и као нарушено јединство из више делова, али и као више различитости сабраних у једном. Различитости сакупљене у целине имају и задатак да униште сваку његову инертност, да га натерају не да разгледа већ да постепено открива.

Без отворености приказа и отворености посматрача прави дијалог не може бити успостављен. Иако је посматрачу дозвољено да сам прави своја решења на њему је да се отвори и покуша да разуме.

Посматрач баца поглед на укупну целину рада, време се мери конзумацијом тако да можемо у извесном смислу говорити о времену одређеног ликовног приказа и у односу колико се он конзумира. Он ствара временске подударности гледајући и једно (укупно) и друго (појединачно). У односу на то којом брзином посматрач одговара на приказ и колико је брзо схвата можемо говорити и о брзини приказа: његовој успорености и његовом убрзању.

Однос посматрача и ликовног дела

Уметничка комуникација је заснована на познатој трочланој релацији коју чине аутор, дело и публика.

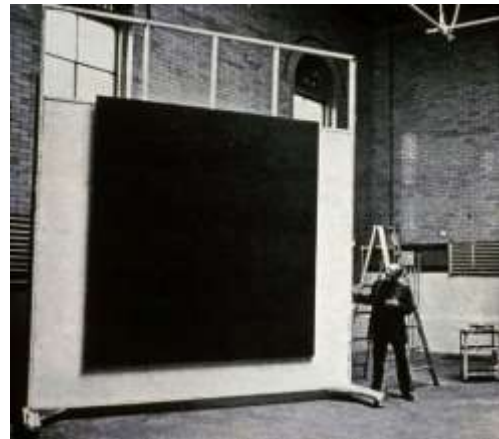
У структури феномена слике појављује се ја-расцеп оног који слику посматра, јер је посматрач субјект реалног света, али како је слика орјентисана према посматрачу, овај је у исто време и субјект света слике. Задатак посматрача није у пукој рецепцији, већ у допуни и актуелизацији потенцијалних елемената и момената, па је дело у неку руку заједничка творевина аутора и посматрача.

Постоје уметници, којима је врло важан однос између њиховог стваралаштва и публике, а постоје и они попут Тарковског (*Андрей Арсеньевич Тарковский*), који сматрају да публику треба поштовати, али да он једноставно не размишља о њој.

Марк Ротко (Mark Rothko) је са друге стране био изузетно посвећен начину излагања дела у просторима, што нам указује колико је њему било стало да на што бољи начин приближи посматрачу своје дело. Ротко је сматрао да је врло важан међуоднос посматрача и дела, јер ликовно дело делује специфично на чула, буди у посматрачу нешто што с не може исказати речима.³²



Слика 36. Марк Ротко (Mark Rothko), *No. 14*, 1960.
<http://arpeggia.tumblr.com/post/34464014754>



Слика 37. Hans Namuth - Rothko in his 69th Street studio with Rothko Chapel murals, 1964.
<http://gaaa.tumblr.com/page/2>

Стваралаштво у култури Далеког истока, а посебно у јапанском зену, изједначава се са стањем духа који изражава спремност да се увек реагује тренутно и не-посредно. Ово стање мора да се догоди изнутра и спонтано. Тада је реч о просветљењу и ослобођењу које је у учењу зена познато као *сатори* (израз за „нагло просветљење“, „нагло буђење“ или просто „ударац у око“). Сатори мора бити изданак нашег унутарњег живота. Ради се о позиву на интуитивни начин разумевања, а он је карактеристичан за оријентални ум и различит је од логичног и дискурзивног западног ума.³³

Ова чињеница доводи се у директну везу са схватањем уметности по коме мистерије живота дубоко продиру у сам склоп уметности.

У случају *несвесног* које се јавља у стваралчком поступку уметника нужно је истаћи да оно није апсолутно изван контроле свести и ван домашаја човекових интелектуалних моћи. Филозофија зена учи да је реч о посебном стању свесног и активног духа, ако хоћемо, о специјално извежбаној свесности. У њу су укључена сва свесна искуства кроз које је човек прошао и које сачињавају његово потпуно биће.

³² Greenberg Clement, *Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, Prometej, Novi Sad, 1997.

³³ Пасквалото Ђанђорђо, *Естетика празнине*, (прев. Тина Периф), Београд, Клио, 2007.

Следствено томе, рационални систем у уметности почиње на ирационалној и метафизичкој основи.

Двадесети век, а нарочито његова друга половина, унео је бројне и радикалне новине у област уметности и стваралаштва. Повећао се број уметничких врста, а нарочито начина естетског изражавања. У неким уметностима, имамо посла са колективним ствараоцем, а још значајнијом се чини *промена односа према публици*. Публика више није обичан конзумент и доживљавалац уметности већ учесник уметничког поступка, стваралац *par excellence*.

Данас је уметност комуникација у широком значењу појма; она представља интеракцију публике са делом и аутором/ауторима. *Feedback* ефект је, дакле, нешто што се подразумева и очекује. Ново поимање уметности проистекло је из низа значајних промена које су се догодиле у домену стварања (продукције) и доживљавања (рецепције). Данас је љубитељ уметности *актер* уметничког процеса, активан је и учествује у уобличавању уметничког остварења.

Естетски феномен представља суму уметничког стварања и доживљавања, при чему публика допуњује оно што уметник започиње. Уметничко дело се завршава тек доживљајем посматрача, потпуно уметничко дело постаје *цело* тек разумевањем и контемплацијом. Тиме естетски феномен добија своје испуњење и довршење.

Прекретницу у новом поимању уметности означила је књига Умберта Ека (Umberto Eco) *Отворено дело*.³⁴ У њој аутор излаже оригиналну концепцију уметничке форме, онакве која од уживаоца тражи суделовање и отвара „поље могућности“ за интерпретацију. „Отворено“ дело тражи од посматрача да га компоњује према властитим формативним склоностима, било да је реч о апстрактном сликарству, „новој“ музици, савременом роману или филму.

Шта чини окосницу *отвореног дела*? У најкраћем, чини је тражење „отворених“ образаца, способних да заснују промену и авантуру, да омогуће визију света заснованог на могућностима као и да поседују улогу предвиђања очекиваног збивања... Еко полази од претпоставке да је „панорама савремене уметности сложена и богата могућностима“.³⁵ Естетичка питања комуникације у колоплету културних струјања крећу се у корелацијама поруке, пошиљаоца и примаоца и, што је по аутору најважније, *естетских кодова*. Естетска порука има карактер „празне форме“ и допушта реципијенту да у њу уноси сопствено значење. Дела се дефинишу као отворена због множине читања које она допуштају.

³⁴ Eko Umberto, *Otvoreno djelo*, Izdavačko preduzeће Veselin Masleša, Sarajevo, 1965.

³⁵ Eko Umberto, *Otvoreno djelo*, Izdavačko preduzeће Veselin Masleša, Sarajevo, 1965.

Предњи и задњи план дела

У уметничком делу, посебно у оном од естетског квалитета, материја – или материјални слој – јесте онај на коме се духовно манифестује без референције: у ликовном делу духовни садржај је непосредно везан за најнижи слој бића реалног, за материјални слој. Овај материјални слој, на коме се непосредно духовно јавља, јесте **предњи план** уметничког дела. Карактеристика предњег плана је беспојмовна рефлексивност; релација реципијент – естетски предмет – реципијент не постоји у мишљењу и поимању предмета, већ једино у чулној непосредности.

Другим речима, једино је предњи план такав да се са њега може читати чист естетски елемент, или који сам представља предмет самог естетског доживљавања и естетских вредности. Наравно, не може се дословно прихватити да је фатално када неко дело тумачимо са стране његовог појмовног значења, али јасно је да такав приступ делу није онакав какав би могао да задовољи саму уметничку интенцију: предметно-упитни став није у стању да примети праву естетску вредност. Оно што се при оваквом посматрању дела захвата јесте ванестетски садржај у позадини естетског предмета. Појмовни рефлексивни однос према делу, дакле, успоставља се у **другом**, позадинском плану.

Застајемо код предњег плана да бисмо покушали да схватимо у чему је његов квалитет ако претпостављамо деловање на чула без интенције да његов садржај буде појмљен (упитан о смислу пред-метнутог на делу). На делу је, дакле, нека врста непосредног задовољства путем чулног доживљаја. Оно што се јавља на делу у првом плану јесте само збир на одређен начин обликованих и у слици просторно распоређених елемената, обојених поља, светлости и сенки, које посматрачу пружају мноштво тзв. визуелних дата осећања. Конституција визуелних квалитета у првом плану дела превасходни је задатак уметничког делања ако се у интенцији има естетска вредност. Неопходно је да квалитети који конституишу естетску вредност буду квалитети засновани у чулном материјалу, а такође и феномени израза, рецимо, нелагодности, мира, радости и духовног блаженства, или, супротно томе, туге, трагичног итд.

Односом елемената, боја и облика као средствима тражи се идеална композиција или однос. У свим случајевима елемент поседује аутономни квалитет, а у осмишљеној композицији он се комбинује са квалитетима осталих елемената који бивају одабрани. Оно што изазива сваки елемент појединачно јесте физичко дејство које се догоди и брзо нестане. Остварење комбинације која има моћ да изазове треперење људског духа могуће је само правилним одабиром, а потом и распоредом квалитета.

Уметник који не познаје појединачне квалитете елемената, и не покушава да заснује нови систем (и оправда га у делу, што јесте пут у аутентично стварање), не може бити у стању да изради дело од естетске вредности.

Сматрам да предњи план дела (експлицитни део) треба да се успостави тако да се састоји из извесних пукотина који ће чинити везу са другим (имплицитни део) планом. Из тих пукотина ће полако излазити сам мирис теорије слике и њеног појмовног значења.

Познавање квалитета појединачних елемената и њихових односа можемо назвати познавањем унутрашње нужности дела. Она не извире из личног, нити из оног што је производ епохе у којој уметник живи. То је елемент чисто и вечито уметничког, који струји кроз све људе, народе и времена, који се може видети у делима сваког уметника, сваке нације и сваког раздобља, и као основни елемент уметности не познаје ни простор ни време.

Међуслој

Међуслој је конкретна материјална површина која се налази између два слоја материјала или боје, односно невидљиви материјални слој који се може спознати концептуално и менталним предочавањем.

Појам и феномен међуслоја је разрађивао аналитички сликар Гергељ Урком у триптисима из 1977. Средња слика триптиха приказује резултат сликарског процеса (завршену слику), док лева и десна слика триптиха указују на поједине фазе процеса сликања (поједине слојеве). Суштина сликарске операције је да укаже на улогу средишњег међуслоја. Он се може визуелно перципирати и ментално реконструисати из односа слика у триптиху. Међуслој је структурни елемент (визуелна и пиктурална чињеница) на основу кога се концептуално и ментално фазе сликања повезују у целовиту слику. Концептуално и ментално повезивање слојева појединих фаза сликања у структуралну целину омогућава рефлексију о слици и сликарству. Ја покушаван да осмислим слику, а не да насликам слику каже Урком.

Временитост ликовног дела или слика као временски објект

Да бисмо једну слику потпуно доживели, да бисмо сагледали све њене унутрашње просторно-временске односе и разоткрили укупан значењски потенцијал који она носи, потребно је много више времена од једног тренутка.

Чим покушамо да о простору и времену положимо рачун, да објективан простор и објективно време и субјективну свест о простору и времену поставимо у исправан

однос и да разумемо како се просторно-временска објективност може образовати у субјективној просторно-временској свести, као и онда када учинимо покушај да феноменолошки доживљај простор-времена подвргнемо анализи, заплићемо се у најнеобичније тешкоће, противречности и замршености.

Овај део текста инспирисан је ишчитавањем књиге Едмунда Хусерла (Edmund Husserl), *Предавања о феноменологији унутрашње временске свести*,³⁶ и њених делова који су ми се учинили погодним за објашњење процеса рецепције уметничког дела, разумевање временитости уметничког дела, његовог трајања и делу као временском објекту.

Оно што ми, међутим, претпостављамо није постојање једнога реалног простирања и реалног трајања или нечега сличнога, већ **појавног простора и времена**, појавног простирања и појавног трајања као таквога. Тако, дакле, свакако претпостављамо простор и време које, међутим, нису простор и време искуственога света, већ **иманентни простор** и **иманентно** време простирања и протока свести.

Хусерл у својим предавањима каже да оно што доспева до нас није егзистенција времена света или трајање ствари, већ појављујуће време, појављујуће трајање као такво па он зато за предмет својих разматрања не узима објективно време (време света искуства), већ унутрашње време (иманентно време тока свести).

Простор и време показују пуно значајних и меродавних аналогија. У подручје феноменолошки датога спада свест о простору, тј. доживљај у којем се „опажај простора“ извршава као опажање и машта. Отворимо ли очи – видећемо себе у објективном простору, тј. имамо визуалне осећајне садржаје који заснивају опажај простора – односно појављивање тако и тако поређаних ствари.

Ако апстрахујемо и сведемо појаву опажаја на дате, примарне садржаје – добиће се непрекидност видног поља које је квазипросторно. Ту затичемо односе једног поред другог, једнога изнад другог, једнога у другоме... Слично важи и за време.

Свест о времену, доживљај времена, моменти доживљаја су феноменолошке датости и као такви посебно заснивају тј. образују специфичне темпоралне садржаје и нису никакви одломци објективног времена.

³⁶ Хусерл Едмунд, *Предавања о феноменологији унутрашње временске свести*, Београд, ИК Зорана Стојановића, 2003.

Објективни простор, објективно време а са њима и објективни свет стварних ствари и збивања су појавни облик простора и појавни облика времена. Али ништа од тога не спада у доживљаје. Дакле, требамо разликовати опажено просторно и временско и „осећајно“ просторно и временско.

Опажено просторно и временско означава објективно време. Но „осећајно“ просторно и временско нису објективан простор и објективно време (или место у објективном простору и времену), већ феноменолошка датост. Објективан простор и време припадају склопу искуствене предметности. „Осећајне“ просторне и темпоралне датости нису само тек осећајне, већ су набијене и **карактерима захватања**. У рецептивном процесу доживљени садржај се „објективизује“, а објект (слика) из материјала доживљених садржаја обликује се преко захватања.

При перцепцији једног ликовног приказа не може се видети он цео, већ његова садашња фаза, а објективитет целог трајућег приказа конституише се у једном акту продужавања који је делом сећање, најмањим својим делом опажај, а својим остатком очекивање. Слика је дата само у садашњости па она стога у себи може увек бити иста, али са обзиром на начин на који се појављује увек је другачија.

Када нешто видимо, чујемо или уопште опажамо, тада се редовно дешава да опажено једно време остаје присутно, али при том не избегавши модификовања. Оно што је на такав начин преостало у свести појављује као мање или више прошло, као нешто временски потиснуто.

Слику, дакле, региструјемо само у садашњости, али падом у прошлост она није неповратно изгубљена: прелазећи из *сада* у *прошло* она захваљујући сећању које га задржава остаје и даље у садашњости као актуелна. Фаза садашњости може се мислити само као граница са чије се друге стране пружа континуитет ретенција.

Како серија ретенција припада једном Сада оно чега се сећамо непрестано тоне у прошлост и ова серија се непрестано увећава. Садашње фазе опажања непрестано теку, трпе сталне модификације. Слика одзвања, потом пада у прошлост. Слика у току времена гради своје фазе и свако ново *сада* је ново.

Дакле, у приказу се на сваку дату представу по природи надовезује непрекидни низ представа, о којем свака (текућа представа) репродукује садржај претходних, али тако што она на нове стално качи момент прошлости.

Тако се овде машта на особени начин показује плодотворном. То је једини случај где она уистину ствара нови момент представа – наиме временски момент.

Све поменуте модификације чине свест о растегнутости слике који стално пада у прошлост, али у том току модификација свести свако *сада* задржава карактер актуелног *сада* те је тако могућа објективизација слике као временског објекта.

До представе о узастопности се долази тек тако што ранији осећај не истрајава у свести непромењен, већ се на описани начин, од тренутка до тренутка, модификује. Али овде осећај наступа стваралачки: он производи садржински исту, или готово исту, маштовну представу, која је обogaћена временским карактером. Једна представа стално изазива нову која јој се придружује, итд. При преласку у машту она добија непрестано променљиви временски карактер.

Опажај времена који настаје рецепцијом целине се даље уобличава – и то не само у погледу прошлости, већ добија нову грану придодавању будућности. Ослоњена на појаву тренутног памћења, машта образује представу о будућности.

Када говоримо о задобијању будућности – протенцији, прави се разлика између почетног опажаја времена и проширенога временског опажаја, који настаје из маште. Примарни садржаји се непрестано се прикључују маштаријама.

Ако нешто управо виђено означимо са *a* и ако је оно прошло, у нашој свести се налази један нови садржај *a* са карактером „прошли“. Ако је тај исти садржај *a* увек и надаље у свести тада *a* није прошло, већ је садашње. На тај начин је оно сада и увек надаље присутно, и то скупа са новим моментом „прошли“; оно је, дакле, уједно и прошло и садашње. Тада долазимо до противречности – сви ови моменти сада јесу ту, обухваћени су у истој предметној свести, дакле, јесу, истовремено. Заправо цело подручје приказа јесте један оприсујући и реалан доживљај.

Све представе о путу, прелазу, одстојању, укратко све које садрже поређење више елемената и изражавају њихов међусобни однос, могу бити мишљене као производи једног временски сажимајућег знања.

Где год је свест окренута ка некој целини чији су делови узастопни, опажајна свест ове целине може постојати само ако ови делови заједно наступају у облику јединства тренутнога опажаја.

Објекат се заснива у вишеструкости унутрашњих датости и захвата, који сами протичу као једна (поређана) узастопност. Појединачни „временски објекти“ заснивају време сâмо - трајање. *Под временским објектима у посебном смислу* подразумевамо објекте који нису само јединице у времену, већ у себи садрже временску протегнутост.

У захвату када гледамо одређену појединачну слику чинимо је предметом када се она погледа и сагледа. Она као таква јесте временски објекат.

У процесу рецепције слике, она се сагледава и опажа јер гледање јесте опажање. Након једне појединачности, долази друга, трећа итд. Може ли се рећи да када гледамо одређену појединачну слику – тада гледамо њу, али више не видимо другу? Уистину целина се не види, већ једна присутна појединачна слика. То што нам је протекла слика присутна, захваљујемо сећању; а то што ми, дошавши на текућу слику, не претпостављамо да је то *све*, захваљујемо **очекивању** које гледа унапред.

Свака појединачност има временску протегнутост; при тренутном гледању видимо је као садашњу, а при даљем гледању и прелажењу погледа постоји увек ново *Сада*, а оно као свагда напредујуће, преиначује се у нешто прошло. Дакле, увек гледамо само актуелну појединачност, а објектност целине трајућег приказа образује се у једној непрекидности аката, која је једним делом сећање, једним делом опажање, а последњим делом – очекивање.

Слика започиње и завршава се, и цела њена јединица трајања, јединица целога збивања након завршетка „се повлачи“ у све даљу прошлост. У овом тоњењу „установљујемо“ је једном „ретенцијом“, и док год она траје слика задржава своју временитост – она и њено трајање остају исти. Она и њено трајање освешћују се у непрекидности „начина“, у „сталном протицању“.

Читаво трајање временског распона слике, односно слике у свом **протезању**, стоји, тако рећи, као замрзнуто, више не као оно што се живо производи. Она јесте творевина која није оживљена ни са једне тачке произвођења сада, али се стално модификује и тоне натраг у „празнину“.

Предмет задржава своје место једнако као што слика задржава своје време, она умиче у удаљавању свести, растојање од производећег *Сада* постаје све веће. Слика је иста, али се „у свом начину“ појављује увек другачијом.

У дијаграму времена није предвиђено окончање ретенције, а идеално гледано свакако је могућа једна свест у којој би све било ретенционално очувано.

Приказ тако са сигурношћу улази у памћење посматрача слаже у посматрачеву меморију – остаје у сећању.

4. Закључак

Резултат истраживачког процеса који је постигнут се огледа у серији радова где сам у процесу стварања ликовног приказа – слике, употребом различитих методолошких поступака у процесу успостављања просторно-временских релација створио низ отворених ликовних целина које својим значењским сугестијама отварају простор за разнолика ишчитавања.

Контекстуализација просторно-временских релација у оквиру ликовног приказа било да је она усмерена на сабирање мноштва различитости у оквиру једне целине, било на низ хронолошки поређаних елемената, на премештање елемената једног простора у други, на њихово извлачење у простор, њихов просторни распоред или пак упућивањем на саму материјалност унутар дводимензионалног простора успоставља значењске релације које се у целини рада удружују, прикази постају дистрибутери значења и представљају укупну ликовну енергију.

Целокупан процес еманципује идеју ликовног приказа као просторно-временског догађаја.

Докторски уметнички пројекат *Просторно-временска контекстуализација и производња значења* само је покушај теоријског објашњења моје досадашње уметничке праксе базиране на слици/цртежу, и искуству које слика/цртеж пружа као основа ликовне уметности. То искуство, као метод идејног промишљања и решавања ликовних проблема, прожето је и другим медијима којих сам се дотицао, у којима сам мање или више боравио.

Пошто је улога сродних медија у мом раду релативована, већи значај носи сам начин стварања али и идеја која се исказује кроз варијетет примењених метода. Кретање у овом медијском окружењу се у мојим радовима огледа у превођењу правила и метода из сфере поимања једне дисциплине, у другу. Везивање и укрштање цртежа, слике, објекта, инсталације, видео приказа носи идеју брисања њихових граница.

Различитим решењима ликовног дела покушао сам да укажем на који начин битише једно ликовно дело, како делују односи унутар тог дела, на његову егзистенцију и његово трајање и истрајавање.

Радови који су настали из таквих поступака и таквог стања свести указали су се као извештајни рукопис на чијим слојевима сам покушао приказати читавање смисла непрестаног догађања, настајања и нестајања, кретања, присуства...

На радовима најважнија је намера, могући развој догађаја, однос ствари и идеја у кретању, упорно прављење нових ситуација како за аутора и његова настојања тако и за гледаоца, суоченог са променљивим визурама, необичним сучељавањима и супротстављеним значењима.

Циљ истраживања је довођење у питање логике стварности простора и времена, а то указује на свест о другој стварности.

У раду сам настојао да систематски промишљам основне принципе стварности, да анализирам опште разлоге и претпоставке реалности кроз просторно-временску контекстуализацију у циљу стварања значења које ће слику са друге стране ослободити просторно-временских ограничења и пренети је у сферу једног духовног простора и универзалног поимања.

Ако желимо да будемо обогачени схватањем бескрајних, окружујућих и непознатих стварности, ми морамо дати једном ликовном делу унутрашњи простор и време, простор и време који има своје биће у нама.

Ми можемо спознати своје биће једино ако себе ухватимо у свом бићу без граница.

Ликовно дело настаје тако што треба бити присутан, присутан делу у тренутку стварања дела. Све што уметник треба да каже о раду јесте оно што је потребно да би себе довео у ониричку ситуацију, да би себе довео до прага сањарења, где ће мировати у својој прошлости. Тада ће рад да садржи глас који у њему одзвања.

Уметности придајем значења изнад и изван реалности. Оно што ме позива на стварање је опажање и испитивање властитих психичких процеса и искуства, њихова сублимација и осећање испуњености услед креирања рада.

Уметност ће за мене увек бити покушај откривања новог, нових могућности, али и неговање постојећих уметничких вредности. Једино тако уметност мења свет, дајући људима веру у човека и његове свеколике могућности откривања, оплемењивања и даривања оних других нивоа реалности.

Задатак уметника је да образује, да упућује на пут стварања, како би расветлио принципе.

Инсистирањем на исправности потеза уметник не намеће само један потез за чију ваљаност налази потврду у свом делу, већ исправност настоји да истумачи као перманентно настојање да се тај подстичући осећај захвати у свој његовој истинитости.

Место и пролаз

Догађање не може бити некаква целина коју посматрач сусреће већ отворена одсутност (присутност) стварног. Тако приказ постаје место непосредног окружења који свом бићу прибавља свет. Постављањем света у лик. Отварањем ликовности призора. Збивањем отварања.

У њему се сада огледа ствар не као слика већ целина која тек оставља пут мишљењу. Приказ исказује своју супстанцу на јединствен начин збивања као пружања ствари. Оно што пружа ствари потврђује се у приказу и приказује се као инкарнација те бити. Референце су простор, боја, материја, подлога, околина и оне посматрачу омогућују пролаз до слике/приказа. Приказ губи своје класичне атрибуте и постаје ментална спрега. Објект сада није облик изражавања већ облик за начин пропуста слике где је репертоар приказа сада у служби пролаза.

Перцепција је развучена на целокупно просторно обликовно поље. Хиперпродукција површине и садејство елемената успоставља на приказу и својеврстан режим празнине (тишине), режим који, са оне стране следе дубине екрана, провоцира имагинацију и посматрача наводи да ту празнину испуни смислом. Мислити о слици значи одговарати на захтеве њене суштине. Мишљење слике је осећање њеног надоласка – слутња слике.

Аутору је слика-облик којим он допире до света, а оно што се другом ту пружа је начин пролаза до места објаве истине дела и његово разумевање.

Намера ми је била да упутим позив посматрачу на садејство где ће му приказ дозволити извесност обраћања.

Место сусрета посматрача и слике, а то је галеријски простор где се она излаже, је место њеног отварања према свету. То је место и отварања њене суштине и присутности где је сусрет са посматрачем доводи као феномен који треба накнадно мишљење.

5. Литература:

1. Argan, Đulio Karlo, *Umetnost kao istraživanje*, u: *Studije o modernoj umetnosti*, Denegri Ješa (prir.), Nolit, Beograd, 1982.
2. ARGAN, Đulio Karlo, *Moderna umetnost: 1770–1970–2000. 2* / Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva, (prev. Milena Marjanović), Clio, Beograd, 2005.
3. Арнхајм Рудолф, *Визуелно мишљење*, Универзитет уметности у Београду, 1985.
4. Arsenijević Miloš, *Vreme i vremena*, Dereta, Beograd, 2003.
5. Bazen Andre, *Šta je film?*, Institut za film, Beograd, 1967.
6. Bart Rolan, *Svetla komora: nota o fotografiji*, Rad, Beograd, 2003.
7. Башлар Гастон, *Поетика простора*, Градац, Чачак, Београд, 2005.
8. BLEKBURN, Sajmon, *Oksfordski filozofski rečnik*, (prev. Petrović Ljiljana...), Svetovi; Novi Sad, 1999.
9. Богдановић Коста, *Поетика визуелног*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2005.
10. Bonitzer Pascal, *Slikarstvo i film: dekadriranja*, Institut za film, Beograd, 1998.
11. Belančić Milorad, *Smrt slike (Ogledi o filozofiji umetnosti)*, Medijska knjižara Krug, Beograd, 2007.
12. Бењамин Валтер, *О фотографију и уметности*, Круг Комерц, Београд, 2007.
13. Benjamin Walter, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974.
14. *Vitamin D, New perspectives in Drawing*, Phaidon, 2005.
15. *Vitamin P: New Perspectives in Painting*, London, Phaidon, 2002.
16. Greenberg Clement, *Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, Prometej, Novi Sad, 1997.
17. Grubor Nebojša, Jauković Slobodan (ured.), *Teorija umetničkog stvaralaštva*, Estetičko društvo Srbije, Mali Nemo, Beograd, Pančevo, 2007.
18. Денегри Јерко, *Уметност у другој половини XX века*, Нови Сад, Светови, 2006.
19. Дерида Жак, *Истина у сликарству*, Никшић, Јасен, 2001.
20. Derida Žak, *Pisanje i razlika*, Beograd, Enco Book, 2007.
21. Eko Umberto, *Otvoreno djelo*, Izdavačko preduzeće Veselin Masleša, Sarajevo, 1965.
22. Eko Umberto, *Svakodnevna semiotika*, (prev. Đukić Vlahović Mirjana), Narodna knjiga/Alfa, Beograd, 2001.
23. Eko Umberto, *Kako se piše diplomski rad*, (prev. Đukić Vlahović Mirjana), Narodna knjiga / Alfa, Beograd, 2000.
24. Ерштејн Михаил, *Blud rada*, Stilos, Novi Sad, 2001.

25. Епштејн Михаил, *Вера и лик: религиозно несвесно у руској култури XX века*, Матица српска, Нови Сад, 1998.
26. Епштејн Михаил, *Постмодернизам*, Библиотека Слово, Београд, 1998.
27. Епштејн Михаил, *Филозофија тела*, (прев. Мечанин Радмила), Геопоетика, Београд, 2009.
28. Žoli Martina, *Slika i njeno tumačenje*, (prev. Todorović Aleksandar – Luj), Clio, Beograd, 2009.
29. Jung, Karl Gustav, *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*, Miba Books, Beograd, 2015.
30. *Ликовне свеске 1-2, 3-4, 7, 8, 9*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1996.
31. Merlo Ponti, Moris, *Fenomenologija percepcije*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1978.
32. NELSON S. Robert, Shiff Richard (приређивачи), *Критички термини историје уметности*, (прев. Петровић Љиљана и Шапоња Предраг), Светови, Нови Сад, 2004. (друго издање), 589.
33. ОЛИВА, Бонито Акиле, *A. V. O. M. D.*, (прев. Радованов Марија), Светови, Нови Сад, 1999.
34. OLIVA Bonito, Akile, *Moderna umetnost: 1770–1970–2000. 3 / Akile Bonito Oliva, Đulio Karlo Argan*, (prev. Milena Marjanović), Clio, Beograd, 2006.
35. Oliva Bonito, Akile, *Priručnik za letenje*, (prev. Radosavljević Mirela), Svetovi, Novi Sad, 1994.
36. Panofski Ervin, *Umetnost i značenje: ikonološke studije*, Nolit, Beograd, 1975.
37. Пасквалото Ђанђорђо, *Естетика празнине*, (прев. Тина Перић), Клио, Београд, 2007.
38. Перинола Марио, *Естетика двадесетог века*, (прев. Добросављевић Даринка и Матић Радовановић Марија), Светови, Нови Сад, 2005.
39. Pers, Čarls Sanders, *Izabrani spisi*, (izbor, predgovori i prevod Konstatinović Radoslav), BIGZ, Beograd, 1993.
40. Petherbridge Deanna, *The Primacy of Drawing, Histories and Theories of Practce*, Phaidon, London, 2010.
41. Protić V. Miodrag, *Oblik i vreme*, Nolit, Beograd, 1979.
42. Рид Херберт, *Историја модерног сликарства*, Београдски графички завод, Београд, 1963.
43. Рид Херберт, (саветник издања), *Речник уметности и уметника*, Светови, Нови Сад, 2000.
44. Ristić Mihailo, *Videosfera*, Radionica SIC, Beograd, 1986.

45. Sosir, de Ferdinand, *Kurs opšte lingvistike*, (prev. Тоћанас-Миливојев Душанка и Арсенијевић Милорад), Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 1996.
46. Tarkovski Andrej, *Vajanje u vremenu*, Anonim, Beograd, 1999.
47. Трифуновић Лазар, *Сликарски правци XX века*, Просвета Београд, 1994.
48. Uzelac Milan, *Stvarnost umetničkog dela*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1991.
49. Узелац Милан, *Феноменологија света уметности*, Верис Студио, Нови Сад, 2008.
50. Hajdeger Martin, *Bitak i vreme*, (prev. Todorović Miloš), Službeni glasnik, Beograd, 2007. (prvo izdanje), 519.
51. Hartman Nikolaj, *Estetika*, Dereta, Beograd, 2005, str.121.
52. Хусерл Едмунд, *Предавања о феноменологији унутрашње временске свести*, ИК Зорана Стојановића, Београд, 2003.
53. CUBA Lee, Cocking John, *Metodologija izrade naučnog teksta*, (prev. Kuljak Mirjana), Podgorica CID i ROMANOV Banja Luka, 2004.
54. Шуваковић Мишко, *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950.*, Српска академија наука и уметности, Прометеј, Београд, Нови Сад, 1999.
55. Šejka Leonid, *Traktat o slikarstvu*, Zlatna grana, Sombor, 1995.
56. Šuvaković Miško, *Studije slučaja: diskurzivna analiza izvođenja identiteta u umetničkim praksama*, Mali Nemo, Pančevo, 2006.

57. <https://quietplanet.com/products/winds.pdf>
Звук који прати видео је пронађен је у библиотеци звукова Quiet Planet Nature SFX, компаније Quiet Planet LLC, POB 900, Indianola WA 98342 USA, 2013.
Одабрани звук стоји под насловом QP02 0149:
Wind modern variable glass window.wav

58. <http://arpeggia.tumblr.com/post/34464014754>
Rothko Mark, *No. 14*, 1960.
59. <http://guaa.tumblr.com/page/2>
Namuth Hans - Rotkho in his 69th Street studio with Rotkho Chapel murals, 1964.

6. Биографија кандидата

Драган, Чедомир, Хајровић

Драган Хајровић је рођен 01.12.1970. године у Зрењанину, Република Србија.

Дипломирао је на Факултету ликовних уметности у Београду 1995. године - одсек сликарство у класи професора Чедомира Васића. Магистрирао је на Факултету ликовних уметности у Београду 2001. године - одсек сликарство у класи код истог професора.

Наслов магистарске тезе: *„Од предлошка до цитата“*

Докторске уметничке студије је уписао на Факултету ликовних уметности у Београду - студијска група за сликарство.

Излагао је више пута самостално и више пута на значајним колективним изложбама у земљи. Члан је Удружења ликовних уметника Србије од 1996. године и Графичког колектива од 2000. године.

Запослен је на Академији уметности у Новом Саду од 2000. године. Тренутно у звању ванредног професора за ужу стручну уметничку област Цртање. Ванредни професор је на предметима Цртање и Истраживање у цртежу.

Самосталне изложбе:

- 1993. година, Галерија позоришног клуба, Зрењанин, цртежи
- 1996. година, Галерија „Палета“, Културни центар Београда, Београд, цртежи
- 1998. година, Културни центар Студентски град, Београд, цртежи и слике
- 2001. година, магистарска изложба, ФЛУ, Београд, слике и цртежи
- 2003. година, Центар за визуелну културу Златно Око, Нови Сад, слике и цртежи
- 2004. година, Спомен кућа Ђуре Јакшића, Српска Црња, слике и цртежи
- 2008. година, Галерија Духовног центра „Преподобни Рафаило Банатски“ цртежи
- 2009. година, Градска Галерија Димитровград, цртежи и слике
- 2009. година, Галерија „Чедомир Крстић“ Пирот, слике и цртежи
- 2009. година, Галерија Стара Капетанија, Земун, слике и цртежи
- 2011. године, Мали салон Народног Музеја Зрењанин, цртежи и слике

Колективне изложбе:

- излагао на годишњим изложбама студената Факултета ликовних уметности
- 1990. година, Галерија Дома Омладине, Београд, цртежи (избор Драгана Јовановића)
- 1992. година, Уметничка колонија, Зрењанин, слике
- 1993. година, Прво Бијенале цртежа, Савремена Галерија Зрењанин, Зрењанин,
- 1993. година, Галерија „Стојан Трумић“, Тител, слике
- 1995. година, Галерија „Андрићев венац“, изложба „ПЕРСПЕКТИВЕ XXIII, Београд, слике
- 1996. година, Галерија УЛУС-а, Београд, нови чланови, слике
- 1997. година, Међународно Бијенале акварела, Зрењанин
- 1997. година, Галерија УЛУВ-а, Зрењанин, слике
- 1998. година, Савремена галерија Бекешчаба, Мађарска, слике
- 1999. година, Градска Галерија, Димитровград, слике
- 1999. година, Савремена Галерија, Пирот, слике
- 1999. година, Галерија савремене уметности, Ниш, слике
- 1999. година, Савремена галерија Софија, слике
- 2000. година, Уметничка колонија Ечка, Савремена Галерија Зрењанин, слике
- 2000. година, Јесења изложба УЛУС-а, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд, слике
- 2001. година, Пролећна изложба УЛУС-а, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд, слике
- 2003. година, Савремена Галерија, Бекешчаба, слике
- 2003. година, Галерија графички колектив, Београд, изложба графике малог формата
- 2003. година, Међународно Бијенале уметности минијатуре, Горњи Милановац
- 2004. година, Галерија графички колектив, Београд, изложба графике малог формата
- 2004. година, Мајска изложба графике, Галерија графичког колектива, Београд
- 2004. година, 30 година Академије уметности у Новом Саду, Галерија Матице Српске, Нови Сад, слике и цртежи
- 2004. година, Спомен кућа Ђуре Јакшића, липарске вечери, Српска Црња, слике
- 2004. година, 33. НОВОСАДСКИ САЛОН, изложбени простор Војвођанске банке, Нови Сад, слике
- 2005. година, Галерија Дома ученика „Ангелина Којић Гина“, Зрењанин, цртежи
- 2005. година, Галерија графички колектив, Београд, изложба графике малог формата
- 2005. година, 34. НОВОСАДСКИ САЛОН, изложбени простор Војвођанске банке, Нови Сад, цртежи
- 2006. година, Галерија „Србија“, Ниш, NIŠ ART FOUNDATION, цртеж

- 2006. година, Галерија „Philip Morris“, Београд, NIŠ ART FOUNDATION, цртеж
- 2006. година, Градска галерија, Ужице, Ликовна колонија „Хиландар“, цртежи и слике
- 2008. година, 37. НОВОСАДСКИ САЛОН (Тело у новом миленијуму), Поклон збирка Рајка Мамузића, Галерија Златно око, Галерија Tableau, Мали ликовни салон, Нови Сад, слике и цртежи
- 2010. година, Спомен кућа Ђуре Јакшића, Липарске вечери, Српска Црња, слике
- 2010. година, Савремена галерија Гроцка, слике
- 2010. година, Требиње, слике
- 2010. година, Савремена Галерија Зрењанин, ПРОЈЕКАТ „30 са 30“, цртежи
- 2011. година, Кабинет цртежа: Збирка малог цртежа, Академија уметности Нови Сад, Спомен збирка Павла Бељанског, Нови Сад, цртежи
- 2011. година, Народни музеј Зрењанин, Ноћ музеја, слике и цртежи
- 2011. година, Сликарски сусрети, Златибор
- 2011. година, ПРОЈЕКАТ „30 са 30“, Савремена Галерија Зрењанин, цртежи
- 2012. година, Пројекат „Разлике“ 2012, Студентски културни центар - Фабрика, Нови Сад, цртежи, објекти
- 2012. година, Дарови уметника XX века Манастиру Хиландару, Модерна галерија Лазаревац - слике
- 2012. година, I Међународно бијенале мале графике, Ниш
- 2012. година, ПРОЈЕКАТ „30 са 30“, Савремена Галерија Зрењанин, цртежи
- 2013. година, ПРОЈЕКАТ „30 са 30“, Савремена Галерија Зрењанин, цртежи
- 2013. година, Дарови уметника XX века Манастиру Хиландару, Дом културе Обреновац, слике
- 2014. година, ПРОЈЕКАТ „30 са 30“, Савремена Галерија Зрењанин, цртежи
- 2014. година, ПРОЈЕКАТ „30 са 30“, Галерија савремене уметности, Културни центар Панчево, цртежи
- 2014. година, Зрењанински уметници, УА Зрењанин, Савремена Галерија Зрењанин
- 2014. година, Изложба наставника и сарадника департамента ликовних уметности АУ у Новом Саду, Галерија ликовне уметности - поклон збирка Рајка Мамузића
- 2015. година, ПРОЈЕКАТ „30 са 30“, Музеј Срема, Сремска Митровица, цртежи
- 2015. година, Јесења изложба УЛУС-а, павиљон Цвијета Зузорић, Београд, цртежи и слике

- 2015. година, Друго Београдско Тријенале цртежа и мале пластике,
павиљон Цвијета Зузорић, Београд, цртежи
- 2015. година, ПРОЈЕКАТ „30 са 30“, Културни центар Зрењанин, слике
- 2016. година, ПРОЈЕКАТ „30 са 30“, Галерија савремене уметности Културног
центра Панчева, слике
- 2016. година, ПРОЈЕКАТ „30 са 30“, АртЦЕНТАР, Београд, слике
- 2016. година, ПРОЈЕКАТ „30 са 30“, Музеј Срема, Сремска Митровица, слике
- 2016. година, ПЕРСПЕКТИВЕ, Зрењанинска уметничка сцена 2016.,
Савремена галерија Зрењанин, слике и цртежи
- 2016. година, 13. међународни бијенале уметности минијатуре,
Модерна галерија Културног центра, Горњи Милановац,
цртежи-објекти
- 2016. година, Пролећна изложба УЛУС-а, павиљон Цвијета Зузорић, Београд, слике
- 2016. година, Пројекат „Разлике“ 2016, Студентски културни центар - Фабрика,
Нови Сад, цртежи

Награде:

- Похвала за цртеж-студију и награда Универзитета у Новом Саду за најбољи
остварени успех на првој години студија на Академији уметности у Новом Саду.
- Избор за изложбу „ПЕРСПЕКТИВЕ ХХИИ“ на петој години Факултета ликовних
уметности у Београду.
- Награда за цртеж на „Пројекту 30 х30“, Савремена Галерија Зрењанин, 2013. године.

Ликовне колоније:

- 1993. година, Прво Бијенале цртежа, Зрењанин
- 1998. година, Међународна ликовна колонија „Погановски Манастир“, Поганово,
слике
- 2000. година, Уметничка колонија Ечка, Савремена Галерија Зрењанин, слике
- 2004. година, Сликарска колонија, Липарске вечери, Српска Црња, слике
- 2005. година, Бијенале цртежа, Зрењанин
- 2005. година, Ликовна колонија „Хиландар“, Света Гора, Грчка

- 2009. година, Ликовна колонија Гроцка, Радмиловац, слике
- 2010. година, Сликарска колонија, Липарске вечери, Српска Црња, слике
- 2010. година, Међународна ликовна колонија „Ластва“, Требиње, слике
- 2011. година, Сликарски сусрети, Златибор, слике

Студијска путовања: Холандија, Мађарска, Бугарска, Грчка

Студијски боравак: Van Gogh Museum, Rijksmuseum, Музеј савремене уметности - Stedelijk Амстердам, Холандија, август 1990.године

Публикације и чланци о уметничком раду:

- Приказ радова у часопису за културу и уметност „Натрон“ 1998. године
- Приказ радова у културном додатку листа Зрењанин, Зрењанин, 2000. године
- Приказ радова – графика у културном додатку листа „Политика“, Београд, 2005. године
- Приказ радова у публикацији „Дарови уметника XX века манастиру Хиландару“ - избор и приказ радова Никола Кусовац
- Приказ радова у културном додатку листа Зрењанин, Зрењанин, 2013. године
- Приказ радова у часопису за савремену културу Војбодине *Нови Сад*, Нови Сад, 2014. године

Пројекти:

- 2005. година, Изложба цртежа студената 1 (прве) године Академије уметности Нови Сад, Библиотека града Београда, Београд - организатор и селектор радова.
- 2010. година, Манифестација Липарске вечери, Српска Црња, Дани Ђуре Јакшића - организатор и селектор ликовне колоније
- 2009-2016. године, Ликовни и литерарни конкурс „Светосавље“ Зрењанин - селектор Ликовних радова и председник комисије за доделу награда на ликовном конкурсуну „Светосавље“ ученицима основних школа Општине Зрењанин.

На Академији уметности у Новом Саду у оквиру наставног процеса написао је програм и књиге предмета за наставни предмет

Истраживање у цртежу 1, 2, 3, 4 – основне студије

Истраживање у цртежу 5, 6 – дипломске мастер студије

Статус предмета: Изборни

Истраживање цртежом 1, 2 – докторске уметничке студије

Статус предмета: Изборни

Аутор је и десетак теоретских текстова публикованих у каталозима уметника.

Адреса:

23000 Зрењанин, Руже Шулман 49/26,

телефон: 023/542-535, моб.тел: 064 3433900

dragan.hajrovic@gmail.com

Фотографије радова се налазе на приложеном диску на задњој корици текста.

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

Име и презиме аутора Драган Хајровић
Број индекса 3687/07
Докторски студијски програм Универзитет уметности у Београду
Факултет ликовних уметности
Докторске уметничке студије
Студијска група за сликарство

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

ПРОСТОРНО-ВРЕМЕНСКА КОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЈА
И ПРОИЗВОДЊА ЗНАЧЕЊА У ЛИКОВНОМ ДЕЛУ

Ментор проф. др Милета Продановић

Коментор: _____

Потписани (име и презиме аутора) Драган Хајровић

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,
АВГУСТ 2016.

Драган Хајровић

Изјава о ауторству

Потписани-а Драган Хајровић

број индекса 3687/07

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

ПРОСТОРНО-ВРЕМЕНСКА КОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЈА
И ПРОИЗВОДЊА ЗНАЧЕЊА У ЛИКОВНОМ ДЕЛУ

- 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,
АВГУСТ 2016.

Драган Хајровић

Изјава о коришћењу

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

ПРОСТОРНО-ВРЕМЕНСКА КОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЈА
И ПРОИЗВОДЊА ЗНАЧЕЊА У ЛИКОВНОМ ДЕЛУ

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду,
АВГУСТ 2016.

Потпис докторанда

Бранан Рајровић