

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ



Докторски уметнички пројекат

ПОКРЕТ И ГЕСТ КАО ОСНОВА ЛИКОВНОГ ИЗРАЗА

Изложба графика великог формата

Ментор:

Ред.проф. Владимир Вељашевић

Кандидат:

Никола Велицки

Београд, децембар, 2016.

САДРЖАЈ

| | |
|--|-----------|
| АПСТРАКТ | 3 |
| УВОД | 5 |
| 1.0. РЕФЕРЕНТНИ ПРИМЕРИ ИЗ ИСТОРИЈЕ УМЕТНОСТИ | 11 |
| 1.1. АРТ БРУТ | 12 |
| 1.2. УЛИЧНА УМЕТНОСТ..... | 19 |
| <i>Жан Мишел Баскијат</i> | 20 |
| <i>Кит Херинг</i> | 22 |
| <i>Бенкси</i> | 25 |
| 1.3. ПРАУМЕТНОСТ | 27 |
| 1.4. ДЕЧЈА УМЕТНОСТ | 40 |
| 2.0. РАДОВИ..... | 45 |
| 2.1. ЦРТЕЖ, БОЈА, ПОКРЕТ, ГЕСТ | 46 |
| 2.2. ЦРТЕЖ..... | 46 |
| 2.3. БОЈА..... | 48 |
| 2.4. ПОКРЕТ | 50 |
| 2.5. ГЕСТ..... | 52 |
| РЕПРОДУКЦИЈЕ РАДОВА..... | 74 |
| ЛИТЕРАТУРА..... | 80 |

АПСТРАКТ

У свом докторско-уметничком пројекту образложићу поље свог деловања у домену уметничке графике, посебно у техникама линореза и пропусне штампе на великом формату, а у односу на релевантне теоријске референце. Текст је подељен у два дела. Први део посвећен је дефинисању концепта и праћен је примерима из теорије уметничких пракси, док у другом делу анализирам своје радове који претходе мом садашњем ликовном изразу.

Назив докторско-уметничког пројекта „Покрет и гест као основа ликовног израза“ има широко значење и садржи мање целине које су неопходне за целовиту слику о мом уметничком истраживању. У практичном делу изабрани радови представљају оригиналне графичке листове ручне штампе, линореза и пропусне штампе, који су настали последње две године, и управо су резултат мог уметничког истраживања.

Предмет истраживања којим се бавим у оквиру свог докторско-уметничког пројекта је ликовни приказ покрета и геста у форми уметничког израза, кроз медиј графике. Полазна основа мог рада је истраживање антропоморфних облика и њихово апстраховање. Ово истраживање као основни медијум користи цртеж, а крајњи резултат дефинисан је као уметничка графика изведена у различитим техникама.

Мој докторско-уметнички пројекат ће се ослањати на моја претходна истраживања из области уметничке графике и првенствено на технике високе и пропусне ручне штампе. Радови су издвојени поштујући основно начело примарног поступка у припреми и реализацији.

УВОД

Естетску валидност једног уметничког дела одређују вишеструке перспективе, најпре перспектива његовог креатора, а потом мултиперспективност публике, кроз простор и време. Остварено уметничко дело уједно је и интерпретација и намера и ликовни израз аутора, јер и у перспективи другог дело добија нове вредности. Уметничко дело је у константном кретању, дозвољавајући себи вишеструка значења. Овако једно дело увек је отворен процес, без коначности.¹ Аутор предаје своје дело публици, која потом преузима рад на њему, тумачи и ишчитава га из својих вишеструких перспектива, дајући му нова, различита значења. Уметничко дело резултат је комуникације између уметника, дела и публике.

Потреба да се пренесе порука, мисао, идеја, у виду пећинских хроника или графита, кроз историју уметности сведочи о постојању визуелних конвенција, знакова и симбола, које посматрач прима и тумачи. Реч је о реципроцитетном односу, и уметничко дело и његов конзумент оваквим процесом неповратно се мењају. Ишчитавање уметничког дела не зависи само од изражајних могућности уметника и његовог ликовног израза, већ и од примаоца целокупног садржаја. Цртеж, историјски сигурно најраспрострањенији вид невербалне комуникације, био је средство преношења искустава, опсервација, сензација, воље и става. Како би комуницирали са најширим аудиторијумом, најранији креатори уметности полазили су од препознатљивог, из природе, преображавајући елементе у симболе, читљиве конвенције, без обзира на простор и време. Ова пракса, од површина испуњених причама прауметности до савремених комуникацијских табли – зидних површина прекривених порукама намењених најширој публици, превасходно сугерише битност конвенција у тумачењу садржаја поруке уметничког дела и значаја уметничког израза као преносиоца поруке.

Ослањајући се на оваква тумачења, у фокус изучавања свог докторско-уметничког пројекта постављам покрет и гест, изведен из прауметности, из дечијег цртежа и уличне уметности и наивне и фолклорне уметности. Изучавањем резултата најједноставнијих

¹ Eco U, The Open Work, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press. 1989.

ликовних израза намењених комуникацији са најширом публиком, у свој рад уводим већ познате и читљиве визуелне конвенције и интуитивно их постављам у нове кореографске ситуације.

Термин *примитивна уметност* поприлично непрецизно детерминише културалне артефакте „примитивних“ народа, одређених етничких група окарактерисаних као неразвијене, у контексту западних вредности. Он подједнако одређује уметност насталу пре 15.000 година, као и вредности које стварају племена настањена у прашумама Амазона у овом тренутку. Антропологија избегава овај помало пежоративни термин, а адекватна замена пронађена је у честој употреби појма „прва уметност“..

Цртежи „прауметности“ изрази су исконског схватања света. Слике људи и животиња, набијене магијском снагом, дуалне су по природи. Цртеж је форма коју испуњава значење додељено од аутора, пошиљаоца поруке, хроничара и историчара тренутка у којем дело настаје. Цртеж је формалан, али је, у исто време, и идеолошки. Цртеж је знак, носилац поруке. Порука кружи кроз представу, на пример, животиња и њено приказивање има уједно и естетску вредност и магијску моћ, у зависности од примаоца – конзумента поруке. Између ликовног света древне уметности и уметности такозваних примитивних народа данашњице постоји заједница израза. И једно и друго представљају дијалог који преноси искуства и однос са спиритуалним елементима (пећински цртежи, идоли, тотеми, стубови предака). Афричка природна религија, која је сродна „материји душа“ у Југоисточној Азији надахњује уметника за ликовно приказивање богова и култа мртвих... Пракса визуелних комуникација из прауметности пренета је у савремено доба и имиц је носилац поруке колико и лингвистичка форма.² Управо сведеност геста и покрета форме креирају универзална значења, а порука је читљива из цртежа. У свом уметничком раду управо сам настојао да преузнем ову карактеристику прауметности.

За људску врсту комуникација је веома битна карактеристика и од виталног је значаја за креирање осећаја друштвене кохезије. Како је људска врста током историје еволуирала, и наша средства и начини комуникације су доживљавали своје промене. Оно

² Есо У., *Култура информација комуникација*, Београд, Нолит, 1973.

што је отпочело као примитивни пећински цртеж претворило се у бескрајно мноштво начина за изражавање и размену међу људима. Уметност је вид невербалне комуникација који шаље поруку најширем аудиторијуму и својим визуелним елементима преноси најразличитији садржај, емоционални, политички, митски, историјски...

Током Другог светског рата фраза *Килрој је био овде*³ углавном је била праћена линеарним цртежима ћелаве фигуре великог носа и појављивала се широм Европе где год су војници САД-а били стационирани (од јавних зграда до јавних тоалета). Иако је порекло ове фразе остало неразјашњено, Килрој је, сматра се, био реална особа, а његове декларације у јавном простору се сматрају раном уличном уметношћу.



³ „Kilroy was here“.

Много је особа и пре Килроја остављало своја имена на зидовима јавних простора, међутим његов потпис са специфичним цртежом остао је у историји визуелне културе забележена упечатљива појава. Касних шездесетих, млади Дарил МекКреј, улично име Корнбред, у северној Филадельфији изјавио је љубав Синтији⁴. Адолесцент у то време, својом изјавом исписаном на јавној површини практично је самостално успео да отме улично обележавање од банди, које су користиле јавно потписивање и визуелне мотиве како би обележиле територију и уливале страх користећи се читљивим конвенцијама. До краја 70-их нити једна јавна површина Филадельфије није била сигурна и Корнбред је остављао свој траг и на слону у Филадельфиском зоолошком врту и на приватном авиону музичке групе Џексон 5. Данас многи сматрају Дарила МакКреја првим модерним графити уметником.

Јавне површине и данас пружају директну могућност за комуникацију између уметника/аутора и најшире публике, укључујући и непублику, случајне пролазнике, потенцијалне конзументе.

Током 70-их година у Њујорку графити⁵ постају сила која се никако не сме занемарити. У град пристижу бројни уметници образовани на референтним универзитетима и улична уметност више није производ аутодидакта, већ етаблираних, високообразованих индивидуа који у овом виду уметничког изражавања проналазе најдиректнији приступ публици. У потрази за јавним идентитетом, независним од утицаја власти, и инспирацијом која је потекла од графитиста, они излазе на улице и користе се познатим дискурсом како би своје идеје кодирани у читљиву форму, а обликовану личним ликовним изразом. Уметност губи на елитизму и личне ставове, поруке и манифесте

⁴ „Cornbread loves Cynthia“.

⁵ Преузето из М. Шубаковић, *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950. године*, Прометеј, Београд – Нови Сад, 1999, стр. 112, 465. Графит, слика, цртеж или текстуални запис на зиду у јавним просторима: на улици, метроу, тоалету. То је неуметнички продукт настао као облик индивидуалног или групног изражавања у високо урбанизованој градској култури. Сlike, цртежи или текстуални записи графита функционишу као: (1) облик комуникације индивидуе или маргиналне групе са широм културом; (2) друштвени протест и провокација у јавном простору; (3) вандалско уништавање јавних и историјских грађевина. Графит носи поруку, која може бити политичка, сексуална, лична или одређена пређутним правилима комуникације маргиналних група у којој настаје.

декодира широка популација, која до тада није имала директан приступ свету уметности.⁶ Улице Њујорка, као и улице других метропола, постале су позадина за нову, *јавну уметност*. Она је тежила да споји моћ медија са естетским обогаћивањем, уличну дрскост са уметничком постојаношћу, културу са Културом.

Ова пракса доводи до необичне размене статуса. Најугледније њујоршке галерије надмећу се у излагању уметника који су своје стваралачке животе започели као графитисти. У галерија Сидни Џенис, која је изнедрила Мондријана, Бранкусија и Сегала, почињу свој излагачки живот и Бер (Bear), Краш (Crash), Токсик (Toxic)... На најрепрезентативнијој изложби савремене уметности у том тренутку, раме уз раме излажу и некадашњи графитисти, попут Жана Мишела Баскијата и Лија Линонза, и традиционално школовани уметници, а под утицајем графита, попут Кита Херинга и Џени Холцер. Интервенишући у јавном простору, улични уметници-графитисти исказали су бунт против конвенционалног и традиционалног, искористили су празне површине како би једноставним, непретенциозним, али најпре најширој публици познатим дискурзивним елементима популарне културе пренели идеје и покренули комуникацију. Дијалог између аутора графита који кодира поруку у цртеж и публике која ту поруку декодира слободно у односу на своју перспективу, даје естетску валидност уметничком делу и гради уметнички статус тог дела.

Изложеним графикама, које сам извео у оквиру свог докторско-уметничког пројекта, желим да покренем дијалог са најширом публиком. Као пошиљалац поруке користим већ установљене симболе и знакове, разумљиве и широко распрострањене, покрет и гест фигуралике преузимам из фолклорне уметности и са дечијих цртежа, а обликујем их својим ликовним изразом. Овим градивним елементима кодирам поруку, јер су они део дискурса који прималац поруке разуме и једноставно их декодира, тј. чита.

Уметност постоји колико и сам човек и последица је људске тежње да за собом остави видљиви траг, она је хроничар једног времена, а уједно интригира и провоцира посматрача. Комуникација, с друге стране, постоји колико постоји живи свет, а преношење информација је, уједно, једна од најраспрострањенијих појава. Пажљиво

⁶ S. Hall, *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, The Open University, Sage Publications London, 1992.

уређене слике визуелне су представе различитих тежњи, сећања, фантазија... које аутор дели са посматрачем. Снага уметности лежи у њеној моћи да се издигне изнад својих језичких темеља, да постане универзално људска и разумљива. Њена је улога да превазиђе језички ниво и помоћу облика буде наратор истине. Изречено у овом контексту, уметност је у служби мита.⁷

⁷ Т. Куленовић, *Уметност и комуникација*, „Веселин Маслеша“, Сарајево, 1983, стр. 10.

1.0. РЕФЕРЕНТНИ ПРИМЕРИ ИЗ ИСТОРИЈЕ УМЕТНОСТИ

1.1. АРТ БРУТ

Уметност стварана без промишљања, предзнања и уметничког искуства, настала углавном у намери да прикаже нека елементарна задовољства у психичком процесу или подели неку личну спознају и учини је општом, а ван академских и културолошких регулатива, сматра се уметношћу самоуких.

У Западној култури ова појава је позната као *Арт Брут*, *Маргинална уметност*, *Наивна уметност*. Сви термини дефинишу ауторе „аутсајдере“, маргиналне групације уметника, а њихова дела су примери слободне и интимне креативности. Француски уметник Жан Дибифе је 1940. екстремну, самоуку уметност назвао Арт Брут. Док је тражио свој уметнички израз, Дибифе је развио критички став и разматрао је продукцију професионалних уметника уоквирену институционалним знањем културног естаблишмента. Он се побунио против установљених културних конвенција и формирао је свој уметнички израз мимо диктата доминантних група унутар друштвене структуре. Настојао је да прикаже присутност алтернатива конвенционалној уметности, а прикупљањем уметничких радова особа које нису имале додир са јавном уметничком сценом формирао је своју, данас легендарну „Колекцију Арт Брут-а“ (*Collection de l'Art brut*). Ова колекција данас се налази у Лозани (Швајцарска).

Дибифе групише радове из своје колекције на основу три главна извора, од којих ниједан не потпада под формално образовање.

- Уметност ментално оболелих (пре свега радови особа које су смештене у менталним установама)
- Уметност медијума (особе чија машта рефлектује веровање у спиритуално)
- Уметност социјално неједнаких, побуњеника, затвореника...



Collection de l'Art brut

Претпоставља се да је уметност оних који су ментално и психички нестабилни у потпуној супротности са установљеним читљивим симболичким формама. Аутори који инспирацију проналазе у спиритуалном, и своју уметност на томе заснивају, такође имају тенденцију да радикално одступају од уметничке традиције. Трећу категорију чине друштвено одбачени – од затвореника и пустињака до побуњеника. Ова група мање безбедних индивидуа-ствараоца непредвидива је у свом изразу колико и претходне и, свакако, наглашава да не постоји један одређени тип „маргиналног уметника“ и да особа може припадати било ком сегменту унутар социјалне структуре.

Аутори ових дела једноставно су људи који осећају потребу да се ликовно изразе: Било да су затвореници или ментално оболели, карактерише их неоптерећеност уметничко-културалном традицијом. Међутим, Дебифи је пред крај свог прикупљачког

процеса признао и констатовао да уметнички радови из његове колекције, које је сам највише ценио и који су га највише интригирани, нису остали имуни на социјални контекст у којем су настајали и да су аутори, колико год били маргинализовани, ипак сума простора и времена у којем живе, да се користе комуникацијским наративним облицима у изразу, и да их обликује садржај друштва и мас-културе колико и просечну особу.

Дибифеов допринос уметности је вишеструк. Никада пре њега ова тема није била тако јасно дефинисана. Сви његови радови испољавају отпор према евроцентричном типу лепоте и друштвеним конвенцијама, али немају карактер преврата, односно рушење културе као такве, већ њених неоправданих претензија.⁸

Из примера нових облика у сликарству може се извести неколико закључака. Према Челебоновићу: „На првом месту показује се да је у свим овим случајевима знатно умањена улога ствараоца, уколико је поредимо с оном коју је раније имао, а повећана улога посматрача. Док је раније уметник интерпретирао објективну стварност на субјективан начин, дајући делу што јачи печат своје личности, данас је он спреман или да уведе у дело што више елемената те стварности без икакве интерпретације, остављајући функцију тумачења самом посматрачу, или да компоненте дела сједињује на такав начин да пружи кориснику – посматрачу читаву лепезу различитих могућности за њихово доживљавање, па делимично чак и за њихово обликовање.“⁹

Дибифеова уметност наводи гледаоца да своју пажњу усмери ка конкретној стварности коју она садржи и да доживи њену садржину на визуелан начин. Она на тај начин доприноси томе да се сваки човек ослободи обсервативних ограничења узрокованих друштвеним конвенцијама и омогући себи духовно обогаћење услед трајног деловања одређене слике.

Уметност је у Европи, уз тек неколико изузетака, произашла из грчко – римске културе. Изузеци припадају уметности степских народа, уметности скита, ирској уметности почетком хришћанске ере, те неколицина романских и готичких дела... У модерној уметности реч је о делима експресионизма која су настајала под ваневропским

⁸ Челебоновић А., „Нови облици у послератном сликарству Југославија“, Уметност, бр. 2, 1965, стр. 5–10.

⁹ Исто, стр. 8.

утицајем, и сматрамо их духовним сродницима Дибифеа, чији се отпор према уметности на коју нас је Европа навикла, а у односу на Платона, може тумачити као његов однос према свеукупним релацијама. „Човек треба да поседује смисао за опште“, каже Платонов Сократ у Федру, да би „пошавши од мноштва утисака, могао да их расуђивањем доведе до јединства.“¹⁰

Карактеристике грчко – римске културне традиције огледају се и у техници ликовне уметности и сврстане су у четири принципа:

- 1) Геометријска конструкција је увек присутна, иако није увек уочљива.¹¹
- 2) Тежња за читљивошћу.
- 3) Присуство човека сведено је на битне одлике без анегдотског или случајног.
- 4) Задовољство за добро одрађен посао и жеља да се дело прилагоди средини којој је намењено.

Све ове одлике налазимо у целокупној европској уметности, укључујући и модерну. Оне су испољене код Гоје, Леонарда, али и код Матиса и Пикаса. Нећемо их наћи код Полока и Дибифеа.

Нигде у Дибифеовом делу простор није изграђен тродимензионално. Предмети могу бити већи или мањи, и то према значењу који им аутор даје. Такође, Дибифе користи и необичне материјале и сматра да уметник много добија коришћењем оних који се супротстављају његовој акцији, али и да ће се предмет јаче појавити на слици што више на путу буде имало препрека.

¹⁰ Преузето из Челебоновић А., *Иза облака*, Београд, Нолит, 1987. Истина је, за Платона, да је духовна садржина света важнија од материјалне и да је она без боје, без облика и да је неопипљива и да се она може посматрати једино интелигенцијом, јединим водичем душе.

¹¹ Геометријска конструкција се заснива на зналачки прорачунатим дејством равнотеже боје и облика и да они постају главни разлог постојања уметничког дела.



Jean Dubuffet, „*Twisted love*“, 1946.

Дибифеова фигуралност не полази од реалног модела и нема за циљ да постигне „уопштenu слику света“, како се изразио Платон. Његове фигуре и личности су неодређене и нису стереотипизоване као у грчкој скулптури. Протагонисти Дибифеових дела су често ухваћени у пролазним и изненадним покретима, и посматрач је постављен у улогу активног учесника који има задатак да изнова открива садржај понуђене слике. Такође, људско тело и предмети нису приказани апсолутно, већ незграпно и нагињу карикатури. Тиме се тај приказ не доживљава као коначан облик, већ задржава општи концепт и нематеријалност. Он то пореди са посматрањем микроорганизама кроз микроскоп, која попримају елементе и процесе из своје околине.

Задатак који је Дибифе себи задао, истраживање и скупљање дела „сирове уметности“, утицали су на његов рад. Иако се не би могло рећи да дела овог уметника припадају истој категорији као сакупљени радови, сазнања која је стекао и закључци до

којих је дошао омогућили су му извесну стваралачку слободу која није ограничена допадањем и недопадањем које његова дела могу да изазову.

Однос према уметности се мењао кроз историју, и неретко је био условљен политичким, економским и друштвеним кретањима. Међутим, он је доживео и велики преокрет у контексту слободне филозофске мисли. Издвајањем естетике у 18. веку као филозофске дисциплине, објективистички приступ процени и оцени „лепог“ у односу на уметничко дело еволуирао је у субјективизацију уметности. Опште прихваћени постулати „лепог“ као скупа одређених вредносних особина које омогућавају или не омогућавају статус „лепог“, у томом моменту постају представе личног тумачења и доживљаја. Као заступник савремене естетичке позиције, филозоф и теоретичар Николај Хартман не сматра да постоје објективне особине естетског предмета које, када се препознају, у било ком облику гарантују његову лепоту. Напротив, иако те карактеристике постоје на естетским објектима, оне су толико индивидуалне и уско специјализоване да је за свако уметничко дело неопходан посебан „кључ“ за његово тумачење, како бисмо могли да кажемо због чега је то уметничко дело успело. Потребна је засебна естетска критика појединачног уметничког дела да би се схватило у чему се састоји његова индивидуална естетска вредност.

Разлози због којих нам се нешто допада не делују нам произвољно. Однос појединца према лепом је интиман и личан, иако се у доживљају лепог осећа извесна законитост која нам се чини обавезујућом. Покушај да се достигне та индивидуалност сазнајно-теоријским средствима је веома тежак. Естетика, за разлику од логике која можда не може да научи неког да мисли, али ипак може да докаже да та особа погрешно мисли, не може појединцу да докаже да не треба да посматра ствари како их посматра, посебно ако му та активност причињава задовољство.¹²

Дибифе је решен да се супротстави културном детерминизму који представља добар укус који је одређен доминантним друштвеним групама, а у односу на конзумеристичко друштво и диктате тржишта. Чине му се репресивним појмови као што су техничко умеће и занатска вештина. Такође, сматрао је лепоту субјективном спознајом.

¹² Н. Хартман, Естетика, Култура, Београд, 1968.

Од 1944. употребљава живе боје, једноставне теме, спонтану структуру, тако да није чудо што у том периоду објављује текстове писане такозваним „жаргоном“¹³. Занимају га форме које нису у складу с појмом укуса и почиње да скупља дечији цртеж и дела ментално оболелих.

Карл Апел је објавио да је уметност заснована на лудилу, а Дибифе је направио култ од уметности лудих. Сматрао је да на њега никада директно није утицала уметност Арт Брут-а, већ да га је инспирисала слобода и неспутаност коју је поседовала. Веровао је да је то уметност која се није никада развијала паралелно са главним токовима у Европи и да ни сама себе није препознавала као уметност, а да је ипак то она права, дивља и жива уметност Европе.¹⁴ Коначно, сматрао је да циљ уметности није аранжирање форме и боје ради замишљеног задовољства очију, већ преношење инстинкта, страсти, емоције, лудила.

¹³ Реч је о фонетском писању у потпуности супротном језичком конвенцијама. Бидети Д. Лауре, Историја уметности XX века, Клио, Нови Сад, 2014.

¹⁴ Доналд Куспит, Критичка историја уметности XX века, Београд, Арт Прес Београд, 2013.

1.2. УЛИЧНА УМЕТНОСТ

Од 50-их година прошлог века улична уметност је несумњиво постала саставни део визуелне културе метропола. Не постоји ниједан град на свету без зидова покривених мешавином уметничког израза и политичног садржаја и у пракси је немогуће оповргнути уметничку вредност овако доступних креација. Могуће је дефинисати уличну уметност и као најјефемернију просторно-уметничку форму изражавања. Творевине о којима је реч ничу у току једне ноћи, али нестају још брже. Међутим, и последњих неколико година пролазно бунтовна природа уличне уметности је модификована и померена ка мејнстрим уметности. Препозната је њена комуникацијска вредност коју она остварује са најширим аудиторијумом. Свакако, улична уметност је посебно значајна за ишчитавање социјалне историје одређеног поднебља. У прилог ове опсервације иде и битност графита откривених на археолошком налазишту старог Рима, у Помпеји. Улична уметност је последњих десетак година индустријализована и искоришћена као маркентишки простор за ширење тржишта у циљу појачане конзумације одређеног производа или политичке идеје. Многе социјалне студије управо проблематизују могућност уличне уметности да се одупре профитним диктатима друштвених и политичких структура. Посебно се воде полемике везане за комерцијализацију и институционализацију овог покрета премештањем уличне уметности у галерију или музеј. Поставља се питање да ли оваква присутност уличне уметности трансформише њен побуњенички контекст у још једно средство контроле потреба просечног човека или она остаје у својој суштини и даље субверзивна. Дакле, улична уметност је давно напустила своју баналну форму изјава љубави или декларације припадности, ушла је у студије и постала је део социјалне културе. Субјекат уличне уметности строго је заснован на визуелној перцепцији њеног конзумента. Отуда је њена највећа вредност моћ комуникације са најширом публиком, али не само својом заступљеношћу и доступношћу, већ најпре елементима инкорпорираним у садржају који су читљиви, препознатљиви и део су иконографије друштвене културе одређеног простора и времена.

Улична уметност је било који вид уметности настао на јавном месту, а мотиви и технике могу бити различити. Графит, слика, цртеж или неки текстуални запис у јавном простору представља вид комуникације између ствараоца и публице.

Улична уметност је поникла из уметности графитиста, и свакако је нешто ужа одредница у односу на уличну уметност, односно не стоји као њен такмац. Често сматрана вандализмом због приватних порука остављаних масном бојом или ауто-лаком на јавним површинама, уметност графита је остала и данас део андерграунд културе, скривених пролаза и ноћна акција организоване групе аутора. Може се рећи да је улична уметност почетком 90-их изникла као правац управо од графитиста и да је посебно обликовала своје дефиниције уводећи стенсил, сликарски материјал и технику колажирања и лепљења.

Током 70-их година у Њујорк пристижу бројни уметници са угледних универзитета спремни да прихвате нове идеје. У потрази за јавним иденитетом независним од утицаја власти и инспирисани графитистима, они излазе на улице како би директно комуницирали са огромним бројем људи који нису имали директан приступ свету уметности. Улице Њујорка, као и улице других метропола, постале су позадина за нову, *јавну уметност*.

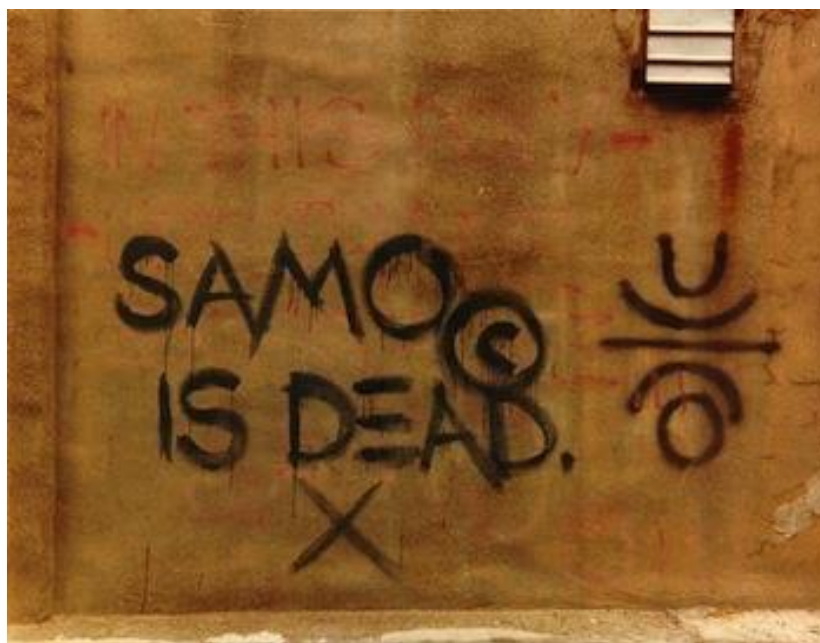
Као што је већ наведено, у том погледу дошло је до необичне размене статуса, тако да најугледније њујоршке галерије сада излажу радове сликара који су своје стваралачке животе започели као графитисти. Оно што је јединствено код побуне графита/уличне уметности јесте то да се она заиста инфилтрирала у главне токове уметности и живота уопште.

Жан Мишел Баскијат

Жан Мишел Баскијат, који је у свом претходном графити-животу био познат под псеудонимом „Само“, кришом је исписивао своје знакове по зидовима доњег Менхетна и школским двориштима. Иако није писао¹⁵ графите у подземној железници, где се иначе у графити-свету проверава умеће и храброст, његови цртежи круне са натписом „Само“ спадају у најтрајније и најпознатије. Након што је „написао“ свој последњи графит: „Само је мртав“, дебитује у свету праве или макар законом дозвољене уметности. За своју

¹⁵ Графити уметници себе називају „писцима“.

изложбу на Тајмс Скверу 1980. добија велико признање за „невеште“ радове, овога пута на великом платну. Ова ситуација у многоне се рефлектовала на уметничкој сцени Њујорка захваћеној апсурдима. Талентовани „клинци“ постају славна имена преко ноћи, бацајући у сенку уметнике са традиционалном праксом и изразом.



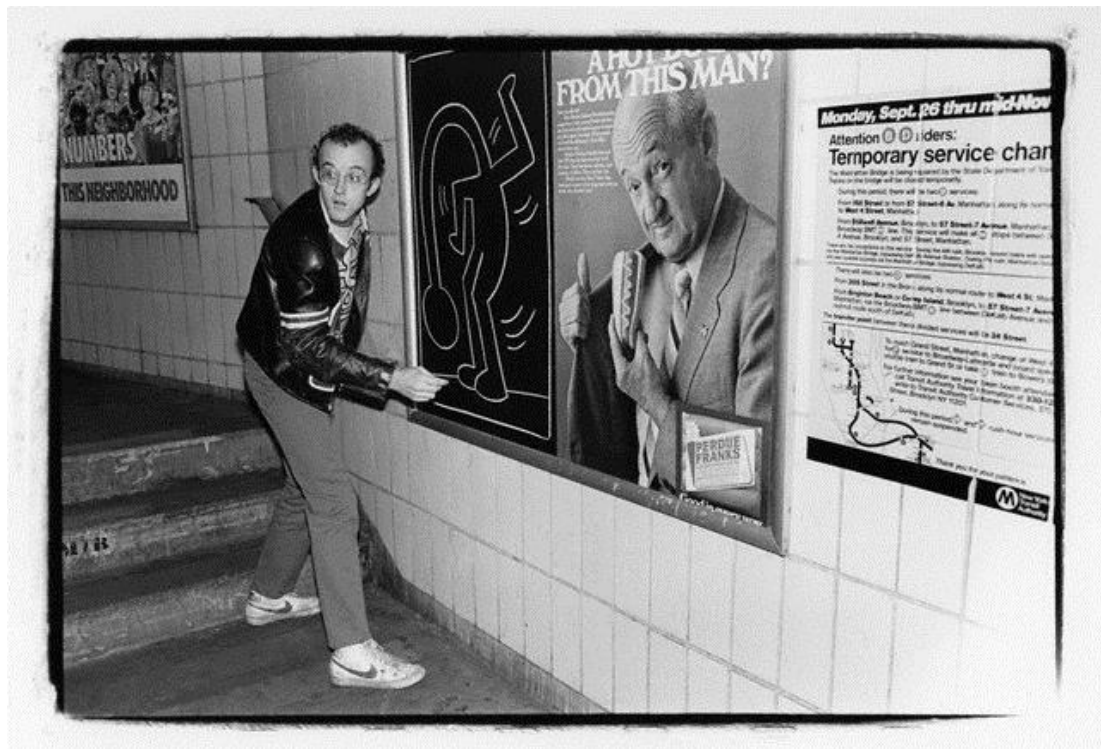
Jean Michael Basquiat „SAMO“ *grafitti*



Jean Michel Basquiat "The Deep South 1912-1936-1951"

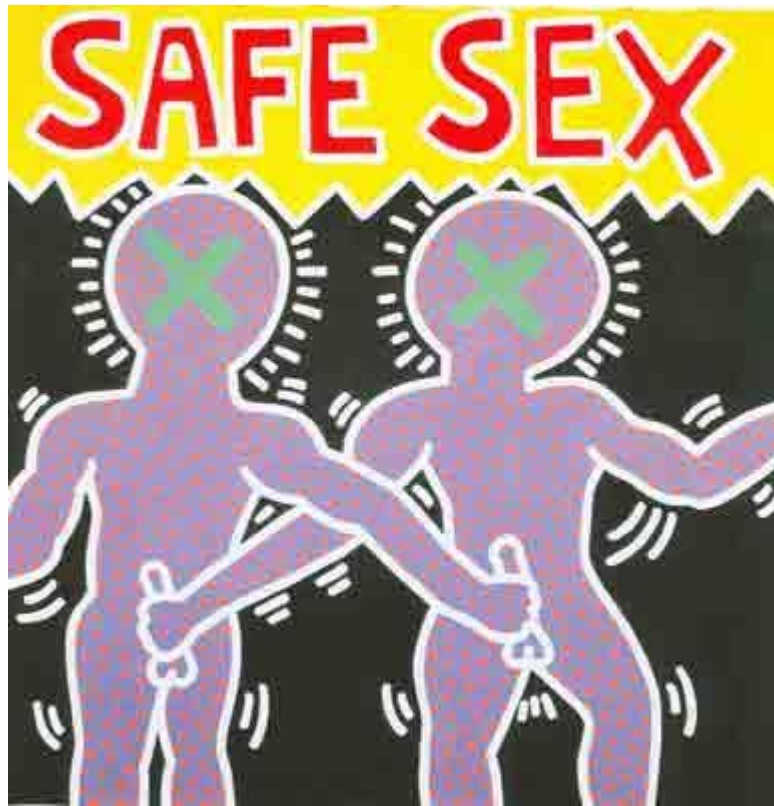
Кит Херинг

С, друге стране, у Њујорк долази и Кит Херинг, који је 1980. почео да прави своје ноторне „подземне“ цртеже на црном папиру. Њих је њујоршко саобраћајно лепило преко рекламних плаката којима је истекло плаћено време за оглашавање. Херинг се поигравао политичким питањима, питањима хомосексуализма, друштвеним појавама, освајању свемира... Својом псеудонаивношћу, урађени техником беле креде на црном папиру, остављали су утисак дечијег цртежа. Шармантни у својој оштроумности, брзо су освојили просечног путника подземне железнице поставши њихове интимне иконе. Херинг је сматрао да су ходници подземне железнице изузетно погодан простор за уметност и у једном интервјуу на ту тему рекао је: „Непрестано желим да неко настави тамо где сам ја прекинуо. Ствари са којима треба наставити више су него очигледне. Да нисам Кит Херинг, и да сам тек стигао у Њујорк, тачно бих знао шта да радим у подземној...“¹⁶

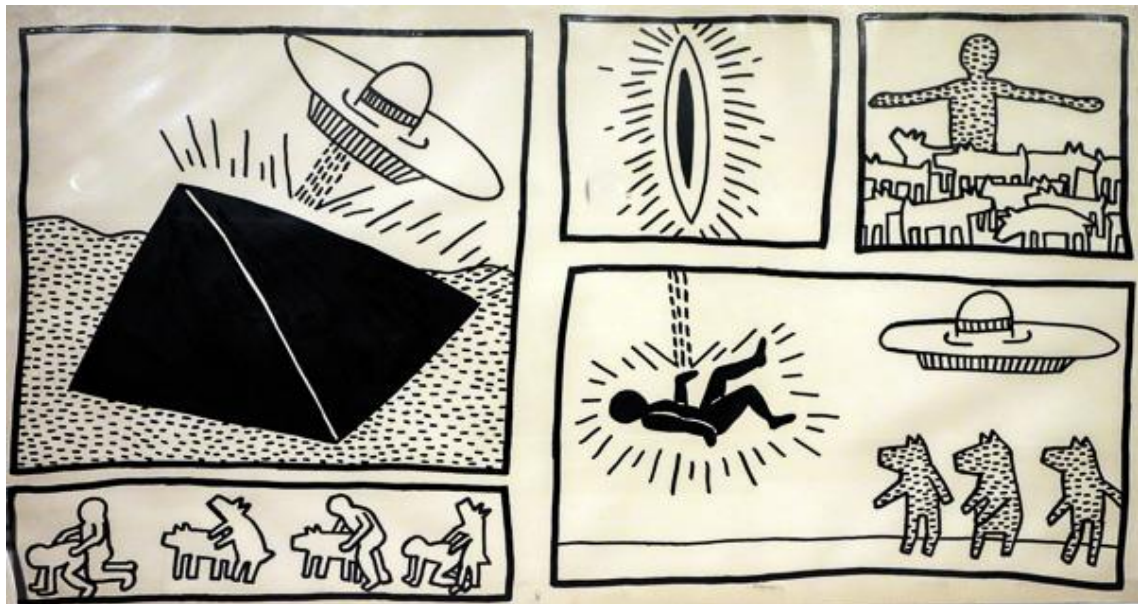


Keith Haring subway drawings

¹⁶ Нови видици, стр. 181.



Keith Haring „Safe sex“ 1988.



Keith Haring drawing

Једно је жеља да се уметност уведе у социјално политички контекст нижих слојева друштвене лествице, сасвим је друга ситуација уплитање уметности сиромашних у уметничку сцену горњих слојева класног система. То је значило увођење графитисте хиспано и афроамеричког порекла на јавну уметничку сцену. Ова акција се огледала у присутности нелагоде код већине критичара, уметника, кустоса, који су скупо платили своје формално образовање. Званичан став овог конгломерата школованог мишљења је био да таква врста уметничке праксе има смисла једино у свом природном окружењу и да она потпуно губи смисао када се изнесе на платно и изложи у галеријски простор. Уз помоћ традиционално обучених уметника, који су изашли на улице, графитима је омогућено да уђу у главне токове уметности и да их прихвати нова генерација.

У једном разговору, амерички новинар Шаун Клеј је Херингу рекао да неки галеристи сматрају да је улична уметност као покрет од самог почетка била играње врелим кромпиром и да је Херинг један од ретких који је преживео из тог покрета. Херинг је одговорио да су једини који су преживели тај покрет заправо они који нису ни били део њега. Сматрао је да су он, Жан Мишел Баскијат и Кени Шариф у ствари увек били на периферији дешавања. Да то у ствари и није био прави покрет, осим за момке који су радили спрејевима и међу којима је постојала извесна хијерархија. Такође, рекао је да он и Баскијат нису хтели да се одвоје од графити уметника јер су их веома ценили, а истовремено нису хтели да се укључују у покрет јер би их то ограничавало.

У истом интервјуу, на питање да ли је до општег препознавања његовог рада допринело једноставно коришћење линије и боје, Херинг је одговорио: „Оно што је ту једноставно јесте та почетна идеја о сликарству и цртежу на једноставан начин. А пошто долази из директне експресије и чисте имагинативности, она покушава да представи нешто што је организовано и лепо за посматрање. Разлог зашто та идеја функционише добро у јавности је њена прегледност и одсуство унапред смишљених порука шта би требало да буде уметност, а шта не.“¹⁷

Важно је направити разлику између ова два уметничка покрета. Улична уметност, такође незаконита, чита се као израз друштвено политичког става, израз идеја, а не као

¹⁷ „Интервју Шаун Калеја са Китом Харингом, *Нови Видици*, 1981, стр. 199.

поништења приватне имовине. Прихватљива је и чак и привлачна ширем аудиторијуму јер као коментатор прозива капиталистичко друштво и његове вредности, противи се рату и социјалним класификацијама. Још увек постоји контроверза око тога да ли је улична уметност вандализам или уметнички облик изражавања. Данас је улична уметност важан део комерцијалне сцене. Велике компаније користе овакав приступ за рекламирање великих размера, поставља се питање да ли је она постала саставни део масовних медија.

„Graffiti is not the lowest form of art. Despite having to creep about at night and lie to your mum it's actually the most honest artform available ...“¹⁸

Бенкси

Вероватно најпознатији пример комерцијализације уличне уметности је уметничко дело злогласног британског уметника Бенксија. Он је први прави „селебрити“ уличне уметности, често критикован да се „продао“ јер је комерцијализовао своју каријеру. Бенксијеве матрице носе слике антиестаблишмента. Осуђује рат, капитализам и промовише слободу појединца. Трансформисао је понуђену слику снажним и ироничним елементима креирајући саркастичне визуелне коментаре на нашу конзумеристичку културу.

Бенксијева репутација се ширила, а његови иконичне ироније капиталистичког друштва заузимају зидове етаблираних галерија. Глобално је признат и данас је један од најскупљих савремених уметника. То га чини парадоксалним уметником, јер свако ко продаје уметност за изузетно високе своте новца свакако је део капиталистичког система, и у том контексту тешко је конзумирати његове антикапиталистичке ставове. Ова пракса контраиндикује фундаменталне идеје културе уличне уметности, чији је основни и иницијални постулат поклањање, односно доступност уметности најширем аудиторијуму.

¹⁸ Marc Oliver, „Another Kick in the Wall“, <https://www.theguardian.com/news/blog/2005/nov/30/anotherkickon1>(приступљено 12. децембра 2016).



Banksy graffiti

1.3. ПРАУМЕТНОСТ

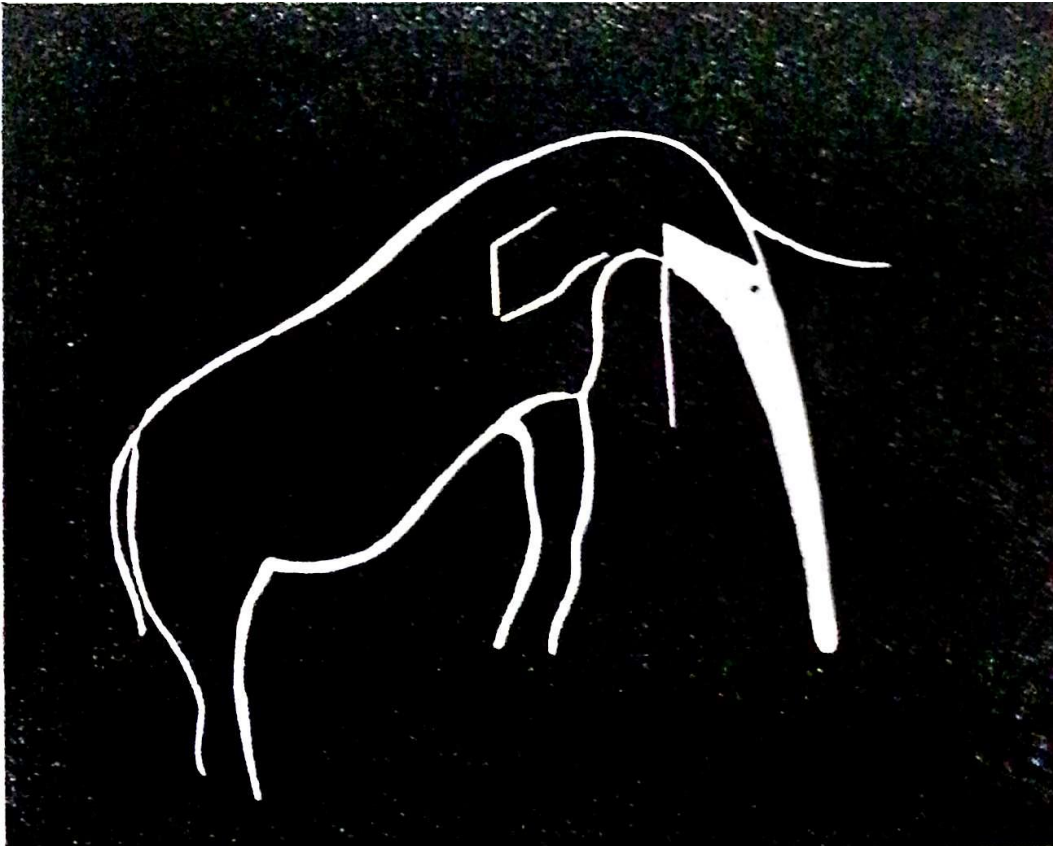
При разматрању утицаја незападне, такозване примитивне уметности на савремену уметност морају се узети у обзир филтери за ишчитавање те нерафинисане сирове форме. Примитивну уметност или прауметност са каквом се најчешће суочавамо изучавамо у односу на њено митолошко окружење, колонијално присвајање, социјалне дарвинистичке теорије, и тек на крају кроз стил и форму у којој нам се указала. У ствари, веома је тешко дефинисати шта је заправо „примитивно“ у уметности прауметности, с обзиром на то да је „примитивно“ европски оријентисан концепт који је увезан за колонијалне и филозофске тенденције утиснуте у културне друштвене системе, а који зависи од премиса еволуционе супериорности. Такозвана примитивна уметност увукла се прво у модернистичке таленте, у потрази за више аутентичности у „примитивном“, али је талас отворио врата народној уметности, чак у уметности ментално оболелих и уметности потпуно инстинктивној, као што је дечији цртеж. Заједнички именитељ ових нових инспиративних површина је неакадемичност која је дозволила слободу од етаблираних уметничких вредности. Иако сваки рад изразито индивидуалан, формалистички комуникативан је са најширом публиком на исти начин. Визуелни нелингвистички језички елементи читају се и у наративности међусобно сличне форме на свим географским ширинама и дужинама.

Ово постаје још евидентније када се са дистанце проматра шта је све у једном историјском тренутку посматрано као примитивно. Од полинезијске уметности, јапанске, кинеске, египатске, преко византијске, етрурске, месопотамијске културе, листа великих цивилизација на списку „примитивно“ се у односу на „критичара“ мењала. Канони примитивног су остали неубедљиви и једно што је остало заједничко за све припаднике ове групације, пре или касније током историје уметности, били су „аутсајдери“. Историчар уметности Роберт Голдвотер истиче да су дарвинистичке теорије снажно утицале на изучавање примитивних орнамената и орнамената прауметности, као и на то да се развој уметности посматра као еволутиван процес.¹⁹

Припадници најстаријег опсталог афричког племена Бушмани аутори су очуваног дела прауметности рељефа исклесаног у стени у Лукхофу (Јужноафричка Република). Племена

¹⁹ R. Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, Belknap Press, Cambridge, Massachusetts, 1986.

специфичних визуелних карактеристика постарало се да остави траг по читавом једном континенту, од његових северних делова до југа и исклесаног слона на стени софистицирана линеарна фигуралика одступа од уметничких производа који данас излазе из руку Бушмана. Углавном једноставни геометријски цртежи на љуски од нојевог јајета представљају савремену примитивну уметност коју данашње племе од само неколико хиљада припадника реализује у оквиру својих активности. Постоје бројне дебате да ли су заиста древни бушмани аутори поменутог слона или неког другог тако истински реалног дела или је неко друго, „талентованије“ племе оставило свој печат и нестало. Свакако, бушманима у присвајању оваквих драгуља уметности пристаје чињеница да они препознају ту уметност и да је ишчитавају у свим њеним елементима и именују као уметност својих предака.



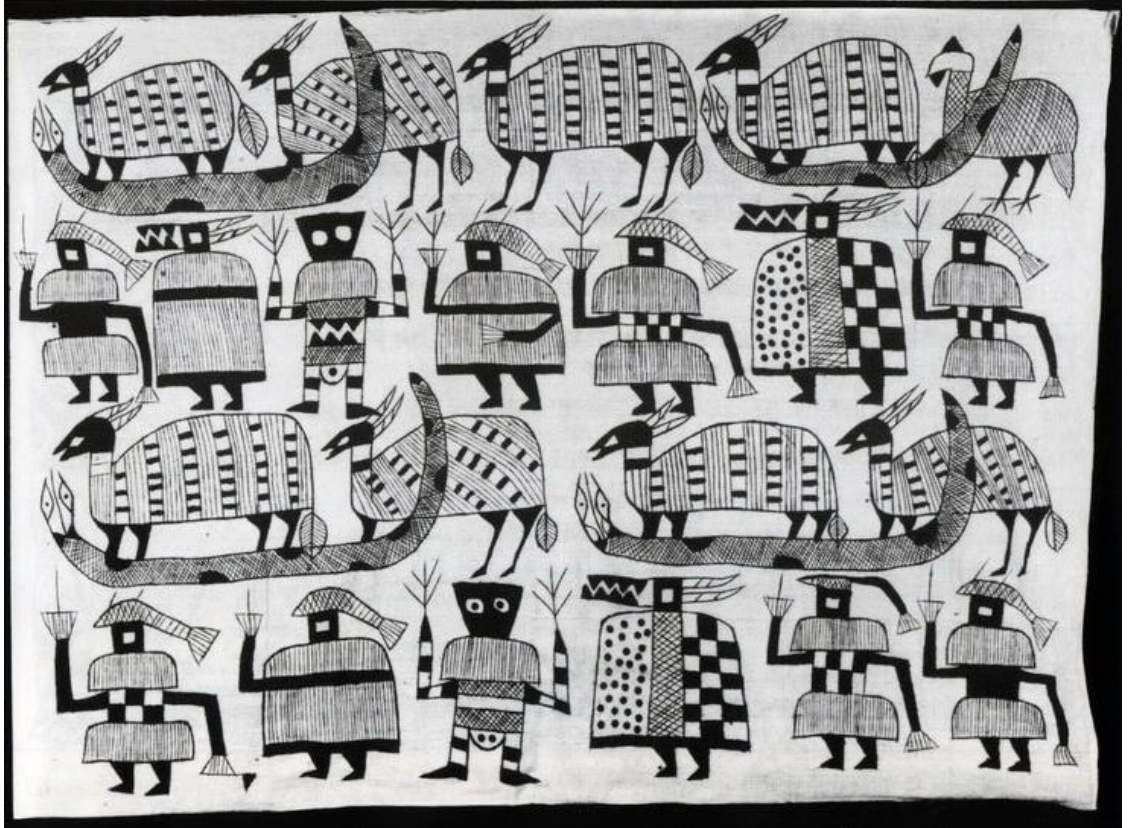
Цртеж слона племена Бушмана

Слични цртежи пронађени су на северу Европе, али и у другим деловима света. Символичке представе истих вредности исписују одређене митове народа користећи се препознатљивим пиктографским представама. Јака сличност између, на пример бушманске и преисторијске уметности франко-кентабријанске групе, огледа се посебно у сличности људске фигуре, животиња, графичности представа, мада са јасном разликом у стилу.

Исто као и ми, и људи праисторије често представљају своје окружење и своја убеђења кроз слике. Уметност је изникла са појавом и дисперзијом хомосапиенса у Африци, Европи, Азији, Аустралији и Америци. Слике, скулптуре, гравуре, касније писани трагови нису само потрага за лепим, већ су комплексни друштвени системи и спиритуални концепти одређеног простора и времена.

Због специфичног технолошког поступка, посебно бих издвојио тканине Фила познате као „Филафани сликане тканине“. Њих су осликавали припадници народа Сенуфо, етничке групације са Обале Слоноваче. Тканине су ткане на малим разбојима и када би се добила жељена величина, биле су осликаване. Свакако су ритуалног карактера који пропагира анимизам – спиритистичка религија, као део поштовања култа и обреда. Цртеже су по правилу изводили мушкарци. Поступак осликавања тканина подсећа на извођење графичке технике сито-штампе. Најпре се исцртавају мотиви жућкастим биљним раствором, а потом се тканина потапа у блато. Биљни раствор фиксира блато на оним местима на којима је исцртан цртеж. После прања, слике остају црне или тамнобраон, док остали делови платна остају у својој природној светлој боји. Најприсутнији мотиви на овим тканинама су прикази животиња, птица, змија, гуштера, крокодила...²⁰ Ови примери аутентичне афричке уметности представљају везу између прауметности и примитивне уметности и својом фигуралном показатељи су комуникацијских вредности препознатљивих симбола унутар једног простора, без обзира на време.

²⁰ Филафани, слике на тканинама (Сенуфо, Обала Слоноваче).



Филафан

Не можемо занемарити утицај „примитивне уметности“, посебно утицај уметности афричких народа, на поједине савремене уметнике, на развој уметничких праваца као и начин на који се третира неко уметничко дело. Наравно да је неопходно размотрити друштвене услове у којима је настајала „примитивна уметност“ и у складу с тим и говорити о њеном значају, мада се ово односи на било коју уметност и на било коју епоху. Дакле, неопходно је сагледати друштвени контекст.

Уметност није изоловани феномен, већ представља део културе. „Примитивна уметност“ је општи термин који покрива разноврсне историјске појаве, догађаје и утицаје средине.²¹ „... Значење речи *примитиван* проширено је на означавање нечега грубог, нечега чему недостаје извесно слагање линија, површина или боја, а што је извор наших

²¹ A. Leonard, *Primitivna umetnost*, Kultura, Beograd, 1963.

емоција пред правим уметничким делом.“²² Овде се уочава наивност и једноставност приказивања. Управо у модерном свету човек развија наклоност ка овим једноставним формама и тежи спонтаности.

Очуване визуелне представе, као тежња за преношењем и саопштењем, почеци су комуникације са опипљивим трагом. Иако се начин комуникације кроз историју човека значајно развио, посебно услед развоја технологија, он се није одвојио од својих почетака и њен мотив је остао непромењен, а прве поруке које је оставио човек и данас се једноставно читају и нису нам непознаницу. Символи су развијени пре неких 30.000 година и свака иновација која је следила развој човечанства заснована је на размени и ишчитавању кључа симбола. Кључно за развој споразумевања је веза између цртежа, односно форме и садржаја, то јест поруке коју аутора препушта посматрачу.

Дуго је афричка уметност – од поезије, преко текстила, скулптура од дрвета, гравура и цртежа – посматрана као рукотворина, као занатска производња. Како нису креирани као уметничка дела, заступано је становиште да религијска, милитаристичка, сексуална или декоративна функција ових предмета сугеришу да она не могу да буду цењена само због естетских својстава. Њихова магијска или мистичка примена умањивала је њихово уметничко вредновање. Како је вредновање афричке субкултуре и данас уско повезано са њеном употребом у свакодневном животу тешко се оваква дела уклапају у каноне Западне конвенционалне уметности.

У савременој постколонијалној ери утицај естетике традиционалне, примитивне уметности, прауметности, дубоко је утиснут у уметничкој пракси, али се ретко адресира. Мада се таква врста етикетирања уметности последњих година избегава, тешко је увидети целокупан спектрум деловања и њену релевантност за савремену уметност.

Један од основних елемената развоја комуникације који је током целокупне своје историје остао непромењен у принципу и форми, подједнако утилитаран као у свом настанку, јесте пиктограм.

²² Исто, стр. 8.

Стилизовани и шематски графички прикази који сведених линија износе јасну поруку, активност, акцију... представљају упутства, савете или констатације и својим једноставном формом и адекватним баратањем препознатљивих и најшире распрострањених симбола комуницирају са најширим аудиторијумом неvezано за простор. Пиктограми не припадају одређеном језику или форми писања, дакле они су функционалан универзални језик.



A R Penck „*Primitive Computer*”, 1968.



A R Penck, „*Wechseln-Verwechseln*” *Change - changing*).

Неки типови цртежа у камену имали су форму пиктограма још током праисторије. Египатски хијероглифи су такође подсећали на пиктограме због употребе фигуративних знакова за преношење информација. Кроз 20. век, са повећањем интернационалне размене и потребе да постоје симболи који су разумљиви у различитим културама, фаворизује се мултиплицирање и развој пиктограма. Данас су они неопходни у многим областима као што су транспорт, туризам, технологије.

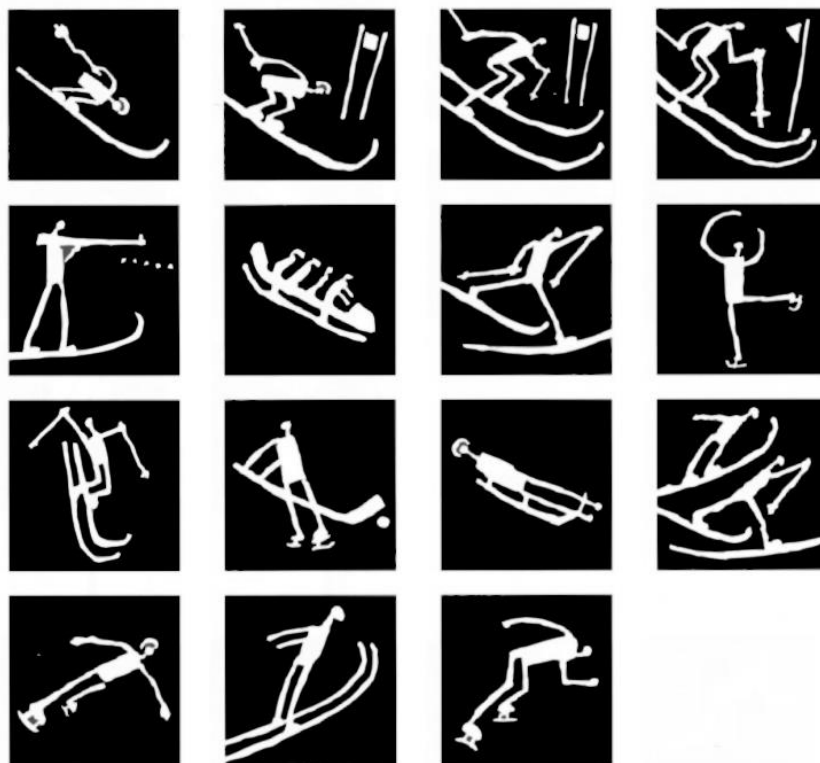
Уметник Адолф Готлиб се у периоду између 1941–1953. такође бавио стилизованим фигурама. Те приказе називао је пиктографима, а сам термин упућује на праисторијско пећинско сликарство у којем су инспирацију налазили Мондријан, Миро, Кле... Универзални језик који је желео да створи је у ствари његова реакција на рат. Материјал је проналазио у лексикону мистериозних знакова афричке уметности и традицији народа Квакјутл са северозападне обале Америке.



Adolph Gottlieb "Voyager's Return", 1946.

Због њиховог интернационалног и мултиплицираног обима, овакве форме комуникације добиле су примену и на Олимпијским играма. Да би побољшао организацију и комуникацију, Организациони комитет Олимпијских игара ослонио се на симплицистичке цртеже који носе јасну поруку. Временом, мењало се графичко обликовање, али пиктограм је суштински остао исти. Први пут је био примењен 1924. у Паризу, а стилизација је била мењана у односу на естетске диктате времена, али и простора. Некада су илустрације биле више фигуративне него шематске, и понекад постоји неколико типова за исто издање олимпијских игара.

За Зимске олимпијске игре у Греноблу (Француска, 1968) сет пиктограма био је инспирисан уметничким правцем поп-артом. За потребе ове олимпијаде 1960. оформљен је цео тим креативаца са задатком да осмисли пиктограме који ће приказати све спортове и дисциплине на програму. Потрага за графичким решењима која најадекватније преводе карактеристике, на пример, брзинског клизања, представљају велики изазов за уметника.



Пиктограми зимских олимпијских игара 1994, дизајнер: Petter T. Moshus



Julian Opie

Примитивној уметности припадају и народни споменици, дела непознатих аутора на које често наилазимо у Западној Србији. Крајпуташа су споменици постављени покрај пута у знак сећања на оне којима се гроб не зна и ова спомен обележја углавном су подизана у намери да нас подсети на покојника.

Уметнички израз карактеристичан за крајпуташе је намерно стваран, он је настајао упоредо са спомеником, а уметничке технике имале су за задатак да привуку пажњу путника намерника. Могуће је читати обиље историјских података са обрађених рељефних површина.

На предњој страни споменика обично се налази фигурални приказ војника којег неко оплакује. Заступљени су и препознатљиви симболи, делови наратива, птица, грозд, гранчица босиљка... који говоре о особи која је изгубила живот, али и о онима који су остали да жале за њом. Концепт крајпуташа је заживео у намери да својим положајем (покрај пута, у природи) привуче пажњу пролазника. Сама њихова намена и циљ да нас заинтересују свакако захтева богату естетику, изражен цртеж, живахан колорит и јасне симболе.

Главна карактеристика крајпуташа је јак и изражајан цртеж, сведен и недвосмислен са изразитом стилизацијом. Сажимањем елемената изражавања постиже се пуна концентрација посматрача. Утисци и запажања су снажнији, а јачи је и одраз унутрашњег садржаја на гледаоца. Та сведеност цртежа неретко је тумачена као ружан цртеж. Вук Карацић је цртеже на стећцима (које можемо препознати на крајпуташима које сматрамо њиховим претечима) описивао на следећи начин: „На највише овијех стећака имају с обадвије стране (на ширини) изражени врло ружни ликови, лица људи на коњима с мачевима и с копљима...“

Начин на који су представљени обезбеђивао им је ванвременско читавање и преношење поруке.

Поред неоспорне декоративне улоге, боја на споменицима имала је и своје симболичко значење. Богати језик ликовног изражавања манифестовао се и симболиком боје. Оно што је карактеристично за ове споменике је плава боја којом су споменици обојени и на тај начин се потврђује симболички прелаз из овог у онај свет. Сви елементи

заједно означавали су бесмртност. Лица и руке су осликавани белом бојом, симболом смрти и туге.



Споменици „Крајпуташи“

Данас се свакодневно сусрећемо са савременим наративима покрај пута – билбордима, који такође имају намеру да привуку пажњу пролазника. У свом уметничко истраживачком раду, у домену цртежа спознао сам заједничке елементе стилизације са цртежима на крајпуташима. Идеја ми је била да своје радове поставим на начин на који су престављени ови споменици, али у савременом контексту билборда. Замисао је била да у мору рекламног материјала поставим радове који су оригинални графички листови штампани ручно и на традиционалан начин. Мотиви на радовима нису илустрације цртежа са споменика крајпуташа, већ је то интимна прича представљена у њиховом контексту.



Никола Велички, *линорез на аутобуском стајалишту у Београду, 2011.*



Никола Велички, *линорез на аутобуском стајалишту у Београду, 2011.*

Жан Кон у својој студији *Естетика комуникације* говори о односу који се покреће естетским искуством и то без обзира на то о каквој природи предмета или процеса усмереног тим искуством је реч. Он се бави питањем о уметности као институцији, али још занимљивије, бави се релацијом уметник–уметничко дело–конзумент као комуникацијском основом. Кон се бави природом и вредношћу уметности са становишта њених ефеката на примаоца садржаја и међуодноса који се успоставља између уметничког предмета и онога који га користи. Стога, а полазећи од два ретко довођена у исти контекст филозофа 20. века Џона Дјуија (прагматизам, натуралистички филозофски концепт) и Валтера Бенјамина (Франкфуртска школа) он наводи да се тај однос може и назвати прагматистичким, у филозофском значењу. Подвлачи да се естетска искуства морају схватати кроз мрежу друштвених околности и проживљених искустава. Бавећи се више

естетским искуством него самим предметом, Кон додељује предност процесу у односу на сам производ, тј уметничко дело.²³

1.4. ДЕЧЈА УМЕТНОСТ

Према широј дефиницији, уметност представља форму презентовања личних идеја и мишљења појединца јавности, односно посматрачу. Леонард Адам у својој књизи *Примитивна уметност* износи мишљење да су спонтани цртежи мале деце истински примитивни. Што је дете млађе, то су цртежи примитивнији. Он даље тврди да су сасвим другачији цртежи деце у раном узрасту од деце која су већ изложена некој врсти уметности и подучавању. Покушаји мале деце су сасвим рудиментарни.²⁴ Често су нејасни и захтевају неки вид разговора да би се проникло у конкретну поруку. Ипак, у неким детаљима свођење ситуација на симбол је изненађујућ. Мала деца користе своју уметност конкретно за комуникацију. Цртежи су представе њиховог доживљаја света који их окружује и интерпретације одређених појава, у друштву, природи... Разлика између примитивне уметности и дечије уметности се огледа у трајности. Деца у одређеном тренутку превазилазе сведеност на симбол у комуникацији. У односу на социјално културално окружење, они стичу одређене вештине које им укидају потребу за рудиментарним наративом којим би увели саговорника у свој садржај. У примитивној уметности таква врста раста односно промене се не реализује. Деца као и примитивни уметници поседују дар за тачно посматрање. Она одбацују некарактеристичне елементе и често са изненађујућом јасноћом истичу вредност оних који су основни. Занемарују перспективу, наглашавају линију у односу на површину.

Ако посматрамо дечје графичке изражајне могућности, можемо уочити да су веома различите, од жврљања па до структурисаног истицања одређених облика. Код деце још увек не постоји јасна граница између конвенционално датих односа између човека и предмета. Из жврљања се развијају симболи најранијег сазнања и управо су ти ликовни знаци прво артикулисање облика. Како код деце тако и код наивних уметника, јавља се

²³ Ж. Кон, *Естетика комуникације*, Клио, Београд, 2001. стр. 24–36.

²⁴ А. Leonard, *Primitivna umetnost, Kultura*, Beograd, 1963, стр 51 – 54.

тежња да свој доживљај света објасни и сликовито уобличи. Доживљај простора и поштовање одређених анатомских законитости јављају се у каснијој животној доби, односно деца се уводе у рационални свет одраслих и тиме цртеж престаје да буде спонтан доживљај.

Окретање ка архаичној и примитивној уметности изазвало је интересовање и за дечји цртеж. Искрено, нагонски, неспретно и беспомоћно, он се могао посматрати као стваралаштво тек са гледишта психоанализе и модерног схватања уметности.

„Ако посматрамо уметнички драгоцену изражајна достигнућа деце ускраћујући им ипак почасну титулу уметности – јер је њихово стваралаштво пролазне врсте и проистиче из биолошког развића – онда бисмо и код многих уметника могли констатовати да су у извесном раздобљу, већином у младости, створили значајна дела, али им касније пресушује стваралачка машта.“²⁵

Како се временом естетска мерила мењају, дечји цртеж би требало уклопити у аналитичко посматрање целокупне уметности. Многи уметници 20. века препустили су се нагону за игром, односно: „Уметност као игарија постала је формула савремених изложби.“²⁶ Играње у овом контексту подразумева делање без свесног постављања циља, понављање искуства, несвесно настојање артикулисања облика околног света. Оно што дете ликовно ствара јесу дела прелаза док код наивних уметника дела пружају могућност трајања: „Уметност детета је, међутим, пролазна.“²⁷

²⁵ Дечја уметност, „Наивни уметници света“, Ото Бихалџи-Мерин, стр. 21, Младинска књига, Љубљана 1971.

²⁶ Исто, стр. 22.

²⁷ Исто, стр. 23.



Дечији цртеж, О.Ш. „Милоје Закић“, Куршумлија



Дечији цртеж, О.Ш. „Милоје Закић“, Куршумлија



Дечији цртеж, О.Ш. „Милоје Закић“, Куршумлија

2.0. РАДОВИ

2.1. ЦРТЕЖ, БОЈА, ПОКРЕТ, ГЕСТ основи уметничког израза

У свом наративном визуелном процесу као основ постављам и користим се фигураликом. Садржај износим помоћу основних елемената, цртеж, боја, покрет и гест.

2.2. ЦРТЕЖ

Цртеж је један од главних облика изражавања у визуелним уметностима. Неретко је истраживачки поступак током реализације одређеног уметничког дела. Он је у основи обсервативан, композитан и проблематизујући. Цртеж није само изражајно средство, већ је препаративан сегмент у различитим уметнички медијима. Управо отуда и назив „студија“.

Уметничка пракса цртања крајем 20. века остварила је статус уметности по сопственом праву. Приступ цртежу се такође мења на начин који одражава кретање унутар света уметности у целини. Многа дела која користе технику цртања урушавају опипљиве традиционалне границе између медија. Цртеж посматрам као почетак уметности, али и као њен основни елемент, не искључујући видео уметност, где се такође често почиње од папира, оловке и скице руком. Чини се да је цртеж као парадигма уметности подлегао суштинским променама које су последица испитивања његових изражајних моћи, и лични су експеримент уметника. Под овим подразумевам и Раушембергову игру у раду „Избрисан де Куниговог цртеж“ из 1953. („Erased de Kooning Drawing“) где је уметник једноставно демонстрирао назадност цртачке традиција. Цртеж је био и сад га више нема. То је била нека врста побуне против традиције: иако је цртеж можда дат „унатрашке“, отишао је напред у процесу осамостаљења. Готово празан папир у једноставном златном раму, догодио се брисање цртежа Вилијама де Кунинга који је Раушемберг добио на поклон. Свог пријатеља Цаспера Џонса замолио је да га потпише са: „Избрисан де Кунингов цртеж, Роберт Раушемберг, 1953.“ Сматра се да је ово

неодадаистичко концептуално уметничко дело јер је материја уклоњена са оригинала. Рад представља развој у односу на Раушембергову рану фазу, белих слика насталих први пут у лето 1951. године. Креирањем низа потпуно празних белих површина, уметник је желео да демонстрира да уметничко дело може бити произведено брисањем. Почео је са брисањем својих цртежа, али сматрао је резултате недовољно креативним, па се одлучио да тражи цртеж од другог више етаблираног уметника, како би добио на аутентичности и вредности поступка.

У збирци сабраних есеја *Бергер о цртању (Berger on drawing)* ²⁸ британски ликовни критичар, писац и уметник Џон Бергер анализирао је и дубину физичког и метафизичког чина цртања. Оно што цртеж извлачи на површину није само предмет посматрања, већ и наша спознаја. У ствари, претходно искуство предмета утиче на начин на који га ми интерпретирамо. Бергер даље подвлачи разлике између поступака цртања и сликања. Он сматра да публика може да се идентификује са приказаним предметом када се суочи са сликом испред себе. Читајући његову књигу отпочео сам процес промишљања о личном односу према овом начину изражавања. Цртање као сећање, као начин изражавања, као истраживачки процес, као посматрање, саставни су део мог уметничког рада. У сегментима или у целости, они представљају почетак и оквир мог уметничког производа.

Браћам се на Џона Дјуија који тврди да се „у ритму сваке уметности и сваког дела осликава темељни мотив односа које живо биће одржава са својим окружењем“.²⁹ Феномен рецепције, као и феномен креације, подразумева свеукупно биће субјекта. Дакле, према теорији да једно уметничко дело постаје изражајно за посматрача зато што га његова претходна искуства чине осетљивим и испуњеним жељом за јединством са чулним квалитетима присутног дела, цртеж постаје уметничко дело тек пошто се нађе у присуству реципијента који је спреман да га таквог прихвати, без обзира на тенденцију аутора.

²⁸ J. Berger, *Writing on Drawing: Essays on Drawing Practice and Research*, Occasional Press, 2007.

²⁹ Преузето из Ж. Кон, *Естетика комуникације*, Клио, Београд, 2001. стр. 26.

2.3. БОЈА

Боја је први сигнални систем природе. Научно гледано, боја је прва ситуација коју региструјемо када било шта процењујемо, чак и најосновније, попут хране пред собом.

Реч је о инстинкту. У савременом друштву лако се дешава да потценимо вредност примитивног инстинкта. Данас можемо проматрати и контемплирати и о кутији житарица на полици самопослуге, али чини се да је реч о помереном фокусу, као резултату времена у коме живимо. Како се некад посматрала рецимо ловина, данас се посматра торба у излогу. Одабир боје торбе је инстинкт који је део кључа у разумевању особе која ту торбу износи из радње. Боја је значајан, односно први елемент у ишчитавању одређеног садржаја. Дакле, изван сваке намере, спонтано и инстинктивно, боја као одраз ауторове подсвести, елементарни је састојак у изградњи одређеног наратива.

Битно је разликовати психологију боја и симболику боја. Културална тумачења боја су заснована на историјским, националним, географским тумачењима боја као симбола везаних за одређене друштвене праксе. На пример, зелена боја у исламским земљама сматра се светом, пророк Мухамед је носио плашт зелене боје, док је Ирској она доноси срећу, јер је зелена значила добре усеве. Сасвим супротно, психологија боја се везује за интимне и инстинктивне, подсвесне реакције појединца на боју, па тако, на пример, црвена боја изазива агресију.

Посматрајући боју као материју која најпре физички гради једно уметничко дело, а у односу на своје радове, увидео сам да је најзаступљенији елемент црна. Градивна супстанца која износи целокупни наратив обликује визуелну манифестацију мојих идеја, мог имагинаријума, без обзира на технику или материјал у којем се изражавам.

Црна је омиљени одабир свештеника и покајника, уметника и аскета, фешониста, дизајнера, фашиста... Дуалност црне, ауторитет и понизност, грех и светост, побуна и комформитет, добро наспрам лошег, друштвена историја црне препуна је оваквог контрастног баласта.

Професор Мишел Пастуро посветио је целу студију архетипској црној. Културално политичко економски однос према црној кроз историју, до савременог доба, сабран је у делу, *Историја једне боје ЦРНА*, износи бројне податке који нам нуде кључ за тумачење уметности.³⁰

Према Пастуроу, историја било које боје мора бити најпре друштвена историја, јер та друштва представљају инстанцу која бојама додељују од назива до значења. Идеологија симболика, политика, вера, друштвени статус, род, додељују се бојом. „Розе је за девојчице“, фраза је која је обележила целу генерацију и шире.

Историјски гледано, као термин за таму и ноћ, унутрашњост подземног света, црна је везана за пролазност и најжалосније ситуације. Још од неолита па преко фараонског Египта, црном су обележавали смрт. Анубис, бог-шакал који испраћа мртве до гроба, увек је био бојен у црно. Такође, кожа предака фараона бојена је у црно. И у хришћанству је пакао црн, са примесама црвене. За древне религије, пакао је више црн него црвен, јер често у њему нема ватре, будући да је она божански елемент, тако да су зли осуђени на хладноћу таме. Касније, у средњем веку, са појавом штампе, дрвореза, слике у књигама постале су црно-беле. Боја је коришћена само за акцентовање појединих детаља и она је накнадно нанешена. Такође, често није пратила облик, већ је више изгледала као да је нанешена „одока“.

У мом раду наношење боје на папир, као материјализација идеје, представља наставак промишљања. Реч је о импулсу који помоћу акције прати имагинаријум. Црна је избор подсвести и сама је наратор. Она је свеприсутна. Као доминантна, као акценат, као самостална, црна се ишчитава као протагонист у разговору који се одвија између умног процеса и реализације идеје. Њена улога је да нагласи, увек исприча до краја и омогући посматрачу да лакше открије кључ за разумевање порука и прича испричаних на мојим радовима.

³⁰ М. Пастуро, *Историја једне боје ЦРНА*, Службени гласник, Београд, 2010.

2.4. ПОКРЕТ

Амерички илустратор огласа Енди Ворхол шездесетих година прошлог века постао је водећа фигура њујоршке уметничке сцене и покрета поп-арт. Био је мишљења да сваки уметник треба да се мења, да мења свој начин рада, стил, па чак и да престане да ради ако се тако осећа. Као позитиван пример могућности мењања стила узима гласину да ће Рој Лихтенштај, његов савременик, за пар година престати да слика стрипове, што мисли да је изванредно. Управо је то, каже, разлог због чега је почео да се бави сито-штампом.³¹

Швајцарски скулптор који се школовао и каријеру и животни век провео у Паризу Алберто Ђакомети, у једном интервјуу говори о покрету, назвавши га трећим елементом стварности. Коментаришући свој рад, он каже да није могао да поднесе када је скулптура давала утисак кретања – нога која је закорачила, глава окренута у страну, подигнута рука... Намера му је била да створи утисак да ће до покрета тек доћи.³²

Када говори о погледу каже: „Када бих ухватио облик ока, то би дало нешто што личи на поглед. Да, сва уметност се, можда, састоји у томе да се некако постави зеница... Поглед чини околина ока. Око увек изгледа хладно и далеко. Очна дупља одређује око. Ако тешкоће реалног приказивања овог “детаља” су исте као и тешкоће разумевања целине. Ако вас гледам у лице, заборавим вам профил. Ако гледам профил, заборавим лице. Све се испрекида. Никада не успевам да ухватим целину. Сувише спратова. Сувише нивоа. Људско биће постаје сложеније.“³³

„Учествовао сам у жирију Бијенала младих и не знам да ли се сећате оног Италијана који је направио потпуно црвену слику. Два радника, који су секли даске, били су згранути. То да озбиљни људи гледају такву слику и да је процењују, чинило им се као шегачење... Када Шефер (Schoeffel) направи светлосне предмете који се покрећу, то је превазиђено, јер један цубокс даје толико и још више, то је светло, забавно, мрда. Чини ми се да управо то објашњава интересовање за поп-арт. Публици је поп-арт занимљивији од

³¹ Енди Ворхол, Ликовне свеске, Завод за уџбенике и наставна средства – Универзитет уметности у Београду, Београд, 1996.

³² Алберто Ђакомети, Ликовне свеске, Завод за уџбенике и наставна средства – Универзитет уметности у Београду, Београд, 1996.

³³ Исто, стр. 37.

мрље на платну. Поп-арт афирмише плакате, фотографију. Али зар не мислите да Раушемберг (Rauschenberg) може наставити са лепљењем Кенедијевих на платно? Приметили сте да поп-арт одједном придружио совјетском социјалистичком реализму. Изузев сижеа, између њих је само један корак. Видећете да ће се Руси тако развијати.... Има већ две године како је у њих то почело са поезијом. И видећете, ускоро, како ће правити фото-монтаже...³⁴

Ђакометијеве скулптуре из 30-их година 20. века вероватно су најзначајнији допринос надреалистичкој скулптури. У том опусу посвећен је психоанализи аустријског неуролога и психолога Сигмунда Фројда и експлоатише истраживања о сексуалности, опсесији, трауми у развоју својих скулптуралних објеката. Извесни радови демонстрирају утицај примитивне уметности, али најупечатљивија дела подсећају на игре, играчке и архитектуралне моделе. Већина Ђакометијевих радова мотивише посматрача на интеракцију, као сасвим радикалан концепт тог времена. Дакле, покрет који је инициран ауторовим радом последица је његовог дивљења људској фигури. У касним тридесетим Ђакомети напушта концепт надреализма и апстрактну скулптуру и посвећује се управо фигури. Као повратак извору и психоанализи покрета, тело и портрет остају до краја његове каријере средишни мотиви. Посебно истражује људску фигуру у убедљивој илузији реалног простора. Желео је да овековечи опипљив утисак духовне дистанце. Фигура у реалном простору постаје ослонац уметничког стваралаштва, као основа егзистенцијализма. Егзистенцијалистичке теорије ослањају се на самосвест и однос са особама које нас окружују, на преиспитивање потреба и позиција у односу на окружење. Кроз покрет, јукстапозиција фигуре постаје ишчитавање мисаоног покрета индивидуе. Уметник интерпретира умно стање модела, меланхолију, отуђеност, усамљеност... Ђакомети у својим скулптурама успева да демонстрира интимну потребу појединца који посеже за међуљудском разменом, чезне за контактом, али у томе не успева. То стање континуираног унутрашњег покрета ка неком другом људском бићу у Ђакометијевој скулптури испољава се кроз неиспуњеност. Покрет није само у стању тела. Позиција која диктира одређени наратив заправо је покрет мисли, духа који уметник ишчитава и тумачи у свом визуелном иманифестуму.

³⁴ Исто, стр. 48.

2.5. ГЕСТ

Акционо сликарство је посве другачија уметност. Гестуално сликарство и скулптура, иако визуелно разнолики, напрасно се појављују истовремено у Европи и Америци. Заједнички термин коме су тежили био је „слобода“. Слобода наспрам правила, слобода наспрам формализма, као и наспрам терета традиције коју су чак и класични модернисти у првој половини прошлог века вукли. Уметници су се опростили од идеје да уметност може да промени и побољша свет. У свој рад имплементирају нове идеје и идеологију засновану на већем самопоуздању, употребљавају неестетске елементе, сликају импулсивним линијама, спонтаним гестом, прскају боју на платно. Овакав приступ сликарству можемо пратити не само уназад до дадаизма и апстрактног експресионизма у раним радовима Кандинског, већ можемо ићи уназад чак до Монеових „Водених Љиљана“ и Тарнерових акварела и Да Винчијевих топографских цртежа. Такође, такав став доводи до коришћења аутентичних визуелних симбола праисторијске уметности, до новог приступа пејзажу у коме уметник улази испод површине да би креирао нешто налик на структуралну геологију у сликарству. Користе се нековнвенционални материјали, који се постављају у више слојева градећи рељефну површину. Ретко када у историји су уметници тако искрено приказивали своју личност, бес, радост или тугу.

Уметност енформела је била последња европска струја која је започета у Паризу и која се ускоро придружила масовном утицају који је пристизао из Америке. Одмах након ослобођења Француске Галерија „Рене Друин“ излаже слике Волса, Футријера и Дибифеа. Уследиле су, између 1948–1950, изложбе америчких сликара Полока, Тобија, Стила. Посебно остаје запажен Полок и његов метод капања боје из конзерве на платно које је на поду. Ове тенденције касније прихваћају различите групе у Немачкој: „Зен“ (Минхен), „Квадрига“ (Франкфурт), као и веома кратког животног века „Група 53“ (Дизелдорф).

Поред Полока, гест је обележио и уметност Ханса Хофмана, чије сликарство проистиче из читања европских авангардних покрета, кубистичког разлагања и фовистичке боје.



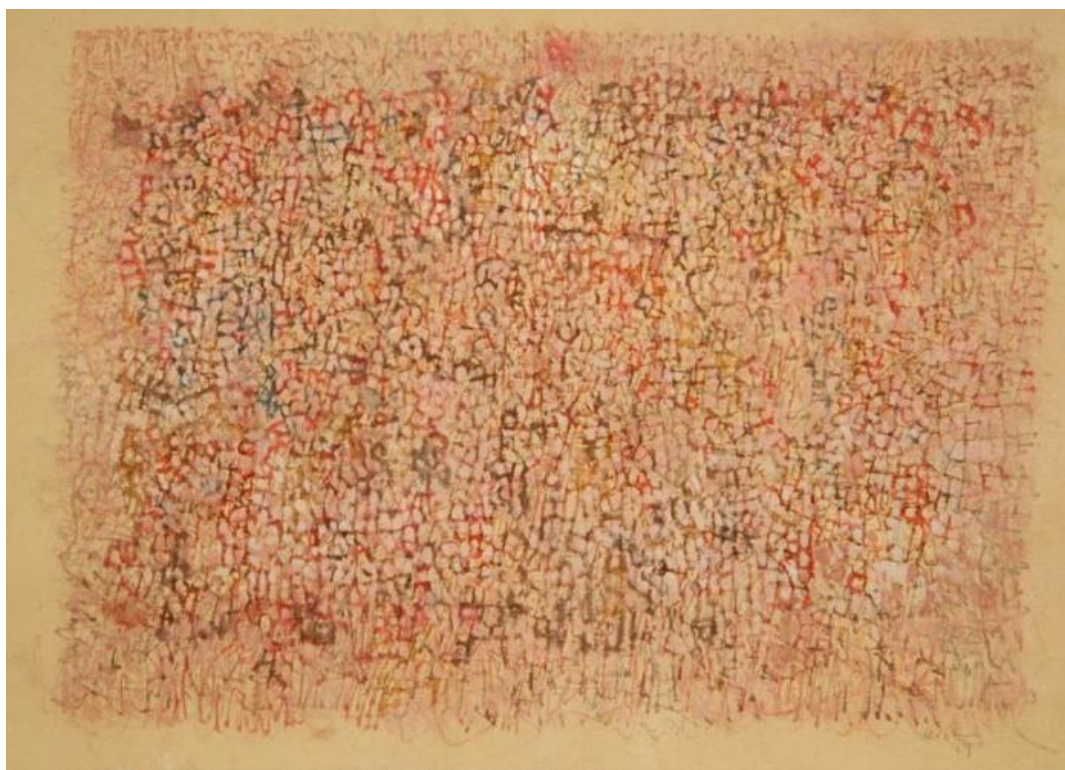
Hans Hofmann, „*August light*“, 1957.

Франц Клајн наставља своју разуздану гестуалност коју открива у Полоковом делу. Од 1950. у потпуности прелази на апстракцију засновану на снази геста. Њиме формира црне и беле траке које се међусобно сударају и преплићу. Он сматра да случајност у раду даје слици брутални изглед и има непосредну енергију.



Franz Kline, „*Buttres*“, 1956.

Марк Тоби је своје гестуално сликарство развио средином 30-их година 20. века током свог боравка у зен манастиру у Јапану. Његова истанчаност израза се јасно разликује од Полокове телесне снаге. Инспирисан је источњачком калиграфијом у којој је најједноставнији потез најсигурнији знак савршене унутрашње контроле.³⁵



Mark Tobey, „*Untitled*“, 1959.

Долазимо и овде до инстинкта као основе мог ликовног израза. Свакако, мисаони процес претходи свакој акцији, али гест представља манифестацију подсвести која мора да се исказе. Као најинтимнији елемент уметничког изражавања, гест често неконтролисано доминира мојим радовима.

³⁵ Д. Лауре, Историја уметности XX века, Клио, Нови Сад, 2014.

Шири оквир мог уметничког истраживања посвећен је проучавању људског бића, постојању унутар одређених система и односу који имамо према природи, према особама у нашем окружењу и према нама самима. Бавећи се „постојањем“ као основним питањем у естетици људске креације, потражио сам одговоре у прауметности. Окупираност питањима о сопственим бићу, стварање божанства по сопственом лику, постављање друштвених система у односу на основне потребе појединца, није се променила од појаве човека. Посебан је начин на који људска бића промишљају и делају у односу на окружење. Људи не само да су свесни да постоје, већ на основу ове фундаменталне спознаје могу да бирају и начин на који ће да постоје и како ће да поставе своје сопствено биће у односу на свет који их окружује. Дакле, постојање је уско повезано са слободом у контексту активне укључености у свет. Ова метафизичка теорија везана за слободу човека води ка спознаји различитих тумачења постојања. Егзистенцијалисти тврде да под одређеним околностима слобода дозвољава људима да спознају, препознају и открију есенцијалне карактеристике света и бића у њему. Филозофи уметност посматрају као једну од примарних експресија људске слободне активности, дакле реч је о привилегованом модусу откривења суштине света.

„Естетика“ (*aesthetics*) је од свог првог појављивања у терминологији савремене филозофије (А. Г. Баумгартен, 1750) теорију перцепције, теорију лепоте и теорију уметности, поставила као корпус свог истраживања. Естетички моменат је само један аспект опште теорије о људској перцепцији, спознаји и понашању у односу на свет који их окружује. Теорије о лепоти и уметничкој пракси директно зависе од теорије перцепције, теорије знања и теорије процене, а то су основе за разматрања природе реалности и нашег односа према њој.

Француски филозоф и егзистенцијалиста Жан Пол Сартр, повлачи основе естетике из тезе да значење у свету зависи од понашања свести: фундаментални циљ уметничког дела је да намерно и конзистентно упошљава јединствено људску особину, да уводи смисаони ред и некакву законитост у свет. Откровење света се поставља као основна егзистенцијалистичка мисао, као манифестације слободе духа. Уметност формално наглашава и систематизује слободно доживљавање света. Симултани ефекат оваквог путовања је разоткривање и самоспознаја.

Сартр је у свом есеју „Шта је књижевност?“ изнео тврдњу која је данас често цитирана, наиме да је један од основних мотива уметничког стварања, сасвим сигурно, наше уверење да смо од суштинског значаја за однос у свету који нас окружује.³⁶ Ова констатација је адекватна дефиниција мог истраживања у уметности за елементима који носе кључ комуникације међу људима. Потреба да поделимо са светом нашу интиму, политички став или некакву трауму манифестује се у прауметности, целокупној историји уметности, маргиналној уметности, дечјој. Она представља посебну одлику бунтовних облика визуелног уметничког изражавања у герила изражавању графитиста и уличне уметности. Свакако, формално академско обликовање дела далеко више омогућава проналажење, односно формирање кључа, како за тумачење, тако и за кодификовање порука.

Гардианов колумниста Џонатан Џонс позабавио се питањем физичког формата у уметности, износећи неколико грандиозних примерака који су реализовани у наше време.³⁷ Међу редовима се провлачило питање које су импликације оваквих подухвата на друштво, која порука се шаље и да ли она захтева велики формат или уметник настоји да постигне већу видљивост своје поруке, те отуда и прибегавање великом формату. Овај текст ме је вратио на Луис Боржуа (Louise Bourgeois 1911–2010.), француску уметницу која је свој животни и радни век провела у Њујорку. У галерији Тејт Модерн у Лондону, 2008. је поставила рад „I Do, Undo, Redo“. Ово скулптурално дело преиспитује идентитет и самоспознају, бави се егзистенцијалистичким темама, а опет, тако монументално, у пуноћи својих димензија, оставља нас неме, без кључа за читање њене поруке. Величина диктира интересовање. Дело сам видео само на фотографијама, и опет је код мене изазвало описани доживљај.

³⁶ J. P. Sartre, *What is Art*, Philosophical library, New York, 1943, str 39.

³⁷ Jonathan Jones, „Watch this Space“, <https://www.theguardian.com/culture/2003/dec/15/1> (приступљено 12. децембра 2016).



Louise Bourgeois, „*I Do, Undo, Redo*“, 2008.

Понекад је формат за уметника задатак. Такође, он за конзумента представља кључ за читање поруке коју уметник шаље и помоћу ње комуницира са окружењем. Још током студија испитивачки сам приступио формату. Велики формат се наметнуо као адекватан за експресивни цртеж којим сам саопштавао изванредан наратив. Када сам први пут посетио Музеј Пеги Гугенхајм у Венецији сусрео сам се уживо са платнима Џексона Полока. Циклус раних радова, импресивних димензија постојао је мимо наратива, мимо форме, мимо димензија платна и нудио је садржај и ван својих ивица, доминирајући простором. У интервјуу који је августа 1949. Полок дао америчком магазину *Лажф*,³⁸ он говори о томе

³⁸ Званични сајт посвећен уметности Џексона Полока, <http://www.jackson-pollock.org/>, (приступљено 12. децембра 2016).

како када ствара не полази од цртежа или скица у боји, већ слика директно. Сматрао је да што је сликање непосредније, директније, то је већа могућност да се уметник искаже. Додао је да воли да ради на великом платну и да се тако осећа боље и удобније. На тај начин може да ради са све четири стране, да буде „у слици“, како се изразио. Према Полоку, модерна уметност није ништа друго до израз тежњи времена у коме живимо. Све културе су имале средства за изражавање својих непосредних тежњи, а данас већина модерних сликара ради полазећи од другачијег извора. Они раде изнутра. Модерни уметник, обрађује и изражава унутрашњи свет. Он, другим речима, изражава енергију, покрет и друге унутрашње силе.³⁹

У то време често сам посећивао Музеј афричке уметности у Београду. Сусрет са афричком скулптуром био је пресудан за мој каснији рад. Пронашао сам однос између уметничког израза прауметности, односно примитивне уметности, и интимних визија које су ме у том тренутку окупирале. Фигуре које су замрзнуте у својеврсној игри будиле су моју потребу за пропитивањем и у почетку сам их само цртао, а касније сам се ослањао на своју импресију и цртежи који су настајали били су мој унутрашњи свет који је одисао енергијом скулптура. Однос према телу и духу, сопственом бићу, људскости, а опет присуство анималне искрености, то је била тема мојих истраживања на коју сам нашао неке од одговора. Људи и животиње који стоје једни другима на глави, које свирају, једноставно у хармонији једне са другима, мотиви су које и данас емитујем у своје радове. Посматрање ових спонтаних и искрених уметничких форми помогло ми је да формирам фигуралне елементе свог наратива.

Мотив фрулаша са овном на глави, загледан у даљину, први је рад који сам извео инспирисан посетама Музеју. Рад „Мођо“ у процесу настајања добио је потпуно нов карактер у односу на почетну инспиративну маску коју сам однео у мислима из Музеја афричке уметности.

³⁹ Полок, Ликовне свеске, Завод за уџбенике и наставна средства – Универзитет уметности у Београду, Београд, 1982.



Никола Велицки, „Мођо“, линорез, 100 x 35 цм, 2007.

Моја амбиција била је да изведем графику инспирисан оним што сам видео и доживео. Интересантно, формат ми се наметнуо без калкулисања, иако је то било теже за извођење. Увидео сам да је неопходно да се изразим на нетипичним димензијама, јер је наратив то захтевао. Као материјал наметнуо ми се линолеом, због своје природе пригодан за извођење таквог рада. У димензијама линолеум је задовољавао моје прохтеве, проблем је било продукцијски спровести дело до краја. Покушао сам да одштапам рад на преси 100x35 цм, али никако нисам био задовољан резултатом. Онда сам решио да га одштапам тако што ћу притисак правити кашиком. Препустио сам се најстаријем начину штампе и постигао жељени резултат. Моја идеја је кроз реализацију добила облик каквом сам се надао.

Охрабрен позитивним резултатом, желео сам да направим рад каквим сам одувек био инспирисан, монументалан и неспутан понудом материјала на тржишту. Паралелно са растерећењем кад је реч о техничком аспекту, и у цртежу сам се препустио слободи. Како су афрички уметници комбиновали елементе на скулптури тако сам и ја решио да се што више препустим осећају. Правио сам „подземни свет“, „небески свет“, приказивао

молитве. Све то сам желео да укомпонујем у једну причу испричану на великом формату. Тада је кренула пракса којом се и данас водим, импровизација. С обзиром на то да нисам имао папир великог формата, спајао сам папир формата који је био у понуди 100x70 цм. Оваквим приступом реализовао сам рад који сам назвао „Египат“. Пошто је био из делова, могао сам да штампам готово посуда. Ролну линолеума сам увек носио са собом и резао у свакој прилици, а штампа помоћу кашике ми је омогућила исти, подједнако спонтан вид реализације.



Никола Велицки, „Египат“, линорез, 280 x 200 цм, 2008.

Сведеност афричке пластике навела ме је да боље погледам радове народне уметности у најближем окружењу. Убрзо сам почео да примећујем сличност у изразу и енергији између скулптура афричког континента и споменика крајпуташа. Једноставност комуникационих елемената омогућава разумевање уметности са једног краја света на другом. Препознатљиви симболи, сведеност мотива, симболика боја, делови су наратива којим уметник шаље поруку реципијенту садржаја. Дакле, сличност и разумевање

крајпуташа западне Србије са филафанима са Обале слоноваче није нити необична, нити јединствена појава. Потреба људи да се баве сопственим бићем и њиховим местом у универзуму, питањима зашто су ту, куда иду и где су били, исконска је и везана за сва поднебља.

Начин на који су цртежи исцртавани на споменицима импресионирао ме је и имао сам потребу да се овој теми посебно обратим. Урадио сам серију радова коју сам насловио по овим споменицима. Реч је о линорезима великог формата (200x150 цм). Покушао сам да одређене симболе, птице, руке, портрете, као и саму технику цртања, унесем у свој рад и да направим причу која се везује за ту тему. Циљ радова није буквална интерпретација ових споменика, већ прављење нових оригиналних радова који су њима инспирисани.



Никола Велицки, *процес израде*, 2011.



Никола Велицки, „Крајнуташи“, линорез, 180 x 120 цм, 2011.



Никола Велицки, „Крајпуташи“, линорез, 200 x 150 цм, 2011.



Никола Велички, „Крајпуташи“, линорез, 120 x 120 цм, 2011.



Никола Велички, „Крајнуташи“, линорез, 180 x 120 цм, 2011.

Саме плоче изрезаног линолеума су већ у тој форми асоцирале на споменике којима сам се бавио. Моја замисао је била да се и оне изложе.

У оквиру даљег истраживања наметнуо се покушај извођења новог рада од елемената са већ постојећих плоча. Тај рад сам назвао музичким именом „Unplugged remix“. *Unplugged*, реч која у преводу значи „Без струје“, а у односу на мој рад значи „црно-бело“. Користио само плоче које су за црну боју. „Remix“, реч која се преводи као „поновно комбиновање“, у мом раду означава поновно коришћење плоча већ изведених радова, у слободној комбинаторици, а с намером да креирам ново дело.



Никола Велички, са изложбе „*Unplugged remix*“, 2011.



Никола Велички, *са изложбе „Unplugged remix“, 2011.*

Идеју да комуницирам директно својим уметничким радовима са најширом публиком реализовао сам излажући оригиналне линорезе директно на улици, ван конвенционалног галеријском простора, постављајући их међу „обичан“ свет. Тако су аутобуска стајалишта постала изложбени простор за графике, а простор предвиђен за рекламу добио је улогу галериског зида. Фирма која се бави изнајмљивањем рекламног простора „Alma quatro“ сматрала је моју идеју интересантном и изашла ми је у сусрет уступивши ми атрактивне локације како бих реализовао своју замисао. Излагање радова поред пута уследило је за крајпуташима и било је моје својеврсно одавање почasti овим споменицима.

Изучавање историје уметничког израза и његове повезаности са митологијом, природом, односом који људско биће има према себи, а опет и према свету који га окружује, упућује на закључак да вредносни системи нису уско повезани са нашим инстинктом или општим добром, већ представљају резултате контемплативних процеса и спознаје. Мотивисани неретко страхом од непознатог, чежњом, храброшћу, политичким убеђењима, емоцијама, уметници од прауметности до данас стварају с потребом да резултати њиховог рада буду виђени и цењени, било од публике или од божанстава којима су наклоњени.

Егзистенцијализам, иако строг у тумачењу извесних уметничких покрета прошлог века, несумњиво је најјасније дефинисао потребу човека да се уметнички изрази као привилеговано право и привилеговану способност. Вођен овим закључцима, јуна месеца 2016. сам у Центру за графику и визуелна истраживања Академија Факултета ликовних уметности у Београду представио свој докторско-уметнички пројекат „Покрет и гест као основа ликовног израза“, у оквиру кога сам настојао сам да изнесем и представим тежње савременог човека супротстављене његовим страховима.

Изложена графика дела су изведена у техници пропусне штампе, а форматом супериорнији рад изведен је у техници линореза. Формат свих графика диктат је теме, и шаље одређену поруку. Изложио сам супротстављене серије. Монументалне монохроне радове, изведене у црној боји, представљају тежњу савременог човека у тренутку опште друштвене изолованости. Умрежени, никад усамљени, са небројеним могућностима за комуникацију, од телефона, компјутера, преко сателита, мој просечан човек тежи дому. Црн, дефинисан цртеж, јасне фигуралике, носилац је питомих мотива. Топлина и угодност, фамилијарност, ситне обавезе: залити цвеће, нахранити пса, усисати...; чине породичну причу. Овакав живот се дели, изолација је пробијена, глава је пуна обавеза које су уредно сложене у своје полице и, по приоритетности, чекају реализацију. Црна боја овде уводи спокој и мир, али и диктира темпо реализације. Уноси компоненту дисциплине и рада у овакво окружење.

Насупрот достигнутог спокоја на монохроним графикама стоји серија графика изведених такође у сито-штампи, али у више боја. Ђакомети је у једном интервјуу рекао да највише воли да изводи скулптуре глава, али да га понекад нервира што му се чини да

уопште не препознаје особе које ваја, иако му позира брат или пријатељ. Чини се да садржај мисли обликује нашу главу у оку посматрача. Тако су графике са мотивима глава које сам изложио у галерији Центра серија непрепознатљивих портрета особа из мог најужег окружења. Реч је о портретима унутрашње узнемирености, тензија и страхова, који постоје насупрот спокојно и уредно посложених мисли мог монохроног човека. Ти проблематични „пријатељи“ резултат су мог препознавања незадовољства и панике, али су и саосећања које се неминовно рађа упознавањем њиховог емотивног и мисаоног садржаја. Страх од самоће, неуспеха, неприхватања, страх од непрепознавања сопствених жеља, збуњеност, стид и недостатак храбрости да се посегне ка било каквом задовољењу, сачинили су мрежу можданих синапси које сам пренео засебним бојама. Тај „лом у глави“ је узнемиравајућ, али комбиновањем живих и пастелних боја он постаје шармантан одраз једне генерације. Ова егзистенцијалистичка питања саставни су део свакодневице просечног човека и он их на мојим графикама препознаје не као увредљиве коментаре, већ као покушај њихове визуелизације и емпатије.

Форматом најдоминантнија графика изложена у овој поставци је линорез у пет боја димензија 180x140 цм чија улога је да покуша да умири разлике између две контрасне серије. Ову намеру сам покушао да остварим одабиром смирених земљаних боја и благим цртежом који истиче ред, али не ограничава слободу појединца.



Никола Велички, процес израде, 2016.

Пратећи свој истраживачки инстинкт, као чин помирења свих контрастних актера уводим дух мира у тродимензионалном облику. Мотив плаве птице се свугде где постоји људска креативност ишчитава као симбол мира, спокоја и благостања. Ова просторна графика изведена је у техници дигиталне тродимензионалне штампе и представља моје опипавање граница медија графике и њених изражајних моћи. Овим елементом сам настојао да спојим дуални природу мојих амбиција, потребу за вечитим истраживањем и спокојним мировањем, у један наратив и добио сам, надам се, хармоничну целину.



Никола Велицки, *са изложбе докторско-уметничог пројекта, 2016.*

Процес штампе је посебно значајан за уметничка дела изведена у било којој графичкој техници. Методичан приступ раду, ред и дисциплина, уметнику-графичару диктирају темпо. Освајање површине папира, слој по слој, боја по боја, финална је активност којој претходи много захтевнији и узбудљивији процес обраде плоча, или отварања сита. А свему томе претходи цртеж. Почетак сваког мог рада је цртеж, Моја

промишљања тако прелазе у видљиво стање и почињу свој слободан живот. Једноставност мотива омогућава ми да своју причу поделим са посматрачем и тако заинтригирам и мотивишем друге на размишљање.

Циљ овог уметничког пројекта јесте истраживање и продубљивање уметничких ставова као и разрада постојећих ликовних решења у континуираном процесу креирања личног ликовног израза. У досадашњем раду експеримент је био основа промишљања свих радова насталих у серијама. Наставак рада подразумевао би сведеност и враћање галеријском формату. Овим ће бити заокружена целина и отворена могућност за даље истраживање. Имајући у виду важност ове чињенице за историју графике и за промишљање њене уметничке и технолошке праксе, желео бих да својим радовима реактуелизујем питање доступности и могућности умножавања које постаје кључна тачка за полемику која се тиче оригиналности.

РЕПРОДУКЦИЈЕ РАДОВА



Никола Велички, „Глава“ линорез, 180 x 140 цм, 2016.



Никола Велицки, „Глава“, ситоштампа 100 x 70 цм, 2016.



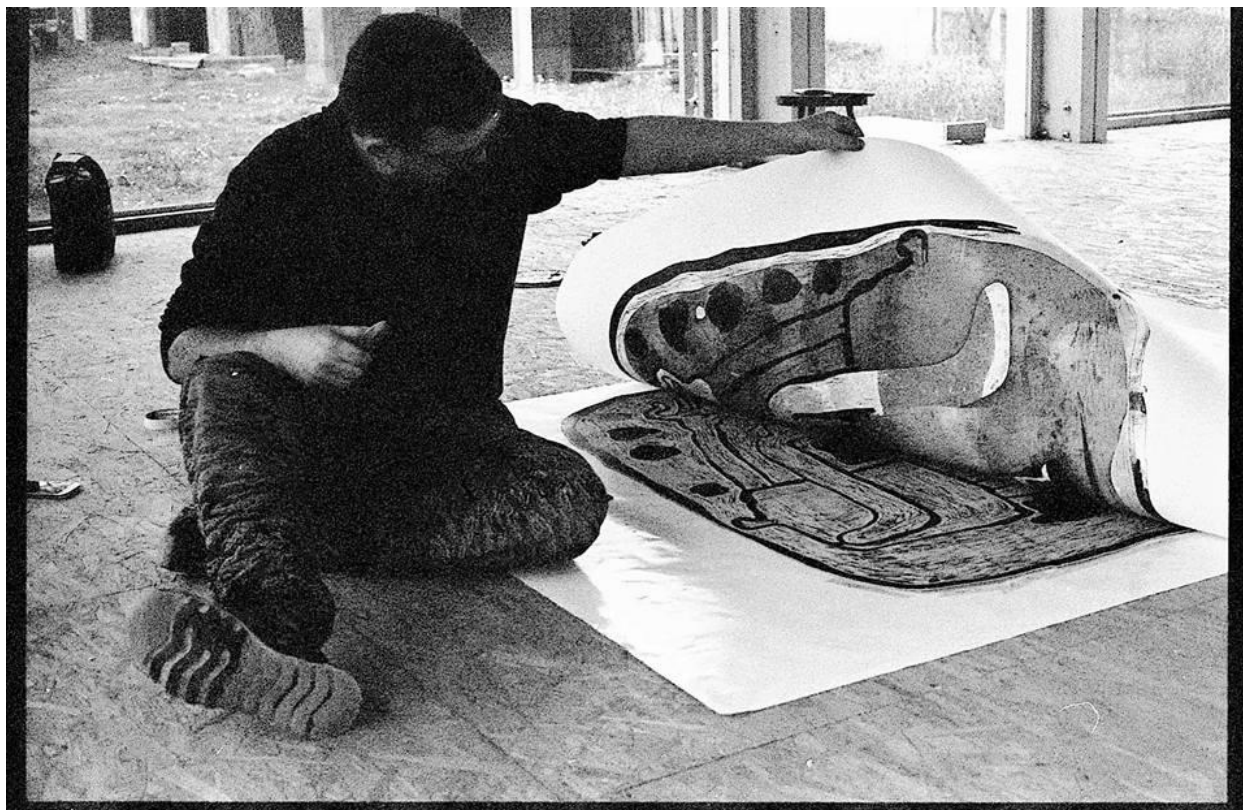
Никола Велицк, „Глава“, ситоштамна 100 x 70 цм, 2016.



Никола Велички, „Глава“, ситоштамна 100 x 70 цм, 2016.



Никола Велицки *са изложбе докторско-уметничог пројекта, 2016.*



Никола Велицки, процес израде, 2016.

ЛИТЕРАТУРА

- U. Eco, *The Open Work*, Cambridge, Harvard University Press, Massachusetts, 1989.
- У. Еко, *Култура информација комуникација*, Нолит, Београд, 1973.
- М. Шуваковић, *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950. године*, Прометеј, Београд – Нови Сад, 1999.
- S. Hall, *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, The Open University, Sage Publications London, 1992.
- Т. Куленовић, *Уметност и комуникација*, „Веселин Маслеша“, Сарајево, 1983.
- А. Челебоновић, „Нови облици у послератном сликарству“, *Уметност*, бр 2, 1965.
- А. Челебоновић, *Иза облака*, Нолит, Београд, 1987.
- Н. Хартман, *Естетика*, Култура, Београд, 1968.
- Доналд Куспит, *Критичка историја уметности XX века*, Београд, Арт Прес Београд, 2013.
- Нови Видици*, 1991.
- Marc Oliver, „Another Kick in the Wall“, <https://www.theguardian.com/news/blog/2005/nov/30/anotherkickon1> (приступљено 12. децембра 2016).
- R. Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, Belknap Press, Cambridge, Massachusetts, 1986.
- Филафани, слике на тканинама (Сенуфо, Обала Слоноваче).
- A. Leonard, *Primitivna umetnost*, Kultura, Beograd, 1963.
- J. Berger, *Writing on Drawing: Essays on Drawing Practice and Research*, Occasional Press, 2007.

М. Пастуро, *Историја једне боје ЦРНА*, Службени гласник, Београд, 2010.

Енди Ворхол, *Ликовне свеске*, Завод за уџбенике и наставна средства – Универзитет уметности у Београду, Београд, 1996.

Алберто Такомети, *Ликовне свеске*, Завод за уџбенике и наставна средства – Универзитет уметности у Београду, Београд, 1996.

Д. Лауре, *Историја уметности XX века*, Клио, Нови Сад, 2014.

J. P. Sartre, *What is Art*, Philosophical library, New York, 1943.

Jonathan Jones, „Watch this Space“, <https://www.theguardian.com/culture/2003/dec/15/1> (приступљено 12. децембра 2016).

Званични сајт посвећен уметности Џексона Полока, <http://www.jackson-pollock.org/>, (приступљено 12. децембра 2016).

Полок, *Ликовне свеске*, Завод за уџбенике и наставна средства – Универзитет уметности у Београду, Београд, 1982.

Ж. Кон, *Естетика комуникације*, Клио, Београд, 2001.

Изјава о ауторству

Потписани Никола Велички

број индекса 3794/08

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

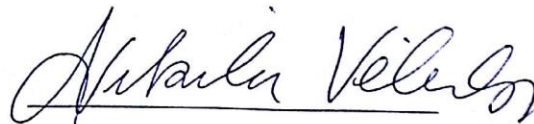
„Покрет и гест као основа ликовног израза“, *изложба графика великог формата*

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, 26.12.2016



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

Име и презиме аутора Никола Велички

Број индекса 3794/08

Докторски студијски програм Докторске уметничке студије – ликовна уметност

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

„Покрет и гест као основа ликовног израза“, *изложба графика великог формата*

Ментор Проф. Владимир Вељашевић, редовни професор

Коментор: /

Потписани (име и презиме аутора) Никола Велички

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, 26.12.2016



Изјава о ауторству

Потписани Никола Велички

број индекса 3794/08

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

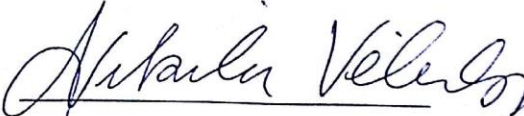
„Покрет и гест као основа ликовног израза“, *изложба графика великог формата*

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, 26.12.2016



Изјава о коришћењу

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

„Покрет и гест као основа ликовног израза“, *изложба графика великог формата*

која / и је моје ауторско дело.

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

У Београду, 26.12.2016

Потпис докторанда

