

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ ПРИМЕЊЕНИХ УМЕТНОСТИ



Докторске уметничке студије
Студијски програм: Примењена уметност и дизајн

Докторски уметнички пројекат:
ЕСТЕТИКА ФОРМЕ У ПОСТМОДЕРНИ –
СИМБИОЗА ФОРМЕ

Аутор:

Сандра Јаковљевић

Ментор:

Слободан Кајтез, редовни професор

Београд, 2018.

Садржај:

1. Резиме / 4

1.1. Abstract / 6

2. Увод / 8

2.1. Предмет докторског уметничког пројекта / 8

2.1. Циљ докторског уметничког пројекта / 9

3. Однос оригинала и репродукције у уметности / 11

3.1. Фотографија у друштву спектакла / 17

3.2. Медијска естетика и деструкција / 20

3.3. Стварање спектакуларизоване стварности / 21

3.4. Технологија у служби спектакла / 22

4. Положај идентитета у друштву и медијској култури / 25

4.1. Стварање идентитета / 27

4.2. Појава анксиозности у медијском спектаклу / 27

4.3. Постмодернистичка личност / 29

4.4. Уметност у постмодерни и култури / 35

5. Увод у визуелну културу / 39

5.1. Ликовни елементи / 40

5.2. Линија као ликовни елемент / 42

5.3. Текстура моћно средство уметничке експресије / 44

5.4. Светлост и боја у функцији цртежа / 44

6. Значење форме (природни облици, појаве и стања као чиниоци визуелне културе)

6.1. Процес преобликовања форме / 50

- 6.2. Неидентификовани простор и форма у савременој уметности / 54
- 6.3. Форма у естетици / 57
- 7. Експресија графитне оловке / 64**
- 8. Цртање као појам елеганиције путем линеарног исказа / 67**
- 9. Техника цртеж / 75**
- 9.1. Производња графитне оловке / 76
- 9.2. Производња папира / 77
- 10. Закључак / 80**
- 11. Литература / 84**
- 12. Ауторски радови као део докторског уметничког пројекта / 87**
- 13. Каталог изложбе / 102**
- 14. Рецензије изложбе / 110**
- 15. Биографски подаци о аутору / 116**
- 16. Изјаве / 118**
- Изјаве о ауторству / 118
- Изјава о истоветности / 119
- Изјава о коришћењу / 120

1. Резиме

Докторски уметнички пројект *Естетика форме у постмодерни – симбиоза форме*, састоји се из уметничког пројекта и писаног рада.

Писани рад је резултат темељно истражене теоријске теме која је у дијалошкој вези са уметничким достигнућем. Писани део докторског уметничког пројекта обрађује тему *Естетика форме у постмодерни – симбиоза форме*, односно позитивни и негативни утицаји на форму у савременој уметности до могуће кризне тачке нестајања форме у простору. Управо спектакл дискурсу одузима смисао и скреће га од његове истине. Форме, које у друштву спектакла наступају као ствари, Андерс назива фантомима.¹ Однос појмова традиционално и постмодерно друштво представљен је у теоријском делу рада.

Методе које су коришћене у раду су компаративна и емпиријска метода, којима долазимо до истраживања форме кроз историју уметности. Теоријска метода-прикупљање литературе из области теорије уметности и уопште адекватне литературе реномираних аутора из разних области (историје уметности, филозофије, естетике, психологије, социологије, историје и теорије уметности и медија); уз ову методу коришћен је историјски и упоредни метод. Методе које су се још користиле су: експеримент, посматрање, анализа, синтеза, евалуација.

Уметнички пројекат представља резултат уметничко-истраживачког рада, јавно приказан у форми изложбе. У докторском уметничком пројекту остварује се веза између традиционалних техника, као што је цртеж, са одређеним традиционалним и савременим подлогама; на тај начин остварује се веза између, као и интерактивни просторни приказ. Кроз спајање форми остварују се различите ликовне целине, употребом препознатљивих форми и форме које је настала из симбиотских односа. У уметничком приказивању прво запажамо простор и форму, као најелементарније и најнужније. Форма је важна међу елементима дела ликовне или примењене уметности, па је зато увек треба проучавати, истраживати и пратити њене промене.

Уметничко-истраживачки допринос рада представља испитивање, анализа и дефинисање форме данас, њених односа у симбиози кроз уметничке праксе. Истраживање осетљивог језгра у предмету уметности – аутентичности наспрам деловања деструктивног

¹ Гинтер Андерс, *Свет као фантом и матрица* (превео Бојан Каћура), Нови Сад, Прометеј, 1996.

друштва спектакла. Овим истраживањем бавимо се и дефиницијом појма „уметничка вредност“, која може бити различита, према томе да ли се заступа старије или новије схватање.

Уметнички пројекат је представљен радовима који се ослањају на традицију цртежа, преиспитује се место овог медија у постмодерни, и предочава се позиција традиционалних медија у савременом контексту. Теоријски рад пројекта и оригинални визуелни садржај изложбеног материјала представљају допринос разумевању и знању на тему *Естетика форме у постмодерни – симбиоза форме*.

Кључне речи: форма, естетско, постмодерна, линија, симбол, цртеж.

Abstract

Doctorate artistic project *Aesthetic forms in postmodernism – the symbiosis of form in space*, consists of artistic project and the written article.

This written work is the result of thoroughly researched theoretical theme, in continual dialogue with the artistic realization. Written piece deals with positive and negative influences on form in contemporary art, possibly reaching the crisis point with the disappearance of the spatial form. The discourse is deprived of its meaning and side-tracked from its truth by the spectacle itself. Forms, which perform as objects in the society of spectacles, were named phantoms by Anders.²The terms 'traditional' and 'postmodern' societies and their relations, are presented in this work.

To explore forms throughout the history, we used comparative and empirical methods. Theoretical method has been used while collecting literature in the area of art theory and, generally, of relevant authors' works in various fields (history of art, philosophy, aesthetics, psychology, sociology, history and theory of art and media); simultaneously, historical and comparative methods were used, as well as experiment, observation, analysis, synthesis and evolution.

The artistic project is the result of artistic research work, publically exposed in the form of an exhibition. In the doctorate artistic project, connection is made between some traditional techniques, such as drawing, with certain, both traditional and modern base, thus making connection and interactive spatial display. Various artistic wholes are achieved by merging forms or using well-known forms with the ones developed in symbiotic relations. In the artistic presentation, we first notice space and form, as the most elementary and necessary. Being so important among the elements of the work of art and applied art, form should be constantly contemplated and researched, while tracking its changes.

Questioning, analysis and defining contemporary form and its symbiotic relation with artistic praxis could be concerned as artistic and exploration contribution of this work., We also explored the intangible core in the object of art and its authenticity, contrasted with the destructive forces in the society of spectacle. This work also questions the definition of the term

² Гинтер Андерс, *Свет као фантом и матрица* (превео Бојан Каћура), Нови Сад, Прометеј, 1996.

‘artistic value’, which varies, depending on whether we advocate older or more recent standpoint.

Artistic project includes works relied on the tradition of drawing, questioning its place in postmodern art, and lightening the position of traditional media in modern context. Teoretical work of this project, accompanied with original visuel content of the exhibited material, strive togetherfor better understanding of the aesthetics of form in postmodernizm and the symbiosis of form in space.

Kye words: form, postmodernizm, aesthetics, line, symbol, drawing.

2. Увод

У докторском уметничком пројекту биће наглашена уметникова улога, која у зависности од индивидуалне обдарености обогаћује наш однос према природи, тако што форму постојања ставља у ситуације које јој дају нове акценте деловања, како тврди Хилдебранд.³ Кроз стварање представе о форми, непосредно изграђујемо и визуелну представу, која је у функцији деловања. Уметничково представљање форме обухвата сва осећања за форму, насупротив пуком знању о форми постојања као сабирању изолованих опажаја, значајном само за научно посматрање. Јављају се реакције на уметничко приказивање, јер су пројциране у форму и вредности асоцијација наших ранијих искустава. Ово је једно од постављених питања у пројекту: како да сви елементи слике са асоцијативним вредностима држе пажњу и издрже понављано проучавање и гледање.⁴

Кроз рад, бавићемо се техником умножавања репродукција, која јединствену појаву уметничког дела замењује масовном. Долази и до промене прихватања уметничког дела. Појавом различитих метода техничке репродукције, порасла је јавност уметничког дела што доводи и до квалитативне промене његове природе, што се одражава и на форму која се понавља и постаје иста или безлична. Настанком фотографије почиње стварање друштва спектакла, почиње обликовање нове реалности, које настављају масовна штампа, радио, филм, телевизија и компјутерска технологија.

2.1. Предмет докторског уметничког пројекта

Предмет докторског уметничког пројекта јесте истраживање појма форме, од најранијег периода, до природе и човека у савременом друштву, као и појава које утичу на форму. Пројекат се бави појавом симбиозе форме, преплитања старих и традиционалних форми са савременим формама, симбиотским односима и деловањима,

³Adolf Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Хилдебранд, Адолф, *Проблем форме у ликовној уметности*, Београд, НИГРО „Привредни преглед“, 1987.

⁴Раденко Мишевић, *Избор текстова за изучавање предмета теорија форме*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1989.

као и коришћењем традиционалних техника и материјала са новим материјалима. Такође указује на неисцрпан извор појма форме у естетском и уметничком смислу, и да ли се форма може дефинисати као нешто природно (биолошко) или вештачко.

Врсте односа у симбиози, које се остварују у заједници према научној дисциплини биологије, можемо поредити са људским односима или односима међу стварима односно формама. Ти односи могу се заснивати на користи једне стране а штети друге, на немању користи или на повољности за обе стране. Представљање симбиозе форме упућује нас на различите односе међу формама и њеним елементима, односно, свим врстама односа у постмодерном друштву – однос природе и човека, човека и човека, човека и ствари, човека и догађаја.

Форма се може идентификовати и представљати одређен појам. Неки теоретичари наводе да је форма однос управо линија, површина или волумена. Тако и Вилијам Хогарт (William Hogarth) у свом спису пише о форми као главном елементу уметности, која се рађа из разноликости, јединствености, симетрије, једноставности и квантитета.⁵ Хилдебранд издваја *форму постојања* и *форму деловања*. Да би смо сагледали форму, принуђени смо да форму посматрамо у оквиру деловања свих чинилаца. Често се предмети доводе у везу са одређеном ситуацијом, тако да их познајемо као одређену форму деловања, док са променом ситуације изгледа да се мења и њихова форма постојања.⁶

2.2. Циљ докторског уметничког пројекта

Као део докторског уметничког пројекта, теоријски рад имаће за циљ да предочи истраживање форме као елемента кроз уметност и њен потенцијал, али и форме као видљиве и опипљиве материје у природи. Анализа форме која је заступљена у уметничкој пракси кроз историју уметности, коришћена је као основа стваралачког процеса, али и као најелементарнија и најнужнија међу елементима у уметности, с циљем бољег разумевања проблематике стварања и компоновања.

⁵Павле Васић, *Увод у ликовне уметности*, Уметничка академија у Београду, Београд, Граф. Предузеће „Нови дани“, 1968.

⁶Adolf Hildebrand, нав.дело.

Рад ће истраживати однос естетике и медијске естетике. Форма је деконструисана кроз медијску естетику, а затим конструисана на нивоу симулације, која само површно подсећа на форме из прошлости, мада је само један нова и нестална форма која настаје и нестаје. Медијска естетика ствара слагање између слике и реалности, самим тим се реалност не доживљава различито од понуђених слика. Долазимо и до имплозије и фрагментације форме. Разни облици медијске културе играју важну улогу у структурисању савремених форми.

Практичан рад, односно изложба, представља начин интерпретирања идеје, као циљ остваривања комуникације између уметника и посматрача и могућност психолошке интеракције са делом. Серија цртежа би требало да предочи утицај науке и друштва спектакла на форму, као и промене до каквих долази форма у виртуелном свету данашњице.

Циљ докторског уметничког пројекта јесте стварање нових форми кроз визуелну целину уметничког рада. Изложба укључује и посматрача као активног субјекта у стварању нових форми, сагледавањем понуђених форми и асоцијација.

3. Однос оригинала и репродукције у уметности

Указујући на однос оригинала и репродукције, Валтер Бењамин (Walter Benjamin) говори о промени статуса традиционалне уметности у времену када су се појавила техничка средства, која су омогућила умножавање културних производа и рађање нових уметности, као што су фотографија и филм. У уметностима постоји физички део, који се не може више третирати и посматрати као раније, што ћемо и уочити кроз примере. Насупрот томе, уметничко дело се увек могло репродуковати. Кроз историју сазнајемо да су Грци познавали два поступка техничке репродукције: ливење и ковање, док са појавом дрвореза и графика уметност постаје способна да се репродукује (као и касније бакрорез, гравира и литографија). Појавом фотографије, која превазилази све технике, рука се ослобађа први пут у процесу репродукције од најважнијих уметничких обавеза, које сада има само око које гледа кроз објектив.⁷ Индустијском револуцијом почиње време које Бењамин назива *ера техничке репродукције* и представља почетак масовне естетизације. То је и време када јединственост, оригиналност и непоновљивост слике као такве полако нестаје. Долази до тога да јединствене процесе замењује индустријски начин производње, а затим и губитак *ауре* са појавом техничке репродукције. Представљањем ових промена и почетака *ере техничке репродукције*, објаснићемо значење уметничког дела и саме уметничке вредности, кроз однос оригинала и репродукције.

Сама уметност изгубила је свој ритуални облик, док је са ером техничке репродукције изгубила своје *овде и сада*.⁸ Окружење, време и околности у које је доведен производ техничке репродукције уметничког дела обезвређују његово овде и сада. Додирује се посебно осетљиво језгро у предмету уметности, а то је његова аутентичност:⁹

Аутентичност неке ствари јесте укупност свега што се у њој од самог почетка може пренети традицијом, од њеног материјалног трајања до историјског сведочења. Пошто је ово друго засновано на првом, репродукцији, где се то прво

⁷Валтер Бењамин, *Есеји* (прев. Милан Табаковић), Београд, Нолит, 1974.

⁸Владислав Шћепановић, *Медијски спектакл и деструкција: естетика деструкције и спектакуларизација стварности: 11 септембар као медијски феномен*, Универзитет уметности у Београду, Београд, Службени гласник, 2010, упор.

⁹Валтер Бењамин, нав. дело, упор.

*отело човеку, и оно друго – историјско сведочење – почиње да се колеба. Додуше, једино оно; али то што на овај начин почиње да се колеба, јесте ауторитет саме те ствари.*¹⁰

Непоновљивост и трајање су у уметничком делу на папиру или штафелајној слици исто онолико испреплетани као што су пролазност и поновљивост у репродукцији. Кроз историју и различите контексте уметничког дела, остаје непромењена његова јединственост и његова аура. Уметничка дела су прво настајала у служби ритуала, најпре магијског, затим религиозног. Јединственост неког уметничког дела истоветна је са његовом уклопљеношћу у контекст традиције. Првобитан начин уклапања уметничког дела у традиционални контекст нашао је свој израз у култу (нпр. Грчка, антички кип Венере).¹¹

Према Риглу (Alois Rigel): „(...) уметничко дјело је свако опипљиво, видљиво или слушно људско дјело које посједује уметничку вриједност“¹². У стварању две дефиниције- историјска вредност и уметничка вредност – Ригл долази до занимљивог закључка да је сваки историјски споменик и уметнички споменик, односно да је неприкладна подела на *уметничке* и *историјске* споменике, јер су први садржани у другима и заједно чине једну целину.¹³ Наводи пример секундарног писаног споменика као што је листић папира с кратким садржајем; осим његове историјске вредности за развој производње папира, листић има и читав низ уметничких елемената: облик папира, облик слова и начин њиховог компоновања.¹⁴ Дефиниција појма „уметничка вредност“, може бити различита, према томе да ли се заступа старије или новије схватање. Према старијем, заправо уметничко дело поседује уметничку вредност утолико уколико одговара захтевима, никада до краја формулисане естетике. Према новијем схватању, уметничка вредност дела се мери према томе да ли одговара захтевима модерног уметничког става. Заправо, ни ти захтеви нису формулисани, јер се непрекидно мењају од субјекта до субјекта и од тренутка до тренутка.¹⁵ Чезаре Бранди (Cesare Brandi) је сматрао да је

¹⁰Валтер Бењамин, нав. дело, 118–119.

¹¹Исто, 118–125.

¹²Marko Špikić, *Anatomija povjesnoga spomenika*, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 2006, 352.

¹³Исто, 253.

¹⁴Исто, упор.

¹⁵Исто, 356.

очување културног наслеђа „морални императив”, обавеза сваког члана друштва којој мора да се призна највиши ниво у свакој друштвеној заједници. Аутентичност је квалитативни фактор уметничког дела. Бранди о култури каже: „За културу не постоји никакав рецепт; али, пошто култура није ерудиција, култура постаје само оно што, улазећи у саставни део знања, повећава свест“¹⁶. Бранди Ч. наглашава да уметност, у њеним различитим облицима, представља највиши израз човекове креативности (сл. 1). Репродукција јединствену појаву уметничког дела замењује масовном. Уздрмавање традиције јесте садашња криза, у којој филм са својом деструктивном страном помаже у уништавању вредности традиције у културном наслеђу.¹⁷

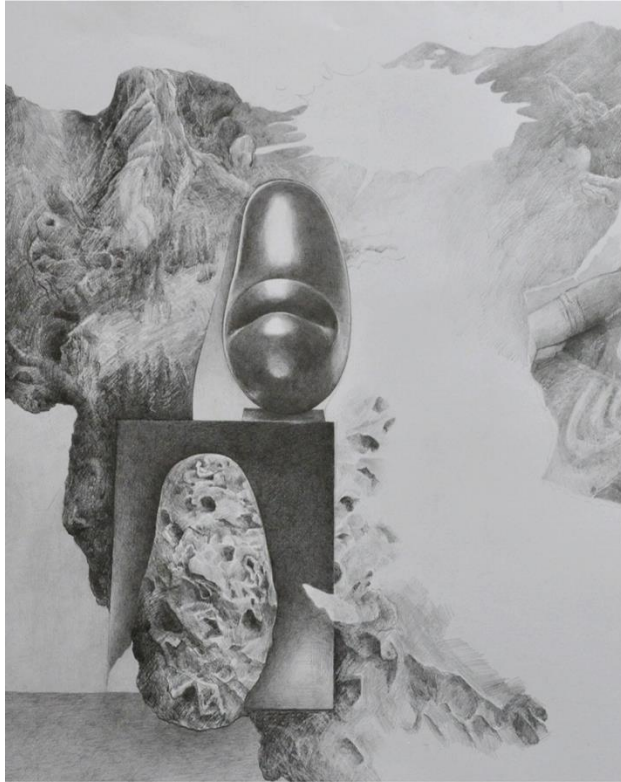
Долази и до промене примања уметничког дела, па се истичу два поларна начина примања. Један се односи на културну вредност, а други представља изложбену вредност уметничког дела. Сам прелаз од првог начина уметничког примања на други начин одређује историјски ток уметничког примања уопште. Занимљиве су пећинске слике из периода развијеног палеолита, на зидовима пећине Ласко у Француској, које човек излаже пред својим ближњима, али које су вероватно упућене духовима. Појавом различитих метода техничке репродукције, порасла је изложљивост уметничког дела, што доводи и до квалитативне промене његове природе. У фотографији почиње изложбена вредност да потискује културну вредност. Али, културна вредност слике пружа последњи отпор фотографијом људског лица, односно, има прибежиште у култури сећања на далеке или умрле драге. У тренутку када се човек повлачи из фотографије, тада се први пут изложбена вредност супротставља културној вредности (Атгет, 1900. снимео је париске улице без људи).¹⁸ Настанком фотографије почело је стварање друштва спектакла и обликовање нове реалности, а наставило се масовном штампом, радиом, филмом, телевизијом и компјутерском технологијом. Управо двадесети век обележиле су слике масовне продукције, што, заједно са развојем технологије, доприноси манифестовању моћи и идеолошких утицаја који су креирали историјске догађаје.¹⁹

¹⁶Чезаре Бранди, *Теорија рестаурације*, Београд, Публикум, 2007, 5.

¹⁷Валтер Бењамин, нав. дело, упор, 119.

¹⁸Исто, упор, 126.

¹⁹Владислав Шћепановић, нав. дело, упор.



Сл. 1. Сандра Јаковљевић, *Симбиоза форме II*, графитна оловка на папиру, 70x100 цм, 2018, детаљ

Појава ширења штампе у двадесетом веку даје на располагање читаоцима новије садржаје и грађу, објављује репортаже и извештаје о ономе што је присутно у окружењу или радном искуству, тако да читалачка публика постаје нека врста сарадника, а разликовање између аутора и публике на путу је да изгуби свој начелни карактер. Читалац је спреман да постане писац. Олдос Хаксли (Aldous Huxley) пише: „Технички напредак (...) довео је у вулгарност (...) Техничка репродуктивност и ротациона штампа омогућили су бесконачно умножавање списа и слика. Опште школско образовање и релативно високе плате створили су веома велику публику која зна читати и која може себи прибавити грађу за читање ликовног материјала“.²⁰ Данас је присутна масовна производња различитих производа, тако да се и у образовању и уметности едукује велики број људи. Олдас Хакслиправи занимљиво поређење: „Ако је пре сто година била објављена једна штампана страница са грађом за читање и са сликама, онда се данас објављује двадесет, ако не и сто

²⁰Валтер Бењамин, нав. дело, 135.

страница (...), данас три или четири уметничка талента долазе на један уметнички таленат у раније доба. Ипак остаје несумњиво да је потрошња материјала за читање ликовног материјала далеко превазишла природну производњу даровитих писаца и даровитих сликара“.²¹Ефикасније умножавање страница омогућило је и масовније човеково дружење са књигом, као вид забаве. Због великих тиража са савременом опремом, књиге почињу да губи своја некадашња својства драгоценог предмета.

Филм као процес не обухвата само глуму, већ и камеру, уређаје за осветљавање, разне асистенте, и то чини површним и безначајним евентуалне сличности између сцене у филмском атељеу и сцене на позорници. Позориште није илузионистичка снимљена сцена, док филм, где је апаратура дубоко продрла у стварност, приказује управо чист аспект те стварности и њен најизвештаченији аспект. Бењамин поставља и питање: „Какав је однос сниматеља и сликара?“.²²У свом раду сликар пази на природну раздаљину према датом предмету, насупрот томе, сниматељ дубоко продире у сплет делатности, због чега се њихове слике разликују. Филм је довео до продубљивања аперцепције у читавом опсегу оптичког опажајног света. Гледањем филма у затвореним просторима, разара се тај простор и ми полазимо у пустоловину путовања кроз различите сцене и кадрове. Ту се појављује нова структура обликовања материје, као новина која доноси успорено кретање, клизање, лебдење, као нешто надземаљско. Управо природа која се обраћа камери другачија је од оне коју сагледава око. Уместо простора прожетог човековом свешћу, гледамо простор прожет нечим чега нисмо свесни.²³Богдановић говори о телевизијској слици на следећи начин: „Многомилионски тачкасти растер на телевизијској слици је префињени мозаик који такође својом неухватљивошћу склапа слику чије је трајање само толико док се њоме не исцрпе разумљивост информације.“²⁴Материју и облик данас одређују инструменти (филм), па долазимо до органског „слепила“, подстицаног електронским управљањем и навођењем.²⁵

Однос масе према уметности знатно се мења појавом техничке репродуктивности. Смањивање друштвеног значаја неке уметности доводи до већег раскорака критичког и

²¹Исто, 135.

²²Валтер Бењамин, нав. дело, 136.

²³Исто, упор.

²⁴Коста Богдановић, *Свест о облику 2*, Нови Сад, Прометеј, 1995, 6.

²⁵Исто.

уживалачког става публике. У биоскопу долази до подударања таквих ставова публике. Слика је захтевала да је посматрају појединац или мали број људи, док симултано посматрање слике од стране већег броја људи (двадесети век), представља симптом кризе сликарства. Кризу није изазвала само фотографија већ, независно од фотографије, захтев уметничког дела да се обраћа масама.²⁶ Сликарство није у стању да предмет пружи колективном опажању, као што је то некада био еп, архитектура или данас филм. Некада слике у власништву цркве или дворова нису биле доступне масама, али то се мења појавом репродукција слика. Било је присутно и приказивање слика масама у галеријама и салонима, које није могло да се контролише и можда је изгледало незграпно. Али велики теоретичар Леонардо тај незграпан начин посматра и позитивно. Следећим речима упоређује сликарство и музику: „Али сликарство надмашује музику, и оно је изнад ње јер не умире после свог рађања, као што је то случај са јадном музиком (...) Музика која нестаје још док се рађа мање је достојна од сликарства, које помоћу стакла постаје вечито“.²⁷

Занимљиво је поређење филмског платна са платном на коме се налази слика. Слика на платну позива посматрача на контемплацију и он се препушта свом току асоцијација, док пред филмском сликом он то не може, јер тек што ју је уочио, она се већ промени.²⁸ Ж. Дијамел (G. Duhamel) схватио је његову структуру и то формулише на следећи начин: „Не могу више мислити оно што хоћу да мислим. Покретне слике заузеле су место мојих мисли“.²⁹ Асоцијативни ток којем се посматрач препушта одмах се прекида променом слике на филмском платну. То је шокирајуће дејство филма. Дадаизам, кубизам и футуризам се јављају као покушаји уметности да на свој начин поведу рачуна о прожимању стварности апаратуром. Оне су, за разлику од филма, тежиле да уметнички прикажу стварност не коришћењем апаратуре, већ неком врстом легирања приказане стварности апаратуре.³⁰ У кубизму претежну улогу игра предосећање конструкције ове апаратуре, која се заснива на оптици, док у футуризму улогу игра предвиђање ефеката ове

²⁶Валтер Бењамин, нав. дело, упор.

²⁷Леонардо да Винчи, *Тракт о сликарству* (прев. Вера Бакотић- Мијушковић), Култура, Београд, 1964, 20–22.

²⁸Валтер Бењамин, нав. дело.

²⁹Исто, 144.

³⁰Исто, упор.

апаратуре, који долазе управо до изражаја у брзом промицању филмске траке. Ж. Дијамел говори о филму као доколици „забавом за необразоване, јадне, радом сатрте креатуре, које море бриге (...) призором који незахтева никакву концентracију, не претпоставља никакву способност за размишљање (...) не буди никакву другу наду сем оне смешне да се једног дана може постати звезда (...)“³¹. За разлику од овакве врсте забаве, уметност захтева од посматрача усредсређеност. Посматрач који је усредсређен удубљује се у уметничко дело и у њему нестаје, док расејана маса уноси уметничко дело у себе. Али архитектура представља прототип уметничког дела чије се примање збива и у расејаности и од стране колектива. Човекова потреба за смештајем је стална, тако да грађевине прате човечанство од његове праисторије. Његова историја је дужа од историје сваке друге уметности. Грађевине примамо двоструко, употребом или опажањем, односно тактилно или оптички.³²

3.1. Фотографија у друштву спектакла

Џон Тег (John Tagg) је сагледао развој фотографије и описује га као модел који представља развој капитализма у деветнаестом веку. Овакве тенденције се настављају кроз њену улогу у представљању потрошачке културе и као потрошачког добра. Фотографија у часопису постаје синоним за оно што треба објављивати. Фотограф подешава сцену коју фотографише, и тако ствара код потрошача и посматрача сталну потражњу за новим, драматичним и спектакуларним сликама. Лиз Велс (Liz Wells) сматра да фотографије могу да се разумеју и читају на много начина. Читањем фотографије ослањамо се на многе контекстуалне индикаторе који леже изван саме фотографије.³³ Тако да се фотографија користи скоро од самог почетка промовисања и побуђивања жеља код потрошача. Ги Дебор (Guy Debord) схвата фотографију као опредмећење капитала, чији је циљ оплођење тог истог капитала. Циљ и суштина фотографије, као и спектакла јесте у томе да нешто обично преобрати у привлачне и узбудљиве представе.³⁴

³¹Исто, 145.

³²Исто, упор.

³³Велс, Лиз, *Фотографија* (прев. Катарина Радовић и Паула Миклошевић), Београд, Клио, 2006.

³⁴Владислав Шћепановић, нав. дело. упор.

Однос између уметности и фотографије обележава и неподношљива напетост која се јавља са појавом фотографије уметничких дела. Бодлер је у *Салону* 1859. године читаоцима описао нову технику фотографије, тврдећи да ће она убрзо одгурнути уметности, због чега се мора вратити својој дужности слушкиње наукама и уметностима. Међутим, захтев да фотографија буде проглашена за уметност истовремен је с њеном појавом као робе. Занимљиво је истаћи да Курбеова епоха није познавала ни фотографски крупни план, нити тренутни снимак, а његово сликарство томе отвара пут. Он је био последњи који је могао да покуша да надмаши фотографију. Касније и импресионисти покушавају да избегну фотографију и надметање са њом.

Фотографије које су настале међу првима разликују се и другачијим и дужим поступком од данашњих фотографија. Рана фотографија, као синтеза израза, оставља трајнији утисак него новије фотографије, можда једнак као код цртаног портрета. Тада је поступак захтевао од модела да живи не изван него унутар тренутка; за време дугог трајања снимања, он је урастао у слику и тиме бивао у најоштријем контрасту према ликовима на неком тренутном снимку. На тим раним сликама, све је било удешено за трајање.³⁵ Моћно деловање дагеротипије у време његовог откривања, огледа се у сликању на отвореном, што је најнапреднијим међу сликарима почело откривати сасвим нове перспективе. Свестан да у овом подручју фотографија преузима штафету од сликарства, у осврту на ране покушаје Ђованија Батисте Порте, Ф. Араго каже следеће: „Што се тиче деловања, које зависи од несавршене прозирности наше атмосфере (и која је окарактерисана прилично нетачним изразом „ваздушна перспектива“), чак ни вечни сликари се не надају да би им мрачна комора (camera obscura) могла бити од помоћи за тачно репродуковање“.³⁶ У тренутку када се Дагеру посрећило да фиксира слике у мрачној комори, дешава се и растанак сликара и техничара. Прва жртва фотографије није било сликарство предела него управо портретисање у минијатури. Већ око 1840. године већина од многобројних сликара минијатура прелази у професионалне фотографе. Користила су им њихова ранија искуства, али не уметничка него занатска. Та прелазна генерација је нестајала, а чинили су је Надар, Штелцнер, Пирсон и Бајар. Затим, појавом ретуширања

³⁵Валтер Бењамин, *О фотографији и уметности* (прев. са немачког Јовица Аћин), Београд, Културни центар Београда, 2006.

³⁶Исто, 20–25.

негатива, чиме се рђав сликар светио фотографији, присуствујемо наглом пропадању укуса. Људи на раним фотографијама нису изгледали напуштено и изгубљено у свету, наспрам каснијих фотографија, које су презасићене информацијама и тако губе смисао (атељеи фотографа са палмама, стубови, завесе, пиједестали, накити, шешири, разне дворане и предели). Бењамин наглашава да је постајала аура око раних фотографија портрета, медијум који је њиховом погледу, када је продирао у њега, придавао пуноћу и сигурност. Орлик говори о „светлосном сабирању”, изазваном дугим трајањем експозиције, које „тим раним фотографијама даје њихову величину”. Атаже је трагао за изгубљеним и скривеним и зато се његове слике окрећу против блиставог и романтичног звучања у именима градова, који губе ауру. Сама аура је непоновљива појава даљине, нарочито ткање простора и времена. Али данашњи људи склони су да приближавају ствари себи, и да надвладавају непоновљивост репродуковањем. Предмет се извлачи из његове љуштуре, растаче се аура; све то јесте обележје опажања, чији се смисао појачао дотле да дохвата и непоновљивост посредством репродуковања. Лихтвак је написао 1907. године: „Нема у нашем добу ниједног уметничког дела које посматрамо тако пажљиво као сопствени фотографски портрет, портрет најближих сродника и пријатеља, и вољеног бића“. Развојем техника репродуковања изменило се и схватање великих дела. Бењамин скреће пажњу да би свако могао да запази колико је лакше појмити неки приказ као што је скулптура или архитектонско здање на фотографији него у стварности. Ово би могло да се припише пропадању смисла за уметност и њиховом заказивању. Дела више не можемо да видимо као да потичу од појединца, она су управо постала колективна творевина. Управо механичко репродуковањејесте техника умањивања и помаже људима да донекле загосподаре делима.³⁷

Требало би да се водимо убеђењем да је директно искуство са уметничким делима неопходно у цивилизованом начину живота; сходно томе, треба да се учини све што је могуће за очување уметничког дела, право на јединствен и сасвим лични доживљај који не може бити пренет на друге, зато што је искуство директно. Ово искуство, да би заиста било вредно, не може да буде репродуковано, пренето и испричано, као што је то код других дела која имају само документарну и историјску вредност. Речи неког историчара

³⁷Исто, 20–25.

уметности не могу да замене директан доживљај уметничког дела, као што ниједна копија (сликарска, механичка или виртуелна) не може да изазове иста осећања као, на пример, лична перцепција плавих планина на светлоплавом небу пејзажа насликаног иза фигуре Христа у Леонардовој *Тајној вечери*. Ни кад је у питању иста особа, не може се рећи да је доживљај уметничког дела стечен једном заувек. Управо уметничком делу се можемо враћати безброј пута и увек ће то бити ново и различито искуство.

3.2. Медијска естетика и деструкција

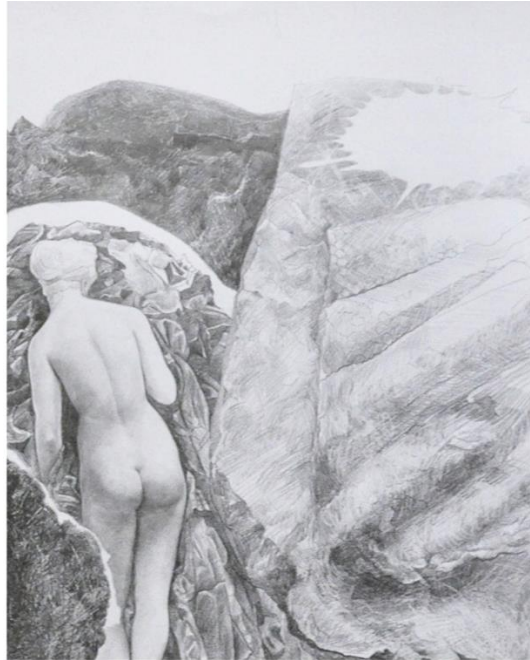
Медијска естетика је најзаступљенији аспект естетике. Медији су, са идеолошког аспекта деловања, естетизована информација, која је у функцији пасивизирања човека (припадање светској заједници – потрошачкој); она не само да доводи до пасивности, већ и до духовног неразвијања и недостатка критичког мишљења. Није само медијски продукт естетизован, већ и целокупан живот.³⁸ Са напретком фотографије, филма и телевизије уочила се и њихова могућност да популаризују робу, па тако наше жеље и потребе престају да буду наше, већ постају модели који су наметнути заводљивом естетиком спектакла. Јављају се многе промене, прво појавом телевизије, затим и интернета, али остају медији попут новина, часописа и филмске индустрије. Све више се одбацује материјална подлога попут папира, а екран постаје најзаступљенији медиј. Екран је место на коме се приказују сви облици ранијих медија: од слике, звука, до непокретних слика и текстова. Дебор види у роби мењање животних вредности у апстрактне вредности. Он примећује да се стварни свет замењује избором слика, које се намећу као једина стварност. Стварни потрошач постаје потрошач илузија, управо роба је постала материјализована илузија.³⁹ Са појавом телевизије животи се мењају, слика постаје примарно средство комуникације, а стварно постаје изједначено са визуелном представом. Меклуан (McLuhan) занимљиво говори да су медији, односно телевизија, продужци људских чула (наших очију и ушију).⁴⁰ Телевизијска слика утиче и на породицу, замењује централни сто око кога се окупљала породица односно, по речима Гинтера Андерса

³⁸Владислав Шћепановић, нав. дело, 81.

³⁹Исто, упор.

⁴⁰Исто, 37.

(Günther Anders), постаје негативни породични сто. Овај сто није постао прави центар породице, већ осликава децентрализацију породице. Путем телевизора, догађаји, слике и информације, које се испоручују у својој репродукционој форми, управо постају важнији од своје оригиналне форме.⁴¹



Сл. 2. Сандра Јаковљевић, *Симбиоза форме III*, графитна оловка на папиру, 70x100 цм, 2018, детаљ

3.3. Стварање спектакуларизоване стварности

Да бисмо истраживали и проучавали положај (проблем) идентитета у медијском спектаклу, морамо прво да предочимо почетке стварања спектакуларизоване стварности и разумемо појмове као што су идентитет, медијски спектакл и медијска култура (сл.2). Почетке спектакуларизоване стварности можемо да тражимо у ери техничке репродукције (Бењамин). Сlike масовне продукције и развој технологије (у двадесетом веку) допринели су манифестовању моћи и идеолошких утицаја. Дебор је уочио да је прошло време концентрованог и дифузног спектакла и наступило је доба интегрисаног спектакла. Управо,

⁴¹Гинтер Андерс, *Свет као фантом и матрица* (прев. Боривој Каћура), Нови Сад, Прометеј, 1996.

реалност је изгубила просторе у којима су се сукобљавала два облика спектакла, као и међупросторе у којима је постојала реалност; затим се интегрисала заједно са концентрованим и дифузним спектаклом у оно што зовемо спектакуларизована стварност. Управо спектакуларизована стварност није везана само за медије, већ за аспекте живота који се развијају под медијским утицајем.⁴² Сада симулација заузима место реалности, а миметички референтни ослонци су све више узмицали.⁴³ Такве могућности масовних медија постају модели по којима се перципирају односи, закони и уопште начин живљења, самим тим и поглед на свет се материјализовао. Дебор наводи да: „(...) спектакл није само скуп слика; то је друштвени однос међу људима посредован сликама“.⁴⁴ Спектакл постаје владајући облик живота у свим својим аспектима. Једна од Деборових теза јесте да је спектакл видљиви облик владајућег економског поретка, и да је модерно друштво (суштински) спектакуларно.⁴⁵

3.4. Технологија у служби спектакла

Спектакл ствара телевизијом и компјутерском технологијом, како Дебор каже, „усамљену гомилу“, која лута у спектакуларној стварности (апстракцији). Спектакл поништава границу између истинитог и лажног, индивидуе и света. Спектакуларизована стварност управо заснована је на медијским призорима, који све више обликују нашу стварност (симулација, одабирање, селектовање, монтирање и друго). Империјалност и интегрисани спектакл, као два важна појма, представљају основне парадигме спектакуларизације након пада Берлинског зида (1989). Империја постаје све више конструктор и самог субјекта у друштву, она га дезоријентише сврставајући га управо у ланац производње и потрошње, у нивоима који су пасивизујући и заглупљујући, јер му преко *сабласних* производа формирају потребе, које заправо то нису (банкарски кредити, куповина истих производа водећих и популарних брендова и сл.).⁴⁶ Нажалос данас, сведоци смо подржавања таквих производа кроз њихово рекламирање, у које су укључени

⁴²Владислав Шћепановић, нав. дело, упор.

⁴³Исто.

⁴⁴Дебор, Ги, *Друштво спектакла* (прев. Алекса Голијанин), Анархија/блок 45, 2013, теза 4, стр. 8.

⁴⁵Исто, теза 16, 10.

⁴⁶Исто, упор.

сви видови уметности (глума, дизајн, сценографија, ликовна уметност и друго). Помажући у креирању таквих сабласних производа и реклама, постајемо саучесници у стварању такве стварности. Све је то у интересу тржишта и корпоративног капитализма, који шири своју владавину. Настаје економско ропство, које не обезбеђује ни храну ни смештај, док власт није видљива као раније. Интеграцијом спектакла, власт се нашла у простору који није физички, већ простор медија и масовних комуникација. Представља виртуелни простор који је симулација реалног (не-простор и не-место).⁴⁷ Тај не-простор представља место у коме влада призор, али не призор који опажамо у реалном свету, већ онај који настаје монтирањем, селектовањем и комбиновањем. Кроз истраживања и закључке о медијском спектаклу, идентитету, друштву, телевизији (серије и рекламе), естетици, моди, биће доказана у раду анксиозност идентитета на примерима.

Са технолошким напретком, систем све више делује изнутра и прелази на систем контроле (Фукоова теза – од „дисциплинарног друштва” ка „друштву контроле”). У интегрисаном спектаклу, машина и човек се све више стапају, а преко виртуелног простора, *не-простор* уселава се у субјекте. Те силе стварају, поред робе, и субјекте као објекте манипулације, контролисана бића (машинско – политичка) вођена у правцу служења диктатури слободног тржишта.⁴⁸ Телевизија и данас, поред интернета, у добром делу обликује начин на који друштво функционише. Андерс говори да „без обзира на то колико апарати радија и телевизије отварају прозоре у свет, они истовремено претварају потрошача света у идеалисту“.⁴⁹ Са појавом телевизије, наши животи се мењају, слика постаје примарно средство комуникације, док стварно постаје изједначено са визуелном представом. Гинтер Андерс говори: „Када даљина приђе сувише близу, близина се удаљује или губи. Када фантом постане стваран, стварно постаје фантомско”⁵⁰. Мењају се односи не само у друштву већ и у породици. Управо породица, као последње упориште идентитета у спектакуларизованој стварности, постала је сувишна. Идентитет заснован на традицији, у супротности је са телевизијском садашњицом. Централни сто у кући сада је замењен телевизором и долазимо до децентрализације породице. Гинтер Андерс

⁴⁷Исто, упор.

⁴⁸Исто, упор.

⁴⁹Гинтер Андерс, *Свет као фантом и матрица* (превео Бојан Каћура), Нови Сад, Прометеј, 1996, 36

⁵⁰Исто, 27.

пише: „Он је *негативни породични сто* који не пружа заједничко средиште; напротив, он га замењује заједничком „*тачком бекства*” породице. Док је сто породицу чинио центрипеталном и оне који око њега седе (...)“.⁵¹ Телевизија претвара породицу у публику, и како би Андерс рекао, у *масовне пустињаке*.

⁵¹Исто, 27.

4. Положај идентитета у друштву и медијској култури

Стварају се дезорганизовани идентитети, потрага за њима *самима* била је претрага за неегзистентним.⁵² На тај начин ваља створити страх од самосталности и слободе коју нуди слободно време. Телевизија има моћ завођења, која ствара *глад*, и како Бодријар пише, завођење је оно што дискурсу одузима смисао и скреће га од његове истине. Спектакуларне појаве покушавају да смисао преточе у забаву, а смислом се глад утољава, док са бесмислом *уроборос* господари нашим животима. Гинтер Андерс пише: „Целина је неистинитија од збира истина њених делова (...) Лаж ништа толико не воли колико алиби истине“.⁵³ Добијамо слику света као целине, као и слику човека који се храни *фантомима*, како би Андерс рекао. Управо, испоручује се слика света која се састоји из многих истина, које стварају лажну целину. Та целина представља оруђе, које има наравно циљ да обликује и формира наше поступке, понашање, укус, односно, целу нашу праксу уопште. Спектакл се представља као свет, како би сакрио своју намену. То је псеудомикрокосмички модел, који тврди да је сам свет. Он делује шаблонски, и како би такав шаблонски модел био ефикасан као целина, он се представља као стварност. Андерс наводи: „Ко је њима прожет, тај више ни на шта друго није спреман, сем на оно, за шта су га емисије код куће припремиле.“⁵⁴ Форме које у емисијама наступају као ствари, Андерс назива *фантомима*. Управо воља спектакла постаје наш свет, то се остварује кроз жеље, односно, стандардизацију производа, поготово стандардизацију потреба.

Не конзумирамо ми телевизију, него телевизија конзумира нас, наше време, осећања и енергију. На тај начин губимо и идентитет, лишени смо способности да мислимо на оно што је стварно, свакодневним „прехрањивањем“ сликама, ми губимо потребу за тумачењем. Дебор види како појавом робе настаје изокретање свих животних вредности у чисто апстрактне вредности. Примећује и да се стварни свет замењује одабирањем слика, које успевају да се наметну као једина стварност; развој света робе био је идентичан отуђењу људи. Долазимо до тога да се и новац и власт померају ка не–месту и не–простору, дубоко у информатичким мрежама, а наравно дубоко и у субјектима. Сама

⁵²Владислав Шћепановић, нав. дело. упор.

⁵³Гинтер Андерс, нав. дело, 99.

⁵⁴Гинтер Андерс, нав. дело, 106.

стварност узмиче, и прети да нестане.⁵⁵ Треба анализирати и карактер самог човека, као и у којој мери технолошка стварност настаје из деструктивног порива, односно некрофилног карактера човека. Ерик Фром даје једну од његових карактеристика: гушење занимања за људе, природу, са склоношћу ка механичким и неживим артефактима. Постоје људи који имају више занимања и нежности за технолошке предмете, него за чланове своје породице. Медији постају замена за виђење, и како Ерик Фром каже, виђење је људска функција и један од највећих дарова.

Ерих Фром уочава нови тип карактера (*homo spectator*), који је назвао „тржишни карактер“. Код тржишног карактера, све је трансформисано у робу, и сама особа, њено знање, осећања, вештине и друго, представљају производ друштва спектакла, историјски нови феномен. Човек оваквог карактера постаје толико отуђен, да своје тело доживљава само као инструмент за постизање успеха и задовољавање жеља. Тело мора изгледати што више младалачко и здраво, доживљава се као најдрагоценија имовина на тржишту личности, што ћемо у даљем тексту доказати на примерима реклама и медијских звезда.⁵⁶ *Homo spectator* одвраћа свој интерес од природе, живота, људи, односно од свега што је живо. Живот претвара у ствари, као и себе и своје способности, виђења, вољења, и друго. Ерих Фром уочава: „Од синтетичке хране до синтетичких органа, цијели човјек постаје дио тоталне машинерије којом он управља, али којом је истовремено управљан, он нема плана нити сврхе у животу до извршавања онога што му логика технике одређује (...). Свјет живота постао је свијет „неживота“; особе су постале „неособе“ свјет смрти.“⁵⁷

Оваквог човека карактерише врста нарцисоидности, у којој је сам себи предмет, доживљава самог себе као инструмент за постизање успеха и жеља. Симболички, природа више није мајка човека, то је „секундарна природа“ коју је створио, *машине које га хране и штите*.⁵⁸ Свет живота постао је свет *не-живота*, особе су постале *не-особе*, простор и време су виртуелизацијом постали *не-простор* и *не-време*.⁵⁹

⁵⁵Владислав Шћепановић, нав. дело, 46.

⁵⁶Исто, 49.

⁵⁷Исто, 50.

⁵⁸Исто, 51.

⁵⁹Исто, 49.

4.1. Стварање идентитета

У традиционалном друштву, идентитет особе је био фиксиран, стабилан и постојан, одређен неким религиозним веровањима и устаљеним друштвеним улогама, што је ограничавало подручја размишљања и понашања. Људи су били чланови неке групе или установљеног породичног система, а идентитет није био проблематичан, нису биле честе промене и није био предмет разматрања или дискусије. Од времена индустријске револуције, односно у модерном добу, идентитет постаје променљив, флексибилан и личан, али и даље стабилан и повезан са ограниченим бројем улога и норми. Теоретичари идентитета, од Хегела до Џ. Х. Мида, описују лични идентитет у смислу узајамног препознавања, као да идентитет неке особе зависи од спознаје других. Једна особа може бити мајка, син, католик, професор – различите комбинације ових и других друштвених улога и могућности. Идентитет у овом добу и даље је релативно стабилан и ограничен, иако се границе нових идентитета стално проширују.⁶⁰

У модерном добу долази до изражаја самосвест, преиспитивање и могућности, као и удаљавање од традиције. Сопствени идентитет можемо бирати и градити, али такав начин живота увећава зависност од других особа. Када су могућности промене идентитета веће, морају нас признати и други да би наш идентитет био друштвено вреднован и прихваћен. Тако, други људи постају чиниоци идентитета једне особе, а такав карактер, зависан од других особа, постаје препознатљив тип личности. Од стране једних теоретичара (Кант, Хусерл) идентитет је схваћен као нешто суштинско, јединствено, фиксирано и фундаментално непроменљиво. Док неки теоретичари претпостављају непостојаност сопства, или схватају идентитет и сопство као егзистенцијални пројекат; стварање аутентичне личности која захтева посвећеност, акцију и одлучност и представља пројекат сваког појединца.

4.2. Појава анксиозност у медијском спектаклу

Сведоци смо анксиозности, која се јавља услед крхкости идентитета суоченог са различитим могућностима и моделима, или због све мање могућности заклањања иза

⁶⁰Даглас Келнер, *Медијска култура* (прев. са енглеског Александра Чабраја), Београд, Клио, 2004.

традиционалних модела. Даглас Келнер (Douglas Kellner) пише о анксиозности: „Анксиозност такође постаје типичан доживљај модерног бића. Човек, наимае, никада није сигуран да је направио прави избор, да је одабрао свој „истински“ идентитет, или, чак, да је уопште саздао свој идентитет“.⁶¹ Јављају се и захтеви модерног доба, које подразумева и процес иновације, сталне промене и новине, као и уништење претходних форми живота, идентитета и вредности. Неки идентитет може постати превазиђен или може изгубити друштвену вредност. Особа на овај начин може да доживи аномију, стање екстремне отуђености, у коме не осећа да припада овом свету. Али постоје и примери да се идентитет особе може тако искристалисати, да наступе досада и монотонија, а човек постаје уморан од сопствене личности и живота. Чини му се да нема промене и могућности излаза, губи се у мноштву различитих улога, да ни сам не зна које у ствари. Зато у модерном добу идентитет постаје проблематичнији, као што се и само питање идентитета јавља као проблем. Раније је идентитет био у функцији племена или групе, у модерном добу он је у функцији стварања јединствене личности повезане са индивидуалношћу.⁶² Управо у потрошачком и медијском друштву спектакла (након Другог светског рата) дешава се највећи удар на идентитет у традиционалном смислу и његовој постепеној хибридизацији. Идентитет у таквом друштву све више се повезује са стилем, стварањем имица и изгледом. Док је у концентрованом спектаклу још увек присутан идентитет заснован на поставкама идеолошког експеримента, у дифузном спектаклу идентитет постаје илузија, коју стварају производи пласирани преко масовних медија. Након пада Берлинског зида (1989), у интеграцији два спектакла, идентитет наставља са разлагањем и постаје поље за медијску манипулацију и стицање профита.

Индивидуа постаје анксиозна и рањива, због недостатка осећаја припадности, а ту су брендови који пружају лажан осећај сигурности и припадности, који је условљен статусом и количином новца. Брендови симулирају вредности на којима се некад базирао идентитет. Идентитет је деконструисан кроз медијску естетику, а затим конструисан на нивоу симулације, која само површно подсећа на моделе из прошлости, али то је само један нови и нестални идентитет који настаје и нестаје брзином медијских и

⁶¹Даглас Келнер, нав. дело, 383.

⁶²Исто.

индустријских трендова (брендова).⁶³ Медијске звезде су промотери таквог несталног идентитета. Оне стално мењају имиџ, тако и свој идентитет (Мајкл Џексон). На тај начин идентитет постаје све више тржишни тренд. Деструкција јенакон идентитета погодила и поље породице. Услед медијског деловања, деконструисана је и породица у традиционалном смислу. У центру породице сада се налази телевизор и остали медији, који не окупљају породицу као отац (патријархални модел), већ је децентрализују. Медијска естетика ствара слагање између слике и реалности, самим тим се реалност не доживљава различито од понуђених слика.

4.3. Постмодернистичка личност

Са бржим развојем савременог друштва, идентитет постаје све нестабилнији и све крхкији, док дискурси постмодернизма тврде да је идентитет само мит и илузија. Код постмодернистичких теоретичара (франкфуртска школа), као и код Бодријара, читамо да се самоконститутивни субјекат, као резултат модерних личности и културе индивидуализма, фрагментира и нестаје, што је последица друштвених процеса који доводе до уједначавања индивидуалности у бирократизованом и потрошачком друштву и медијској култури.⁶⁴ Децентрализована постмодернистичка личност више нема проблем са анксиозношћу (хистерија постаје типична психичка болест) и не поседује дубину, садржајност и кохеренцију која је била идеал (Baudrillard 1983c; Jameson 1983, 1991). Према теоријама (Deleuze and Guattari, Kroker and Cook, Baudrillard) које издваја Келнер, идентитет је изразито нестабилан, а у неким теоријама потпуно нестаје са „постмодернистичке сцене” где:

Телевизијска личност представља електронску индивидуу par excellence, која све што се може добити добија од медијских представа: тржишни идентитет, као потрошач у друштву спектакла; галаксију хиперфibriраних расположења (...); трауматизовано серијско биће. (Kroker and Cook 1986: 274)⁶⁵

⁶³Шћепановић, Владислав, нав. дело.

⁶⁴Даглас Келнер, нав. дело, 385.

⁶⁵Исто, 386.

Већина постмодернистичких теорија поставља медијску културу у посебан положај, као поприште имплозије идентитета и фрагментације субјекта. Естетско сиромаштво телевизије је разлог због којег је теоретичари културе презиру; а они са другачијим естетским укусом и вредностима називају „пространом пустињом”, док централну улогу наратије на телевизији сада преузима *имици*. У једној од теорија тврди се да су постмодернистички текстови и личности без дубине, површни и изгубљени у интензитету и испразности тренутка, без садржаја и значења. Људи редовно гледају одређене програме и емисије, заснивају своје понашање – стил и ставове на телевизијским представама, у тржишној потражњи велику улогу играју телевизијске рекламе, а многи аналитичари су закључили да овај медиј игра централну улогу у политичким изборима. Телевизија и други облици медијске културе играју важну улогу у структурисању савременог идентитета, обликовања мишљења и понашања.⁶⁶

Д. Келнер сматра да треба одбацити термин „народна култура”, који Џон Фиск и други теоретичари који се баве савременим студијама културе усвајају. Термин „народна” збуњује, као да медијска култура потиче из народа, као и да прикрива чињеницу да је реч о контролисаном облику културе, који често своди публику на пасивне примаоце унапред одређених значења. Фиск овим термином брише разлику између културе која настаје у народу и медијске културе масовне производње (велича медије и потрошачку културу). Фиск дефинише „народно” као однос публике према садржајима индустрије културе.⁶⁷

Серија *Пороци Мајамија* и програм MTV, за многе критичаре омиљени пример постмодернистичке телевизије, као и примери српских популарних телевизијских кућа, утичу на понашање и идентитет у савременом друштву (PТС, Pink, Harry и други). Можемо да издвојимо и неке од утицајних и популарних серија, као што су: *Friends*, *The Simpsons*, *Charmed*. *Пороци Мајамија*. Оне пружају увид у фрагментарност, реконструкцију и крхкост идентитета у савременој култури, као и на који начин се идентитет ствара инкорпорирањем субјекатских позиција које нам као узор даје медијска култура. Серија позива гледаоце да се идентификују са брзим, динамичним начином живота, наравно, усмереним ка узбудљивој потрошачкој доколици. Ове серије откривају и

⁶⁶Исто.

⁶⁷Исто.

изванредне увиде у промену и проблематику идентитета у савременим техно-капиталистичким друштвима.⁶⁸ Главни ликови имају вишеструке идентитете и бурну прошлост, која се преплиће са садашњошћу. Идентитети су нестабилни, фрагментирани и подложни драстичним променама. Двоструко кодирани идентитети из серије наговештавају вештачку природу идентитета, односно, да је идентитет нешто створено а не дато, да је он ствар избора и стила, пре него унутрашњих моралних или психолошких квалитета. Наговештавају и да је идентитет представа коју човек игра, да се може лако пребацити из једног идентитета у други.⁶⁹ По узору на ове серије, као и друге серије страних телевизија, настају серије, филмови и рекламе на српским телевизијама или се емитују производи страних продукција.

Постмодернистички идентитет је у функцији слободног времена, драмски конструисан кроз играње улога и креирање имица, док се модернистички идентитет врти око професије, функције у друштву. Када радикално мењамо идентитет по сопственој вољи (што видимо и код главних ликова из серије *Пороци Мајамија*), можемо изгубити контролу, постати патолошки подељена и конфликтна личност, неспособна да аутономно мисли и делује.⁷⁰ Ова два идентитета садрже изванредан степен рефлексивности, свест о томе да се идентитет бира, иако је уобичајено да се идентитет у савременом друштву мења, у складу са пролазним модним хировима. Иако то ипак доводи до ерозије индивидуалности и увећава конформизам, постоје и неки позитивни потенцијали овог постмодернистичког приказа идентитета као вештачке конструкције. Овакав идентитет пружа нам могућност да увек можемо да променимо свој живот, да се идентитет увек може реконструисати, да човек има слободу да себе мења и ствара по сопственој жељи.⁷¹

Идентитет у медијској култури и друштву конструише се *на супрот* доминантним конвенцијама и моралу, у таквим идентитетима има нечег аморалног, или морално нестабилног. Ова серија појачава тенденцију савременог друштва да прихвата вишеструки идентитет и да га мења, као да се ради о промени одеће или посла. Оваква анализа серије наговештава да су имиц, изглед и стил главни чиниоци постмодернистичке културе

⁶⁸Исто, упор.

⁶⁹Исто, упор.

⁷⁰Даглас Келнер, нав. дело, 402.

⁷¹Исто, упор.

имица, али и идентитета. Представе и нарација медијске културе засићене су идеологијом и вредностима, тако да се идентитет може тумачити као идеолошка конструкција. Келнер ипак износи мишљење да идентитет у савременом друштву не нестаје, већ радије бива реконструисан и редефинисан.⁷² Али модернистичка личност углавном има вишеструки идентитет, нестабилност конструисаног идентитета често доводи до појаве анксиозности. Постмодерничстичким идентитетом може се назвати продужетак слободно одабраног и вишеструког идентитета модернистичке личности која прихвата и афирмише нестабилно. Ипак, та могућност вишеструког избора представља проблем модернистичкој личности, узрокује анксиозност и кризе идентитета.⁷³

Анксиозност нестаје код постмодеристичке личности, и то утапањем у честе промене имица и идентитета. Звезде као што су Мајкл Џексон (Michael Jackson) и Мадона (Madonna) такође пружају моделе идентитета кроз конструкцију имица, изгледа и стила. Мадона је за своје обожаваоце поп икона, узор идентитета и моде, са читавом армијом имитатора. Она подстиче експериментисање, промене и стварање индивидуалног идентитета, али дајући предност изгледу, моди и стилу. Док за оне који је оспоравају, представља производ јефтиног комерцијализма и медијске манипулације, која необуздано дивља у медијској култури. Мадона и Мајкл Џексон дотичу најосетљивија питања пола, рода, класе и расе, нудећи провокативне и изазовне представе.⁷⁴ Најчешће занемарена компонента студија културе јесте политичка економија и производња културе, важан фактор у схватању феномена Мадоне. Савремене студије културе игноришу ове компоненте. Фиск тумачи поп икону Мадону као „постмодерничстичког” уметника, вероватно због тога што делује у сфери медијске културе. Док је Келнер тумачи као „поп модернизам”, који користи модернистичке естетске стратегије у сфери музичког спота или концерта.

Мода је кроз историју нудила моделе и материјале за конструисање идентитета. Одевање је јасан показатељ друштвене класе, професије и статуса. После Француске револуције мода је демократизована у земљама које су прошле кроз демократску револуцију, свако је могао да носи и показује оно што жели (Wilson). У осамнаестом веку

⁷²Исто,упор.

⁷³Исто, упор.

⁷⁴Исто, упор.

философ Дејвид Хјум (David Hume), као и Русо (Jean-Jacques Rousseau), кроз промене и слом традиционалног друштва, баве се и формулишу проблем личног идентитета, наговештавајући да суштинско сопство не постоји. Мода и данас подстиче стварање несталне и модерне личности и идентитета, која увек тежи новом и оном што је прихваћено, избегавајући старо и превазиђено. Мода и друштвени идентитет постају део социјалних борби и сукобљених модела и идеологија.⁷⁵

Келнер наводи да и статични ликови са реклама садрже субјекатске моделе, идентификације који су дубоко идеолошки кодирани. Представе медијске културе су важне, како због начина формалне конструкције имица и стила, тако и у смислу значења и вредности које преносе. Појединци у постмодернистичкој култури имица стварају свој идентитет на основу ликова из реклама (рекламе за Marlboro цигарете). Такве рекламе заснивају се на традиционалним, модернистичким и постмодернистичким представама и естетским стратегијама, користећи и велики број традиционалних и савремених идеолошких приступа. Рекламе на чудесан начин нуде самотрансформацију и нови идентитет, повезују промене у потрошачком понашању, стилу и изгледу са преображајем у нову личност. Појединци се упућују на то да се идентификују са вредностима и друштвеним понашањем уз помоћ оглашавања, које на тај начин постаје важан инструмент социјализације. Компаније своје производе продају уз помоћ имица, слогана, и то огласима у које се улажу психолошка истраживања, маркетиншке стратегије и уметнички ресурси.⁷⁶ Огласи делују тако што најпре изазову незадовољство традиционалним улогама код жена, а затим нуде начин трансформације, нови лични идентитет. Тумачење реклама помаже нам да се одупремо манипулацији, али показује и како нешто наизглед тако безазлено као што је реклама може да представи значајне промене у моделима идентитета. За позицију постмодернизма можемо рећи да традиционална и модернистичка култура коегзистира заједно са постмодернистичком културом, при чему су потребни нови облици имица да би привукли пажњу потрошача. Рекламе настоје да обликују идентитете, нудећи производе повезане са одређеним особинама и вредностима. Потрошња, телевизија, рекламе, медијска култура и капитал константно дестабилизују идентитет, доприносећи стварању још нестабилнијег, флуидног

⁷⁵Исто, 435–438.

⁷⁶Исто.

и променљивог идентитета савременог доба. Иако Бодријар и други тврде да се са постмодернизмом раскида са капиталистичком и политичком економијом, те тврдње се тешко могу прихватити, јер ако размотримо феномене постмодернизма, увек ћемо иза њих открити логику капитала. Сlike пројектују узор друштвених улога, идентитет, стил, пожељне и непожељне облике понашања, суптилно наводећи публику и потрошаче да подржавају и идентификују се са одрђеним идентитетима, избегавајући друге.⁷⁷

Можемо рећи да је потрага за идентитетом у садашњем тренутку интензивнија него икада досад. У многим државама долази до повратка трибализма, ранијег облика колективног идентитета – националног, религиозног, политичког или етничког, припадности некој одређеној групи. Можда никада и није нестао тај колективни идентитет, само се манифестовало у неком другом облику у постмодернизму. Многе „иконе“ медијске културе наговештавају да је идентитет ствар личног избора, и управо сваки појединац може да створи свој јединствени идентитет. Ипак, јављају се интензивне борбе за очување и јачање националног идентитета, насупрот глобализацији културе. Иако постоје наметнути идентитети, савремене нације (продукти империјализма), појединци и групе контролишу идентитет на основу религије и етничке припадности. Идентитет на овај начин постаје оптерећен противречностима и тензијама. Једна група људи постаје равнодушна према националном или неком другом облику колективног идентитета, и желе да створе свој идентитет на основу имица, стила и изгледа. Други прихватају политику идентитета и конструишу свој идентитет, потврђујући припадност групи или колективу, а ово представља и постмодернистички и модерни феномен.

Средњошколски период посебно се издваја као раздобље у коме млади стварају сопствени идентитет, култура младих често је опозиција конзервативној култури – традиционалне вредности које намећу родитељи и школа. Занимљивије и чудније промене идентитета су у компјутерској култури. Као што су на пример MUD игре, у којима постоји могућност узимања различитих идентитета (супротног пола, класе, расе и др.) који у својој међусобној компјутерској комуникацији играју различите улоге. Затим, јавља се запажање (Тарлк) да се повећао број пацијената са дијагнозом вишеструког поремећаја личности, што се доводи у везу са компјутерским и другим играма.

⁷⁷Исто.

Човек као биће сиромашно инстинктом, морао је свету да приђе, искуси и упозна, док се не учврсти и постане искусан. Али сада, пошто свет преко медија долази к њему, не мора да се упушта у вођњу, искуство је постало излишно, а то ствара закржљалост. Тако да тип искуснога постаје све ређи, као и поштовање старијих и искусних.

Појавом телевизије (серија, реклама, филмова), односно прелазак у електронску еру, довео је до промена у друштвеном и индивидуалном понашању (анксиозност), и ставио акценат на улогу слике која постаје примарно средство комуникације. Гинтер наводи да слика треба да подстиче културу, а култура ако хоће да преживи и да буде јача, мора од слике да створи предмет мисли. Али поставља се питање, да ли успевамо да остваримо дијалог, и шта смо научили из наше културне историје. Медијска култура и даље ствара дискурсе, представе и спектакле који пружају задовољство, идентитете, пожељне узоре, имице, улоге и полне идентитете које људи усвајају. Она тако пружа ресурсе за стварање идентитета, у којима изглед и стил замењују чиниоце идентитета. Некада је било важно ко сте, шта радите, каква сте особа – који су морални, политички и егзистенцијални избори, који су чинили ваш индивидуални идентитет. Данас је важно, и оно што чини ваш идентитет јесте ваш изглед, стил, и појава, и појединци се дефинишу кроз имовину и имиц (за то се ресурси и материјали црпе из медијске културе). Тако идентитет постаје испразан и тривијалан. Стварање садржајног идентитета захтева вољу, посвећеност, интелигенцију и креативност. Док постмодернистички идентитети, конструисани на основу медијске и потрошачке културе, немају ове наведене карактеристике садржајног идентитета, будући да они представљају тек нешто више од позе, стила, игре и изгледа који сутра можемо да одбацимо, усвајајући нови стил и имиц (на постмодернистичком карневалу).

4.4. Уметност у постмодерни и култури

Фердерик Џејмсон (Federic Jameson) у анализи постмодернизама, наводи да га не треба посматрати као стил, већ као културну доминанту, у којој коегзистира читав спектар различитих израза (карактеристике). Постмодернизам обухвата све врсте

експериментисања и иновација, које имају подршку различитих институција (музеја, галерија, фондација и сл.). Постмодерна уметност, има и амерички карактер, који се ширио као талас америчке војне и економске доминације широм света.⁷⁸ Ф. Џејмсон о изложбама у постмодерној каже да оне имају потпору у савременој теорији, новој култури или симулакруму. Губи се историчност и однос према општој историји, наступају привремене форме или облици. Џејмсон код постмодернизма издваја два проблема – естетски и политички; све се одвија управо у политичкој потврди или одбацивању. Када се говори о постмодерни, наилазимо на осетљиву поделу на политички прогресиван или реакционарни израз. Џејмсон наводи примере позитивног мишљења о постмодернизму, као доласку новог, уз величање високе технологије и политичке тезе постиндустријског друштва.⁷⁹

Знање мења свој положај, и тај тренутак, како наглашава Лиотар (Jean-Francois Lyotard), дешава се када друштво улази у постиндустријско доба и културу коју називамо постмодерном. Овај процес се дешава већ крајем педесетих година, у зависности од државе и њеног развика, тако да не можемо добити усклађену слику. Лиотар наводи да се промена огледа у појави кибернетике, комерцијализовању уређаја, приступу и коришћењу информација и другом. Информатика намеће одређену логику, низ прописа, и одређује шта ће се прихватати као знање.⁸⁰

Однос два битна појма - уметности и културе – анализиран је кроз различите естетичке теорије и зборнике. Долазило се и до закључка да управо култура не може да опстане без уметности, јер је њено језгро суштине. Тако, уметност је концентрација свега онога што је у култури широко расуто. Она негује духовне вредности у друштву, и тако се удружује са културом. Јавља се и битна улога културе, да брани непрекидно свој простор

⁷⁸Federic Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural logic of Late Capitalism*, Durham, Duke Universitz Press, 1991.

⁷⁹Federic Jameson, нав. дело.

⁸⁰ Жан Франсоа Лиотар, *Постмодерно стање* (прев. Флида Филиповић), Нови Сад, Братство-Јединство, 1988.

од некултуре.⁸¹ Човек као културно биће и као нагонско биће, почели су свој ход кроз дугу праисторију. Владета Јаротић говори да је култура започела своју неухватљиву метаморфозу у оном тренутку када је човек препознао дух у себи, док је цивилизација настала у тренутку када је човек почео да ограничава своје нагоне. Развојем психоанализе, отворила су се врата ка несвесном, која се повезује са културом стварања (књижевност, сликарство,..). Неки заступају мишљење да се порекло стваралачке делатности налази у несвесном, док га неки померају и у подсвесно.⁸²

Радомир Виденовић наводи да се уметност расплинула у естетски етар, дела нема, односно све може бити дело и може бити проглашено делом. Адорно у својој теорији каже да је уметност изгубила карактер саморазумљивости. Естетско је услов уметничког, естетски доживљај претходи свакој уметничкој теорији.⁸³ Један од приоритетних задатака савремене естетике јесте питање: чему уметност. Питање је проблематично, јер се аутоматски поставља и питање: чему предмет естетике. У односу уметности и естетике, Адорно је окренут анализи њихове критичко-револуционарне функције. Уметност је постала стварност сама, а питање „чему“ почиње да се односи и на стварност. Постоји преплитање нове уметности и стварности, уметности, која је увек била у спреси са одређеним социјалним групацијама. Уметност интервенише у стварности, како би је изменила тако што је претвара у властитог опонента. На тај начин уметност укида себе и постаје нешто друго. Естетичка теорија посматра ово као критику њене отуђене стране, и овде питање „чему“ добија смисао.⁸⁴ Свет је до те мере естетизован, да поред традиционалних предмета уметности и укуса, лепота обухвата и естетску хирургију, технологију и друго. Овако проширено поље истраживања естетике, сматра Стефан Моравски, најављује сумрак естетике и њен крај- усмрћивање традиционалних предмета уметности. Јавља се губитак предмета, односно дело престаје да буде средишна тачка стваралаштва. Данас естетика остаје „беспредметна“, у чему велику улогу имају медији.

⁸¹ Милан Ранковић, *Зашто култура не може да победи?*, Уметност у култури, Естетичко друштво Србије, Зборник радова, Београд, Зухра, 2008, 31.

⁸² Владета Јеротић, *Психоанализа и култура*, Београд, Бигз, 1976.

⁸³ Радомир Виденовић, *Утицај естетике на уметност: Естетичко и естетско у нама, Утицај естетике на уметност*, Естетичко друштво Србије, Београд, Зухра, 2010, 83.

⁸⁴ Дивна Вуксановић, *Чему уметност: академско или герилско питање, Чему уметност?*, Естетичко друштво Србије, Зборник радова, Београд, Геа, 1998, 25.

Тржишни кич, вулгарност капитала, постаје медијска атракција (разне емисије, ријалити програми и друго) и јавља се идентификовање имагинарног са стварним светом.⁸⁵

Ива В. Драшковић указује на један вид „умирања“ уметности у савременој култури. Уочава актуелни маркетиншки механизам, по коме дело које је маркетиншки подржано има предност и могућност да заживи у свести реципијента, док је све друго осуђено на „смрт“. Уметничко дело данас мора да буде маркетиншки подржано, како би дошло до перцепције реципијента. Уколико један производ није рекламиран, конзумент неће купити, тако да тржишни механизам овладава естетским простором.⁸⁶

⁸⁵ Дивна Вуксановић, *Филозофија медија: онтологија, естетика и критика*, Београд, Чигоја, 2007.

⁸⁶ Ива Драшковић Вићановић, *Један вид „умирања“ уметности у савременој култури, Уметност у култури*, Естетичко друштво Србије, Зборник радова, Београд, Зухра, 2008, 139.

5. Увод у визуелну културу

Појам визуалан (од латин.*visualis*) или визуелан (од франц.*visuel*) представља оно што је видно, представе добијене чулом вида. Под ширим појмом, уз реч култура, визуелна култура подразумева се поимање визуелних значења, развијања свести у опаженом и један облик комуницирања у друштву. Сама уметност је сврха перманентног ољуђења човека, а визуелна култура је зачала своју савремену праксу. Чиниоци визуелног значења (визибилно), могу представљати оно што се налази изван нашег конкретног визуелног искуства и својствени су визуелном препознавању. Коста Богдановић издваја заједничка обележја, и сврстава их у две основне групације: „1) уочено- оно што већ постоји у простору и времену; 2) створено- било када и за било коју сврху. Уочена просторност, облици, појаве, стања, догађаји, освешћени су однос визуелног опажаја према схватљивом простору у коме се налази и човек.“⁸⁷

Стварају се облици, с намером оспољавања нечега у циљу настављања онога што већ постоји у стварности, намењени некој функцији. Техничко–технолошки посредници изграђују нове системе визибилних значења, који утичу на преквалификацију значења истих појава, стања, облика и ранијих догађаја. Визуелне уметности се не издвајају из области визуелне културе, управо је имагинативност стварног део визуелне културе. Подражавање постојеће стварности помоћу слике, присутно је од самог почетка у ликовним уметностима.⁸⁸ Поставља се питање положаја визуелности (виђења, примања) данас, јер се облици данас преобликују разним средствима савременог живљења. Богдановић наводи јасно: „Да ли ће визуелност задржати примат у спознаји као што каже стара кинеска изрека „вредније је једном видети него хиљду пута чути“? Да ли ће остати примарна и важећа норма креативности, понашања, мишљења и делања?“⁸⁹

⁸⁷Коста Богдановић, *Увод у визуелну културу*, Београд, Завод за уџбеника и наставна средства, 2005, 9–10.

⁸⁸Коста Богдановић, нав. дело, 10– 11.

⁸⁹Коста Богдановић, *Свест о облику 2...*, нав. дело, 142.

5.1. Ликовни елементи

Теоретичари уметности и форме, често полазе прво од поделе на најбитније елементе једног уметничког дела у својим теоријама. У овом поглављу биће наведено неколико подела, које су различите у зависности од врсте ликовног уметничког дела (слика, скулптура, графика и др.), али форма као елемент је увек неопходна. Елементи који чине одређено дело ликовне или примењене уметности су: форма, боја, валери, тамно- светло и експресија (унутрашњи израз).⁹⁰

Сваки облик (природни, технички, уметнички и други), као утврђена видљива или просторна целина, састављена је из више основних делова – елемената облика и њихових односа. Стојановић-Сип издваја следеће елементе облика, који су грађа сваког просторног облика: линија, положај, лик (површина), величине, текстура, валер, боја. Сип даље говори о односу према створеним облицима:

Организацијом ових елемената човек свесно остварује своје нове облике, техничка и уметничка дела.(...)Створени облици схватају се и разумевају посредно разумом-интелектуалним и социјалним могућностима, могућностима препознавања и утврђеним конвенцијама људског живота. Елементи облика много непосредније и изазивају непосредна органска и нагонска дејства и доживљаје. Елементи облика и односи којипостоје међу елементима су због тога истовремено и најважнија садржина сваке видљиве целине, сваког облика.⁹¹

Положај и усмереност су елементарне особине, коју облици имају у видљивом свету и простору. Њихова утврђеност и положај омогућавају разумевање форме и предмета. Без наведених особина, немогућа је егзистенција и дефиниција облика. Кроз бесконачне промене у положају остварују се промене облика (форми), њихово значење и материјални квалитет.⁹²

Најкарактеристичнији елемент једног облика је лик, као сублимација онога што је у облику најизразитије. У цртежима,заступљени су ликови и површине,као широко

⁹⁰Павле Васић, нав.дело.

⁹¹ДрагославСтојановић– Сип, *Елементи облика...*, нав.дело. 7.

⁹²Исто, упор.

заступљени инструменти данас. У модерној уметности, примењеној графици и реклами, користе се све могућностима којима располажу ликови и површине.

Коста Богдановић наводи примере ликова и ликовних представа: у неолитској култури представљали су се атрибути општег виталитета живих бића; у уметности старог Египта- хијерархија представа у простору; у хришћанској уметности- мистична типологија представљених ликова и предмета. Пре барока, ликови и призори смештени су углавном у зоне земаљских завичаја, док барок уводи идеју о просторној бесконачности.⁹³

Ванредан значај имају односи упоређивања у перцепцији облика, односно димензија или пропорција. Ови односи су један од битних услова да се нешто као форма (облик) може уопште разумети у простору. Као упоређивања делова једног облика или упоређивање разних облика, јављају се величине које представљају просторни интензитет облика, његову просторну одређеност и релативни квалитет насупрот апсолутности и бесконачности простора. Сипу својој дефиницији пропорције, наводи следеће примере: „(...) пропорције имају минерали и кристали, сви сложени облици- фауна, флора, свесно створен или остварен материјални свет техничких и уметничких облика... све биљке и животиње имају у основи своје врсте одређене односе величина, има своје пропорције, тако, и човек, најелементарнија оруђа, машине (...) Ови односи истовремено су и функционална расподела делова и распоред просторних интензитета.”⁹⁴

Од давнина (нпр. цртежи у пећинама, камено доба), постојало је трагање за законитостима у стварању облика. Паралелно се развијају прва сазнања о могућностима комбиновања, мерења и бројања, запажања везана за феномен распоред величина и односе величина – пропорције. Сип пише:

За композицију једног визуелно артикулисаног облика или дела, најбитнија ствар одувек је била његова подела на главне и споредне делове. Таква подела на делове унутар облика је његова структура, организам или систем у којима облик живи и

⁹³Коста Богдановић, *Свест о облику II*, Нови Сад, Прометеј, 1995, 8.

⁹⁴Драгослав Стојановић–Сип, *Елементи облика...*, нав. дело. упор.

*остварује одређене динамичке и статичке вредности којима облик делује на свест посматрача изазивајући код њега представе, доживљај, осећање или мишљење.*⁹⁵

Подела је значајна и комплексна појава, сматра се законитошћу једног облика, подела остварује структуру која се лако примећује. Управо представља правило по којем се артикулише облик или компоује једно дело, за перцепцију и доживљај то је од велике важности.⁹⁶ У свим уметничким делима, прво је подела на основне просторне интензитете (елементи облика, композиција), па тек онда артикулација и израз поруке, саопштење, емотивни феномен. Савремена слика намеће да се задати облици истовремено сагледавају из више стајалишних тачака. Управо такво сагледавање слично је раду више камера на снимању једног догађаја (истовремено можемо видети околину, и догађање и публику).⁹⁷

5.2. Линија као ликовни елемент

Линија је најстарије познато и најшире употребљавано средство за ликовно изражавање. Сип наводи следеће: „Конкретно и материјално, линија егзистира у простору само као граница или омеђење површина, или видљиви руб чврстих волумена. Али линија постоји и као обликовани појам, као потез, црта или као траг на површини (дводимензионално) и материјално у простору (тродимензионално), и друго.“⁹⁸ Хогартова теза придаје линији посебан значај, али полази од чињенице да постоји само једна линија лепоте. Павле Васић каже да линија има *експресивну моћ*, линије и њихови односи ипак нас визуелно узбуђују, а да притоме не изазову асоцијације на одређено расположење.⁹⁹

Линија као елемент облика, располажући широком скалом осетљивости, делујући на свест, у стању је да својим основним вредностима изазива комплетне визуелно–емотивне доживљаје. У људским конвенцијама, линије имају одређена значења и често су у употреби за симболичко изражавање. Права линија има симболично значење – прецизност и тачност, бескомпромисност. Благе криве линије цртежа остварују утисак

⁹⁵ Драгослав Стојановић-Сип, *О пропорцијама*, Београд, ФПУ, 1974, 4

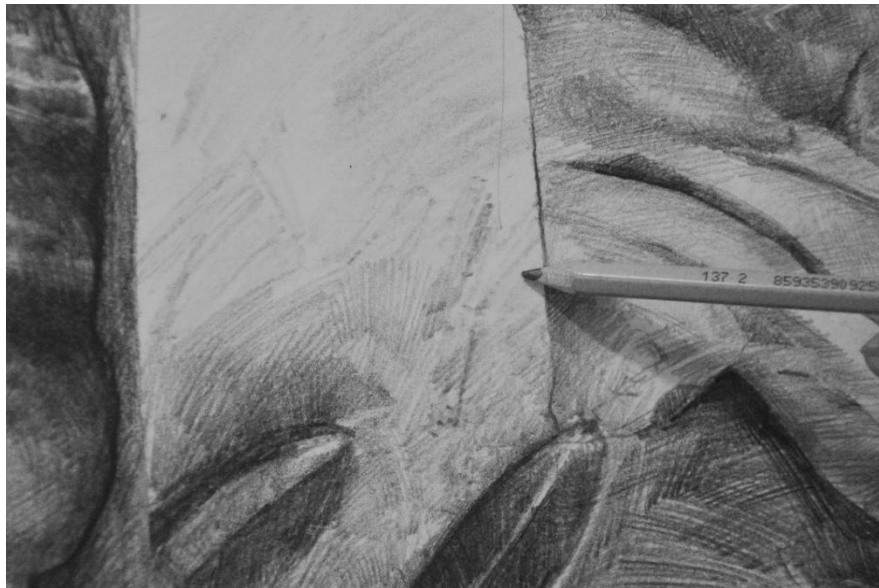
⁹⁶ Драгослав Стојановић-Сип, *О пропорцијама...*, нав. дело. упор.

⁹⁷ Раденко Мишевић, нав. дело. упор.

⁹⁸ Драгослав Стојановић– Сип, *Елементи облика...*, нав. дело.

⁹⁹ Павле Васић, нав. дело. упор.

мировања, док оштријом изменом правца, мењањем интензитета и величина, остварујемо динамику покрета. Зато спирала има више динамике, сугерише покрет – највећи број живих врста развија се као облик по шеми спиралне криве линије. Праве линије разликују се само по дужини и зато су најмање интересантне. Закривљене линије могу да се мењају у степенима закривљености и дужинама, због чега постају интересантне. Присутством контраста, те линије постају још пријатније и занимљивије. Спајањем закривљених и правих линија у сложеније линије, у симбиози се остварују разноликост (сл.3).¹⁰⁰ Можемо рећи да линија описује карактер сцене коју цртеж приказује.



Сл.3. Аутор, у току процеса рада на цртежима

Хогарт пише да линије које имају највише разноликости, највише доприносе стварању лепог. Он наводи у својој књизи како се линије могу спојити, како би се направиле пријатне фигуре или композиције. Различитост простора унутар линија, једнака је лепоти његове форме; простор или садржај су разноврснији, док се формира спољашњи облик који се све више одликује лепим.¹⁰¹ У даљим разматрањима, вратићемо се на тезе Хогарта, које су веома цењене и интересанте као размишљања уметника на тему лепог у естетици.

¹⁰⁰William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, Printed by John Reeves for the Author, Лондон, 1753.

¹⁰¹William Hogarth, нав. дело. упор.

5.3. Текстура као моћно средство уметничке експресије

Текстура је присутна у делима ликовних и примењених уметности од најстаријих времена. Као елемент облика, текстура има важну улогу у доменама стварања облика, а некада се јавља на првом месту. Текстура или *специфичан структурални поредак честица материјала на површинама*, како је Сип дефинише, има особине двојаког примања у свести- путем чула додира и путем чула вида. Богатство текстура у материјалној разноликости или интервалу има и психолошки карактер јер проширује асоцијативне и емотивне вредности представа које неки облик (форма) побуђује у свести.¹⁰²

У ликовној уметности текстура је исто тако важан елемент као и облик, боја и величина. Текстура има посебан значај као елемент, јер активира истовремено два чулна процеса (вида и додира). Наглашава се карактер површине, као и симболичко значење. Веза између цртачких техника и текстура врло је уска, тако да можемо рећи да је свака имитативна текстура нека врста декоративног цртежа. Код текстура, визуелно опажање и тактилни осећај јављају се истовремено и рађају реакцију; текстуралне вредности имају посебно јако емотивно дејство. Текстуре које су глатке правилне дају облику врлине јасноће, сјај, формалан изглед, док оштре и наглашене текстуре појачавају утисак о облику, истичу недвосмислену материјалну суштину садржаја и засићеност. Неравномерна текстура са различитим елементима пластичних асоцијација има веће изражене вредности материјалности облика.¹⁰³

Текстура је наглашена на цртежима који су део уметничког пројекта, и постаје други важан елемент слике, поред линије, управо зато што текстура представља моћно средство уметничке експресије. Она може да појачава ефекат и усмерава, да делује симболиком и да провоцира одређене асоцијације. На неки начин, текстуралне површине имају већу привлачну моћ од осталих елемената композиције. А преко контраста у текстури, вредности постају интензивније, разноликост изазива и развија интересовање, оживљава ликовно дело и добија се смисао.

¹⁰² Драгослав Стојановић– Сип, Елементи облика..., нав. дело.

¹⁰³ Драгослав Стојановић– Сип, Елементи облика..., нав. дело.

5.4. Светлост и боја у функцији цртежа

Основа опажања облика је контраст, а облик има два квалитета: квалитет светлости и квалитет простора. Квалитетинаших визуелних осећања побуђују се светлошћу; тако настају контрасти у нашем видном пољу.¹⁰⁴ Светлост је од велике важности за ликовно изражавање и омогућује визуелну перцепцију просторних облика. Изглед ствари и доживљај облика се мења променом интензитета светлости, без које нема визуелног опажања. Степен осветљености једне површине (валер и валерски кључеви) изазива емоционалне реакције; реагујемо, дакле, на светлост и њене вредности.¹⁰⁵

Како одређене површине рефлектују светлост, Сип их издваја: „Беле, сиве и црне површине рефлектују различите количине светлости и свака од њих изазива потпуно различита осећања код посматрача. Касније дејство слике, путем садржине или композиције, може појачати или ублажити први утисак али га, ипак, не може из основе променити.“¹⁰⁶ Људи доживљавају призоре у природи и призоре материјалне културе као низ сабраних светлосних импулса различитих интензитета. Региструјемо светлост и интензитета осветљености на два начина: тонски (једнобојни) и тзв.колористички или вишебојни. Сип у својој књизи даље образлаже ова два начина: „Тонска регистрација усредсређена је на фиксирање опште вредности осветљености и распоред интензитета осветљености у видном пољу; колористичка регистрација диференцира даље светлосне вредности према таласним дужинама и бележи их комплексом боја које проширује информације примљене тонским путем.“¹⁰⁷

Распореди или комбинације тонова одувек су били предмет пажње и имају посебан значај за уметничко изражавање. Валерски кључеви као распоред тонова и њихова последица у доживљајима међусобно су се комбиновали, као дејства најразличитијих кључева. Светли кључ (високи мајор кључ) са великим интервалом је афирмативан, весео и стимулативан, док средњи кључ (средњи мајор кључ) са великим интервалом, делује јасно, плакатски и искрено. Тамни кључ (дубоки минор кључ) са малим интервалом,

¹⁰⁴РаденкоМишевић, нав. дело, упор.

¹⁰⁵Драгослав Стојановић-Сип, *Сенка и боја...*, нав. дело, упор.

¹⁰⁶ДрагославСтојановић-Сип, *Елементи облика...*, нав. дело, 41.

¹⁰⁷Драгослав Стојановић-Сип, *Сенка и боја...*, нав. дело, упор.

делује сабласно, тмурно и тужно. За тонско изражавање и уметничко тумачење интензитета светлости постоје два основна начина: натуралистичким начином - италијански назив *кјароскуро* (на модулацијама светлости и сенке онако како се у природи одвијају), и декоративним маниром- јапанским израз *нотан* (површински начин тонског изражавања).¹⁰⁸

¹⁰⁸ Драгослав Стојановић-Сип, *Сенка и боја...*, нав. дело, упор.

6. Значење форме (природни облици, појаве и стања као чиниоци визуелне културе)

У уметности битно место заузима форма, она се може идентификовати и представљати као један одређен појам. Линија као средство ликовног изражавања је најпростији појам у домену форме, средство којим изражавамо све у природи. Из једне тврдње Богдановића можемо да издвојимо дефиницију форме: „То је форма–продукт глобалне урбане свести, којом се фигурално не схвата више као атрибут личења, већ као *знаковност постојања*.“¹⁰⁹ Уметничке представе нису настале само на основу визуелног утиска, већ настају и кретањем (кинетичке представе), чинећи материјал форме и стицање представе о форми. Искуства о пластичкој форми настала су управо опипавањем (оком или руком).¹¹⁰

Целокупно људско искуство одувек се, углавном, заснивало на визуелном опажању. Прво преко освешћености односа између виђења и опредмећења предмета (облика) за људске потребе, проширивала су се знања о форми у простору и другим елементима, као што су: волумен, количина, боја, неједнако, слично и др. Затим следи појам *визуелна култура*, која се односи на уочавање облика (форми) у природи и опредмећење ствари за људске потребе. Још од најранијих периода, човек је, по угледу на природне форме, стварао не вештачке, за своје потребе, које су бивале све сложеније. Тако разликујемо и називамо *аморфним*- оно што је настало и траје независно од човека, а *еманципованим*- оно што је човек свесно опредметио. Појам аморфног (према грчкој речи *a-morfos*(безобличан) не тумачи се дословно, јер све што постоји има и неку форму. Док с друге стране,*ентропија* обухвата аморфно и представља један важан закон природе. Како све што постоји тежи распадању, тако настају и нове форме кроз разне процесе и видове трансформације саме материје. Аморфно је све што је испод површине земље, осим кристала.¹¹¹Кроз радове уметничког пројекта *Естетика форме у постмодерни-симбиоза форме*, сагледавамо процес *ентропије*, односно, кроз симбиозу различитих аморфних и еманципованих форми, кроз разне трансформације, долазимо и до могућег распадања.

¹⁰⁹Коста Богдановић, *Свест о облику...*, нав. дело, 16.

¹¹⁰Adolf Hildebrand, нав. дело, 14–15.

¹¹¹Коста Богдановић, *Увод у визуелну...*, нав. дело, 26.

Разликујемо следеће архетипске форме по обликовном роду: женсколика и мушколика, где је женсколик – заобљен, форме угодне за гледање, чест као производ у савременом дизајну (одређене форме које је створила европска сецесија и *ArtNouveau*), а мушколик- супротан женсколику, доминантна права линија, неравна површина и др. (присутан у египатској скулптури, романичкој архитектури, експресионизму и енформелу).¹¹² Коста Богдановић прави и следећу значајну поделу: „Носиоци архетипске форме по њеном лику су: јајолик, јабуколик, крушколик, облутак, стаблолик, листолик, риболик, шаколик, главолик, човеколик. Од свих десет основних архетипских форми као носилаца архетипа, запажене су углавном оне у природи, и то све из света живе материје, осим облутка (камена). По обликовном роду сви носиоци ових архетипских форми су женсколик.“¹¹³

Архетипска форма јајолик, добила је назив по носиоцу архетипа- јаје (*lat.ovum*), *овоид*. Веома занимљиво по свом облику, са многобројним симболичким значењима, од којих је најстарије значење *космичког јајета* (стара религија Египта- веровање да је првобитни облик за многа бића у зачетку). У језику старих Египћана, јаје је женског рода и симбол женске утробе; из праелемента (хаос) зачео се први животни облик- Бог. У кинеском веровању, хаос је био у облику јајета, које се након осамнаест хиљада година отворило, из њега су настали тешки елементи, који су створили земљу (Јин), а од лаких елемената је настало небо (Јанг). У хришћанском веровању, јаје је симбол обнове живота, али се за тај симбол везују и друге форме- срце, шкољка и др.¹¹⁴ Назив форме јабуколик, долази од облика плода јабуке, као симбола младости, свежине, живота и сл. Од давнина има разна значења, а у хришћанској култури је повод за грех првих људи, Адама и Еве. Форма крушколик потиче од плода крушке, која од заметка својом капљичастом формом стално „чезне“ за глом. Архетипска форма човеколик, као и главолик, заступљена је у свим комуникацијама. Човеколик као сведена форма, веома је важна за ефикасно обавештавање, идентификацију разних институција и делатности у друштву спектакла, саобраћају, потрошњи, савременом дизајну, моди и др. Божанства у предхришћанском

¹¹²Коста Богдановић, *Увод у визуелну...*, нав. дело, 33–35.

¹¹³Коста Богдановић. нав. дело, 36.

¹¹⁴Исто.

периоду код старих Словена и Германа имала су лик човеколике форме (обликован од тесане дебеле даске од дрвета). Незамислив је живот у урбаним срединама без знака у лику човеколика.¹¹⁵

Насупрот и за разлику од архитектуре, сликарство и вајарство су подражавалачке уметности – врста истраживања форми из света природе. Одувек је присутна повезаност процеса уметничког рада и представе, док данас технички напредак и фабрички рад доводе до слабљења осећања за начин настајања, и уметничко дело (производ) се схвата само по себи, а не као израз духовне делатности. Уметност напредује само када уметничко дело има природан процес настајања. Наш однос према спољашњем свету, пре свега, почива на сазнању и представи о форми и простору. Форма није само опажај, већ исход и прерадопажаја који смо добили из начина појављивања.¹¹⁶ Најкомплекснији еманциповани производи у људском искуствусу урбане форме (на латинском језику *urbanus*, градски). Настају и усавршавају се развојем науке, технологије, уметности и др.¹¹⁷

Хилдебранд, пише: „Органско тело схвата се као комплекс форми које носе обележје одређених функционалних могућности. Осећање за органски живот почива на томе што себи можемо да представимо све форме у њиховој акцији,...“¹¹⁸ Форма као израз функционалних вредности, у почетку није била део процеса уметничког обликовања. Сам развитак уметности почиње са обликовањем форме као просторне вредности, а функционална вредност се тек касније и постепено изградила. Главни задатак уметника је да прикаже форму вредновану оптичким утиском, као форму деловања (да подстиче одређене кинетичке представе), а не да обликује неку реалну по себи, као форму постојања. Мишевић издваја два значења форме: прво, које настаје из контраста у визуелном пољу, док се друго односи на композицију поља. Читљивост и настајање облика уловљено је организацијом објекта; у супротном, објекат постаје безобличан.

¹¹⁵Коста Богдановић, *Увод у визуелну...*, нав. дело, 38–47.

¹¹⁶AdolfHildebrand, нав. дело. упор.

¹¹⁷Коста Богдановић, *Увод у визуелну...*, нав. дело, 31.

¹¹⁸AdolfHildebrand, нав. дело, 56

Битни елементи свих компонованих делова су облик и величина, док је положај однос компонованих делова.¹¹⁹

Форму, која је настала непосредним кретањем и апстрахована је из изгледа, називамо *формом постојања* предмета. Форме постојања заједно са спољашњим чиниоцима – осветљењем, околином, величином, бојом, светло–тамним – чине производ назван *форма деловања*. Ми стварамо представу о форми тек кроз заједничко деловање свих чинилаца који учествују у њеном карактерисању, и тако настаје одговарајући лик форме. Уметник поставља форме у различите ситуације, које им дају нове акценте деловања. Формом постојања не можемо схватити форму као целину; она се остварује у оку само у форми различитих деловања и односа.¹²⁰ Термин „форма постојања“ односи се на сам предмет, док оптичка слика предмета представља „форму деловања“. На пример, у мраку се налази одређена форма (нпр.скулптура); њена форма постојања је и даље присутна, јер форму можемо одредити пипањем. Али у овом случају, како нема оптичке слике у мраку, нема ни форме деловања.

Важан захтев према материјалу и његовом облику, јесте стилизација. Захтев да се форма издвоји од других материјала и облика постављен је веома давно, првим представама у пећинском сликарству. Стилизација у визуелним представама јавља се у култури неолита, која је подстакла видове апстрактног мишљења; управо стилизација форме је створила културу орнамента (огледања форме истих или сличних елемената у истој равни). Материјал се све више профанизује, а форма спецификује у видовима човековог рада. Проблеми стилизације су део пута ка еманципованој форми, они су последицамногих делатних захтева или личне потребе и функције.¹²¹

6.1. Процес преобликовања форме

Тежња ка стварању визуелне илузије неке спољне форме постојала је још од времена пећинског сликарства, па до покренуте слике у задатом простору на филмској

¹¹⁹Мишевић, Раденко. *Теорија форме...*, нав. дело. упор.

¹²⁰AdolfHildebrand, нав. дело, 20-23.

¹²¹Коста Богдановић, *Поетика визуелног*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, , 2005, 53.

траци и другим новим медијима, заједно са тежњом човека да неживом материјалу даје значење живе статичне форме. Богдановић наводи да је присутна и временска димензија у тренутку преображавања (симбиозе). Префигурација визуелне форме из конвенционалног статуса у статус препознавања, па према томе и значења, призива у свест и временску димензију догађаја, као фазу у којој је преображена конкретна форма.¹²²

Коста Богдановић указује на промену положаја предмета, који се више неразликују по облику, већ по врсти визуелне метафоре, и наводи следеће: „Обележја савремене визуелне илузивности, особито у сликарству, стварају и одређују чиниоце којима се сугестивно указује на постојање и деловање човека, али често без представе његовог лика (...) а подразумева се да је само видно поље, у којем се представа налази, исечак глобалног макро простора.“¹²³ На пример, словни знаци условљени су јасноћом форме у видном пољу, максимално фронталним обраћањем читаоцу. Али савремени телопи, као и конвенционални словни знаци на ТВ екрану, све се више исказују илузивношћу тродимензионалне форме и веома променљиво опросторују. Као пример модерног приступа форми, наводимо уметника Жана Арпа (Jean Arp) и његово дело названо „Кацига-глава I“ из 1959. године. Он своди форму на оптималну једноставност, јајолик облик у бронзи, који уједно има и сва обележја сведене форме људске главе. Представљен је однос функционалног и појмовног значења динамизма форме, или, како објашњава Богдановић, „спољашња форма сугерише своју потпуну испуњеност у свим правцима“.¹²⁴

Савремени уметник је сакупљач сензација, посматрач и проводник различитих појава. Данашњи огроман репертоар, који нуди савремена информацијска цивилизација, намеће се уметнику. Богдановић наводи: „У модерном визуелном представљању облика, по правилу, простор је анониман, недефинисан и подразумева се као претходни тотал, празнина која се најчешће сугерише једнобојношћу“.¹²⁵ Настају облици и профили, са модерним космолошким схватањем обједињености простора, суштине простор-време као истовремене појаве. Занимљиво је да представљени предмети из неживе природе демонстрирају своје постојања на начин живих бића. Зато је на слици предмет увек жив.

¹²²Коста Богдановић, *Свест о облику...*, нав. дело, 52.

¹²³Коста Богдановић, *Свест о облику...*, нав. дело, 9.

¹²⁴Коста Богдановић, *Свест о облику...*, нав. дело, 17.

¹²⁵Исто, 18–19.

Тако, за мртву природу на слици на словеначком језику каже се *tihozitje*- значења форме, која је оличена на слици и поставља се у контекст овековеченог (тихог) трајања-живљења.¹²⁶ Сликара Бен Шан (Shahn) каже следеће: „Форма је видљиви облик садржаја“.¹²⁷ Форма иде даље од функције ствари, у њој су присутна и визуелна својства која су снажнија (округло, оштро и сл.). О уметности и процесу настанка уметничког дела писали су многи филозофи и естетичари, међу њима и кембрицки платоничари. Једна од актуелних теза јесте и она о урођеним идејама, где је предмет фантазије управо и подручје осећајног (Ralph Cudworth, 1617–1688). Иако су придавали слободу имагинацији и машти, врло често су, нажалост, указивала на бескорисност уметности.¹²⁸

Сликара, вајар, песник, издвајају ствари из њихове неухватљивости и чине их видљивим, чулним, јер највећи део материјала по природи није опажајан (душевне и органске ствари). Како наводи Хартман: „...са остварењем форме– већ изабране – у материји, материјал ипак остаје лишен стварности (дереализован је). Или: тиме што форма постаје стварана у материји, истовремено се оно што је приказано одваја од стварности и њој супротставља.“¹²⁹ Управо формирање неког материјала увек је формирање у материји, остварење једног формирања. Однос форме и садржаја појаснићемо прво образложењем њихових идентитета. Садржај уметничког дела постоји у формирању уметника, он је нека врста сировине која може подстаћи уметника. У уметнику се врши преобликовање, има већ форму, затим се форма даје материјалу, који постаје садржај дела.

У преобликовању форме, које је стално присутно, имамо однос идеје и материје. Аристотел доказује да је идеја у самим стварима, а људска спознаја осећајно-умна. Материја, насупрот идејама, представља једну несавршену, неодређену хаотичну масу, али која идејом добија свој облик. Како би идеја била уочена, потребан је напор људске природе. Платон повезује ерос са идејама, што је омогућило да прву идеју добијемо у свету појава. Реални свет опонаша свет идеја, док уметник опонаша реални свет. У овој тврдњи лежи теорија опонашања, подражавања (мимезиса) у уметности, за које је

¹²⁶Исто, 18–19.

¹²⁷Арнхајм, Рудолф. *Уметност и визуелно опажање*. Београд, Универзитет уметности у Београду, 1998, 86.

¹²⁸Данко Грлић, *Естетика II епоха естетике*, Библиотека Напријед, Загреб, 1976.

¹²⁹Николај Хартман, *Естетика*, Београд, Дерета, 2004, 238.

модернији израз - одражавања. Платон даље говори да реални предмети, који се опонашају у уметности, представљају сенку света идеја, а уметност сенку сенке.¹³⁰ Када говори о проблему мимезиса, Ерих Ауербах (Erich Auerbach) који је близак Гетеу (Goethe), заступа став да је опонашање само полазна тачка уметности, а затим долази стил и манир. Сликаство и песништво за Платона не представља умеће засновано на знању, већ само на надахнућу. Хартман издваја лепоту у чистој формалној игри, а за пример узима орнаменталну уметност, као и друге уметности (музика, архитектура,..). Формирање материјала (грађе) и формирање материје, одвија се истовремено, иако су два супротна пола једног формирања. Постоје слојевити естетски предмети, у којима сваки слој има своје сопствено формирање, али имамо и неслојевите естетске предмете, као у орнаментици.¹³¹

Процес формирања уметничког дела је стално присутан у стварању цртежа или слике, које је повезано са низом слојева. Тако на слици можемо одвојити три слоја у процесу формирања. Први слој је техника сликања (начин наношења боја и друго), која представља директно формирање само првог плана, док други слој настаје обликовањем тродимензионалне просторности (дубина простора или светлосни односи). Затим се формира трећи слој душевног стања, расположења или слој карактера појединих лица и сл. Сваки слој мора посебно доживети своје формирање. Форма уметничког дела је ступњевита, па на сваком ступњу постоји његов ток стварања, али и њихова узајамна зависност. Код сликарства, лепота је врло чулно-површинска, док нелепота дубљих слојева не смета лепоти предњих слојева- светлост, боја, кретање и сл.

Универзалним делом сматра се дело које има елементе и ликовног и драматичног (социјалне, историјске вредности). Ритам, као битан елемент једне целине, добија своје објашњење према Магониглу (H. Van Buren Magonigle) као: „систем наглашавања извесних делова или елемената у једном ликовном делу које представља еквивалент музичком ритму или одређеном покрету који се понавља у игри“.¹³² Радови који су део уметничког пројекта, садржајем и формом упућени су појединцу, а новонастале форме су визуелно-

¹³⁰ Данко Грлић, *Естетика повјест филозофских проблема*, Загреб, Библиотека Напријед, 1974, 31.

¹³¹ Николај Хартман, нав. дело, 232.

¹³² Васић, Павле, нав. дело, 53–55.

опредмећени репрезентант процеса симбиозе, која је стално присутна у савременом животу. Процес преобликовања једне форме ствара услове за настанак друге форме. Сам процес трансформације траје све док се материјал не замори, када почиње њено распадање, док присутно време, као оквир трајања, указује на пролазност.

6.2. Неидентификовани простор и форма у савременој уметности

Као визуелни чинилац, нефигурална форма у савременом делу комуницира својим неидентитетом, али никада није не-форма. Савремена уметност је облик друштвене свести, и као таква, асимилује сазнања која се на разне начине откривају идејама о простору и форми (материји)- оком, умом, технологијом или неким другим начином.¹³³

Природна форма је одувек била атрактивна и практично коришћена, док у савременој уметности има посебно значење. Постоје облици из природе који су присутни милионима година с мањим изменама. Још у време првих култура, присутна је осмишљена узајамност материјала и форме, као што су вазе из Кнососа (око 1800. године пре наше ере) са флоралним и другим мотиви из природе. У двадесетом веку, кад је стварана модерна уметност, то се догодило редукијом детаља и поједностављењем форме, елиминисањем неких елемената и др. Пример је дело Мондријана (Piet Mondrian), где је полазиште управо у превазилажењу релације виђено-представљено, у складу односа форме према простору (слика *Дрво*, 1912. година). Међу уметницима из ранијих епоха, који су студирали логику просторности природних облика, значајни су Леонардо и Дирер. У новијој уметности, Хенри Мур (H. Moore) је са великом пажњом прилазио облицима из природе, посебно анализи делова који подразумевају односе пуног и празног.¹³⁴ Допринос у повезивању природног облика са ликовним елементима у савременој уметности, дали су хипи култура, концептуална уметност и LandArt-ОНО група из Словеније, затим Ричард

¹³³Коста Богдановић, *Свест о облику...*, нав. дело, 27.

¹³⁴Исто, 132-135.

Лонг (RichardLong), Денис Опенхајм (DennisOppenhajm), Валтер де Марија (ValterdeMaria), Роберт Смитсон (RobertSmithson).¹³⁵

Проблем неидентификованог простора (без визуелне зоне хоризонта) присутан је у савременом делу, у виду енергизовано–експресивних стања створених брзим налетом боје или неког другог материјала. Ова проблематика се историјски зачала веома давно, запажа се још на пећинским цртежима, на неким сачуваним фрескама римског сликарства и др. О савременој уметности Богдановић даље пише:

*Савремена уметност асимилује све индивидуалне назнаке претходних уметника, улазећи све дубље у област могућих значења под којима се више скоро и не подразумевају облици видљиве стварности, већ се манифестује глобално стање њеног постојања, помоћу којег се препознају природа, савремени облици живљења и друге друштвене појаве.*¹³⁶

Савремена појава персонализованог геста, аутономност значења трагова дејства наношењем боје, има своју конвенцију у савременој уметности. Дело Петра Омчикуса „Велика композиција“ (1962) Богдановић описује на следећи начин: „(...) поновљеним потезима са доста боје ствара сноп енергизованог покрета нанесене материје, којом је освојен већи део видног поља слике у тмастој маси.“¹³⁷ Одређена дела савремене уметности приближавају нас техничко-технолошком нивоу савремене цивилизације, у којој се облици све чешће оваплоћују посредним перцепирањем. Око посредно констатује, али све мање прати делатне процесе. Присутно је призивање давнопрошлог времена, као што су фотографије Марка Модича (Marko Modic), где је присутан и савремени контекст.

Издвајањем неких форми индустријских постројења (рани стубови, мостови и сл.), данас се јавља феномен да они, поред тога што имају примену, настоје да буду естетизовани облици. На ауторским радовима који су део овог уметничког пројекта, присутни су знаци савремених медија. Обично су то лого продукцијске куће или почетна слова назива фирме, где знак постаје опредмећена форма. Такав облик је у покрету, обликован да буде препознатљив и прихваћен у свести посматрача; није само визуелни

¹³⁵Исто, 141.

¹³⁶Коста Богдановић, *Свест о облику...*, нав. дело, 35.

¹³⁷Исто, 37.

облик слова, већ „инструмент“ фирме, чин и лик система пословања. Такве врсте знакова указују на осамостаљење значења знака и његове функције, те његову посебност, путем визуелно-знаковног дејства.

Занимљиво је поређене које можемо направити између Платоновог времена комедије или трагедије, и данашњег друштва у коме доминирају медији, као што је телевизијска слика. По Платону, уметници побуђују она осећања и страсти од којих човек бежи или их скрива. Комедија исмејава мане и грешке, које не би требало да постоје у друштву вођеном етичким принципима, док трагедија разоткрива осећања (плач, тугу, ужитак). У Платоновом „Филебу“, говори се о томе да људи гледајући трагедије уживају у свом плачу, а у „Држави“ описује то као лудило занесене публике. Данас је ова врста лудила присутна свакодневно у кућама појединца, где се наставља та занесеност различитим телевизијским форматима (серија, филм).

Цртеж већ у дводимензионалној равни слике указује на хетерогеност слојева, а његово највеће постигнуће је просторна дубина. Она се у цртању постиже перспективом, која не ишчезава у предметности позадине, већ остаје видљива. Такав простор на цртежу или слици посматрамо као појавни простор (други простор), јер се одваја од реалног простора у коме је слика окачена или посматрач посматра. Слојеве слике, поред простора, раздваја и светлост- имамо појаву светлости и сенке, разлике у тоновима према светлости. Појавна светлост у цртежу или слици је самостална и има свој сопствени извор, који је одвојен од извора реалне светлости. Феномен се јавља на слици и цртежу, са појавним стварима које су представљене као реалне у истој перспективи, истим односом светлости и сенке, боје и др. Долазимо до неотклоњивог момента „подражавања“ (mimesis), који је својствен сликарству, чак и кад га оно превазилази. Дерезализација на цртежу или слици, приказивањем сцена и фигура издвојених из реалности, представља појаву која је веома битна и без ње слика није уметничко дело. Појаву дерезализацијествара и ефекат одабирања; сликар не приказује сваки детаљ, већ даје само оно што одговара приказу и начину посматрања, односно, увлачи публику у одређен начин посматрања.

На радовима аутора овог докторског пројекта као да је представљен перформанс различитих форми из различитих епоха историје уметности и природе, симбиоза форме

(материјала и значења), као што је перформанс телима Марка Мориса. У перформансу, уметник својим телом или телима сарадника, представља одређена пластичка значења. Перформанс Марка Мориса (Mark Morris) назван „SabatMater“ из 1986. године, кореографисаним покретима тела обједињује нека значајна искуства из историје људске културе. Занимљиво је да се у сценама распознају покрети Микеланђеловог „Давида“, Роденовог „Светог Јована“ и др. У перформансу, приказана су дела која трају у времену и простору, кроз пролазност покрета живог тела.

6.3. Форма у естетици

Немачки филозоф А. Баумгартен (*Alexander Gottlieb Baumgarten*, 1714–1762) први је употребио саму реч „естетика“ у својој докторској дисертацији 1735. године. Он је био одлучан у решавању проблематике хијерархије, дајући самосталност естетици. Уследило је разврставање предмета истраживања, што је већ познавала и грчка и средњевековна филозофија. Естетика као независна наука бави се осећајним опажањем, а логика духовном и умном спознајом. Појам, прихваћен логичким путем, естетика ће оплеменити и побољшати. Баумгартен пише (у делу „Естетика“): „Естетика (теорија слободних умјетности, нижа гносеологија, умијећелијепог мишљења, способност разума за успоређивање) јест знаност осјетилне спознаје“.¹³⁸ Уметност и естетика нису привремене појаве, па јој Баумгартен даје особен положај и важну функцију. Естетика има циљ да посматрањем открије скривену тајну у уметности, која постаје предмет истраживања и анализе.

Николај Хартман наводи да се естетика пише искључиво за мислиоца, а не за уметника и посматрача лепог. Појавом праве естетике у 18. веку, јавља се претпоставка да ова философска дисциплина треба да буде у стању да поучи лепом, и уметника и посматрача лепог. Закони лепог су индивидуални, у основи другачији за сваки предмет. Али постоје и општи закони који се тичу свих естетичких предмета. Лепо у својој јединствености не улази у те опште законе, већ се налази у законитости јединственог предмета. Та законитост јединственог предмета остаје скривена, осећа се као постојећа, али се не схвата као предметна. Уметник ствара по тој законитости, али је не схвата и не

¹³⁸Данко Грлић, *Естетика II епоха естетике*, Загреб, Библиотека Напријед, 49.

изриче. Хартман, пише: „Не постоји права свест о законима лепог. Изгледа да они битно остају скривени свести и да чине само тајну једне сасвим непрозирне позадине“.¹³⁹

Присутно је уживање у лепом и естетичко посматрање, али естетика нам не може рећи зашто је нешто лепо. Занимљив је сам однос ствараоца (уметника) према свом делу. Поставља се питање: да ли уметник у време друштва спектакла види естетско лепо у свом делу? Ако данас кроз стваралаштво понављамо негативне моделе из друштва спектакла, онда обликујемо једно друго схватање естетско лепог (и ружног). Такав појам лепог почиње да едукује савременог посматрача и ствара доживљаје, који се разликују од оних које су стварале друге тенденције у уметности (на пример, схватање лепог у ренесанси). Наравно, естетика се бави и другим естетским вредностима, као што је ружно (као контраст).

Хартман кроз примере објашњава проблем лепо-ружно, односно, да уметнички успело није увек лепо. Можемо рећи да је неко уметничко достигнуће успело, али да није лепо. Под лепо, као основну естетичку вредност, можемо подвести и све што је уметнички успело и што је делотворно. Али никоме не можемо забранити да појам лепог схвата у ширем смислу, са свим естетичким вредностима, као ни да га схвата у ужем смислу. Спознајемо само спољашње стране продуктивног акта, а о унутрашњој, тајновитој суштини сазнајемо само из његових резултата (уметничко дело). Естетичке вредности су врло индивидуалне, али имамо и опште вредности, као што је разврставање дела према стилској анализи и правцима, њихова поређења, која нам помажу у вредновању уметничког продукта (дела).

Влада мишљење код историчара естетике, да је естетика код Плотина (204–270.н.е) постала саставни део затвореног филозофског система. Враћамо се на битну тезу овог рада, *естетику форме*. Да би смо је објаснили и разумели, полазимо од појма лепог који је у уској вези са естетиком. Плотин има другачије мишљење о уметности него Платон. По Плотину, уметност није опонашање земаљског, већ осећања преовлађују и постајемо узвишени над својом телесном и материјалном егзистенцијом. Доказ немоћи људске мисли

¹³⁹ Николај Хартман, нав. дело, 45.

огледа се у покушају да се појам уметност објасни рационално, и посебно код одређивања појма лепог (сл.4).



Сл.4. Аутор, у току процеса рада на цртежима

Платон се не пита које су појаве лепе, шта је оно што чини те појаве лепим. Лепо је једна од три највише идеје: лепо, добро и истинито, којима се баве три основне филозофске дисциплине: естетика, етика и гносеологија. Платон тврди да је онај који познаје идеју лепоте, способан да утврди и ступањ лепоте у одређеним предметима. Платон указује да смо осећањима дошли до идеје лепоте, али осећањима која смо доживели у другом свету, пре земаљске егзистенције. Лепо код Аристотела полази од уметности која је хармонија ствари и апстрактних облика, која је основа и бит савршене лепоте. У његовој дефиницији лепоте владају средина, симетрија, средњомерност, лепо јединство у мноштву. Уметник треба да приказује ствари и врсте у којима влада симетријско јединство, у којима нема ни превише ни премало облика. О односу лепоте и доброте, Аристотел говори следеће: „Лепо и добро се разликују тиме што се добро појављује само у дјеловању, а лијепо такођер и у непокретном стању“.¹⁴⁰

¹⁴⁰Danko Grić, *Estetika povjesti...*, нав. дело, 50.

Јавља се злоупотреба лепог у дневнополитичке сврхе, „лепо, то је наш живот“ (корен у идејама Чернишевског) или „ми стварамо лепоту“ (Лењин). Социјалистичка лепота представљена је као лепша од свих лепота, па се овде појам лепог неадекватно и широко употребљава.¹⁴¹ Док Платон сматра да објективно постоје лепе ствари, Хјум издваја да лепота једне ствари постоји само у духу онога који посматра, а питагорејци су обавили математизацију лепог (сводили су лепо преко реда, хармоније, пропорције и мере, на број). Сократ у разматрању појма лепог, каже да су лепе ствари лепе по себи, лепо је оно што је сврховито („Штит је лепо када добро брани“).¹⁴² Значи, лепо је оно што је корисно, тако да је уметност корисна јер оплемењује човечанство самим тим лепа. Милан Ранковић жели да се ослободи традиционалног називањем уметничког – лепим, а модерна уметност уводи и категорију естетско ружно. Дакле, свако уметничко дело управо гради нову естетску реалност.

У следећим разматрањима, враћамо се на појам форме и његов положај у естетици. Хартман пише о форми:

*Ништа није у естетици тако добро познато као појам форме. Све лепо што сусрећемо, било у природи, било у творевинама уметника, представља се најпре као обликовање одређене врсте, а ми као посматрачи непосредно осећамо да би и најнезнатнија промена форме морала разорити лепо као такво. Јединство и целовитост творевине, њена уникатност и затвореност у себе зависе потпуно од форме: а ми знамо, иако то не можемо доказати, да се при том не ради само о нечем спољашњем, о контури или ограничењу, па ни о нечем видљивом или иначе чудном датом, већ о унутрашњем јединству и оформљености; о чланању и повезаности, о пуној законитости и нужности.*¹⁴³

Форма у уметности зависи од материје у којој се формира, јер, није свака врста форме могућа у свакој материји. Као пример у уметности наводи се Лаокоон (1. век.п.н.е), поставља се питање да ли скулптура може у мермеру обликовати све (туга, трагичност, срећа и сл.), као што песништво са лакоћом приказује у материји речи. Естетички појам

¹⁴¹Милан Ранковић, *Лепо, ружно, естетско, Положај лепог у естетици*, Зборник радова, Естетичко друштво Србије, Београда, Панчево, Мали немо, 2005.

¹⁴²Исто.

¹⁴³Николај Хартман, нав. дело, 52.

форме добија јасну одредбу, поделом лепих уметности, која је изведена из разлике њихових материја.

Истраживањем појма *естетика форме*, долазимо до сличних или истих захтева и одредби које чине форму и у предмету *теорија форме* (на пример Мишевић Раденко, књига *Теорија форме*). У естетици, јављају се размишљања о самосталности уметничке форме, а лепо треба да се разуме из формалних принципа. Присутне су најопштије одредбе, као што су ритам, симетрија, јединство разноликости- појмови помоћу којих откривамо тајне лепог са стране уметничке форме. Ако говоримо о естетичкој форми као изразу, одмах се поставља питање чега је она израз. Тако Хартман наводи примере: израз душе, израз живота, људског, духовног,...¹⁴⁴ Разумевање форме и израза, опет, можемо наћи у епохама и стилским проблемима у уметности. Али све ове појаве треба ипак потражити у особености самог предмета (уметничког дела), чиме ћемо створити простор за специфично естетички појам форме.

Филозоф енглеске рационалистичке естетике, А. Шафтесбери (A. Shaftesbury), тврди слично Платону: „Само дух даје форму. Све што је без духа, одвратно је, а материја без форме сама је ружноћа“.¹⁴⁵ У другим разматрањима на тему односа садржаја и форме, долазимо до чињенице да су оба појма корелативна и да не може бити форме без садржаја и обрнуто. Вилијам Хогарт (William Hogarth) (1697–1764) је познати енглески сликар и један од најпознатијих енглеских теоретичара уметности. Он истиче ликовни квалитет насупрот сваком могућем садржају. По Хогарту, форма је битна за просуђивање уметности, а ту форму једино сликар осећа. Он издваја пет темељних принципа за претпоставке видљиве лепоте, ми наводимо: сврсисходност, разноврсност, једноставност само ако је повезана са разноликошћу, и величина.

Одређена својства естетског предмета обухватају пропорцију, хармонију и ритам, величину и друго. Ове појаве чине форму, па тада осећаје који произилази из њих називамо осећањима форме.¹⁴⁶ У тражењу дефиниције и начина настанка хармоније, Десоир (Max Dessoir) каже да хармонија настаје из односа, односно сродности појединих

¹⁴⁴Николај Хартман, нав. дело.

¹⁴⁵Danko Grić, *Estetika 2...*, нав. дело, 124.

¹⁴⁶Max Dessoir, *Estetika i opća nauka o umjetnosti*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1963.

боја. Јављају се односи у самом естетском предмету као форми (линије једне фигуре или тонови једне мелодије). Долазимо до њихових односа; истоветност или неистоветност интензитета или величине открива се тек у упоређивању. Опажање и упоређивање су део естетског утиска, неопходни за осећање форме. Као што каже Десори: „Естетској вриједности одговара један (случајно присутан или умјетно успостављен) простор у коме се око лако и сигурно сналази.“¹⁴⁷ Математички однос 1:1 (напр.права линија подељена на пола), не оставља снажан утисак и чини нам се нелепа код богатих естетских предмета. Више се цени однос 1:2 и златни пресек. Један од разлога је што делови предмета у супротном смеру немају карактер равнотеже; само силе које делују једна покрај друге одржавају равнотежу. Како да естетски предмет испуни двоструки естетски захтев, разноврсност и одређене врсте, преостаје да се искаже у златном пресеку. Повезаност ритма и пропорције, јединство облика и ритма, дају јаку естетску вредност. Али постоје и мишљења која се буне против математичког начина формалног осматрања (пропорције тела, златни пресек).¹⁴⁸

Веома је битно јединство форме, а свако јединство је јединство мноштва (јединствене структуре у природи, организму, заједници, свести и др). Уметничко јединство некада није у стању да савлада мноштво неког материјала. Сваки материјал доноси са собом мноштво, па би његово асимиловање у дело довело до разбијања форме (непрегледности и нејединства). Мноштво материјала може да се сузбије избором онога што је за уметничко дело битно. Тај уметнички феномен је познат као испуштање детаља, а управо сликар или скулптор прави избор одређених детаља које жели да прикаже. Свако испуштање је позитивно ако полази од суштине ствари, јер се онда прави добра селекција детаља.¹⁴⁹ Ако богатство детаља има свој значај и оправдано је, онда делу даје ширину. На тај начин долазимо до самосталности и зависности међу слојевима уметничког дела. Присутно је формирање детаља свакога слоја, ради себе самог и ради нечег другог. Сваки слој има своју естетску вредност, чини дубину и јединственост уметничког дела. Присутна је игра форме кроз мотиве различите врсте који су међусобно повезани, могу варирати један за другим или независно, стварајући већу разноликост. Најбољи пример игре форме

¹⁴⁷ Исто, 87.

¹⁴⁸ Исто. упор.

¹⁴⁹ Николај Хартман, нав. дело.

су орнаменти (лист и лоза старих мајстора), али пре њих, одређену естетску драж имају геометријски мотиви (круг, елипса, лопта, ромбичне и правоугаоне фигуре). У старије доба, круг је важио као најсавршенија форма, јер је славио лепоту чисте геометрије.

На постављено питање о настанку стваралачке форме, Хартман одговара следеће:„ (...) оно што је и самом уметнику непознато, где тајанствено делање у њему измиче и његовој свести, и он само може чекати на тренутак просветљења. Али му ни тренутак просветљења не казује шта се у њему збива и како он поступа, већ само то која је тражена форма и како је он у датоме случају може наћи“.¹⁵⁰

Код ствараоца постоји тихо сазревања:„Шелинг је нешто о тој муци сазнао и саопштио: уметник носи судбину у себи, а нерођено дело је његова судбина. А необично је то што затим рођено дело баш ништа не прича о тој муци: у делу је све уравнотежено, оно чини утисак само надмоћне, тихе величине“.¹⁵¹ Један од закључака јесте да не можемо продрети у тајну налажења форме, као и стваралачког акта уметника. Заправо, издваја се неколико тренутака у стварању метафизичке форме: уметников унутрашњи телос, случајност подстицаја и историјски настали стил. Унутрашњи телос не-створеног дела претходи случајности, која даје подстицаје, али како све настаје у свести уметника, још увек је нејасно. Уметник је немоћан без случајности приликом тражења форме, као и случајности без тражења. Стил је део карактера форме, уметник у своме налажењу форме под утицајем је стила и епохе у којој ствара. Стилони се мењају, али када стил настане, он влада осећањем форме. Поред уметности, стил утиче и на друге сегменте живота: говорне форме, начине покрета и др.

¹⁵⁰Николај Хартман, нав. дело, 267.

¹⁵¹Исто, 267.

7. Експресија графитне оловке

Сива боја коју даје графитна оловка изражава хармонију, а експресивност се назире у потезима графитне оловке. Од значаја је међусобни однос потеза, кретање, јасноће, сјаја или загаситости графитне оловке, структуре и ритмичких односа. Јоханес Итен (Johannes Itten), говори следеће о хармонији боја:

Под хармонијом боја подразумевамо узајамно деловање двеју или више боја. Искусства и испитивања у области субјективних колористичких комбинација показује да свако има свој сопствени суд о хармонији и дисхармонији боја. Под хармонијом се подразумева равнотежа, симетрија и снага. Средње сиве боје одговарају стању равнотеже које тражи наше чуло вида.¹⁵²

Итен пише да су две или више боја хармоничне ако помешане дају неутрално сиво, а да боје које мешањем не дају сиву боју, по своме карактеру обично су дисхармоничне. На ахроматичну боју- сиву утиче се пажљивим супротстављањем светлих и тамних нијанси, иако је она без изразитих особина, индиферентна. На тај начин се анимира да зазвучи узбудљивим тоновима, а прекида њена немошћ.

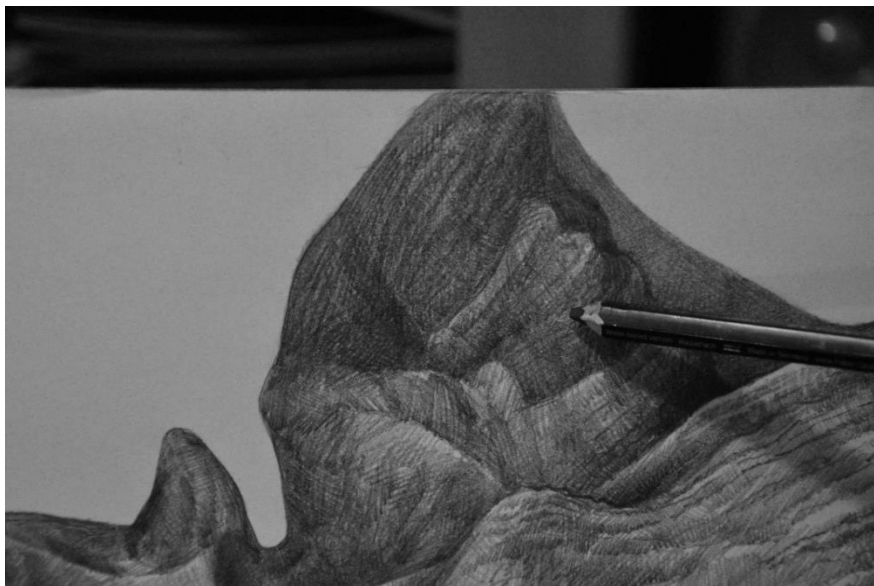
Када остваримо хармоничне површине, оне одају утисак смирености и равнотеже. За хармоничну заступљеност одређене боје, важно је да површине произађу из интензитета и пиктуралне вредности употребљене боје. Праве пропорције произашле су из саме боје, њене засићености и контраста. Помоћу варијација контраста постижу се изузетно разнолике експресије, наглашена духовна компонента сваке форме. Тајанствена и понекад импресивна форма на цртежима, час охрабрује, а час прети, у зависности од дејства одређеног контраста. Јавља се светлост која разбија тамну затуцаност.

Линија у савременом ликовном делу уопштена је појмом експресије. Као први пример можемо навести Ханса Харгунга (Hans Hargung), код кога линија настаје из слободних потеза уједначеним ритмом, али без угаоно ломних промена праваца. Харгунгове створене цртачке површине само су наговештај начина усаглашавања

¹⁵² Johannes Itten, *Umetnost boje*, Umetnička akademija u Beograd, Beograd, 1973.

енергије, маса и брзине, који су развили амерички сликари, као што је Џексон Поллок (Jackson Pollock).

Аутор радова овог докторског пројекта се посебно интересује за форму, а боја је сведена на неутралну сиву боју графитне оловке (сл.5). При стварању, испољавају се субјективни облици, истовремено оригинално и хармонично уравнотежени, свакој теми дајући експресију облика која би и сама била од опште вредности. Субјективност облика на цртежима одређена је вишим, веродостојним приказивањем. Више планова решава проблем ефекта просторности једне композиције, али на одређеним радовима два плана су довољна и дају најсликовитији израз композиције. Интуитивно размишљање, спонтано осећање и структурирано знање чине целину једне композиције.



Сл.5. Аутор, у току процеса рада на цртежима

Форма се повлачи у густину непрозирне материје, преплитања линија графитне оловке није прозачно, али је нетежинско попут чистог треперења. Њен сјај наговештава моћну спознају и потврду, добија своју најсјајнију и најагресивнију јаркост кроз стварање нове форме. Постаје силовито и оштро у изразу, апстрактно и симболично.

Аутор линији придаје посебан значај у процесу уметничког стварања, као основном појму на коме почива све остало. Видљив је контраст између различитих елемената, који

представља важан принцип компоновања. Јавља се судар супротних облика, па у техници графитне оловке разликујемо извесне односе. Линија је вероватно најстарије уметничко средство, линијама једноставно представљамо значење и особине предмета и облика. Суптилност и једноставност линије изражене су кроз технику графитне оловке. Линија је симбол осећања, материјализовано биће личности са безбројним расположењима и особинама. Осећања су приказана линијама наразличитим формама, које су одсечне, заокружене или валовите; оне су истовремено узбудљиве, разгибане, и еластичне, имају континуиран ток, али и динамичност. Линија је најједноставнија, али и најелементарнија међу формама. Линијом открива карактер конструкције предмета.

Енергија је унесена у процес стварања креативне непоновљивости једног визуелизованог стања. Линија прелази у статус површине понављањем потеза различитог интензитета и постаје површина засићена материјалом, а засићена површина ствара актуелност спољњег догађаја. Потез и сива боја графита представљају јединство њиховог међуодноса, као обележја машинизоване структуре.

8. Цртање као појам елеганције путем линеарног исказа

На радовима који су део уметничког пројекта заступљен је контраст, у формама које се супротстављају, стварајући два утиска која поредимо. И иначе, у већини случајева наша чула функционишу ослањајући се на поређења. Уметничка дела саздана на контрасту светло-тамног срећемо у европској и источноазијској уметности. У цртежу контраст је од велике важности. Цртање знакова помоћу оловке је основа ауторове уметности, а знаци су изузетно разноврсних облика. За стварање ових знакова веома је битно осећање ритма, облика и интуитивна покретљивост руке. Аутор одлучно ствара своје облике, водећи оловку снажно, да би са самоувереном сигурношћу направио поређење различитих форми.

Како се наводи у разним теоријама форме, неопходност проучавања природе и аналитичка студија природе, која је присутна и на цртежима аутора овог уметничког пројекта, јесте у преплитању и симбиози разноврсних форми из природе. О аналитичком приступу природи Итен каже: „(...) већ аналитички испитана обрада и приказивање облика и боје, које одражавају суштину предмета из природе. Овакве студије не имитирају, већ интерпретирају природу. А да би оваква интерпретација више одговарала суштини ствари, треба да јој претходе изоштрено посматрање и јасно размишљање. Логичном анализом материје која се посматра, изоштравају се чула и вежба уметничко мишљење.“¹⁵³ Уметник сам утврђује распон у коме ће се кретати његове студије природе, и прилагођава га својим потребама.

Моћи ћемо да опажамо само појавну страну форме и да препознајемо њене закономерности. Можда ће унутрашња суштина измицати нашем разумевању, доступна једино интуитивној слутњи, па ће правила и формуле остати само обични путокази на путу стваралачког чина.

Кроз примере дела познатих сликара и вајара (Giotto, Da Vinci, Michelangelo и др.) видимо да је тежиште на цртежу, чиме се водио и аутор овог рада. Мишевић пише: „Цртеж

¹⁵³Исто, 92.

је диван инструмент интелекта (...) Интелектуализам, анализа, динамизам – то су покретачи линеарног“.¹⁵⁴ Из Леонардовог тракта о цртежу, сазнајемо следеће: „ (...) Ова наука је мајка перспективе, тј. визуелне линије. Та перспектива се дели на три дела... Први, који се само протеже на линије и контуре тела зове се цртеж, то јест представљање сваког тела. Из овога произилази друга наука, која се простире на сенку и светлост, или, ако хоћете, на светло-тамно(...)“.¹⁵⁵ Метка издваја неколико занимљивих савета и дијалога великих уметника, међу којима су речи којима се Дега обраћа младом Валерију: „(...) цртеж није форма, он је начин како се форма види“.¹⁵⁶ Ови наводи различитих теоретичара, били су основа за ауторово истраживање у цртежу.

На одређеним радовима овог уметничког пројекта, наглашава се принцип непоновљивости облика и величина површина, доследан њиховом распореду у простору, док је на неким радовима асиметрични поредак створио активитет видног поља. Ниједан облик се не понавља ни по величини ни по месту које заузима, сугеришући активитет трансформисања површине, као у загрљају јединства супротности, тако да се цела композиција прожима атрибутима малих сродних разлика. Визуелизована је идеја о дубини простора, а у цео унутрашњи садржај уткана је белина у којој егзистира ништавило.

Форма на радовима се креће ка површини и спољњем свету – подстакнута растом и сазревањем, а ка унутрашњости се повлачи како би обновила енергију. Планине, дрвеће, вода – све је естетски симбол. Апстрактна конотација цртежа оловком појачава суштински симболичну оријентацију радова. Особеност и ефекат линије одређује се њеним смештањем у односу на другу линију. Поређењем линија различитих интензитета постиже се разумевање јединства психолошко-експресивних вредности линија. Линије на радовима формирају равну површину, али и површине које нису равне- извитоперене, изломљене и сл.

Потези графитне оловке на папиру изазивају осећања узбуђења и живахног треперења променљиве јачине. Аутор, водећи рачуна о сваком потезу, ствара

¹⁵⁴Раденко Мишевић, *Теорија форме*. Београд, Универзитет уметности у Београду, 1977, 121.

¹⁵⁵Леонардо да Винчи, *Трактат о сликарству* (превела Вера Бакотић), Београд, 1990, глава 44.

¹⁵⁶Метка Крејгер-Хозо, *Методје сликања и материјали*, Свејтлост, Сарајево, 1991. 47.

најпрефињеније тонске вредности. Гледалац, посматрајући цртеже, препознаје форме које су њему као индивидуи блиске и познате, и ствара своју симбиозу познатих и непознатих форми у својој свести. Гледалац стиче утисак да је у цртежима.

Валерски кључ на радовима, у распоредима вредности различит, одговара, односно, прожет је основном функцијом дела, да остварује и гарантује јединство тонске целине. Избором интервала, који својим висинама интензитета дају највећи број комбинација, добија се и ритам и други елементи везани за доживљај. Форме које су представљене варирају, заморне за посматрање или пријатне, без или са довољно могућности асоцирања. Иако један тон преовлађује, показује се као нарочито изразит и интересантан, са великим бројем различитих интервала, добрим могућностима доживљавања линије и динамиком. Остварује се јединство целине, утврђивањем једног тона (доминанте), који превлађује. Тон-доминанта, управо је такав да омогућује најпотпунији доживљај дате целине на раду. Сажетошћу просторних и фигуралних чинилаца представе, као и догађаја митске синхроније простора и времена, човек од неживог материјаластвара само представу привида живог. Присутна је илузија проходности простора степеновањем дубине и висине представљене форме, у којој се истиче улога материјалности у одређеном значењу. Створена је визуелна препознатљива целина, у којој се форме преплићу и преводе у домен уметничких реалитета.

На неким цртежима освешћује се тло у значењу простора, за разлику од неба које представља бесконачност. Већа форма прима у себе и чува форму другог облика, као да већи облик постаје самосвојно доминантна форма. Јавља се и централна форма, која за собом у дубину повлачи и остале, можда истородне форме, док тај поредак прати варијација бојења – интензитет графитне оловке или сенчења. Визуелизација догађаја дешава се ипак у неидентификованом простору, ствара се нов квалитета густине неопипљиве материје.

Међусобно прожимање започиње динамизам у делу, експонира се унутрашњи садржај централне зоне и смисао унутрашње материјалности дела. Положај облика није случајно затечен у простору, остварена стања форме и простора ослањају се на логику просторности природних облика и облика у природи. За значења симетрије и асиметрије

најбољи пример су флоралне форме. Такве форме су присутне и на радовима у виду форми фосила, биљака (лист), шкољке и др.

Приликом наношења цртачких материјала, као што су угљен, креда, графит, линеарним попуњавањем простора, цртеж почиње да се поистовећује са сликарским материјалом. Савремени цртеж је дисциплина која није раздвојена од сликарства. Представљена површина планина на радовима укључује нас у трајање ухваћеног таложења времена током векова и колористички аранжман који чува сећање на славну историју првих облика и форме. Присутне су варијације неутралне сиве, од тамних густо осенчених површина, до светлих линеарних контура.

Аутор је новонастало стање међупростора на радовима опросторио елементима као што су: покрети, ритмови и количина поновљених потеза, који су створили растер чија је оформљеност примерена сагледљивости. Присутност аморфних облика ломљеног камена, као представа у задатој просторности, изгледа као да се догађа у зонама изван дејства земљине теже.

У наговештавању будућег сједињења, деформитетом или правилношћу- постаје динамизована форма супротна статусу првобитне обликованости. У неким знацима, облицима и симболима свакодневног значења или из света уметности, форма као кохерентно тело својим постојањем освешћује околни простор. Присутне су назнаке покрета фигура (облика) у амбијенту, као и непробојне унутрашњости камених масива-планина. У делу аутора уметничког пројекта представљена је и присила спајања онога што је по природи ствари неспојиво, и тако се остварује експресивност. Јавља се и међузависност материјала и форме у свим видовима обликовања од најстаријих видова уметности. У радовима аутора присутно је стално формирање, као специфичан процес симбиозе материјала и форме.

Цео процес стварања рада цртежа, прати ауторово истраживање форми присутних у историји уметности и природи, преко литературе (историја уметности, теорије о форми, естетике) и природних форми у њиховом природном амбијенту (сакупљање разних фосила). У раду аутора прво настаје припремна скица-колаж (сл.6), затим мање скице на папиру техником оловке, и на крају настаје цртеж на папиру димензија 70x100 цм. Сам

процес рада почиње преиспитивањем значења форме кроз људско постојање, примерима првих форми у виду природних облика који су служили за преживљавање (израда оруђа), до неких стилизованих форми које су у функцији култа. Сва та размишљања о форми, присутна су на цртежима аутора у виду њихове симбиозе и супростављања њихових функција. Резултат рада је и скуп искустава уметника и њихова мишљења о форми као појму који егзистира самостално, насупротив другим формама. У раду, аутор долази до решења различитих односа, који су позитив и негатив, старих и новонасталих форми. Сама симбиоза на неким радовима се исказује у виду потпуног спајања или одвојених форми које у простору у коме су приказане налазе своје место и дају назнаку за нека будућа потпуна спајања.

У истраживању савремених сликара и вајара, њиховог поступка и начина размишљања, издваја се мишљење да је лепо несавршено. Аутор овог докторског рада окружен различитим формама у уметничким делима (сликара и вајара), анализира њихов пут настанка. Аутор полази од основних појмова форме, линије, значења форме у естетици. Уочава да је стално присутно враћање природи и исконским унутрашњим осећањима, што смо и видели кроз значење и односе идеје, садржаја, материје и форме у естетици. Сликара Станко Зечевић наводи следеће: „Настојим да откријем постојање у облицима камена, мир у шупљини времена, мирис сна, језгро смисла испод коре залешјених догађаја.“¹⁵⁷

¹⁵⁷Станко Зечевић, *Игре пред вратима сна* (уредник Радован Поповић), Станко Зечевић, Београд, Атеље РА, 2003, 35.

пројекта присутне су женске фигуре које својим валовитим обликом тела скрећу пажњу на себе, као главне актере композиције. Представљене су фигуре у покрету, као форма перформанса (сцене из церемоније сликања Ивес Клајн (Yves Klein)¹⁵⁸ или као статичне фигуре (скулптуре вајара Ане Бешлић, Боже Терзић, Франка Гале (FrankGallo) и други). Скулптуре од епоксидне смоле Франка Гале повезују се са приказима женских фигура из реклама, али оне нису статичне, већ сензуалне са изражајним очекивањем.¹⁵⁹

Један од циљева рада је да се оствари комуникација између уметника и посматрача (публике) и могућност интеракције са делом. Изложба овог уметничког пројекта укључила је посматрача као активног субјекта у стварању нових форми, одабиром понуђених бецева са приказаном формом. Бецеви су имали одштампане форме приказане на цртежима аутора (сл 7). Посматрач изложбе, одабиром једног беца са приказаном формом, бира себи својствену форму, вођен визуелним запажањима, осећањем и слично. Тако форма са цртежа, опредмећена и у савременом контексту „производ“, постаје предмет данашњег конзумента. Позитивна страна новонастале форме на бецу, јесте формирање нове форме, односно симбиозе са посматрачем, јер они заједено постају једна нова форма у простору.

¹⁵⁸Edward Lucie-Smith, *Movements in Art since 1945*, London, Thames and Hudson, 1975.

¹⁵⁹ Gerald Woods, Thompson, Philip, Williams, John, *Art without Boundaries 1950–70*, London, Thames and Hudson, 1972.



Сл. 7. Каталог измложбе и бејеви

9. Техника цртеж

Цртеж представља основу свих облика ликовног стварања, а може се дефинисати следећим елементима: линија, шрафура, знак, флека (мрља) и сл. У средњем веку цртеж је био помоћно средство, а у ренесанси се јавља као самостална техника. Затим се јављају први колекционари који сакупљају студије, цртеже и скице. Цртеж се може поделити према прибору, везиву и боји, на следеће технике: суве технике- оловка, креда, угљен, сребренка; мокре технике- цртеж четком, перо и туш, техника стругања и избијања.¹⁶⁰

У почетку, цртежи су имали карактер сребренке, али касније се користе разноврсније методе цртежа. Поред различитих могућности изражавања оловком, чист линеарни цртеж је најтежи, јер треба да изрази текстуру, боју и волумен. Главну улогу у овом процесу има интензитет потеза који зависи од типа оловке (мекоће). Најбоље резултате и суптилне тонске ефекте, даје комбиновање различитих типова оловака на цртежу. Одлична страна технике графитном оловком јесте отпорност на дејство светлости, повећане температуре и релативне влаге, за разлику од цртежа неким другим материјалом (мастилом или бојеном оловком). Негативна страна је механичка неотпорност цртежа, која се решава квалитетним фиксирањем.¹⁶¹ Коришћењем цртачких и тонских елемената у стварању цртежа, са својим сензибилитетом и експресивношћу, стваралац остварује свој специфичан ликовни израз. Метка (Metka Kraigher-Hozo) наводи следећу Тинторетову (Јасоро Тинторетто) мисао: „(...) боје се, истина, могу набавити у радњама уз Риалто, али цртеж само у кутији од талента и то захтијева дуги студиј (...)“.¹⁶²

Код цртежа, присутни су и тонски елементи- тачке, растер, сенчење шрафирањем, лавирањем и др. Сијенски мајстори су одређене шрафуре називали техником *puntegiaro* или *trattegiaro*, помоћу који се постиже илузија волумена неког предмета. Линија цртежаса својим изражајним могућностима и специфичном визуелном звучношћу, присутна је у свим периодима ликовног изражавања, а пример је поређење цртежа бика из

¹⁶⁰ Слободан Кајтез, *Сликарске технике*. Београд, Чигоја штампа и аутор, 2011.

¹⁶¹ Метка Крајгер-Хозо, *Методје сликања и материјали*, Свејтлост, Сарајево, 1991, 46.

¹⁶² Метка Крајгер-Хозо, нав. дело, 46.

Алтамире и Пикасовог (Picasso) бика. Линија управо подражава ритам, структуру, текстуру и др.¹⁶³

9.1. Производња графитне оловке

Сликари су дуго користили за цртање детаља металну жицу, тако да назив оловка потиче од античког цртачког материјала- оловна жица. Стари Грци су први оловну шипку убацивали у дрво, а користили су и сребрну писаљку (масивни метални шиљци са малим, округлим сребрним врхом), а тај прибор остао је у употреби све до 16. века. Цртање сребреним оловкама, представља посебну технику, са деликатним, суптилним и смеђим линијама. У Енглеској је први пут почео да се користи графит, који се показао као добар материјал за цртање. Графитну оловку, коју чини графит, помешан са глином и затим печен, прву је направио Француз Конте 1790. (патентирао 1795. године). У Енглеској 1822. године направљена је прва фабрика оловака. Кедрово дрво користи се од 1883. године као најцењенији дрвени омотач за оловке.¹⁶⁴ Као носилац за цртеж оловком, у почетку су користили науљени или препарирани пергамент, а данас се користе различити папири зависно од начина рада и оловке.

Савремена оловка се састоји из дрвеног омотача и графита, помешаног са фино млевеном глином, уз додатак везива, која служе за импрегнацију, и мањи додатак воде. Графит представља алотропску модификацију угљеника (мек, металног сјај, мастан), у природи се налази у три облика: кристалан, аморфан и љускаст.¹⁶⁵ Својства графита као пигмента помиње се први пут 1604. године. По техничким својствима стоји на почетку скале као најмекши минерал, има сиво-црни тон и метални сјај. Прво се користио за напрашивање папира код копирања, а тек касније у производњи графитних оловака.

Процес добијања графитне оловке састоји се из мљења и мешања састојака, и таложења у филтер пресама. Након преса, маса иде у машину за прављење мина, следи сушење као битан фактор квалитета, и након тога одлази на печење (између 1100 и

¹⁶³Исто.

¹⁶⁴Исто.

¹⁶⁵Исто.

1200°C). Затим се импрегнишу масноћама и восковима (парафин, стеарин, пчелињи восак,..), без којих не би остављале добар траг.¹⁶⁶Затим се мина облаже сувим кедровим дрветом, следи полирање дрвета како би се задржала влага коју графит има и да не би оловка постала сувише тврда и крта.

Печењем на специфичној температури, зависно од односа глине и графита, добијамо оловке различите тврдоће и квалитета (мање глине- траг је маснији и гушћи). Латиничним словима се даље обележава степен тврдоће: Н означава чврст, тврд (скала од 8Н– најтврђа, до Н); В означава засићен, црн (скала од В до 8В- најмекша); F значи трајан, јак, и представља средњу вредност.¹⁶⁷

9.2. Производња папира

Значајно је да почнемо од стене као првог правог сликарског носиоца, коју је користио плеолитски човек. Кроз историју пратимо употребу и развијање материјала који су се користили за писање и цртање: разне кости (за урезивање знакова), песак или уситњена земља на украшене и са стране оивичене подлоге од дрвета, камене преносиве поче, (грчко сликарство), кожа- пергамент (Египат), папирус, палмин лист *талапатра* (Индија), глинене плочице, повоштане плочице, књиге од дашчица и коре дрвета, металне плочице, књиге од текстила и др.¹⁶⁸

Претеча данашњег папира је папирус, изврстан материјал на коме су писали и сликали у Египту почетком 3. века. У другом веку наше ере први пут се чуло о производњи папира у Кини, где су најпре користи свилу. Употреба папира почиње у Јапану у 8. веку. Традиционални кинески папир био је направљен од дудових влакана, а убрзо су почели да користе и влакна од бамбуса, отпадака кудеље, старих крпа и др.

¹⁶⁶МеткаKreigher-Хозо, нав. дело.

¹⁶⁷Слободан Кајтез, нав. дело.

¹⁶⁸МеткаKreigher-Хозо, нав. дело.

У Европи папир је присутан од 9. века као *charta damascena*, у Шпанији и Венецији. Користи се као картони за одређене ликовне пројекте, преношење цртежа, а већ у 15. веку шири се употреба папира за израду цртежа, скица, акварела, у минијатурном сликарству. У бароку настају карактеристични цртежи рађени на папиру тзв. *dissegno colorito* (El Greca, Rubens,..). Касније у експресионизму, почиње већа употреба папира као замена за класичне сликарске подлоге, као квалитетни картони који су се припремали за носиоце уљаних боја.

У хришћанској Европи прва мануфактура отворена је у Италији (Фабриано). Тада су правили изврсни папири ручне израде, веома постојани и издржљиви, од отпадака конопље, лана или памука. Касније, настаје папир добијен машинским путем, обрађивањем целулозе четинара или лишћара, односно дрвене целулозе која је данас најважнија сировина за производњу папира. Али она није и најквалитетнија, јер се такви папири лако цепају и неотпорни су на светлост (жуте). Данас је за цртање и сликање у употреби папир добијен хемијским путем, од растворених нити памука, лана, конопље и сламе, а мешањем ових материјала изједначене су слабости и предности појединих.¹⁶⁹

Папир је танка као лист материја, сачињена од испреплетених финих биљних влакана. Поред целулозе, која је главна компонента, налази се везиво и пунило. Као везиво код квалитетнијих врста папира, користи се: туткало, скроб, као и разне синтетичке смоле, деривати целулозе и др. Најчешћи пуниоци су: креда, каолин, гипс, разни пигменти за избељивање или тонирање папира. Савремена производња папира обухвата следеће процесе: производња папирне пулпе (полуфабрикат) и прерада пулпе у финални производ-папир.¹⁷⁰

У врсте уметничких папира убраја се: папир за цртање, акварел-папир, папир за гваш, папир за пастел, картон, папир за студије. Папир за цртеже можемо разврстати према техникама које се користе у цртежу на: папир за суве технике цртања (оловка креда, угљен и сл.),фине структуре и са добрим механичким својствима; и папире за мокре технике цртања (сепија, лавирани цртеж, туш и сл.), смањене упојности и веће стабилности.

¹⁶⁹Крста Андрејевић, *Приручник за предмет сликарске технике*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1977.

¹⁷⁰Метка Kreigher-Хозо, нав. дело.

Кроз развој употребе и технолошким усавршавањем процеса производње, папир постаје одличан носилац за технику цртежа графитном оловком. Као носилац, својом фином структуром помаже и утиче на сам процес стварања и резултате цртежа. У уметничком пројекту, ова два коришћена материјала (папир и графитна оловка) у својој јединствености, подстичу настајање једне врсте симбиозематеријала. У тој симбиози материјала, њиховом преплитању вођеном духом уметника, настаје нови организам(форма)- цртеж, који почиње и наставља да живи на симбиотским односима (форма идеје-графитна оловка-папир).

10. Закључак

Управо враћањем старим и традиционалним техникама, али кроз савремену примену, наглашава се непоновљивост и јединственост у уметничком делу. Аутор користи технику графитна оловка на папиру, због њених добрих особина и поступка рада који одговарају сензибилитету аутора. Захваљујући методама рада у техници графитне оловке, цртежи рађени у овој техници одликују се звучношћу линија и свиленастим површинским сјајем, од „меких“ и финих површина, до специфичних „шрафура“. На начина како је радио аутор, ова техника захтевала је стрпљивост, унапред смишљен поступак и припремљене скице (посебне колаже као део припремног процеса). Наглашена је илузија тродимензионалности и драматичности на цртежима, уз потенцирану линеарност, што одговара цртачком афинитету аутора.

По осећају, аутор бира одређена ликовна средства (графитна оловка, различите подлоге) и наставља да тражи значења која би стајала у некој вези са природом и елементима којецрта. Беле, сиве и црне површине су присутне и намећу се, али цртеж као доминантан елемент није изгубљен.

Цртеж на папиру позива посматрача на контемплацију, па се он препушта свом току асоцијација. Док пред другим медијима, као што је филмска слика, он то не може, јер тек што ју је уочио, она се већ променила. За разлику од овакве врсте забаве, уметност захтева од посматрача усредсређеност. Посматрач који је усредсређен, удубљује се у уметничко дело и у њему нестаје, док расејана маса уноси уметничко дело у себе. Кроз историју и у различитим контекстима, јединственост и аурауметничког дела остаје непромењена.¹⁷¹ На неки начин, уметничко дело представља целину деловања и наспрам природепоставља неку у себи постојаћу реалност.

На цртежима, аутор наглашава битне елементе форме - линију, текстуру, површину, волумен - као фундаменталне и сједињене. Могућности ове технике у „чистим“ (класичним), као и комбинованим техникама, у подручју изражавања, нису исцрпљене. Ова техника има карактеристичан сјај и фасцинантну текстуру која се одликује мекоћом.

¹⁷¹Валтер Бењамин, нав. дело.

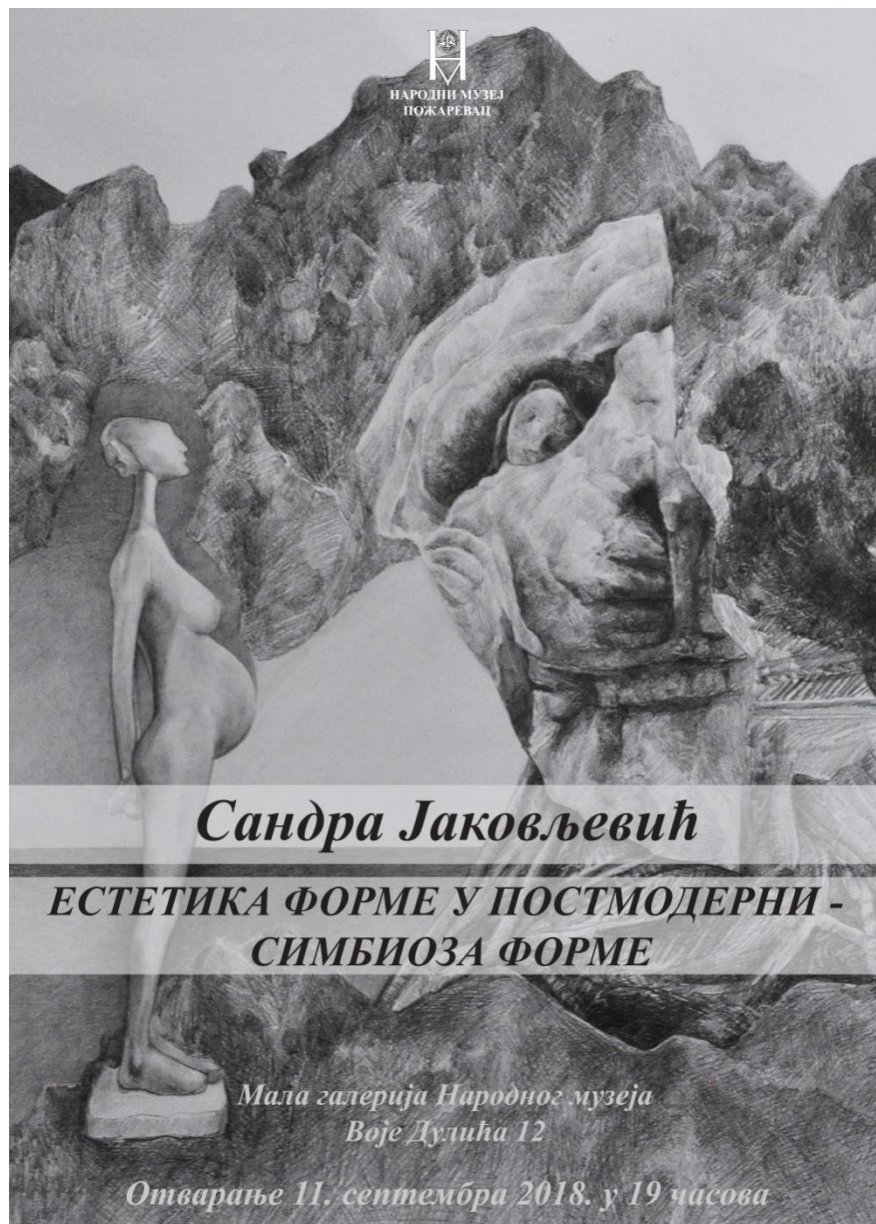
Линија сејавља као ликовна конструкција дела, битна компонента у градњи ликовног дела, али која је и самостална, основа и најбитнији елемент дела. Мисаоност у цртежима постаје доминантна у односу на догађаје или збивања. Човек траје у оквирима који су му наметнути (исте или различите форме којима је окружен), у амбијенту који су му одредиле животне околности, због чега и осећај понављања свега, монотонија трајања (повнављају се поступци, радње и сл.) све по истој шеми и у истом ритму, како данас тако и сутра. Како доћи до сазнања о властитој ситуацији и положају, до свести о сопственој судбини, када изгледа да се стварност стално скрива иза завеса? Преостаје нам непрекидно скидање завесе, у жељи да се открије језгро живота. Такомети (Alberto Giacometti) говори: „Уметност је за мене начин посматрања света. Било шта да гледам, све ме превазилази и зачуђује, и ја заправо не знам шта видим“.¹⁷²

У цртежима има стварног и измишљеног, колективног и појединачног, прошлог, али и садашњег и будућег. Прошло је увек присутно, оно је само сценографија, само маска за оно што је садашње, а увек актуелно и вечно. У цртежима има општељудског, универзалног значења, као и размишљања о животу и смрти, о трајности и пролазности, лепоти и самоћи. Спонтана и ненаметљива универзалностархаичног света, која извире из декора минулих деценија, на неки начин представља пролазности и нестајање свега што је људско (форме настале људском руком); једино што увек траје јесте неуништивост природе у јединству неба и земље. Живот се наставља и поред тог сазнања. Човек као да се не мири са том нихилистичком и застрашујућом спознајом (пролазности и умирања), већ наставља са својом свакодневицом, баналном и монотоним. Уочљиво је трагање за неком врстом невидљиве конструкције, која би била сам живот, али која се не види. Аутор покушава да нађе ону врсту форме која живи, целине која обухвата, тако што остварује дубљи однос са природом и присност са оним што је окружује. Што пажљивије посматрамо природу, увиђамо њену све раскошнију неухватљивост у облику, кретању и текстури. Пошто се открију типичне и строго предодређене сврхе форми, аутор тражи везе између њих, сличност и заједнички елемент. Видљиви облици нису стављени један поред другог, већ сједињени. Управо, када је једна форма остварена, она наставља да живи сопственим животом.

¹⁷² *Ликовне свеске*, Уметничка академија у Београду, Београд, Научно дело, 1971, 7.

Форма ипак у савременом друштву не нестаје, већ радије бива реконструисана и речефинисана. Али медијска култура и даље ствара дискурсе, представе и спектакле који пружају задовољство, разне форме и идентитете. Јављају се и захтеви модерног доба, који подразумевају и процес иновације, сталну промену и новине, као и уништење претходних форми живота, идентитета и вредности. Смисао новонасталих форми јесте ослобађање духовне суштине облика, ослобађање од света предмета. Како је свет саздан из проналазака, односно различитих форми, данас стварамо машине чија је једина сврха функција. Кроз стваралачки процес усавшава се поетика и креативни израз. Коришћењем одређеног новог материјала (папир на кашир пени) за рад, даље истражујемо могућности тог материјала као ликовног медија, а изложбом су представљени резултати тог истраживања материјала (сл.8).

Уметнички пројекат представља резултат уметничко-истраживачког рада и јавно је приказан у форми изложбе у Народном музеју у Пожаревцу (11.09.2018–18.09.2018).



Сл.8. Плакат изложбе аутора, докторски уметнички пројекат

11. Литература

1. Андрејевић, Крста, *Приручник за предмет сликарске технике*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1977.
2. Арнхајм, Рудолф, *Уметност и визуелно опажање*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1998.
3. Андерс, Гинтер, *Свет као фантом и матрица* (прев. Боривој Каћура), Нови Сад, Прометеј, 1996.
4. Бранди, Чезаре, *Теорија рестаурације*, Београд, Публикум, 2007.
5. Бењамин, Валтер, *Есеји* (прев. Милан Табаковић), Београд, Нолит, 1974.
6. Бењамин, Валтер, *О фотографији и уметности* (прев. са немачког Јовица Аћин), Београд, Културни центар Београда, 2006.
7. Богдановић, Коста, *Поетика визуелног*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, , 2005.
8. Богдановић, Коста, *Увод у визуелну културу*, Београд, Завод за уџбеника и наставна средства, 2005.
9. Богдановић, Коста, *Свест о облику 2*, Нови Сад, Прометеј, 1995.
10. Васић, Павле, *Увод у ликовне уметности*, Уметничка академија у Београду, Београд, Граф. Предузеће „Нови дани“, 1968.
11. Велс, Лиз, *Фотографија* (прев. Катарина Радовић и Паула Миклошевић), Београд, Клио, 2006.
12. Вуксановић, Дивна, *Филозофија медија, отологија, естетика, критика*, Чигоја штампа, 2007.
13. Виденовић, Радомир, *Утицај естетике на уметност: Естетичко и естетско у нама, Утицај естетике на уметност*, Естетичко друштво Србије, Београд, Зухра, 2010.
14. Вуксановић, Дивна, *Чему уметност: академско или герилско питање, Чему уметност?*, Естетичко друштво Србије, Зборник радова, Београд, Геа, 1998.
15. Gerald Woods, Philip Thompson, John Williams, *Art without Boundaries 1950-70*, Thames and Hudson Ltd, London, 1972.
16. Грлић, Данко, *Естетика II епоха естетике*, Библиотека Напријед, Загреб, 1976.

17. Грлић, Данко, *Естетика повјест филозофских проблема*, Загреб, Библиотека Напријед, 1974.
18. Doerner, Max, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, Stuttgart, Ferdinand Enke, 1971.
19. Дебор, Ги, *Друштво спектакла*, Београд, Анархија/Блок 45, 2013.
20. Зечевић, Станко, *Игре пред вратима сна* (уредник Радован Поповић), *Станко Зечевић*, Београд, Атеље РА, 2003.
21. Драшковић, Вићановић, Ива, *Један вид „умирања“ уметности у савременој култури, Уметност у култури*, Естетичко друштво Србије, Зборник радова, Београд, Зухра, 2008.
22. Ранковић, Милан, *Лепо, ружно, естетско, Положај лепог у естетици*, Зборник радова, Естетичко друштво Србије, Београда, Панчево, Мали немо, 2005.
23. Ранковић, Милан, *Зашто култура не може да победи?*, *Уметност у култури*, Естетичко друштво Србије, Зборник радова, Београд, Зухра, 2008.
24. Јеротић, Владета, *Психоанализа и култура*, Београд, Бигз, 1976.
25. Jameson, Federic, *Postmodernism, or, The Cultural logic of Late Capitalism*, Durham, Duke Universitz Press, 1991.
26. Itten, Johannes, *Уметност боје*, Београд, Уметничка академија у Београд, 1973.
27. Кајтез, Слободан, *Сликарске технике*. Београд, Чигоја штампа и аутор, 2011.
28. Келнер, Даглас, *Медијска култура* (прев. са енглеског Александра Чабраја), Београд, Клио, 2004.
29. Kreigher-Хозо, Метка, *Методе сликања и материјали*, Свејтлост, Сарајево, 1991.
30. Lucie-Smith, Edward, *Movements in Art since 1945*, London, Thames and Hudson, 1975.
31. Леонардо да Винчи, *Тракт о сликарству* (прев. Вера Бакотић- Мијушковић), Култура, Београд, 1964.
32. *Ликовне свеске 1*, Уметничка академија у Београду, Београд, Научно дело, 1971.
33. *Ликовне свеске 2*, Уметничка академија у Београду, Штампарско-издавачко предузеће Србија, Београд, 1972.
34. Лиотар, Жан-Франсоа, *Постмодерно стање* (прев. Флида Филиповић), Нови Сад, Братство-Јединство, 1988.

35. Мишевић, Раденко, *Избор текстова за изучавање предмета теорија форме*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1989.
36. Стојановић-Сип, Драгослав, *Елементи облика, Основи обликовања*, Офсет штампа, Београд, 1966.
37. Стојановић-Сип, Драгослав, *О пропорцијама*, ФПУ, Београд, 1974.
38. Николај Хартман, *Естетика*, Дерета, Београд, 2004.
39. Hildebrand, Adolf, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Хилдебранд, Адолф, *Проблем форме у ликовној уметности*, Београд, НИГРО „Привредни преглед“, 1987.
40. Špikić, Marko, *Anatomija povjesnoga spomenika*, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 2006.
41. Шћепановић, Владислав. *Медијски спектакл и деструкција: естетика деструкције и спектакуларизација стварности: 11 септембар као медијски феномен*. Београд: Универзитет уметности у Београду, Службени гласник, 2010.
42. Шуваковић, Мишко, *Појмовник модерне и постмодерне уметности и теорије после 1950*, Београд и Нови Сад, САНУ и Прометеј, 1999.
43. Wehlte, Kurt, *Werkstoffe und Techniken der Malerei*, Germany, by Otto Maier Verlag Ravensburg, 1967.

Часописи:

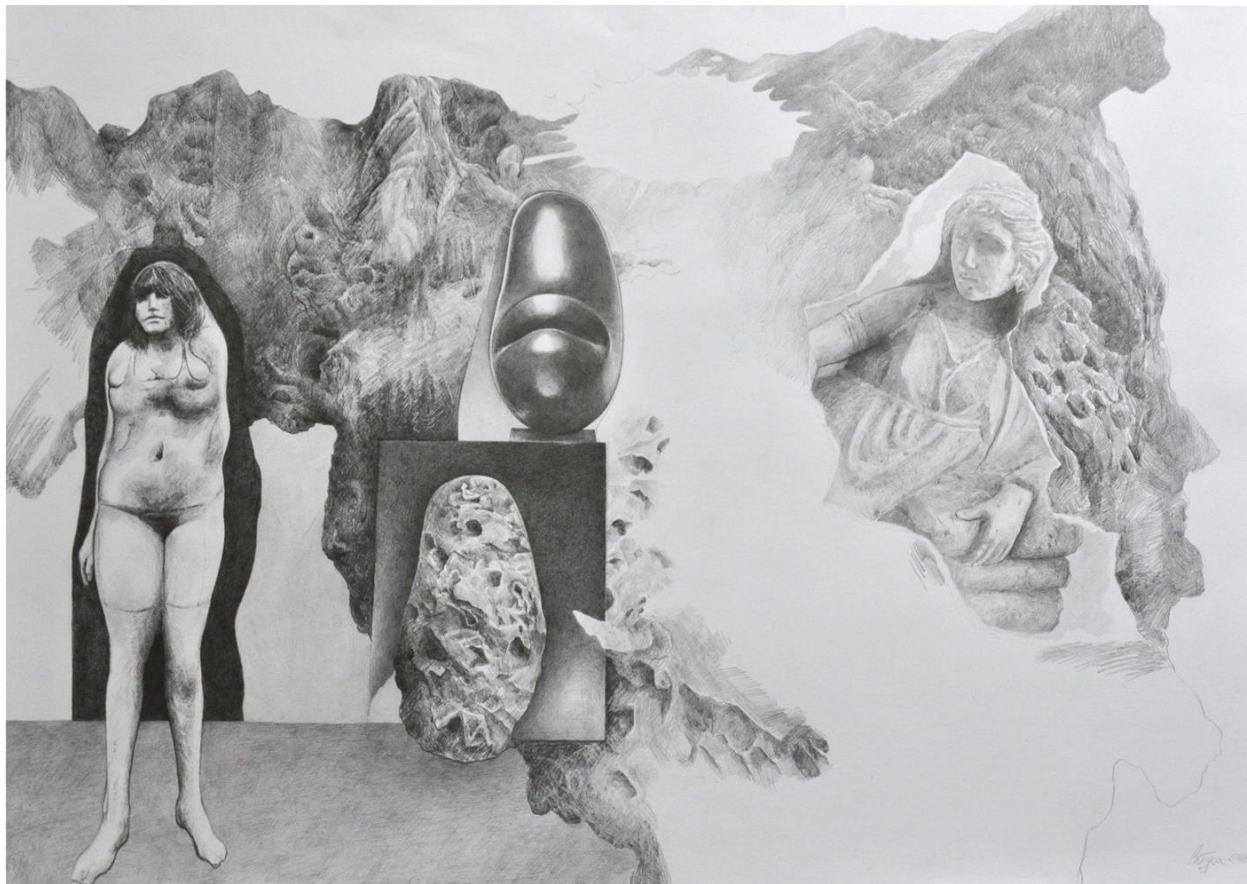
1. *Браничево*, Часопис за културу, уметност и друштвена питања, Пожаревац, Културна просветна заједнице општина Пожаревац, 1979.

Вебографија:

1. Дебор, Ги, *Друштво спектакла* (прев. Алекса Голијанин), Анархија/блок 45, 2013. (<https://anarhisticka-biblioteka.net/library/guy-debord-drustvo-spektakla.a4.pdf>)

2. William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, Printed by John Reeves for the Author, Лондон, 1753. (https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1217/1/Davis_Fontes52.pdf)

12. Ауторски радови као део уметничког пројекта



Симбиоза форме II, графитна оловка на папиру, 70x100 цм, 2018.



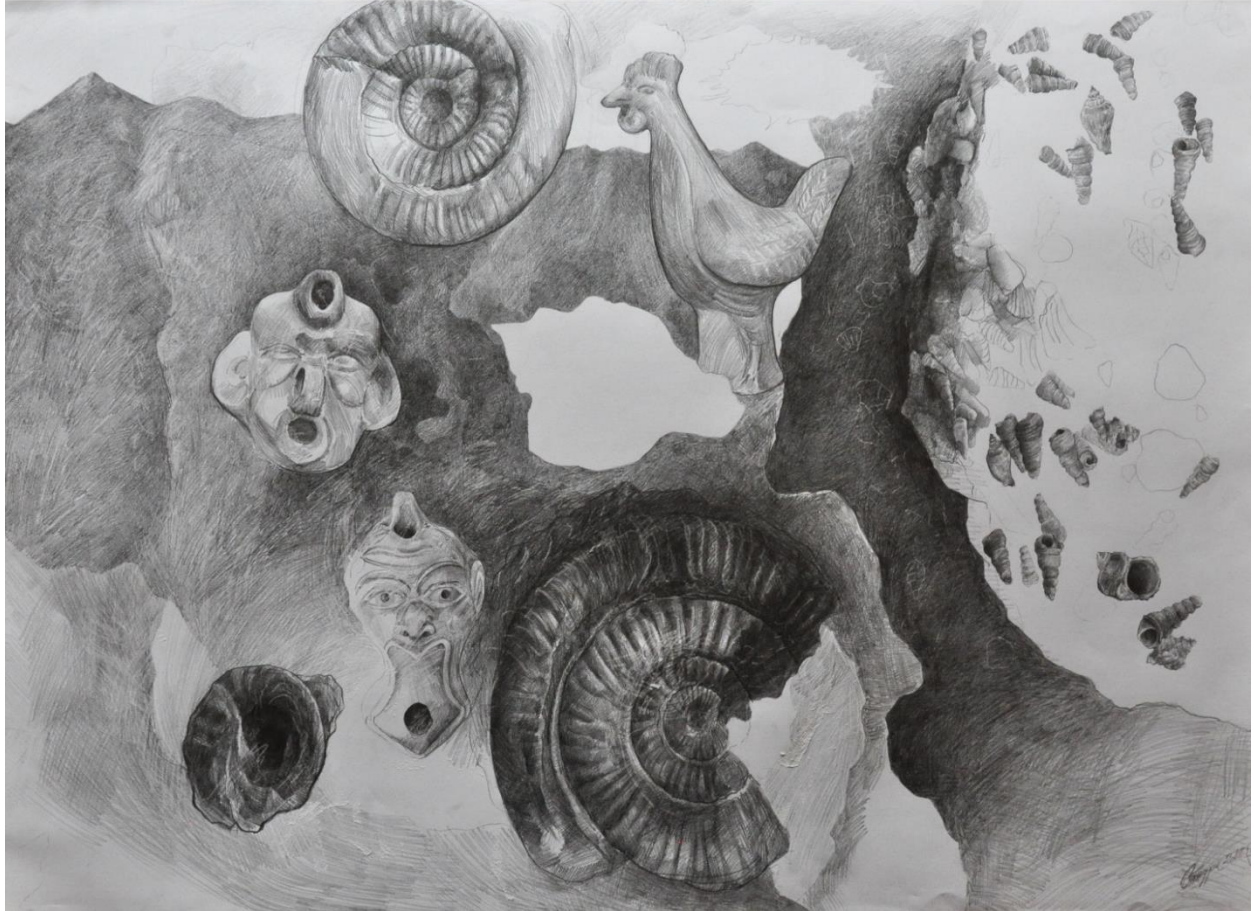
Симбиоза форме, графитна оловка на папиру, 70x100 цм, 2017.



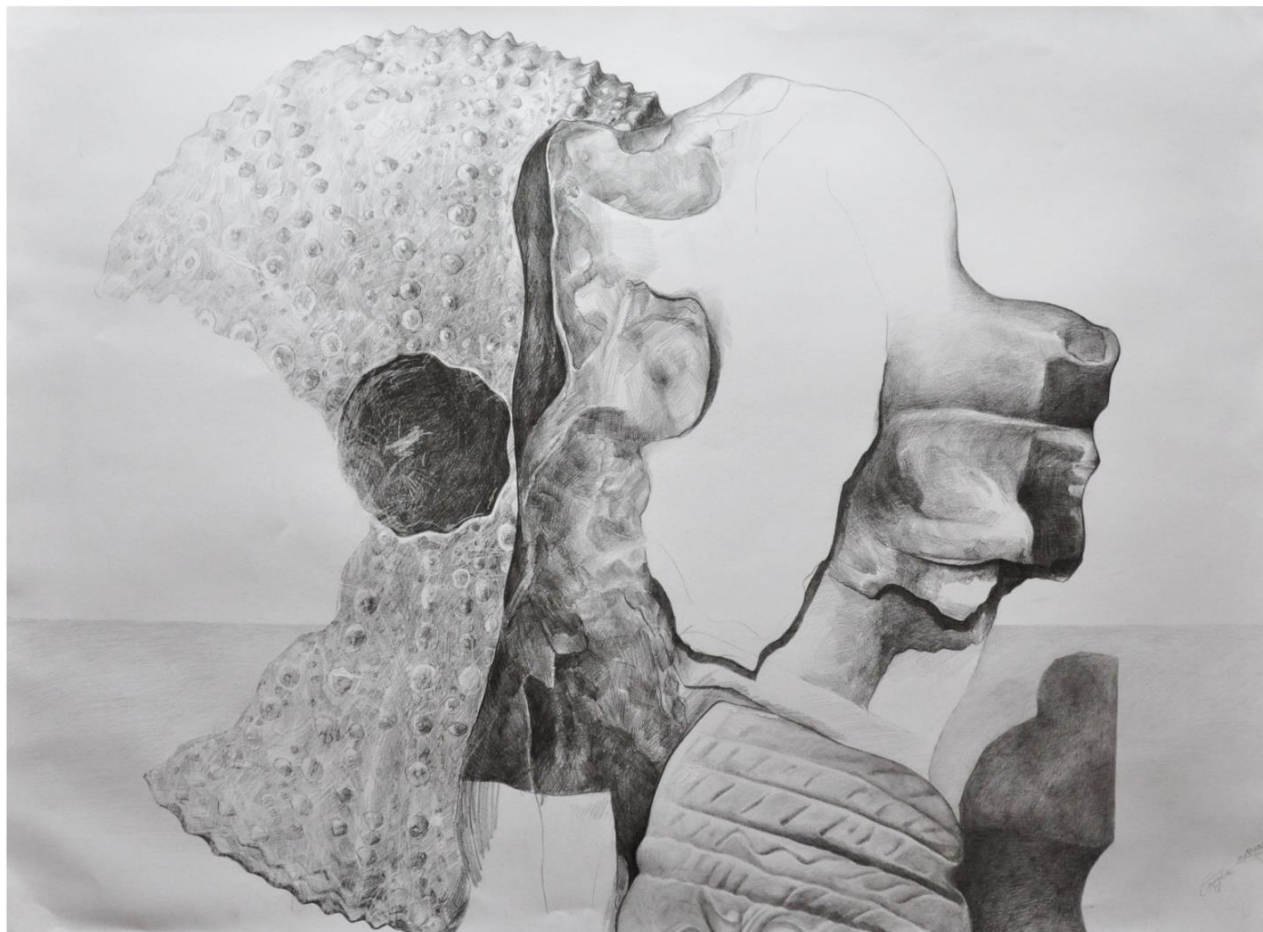
Симбиоза форме II, графитна оловка на папиру, 70x100 цм, 2018.



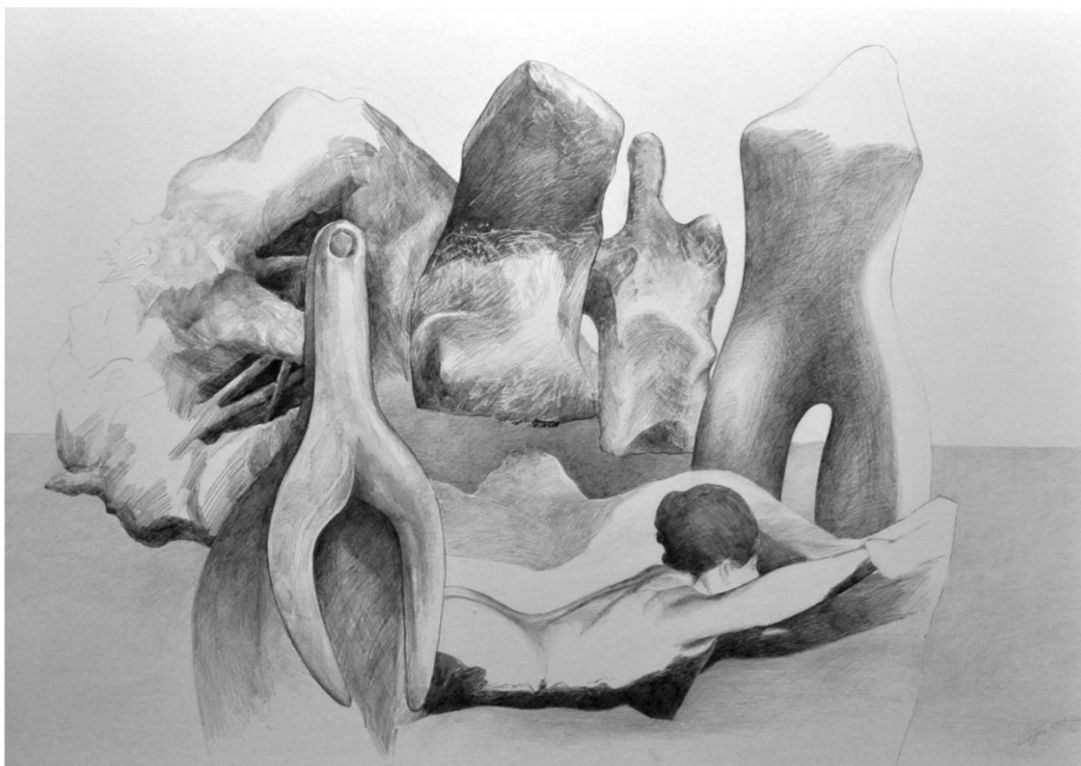
Симбиоза форме III, графитна оловка на папиру, 70x100 цм, 2018.



Симбиоза форме IV, графитна оловка на папиру, 70x100 цм, 2017.



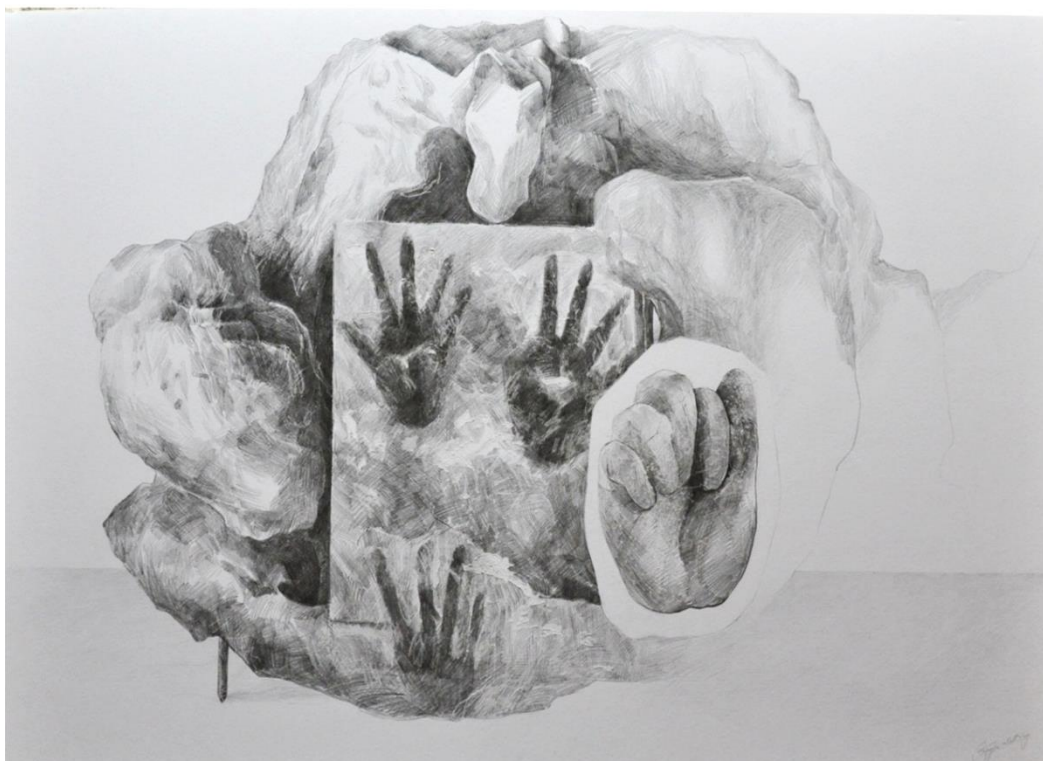
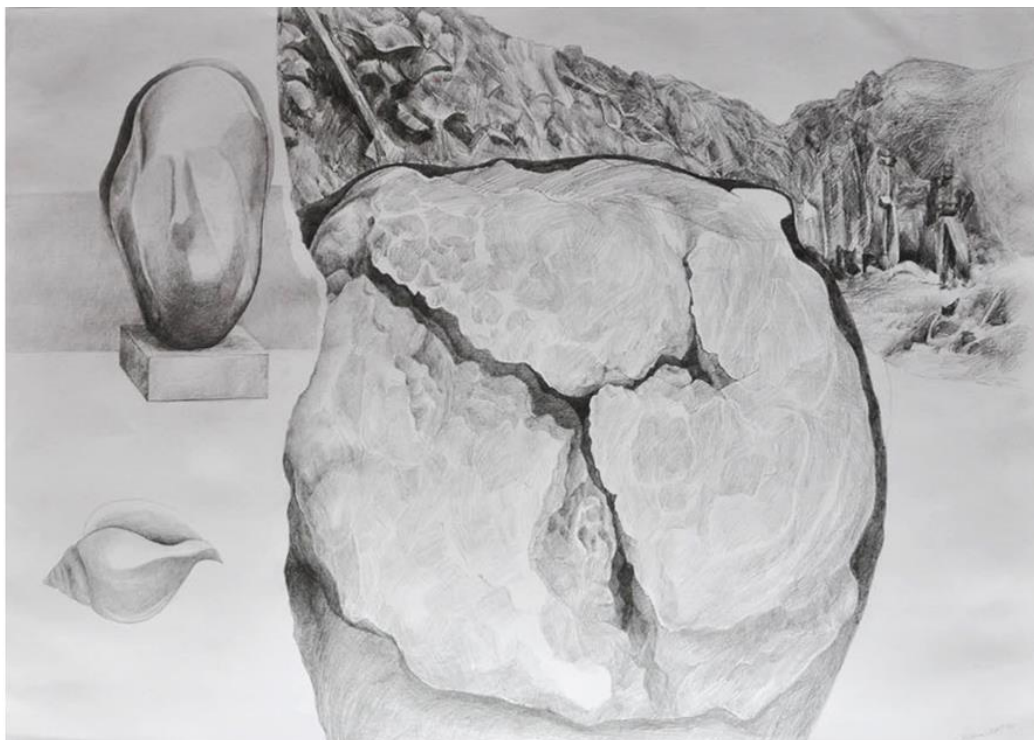
Симбиоза форме V, графитна оловка на папиру, 70x100 цм, 2017.



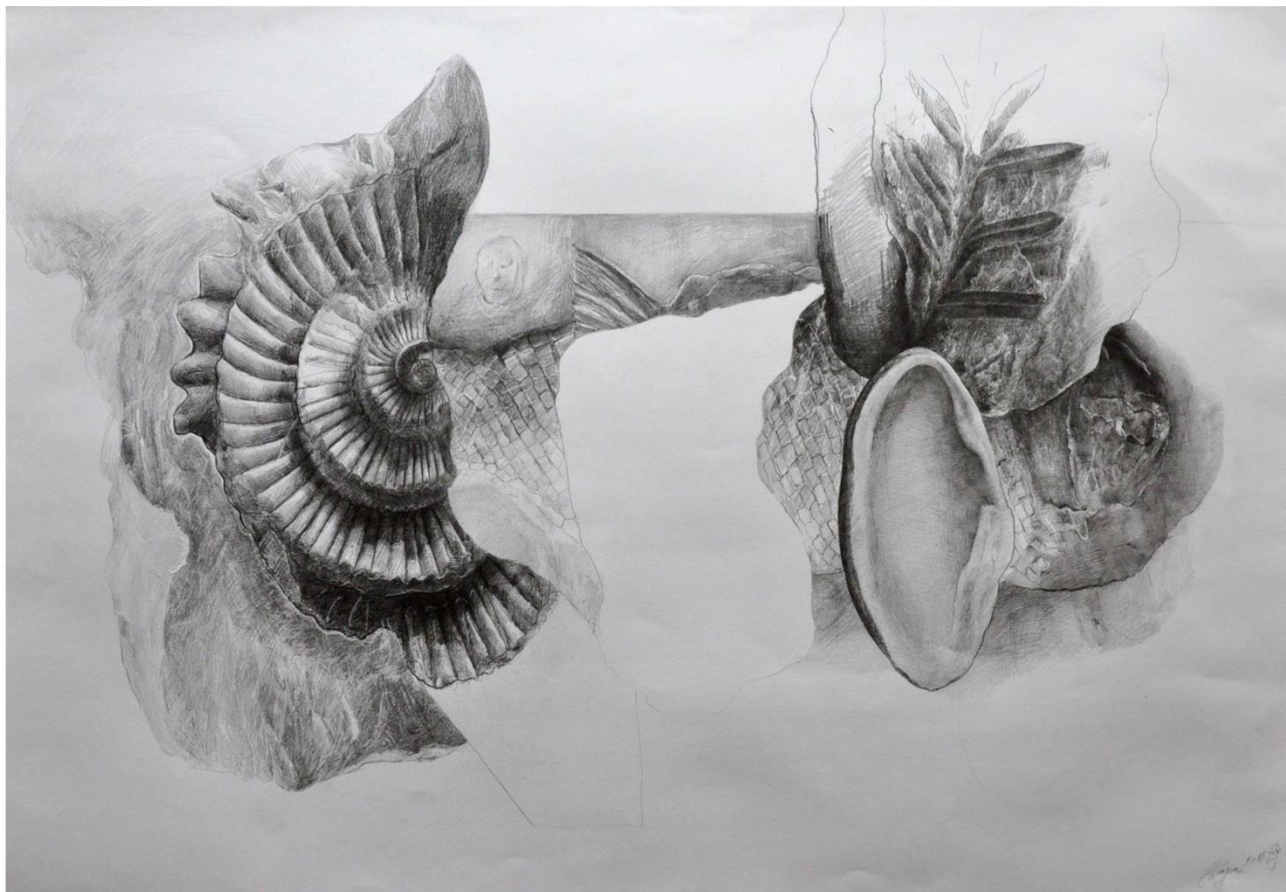
Форма I, Форма II, графитна оловка на папиру, 70x100 см, 2018, 2016.



Симбиоза форме VI, графитна оловка на папиру, 70x100 цм, 2017.



Симбиоза, Форма, графитна оловка на папиру, 70x100 см, 2018.

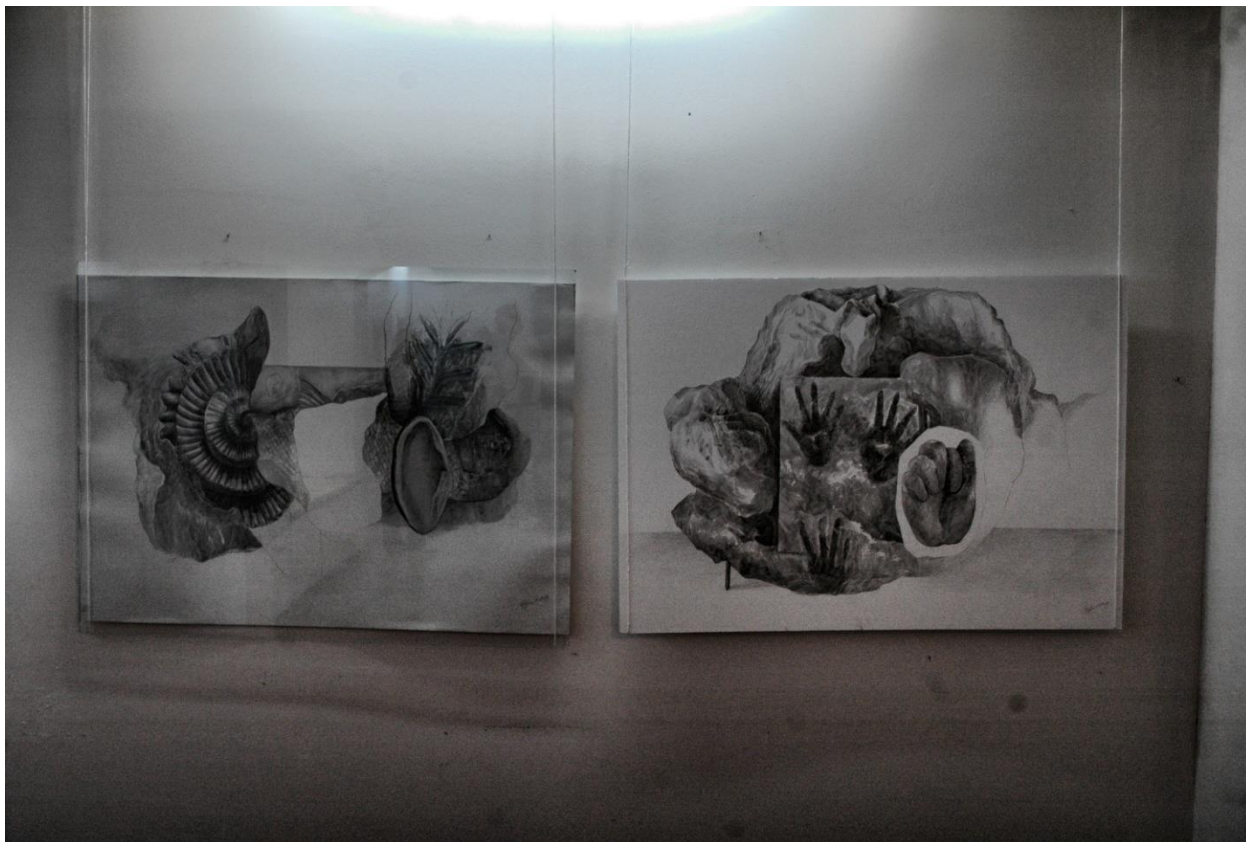


Симбиоза форме, графитна оловка на папиру, 70x100 цм, 2016.



Симбиоза форме VII, графитна оловка на папиру, 70x100 цм, 2018.





Изложба аутора, Народни Музеј у Пожаревцу, 11. 9. 2018.



Изложба аутора, Народни Музеј у Пожаревцу



Аутор даје интервју



Естетика форме у постмодерни – симбиоза форме

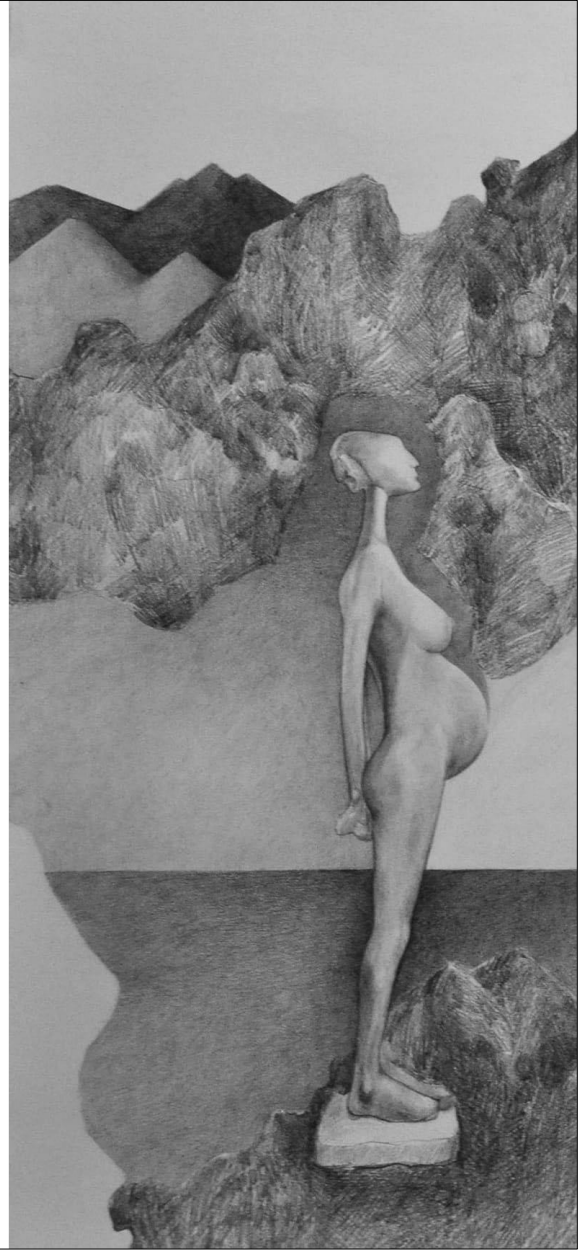
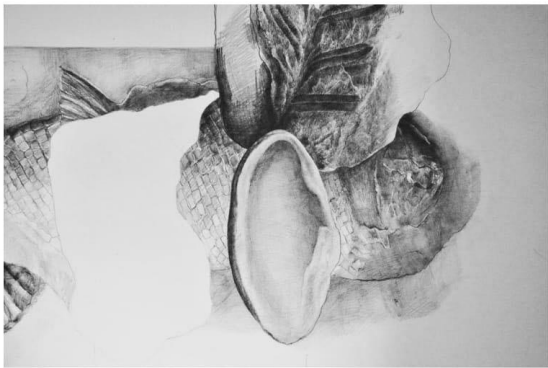
Пре него што уметничко дело поприми свој физички облик оно постоји у самом психолошком бићу уметника. Зато је створено уметничко дело производ пројекције духа уметника путем уметничког медија. Оно је облик људског рада, један начин његове комуникације, који на путу до посматрача пролази кроз многобројне циклусе. Стварање уметничког дела заправо је реализација уметникове идеје, жеље и фантазије. Поред уметникове свести, оно је и манифестација његове интелигенције и талента. Уметник при стварању полази од теме која презентује његове способности и чини одраз друштвених карактеристика одређеног историјског периода. Усмерен на обликовање форме дела он анализира појмове: стваралачко, поглед на свет, доживљај, „геније“, спољни свет, унутрашњост, израз, стил, симбол. Разумевањем свих ових појмова при посматрању уметничког дела посматрач открива уметнички предмет, схвата и доживљава саму суштину уметничког дела. Уметнички предмет има „сложено енергетско поље“ – динамични састав материје, форме и духа које усмерава на перципирање и интерактивно деловање на посматрача и околину. Позитивном или негативном валенцијом оно приближава или удаљава посматрача ка себи или од себе. Изградња односа дела и посматрача релативна је у односу на време, простор, отвореност дела, феноменолошку свест посматрача.

Уметник преко композиције користи све елементе, принципе и форме да уметничко дело уобличи унутрашњом резонанцом. Управо та резонанца чини живот уметничког дела и омогућава му вечно трајање. Она улази у око и свест посматрача путем којих у њему ствара импресију и доживљај. Јачина унутрашње резонанце и разумевање дела у многоме зависи од уметниковог начина представљања форме која делу пружа сврху припадања заједници. Посматрач испуњавајући форму сопственим кодовима учествује у довршавању дела.

Целина уметничког дела и посматрача заузима централно место у постојању уметности и чини њену срж. Резултат је сложене структуре састављене од „хоризонта очекивања“, хоризонта компромиса, хоризонта давања, хоризонта узимања и хоризонта примања. Уметничко дело је самостално, али и зависно од реакције посматрача при проматрању. Посматрач, као комплетно формирана личност, такође је самосталан, али и зависан од отворености дела покренуте посматрачевим расположењем, укусом, интелектуалним способностима, искуством, реаговањем на околину и комуникацијом са њом при схватању и прихватању суштине уметничког дела, његовог духовног слоја. Посредници у стварању целине уметничког дела и посматрача су творац дела при отелотворењу форме и кустос, као „савршен комуникатор, добар саговорник и велики слушач“ при анализи и сједињавању са делом.

Оригинална стварност уметничког дела није материјална, већ се налази у његовом унутрашњем животу, линији, покрету, форми, емоцији и хармонији свих елемената. Великим даром истовременог разумевања интроцепције и екстроцепције при комплексном обликовању форме својих дела, уметница Сандра Јаковљевић представља жену као извор генезе људског постојања. Рефлексијом хармоније симбола и облика, различитих по својој функцији, форми и сврси, у духовном и апстрактном смислу, она изграђује целину између прошлости и садашњости, здраве и оштећене природе, јајета и камена, форме и материје, интелекта и чула, духовног и световног. Одсуством игре боја, различитим потезима, дебелином и дубином линија, сенчењем и указивањем на непромењеност форме уметница обнавља ауру жене и открива њену исконски божанску лепоту. Изражавањем стваралачког импулса Сандра Јаковљевић пружа могућност посматрачу да њено дело уобличи на себи својствен начин. Тиме потврђује причу да уметничко дело, уметник и посматрач имају свој циљ и сврху и да без заједничког деловања не би самостално бивствовали. Само свестан контакт у себи укључује интеграцију посматрача са уметничким делом. Јединство овог односа чини јединство њиховог духа.

Биљана Милосављевић Пићурић
Кустос, Мастер историчар,
Дипл. историчар уметности







Сандра Јаковљевић



Рођена је 1990. године у Београду.

Дипломирала је на Факултету примењених уметности у Београду 2012. године, Одсек Конзервација и рестаурација. Мастер студије завршила је на истом факултету 2013. године исти одсек. Уписила докторске академске студија 2014. године на Факултету примењених уметности у Београду, студијски програм Примењена уметност и дизајн.

Била је стипендиста више државних фондација (Стипендија Републике Србије за основне студије, Фондација за развој научног и уметничког подмлатка, Фонда за младе таленте „Доситеја“, Министарство просвете, науке и технолошког развоја - Стипендија за изузетно надарене ученике и студенте за докторске студије), добитник је неколико награда.

Остварила је шест самосталних изложби и више од тридесет колективних изложби. Учесник пет ликовних колонија (2015 - Будимпешта, Четврта српска колонија ликовних уметника у дијаспори, 2018 - Уметничка колонија Милешева...)

У статусу самосталног уметника у УЛУПУДС-у од 2015. године. Учесник неколико пројекта конзервације и рестаурације штафелајних и зидних слика (манастир Студеница, Галерија Матице српске у Новом Саду...)

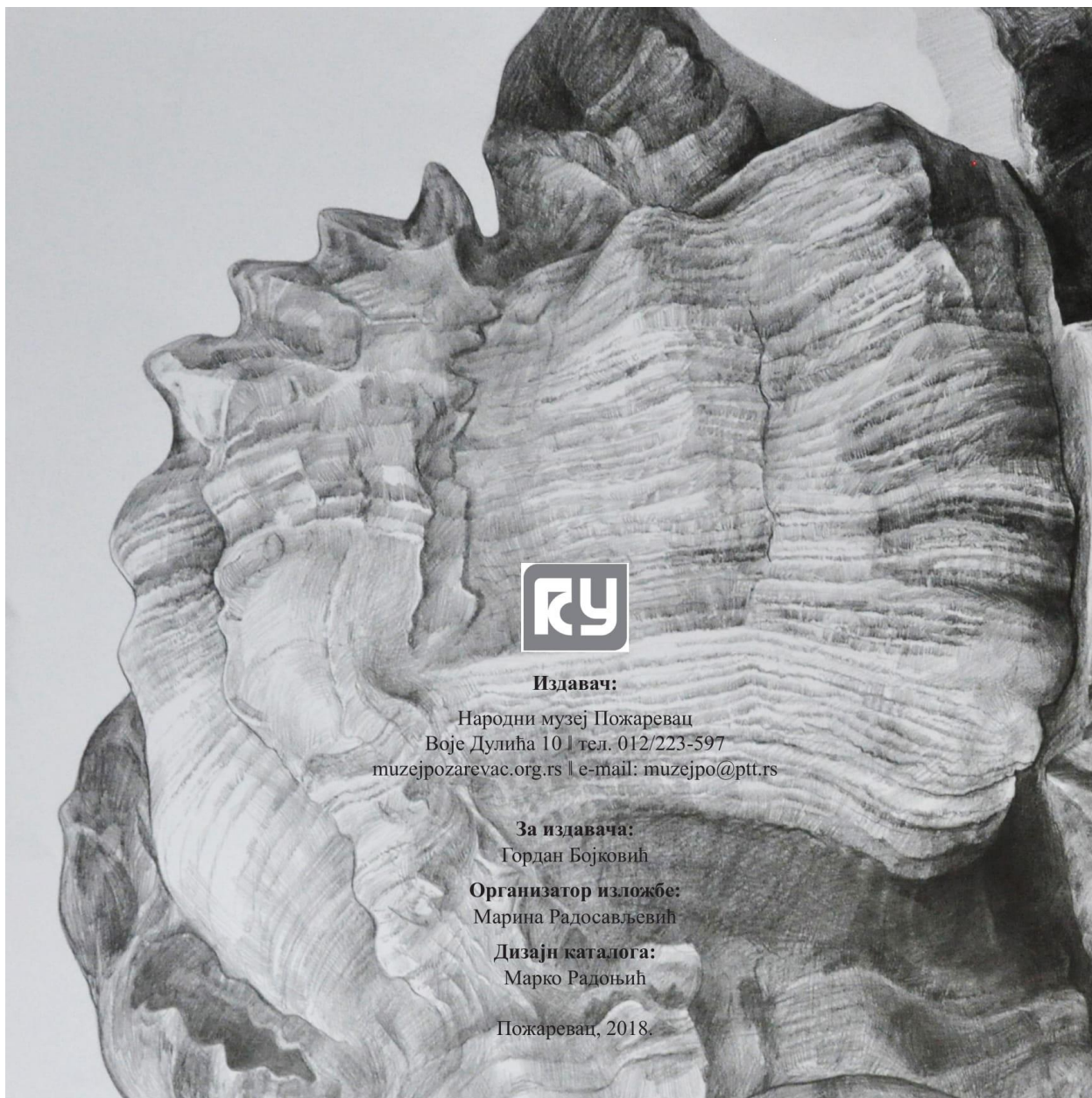
Стипендиста курса у Фиренци (ITP - International Training Projects

Orificio delle Pietre Dure (OPD) 2017. године.

Ради као сарадник у настави на Факултету примењених уметности од 2012. године, на предметима Цртање и Сликање, код редовног професора Станка Зечевића.

Ангажована је у настави као студент докторских студија на Факултету примењених уметности, од 2015 године, Одсек Конзервација и рестаурација, код редовног професора Светислава Николића.

Изложба је део докторског уметничког пројекта Естетика форме у постмодерни- симбиоза форме. Ментор редовни професор Слободан Кајтез.



Издавач:

Народни музеј Пожаревац
Воје Дулића 10 | тел. 012/223-597
muzejpozarevac.org.rs | e-mail: muzejpo@ptt.rs

За издавача:

Гордан Бојковић

Организатор изложбе:

Марина Радосављевић

Дизајн каталога:

Марко Радоњић

Пожаревац, 2018.

14. Рецензије изложбе

Текст из каталога:

Естетика форме у постмодерни – симбиоза форме

Пре него што уметничко дело поприми свој физички облик оно постоји у самом психолошком бићу уметника. Зато је створено уметничко дело производ пројекције духа уметника путем уметничког медија. Оно је облик људског рада, један начин његове комуникације, који на путу до посматрача пролази кроз многобројне циклусе. Стварање уметничког дела заправо је реализација уметникове идеје, жеље и фантазије. Поред уметникове свести, оно је и манифестација његове интелигенције и талента. Уметник при стварању полази од теме која презентује његове способности и чини одраз друштвених карактеристика одређеног историјског периода. Усмерен на обликовање форме дела он анализира појмове: стваралачко, поглед на свет, доживљај, „геније“, спољни свет, унутрашњост, израз, стил, симбол. Разумевањем свих ових појмова при посматрању уметничког дела посматрач открива уметнички предмет, схвата и доживљава саму суштину уметничког дела. Уметнички предмет има „сложено енергетско поље“ – динамични састав материје, форме и духа које усмерава на перципирање и интерактивно деловање на посматрача и околину. Позитивном или негативном валенцијом оно приближава или удаљава посматрача ка себи или од себе. Изградња односа дела и посматрача релативна је у односу на време, простор, отвореност дела, феноменолошку свест посматрача.

Уметник преко композиције користи све елементе, принципе и форме да уметничко дело уобличи унутрашњом резонанцом. Управо та резонанца чини живот уметничког дела и омогућава му вечно трајање. Она улази у око и свест посматрача путем којих у њему ствара импресију и доживљај. Јачина унутрашње резонаце и разумевање дела у многоме зависи од уметниковог начина представљања форме која делу пружа сврху припадања заједници. Посматрач испуњавајући форму сопственим кодовима учествује у довршавању дела.

Целина уметничког дела и посматрача заузима централно место у постојању уметности и чини њену срж. Резултат је сложене структуре састављене од „хоризонта очекивања“, хоризонта компромиса, хоризонта давања, хоризонта узимања и хоризонта примања. Уметничко дело је самостално, али и зависно од реакције посматрача при проматрању. Посматрач, као комплетно формирана личност, такође је самосталан, али и зависан од отворености дела покренуте посматрачевим расположењем, укусом, интелектуалним способностима, искуством, реаговањем на околину и комуникацијом са њом при схватању и прихватању суштине уметничког дела, његовог духовног слоја. Посредници у стварању целине уметничког дела и посматрача су творац дела при отелотворењу форме и кустос, као „савршен комуникатор, добар саговорник и велики слушаач“ при анализи и сједињавању са делом.

Оригинална стварност уметничких дела није материјална, већ се налази у његовом унутрашњем животу, линији, покрету, форми, емоцији и хармонији свих елемената. Великим даром истовременог разумевања интроцепције и екстроцепције при комплексном обликовању форме својих дела, уметница Сандра Јаковљевић представља жену као извор генезе људског постојања. Рефлексијом хармоније симбола и облика, различитих по својој функцији, форми и сврси, у духовном и апстрактном смислу, она изграђује целину између прошлости и садашњости, здраве и оштећене природе, јајета и камена, форме и материје, интелекта и чула, духовног и световног. Одсуством игре боја, различитим потезима, дебљином и дубином линија, сенчењем и указивањем на непромењеност форме уметница обнавља ауру жене и открива њену исконски божанску лепоту. Изражавањем стваралачког импулса Сандра Јаковљевић пружа могућност посматрачу да њено дело уобличи на себи својствен начин. Тиме потврђује причу да уметничко дело, уметник и посматрач имају свој циљ и сврху и да без заједничког деловања не би самостално бивствовали. Само свестан контакт у себи укључује интеграцију посматрача са уметничким делом. Јединство овог односа чини јединство њиховог духа.

Биљана Милосављевић Пићурић

Кустос, Мастер историчар,

Дипл. историчар уметности

Rachel Klipa

art historian, St. Vincent College, Pennsylvania, USA

Doctoral candidate Sandra Jakovljević explores the notion of form in her latest series of graphite drawings. Her works combine images from art history, nature, and modern life to create new visuals, and spatial relationships. To question and challenge how artists utilize form, Jakovljević's assembly of selected images permits the artist to: subvert meanings associated with various imagery by removing it from its original context; deconstruct the artistic process by experimenting with the formal elements of an artwork.

Jakovljević examines art history's symbology linked to the female figure, the natural world, and primitive forms through the careful juxtaposition of subject matter. In one work, the backside of a classical female figure stands in *contrapposto*, while another disproportionate, ill-defined female body stands in profile; in a second drawing, a floating upper half of a woman's body draped in robes, (perhaps suggesting a religious or allegorical figure), looks toward a barely-clothed, seemingly contemporary woman whose figure is engorged and unmaintained; in a third piece, Jakovljević renders primitive forms that mimic the female body, while slowly transitioning toward the foreground to reveal a defined, yet supple, female form. These combined depictions of the female body from different stylistic periods allow the viewer to create new interpretations and meanings associated with the female figure. Through Jakovljević's work, there is no perception, nor directive, to force the viewer to believe that a single representational style, or form, is more significant than the other. These juxtapositions of the notion of female, allow the viewer to choose a preference for, and/or explore, numerous depictions of the human body.

Much of Jakovljević's subject matter is set against scenes pertaining to nature. Several compositions contain craggy mountain ranges, amorphous land masses, soft curves from shells, and the jagged edges of bone. This inclusion of images depicting the natural world allows Jakovljević to play with how nature's majestic and detailed forms can be condensed, or expanded, in two-dimensional work. More importantly, the specific types of lines and shapes

needed to render forms found in nature, create lovely contrasts between the softness of the bodies found in much of Jakovljević's work.

To further emphasize the idea of equity and inclusivity in artistic forms, Jakovljević designs balanced compositions that include various types of formal elements, ranging from flat and illustrative renderings, to those that are realistic and detailed. The scales of values found in the works, along with heavy cross-hatching and ethereal lines, seamlessly thread together the many images in each composition. This openness towards technique permits positive and negative spaces to develop, and allows for portions of Jakovljević's drawings to take on new, almost sculptural, forms.

With this explorative approach towards drawing, Jakovljević's series suggests that there is a possibility for the definitions and processes associated with artmaking to be redefined to create more meaningful and original work.

Rachel Klipa, art historian

St. Vincent College | Office of Public Art

Rachel Klipa

art historian, St. Vincent College, Pennsylvania, USA

Prevod teksta:

Doktorantkinja Sandra Jakovljević istražuje pojam forme u svojoj najnovijoj seriji crteža grafitom. Njeni radovi kombinuju prizore iz istorije umetnosti, prirode i modernog života, da bi stvorili nove vizuelne i prostorne odnose. Ispitujući izazivajući korišćenje forme kod umetnika, skup izabranih predstava kod Jakovljevićeve dozvoljava umetniku dopodriava značenja koja se asociraju sa tim predstavama, tako što ih izmešta iz njihovog originalnog konteksta, uzdekonstruisanje umetničkih procesa, tako što eksperimentiše formalnim elementima umetničkog dela.

Jakovljevićeva eksperimentiše i izaziva simboliku istorije umetnosti, povezanu sa ženskom figurom, svetom prirode i primitivnim formama, kroz pažljivu jukstapoziciju materije subjekta. U jednom radu, pozadinska klasična ženska figura nalazi se u kontrapostu (*contrapposto*), dok drugo disproporcionalno, slabo definisano žensko telo stoji u profilu; u drugom crtežu, jedan lebdeći gornji deo ženskog tela u drapiranoj haljini, (verovatno ukazujući na religioznu ili alegoričnu figuru), gleda prema oskudno obučenoj, na izgled savremenoj ženi, čija figura je nabujala ali nekompletna; u trećem delu, Jakovljevićeva topi primitivne forme koje imitiraju žensko telo, i one se lagano transformišu ka čelu, da bi otkrile definisanu, a ipak gipku žensku formu. Ovi kombinovani prikazi ženskog tela iz različitih stilskih perioda, dozvoljavaju posmatraču da stvori nove interpretacije i značenja, asocirana sa ženskom figurom. Kroz rad Jakovljevićeve, ne provlači se ni percepcije, niti sugestija, kojom bi se posmatrač prisiljavao da poveruje kako jedan stil, ili forma, predstavljanja vredi više nego neki drugi. Ova jukstapozicija

pojma ženskosti dozvoljava posmatraču da izabere šta mu se više sviđa, i/ili da istražuje brojne opise ljudskog tela.

Veliki deo subjektne materije Jakovljevićeve postavljen je naspram scena koje se odnose na prirodu. Nekoliko kompozicija sadrži stenovite planinske lance, amorfne zemljane mase, blage krivine školjki i testeraste ivice kostiju. Uvođenje slika koje prikazuju svet prirode dozvoljava Jakovljevićevoj da se poigrava s tim kako veličanstvene i detaljne forme iz prirode mogu da se kondenzuju ili prošire u dvodimenzionalnom radu. Još važnije, specifične vrste linija i oblika, neophodne da se izraze forme koje se nalaze u prirodi, stvaraju lep kontrast sa mekoćom tela koja se nalaze u većem delu radova Jakovljevićeve.

Da bi još više naglasila ideju ravnoteže i inkluzivnosti u umetničkoj formi, Jakovljevićeva kreira balansirane kompozicije koje uključuju različite tipove formalnih elemenata, od ravnih i ilustrativnih opisa, do onih koji su realistični i detaljni. Skale vrednosti u ovim radovima, zajedno sa teškim kosimsenčenjem i eteričnim linijama, besprekorno uvezuje brojne likove u svakoj kompoziciji. Otvorenost prema tehnici omogućava da se razviju pozitivni i negativni prostori i dozvoljava jednom delu crteža Jakovljevićeve da preuzmu nove, gotovo skulpturalne forme.

Istraživačkim pristupom crtežu, radovi Jakovljevićeve ukazuju da postoji mogućnost da se definicije i procesi, vezani sa stvaranjem umetnosti, redefinišu, kako bi se stvorio originalniji rad sa više značenja.

Rachel Klipa, art historian

St. Vincent College | Office of Public Art

15. Биографски подаци о аутору

Сандра Јаковљевић је рођена 1990. године у Београду. Дипломирала је на Факултету примењених уметности у Београду 2012. године, Одсек Конзервација и рестаурација. Мастер студије завршила је на истом факултету 2013. године исти одсек. Уписала докторске академске студија 2014. године на Факултету примењених уметности у Београду, студијски програм Примењена уметност и дизајн.

Ради као сарадник у настави на Факултету примењених уметности од 2012. године, Одсек Конзервација и рестаурација, предмети Цртање, Сликање и Конзервација и рестаурација штафелајних слика.

Била је стипендиста више државних фондација (Стипендија Републике Србије за основне студије, Фондација за развој научног и уметничког подмлатка, Фонда за младе таленте „Доситеја“, Министарство просвете, науке и технолошког развоја- Стипендија за изузетно надарене ученике и студенте за докторске студије), добитник је неколико награда.

Остварила је шест самосталних изложби, издвајамо : Прес центар у Београду 2009; Библиотека града Београда, огранак "Бранко Миљковић" 2014; Савремена галерија Народни музеј у Пожаревцу 2015; Народни музеј у Пожаревцу 2018. године.

Излагала на више од тридесет колективних изложби, посебно издвајамо: 39. Палета младих Врбас 2013; Трећи међународни бијанале акварела Галерија А, Београд 2014; МајданArt, Уметност у минијатури, Мајданпек; МајданArt, Уметност у минијатури Мајданпек; Жене сликари, Мајданпек 2016; Мајданпек; Жене сликари, Мајданпек 2018; Тријенале цртежа и пластике, Цвијета Зузорић, Београд, 2018. године.

Учесник пет ликовних колонија, издвајамо следеће: 2015- Будимпешта, Четврта српска колонија ликовних уметника у дијаспори, 2018- Уметничка колонија Милешева.

У статусу самосталног уметника у УЛУПУДС-у.

Учесник неколико пројекта конзервације и рестаурације штафелајних и зидних слика, издвајамо: манастир Студеница, Галерија Матице српске у Новом Саду.

Стипендиста курса у Фиренци (ITP- International Training Projects
Orificio delle Pietre Dure (OPD) 2017. године.

16.Изјаве

Изјава о ауторству

Потписани-а **Сандра Јаковљевић**

број индекса **31/ 2014**

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

Естетика форме у постмодерни- симбиоза форме

- 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, _____

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

Име и презиме аутора Сандра Јаковљевић

Број индекса 31/2014

Докторски студијски програм Примењена уметност и дизајн

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта:

Естетика форме у постмодерни- симбиоза форме

Ментор Слободан Кајтез, редовни професор, Факултет примењених уметности, Београд

Коментор Станко Зечевић, редовни професор, Факултет примењених уметности, Београд

Потписани (име и презиме аутора) Сандра Јаковљевић

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, _____

Изјава о коришћењу

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

Естетика форме у постмодерни- симбиоза форме

која / и је моје ауторско дело.

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

У Београду, _____

Потпис докторанда
