

AMBIVALENTNOST
DODIR

Stefan Stanković-Perić

DOKTORSKI UMETNIČKI PROJEKAT



UNIVERZITET
UMETNOSTI
U BEOGRADU

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU



Doktorske akademske studije

Studijski program:
Primenjena umetnost i dizajn

Odsek:
Primenjeno vajarstvo

Doktorski umetnički projekat

Ambivalentnost dodira

Izložba skulptura

Autor:
Stefan Stanković-Perić

Mentor:
red. prof. Marko Lađušić

Beograd
2018.

Realizaciju doktorskog umetničkog projekta pomogli:

Centar za likovnu i primenjenu umetnost „TERRA“, Kikinda

„Atelje Mini Bees“, Beograd

Sadržaj

Apstrakt/Abstract	
1. Uvod	1
1.1 Eklekticizam	4
1.2 Vitalizam	6
1.3 Vinčanska umetnost	7
2. Ambivalentnost dodira 1	8
2.1 Oblikovana forma kao čulni aspekt dualne kompozicije	12
2.2 Neoblikovana forma kao apstraktni aspekt dualne kompozicije	13
2.3 Simulacija života	15
3. Ambivalentnost dodira 2	18
3.1 Psihološka osnova	22
3.2 Umetnički proces i metode rada	25
3.3 Glina i terakota	26
3.4 Transformacija vinčanske plastike	28
4. Ambivalentnost dodira 3	31
4.1 Modularnost	36
4.2 Prostor	38
4.3 Uticaj Vinčanske kulture	39
5. Zaključak	41
5.1 Dodatak zaključku	43
5.2 Doprinis dokorskog umetničkog projekta	45
6. Literatura i internet stranice	46
7. Biografski podaci	48

Apstrakt

Doktorski umetnički projekat pod nazivom „Ambivalentnost dodira – izložba skulptura“ posvećen je analizi i sintezi dve suprotstavljene energije unutar slobodnog skulptoralnog likovnog izraza u realnim prostornim okvirima. Oblikovane forme, u svojoj suštini, oslanjaju se na fragmentarno komponovane elemente postojećeg prirodnog poretka. Proizvod ove analize su skulpture od terakote velikog formata, satkane od geometrijskih i organskih formi, asocijativnog karaktera. Energije ovih, naizgled suprotstavljenih formi koegzistiraju kao jedinstvena celina, sintetisane trećim (ne)elementom – vazduhom.

Energija je pojam apstrahovan iz odnosa kretanja koji u svojoj srži ne opisuje supstanciju već odnos kretanja supstancije. Aktivacijom, interakcijom i integracijom ova tri elementa kreiram sliku alternativne stvarnosti, predstavu postojeće u paralelni utisak o svetu koji nas okružuje – dimenziju u kojoj suprotnosti opstaju zajedno stapajući se u jedinstvenu celinu međusobnim dopunjavanjem.

Skulpture kreirane pod ovim utiskom nemaju za cilj reprodukciju prirodnog izgleda stvari, ali nisu ni bekstvo od života, već su pre prodor u bit svesti i nesvesti. S tim u vezi njihov cilj je stvaranje aluzije na osvešćenje sopstvenog Ja kao pojedinca, ali i kao sastavnog dela kolektiva i prirodnog poretka i odnosa.

Sa željom da podstaknem posmatrača na analiziranje i razmišljanje, skulpture sam koncipirao na asocijativnim formama baziranim na ljudskoj figuri, ali ne izrazito figuralnog karaktera. Oblici koje stvaram osvajaju prostor ne samo pukim invazivnim širenjem, već i integralnim artikulisanjem negativnog prostora.

Vitalna snaga ovih skulptura sadržana je u intelektualnom i integralnom. U njih sam utkao deo sebe i deo naše zajedničke prošlosti – drevne vinčanske civilizacije, koji mislim da bi trebalo da detaljnije istražimo i ispitamo. One nose ideju o povezanosti ljudi i prirode i reverzibilnosti tog procesa.

Ključne reči:

ambivalentnost, geometrija, organsko, vazduh, prostor, kičma, Vinča, eklekticism, vitalizam, skulptura, terakota

Umetnička oblast:

Primenjena umetnost i dizajn

Uža umetnička oblast:

Primenjeno vajarstvo

Abstract

Doctoral art project entitled "Ambivalence of a touch – exhibition of sculptures" is dedicated to the analysis and synthesis of two opposing energies within a free sculptural visual expression in real space frames. Shaped forms, in their essence, rely on fragmentary composed elements of the existing natural order. The product of this analysis are large-format terracotta sculptures, woven from geometric and organic forms of an associative character. The energies of these seemingly opposing forms coexist as a single entity, synthesized by a third (non) element - the Air.

The concept of energy is abstraction from the relation of movement that does not describe the substance in its core but the relation of movement of substance. By activation, interaction and integration of these three elements, I create an image of an alternative reality, a presentation of the already existing reality in the parallel impression of the world surrounding us - a dimension in which opposites survive together, merging into the united whole by complementing each other.

Sculptures created under this impression do not aim to reproduce the natural look of things. However, they do not represent the escape from life, but a breach into consciousness and unconsciousness. Regarding this, their goal is to create an allusion to the awareness of one's own individual self, as well as an integral part of the collective and the natural order and relationship.

Having a desire to encourage observers to analyze and contemplate, I conceptualized sculptures on associative forms based on a human figure, but not of a particularly figural character. The forms I create conquer space not only by invasive expansion, but also by integrating articulation of negative space.

The vital force of these sculptures is contained in the intellectual and the integral. Into them, I have woven myself as well as the part of our common past (ancient Vinča civilization) that we should investigate and examine in more detail. They carry an idea of the connection between people and nature and the reversibility of that process.

Key word:

Ambivalence, geometry, organic, air, space, spine, Vinča, eclecticism, vitalism, sculpture, terracotta

Field of Art:

Applied Art and Design

Sub-field:

Applied sculpture

1. Uvod

„Svaka opšta teorija umetnosti morala bi da počne sa sledećom pretpostavkom: ljudi reaguju na oblike, površine i mase predmeta prisutnih u njihovoj čulnoj perceptivnosti, i ti određeni aranžmani proporcije oblika, površina i masa predmeta rezultuju prijatnim senzacijama, dok nedostatak takvih aranžmana dovodi do indiferentnosti ili čak pozitivne nelagode i odvratnosti.“¹

Imajući ovu pretpostavku u vidu, umetničko istraživački rad pod nazivom „Ambivalentnost dodira“ posvećen je analizi i sintezi dve suprotstavljene energije unutar slobodnog skulpturalnog likovnog izraza u realnim prostornim okvirima. Ove dve energije interaktivno koegzistiraju kao jedinstvena celina, sintetisane trećim elementom – neelementom – vazduhom. Vazduh kao eterički i ezoterički faktor je harmonični vezivni element kontrasnih likovnih celina sadržan u strukturi samih skulptura u vidu praznog (negativnog) prostora, šuplje forme i perforacije.

Sudar dve suprotstavljene energije, tačnije toplih i hladnih likovnih formi, projektuje dinamiku suprotstavljenih elemenata. Čulne, organske partije, aktivne i životne po svojoj strukturi, izvire iz hladnih geometrijskih, apstrahovanih oblika koji nose mir i nemost. Ovakvom simbiozom stvaram aluziju na pokret – pokret u funkciji toka i otpora.

Organske forme, u svojim amorfnim masama, zauzdane su surovošću hladne geometrije. Ovo poigravanje likovnim jezikom za svrhu ima preispitivanje granica suprotnosti i iluzije suprotstavljenosti koja se dobija spajanjem (naizgled) dijametralno različitih elemenata. Neizbežno je bilo stvaranje utiska kako mira i harmonije, tako rata i sukoba, odnosno otkidanja forme od forme – ambivalentnosti. Ali, ambivalentnost nije iskorišćena u kontekstu dualizma, niti u kontekstu sukoba, već kao simbol sinteze. Sinteze likovnih i emocionalnih aspekata u jedinstveno samoodrživo delo, višeelementnog i višeeemocionalnog karaktera. Otuda i naziv umetničkog projekta – „Ambivalentnost dodira“ – dijametralno različite misli ili osećanja prema jednom istom predmetu, osobi, osećaju. Dodir u ovoj kovanici ima inverzivnu svrhu. *Dualnost* je sadržana kako u skulpturalnim delima, tako i u oku posmatrača, ali i u glavi autora.

¹ Herbert Read, *The meaning of art*, Penguin, London, str. 17

Kao polazište koristim elemente bazirane na ljudskoj figuri, ali ne izrazito figuralne u svojoj predstavi, već više fragmentarne, sitne asocijativne celine prepletene sa drugima i postavljene u zajednički prostor. U osnovi se vezujem za ideju prapočetka, za praforme – za ono što se može nazvati *nulta forma*. Ovi elementi oživljavaju kroz međusobno zauzdavanje, sudaranje, dopunjavanje, nastavljanje... Ovakvim komponovanjem sam nastojao da u pokušaju izrazim veze suprotstavljenih životnih perioda kao što su prošlost i budućnost, život i smrt, kao i apstraktne sile između ljudi i unutar jedne osobe. Ali, i da postavim pitanje „Da li su te veze zaista suprotstavljene?“

Ove oblikovane, vajane forme, oslanjaju se na fragmentarno komponovane elemente postojećeg prirodnog poretka. Za oslonac koristim kost – pre svega kičmenicu, ali uzimam samo njene esencijalne elemente – likovni oblik i pokret, transponovan do *nultog polazišta*. Nulta je u ovom slučaju *a priori*, sam DNK iz koga se ceo poznati svet budi i razvija. Baš taj odnos buđenja je materijalni substitut mog istraživanja. Ovo su organski aspekti dualne forme.

Nasuprot organskim formama, koje su same po sebi subjektivne i individualne, postavljam geometriju koja je konteplativna *matematička poetika* svoje vrste, zasnovana na ubeđenju da je sve sadržano u odnosu, broju, skladu, da struktura prirode i svemira odgovara strukturi čoveka, da je ukratko sve u jednom *unum – multum*.² Naizgled hladna, ona ipak nosi snažnu poruku i kao bazična stavka prirodnog poretka ukazuje na krajnje apstrahovan element koji prožima moje skulpture.

Taj treći (ne)element jeste opisana perforacija, prodor – negativan prostor, kroz koji su ispoljene kako životne opasnosti i agresivnost savremenog sveta, tako i suština početka svakog života. Vazduh je jedan od glavnih izvora života na Zemlji i apsolutni vladar prostora koji okružuje našu životnu sredinu, stoga je njegova povezanost sa mojim radovima posredstvom negativnih površina i otvora ključna.

Aktivacijom, interakcijom i integracijom ova tri elementa u prvi plan izvodim svojevrsnu altruaciju stvarnosti, reprezentativu postojeće realnosti u paralelni utisak o svetu koji nas okružuje, stvarnost u kojoj suprotnosti opstaju zajedno, stapajući se u jedinstvenu celinu međusobnim dopunjavanjem. Udvojeni elementi likovnih komada se međusobno privlače, teže jedan ka drugom, dok su prazne – vazdušne celine, bilo velike ili male,

² Miodrag B. Protić, *Skulptura XX veka*, Jugoslavija, Beograd, 1982, str. 37

nemi svedoci vremena koje je bilo, koje jeste i koje će biti. Esencija naše dimenzije, pretočena u likovni jezik, sistematično stilizovana na bazične simbole, simbole koji ne zahtevaju da budu objašnjeni glifovima i glasovima, već vizuelno sami sebe opisuju. Ovim skulpturama sam želeo da ukažem na greške koje su učinjene i učenja koja su nas udaljila od sveta, prirode i nas samih.

1.1 Eklekticizam

Jedan od ključnih pojmova ovog umetničkog projekta je *eklekticizam*. Kao i većina savremenog likovnog stvaralaštva, i moj likovni iskaz se može tumačiti kao eklektički likovni izraz. U umetnosti, ovakvim stavom se dozvoljava slobodan izbor i kombinacija stilova koji ne moraju nužno biti sopstveni. Tačnije, dozvoljeno je pozajmljivanje iz drugih kultura. Važno je napomenuti da postoji razlika između eklektičkog stvaralaštva i preuzimanja tuđeg likovnog obrasca. Ta razlika je čisto etičke prirode. Jedan od primera za ovo je da, ako umetnik izvrši pozajmicu iz nekog *primitivnog* izvora sopstvene civilizacije (u ovom slučaju iz vinčanske kulture), taj period je dovoljno dalek da bi mogao biti okarakterisan kao *egzotičan*, stoga se ne pravi razlika između primitivnih i egzotičnih izvora. Pozajmice iz nekog dalekog izvora nemaju implikaciju plagijata kao pozajmice iz savremenog izvora. „Kada želimo da govorimo o najstarijim vremenima ljudskog stvaralaštva zapletemo se, po pravilu, u kućine pojma *primitivno*. U samozaljubljenosti nama savremenog doba, skoro da vidimo, stvarno ili umišljeno, te ljude iskona gotovo kao nekakve jadnike koji, eto, ne znadoše za čim današnjim bi sve mogli žaliti. Reč primitivno je, ne zbog uvredljivosti već razumevanja radi, bolje danas misliti, pa i kazivati, kao *prvobitno*, inače ćemo, mi današnji, iako nismo prvobitni, pouzdano zaplivati ka primitivnosti.“³

„Za proteklih sto godina zabeleženo je ulivanje najmanje sedam egzotičnih stilova u glavni tok moderne umetnosti. Oni se mogu nabrojati sledećim redom:

1. Umetnost Dalekog istoka
2. Afrička plemenska umetnost
3. Primitivna umetnost (narodna, dečja, naivna)
4. Preistorijska umetnost
5. Prekolumbovska umetnost Amerike
6. Rana grčka i etrurska umetnost
7. Starohrišćanska, naročito romanička umetnost“.⁴

Eklekticizam u umetnosti nije sasvim nova pojava. Čitava istorija umetnosti ne bi ni postojala da umetnost sama po sebi nije predmet nekog uticaja. Kada umetnik dobije

³ B. Petrović, V. Katić, M. Spasić, *Život u glini*, Muzej grada Beograda, Beograd, 2009, str. 9

⁴ Herbert Read, *Istorija moderne skulpture*, Jugoslavija, Beograd, str. 43

potvrdu svojih principa koje je sam razvio iz unutrašnje potrebe, a iz ranijih umetnosti, takvi izvori se slivaju u senzibilitet samog umetnika. Senzibilnost je tako krajnji proizvod izrazito složenog procesa, koji delom proizilazi iz umetnikove lične psihološke konstitucije i iz onog što predstavlja svesnost društvenih snaga koje preovlađuju u njegovoj okolini.⁵

„Ezoterizam prisutan u modernom pokretu od početka postimpresionizma i ekspresionizma nikada nije dominirao modernom umetnošću, jer je bio suviše raznolik – umetniku je nuđeno suviše alternativa i on je često, kao što je to upravo bio slučaj sa Pikasom, odlučivao da ih sve isproba. Jedino je pitanje da li su, u svakom posebnom slučaju takvi raznovrsni uticaji asimilovani, ili su, pak, proizveli fragmentaciju umetnikovog senzibiliteta.“⁶

Savremeni čovek traži novi jezik forme, da zadovolji nove težnje i stremljenja. U mom slučaju, težnja je okrenuta duhovnoj smirenosti, stremljenju jedinstvu, harmoniji i spokojstvu, kraju svog otuđenja od prirode. Sve ove umetnosti dalekih vremena ili neobičnih kultura pružaju nam ili nagoveštavaju oblike koje možemo prilagoditi svojim potrebama, odnosno elemente nove ikonografije.

U slučaju mog istraživačkog rada, Vinča i njena kultura su imale čisto inspirativni karakter za stvaranje i formiranje skulpturalne celine. Elementi koji se koriste, krajnje su asocijativni i pre svega se vezuju za način transpozicije i stilizacije forme, kao i za tok misli za koji se smatra da su Vinčanci negovali.

⁵ Ibid. str. 45

⁶ Ibid. str. 46

1.2 Vitalizam

Drugi ključni pojam ovog umetničkog projekta jeste *vitalizam* objašnjen kroz prizmu ideje i stvaralaštvo Henrija Mura (*Henry Moore, 1898-1986.*):

„Kao većina novih pravaca u modernoj umetnosti, on (vitalizam) je prvo bio inspirisan Pikasom, ali posebno ovom fazom dominira genije Henri Mur i jedna njegova često citirana izjava opravdava upotrebu reči vitalizam u ovom kontekstu: *Vitalnost i snaga izraza. Za mene delo prvo treba da ima svoju sopstvenu vitalnost. Ovde ne mislim na odraz vitalnosti života, pokreta ,fizičke akcije, nemira, igre i tako dalje, već na to da delo u sebi može da sadrži nabijenu energiju, svoj sopstveni intenzivni život, nezavisno od predmeta koji predstavlja. Ako delo ima ovu snažnu vitalnost mi za njega ne vezujemo pojam lepote. Lepota, u pozno-grčkom ili renesansnom smislu nije cilj moje skulpture. Između lepote izraza i snage izraza postoji razlika u funkciji. Namena prve je da se dopadne čulima, dok druga ima duhovnu vitalnost koja je za mene uzbudljivija i prodire dublje od čula. Pošto delo nema za cilj da reprodukuje prirodni izgled stvari, to onda nije bekstvo od života – već možda prodor u stvarnost... Izraz značenja života, podstrek na veći napor u življenju.*“⁷

Mur je inspirisao mnoge razne vrste skulptorskih izražaja, ali u svim periodima njegov cilj nije bio ideal lepote, već alternativni ideal vitalnosti, celovitosti oblika i osećanja. „Postoji samo još jedna bliža odredba koju treba dodati ovoj opštoj teoriji vitalne forme i Mur to sam čini, osvrćući se posebno na primer Brankušija (*Constantin Brâncuși, 1876-1957.*). Oblik može da bude vitalan, a da pritom ne bude umetničko delo – svaka životinja ili ljudsko biće, svako drvo i cvet jesu vitalni, ali umetničko delo je u nekom smislu koncentracija ove vitalne snage. I upravo ova razlika je učinila Brankušijevo delo toliko značajnim za razvoj moderne skulpture.“⁸

S ovim Murovim tumačenjam vitalne skulpture dovodim u vezu sopstveni pristup u kopiciranju i formiranju ličnog likovnog izraza. Skulpture sadrže kako ideje i emocije subjektivnog – autorskog karaktera utkane u materijalnu strukturu, tako i sopstveni život i likovnu dinamiku koja se razvija u čulima i psihi svakog posmatrača.

⁷ Ibid. str. 163

⁸ Ibid. str. 181-182

1.3 Vinčanska umetnost

Daleko pre Sumere, Egipta, Indije i Kine, na Balkanu cveta veličanstvena kultura. Njen epicentar je područje nedaleko od Beograda, a u koncentričnim krugovima širi se od Alpa na zapadu, Jadrana na jugu, Crnog mora na istoku i ruskih stepa na severu. Nazvana je Vinčanska civilizacija po jednom od brojnih lokaliteta gde je ostavila svoje tragove. Ova civilizacija ostavila je na mene snažan utisak, pa se zato treći ključni pojam ovog umetničkog projekta vezuje za kulturu i umetnost drevne vinčanske civilizacije.

Danas je jasno da je vinčanska civilizacija bila prva civilizacija Evrope, a možda i sveta. Najstariji točak kalendar i kuće sa centralnim grejanjem nađeni su na Balkanu. Samo jedan lokalitet u Srbiji ima više figurina nego čitav svet u tom periodu. U jednoj grobnici u Bugarskoj nađeno je više zlata nego u celom svetu za tu epohu. Američki lingvist Shan Winn i svetski priznati paleolingvist Radivoje Pešić uspeli su na temelju fragmenata iz Vinče da rekonstruišu prvo poznato ljudsko pismo.

Iz naše današnje perspektive, čini se pomalo bajkovito, ali arheološka iskopavanja ne otkrivaju ni oružja ni tragove rata, nego nalaze natpise među kojima i onaj najstariji moto Vinče: „ŽIVOT JE LJUBAV!“ Put Vinče bio je put ljubavi. Vinčanac je išao uporedo sa prirodom, čitao znakove u zvezdama, biljkama i oblacima, bivstvujući tako u stalnom skladu i suživotu sa celom biosferom. I baš taj bajkoviti pristup životu, ta utopistička ideja apsolutne harmonije, ostavila je dubok trag u mom životu, tako da ne čudi što je treći ključni pojam ovog istraživanja upravo Vinča.

„Svaku figurinu u okviru starčevačke i vinčanske kulture možemo posmatrati kao jednu organsku celinu i o njoj razmišljati kao da pred sobom imamo umetničku, skulpturalnu formu.“⁹ Slobodno se može reći da su neolitski umetnici preklapali dva koda, čoveka i višu silu, ali se ne može razlučiti koji je od njih primaran, a koji sekundaran. Zanimljivo za vinčanske figurine je da sadrže perforacije na atipičnim mestima: temenu, slepoočnicama, ramenima, kukovima, i td.

⁹ B. Petrović, V. Katić, M. Spasić, *Život u glini*, Muzej grada Beograda, Beograd, 2009, str. 19

2. Ambivalentnost dodira 1

Skup ključnih pojmova: ambivalentnost, dodir, vinčanska umetnost, vitalizam, organsko, geometrija, perforacija, vazduh, eklekticizam može vrlo zbunjujuće delovati. Zato je prva u nizu od tri skulpture velikog formata u terakoti skulptura pod nazivom *Ambivalentnost dodira 1*.

Po strukturi, ona je vertikalno orijentisana, komponovana od više organskih i geometrijskih elemenata vertikalne i horizontalne podele forme. Osnovna podela izvršena je po središnjoj vertikali udubljenom perforiranom formom koja asocijativno opisuje donji završetak kičmenog stuba. Leva i desna masena celina sukobljene su svojim različitim strukturama – dok jednom dominira geometrija, drugom dominiraju organske forme.

Za razliku od graficizma klasičnog perioda vinčanske figuralne plastike, linije se na ovoj skulpturi pojavljuju sudaranjem i mimoilaženjem masenih celina razigranih u prostoru, a dodatno potencirane konkavnim površinama. Vertikalni i horizontalni preseči razgrađuju velike mase ove forme, rasterećujući kompoziciju volumena, ali je za uzvrat opterećujući vizuelnim sadržajem.

Ova vizuelna *preopterećenost* forme proizvod je *analitičkog* pristupa prvoj od tri u nizu skulpture od terakote velikog formata koje hronologiju viđenja čitaju obrnutim redosledom. Kao i svaki istraživački proces, bilo naučni ili umetnički, započinje sa analizom svih raspoloživih pojmova koji se gomilaju prilikom formiranja ideje.

Ideja je uvek u početnoj fazi preopterećena, poput pojma koji nedostaje, pa se mora opisivati većim brojem drugih pojmova. Njeno formulisanje zapravo zavisi od oslobađanja suvišnih pojmova. Kompozicija, oblik, razuđenost i treperavost ove skulpture proizvod su sirovog oslobađanja energije akumulirane oko osnovne ideje. Energetska ekspresija proizvod je prethodnih istraživanja koja su formu lišavala svake spontanosti, fature i narativnosti.

Sa psihološkog aspekta govoreći, Jung (*Carl Gustav Jung, 1875-1961.*) bi konstatovao da je osnova svake promene energija, i to ona koju promene konstantno sadrže i konačno, entropično dovode do stanja opšte ravnoteže. Samim tim, energija ne može nikako biti supstancija, niti se može tako tretirati. Ona je pojam apstrahovan iz

odnosa kretanja, koji u svojoj srži ne opisuje supstanciju, već odnose supstancije. Ovakvo osveščavanje dinamike promene utkano je u umetničko istraživački rad. Energetske promene koje su uslovile vezane su za sasvim nov pristup u građenju, tumačenju i viđenju forme; vezane su za formiranje novog likovno istraživačkog polja i nova skulptorska interesovanja.

Sa druge strane, sagledano iz vizure arheološkog istraživanja, skulptura odaje utisak započetog čišćenja slojeva koji tek treba da otkriju pravu formu ispod njih. Drugim rečima, ova skulptura je apsolutni proizvod iracionalnog. Zaustavljeni kadar na filmskoj traci moždanih aktivnosti preveden u trodimenzionalno telo u prostoru. Oslobođena racionalnog pristupa, ona je razvijena krajnje intuitivno, kao zbir sveukupnosti utisaka, misli, emocija i pojmova.

Krajnja svrha ove skulpture jeste oslobađanje od pređašnjih stega vizuelnog razmišljanja i puštanje svih usputno akumuliranih doživljaja – pojmovnih i likovnih da *izađu iz senke* i da se iz nesvesnog premeste u svesno. Ova energetska disperzija navela me je na dublje razmišljanje i istraživanje Jungovog polja *kolektivnog nesvesnog*.



Slika br. 1, *Ambivalentnost dodira 1*,



Slika br. 2, *Ambivalentnost dodira 1*

2.1 Oblikovana forma kao čulni aspekt dualne kompozicije

U umetnosti, izvori inspiracije često nisu očigledni, a posebno ne racionalno objašnjivi. Kao što je Vilijem Blejk (*William Blake, 1757-1827.*) odavno zapisao: “Kad bi vrata percepcije bila očišćena, sve bi ljudima izgledalo kako i jeste – beskonačno...”

Sa željom da racionalizujem svoju ideju i pojmovno je objasnim, navešću Ridov (*Sir Herbert Edward Read, 1893-1968.*) opis stvaralaštva Henrija Mura koji ga karakteriše „[...] romantičan pokušaj stvaranja slike čoveka od organskih i neorganskih prirodnih formacija.“ Ova misao opstaje u srži mog umetničko istraživačkog projekta, ali je *stresirana* već pomenutim vizuelnim sukobom organskih i geometrijskih partija.

Oblikovane – vajane forme, u svojoj osnovi se oslanjaju na fragmentarno komponovane elemente postojećeg prirodnog poretka.

Estetiku geometrizma prirodno prate statičnost i formalnost. Kroz istoriju umetnosti uvek je bila prisutna, ali je bila uslovljena menjanjem osnovnog umetničkog stava prema svetu i umetnosti. Geometrijska veza sa fizičkim uređenjem našeg sveta poznata je još od davnih vremena, a naučno je više puta potvrđena. To što se nama čini da zvezde i druga nebeska tela nisu više ili manje pravilne geometrijske figure izraz je specifično ljudske, i kao takve, ograničene percepcije. Pravi jezik uređenja svemira je geometrijski. Imajući ovo u vidu, geometrija, kao hladna forma, postaje integralni element mog stvaralaštva kao svojevrsna podloga za dalje razvijanje likovne celine.

Organske forme za svrhu imaju opredmetljavanje apstraktnog konteksta. Antropomorfizacija likovnih celina odigrava se u domenu simbola. Delovi tela, esencijalni činoci živog organizma i portretni elementi istaknuti su kao fragmentarni činoci utkani u obespredmetljenu formu, čime je izbegnuta potreba za predstavljanjem konkretnih likova, već namesto toga, suština (ljudskog) bića.

Spajanjem i pretapanjem ovih, po definiciji, suprotnih oblika, stvaram energetske napetost i otvaram vrata ambivalentnosti, kako u sopstvenoj, tako i u tuđoj interpretaciji.

2.2 Neoblikovana forma kao apstraktni aspekt dualne kompozicije

Neoblikovana forma odnosi se na materijalno neopipljivu formu, koju animiram upravo stvaranjem opipljivih likovnih elemenata, formi i pokreta. Kao jedan od ključnih pojmova (vazduh, prazan prostor) sintetičkog karaktera, ovaj neelement mog stvaralaštva je čisto eterički i ezoterički. Smisao njegovog opisa počiva na simboličkim i filozofskim načelima.

U domenu fizičkih aspekata, po sredi je prostorno poigravanje. Skulptura obavlja prostor oko svog centra i formira *unutrašnji prostor* na isti način kao što *spoljašnji prostor* obavlja nju. Kako su radovi šuplji, zbog same tehnike rada u terakoti, skulpture zaista formiraju novi prostor u svojoj unutrašnjosti, a sa spoljnim prostorom se vezuju različitim prodorima i perforacijama na površini forme. Unutrašnjost i dalje ostaje u domenu *misterioznog*.

Perforacije imaju kako asocijativnu, tako i energetske ulogu. One formiraju *vazdušne džepove* ne samo unutar velikih masenih površina, već i po njihovom obodu, zavisno od potrebe likovnog izraza. Njihov cilj je uravnoteženje oblika, ali i rasterećenje velike mase uvođenjem *praznine*. Skulpture ne kriju da su šuplje, tako da vazduh slobodno cirkuliše kroz njih i dozvoljava energetske razmenu. Dok je Mur svojim perforacijama potencirao „stresiranje međuzavisnosti elemenata, međuzavisnosti uticaja i nedeljivo jedinstvo celine“¹⁰, moje perforacije pak, iako se ugledaju na logiku Murovih, za cilj imaju nagoveštaj dekompozicije materije.



Slika br. 3, *Primeri perforacije u skulpturama Henrija Mura*

¹⁰ Rudolf Arnheim, *The Holes of Henry Moore: On the Function of Space in Sculpture* ; Reprinted from *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. VII, No. 1, American Society for Aesthetics, 1948, str. 30

Prazan prostor (ili ne?), predstavlja baš tu nevidljivu silu koja prožima svaku živu tvar u prirodi i koja bi se u čovekovom dualitetu mogla pojmovno objasniti kao čista energija, ili nematerijalno – više svojstvo univerzuma; pojava koje je svesna svaka živa tvar, a koja se „prostom logikom“ ne može definisati. Za sada, ta životna energija, koju svaka egzaktna naučna disciplina teži definisati, svoje uporište nalazi u umetnosti i nesvesnom ili metafizički definisanom smislu čovekovog uma.

2.3 Simulacija života

Budući da svet vodi sumanutom stanju stvari, na nama je da se spram njega sumanuto ophodimo. Današnje stanje pripada eri oslobađanja svih vrednosti (religijskih, verskih, seksualnih, i sl.) i može se bodrijarovski reći da: „[...] danas je sve oslobođeno, kocke su bačene i svi smo se našli pred ključnim pitanjem: šta činiti nakon orgije?“¹¹

U našem, savremenom svetu, sve je oslobođeno. A, to oslobađanje, nužno donosi stalne izmene poretka i samo još veću neodređenost i načelo neodređenosti. Stoga se kao nužno javlja i pitanje sudbine vrednosti. Pojmovno i vrednovno gledano, nemoguće je više apsolutno razložiti termine lepo-ružno, istinito-lažno, dobro-loše, i dr. Dobro više nije vertikalna zla, a samim tim se svaka vrednost relativizuje i postaje samo shema današnje kulture.

Kako su sve stvari oslobođene svoje ideje i vrednosti, one se nastavljaju odvijati iako je njihova ideja odavno iščezla. One se poistovećuju sa *pojmom*, koji ume biti varljiv. Ljudska potreba za pojmovnim označavanjem svih pojava i predmeta, dovodi do stanja relativizacije smisla, odnosno: „*Primenom čistog pojma na materijale iskustva nužno dolazi do konkretizacije ili predočavanja pojma*, čime dolazi i do privida kao da je neka supstancija izražena pojmom. [...] Ova obmana je neizbežna, pošto smo nesposobni da očevidno predočimo kvantum, i to kvantum nečega. Ovo nešto je supstancija. Stoga se neizbežno hipostazira svaki primenjeni pojam, i protiv naše volje, pri čemu uostalom nikada ne smemo zaboraviti da ipak imamo posla samo sa pojmom.“¹²

Svaka stvar koja izgubi ideju nalik je na čoveka koji je izgubio senu, kaže Bodrijar. Ona tada zapada u mahnitost u kojoj se gubi, što nas opet vraća na relativizovanje pojmova i otkriva „anestezirajuće dejstvo“ simulakruma. Pojmovi, dakle, izlaze iz svog konteksta i dešava se konglomerat pojmova i vrednosti. Sve postaje estetsko, sve postaje seksualno, sve postaje političko... A ništa od navedenog nije doživelo svoj puni i pravi revolucionarni karakter, već je posredstvom kapitala formirano transpolitičko ujedinjenje masa, čime je uslovljeno da svet *poesisa* doživi svoju stagnaciju. Uslovljen ovim dešavanjima i ubeđenjima, sa željom da objasnim i pronađem smisao sopstvenog postojanja i likovnog stvaralaštva, okrećem se vinčanskoj kulturi, a sebi, kao jednom od

¹¹ Žan Bodrijar, *Simulacija i zbilja*, Naklada Jasenski i Turk, Hrvatsko socijalističko društvo, 2001, str. 163

¹² K.G. Jung, *Dinamika nesvesnog*, Matica srpska, Novi Sad, 1984, str. 100

pripadnika tzv. *uma zapadnjaka*, njihove daleke ideje pokušavam da prevedem Jungovim rečnikom.

Radi boljeg objašnjenja ideje ovog rada, izvlačim još jedan poražavajući pojam iz bodrijarovske prizme modernog sveta:

Transestetiko – umetnost se rađa kao simboličko ostrvo zahvaljući čemu se razlikuje od proizvodnje estetskih vrednosti koje poznajemo pod pojmom kulture: bujanje znakova u beskraj, reciklaža prošlih u sadašnje forme, i sl. Oslobođanjem formi, linija, boja i estetskih koncepcija svih kultura i stilova, naše je društvo proizvelo opštu estetizaciju, konglomerat svih oblika kulture. Čak se i anti-umetnost ostvarila otkad je Dišamp instalirao svoj nosač za boce, a Vorhol poželeo postati *proizvođač*. Cela industrijska mašinerija sveta postala je estetizovana, a ukupnu beznačajnost svega preobrazila je estetika.

„Govori se o dematerijalizaciji umetnosti, a s pojavom minimal arta, konceptualne umetnosti, efemerne umetnosti, uspostavila se cela jedna estetika prozirnosti, nestajanja i obesteljenja, ali, u stvari, estetika se posvuda materijalizovala u svom operacionom obliku. To je uostalom i razlog zbog kojeg je umetnost prisiljena biti minimalna, sprovođiti vlastito nestajanje. To ona čini već duže od pola veka, prema svim pravilima igre. Poput svih formi koje nestaju, ona se pokušava podvostručiti u simulaciji, ali uskoro će sasvim nestati, ustupivši mesto velikom umetničkom muzeju i raspomamljenoj reklami.“¹³

Obitavajući ni u lepom ni u ružnom, na nama je da se borimo sa ravnodušnošću. Reklamno dizanje cene umetnosti upravo je srazmerno nemogućnosti estetske procene. Vrednost raste u odsustvu procene vrednosti. Na delu je ekstaza vrednosti. Kao posledica ovoga, danas postoje, uslovno rečeno, dva tržišta umetnosti. Jedno se upravlja hijerarhijom vrednosti (iako i one polako postaju sporne), dok je drugo pošlo putem kapitala i prkosi zakonima vrednosti.

„Ne može se govoriti samo o *degeneraciji* masovnih medija, jer i savremena umjetnost praktikuje ružnoću i slavi je, ali ne više u provokativnom smislu avangarde s početka dvadesetog vijeka. Na određenim događanjima ne samo da se pokazuje

¹³ Žan Bodrijar, *Simulacija i zbilja*, Naklada Jasenski i Turk, Hrvatsko socijalističko društvo, 2001, str. 175.

neprijatnost koja je posljedica sakaćenja ili hendikepa, nego je sam umjetnik taj koji se podvrgava nemilosrdnom povrjeđivanju vlastitog tijela.

Čak i u tim slučajevima, umjetnici tvrde da oni žele da ukažu na mnoge okrutnosti našeg doba, no ipak se ljubitelji umjetnosti s razigranim i veselim duhom upućuju u galerije kako bi se divili ovim djelima i performansima.

A sami korisnici su oni koji nisu izgubili tradicionalni osjećaj za lijepo, i koji osjećaju estetske emocije pred prekrasnim krajolikom, lijupkim djetetom, ravnim ekranom koji reprodukuje kanone Božanstvene komedije.¹⁴

Sa željom da izbegnem ravnodušnost i bespredmetnost kako u životu, tako i u stvaralaštvu, ovaj istraživački projekat sam vezao za drevna načela simbiotičkog postojanja u svetu, gde se energije reverzibilno povezuju, umesto da se oslobađaju i talože. Ravnoteža i kružnost energije poremećene su našom pohleptom, a sebe nazivamo civilizovanim bićima visoke kulture.

Zato kost – kičmenica, kao i ostali elementi ovog umetničko istraživačkog projekta ima dualnu funkciju. Ona nosi dve poruke, od kojih se jedna vezuje upravo za ova *načela zla* koja se otkrivaju u savremenom društvu. Vezuje se za smrt kao loš aspekt, ne kao normalno stanje kruženja i smenjivanja, već kao pojam *nasilnog* i *neosnovanog* oduzimanja života – oduzimanja i oslobađanja energije, morbidnost vremena personifikovana morbidnim simbolom koji nas podseća na prolaznost života. I tu leži ključ problema kod ljudi, građen vekovima, strah od smrti, strah od neizbežnog, tabuisanje i satanizovanje ovog pojma. A to je i dalje samo pojam. Ljudska tvorevina, skup glifova i zvukova, apstrahovan i mistifikovan, simbolički najčešće predstavljen kao lobanja ili skup kostiju.¹⁵ Ljudi su, čini se, u drevnim civilizacijama razumeli ovu pojavu i prihvatili je kao normalan tok, normalno kruženje energije.

¹⁴ <https://okf-cetinje.org/umberto-eco-istorija-ruznoce/>

¹⁵ Stav o smrti objašnjen na ovaj način vezan je za *zapadnjački um*, koji polako asimilira sve ostale umove

3. Ambivalentnost dodira 2

Za razliku od prethodne, skulptura *Ambivalentnost dodira 2* lišena je vertikalne podele masa. Centralni presek gubljenjem i perforiranjem forme zamenjen je vertikalnom linijom koja, zbog trougaone osnove, u frontalnom pogledu čini centralnu osu – liniju spoja leve i desne strane.

Simetrija periferno ustupa mesto asimetriji mase i forme, a izmeštanjem iz stroge frontalne tačke posmatranja otkriva se linija *loma* koja levu i desnu polovinu usmerava u različitim pravcima. Ova skulptura, po svom likovnom izražaju predstavlja sintetičku fazu rada, kojom se elementi analitičke faze posmatraju kao odvojeni, preispituju, transponuju i po potrebi odbacuju kao suvišni. Rezultat ove faze je monumentalna forma velikih ravnih površina koje se iz osnove podižu na gore. Geometrizam trougla narušen je horizontalnim presecima i *vazдушnim džepovima* sa prednje strane, a periferno, na leđima i vrhu skulpture organskim formama.

Frontalno posmatrano, u ravnim površinama su zarobljeni modularni elementi inspirisani donjim završetkom kičmenog stuba. Njihovo gradativno nizanje po vertikali i postepeno pretvaranje u organske oblike sugeriše na stepene evolucije čoveka i njegove svesti. Periferno, u vidu amorfne masa portretnog karaktera simbolički se iz apsolutne apstrakcije razvijaju svest i nesvest kao sastavni elementi čoveka kao misaonog bića.

Geometrizacija površine ovde je dominantna, čime sugerišem na čovekovo *buđenje, izlazak iz tame na svetlost*. Preciznije objašnjeno, stvaram aluziju na osveštavanje sopstvenog JA i razvijanje svesti o okolini u kojoj se nalazimo.

Leđa ove trougaone forme otkrivaju ravnu površinu koja se pretapa u amorfne završetke sa dva *ureza*. Ovo prelaženje iz ravnih u amorfne oblike povezujem sa Jungovim terminom *kolektivno nesvesno* koje se postepeno taložilo kroz duga vremenska razdoblja iskustvima naših predaka.

Dva zareza sugerišu na dualnost psihe i dualnost same skulpturalne forme, kao i na fazu razvoja misli u procesu rada. To je prevod piktoralnog vinčanskog geometrijskog dekora, preveden na sudar pozitivnih i negativnih formi. Šuplja forma skulpture ne krije da u svojoj unutrašnjosti sadrži vazdušni prostor. Rascep koji se u potiljačnoj zoni pojavljuje, zajedno sa površinskim otvorima na krajevima kanala uvlači spoljni prostor u

skulpturu, tako da ona više nema potrebu da se od njega brani već je sa njim u konstantnoj, kako spoljnoj, tako i unutrašnjoj vezi.

Perforacije su izmeštene iz središnje zone, čime se uvodi monumentalni pristup formi. Njihove periferne pozicije nevidljivom niti obavijaju i teraju vazduh i posmatrača da kruže oko forme. Takođe, ovaj periferni vid perforiranja forme doveden je u vezu sa vinčanskim amajlijama. I tako posmatram i doživljavam ovu skulpturu – kao amajliju koju treba imati uz sebe, oko vrata, kao podsetnik na našu svest i nesvest. Kao podsetnik na bitnosti *primitivnog* i usklađivanje tog modusa sa pojmom civilizovano. Kao podsetnik da naš intelektualni razvoj ne treba da podstakne i razvoj arogancije i oholosti prema okolini i svetu, već da bi trebalo da podstakne sintetičku misao i povratak zakonima prirode.



Slika br. 4, *Ambivalentnost dodira 2*



Slike br. 5, Ambivalentnost dodira 2

3.1 Psihološka osnova

Govoreći o uticaju vinčanske kulture na ovaj rad, javila se i nužnost preispitivanja onog iskonskog, genetskog, prasećanja koje leži skriveno i usnulo, utkano u naš DNK. Shodno tome, okrećem se Jungovoj analizi i objašnjenju *kolektivnog nesvesnog*.

Po osnovnoj psihološkoj definiciji, psiha se deli na dva osnovna elementa – svesno i nesvesno. Ove dve sfere su po svojim osobinama i strukturi suprotne, ali njihov odnos je simbiotički, jer se njihovim međusobnim dopunjavanjem formira jedinstvo psihe. Sfera svesti je samo vrlo mali deo totalne psihe. U daljem otkrivanju nesvesnog života Jung je došao do pretpostavke da nesvesni život, osim individualnog nesvesnog sadrži još jedan, dublji prostraniji sloj koji je nazvao kolektivno nesvesno.

Njegova definicija kolektivnog nesvesnog opisuje ovaj pojam kao najstariji, najdublji i najuticajniji sloj psihe i karakteriše ga kao svojevrsnu riznicu sabranih i nasleđenih iskustava predaka. Taj sloj psihe u individui predstavlja urođene predispozicije za određene načine čovekovog reagovanja na okolinu. Kao temelj celokupne nadgradnje ličnosti, kolektivno nesvesno počiva na univerzalnom nadličnom. Ono ne poznaje istorijske epohe niti kulture, jer, po Jungu, svi ljudi imaju, ako ne isto, onda bar približno isto kolektivno nesvesno.

Samo po sebi, kolektivno nesvesno u sebe ubraja mnoge najviše vrednosti i dragoceno duhovno iskustvo, kao i mudrosti mnogih generacija predaka koje se vekovima taložilo. Ali, ono može biti i iracionalno, čak destruktivno, ukoliko je neshvaćeno i zanemareno.

Takođe, Jung ističe da se kolektivno nesvesno sastoji od svojih elemenata koje naziva *arhetipovima*. Arhetip je reš grčkog porekla i znači *prasluka, prauzorak, prapismo*, a možda i najbolji, ili bolje rečeno, najpogodniji prevod u ovom kontekstu bi bio *prvi otisak*. Kao jungovski pojam, arhetip se odnosi na obrasce mišljenja, osećanja i delovanja koji su urođeni, a njihov nastanak bi bio rezultat viševekovnog iskustva velikog broja generacija i predaka koje se taložilo. Ovo ujedno čini osnovnu strukturu, ali i dinamičke elemente kolektivnog nesvesnog.¹⁶

¹⁶ Renos K. Papadopolous, *The handbook of Jungian Psychology*, Routledge, London and New York, 2006.

Dakle, kolektivno nesvesno se nalazi ispred svakog ličnog iskustva i sadrži opšte, za celo čovečanstvo, tipične nasleđene forme opažanja i razumevanja – arhetipove. Kako su oni otisci opšteljudskog iskustva od početka civilizacije, pojavljuju se u svesti pojedinca, kada se ponovi ikakva prasiituacija u njegovom ličnom životu.

Radi boljeg razumevanja arhetipa, on može biti doveden u odnos sa instiktima. U ovom odnosu se sagledava povezanost ljudske psihologije sa psihologijom življenja. Zanimljivo je Jungovo pojašnjenje odnosa nagon – duh i položaja arhetipa u tom odnosu posredstvom boje. Označivši nagon crvenom, a duh plavom bojom, Jung ističe da srhetipu spektralno odgovara ljubičasta boja. Ona se vodi kao izvedena boja, koja nastaje mešanjem crvene i plave, ali je ipak boja za sebe. Iako nagon ima fiziološki aspekt, on u svest prodire kao slika – arhetipska predstava. U ovom procesu pojavljuju se delovanja koja su, ili koja izgleda da su u suprotnosti sa fiziološkim potrebama. Ako je arhetip predstavljen nevidljivim ultraljubičastim delom spektra, simbolički se na taj način može objasniti položaj arhetipa u odnosu duh – nagon, ali i istaći da je on (arhetip) psihoidan faktor. Njime se označava područje koje se psihički manifestuje, iako ne može biti okarakterisano ni kao psihičko, ali ni kao fiziološko jer ne pokazuje fiziološke karakteristike.

Jung je arhetipovima pripisivao veliki energetska naboj. Opisivao ih je kao otiske stalno ponavljanih iskustava koji se istovremeno ponašaju kao snage i tendencije ponavljanja istih iskustava. Specifična energija arhetipova nezavisna je od svesti, ali i nedovoljna da bi postala predstava. Da bi arhetip dobio svoj naboj, neophodna je dodatna energija koju obezbeđuje svest, čime započinju dinamičke reakcije. Arhetip tad biva obasjan svetlošću svesti i tako ulazi u oblast psihičkog – postaje vidljiv.

Ako je svest ekvivalent za svetlost, ne treba zaboraviti da uz nju ide i senka. Senkom Jung opisuje mračni deo ličnosti koji svesno Ja ne želi da prihvati i kojeg se stidi, drugim rečima to je skup svega što ličnost ne želi da bude i što ne priznaje da jeste. Tako se potiskivanjem ovih nepoznatih i neželjenih osobina stvara tamni i inferiorni deo ličnosti.

Kao posrednika između Ja i unutrašnjeg sveta, Jung imenuje duševne slike *animusa* i *anime*. To su praslike od kojih *animus* karakteriše muškarca u ženi, dok *anima* karakteriše ženu u muškarcu, nezavisno od fizičkog izgleda. *Sopstvo*, pak predstavlja arhetip celine i duševnog sklada u potpunosti.

Takođe, Jung ističe da, iako je kolektivno nesvesno autonomni kompleks, ono i dalje mora biti individualizovano. Ovaj proces individuacije Jung karakteriše kao arhetipski fenomen potencijalnog razvoja čoveka u jedinstvenu celinu. Jung smatra da se moramo suočiti kako sa onim arhetipovima koji nas povezuju sa ostalim pripadnicima ljudskog roda, tako i sa onima koji su naš sopstveni zakon unutra, naš unutrašnji poziv.

Ovo Jungovo trojstvo pronalazim u svojim skulpturama. Pojam *svesno* dovodim u vezu sa geometrijskim formama – smišljenim uprošćavanjem oblika i *ravnanjem* površina. Nesvesnom pripada vitalistički aspekt, koji sadrži organske forme i njihovo asocijativno (podsvesno) fragmentarno komponovanje – izviranje ili poniranje kroz prostornu geometriju svesnog. Kolektivno nesvesno u skulpturama dopunjuje organske forme *prasilikama* inspirisanim vinčanskom kulturom i umetnošću, koje su integrisane u ovu celinu nematerijalnim vanvremenskim aspektom – praznim prostorom koji večito kruži i okružuje.

3.2 Umetnički proces i metode rada

Početak toka rada na svakoj pojedinačnoj skulpturi označava izbor motiva. To su uvek geometrijske i organske (kost i asocijativni antropomorfni oblici) forme, obogaćene istorijskim (Vinča) i krajnje apstrahovanim (vazduh) motivima. Svi navedeni motivi zajednički su kod svake od tri skulpture ovog umetničkog projekta, sa razlikom u primeni – odnos, količina i struktura.

Metode rada doživljam kao beskonačan pojam raznovrsnosti, formiraju se u odnosu na temu, preokupaciju i trenutak. Individualnog su i intimnog karaktera i uvek pružaju mnoštvo mogućnosti. Pravila uvek odvajam od likovnog doživljaja, kome iskustveno i tehnički ostajem dosledan. Drugim rečima, svi sistemi *pravila* podređeni su likovnoj formi i ne vladaju njom.

Hijerahija odnosa i struktura u fazama rada dozvoljavaju racionalan pristup umetničkom toku, čija je prirodna bit iracionalnost. Sam stvaralački proces pokrenut je kadriranjem – izvlačenjem fragmenta određene prirodne stvari ili likovnog detalja, koji se dalje kombinuje sa drugim vidovima likovnog izraza. Kombinovanjem i transponovanjem elemenata stvaram modul koji se zatim multiplikuje sa određenim stepenom varijacija, a kome se pridodaju drugi slični ili različiti elementi.

Samo ljudsko telo je više od jedne proste mase – ono je akumulacija malih masa. Svako od tih tela je deo pak druge, još veće mase – čovečanstva. I na kraju i samo čovečanstvo je deo nečega još većeg – sveta. A svet je priroda i ona je niz beskrajnih prizora i primera oblika i forme.

U postupku građenja forme, koji je ograničen tehničkim zahtevima zidanja šuplje forme od gline, kombinujem racionalni i iracionalni aspekt sopstvene ličnosti. Drugim rečima, započetoj ideji dozvoljavam da oživi sopstvenim tokom. Poput savremenih 3D štampača, skulptura od terakote velikog formata podiže se u visinu sloj po sloj, sprat po sprat. I u toj fazi građenja ona se menja, linearno, konstanto opisujući druge oblike pre konačnog *zatvaranja* forme. Upravo u ovoj fazi, dozvoljavam tim linijama, tim crtežima iz vertikalne perspektive da me povedu u nove dimenzije, ali bez odstupanja od prvobitne ideje.

3.3 Glina i terakota

Glina je plastični poluvezan sediment nastao vezivanjem mulja, pelitskog materijala¹⁷ transportovanog vodom i istaloženog u vodenoj sredini. Osim glina koje nastaju transportom i taloženjem muljevitog materijala, postoje i one koje su postale i ostale na mestuu raspadanja primarnog materijala. To su tzv. rezidualne ili sedimentarne gline. Ovaj materijal može biti vezan ili isušivanjem ili istiskivanjem vode pod pritiskom gornjih slojeva. Glina predstavlja središnji stadijum u dijagenezi muljevitog materijala. Gline su veoma rasprostranjene, sastoje se od minerala gline i raznih primesa. Pored minerala, sporedni sastojci u glini su kvarc, veoma retko cirkon a ima i primesa gvožđa koji stenu pigmentiraju crvenkasto, žuto ili mrko crveno. Često sadrži i organske supstance koje daju tamnosivu ili crnu boju, dok male količine mangana boje stene zelenkasto.

„Prema legendi, Bog je bio vajar.

Napravio je čoveka od gline.

I udahnuo mu duh.

Od rebra Adamova, nastala je Eva.

Pouka prva:

Vajarstvo je prastari zanat.

Pouka druga:

Glina je večiti vajarski materijal.

Pouka treća:

Skulpturi treba udahnuti duh.

Prvo vajarsko delo,

moralo je nastati kraj reke.

Na obalama se taložila glina.

Masna, slojevita.

Siva, žuta ili plavičasta.

Zavisi, koliko je lišća na zemlju palo,

i koliko je vekova prošlo.

¹⁷ Klasične sedimentne stene, najrasprostranjenije stene Zemljine kore, nastale transportom i sedimntacijom ostataka raspadanja ili mehaničkog detritusa

Na glini nema ploda.
Ne rađa.
Samo najotporniji korov.
I skulpture.
Ovu je njivu Bog napustio.
Ostavio je vajarima,
da je rukama oru.“¹⁸

Terakota (lat. *terracota* – pečena glina) je vrsta keramike, široke primene i uglavnom narandžaste boje. U starim vremenima korišćena je za izrađivanje figurina i upotrebnih keramičkih predmeta. Najstarije skulpture od terakote sušene su na Suncu a kasnije paljene na otvorenom ognjištu u pepelu, dok se danas u tu svrhu koriste električne peći.

Glinu biram kao materijal koji će biti najbolji nosilac ideje i poruke ovog umetničkog projekta. Ona je osnovni materijal koji se koristi u vajarstvu i sigurno i najstariji vid trodimenzionalnog likovnog izražavanja. „Modelovanje gline bilo je delatnost u kojoj su drevni stanovnici Vinče iskazivali vrhunsko umeće. Od ovog materijala napravili su hiljade predmeta koji su ih svakodnevno okruživali. I u ranijim vremenima, početkom neolitskog doba, pečena glina imala je posebno mesto u životima ljudi. Posuđe iz kojeg su pili, jeli i u kome su pripremali hranu, peći koje su ih grejale, pod po kome su hodali, zidovi koji su ih štitili od sunca i zime i pružali im intimu – sve je bilo od gline!“¹⁹ Tehnika koju sam izabrao je *vajanje šuplje forme* postepenim vertikalnim *zidanjem*. Finalni proizvod je terakota velikog formata (do 2m visine).

Kako se tematski, iskustveno i asocijativno u ovom radu oslanjam na drevnu vinčansku civilizaciju, terakota je odabrana kao najprikladniji bazični vajarski likovno – izražajni metod, čime skulpture dobijaju pečat jungovske definicije *kolektivnog nesvesnog*.

¹⁸ Stanislav Živković, *Nebojša Mitrić*, Matica srpska, Novi Sad, 2007, str.215

¹⁹ Dubravka Nikolić, *Vinča – praistorijska metropola, istraživanja 1908-2008*, Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu; Narodni muzej u Beogradu; Muzej grada Beograda; SANU, 2008, str. 140

3.4 Transformacija vinčanske plastike

Kako je već pomenuto da su drevni stanovnici Vinče izradili na hiljade predmeta od pečene gline, može se slobodno konstatovati da je bilo za očekivati da u toj tehnici pruže visok kvalitet obrade. Ti predmeti su sadržali znanje akumulirano tokom više hiljada godina.

Pečena glina je bila najzastupljeniji vid plastičnog likovnog izražavanja. Od svih predmeta koje su Vinčanci pravili, najviše pažnje privukle su antropomorfne figurine. Iako njihova svrha nije sasvim odgonetnuta, upoređivanjem pristupa u modelovanju ovih figura otkriveno je da antropomorfna figuralna plastika genralno prati postojeće periodizacije vinčanske kulture. Zanimljivo je da, od početka razvoja vinčanske umetnosti, lica na figurinama prate stroga pravila. Ona su trouglasta ili petouglasta, bez mnogo detalja i više liče na maske bez usta (postoji samo par izuzetaka u ogromnom korpusu nalaza), sa naznakama nosa i očiju. Takođe je zajednička upotreba perforacija na figurinama iz svih faza, a klasifikovano ih je tri.

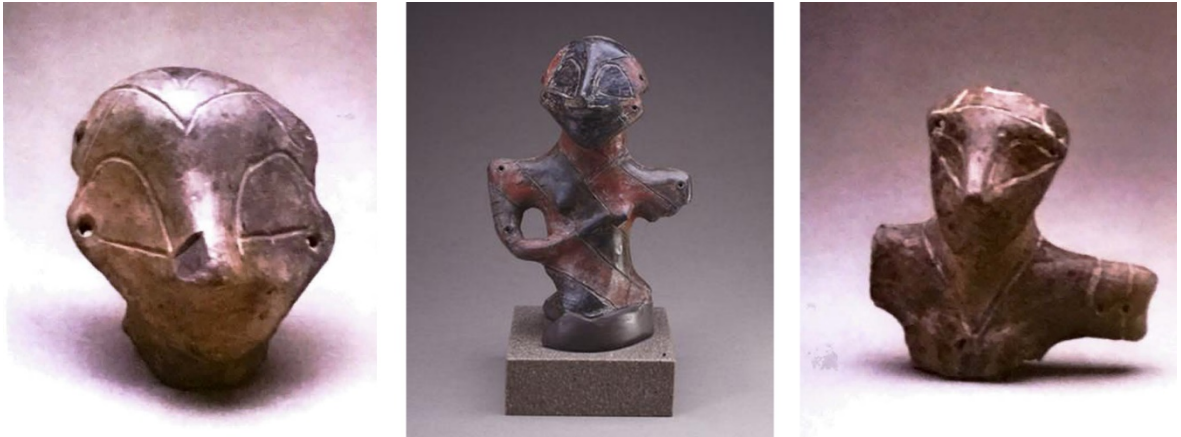
Najstarije figurine su cilindričnog oblika sa urezanim detaljima na licu. One su nastale na postulatima starčevačke tradicije i od tih figura se razlikuju samo po skladnim proporcijama i prirodnijem predstavljanju pojedinih detalja. Ova faza je, zahvaljujući ekonomskom razvoju, brzo prevaziđena i odbačena kao kanon.



Slika br. 6, *Primeri rane faze vinčanskih antropomorfnih figurina*

Daljom evolucijom, koja se odvija kontinuirano, vinčanska figuralna plastika usavršava i jasnije predstavlja trodimenzionalno oblikovanje ljudske figure sa obiljem detalja. Ovo je faza koja se odlikuje raznovrsnošću formi, načinima ukrašavanja i

tretmana površina. Modelacija sada smelo kombinuje trodimenzionalne površine sa graficističkim tretmanima, tako da se punoća oblika dodatno potencira i više teži realnom.



Slika br. 7, *Primeri klasične faze vinčanskih antropomorfnih figurina*

Najmlađa etapa razvoja vinčanske plastike gubi sjaj i raskoš umetničkog izraza, više se okreće apstrakciji, shematizmu i linearnom prikazivanju oblika. Piktoralne metode ponovo uzimaju primat nad sudaranjem površinskih reljefnih masa, umesto trodimenzionalnosti forme pribegava se dvodimenzionalnom, pljosnatom tretmanu, tako da ove figurine više predstavljaju impresiju trodimenzionalnosti. U ovom periodu razvija se tip figurina ptičijeg lica, koje je postignuto horizontalnim širenjem lica i modelovanjem izduženog nosa koji se spaja sa bradom.



Slika br. 8, *Primeri pozne faze vinčanskih antropomorfnih figurina*

Sa vinčanskom plastikom se, u ovom umetničko istraživačkom radu, dovode u odnos asocijativne portretne forme, stilizovane do nivoa proste smene konveksnih ili ravnih i konkavnih formi. Čovekolike forme, u mom radu, više asociiraju na lobanje, lišene svih elemenata ljudskog lica osim očiju.

Kako je za moj rad kost bitan likovni element, moram pomenuti i vinčanske amulete. Ovi privesci, čija funkcija takođe nije potpuno razjašnjena, raznovrsnih su oblika i dekoracija i svakako se mogu uvrstiti u predmete primenjene umetnosti. Međutim, ono što je za moj rad bilo najzanimljivije, jeste da se ne tako mali broj njih vizuelno, a vrlo moguće i tematski, podudara sa izgledom različitih kostiju.



Slika br. 9, *Primeri vinčanskih amajlija*

4. Nulta

Treća i poslednja skulptura ovog ciklusa nosi naziv *Nulta*. Sam naziv ima dvojaku funkciju. Odnosi se na nultu tačku u kontekstu geografskog epicentra – u ovom slučaju taj centar je Vinča, čiju istorijsku i kulturološku bitnost želim da istaknem. Drugi aspekt naziva sugerše na *osnov*, tačnije na *koren svega* – ono što je bilo pre svega ostalog i što ostaje posle svega.

Poslednja faza istraživačkog procesa ogleda se u skulpturi od terakote velikog formata koja je svesno oblikovani simbol kao derivat ambivalentnih energija. Ove energije su iskustvena akumulacija prethodne dve skulpture, ali i univerzalni činilac svake od ove tri skulpture pojedinačno. Posle analize i sinteze pojmova i likovnih oblika, okrenuo sam se transpoziciji i stilizaciji.

U svojoj osnovi, ovo je pravougaona forma, vertikalno orijentisana, diferencirane prednje i zadnje strane. Horizontalna podela modularnog vertikalnog komponovanja je prisutna, ali sa prekidima. Frontalno posmatrana, ova skulptura sadrži obrasce obe prethodne, ali pročišćene i preraspoređene. Perforacije su zamenjene udubljenim gradativnim *vazдушnim džepovima*.

Stroga simetrija i vertikala su decentrirane. Primaran pol u ovoj kompoziciji pripada velikim, blago tordiranim, geometrizovanim površinama. Iskustvo prethodna dva rada zgušnjava se u integral. Geometrija, kao esencijalni element, ali i matematička i logička disciplina ovaploćenje je drugog značenja *Nulte* – predstavlja bazu. Svojom uravnoteženošću sugerše na mir i spokoj u ambivalentnosti suprotstavljenih sila. Ona odaje utisak sklada i *uokvirenosti* u jedinstvenu likovnu celinu. Frontalno posmatrano, moglo bi se reći da je na pozadinsku organsku formu navučena geometrizovana maska sa otvorima za *oči*.

Kako se sad služim transponovanjem i stilizovanjem forme, od kičmenice uzimam najkarakterističniji ključni element – pršljen, stilizovan gotovo do piktoralnog substituta u geometrizovanom likovnom izražaju sa jedne, a organskom sa druge strane. Stub nema svoj početak, osnova je apsolutni kvadrat, te se vizuelno u mozgu može nastaviti u beskraj, ali ne u visinu, već u dubinu (ispod površine zemlje). Preokretanje Brankušijevog modularnog sistema, beskonačnog stuba, koji teži nebu i beskrajno se može nastaviti u

pravcu istog. Isto tako, ovaj rad se logički može nastaviti na prethodni koji se vezivao za karlični završetak kičmenice.

Kod čoveka kao *uspravnog bića* ona prirodno stremi visini, tako da sam izbegao vertikalnu beskonačnost i okrenuo je naopako, time se obraćajući prošlosti i praljudima. Kao što je kičma *stub života* kod ljudi, Vinča bi trebalo da postane noseći stub savreme civilizacije.

Koštani deo ovog stuba u sebi krije moždinu koja je provodnik svih informacija kroz telo. Zato za transponovani likovni izraz kičmenice asocijativno vezujem sveprisutne fragmentarne elemente portreta. Konkretnije objašnjeno, integrišem elemente glave – lobanje, *čuvara mozga sa magistralom života*, jer glava je zbir svih informacija koje šalje i sakuplja posredstvom kičme.



Slika br. 10, *Nulta*



Slika br. 11, *Nulta*



Slika br. 12, *Nulta*

4.1 Modularnost

Modularnost je pristup u formiranju likovne celine koji je integralni segment ovog istraživačkog rada. Pošto je jedan od nosilaca likovnog izražaja pomenuta kičmenica, ona je sama po sebi modularnog karaktera što, kao gradativni element fragmentarnog komponovanja, nije odbačeno u pristupu.

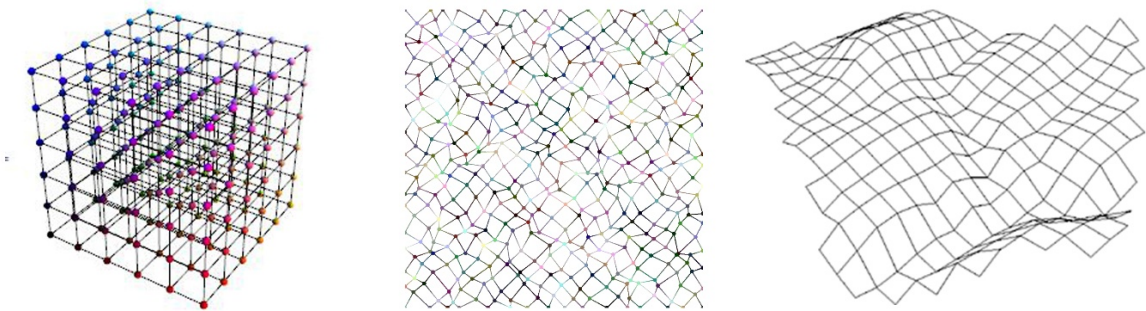
Naime, pojam modularnost podrazumeva upotrebu izvesnog broja osnovnih elemenata – modula, sa ciljem da se konstruiše veći broj različitih (modularnih) struktura. Dok u nauci, princip modularnosti se javlja kao traganje za osnovnim elementima (elementarne čestice, osnovni gradivni elementi različitih struktura, između ostalih i geometrisjkih, i td.), umetnost pak koristi različite module čijim se poigravanjem služi kako bi formirala modularnu strukturu nove likovne forme. Ako bismo ovaj pojam doveli u vezu sa prirodom, došli bismo do zaključka da je po sredi ispoljavanje opšteg principa ekonomičnosti – mogućnost za beskrajno bogatsvo i raznovrsnost struktura, koje se izvode iz izvesnog (konačnog i veoma ograničenog) skupa osnovnih elemenata njihovim preraspoređivanjem i kombinovanjem.

Modularnost je metod kojim su se služile i drevne civilizacije, pre svega u ornamentalnoj umetnosti. Ljudski mozak uvek traga za pokušajima objašnjenja objekata u vizuelnom polju i u tom procesu se zapravo vrši selekcija između beskrajnih nizova objekata koji svi daju istu retinalnu projekciju. S tim u vezi, naša percepcija će se najčešće opredeliti za odabir jedne od *prirodnih* – najverovatnijih ili najjednostavnijih interpretacija.

Sva naša viđenja nekog trodimenzionalnog tela mogu biti svedena na viđenja njegovih sastavnih delova, posmatranih iz različitih tačaka gledišta u prostoru. Ako ovu tvrdnju prevedemo na kompjuterski jezik plastičnije se može objasniti metod koncipiranja trodimenzionalnog tela. Svako virtuelno trodimenzionalno telo je zapravo beskrajn niz dvodimenzionalnih slika u našoj glavi, dok je u kompjuterskom jeziku to skup tačaka u virtuelnom prostoru, međusobno povezanih linijama. Tačnije, svako virtuelno trodimenzionalno telo je skup poligona – mreže koja opisuje površinu.

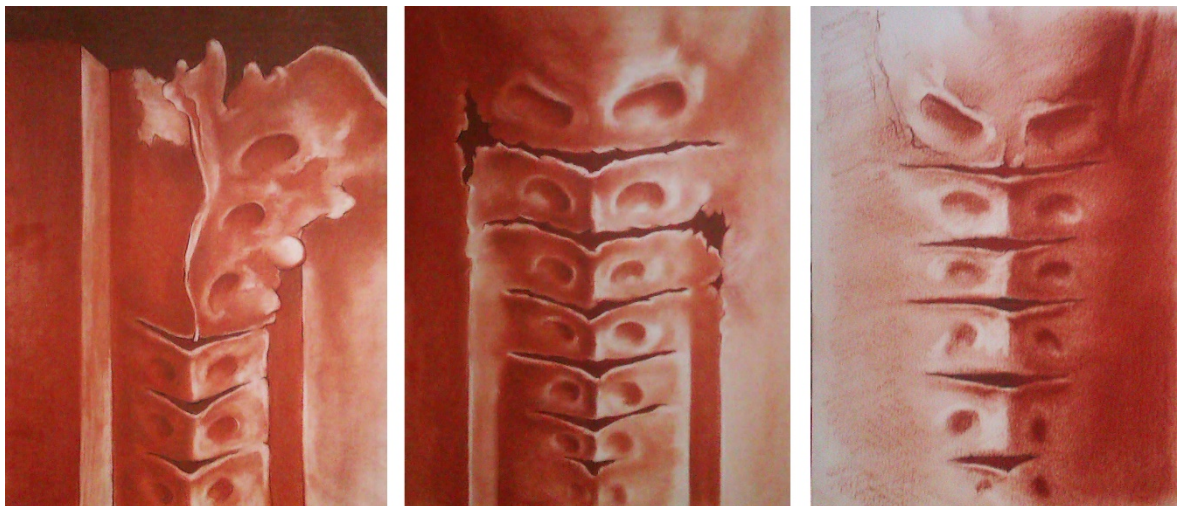
Gledano kroz ovu prizmu, možemo reći da je svako trodimenzionalno telo, samo po sebi modularno, jer, bez obzira na karakter forme, površine i zapremine koje u prostoru zauzima, ono se i dalje sastoji od poligona – atomskih veza. Ovakvo rezonovanje tela,

uslovalo je u mom likovnom doživljaju potrebu da modularnost istaknem repetitivnim građenjem forme od istih ili sličnih likovnih elemenata. Takav način komponovanja, bilo da se radi o geometrijskim, organskim, prelaznim ili praznim formama dodatno potencira pojamovnu, vizuelnu i likovnu vrednost kičme.



Slika br. 13, *Primeri pravilnih i nepravilnih poligona*

Kičma, kao likovni i pojamovni motiv koji povezuje tri skulpture ovog umetničko istraživačkog rada, dozvoljava perceptivno poigravanje kombinatorikom geometrije i organskog, postepenim pretapanjem iz jednog gradativnog elementa u drugi, pri tome ne narušavajući aluziju predstave.



Slika br. 14, *Transpozicija i stilizacija karličnog dela kičme kroz crtež*

4.2 Prostor

Skulpture ovog umetničko istraživačkog rada su plastična trodimenzionalna tela u prostoru, šuplje unutrašnjosti, ali pune spoljašnje forme. Samim tim, one su objekti misteriozne unutrašnjosti. Njihova spoljašnjost, vidljivi segment, konstatuje postojanje ove misterije i svojim formama sugestivno predočavaju ono što unutrašnjost može da krije. Šire se i zauzimaju prostor iz skrivenog semena unutrašnjeg prostora. Unutar ovih dela, kao i svih ostalih skulptura postoji nepoznat centar iz kog se forma širi u tri dimenzije. Kao što spoljašnji prostor obavija moje skulpture, tako i one (svojom šupljom formom) obavijaju i skrivaju unutrašnji prostor.

Kao i svako neprozirno telo, i ove skulpture kriju kako svoju unutrašnjost, tako i leđa. Forma je kompletirana svojim volumenom koji je po pravilu, bez obzira na oblik i strukturu površine, završen kružno. Uslovljeni nemogućnošću simultanog percipiranja svih strana skulpture odjednom, percipijenti su animirani, povučeni melodijama komponovanih formi u ples sa skulpturama. Taj ples opisuje kružnost svake trodimenzionalne forme, jer iziskuje kružno kretanje posmatrača oko skulpture. I upravo to kružno kretanje je interaktivni činilac u mojim, ali i generalno svim ostalim radovima trodimenzionalnog karaktera. Ta interakcija skulpture sa posmatračem može se i shvatiti kao uticaj prostora na vreme, tačnije postepeno uvlačenje posmatrača u prostor skulpture posredstvom kontrolisanja vremena posmatrača istim tim prostorom. Svakim korakom skulptura otkriva nešto novo, dok sa druge strane uskraćuje ono što je prethodno pokazala.

Ova igra prostora i vremena aktivira statičnog recipijenta. Podsticajem kretanja kroz prostor, skulpture *menjaju svoj izgled* i navode posmatrača na analiziranje, tumačenje i sopstveno interpretiranje asocijativnih elemenata. Oni postaju deo celine koju posmatraju i iskustveno se moraju usaglasiti sa njom. Ovim se postiže samousaglašenost dela koja se reflektuje kroz inteligenciju samog posmatrača. Drugim rečima, priča koju sam započeo svaki put se završava drugačije u glavi posmatrača, bez preterane potrebe za međusobnim usklađivanjem početka i kraja. Svrha prostora za ove radove jeste da posredstvom kretanja *otrgne* deo vremena od osobe koja sagledava delo, da je uvuče u novu vizuelnu dimenziju i natera na misaonu aktivaciju posredstvom postavljenih simbola.

4.3 Uticaj Vinčanske kulture

Živimo u vremenu velike nesigurnosti i velikih promena. Zapadna civilizacija nalazi se pred možda najvećom krizom u svojoj istoriji. U malo ranijoj prošlosti, slika je bila nešto drugačija. Standard je rastao, medicina napredovala, otkrića atoma, ... Onu ulogu koju su u srednjem veku imali sveštenici i crkva preuzeli su naučnici i naučna zajednica. No desetine godina koje su usledile donele su nove neizlečive bolesti, ratove, prirodne katastrofe i učinili da biblijska slika Apokalipse više ne izgleda kao stara religijska priča, već realni scenario kraja zapadne civilizacije i celog čovečanstva.

Kada su arheolozi pre stotinak godina sklonili prve naslage zemlje sa davno usnule Vinče nisu mogli da veruju da je na Dunavu postojala tako razvijena civilizacija. Motivi na keramici, figure, oltari, prikazi božanstva pokazivali su velike sličnosti sa helenističkom kulturom, pa je njihov zaključak bio da se radi o nekoj nepoznatoj grčkoj koloniji. Međutim, kada su raznim metodama datiranja utvrdili starost lokaliteta, shvatili su da najstariji slojevi datiraju čak 10 000 godina pre nove ere, pa sve do 2500 godina pre nove ere za najmlađe, kada vinčanska civilizacija naglo nestaje. Zaključak je bio neverovatan. Vinča nije bila kolonija Grčke i Rima, negu su grčka i rimska civilizacija nastale na ruševinama Vinče. Arheološka iskopavanja ne otkrivaju ni oružja ni tragove rata. Njihova naselja uklopljena su u prirodu, čak su i hramovi građeni tek neznatnim intervencijama u prirodi, u nekom brdu ili planini koje već svojim izgledom i pozicijom reflektuje sliku neba i odnose sazvežđa na njemu. Ništa nije pripadalo čoveku, čovek nije gospodar nad prirodom – ludački koncept posedovanja kojim je zapad opsednut, Vinčancu je bio stran. On je prirodu koristio kao prijatelja bez narušavanja, dok današnji čovek prirodi pristupa kao diktator koji eksploatiše i uništava. Stvarnost je poput matrice satkana od svesti. Sve pojave i svi ljudi su povezani, ali ne kao u današnjem zapadnom društvu, nasilnom uniformisanošću, već je svaki od tih probuđenih pojedinaca, ne gubeći svoju individualnost bio uključen u zajedničku mrežu međudnosa. Sve veze bile su analogije, svaka pojava reflektovala se u drugoj pojavi, podudarala se sa njom i sve to zajedno, činilo je živo polje međusobno povezanih niti.

Um zapadnjaka je ciničan, matematički um koji stvarnost posmatra parcijalno i fragmentarno i zato je nesposoban za nove proboje i instinske iskorake u čovečanstvu. Vinčanski um je kvantni um koji aktivno čestvuje u kreaciji, a zapadni cinični um vidi samo uzročno posledične veze – on analizira i razrađuje, a vinčanski um reintegriše i

sintetiše jer svuda vidi sve prožimajuće jedinstvo. Nasuprot zapadnjačkom društvu koje je uređeno kao mehanizam, vinčansko je bilo organizam. Nasuprot nasilne borbe za opstanak, način života Vinče bio je simbioza.

Kult predaka postoji hiljadama godina kod Slovena, a i danas se kod Srba održao se u vidu slave. Slave su usko povezane sa vinčanskim kultom gostoprimstva i služenja, a i sama duša je gost u našem telu, otuda *ghost* ili *geist* za duha u engleskom i nemačkom, a ponekad nas božanstvo može posetiti i posredno preko gosta. Zato je dugo u slovenskog kulturi postojao poseban kult gosta.²⁰

Ljudska zajednica (Vinče) uređena je tako da održava kosmički red kako na nebu tako i na zemlji, kako gore, tako i dole, manje održava veće a svet iznutra onaj spolja – struktura atoma strukturu solarnog sistema i obrnuto. Čovek je u poretku svemira nalazio svoje mesto kao tačku u kojoj se spajaju mikro i makro kosmos. Vinčanska paradigma je više od pukog teoretisanja, filozofisanja ili čak religije, ona je uvek nova i aktuelna, vrhunski kod inicijacije srca, buđenja i postojanja, jer ne stoji u vremenu i prostoru nego sama stvara prostor i vreme. Upravo je vinčanska misao omogućila čoveku da se izvuče iz bespomoćnosti i postane aktivni učesnik u tkanju niti stvarnosti. Za razliku od kultura koje su obožavale prirodne sile ili carstava koja su se klanjala čoveku, Vinča je vibrirala u savršenoj ravnoteži zato što je uporedo razvijala tehnologiju, umetnost i duhovnost.²¹

²⁰ Nenad Gajić, *Slovenska mitologija*, Laguna, Beograd, 2001, str. 29

²¹ <http://www.carsa.rs/izbor-zapadnjacka-kultura-smrti-ili-vincanska-kultura-ljubavi/>

5. Zaključak

Doktorski umetnički projekat sa temom *Ambivalentnost dodira* nastao je kao proizvod novih likovnih izražajnih i istraživačkih stavova, satkan od akumuliranih impresija sadašnjice i prošlosti.

Posredstvom svesnih radnji, trudio sam se da iracionalnost sopstvenog likovnog stvaralaštva oblikujem, usmerim i opišem. Ambivalentnost forme, ideje, energije i na kraju samih stavova predstavljena je i plastično opisana sudaranjem i pretapanjem geometrijskih i organskih elemenata, sintetisanih univerzalnim praznim prostorom, kako iznutra, tako i spolja. Unutrašnja artikulacija zatvorene forme povezana je sa okolnim vazдушnim volumenom perforacijama i prodorima. Volumen samih skulptura nije koncipiran na invazivnom osvajanju prostora konveksnom ekspanzijom, već integralno artikuliše negativan prostor *uvalama, pećinama i vazдушnim džepovima*.

Kroz tri pristupne faze u likovnom izrazu predstavio sam hronologiju toka sopstvene ideje i njeno gradativno kristalisanje do simboličkog nivoa. Analitička faza koncentrisana je oko ekspresivnog oslobađanja energije i opterećenosti pojmovima. Sintetička faza je presabrala pojmove u skladnu misao filtriranih pojmova. Obe faze zasnovane su na intuitivnom građenju novog likovnog izraza koji je uokviren trećom fazom – fazom prevođenja sveukupnosti pojmova na nivo simbola.

Likovno vajarske forme počivaju na realnom i imaginarnom – počivaju na fizičkom izgledu kosti i imaginarnom doživljaju postojanja praljudi. Kost je uzeta kao sublimat realnosti – simbolička predstava realnog postojanja predaka u vremenu i prostoru, dok imaginarnom pripada njihova kulturno-umetnička zaostavština personifikovana likovno-oblikovanim celinama portretnog karaktera inspirisanih arheološkim iskopinama vinčanskih antropomorfnih formi. Ova inspiracija oslanja se na subjektivni doživljaj Jungovog arhetipa, koji za mene predstavlja preobličenu istoriju, usklađenu sa savremenim sintetičkim načinom viđenja forme.

Skulpture su, što se ličnog stava o njima tiče, objekti koji prevazilaze puka načela *lepog*. Njihova snaga je u intelektualnom i integralnom. U njih sam utkao deo sebe i deo naše zajedničke prošlosti koji mislim da bi trebalo da detaljnije istražimo i ispitamo. One nose ideju o povezanosti ljudi i prirode i reverzibilnosti tog procesa. Posredstvom čula mi

se možemo povezati sa nečim vanvremenskim i univerzalnim i uvideti kosmičke cikluse koji se oko nas dešavaju, samo ako ta ista čula negujemo i ako im verujemo.

Savremeni čovek sam je sebe utamničio ciljevima i ambicijama koje ga pretvaraju u tiranina na *civilizovan i prihvatljiv način*. Oslobodivši sve i oslobodivši se svega, čovek počinje da gubi i sebe. Civilizaciju je stvorio kako bi se oslobodio vlasti stihijskih prirodnih sila. Stvorio je oruđe koje je postavio između sebe i prirode a potom ga je beskrajno usavršavao. Danas, oruđe je usavršeno do te mere da je uzrokovalo porobljavanje čovekove ličnosti. Jednom prilikom Gandi je rekao: "Čovek je stvorio mašinu, ali mašina je zarobila čoveka i čovek radi, a ne živi više". Civilizacija kao čovekovo stvorenje postalo je gospodar sopstvenog tvorca. Ljudsko biće počelo je da robuje proizvodu svojih dugogodišnjih napora i težnji da sebe i svoju zajednicu unapredi. U ovom procesu njegova ličnost se gubi i postaje deo novog kolektivnog identiteta potrošačkog društva. U našoj aroganciji poverovali smo da možemo suvereno gospodariti Zemljom, sistematski je uništavajući pohlepom. Sa željom da izbegnem bespredmetnost i ravnodušnost savremene depresivne euforije u konstantnoj trci za novim i u konstantnom sukobu sa prirodnim, okrenuo sam se *primitivnom*. U skladu sam tim odabrao sam i drevni materijal za surogata sopstvene ideje, materijal čije granice još treba ispitati, čija kompatibilnost sa drugim živim organizmima i prirodom nema nuspojave i neželjena dejstva i čija će upotreba zauvek biti vezana ne samo za vajare, već generalno za čovečanstvo.

U očima posmatrača, ovi radovi će izazivati različite reakcije, različita viđenja, različite interpretacije. I to i jeste njihova krajnja svrha – perceptivno poigravanje likovnim formama i pojmovima uopšte. Moja namera je bila da u njih implementiram sopstvenu ideju i stav, a reinterpretacije i druga viđenja neizbežno će se javljati, čime će se, verujem, osnovna ideja samo dodatno bogatiti.

5.1 Dodatak zaključku

„Savremenoj umetnosti današnjice potrebna je katarza kojom bi očistila ljude pred nastupajućim katastrofama ili možda jednom katastrofom.

Neka je i nada i obmana, ona ipak daje mogućnost da se živi i voli ono lepo. Bez nade nema čoveka. Umetnost treba da prikaže sav onaj užas u kojem ljudi žive, ali samo ako postoji način da se na kraju stigne do Vere i Nade. U šta? Vere u to da je, bez obzira na sve, čovek ispunjen dobrom voljom i osećanjem vlastite vrednosti. Čak i pred licem smrti. Nade u to da nikada neće izdati ideal – fatamorganu – svoju ljudsku misiju.

Čudno, kada se na osnovu jednog pokazatelja zajedništva ujedine u proizvodnji ili po geografskom principu, ljudi počinju da mere i maltretiraju jedni druge. Zato što svako voli samo sebe. Zajednica je iluzija, koja će pre ili kasnije rezultovati pojavom zloslutnih oblika u obliku pečuraka iznad tla.

Ljudska zajednica koja teži jednom jedinom cilju – da se najede, osuđena je na propast, raspad, antagonizam. *Ne samo od hleba!* Čovek je stvoren kao spoj protivrečnih osobina. Istorija nam argumentovano pokazuje da njen razvoj zaista ide najnegativnijim putem. Tačnije, čovek ili nema snage da upravlja njome, ili, ako i upravlja, ume samo da je odgurne na najstrašniji i neželjeni put. Ne postoji nijedan primer koji bi dokazao suprotno. Ljudi nisu sposobni da upravljaju ljudima. Sposobni su samo da razaraju. A materijalizam će, ovako razuzdan i ciničan, dovršiti to razaranje. [...]

[...] Na putu istorije civilizacije duhovna polovina čoveka sve se više i više udaljava od one životne, materijalne, i sada u tami beskonačnog prostranstva mi jedva da vidimo svetlo voza koji dolazi – to zauvek i bespovratno nestaje druga polovina našeg bića. [...] Za sada smo samo još uvek obogaljeni strašnom bolešću koja se zove nedostatak duhovnosti, ali ta bolest je smrtonosna. Čovečanstvo je učinilo sve da sebe uništi. Najpre moralno, a fizička smrt je samo rezultat toga.

Kako su ništavni, jadni, bespomoćni ljudi kada razmišljaju o *hlebu* i samo o *hlebu*, ne shvatajući da ih taj način razmišljanja vodi u smrt. Jedino dostignuće čovekovog razuma bilo je spoznavanje principa dijalektike. I kada bi čovek bio dosledan, kada ne bi bio sklon samoubistvu, on bi mnogo shvatio, rukovodeći se tim principima.

Svi mogu da se spasu, ali jedino spasavajući se pojedinačno, svako za sebe. Došlo je vreme ličnog herojstva. Spasavajući sebe, čovek može da spase sve. U duhovnom smislu, naravno. [...]

[...] Istorija čovečanstva isuviše liči na neki čudovišni eksperiment nad ljudima, koji izvodi neko surovo biće, nesposobno da oseti sažaljenje. Nešto poput vivisekcije. [...] Čoveka su ubedili da je smrtnan, ali kada se nađe pred opasnošću koja mu zaista oduzima pravo na besmrtnost, on će se braniti kao da njega lično tog trenutka neko hoće da ubije. [...]

[...]Treba se uzdići iznad prava na život, u praksi, spoznati smrtnost našeg tela u ime budućnosti, u ime besmrtnosti...

Ako je čovečanstvo sposobno za to, onda još nije izgubljeno. Još uvek imamo šanse. Čovečanstvo je previše stradalo, i osećaj za patnju u njemu je postepeno atrofirao. To je opasno. Jer se čovečanstvo sada ne može spasiti krvlju i patnjom. Bože kakvo je ovo vreme u kojem živimo!“

Odlomak iz dnevnika Andreja Tarkovskog

„Martirologijum 1970 – 1986.“

5.2 Doprinos doktorskog umetničkog projekta

Doprinos doktorskog umetnički projekta „Ambivalentnost dodira“ zasnovan je na tri korespodentne tačke.

1. Ppreispitivanje savremenih težnji, vrednosti i životnih načela

Svedoci smo savremenih težnji i tendencija da kroz brzinu protoka informacija i svrstavanja svih pojava u binarni sistem vrednosti, a sa posledicom minimalizovanja sveukupnih civilizacijskih vrednosti, nužno bivamo otuđeni od sopstva. Umetnost je umnogom postala kritičar savremenog sveta i evolutivnih tokova i negativnih pojava u društvu. Usled brzih promena svih vrednosti, principa i svake ideje o životu, prosečan savremnik se neverovatnom brzinom otuđuje od prirode i postaje deo jednog sistema za koji, izgleda, u evolutivnom smislu, nije spreman (i da li će ikad biti?). U ovom kontekstu, doprinos rada leži u ideji o ponovnom stapanju sa prirodnim elementima, prijemčivim svakom čoveku, kao i u ideji buđenja duhovnosti, pre svega u estetskom smislu, jer posmatrač ima priliku da ne doživi ravnodušnost u korelaciji sa umetničkim delom.

2. Pojmovno – perceptivno poigravanje

Kako su skulpture oslonjene na dualitet – ambivalentnu formu, želim time predočiti sukob unutar čoveka samog i sveta uopšte. *Sukob* geometrijskog i organskog trebalo bi da elaborira odnos čoveka prema sopstvenim vrednostima i dogmama u odnosu na nametnuta pravila savremenog društva. Asocijativnim implementiranjem i komponovanjem elemenata, skulpture započinju pitanje, koje svaki posmatrač može sam završiti u svojoj glavi i shodno pitanju, započeti traganje za odgovorom.

3. Isticanje važnosti kulture i umetnosti drevne Vinče kroz savremeni lični stav u formi skulpture

Umetnost i kultura drevne Vinče bili su velika inspiracija i možda i glavni nosilac umetničke ideje. Iako su podaci o ovoj civilizaciji oskudni, velika većina istraživača se slaže oko jedne misli – ova civilizacija je živela u savršenoj sprezi sa prirodom i sopstvom. Zato bih, kao najvažniju tačku doprinosa ovog projekta, pored izrade 3 skulptorske forme, želeo da bude i upit svakome: „da li je ovo progres ukoliko ne uspostavljamo duhovni balans i, čini se, dobrovoljno pristajemo da živimo u svetu koji kao da nije skrojen za nas?“

6. Literatura

- B. Petrović, V. Katić, M. Spasić, *Život u glini*, Muzej grada Beograda, Beograd, 2009.
- Dubravka Nikolić, *Vinča – praistorijska metropola, istraživanja 1908-2008*, Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu; Narodni muzej u Beogradu; Muzej grada Beograda; SANU, 2008.
- Žan Bodrijar, *Simulacija i zbilja*, Naklada Jasenski i Turk, Hrvatsko socijalističko društvo, 2001.
- Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, IP Svetovi, Novi Sad, 1991.
- K.G. Jung, *Dinamika nesvesnog*, Matica srpska, Novi Sad, 1984.
- Miodrag B. Protić, *Skulptura XX veka*, Jugoslavija, Beograd, 1982.
- Nenad Gajić, *Slovenska mitologija*, Laguna, Beograd, 2001.
- Stanislav Živković, *Nebojša Mitrić*, Matica srpska, Novi Sad, 2007.
- Herbert Read, *Istorija moderne skulpture*, Jugoslavija, Beograd,
- Herbert Read, *The Meaning of Art*, Penguin, London,
- Renos K. Papadopolous, *The handbook of Jungian Psychology*, Routledge, London and New York, 2006.
- Rudolf Arnheim, *The Holes of Henry Moore: On the Function of Space in Sculpture* ; Reprinted from *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. VII, No. 1, American Society for Aesthetics, 1948.

Internet stranice

- <https://okf-cetinje.org/umberto-eco-istorija-ruznoce/>
- <https://pulse.rs/karl-gustav-jung-liber-novus-put-u-srediste-sopstva-prolog/>
- <http://www.mi.sanu.ac.rs/~jablans/s-d3.htm>
- http://www.b92.net/zivot/nauka.php?yyyy=2007&mm=06&dd=25&nav_id=252609
- <https://www.ideelart.com/magazine/henry-moore-sculptures>

<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/henry-moore-some-notes-of-space-and-form-in-sculpture-r1145426>

<https://www.geopolitica.ru/sr/article/andrej-tarkovski-cinizam-je-sudbina-malodushnih>

<http://www.carsa.rs/izbor-zapadnjacka-kultura-smrti-ili-vincanska-kultura-ljubavi/>

7. Biografski podaci

Stefan Stanković-Perić, rođen 29.01.1988. godine u Beogradu. Diplomirao na Fakultetu primenjenih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu 2012. godine, kao student generacije i stipendista grada Beograda, na odseku primenjeno vajarstvo. Upisuje doktorske akademske studije 2013. godine na istom fakultetu.

Član ULUPUDS-a u statusu samostalnog umetnika, saradnik u nastavi na FPU 2014/2015. školske godine i samostalni umetnički saradnik u „Ateljeu Mini Bees“ od 2012. godine.

Izlagao na 6 samostalnih izložbi od 2013. do 2017. godine, kao i na preko dvadeset grupnih izložbi u zemlji i inostranstvu. Učestvovao na domaćim i međunarodnim likovnim kolonijama. Dobitnik nekoliko nagrada.

Živi, radi i stvara u Beogradu.

Izjava o autorstvu

Potpisan Stefan Stanković-Perić

Broj indeksa 25/2013

Izjavljujem,

Da je doktorski umetnički projekat pod naslovom :

„Ambivalentnost dodira – izložba skulptura“

- rezultat sopstvenog umetničkog istraživačkog rada,
- da predloženi doktorski umetnički projekat u celini ni u delovima nije bio predložen za dobijanje bilo kakve diplome na drugim studijskim programima drugih fakulteta,
- da su rezultati korektno navedeni i
- da nisam kršio autorska prava i koristio intelektualnu svojinu drugih lica.

U Beogradu, _____

Potpis doktoranda

Izjava o istovetnosti štampane i elektronske verzije doktorskog umetničkog projekta

Ime i prezime autora: Stefan Stanković-Perić

Broj indeksa 25/2013

Doktorski studijski program: Primenjena umetnost i dizajn/ Doktorske akademske studije

Naslov doktorskog umetničkog projekta: “Ambivalentnost dodira – izložba skulptura”

Mentor Marko Lađušić, red. prof., Fakultet Primenjenih umetnosti u Beogradu

Potpisan Stefan Stanković-Perić

Izjavljujem da je štampana verzija mog doktorskog umetničkog projekta istovetna elektronskoj verziji koju sam predao za objavljivanje na portalu **Digitalnog repozitorijuma Univerziteta umetnosti u Beogradu**.

Dozvoljavam da se objave moji lični podaci vezani za dobijanje akademskog zvanja doktora umetnosti, kao što su moje ime i prezime, godina i mesto rođenja i datum odbrane rada.

Ovi lični podaci mogu se objaviti na mrežnim stranicama digitalne biblioteke, u elektronskom katalogu i u publikacijama Univerziteta umetnosti u Beogradu.

U Beogradu, _____

Potpis doktoranda

Izjava o korišćenju

Ovlašćujem Univerzitet umetnosti u Beogradu da u Digitalni repozitorijum Univerziteta umetnosti unese moj doktorski umetnički projekat pod nazivom:

“Ambivaletnost dodira – izložba skulptura”

koji je moje autorsko delo.

Doktorski umetnički projekat predao sam u elektronskom formatu pogodnom za trajno deponovanje.

U Beogradu, _____

Potpis doktoranda