

**Подаци о ментору и члановима комисије за одбрану докторског уметничког
пројекта**

Ментор:

др ум. **Светлана Волиц**, ванредни професор,
Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду

Чланови комисије:

1. др **Јелена Тодоровић**, редовни професор,
Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду

2. др ум. **Горан Јовић**, доцент,
Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду

3. др ум. **Стефан Тасић**, доцент,
Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду

4. др ум. **Елизабета Маторкић Бисенић**, редовни професор,
Факултет уметности у Нишу, Универзитет у Нишу

Датум одбране: _____

Универзитет уметности у Београду



Факултет ликовних уметности, Сликарски одсек
Докторске уметничке студије

Докторски уметнички пројекат

**ИЗВИИСКРА – Стварање ликовног универзума
користећи изражајни потенцијал сувих плодова природе
(Слике и цртежи)**

Кандидат:
Смиљана Чурић

ментор:
др ум. Светлана Волиц, ванредни професор

Београд, 2022.

САДРЖАЈ

РЕЗИМЕ	V
ABSTRACT	VI
• УВОД	1
• О МОДЕЛИМА	2
◦ Сакупљање.....	3
◦ Семе, плод, цвет, чаура – носачи и чувари клице.....	4
◦ Микро и макрокосмос	5
• О ПОЕТИЦИ И МЕТОДАМА	8
◦ Бесконечно у коначном – универзално у појединачном.....	9
◦ Поезија одабира	11
· Сасушеност – зашто суви?	16
◦ Лепота	24
· Лепота у обичном – лепота у ружном?	29
◦ О гледању	32
◦ Понирање у себе – нови КО СМО с? (Улажење у љуштуру)	35
◦ Чудо.....	37
◦ НЗС и НЗД.....	39
· Свођење и уопштавање као методе представљања НЗС и НЗД.....	43
◦ Моћ имагинарних аналогија	44
◦ ИЗВИИСКРА.....	49
• О РАДОВИМА	52
◦ Облик или О Лику.....	53
· О / 0.....	56
· Q.....	62

· I	67
· Праоблик	69
◦ Величина	69
◦ Боја	72
◦ Текстура и контраст	75
◦ Моноелементи	75
· Омеђеност	75
· Осамљеност	78
· Портретност	80
◦ Ликовни минимум?	82
◦ <i>Semeion</i>	87
◦ О представљању радова (изложбе)	90
· ИЗВИИСКРА, Галерија Факултета ликовних уметности у Београду	90
· ИЗВИИСКРА, Галерија “Излози”	103
• ЗАКЉУЧАК	110
◦ Завршна реч	110
ПОЕТСКИ ДОДАТАК	112
СПИСАК РЕПРОДУКЦИЈА	116
БИБЛИОГРАФИЈА	119
БИОГРАФИЈА	122
Изјава о ауторству	123
Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта	124
Изјава о коришћењу	125

РЕЗИМЕ

Основу докторског уметничког пројекта “ИЗВИИСКРА – Стварање ликовног универзума користећи изражајни потенцијал сувих плодова природе (Слике и цртежи)” чине ликовни радови настали као израз тежње да се забележи снажни утисак пред специфичном групом мотива из природе. Предмет ликовног истраживања јесте богатство визуелних подстицаја спојено са доживљајем присуства чудновате искре живота у сувим плодовима, семенкама и чахурама. Циљ практично-уметничког рада је да отвори ново поље за опажање и покрене буђење стваралачке искре код посматрача.

У писаном делу рада се разматра природа *привучености* овој групи мотива (који су названи моделима због алузије на тела и портрете) као и доживљај лепоте у “обичном” и малом које често занемаримо у свакодневном животу. Теоретски оквир рада проверава поетичку претпоставку да је читав свет повезан заједничком нити која се открива кроз физичке форме уколико пажљиво посматрамо. Заједничко својство које можемо осетити у свим аспектима појавности омогућава да их мисаоно спајамо путем аналогија, а овај доживљај изображавамо у области ликовног.

Кључне речи: *извиискра, чудо, микрокосмос, опажање, визуелне аналогије, присуство, посматрање, лепота, облик, монада, ликовност, стваралачка искра, затворена форма, семе, клица, живот, најмањи заједнички садржалац, ликовни минимум, метафизика*

ABSTRACT

The basis of doctoral art project *ИЗВІЩУКРА (ILLUMINARC) – The creation of an artistic universe using the expressive potential of dry fruits in nature (Paintings and drawings)* consists of a collection of artworks created as an expression of an urge to capture a strong sensation before a specific group of motifs from nature. The object of the artistic research is the abundance of visual inspiration merged with experiencing a presence of a strange arc of life in dry fruits, seeds, and capsules. The aim of this art project is to uncover a new field of sensations and ignite an awakening of a creative spark in the observer.

In the written part of the thesis the object of consideration is the nature of *attraction* to this group of motifs (called models because of the allusion to bodies and portraits) as well as experiencing beauty in “common”, small things that we neglect in our daily lives. The theoretical framework of the thesis explores the poetic assumption that the whole world is bound together by a mutual link which can be revealed in physical form upon careful observation. The shared quality that can be felt in all aspects of physical manifestation enables us to join them together by the means of analogies, and further portray this sensation via the domain of art.

Keywords: *извищукра, illuminarc, microcosm, sensation, visual analogies, presence, observation, beauty, miracle, form, monad, art, creative spark, enclosed form, seed, germ, life, least common multiple, minimalism, metaphysics*

УВОД

У уводу, изнећу кратак преглед поетике како би је на самом почетку учинила разумљивом и доступном читаоцима који приступају тексту.

Упустила сам се у цртачко и сликарско истраживање одређене групе мотива као што су разни суви плодови, кестење, љуштуре, лишће и слично, са размишљањем о сваком појединачном предмету као засебном свету и тежила сам да његово богатство изразим ликовним средствима. Настао је свет облика који креирају својеврсне печате, снажна сведочанства о утиску који модели остављају на мене, стопљеном са асоцијацијама и препознавањем у њиховим облицима космичке величине. Потрага за непознатом и неочекиваном духовном чињеницом довела је до повезивања света плодова из природе са светом небеских тела. Затим су та два света спојена у један заједнички, свет потраге за општим, заједничким симболом или ликовним знаком за оба света који ће репрезентовати идеју свеукупности, универзалности оличене у конкретном случају минијатурних плодова. Такође, то је истовремено потрага за личним знаком, потрага за објашњењем зашто ме такве мисли окупирају, сточена са многим личним асоцијацијама, што само повећава осећај универзалног и постојања заједничког садржаоца у наизглед далеким појавама. У раду нисам тежила конкретном стварању симболике, него је најпре бележим, уобличавам или указујем на повезаност – универзалност облика и значења. Повезивањем света биљних плодова са космичким животом и њиховим изједначавањем у ликовним знацима покушавам да саопштим једнообразност и целовитост читавог света која се огледа управо у бескрајним различитостима.

Уметност, као област људског деловања која не може бити крајње дефинисана једина је која може додирнути, ухватити необјашњиво у природи. То необјашњиво, или пре неизрециво, али дубоко свезано са човеком и читавом природом је тема мог ликовног истраживања: доживљај присуства чудесних веза, механизма и заједничке нити која прожима постојећи свет од најмање честице до космичких тела те човека и његове подсвести и емоција, и покушај да се уочено истражи. Тајанствена искра која промаља из малених, занемарених, сасушених делова природе, једнако је присутна у макро свету као и у самом човеку, који је препознаје уколико се пажљиво и растерећено загледа и ”удуби”. Ми на визуелне подстицаје реагујемо највише уколико су директно

повезани са нашом подсвести путем знакова или симбола. Ликовно дело је запис, али и портал за распламсавање стваралачке искре у нама. Један контемплативни објекат, модел који посматрам, помаже настанак других објеката контемплације – потентних слика које омогућавају мноштво раличитих читања, у виду слика и цртежа.

Наслов рада (*ИЗВИИСКРА*) је референца на Петра II Петровића Његоша и планирани наслов *Горског Вијенца*, али и на његово поетско тумачење уметности као *искре бесмртнога огња* које ћу уврстити у разматрања унутар писаног текста. Ипак, реч *ИЗВИИСКРА* даје плодно тле за додатна тумачења те сматрам да добро служи означавању поетике коју истражујем. Извијена искра као нешто тајанствено и чудновато што интуитивно осећамо пред призорима или предметима који нас дотичу и исту искру побуђују у нама.

О МОДЕЛИМА

У групу предмета који ми служе као подстицај за ликовни рад спадају кестење, суве тикве, лишће и цвеће, шишарке, мушмуле, нареви, ораси и разне врсте бобица, као и љуштуре шкољки и пужева. Појам који сажима у себи све ове ствари није ми лако да одаберем те ћемо се у наредним редовима задржати кратко у тој потрази.

Реч *предмети*, употребљена горе у почетној реченици, неадекватна је пре свега јер је већина поменутог део биљног света живе природе. Ипак, појму *предмети* помало враћа легитимност чињеница да у тренутку када цртам наведене делове биља њих је „напустио“ пређашњи животни сок и налазе се у процесу разградње материје. Међутим, то није довољно да их просто назовемо *предметима* јер за њихово постојање није заслужна људска рука. Плодови и семена су органска материја и део природе те их са задршком можемо окарактерисати као мртве или беживотне предмете.

Именица *објекат* донекле може бити корисна за означавање одређеног тела или ентитета у простору као примаоца пажње субјекта, у овом случају сликара. Управо споменути израз *тела*, који такође може наћи примену у именовању набројаних мотива (јер им не ускраћује везу са живим светом), користи се да означи обликовану масу односно облик одређене запремине. Марк Ле Бо (Marc Le Bot) у есеју о сликаном телу

наводи да је тело „последња референција сваког предмета, предмет постаје примјетан ако се види као тијело.“¹

Иако се можемо ослонити на овакво именовање, својом свеобухватношћу и неодређеношћу реч *ствари* чини се погоднија да у своје окриље прими наведено мноштво плодова природе, посебно због корена *твар*, дакле нечега створеног, у овом случају творевине природе.

Поред употребе свих разматраних појмова (предмети, објекти, тела, ствари) онај којим их називам јесте *модел*. У ликовној уметности модели су најчешће људи који позирају уметнику, они на које је усмерена пажња ради стварања дела према подстицају који долази њиховим посматрањем. Синтагма „рад по моделу“ говори да је уметник са концентрацијом посматрао модел пред собом и оно доживљено преносио на платно, једноставно речено. При сликању портрета, на пример, поглед уметника је усмерен на облик главе човека, његово лице, форме, линије, боје и пре свега специфичне одлике, карактеристичност конкретног модела. Слично приступам при ликовној обради ситних плодова природе те ћу их у даљем тексту називати моделима.

Сакупљање

Моје интересовање за плодове природе присутно је готово од почетка занимања цртежом и развијало се временом. Убрзо након што сам почела правити цртеже са композицијом грађеном само од сувих плодова (који су успутно чинили део поставки мртве природе), настала је мала колекција сличних ствари које сам користила за цртање. Сакупљање плодова природе и стварање архива временом је постало део моје креативне праксе те се до данас бројност елемената личног архива веома увећао. Што се тиче ове колекције, не третирам је као класичан архив са заведеним подацима о сваком прикљученом члану јер ми није важно када сам и где пронашла и покупила одређени предмет. Оно што ми је значајно за рад јесу импулси које он шаље за покретање креативног процеса. Тако елементи унутар архива често бивају разврстани по облику или сличности подстицаја које пружају, а никад по датуму и месту налаaska.

¹ Le Bot, Marc, *Slikano tijelo*, “PLASTIČKI ZNAK : zbornik tekstova iz teorije vizualnih umjetnosti”, Izdavački centar, Rijeka, 1981, 203.

Архива ми пре свега омогућава доступност разноврсних модела у сваком тренутку у атељеу.



Слика 1. Смиљана Чурић: фотографија групе предмета из личног архива

Семе, плод, цвет, чаура – носачи и чувари клице

Разврставањем објеката из архиве модела према њиховој биолошкој одредници и класи којој припадају долази се до следећих група: семење, плодови, цвеће и чахуре (љуштуре), с тим што ове групе ипак имају одређених поклапања. Плод је често у исто време и семе тј. носи га у себи (на пример, унутрашњост бобице шипка је испуњена ситним семенкама које након труљења плода који је пао на тле доспевају у земљу где ће пустити клицу у тежњи ка новим животом), а цвет се код многих врста трансформише у плод који опет касније у семе. Љуске су код биљних врста део плода, чаура се распрсне да би ослободила семе, док је са шкољкама и пужевим кућицама

нешто другачије. Оне су биле насељене и испуњене животом који су штитиле попут оклопа, а затим бивају напуштене и постају сведоци неке минуле сврхе.

Заједно, сви модели су чувари живота – љуске заштита и дом, а семење носиоци клице новог живота. Иако су сасушени или у процесу разградње, њихова сврха је испуњена, не протраћена. Сви модели учествују у важним природним процесима и носе потенцијал за живот. Ово је значајно за семантичко и симболичко читање радова јер моје настојање није да развијам естетику смрти него потраге за живошћу и лепотом.

Микро и макрокосмос

*Мајушно је огромно!*²

Као што смо горе већ навели, модели су део биљног света који могу стати на длан – најчешће плодови, семење, цвеће, корење и чахуре. У царству природе свака од ових врста постоји у великом мноштву, броју који не можемо замислити. Колико само плода даје једно дрво кестена годишње, а замислимо да се сакупе сви плодови свих стабала на свету! Међутим, један кестен је мала ствар у поређењу са овом количином, са једним стаблом или са човеком. Уколико човека узмемо за референтну тачку, предмети које цртам припадају микрокосмосу природе. Ипак, са увидом и знањима која је донело откриће микроскопа и потпуно новог света микроба, атома и честица невидљивих оку, плодове природе бисмо могли сврстати и у мезокосмос или чак макрокосмос, јер постоји нешто далеко мање и од зрна прашине³. Опет, у поређењу са космичким величинама, једна шишарка је малена ствар.

Најбољи пример употпуњеног микрокосмоса јесте сам човек и о њему, односно о себи као поновљеном универзуму у малом, највише смо мислили кроз историју. Мишљење о човеку као микрокосмосу, слици и механизму космоса у малом, старо је и познато још од античких времена. Свој потпуни израз добило је са развојем

² Jacob, Max: *Le Cornet a Des*, преузето из: Bašlar, Gaston: *ZEMLJA I SANJARJE O POČINKU, O gled o slikama intimnosti*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2006, 15.

³ У уџбенику из Теорије форме Косте Богдановић и Бојане Бурић (Завод за уџбенике и наставна средства, Београд), изложена је теза да од открића микроскопа, све што се види голим оком припада макросвету: „Треба имати на уму да је доскора у уметности истраживана само макроформа – спољни утисак о материји,„(стр. 100). Ако имамо у виду и сићушни свет сакривен очном апарату, плодови природе јесу макроформе. Зависи дакле од референтног система који одредимо.

хришћанства да би замах достигло у доба ренесансе узлетом идеје о човеку као слици и прилици божијој – *божанственој* индивидуи са многим даровима и способностима. То је отворило пут смештању човека у сам центар света, а како изванредно истиче Леонид Шејка у свом *Трактату о сликарству* :

... појава идеје о човековом универзуму, идеје о микрокосмосу, тј. мисли да је сав духовни и материјални универзум садржан у човеку, значила је, у ствари, појаву једне присне везе мишљења, осећања, идеја и визија које се јављају у субјекту и телесних, физичких обличја која постоје у природи, у околном, материјалном универзуму.⁴

Управо овај однос свести субјекта и материјалне природе нам је занимљив јер се може схватити као корен затварања, окретања себи и постављања питања о идентитету. Човек почиње поново да свет гледа кроз личну призму, да га себи саображава и да тумачи оно спољашње вођен импулсом својих унутрашњих стања, а не само кроз догме и опште прихваћена веровања. Мада, самопоуздање човека при тумачењу појавног света није се пионирски појавило у доба ренесансе. Можемо замислити још праисторијског човека као неког ко није имао предложак већ сам (управо помоћу дубоке интуиције и снажне маште, али и везе са природом на знатно вишем нивоу него ренесансни или данашњи човек) тумачи и разумева оно што види пред собом и оно што му се догађа на оригиналан начин. Ипак, колико је био окренут себи и својој унутрашњости не можемо са сигурношћу знати јер је у далеко већој мери зависио од спољашњих услова и њима био окупиран него један хуманиста или ми данас. Стога можемо претпоставити да је првобитни човек себе пре доживљавао као један делић велике целине него као поновљени целовити космос изузетне важности у односу на природу.

С обзиром да значење *микрокосмоса* није у крајњој вези са величином као мерном јединицом него пре сликом и механизмом функционисања универзума који се преносе на човека (често у симболичком смислу или повлачењем аналогича), можемо користити исти принцип за одређење модела. Уколико се посматрајући њих може уочити сличан механизам или слика човека, неке друге референце у природи или самог космоса, плодове природе можемо називати засебним микрокосмосом. У том смислу један кестен јесте микрокосмос који постоји по сличним или истим принципима као друге ствари на овом свету.

⁴ Šejka, Leonid: *TRAKTAT O SLIKARSTVU*, Kukić, B : Beograd ; Gradac : Čačak, 2013, 11.

Пажљивим посматрањем без предрасуда и „чистим оком“ попут детета отворићемо могућност да угледамо и осетимо нешто посебно. Оно што је мене побудило на рад јесте да у једној малој ствари, попут шишарке, уколико се загледамо можемо видети много! Облици, њихови односи, текстура која открива чудновату грађу и правилности – све то отвара пут мисли и наводи да се запитамо о начину постојања једног малог плода који носи у себи бескрајне сигнале и могућности. Сложеност малих бобица којих има веома много у природи и којих се сваке године поново ствара велики број, не заостаје много за неким већим ентитетима, а када их посматрамо изопштено, ван свог уобичајеног места у природи, ова веза је највидљивија. Алузију на космичке величине и тела доживљавамо тек када изолујемо неко мало тело и усмеримо пажњу на њега растерећени контекстом у ком иначе постоји. Гастон Башлар (Gaston Bachelard) лепо објашњава овакве ситуације када каже да: „Чим почнемо да сањаримо или да мислимо у свету мајушности, све се увећава. Феномени бескрајно малог добијају космички изглед”.⁵

У једној сувој тикви можемо видети астероид, у кестену лице или сунце, у растворењу шкољки облик плућа и слично. Асоцијације могу бити разне. Овде долазимо до прилике за постављање питања каква је то слика или механизам, шта је то што повезује један кестен са планетом или лицем? Тражење одговора на ово питање носи велики удео у истраживању и размишљању те ћемо му посветити читаво поглавље, а сад ћемо се још задржати на односима микро и макро света.

Нису само асоцијације на неке друге облике или начине постојања оно што човека може навести да осети својеврсну повезаност разнородних ствари на свету, свесни смо и ујазамог садејства свега у великом механизму космоса. Данас се често указује на важност пчела и може се чути да ако оне нестану из ланца исхране у природи, ни ми други нећемо имати шансе за опстанак. Без воде нема живота, без сунца такође. Исто тако, без мале пчеле. Сваки део природе важан је за њено постојање, а сложеност тог механизма који боље познајемо откако су се развиле разне науке, додатни је мотив да промишљамо њихов настанак и сврху. Организми који живе на дну океана нису ништа мање фасцинантни него планете и њихова кретања у свемиру. Заиста, када пажљиво погледамо један мали плод или цвет, када обратимо пажњу на

⁵ Bašlar, Gaston: *ZEMLJA I SANJARIFE O POČINKU, Ogled o slikama intimnosti*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2006, 15.

облике, боје, текстуре и саму структуру и грађу посматраног, можемо остати задивљени архитектуром природе.

Зашто човек окреће мисли ка микрокосмосу? Зашто пореди делове са целином и уочава сличности? Зашто придаје значај малим стварима? Да ли то чини из страха од своје сићушности и безначајности коју може осетили пред силином природе? Човек је само мрва у поређењу са просторима универзума, као што је (спрам нас огромна) планета Земља само лоптица међу мноштвом космичких тела. У дешифровању и трагању за својим идентитетом човек се сусреће са језом своје рањивости. Као што му безначајно могу изгледати ситни плодови шипка којих има у изобиљу у природи или ораси, кестење, шишарке. Пажљивим сагледавањем једног од тих плодова уочавамо његову посебност и постаје јасно да је малени шипак део великог система и да носи његов ДНК. Тако и сагледавањем себе подробније, човек може да уочи богатство и велике могућности, што мора деловати умирујуће на могући страх пред природом и космичким даљинама.

У веома занимливој књизи мексичког аутора Мауриција Беучота (Mauricio Beuchot) налазимо подробно промишљање идеје о микрокосмосу где на једном месту аутор објашњава да је дефинисање овог појма, али пре свега човека као микрокосмоса и његово поређење са макрокосмосом, заправо „потрага за идентитетом који се огледа у многоструком, у другом, у различитом“⁶. Беучот означава идеју микрокосмоса као метафору жеље за свођењем вишеструког у јединство која је резултат метафизичког мишљења (Beuchot, 2009, 141-142). Оваква ћемо промишљања наставити у наредном поглављу које више прилази метафизичкој и онтолошкој вези микрокосмоса са макрокосмосом.

О ПОЕТИЦИ И МЕТОДАМА

Кроз поглавља унутар овог наслова појаснићемо идејна и поетска становишта са којих смо приступили ликовном стваралаштву. Навешћемо методе које смо користили

⁶ „es un buscar la identidad reflejando lo diverso, lo otro, la alteridad“ (Прев.аут.), Beuchot, Mauricio: *Microcosmos. El hombre como compendio del ser*, Universidad Autonoma de Coahuila, 2009, (Siglo XXI Escritores coahuilense, Segunda serie) стр. 47. <https://dokumen.tips/documents/microcosmos-mauricio-beuchot.html?page=8> приступљено 17.08.2020.

у одабиру модела и оне којима смо подстицаје из природе тумачили на основну поетске основе.

Бесконачно у коначном – универзално у појединачном

Појам искре која се извија у наслову овог писанија, велику важност имао је у мисли и делу Петра Петровића Његоша. Код Његоша постоји “вера да сваки део носи у себи свој мали унутрашњи космос, микрокосмос, у коме се огледа цео бескрај свемира, макрокосмос”.⁷ Ово осећање преправило је и мене при посматрању малих плодова природе јер сам увидела да свака мала твар има бесконачно видова, да је сваки кестен другачији и у својој целости ванредан као сложена целина. Сваки вид постојања на овом свету има своју сврху и значај, сваки жир може бити свет за себе уколико се посматра издвојен, али је савршено уклопљен у огромни свет материје. Свезом заједништва у природним процесима све на овом свету стоји у одређеној релацији.

Било да верујемо теолозима или научницима, све на овом свету потиче из истог извора или из једне тачке. Истородност се огледа у заједничким градивним елементима и јединицама као и у међусобном садејству. Све коначне, материјалне ствари учествују у бескрајном процесу кружења материје, али и суптилно говоре о прародитељству, носе записе или шифре које философи, научници и уметници теже дешифровати од када је мислећег човека на овој планети. Осетљивим чулима и уму тешко ће промаћи приче уткане разним језицима у све делове наше планете, бескрајног неба, па и космоса. Посматрањем једног цвета или листа човек често одлута у мислима кроз читав познати му свет, а и ка оном који замишља или тек упознаје. О наклоности према ограниченом простору и микро свету говори Тарковски (*Андрéй Таркóвский*) у једном интервјуу где истиче “умеће (Јапанаца) да у малом простору нађу одраз бесконачности.”⁸ Бесконачност просијава из малог кестена, као и из једног сувог листа путем искре тајанствене и чудновате лепоте.

И код немачког философа Шелинга (Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling) можемо наћи да коначне, ограничене ствари просијавају светлошћу бескраја, да садрже

⁷ Деретић, Јован: *Основна структура Његошове поезије*, “КЊИГА О ЊЕГОШУ”, уредио Мило Ломпар, Српска књижевна задруга, Београд, 2013, 186.

⁸ Преузето из текста „Водени Тарковски“, *Уметност за ручак*, приступљено 27.08.2020. <https://umetnostzarucak.wordpress.com/2020/08/13/%d0%b2%d0%be%d0%b4%d0%b5%d0%bd%d0%b8-%d1%82%d0%b0%d1%80%d0%ba%d0%be%d0%b2%d1%81%d0%ba%d0%b8/>

честицу вечног и бесконачног. Он тврди да: „уколико је нека ствар савршенија, утолико више она тежи да у оном што је у њој коначно представи оно бесконачно”.⁹ Ова тврдња Шелинга одлично изражава мој осећај при посматрању модела. Плодови природе показују се савршенима и буде мисли о бесконачности. Док посматрам једну сасвим суву тикву, мисли иду кроз етар универзума до далеких планета, затим улазе у крвоток и ткиво мишића или отварају свет фантазије. Осећај повезаности свих “светова” којих се дотакну мисли наводи на промишљање опште повезаности свега и на разматрање принципа по којим се ова повезаност остварује.

При посматрању модела јавља се осећај постојања својеврсних духовних чињеница које не можемо у потпуности објаснити. До сада је поменут осећај присуства живота, осећај сродности и свеопште повезаности са читавим светом па и нама самима. Да ли можемо говорити о духовним чињеницама при посматрању јесењих плодова? Ако можемо или ако смо то већ себи дозволили и прихватили их као нешто истинито, на који начин можемо говорити о духовном у материји? Да ли је материја одуховљена или наш дух учитава своја својства у посматрано? Одговори зависе од веровања и кроз историју људске мисли имали смо различите одговоре од којих ћемо у овом тексту навести само неке који могу помоћи да истражимо тему у специфичном случају.

Без намере да се заузимамо за ставове Ђордана Бруна, унутар овог текста навешћемо његове поједине мисли пре свега због бављења појмовима *минимум* и *монада*. Бруно говори да сваки део космоса мора бити одуховљен, да није само целина та коју је произвела душа.¹⁰ Кроз лице Теа у једном дијалогу каже: „Нека извесна ствар буде колико год хоћете мала и минимална, она има у себи део духовне супстанције;”¹¹ с тим што објашњава да свакој ствари признаје живот као супстанцију и да све ствари имају душу (Bruno, 1959, стр. 63). Занимљиво за нас јесте што Тео у овом дијалогу помиње да неживе ствари, попут преломљеног камена „имају извесне моћи да узбуде дух и да рађају нове наклоности: страсти у души, не само у телу“. Затим наставља:

А ми знамо да такви ефекти не настају нити могу да произлазе из чисто материјалног квалитета, већ се нужно односе на један симболичан принцип, животан и одуховљен; а сем тога, то исто чулно запажамо код сасушених грана

⁹ Шелинг, Фридрих: *БРУНО или о божанском и природном принципу ствари*, Београд – Нови Сад, 1994, 52.

¹⁰ Bruno, Ђордано: *О узроци, принципи и једном*, Kultura, Београд, 1959, 61.

¹¹ Исто, 63.

и мртог корења који, чистећи и скупљајући влагу, мењајући духове, нужно испољавају ефекте живота.¹²

Бруно и „мртвим“ стварима признаје „ефекте живота“. Заиста, промене у телу односно облику и својству физичког постојања плодова природе у складу су са циклусом живота. Ипак, треба добро размотрити да ли јесење плодове можемо називати мртвима или умирућим. О каквом присуству живота говоримо? Кретања и промене које се дешавају у времену могу оставити утисак животности односно неке врсте покретачке физичке снаге. Ипак, при посматрању једног плода природе, уочићемо механизме рада и правилности у њиховој грађи, а те правилности, законитости и њихова сложеност, остављају утисак организације. Уведен је ред који разликује космос од хаоса.

Бруново схватање да је сваку ствар понаособ створила *душа* те је свака понаособ ствар садржи, можемо довести у везу са Његошевом искром која се свуда налази и која је сведок о пореклу читавог света. Свака ствар на овој планети има улогу и та улога је важна. Уједно, свака ствар носи у себи траг те сврхе кроз честичну структуру и учешће у целовитом механизму живота или чувањем тајанствене клице.

Поезија одабира

Тренутак када сликар одабере неки предмет, када тај предмет изазове у њему потребу да га наслика, јесте тренутак када се догодило венчање унутрашње визије облика и облика нађеног у природи.¹³

Критеријум за одабир објеката који ће послужити као модели за цртање јесте *привученост* која се не да лако објаснити. Најједноставније, а можда и најближе објашњење јесте да се у сусрету с моделом и при усмерању пажње на њега доживи одушевљење. Особине предмета (облик, текстура, боје и комплетан утисак) отварају нови свет где мноштво детаља и утисака окупирају пажњу и рађа се одушевљење *открићем* скривеног. Посматрање малог плода подигнутог са земље, његовог облика и арабеске на површини као и промишљање његове сврхе, природе постојања и смисла (као делића организма велике планете и читавог космоса) проузрокује осећај *чуђења* и

¹² Исто, 64.

¹³ Šejka, Leonid: *TRAKTAT O SLIKARSTVU*, Kukić, B : Beograd ; Gradac : Čačak, 2013, 16.

замишљености пред тајанственошћу читавог света. Мале ствари којих има у изобиљу, које при површном погледу не делују као неизоставни део природе и нешто без чега свет не би функционисао, саме по себи веома су сложене и прави доказ чудноватих процеса који се непрестано одигравају у природи. Уочено богатство визуелних варијација и њихове организације на ситним плодовима природе може довести до детињег одушевљења. Пажљивим посматрањем и урањањем у свет малих плодова јављају се алузије на друге “светове” који међусобно немају повезаности утемељене у искуству. Асоцијације су разнолике колико и сами предмети (и предмети из исте групе могу сваки побудити различиту асоцијацију, нпр. више шишарки са истог бора) мада и при поновном погледу на исти модел након извесног времена, утисак може бити другачији.



Слика 2. Викторија Кроув (Victoria Crowe): *Дуње и симболи*, уље на дасци

Сакупљање предмета које смо назвали моделима није организовано по неком утврђеном систему већ га води интуиција, а потврђује уочени повод за стварање ликовног дела. Под поводом за ликовни рад се мисли на њихову лепоту, занимљивост или богатство облика, а све је потврђено неком врстом *препознавања*. Препознавања чега? Шкотска сликарка Викторија Кроув (Victoria Crowe) воли да користи израз

“блиставо унутрашње подобје”¹⁴ или унутрашња сличност која просијава при сусрету. Такође, о питању одабира мотива за сликање Кроув говори да су се ствари одабирале саме и да је тај процес доживљавала као један вид поезије.¹⁵ Мотиви њених слика су најчешће из природе, од пејзажа до композиција састављених од одабраних и аранжираних исечака у којима често можемо видети осамљене цветове или издвојене неке друге биљке. Џорџија О’Киф (Georgia O’Keeffe) је готово искључиво (када посматрамо зрели рад унутар личне поетике по којој је познајемо) користила мотиве из природе, сматрајући да се само „одабиром, елиминацијом и истицањем може доћи до стварног значења ствари.”¹⁶ Она је сличном методом сакупљала предмете које ће касније сликати и то је једноставно објаснила:

Брала сам цвеће где сам га нашла – купила сам морске шкољке и камење и дрвене комаде тамо где је било морских шкољки и камења и комада дрвета који су ми се допадали. Када сам нашла лепе беле кости у пустињи ја сам их подигла и однела кући. Користила сам ове ствари да кажем шта је за мене ширина и чудо света у ком живим. (Џорџија О’Киф, 1944)¹⁷

Са овим речима О’Киф се сасвим саосећам, ствари које сакупљам користим у ликовном истраживању при покушају да забележим оно што је и Џорџија називала „необјашњивом ствари у природи.”¹⁸ То је осећај присуства богатства материје, али не само материје него и неке духовне компоненте проткане у природи. Винсент ван Гог (Vincent van Gogh) у једном од писама брату говори: “У природи, рецимо у дрвећу, ја видим врсту израза и неку врсту душе. Ред поткресаних врба ме подсећа на процесују људи који скупљају милост.”¹⁹ Како долази до оваквих асоцијација говорићемо у поглављу *Моћ имагинарних аналогја*. Објаснити зашто долази до увиђања сличности у наизглед удаљеним стварима тежак је задатак. Но, можда се приближимо одговору ако продужимо промишљање зашто и чиме нас привуку одређени мотиви на стваралаштво.

¹⁴ “the gleaming inner likeness” (Прев.аут.); Thomson, D: *VICTORIA CROWE*, exhibition catalogue, Scottish Art Gallery, 1995.

¹⁵ Thomson, D: *VICTORIA CROWE*, exhibition catalogue, Scottish Art Gallery, 1995, 5: „Gradually, the specimens „selected themselves“ by virtue, primarily of their visual beauty, abstract arrangement and contrasting scale. There was a moment of poetry of nomenclature and description that drew me to certain ones.“

¹⁶ (Прев.аут.), Turner, Ms Elizabeth Hutton: *GEORGIA O’KEEFFE : the poetry of things*, Yale University Press, 1999.

¹⁷ Исто, 3.

¹⁸ Исто, 48.

¹⁹ Винсент ван Гог, из писма Теу 5. новембра 1882, Пајин, Душан: *Уметност и истина у делу Ван Гога*, “УМЕТНОСТ И ИСТИНА : зборник радова”, Естетичко друштво Србије, Београд, 2009, 153.

Зашто се неком допада једна врста мотива више, а друга мање? Одговорити на ово питање је заправо једнако тежак задатак мада се теза о „унутрашњем препознавању“ доста приближава решењу.

Вратимо се на уводни цитат овог поглавља где је било речи о венчању унутрашње визије и спољашњег облика. Шта би била унутрашња визија облика? Да ли сваки уметник носи у себи одређене форме или формалне аранжмане које је на њему да изрази и представи из непознатих разлога? Или је унутрашња визија облика у ствари облик најподобнији по својој сугестивности унутрашњим стремљењима ствараоца? Да ли особине личности могу бити заиста препознате у појавним облицима или облици које најрадије бирамо указују на друге особине, не на нашу личност? Постоје ли вредности које облици изражавају својом појавношћу? Да ли је оно што уметника интересује *с друге стране појавности*? Много је питања на која је тешко дати прецизан одговор, иако сама запитаност доноси назнаке и помаже у промишљању. Леонид Шејка каже да је сликар “у околном материјалном свету открио свој унутрашњи духовни свет,²⁰ док Адриан Стоукс (Adrian Stokes) питањем: „није ли поистовећивање интегрални чинилац естетског искуства и сврха умјетности?“²¹ упућује на овај механизам као основу Уметности.

Веома занимљиве поставке. Да ли ликовно стваралаштво служи потврђивању идентитета као утеха и путоказ? Овде може помоћи поставка америчког историчара уметности Вилијама Мичела (W.J.T. Mitchell) да људи цртају оно што желе односно да своје жеље изражавају кроз уметност (Mičel, *Šta slike žele?* 2005). Ако прихватимо на тренутак без преиспитивања ову тезу, ми дела волимо на основу тога колико се наше жеље (разних природа) у том делу огледају или су њихово испуњење. Исто је са стварањем уметничких дела – стварамо оно што желимо (и даље као праисторијски људи који цртају и сликају животиње на зидовима пећина). Ово је занимљив кључ за читање афекције према моделима које бирам за цртање, међутим, психолошке основе наклоности ка сувим плодовима нећемо дубоко тумачити јер нам није значајно да овом приликом улазимо у прихологију аутора. Занимљиво би било да тезу Мичела да слике треба да посматрамо као живе ствари које такође нешто желе од нас својим постојањем, проверимо са моделима. Да ли један кестен жели нешто од нас тиме што нас је

²⁰ Šejka, Leonid: *TRAKTAT O SLIKARSTVU*, Kukić, B : Beograd ; Gradac : Čačak, 2013, 10.

²¹ Stokes, Adrian: *POZIV U UMJETNOST*; “PLASTIČKI ZNAK : Zbornik tekstova iz teorije vizualnih umjetnosti”, Izdavački centar, Rijeka, 1982, 192.

привукао да га посматрамо? Постојање уметничких дела или слика визуелне културе данашњице разликује се од делова природе по томе што их је човек створио. Кестен нису створили људи, овај плод има сврху независно од постојања човека. Ипак, целокупна природа (па тако и њени делови) прича одређену причу човеку који их посматра. Ове “приче” довеле су до великих научних открића као и до бољег поимања света у ком живимо и одређења свог места у њему.

Поред познате поетичности плодова природе у јесен, можемо ли пронаћи оправдање за свођење ликовног интересовања на ову уску област? Искру живота свакако можемо видети у људима, животињама и свим деловима природе, а најпре посматрајући целину и свеукупност живота на Земљи. Можемо ли оправдати ограничење наше пажње на суве плодове природе ван говора о чудноватој унутрашњој привлачности? Треба ли нам бољи и снажнији разлог за инсистирање на овом мотиву?

Право је питање да ли је потребно да правдамо? Као аутору радова потакнутих овом тематиком, често ми је постављено питање “Зашто?” и очекиван конкретан одговор који би дефинисао концепт. Уколико прецизан одговор не би уследио, незадовољство саговорника би било очито и изражено јасним негодовањем. Очекује се (најчешће) да стваралац има јасну замисао куда се креће на свом путу, и не ретко, да има претходно утврђено теоријско и концептуално полазиште. Данас се често упада у замку подређености теорији и речи у односу на ликовно стваралаштво. Наравно, ово може бити и велика генерализација јер нисмо сигурни да је увек бивало другачије, сетимо се само авангардних манифеста и јасно постављених теорија које су изградили управо визуелни уметници (Сезан, Кандински, Мондријан, Маљевич, али и Поликлет као аутор *Канона*). Јасна тематска и концептуална усмереност се често очекује и од студената завршних година уметничких факултета, иако су они на самом почетку личног уметничког развоја, а често и личносног развоја уопште.

Један од циљева овог рада је да потврди легитимност интуитивног испитивања и да подсети да је у реду (ако не и императив) испратити импулсе изнутра. Верујемо да није могуће објаснити у потпуности тежње и хтења која прате ликовни рад. Она, уколико постоје, нису нужно освешћена и није их нужно осветити, поготово кад је у питању млад стваралац. Освешћивање је често дуготрајан процес, нешто што природно долази и што се раздањује током рада. Овде не тврдимо да не треба радити на освешћивању кроз преиспитивања, заправо, верујемо да је немогуће да неко ко се бави ликовним радом (а и другим уметностима) не приступа аналитички свом раду и поступцима колико и тражењу ликовног решења. Размишљања, ставови, помисли и

њихова испитивања тешко су одвојиви од процеса и резултата рада. Оно на шта желимо да укажемо јесте да је потребно време да се искристалишу мисли и настојања, поготово ако је привученост мотивом дошла спонтано у свези са “чудноватом привлачношћу”.

Најпосле, тежње ствараоца нису неопходно предзнање за доживљај дела. Могуће је неслагање са претходним исказом јер многа концептуална дела као саставни и главни део своје супстанције имају управо теорију, причу или објашњења, док визуелни или материјални део није обрађен према законима ликовне културе. Ако се бавимо ликовном уметношћу, треба ли да оставимо само оно ликовно да говори из дела или је потребно направити компромис са теоријом? Захтеви и тежње у односу на ово питање су се мењали, мењала се и уметност, али је на нама да одредимо или разоткријемо који је наш пут.

Можда смо неоправдано увели појам *оправданости*. Усмерење на један мотив није ретко у сликарству, сетимо се Морандија (Giorgio Morandi) и поновног враћања на исти мотив код импресиониста. Алберто Ђакомети (Alberto Giacometti) дивно објашњава потребу за ограничењем на један мотив и на благодати таквог приступа. Он у једном интервјуу каже: „Успети да се нешто направи могуће је једино ако се човек ограничи на једну крајње малу област.“²² Ђакомети даље образлаже како му се некад чини да би све требало занемарити и посветити живот посматрању и сликању једног истог столњака. Моје осећање при раду дало је слична размишљања. Колико год пута се враћамо на један мотив, он увек даје нешто другачију слику, другачије утиске. Такође, измењено аранжирање ликовних елемената може допринети специфичностима следеће слике.

Сасушеност – зашто суви?

Овој особини супстанције ћемо посветити мало времена да бисмо разумели разлог одабира модела за цртање у њиховој јесењој варијанти, а не када су пуни сокова младости или у жеку зрења.

Сасушеност није изразита карактеристика свих модела, али претежно јесте и поготово долази до изражаја када је у питању цвеће тј. крунице цвећа које ми за цртање постају занимљиве тек у процесу исушивања. Тада њихови правилни облици

²² *Likovne sveske 5 – 6*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1996, 59.

проживљавају једну врсту редефиниције – карактер облика и текстура се мења, боје губе на интензитету и постижу одређен ниво zasiћености. Чисти, пуни тонови сочних латица прелазе у јесење гаме земљаних пигмената. Међутим, уколико се правилно суше, одређено време у процесу пропадања латице задржавају значајан интензитет тона, другачијег тона, изузетно привлачног и изненађујућег за моје око. Ти тонови, у сарадњи са храпавом текстуром крхке латице одају утисак присутности „живота боје“ – као да испод неке fine скраме исијава чисти локални тон, нешто појачан. Та замаскираност сјаја, прикривеност, која ипак није потпуна за осетљивог посматрача јесте оно што ми је занимљиво те подстиче на рад и размишљање. У Великој књизи о бојама Клаусбернд Фолмар (Klausbernd Vollmar) говори да је жута боја која се јавља на сувом цвећу веома непријатна (Vollmar, 2007, 42), а Алексеј Лосев такође тврди да “пригушена жута боја производи непријатно дејство неке прљавости”.²³ Доживљај боја јесте субјективан у одређеној мери, али се може сложити и са изнад наведеним тезама, односно можемо разумети овакав доживљај пред бојама биља које вене. Окер нијансе сувога цвећа могу деловати прихолошки негативно на човека због симболике и одсуства пређашње свежине.

Како свеже цвеће у животу људи говори симболичким језиком о лепоти и пуноћи живота, осушено нас односи у другу крајност сугеришући распад и деградацију пређашње пуноће – можемо рећи и да буди страх од смрти или бар уводи мисао о смрти. Остали суви плодови које помињемо овом приликом, мање него суво цвеће позивају на мисао о смрти, можда зато што су већином у питању плодови и семење код којих тек појава буђи и плесни буди мисао о пропадљивости. Сувоћа и крхкост имају симболички набој аскезе и скромности. Тај призвук није занемарљив. Чак и суво цвеће које задржава лепоту облика, али не и спектакуларност колорита свежих латица, може да носи утисак неке врсте прикривене лепоте, другачије лепоте, чак монаштва.

Постоји ли другачије објашњење за одушевљеност стварима које труле? Није ли ово једна велика апологија материји? Љубав за трулеж, за пропадљивост? Уколико би се такво осећање крило иза моје жеље да забележим лепоту пропадања, не бих била срећна. Да у цртежима величам трулеж и гашење живота ми свакако није намера јер ме другачије осећање води при раду. Свако семе мора да се распадне и разгради да би се родио нов живот те тако смрт није најстрашнија ствар са којом се сусрећемо, она је просто део живота, део циклуса.

²³ Лосев, Алексеј: *Дијалектика мита*, Zepter Book World, Београд, 2000, 43.

Ава Јустин Поповић говори о цвећу као сведоцима раја односно облику живота који је највише након пада човека остао у вези са рајским и даје нам предукус и знакове да наслутимо лепоту еденског врта. Уколико се сложимо са нашим великим мислиоцем, онда привученост “мртвим” цвећем може поново деловати као привученост овоземаљским, као љубав за пропадљиво или симпатија за смрт. Ипак, смрт јесте људска ствар. Можда је привученост сасушеним биљкама израз неке врсте љубави за човека и његов начин постојања, за животне етапе које га сналазе. Људи, као и кестења, има много на овом свету и ниједан није исти. И људи пролазе пут од семена до плода, од младости до зрелости и сухе старости, а затим се претварају у прах. Слушајући неку телевизијску емисију (не могу да освестим коју) запамтила сам исказ једног од саговорника да је човеково размишљање о смрти у ствари један вид помирења, проналажења објашњења и оправдања за смрт као део живота. Промишљање и сазнање о неком феномену помаже при стицању сигурности човека, било о којој теми да се ради. У том кључу, цртеже сувих плодова могли би разумети и као помиреност са свим етапама живота и налажења лепоте у њима.

Ипак, питање је да ли је употреба речи *смрт*, *мртви* и *умирући* оправдана у потпуности. Да ли је смрт заиста оно што је задесило плодове који нам служе као модели? Можемо ли за један кестен рећи да је мртав када отпадне са дрвета? Иако није једноставно одговорити, тешко да то можемо учинити потврдно на претходно питање. Као делове биљног света смештамо их у живу природу, никако неживу, али да ли смо зато тако лако употребили придев *мртви*? Опет, да ли је један кестен једнако *жив* када отпадне са дрвета (када изгуби везу са снабдевањем храном и у њему наступи процес разградње) као док је још у саставу крошње?

Сјузан Лангер (Susane K. Langer) користи синтагму *жива форма* коју карактерише као динамичку²⁴ јер су процеси разградње и промене увек присутни. *Неповредљивост* и *крхкост* наводи као особине које обележавају све живо²⁵ – како то звучи супротно, контрастно! Неповредљивост би овде значила да један организам пролази кроз разне промене константно, али задржава једнолику целину и механизам заједничког организовања свих делова. Крхкост наступа када организам достигне врхунац животности и превали на страну разградње материје, као што је случај са живом природом уопште. Да ли крхкост можемо означити као моменат у животу

²⁴ Langer, Sjuzan: *Problemi umetnosti*, preveo Aleksandar Spasić, Gradina, 1990, 51-60.

²⁵ Исто, 59.

плодова који нас интересује да истражимо и забележимо на ликовним радовима? Опет не можемо одговорити потврдно на постављено питање јер нас занима да изразимо доживљај снаге и богатства у тој крхкости. Искра живота у „умирућем“, искра лепоте у „обичном“, искра бесконачности у коначном – то је магнет који управља силом чудновате привлачности.

Порекло и природу интересовања за суво семење, цвеће и плодове можемо најбоље схватити кроз текстове који су настали као спонтани записи током бављења овом темом. Навешћемо три текста написана на тему сувог цвећа, а затим им придружити још неколико личних записа о утисцима пред облицима плодова из архиве.

Записи о моделима – Поезија ствари

Зашто ме живо и свеже цвеће није привукло/натерало да га сликам и цртам, него сасушено, спарушено? Зато што је неочекивано сачувало лепоту, боје, добило богату текстуру и облик – сачуван, крхк, непроменљив. Можда нова лепота “мртвог” цвећа говори о правој лепоти, о другом животу. Ткиво цвета је сасухло, али он и даље зрачи лепотом и животом. Као смиље.

Фебруар, 2019.



Слика 3. Смиљана Чурић: из серије “Цвеће“, фотографија, 2019.

Љубичасто и остало цвеће

Сасушено је добило другу конотацију. Снажну натопљену атмосферу – за разлику од свежег. Лепршава лепота уступила је место смежураним, натопљеним облицима. Уобичајена мека и разграната структура трансформисала се у крхке скупљене форме нетипичне за цвеће. Цвеће, а нешто друго. Шта друго?

Сасушени цветови су мртви, нису више живи, а опет изгледају као да носе у себи неки живот. Други живот. Живот након овог, у ком не важе вредности из овог живота. Лепота мења значење. Лепота какву је ми дефинишемо губи значење, а то ми се тренутно допада. Тамна мрља, разуђеног облика, печат. Нагомилана, наталожена, просута маса из које течност испарава, исушујући материју. Када се сасвим осуши, настала форма остаје крхка и “непроменљива”, уколико се физички не делује на њу.

Март, 2019.



Слика 4. Смиљана Чурић: из серије „Цвеће“, фотографија, 2019.

Цвеће (суво)

Крхка згужваност патинасто исијавајућих боја.

Лепота.

Привученост овој групи мотива у суштини потиче из истих побуда као код осталих модела: одушевљеност бојом, текстуром и обликом с тим што у случају сувог цвећа највећи утисак оставља управо та промена умрлог цвета – сасушеност и посебна лепота која се појавила у новом облику постојања мале круне цвета. Спрам младалачке бујности и свеже мекоте, објекат се унеколико изменио у квалитету/каквоћи облика, као и у степену загаситости боја и хрпавој текстури крхке, „слеђене“ материје. Жилавост, свежина и савитљивост су укинуте.

Август, 2019.

Облица. Пуна. Црна, а пепељаста. Набубрена, али неиспуњена месом. Оно је давно усахло. Ту дубоко можда нешто сија или гори. Или чека ново време.

Око из ког трн шикља да прави сенку. И усне, отвор који се удубио да усише или да звижди. Удисати. Уђи. Тужно те око зове у мрак, да просине.

5.јануар, 2020.



Слика 5. Смиљана Чурић: фотографија кестена у чаури, из личног архива, 2022.

Канаринац. Птић. Бранкуси и Стијовић. Али стварније. Сребрно паперје. Смиреност. Узвишеност.

Ипак, раскрит је као фока – делфин који чува благо. Свилене нити и зрневље. Отвори се: пусти ме да полетим! Пусти све нас што си носила.

Урна.



Слика 6. Смиљана Чурић: фотографија чакуре из архива



Слика 7. Смиљана Чурић, фотографија суве чили папричице из личног архива

Љута. Убојита. Убодена – боде.
Забада.

О јабуци

Невина радост дозрева да крунише, окити ослонце и корене своје. Трен свеже чудесне љубави уступа сочној једрини. Неубрана пада и гњили. Чини ли је то ружном? Мање потребном и лепом јер није кушана? Јели она тужна или јој је свеједно? Или је она испунила задатак потпуније? Принела семе у земљу.

О шипку

Извијена облост. Затворена, зачепљена да се не породи. Да не бљуне. Ватреним соком чувана.

~

Распрсао се лудак. Није издржао. Длакави лудак. Искрице, иглице, као у јагоде, голицају му зрно, док он разузданим изгледом прети да бљује. Или пева. Али неће ништа. То су само могућности.

Љупкост, извитост, раскошна искричавост. Љути цвет. Животни цинобер.

Увијеност, сложеност, али савршена целина.

Војвођани су ипак испеглани, углађени. Зауздани.

Заправо није прсао, само пева. Или цвета.

~



Слика 8. Смиљана Чурић: *Шипак са југа*, акрил на картону, 100x70 цм, 2021.

Лепота

Појам лепоте близак је појму уметности по броју датих дефиниција од којих ниједна није потпуна, мада им то није једина веза. Лепота се у одређеним периодима у историји сматрала неизоставним делом уметности, односно њеном темом или начелом. Међутим, као несталан појам трпела је разна тумачења. Од антике па на овамо, лепота је мењала своју суштинску одређеност и прелазила из онтолошке категорије до чисто естетске (Граси, 1974), док је данас додатно релативизирана. Такође, различите културе имају различите одреднице за лепоту, било да су савременице или их раздвајају столећа. Овом приликом нећемо давати сажету историју трансформације и ширине појма већ ћемо се осврнути на оне одреднице и схватања која могу помоћи да приближе наше схватање, пре свега доживљај лепоте у малим, занемареним, сувим плодовима природе.

Први повод за промишљање *лепог* јесте поменути доживљај лепоте модела при посматрању који се јавља упоредо са „зачуђеношћу“ особинама предмета. Те особине: структура, текстура, облик, боје као и све то у односу на функцију и место одређеног плода у природи и уопште његов начин бивствовања, учиниле су да му припојим придев *лепо*.

На који још начин можемо рећи да су предмети које одабирам за сликање лепо? Објашњавајући схватање лепоте код Ксенофонта, Ернесто Граси (Ernesto Grassi) напомиње да је једна, између осталих особина лепоте, да човек сматра лепим оне ствари које њему служе за постизање савршенства и у процесу усавршавања (Граси, 1974).²⁶ Ксенофонт није усамљен у повезивању лепоте са корисним, међутим корисност се огледа у духовном бољитку, не у материјалном. Уколико узмемо у обзир ову тезу, лако се може потврдити лепота сувим плодовима. Посматрањем и „утискивањем“ у мале јесење плодове, размишљања заиста иду ка упоређивању, развоју и некој врсти сазнања – сазнања о свету природе, али и о себи. У антици се такође налазе тумачења лепоте као одређене врсте сазнања, а код Ксенофонта, како уочава Граси:

*Лепота као светлост јесте просветљеност која омогућава вид, то јест
разазнавање онога што се показује кроз облике и ликове... а ако је лепо узрок*

²⁶ Ксенофонт, *Гозба*; Граси, Ернесто: “ТЕОРИЈА О ЛЕПОМ У АНТИЦИ”, Књижевна мисао, Београд, 1974, 80.

виђења, онда му се мора признати трансцендентални карактер, а то значи карактер онога што омогућава сазнање.²⁷

Применивши поглед где се сазнање прво огледа у томе што „разноврсност ствари постаје видљива“²⁸ – можемо повезати доживљај лепоте у плодовима природе при њиховом сагледавању јер распознајемо њихове врсте и сазнајемо их на одређеном нивоу, обликом и функцијом. Такође, ако размотримо и њихову материјалну корисност и сврху постојања у природи, а гледајући кроз призму античке спојнице *лепо и корисно*, модели нам морају бити леви и савршени јер савршено испуњавају своју функцију. Чак и кад скинемо наочаре из античке Грчке, има нечега лепог у послушном испуњавању сврхе, у циклусима природе, у повезаности разних процеса и живота, у укрштању путева безброј честица. Има лепоте у раскошности материје на овом свету, али може бити и у смиренем патосу разноврсних страдања – семе мора да умре и иструли да би се родио нови живот²⁹, те смрт и трулеж не би требали бити велика трагедија већ и врста радости.

Дакле, распад материјалног тела једне јабуке (на пример), њена сасушеност и претварање у прах само су етапе живота, нужно стање у процесу обнављања материје. Спарушеност воћке, као и човека у старости нису ружне саме по себи, него носе другачију врсту квалитета, другачију врсту лепоте. Оно што човек доживљава као “ружно” или боље да кажемо доживљава као *не лепо* у процесу одумирања односно на путу претварања у прах (материје или јединке), јесте труљење и појава црва које доживљавамо као напад на тело, као инвазију и мучење. Такви призори умањују и одузимају снагу аскетског, смиреног одласка у прах, иако су једнако део процеса разградње материје. Придев *покварено* (који се обично користи) добро објашњава природу људског доживљаја тог момента на путу разградње материје – покварена јабука је она која је узмакла од своје пуноће, од свог савршеног облика.

Шта је уопште савршена јабука? Јабука у својој једрини и сласти пандан је младости човека и заправо можда само једна конвенција која је резултат људског погледа и мишљења о свету и себи. Разлог због ког се људи плаше и осећају непријатност пред призорима труљења (мада је овај осећај појачан када су у питању животиње у овом стању) јесте што праве поређење са собом као живом материјом. Поред вечног страха од смрти или од краја (уколико смрт доживљавамо као крај), ту је

²⁷ Граси, Ернесто: *ТЕОРИЈА О ЛЕПОМ У АНТИЦИ*, Књижевна мисао, Београд, 1974, 64.

²⁸ Исто.

²⁹ Види поетски додатак број 1

присутан растанак са телом, са *обликом*. Материја, како знамо, стално кружи и (када су у питању основне јединице попут атома и молекула) прима друге облике, а они бивају организовани у друге молекуле, не ишчезавају са овог света. Оно што ужасава човека јесте завршетак живота на који је навикао, одлазак у ништавило, уколико не верује у други живот односно наставак живота. И када верује, уколико је лични идентитет изградио према облику односно формама, промена овог аспекта живота ван његове контроле, човеку неће бити лако прихватљива и схватљива.

Зашто је зрела јабука лепша од суве или гњиле? Да ли зато што се човек плаши и одриче своје смртности (овде рачунам са претпоставком да човек гледа на свет и разумева га кроз лични доживљај и упоређивањем), што плашљиво жели да остане вечно у сјају младости, у снази, у спреси са физичким врхунцима? Зато што се плаши промене, бола, терета, старости? Зато што се плаши смрти? Смрт је корак на путу, а распад и разградња материје су неизбежни за свакога, како за човека, тако и за јабуку. Зрела јабука коју је човек убрао и сласно појео, “умрла је раније и брже” него она која је зиму сачекала на грани. Ово је поново људски егоцентрични поглед на природу, на читав свет јер се “савршеност” у корисности огледа у пријатности коју је пружила човеку.

Уживање у плодовима природе, исхрана која нам омогућава живот и то квалитетан са хранљивим материјама као горивом за наша тела, свакако је значајна функција или сврха која је вођу и поврћу дата у задатак. То никако не доводимо у питање, овде само проматрамо кроз тезу о корисности лепог, која је јабука лепша? Да ли јабука нестала труљењем на тлу у процесу обнављања материје или она која је ишла истим путем, али користећи човеку директно својим укусом, саставом и лепотом? Одговор је дат у самом питању из претходне реченице, оба пута растварања једне јабуке иду истом циљу односно возе истим путем, али другим тракама, обе су у затвореном циклусу кружења материје.

Наш доживљај лепоте има најчешће основу у нашем унутрашњем свету, у метафорама, у изједначавању и изразу наших стремљења. Да ли је лепша јабука коју је појео човек или она коју је појела нека животиња? Или је од њих лепша она која је иструлила у земљи, али имала срећу да из њеног семена израсте ново дрво? Или је ипак најлепша јабука опевана у некој песми? Ова питања својим бесмислом имају за циљ да (у овом разматрању) помогну да се одредимо у односу на лепо као нешто што је корисно. Нешто што је корисно, било материјално или духовно, може бити лепо, међутим питање је да ли је корисност једна од особина о којима сам уопште

размишљала када сам једну семенку окарактерисала као лепу. Оно што сам заправо доживела као лепо јесте њена форма у спрези са осећањем привучености и препознавања.

Још један моменат код Ксенофонта о ком говори Граси јесте обележје лепоте да привлачи пажњу. Привлачност је свакако нешто с чиме рачунају многе теорије или разумевања категорије *лепог*, а тумачења природе и самог узрока те привлачности се унеколико разликују. Ернесто Граси у свом прегледу *Теорија о лепом у антици*, наводи како Ксенофонт лепоту “дословно схвата као силу која нам помаже да изиђемо из равнодушности, из неиздиференцираности (из ‘ноћи’).”³⁰ Када размишљам о плодовима које користим као моделе, привлачност је први импулс који следим – ја заиста бивам привучена нечим, а касније промишљам шта би то могло бити и која је природа тог доживљаја. На послетку, лепота јесте међу атрибутима које им приписујем, поред чудноватости, животности, велелепности... Стање пред моделом бих могла описати и као детињу одушевљеност за количину лепоте и организације у једној малој ствари из природе.

Данас је, са свим знањима доступним о природи, позната ствар да је природа, као и читав универзум, комплексни организам, непревазиђен у стваралачким донетима. Ипак, чињеница да то савршено добро знам, не спречава ме да се одушевим као при поновном и још већем открићу истог док посматрам једну шишарку. Оно што се очитује као лепо у свим плодовима јесте и присуство свеопште лепоте универзума, искра и зрно те свепрожимајуће силе. Универзум је савршен са свим суровостима и манама, како би их ми људи могли доживети јер не можемо да видимо потпуну слику већ само оно што наша чула (телесна и унутарња, духовна) могу да досегну. По Платону, како нам тумачи Граси: „Да нема лепоте, ми не бисмо могли да уочимо савршеност, хармонију и божанственост света.”³¹

Занимљиве ставове пронашли смо код Плотина и његовог поимања лепоте. Граси нам појашњава да се по Плотину лепота уочава путем форме као принципа њеног испољавања (Граси, 1962, 175–177). “Лепо је оно што душа, која припада суштини, препознаје као себи сродно.”³² Плотин још каже да:

³⁰ Граси, Ернесто: *ТЕОРИЈА О ЛЕПОМ У АНТИЦИ*, Књижевна мисао, Београд, 1974, 65.

³¹ Исто, 101.

³² Плотин, *Енеаде*, Граси, “ТЕОРИЈА О ЛЕПОМ..” стр. 280.

*Пут према лепом јесте удаљавање од овоземаљског и повратак тамо одакле смо дошли. Лепота се може сагледати само унутрашњим чулом вида и може је сагледати само онај ко је и сам леп. Област лепог је онострани свет идеја: духовно, добро, исконско.*³³

Слично овим исказима, филозоф Хачесон³⁴ (Francis Hutcheson) сматра да се лепота не види физичким оком него унутрашњим чулом, а „именом унутрашњег чула назива оне склоности душе које чине да су јој извесни облици или представе, када их посматра, пријатни или непријатни“.³⁵ Дакле, пријатност, привлачност и радосно одушевљење су она осећања која можемо доживети пред лепим, па и „ганутошћу и потресеност“, како наводи Плотин у Енеадама.

Оно што нам је додатно занимљиво у Платиновим речима јесте: „Лепо се сазнаје као многострукост у материји, која одговара јединству идеје.“³⁶ Ова многострукост која има заједничко својство у идеји подударна се са доживљајем праискре која је заједничка свему, а очитује се као Лепота. Идеја овог света је позитивна, она је у основи нешто Лепо и записана је свуда, уткана је у сваки мали део природе, чак и кад нам се чини да је лоше и да је све пролазно. Треба само боље да погледамо и пронађемо лепоту. Бесконечна лепота непрекинута “смрћу” плодова који служе као подстицаји на стваралаштво, већ преображена новим обликом постојања у природи, присутна је у читавом космосу. Уколико човек гаји искру у себи, биће у стању да види чудновату лепоту свуда око себе или да је ствара. Како истиче Александар М. Петровић: “уметник доводи душу спрема предмету и огледајући се једно у другом, они заподевају игру градње лепоте.”³⁷ Томас Боткин³⁸ (Thomas Bodkin) наводи да „лепота нипошто није нека физичка особина. Не можемо рећи да је нешто лепо ван наше душе.“³⁹

Колико све што смо до сада говорили о лепоти комуницира са овим појмом у садашњости? Дефинисати појам лепоте данас није лако јер је демократски прилаз

³³ Плотин, *Енеаде*, Граси, “ТЕОРИЈА О ЛЕПОМ У АНТИЦИ”, стр. 281.

³⁴ Франсис Хачесон (1694–1747), ирски филозоф, познат као зачетник шкотског просветитељства

³⁵ Hutcheson, Francis: *Istraživanja o poreklu pojmova koje imamo o Lepoti I Vrlini*, Didro, Deni: „О ПОРЕКЛУ И ПРИРОДИ ЛЕПОГА”, Izdavačko preduzeće ‘Rad’, Beograd, 1962, 8.

³⁶ Граси, *ТЕОРИЈА О ЛЕПОМ...* стр. 280.

³⁷ Петровић, Александар: *Социјални положај уметности и идеје естетске креативности*, “ПРОБЛЕМ КРЕАТИВНОСТИ : зборник радова”, Естетичко друштво Србије, Београд, 2012, 136.

³⁸ Томас Боткин (1887–1961), ирски историчар уметности и правник

³⁹ Боткин, Томас: *СЛИКАРСТВО И МИ*, Двери, Београд, 2004, 16.

омогућио готово одсуство филтера који би разграничио лепо од не-лепог (или ружног) у циљу проналажења општег става. Ипак, слично је могло бити и у прошлости. Неком, дакле, може бити лепа одређена машина или гротескни лик из серије, а кич је готово доминантан у визуелној култури. Чини се да ово потврђује да доживљавамо нешто као лепо уколико нам се такав материјал налази у души тј. уколико осетимо неку врсту сродности са посматраним. Ова се тврдња односи на посматрање природе и животне средине, али и уметничких дела.

На основу до сада наведеног можемо извући закључак да морамо у нама гајити искру лепоте уколико желимо да видимо и спознамо лепо. Оваква тврдња може да обесхрабри: шта се дешава ако немамо однеговану нит која препознаје лепо? Да ли се ова нит може развити и стећи? Уколико направимо везу између људи и плодова које цртам, видећемо да се тајанствена искра налази свуда, само морамо бити у стању да је пробудимо и да разгоримо пламен лепоте у нама. Како? Тако што ћемо пре свега да се осмотримо с пажњом, да посматрамо своја дела, речи и мисли. Затим она чудесна – која носе блесак лепоте – изразимо до краја.

Лепота у обичном – лепота у ружном?

Навели смо већ да се често може догодити да човек не освести ситне бобице на земљи или сувим гранама као лепе јер их занемарује међу мноштвом подстицаја које му пружа свет у коме живи. Поред тога, када су плодови биљака у стању сасушености, људи их могу окарактерисати као ружне. Ово је наравно крајност којој не подлежу сви људи на свету, а и када се догоди да неко орахе окарактерише као ружне, у ствари мисли на њихову незанимљивост и неважност за њега. Можемо ли их видети као лепе када се не проналазимо у њима или ако у њима не видимо свеопшти принцип који има везе са лепотом?

Издвојићемо мало поглавље унутар разговора о лепоти да бисмо говорили о проналажењу ње у “ружном”. Реч ружно, употребљена је непримерено, правилније бисмо се изразили ако кажемо *не-лепо*. Међутим и оваква одредница је проблематична. Како то нису леви јесењи плодови природе? Они поседују лепоту, то смо више пута истакли и размотрили у досадашњем тексту, а она се задобија учешћем у свеукупној лепоти универзума. Овде ћемо нешто више говорити о доживљају лепоте у сасушеном,

односно лепоте у неуобичајеном и покушаћемо да дефинишемо њену природу. Каква су то својства модела ако они нису леви?

Посматрајући моделе можемо им припојити визуелну, појавну лепоту, али ова лепота код њих често није упадљива. Са скрамом патине времена која их прекрива, лепота сувих плодова таква је да се не види одмах – то је лепота за коју је потребно време, а потребни и алати да се види. Лепота сувих плодова је скривена лепота, она мора да се тражи, а проналази се “подешавањем” душе, срца и очију посматрача на виђење *лепог*. Ипак, како је лепота непостојан и тешко одредљив појам, покушаћемо да дођемо до додатних атрибута.

У овом поглављу ћемо увести повелики извод из дела *О уметности*, скулптора Огиста Родена. Овај, по броју страна мали спис, бескрајно је драгоцен и помоћи ће нам да дођемо до одређења шта је то лепо у моделима, као и да се одредимо у односу на лепо и ружно као два супротна појма (али оба у вези са сасушеним деловима природе).

Роден једноставно објашњава и мири ова два пола пријатности: “Што се у природи обично означава као ‘ружно’ у уметности може постати веома лепим.” Он затим објашњава шта мисли под ружним:

У сукцесивном реду конкретних ствари “ружним” се назива све што је деформисано и нездраво, представа извесне болести, слабости и патње, све што је супротно правилности, обележју и погодби здравља и снаге;⁴⁰

Управо по овим одредницама се догађа да неко схвати јесење плодове које сакупљам за цртање као ружне. Међутим, транспоновани у свет ликовног сви подстицаји могу добити другачије значење. Моћ уметности да мења и усмерава не треба занемарити, и Роден истиче да уметник, када овлада мотивом или темом коју сматрамо ружном у природи “он је у тренутку преображава; он је огрће лепотом као додиром чаробне палице”⁴¹, а та лепота по њему је у ствари *карактер*:

»Карактером« се зове велика унутарња истина сваке лепе или ружне игре у природи:

Што у природи важи као ружно, често пута показује више »карактера« од онога што се сматра лепим, јер много лакше блесне унутарња истина у нервозној игри једне болешљиве физиогномије; у дубоким браздама порочне маске, у свакој деформацији, у сваком жигу, него на правилним и здравим потезима.⁴²

⁴⁰ Роден, Огист: *О УМЕТНОСТИ*, Издање И. Ђ. Ђурђевића, Сарајево, 1918, 8.

⁴¹ Исто, 8.

⁴² Исто, 9.

Овде Роден дивно казује како и омражене форме егзистенције нису раздвојене од Лепог, него га чак боље и потпуније могу изразити. Међутим, Роден означава карактер као основу лепоте само код уметнички лепог. Он не говори о карактеру појавности уопште, него да чак и ружно у природи уметник претвара у лепоту у свом делу. Мишљења смо да слично осећање постоји и пред плодовима природе. *Животност* коју смо наводили као особину модела можемо упоредити са оним што Огист Роден назива *карактер*.

Дакле, пошто је за Родена лепота у карактеру, а он је унутрашња истина, лепота није нешто спољашње. Велики вајар истиче способност уметника да осете и доживе ту унутрашњу лепоту кроз истину и тврди да је “За онога који заслужује име уметника у природи (је) све лепо”.⁴³ И Роден је осетио присуство заједничког елемента читаве природе:

*У целој природи [уметник] замењује велико срце које је слично њему. Нема ниједног живог организма, ниједног беживотног предмета, ниједног облака на небу, ниједне травне влати на ливади, ништа, што му не би сведочило о у свима стварима скривеној, горостасној тајној сили.*⁴⁴

Наишли смо на дивно формулисано мишљење сродно нашем. Лепоту истине која се читава објашњавамо као истину живота и истину постојања свега на овој планети, па и најситнијих и наизглед незнатних ствари. Оно што је у ствари лепо у природи јесте спона свих њених делова путем чудесне нити, а та нит показује унутарњу, духовну компоненту целокупног постојања преко одблеска на спољашњости ствари.

*Једном речју, лепота је свугде. Она не мањка нашим очима, али наше очи често прелазе преко ње.*⁴⁵

⁴³ Роден, Огист: *О УМЕТНОСТИ*, Издање И. Ђ. Ђурђевића, Сарајево, 1918, 11.

⁴⁴ Исто, 25.

⁴⁵ Исто, 9.

О гледању

“...видети, а не објаснити!”⁴⁶

Пјер Тејар де Шарден

Ово је важна порука са којом рачуна уметност, иако се често може чути да нам уметност помаже да нешто објаснимо себи или другима. То је зато што посматрање као и разне стваралачке акције човека јесу вид потребе да се нешто схвати, саобрази. Будући подложна субјективним тумачењима, уметност је ближа трансценденталном, а удаљена од егзактног знања попут оног какво нам нуди наука данас. Наука у својим почецима и корену није била у овој мери прецизна и сведена на материјалне датости већ је за основни подстицај имала имагинацију. Човек је у садејству са гледањем, маштом и разумом створио науке као механизме сазнања. И наука и уметност отварају питања, али ова друга оставља сваком понаособ да на свој начин дође до одговора. Можемо рећи да уметност омогућава да се идући различитим путевима дође до универзалног. То “универзално” се не успе освестити увек, често посматрач остане задовољан појединачним, субјективним тумачењем које му помаже у личном животу.

Да нешто објасни посматрачу, није главни, а често није уопште циљ уметника при стварању дела већ пре да укаже или забележи. То нас враћа горе поменутој реченици Пјера Тејара де Шардена (Pierre Teilhard de Chardin) који говори о циљу своје књиге *Феномен човека*. Шарден глагол *видети* поставља високо на лествици људских могућности.⁴⁷ Наравно, познато је да при гледању човек има одређену реакцију на виђено и да је у гледање укључено више сазнајних механизма путем којих *доживимо* виђено и доносимо суд неке врсте.

Постоје разни квалитети виђеног. Оно што можемо видети те осетити ако пажљиво посматрамо неки предмет или појаву разликује се од површног погледа. Џорџија О'Киф тврди да је потребно време да би се видело, као што је потребно време да би се стекли пријатељи.⁴⁸ Гледање ком посветимо време и пажњу доноси другачије доживљаје од пуког сазнавања просторних оквира и особина материје (попут: на удаљености од око два метра од мене је дрво; ходам по тротоару сиве боје; лево је

⁴⁶ Šarden, P. T: *Fenomen čoveka*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1979, 37.

⁴⁷ Исто, 13: „Videti, moglo bi se reći da se ceo život sastoji u tome, ako ne konačno, ono bar suštinski. Videti više znači sjediniti se više.”

⁴⁸ Види поетски додатак број 3 (Прев.аут.)

коловозна трака.... и слично). Николај Велимировић је рекао да: “Хладан поглед не продире у дубину ствари; он клизи по површини”.⁴⁹ Гледајући пажљиво и на одређени начин, можемо видети оно што нам промиче при површним погледима или када не посматрамо заиста него претпостављамо научено. Уколико упутимо детињи, радознали поглед на најмању или “најобичнију” ствар на свету, видећемо нешто ново. Једноставна порука: “Стани, погледај! Невероватно је! Видиш ли?” била је покретач за настајање првих радова у оквиру поетике коју разрађујем унутар докторског уметничког пројекта.

Било да је неко научник, уметник или просто осетљив посматрач, гледање и читање природе први је корак ка сазнању. Наравно, сазнање је овде широко схваћено, задире у све поре живота, од “спољашњег” света до човекових унутрашњих превирања па и “унутрашњости спољашњег света”. Наше очи сарађују са нашим мислима, али могу бити и средство за откривање до сада невиђеног. Чуло вида код човека, као један савршен механизам ради на бележењу и стварању слике о свету, међутим, тај апарат је прикључен на напајање чији је извор унутар човека. Наше склоности, назори и опште стање у великој мери утичу на доживљај виђеног. Позната метафора са полупуном и полупразном чашом показује да човек увек уноси личну интерпретацију. Слика на ретини код оба посматрача чаше са водом је иста, али када оптички нерв пошаље слику мозгу на тумачење, прилив других чинилаца допуњује коначну слику. У праву је Дејвид Хокни (David Hockney) када каже да је сочиво фотографског објектива мање осетљиво од пара очију⁵⁰ јер очи имају нас – душом вођену интелигенцију.

Опет, како се то унутрашње разликује код сваког човека, разликују се и визуре, а често можемо чути да уметници виде другачије, да виде на посебан начин. То је упрошћено објашњење за осетљивост и истанчаност вида који је у доброј вези са развијеном стваралачком личношћу. Чувен је исказ Кандинског да је у младости био “ принуђен да гледа без предаха”⁵¹, док Огист Роден тврди да када уметник гледа: „његово око, у најужој вези с његовим срцем, продире дубоко у крило природе. Стога уметник сме веровати само својим очима“.⁵² Занимљиво разматрање спроводи Зоран Павловић у свом опсежном делу *Свет боје* где се пита да ли је само унутрашњи свет уметника тај који утиче на другачију и узбудљивију слику коју ствара или види

⁴⁹ Велимировић, Николај: *Теологија Његошева*, “КЊИГА О ЊЕГОШУ”, избор Мило Ломпар, Српска књижевна задруга, Београд, 2013, 36.

⁵⁰ *Likovne sveske* 5 – 6, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1996, 89.

⁵¹ Исто, 130.

⁵² Роден, Огист: *О УМЕТНОСТИ*, Издање И.Ђ.Ђурђевића, Сарајево, 1918, 7.

уметник – или се још слика на ретини уметничког ока разликује од слике истог призора на ретини “обичног” човека (Pavlović, 1977).

Саставни део ликовног процеса је посматрање призора који се користи као мотив или ликовне композиције при њеној градњи. Као свакодневна активност, посматрање је предуслов и део процеса стваралаштва у ширем смислу. Уметност је нека врста увида⁵³ јер једно уметничко дело говори о времену у ком је настало и нешто о уметнику који га је створио. Међутим, дело живи и свој посебан живот, омогућава увиде посматрачима у његову природу и кроз њихове реакције – омогућава увид у њихову природу. Парадоксално, *видети* у уметности (или у сваком виду осетљивог, дубоког посматрања) значи много више од бележења и поимања света у домену визуелног, то је једно комплетно стварање слике о свету. Не смемо занемарити да су оку видљивим датостима доступне разне могућности сазнања. Када оно што спознамо чулима спојимо са богатством унутрашњег живота добијамо занимљиве резултате, како лепо примећује Зоран Павловић:

*Креативно око, а пре свега уметничко око, има моћ да успоставља неочекиване, али дубоко стварне спојеве међу бојама, контрастима и рефлексима, да гледа са разумевањем тананих односа.*⁵⁴

Предмет посматрања може бити било шта, па и мали суви плодови уколико им посветимо пажњу креативног погледа. Рајнер Марија Рилке у једном писму говори:

*Зато себи увек обећавам да ћу боље гледати, боље посматрати, ограничити се на мале ствари које сам често занемаривао, с више стрпљења, више усредсређености. У безначајним стварима закони су у најпростодушнијем оптицају, јер они пријањају уз погледе пошто су ту закони сами са стварима. Закон је велик у малим стварима; он избија из њих, обухватајући све делове.*⁵⁵

⁵³ „Уметност је увид. То је однос према стању ствари и стварима у свету, и има за циљ да их учини доступним на начин који је другачији од начина на који смо навикли: чини их доступним у самом раду.“(Прев. аут.) [Art is insight. It is a relation to the states of affairs and things of the world, and aims to make these accessible in a way that is different from the manner that we are accustomed to: it makes them accessible in the work alone.], Figal, Günter: *AESTHETICS as PHENOMENOLOGY, the appearance of things*, translated by Jerome Veith, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 2015, 10.

⁵⁴ Pavlović, Zoran: *SVET BOJE*, Turistička štampa, Beograd, 1977, 23.

⁵⁵ Рилке, Рајнер Марија: *Чисто противречје: Писма Лу Андреас-Саломе*, превео Небојша Здравковић, Службени гласник, Београд, 2008, цитат из писма написаног 10. августа 1903.

Ове речи Рилкеа потврђују и дају легитимност нашем занимању за мале плодове. Усмерена пажња на неку ствар или појаву, спојена са нашим интуитивним и разумским способностима заиста може дати увид у законе на делу у природи. Тако су и многи славни научници дошли до открића – *мишљењем виђеног*. Људској мисли претходи посматрање, проматрање започиње посматрањем, сагледавање – гледањем. Човек је прво посматрао, послушкивао односно сазнавао свет својим чулима, а затим доживљено уобличавао у разне мисли, теорије или симболе. Скопчано са једном врстом будности и осетљивости, посматрање је предуслов за уметничко стваралаштво. Џон Раскин (John Ruskin), и сам сликар, нас лепо упућује у свом делу *О благодати лепоте* да је једини и глави задатак уметника да посматра и осећа!⁵⁶

Понирање у себе – нови КО|СМО|с? (Улажење у љуштуру)

При посматрању и осећању догоди се и *уосећавање*. Када одстранимо све сувишне утиске и усредсредимо се на једну ствар, више ћемо о њој сазнати, заправо сазнаћемо о мноштву ствари, пре свега о нама самима јер у ограниченом избијају креативни импулси човека раздирући границе скучености. Затворена форма на већини слика и цртежа сажима разнородне утиске унутар омеђене територије и тежи да омогући продирање право у непознато, а заправо у наш унутрашњи свет:

*Објекат и субјекат узајамно се повезују и преображавају у чину сазнања. Од тог часа, хтео он то или не, човек самог себе налази и посматра у свему ономе што види.*⁵⁷

Наш доживљај посматраног може рећи много о нама самима, зато и бива изненађујућ разговор двоје пријатеља који исти догађај виде потпуно другачије или имају сасвим супротна мишљења док коментаришу исту ствар. Међутим, при свакодневном или уобичајеном посматрању не промишљамо свој доживљај виђеног. Када са пажњом и намером посматрамо неку ствар, онда нам се може догодити да је користимо као средство самоспознаје или самопотврђивања. Чест је механизам упакивања и маскирања који ради тако да када нисмо свесни или спремни да преиспитамо своје стање, ми приступамо анализи другог. Посредно, наша се унутрашњост преко реакција и мисли рефлектује, огледа и показује. Шејка говори о

⁵⁶ Раскин, Џон: *БЛАГОДАТИ ЛЕПОТЕ*, издање И. Ђ. Ђурђевића, Београд; Сарајево, 1920, 33.

⁵⁷ Šarden, Pjer Tejar: *Fenomen čoveka*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1979, 14.

истом механизму, само он природи даје првенство као теми истраживања и пажње човека: “У часу када се у човеку јавља потреба да себе преиспита и истражи, он почиње да испитује и истражује природу.”⁵⁸

Уметност је делатност у којој се овај механизам готово увек очитује и бива забележен у уметничком делу. Многе расправе су до данас учињене на тему присуства личности ствараоца у његовом делу и оне већином воде закључку да је овај уплив неминован, само се разликује однос према томе како посматрач треба да доживи дело тј. да ли он може да доживи дело потпуно независно или је пожељно да консултује стремљења ствараоца.

*Сликар, који слика један изглед природе, слика у исто време и своју унутрашњост, своје мисли и своје осећање.*⁵⁹

*Насликати цвет или планину то значи насликати своје „ја“ поистовећено са цветом или планином, слика цвета јесте „ја – цвет“, слика планине јесте „ја – планина“.*⁶⁰

*Сасвим слично и савремени сликар јесте превасходно окренут испитивању димензија непознатог лица свог основног бића.*⁶¹

Овакви искази наводе нас да разматрамо усмереност човека на сопствену унутрашњост. Одређење личног идентита је веома важно и човек има многе механизме за постизање овог циља. Међу тим механизмима је и слика о себи као микрокосмосу, као што смо напомињали. Када је у питању преиспитивање идентитета у односу на мале плодове, већ смо навели неке од могућих разлога и метода. Повлачењем метафора или изналажењем аналогија (које се некад јаве у блеску, а некад су резултат поспупног тражења) човек може доживети сродност са било којим предметом или бићем:

*Целовити доживљај предмета, интегриран у целовитој слици, даје једно обличје у којем човек препознаје своју целовитост, своје постојање у исто време и као реалност и као чудо.*⁶²

Када се изложи, овај механизам заиста делује чудно, али је део наше реалности. У досадашњем тексту, употребили смо више пута речи попут: чуђење, зачуђење,

⁵⁸ Šejka, Leonid: *TRAKTAT O SLIKARSTVU*, Kukić, B : Beograd ; Gradac : Čačak, 2013, 11.

⁵⁹ Велимировић, Николај: *Геологија Његошева*, “КЊИГА О ЊЕГОШУ”, избор Мило Ломпар, Српска књижевна задруга, Београд, 2013, 35.

⁶⁰ Турински, Живојин: *Огледи о поимању слике*, Слио, Београд, 1999, 48.

⁶¹ Исто, 50.

⁶² Šejka, Leonid: *TRAKTAT O SLIKARSTVU*, Kukić, B : Beograd ; Gradac : Čačak, 2013, 104.

зачудност и слично. Њихову основу чини појам *чудо*. Да ли је чудо реалност? У следећем поглављу бавићемо се овим питањем.

Чудо

*А заиста, није мала ствар видети и казати шта око види, јер је свет наших чула чудо над чудима.*⁶³

Након *привучености*, следећи импулс при посматрању модела јесте осећање зачуђености и изненађења. Порекло чуђења је у богатству утисака које нуди једна мала сува твар. Овај осећај се може поредити са задовољством открића које испуњава радосту. Ако се осврнемо на сложеност света у целини може нас обузети утисак да је његов начин функционисања једно велико чудо у ком толика мноштва и многострукости живе и функционишу заједно. У том укупном богатству, показује се да су невероватно богате и специфичности односно мали делови који образују посебан микрокосмос. На једној шишарци можемо видети невероватне односе форми и сложеност савршеног дизајна (који се у основи показује једноставан). Ако изолујемо један орах од мноштва ораха са којима је био везан просторно и идентитетски, јасна ће нам бити двојност односно супротност у његовом постојању. Један орах само је незнатан део збира истоврсности или свеукупне материје, дакле из макроперспективе се може сматрати безначајним. Померањем ове визуре и изласком из контекста, почињемо да увиђамо његову јединственост као и да се дивимо његовом начину постојања. Ако применимо метод пажљивог посматрања, промишљања и потраге за лепотом даље – на ситне бобице, семенке, травке, каменчиће – и то на сваку ствар понаособ, у свакој можемо видети једнако богатство и посебност: “Свака ствар се чини значајнијом него што она грубо – емпиријски јесте. Од свега очекујеш чудо.”⁶⁴

И у уметности можемо говорити о некој врсти чуда. Пре свега о чуду перцепције, затим о чуду стваралаштва. Погледајмо само механизам очног апарата или

⁶³ Vinsent van Gogh, *Pisma bratu*, Glas, Banja Luka, 1983, 12.

⁶⁴ Петровић, М. Александар: *Руски онтолошки космисам и проблем естетике ејдоса код А.Ф. Лосева*, “УМЕТНОСТ И ИСТИНА : Зборник радова”, Естетичко друштво Србије, Београд, 2009, 265.

наше процесе сазнања. Чудесно! Оно што “ухвати” та перцепција такође јесте чудесно. Духовни свет човека – још увек неразумљиво чудо!

Шта је чудо? Чудесним или чудноватим означавамо оно што се противи законима које смо описали (које су науке и разум увидели или устројили) и не унемо да га објаснимо, а ипак је реалност. Можда се дефиниција мењала, као и вера у чуда, али не треба да игноришемо да постоје ствари које не можемо да објаснимо. Не треба да нас плаши што не можемо нешто да објаснимо, сасвим је у реду само доживети и осетити. Уметност може бити један од механизма којима човек упознаје непознато и саображава га својим могућностима. Она такође може бити чудесна делатност: „Слика је пре свега доживљај, који се збио изван правила по којима живи наш сунчани систем“.⁶⁵

Зато је тешко са сигурношћу говорити о томе шта представља дело и да ли оно уопште осликава мисли и доживљаје аутора. Уметничко дело јесте *израз* који чим се уобличи постаје нова и независна реалност. Склоност ка промишљању и тражењу одговора ми није страна, али сматрам да је потребно оставити и самом изразу кроз медијум којим се бавимо (у овом случају сликарство) простор да говори, да одашиље импулсе и отпусти зраке. Коначну дефиницију уметности и уметничког дела не познајемо, али да би одредили ближе порекло и механизме настанка ликовних радова окупљених докторским уметничким пројектом *Извишкра*, закључићемо ово поглавље речима сликара Милана Коњовића које су са њима у дубинској вези:

Па, то што сам имао да кажем, ја то кажем сликама, знате. Да ја то знам рећи, казао бих то или бих написао. Ја то не бих могао објаснити. Мислим, бескрај је и у људима и у лицима, о чему говори Иво Андрић кад каже да је људско лице највећа фантастична енигма и мотив. Тако је и за мене све што дотакнем пре свега једно чудо. Чудо за мене. Моје сликарство је у знаку, како бих казао, у клањању, да не кажем у обожавању, те тајне и тог чуда које су за мене природа и живот. То је суштина мог сликарства. И то усхићење у ствари и услед све трагичности, без чега нема уметности, што је и Исидора рекла, ја сам ипак на страни Сунца и видим лепоту, и ту лепоту желим да откријем и другима. Она постоји исто тако као што постоји дан после ноћи и као што поред сенке

⁶⁵ Петровић, Растко: *Конструктивно сликарство. Сава Шумановић и естетика сувише стварног у новој уметности*, “КЊИГА О ШУМАНОВИЋУ”, избор: Лакићевић и Ломпар, Српска књижевна задруга, Београд, 2019, 5.

*постоји и Сунце, односно поред Сунца и сенка. То је најосновније језгро моје филозофије, и оно је трајно, до бескраја.*⁶⁶

Милан Коњовић

НЗС и НЗД

У претходном поглављу смо говорили о постојању необјашњивих елемената космоса као и да уметност чини напор да их забележи и изрази. Осим што учествује у овој тајновитој организацији (или му дајемо превише заслуга) уметничко стваралаштво поседује апарат за преиспитивање целокупне реалности. Иако се може чути да стварање црпи свој сок из несвесног, оно почива на пракси и кроз практично делање одређеним разумним средствима уобличава дифузна зрачења оностраног.

У конкретном случају проматраних радова, као што смо већ истицали, осећање свеопште повезаности елемената у космосу навело је на размишљање и потребу да се дефинише доживљено. Како да се ликовно забележи, тако и теоријски (појмовно и суштински) одреди. Овај напор је учињен да би се боље разумели лични подстицаји на стваралаштво, али и истражила наслућена тематика.

Заједничко својство свих фрагмената космоса, да га тако означимо за сада, нешто је „невидљиво“, имагинарно – интуитивно спознато. Ипак, оно је доживљено истовремено са визуелним подстицајима те се мора говорити о повезаности. Ова повезаност истражена је најпре кроз облик, а затим боју као кроз елементе преноса у ликовно поље.

Облик одређује постојање ствари у природи (или је резултат начина постојања ствари) и у случају модела облик је оно што у сагледавању утиче на првобитни утисак о предмету. Облици модела јесу специфични, међутим могуће је уочити и одређене сличности са другим предметима, пронаћи одређене аналогije (на пример поменути упоредба суве тикве и небеског тела). Ликовна форма представљена на слици, уколико може да произведе вишезначну асоцијацију код посматрача, може се сматрати једном врстом најмањег заједничког садржаоца за предмете или појаве на које асоцира. Потреба да се пронађе ликовна форма која истовремено може да антиципира неколико

⁶⁶ Јефтић, Милош: *СВЕТОВИ УМЕТНОСТИ, разговори са сликарима и вајарима*, Службени гласник, Београд, 2012, 200.

ствари или да забележи оно што је мене при посматрању навело да у одређеној форми видим нешто друго (да се појави асоцијација или метафоричка прича о другој мисли и осећању) – условила је коришћење појма *најмањи заједнички садржалац* (НЗС). Овај појам уведен је из области математике и означава најмањи број који је дељив са свим понуђеним бројевима. Примера ради, најмањи заједнички садржалац за бројеве 3, 4 и 6 је број 12.

Да разјаснимо: коришћење овог појма бивало је само у личној употреби при размишљању о идејама и као одговор на жељу да именујем оно што тражим. Доживљај свеопште повезаности света (микро и макро као и унутрашњег света човека) и заинтригираност формалним аналогијама условили су истраживање које је имало за циљ да изналази могућа решења најмањег заједничког садржаоца у домену ликовног. Ради илустрације, визуелни НЗС за представу кестена, загрљаја, сједињености сунца и месеца или дуалитета унутар чврсте, заокружене целине показао се као варијација форми на сликама 9, 10, 11, 12 и 13. Дакле, уопштено, две форме које чине једну облу форму блиску сфери или кругу.



Слика 9. Смиљана Чурић: *Загрљај I*, уљани пастел, 71x100 цм, 2017.



Слика 10. Смиљана Чурић: *Загрљај II*, акрил на платну 80x60 цм, 2017.



Слика 11. Смиљана Чурић: *Темно е*, акрил и угљем на платну, 60x50 цм, 2017.



Слика 12. Смиљана Чурић: *Загрли ме*, уљани пастел на папиру, 50x35 цм, 2016.



Слика 13. Смиљана Чурић: *Шта бих волела, не шта бих хтела*, уље на платну, 100x80 цм, 2018.

Облик кестена послужио је као носилац асоцијација и могућих прича стварајући подијум за игру, оживљавањем семантичких читања у личној иконографији и етимологији. Размишљања о неким подстицајима из реалности, маштања и мисаоне конструкције подстакли су потребу да се свеукупни доживљаји утисну у једну форму. Та форма резултат је тежње да се представи како један кестен може да подстакне мисао на много тога и да слике *малог* могу да казују разне приче. Ипак, даљим размишљањем се коришћење одреднице НЗС морало довести у питање. Тражење форме која сажима разнородне утиске може му одговарати, али да ли тај појам одговара да укаже на повезаност свега што постоји? Да ли је оно што желим да изразим заједничка нит, честица која прожима све или просто форма која обухвата својом универзалношћу више светова? Одговор је потврдан на оба питања, али остаје питање да ли исти појам (иста форма) може да означи и једно и друго? Именовању форме која може да антиципира више садржаја *најмањи заједнички садржалац* (НЗС) као појам може да одговори, али за најмању искру која је у саставу сваке твари пре би одговарао други, сродан појам из математике – НЗД – *најмањи заједнички делилац*. Најмањи заједнички делилац је најмањи број са којим су дељиви понуђени бројеви у скупу, на пример НЗД за бројеве 4, 6 и 12 је број 2.

О најмањим честицама и јединицама од којих се састоји свет или од којих је организована материја, речено је много. Мноштво теоретичара, мислилаца, философа и научника упутило се уназад, ка основном елементу и прапочетку и изрекло своје теорије и становишта. Ми се такође морамо запитати шта је то што наслућујемо као заједничку потку, као заједничко својство микро и макро космоса. Ђордано Бруно

говори о подударањима и вези микро и макро света, а пре свега о најмањој, основној честици која прожима космос односно коју садржи свака твар у космосу:

Пол. – Тиме што се проучавањем макрокозма, necessaria deductio ne facta a simili (неужном дедукијом која не полази од сличног), лако може доспети до познавања микрокозма, чије честице одговарају деловима онога. Затим per quamdam analogiam - по некој аналогји у њему можемо наћи месец, Меркур и друге звезде...⁶⁷

Антиципирање више садржаја кроз једну форму постиже се аналогјама које помажу да доведемо у везу разнородне светове. Затим се приступа потрази за НЗС и НЗД у домену визуелних форми. Овај поступак потраге универзалне форме супротан је теоријама које тврде да је материја сталан и апсолутан принцип, а да је форма та која се мења. У сликарству се и оно невидљиво мора дочарати кроз дводимензионалну форму. У складу са сликарством и цртежом као медијем кроз који се изражавамо разумљиво је тражење визуелне форме. Ако желимо изразити “дух” предмета морамо трагати за линијом, обликом или бојом као ликовним елементима.

Исто тако, тражење спољне, описне форме не одговара на питање како представити заједничку нит која прожима микро и макро космос. Да ли је она у области имагинарног или у реалном? Овде форма мора бити схваћена као суштинска одредница предмета. Проналажење заједништва у специфичним облицима далеких светова једна је од метода којима се трага за визуелним представљањем заједничке тајанствене искре.

Најмањи заједнички делилац и садржалац у оквиру наше теме и дискурса могу бити схваћени на неколико начина. Прво, као конкретна супстанција која би могла бити ћелија у оквиру органске материје или атом као основа неорганског. Затим, они могу бити схваћени као сведоци истородног порекла материје, духовни скупови или јединице, припадници онога што Михајло Пупин назива духовном реалношћу (Pupin, 1927). Ове две могућности сабира теорија Ђордана Бруна о “најмањем (минимуму), које као недељиво јединство није само елеменат свега сложенога, него је и клица целокупне егзистенције”.⁶⁸

Постоји ли НЗД за све моделе? Шта је заједнички делилац разних плодова и семена? Одговор на ово питање дали смо у поглављу *Семе, цвет, плод, чахура*: Клица! Клица живота – потенцијал за нови живот или наставак живота у другом облику која се

⁶⁷ Bruno, Đordano: *O uzroku, principu I jednom*, Kultura, Beograd, 1959, 72.

⁶⁸ Атанасијевић, Ксенија: *БРУНОВО УЧЕЊЕ О НАЈМАЊЕМ*, докторска теза, Филозофски факултет у Београду, 1922, 6.

крије у сваком семену и чека прилику. Клица би била материјални НЗД, а ако је схватимо као искру чуда званог живот, добија и иматеријални карактер.

Свођење и уопштавање као методе представљања НЗС и НЗД

Потребно је истаћи да је ова реторика и потрага за НЗС и НЗД унутрашња, лична. Не очекује се од публике да доживи исто (тако нешто никада није ни могуће) или да размишља у овом правцу тј. не очекује се да поглед на радове посматрачу дозове асоцијацију на исте садржаје, па ни форме које сам ја имала као основу за рад.

Осећање форме која у себи носи могућност да забележи и пробуди више значења, као и трагање за њеним физичким одређењем, потекло је од мисли о повезаности света, о нити која прожима све. Облик који може да задовољи овакве захтеве унутар мог ликовног рада најчешће јесте једноставан и сведен у смислу разноврсности ликовних дешавања и информација. Свођење на минимум увек доводи до додиривања са универзалним, те и свођење облика на минимум дотиче поступак уопштавања што рађа одређени парадокс. Уопштавати у начелу значи ширити одредницу, проширити скуп где разне варијације могу да постоје под заједничким оквиром. Свођење је сужавање оквира и одстрањивање сувишних информација док не дођемо до једноставније форме. Ова два, наизглед супротна задатка, могу да раде заједно и истовремено на постизању истог циља у сликарству.

Свођење форми на једноставне плохе добијено је занемаривањем одређених особина посматраног модела. Ту мислим на текстуру, масу, валер, “реалну боју” и све оне карактеристике које би помогле да посматрани предмет представимо реалистично када би инсистирали на његовој појавности. Оно на чему инсистирамо у приступу јесте оно *иза* појавног, метафизика модела, оно *иза* физиса модела. Ипак, физичка стварност модела није у потпуности занемарена (на радовима није приказивано само апстрактно осећање при доживљају предмета), елеменат преко ког или унутар ког налазимо простор за ликовно истраживање је превасходно *облик*. Дакле, у овом приступу креирају се једноставни жигови, често једнобојне површине одређене контуром посматраног предмета. Оне су блиске минимуму података (у смислу броја визуелних података изражених кроз ликовно), али отварају и шире простор за максимум асоцијација. Асоцијација није сасвим адекватан појам, овде се мисли на учитавање садржаја и значења које за нас може имати одређена форма.

Уколико принцип свођења применимо у посматрању облика већине модела, уочићемо мноштво облих форми које за свог сродника у свету једноставних облика и геометрије имају круг или лопту као тело. Слично ћемо добити и када приступимо уопштавању, само што тада нећемо одузимати непотребно, већ додавати да надоместимо негативне исечке до пуноће облика који садржи почетну форму.

Потребно је истаћи да све поменуте обликовне сличности и асоцијације јесу само површни подстицај на размишљање, остатак стваралачког радног процеса је заснован на унутрашњим машинама за цеђење сока или нарастање теста (дакле не увек у истом правцу), покренутих код аутора.

Осим међу облицима, НЗС и НЗД су потраживани међу бојама. Одабирање боје која садржи подстицај на више садржаја такође је присутно као елемент ликовне идеје. Ово је најчешће постигнуто у радовима који су сведени на контрастни однос црвене и плаве с тим што је присутно увођење *другог* у форму модела.

Размишљања о најмањем заједничком делиоцу и садржаоцу нису увек једнако изражена, негде су постепено напуштена (с обзиром да бављење овом ликовном тематиком траје више година), а при изради одређених радова сведена на проналажење сугестивне моћи облика. Оно што је увек присутно јесте ликовна обрада мотива и промишљање једног новог универзума за чије се настајање почетни импулси налазе у природи.

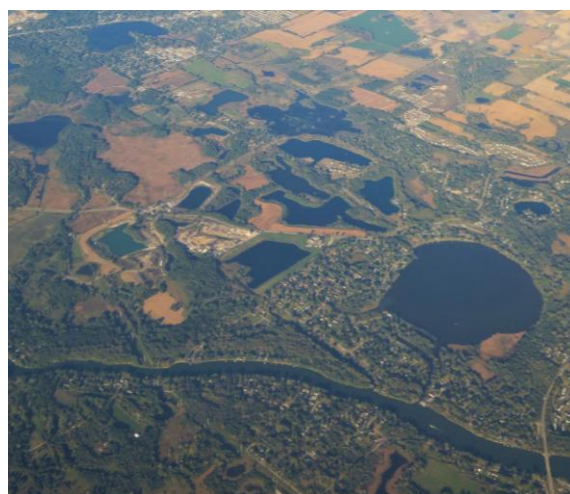
Моћ имагинарних аналогича

У претходним поглављима говорило се да на размишљања о повезаности микро и макро света често потичу формалне аналогиче. Понављање облика је присутно у природи (и уопште у разним сферама реалности) и човек може уочити одређене формалне обрасце. Ипак, понављање облика најчешће није дословно већ је конструкт човекове свести као резултат перцепције *сличног*.

Слично је чест предмет поетског виђења, где је могућност поређења практично неограничена. У тој врсти поређења може се изгубити и само значење виђеног (материје, облика, простора, времена).⁶⁹

⁶⁹ Богдановић, К. и Бурић, Б: *ТЕОРИЈА ФОРМЕ*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2004, 46.

На пример, уколико посматрамо текстуру површине украсне тикве, може се јавити утисак да посматрамо планету Земљу из авиона. Дакле, призиваћемо тај осећај у своју свест, призиваћемо другу материју, далеке просторне оквире и друго време.



Слика 14. Смиљана Чурић: акрил на платну, 60x50 цм, 2014.(горе, лево)
Слика 15, 16 и 17. Смиљана Чурић: фотографије тла над Америком, 2017.

На основу чега сматрамо сличним представе на сликама број 14, 15, 16 и 17? Оно што их повезује налази се у њиховом *изгледу*, у облицима, бојама и распореду површина. Богдановић и Бурић лепо примећују да: „Сличност нечега са нечим најчешће одређује спољна форма, тако да се често и не питамо шта је унутра.“⁷⁰ Дакле, спољна форма је оно што нас наводи на поређења. Значај форме је веома велики за свеукупно опажање и разумевање света код човека, те су многи мислиоци проматрали проблем облика и његове природе. У својој књизи *Моћ маите*, Ернесто Граси помиње

⁷⁰ Богдановић, К. и Бурић, Б: *ТЕОРИЈА ФОРМЕ*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2004, 47.

да још у средњем веку налазимо теорију Хугоа фон Сент Виктора⁷¹ о «„виђењу сличног“, „симиле“ – као извору људског образовања».⁷² По тој теорији:

Знање се постиже тек стјецањем увида у везе, у „similitudo“ између оног што се налази ван човјека и оног што чини његово властито биће... Чином „inteligere“ човјек схваћа осјетилне појаве: упоређује их с властитом душевношћу. „Душа сама садржи у себи почетке, као и оно што им слиједи, чиме схваћа невидљиве узроке ствари.“ Та дјелатност успоређивања увиђањем сличности између оног што откривају сјетила и властитог животног принципа чини бит интелегенције.

Тај изворни чин образовања Хуго назива аналогичким спознавањем. „Након што је уочила сличност ствари, душа се враћа себи самој (ad se ipsam rerum similitudines trahens aggregat), и то је узрок да сам дух (mens) – који обухваћа универзалије (quae universonum carax est) – састављен (coaptatur) од сваке супстанције и од сваког бића чији си лик сличности предочи (quo similitudinis repraesentet figuram).

Универзално, на темељу чега се одређује и спознаје нешто заједничко, овдје није резултат процеса апстракције или извођења из архаичних спознаја, већ оно настаје у сваком конкретном успоређивању појава са принципом властитог живота самог: као од случаја до случаја конкретно утврђено „заједничко“.⁷³

Овај подужи извод који говори о једном схватању коришћења аналогичке и поређења као метода за сазнавање живота може расветлити и појмове НЗС и НЗД ван математичких операција, као „заједничко“ пронађено у разним стварима. Откривање заједничких особина више појмова, или „пријатељства између људи и ствари“ чије је увиђање темељ језика (Grassi, 1981, 89) Граси помиње и када говори о метафорама односно Хуговом схватању истих:

Метафоре су, тако смо рекли, „преношења“ те се као такве остварују једино на темељу откривања заједничких особина њихових термина. Својим „сликовитим“ карактером изворне премисе „упућују“ на изворне „слике“ које „упућују“ на нешто друго а не на оно што саме показују, односно оне истовремено значе нешто различито од себе самих. Свеукупно се изворно архаично мишљење и говорење збива у оквиру „истовремености“ (двају или више значења) коју рационални процес сматра „скандалозном“, тј. незнанственом.⁷⁴

Човек данас занемарује удео осећања и интуиције у сазнајним процесима па предаје ову улогу разуму и интелигенцији. Нити су ова два пола толико удаљена нити

⁷¹ Hugh Von St. Victor (1096–1141) саксонски монах, теолог и писац

⁷² Grassi, Ernesto: *Моћ Маште*, Школска књига, Загреб, 1981, 87.

⁷³ Исто, 89.

⁷⁴ Исто, 96.

би се смели доносити закључци о свету у ком живимо рачунајући само на један од њих. Човек има духовну компоненту колико и материјалну, а она допуњава или усмерава чулима опажено. „Уметност чини осећање очитим, објективно датим, тако да можемо премишљати о њему, и схватити га“⁷⁵ како ванредно истиче Сјузан Лангер (Susane K. Langer) те закључује да је „уметност обучавање чула да природу сагледају у изражајној форми“.⁷⁶

Уметност зато, за разлику од науке, оперише веома често са метафорама и трага за изворним сликама. О сликовитом преношењу значења, аналогима и алузијама као атрибутима уметности (конкретно поезије) говорио је и песник Бранко Миљковић, али он нешто другачије поставља ствари:

Пут до суштине и поезије је – заборав. Почетак поезије је почетак заборава. Тај заборав је свесни заборав који памти себе и даје једну нову организацију и поредак стварима упоређујући их по несличности. Метода заборава у поезији је у томе да се непосредни квалитет изрази далеком, наизглед неприступачном, алузијом. Заборавити значи открити сличност у несличном, повезати неповезано и издвојено, ујединити. Добра је зато она песма која се памти, али које се не можемо сетити пре ње. Говорити у песми, то значи, како је говорио Маларме, „правити алузију, или издвојити њен квалитет који отеловљује неку идеју“.⁷⁷

Миљковић каже да поета открива сличност у несличном. Ми смо до сада говорили о сличности форми, међутим, та сличност је широко схваћена, то је пре одређена алузија на нешто друго. Овде Миљковић цитирајући Маларме додаје једну битну ствар – *отеловљење идеје издвајањем неког квалитета*. Сличност није само формална или у појединим особинама. Оно што нас наводи на повезивање два удаљена света јесте идеја коју можемо уочити посматрајући и један и други. Херберт Рид (Herbert Read) такође говори да: “Повезати, ма како ирационална или нелогична

⁷⁵ Langer, Sjuzan: *Problemi umetnosti*, Gradina, Niš, 1990, 78.

⁷⁶ Исто, 78.

⁷⁷ приступљено 17.01. 2021.

<https://srodstvopoizboru.wordpress.com/2017/08/19/%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%BA%D0%BE-%D0%BC%D0%B8%D1%99%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%9B-%D0%BF%D1%83%D1%82-%D0%B4%D0%BE-%D1%81%D1%83%D1%88%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%B5-%D0%BF%D0%BE%D0%B5%D0%B7%D0%B8%D1%98/>

изгледала та веза нашем разуму и логици, био је први корак цивилизације“.⁷⁸ Повезати. Закони и логика (уколико их има) који омогућују ово повезивање могли би изродити подуже поглавље међутим ми смо већ споменули *идеју*, али и доживљај свеопште повезаности света заједничком нити која се извија и открива при посматрању које називамо стваралачким. Миљковић даље у свом запису о суштини поезије закључује:

Нераспознавање је основна особина поезије, песничког израза и метафоре, која намерно неће да зна за разлику између сунца и јабуке. Нераспознавање је препознавање сличности у најразличитијим стварима. Нема разликовања јер нема промене у свеукупности времена: „све је увијек“. Када се свет и време идентификују, нема кретања, поезија задире у метафизику.⁷⁹

Мисао која се понавља кроз текст докторског уметничког пројекта јесте да је све повезано, сваки облик постојања има везу са другим облицима. Ова веза може бити материјална, градивна, а може бити интуитивно доживљена метафизичка свезаност до чије нам је перцепције помогла машта да дођемо. Метафоре и аналогije које можемо пронаћи међу разним предметима, појавама и осећањима наводе на осећај повезаности светова које су довеле у додир. Ипак, сам овај додир чини повезаност тако да можемо рећи да је стваралачка моћ човека толико снажна да спаја разнородно као што може да учини невидљиво видљивим. Ову моћ чувени научник Михајло Пупин назвао је *стваралачком координацијом*⁸⁰ која помаже човеку у сазнању духовне реалности проверљиве путем материјалне односно физичке реалности. Ове две реалности, духовна и физичка повезане су и делују по сличним, аналогним принципима (Pupin, 1927). Путем аналогija човек дакле сазнаје о невидљивом свету духовног.

Поменули смо чудновате духовне елементе чије присуство осећамо при посматрању материјалних модела, као и тежњу за визуелним представљањем различитих садржаја међу којима су мисли, осећања, стања и догађаји које уграђујемо ликовним средствима у облике и боје. Тражење форме која је означилац за физичку материју као и за неке духовне компоненте указује на саживот материјалне и духовне реалности. Човек не сме занемарити да читав свет (као и он сам) има и духовну страну поред материјалне, а оне су два једнака дела исте реалности.

⁷⁸ Read, Herbert: *SLIKA I MISAO: uloga umjetnosti u razvitku ljudske spoznaje*, Mladost, Zagreb, 1965, 16.

⁷⁹ Миљковић, Бранко: *Почетак поезије...* (линк у подбелешци 77)

⁸⁰ Pupin, Mihajlo: *NOVA REFORMACIJA, od fizičke do duhovne realnosti*, Preporod, Beograd, 2016, 124-136.

ИЗВИИСКРА

Оно што покушавам да вам протумачим веома је тајанствено, уплиће се у саме корене бића, у неотипљив извор опажаја.⁸¹

Наслов докторског уметничког пројекта одабран је као *најмањи заједнички делилац* за све поетске оквире који су се преплели и сјединили током претходних година, а који су имали утицаја на настанак ликовних радова приказаних на изложбама у оквиру практичног дела. Појам *Извиискра* сажима у себи главне идеје које су ме водиле и у овом поглављу ћемо их укратко образложити, односно поновити и заокружити.

Како смо она почетку навели, плодови и семена које смо назвали моделима су чувари или носачи *клице*, а њу можемо схватити као искру живота који чека да се развије. Потенцијал модела за настанак живота у виду нове биљке чијој врсти припадају, апсолутан је – свако семе носи клицу. Од других фактора околине зависи да ли ће се тај потенцијал актуализовати односно да ли ће семе проклијати. Клица је заправо НЗД (најмањи заједнички делилац) који повезује плодове, семена, цвеће и чауре заокружене појмом модела.

Ови модели односно разни плодови, семење и њихови делови присутни су у великом мноштву у природи и поред њих пролазимо готово свакодневно, а да ни не освестимо то. Међутим, уколико застанемо, покупимо један и одвојимо мало времена да га видимо, отвориће нам се нови свет – свет облика, боја, текстура и асоцијација, али и свет лепоте. Из малих плодова природе бљеснуће искра чудновате лепоте. Ова лепота је особина њиховог карактера, заправо лепота њиховог постојања. Свет је уистину леп у својој основи, лепота се налази свуда и у најмањим зрнима, а најпре се огледа у делима природе. Искра неизрециве лепоте промаља се из једне шкољке, нара или цвета исто толико колико из великог мора, дивне шуме или простране ливаде. Такође, лепота се налази у сасушеном нару као и у свежем – у сувој ружи једнако као у неубраној. Ове лепоте можда су различитих квалитета, али једнако могу узбудити душу онога који их упија.

Клица живота као да исијава из разних семенки те се при њиховом посматрању може стећи осећај *присутва* одређене живости. Ова животност спојена са богатством других утисака које оставља мали део природе (као засебни микрокосмос на длану

⁸¹ (J. Gasquet to Sezanne), Merlo-Ponti, Moris: *OKO I DUH*, Vuk Karadžić, Beograd, 1968, 5.

руке) буди стање радости и чуђења. Уочавањем сличности која нас упућује на истородност модела и других микрокосмоса, али и космоса у целини јавља се мисао о постојању чудновате нити која прожима читав свет и која се крије у сваком кутку универзума. Ова се тајанствена нит извија и појављује само када наше очи и срце доведемо у стање да могу да је виде. Када осетимо сродност и унутрашње препознавање са неким мотивом, призором или човеком, разгори се пламен сусрета две истости или бар сличности – пламен потпаљен искрама интуиције и уобразиље.

Осетљивост на мале искричаве подстицаје одблесак је стваралачке искре у нама, а тај сјај требамо неговати како би разгорели варницу креативности и развили стваралачку моћ коју поседује свако од нас. Свако! Ако се искра помаља из празне и крхке пужеве кућице, има је и у сваком човеку. Неки људи научили су да владају ватром и дозвољавају њено исијавање, а у неким се она сакрила и од њих самих или само од површних посматрача. Морамо дати прилику човеку као и кестену да нам покаже своју лепоту. У човеку пуном врлине ова нам се искра светлости чини јасно видљива, међутим, она је присутна и када је прекрива застор неугледне љуштуре (као код сувих плодова). Плодови могу бити метафора и подстицај да лепо и добро тражимо где их на први поглед нема.

Стваралаштво као Прометејева варница дато је човечанству, а уметност носи њен најсјајнији блесак. Уметност има задатак да буди искру стваралаштва код посматрача као што је природа буди код уметника. Управо је уметност, тачније поезију, Петар II Петровић Његош назвао “искром бесмртног огња”.⁸² Како је реч *извишкра* референца на Његоша, осврнућемо се на његово схватање искре као и на схватање уметности. Његошева искра је делић, честица бесмртне светлости односно божанска клица у људима. Појам искре можемо довести у везу и са *Лучом микрокосма* јер је у питању иста идеја о минималном потенцијалу за распламсавање узвишеног односно божанственог у човеку. У *Горском вијенцу* извила се искра слободе, а у *Лучи* искра светлости која је мали делић Божанске светлости те води човека и обасјава му пут.

Појам искре код Његоша значајан нам је због учешћа у идеји повезаности микро и макрокосмоса. Ситна искра део је бесмртног огња, она носи његову клицу у себи, носи потенцијал за прерастање у велики светлосни огањ, она је својство заједничко са највећим, са Божанским. Ова поставка поткрепљује доживљај свеопште повезаности микро и макрокосмоса преко заједничког састојка, преко заједничког порекла.

⁸² Види додатак број 2

*Да, искра је свјетлост породила,
океан су капље саставиле;
свети Творац величеством сјаје
у искрама како и у сунцама.⁸³*

Наводећи ове стихове из прве песме *Луче микроkozма*, књижевни историчар Јован Деретић⁸⁴ говори о “Његошевом уверењу да је сваки део, ма колико иначе био незнатан својим обимом, суштински идентичан са супстанцом којој припада, да садржи у ограниченом облику све оно што она садржи у неограниченом.”⁸⁵ Ако упоредимо искру Његоша и миниме Ђордана Бруна уочићемо заједничке елементе. Ксенија Атанасијевић нам тумачи Бруново учење: „Минимум је потенцијално највеће, као што се моћ целе ватре своди на моћ варнице.“⁸⁶ Подударање слика микрокосмоса са онима које увиђамо у макрокосмосу несумњиво оставља утисак повезаности. Уколико је космос човека у стању да види ове нити, али и да се поистовећује са њима (да препознаје слике ових ентитета унутар слика у својој свести), можемо говорити и о постојању исте нити и у људима.

*Једна, не сувише велика, семенка овога „умног сјемена“ “сјаје у души“ човека;
ми не знамо где, ми не знамо како, ми знамо само да ми имамо „својство“ с Богом,
том божанском семенком која је у нашој души.⁸⁷*

Искра се дакле може схватити као семе и зачетак развика, те није тешко разумети зашто су се као мотиви, односно модели, изабрали плодови и семена. Семе је земљана метафора ватрене, светлосне искре. Оно је скромна аналогија бљештаве варнице која има да се спусти у тамни вилајет ако жели да се из ње извије живот. Тај меки почетак имаће да се потруди да избије на површину тла, иако га ка себи вуче (невидљивом обрнутом гравитацијом) светлост Сунца – светлост која је такође материјална метафора у нама видљивом свету за огањ из ког је истекла Његошева искра.

⁸³ Деретић, Јован: *Основна структура Његошове поезије*, “КЊИГА О ЊЕГОШУ”, Српска књижевна задруга, Београд, 2013, 184.

⁸⁴ Јован Р. Деретић (1934 – 2002), српски историчар књижевности, професор српске књижевности на Филолошком факултету у Београду, члан Удружења књижевника Србије

⁸⁵ Деретић, *Основна структура Његошове поезије*, 185.

⁸⁶ Атанасијевић, Ксенија: *БРУНОВО УЧЕЊЕ О НАЈМАЊЕМ*, докторска теза, Београд, 1922, 8.

⁸⁷ Велимировић, Николај: *Теологија Његошева*, “КЊИГА О ЊЕГОШУ”, избор: Ломпар, Мило, Српска књижевна задруга, Београд, 2013, 56.

Џон Раскин опомиње да ако се уметник ограничи само на оно што “држи племенитим избором”, временом ће његова “уметност постати болешљива и неприродна”.⁸⁸ Да бисмо избегли овакав исход, али и јер природно осећамо потребу, надамо се да наша искра неће згаснути или се затворити у круг, него да ће се извити и развити јаче те навести на нова истраживања у сликарству. Трагом Исидоре Секулић и њене тежње за ширењем и кидањем свих обруча (о чему ће бити речи у поглављу *О облику*), радујемо се кретању попут репатице која јури кроз непознато и грана се, извија своје зубље одбацујући чауру. Ову могућност симболички назначавала и Његошева светлосна искра – динамички принцип који тежи да се сједини са својим исконом, да се разлије и распламса изгубивши одређеност минимумом.

Главни део докторског уметничког пројекта *Извишкра* чине слике и цртежи који граде универзум састављен од мноштва моно-форми. Ове моно-форме или централни облици како смо их називали до сада у тексту, плутају кроз неодређене просторе као “зрака сјајна” односно луча микрокозма што је обасјала пут “у царство свјетовах”. У последњој текстуалној целини писаног дела, говорићемо о цртежима и сликама и додатно појаснити поетичко поље ликовног рада.

О РАДОВИМА

*For what makes a painting a painting is what artist does, not what he says. It is what he does that matters.*⁸⁹

У складу са речима изнад, задржавам право да грешим у тумачењу својих радова и да њихову природу, домет и поруку посматрам из крајње субјективног положаја. Речи унутар овог текста нису коначан и једини приказ радова и процеса њиховог настанка, оне само бележе правац мог размишљања и стремљења.

⁸⁸ Раскин, Џон: *Благодати лепоте*, Издање И. Ђ. Ђурђевића, Београд ; Сарајево, 1920, 37.

⁸⁹ Wollheim, Richard: *PAINTING AS AN ART*, Princeton University Press, Princeton, 1990, 15.

У овом поглављу говорићемо о самим делима, цртежима и сликама насталим у оквиру поетике означене појмом Извиискра, као и о ликовним проблемима и решењима, ликовној идеји водилји и начину коришћења ликовних елемената.

Радове изложене на изложби *Извиискра*, осим заједничке групе мотива (наведених у поглављу *О моделима*) повезује и визуелни идентитет, издвојеност објекта на површини платна или папира који је приказан доста увећано од своје реалне величине. Разговор о њима спровешћемо по малим поглављима кроз ликовне елементе и њихово коришћење у компоновању. Издвојићемо само ликовне елементе који су доминантни, проматрати композициона начела и дотаћи се појма *знака* у поглављу *Semeion* како би утврдили знаковност као особину цртежа и слика. Почећемо са дискусијом о облику односно форми, па преко текстова који говоре о величини, боји, текстури и контрасту доћи до поглавља *Моноелементи* где ћемо разложити особине затворених ликовних форми које доминирају папиром или платном.

Кроз наведена поглавља биће речи о методама унутар практичног ликовног рада, док смо у претходном великом одељку бележили о приступним методама односно оним поступцима који претходе самој изведби радова. Иако раздвојени, ови делови се непрестано преплићу међусобно те као целина помажу у тумачењу поетике.

Облик или О Лику

У овом поглављу говорићемо о природи облика, о облику као ликовном елементу и методама његове употребе при компоновању цртежа и слика. Поред значаја који носи у визуелним уметностима, облик је важан уопште при људском сазнању о свету у ком живимо. Наша перцепција тако је развијена да читава материјалне ствари по њиховом облику, поред осталих карактеристика или путева којима је дочарана целовитост организама и предмета. Облик је начин на који је организована материја која гради одређен ентитет, било да је та материја неорганске природе или је вођена духовним чиниоцем који је управља и чије постојање она подржава, као што је случај са живим бићима.

У тексту *Загонетка облика*, Бошко Телебаковић објашњава како се код старих Грка:

“веровало (се) да је у стварима облик, али да га треба спознати. Онај који познаје облике у свету, може да допре и до схватања структуре света, јер се

*подударају поредак ствари у свету и поредак добро изведеног интелектуалног поступка, што омогућује појављивање истине.*⁹⁰

Да ли можемо рећи да облик има нераскидиве везе са самом суштином, истином предмета? Да ли је веза истине и облика једнако важна код живих бића као код предмета? А код свесног бића, човека? Оваква питања намећу се при размишљањима о облику, међутим, нисмо себи дали задатак да одредимо значај форме у животу човека (па ни читаве васионе), иако ћемо се повремено дотаћи ове теме када нам помаже да ближе одредимо поетику ликовних радова.

*Облик је појмовна, материјална и значењска одређеност нечега према нечему, што одговара на питање КАКО (је нешто постојало или постоји).*⁹¹

Облици су дакле начини на које бића или предмети постоје, односно какву површину или запремину заузима њихова материјална одређеност. Према врстама облика сви модели које цртају и сликају су природни, аморфни облици. Стога тежња за свођењем на геометријске основне облике заслужује промишљање и то ћемо учинити нешто касније, иако смо је већ поменули у поглављу о НЗС/НЗД.

Српска реч облик веома је интересантна за разматрање, иако једнако користимо и другу реч која се поклапа у многим језицима (форма). У корену наше речи налази се именица *ЛИК*. *Лик* – *лице*. *Обличје*. Са предлогом „о“ (об – обь) као префиксом именице лик, кованица (ако је тако могу назвати) *облик* сама нам објашњава да појам који означава говори „о лику“ онога што опажамо. Лик или лице човека интуитивно знамо као најкарактеристичнију или најживљу целину делова коју повезујемо са одређеном особом, али шта је лик предмета? Постоји ли лик предмета који можемо схватити као лице по ком познајемо неки предмет или биће?

Обликована материја се манифестује кроз организацију своје појавности доступну начим чулима. Говор о лику или облику може подстаћи говор о идентитету, поготово када се ради о предметима. Ипак, облик као идентитетско одређење мора да се доведе у питање јер су облици нешто што није трајно, односно подложно је променама. Можемо ли оправдано говорити о идентитету преко нечега што је у константном процесу промене? Вазда постављано питање јесте колико материјална реалност истинито представља ону другу реалност, коју овде називамо духовном.

⁹⁰ Телебаковић, Бошко: *Загонетка облика*, “ПРОБЛЕМ ФОРМЕ”, Зборник естетичког друштва Србије, 2016, 57.

⁹¹ Богдановић и Бурић: *ТЕОРИЈА ФОРМЕ*, 2004, 98.

Многи су мислиоци проматрали у којој мери спољашњост осликава унутрашњост. Хипотеза коју проверавамо у овом раду јесте да видљиво и сазнатљиво чулима говори о невидљивом, о унутрашњем. Један исти предмет или биће могу мењати свој облик током живота. Очигледан пример јесу промене цвета или промене од цвета до плода и семена. Материја се трансформише и узима нова обличја, али мења и своју природу односно поприма друге квалитете манифестације.

Такође, облици су веома разноврсни у природи, мада и међу њима можемо уопштавањем и свођењем доћи до основних које би могли схватити еквивалентним одредници НЗС или НЗД које смо увели. Даље разлагање облика у природном видокругу нећемо разматрати, ограничићемо се на форме плодова које цртамо и сликамо, а детаљније промислити ликовне форме на самим радовима.

При посматрању цртежа и слика уопштавањем се може доћи до три групе радова, условно речено групе јер је у питању накнадно запажање и класификовање. Ипак, постојала је тенденција при раду за одабир мање-више центрипеталних затворених форми. Да бисмо говорили о ликовном распореду и коришћењу облика са свим могућностима које нуди, издвојићемо интересовање за три облика која се јављају кроз суптилне многобројне варијације. То је пре свега централна форма која тежи затворености и често је сферична, затим иста форма али са додацима, израслинама које надилазе сферичност. Трећи тип форме може изгледати као следећа етапа у израстању и извијању центрипеталног језгра, а то је издужена форма која је на путу од сфере ка линији. Визуелно ћемо их повезати са словима као означитељима и у наредним редовима размотрити сугестивност ових форми и њихову функцију на конкретним цртежима, а затим и промислити могуће психолошко значење.⁹² Три скупа поменутих облика означићемо са О, Q и I, што ће бити објашњено у даљем тексту.

⁹² Уз напомену да значења никад нису једносмерна и потпуно одређена, доживљај истог облика може се сасвим разликовати код различитих људи. Ипак, да би боље разумели природу облика, приступићемо тумачењу позивајући се на већ исказана мишљења, опште прихваћене симболе као и лични доживљај.

Као што је већ поменуто, одабир кружних и елипсастих облика није претходио стварању. Њихова присутност је резултат интуитивног процеса. Дакле, промишљање коришћења сферичних форми овде је у служби разумевања интуитивног процеса, а размотрићемо га кроз симболички и ликовни потенцијал који кружнице и елипсе носе. Осврнућемо се кратко на присутност и важност ове групе облика у стваралаштву и разумевању људи, као и на понека тумачења да бисмо се приближили одређењу утиска и утицаја који би форме на цртежима и сликама могле имати на посматраче.

Геометријски круг или лопта данас су веома присутни у визуелном пољу човека као и у идејном, а могли бисмо рећи да су присутни одувек јер чим погледамо у небо, дању или ноћу, форма сфере заузима значајно место у нашем видокругу. Круг данас сматрамо једним од основних геометријских облика, поред троугла и квадрата, и многе теорије у различитим областима засноване су на овој поставци. Најчешће је круг или његов тродимензионални пандан – лопта, замишљан као основи елемент, праелемент, форма коју граде атоми и ћелије, основне честице.

Занимљив је исказ Миодрага Павловића да “устаљени облик сунца човек давнине никад није називао кругом, па га таквим није ни видео”.⁹³ Павловић истиче природне сферичне облике, елипсу или разне неправилне облике као праоблике, оне који су у људском искуству јер “човек никада није реално живео у свету примарних облика, нити у свету геометрије”.⁹⁴ Ако прихватимо ову логичну тезу, можемо се запитати одакле потреба за свођењем, уопштавањем? Зашто упрошћавати и чистити визуелно богатство природе математичким концептима и идејним конструктима? Да ли је несразмерно коришћење апстрактног мишљења одвојило човека од природе? Да ли му је иста могућност апстрактног мишљења, неспретно употребљавана, уздигла его? Није ли се човек заокружио и затворио попут чауре и тражећи лични идентитет залутао у зачарани круг? Образован тврдом чауром, да ли је такав круг неплодно тле које ограничава сазнање о целини читавог света? Опет, наша планета, сферичног је облика. Окретање око своје осе – та врста зачараности теше материју и спречава развој, гранање. Ипак, наша планета је супротност неплодном тлу јер је на њој успостављен богат живот и организован нови космос – ред међу многобројним елементима. Центричност семења

⁹³ Павловић, Миодраг: *ПРИРОДНИ ОБЛИК И ЛИК*, Нолит, Београд, 1984, 114.

⁹⁴ Исто, 114.

заштићеног чауром аналогно опонаша ову формалну организацију, а клица у семену има за циљ да је пробије, да се развије у нови организам. Згодно је направити повратну аналогију и закључити да је и човеку циљ да се развије, да превазиђе ограничења заметка. С друге стране, науке су потврдиле зрнасту структуру материје односно да је грађена од ситних сфера које сарађујући образују целину макрокосмоса. Ове мале сфере не превазилазе своје опне већ се гомилањем и организацијом тих гомилања, једном врстом саборности и садејства развијају у невероватне целине.

Облик сфере, облице или круга заједнички је делилац за најмање честице материје, као и за космичка тела. Уједно, он је симболичка представа за многе процесе кружења, затварања и одвајања као и облик који антиципира средиште, сажетак и почетак. У оквиру текста навешћемо само неке од теорија разних мислилаца који су изградили своје мишљење о функционисању нашег света са основним елементом у облику круга. Одакле то? Још од древних култура остали су нам сачувани докази њихове усмерености на сферичне облике, негде и са примерима правилног круга на цртежима или резбаријама на посућу, идолима и другим предметима. Можемо претпоставити да је облик Сунца одиграо главну улогу у расподели значаја облицима у људској свести. Као извор светлости, а са њом свог сазнања и дивљења код првих људи, Сунце се морало истаћи и урезати својом усамљеношћу на пространству неба. Када је човек постао ратар, Сунце се као извор топлоте и енергије неопходне за узгој хране поставило на престо многих врховних божанстава међу првим културама и цивилизацијама. Има нешто утешно за човека у позицији Сунца. Оно нас посматра, греје и пази од горе. И хришћанство је донело Бога светлости, а светлости је супротстављена тама. Научним сазнањима о природи Сунца став људи се могао мењати, али је важност велике звезде за живот на Земљи остала једнака.

Вратимо се самом облику и његовом деловању на свест човека.

*Круг је истовремено и микро- и макроформа, пројекција лопте. Круг је облик који се прилагођава дејству спољних сила (угибање)...Угибање као последица спољног дејства на круг у природи ствара форму плодова, који су увек у шести описа кривом линијом и закривљеном површи. Према томе, у визуелној култури плодови су женсколике форме.*⁹⁵

Овде први пут унутар овог писанија наилазимо на синтагму “женсколике форме”. Одабир овог типа форми није учињен с намером, то је просто акциденција плодова у

⁹⁵ Богдановић и Бурић: *ТЕОРИЈА ФОРМЕ*, треће проширено издање, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2004, 103.

природи. Њихово означавање и придруживање женсколиким формама има смисла јер плодови преносе и настављају живот, порађају нове облике те функционишу унутар женског принципа, принципа рађања тј. давања, продужења и обнављања живота. Овај је приступ круголиким облицима сасвим природан, супротан мисаоним апстракцијама геометријски уобличених исходишта. Ослоњен на посматрање природе, човек је уочио сличност у функцијама облих форми. Обле, затворене форме плодова описују стање пре трансформације, пре извијања клице или пре прскања чауре која чува семе. Можемо рећи да симболизују чување и заштићеност, мирно стање, али и формирају посебан свет унутар линије која гради облик, као што Коста Богдановић примећује:

Знак „о“ попут обруча истовремено одваја, ограничава, обликује спољне реалитете у одређена значења чија затвореност и претварање у препознато биће, ствар, појаву, стање је уједно и мера ограничења, односно постојања поред или између света осталих облика у простору.⁹⁶

Када посматрамо радове, може изгледати неоправдано спомињање круга или лопте јер ниједан од изложених радова нема геометријску форму. Ипак, у почетном стадијуму истраживања ја сам их их мисаоно повезивала са сферама, било да су схватани као тела у простору или дводимензионални жигови, знаци. За право сагледавање радова, није значајан мој доживљај или моје побуде колико учитавања посматрача и само деловање сликарске површине која добије свој живот, ово само наводим да бих појаснила зашто сам испратила потребу да пишем о форми круга. По сличности или поменутих имагинарним аналогијама, сва центрипетална тела можемо приближити облутку, и његовом геометријском пару – кругу. Коста Богдановић указује да уколико природне плодове замислимо како се окрећу око своје осе убрзано, доста њих поприма правилнији облик сфере (Богдановић, 2004, 46). Дакле, размишљања о кружној, облој форми (у две или три димензије), охрабрена су потребом за свођењем, за тражењем основе и општог облика који се може замислити (стваралачким мишљењем) као *почетак* сваке природне сферичне форме или можда као производ крајње манипулације природних облика интелигенцијом и разумом човека.

Препознавши код себе потребу да трагам за *оним иза*, за почетком, за основом, за најједноставнијим градивним елементом, за локалним или пра-тоном, природно ми је да облике семења и плодова проматрам као оне који теже лопти или су од ње настали, условно речено. Круг као облик има снажан симболички потенцијал и не само потенцијал већ и нагомилано симболичко значење које се бележи од почетака људске

⁹⁶ Bogdanović, Kosta: *SVEST O OBLIKU*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1988, 11.

цивилизације. Ја се у раду нисам ослањала директно на симболички пртљаг који носе одређени облици или сами плодови природе, осим при референцији на небеска тела или спонтаном, субјективном селекцијом. Најчешће сам, у спрези са доживљеним, стварала својеврсне личне симболе и знаке мада не треба заборавити на могући уплив из сфере несвесног.

Занимљивост словенске етимологије уочио је и Миодраг Павловић повезавши речи облост, облак и облик (Павловић, 1984, 48). Он је приметио ”да је облина, облост, прва одлика оних природних облика од којих настаје уметничко дело. Али та облина није круг, нити сме да буде кружност”. Павловић долази до закључка да геометрија “није пореклом из природе, али је изворна”.⁹⁷ Већ смо поменули да је примат геометрије резултат превласти апстрактног мишљења. Ослањање на природу и читање из директних датости даје предност различитим аморфним облицима. До оваквог закључка смо дошли у ликовном истраживању јер је први импулс свођења и уопштавања временом надограђен интересом за облике који су настали извијањем облости. У наредном потпоглављу ћемо размотрити геометријски круг као ликовну форму и његове особине да бисмо објаснили порекло уплива оваквих размишљања.

Круг као геометријски облик

Удаљићемо се кратко од аморфних природних облика и посветити пажњу облику правилног геометријског круга. Круг је код многих схватан као основни облик, као праоблик, па и код помињаног Ђордана Бруна који је развио теорију о минимима (најмањим честицама које су основа свега и од којих је све састављено а самодовољне су монаде) који су кружног облика јер је по њему сваки облик који има углове несавршен (Атанасијевић, 1922, 15). И Шелинг када расправља о Бруну, говори да је кружна линија “она фигура која је најсавршенији израз ума, јединства општег и посебног”.⁹⁸ Круг симболише и заштиту коју нуди унутар својих граница, али има и разних других становишта односно погледа на овај облик.

Једно од најзанимљивијих тумачења форме и симбола круга пронашла сам код Исидоре Секулић у есеју једноставног наслова *Круг*. Исидора се негативно одређује у

⁹⁷ Павловић, Миодраг: *ПРИРОДНИ ОБЛИК И ЛИК*, Нолит, Београд, 1984, 50.

⁹⁸ Шелинг, Фридрих: *БРУНО или о божанском и природном принципу ствари*, Београд – Нови Сад, 1994, 61.

односу на форму правилног круга или лопте и описује личну нелагоду при погледу на ове облике где: „почетак и свршетак биће једно, биће све равно и исто и једнако, празно и споља и изнутра.“⁹⁹ Дакле, обележје круга код Исидоре је одсуство животности и снаге, један пасиван принцип. Једина активност коју приписује линији кружнице је да прождире свој почетак или утрчава у себе, а то „враћање у себе“ Секулићева презире. Враћање у себе схвата као назадовање, као супротност напретку и бескрајном упливу нових сазнања и утисака. Овакво становиште би ваљало применити у погледу на цртеже и слике које промишљамо да би проверили и боље одредили одабир облика.

Да ли је окренутост затвореним формама израз затворености у себе о којој говори Исидора? Сасвим извесно може се дати потврдан одговор, а питањем етике може се сматрати да ли би требало промовисати публици ту затвореност? Међутим, форме на цртежима и сликама нису геометријски кругови, то је моје мисаоно (пре него практично) уопштавање које служи детаљнијем промишљању могућности. Све форме одступају од геометријског савршенства, а у најближем случају рођаци су неуспелом и несавршеном кругу који у поменутом есеју црта Исидорин професор шестаром и кредом на табли, са задебљањима и стањењима које мала Секулићева лакше подноси од прецизне, нељудске геометрије. Такође, велики број облика на радовима нема свој искон у сфери нити јој се приближава.¹⁰⁰ Занимљиво је што Исидора помиње *центрум* који држи на окупу све тачке на једнаком одстојању и одлучно истиче: „Мрзим обожавање средишта, и страх ме је од робовања њему.“¹⁰¹ Кругове, сфере, чворове и жиже она тумачи као места где:

*Нема слободе, јер су та средишта и хармоничне тачке неваљала места васелене. Те тачке лажу и варају да је кретање оно што је у ствари идиотско стајање, и да је развиће оно што је само тремо и тупо враћање и понављање. А свугде је послушно враћање и ропско понављање, свугде где одређује и побеђује центрум.*¹⁰²

⁹⁹ Секулић, Исидора: *ПРОЗА*, Матица српска : Нови Сад, Српска књижевна задруга : Београд, 1971, 53.

¹⁰⁰ Први модели које сам почела да сакупљам и цртам јесу суве тикве, кестење и шишарке. Највећи број ликовних радова са доминантним сферичним облицима долази од употребе прве две групе модела, што је најчешће био случај у почетку бављења овом темом. Касније су прикључени остали модели тако да се богатство цртаних облика увећало.

¹⁰¹ Секулић, *ПРОЗА: Круг*, 56.

¹⁰² Исто, 57.

Проницљиво и дубоко осећајно тумачење Исидоре Секулић добро нас може замислити. У вези са њеним виђењем геометријске форме круга занимљиво је поређење Н. Куљбина (Николай Иванович Куљбин) који каже да савршена хармонија (нирвана) којој тежи човеково Ја јесте смрт, а смрт личи на круг који нема ни почетак ни крај, а постоји.¹⁰³ Слободан Мијушковић објашњава да по Куљбину „уметничка форма у којој би тај принцип преладао (потпуна хармонија) изгубила би снагу експресије и емоционалног дејства.“¹⁰⁴ Посматрајући геометријски круг, можемо да замислимо да припада оваквој врсти форми са минимумом узбуђења. Ипак, има оних који га сматрају савршеним обликом, попут питагорејаца за које: “Мерило савршености, а према томе и лепоте, била је правилност, често и однос према некој средишњој тачки, као што је једнообразност разноврсних аспеката која достиже врхунац у кругу и лопти.”¹⁰⁵ Платон такође види лепоту круга као и других геометријских облика које сматра *праоблицима* који „нису лепо у односу на нешто, као друге ствари, него су увек лепо, по себи, од искона“.¹⁰⁶ Занимање за геометријске конструкције облика проналазимо обилно и код савремених уметника као и уметника модерне, а њихову важност и учешће у структури и грађи појавног света (истицану код многих мислилаца), чак и Исидора Секулић признаје:

*Све што је материја круг је, и све што није материја круг је. Бог је круг, магла је круг, живот је круг, организам је круг, друштво је круг.*¹⁰⁷

Живот можемо схватити као круг – циклус који као кружница од тачке почиње и у њу се улива – из праха у прах. Ђордано Бруно такође пореди живот са сфером и то на начин који је Исидори толико одбојан, истичући једнаку удаљеност тачака око жиже у центру која их везује. По Бруну, та жижа је *дух* који „купи око себе као око центра атоме, у њих се излива и влада целином“.¹⁰⁸ Ксенија Атанасијевић нам даље тумачи Бруново учење: „рођење је ширење центра, живот је одржавање тако створене сфере,

¹⁰³ Kuljbin, Nikolaj: *Slobodna umetnost kao osnova života, Studija impresionista*, St. Petersburg, 1910, 3. Пронађенон у: Мијушковић, Слободан: “OD SAMODOVOLJNOSTI DO SMRTI SLIKARSTVA : umetničke teorije (i prakse) ruske avangarde”, *Geopoetika*, Beograd, 1998, 15.

¹⁰⁴ Мијушковић, Слободан: *OD SAMODOVOLJNOSTI...* 16.

¹⁰⁵ Граси, Ернесто: *ТЕОРИЈА О ЛЕПОМ У АНТИЦИ*, Књижевна мисао, Београд, 1974, 57.

¹⁰⁶ Исто, 107.

¹⁰⁷ Секулић, Исидора: *ПРОЗА*, 57.

¹⁰⁸ Атанасијевић, Ксенија: *БРУНОВО УЧЕЊЕ О НАЈМАЊЕМ*, докторска теза, Београд, 1922, 7.

смрт је повлачење у центар.“¹⁰⁹ Код Бруна ипак имамо свезаност кретања са обликом круга за разлику од Исидоре која његову форму доживљава статичном, заузданом. Ипак се и код самог Бруна кретање догађа само при рођењу и завршетку, док је већи део живота заиста приближно схваћен као одржавање, одсуство кретања и промене. Разлика је што Бруно не доводи у питање етику и снагу „заустављености“ попут наше списатељице која њуши учмалост у затварању у себе и креирању сфере попут тврдокорне чауре. Супротно, Бруно се позитивно односи према овом геометријском телу и облику круга одлучно тврдећи:

*Снага свих тела је у сфери, снага сваке сфере је у кругу, снага сваког круга је у центру, снага свег видљивог у невидљивом.*¹¹⁰

Овим његовим исказом ћемо да закључимо поглавље о форми круга. Геометријски круг можемо схватити као невидљиви најмањи заједнички делилац већине плодова и семења те смо му стога уступили оволико редака. Преиспитујући праелементе и праизворе увели смо облик круга и лопте као једне од основних облика који најчешће имају додирних тачака са формалним бележењем источника. Средиште је свакако богато симболичко полазиште. У следећем потпоглављу размотрићемо разлагање форме правилног круга међу аморфним облицима који су приказани на цртежима и сликама унутар докторског уметничког пројекта.

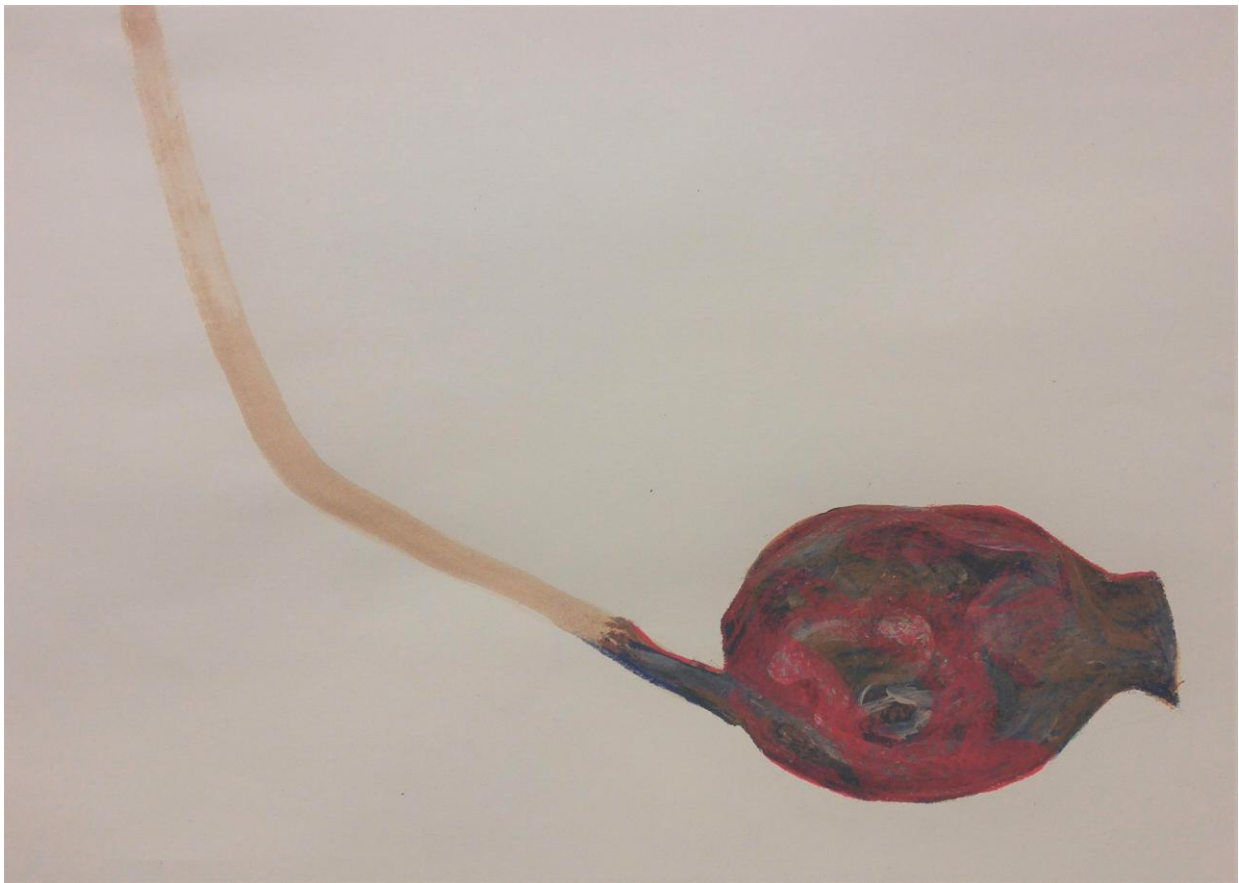
Q

Облици који превазилазе круг односно организованост око центра (слободније схваћеног), највише су заступљени на радовима јер су сви модели органског порекла. Ови облици визуелно представљају истицање, извијање или пробијање из затворености сферичне форме. Код плодова природе могућност за овакав формални образац обично дозвољава остављање стабљике, петелке или прашника код цвећа. Истакање, као могућност излажења из запечаћене целине пружа другачији доживљај издвојености, поготово ако линија која напушта централну форму визуелно напушта и саме ивице платна или папира. Таква визуелна слика пружа доживљај непознатог, одлажења у непознато, оставља машти на вољу. Попут примера на слици број 18 где видимо да нас

¹⁰⁹ Атанасијевић, Ксенија: *БРУНОВО УЧЕЊЕ О НАЈМАЊЕМ*, докторска теза, Београд, 1922, 7.

¹¹⁰ Исто, 8 – Бруно, Ђордано: *Articul adversus mathematicos*, 24.

линија у виду лазурног потеза четке води ван граница цртежа одређених површином папира те дозвољава осећај кретања, уводи неку дозу динамике у радове. Такође, ово кретање можемо доживети и у супротном смеру: може се стећи утисак да нешто утиче, да се улива у снажну центричну форму у доњем десном углу. Иако доживљај смера битно утиче на симболичко читање цртежа, остаје да овај извијутак доноси привид кретања и олакшања затегнутости сабијене „енергије“ унутар сферичне форме постављене на или у правоугаоник платна или папира.



Слика 18. Смиљана Чурић: *Бобића*, комбинована техника на папиру, 60x42 цм, 2019.

Осим што уносе ову покретљивост пажње и ока при посматрању слике, линије помажу у стварању равнотеже у композицији прекидајући мирни простор површине коју деле на више поља. Такође, осамљеност облика која се очитује на радовима без сличних линија знатно се повећава. Оне их, или бар посматрач тако може доживети, могу припојити некоме, нечему. Једноставно, линије могу бити споне које повезују са замишљеним, непознатим стварима или само путеви у непознато.



Слика 19. Смиљана Чурић: акрил на картону, 100x71 цм, 2019.

Неки радови садрже више од једног истакања као на пример акварел на слици број 19. Ту форма цвета излази визуелно и са леве и са десне стране из формата те у много већој мери ствара илузију покрета, не само блажим дијагоналним замахом облика који је захваћен „прозором слике“ већ и разиграношћу линија које су записи о преплету сувих, изломљених прашника, али и јасно читљивим експресивним потезима којима је исликана тамна форма круне цвета. Рашчлањеност облика и њихова разноврсност свакако дају више материјала за ликовно компоновање и стварање сложеније композиције.

Код већине радова присутни су мањи *излази*, мања иступања од центрипеталне форме и то су најчешће, позивајући се на мотив, трнови и квржице, чашични крај код нара и слично. Овакви обликовни подстицаји такође носе могућност учитавања психолошког садржаја. Трње на чаури кестена чија је сврха у природи одбрана плода има слично дејство и у преношењу у ликовну сферу јер визуелно задржавају аналогију на нешто опасно (офанзивно или дефанзивно), на неку врсту грубости. У неким случајевима они могу деловати блаже, попут малих извитоперености облика. Такође,

могу деловати и као мали изданци, извијене зубље, клијање и окренутост спољашњости
спрам затворености форме.



Слика 20. Смиљана Чурић: уље на платну, 100x80 цм, 2021.



Слика 21. Смиљана Чурић: *Covered in rain*, акрил на платну, 100x80 цм, 2020.



Слика 22. Смиљана Чурић: *King/Краљ*, комбинована техника на картону, 100x71 цм, 2018.

Ове трнове, живе форме или пре мање троме од меких облица, приближавају се облику репацице коју помиње Исидора Секулић у есеју *Круг* и коју супротставља хладноћи чаура и сфера. То је „једна слободна и дивна репацица пуна наглости и ћуди“ која је „јурила по бескрају без осовина, жижа и средишта“.¹¹¹

¹¹¹ Секулић, Исидора: *ПРОЗА*, Матица српска : Нови Сад, Српска књижевна задруга : Београд, 1971, 59.



Слика 23. Смиљана Чурић: комбинована техника на папиру, 70x50 цм, 2020.

Репатица која лута бескрајем, плови кроз амбис и трага. За чиме трага? За развићем и распршивањем у светлост? За новим дубинама и даљинама? Или за жижом, за средиштем? Уколико немамо жив, слободан и виспрен ум као Исидора, може нам се догодити да се сложимо са свим оним људима који су трагали и трагају за основом, за средиштем око ког да се окрећу и имају потребу да себе формирају у једну целину, да се заокруже.

I

Визуелном и симболичном одредницом латичног слова “и” – I – означимо оне радове на којима главна форма одступа од сферичне заокружености и из области прелази у активнији принцип, у издуженост линије или клина и ствара могући наговештај кретања. Ово је поново уопштавање које служи промишљању и треба га веома широко схватити као и узети у обзир све нијансе у транзицији између крајности које смо означили са O и I.

Радови које визуелно можемо припојити категорији I јесу они чији је облик ближи линији него лопти или облутку, једноставно речено. Смер и правац кретања ових „линија“ разликују се, мада у примерима испод видимо да преовлађује дијагонално простирање. Осамљеност и усмереност на један објекат једнака је са цртежима које смо припојили подгрупи O, овде се само жели нагласити да сфера није апсолутно доминантан облик који ме занима. Само кад погледамо облике на четири цртежа приказана на овој и наредној страни, уочићемо њихову различитост и разнородност сједињену сличним стремљењем.

Овакви облици могу да се схвате и као развијеност претходних, као извијеност унапредовала у издуженост. У неке од ових облика још увек може да се упише кружница у задебљања, у затруднеле и набубреле делове који чувају клицу основицу. Ипак, то нису крајња већ имагинарна учитавања без којих сваки од ових облика на цртежу има свој тоталитет, колико год скривен разуђеношћу. Неки су формирано једном, непрекинутом површином (Слика 27), други оживљени дешавањима унутар ње (попут акварела на слици 26), а има и оних који су рашчлањени на више бојених површина које заједно граде централни објекат (Слика 25).



Слика 24. Смиљана Чурић: *Љута*, воштани пастел на папиру, 2020.



Слика 25. Смиљана Чурић: *Нарцис*, комбинована техника на папиру, 2019.



Слика 26. Смиљана Чурић: Ж, акварел, 60x42 цм, 2018.



Слика 27. Смиљана Чурић: комбинована техника, 58x76 цм, 2019.

Праоблик

Промишљање и напипавање исконског и заједничког усмерава мисао ка почетку. Враћање у средиште до основне форме као и свођење и уопштавање, промишљање основних јединица резултат су потраге за идентитетом односно пореклом. Мисао о почетку ванредно је обрађена код Миодрага Павловића у делу *ПРИРОДНИ ОБЛИК И ЛИК*. Он се пита: „Постоји ли једна основна форма привилегована да буде првобитна?”¹¹² Интуитивно, али кроз детаљну логичку анализу он долази до закључка да су се три облика прва издвојила у свести човека међу мноштвом природних облика да би постали репродуковани у ономе што ми данас зовемо уметност. Дакле, Павловић овде трага за облицима који започињу уметност, не постојање света уопште. До ових облика дошао је првобитни човек путем редуковања које је код њега било снажно развијено, међутим, тим редуковањем није изнађена математичка сведеност на бројеве него *облик* (Павловић, 1984, стр. 115).

Облици које Павловић издваја као оне које је прачовек издвојио међу мноштвом јесу усправни, испуњен облик и шупљина или празнина оивичена контуром јајета чији је „знак или архе-симбол круг, мало издужен круг; нула”¹¹³. Овом дуету проналази пандан у бројчаном систему са јединицом и нулом, а затим му придружује облик шаке са раширеним прстима као обликом највише изражаваним кроз димензионалне уметности (Павловић, 116). Ето тројца или тријаде до које смо дошли свођењем: I, O (или 0) и Q са додатним зубљама односно ☼.

Величина

Модели су на радовима приказани осамљено и увећано да би се снажније указало на доживљено и усмерила пажња посматрача. Једноставно речено, то што су увећани више привлачи пажњу, а поглед кроз лупу отвара нове универзуме облика, боја и текстура које не видимо на први поглед. Исту потребу нашла сам у речима Џорџије О'Киф којима је објаснила зашто слика цвеће увећано: због жеље да укаже и заузетим

¹¹² Павловић, Миодраг: *ПРИРОДНИ ОБЛИК И ЛИК, Ликовни огледи*, Нолит, Београд, 1984, 23.

¹¹³ Исто, 117.

Њујорчанима на то како она види један релативно мали цвет за који ретко ко одвоји време да стварно посматра.¹¹⁴



Слика 28. Смиљана Чурић: комбинована техника на папиру, 70x50 цм, 2014.

Однос величина или пре њихов контраст био је главни носилац композиције у раним цртежима где је она увек била грађена од једног већег и једног мањег облика (Слика 28), као и на свим радовима са приказом више од два модела. „Оптичко“ увећање најизразитије је код радова на којима се задржала тежња за реалистичним приказом модела. Свако апстраховање удаљава се од утиска простог увећавања објеката, а користи форме и квалитете пронађене посматрањем модела као засебних елемената за градњу слике или цртежа. Ипак, на многим радовима где је истакнут осећај осамљености једног елемента уочава се тројаки однос величине простора који заокупља са простором који ослобађа главна форма: она може заузети значајни део простора слике (Слика 29) или значајно мали (Слика 31), а у потрази за равнотежом однос површина може се приближити изједначењу (Слика 30).

¹¹⁴ Види поетски додатак број 3.



Слика 29. Смиљана Чурић:
Месечев плод, комбинована
техника на папиру, 2019.



Слика 30. Смиљана Чурић,
комбинована техника на
папиру, 2020.



Слика 31. Смиљана
Чурић: уљани пастел на
папиру, 2021.

Наравно, ово није правило које сам следила, више нешто што сам уочила посматрањем и промишљањем насталих радова, али и при компоновању и одабиру у самом процесу рада. Да ли ће облик доминирати простором слике или ће бити бачен у амбис да њиме лута (као и све нијансе између ове две вредности) зависи од идеје и одлуке да се она следи.

Иако је црвени облик на цртежу са слике број 31 око десет пута већи димензијама од четвртине љуске кестена која је послужила као модел (или повод за силуету), бачен у плаво пространство изгледа веома мали. Доживљај величине зависи од односа са околином, од мера са којима упоређујемо. Уколико модел нисмо желели „копирати” и ако његову представу на раду обрадимо слободно, симболички или на било који начин смањимо могућност препознавања – тада разлика у величини или увећање престају да буду читљиви (или бар истакнути). Увећање и поглед кроз лупу имају функцију да привуку пажњу и изненаде, али:

Сићушност или величина ни у шта се не рачунају сваки пут кад је биће усамљено или кад га посматрамо усамљено, као јединку једне многобројне врсте.¹¹⁵

Дидро је овде лепо приметио да када гледамо издвојено и са пажњом на било шта (мало или велико) оно престаје да има везе са околином која дефинише димензије и постаје свет за себе – самодовољан свет који функционише по сопственим законима. Уколико променимо контекст, односно како смо мало пре рекли – околину – доживљај величине предмета се мења.

¹¹⁵ Didro, Deni: *O POREKLU I PRIRODI LEPOGA*, Izdavačko preduzeće „Rad“, Beograd, 1962, 34.

Боја

Као основно изражајно средство у сликарству боју не можемо заобићи у својим разматрањима. Она је свакако значајан чинилац и елемент грађења композиције, а у овом поглављу ћемо говорити понешто о њеној природи и о начину на који је коришћена унутар поетике коју промишљамо. Овим путем нећемо дати приказ познатих и значајних теорија о боји, али ћемо увести нека од размишљања на која смо наишли у истраживању, која ће послужити да ближе одредимо служење бојама у ликовном раду.

Боја је превасходно коришћена као ликовни елемент при компоновању, међутим, укључена је (ако је уопште могуће искључити је) и њена симболичка моћ. Заправо, прецизнији бисмо били ако кажемо *сугестивна моћ* или психолошка моћ деловања на посматрача, али кроз призму личне сензибилности, са одређеним упливом опште утврђених, конвенцијалних значења и тонских емисија.

Регистар тонова које можемо уочити на моделима садржи махом земљане нијансе, тражили бисмо их међу природним пигментима у распону од беле, окер, црвене и разних мрких до нешто зелене. Модели сувих круница цвећа прикључују додатне жуте тонове као и одређене љубичасте и ружичасте. Приметно је да на цртежима и сликама има и других боја, да је одабрани регистар „богатији“ од јесењих тонова сувих плодова. Богатији само у одређеном смислу и крајње условно речено јер мноштво различитих тонова и нијанси на стварним плодовима јесте један од разлога за њихов одабир за моделе или ликовне мотиве. Овим смо хтели рећи да на ликовним радовима унутар овог пројекта имамо употребу и плавих, јарко црвених и других нијанси које не видимо на моделима у природи.

С обзиром на све што смо до сада рекли о природи интереса за мотиве и начине на који их користимо као подстицај за ликовни рад, није тешко закључити да боја није коришћена као испомоћ опису или “преписивању” материјалне појавности плодова. Запажени односи боја и тонова су на радовима *појачани* са намером да се укаже на богатство нијанси, али и примеса чистих тонова унутар једне мрке љуске кестена, шишарке или сувог листа. Такође, боја је проналажена и као везивни елемент више садржаја, односно као поменути *најмањи заједнички садржалац*.

Занимање за боју, бављење бојом или њен одабир резултати су посматрања предмета-мотива и потраге за „унутрашњим тоном“ до ког се долази разградњом визуелног поља на слојеве. Шта се под тим подразумева? При посматрању модела

уочавају се и рашчлањују на имагинарне слојеве истородна поља материје. Заправо, различите нијансе у оквиру једне боје (која је карактеристика површинског слоја плода, цвета или семена) се издвајају и замишљају као елементи посебног просторног слоја. Ти *слојеви* поступно налажу један на други и дају слику предмета. Замислимо вишебојна стакла која преклапамо и на основу међусобних преклапања њихових тонова добијамо нове нијансе и целину површине. Овај метод гледања има за циљ откривање обојености последњег слоја (када се крећемо од наших очију у дубину предмета) или пре *првог* бојеног језгра, ужарене чисте боје која исијава испод опне материјалне природе и њеног земаљског пропадања. Дакле, уместо потраге за оним што називамо *локални тон* у сликарству често приступамо тражењу тона који се налази испод свих слојева и даје им чудотворну живост. Можемо га назвати *пратон*.

Корак ка *првом*, ка основном тону и праизвору боје, јесте у узајамном односу са покушајем да разумемо извор, клицу-почетницу читаве васионе. Заправо, може се рећи да је на делу праћење нагона за спознајом и праћење наговештаја те клице уочене у елементима природе које пажљивије посматрамо. Опет, овако постављена, у питању је људска тежња за апстракцијом, за апстраховањем и свођењем на основне форме и основне јединице, вечито уситњавање и осамљивање уситњеног. Човек је открио постојање ћелије или атома и готово их поставио на пијадестал као ОСНОВНЕ ЈЕДИНИЦЕ ЖИВОТА ИЛИ МАТЕРИЈЕ. Па ипак, занемарује кохезиону силу која их спаја у организам или сплетове циклуса. Једноставно, човек трагајући за најмањом јединицом жели да дође на ПОЧЕТАК и да открије његову природу, као да нам она већ није указана. Зашто су занимљиве те основне градивне јединице материје и да ли оне заиста воде до сазнавања почетка? Да ли постоји основна градивна јединица Духа или је он примордијалан у својој целовитости и ширини? Да ли је човек толико егоцентричан (и опет *центричан*), да и постојање комплексне васионе покушава да сазна кроз *једно*, кроз јединицу свог битисања? ЈЕДНО и СИТНО. Ништавно, а опет значајно – зрно праха, најситније зрно које ипак носи клицу живота, клицу духа.

Коста Богдановић лепо истиче да је боја “и ВИД КОМУНИКАЦИЈЕ ВИШЕГ РЕДА међу људима. У најширој примени боја није само средство представљања и означавања већ и веома широка област ИЗРАЖАВАЊА”.¹¹⁶ Пошто боје повезујемо са одређеним осећањима или утисцима, ми их у визуелном изразу користимо као средство

¹¹⁶ Богдановић и Бурић: *ТЕОРИЈА ФОРМЕ*, 125.

изражавања различитих стања. И у књижевности имамо коришћење боја кроз призивање утиска путем речи.

Дакле, при ликовном раду, боје су биране спрам свог потенцијала да призову одређено стање, атмосферу или осећање. То је најчешћи случај са отвореним формама које гради простор око објекта у фокусу или простор у ком лебди ликовна монада. Обојеност те површине одводи централни облик у одређени контекст. Он наравно није читљив једнако свим посматрачима, али боја има одређену моћ да, у односу са нијансама унутар затворене форме ствара атмосферу и дефинише простор у ком се одиграва сучељавање тј. склоп наведених облика које се савршено спајају попут пазли.



Слика 32, 33, 34 и 35. Смиљана Чурић: комбинована техника на папиру, 2020. Оригинал (горе лево) и три манипулације: приказ различитих бојених односа и њиховог утицаја на резултат.

На примерима горе видимо колико боја утиче на дојам дела и колико односи боја стварају различите атмосфере. Можемо упоредити колику би разлику направио одабир другог фона или колику би другачија обојеност бодљаве форме допринела измењеном доживљају цртежа.

На појединим радовима су укључене и златна или сребрна. Ове две боје дају привук икониности, и коришћене су највише због симболичке снаге, златна као симбол светлости и Сунца, а сребрна као репрезент сјаја месечине.

Текстура и контраст

Текстура самих плодова као подстицај утиче на ликовну организацију радова, али ретко се служим „сликаном илузијом фактуре“. Начин на који се превасходно користим текстуром јесте слагање различитих фактура на површини слике или цртежа комбинованом техником. Фактура се разликује од рада до рада и није увек истакнута. Констрастирање фактура (нпр. лазурног премаза спрам наноса пасте) служи да истакне одређене облике, а ово селективно истицање и потирање служи као средство усмеравања пажње посматрача или доприноси живљој динамици ликовне композиције.

Као принцип компоновања контраст користим у одређеној мери и притом најчешће као бојени контраст, контраст величина, текстура (односно фактура) и контраст светло-тамно. Такође, на многим радовима присутан је и контраст затворене форме која је представа модела и отворене форме која настаје смештањем ове прве на површину платна или папира.

Моноелементи

(према грч. *monos* – сам, један, једини)

У овом поглављу размотрићемо неке од особина затворених форми на радовима како бисмо додатно појаснили ликовне идеје и спрам њих решења која су пронађена.

Омеђеност

Разматрање ове особине главних форми на цртежима и сликама дотакнуто је добрим делом у поглављу *О облику* када смо се позвали на опажања Косте Богдановића о функционално пронађеној речи *облик* у српском језику. Обруч који оивичава, обликује и затвара одређену масу или површину у простору на мојим радовима није

занемарен већ посредно истакнут инсистирањем на разликовању модела (тела) од простора у ком плута. Таквом инсистирању се често може замерити када се анализира ликовна композиција. Човековом оку потребно је да види неку везу између тела и простора, уколико тежи хармоничној слици. Пре свега, када папир или платно посматрамо као подлогу за слику односно ликовну композицију, према принципима компоновања омеђеност једине пуне форме са којом се ради није лако решив проблем. Првобитни порив или потреба за јасним разграничењем форме модела од простора слике у који се овај спушта јесте жеља да се форма модела што више истакне. Да се истакне својом величином, степеном обрађености и јасном, непомућеном границом.



Слика 36. Смиљана Чурић: *Ликовна игра са бодљавом*, комбинована техника, 2018.

Такав приступ укинуо је сваку назнаку перспективе или илузије дубине простора и може довести у неку врсту забуне код посматрача или померања визура, поготово када на цртаној површини има трагова моделовања односно валерски или другим средствима постизане тродимензионалности. Овакво одступање од правила компоновања, да га тако означимо, јесте свесно и производ је мојих истраживања, али и покушаја да следим намеру. На многим радовима зато јасно изражена граница цртаног објекта од форме која настаје исецањем силуете објекта са радне површине, може да засмета или да уноси нелогичности у поимање слике. Уколико сликарски посматрамо

површину слике или цртежа, она се третира као једна целина и требало би у складу са тим радити. Мој импулс је, ипак, изопштити један облик, а остали простор слике третирати као део огромног пространства које се наставља. Дакле, простор слике уједно посматрам као себи довољну целину и кадровани исечак бесконачног етра у ком плутају, лебде или лутају тела плодова. Зато када се радови поставе један до другог, уколико има сродности у боји фона, посматрач их може доживети као делове једне композиције, диптиха, триптиха и најчешће полиптиха.

Према законима слике, поставити један облик на уједначену површину успешно – није лак задатак, те су визуелне везе са простором ван међе драгоцене за решавање ликовног проблема. Ипак, на многим радовима та сродничка веза је укинута и централне форме се јасно раздвајају од “старског простора”. Док су радови Џорџије О’Киф са једним мотивом (цветом на пример) најчешће у потпуности разливане композиције, хармонично распоређених облика по читавој површини платна, мој поглед на моделе прешао је од „увлачења“ у модел до његовог посматрања са дистанце, као усамљеног и самосвојног.



Слика 37. Џорџија О’Киф (Georgia O’Keeffe): *Жута кала*, уље на иверици, 1926.



Слика 38. Смиљана Чурић: *Семе*, уљани пастел на папиру, 2019.

И међу радовима О’Киф имамо примере где су јасно контрастиране главна форма и околина. Код ње је тада оно чиме се постиже јединство – начин обраде, једнака пажња и начин исликавања целокупне слике. На мојим радовима такође има одступања од омеђености модела и стварања снажније везе њега са отвореном формом (нпр. Слика

63), али често и када је главна форма приказана у вези са околином, праве се преломи, разбија се целина. Ово се постиже контрастима фактуре или спојем различитих начина обрађивања површине (нпр. Слика 38). Неки делови се прикажу у својој тродимензионалности, док се другима она укида и облици се претварају у плохе тако да на раду живи један спој контрастних начела.

Осамљеност

Најчешће смештање једне форме на платно или папир и то форме која је јасно супротстављена оној коју гради остатак слике, даје повода да говоримо о *осамљености*. На радовима са само једном централном формом нема контратеже или облика која би успостављао однос са првим обликом. Једини и главни однос остаје између отворене и затворене форме коју гради контура плода. Зато узимамо за право да говоримо о осамљености, издвојености и *Једном*.

Обрада једног облика односно једног модела одраз је жеље да се изрази специфичност тог модела, само њега, без подељености пажње на нешто друго. Зашто празан простор? Зашто осама и изгубљеност у претпостављеној бесконачности (визуелно сугерисаној) када: “Лепо које произлази из перцепције једног јединог односа обично је мање лепо од онога које произлази из перцепције више односа.”¹¹⁷ Овде ће нам помоћи француски термин који су користили надреалисти: „*Depayse* – одвојен од завичаја, изгубљен у туђини; у овом случају значи предмет истргнут из свог рационалног, функционалног склопа.”¹¹⁸

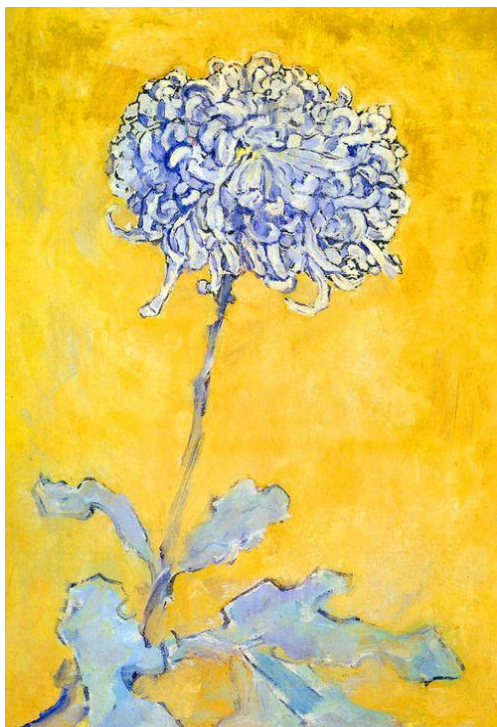
Изоштени из своје уобичајене околине и изоловани, без придруживања неким другим предметима ради успостављања нових односа, модели добијају другачији призвук. Отвара се могућност неочекиваних тумачења јер самим тим што издвојимо неки предмет и померамо фокус на његово постојање као ентитета, усмеравамо пажњу посматрача на доживљај тела, јединке. Издвојеност објекта и представа која не истиче везу са околним простором или површином, тежи да повећа осећај *важности* предмета. Зашто је *важан* неки кестен? О његовој улози у циклусу кружења материје, ланца исхране и природним процесима можемо говорити, али да ли је то видљиво на слици

¹¹⁷ Didro, Deni: *O POREKLU I PRIRODI LEPOGA*, Izdavačko preduzeće „Rad“, Beograd, 1962, 37.

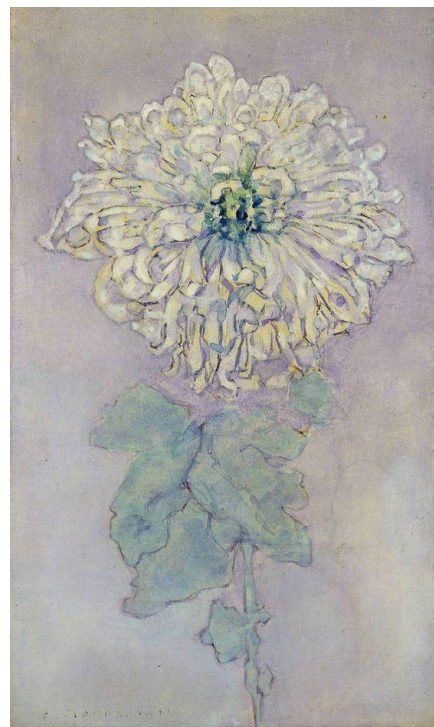
¹¹⁸ Граси, Ернесто: *ТЕОРИЈА О ЛЕПОМ У АНТИЦИ*, Књижевна мисао, Београд, 1974, 32.

попут оне под бројем 68 (стр. 100)? Путем овакве представе нема указа на природну улогу и функцију једног плода, она отвара могућност за његов доживљај на другачији начин. Не постоје два иста кестена као ни два иста човека, али ова изјава је подоста разводњива јер заиста, кестен и човек не спадају у исту категорију и распон финеса и особина којим „располажу“ је крајње несразмеран у корист човека. Међутим, ова читавања потичу од људи; можда би у неком објективнијем погледу на планету Земљу, човек и кестен имали приближно једнаку важност и корисност. Оно што прави разлику је унутарњи свет, душа човека и способност саосећања и расуђивања.

Присуство овог унутарњег света евоцирамо када кестен или цвет представимо изопштено и усмеримо пажњу на његово постојање. Можда овај механизам ствара осећај присуства живота у јесењим плодовима када их покупимо са земље и посматрамо из близине. Овакву тезу смо пронашли и код Шапиро Дејвида (David Shapiro) у монографији о радовима Пита Мондријана са мотивом цвећа. Заиста, када погледамо Мондријанове усамљене цветове, можемо осетити њихову самодовољност у постојању и готово телесност. Мондријан је често прибегавао приказу једног мотива, сетимо се његових стабала и ветрењача на почетку сликарског и идеолошког развоја. Мотиву цвећа враћао се читавог живота поред рада на неопластицистичкој теорији и пракси, да ли као прибежишту од апстракције или од материјалне оскудице јер су његови пријатељи најрадије куповали цртеже и слике усамљених хризантема.



Слика 39. Пит Мондријан (Piet Mondrian): Хризантема, 1906.



Слика 40. Пит Мондријан (Piet Mondrian): Хризантема, гваш.

Пажљиво посматрање једног облика, када га поставимо тако да нема уплива спољашњих фактора или других облика који би га поставили у одређени контекст, доноси “нова” виђења. Један предмет може изгледати као нешто сасвим друго. Различит угао посматрања доноси овакве наговештаје, али и то што облик престајемо да гледамо као *оно што јесте* већ радознано тражимо “новост” у њему. Познати предмет, приказ или биће, могу постати мање препознатљиви ако пронађемо позицију са које посматрани упућују и на друге слике похрањене у нама. Занимљив пример макро-погледа на плодове природе налазимо код америчког фотографа двадесетог века, Едварда Вестона (Edward Weston). Облици нечега добро познатог, попут паприке, када усмеримо пажњу и проматрамо је издвојено од свих околних утицаја (осим светла!) могу нас зачудити својом разноврсношћу и богатством.



Слика 41. Едвард Вестон (Edward Weston): Паприка број 14, фотографија, 1929.

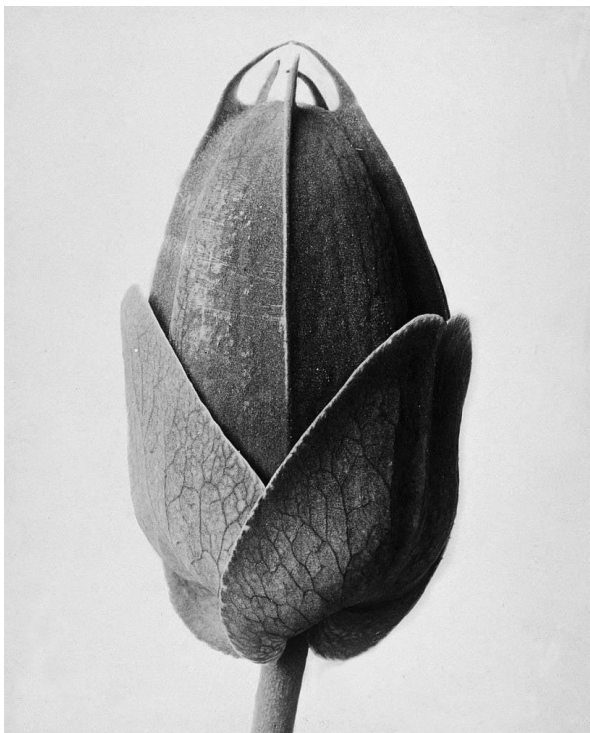


Слика 42. Едвард Вестон (Edward Weston): Паприка број 35, фотографија

Портретност

У пређашњем поглављу смо већ помињали да изопштеност и фокус на предмет могу да створе осећај да посматрамо тело тј. биће, а у поглављу о облику говорили смо и о “лику предмета”. Коришћени начин приказивања може нам отворити пут ка разговору о портретности. Да ли можемо цртеже и слике приказане на изложби *Извишкра* сматрати портретима плодова који су служили као модели? Уколико смо прихватили да предмете који служе као подстицај за цртеж и слику називамо моделима,

онда морамо признати да смо дозволили да их доживљавамо као неког ко има лик, тачније карактер који се може портретисати. У уводној реченици каталога за изложбу фотографија Карла Блосфелда (Karl Blossfeldt) говори се такође о портретима биљака.¹¹⁹ Блосфелд је немачки фотограф познат по портретима и црно-белим макро фотографијама биљака. Посматрао је и одабирао разне делове биља (углавном плодове, семенке, цвеће и лишће) и ван сваког контекста правио фотографије на којима је само један увећан модел. На сликама број 43 и 44 видимо репродукције Блосфелдова два рада и можемо разумети зашто могу бити названи портретима биљака.



Слика 43. Карл Блосфелд (Karl Blossfeldt): Passifloraceae



Слика 44. Карл Блосфелд (Karl Blossfeldt): *Allium ostrowskianum*, 1928.

Постаљени на неутралној површини и посматрани готово под лупом, фотографисани делови биља су забележени у својој пуноћи и говоре о сложености грађе микро-целина у природи. Свака фотографија бележи специфичност портретисане биљке, а све заједно говоре о невероватним облицима и њиховим склоповима који се могу уочити и у делићима једне биљке. Приметно је да на фотографијама овог пажљивог посматрача нису представљена цела тела биљака по врстама, односно од

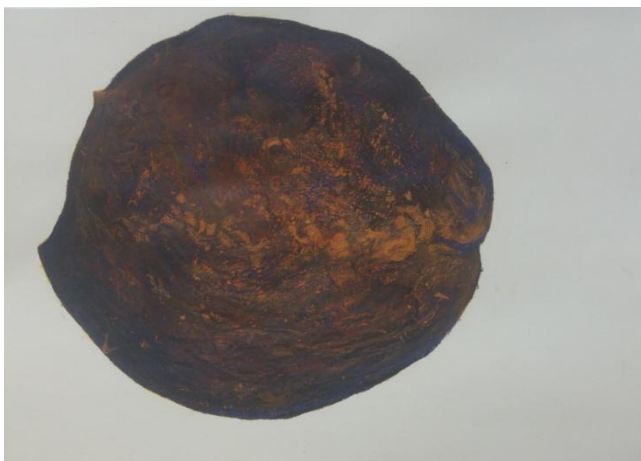
¹¹⁹ „This extensive collection of plant portraits reveals unexpected shapes and patterns in nature“, http://skonating.com/wp-content/uploads/2019/07/Blossfeldt_AW19.pdf приступљено 26.10.2021.

корена преко стабла и лишћа до плодова и цвећа, него је бележио мање целине. Унутар ових малих целина показује се мноштво информација свезаних хармонијом заједништва.

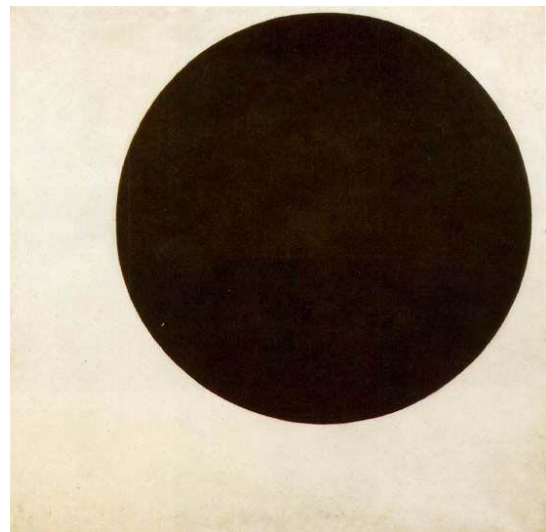
Посматрајући цртеже и слике прикључене докторском истраживању, јасно је да не подлежу сви радови овој могућности. Неке од њих можемо доживети као портрете, неке као тела, а неке просто као ликовне форме, поготово када су у питању радови са сведеним, плошним приступом.

Ликовни минимум?

Прво морамо да промислимо исказ у наслову поглавља. У којој је мери свођење на минимум присутно у мојим радовима? Одговор зависи од референтног система у који поставимо цртеже и слике. Уколико упоредимо један од радова који се приближава минималној уметности (и који визуелно и мисаоно највише повезујемо са знацима и једноставним жиговима) са сликом попут *Црног круга на белом* Казимира Маљевича, уочићемо јасно различитост ове две представе. Сфере и круголики облици на мојим радовима нису правилни и геометријски као што је то на супрематичној слици Маљевича.



Слика 45. Смиљана Чурић: *Кора*, комбинована техника, 2019.



Слика 46. Казимир Маљевич, *Црни круг*, уље на платну, 1924.

Такође, моја намера, иако супротна његовој (да покрене нову беспредметну уметност која неће имати извор у вањским стварима) јер је моје полазиште у природи и у органским облицима, има и одређену додирну тачку у тежњи минималном третману.

Свођење доживљава врхунац у потрази за формом која може носити вишеструка потенцијална читања. Међутим, ово је веома несталан и климав додир јер круг Маљевича, пошто нема источника и референцу, отвара бескрајне могућности за садржај, будући толико “ништа”. Потенцијална читавања садржаја у облике на мојим радовима (негде их може бити мање, негде више) ипак су условљена органским облицима и употребом боје, као и бројем информација које нуде о моделу. Веза са супрематизмом дакле није оправдана идејно, иако морам навести личну симпатију за сликарство Казимира Маљевича која је могла оставити несвестан траг на моје стваралаштво. Извесну спону са *Црним кругом* можемо пре видети путем уобразиље у домену визуелног (и то уз принцип уопштавања) и свести је на идеју да се само један облик постави на платно и да се његово постављање промишља у односу на простор слике односно саме површине платна.

Дакле, минимум у мојим радовима јесте примењен најпре у односу на број фигура односно на број облика који доминирају платном или папиром. Број ликовних дешавања у оквиру тог облика може бити знатно умножен те је оно што ствара осећај минималног у ствари главница ликовних дешавања унутар затворене форме и јасна разграниченост са остатком површине слике. Уколико посматрањем радова доживимо осећај минималног, њега у великој мери ствара доживљај *Једног* и одсуство богатих интервенција на подлози (платно, папир). Код неких радова, углавном цртежа и акварела, то је дословно спроведено – на папиру је једина интервенција у оквиру поменутог доминантног облика, док је остатак подлоге нетакнут. Овај принцип резултат је жеље да се не организује “простор слике” унутар материјалног оквира већ да изражени објекат (тело, модел) плива у бесконачном простору. Површина папира није третирана ни када су се интересне форме желеле приказати попут одређених печата, жигова, искључиво са усмерењем пажње на њих саме.

Други приступ, не много различит, али ипак сликарски прихватљивији јесте када се приступи обради оног што се у свакодневном говору назива позадина, а што смо до сада називали простором слике или површином платна. Овде се може уочити својеврстан парадокс који се односи на само схватање слике. Од како је сликарство добило аутономију у односу на приповедање и од како је слика схваћена као једна површина унутар које се гради композиција искључиво рачунајући са елементима слике, не постоји нешто што би се могло назвати позадина, сваки део је једнако важан. Код апстрактне слике немамо препознатљиве објекте из реалности које бисмо могли сматрати “главнима” на слици. Наравно, сваки део слике био је важан и у доба када је

слика имала да послужи као илустрација неком садржају, на пример: за доброг сликара било је једнако битно како ће да ослика небо као и лице неке фигуре, све у служби функционалне целине. Да ли је оправдано поставити одређену форму и дати јој преимућство над простором слике као целине? Да ли је то уопште случај на мојим радовима? Зашто користити формат слике уколико “позадина” не игра значајну улогу?

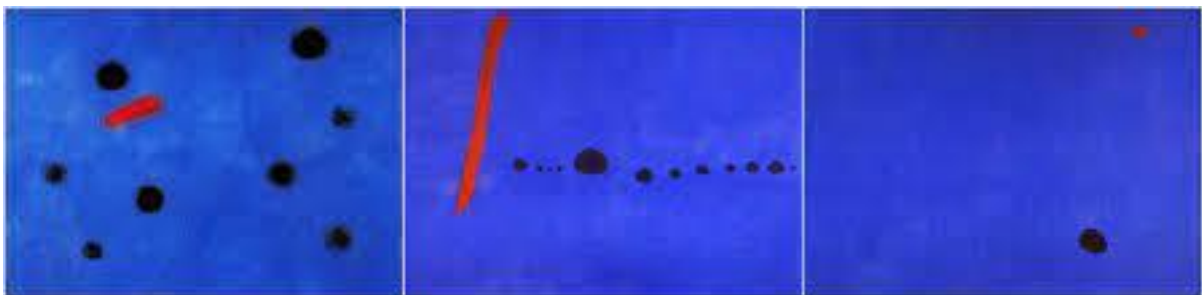
Позадина има улогу, наравно да има, а она се незнатно разликује од рада до рада. Уколико је необрађена она сарађује са намером да се пажња усмери само на ликовно обрађену површину. Уколико јесте третирана, обојеношћу, валерским или текстуралним разликама, али у контрасту са затвореном формом на којој је фокус, она прати намеру да ову додатно истакне. И даље користим забрањени термин “позадина” ради илустрације, али морам признати да посматрајући радове овај појам може добити легитимност на чудан начин јер се верујем, не ретко, може стећи утисак да је простор који је изопштен од “главне форме” (у овим редовима означен као позадина) заиста мање битан.

Позадина се колоквијално схвата као нешто ван првог плана, као допуна, нешто што треба само попунити. Овакво схватање ствари страно је сликарству као дисциплини унутар које се изражавам, а страно и мом начину размишљања док цртам и сликам. Облик који се формира постављањем “главног” или затвореног на читаву површину и формат цртежа или слике, игра значајну улогу у градњи композиције и за њену успешност је једнако важан као и облик затворене форме. Ипак, мора се признати да на неким радовима површина ван централне заиста нема интегралну визуелну повезаност са централном формом. То је случај када су оне готово контрастно сучељене у намери да истакну заокруженост и изопштеност као и самодовољност централне, затворене ликовне форме.

Свођење форми на силуете или плохе резултат је поменутог трагања за најмањим заједничким садржаоцем, а потом и делиоцем. Дакле, у питању је уопштавање, промишљање и одабирање облика који може да обухвати више тема у себи односно може уобразиљу да побуди на неколико садржаја за које је уочено да у људској свести (условљеној визуелном реалношћу) имају заједничке основе или одређена подударана. Основни подстицај долази од самог модела, од његових визуелних квалитета, те дело изражава њега самог као ентитет, али се преплиће са изразом додатних садржаја друге природе (осећања, доживљаја, личности и других појавних реалитета). Имајући у виду више стања или помисли на које је побудило посматрање склупчано са доживљајем модела, приступа се свођењу, од мноштва асоцијација одстрањују се специфичности и

задржава облик који посматрачу може да антиципира мисао на ове различите садржаје или неке додатне, које он лично може да учита, а сликар није узео у обзир. Ово се све дешава на ликовном плану, имајући у виду ликовне елементе, пре свега облик и боју. Такође, важно је нагласити да се не приступа сваком моделу као пољу за утискивање и разматрање других садржаја. Ови микрокосмоси природе веома су узбудљиви и потентни као поводи за ликовни рад без интереса за уплив других значења.

Свођење, у смислу смањења броја ликовних информација тражи меру јер заиста лако може да одведе недовољној изражајности дела. Уколико укидамо сложеност дела, може се догодити да му укинемо и на квалитету. Овде се мисли на сложеност односа ликовних елемената који учествују у изградњи композиције. Када је у питању *минималност* у сликарству, одабрани односи морају бити веома промишљени и снажни, да би били довољни да носе читаву слику успешно. Не мисли се овде наравно да уколико слика ради са више грађе и више информација, она може мање да се промишља јер квантитет чини нешто за композицију. Једноставно, са мањим бројем односа елемената лакше се погрешити. Сложеност је ипак квалитет, јер је и крајња једноставност резултат сложеног рада (посматрања, промишљања, искуства и великог труда у одабирању шта да се одбаци као сувишно). Диван пример коришћења минималних средстава, а постизања богатства у изразу налазимо у триптиху Хуана Мироа (Juan Miró) *Плаво I, II и III*, мада код његових радова ипак имамо већи број једноставно решених облика који међусобно комуницирају.



Слика 47. Хуан Миро (Joan Miró): *Плаво I, II, III*, триптих, уље на платну, 1961.

Једноставност нас наводи да напрегнемо мисли и чула како бисмо видели, спознали нешто. Датост умањује потребу за имагинацијом, реалистичне представе говоре о материјалном физичком свету, о ономе што верујемо да знамо. Ако свођењем или приказом на неуобичајен начин, пронађемо у стварним стварима нешто чудновато и предосећај нечег нестварног, имамо алат да кроз ликовну представу указујемо на

постојање креативне силе. Овакав приступ се опет може схватити као један вид познате људске тежње да схвати почетак, да стигне до извора, да сазна и разуме своје корене, али и корене сваке ствари са којом се сусреће. На лепо изречену мисао и запажање о свођењу као потреби човека наишла сам код Ђордана Бруна који је приписује интелекту:

...интелект, желећи да се ослободи и одвоји од маште за коју је везан, поред тога што прибегава математичким и замисљеним фигурама, да би помоћу њих, или по аналогији, схватио биће и супстанцију ствари, своди многострукост и разноликост врста на један корен.¹²⁰

...када интелект хоће да схвати есенцију једне ствари, он стално упрошћава колико год може; хоћу да кажем да се повлачи од сложеног и многоструког, одбацујући привремене акциденсе, димензије, знаке, фигуре и иде ка ономе што лежи испод ових ствари.¹²¹

Овај пасус савршено описује моја настојања и методе у раду на целини названој *Извишкра*. Потреба да схватим есенцију једне ствари, малог кестена на пример, потакнута је осећајем доживљеним у току пажљивог посматрања. При том посматрању тежила сам да проникнем шта је испод његове појавности, испод материјалне патине, које то боје у свом пуном интезитету и засићености просијавају испод физичке спољашње границе предмета и њених особина. Ова размишљања транспонована су у домен ликовног.

Треба истаћи да једноставност и поменути врсту свођења не сматрамо за једини квалитет, то је просто тренутно поље истраживања. Апсолутна једноставност својеврстан је парадокс јер бисмо могли да је схватимо као ништавило, а она мора да рачуна са бар минималним дешавањима или односима. Миодраг Павловић лепо истиче да: “Ни оно једноставно, није једносмислено, - ни на почетку се не можемо надати потпуном упрошћењу.”¹²² Једноставност за којом се трага у цртежима и сликама, резултат је хармоније између одузимања и задржавања. Између стицања и одбацивања.

Свођење на ликовни или пластични минимум има за циљ или да отвори могућност за проширење значења једног облика или да се упуту ка почетку, основној форми посматраног. Пластични минимум претендује да се поистовети за знаком и формом знака те ћемо у наредном поглављу размотрити ову могућност.

¹²⁰ Bruno, Ђордано: *О узроку, принципу и једном*, Kultura, Београд, 1959, 118.

¹²¹ Исто, 119.

¹²² Павловић, Миодраг, *ПРИРОДНИ ОБЛИК И ЛИК, Ликовни огледи*, Нолит, Београд, 1984, 2.

*Semeion*¹²³

Група радова при чијем настанку су коришћене методе свођења и уопштавања, а пре свега издвојеност и смештеност једног облика на површину слике, отвара могућност да насликане форме доживимо као знаке. Такође, суживот више порука у једној форми која настоји све да их пренесе или бар носи могућност да све буду пренесене, доводи до потребе да их називамо знацима или чак симболима. Ову потребу би ваљало проверити окретањем семиологији и њеним начелима да би утврдили је ли оправдано коришћење термина *знак*.

Навешћемо дефиницију знака коју даје француски семиолог Пјер Гиро (Pierre Guiraud): “Знак је стимуланс – то јест чулна супстанца – чију менталну слику наш дух везује за слику другог стимулуса коју треба да оживи у циљу општења.”¹²⁴ Слика јесте чулни стимуланс који има за циљ општење са посматрачем, а простор слике је подражавање, евокација или метафора за простор друге природе. Ипак, уметничка дела нису само знаци. Ми их можемо проматрати као такве и у складу са њиховом природом одређивати колико и на који начин припадају области комуникације, али слике нису само то. Оне су пре свега уметничка дела, творевине специфичне вредности. Ако је семиологија наука која проучава знакове кроз језик, кодове и разне сигнализације (Giro, 1971.), она има много шири предмет изучавања, заправо, ми се можемо трудити да у оквиру њеног предмета изучавања пронађемо или убацимо уметност. Уметност свакако јесте повезана са знаковношћу, само је природа уметничке или у овом случају ликовне знаковности специфична. Знаком у ликовним уметностима може бити названа брижљиво однегована форма, уобличена тако да шаље сигнале и у свом тоталитету носи одређену поруку. Овакви су знаци присутни на сликама Живојина Туринског које доживљавамо као поруке, шифре, знаке или слова непознатог језика (Слика 39 и Слика 40).

Пјер Гиро истиче да код знака увек мора постојати намера да се порукама пренесе идеја, јер је то његова функција (Giro, 1983, 9). У односу на наведено, затворене облике на радовима можемо схватати као знаке, међутим, примећујемо да се ове тврдње могу односити на свако уметничко дело. Свака слика има као један од задатака преношење неке врсте идеје или бар њено разматрање, а у сваком случају, уметничко дело поседује

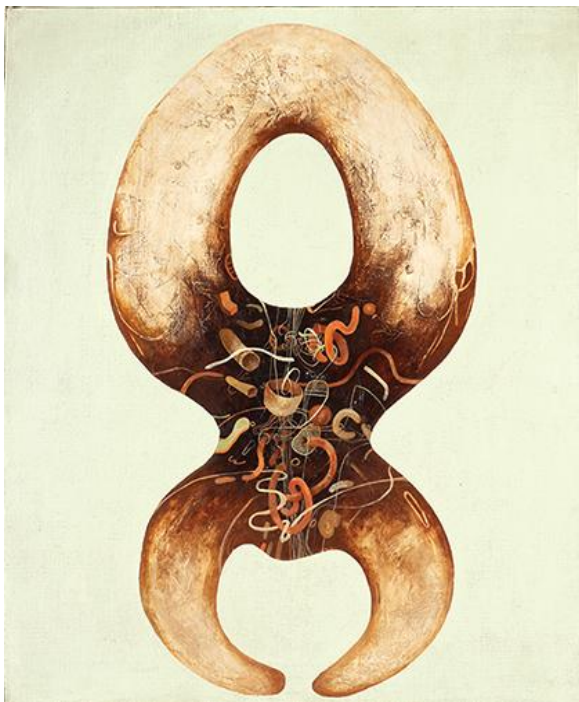
¹²³ Према грч. *semeion* – знак

¹²⁴ Giro, Pjer: *Semiologija*, Prosveta, Beograd, 1983, 27.

жељу за комуникацијом. Та комуникација није једноставна или једнозначна, не можемо бити сигурни да ће уметничко дело пренети сваком примаоцу исту поруку, а не можемо бити сигурни ни да ће пренесена порука бити она коју је уметник желео. Затим, постоје уметничка дела која нису рађена са изричитом намером да пренесу конкретну поруку јер доживљај дела заиста не може бити потпуно објективна ствар. Уметничка дела, заправо, пре шаљу подстицаје попут оних који су били основа за њихов настанак.

Науке се служе логичким знацима (чији је циљ да *разумемо* нешто), а уметности рачунају на одређену врсту знака која се супротставља овима (Giro, 1983). У питању су *изражајни знаци* који немају конвенцијом утврђене кодове већ су подложни субјективном тумачењу. Изражајни или поетски знак је отворен за различита читања и његов код може имати више конотација. Како Гиро објашњава, поетски или естетски кодови теже да изразе “једно ирационално искуство, или бар искуство које се не да означити техничким знацима.”¹²⁵

Када смо се одредили и потврдили у основи семиологије под окриљем афективних, естетских или изражајних знакова, окренућемо се нама посебно значајној синтагми: *пластички знаци*. Ако су “знаци” на цртежима дати врло условно у конвенционалном комуникацијском смислу и подлежу субјективном доживљају, а веома слабо конвенцијама – вратимо се разматрању у домену ликовног.



Слика 48. Живојин Турински: *Знак*, уље на платну, 1979.



Слика 49. Живојин Турински: *Без назива*, уље на платну, око 1970.

¹²⁵ Giro, Pjer: *Semiologija*, Prosveta, Beograd, 1983, 48.

Иако се може унутар уметности говорити о знацима и знаковности, остаје осећај да је сувишно. Деловање једног ликовног дела, чак и када тежи означању, превазилази “једноставност” система пошиљалац – порука – прималац. Овако је најпре зато што „означено“ или референт (како Гиро назива предмет поруке, основу поруке) у уметности најчешће јесте нешто необјашњиво, неизрециво или имагинарно.

Природа облика на цртежима и сликама које овде проматрамо, задржава сугестивност о свом пореклу из биљног света, те нема сваки рад једнак потенцијал за припајање знацима. Као што смо на почетку поглавља рекли, као знаке посматрамо радове који су сведени на жигове или плохе, као и оне који су изведени калиграфским приступом цртежу. Супротставићемо слике Живојина Туринског на којима јасно издвојени облици заиста делују попут знакова, али знакова које никад не можемо коначно протумачити.

Знаковност такође промишљамо у случајевима када одређену форму креирамо са предумишљајем какав ће она утисак остављати или какву ће идеју својом снагом сугестивности потенцијално пренети. Овакве намере могу мање или више бити испуњене, али у процесу рада постоји потреба да се пронађе *означилац*. У оваквом приступу, обликовни “означилац” се најчешће тражи за најмањи заједнички делилац или садржалац светова доведених у везу. Оно што се увек догађа јесте да одабрани означилац чим се формира – постаје нова форма која може да означи нешто сасвим друго.

До сада нисмо помињали *симбол*, појам који наткриљује поље знака и чешће се доводи у везу са уметношћу. Иако су разна симболичка уплитања присутна кроз све елементе и њихове склопове којима су грађена дела, нећемо их називати симболима. Управо због одсуства конвенције која би била јасна и јер сваки следећи цртеж истог модела носи другу идеју коју тражи да означи кроз форму – симболика је у радовима присутна у траговима, на микро нивоу.

Ипак, ово важи за радове који имају за основу конкретне садржаје или идеје – тему коју настоје ухватити и “испричати” кроз облике модела. Радови који су настали чистим посматрањем и као покушај да се забележи основни утисак односно “основа” посматраног могу имати снажнију везу са пољем симбола. Када говори о делима

Туринског, Павле Угринов каже: „Симбол је покушај да се означи есенцијалност.“¹²⁶ Покушај да се означи есенцијалност једног кестена или пужеве кућице као намера јесте присутан у мом раду, тако да на одређен начин можемо говорити и о симболима односно симболици облика и боја. Есенцијалност или њен одблесак – искра – бележена је у оквиру ликовног односно визуелног. Заправо, истинитије је рећи да је утисак пред блеском и присуством есенцијалности бележен делањем у форми цртежа или слике.

О представљању радова (изложбе)

Радови заокружени поетиком докторског уметничког пројекта публици су представљени у неколико наврата у различитим аранжманима. Исто поље интересовања заокупљало ме је неколико година тако да су и на изложбама које су се одиграле ван докторског уметничког пројекта, приказивани радови сличне тематике и мотива. Под насловом *Извиискра* одржане су две изложбе у Београду, у галеријама факултета од којих прва у Галерији ФЛУ од 9. до 24. марта 2021. Године, а пратила ју је изложба у галерији *Излози*, као наставак и додатак понеких радова који нису могли да се уклопе у прву поставку (такође и због формата који је погодовао за излагање у галерији *Излози*).

***ИЗВИИСКРА*, Галерија Факултета ликовних уметности у Београду**

На изложби одржаној у галерији Факултета ликовних уметности у марту 2021. године, изложено је деветнаест радова, од којих су три на платну, седам на папиру и девет на картону. Материјали за израду су разноврсни, када су цртежи у питању најчешће су комбиноване различите технике са превагом уљаног пастела у употреби. Изложено је пар акварела, две слике уљаним бојама на платну и једна у акрилној техници комбинованој са пастелима.

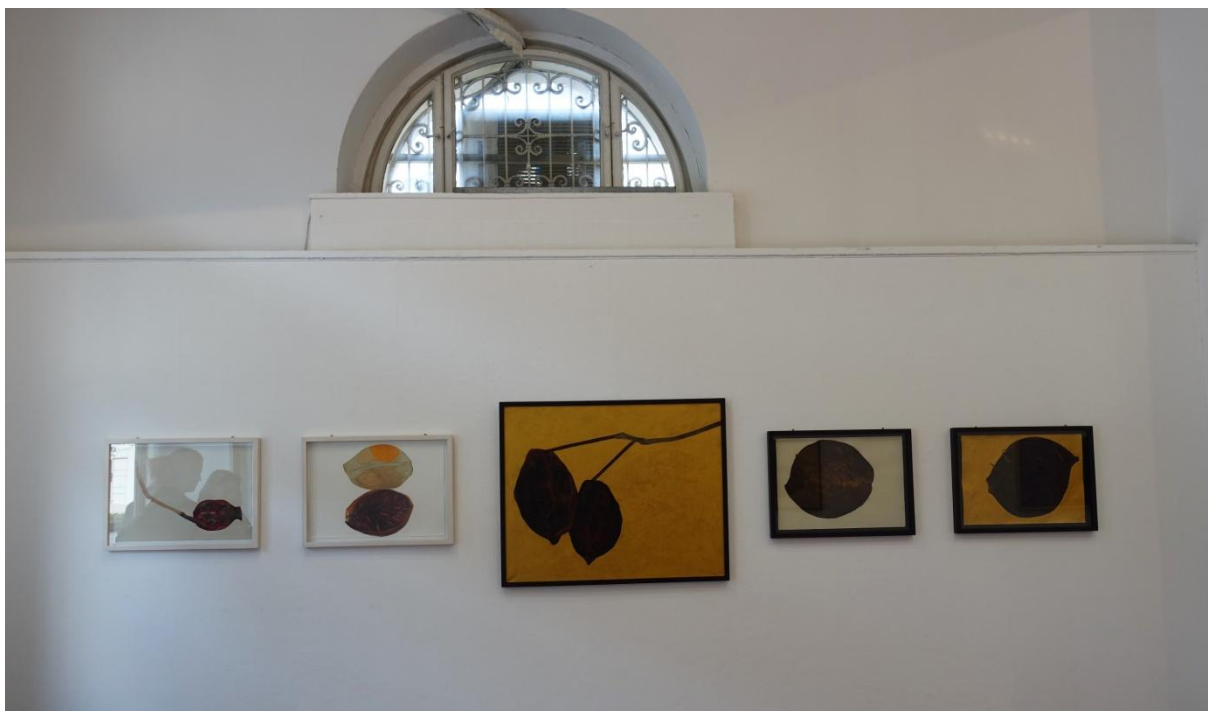
¹²⁶ Угринов, Павле: *СИМБОЛИ ТУРИНСКОГ*, “СТАРО САЈМИШТЕ”, Народна књига / Алфа, Београд, 2004, 99.



Слика 50. *ИЗВИИСКРА*, Фотографија поставке у Галерији Факултета ликовних уметности, март 2021.



Слика51. *ИЗВИИСКРА*, Фотографија са поставке у Галерији ФЛУ, март 2021.

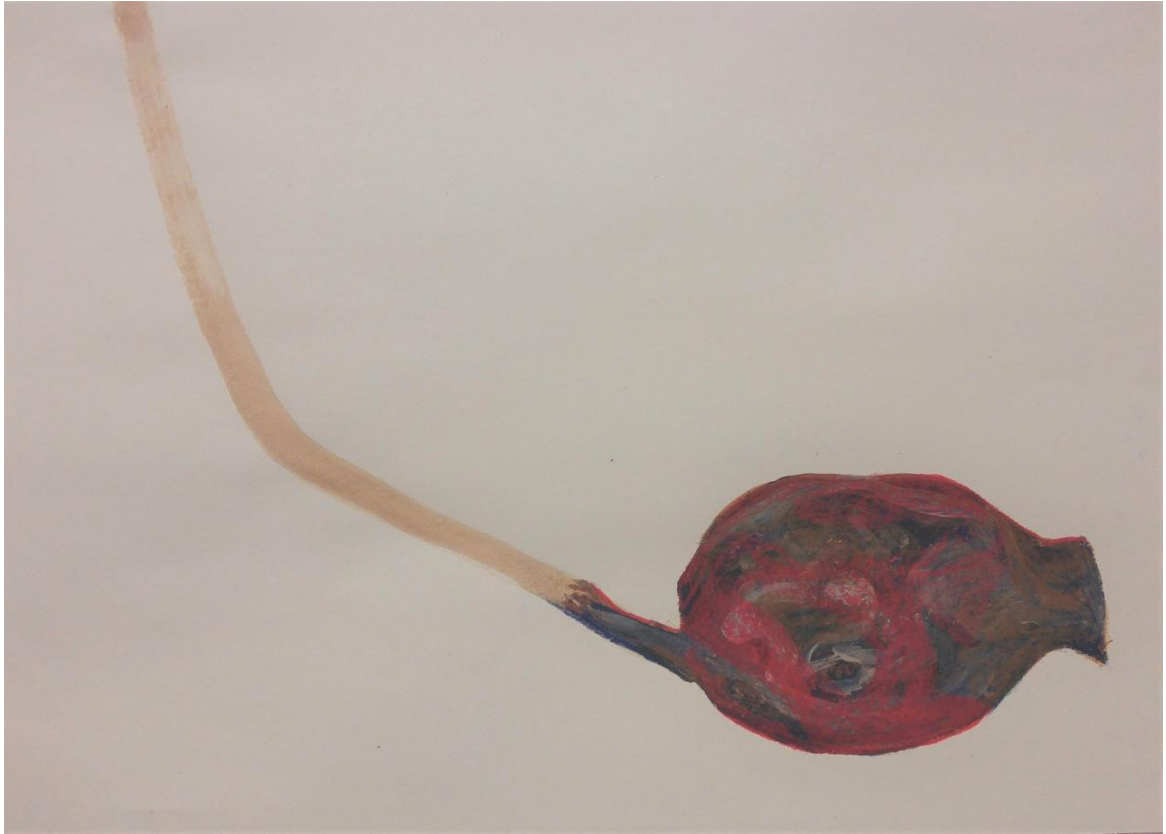


Слика 52. *ИЗВИИСКРА*, Део поставке у Галерији Факултета ликовних уметности, март 2021.



Слика 53. *ИЗВИИСКРА*, Део поставке у Галерији Факултета ликовних уметности, март 2021.

Радови приказани на изложби:



Слика 54. Смиљана Чурић: *Бобија*, комбинована техника, 59 x 42 цм, 2019.



Слика 55. Смиљана Чурић: *Од сумрака до свитања*, комбинована техника на папиру, 59x42 цм, 2018.



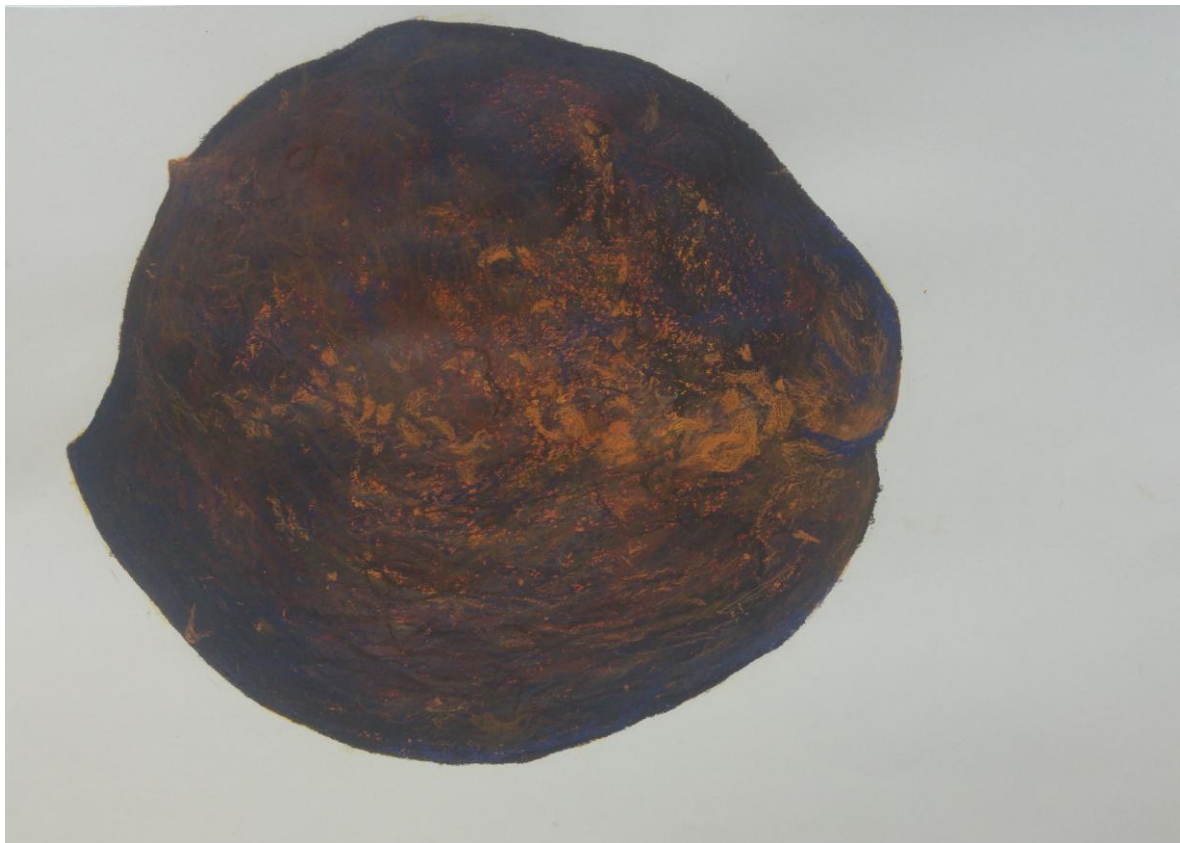
Слика 56. Смиљана Чурић: *Шупак*, акрил и уљани пастел на платну, 80x100 цм, 2020.



Слика 57. Смиљана Чурић: *Нар*, комбинована техника, 100 x 71 цм , 2020.



Слика 58. Смиљана Чурић: *Јак*, комбинована техника, 59 x 42 cm, 2019.



Слика 59. Смиљана Чурић: *Кора*, комбинована техника, 59 x 42 cm, 2019.



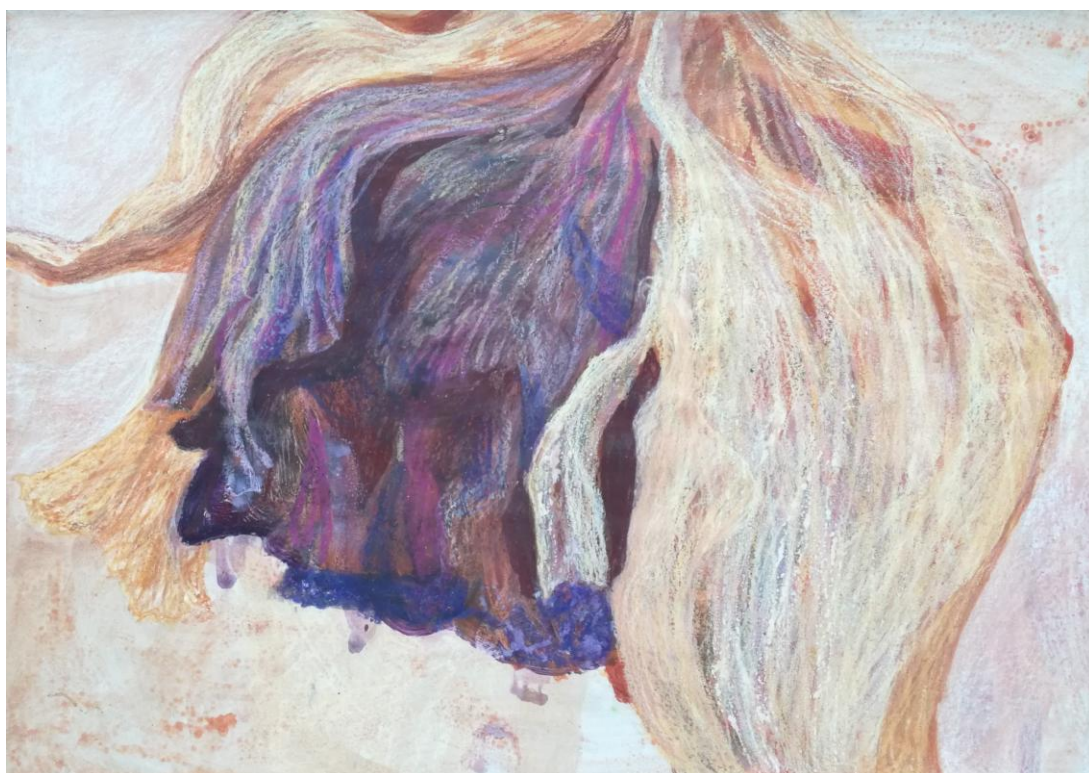
Слика 60. Смиљана Чурић: *Месечев плод*, комбинована техника, 70 x 50 цм, 2019.



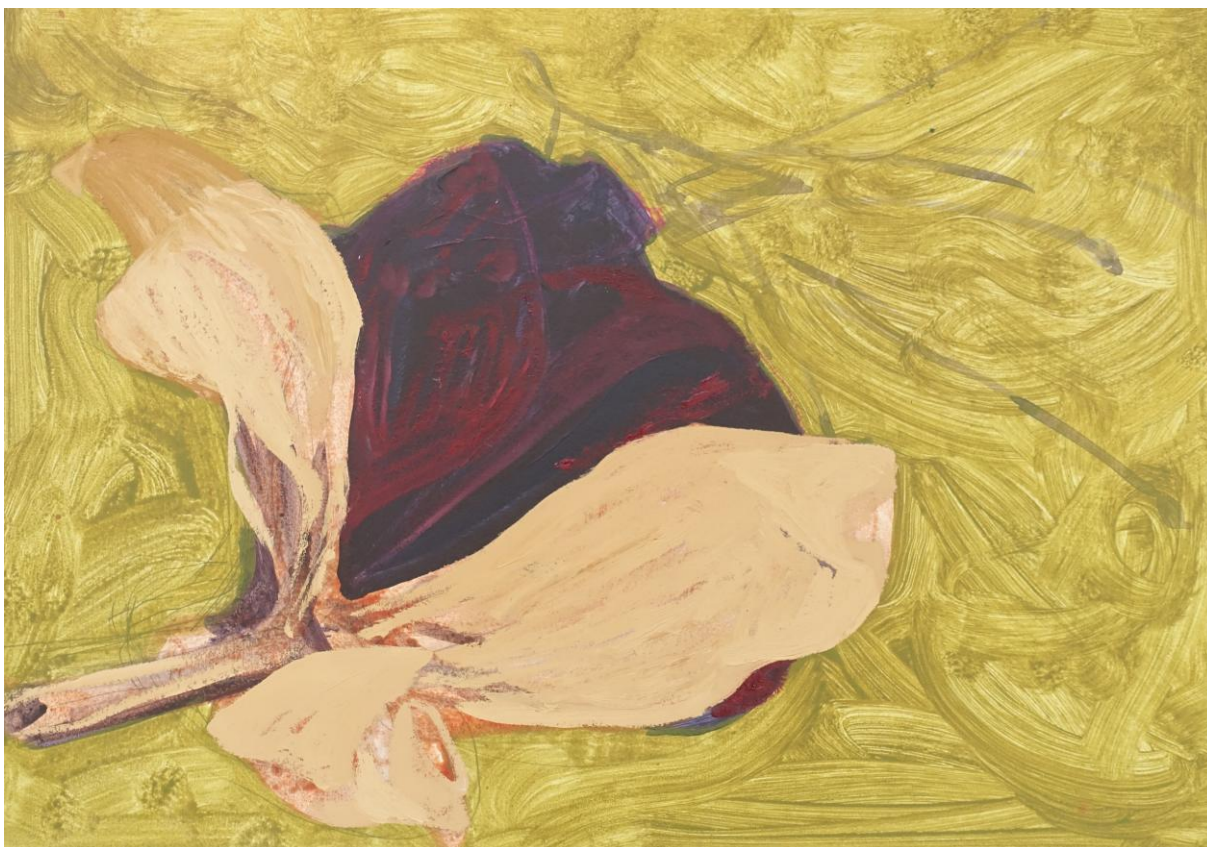
Слика 61. Смиљана Чурић: *Спартанац*, комбинована техника, 70 x 50 цм, 2020.



Слика 62. Смиљана Чурић: уље на платну, 100x80 цм, 2021.



Слика 63. Смиљана Чурић: Цртеж, комбинована техника, 100x70 цм, 2019.



Слика 64. Смиљана Чурић: *Black*, уље на картону, 100x70 цм, 2018.



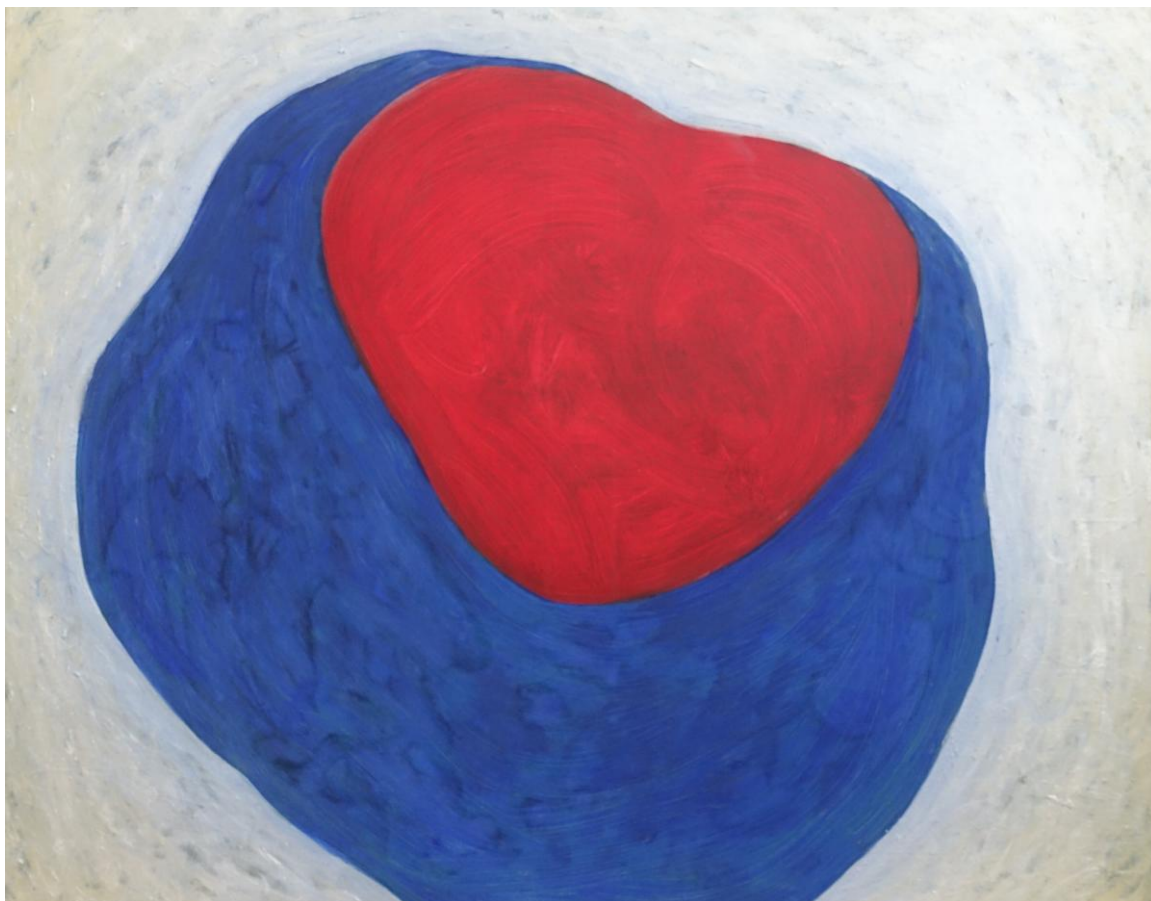
Слика 65. Смиљана Чурић: акрил на картону, 100x70 цм, 2019.



Слика 66. Смиљана Чурић: *King/Краљ*, комбинована техника, 100x70 цм, 2019.



Слика 67. Смиљана Чурић: комбинована техника, 100x70 цм, 2019.



Слика 68. Смиљана Чурић: *Шта бих волела, не шта бих хтела*, уље на платну, 100x80 цм, 2018.



Слика 69. Смиљана Чурић: *Десни*, акварел на триплексу, 70x50 цм, 2020.



Слика 70. Смиљана Чурић: акварел, 70x50 цм, 2020.



Слика 71. Смиљана Чурић: цртеж, комбинована техника на папиру, 70x50 цм, 2021.



Слика 72. Смиљана Чурић: *Шишарка*, комбинована техника, 71x100 цм, 2020.

ИЗВИИСКРА, Галерија “Излози”

У Излозима Факултета ликовних уметности приказана су четири цртежа на папиру већег формата, један акварел и четири вертикалне траке одабране међу скицама и припремним материјалом. Изложба је трајала од почетка јула до краја августа 2022. године.



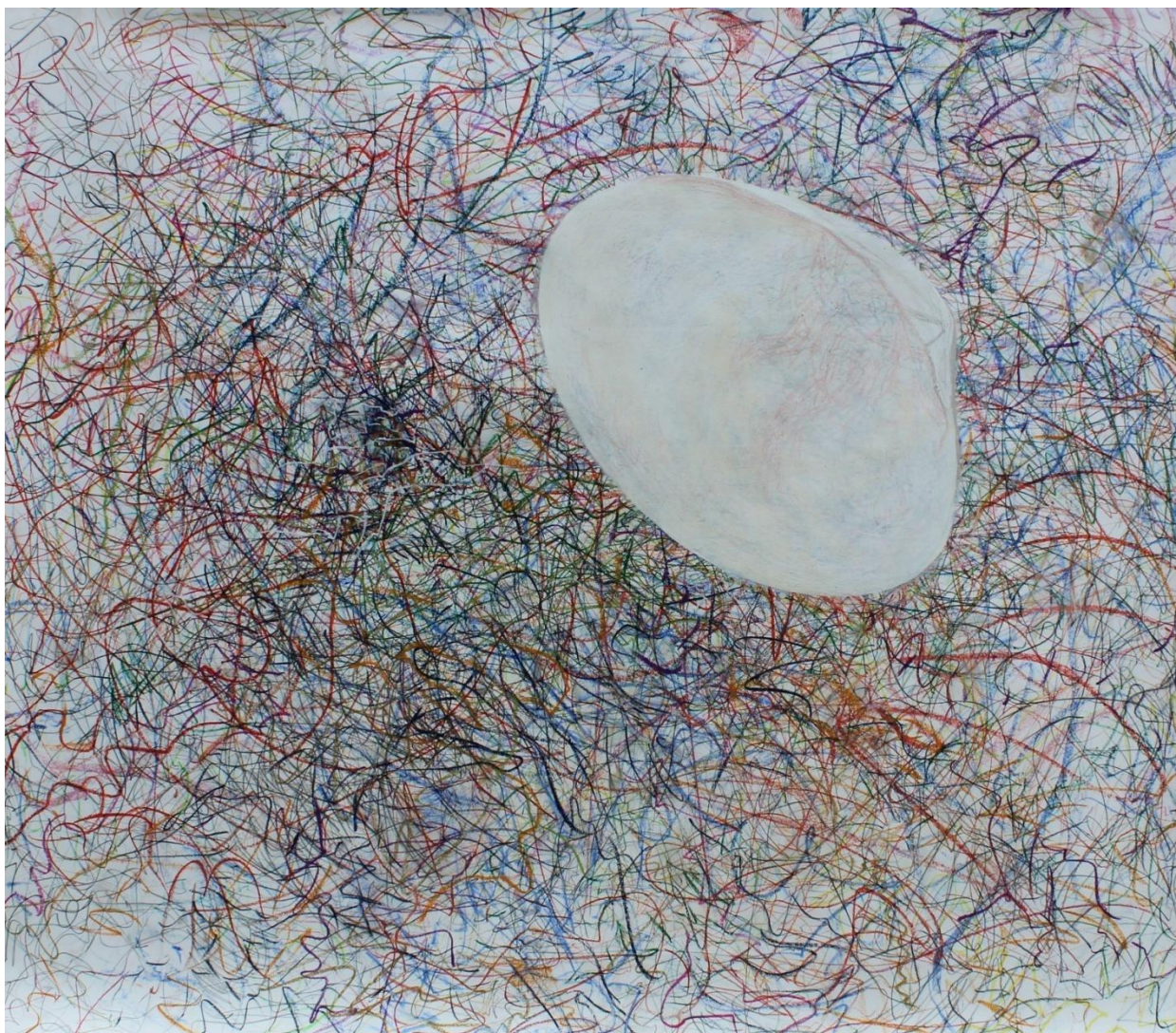
Слика 73. ИЗВИИСКРА, део поставке у Галерији “Излози”, поглед са улице, јул 2022.



Слика 74. *ИЗВИИСКРА*, Галерија “Излози” Факултета ликовних уметности у Београду, ноћни поглед са улице



Слика 75. *ИЗВИИСКРА*, Галерија “Излози” Факултета ликовних уметности у Београду, август 2022.



Слика 76.
Смиљана Чурић: *Emptied/Испражњеност*, комбинована техника, 150x140 цм, 2022.



Слика 77. Смиљана Чурић: *Печат*, акварел, 60x80 цм, 2019.



Слика 78. Смиљана Чурић: Цртеж на папиру, комбинована техника, 150x124 цм, 2021.



Слика 79. Смиљана Чурић: *Развијени терет*, комбинована техника, 150 x 124 cm, 2022.



Слика 80. Смиљана Чурић: *Диптих-траке I*, суви пастел, 2x(35x120) cm, 2022.



Слика 81. Смиљана Чурић: *Stranger/Странац*, комбинована техника, 150x124 цм, 2020.



Слика 82. Смиљана Чурић: *Диптих-траке II*, акварел, 2x(35x120) цм, 2022.

ЗАКЉУЧАК

Писани део докторског уметничког пројекта *ИЗВИИСКРА – Стварање ликовног универзума користећи изражајни потенцијал сувих плодова природе (Слике и цртежи)* раздвојили смо на три главне целине које се ипак међусобно преплићу и допуњују. Текстови прве целине преваходно говоре О МОДЕЛИМА односно ситним деловима природе који су били повод и подстицај за стварање ликовних радова. Утврдили смо њихову природу и означили их појмом *микросмос* односно заузели став да је сваки понаособ један микросвет који подсећа на макро механизме у природи.

Унутар друге целине изнели смо мисаоне и поетске оквире у којима посматрамо моделе и навели неке од метода приступа. Додатно смо разложили двојац микросвета и макросвета природе, а затим му придружили унутрашњи свет човека. Говорили смо о условљености одабира мотива овим трећим космосом (унутрашњи свет човека) и покушали да појаснимо разлоге за привученост моделима. Модели су бирани интуитивно и на основу снаге подстицаја које пружају за ликовни рад.

Резултат су радови различитих формата и израђени у различитим техникама, најчешће комбинованим. Настали цртежи и слике имају живот и ван оквира које смо овде успоставили. Својом формом не преносе нужно (а поготово не у изворном облику) размишљања и настојања аутора, само носе зрно (искру или нит као потку) које делује на посматрача унутар својих закона. Ликовни радови позивају на учествовање, а када се оно догоди организује се нови микросмос унутрашњег света посматрача и визуелног света сликане површине.

Завршна реч

Као завршну реч навешћемо текст Данила Киша који је написао поводом отварања изложбе радова Радомира Рељића:

Када сте прегазили, гацајући као по блату, сметлиште свих теорија, помирљивих или међусобно нетрпељивих, када сте дантеовски нагињали, вођени руком неког Вергилија, или гласом Чичерона, над пакленом мултипликацијом тзв, уметничких визија, од алтаирских, фламанских, ренесансних, сецеционистичких, соцреалистичких, енформелистичких, опартистичких и попартистичких; када сте већ дали душу ђаволу и

уронили у свет уметности као у свет музике, дакле ефемерности, када сте најзад изишли из те зачараности да на тренутак средите своје рачуне са собом и са светом, да се отргнете из тог имагинарног музеја слика и привиђења што чине ваш живот, да сперете са себе блато и ђинђуве заводљивих теорија које су увек исправне у односу на модел према којем су створене, функционалне јер су другостепене, јер су само јасан опис стваралачког чина и намера, кад сте дакле схватили да се све у уметности може с једнаким правом и једнако ефикасно бранити, доказивати и уздизати до принципа, једино могућног, као што се свака уметничка пракса и из ње произишла (двајуродна) теорија може исто тако ефикасно рушити и стављати на већ поголемо сметлиште финалних производа људског стваралачког лудила, јер све је једнако подложно ефемеридама укуса, сензибилитета дана и времена, ротационом принципу галаксија и планета, неком вечном календару по којем се у хировитом смењивању које постаје закон појављују потонуле вредности и сензибилитети; где се ствара фама посмртне славе (као да она није загарантована сваком!), када залупите дакле за собом врата тог славног имагинарног музеја, који није ништа друго до само сметлиште људске таштине, и отмете се заводљивом ратиу теоријских постулата – поново стојите сами, на големом сметлишту уметности као на каквој пирамиди (ако сте успели да се домогнете тог вртоглавог врха) са сазнањем, са једним јединим, елементарним сазнањем, последњом истином: да у уметности постоји само један једини врховни принцип који се може означити сколастичком, моралистичком формулом ИСТИНЕ И ЛАЖИ. Истина је она уметност која, без обзира на своје формалне и садржајне премисе, без обзира на функционалност теоријских образаца и праваца, без обзира на линију, боју, звук, без обзира на потребе дана и потребе ноћи, без обзира на митски садржај или актуелни одзив на актуелне теме, без обзира на интелектуални или лирски брио, без обзира на “потез кичице”, на врсту материјала и функционалност у оквиру тзв. опуса, која, дакле, ван видљивог и опипљивог, носи на себи стваралачке нужности, оно што се у поезији назива патетично “писати крвљу” а што би у сликарству требало да има адекватну синтагму “сликати жучем” (жучју). Када сте прегазили, гацајући по блату, сметлиште свих теорија, али само тада, доћи ћете, дакле, до те драгоцене способности да разликујете ИСТИНУ од ЛАЖИ – можда јединог искуства које се из уметности извући може.

Београд, 1975.¹²⁷

¹²⁷ Kiš, Danilo: *Život, literatura, Svjetlost*, Sarajevo, 1990, 113–115.

ПОЕТСКИ ДОДАТАК

Поетски додатак 1

*Заиста, заиста вам кажем: ако зрно
пшенично паднувши на земљу не умре,
онда једно остаје; ако ли умре много рода роди. (Јов. 12, 24)*

Поетски додатак 2

(Писмо Петра II Петровића Његоша Лудвигу Аугусту Франклу¹²⁸)

ЛУДВИГУ АУГУСТУ ФРАНКЛУ
Цетиње, 12. Октобра 1851.
П. П. Н.

Високоучени Господине,

Хвала Вам што сте ме се сјетили пославши ми с вашим листом од 21. августа Ваш дични превод *Гусле*. Наше су народне пјесне историја јуначка, епопеја народна. У њима човјек може видјети какав је народ који их пјева. Ја сам љубитељ поезије. Она је мене много занимавала. Ах, дивна поезија, искра тајинствена; ја никада нијесам могао разабрати али је она искра бесмртнога огња, али је бурна клапња, чедо уског поднебија нашег. Са земне је катедре сматрам вјетреним наступом; но кад се човјек попне више самог себе, онда види биједност људску и када је поета, може рећи да је жрец олтара свесвјетија. Поета је клик смртнога с бурнога нашега бријега, поета је глас вопијућега у пустињи, он сања о бесмртију, довикује га и за њим се топи. Он види велики лист од књиге миробитија отворен, у њему чита чудества створитељева. Они су његово најслађе пиће, он се њима опија, он силом воображенија изводи из блатне земље клицу небеснога живота, трулину боготвори. Његов се едем шири на луковима тврди.

Ја сам за границом просвештенога свијета. На мом узаном поднебљу свагда се ломе тирјански громови. Стога је мој мали крај тамом дивљине обезображен. За човјека здравомислећега нити је муке ни увеселенија на свијету, јербо су све људске

¹²⁸ Петровић, Његош, Петар: *Изабрана писма*, Титоград, Графички завод, 1967, 331-333.

посластице са отровом приправљене, а све печали имају неко своје удовољствије. Човјеку је готово, кад му дође, слатко плакати као пјевати. Ја овако нашу пјесну разумијем.

Свијет је сад божји, стога у свакојем његовом нуглу виде се дјела великога мајстора. Трудољубије и искуство мрава и пчеле, и уредно летеће ждраљевах ја радије гледам но све параде европејских столицах.

Збогом, господине Франкл, изволите ме задржати у Вашем драгоцјеном успомену.

Цетиње, 12. 8-бра
1851.

Владика црногорски
П. П. ЊЕГОШ

Поетски додатак 3

(Део текста који је Џорџија О'Киф написала за каталог изложбе уља и пастела у Њујорку 1939. године¹²⁹)

A flower is relatively small. Everyone has many associations with flower – the idea of flowers. You put out your lips almost without thinking – or give someone to please them. Still – in a way – nobody sees a flower – really it is so small – we haven't time – and to see takes time, like to have friends takes time. If I could paint flower exactly as I see it no one would see what I see because I would paint it small like the flower is small. So I said to myself – I'll paint what I see – what flower is to me but I'll paint it big and they will be surprised into taking time to look at it – I will make even busy New Yorkers take time to see what I see of flowers.

¹²⁹ O'Keeffe, Georgia: *About myself*, 1939. <https://collections.library.yale.edu/catalog/15818083>
приступљено 18.12.2022.

Поетски доатак 4

(Исечак из есеја Павла Угринова: *СИМБОЛИ ТУРИНСКОГ*¹³⁰)

Стари и нови знаци. Али Турински не ствара нове знаке; он зна да то није неопходно. Он нам открива старе, наизглед обесмишљене, истрошене, одбачене, оне из – трња. Из предела од којих окрећемо главу, пустих, обраслих бесплодним, полусасушеним растињем, са којих ветар диже ситну, оштру прашину. Сликара сабира ове раштркане знаке, већ избледеле и оштећене, прљаве, са наслагама паразита и отпадака, донекле измењене али у својим основним линијама целе и лепе, испуњене значењем, некадашњим, обеснаженим, знаке који ће поново – издигнути изнад те пустаре, постављени у видокруг савременог света, у прометност саопштавања, у шуму нових симбола – заблистати, не неким својим тзв. “старим сјајем”, старом представом, за нас егзотичном и бизарном, већ оним што је преостало од вечног у њима, казањем или загонетком, опоменом или упутом, нечим јачим од свакодневице, нечим што ће нас наједном зауставити, а потом задржати у нашем суманутом хитању, на пешачким прелазима или подземним пролазима, на излазним капијама фабрика или на улици ка стадиону; на свим местима наших растрзаних стаза, претрпаних нашим сажетим правилима и упутствима, нашом новом коренсподенцијом – задржаће нас тај знак што се изненада објавио, да би нас најпре запрепастио, оставио за тренутак или задуго у недоумици, у нашем мравињаку, затим нам се полако отварао, откривајући нам сопствену повезаност са искони, тумачећи нам нашу неразумљиву тугу, нејасну напуштеност, усред те хучне и неразумљиве гомиле, нашу потиснуту и ником блиску љубав, наш изненадни и оштар грч и наш неочекивани резак смех, у својим глумим одајама, као непромењива својства врсте, као удес рода, као проклетство које се не разрешава, упркос анатемама и поукама, “одлучним” покушајима и “коначним” успесима, ланац који се није раскинуо – метафора *једног те истог* што нас наједном везује са судбином света, у један ток без почетка и краја, који нам ненадано доноси олакшање; први пут се више не осећамо сами, сасвим излишни, сасвим обезвређени, ово је невини трен наде, трен озарења, одах, тренутак сазнања, сазнања суштине, суштине света и своје сопствене, која се продужава преко тих прљавих знака, наједном тако чистих и у пуном сјају; ово је тренутак самосвести и свесвести, тренутак

¹³⁰ Угринов, Павле: *СТАРО САЈМИШТЕ*, Народна књига / Алфа, Београд, 2004, 101–102.

извесности која нас може утешити. Ми више нисмо што смо били, бивамо оно што јесмо. За тренутак.

Поетски додатак 5

(Исечак из писма Рајнера Марије Рилкеа Францу Ксаверу Капусу из 16. Јула 1903.)

Ако се држите природе, оног једноставног у њој, маленог, што једва ико види, а што тако изненадно може да постане велико и неизмерно; ако имате ту љубав за сићушно, и сасвим скромно, као слуга, покушате да стекнете поверење оног што изгледа сиромашно: онда ће вам све постати лакше, јединственије и некако помирљивије, не у разуму можда, који зачуђен остаје, али у вашој најдубљој свести, будности и знању.¹³¹

¹³¹ Rilke, Rajner Marija: *PISMA MLADOM PESNIKU*, Grafos, Beograd, 1978, 23.

СПИСАК РЕПРОДУКЦИЈА

Слика 1. Смиљана Чурић: фотографија групе предмета из личног архива.....	4
Слика 2. Викторија Кроув (Victoria Crowe): <i>Дуње и симболи</i> , уље на дасци	12
Слика 3. Смиљана Чурић: из серије “Цвеће“, фотографија, 2019.	19
Слика 4. Смиљана Чурић: из серије „Цвеће“, фотографија, 2019.	20
Слика 5. Смиљана Чурић: фотографија кестена у чаури, из личног архива, 2022.	21
Слика 6. Смиљана Чурић: фотографија чахуре из архива	22
Слика 7. Смиљана Чурић, фотографија суве чили папричице из личног архива	22
Слика 8. Смиљана Чурић: <i>Шипак са југа</i> , акрил на картону, 100x70 цм, 2021.	23
Слика 10. Смиљана Чурић: <i>Загрљај I</i> , уљани пастел, 71x100 цм, 2017.....	40
Слика 10. Смиљана Чурић: <i>Загрљај II</i> , акрил на платну 80x60 цм, 2017.....	40
Слика 11. Смиљана Чурић: <i>Темно е</i> , акрил и угаљ на платну, 60x50 цм, 2017.....	40
Слика 12. Смиљана Чурић: <i>Загрли ме</i> , уљани пастел на папиру, 50x35 цм, 2016.....	41
Слика 13. Смиљана Чурић: <i>Шта бих волела, не шта бих хтела</i> , уље на платну, 100x80 цм, 2018.....	41
Слика 14. Смиљана Чурић: акрил на платну, 60x50 цм, 2014.....	45
Слика 15, 16 и 17. Смиљана Чурић: фотографије тла над Америком, 2017.....	45
Слика 18. Смиљана Чурић: <i>Бобија</i> , комбинована техника на папиру, 60x42 цм, 2019. .	63
Слика 19. Смиљана Чурић: акрил на картону, 100x71 цм, 2019.....	64
Слика 20. Смиљана Чурић: уље на платну, 100x80 цм, 2020.	65
Слика 21. Смиљана Чурић: <i>Covered in rain</i> , акрил на платну, 100x80 цм, 2020.	65
Слика 22. Смиљана Чурић, <i>King/Краљ</i> , комбинована техника на картону, 100x71 цм, 2018.	65
Слика 23. Смиљана Чурић: комбинована техника на папиру, 70x50 цм, 2020.....	66
Слика 24. Смиљана Чурић: <i>Љута</i> , воштани пастел на папиру, 2020.	67
Слика 25. Смиљана Чурић: <i>Нарцис</i> , комбинована техника на папиру, 42x60 цм, 2019. .	67
Слика 26. Смиљана Чурић: <i>Ж</i> , акварел, 60x42 цм, 2018.	68
Слика 27. Смиљана Чурић: комбионнвана техника, 58x76 цм, 2019.....	68
Слика 28. Смиљана Чурић: комбинована техника на папиру, 2014.....	70
Слика 29. Смиљана Чурић: <i>Месечев плод</i> , комбинована техника на папиру, 2019.....	71

Слика 30. Смиљана Чурић, комбинована техника на папиру, 2020.....	71
Слика 31. Смиљана Чурић: уљани пастел на папиру, 2021.....	71
Слика 32, 33, 34 и 35. Смиљана Чурић: комбинована техника на папиру, 2020. Оригинал и три манипулације	74
Слика 36. Смиљана Чурић: <i>Ликовна игра са бодљавом</i> , комбинована техника, 2018....	76
Слика 37. Џорџија О'Киф (Georgia O'Keeffe): <i>Жута кала</i> , уље на иверици, 1926.....	77
Слика 38. Смиљана Чурић: <i>Семе</i> , уљани пастел на папиру, 2019.....	77
Слика 39. Пит Мондријан (Piet Mondrian): <i>Хризантема</i> , 1906.....	79
Слика 40. Пит Мондријан (Piet Mondrian): <i>Хризантема</i> , гваш.	79
Слика 41. Едвард Вестон (Edward Weston): Паприка број 14, фотографија, 1929.	80
Слика 42. Едвард Вестон (Edward Weston): Паприка број 35, фотографија	80
Слика 43. Карл Блосфелд (Karl Blossfeldt): <i>Passifloraceae</i>	81
Слика 44. Карл Блосфелд (Karl Blossfeldt): <i>Allium ostrowskianum</i> , 1928.....	81
Слика 45. Смиљана Чурић: <i>Кора</i> , комбинована техника, 2019.	82
Слика 46. Казимир Маљевич, <i>Црни круг</i> , уље на платну, 1924.	82
Слика 47. Хуан Миро (Joan Miro): <i>Плаво I, II, III</i> , триптих, уље на платну, 1961.	85
Слика 48. Живојин Турински: <i>Знак</i> , уље на платну, 1979.....	88
Слика 49. Живојин Турински: <i>Без назива</i> , уље на платну, око 1970.....	88
Слика 50. <i>ИЗВИИСКРА</i> , Фотографија поставке у Галерији Факултета ликовних уметности, март 2021.....	91
Слика 51. <i>ИЗВИИСКРА</i> , Фотографија са поставке у Галерији ФЛУ, март 2021.....	91
Слика 52 . <i>ИЗВИИСКРА</i> , Део поставке у Галерији Факултета ликовних уметности, март 2021.....	92
Слика 53. <i>ИЗВИИСКРА</i> , Део поставке у Галерији Факултета ликовних уметности, март 2021.....	92
Слика 54. Смиљана Чурић: <i>Бобија</i> , комбинована техника, 59 x 42 цм, 2019.	93
Слика 55. Смиљана Чурић: <i>Од сумрака до свитања</i> , комбинована техника на папиру, 59x42 цм, 2018.	93
Слика 56. Смиљана Чурић: <i>Шипак</i> , акрил и уљани пастел на платну, 80x100, 2020.....	94
Слика 57. Смиљана Чурић: <i>Нар</i> , комбинована техника, 100 x 71 цм , 2020.	94
Слика 58. Смиљана Чурић: <i>Јак</i> , комбинована техника, 59 x 42 цм, 2019.	95
Слика 59. Смиљана Чурић: <i>Кора</i> , комбинована техника, 59 x 42 цм, 2019.	95
Слика 60. Смиљана Чурић: <i>Месечев плод</i> , комбинована техника, 70 x 50 цм, 2019.	96
Слика 61. Смиљана Чурић: <i>Спартанац</i> , комбинована техника, 70 x 50 цм, 2020.	96

Слика 62. Смиљана Чурић: уље на платну, 100x80 цм, 2021.	97
Слика 63. Смиљана Чурић: Цртеж, комбинована техника, 100x70 цм, 2019.....	97
Слика 64. Смиљана Чурић: <i>Black</i> , уље на картону, 100x70 цм, 2018.....	98
Слика 65. Смиљана Чурић: акрил на картону, 100x70 цм, 2019.....	98
Слика 66. Смиљана Чурић: <i>King/Краљ</i> , комбинована техника, 100x70 цм, 2019.....	99
Слика 67. Смиљана Чурић: комбинована техника, 100x70 цм, 2019.....	99
Слика 68. Смиљана Чурић: <i>Шта бих волела, не шта бих хтела</i> , уље на платну, 100x80 цм, 2018.	100
Слика 69. Смиљана Чурић: <i>Десни</i> , акварел на триплексу, 70x50 цм, 2020.	100
Слика 70. Смиљана Чурић: акварел, 70x50 цм, 2021.....	101
Слика 71. Смиљана Чурић: цртеж, комбинована техника на папиру, 70x50 цм, 2021.	101
Слика 72. Смиљана Чурић: <i>Шишарка</i> , комбинована техника, 71x100 цм, 2021.	102
Слика 73. <i>ИЗВИИСКРА</i> , део поставке у Галерији “Излози”, поглед са улице, јул 2022.	103
Слика 74. <i>ИЗВИИСКРА</i> , Галерија “Излози” Факултета ликовних уметности у Београду, ноћни поглед са улице	104
Слика 75. <i>ИЗВИИСКРА</i> , Галерија “Излози” Факултета ликовних уметности у Београду, август 2022.	104
Слика 76. Смиљана Чурић: <i>Emptied/Испражњеност</i> , комбинована техника, 150x140 цм, 2022.....	105
Слика 77. Смиљана Чурић: <i>Печат</i> , акварел, 60x80 цм, 2019.	106
Слика 78. Смиљана Чурић: Цртеж на папиру, комбинована техника, 150x124 цм, 2021.	107
Слика 79. Смиљана Чурић: <i>Развијени терет</i> , комбинована техника, 150 x 124 цм, 2022.	108
Слика 80. Смиљана Чурић: Диптих-траке I, суви пастел, 2x(35x120) цм, 2022.	108
Слика 81. Смиљана Чурић: <i>Stranger/Странац</i> , комбинована техника, 150x124 цм, 2020.	109
Слика 82. Смиљана Чурић: Диптих-траке II, акварел, 2x(35x120) цм, 2022.....	109

БИБЛИОГРАФИЈА

- Bašlar, Gaston: *ZEMLJA I SANJARIJE O POČINKU, Oglad o slikama intimnosti*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2006.
- Beuchot, Mauricio: *Microcosmos. El hombre como compendio del ser*, Universidad Autonoma de Coahuila, 2009, (Siglo XXI Escritores coahuilense, Segunda serie).
- Bogdanović, Kosta: *SVEST O OBLIKU*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1988.
- Bruno, Đordano: *O uzroku, principu i jednom*, Kultura, Beograd, 1959.
- Didro, Deni: *O POREKLU I PRIRODI LEPOGA*, Izdavačko preduzeće „Rad“, Beograd, 1962.
- Figal, Günter: *AESTHETICS as PHENOMENOLOGY, the appearance of things*, translated by Jerome Veith, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 2015.
- Giro, Pjer: *Semiologija*, Prosveta, Beograd, 1983.
- Grassi, Ernesto: *Moć Mašte*, Školska knjiga, Zagreb, 1981.
- Kiš, Danilo: *Život, literatura*, Svjetlost, Sarajevo, 1990.
- Langer, Sjuzan: *Problemi umetnosti*, preveo Aleksandar Spasić, Gradina, Niš, 1990.
- *Likovne sveske 5 – 6*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1996.
- Merlo-Ponti, Moris: *OKO I DUH*, Vuk Karadžić, Beograd, 1968.
- Mičel, Vilijam Džon Tomas: *Šta slike žele? : život i ljubavi slika*, Fakultet za medije i komunikacije, Centar za medije i komunikacije, Beograd, 2016.
- Mijušković, Slobodan: *OD SAMODOVOLJNOSTI DO SMRTI SLIKARSTVA : umetničke teorije (i prakse) ruske avangarde*, Geopoetika, Beograd, 1998.
- Pavlović, Zoran: *SVET BOJE*, Turistička štampa, Beograd, 1977.
- *PLASTIČKI ZNAK : Zbornik tekstova iz teorije vizualnih umjetnosti*, Izdavački centar, Rijeka, 1982.
- Pupin, Mihajlo: *NOVA REFORMACIJA, od fizičke do duhovne realnosti*, Preporod, Beograd, 2016.
- Read, Herbert: *SLIKA I MISAO: uloga umjetnosti u razvitku ljudske spoznaje*, Mladost, Zagreb, 1965.
- Rilke, Rajner Marija: *PISMA MLADOM PESNIKU*, Grafos, Beograd, 1978.
- Shapiro, David: *MONDRIAN: FLOWERS*, Harry N. Abrams Inc, New York, 1991.

- Šejka, Leonid: *TRAKTAT O SLIKARSTVU*, Kukić, B : Beograd; Gradac : Čačak, 2013.
- Thomson, D: *VICTORIA CROWE*, exhibition catalogue, Scottish Art Gallery, 1995.
- Turner, Ms. Elizabeth Hutton: *Georgia O'Keeffe: The poetry of things*, Yale University Press, 1999.
- Vinsent van Gogh, *Pisma bratu*, Glas, Banja Luka, 1983.
- Vollmar, Klausbernd: *Velika knjiga o bojama*, Laguna, Beograd, 2011.
- Wollheim, Richard: *PAINTING AS AN ART*, Princeton University Press, Princeton, 1990.
- Атанасијевић, Ксенија: *БРУНОВО УЧЕЊЕ О НАЈМАЊЕМ*, докторска теза, Београд, 1922.
- Богдановић, Коста и Бурић, Бојана: *ТЕОРИЈА ФОРМЕ*, треће проширено издање, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2004.
- Боткин, Томас: *СЛИКАРСТВО И МИ*, Двери, Београд, 2004.
- Граси, Ернесто: *ТЕОРИЈА О ЛЕПОМ У АНТИЦИ*, Књижевна мисао, Београд, 1974.
- Јефтић, Милош: *СВЕТОВИ УМЕТНОСТИ, разговори са сликарима и вајарима*, Службени гласник, Београд, 2012.
- Лакићевић, Драган и Ломпар, Мило (избор): *КЊИГА О ШУМАНОВИЋУ*, Српска књижевна задруга, Београд, 2019.
- Ломпар, Мило (избор): *КЊИГА О ЊЕГОШУ*, Српска књижевна задруга, Београд, 2013.
- Лосев, Алексеј: *Дијалектика мита*, Zepher Book World, Београд, 2000.
- Павловић, Миодраг: *ПРИРОДНИ ОБЛИК И ЛИК*, Нолит, Београд, 1984.
- Петровић, Његош, Петар: *Изабрана писма*, Титоград, Графички завод, 1967.
- *ПРОБЛЕМ КРЕАТИВНОСТИ : зборник радова*, Естетичко друштво Србије, Београд, 2012.
- *ПРОБЛЕМ ФОРМЕ : зборник радова*, Естетичко друштво Србије, Београд, 2016.
- Раскин, Џон: *БЛАГОДАТИ ЛЕПОТЕ*, издање И. Ђ. Ђурђевића, Београд; Сарајево, 1920.
- Рилке, Рајнер Марија: *Чисто противречје: Писма Лу Андреас-Саломе*, превео Небојша Здравковић, Службени гласник, Београд, 2008.
- Роден, Огист: *О УМЕТНОСТИ*, Издање И. Ђ. Ђурђевића, Сарајево, 1918.

- Секулић, Исидора: *ПРОЗА*, Матица српска, Српска књижевна задруга, Нови Сад, Београд, 1971.
- Турински, Живојин: *Огледи о поимању слике*, Слио, Београд, 1999.
- Угринов, Павле: *СИМБОЛИ ТУРИНСКОГ*, “СТАРО САЈМИШТЕ”, Народна књига / Алфа, Београд, 2004.
- *УМЕТНОСТ И ИСТИНА : зборник радова*, Естетичко друштво Србије, Београд, 2009.
- Шелинг, Фридрих: *БРУНО или о божанском и природном принципу ствари*, Београд – Нови Сад, 1994.

Електронски извори:

- Georgia O'Keeffe : *About myself*, Catalogue for exhibition of oils and pastels, January 22-March 17, 1939.
<https://collections.library.yale.edu/catalog/15818083>
- Бранко Миљковић, *Пут до суштине поезије је – заборав*
<https://srodstvopoizboru.wordpress.com/2017/08/19/%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%BA%D0%BE-%D0%BC%D0%B8%D1%99%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%9B-%D0%BF%D1%83%D1%82-%D0%B4%D0%BE-%D1%81%D1%83%D1%88%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%B5-%D0%BF%D0%BE%D0%B5%D0%B7%D0%B8%D1%98/>
- Каталог радова Карла Блосфелда (Karl Blossfeldt)
http://skonating.com/wp-content/uploads/2019/07/Blossfeldt_AW19.pdf
- *Уметност за ручак, Водени Тарковски*
<https://umetnostzarucak.wordpress.com/2020/08/13/%d0%b2%d0%be%d0%b4%d0%b5%d0%bd%d0%b8-%d1%82%d0%b0%d1%80%d0%ba%d0%be%d0%b2%d1%81%d0%ba%d0%b8/>

БИОГРАФИЈА

Смиљана Чурић је рођена 1991. године у Новом Саду где је завршила средњу школу за дизајн „Богдан Шупут“ и дипломирала на сликарском одсеку Академије уметности 2014. године. Мастер студије сликарства завршила је на Факултету ликовних уметности у Београду. Добитник је награде ФЛУ за цртеж “Стеван Кнежевић” и награде за слику малог формата “Љубица-Цуца Сокић”, а члан Удружења ликовних уметника Србије од 2018. године. Живи и ради у Гардиновцима.

Одабране изложбе:

-*Young voices of Uni of Belgrade*, AULA of Magyar Képzőművészeti Egyetem, Будимпешта, 2022

- *Извишкра*, Галерија „Излози“ ФЛУ, Београд, 2022

- *У дубинама*, Галерија „Art55“, Ниш, 2022.

- *ЧУДА*, Културни центар „Лукијан Мушички“, Темерин, 2021

- *Слике и цртежи*, Спомен галерија „Стојан Трумић“, Тител, 2021

- *Gray's Reunion*, Six Foot Gallery, Глазгов, Шкотска, 2021

- *ИЗВИИСКРА*, Галерија ФЛУ, Београд, 2021

- *ПЕЧАТ*, Галерија Културног центра Врбаса, 2020

- *Signs/Znaci*, Belmont Film House, Абердин, Шкотска, 2019

- *ArtQuake*, Галерија „Солидарност“, Котор, 2019

- *Headrush*, Абердин, Шкотска, 2019

- *Embedding*, Look Again project space, Абердин, Шкотска, 2019.

-- *Art Sequences*, Кућа легата, Београд, 2019

- *ПИ – Постојање, Природа, Присутност*, Галерија Центра за културу „Свети Стефан, деспот српски“, Деспотовац, 2017

- *Интервенције 8*, Магацин у Краљевића Марка, Београд, 2016

- *ПИ – Постојање, Природа, Присутност*, Галерија ДКСГ, Београд, 2016

- изложба радова награђених студената ФЛУ, Галерија ФЛУ, Београд, 2016. и 2015. године

- *Изданци*, Галерија „Зрно“, Нови Сад, 2014

- изложба радова студената четврте године АУНС, Галерија ликовне уметности поклон збирка „Рајко Мамузић“, Нови Сад, 2014

Изјава о ауторству

Потписани-а Смиљана Чурић

број индекса 4812/16

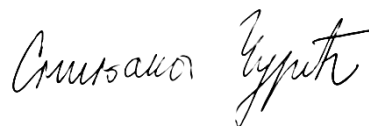
Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом
**“ИЗВИИСКРА – Стварање ликовног универзума користећи изражајни
потенцијал сувих плодова природе (Слике и цртежи)”**

- 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, 19.12.2022.



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

Име и презиме аутора: **Смиљана Чурић**

Број индекса: **4812/16**

Докторски студијски програм: **докторске уметничке студије**

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта:

**“ИЗВИИСКРА – Стварање ликовног универзума користећи изражајни
потенцијал сувих плодова природе (Слике и цртежи)”**

Ментор: **др ум. Светлана Волић**

Коментор: /

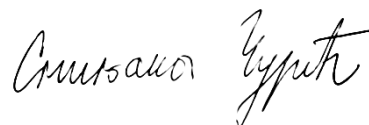
Потписани (име и презиме аутора) **Смиљана Чурић**

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, 19.12.2022.

Изјава о коришћењу

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

“ИЗВИИСКРА – Стварање ликовног универзума користећи изражајни потенцијал сувих плодова природе (Слике и цртежи)”

која / и је моје ауторско дело.

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

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

1. Ауторство

2. Ауторство - некомерцијално

3. Ауторство – некомерцијално – без прераде

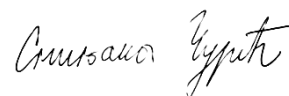
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима

5. Ауторство – без прераде

6. Ауторство – делити под истим условима

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

Потпис докторанда



У Београду, 19.12.2022.

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