

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ



Докторски уметнички пројекат

**ПОЕТСКЕ СЛИКЕ ПРОМЕНЉИВОСТИ: ГРАФИЧКИ ИЗРАЗ КАО  
ФРАГМЕНТАРНИ ВИЗУЕЛНИ НАРАТИВ**

Изложба графика

кандидат:

Марија Анђелковић

ментор:

др ум. Драган Момиров, редовни професор

Београд, 2018.

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

Ментор:

др ум. Драган Момиров, редовни професор

Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду

Чланови комисије:

1. мр Жарко Смиљанић, редовни професор

Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду

2. др ум. Димитрије Печић, редовни професор

Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду

3. др ум. Владимир Милановић, доцент

Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду

4. мр Гордана Петровић, редовни професор

Факултет примењених уметности, Универзитет уметности у Београду

Датум одбране: \_\_\_\_\_

## САДРЖАЈ

<b>РЕЗИМЕ</b> .....	5
<b>ABSTRACT</b> .....	6
<b>УВОД</b> .....	7
1. Предмет истраживања.....	7
2. Циљ и методе истраживања.....	8
3. Структура рада.....	9
4. Осврт на претходна истраживања и увод у докторски уметнички пројекат.....	9
<b>1. ВРЕМЕ: ТРАЈАЊЕ, ПРОМЕНЉИВОСТ, ПРИСУСТВО</b> .....	13
1.1. Опште теоријско-поетичке одреднице.....	13
1.2. Приказивање и доживљај времена у визуелним уметностима.....	19
<b>2. ПОЕТСКЕ СЛИКЕ ПРОМЕНЉИВОСТИ</b> .....	24
2.1. Натурални симболизам: доживљај времена и слика природе.....	26
2.1.1. Пејзаж као огледало пролазног света: између Истока и Запада.....	27
2.2. Апстрактни симболизам: трагање за апсолутном формом реалности.....	33
2.3. Поетичка студија.....	36
2.3.1. Узвишено као симболичка представа и енергија бојеног поља.....	37
2.3.2. Монохромација и геометрија као метафоре безграничног.....	41
<b>3. ВРЕМЕНСКА ДИМЕНЗИЈА КАО ПРОСТОРНИ НАРАТИВ</b> .....	45
3.1. Облик и структура као модели приповедачког простора.....	46
3.2. Методолошка студија: слика – процес – пракса.....	49
<b>4. ИСТРАЖИВАЧКО-ОПЕРАТИВНИ ПОСТУПАК</b> .....	55
4.1. Теоријски метод.....	55
4.2. Методологија уметничког рада.....	56
4.2.1. Литографски проседе у служби документовања уметничког истраживања.....	58
4.2.2. Фрагмент – фрактал.....	61
4.2.3. Стратегија рада у серији као метод уметничког промишљања.....	66

<b>5. ФОРМАЛНА АНАЛИЗА РАДОВА</b> .....	68
5.1. Елементи графичког цртежа: тачка и линија.....	68
5.2. Чиниоци атмосфере: боја – светлост.....	73
5.3. Простор и организација графичког листа.....	79
5.4. Принципи компоновања као метод визуелног приповедања.....	83
<b>6. РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА</b> .....	88
6.1. Изложба докторског уметничког пројекта.....	88
6.2. Презентација радова.....	90
<b>ЗАКЉУЧАК</b> .....	95
<b>ЛИТЕРАТУРА</b> .....	98
1. Библиографија.....	98
2. Интернет извори.....	102
<b>СПИСАК РЕПРОДУКЦИЈА</b> .....	103
<b>БИОГРАФИЈА</b> .....	106
<b>ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ</b> .....	111
<b>ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ ШТАМПАНЕ И ЕЛЕКТРОНСКЕ ВЕРЗИЈЕ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ / ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА</b> .....	112
<b>ИЗЈАВА О КОРИШЋЕЊУ</b> .....	113



## РЕЗИМЕ

Докторски уметнички пројекат *Поетске слике променљивости: графички израз као фрагментарни визуелни наратив* вишеслојном анализом и успостављањем релација између теоријских, поетских и стваралачких поступака истражује могућности визуелизације времена и променљивости у медију графике. Време је, као релативан и апстрактан појам, подложно многозначним тумачењима у односу на стварност, те је у раду његово уобличавање и представљање захтевало усклађивање субјективне стваралачке имагинације, универзалног језика графике и перцептивних механизма посматрача.

Поетска основа рада обједињује опажајни, мисаони и сазнајни процес повезивањем имагинарног унутрашњег доживљаја света и искустава стечених посматрањем специфичних сегмената реалних призора. Циљ уметничког истраживања усмерен је на проналажење визуелно-естетске форме у ликовном језику графике и адекватне стваралачке методологије путем којих идеја променљивости може бити транспонована у трајну структуру ликовног медија. Идеја се не односи на директно преношење и приказивање виђеног и доживљеног, већ на стварање призора и амбијента који ће резонирати и покренути опажајне механизме у посматрачу и пружити перцептивно искуство.

Уметнички пројекат обухвата циклус радова, литографија великог формата који је марта 2017. године представљен изложбеном поставком у Галерији Факултета ликовних уметности у Београду.

Кључне речи: *време, простор, промена, присуство, узвишено, поетска слика, пејзаж, наратив, фрагмент, серија, варијације, литографија, графика.*

## ABSTRACT

The doctoral art project *Poetic Images of Changeability: Graphic Expression as a Fragmentary Visual Narrative* uses multi-layered analysis and establishes relationships between theoretical, poetic and creative procedures in order to explore the possibilities of visualizing time and changeability in the medium of printmaking. Time, as a relative and abstract concept, is subject to multiple interpretations in relation to reality, and therefore its shaping and presentation in this dissertation required harmonizing the subjective creative imagination, the universal graphic language and the observer's perceptual mechanisms.

The poetic basis of the dissertation integrates the processes of perception, reflection and cognition by linking the imaginary inner experience of the world to the experiences of observing specific segments of real-life scenes. The artistic research aims to find a visual-aesthetic form in the visual language of printmaking and the appropriate creative methodologies by means of which the idea of mutability can be transposed into the durable structure of visual media. The idea does not involve a direct transfer and depiction of what is observed and experienced, but rather the creation of images and atmospheres that will resonate with and stimulate the observer's perceptual mechanisms, providing a perceptual experience.

The art project consists of a series of large-scale lithographs, exhibited in March 2017 at the Gallery of the Faculty of Fine Arts in Belgrade.

*Key words: time, space, change, presence, sublime, poetic image, landscape, narrative, fragment, series, variations, lithography, printmaking.*

## УВОД

### 1. Предмет истраживања

Докторски уметнички пројекат представља студију једне идеје кроз практично истраживање опредмећено у графичком медију и писану теоријску експликацију. Рад није настао као изолован пројекат већ се, у извесном смислу, надовезује на преокупације претходних истраживања имплементирајући тако стечена искуства у процес којим се развијала идеја. Изабрана тема драгоцену је утолико што ширином претпоставља даља истраживања која ће резултирати новом уметничком продукцијом.

Предмет истраживања докторског уметничког пројекта јесте дефинисање формално-поетског језика којим се доживљај времена може транспоновати у визуелни медиј. Анализом односа садржинских и формалних аспеката рада начињена је естетска артикулација његових симболичких и феноменолошких чинилаца и формирана слојевита поетска структура чији је основни циљ преношење идеје и комуникација са публиком. Флуидни контекст теме огледа се у дијалогу спољашњег и унутрашњег простора успостављањем односа између свесног и несвесног, личног и колективног, појединачног и универзалног.

Према Рудолфу Арнхајму, визуелне уметности су *манифестације посматрачког става* које свет акције приказују *преобращен у једновременост*<sup>1</sup>. Поретком визуелних секвенци (графичких листова) приказана је промена једног мотива и формиран просторни наратив. Структуром поросторне поставке омогућено је разумевање и спознаја временске димензије која нема сопствени чулни медијум.

У раду је наглашен значај стваралачке праксе, као непосредног чина кроз који уметник долази до спознаје. Смисао уметничког истраживања проналазим у самом процесу продукције, јер сматрам да трагање за креативним изразом кроз развој личне поетике и естетике води свест ка вишем духовном и етичком нивоу.

---

<sup>1</sup> Рудолф Арнхајм, *Нови есеји о психологији уметности*, Београд, СКЦ, 2003, 94.

## 2. Циљ и методе истраживања

Теоријска експликација која прати уметнички рад треба да прикаже редослед и повезаност фаза реализације креативног процеса, да пружи јаснији увид и допринесе разумевању резултата до којих је дошло у уметничком истраживању. Шире посматрано, садржај пројекта наглашава непролазност и универзални карактер тема које се баве феноменом времена, али и снажан потенцијал графичког медија за улазак у поље савременог уметничког обликовања. Применом симболичког и формалног облика наратије настала је визуелна структура чији је циљ да активира механизме опажања у посматрачу и произведе осећајно искуство. Радом на пројекту обједињени су опажајни, мисаони и сазнајни процес који су резултирали обликовањем низа графичких листова, односно поетске целине чији естетски израз треба да подстакне контемплацију и дубљи перцептивни доживљај.

Методологија истраживања теоријски ослоњена на поступке својствене продукцији савремених уметничких пракси проистекла је из феноменолошке анализе стваралачког процеса. Иако често сматрана ограниченом због низа продукцијских етапа, графика поседује флексибилност која је чини отвореним пољем за експерименте и интердисциплинарна истраживања. Одступањем од традиционалног принципа умножавања заснованог на идеји мултиоригинала, пројекат сам реализовала поступком варијабилног тиража, због чега се процес штампе приближио сликарској пракси рада у серији.

Начин којим су радови повезани у просторно-поетску целину одговара принципима карактеристичним за визуелно опажање односа структуре и њених делова. Теоријски и појмовно, идеја фрактала, коју наука и филозофија примењују као средство за описивање бесконачних структура, одредила је избор фрагмента као визуелно аналогног метода приказивања у ликовном медију. Издвајање дела из неке целине омогућава лакше разумевање суштине анализираних феномена, предмета или појаве. Радом на издвојеном фрагменту, као резултат истраживачког процеса, настаје серија радова у којој се промена бележи низом варијација једног полазног мотива, а основна идеја апстрахује и преводи у графички запис. Примена фрагмента у раду има двоструку функцију: он представља средство којим је описан ток редукције миметичке представе, и оперативни поступак који је учествовао у обликовању наратива.

### 3. Структура рада

Писани део докторског уметничког пројекта представља синтезу проучене грађе којом су успостављени односи и релације између теоријских референци и кључних појмова рада. Теоријско истраживање спроведено је кроз вишеслојну анализу идеје са различитих аспеката историје и филозофије уметности, науке и теорије визуелног опажања. Хетероген избор примера дела и стваралаца из различитих периода историје уметности начињен је интуитивно и прати садржаје пројекта.

Писани рад кроз три тематске целине описује ток разраде идеје пројекта и осветљава појединачне фазе креативног процеса. Након уводних излагања и осврта на претходне етапе уметничке продукције, у првом делу текста дефинисани су идејни и филозофски оквир истраживања. Приказивање времена разматрано је са симболичког аспекта као слојевита поетска структура, и просторно-наративног, који је настао као резултат самог уметничког поступка. Поетичка и методолошка студија, кроз анализу дела одабраних аутора, објашњавају избор мотива, симболичког језика и стратегија истраживања у раду. Друга целина описује методолошке поступке и формалне чиниоце који дефинишу структуру и естетску вредност рада. Последњи део писане експликације даје приказ концепта изложбе и сажет резиме резултата до којих је у истраживању дошло.

### 4. Осврт на претходна истраживања и увод у докторски уметнички пројекат

Докторски уметнички пројекат представља наставак искуства којим је текао развој мог уметничког израза. Радови којима је истраживање финализовано формално се разликују, али се методологијом, промишљањем и естетским карактером надовезују на преокупације претходних етапа стваралачке праксе. С намером појашњења тематског опредељења и циљева докторског пројекта, овај део текста пружиће кратак осврт на полазишта и методе уметничког истраживања у циклусима радова који су настали у склопу дипломског рада, и током прве године докторских студија.

Серије радова које су непосредно претходиле истраживању докторског пројекта проистекле су из опажања природе, фрагмената микро света и процеса који материју обликују градећи органске и неорганске структуре. Темпоралност је као предмет интересовања већ овде наговештена питањима која се тичу промена, кретања и трајања. Овакве преокупације свој корен налазе у интимним доживљајима света који ме окружује и потреби за дубљом перцепцијом ствари. Суштину уметничке праксе не проналазим у тежњи ка стварању довршене композиције или заокруживању неке замисли, већ у сталној потрази и истраживачком процесу. Због тога сам свој рад конципирала као неку врсту дневника сачињеног од мноштва фрагментарних забелешки чијим се читањем може сагледати процес проласка кроз различите етапе креативног, духовног и мисаоног развоја. У том смислу, блиска ми је мисао Андре Жида који каже да: *Љубав према истини није потреба за извесношћу и врло је непромишљено бркати једну с другом. Човек може волети истину утолико више што не верује да ће икада моћи досегнути неки апсолут, ка којем нас та фрагментарна истина, међутим, води<sup>2</sup>.*



Слика 1. Марија Анђелковић: *Настајање*, литографија, 2013.

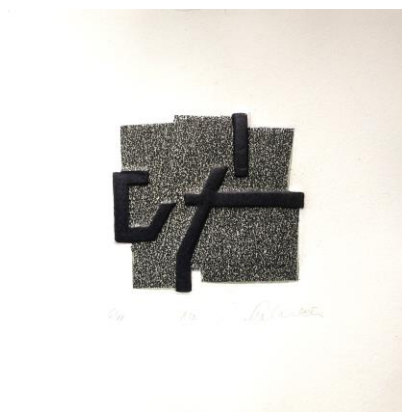
У овим серијама графика нема трагова препознатљивих, конкретних, предмета већ се присуство предметног може наслутити на основу виталне енергије која проистиче из узајамних односа елемената композиције, из густине бојене гаме и просторне тензије. Виталност каква одликује грађу природних структура настојала сам да транспонујем у графички цртеж употребом знаковног језика и истраживањем материјалности површине као основног носиоца визуелног садржаја. Темпорална димензија сагледава се кроз процесуалност и редукционизам ликовног израза, кроз

<sup>2</sup> Андре Жид, *Дневник*, Београд, Нолит, 1982, 261.

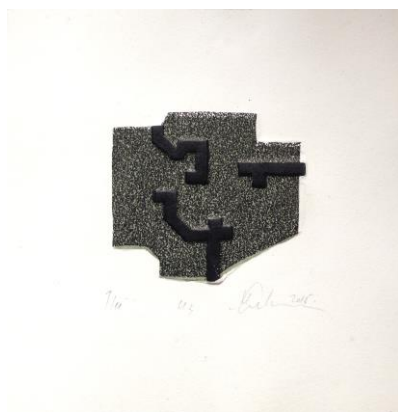
процес поступног прочишћења експресивних биоморфних облика до осамостаљивања пластичких елемената и представа чистих знаковних односа.

Ова је фаза уметничког рада значајна јер се препознаје неколико основних формалних одлика које су постале заједничке и наредним циклусима радова. Наглашена је улога цртежа чији се линеарни склопови, било у виду линије као појединачне предметне појаве или структуре израженог ритма и текстуре, појављују на пуној, без маргине отиснутој, бојеној површини. Одсуством белина истакнута је материјалност саме површине због чега слика добија обележја објекта. Преклапањем већег броја пролаза различите растерске густине постигнута је дубина и пуноћа простора из чије се површине земљаног колористичког тона облик развија попут структура органске твари у природи.

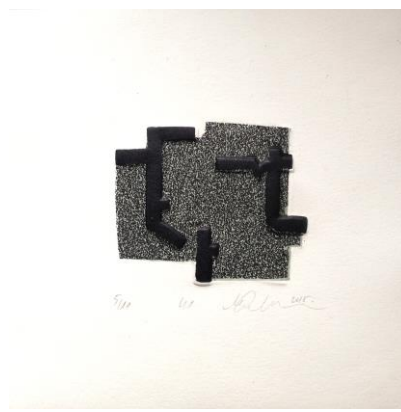
Ликовном приказивању динамике природних процеса одговарао је фрагмент као основна форма визуелног израза, док је истраживачки метод успостављен као резултат рада у серији и примене различитих варијација током израде тиража. Радам у серији приказана је линеарна трансформација облика у замишљеном равном простору слике. Квадратни формат представља пуноправни елемент пластичке структуре и успоставља се као константа читаве серије. Ова метода концептуално је одговарала поетичком оквиру истраживања. Бележењем промена које настају од једног до другог отиска минималним трансформацијама облика и боје настаје визуелна динамика која може бити препозната као рудиментарна форма наратива.



Слика 2. Марија Анђелковић: *U1*, литографија/суви жиг, 2014.



Слика 3. Марија Анђелковић: *U2*, литографија/суви жиг, 2014.



Слика 4. Марија Анђелковић: *U3*, литографија/суви жиг, 2014.

Промене уочене посматрањем кретања микроструктура чијим сам се приказивањем у ранијим циклусима радова бавила кроз истраживање материјалних аспеката и формалних односа унутар слике, иницирале су постављање новог низа питања и проширивање предмета интересовања. Премештањем ракурса посматрања и истицањем симболичког аспекта проширује се изражајни и садржински опсег уметничког рада. Контекст се са општег преусмерава на лично, са материјалног се прелази на трагање за духовним саржајима, а поглед са спољашњих премешта у унутрашње просторе. Временска димензија која се као егзистенцијална категорија наслућивала посматрањем материјалности и виталне енергије примарних органских структура прерасла је у поетску визију која означава рефлексiju сублимираних искустава интимних простора и доживљаја стечених посматрањем. Ликовни језик се приближава једном лапидарнијем изразу у коме се, као константна ознака у сензибилитету ликовног израза, препознаје осетљива и интуитивно достигнута геометријска организација простора.



# 1. ВРЕМЕ: ТРАЈАЊЕ, ПРОМЕНЉИВОСТ, ПРИСУСТВО

## 1.1. Опште теоријске одреднице

Лексиколошки, појам време значењем обухвата категорије као што су трајање, променљивост и пролазност, на основу чега се, у најширем смислу, може дефинисати као непрекидан редослед збивања и промена битка који се одвијају у једносмерном континууму, од прошлости, кроз садашњост, према будућности. Иако тумачење феномена који називамо временом није истоветно у свим културама, свим људима својствено је да користе временске одреднице како би се оријентисали у оквирима стварности. Све идеје и појмови који се појављују у људском уму значење формирају у односу на индивидуално искуство простора и времена. Путем чула, кроз нижи и виши степен логичке спознаје: осет, опажај и представу, затим појам, суд и закључак, који представљају сложеније производе нашег ума, стварност разлажемо на затворене значењске целине помоћу којих остварујемо рационално сазнање о свету.

Схватања времена и простора, као основних параметара који детерминишу стварност суштински су одредила еволуцију религијског, филозофског и научног мишљења. До јединственог разумевања ових феномена у модерном свету долазило се споро и постепено, иако се из оправданих разлога чини да смо још увек далеко од њиховог тачног и целовитог разумевања.

Међу мноштвом појмовних одређења која се везују за феноменологију појединачних дисциплина, простор и време према општој дефиницији можемо одредити као *основне моделе помоћу којих физика описује, објашњава и интерпретира поредак, трајање и промене у природи*<sup>3</sup>. Мерење времена одвија се на основу равномерног, периодичног кретања појава и небеских тела, зрачења честица атома, односно, кретања материје у простору. Бројем промена и учесталости тих периода мери се дужина протеклог времена, те се рашчлањивањем просторног кретања и време

---

<sup>3</sup> Шуваковић, Мишко, *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950. године*, Београд – Нови Сад, САНУ, Прометеј, 1999, 376.

може разложити на временске одсечке<sup>4</sup>. Време стога не можемо посматрати као засебну категорију, независно од простора, оно је увек везано за кретање неке материје, док у односу на перцепцију појединца оно представља низ интервала произвољног трајања који прати след спољних збивања и одговара неком току догађаја. Будући да је једнако везано за физички свет као и за персоналну егзистенцију, човек је у покушају да створи јединствену и рационалну слику, време обликовао као једнодимензионални след испуњен сопственим искуственим доживљајима.

Преузимајући појмовне дефиниције од митова, филозофија је кроз историју време објашњавала различитим метафорама простора. Концепција према којој се биће посматра као непроменљивост, супстанца, пуноћа, односно истина, а време као спољна, стално променљива, испражњена форма и омотач бића, од античког доба па све до развоја модерне филозофије, приказивана је тополошким моделима и просторно-геометријским симболима. Првобитно заснована на метафизичком односу супротности унутрашњег и спољашњег простора, развој ове идеје можемо пратити до покушаја да се тај антагонистички однос стопи у апсолутној просторности сфере. Топологија просторне мисли у филозофији разложена је у XX веку на оно што бисмо могли назвати *поливалентним просторима*<sup>5</sup> чија се симболична представа исказује обликом отворене структуре. Уместо апсолутне геометријске бесконачности времена, појављује се нелинеарна, релативна бесконачност мноштва истовремених светова и форми живота. Обарајући претпоставку о апсолутној сталности материје, савремена физика је релативизовала концепцију времена, а њен смисао везала искључиво за просторне параметре и кретање појава. Време постаје аспект перцепције онога који посматра, његовог доживљаја и сазнања пролазности, промена и трајања. Временска одређења нису одређења по себи, већ самих објеката и диференцирају се у три различита модуса појавности: као сталност, сукцесија и истовременост.

---

<sup>4</sup> Првобитна мерења времена била су везана за периодична кретања небеских тела. Према астрономској дефиницији секунда представља 86.400-ти део временског интервала за који се Земља једанпут окрене око сопствене осе. Овај начин мерења показао се као непоуздан због утицаја бројних спољашњих фактора. Мера за *време* на које не утичу астрономске варијације, пронађена је у свету атома. Од 1967. године секунда је дефинисана као 9.192.631.770 периода радијације атома Цезијума -133 при прелазу једног његовог електрона са нивоа F<sub>4</sub> на ниво F<sub>3</sub>. Ово зрачење атома у тренутку када његови електрони прелазе са вишег на нижи енергетски ниво има врло прецизну и стабилну учесталост. Преузето са: <http://www.leapsecond.com/history/1965-Metrologia-v1-n3-Cesium.pdf>, приступљено 12. новембра 2017.

<sup>5</sup> Слободан Прошић, *Метафоре времена: Витгенштајн и Мерло-Понти*, Вршац, Књижевна општина – Вршац, 2001, 14.

Напоследку, једина апсолутна константа у природи јесте кретање и њиме условљена променљивост материје. Без њих не би ни имало смисла говорити о времену. Будући да материја и сви процеси постоје и крећу се, они имају и своје трајање. Сталност и трајање представљају категорије које потврђују присуство нечега у одређеном интервалу времена. Без обзира на дужину трајања свако присуство увек је коначно.

Схватање промене и процеса као суштинских принципа и природног реда ствари, тумачено кроз различите аспекте филозофских и научних дискурса, представља основно полазиште у раду. Таквом поимању, у најширем смислу, блиска су филозофска учења зен будизма о времену, присуству, пролазности и стварању. Постављајући време као средишњи фактор у структури света и развоју јединке, источњачки мистици промену су сматрали *најмоћнијом силом у космосу* која проистиче из посматрања природе, људског понашања и деловања<sup>6</sup>.

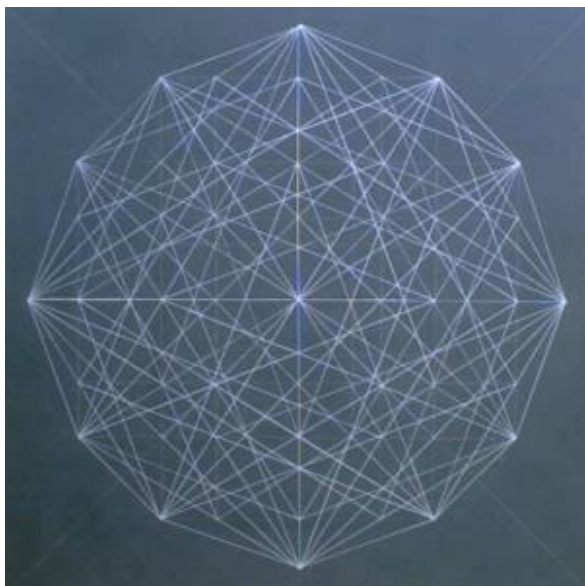
Реч *зен* јесте јапански изговор кинеске речи *чан* и означава празнину. Основа ових филозофских учења утемељена је у схватању према којем је сваки облик живота и постојања заснован на *динамици празнине*<sup>7</sup>. Празнина се не тумачи као ништавило или не-биће, већ као одсуство нечега, тј. као *одређено* одсуство. Из тога следи да празнина не представља апсолутну категорију, већ *дијалектички термин* који се не може посматрати изван односа са њеном комплементарном супротношћу – пуноћом или присуством<sup>8</sup>. Слично Западној космогонији у којој хаос не представља негацију и одсуство, већ тенденцију сваког реда ка преображају, у зен и чан будизму првобитно ништа тумачи се као потенцијално стање сваког бића. Појавност или присуство се, дакле, могу сагледати тек на основу дејства празнине, а функционална динамика њиховог дијалектичког односа сагледава се као универзална категорија постојања свих ствари и појава. Према оваквом тумачењу реалности не постоје ствари и бића, нити разлика између енергије и материје, постоји само промена која детерминише непрекидну еволуцију живота – све ствари јесу догађаји.

---

<sup>6</sup> Написана 1000 године п. н. е., *Књига промене* један је од најстаријих класичних текстова. Служила је као приручник за прорицање будућности и представља суштину кинеске мудрости. Џон Блофелд, *Ли Ђинг: Књига промене*, Горњи Милановац, Децје новине, 1985.

<sup>7</sup> Преузето са: <https://aeon.co/essays/alan-watts-the-western-buddhist-who-healed-my-mind>, приступљено 15. августа 2018.

<sup>8</sup> Ђанђорђо Пасквалото, *Естетика празнине: уметност и медитација у културама Истока*, Београд, СЛЮ, 2007, 11.



Слика 5. *Комплетан граф*

Када је реч о обликовању физичке реалности, модерна наука успоставила је тачке пресека и теоријски уобличила овакве спиритуалне праксе и учења чиме је унела револуцију на многим пољима мишљења и деловања. Открићем квантне механике реалност је дефинисана као извор свих потенцијалних облика материје. Хипотеза према којој све настаје емитовањем енергије из празнине, у науци названој *квантно поље*, *нулто поље* или *матрица*, довела је

до општег закључка да материја није стварна, већ да представља форму концентрисане енергије. Револуционарна открића из области квантне физике навела су научнике да преиспитају дотадашња сазнања и постојеће дефиниције простора и времена. Макс Планк, творац теорије о квантној механици, је у говору приликом доделе Нобелове награде рекао: *Све у универзуму ствара се и постоји захваљујући сили. Морамо претпоставити да иза ове силе стоји свесни разум, који је матрица сваке материје.* Спровођењем два експеримента, Томас Јунговог експеримента двоструког прореза<sup>9</sup> и експеримента одложеног избора Џона Вилера<sup>10</sup>, доказано је да материја поседује двоструку природу, да се истовремено може понашати као честица и као талас, те да и сам начин посматрања утиче на природу добијених резултата. Откривено је, заправо, да на квантном нивоу материја реагује на посматрање човека, односно да може постојати у више могућих стања истовремено и да промена, сходно томе, није линеарна, већ да може тећи у свим правцима. Овај физички феномен назван још и

---

<sup>9</sup> Томас Јунгов експеримент двоструког прореза (Thomas Young's double slight experiment) изведен је 1803. године приликом чега је демонстрирана интерференција таласа на два блиска отвора. Овим експериментом доказано је да се светлост простире као талас насупротив постојећим тврдњама о њеним чстичним својствима. Преузето са: <https://www.bbvaopenmind.com/en/thomas-young-and-the-wave-nature-of-light>, приступљено 16.августа 2018.

<sup>10</sup> Џон Вилеров експеримент одложеног избора (John Wheeler's delayed-choice experiment) изведен је 1978. године како би се утврдило да ли светлост на неки начин *осети* присуство мерне апаратуре у експерименту двоструког прореза и да ли она у односу на претпоставку посматрача и начин на који је он посматра мења и прилагођава своју природу. Овим експериментом постављена је хипотеза да се до момента мерења свестлост налази у неодређеном стањунакон чега *одлучује* о начину свог испољавања. Преузето са: <https://www.sciencemag.org/news/2017/10/quantum-experiment-space-confirms-reality-what-you-make-it-0>, приступљено 16. августа 2018.

*ефекат посматрача* изнео је револуционарну тезу према којој свест управља енергијом, а материја и реалност представљају деривате свести. Резултати ових открића имали су огромне импликације за ток којим се мењало научно разумевање природе стварности. На прелазу између XX у XXI век савремена теоријска физика заступа идеје о могућности постојања паралелних универзума и тезу о слободном кретању честица које имају могућност да прелазе из једне димензије у другу. Успостављање теорија о мултидимензионалном универзуму и холографском моделу његовог битка условило је промену постојеће структуре времена. Доказано је, наиме, да се природа узрока и последице може окренути, односно да догађаји из будућности могу утицати на промену тока прошлих догађаја<sup>11</sup>.

Како се у физичком свету све три категорије времена истовремено прожимају, време се јавља као илузија која за сваког појединца представља једначину условљену персоналном егзистенцијом, док промене настају као резултат појединачних избора, представе и воље. И сам осећај бивања у времену због тога је по себи често неухватљив и почива на двојности кретања физичког и духовног, стварног и имагинарног. Опажање, сазнање и доживљај темпоралности не поседују прецизну физичку меру, већ зависе и укључују присуство различитих духовних сфера. Тако је садашњост у спречи са перцепцијом, прошлост са памћењем, док будућност кореспондира са индивидуалним способностима анализе и рационалног предвиђања.

Тумачењем стварности као непрекидног тока догађаја које претпоставља празнину као општи принцип стварања и деловања, зен филозофија негира класично схваћен просторно-временски поредак и своди га на категорије назване *нула простор* и *нула време*. Овако дефинисан концепт стварности почива на идеји универзалног јединства и прожимања свега што јесте, где се у нула времену не препознаје граница између прошлог, садашњег и будућег, као што ни у нула простору не постоји јасна подела између делова и целине<sup>12</sup>. Просторну и временску празнину стога можемо посматрати као трансценденталне вредности будући да припадају свакој појединачној ствари али и да истовремено представљају могућност њиховог испољавања и трајања једних у односу на друге. Временска празнина, *одсутно време* (прошло или будуће),

---

<sup>11</sup> Heater Dyke, Adrian Bardon, *A companion to the philosophy of time*, Chichester, John Wiley & Sons, 2013, 220 – 242.

<sup>12</sup> Преузето са: <https://plato.stanford.edu/entries/japanese-zen/#ZenUndTimSpa>, приступљено 28. августа 2018.

управља свим просторним конфигурацијама и представља динамички потенцијал који непрестано преображава просторну празнину<sup>13</sup>.

Постављањем промене у средиште живота сваког бића зен филозофија садашњи тренутак издваја као једину постојећу и истиниту детерминанту стварности. Будући да не припада ни прошлости ни будућности, садашњост је означена као тренутак у којем време не постоји – тренутак који потврђује *присуство*, овде и сада. Свест о присуству представља спознају бића у односу на сопство и на свет који га окружује, оно представља осећање потпуног јединства и целовитости у моменту у којем се границе између прошлог и будућег потиру и сублимирају у бесконачност. Сликвито речено, доживљај присуства би се у односу на континуирани ток времена могао упоредити са идејом кретања у вакууму. Јасна свест о присуству у садашњем тренутку, у спрези је са снажним емотивним доживљајем који у моменту бива ослобођен без неког нарочитог смисла, значења, нити конкретног узрока стварајући осећање испуњености.

Са ликовно-уметничког аспекта промишљање о времену произилази из настојања да проникнем у суштину креативног процеса, и кореспондира са тезама из области модерне психологије стваралаштва које почивају на уверењу да свако креативно биће тежи да испољи присуство у различитим облицима материје. Далеки корен овог уверења пронашла сам у основи далекоисточне филозофске мисли према којој у енергији природе лежи извор за успостављање спиритуалног баланса сваког човека. *Сједињење духовног ритма са кретањем природе* које почива на равнотежи мишљења и делања, рационалног и интуитивног, предуслови су економичног стварања, усклађености виталне енергије сликара и визуелизације посматране представе<sup>14</sup>. Развојем мануелних вештина може доћи до откривања дубљег смисла и достизања сложеније духовне надградње. Наука овакво идејно полазиште објашњава чињеницом према којој је узрочно-последични однос развоја руке и сегмента у кори великог мозга који њоме управља био (и остао) предуслов човековог еволутивног напретка. Можда је управо ова чињеница узрок суштинске човекове потребе да, овладавањем природним процесима и њиховим репродуковањем, истражи, разуме и проникне у структуру и унутрашње законитости материје, савлада пролазност и

---

<sup>13</sup> Ђанђорђо Пасквалото, *Естетика празнине: уметност и медитација у културама Истока*, Београд, СЛЮ, 2007, 25.

<sup>14</sup> Душан Пајин, *Филозофија уметности Кине и Јапана*, Београд, БМГ, 1998, 100.

потврди сопствено присуство. Најснажнији подстицај на том путу успона јесте задовољство које се рађа усавршавањем властите вештине. Усавршавање ради самог задовољства усавршавања предуслов је виших духовних стања и налази се у основи свих креативних процеса. Стваралачки чин, који се у свом најосновнијем облику, кроз равнотежу умног и мануелног рада, заснива на усвајању и спровођењу законитости процеса, представља средство којим се искуство и самоспознаја обједињују у јединствено осећање целовитости<sup>15</sup>. Развој мануелних вештина јесте предуслов који је човек, у почетку инстинктивно, а касније и свесно, прихватио као одраз стваралачког порива за спајањем материјалних и нематеријалних структура. Успостављањем складне везе између мануелних и менталних когнитивних функција проширује се поље свести, а њихов крајњи циљ јесте целовитост у изворном значењу.

## 1.2. Приказивање и доживљај времена у ликовним уметностима

Познато је да су се у сваком периоду историје научни и филозофски системи одражавали једни у другима. Мисаоне и научне дефиниције простора и времена развијајући се паралелно, прожимале су схватања и моделе представљања реалности у ликовним уметностима и другим облицима уметничког стваралаштва. Обрнуто, уметност је увек представљала рефлексију научних и филозофских уверења.

Проблем приказивања времена у ликовном делу, као и његово схватање у стварности, односио се на перцепцију реалног света у односу на просторне координате. Избором преовлађујуће геометријске осе дефинисан је простор слике, на основу чега данас можемо одредити основне стилске особености уметничког правца и опште духовно стремљење епохе. Та се еволуција сагледава у виду усложњавања простора, постепеним додавањем димензија: од хоризонталног низања слика примитивне и уметности Египта, складно уравнотеженог античког простора, вертикалног стремљења средњевековног духовног простора, све до открића треће димензије, која од ренесансе остварује примат и прераста у илузију безгранично продубљеног простора. Општа теорија релативности није донела промене само у научном схватању стварности већ је условила превазилажење апсолутног тродимензионалног простора који је до XX века

---

<sup>15</sup> Јакоб, Броновски, *Успон човјека*, Опатија, „Отокар Кершовани – Ријека“, 1984, 91 – 121.

представљао једини модел приказивања. Увођењем четврте димензије, време се у ликовном простору не везује за уверљиво подражавање стварности, већ постаје реално присутно бесконачним удвајањем поља слике.

Рedefинисањем појма ликовног простора, основних метода и циљева приказивања, модерна естетика и сликарска пракса мењају приступ концепту времена. Оно се више не приказује као фаза кретања у статичној просторној форми, већ постаје физички актер дела. Различитим третманом дводимензионалне равни, умножавањем или укидањем простора, време постаје опипљиво и претвара се у кретање и по хоризонталној и по вертикалној оси. Готфрид Бем ово усложњавање просторних планова назива *паралелним гледањем: спољашњим, у времену, и унутрашњим, изван времена*<sup>16</sup>. Линеарно раслојавање времена, које се у ликовном језику поистовећивало са поетском забелешком доживљеног времена, свођењем ликовног простора до нулте тачке, претворено је у саму свест о његовом присуству.

Ова хронолошка анализа не само да представља сликовити приказ различитих метода предочавања реалности у медијумима ликовне уметности, већ говори и о човековој перцепцији сопственог егзистенцијалног положаја у свету који га окружује. Може се закључити да је у ранијим епохама схватање простора и времена представљало кохезиону силу која је људе спајала заједничком идејом о слици света и суштини битка. Свеопшти напредак цивилизације и прогрес у развоју мисли, чини се, човека су одродили од сопственог бића и природе, удаљавајући га од његовог нагонског темеља. Стварност се, попут атома, цепа на спољашњу, физичку, и унутрашњу, скривену, нематеријалну реалност, чиме симболично одражава поделу човекове личности на свесну и несвесну сферу бића. Модерна уметност донела је плурализам ставова и приступа формалном уобличавању простора и времена. Откривајући истину која се налази иза поља видљиве реалности, уметници су, сваки на свој начин, трагали за изразом којим би премостили јаз између природе и духа, између несвесног и свести и пронашли нову форму целовитости<sup>17</sup>.

Приказивање времена у визуелним уметностима посебан је изазов јер подразумева нарочиту вештину моделовања несупстанцијалних садржаја. Применом

---

<sup>16</sup> Готфрид Бем, *Смисао слике и чулни органи; Дело као процес; Слика и време; Мит као стваралачки процес...*, Београд, Музеј савремене уметности, 1987, 50.

<sup>17</sup> Карл Густав Јунг, *Сећања, снови, размишљања*, Београд, Атос, 1995, 318.



различитих метода приказивања, усклађивањем чинилаца формалног језика и значењских садржаја настаје структура којом имагинарни појам са нивоа идеје бива транспонован у чулно сазнајну представу. На тај начин, сегменти четвородимензионалне стварности синтетизују се у унутрашње, пластично, време дела којим се посматрачу предочава нови егзистенцијални простор. Приказивање времена је, стога, увек означено као одређени вид његове апстракције и кореспондира са две форме приказивања: методом просторне организације и синтезом значењског и симболичког садржаја слике. Ова два метода често се не могу посматрати изоловано јер су везани за урођене начине човековог опажања и промишљања. Унутрашње време дела не може бити прецизно дефинисано; иако сажето и ограничено формом оно се, као и у реалности, пружа у различитим правцима и шири и изван тренутка који представља.

Питање времена и његовог приказивања у уметничком делу, као и доживљаја у реалности, подједнако се односи на чулно и на имагинативно осећање. Будући да и сами припадамо реалности и да смо окружени предметима који се у њој налазе, *реално* време меримо и опажамо на основу кретања и промена тих предмета, али и емотивно, кроз лични доживљај, сећања, чулне и друге духовне реакције. У књизи, *Простор и време у уметничким делима*, руски мислилац Павел Флоренски, наводи да, приликом стварања мисаоних модела стварности, човек ствара помоћне методе мишљења у виду простора, стварности и средине *чији је задатак да нам разнолику стварност која се налази у стању кретања, представе као суштински састављену од непроменљивог и истородног материјала*<sup>18</sup>. Реалност се налази на линији између физичког света и наше представе о њему; колико је стварна она је толико и фиктивна. Стога можемо рећи да не постоји објективна представа о виђеном јер је његова естетска вредност последица перцептивног процеса који слику излаже интерпретацији дајући јој увек ново обличје.

Темпорална димензија чијим сам се испитивањем бавила у сопственом ликовном изразу није се односила на непосредно преношење неког сегмента временског тока, већ на бележење доживљаја духовне промене која се на метафизичком нивоу може поистоветити са доживљајем сопствене присутности. У кинеско-јапанској традицији осећање присуства сматрано је искуством највеће

---

<sup>18</sup> Павел Флоренски, *Простор и време у уметничким делима*, Београд, ЈП Службени гласник, 2013, 8.

вредности; у животу као и у уметности оно је схваћено као својеврсан *привилегисани тренутак* јер, како наводи Душан Пајин, истиче:

*садашњост која не зна за прошлост и будућност, не бави се успоменама и надама, нити покушава да у садашњем покушају обједини вредност прошлих доживљаја, или недоживљених тренутака и тако заустави време. То су тренуци одлагања прошлости и будућности, самодовољности, заборава нада и намера, измирења са светом пред хармонијом неба и земље [...], то су тренуци велике чистине и једноставности*<sup>19</sup>.

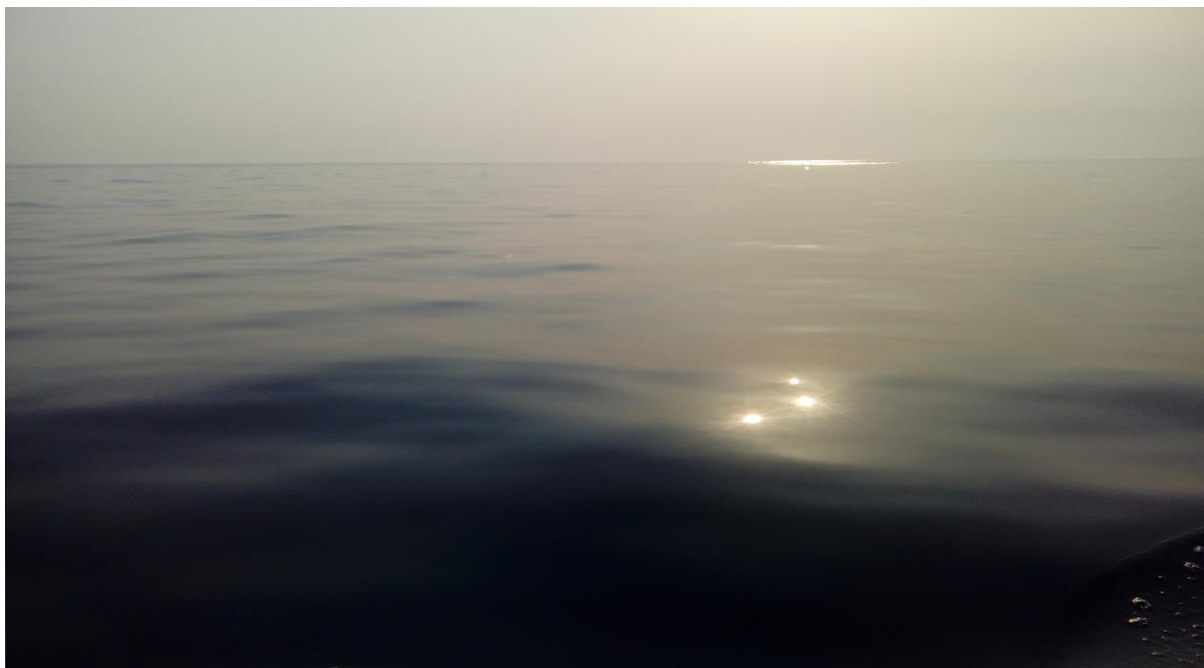
Поставило се питање *каквим средствима и на који начин би се такви унутрашњи доживљаји промене и трајања који упућују на једно дубље искуство самооткривања могли пренети у регистар уметности?* Дефинисано као тренутно осећање општег склада без нарочитог узрока и прецизног објашњења, присуство долази из сфере унутрашњег света и надилази свако интелектуално поимање. За његово приказивање не постоји форма, већ само средства којима се оно може изразити кроз наговештај, стварањем визуелно неодређеног призора који ће покренути опажајне и сазнајне процесе у посматрачу. Обликовањем таквих духовних простора који енергијом и атмосфером допиру до најдубљих племенитих садржаја унутрашњих простора, у подручје скривене имагинације и заборављених сећања, изазивају се интензивни доживљаји и естетско узбуђење и подстиче стварање нових чулних искустава. Перцептивни изазов налази се на неочекиваним местима, у свакодневним, малим и обичним стварима. Њиховим истицањем, њиховим другачијим посматрањем, апстраховањем или измештањем из контекста развија се нека врста *метафизичког степеника* који виђено уздиже ка необичном и надреалном. Разматрајући могућности приказивања апсолута Лашек Колаковски каже:

*Плаузибилно је мислити да се разни видови суштинске стварности могу најбоље изразити кроз религиозно обожавање и уметност – премда не у смислу сликара који слика Апсолут на платну или свештеника који га објашњава у теоријски задовољавајућим категоријама. Пре ће бити да оно што је безимено и што се не може насликати може навестити – бар у интензивним религиозним и уметничким чиновима – на такав начин да наговештај пренесе осећај разумевања, неку врсту тренутног задовољства које не само да је ваљано у оквирима спознаје него нас и снабдева извесношћу да је „у додиру са“ или „у“ ономе што је стварније од*

---

<sup>19</sup> Душан Пајин, *Вредност неопитљивог. Сусрет Истока и Запада – Нова ера*, Горњи Милановац, Дечје новине, 1990, 223.

*стварности у свакодневном животу. Задовољство ће морати бити тренутно; оно би се могло потврдити као трајно достигнуће само када би се његова порука могла претворити у теоријске појмове, што није случај због саме његове природе<sup>20</sup>.*



Слика 6. Марија Анђелковић: *Вода*, фотографија, 2017.

Имајући у виду релативност, као суштинско одређење појма времена у реалности и свим аспектима мишљења, али и саму природу материјала чије значење никада није у потпуности одређено, начин репрезентације у сопственом ликовном језику засновала сам на прожимању супротности: апстрактног и конкретног, симболичког и наративног, чулног и имагинарног. Динамиком односа ових категорија у радовима је време синтетизовано тако да трајање и промена коегзистирају стварајући контемплативни приказ. Симболичком и просторно-наративном структуром време се не приказује, већ путем осећања у посматрачу евоцира у виду искуства. Ликовно представљање феномена времена у раду усмерила сам на трагање за средствима чије ће визуелно и естетско дејство успоставити активну комуникацију са посматрачем.

---

<sup>20</sup> Лашек Колаковски, *Ужас метафизике*, Београд, БИГЗ, 1992, 70.

## 2. ПОЕТСКЕ СЛИКЕ ПРОМЕНЉИВОСТИ

Настојање да сопствено тумачење загонетке времена демистификује, објасни и прикаже извесним оипљивим обрасцима представља исконску потребу човека која се кроз историју ликовне уметности тематски ретко јављала самостално. Она се наслућивала и осећала посредно, као ехо конкретне просторне предоцбе и иконографског садржаја. Преображајем стварности у ликовни садржај просторни и временски модалитети сажимају се у систем чији значењски и естетски односи граде одређено искуство и активирају опажање посматрача.

Служећи се метафорама, симболима, митовима и другим носиоцима поетског садржаја, језик уметности успоставља сопствену слику стварности, гради значења и моделује најопштије аспекте и слике света. Попут математичке формуле која описује прелазак материје у енергију, метафора у језику уметности повезује непознато са познатим и свакодневним и изражава појаве и феномене који не припадају материјално објашњивом свету. Поетске слике нуде искуство које надилази рационално поимање и простор језика чинећи дело отвореним за вишеструке интерпретације и интуитивну спознају.

У поетичким студијама посвећеним материји и кретању, Гастон Башлар је приказивање времена и простора описао кроз феноменолошку повезаност песничког језика и имагинације која искривљењем слика преусмерава пажњу са онога шта се приказује на доживљај онога што се приказаним изражава<sup>21</sup>. Те деформације у процесу настанка уметничког дела подразумевају сваку промену формалног или тематског елемента са циљем постизања одређеног естетског квалитета. Јан Мукаржовски истиче да је *суштина уметничког дела форма која представља материјал истргнут из уобичајеног контекста и поново интерпретиран тако да постане предмет самосврховитог доживљаја, односно да постигне естетско дејство*<sup>22</sup>. Језик поезије као стваралачки израз представља својеврстан облик *онеобичавања* већ познатог путем издвајања, постављања у нови контекст или стварања нових, неочекиваних односа који

---

<sup>21</sup> Гастон Башлар, *Ваздух и снови: оглед о имагинацији кретања*, Сремски Карловци, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2001, 6.

<sup>22</sup> Јан Мукаржовски, *Структура, функција, знак, вредност*, Београд, Нолит, 1987, 57-84.

измичу законима логичког мишљења. Таквим креативним поступком прихвата се недостатак једног коначног тумачења.

Анализом физиолошке структуре човекове перцепције, из угла психологије опажања, можемо закључити да је узајамна повезаност стваралачких феноменологија условљена вибрантним и прожимајућим односима унутар човековог чулног система. Структура и тумачење неког дела одређени су, с једне стране, сложеносту стварачевог сензорног апарата који му не дозвољава да у процесу стварања користи само једно чуло, али и имагинативној природи посматрача која му намеће потребу да у виђено имплементира сопствену интерпретацију и надградњу.

Симболички језик који је у раду кориштен настао је као резултат додира између личних доживљаја света и далеких порука који потичу из несвесног. Пратећи унутрашњи осећај и интуицију, кључ за разумевање сопствене стваралачке имагинације пронашла сам у несвесној потреби да, кроз телесни чин цртачког или извођачког процеса уметничке потенцијале откријем у самој природи материјалних средстава ликовног медија. Стваралачка имагинација избором симболичких кодова и тежњом за изражавањем у одређеном медију осликава несвесни порив за успостављањем везе личности са унутрашњим бићем, она је одраз потребе да се у себи и у свету пронађе неки виши смисао и дотакне узвишено. Потребу уметника да у *материјалном свету пронађе одраз* може бити објашњена кроз Јунгово схватање архетипа. Према њему свака људска представа има своје урођене могућности које потичу из ризнице наслеђеног искуства. Сви митови, све представе и идеје, сваки облик стваралаштва имају, према томе, заједнички корен у реалности.

Полазни мотив у радовима докторског пројекта интуитивно је одабран посматрањем, контемплацијом и лирском интерпретацијом одређених сегмената реалности. Призор воденог пејзажа представља универзалну слику која је на симболичком нивоу носилац општих, безвремених идеја. Поетска снага почива у једноставности и вишезначности његовог приказа који има моћ да подстакне размишљање о ономе што се налази испод површине и на тај начин уобичајено уздигне на виши перцептивни ниво. Слично поетским изразима у песништву, овакве слике значењски су отворене, оне не описују нити приповедају, већ својом естетском снагом и метафоричким садржајем посматрачу нуде могућност слободне пројекције. Задржавајући у себи нешто удаљено, скривено и невидљиво оне отварају врата

несвесним жељама и потребама ослобађајући простор за контемплацију. Можда се суштина и оно истински узвишено крију управо у недоречености и немогућности потпуног разумевања садржаја који овакве слике носе. Апстрактни прикази пејзажа представљају сублимирана искуства која су прошла кроз филтере унутрашњег света, они поседују симболична значења, али су истовремено недовршени, кроз наговештај сугерисани и остављени као отворена поља за конструисање нових значења. Препознатљивост приказа у радовима варира и креће се на линији између реалног и апстрактног. Изостављањем јасне поруке радови су намењени медитативном гледању, тумачење је произвољно и препуштено интуитивној спознаји посматрача. Контемплативни чин се у том смислу поистовећује са стваралачким искуством јер посматрача подстиче да значењске садржаје и доживљај виђеног пронађе у архивама сопствених искустава, оних које већ поседује и оних које стиче у додиру са виђеним.

## 2.1.       Натурални симболизам: време и слика природе

Богатство значењским садржајима које одликује натурални симболички језик одговарало је тематици рада како због мог уметничког сензибилитета који је наклоњен посматрању природе и стварању према њеном моделу, али и због знатног броја историјских узора који су се истим језиком симбола служили како би приказали различите темпоралне концепте. Трагајући за одговорима на фундаментално питање целовитости Јунг је анализирао јединство између човека и природе, између свесне и подсвесне личности и указао на постојање извесне правилности према којој је све у космосу, и у човеку као микрокосмосу, међусобно повезано и усклађено према *невидљивом реду*<sup>23</sup>. Веровање да се контемплацијом природе, њеног поретка и процеса, може доћи до спознаје општег, увек активног, принципа реда и смисла јесте полазиште на којем сам засновала промишљања о филозофској и практичној основи рада.

Као неодвојиви део човека, природа је у свим периодима историје била место пројекције креативног духа и чест предмет уметничких интересовања. Пикторална и симболичка репрезентација природе, одражавајући дух времена и идеолошка стремљења епохе, представљале су рефлексију човековог виђења света и универзума.

---

<sup>23</sup> Карл Густав Јунг, *Сећања, снови, размишљања*, Београд, Атос, 1995, 196.

Променама формалног аспекта пејзаж је симболичким садржајем индиректно осликавао ниво антагонизма између човека и природе, везе личне и колективне свести, свесног и несвесног дела бића. Морфологија пејзажа поседује извесну сродност са нашим духовним просторима, због чега је Јунг у симболичким студијама пејзаж спомињао као чест означитељ *неког унутрашњег стања или неисказивог расположења*<sup>24</sup>.

Почев од периода ране хришћанске уметности и средњег века, кроз ренесансу и барок па све до XIX века природа и њене мене биле су одраз психичких, унутрашњих стања човека и чулни еквивалент сваком доживљају и представи времена<sup>25</sup>. Средњовековна религијска симболика која је кроз призму природе изражавала веру у трансценденталну божанску вечност, природа као огледало ренесансне утопијске визије света, барокна естетизација пејзажа која коресподира са концептима пролазности и рушевности, романтичарски мит исконског јединства са природом, импресионистичко истраживање светлости и покрета кроз научна сазнања, само су неки од темпоралних концепата које је уметност пројектовала кроз репрезентацију пејзажног мотива. Схватање природе у нововековној култури у великој мери је артикулисало и саморазумевање појединца, одражавајући промене у концепцији о идеалном животу. Стилом приказивња и мноштвом значењских садржаја који су му током времена придавани, пејзаж је одражавао основне облике перцепције и визуелизације времена као што су пролазност, кретање, промене и трајање.

### 2.1.1. Пејзаж као огледало пролазног света: између Истока и Запада

Сродност са сликарством европског романтизма и естетиком уметности Далеког истока пронашла сам у начину тумачења концепата времена употребом натуралне симболике и њеног пиктуралног језика. Посматрано са ширег аспекта, значајне су и узајамне подударности ових уметничких естетика које се огледају у величању слободе уметниковог духа и окретању природи као основном извору стваралачког надахнућа. Истицањем слободе имагинације која постаје основни предуслов стварања, акценат се

---

<sup>24</sup> Карл Густав Јунг, *Човек и његови симболи*, Београд, Народна књига - Алфа, 1996, 258.

<sup>25</sup> Кенет Кларк, *Природа у уметности*, Загреб, Младост, 1961, 187–203.

са афективног доживљаја објективне материјалне стварности премешта на интуитивну спознају и субјект који постаје главни извор стваралачке еманације. Смисао и хармонија налазе се у лепоти и садржају иза појавности облика док је сама природа посматрана као извор естетичког искуства и место досезања вишег духовног прочишћења.



Слика 7. Сакаи Хоицу (Sakai Hoitsu): *Јесење цвеће* (детал), водена боја на свили, 19. век

Контемплација пејзажа у источним културама била је повезана са неким од основних темпоралних категорија којима је објашњено устројство света и живот појединца. Пролазност, непоновљивост, самоћа доприносе истицању значаја и лепоте једног тренутка<sup>26</sup>. Прихватањем пролазности вредност добија садашњи тренутак чији доживљај може искупити сву трагику коначности живота. Супротно хришћанским схватањима, у филозофији источних религија, пролазност подстиче радост. Крхкост и кратко трајање чине живот вредним живљења, а мале и обичне ствари добијају на значају<sup>27</sup>. Концептима пролазности једнако су били заокупљени и уметници европског романтизма. Прожимаући читав један имагинарни свет, ове теме почивале су на

<sup>26</sup> Цвет ладолежа се, због тога што траје само један дан, често представља као слика пролазне лепоте у којој се ужива кратко и тренутно.

<sup>27</sup> Душан Пајин као илустрацију оваквог схватања наводи пример самураја и њиховог поимања живота. Одсуство страха од смрти везано је за супротно схватање животног времена према којем је, у хришћанству, живот по рођењу дат као неодређена сума расположивих дана. Сваки протекли дан, у том случају, делује као умањење те суме и приближавање крају. На тај начин, човекова суштина налази се у прошлости, а јавља се утисак да је човек непрестано на губитку. Супротно томе, полазећи од нуле, односно са осећајем да саки дан може бити и последњи, и да је сваки претходни то могао бити, онда сваки нови дан није одузимање од живота, већ додавање проживљеном. Душан Пајин, *Филозофија уметности Кине и Јапана*, Београд, БМГ, 1998, 302.



разумевању природе као динамичног система непрестаних промена. Динамика природе поистовећивала се са променама у унутрашњем бићу. Схватање лепог као одраза угодног призора преображено је у схватање лепоте као доживљаја сублимног и трансценденталне контемплације природе.



Слика 8. Каспар Давид Фридрих (Caspar David Friedrich): *Замисљени путник изнад мора магле*, уље на платну, 1818.

Усмеравањем погледа ка субјекту и интровертној човековој личности понире се у несвесно, а усамљеност истиче као универзална категорија егзистенције свих бића. Сликањем фрагмената или детаља пејзажа (реке, водопада, бамбуса на ветру, маховине или усамљеног камена у источњачком, леда, водене површине, планине у романтичарском сликарству) усамљеност се изражава као носилац дубље унутрашње поруке и духовног стања. Посматрано са филозофског аспекта, усамљеност представља ултимативну категорију постојања бића и предмета у универзуму, она се поистовећује са празнином свих ствари и невидљивим присуством духа. У ликовном изразу често је иказана представом путника која персонификује личност самог уметника. Идеја путовања рефлектује урођену човекову потребу за стицањем новог искуства, трагањем за добробитима и срећом изван датог времена и простора, али и окретање унутрашњем, дубини несвесног бића. Мотив самотног путовања један је од најупечатљивијих симбола трансценденције који Јунг објашњава као *ослобађање од сваког ограниченог модела постојања на његовом путу према вишим или зрелијим фазама свога развоја*<sup>28</sup>.

Физички покрет и променљивост који се сусрећу у природи полазиште су много дубљег кретања, оног духовног, унутрашњег. У мојим радовима, полазни мотив, фрагмент пејзажа, сведен и геомеризован, симболично указује на унутрашње кретање и промену. Обрасци реалног света само се наслућују и представљају суптилну међу која раздваја спољашњи од унутрашњег света. Видљиво одређује невидљиво, а границе простора су умекшане и нејасне. Умножавањем и низањем таквих простора време се и

<sup>28</sup> Карл Густав Јунг, *Човек и његови симболи*, Београд, Народна књига - Алфа, 1996, 166.

физички дели на мноштво мањих сегмената. Зауостављено време у трену губи своје одреднице, и постаје заробљени тренутак неодређеног трајања. Стварањем ониричних простора покушала сам да забележим визију предела безвременог.

Једну од четири студије које је написао о имагинативним способностима нашег духа француски филозоф Гастон Башлар посветио је води. Он наводи да се као прелазни елемент и материја у вечном кретању вода често поистовећује са онтолошким преображајем енергије и супстанце. Анализом супстанцијалног карактера воде и њених амбивалентних својстава бројни примери кроз историју сведоче о снажној темпоралној симболици коју су поетске слике воде носиле. У есеју посвећеном Венецији Јосиф Бордски писао је да се вода као синоним вечног кретања *изједначава са временом и снабдева лепоту својим двојником*<sup>29</sup>.

Посматрање или улазак у воду означавају спиритуално путовање, процес духовног и физичког прочишћења и трансформације. Веровало се да вода поседује моћ да донесе промене у виду заборављања, обнављања и поновног рађања због чега је представљала медијум посредништва између људи и божанстава<sup>30</sup>. Често је у самој супстанци воде човек препознавао одређени тип интимности, елемент и градивни блок осећајног живота. Гастон Башлар даље објашњава да човек у подсвести воду поистовећује са судбином. Верује се да, због способности да преобрази супстанцу бића, вода суштински повезује све душе. У хераклитовском схватању о вечној промени коју река носи Башлар не препознаје само метафору времена, већ и једну дефиницију колективног наслеђа, јер, како наводи, већ самим рођењем свако људско биће дели судбину воде која тече<sup>31</sup>. Као материјални еквивалент времена, вода је кроз симболику антагонистичке природе сопственог кретања означена као пластични посредник између живота и смрти.

---

<sup>29</sup> Јосиф Бродски, *Водени жиг*, Београд, Писмо, 1994, 68.

<sup>30</sup> У старој Грчкој, веровало се да преминули, пре него што ће се поново родити, пију воду са реке Лете (реке заборављања у подземљу) како би изгубили сва сећања на њихово прошло постојање.

<sup>31</sup> Гастон Башлар, *Вода и снови: оглед о имагинацији материје*, Сремски Карловци, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 1998, 13.



Слика 9. Арнолд Боклин (Arnold Böcklin): *Острво мртвих*, уље на платну, 1890.

Водена површина често се са огледалом повезивала у јединствен симбол. Мотив одраза праћен је значењем замагљености, несталности и неодређености обрису, и као такав метафорички изражава тенденцију ка вечитој промени. Књигу *Вода и снови* Башлар започиње управо преиспитивањем поетичности бистрих водених површина и психологијом одраза кроз анализу мита о Нарцису. Према његовим речима, одраз представља првобитну свест о лепом која се касније проширила на човекову потребу за посматрањем и уживањем у лепоти. Лепота одраза спољашњег изгледа буди запитаност о ономе што се наслућује иза и упућује поглед посматрача ка дубљем, унутрашњем свету. Сличан пример налазимо на Истоку, у симболици кинеског вртног уређења, где је водено огледало представљало медијум двоструког виђења, метафору духовног идеала, свеопштег прожимања, место на којем се ликови и одрази преклапају, место сусрета реалног и имагинарног света. Водено огледало које у свом одразу ствара савршеног двојника спољашњем свету, истовремено присутног и одсутног, стварног и привидног, јесте поетска слика која говори о неухватљивости садашњег тренутка.



Слика 10. Марија Анђелковић: *Прелазна стања XIV*, литографија, 2017.

Износећи веровање да је психологија естетских емоција у блиској вези са проучавањем типова материјалне имагинације, Башлар каже да је, *пре него што постане свестан приказ, сваки предео ониричко искуство. Са естетском страшћу посматрамо само пределе које смо претходно видели у сну*<sup>32</sup>. Материјална имагинација подељена према закону четири елемента јесте рефлекс

далеког колективног памћења који одређује доживљај стварности појединца и чини спону међу песничким душама. Мотив водене површине у мојим радовима појављује се као поетска слика промене и архетип који, ослобођен из подсвести, закупа моје снове и стваралачку имагинацију. Првобитну свест о присуству повезујем управо са контемплацијом над приказом воденог пространства. Оно представља последицу интимне потребе за измештањем из реалног простора и времена у потрази за неким другим, далеким местом. Предела и доживљаји, импресије и сећања поткрепљују првобитне снове о бескрајном путовању у тежњи за досезањем апсолутне испуљености и спокоја. Алузија на морски пејзаж васкрсла је из несвесног и пре него што је он постао део искуственог света и постао архетипски симбол неког имагинарног идеалног места и духовног простора у којем влада вечни мир.

---

<sup>32</sup> *Ibid*, 15–28.

## 2.2. Апстрактни симболизам: трагање за универзалном формом реалности

Симболика апстрактних облика од самог почетка људске цивилизације повезује се са исконском потребом човека да конструисањем формула проникне у суштину природе и космоса али и, супротно, са природном тежњом човека да оно необјашњиво и тајанствено испуни садржајима свог несвесног. Апстрактне форме основних геометријских симбола представљају опште космичке принципе који се налазе иза појавности природе и као такве прожимају све аспекте људског мишљења. Универзални обрасци, симболи и мандале настали спајањем геометријских облика кореспондирају са садржајима који се налазе изван граница поимања и представљају графички приказ везе материјалног са скривеним садржајима подсвести. То су кодови прошлих искустава које човек стално изнова користи како би објаснио властите тежње чувајући их тако од таме заборавља.

Симболиком основних геометријских принципа изражаване су архетипске слике које представљају носиоце *универзалних природних, религиозних, цивилизацијских и индивидуално психолошких значења, вредности и моћи*<sup>33</sup>. Трагом апстрактних архетипских слика може се доћи до древних корена и мрачних одаја колективног памћења због чега је у њихово разумевање поред естетске укључена духовна контемплација (емоција и психички потенцијал). Према Јунговим речима, основним симболима одговарају основне *функције свести – мисао, осећање, интуиција и осет – које омогућавају човеку да се бави утисцима о свету*<sup>34</sup>. Помоћу ових функција човек схвата и асимилије свој доживљај, а њиховим преклапањем, као и преклапањем основних геометријских облика, настају све друге функције и симболи који одражавају мисао реалности и универзума.

Успостављање односа према природи, дакле, представља свестан чин, а огледа се у човековој способности *да помоћу симбола редукује читаве сплетове догађаја и понашања, градећи на тај начин један паралелан свет као алтернативу свему ономе што се на непосредан, елементаран начин испољава, што сачињава сирову,*

---

<sup>33</sup> Мишко Шуваковић, *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950. године*, Београд – Нови Сад, САНУ, Прометеј, 1999, 44.

<sup>34</sup> Карл Густав Јунг, *Човек и његови симболи*, Београд, Народна књига - Алфа, 1996, 293.

*нерефлектовану стварност*<sup>35</sup>. Ако свет посматрамо као језик, који се изражава својим властитим начином постојања, својим структурама и ритмовима, онда митове, симболе и знакове тумачимо као систем помоћу којег је тај језик кодиран и уређен. Међутим, постојала је потреба да се проникне још дубље, у саму бит стварности и успоставе универзално препознатљиви обрасци који слику природе своде на једноставне односе форми. Цртање мандале, арабеске настале преклапањем геометријских облика, представља путовање ка целовитости, феномен и исконску потребу човека да понирањем у сопствено биће ствара апстрактну слику света тежећи да одгонетне питања за која у стварности нема одговора.

Редукција симболичких кодова у друштвеном ширењу информација јесте први друштвено организован облик апстрахованог приказивања различитих мисаоних форми. До трансформације иконичког записа у аиконички дошло је услед ограниченог домашаја иконичког записа у преношењу сложених идеја и потребе за економичним кодирањем елемената којима би биле артикулисане форме заједничке већој групи појединаца. Примере проналазимо у симболизму неких вербалних коцепата, математичким формулама и обрасцима, езотеријским списима. Исте потребе, јављале су се и у различитим формама уметничког изражавања. *Предност ових симбола јесте у томе што су они неовисни од језика и стога су универзално применљиви. Они творе чврст оквир или костур око којег израста живо месо органске мисли и креативне визије*<sup>36</sup>.

Као што су религије, служећи се апстрактним симболима, изражавале више духовне идеје, алхемичари спајањем симбола елемената трагали за универзалном формулом материје и вечног живота, уметност је у XX веку трагала за самосталним универзумом слике који представља наличје, *истиниту* слику, реалности. Одвајајући се од подражавања природе, уметност се све више ослањала на уметникове способности имагинације. Трагањем за појавама више стварности уметност невидљиво смешта у средиште слике, а свој финални израз налази у апсолутној беспредметности. Ефекат дела, служећи се језиком апстрактних симбола, превазилази своју видљиву форму, посматрача води изван његовог властитог света, упућује на несвесно и враћа

---

<sup>35</sup> Радослав Ђокић, *Знак и симбол: основе симбологије*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2003, 245.

<sup>36</sup> Џон Блофелд, *Ји Ђинг: Књига промене*, Горњи Милановац, Дечје новине, 1985, 12.

колективном. Напуштањем подручја конкретног, чулног света предмета, геометријски или *апстрактни* симболи поново остварују знатну улогу у уметности означавајући трагање за универзалном истином, духовном позадином живота и света у којем владају космички закони.

Несвесни човеков порив да се супротстави хаотичним случајностима природног језика у складу је са општим принципом целовитости и успостављања свеобухватног реда. Та вечна потрага за равнотежом и смислом израз је налазила у симболима самосталне психичке целине, попут круга и квадрата, за које се веровало да сједињени изражавају апсолутне категорије простора и времена, свет мисли и осећања, духа и материје, пролазног и вечног. Као носиоци универзалног смисла апстрактни ахетипски симболи обраћају се дубљим слојевима психе где, према Јунговим речима, *губе своју индивидуалну јединственост, постају колективни да би на крају нестали у телесној материјалности хемијских супстанци*<sup>37</sup>.

Један од најпознатијих примера овог моћног садејства облика оличен је схемом индијске или тибетанске мандале која спајањем универзалних симбола круга и квадрата изражава интуицију реда и целовитости, приказује спој световне и божанске природе и човекову тежњу да оствари везу са природом и са самим собом. Појам *мандала* у себи садржи идеју хармоније унутар макрокосмоса – свемира и микрокосмоса – човека. У основи значења речи јесте круг, односно све оно што окружује и одређено је основним карактеристикама симболичких ликова који уписивањем једног у други око заједничког средишта творе сложену геометријску слику. Тако кружница симболизује универзум и означава духовну сферу, док квадрат уписан у њену основу симболизује језгро људске душе, земаљски, материјални свет. Средиште представља заједничку компоненту индивидуалног и универзалног, оно симболизује зачетак свега и апсолутну стварност. Средиште симболизује почетни импулс и полазиште свих процеса: од једног ка мноштву, од унутрашњег ка спољашњем, од појединачног ка општем.

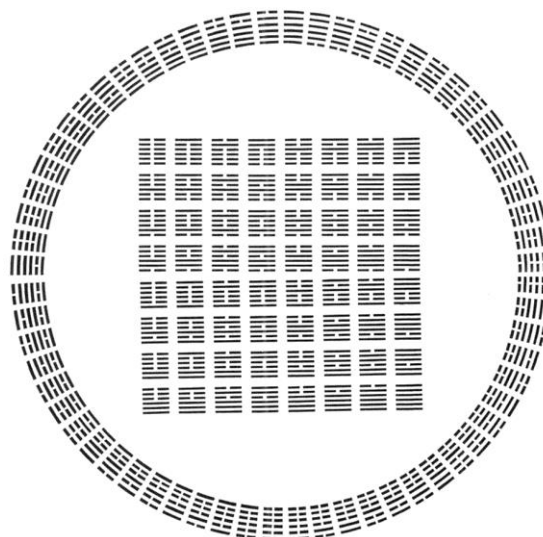
---

<sup>37</sup> Карл Густав Јунг, *Човек и његови симболи*, Београд, Народна књига - Алфа, 1996, 329.





Слика 11. Тибетанска будистичка Калахакра (Kalachakra) мандала



Слика 12. Ји Ђинг (I Ching): круг и квадрат сачињени од шездесет и четири хексаграма

Архетипску потку докторског пројекта чини тројство апстрактних елемената састављено од квадрата, круга и линије. Они представљају кодирани систем, односно константу унутар које је смештен променљиви садржај и у чијем се односу огледа спој рационалног и интуитивног. Посматрана са симболичког аспекта геометријска структура коју ови облици чине антиципира три универзална принципа кретања. Попут принципа који се налази у кинеском приручнику за прорицање будућности, *Књизи промене*, где систем симбола хексаграма различитим положајима и комбинацијама, указује на кретање и преображаје обашњавајући могуће ситуације у људском животу, тако је и променама ових елемената формирана графичка схема која симболично означава непрекинути процес трајања, кретања и трансформације у којем се рефлектују промене које обликују унутрашње духовне просторе.

### 2.3. Поетичка студија

Конципиран као студија случаја, мој уметнички рад ослања се на избор мањег броја примера који су пре почетка истраживања на докторском уметничком пројекту обликовали мој естетски сензибилитет и размишљања у ликовном медију. Настанак радова није био праћен непосредним упућивањем на одређена дела из историје уметности, већ уношењем искустава која сам стекла кроз виђено и прочитано.



Поетичка студија представља упоредну анализу дела различитих уметника са којима је на поетичком, симболичком и формалном нивоу могуће извести одређене аналогije.

### 2.3.1. Узвишено као симболичка представа и енергија бојеног поља

Стваралаштво Каспара Давида Фридриха у раду је представљало најистакнутију референцу, како својим естетским, тако и духовним садржајем и поруком. Фридрихово ванвременско достигнуће које се огледа у способности да реалан приказ претвори у медијум психолошког и спиритуалног израза утицало је да се у раду посветим трагању за лирским оквиром који може пренети доживљај узвишеног.



Слика 13. Каспар Давид Фридрих (Caspar David Friedrich): *Монах на обали мора*, уље на платну, 1808–1810.

Слика *Монах на обали мора* која је описана као пејзаж *апсолутне празнине*<sup>38</sup>, енергијом и мистичном недореченошћу приказа као посматрача потакла ме је да преиспитам сопствену сврху и припадност. Моменат присуства, самоћа човека у

---

<sup>38</sup> Norbert Wolf, *Caspar David Friedrich 1774–1840: the Painter of Stillness*, Cologne, Taschen, 2003, 34.

бесконачној празнини простора и његово готово безначајни физички битак у вечности јесу категорије које човека одређују у односу на неумитну пролазност времена. Посматрајући ову слику осетила сам дубоку личну повезаност и препознала такву осећајност као искуство које бих желела да изразим кроз сопствену стваралачку праксу.

Фридрих суштинску бит *природе није видео у њеном органском склопу и трајању, већ у њеној неограничености, у њеној празнини*. Сликање обезграничене и дематеријализоване природе променило је и сам начин посматрања – *нестала је могућност дистанце [...] посматрач је непосредно суочен са природним склопом сила чиме је постао део сликовног поретка*<sup>39</sup>. У намери да визуелизује бесконачни простор Фридрих садржај слике максимално редукује свдећи га на чисто бојено поље одређено једино обликом и величином платна. Постављањем минијатурне фигуре монаха у хоризонтално организовану просторну раван, Фридрих уравнотежену композицију слике нарушава увођењем вертикале. Сопствену визију времена предочио је односом фигуре и празнине бојеног поља којим је симболично приказао коначност људског битка у неограниченом универзуму. Три хоризонталне зоне деле површину слике која симболично одговара природним елементима: земље, воде, ваздуха. Људска фигура представља упориште и контратежу пространству природе. У праволинијском кретању времена које неизбежно води смрти и ништавилу, једина нада је у вертикалном кретању, у фаустовској тежњи за вечном спознајом и напретком<sup>40</sup>.

Композиција и одсуство перспективе који означавају радикални прекид са дотадашњом традицијом пејзажног сликарства представљају одлике због којих ово дело можемо упоредити са цртежима кинеских пејзажа. Празнина замењује илузију просторне тродимензионалности. Хоризонтална геометријска композиција нема перспективу нити дубину, динамизована је троугаоним обликом пешчане обале чији правац простирања додатно апострофира вертикалу људске фигуре која као да лебди између два празна простора. У традиционалном пејзажном сликарству предњи план је најтамнији, док су боје најсветлије на средњој линији удаљености, супротно томе, скоро црно плаветнило, које од линије хоризонта ка спољашњим крајевима слике

---

<sup>39</sup> Готфрид Бем, *Смисао слике и чулни органи; Дело као процес; Слика и време; Мит као стваралачки процес...*, Београд, Музеј савремене уметности, 1987, 105.

<sup>40</sup> Преузето са: <https://anaarpartblog.wordpress.com/2012/09/02/>, приступљено 10.октобра 2016.

постаје светлије, ствара илузију дубине. Фридрих је бесконачност простора додатно нагласио ниско постављеном линијом хоризонта. Фигура монаха једина је референтна вредност, оличење присуства и духа у недефинисаном простору слике. Лишена звука и покрета, суморна, онеспокојавајућа, атмосфера слике исијава из светлости сиве измаглице која посматрача увлачи у дубину.

Слику *Монах на обали мора*, с феноменолошког аспекта, многи теоретичари сматрају протомоделом сликарства какво се развило у другој половини XX века. Амерички историчар уметности Роберт Розенблум пишући у тексту *The Abstract Sublime*<sup>41</sup> о развоју америчке апстракције указао је да повезаност између сликара романтизма и сликара бојеног поља лежи у идеји о приказивању узвишеног. Увођењем израза *сублимно*, суштина естетског доживљаја се са опажајног и чулног усмерава на искуствено и осећајно које се стиче посматрањем слике. Супротно природно лепом које је у класичном фигуративном сликарству ограничено формом, сублимно означава лепоту као репрезентацију осећања и одраз духа. Атмосфера и осећање узвишеног које се код Фридриха доживљавају кроз саосећање са фигуром монаха, на сликама Марка Ротка и Барнета Њумана доживљавамо директно, непосредном конфронтацијом са енергијом бојеног поља.

Анализирајући ток развоја америчког апстрактног сликарства, Клемент Гринберг сликарством бојеног поља означава уметничку праксу која највећу вредност даје медитативном ширењу боје<sup>42</sup>. Наглашавањем спиритуалног аспекта боје амерички сликари Барнет Њуман и Марк Ротко, у средиште интересовања поставили су однос слике и посматрача.

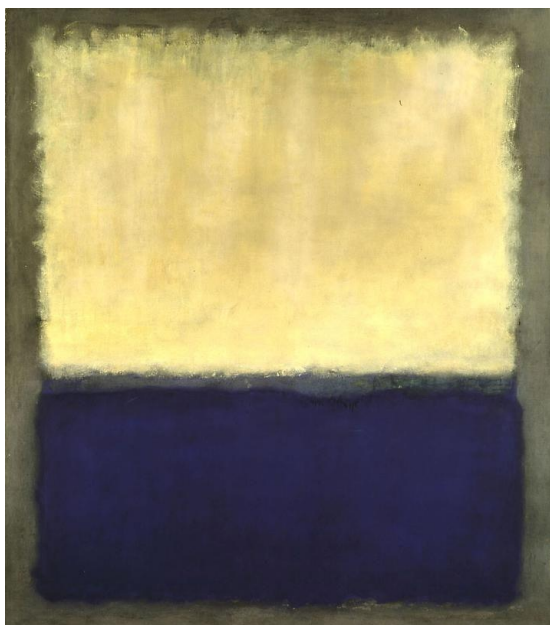
Чистим односима формалних чинилаца Ротко и Њуман настојали су да изразе трансценденталне вредности људског духа. Редукцијом пластичког речника, форма је изједначена са садржајем, а садржај са интензитетом и физичким простирањем боје. Трагајући за спиритуалним вредностима у енергији бојеног поља Барнет Њуман говори о *узвишеном, сублимном, сликарству*, а Марк Ротко о *трансцендентном*. Заменом надреалистичких елемената и митолошких мотива лирског и експресивног карактера

---

<sup>41</sup> Robert Rosenblum, *The Abstract Sublime*, оригинално објављен чланак у ART news 59, no 10 (02. 1961). Преузето са <http://www.artnews.com/2015/03/27/beyond-the-infinite-robert-rosenblum-on-sublime-contemporary-art-in-1961/>, приступљено 22. јула 2016.

<sup>42</sup> Клемент Гринберг, *Огледи о послератној америчкој уметности*, Нови Сад, Прометеј, 1997, 88–96.

геометријским формама, они из својих слика нису уклонили симболички садржај, али су га у измењеном облику претворили у израз чистог осећања. Када је отпочео рад на серији слика *Мултиформе* Марк Ротко је рекао: *Ове нове форме говоре оно што симболи говоре. Површине су ствари. Нема укидања, већ замене симбола*<sup>43</sup>.



Слика 14. Марк Ротко (Mark Rothko): *Light, earth and blue*, уље на платну, 1954.

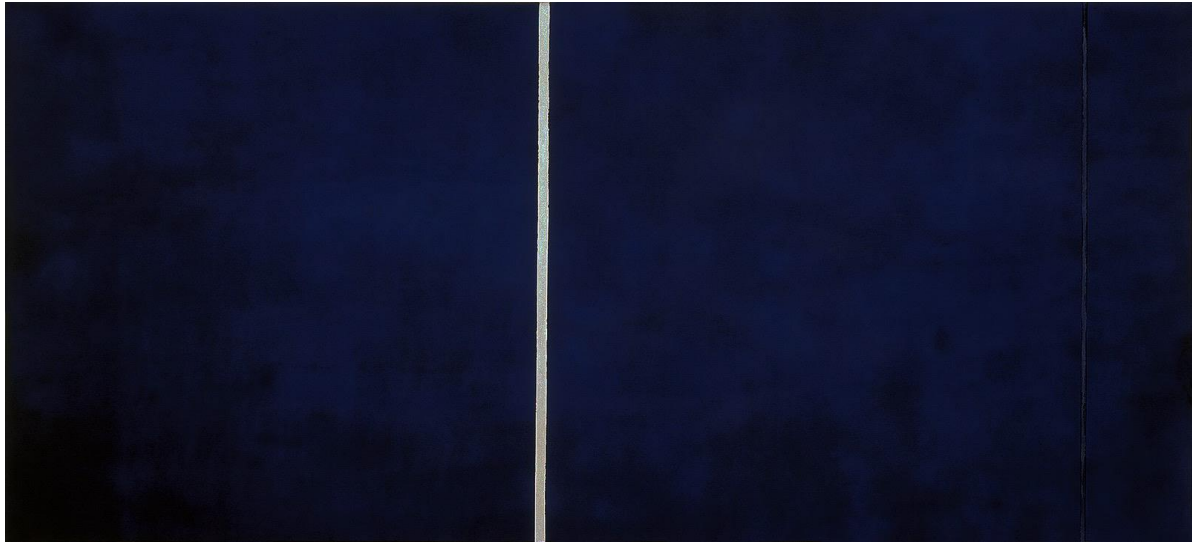
Трансцендентални доживљај који се у Ротковим сликама остварује контемплацијом светлосних сензација бојених површина унутар поља слике, на Њумановим платнима постигнут је монументалношћу оптичких простора који посматрача повлаче у дубину слике и омогућавају му доживљај који превазилази сва позната искуства<sup>44</sup>. Димензијама формата, слика од хроматског поља прераста у окружење и поприма одлике амбијента. Изостанком сваког литерарног садржаја, у Ротковим и Њумановим делима, посматрач је директно суочен са површином слике чија духовна вредност и снага

естетског доживљаја произилазе из интензитета и физичког дејства њеног унутрашњег светла. Доживљај припада карактеру сензибилитета и личности посматрача који из бојеног континуума слике само интуитивно наслућује удаљено присуство узвишеног, али будући да се таква врста поимања шири изван граница разума, он га никада у потпуности не може разумети<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> Diane Waldman, Mark Rothko, London, Thames and Hudson, 1978, 49.

<sup>44</sup> Макс Имдал, *Иконичке студије модерне уметности*, Цетиње, Факултет ликовних уметности, 2005, 36

<sup>45</sup> *Ibid*, 36–37.



Слика 15. Барнет Њуман (Barnett Newman): *Cathedra*, уље на платну, 1951.

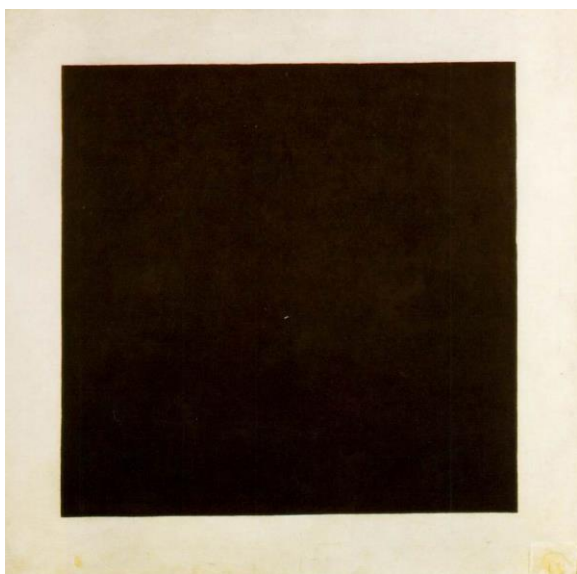
Прочишћеним карактером ликовног простора, пиктуралним квалитетима хроматског поља и енергијом његовог светлосног интензитета, у мојим радовима су, асоцијацијама на тематске садржаје, створени психолошки простори. Редуковани простор настао равномерним ширењем бојених валера дуж читавог поља слике енергијом сопственог светлосног извора рефлектује атмосферу унутрашњих простора изражавајући, на тај начин, спиритуални карактер материјалних вредности слике. То су имагинарни предели дефинисани светлошћу хроматских односа који посматрача позивају да у њих урони и духовно и телесно. Светлост која допире из унутрашњости слике ствара утисак нематеријалног, присуства, потенцира измештање из непосредне реалности у танане просторе духа, мисли, сећања, емоција, док се идеја наслућује кроз осећање.

### 2.3.2. Монохромација и геометрија као метафоре безграничног

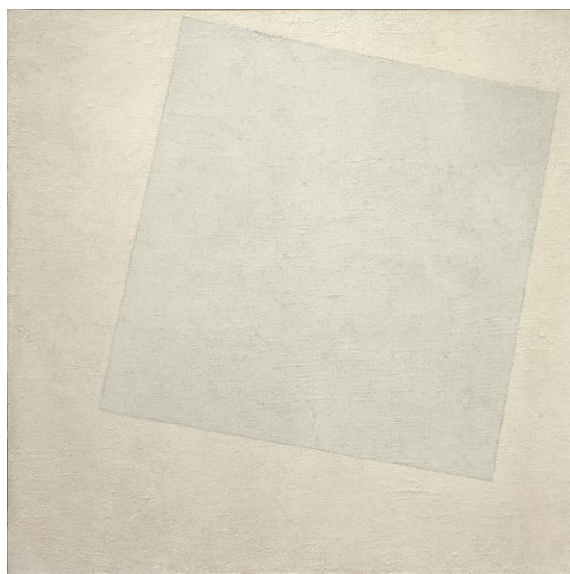
Маљевичев филозофски поглед којим је форму и боју одредио као крајње исходиште беспредметног сликарства, представља теоријско утемељење на основу којег сам у раду настојала да остварим јединство визуелног и значењског садржаја. Маљевич је систем сопствене уметности засновао на успостављању логичке везе између универзалних принципа који делују у природи и законитости које владају унутар слике. Тако основне чиниоце реалности, време и простор, не одређује уверљивост илузионистичког приказа, већ сам унутрашњи садржај слике и *јачина*

његовог енергетског потенцијала. Слика представља графичку регистрацију енергетског поља<sup>46</sup>.

Заменивши људску фигуру црним квадратом, Маљевић потврђује да „ништа“ има онтолошку вредност, попут онога чиме је човек одређен<sup>47</sup>. Под утицајем космологије руских духовника и филозофских расправа Петра Д. Успенског\* о четвртој димензији, за Маљевића је стварност само привид. У средиште своје уметности он поставља задатак да докаже постојање и пронађе форму бесконачног. Супрематистички систем установио је нови естетички модел, а дело афирмисао као засебни универзум са сопственим законима изградње. Одсуство видљивог представља одраз апсолута смештеног изван чулне перцепције реалног простора и времена. Оваква естетика подразумевала је економичност као основни принцип пластичке организације која је израз пронашла у потпуној редукцији форме на основне јединице (квадрат, круг, крст) и у свођењу колоритне палете на супротстављене вредности црног и белог.



Слика 16. Казимир Маљевић (Kazimir Malevich):  
*Црни квадрат на белој основи*, уље на платну,  
1915.



Слика 17. Казимир Маљевић (Kazimir Malevich):  
*Бело на белом*, уље на платну, 1918.

<sup>46</sup> Слободан Мијушковић, *Од самодовољности до смрти сликарства. Уметничке теорије и праксе руске авангарде*, Београд, Геопоетика, 1998, 87.

<sup>47</sup> Дени Лауре, *Историја уметности XX века: кључ за разумевање*, Београд: СЛИО; Нови Сад: Музеј савремене уметности Војводине, 2014, 60.

\* Пётр Демьянович Успенский, руски математичар, филозоф и езотериста. Бавио се апстрактним математичким моделима универзума.



Сликом *Црни квадрат на белој основи* из 1915. године Маљевич је садржај слике изједначио са празнином црног квадрата. Сликарска равна постаје место свих могућности чиме започиње пут ка суштини сликарства – редукцији стварности до *нулте форме*<sup>48</sup>. Приказани четвороугао није представа облика који се појављује у односу на позадину, већ облик који слободан лебди у ахроматском, бестежинском простору. Огољењем простора и деформацијом облика који делује као да је заустављен у бесконачности, Маљевич је истакао само настајање, покрет близак мировању али у сталној тежњи за преображајем<sup>49</sup>. Представа безграничног поистовећена је са кретањем форми које се открива у енергији белог и црног. *Црни квадрат је*, према речима самог Маљевича, *установио енергију као пету димензију*<sup>50</sup>. Пета димензија, енергија црног квадрата, јесте метафора чије је значење оличено у апсолутној беспредметности<sup>51</sup>. Она представља мисао и осећање обједињене у бесконачан духовни свет који тежи савшенству.

Економија боје која је одговарала формалном минимализму почивала је на употреби ахроматских вредности, белог и црног. Светлост за Маљевича није представљала психолошку вредност сунчеве енергије, већ светлост коју слика емитује, а чију крајњу вредност означава празнина створена из енергије белог на белом. Бело није позадина која лежи испод форме, већ простор којим је форма окружена. Рађање облика из празнине, односно из саме енергије белог, видимо на слици *Бело на белом* из 1918. године која је означила и коначну редукцију боје на апсолутни светлосни феномен, њен прелазак у апсолутну беспредметност.

---

<sup>48</sup> Фундаментална теоријска одредница супрематистичког манифеста која представља откриће критичне, мистериозне, скривене тачке након и због које у слици ништа не постоји и ништа не може постојати.

<sup>49</sup> Дени Лауре, *Историја уметности XX века: кључ за разумевање*, Београд: СЛЮ; Нови Сад: Музеј савремене уметности Војводине, 2014, 62.

<sup>50</sup> Лазар Трифуновић, *Сликарски правци XX века*, Београд, Просвета, 1994, 67.

<sup>51</sup> *Ibid*, 67.



Слика 18. Хасегава Тобаку (Hasegawa Tohaku): *Борово дрвеће*, туш на папиру, 1580.

Мистична димензија Маљевичевог супрематистичког сликарства која се са сигурношћу може довести у везу са утицајима руског иконописа, може се упоредити са виталном енергијом празнине у делима источњачке уметности. Празнина је, попут белине у супрематизму, у функцији приказивања бескраја, јер се њоме жртвује реална опипљивост простора. Она не представља потпуно ништавило већ потенцијалну могућност постојања облика. У практичном смислу, пуно и празно јесу основне стваралачке и естетске категорије, те празна површина представља почетак од којег, постепеним уношењем садржаја, отпочиње стварање слике<sup>52</sup>. Из Маљевичевог просторног поља светлости израњају облици као што делови пејзажа израњају из празнине сликарске подлоге. Минималистички принципи крајње ликовне редукције не представљају негацију значења и садржаја већ истичу духовности и контемплативну суштину слике.

Сведеношћу ликовног израза и економијом средстава циклус радова докторског уметничког пројекта сродан је редуктивној методологији беспредметног Маљевичевог сликарства. Редукција материјалних чинилаца слике није била резултат намере достизања нултог степена значења већ, напротив, трагања за спиритуалним и универзалним вредностима форме које кореспондирају са подсвесним садржајима. Као

<sup>52</sup> Као и књижевни списи традиције чана (зена), слике су имале за циљ да изразе једно медитативно расположење. Загледаност у таквост природе, осећај чистине, јасноће и тишине били су повезани са штедљивошћу у коришћењу сликарских средстава. Вештина се састојала у томе да се празнина хартије или свиле учини саставним делом слике и да се форма и тварност предмета евоцирају рукописом саме четкице, било да је реч о назубљеним обронцима планине, мекоћи вегетације, деликатним обрисима бамбусовог лишћа, или грубој тканини будистичке хаље. Душан Пајин, *Вредност неопипљивог. Сусрет Истока и Запада – Нова ера*, Горњи Милановац, Дечје новине, 1990, 220.



што празнина белог Маљевичевог квадрата означава место потенцијалних могућности настанка свих предмета, тако су празнина и светлосна енергија квадратног поља мојих графика биле место рађања имагинарних, психолошких простора.

### 3. ВРЕМЕНСКА ДИМЕНЗИЈА КАО ПРОСТОРНИ НАРАТИВ

Будући да визуелизација времена у ликовном делу подразумева *синтезу опажајног и сазнајног времена*<sup>53</sup> у односу на третман и организацију простора слике, онда се средством највећег наративног потенцијала може означити формално приповедање. Просторном формом или структуром непосредно се предочава след догађаја, динамика неког временског интервала, трајање догађаја или мисаони ток. Овакав начин артикулисања темпоралне димензије у дводимензионалном пољу ликовног дела подразумева избор момената или догађаја изражене семантичке или експресивне вредности.

Визуелно приповедање се кроз историју ликовних уметности појављује као својеврстан спој естетских и комуникацијских система при чему су се, у тој тежњи, мењали изражајна техника, систем језичких кодова, тематика и иконографија који су представљали одраз социјалних, културних и индивидуалних потреба и захтева. Мењајући облик и намену у зависности од историјског контекста и уметничке праксе, технике визуелног приповедања имале су за циљ да непосредније укључе посматрача у тумачење и доживљај приказаног.

Ако пођемо од претпоставке да је уметност систем комуникације који се заснива на размени порука и тумачењу визуелних информација употребом специфичних знаковних структура, потребно је, као и код сваког другог језика, дефинисати кодове заједничке и творцу и примаоцу дела да би одређена идеја била успешно саопштена. Умберто Еко је указао да свако дело има почетну референцијалну вредност која даје основни смер, потенцијално неограниченој интерпретацији облика. Референцијална тачка гледишта подстиче нас да нешто видимо у уметничком делу и усмерава начин његовог тумачења.

---

<sup>53</sup> Павел Флоренски, *Простор и време у уметничким делима*, Београд, ЈП Службени гласник, 2013, 174.

Комплетан развој визуелних уметности обележен је покушајима изналажења нових естетских форми за преношење безвремених идеја али и, с друге стране, у креативном имплементирању нових садржаја у постојеће уметничке форме. Осамостаљивањем слике као објекта наглашених унутрашњих законитости у средиште проблематике приказивања поставља се питање избора адекватних изражајних и комуникацијских кодова. У класичном сликарству интерпретација идеје и реторика иконографског садржаја почивали су на уверљивости миметичког приказа и симболичког наратива. Напуштајући природу као полазиште дела апстрактног ликовног израза, наративни садржај којим је нека радња приказана преображајем језика из мисаоно-вербалне у појавну форму, своди на ниво чисте естетске поруке. Темпорална димензија поприма форму ненаративног записа графичким бележењем експресивног потенцијала, мисаоног тока или неког другог кода који припада самом делу. Нови изражајни регистри често превазилазе ограничења медија и укључују уметнички процес као легитиман естетски и концептуални чинилац рада. Ниво препознавања и тумачења оваквих визуелних садржаја зависи од афинитета и осетљивости перцептивног апарата посматрача.

### 3.1. Облик и структура као модели приповедачког простора

Изазов приказивања времена са којим су се уметници још од времена Месопотамије и старог Египта сусретали подразумевао је предочавање својеврсног принципа ишчитавања радње обликом приповедачког простора и његовом композиционом организацијом. У традицији миметичке уметности одређени временски след одвијао се унутар затвореног простора слике избором тренутка који се на основу *искуства, знања и семантичких индикатора препознаје као најистакнутији у трајању догађаја*<sup>54</sup>. Бројне примере налазимо у класичним скулпторским композицијама попут *Баџача диска, Лаоконове групе, Аполона и Дафне*, сликама важних историјских догађаја и борби, на Далеком истоку у сликама и графичким

---

<sup>54</sup> Мишко Шуваковић, *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950. године*, Београд – Нови Сад, САНУ, Прометеј, 1999, 377.

приказима детаља из природе или фрагментима свакодневног живота (укио-е)<sup>55</sup>. Приказивањем замрзнутог тренутка, покрета тела или односа фигура у простору време је наговештено као промена стања, положаја или места. Овакав начин приказивања означава позив на дијалог и подстицај имагинацији посматрача чиме он бива укључен у процес стварања слике.

Дијаграмско приказивење догађаја или принцип континуиране наратије остварује се истовременим приказивањем више замрзнутих тренутака, покрета или измењених односа тела у истом простору. Форма дела представља ограничен универзум онога што је речено, обухвата и заокружује један след догађаја не остављајући могућност за претпоставку да се приказивање може наставити и изван задатог простора. Овако конципиран наратив обликом сугерише континуални принцип читања приказаног садржаја где се један приказ појављује у низу, изнова, као шематизован приказ промена, различитих ставова или временских ситуација. Древне цивилизације овај модел визуелног представљања користиле су за ширење митолошких и верских идеја и величање владарских достигнућа. Класични примери су линеарне композиције сцена са *Партенонског фриза*, *Ахиловог штита* и *Трајановог тријумфалног стуба*. Кинеско сликарство развило је сличне форме визуелног приповедања најчешће сликањем пејзажног мотива на дугачким хоризонталним и вертикалним папирним свицима<sup>56</sup> чијим се одмотавањем, сукцесивно, део по део, приказ *откривао*. Овакав начин приказивања користили су кубисти и футуристи како би покрет приказали раслојавањем простора слике или анализом форме предмета, утирући, на тај начин, пут апстракцији.

Визуелно набрајање изражава тежњу да се именује неизрециво и прикаже бесконачно. Наспрам естетске бесконачности која произилази из унутрашњих садржаја и облика приповедачког простора, налази се метод представљања заснован на реалној, физичкој, помисли о бесконачности која се остварује недовршеношћу отвореног низа – структуром<sup>57</sup>. У визуелним медијима представљање бесконачности симулира се

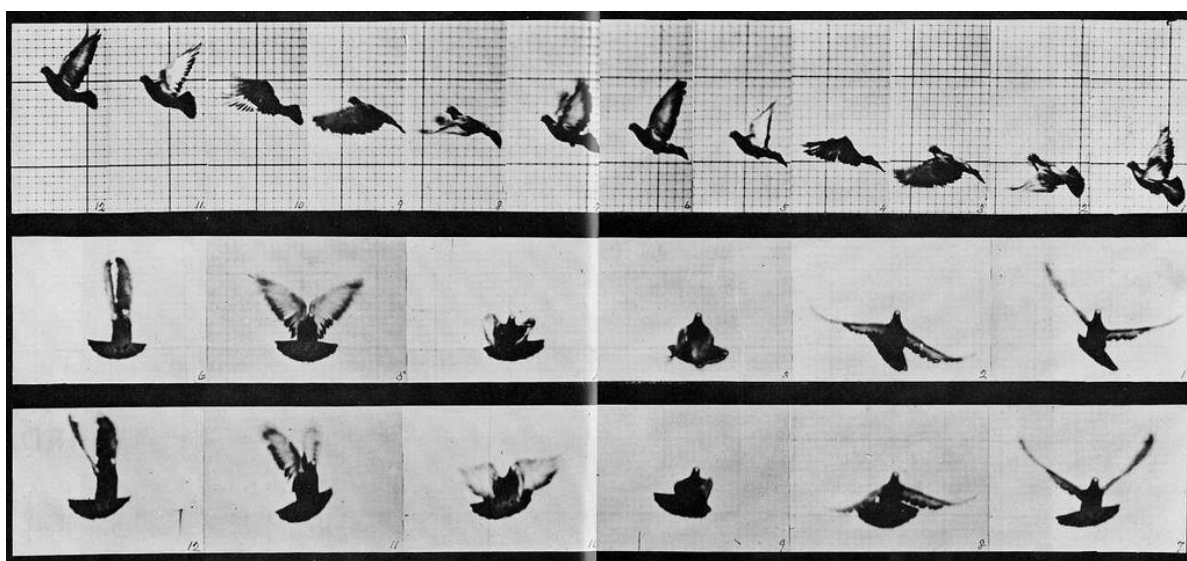
---

<sup>55</sup> *Укио-е* у дословном преводу значи сликати „плутајући свет“ чиме се даје слика опипљиве стварности. Овакав начин приказивања свакодневног живота представљао је својеврсну историјску забелешку преко које је Запад почео да препознаје јапанску културу.

<sup>56</sup> Екстрорвертовани и интровертовани пејзаж, Душан Пајин, *Филозофија уметности Кине и Јапана*, Београд, БМГ, 1998, 39.

<sup>57</sup> Умберто Еко, *Бескрајни спискови*, Београд, Плато, 2011, 17.

набрајањем и понављањем елемената неког појма у одређеном ритму. Структуром се доживљено време сажима и транспонује у просторно-визуелну форму чиме секвенце догађаја образују коначан, уређени низ фрагмената. Синтетизован временски период не приказује се као јединствено, у себе затворено време, већ се оно само физичком коначношћу медија сугерише као такво. *Целовитост ту остаје само апстрактан захтев, који се ставља пред посматрача, али се не показује као остварен*<sup>58</sup>. Приказ настао умножавањем, понављањем или низањем елемената претпоставља структуру која никада не мора бити завршена.



Слика 19. Едвард Мајбриц (Eadweard Muybridge): *Голуб у лету*, фотограура, 1887.

Приказивање времена и покрета какво се првобитно развијало кроз форму фрагмента и модел континуиране наратије коначно је превазиђено у корист серијалног метода, открићем хронофотографије крајем XIX века. Едвард Мајбриц реализовао је први серијални низ фотографија којима је представио кретање људског и животињског тела. Приказивање временског тока низањем фотографија које фиксирају одређени број фаза покрета у извесном временском интервалу у каснијем уметничком развоју прерастао је у методолошки концепт приказивања кретања и резултирало проналаском покретних слика, односно филма. Појавом покретних слика, дигиталних технологија и савремених медија време је постало реалан чинилац дела. Покушавајући да забележе покрет, колористичке и светлосне метаморфозе у природи, импресионисти су сликали исти мотив у различитим периодима дана стварајући серије и циклусе слика. Апстрактне уметничке праксе укидајући предметну референцијалност приказивање

<sup>58</sup> Павел Флоренски, *Простор и време у уметничким делима*, Београд, ЈП Службени гласник, 2013, 179.

времена замењују редукованом серијском артикулацијом чијом се формом документују процеси уметничког деловања. Суштина оваквог приказивања јесте, дакле, да се неизрециво или недостижно<sup>59</sup> предоче, узорком или наговештајем, и да се посматрачу, односно читаоцу остави могућност слободе домишљања.

### 3.2. Методолошка студија: слика – процес – пракса

У концептуалном смислу визуелизација временског тока захтевала је промишљање о просторној форми и ликовном методу којима би скуп фрагмената, поетских забелешки, био повезан у одређен међузавистан однос и структуриран као визуелни наратив. Сама чињеница да је реч о покушају преношења искуства у регистар уметности подразумевала је стварање естетске структуре, својеврсне поетске целине, која карактером подсећа на догађај или процес са циљем да посматрачу пружи искуство. Овакав метод уметничког рада истиче феноменологију стваралачког акта којим се стадијум мишљења и извршења повезују у јединствену естетску сензацију.



Слика 20. Сакаи Хоицу (Sakai Hoitsu): *Летња киша, јесењи ветар*, туш, водена боја и сребрни листићи на папиру, 19. век

Синтеза наративног, симболичког и чистог естетског израза каква се у различитим облицима среће у уметности Кине и Јапана одговарала је мом уметничком изразу. Познато је да на Далеком истоку уметност (сликарство, калиграфија, поезија)

<sup>59</sup> Идеја о величини, лепоти, о нечем немерљивом или невидљивом у поетском смислу.

није била везана искључиво за ширење културе, већ је под утицајем филозофије таоистичке религије и зен будизма служила као медијум за постизање животног склада који се заснивао на равнотежи мишљења и делања. Изражена наративна компонента у ликовним делима кинеских и јапанских уметника није производ потребе да се реалност опише већ представља сублимат различитих искустава истог естетског објекта са циљем да се проникне у суштину његове бити. Једноставност и непосредност на том путу нису саме себи сврха, већ проистичу из самог стваралачког чина који до спознаје не води путем рационалне логике, већ интуитивно.

Сличне тежње уметника и естетички принципи препознају се у праксама модерне и постмодерне уметности, где су као фактори у процесу стварања уграђени у смисао и структуру дела. Уметничке идеје представљају одраз субјективног искуства у потрази за рационалном формом и логиком представљања света.

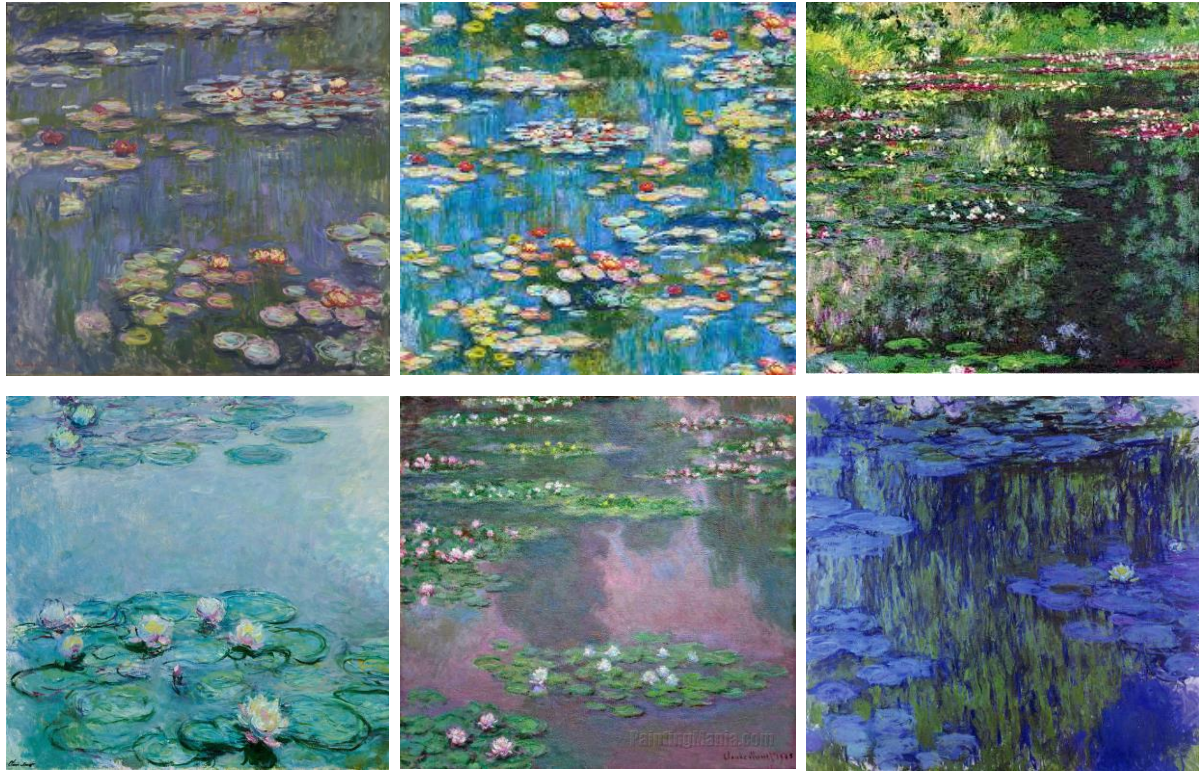
У настојању да проникну у суштину природе истраживањем покрета и светлости импресионисти су покушавали да ухвате коначно у пролазном, а поетика фрагмента однела је превагу над наративношћу топографског приказивања миметичког сликарства. Урушавањем структуре традиционалних композиционих схема, стваралачки акт постаје секвенца природног процеса што води образовању нових реторичких форми. Фрагментација стварности и ликовно растакање предмета бојом и светлошћу означили су почетак процеса који је дело водио на пут ка новој, самосталној стварности.

Сликајући серије *Пластови*, *Руанска катедрала*, и *Локвањи* Клод Моне је бележио трансформације природе под утицајем светлости. Сликом се више не приказује место већ трајање, односно време које прође док светлост не преобрази предмет. *Смисао слике не тражи се у реалном свету већ у процесу промена и његовом значењу*<sup>60</sup>. Стваралачки процес поистовећује се са животом и реалним трајањем у времену, а слика представља фрагмент, односно одломак тог трајања. Попут импресиониста, фрагмент у раду нисам користила само као метод посматрања којим се издваја одређени детаљ, већ као средство којим се може забележити мисао, осећање и поетска визија. На тај начин било је могуће савладати пролазност и продужити живот сензацији и тренутку који су изазвали естетску реакцију.

---

<sup>60</sup> Лазар Трифуновић, *Сликарски правци XX века*, Београд, Просвета, 1994, 29.





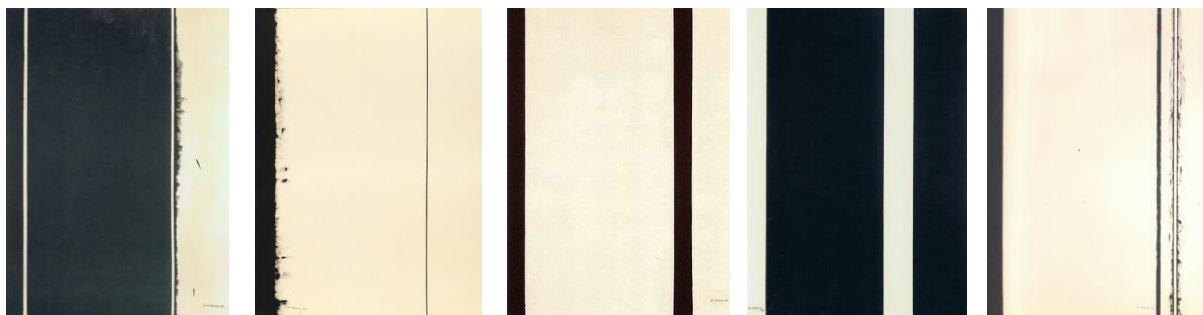
Слика 21. Клод Моне (Claude Monet): *Локвањи*, уље на платну, 1897–1926.

Истицањем стваралачког акта и постепеним свођењем простора слике традиционалне наративне форме приказивања постепено су прерасле у амбијенталне структуре – слика престаје да буде елемент у окружењу, већ постаје само окружење. Читање наративног садржаја замењује перцептивни доживљај. Линеарни распоред и поредак узастопних слика који је служио као аналитички метод, одстрањивањем наративног садржаја постаје метод израза визуелне експресије. Редуковањем ликовног речника, метафоризација се намеће као основни метод изражавања, а тумачење слике зависи од имагинације посматрача, чиме он постаје активни учесник у креирању дела.

Превазилажење фигуре као доминантног садржаја слике, у праксе модерног сликарства увело је појаву *несавршеног*, односно *недовршеног дела*<sup>61</sup>. Одсуством реалне теме и полазног мотива стваралачки чин постаје сам себи сврха, а само дело секвенца тог процеса. Барнет Њуман каже да *довршена слика јесте фикција* и указује да је слика као објекат мање важна од праксе и чина њеног настанка. На тај начин јавља се серија као место на коме се продубљује концепт дела. Рад у серијама који представља игру варијација и понављања примарне јединице умножава формалне

<sup>61</sup> Ненад, Мишчевић, Милан Зинаић, *Пластички знак: зборник текстова из теорије визуалних умјетности*, Ријека, Издавачки центар, 1982, 247.

комбинације на датом мотиву, али никада не води истоветном понављању. Напротив, серија успоставља концептуални систем подређен сталној промени и уводи време као реалну категорију у поље рада. Овако настале серије слика свој потпуни смисао остварују само у оквиру целине, док разматране појединачно као, више или мање, слични комади значење могу успоставити искључиво у зависности од естетског афинитета онога који слику посматра.



Слика 22. Барнет Њуман (Barnett Newman): Стања крста, уље на платну, 1958–1966.

Посматрањем серије слика *Стања крста* Барнета Њумена визуелни и естетски доживљај не остварујемо у самодовољности засебне јединице, као што је то био случај са фрагментима Монеових серија, већ у њиховом свеукупном визуелном дојму. Свако појединачно платно у серији има улогу да појача утисак оног суседног, додајући целини нове квалитете. Серија је отвореног карактера, а њен развој могао би попримити карактер неограниченог низа, где би кумулативно искуство повећало вредност сваке јединице члана. Време и наратив у серији нису предочени подражавањем призора или симболичким садржајем формалних односа<sup>62</sup> који илуструју алегорију смрти, већ се идеја наслућује на нивоу серије, кроз структурални поредак бојених поља и скоро ритуални карактер њихових понављања. Серијом од четрнаест монументалних панела за *Капелу у Хјустону* Ротко је отишао корак даље створивши окружење, *sight-specific* инсталацију, сачињену од структуре црних слика чије су величина, енергија и светлост осмишљене тако да створе спиритуалну атмосферу и простор намењен медитацији. Серија слика заправо представља једно дело чији се потпуни смисао остварује у интеракцији са посматрачем.

---

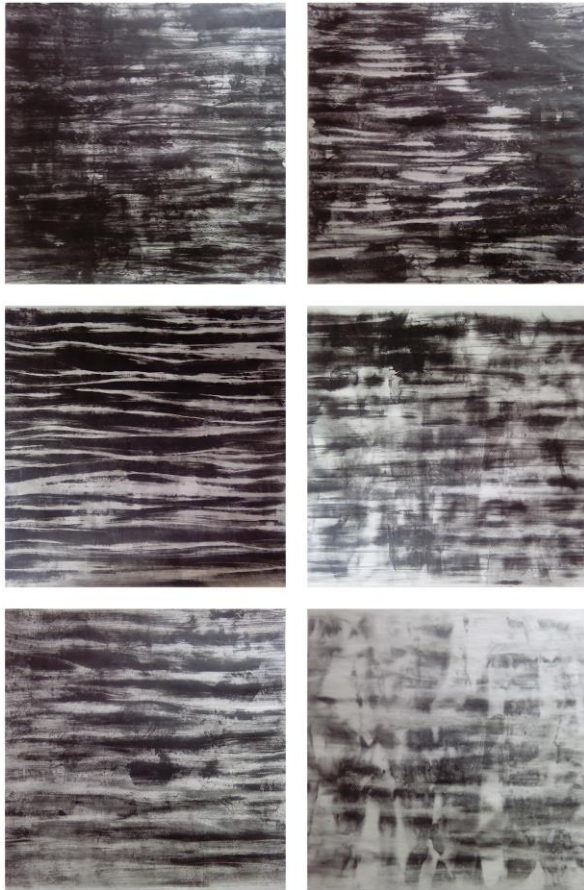
<sup>62</sup> Пример: вертикала у сликаним низовима Барнета Њумана, тамно поље сликаних панела Роткове Капеле





Слика 23. Марк Ротко (Mark Rothko): *Роткова Капела* у Хјустону, 1971.

Трансцендентално осећање које је присутно у нерепрезентативним формалистичким површинама ових серија слика представља резултат процеса као уметничке стратегије. Сlike се посматрају као фрагменти једне веће целине у којој до изражаја долази сам чин стварања. Њихов садржај наслућује се из привржености једној континуираној пракси у којој је слика само фагмент, екран за пројекцију индивидуалних тумачења. Овакве слике не приказују, већ својом формом и садржајем сведоче о преображају неког облика постојања, а сам стваралачки чин поприма филозофске одлике и постаје одраз етичког става.



Слика 24. Марија Анђелковић: *Прелазна стања I*, литографија, 2016.

Настојању да промену, која истовремено представља облик чулног искуства и мисаону форму, претворим у низ читљивих знакова одговарао је принцип отворене структуре. Формирање такве наративне структуре у раду захтевало је превођење лирског језика поетске визије у графички ликовни запис. Графика је на тај начин постала саставни део истраживачке методологије, а процесуални карактер медија постао је саставни део феноменолошке основе идеје. Усвајањем стратегије рада у серији и естетике тако формираних визуелних решења, принцип мултиоригинала на којем је заснован рад у ликовном медију измењен је и претворен у систем помоћу којег се варијацијама може извести већи број ликовних решења. Истраживачки

процес резултирао је серијом радова која се на нивоу целине може организовати на различите начине, а чија се структура даљим радом може неограничено увећавати. Применом оваквог начина визуелног приповедања, свака графика истовремено се може посматрати изоловано као засебна и целовита јединица, али и као фрагмент веће целине. У ликовном истраживању чији је циљ да сензибилност лирске забелешке апстрахује превођењем у графички језик, сам поступак извођења означен је као средство којим је забележен ток којим се развијала мисао. Тако оствареном формом визуелног наратива време је приказано као низ заустављених тренутака. Облик и формат јесу константе којима је наглашено трајање, док се промена чита у померању унутрашњег садржаја. Реторика набрајања додатно истиче снагу поетске идеје. Понављање се поистовећује са неким обликом мантре чији ритам и трајање треба да изазову обузетост поруком која се саопштава. Замишљен као својеврсна отворена форма, пројекат је остварен кроз континуиран стваралачки процес који самим тим претпоставља могућност трансформације израза и другачијих перцепција наратива.

## 4. ИСТРАЖИВАЧКО-ОПЕРАТИВНИ ПОСТУПАК

Истраживање на пројекту реализовано је помоћу теоријске и практичне методолошке апаратуре које су остварене имплементирањем различитих полазишта, приступа и концепата приказивања времена у сопствено тумачење идеје. Теоријски метод представља вишеслојну анализу референтних чињеница из области филозофије, психологије, историје уметности и науке које су одговарале процедурама разраде идеје и стратегијама њеног приказивања у ликовном медију. Методологија практичног рада била је усмерена на проналажење одговарајуће форме и уметничког поступка којима је идеја реализована у медију графике.

### 4.1. Теоријски метод

Теоријска апаратура на којој сам засновала уметничко истраживање активно је пратила промишљања у ликовном медију. Теоријски концепти представљају интегрални део методологије практичног рада и са њом кореспондирају на три нивоа:

- 1) Кроз примере из уметности, научне и филозофске хипотезе са којима сам водила дијалог приликом проналажења дескриптивног језика којим је идеја транспонована у визуелну форму.
- 2) Преузимањем принципа својствених редуктивним стратегијама одређен је оперативни метод рада: експеримент, процесуалност, рад у серији.
- 3) Кроз дефиницију структуре психологије Гешталта према којој је целина увек сложенија од простог скупа њених делова. Следећи ове законитости уметничка поставка структурирана је у складу са принципима визуелног опажања.

## 4.2. Методологија уметничког рада

Принцип уметничког обликовања заснован је на уочавању релација између визуелних и невизуелних аспеката у поступку ликовне артикулације дела. Циклус радова докторског уметничког пројекта резултат је процеса; ликовни језик, оперативни метод и естетски израз проистичу из промишљања и рада у медију. Феноменолошком анализом стваралачког процеса, поступак превазилази херметичну условљеност садржаја и форме, постаје чинилац значења естетске структуре, чиме су особености материјала и занатска пракса укључени у ред симболичких чинилаца идеје. Креативном анализом стваралачког поступка особености процеса равне штампе, фрагмент као основна визуелна јединица и принцип варијабилног отискивања тиража, постали су саставни део истраживачке методологије докторског пројекта.

Развој савремених уметничких праваца и великог броја различитих образаца визуелног приказивања, последица су потребе за проширивањем традиционалних схватања којима су биле дефинисане законитости изражајних медија. Ниједан уметнички медиј, у том смислу, не може се сматрати превазиђеним. Различитим интерпретацијама, појмовним проширивањем, формалним и феноменолошким укрштањима настају хибридне форме приказивања. Осавремењивање класичних уметничких медија садржи велики креативни потенцијал. Мало је тога што из било које сфере људског знања и интересовања до сада није мишљено, речено или остварено, те се иновативност, у том погледу, проналази у креативном актуелизовању неке теме. *Историја је, заправо, концепт давања одређеног значења догађајима у вези с претходним искуством и с поштовањем постигнутих резултата*<sup>63</sup>.

Технолошки напредак, али и општа еволуција људске мисли условили су стварање динамичних односа између уметничких пракси и методологија, чиме се артифицијелност самог стваралачког поступка издвојила као аутономна у односу на његов финални производ, дело. Анализирајући феномене модерне уметности Јеша Денегри истиче значај истраживачког процеса који тумачи као *време* које повезује иницијалну мисао са њеном коначном актуелизацијом:

---

<sup>63</sup> Јеша Денегри, *Једна могућа историја модерне уметности*, Београд, Друштво историчара уметности Србије, 1998. година, 11.

*Уметничко деловање, заправо, не познаје строгу дистинкцију између стадијума мишљења и стадијума извршења; напротив, дело се мисли док се ствара, чин није накнадна реализација неке претходне замисли него је сама та замисао у току (у процесу) рада и отуда проблем руковања обликовним средствима није успутни, секундарни проблем пуне технике у односу на наводно примарни проблем инвенције. [...] Ипак, јављају се с времена на време поводи који актуализују то неретко спорно питање да ли су мануелне уметничке технике, технике у којима се дошло до краја једног искуства или су пак те технике они неисцрпни извори у којима се у свему већ искушаном увек изнова открива нешто ново<sup>64</sup>.*

Занимљиво је да на пољу општег тражења у уметности XX века, до тог времена, прелазни медији попут графике и цртежа, аутономност стичу захваљујући честим експериментима којима су њихове особености успешно повезиване са актуелном технологијом. Према речима Миодрага Б. Протића:

*Графика је везујући се за традиционалне технике, можда више од других ликовних уметности у XX веку, сачувала аутономност у извођачком процесу, при чему се истовремено у њој препознају семантички кључеви који кореспондирају са новим појавама у уметности. [...] Као ретко која дисциплина, графика функционише у интерактивној међузависности културе, времена и друштва, језика и суштине. Она омогућава боље разумевање грандиозне авантуре уметности XX века<sup>65</sup>.*

Интензивним развојем и масовнијом употребом савремених технологија индустријске штампе које су омогућиле неограничено умножавање слика, традиционалне графичке технике ослобођене су своје првобитне намене, а потенцијали њиховог племенитог занатског духа у све већој мери усмерени су на истраживања нових креативних могућности. Управо занатски аспект графике представља поље у оквиру којег сам трагала за формом свог креативног израза.

---

<sup>64</sup> *Ibid*, 201.

<sup>65</sup> Бранислава Анђелковић-Димитријевић, Миодраг Б. Протић, Јеша Денегри, *Један век графике: дела из графичке збирке Музеја савремене уметности у Београду*, Београд, Музеј савремене уметности, 2003, 9.

#### 4.2.1. Литографски проседе у служби документовања уметничког истраживања

Досадашња истраживања у оквиру графичког медија, али и основна ликовна знања и искуства у највећој мери остварила сам проучавањем технике равне штампе. Усвајањем законитости радног, на првом месту занатског, а затим и уметничког процеса, изградила сам језички и методолошки фундамент сопственог креативног израза. Технолошке и изражајне особености литографског поступка, као саставни део концептуалног оквира рада, одредиле су визуелну форму којом је идеја приказана.

Стваралачки чин, који се заснива на поштовању и спровођењу процеса и одређених продукцијских законитости, јесте полазиште сваке уметничке актуелизације и често представља пут којим уметник долази до (само)спознаје. Штампарска технологија, у најосновнијем смислу, јесте унапред утврђен занатски поступак, али њен коначни исход условљен је енергијом, сензибилитетом и креативном природом уметника. Уметнички поступак, са свим мануелним фазама које га чине, за мене представља најзначајнију етапу рада због тога што омогућава праћење свих промена у промишљању и целовито сагледавање процеса којим је текао развој идеје. Усавршавање занатске праксе нема за резултат само рационалнији приступ артикулисању ликовне замисли, већ означава и један од основних предуслова мисаоног и етичког напретка ствараоца.

Битна одлика својствена свим графичким дисциплинама јесте економичност цртачког и занатског поступка. Она подразумева прецизност и сведеност како у промишљању, тако и у деловању, због чега језик графике, више од језика других изражајних медијума, припада реду апстрактних визуелних кодова. Укључивањем мануелних етапа литографског поступка у концептуалну разраду пројекта, сам процес рада посматрала сам као метод формалне апстракције идеје али и као метафору промене. Литографски процес у основи је линеаран и дефинисан интервалима различитог метричког распона који се понављају у правилном, скоро симетричном редоследу. Правилност у понављању ових фаза представља једини поуздан начин контроле такве деликатне занатске радње, будући да је процес штампе толико осетљив да се и најмањом променом поступка мења квалитет и изглед графичког отиска. Осетљивост коју мајстор штампар стиче развојем сензо-моторног апарата, у квалитативном смислу, одређује распон ликовних вредности једне отиснуте слике.

Креативном анализом и манипулацијом појединачних фаза извођачког поступка начин градње матрице и радионички ред претворила сам у ликовни експеримент.

Графички приказ идеје захтевао је прилагођавање извођачког принципа формалном и концептуалном аспекту рада. Свој уметнички експеримент засновала сам на истраживању могућности које се могу постићи отискивањем варијабилног тиража. Тековина савремене графике, варијабилни тираж омогућио ми је слободнију употребу медија што је одговарало садржају пројекта. Практичном применом овог поступка стваралачки чин ослобођен је унапред задатих ограничења и усмерен правцем развоја сопствене логике. Иако процес реализације уметничке идеје често тече рационално и доследно у сопствени рад сам, како бих избегла херметичност занатског постука, интуицију укључила као равноправни стваралачки чинилац. Интуитивни фактор указује на могућности које могу довести до новог искуства и слободнијег дијалога уметника са медијем извођења и публиком.

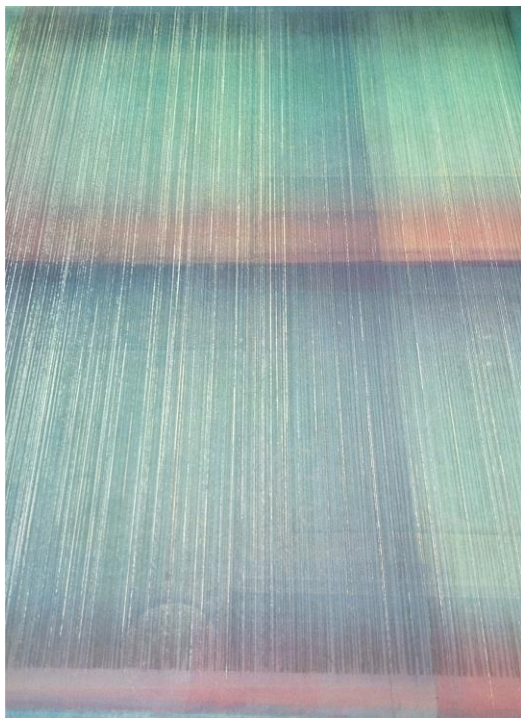
Наглашавање контекста временског тока у раду остварено је радом у серији, Бележењем радног процеса у виду низа графичких листова створена је променљива структура чија линеарна просторна поставка истиче динамику промене једне у основи исте композиције. Документовањем уметничког деловања забележен је мисаони процес, а тако настали циклус радова представља апстраховану идеју чија наративна структура успоставља однос између визуелног, мисаоног и процесуалног.

Техника равне штампе последња је откривена. Њена револуционарност била је у томе што је поступак израде матрице непосредан и широких изражајних могућности. Велика полутонска разноликост која се може постићи директном апликацијом цртачких средстава на камену подлогу и принцип грађења цртежа који се не заснива на физичком раздвајању позитива и негатива, приближили су литографски поступак сликарској пракси. На тај начин, омогућено је брзо бележење уметничке замисли и већа слобода изражавања без компликованих занатских радњи.

Када је реч о мом поступку рада, он је редукован тако да се од минималног броја матричних предлогака њиховом варијабилношћу и комбинацијама (променама боје и редоследа штампања) добије што већи број ликовних решења. Извођачки поступак представља саставни део садржаја пројекта при чему се креирање графичких решења одвијало двојачко: цртачким процесом и различитим методама отискивања.



Цртачки поступак обухвата два супротна принципа грађења слике – поступак додавања и поступак одузимања. Први подразумева доцртавање матрице након сваког одштампаног пролаза, док је, супротно томе, други заснован на исцртавању негатива, редукацији и поништавању матрице гребњем или скидањем. Оба цртачка метода, заснована на економији оствареној максималним исцрпљивањем једне графичке матрице. Извођење цртежа прати концепт рада јер као својеврстан облик перформанса метафорично изражава и указује на трагове присуства уметника.



Слика 25. Марија Анђелковић: фотографија  
камене матрице за време штампе

Принцип полутонске модулације који у радовима доминира, постигла сам самом техником набојавања камене матрице. Отискивањем тонских градијената и вишеструким преклапањем бојених пролаза добила сам слојевита, светлошћу испуњена хроматска поља која прекривају целокупан формат графичких листова. Овакав поступак отискивања првобитно је установљен као метод набојавања матрице у јапанским дрворезима, док је технолошки и ликовно највећу примену развио у Укио-е школи дрвореза (пун колор)<sup>66</sup>. Поступак се изводио тако што је мајстор штампар на једну дрвену матрицу наносио најмање два тона пигмента, који могу али и не морају припадати истој полутонској скали, и посебном четком утрљавао пигмент у дрвену подлогу. Пажљивим утрљавањем настајали су фини прелази између тонова. Тако настао полутонски градијент истовремено је представљао ликовно али и економично техничко решење.

Чиста бојена површина у техници равне штампе настаје преклапањем растерских тачака различитог дијаметра, уједначеим наносима боје, у једној просторној равни. Економија штампе литографског поступка омогућила ми је истовремено отискивање неколико тонова боје што је као резултат дало површине

<sup>66</sup> За јапански назив *бокаши*, данас се у штампарском речнику других графичких техника често употребљава израз *урис*.



равномерних и уједначених валерских градијената. Убичајен редослед штампања, од светлих ка тамним тоновима, проширила сам применом инверзног поступка којим је промењен колористички редослед. Отискивањем светлих преко тамних тонова једне исте композиције у потпуности су се мењали осветљење и атмосфера слике, што је отворило додатне могућности за истраживања на пољу визуелних доживљаја.

#### 4.2.2. Фрагмент – фрактал

Досадашња ликовна истраживања, као што је већ наведено у ранијем тексту, започињала сам опажањем феномена и појава из природе. Реалан мотив увек је у мом уметничком раду био полазиште којим сам започињала процес истраживања неке теме. Анализом и апстраховањем тих иницијалних опажања и искустава проширује се поље сазнања и изражава суштина одређеног концепта.

Природа често својим уређењем, на индиректан начин, нуди решења и принципе којима се могу описати универзални феномени у космосу. Односи величина разликују се од система до система, али су модели градње и функционисања заједнички сваком од њих. Посматрањем природе уочавају се правилности које се могу применити и као стваралачки модели у креативном описивању сложених и апстрактних појмова. Законитости и механизми обликовних средстава који у природи делују, човек опонаша у свом вечном покушају да се изједначи са ствараоцем.

Сваки стваралачки процес започиње виђењем и њиме условљеним разумевањем света који нас окружује. У том смислу изражено је настојање човека да пронађе формуле којима би организовао, описао и фиксирао сопствено поимање те реалности. Првобитне митове временом су заменила научна истраживања и тежња ка што егзактнијем изражавању мисаоних модела и процеса. Међутим, циљ тог сталног трагања за одговорима остао је непромењен – усмерен је ка достизању апсолута или неког облика савршенства. Спознаја света заснива се, превасходно, на чулним искуствима и њима условљеним рационалним судовима и мишљењу. Сопствену реалност човек заснива на успостављању аналогија са општим принципима којима настоји да повеже сегменте опажене стварности и тако створи уређену и целовиту

слику света. У основи мисаоних и креативних процеса налази се тежња да се хаос организује преображајем *бескочног у коначно, неодређеног у одређено*.

*Стварност, било да се ради о природи, техници или уметности, по природи ствари дели се на одвојене, донекле у себе затворене целине. Ове целине до краја су испуњене значењем; разшчлањавање стварности на ове целине не може се назвати рационалним знањем, ако се под тим подразумева конструкција простих појмова разума<sup>67</sup>.*

Превођење апстрактне идеје времена у чулима и интелекту схватљиву форму захтевало је проналажење аналитичке формуле којом би она била егзактно објашњена и структурално организована. У том смислу, било је неопходно дефинисати и основну градивну јединицу такве структуре. Фрагмент\* и фрактал\*, иако по дефиницији различити, имају исти корен речи и основно полазиште које је у функцији потраге за целовитошћу. Током рада на докторском пројекту ове појмове анализирао сам са два методолошка аспекта: у функцији мисаоног модела којим је описана идеја и методолошког поступка којим је обликована структура просторног наратива.

Појам фрактала прва је у своју терминологију увела наука како би објаснила и дефинисала сложене појаве из природе и организовала хаотичне системе. То су неправилни облици који нису ни органски, ни геометријски, у еуклидском смислу, већ су сложени, фрагментарни, модулари и бескрајно дељиви. Користе се како би визуелно описали природу, односно законитости и односе који у њој владају. Иако је математика фракталну геометрију установила као дескриптивну дисциплину која служи описивању и моделовању сложених, динамичних и неправилних система и појава, принципи фракталне градње не примењују се искључиво у истраживањима визуелног обликовања. Замисао фрактала, према речима Мишка Шуваковића, *метафизичка је метафора вештачких, неправилних и бескрајно промењивих*

---

<sup>67</sup> Павел Флоренски, *Простор и време у уметничким делима*, Београд, ЈП Службени гласник, 2013, 7.

\* Фрагмент (лат. fragmentum, према лат. frangere – ломити): 1) одломак, одломљен, разбијен или откинут део неке целине; 2) у уметности посматра се као издвојена целина; 3) оно што није довршено, није комплетно.

\* Назив фрактал измислио је математичар Беноа Манделброт (Benoit Mandelbrot), а изведен је од латинске речи *fractus* – сломљен, изломљен.

симулацијских структура. Њоме се могу изразити многи сложени феномени и идеје, од структуре свести, изражавања, до перцепције природе и уметничког дела<sup>68</sup>.



Слика 26. Индрина мрежа

Насупрот еуклидским, фрактални облици су променљиви и неправилни у сваком, микро и макро, сегменту. Као средство којим се мери бесконачност, идеја фрактала описана је много пре него што је савремена математика успоставила њену прецизну дефиницију. Пример томе је *Сутра венца*<sup>69</sup>, древна формула којом је, у виду бесконачно гранајућег система самосличних делова, индијска филозофија описала физички и психички универзум. Шематски, ова Сутра приказује се конструктивним, геометријским системом који симболизује мултидимензионални

простор сачињен од правих, у којем је међузависност елемената таква да они нису одређени као засебне чињенице, већ су њихови односи променљиви у зависности од угла посматрања. Разматрајући симболичке форме мишљења у оквиру постмодерне теорије друштва, Жан Бодријар каже за *трансценденцију да је разбијена у хиљаде фрагмената, који су као комадићи огледала, у којима се још увек може ухватити властити лик*<sup>70</sup>. Фрактални објект одликује се тиме што су све информације карактеристичне за тај објект укључене у његове најмање појединости. На свим нивоима посматрања, фрактална целина тежи подударењу са сопственим деловима. Будући да представља одраз целине у појединачном, фрактал није коначан. Очигледно је, такође, да кореспонденција између фракталног принципа, којим је приказан органски раст, и структуралистичко-психоаналитичке теорије ризома коју су поставили Жил Делез и Феликс Гатари, није неоснована, нити је случајна. Концепт ризома, супротно

<sup>68</sup> Мишко Шуваковић, *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950. године*, Београд – Нови Сад, САНУ, Прометеј, 1999, 279.

<sup>69</sup> *Avatamsaka Sutra – настала у Кини између VII и VIII века н. е.*, Ђанђорђо Пасквалото, *Естетика празнине: уметност и медитација у културама Истока*, Београд, СЛЮ, 2007, 63.

<sup>70</sup> Мишко Шуваковић, *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950. године*, Београд – Нови Сад, САНУ, Прометеј, 1999, 279.

моделу корена, представља структуру у којој је *свака тачка повезана са другом тачком кроз бескрајну сегментацију*<sup>71</sup>.

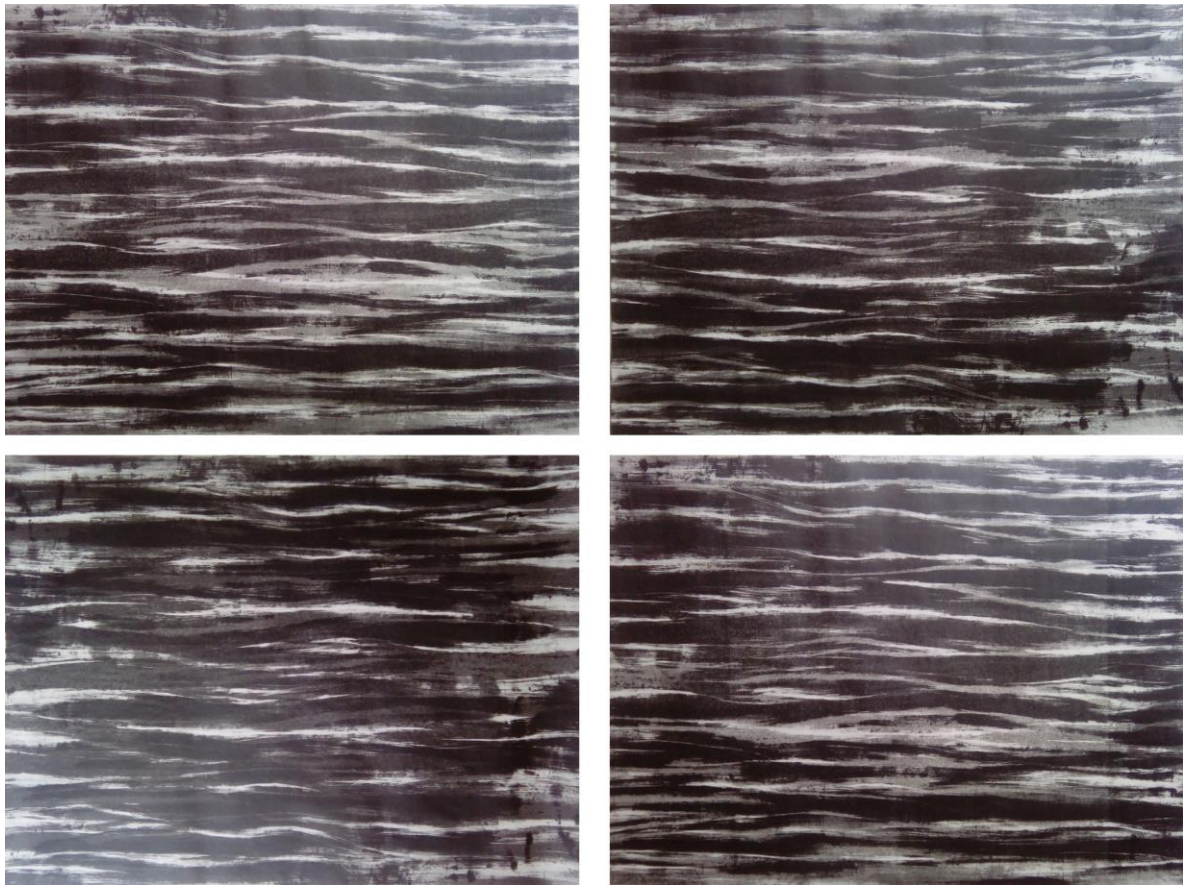
Идеју фрактала посматрала сам у раду као метафизичку апстракцију идеје времена. Чињеница да је и сам живот одређен дужином трајања између рођења и смрти удаљава сваки покушај свеобухватног сагледавања времена из опсега могућности нашег поимања. Смисао фракталне геометрије и фрактала као идеје, лежи у решавању парадокса постојања бесконачних величина у ограниченом свемиру. Доживљај времена релативан је за сваког појединца и условљен личном перспективом посматрања. Чињеница да се смисао неке посматране ствари или појма мења променом угла гледања, доводи до закључка да у оквиру сваке константе постоји бесконачан број међудимензионалних вредности које се преплићу. Са аспекта мисаоног тумачења фрактали представљају *начин посматрања бескраја*<sup>72</sup> јер геометријским поретком уводе ред и дају јасне границе којима се димензије одвајају једне од других. Принцип фракталне геометрије можемо замислити као симболички модел који време приказује као бескрајно променљиву структуру сличну структури кристала. Разматрање идеје кроз практичан рад подразумевало је осмишљавање начина приказивања који није био заснован на стварању визуелног и семантичког тоталитета, већ отворене структуре чије је чиниоце различитим распоредом било могуће повезати у целовит просторни наратив. Аналогно фракталу који концепт времена описује мисаоним моделом, фрагмент је у раду кориштен у својству формално-аналитичког средства.

Рад на докторском пројекту започела сам посматрањем и издвајањем фрагмената реалног призора на основу којег сам развијала идеју. Издвојене детаље нисам дословно преносила у композицију слике, већ сам их користила као повод за ликовно истраживање. Дефинисан као физички опипљив део неке стварности, неке појаве или предмета, у ликовном језику фрагмент је често присутан јер омогућава лакше разумевање суштине посматраног призора. Иако је као полазиште у истраживању јасно дефинисан, фрагмент је у својој суштини увек недовршен, својом формом и садржајем наслућује нешто неизречено или неки невидљиви наставак. Често је фрагмент само повод дубљем промишљању о виђеном и претпоставља мноштво могућих исхода.

---

<sup>71</sup> Мишко Шуваковић, *Естетика апстрактног сликарства*, Београд, Народна књига/Алфа, 1998, 72.

<sup>72</sup> Преузето са: <http://nova-akropola.com/znanost-i-priroda/znanost/fraktali/>, приступљено 2. августа 2015.



Слика 27. Марија Анђелковић: *Прелазна стања VII*, литографија, 2016.

Рудолф Арнхајм виђење дефинише као *активно истраживање*, односно као способност *учавања истакнутих одлика предмета*. [...] *Неколико истакнутих одлика не само да одређују идентитет опаженог предмета већ исто тако омогућују да се он сагледа као потпун, интегрисан склоп*<sup>73</sup>. Како се природа не може сагледати у својој целовитости, подједнако из свих углова, сам процес опажања представља једно фрагментарно виђење које се заснива на издвајању карактеристичних делова неке целине. Издвајањем основних обележја неког призора, његова се појавност редукује на ниво знака који на тај начин посматрачу омогућава лакше сагледавање целовитости посматраног феномена или предмета. Фрагменти, дакле, представљају својеврсни вид апстраховања стварности, а њихова је функција да успоставе структуралне релације између целине и њених делова. Издвајањем фрагмента, у одређеном видном пољу покрећу се визуелне силе у циљу представљања објективне слике стварности.

---

<sup>73</sup> Рудолф Арнхајм, *Уметност и визуелно опажање*, Београд, Универзитет уметности у Београду, Студентски културни центар, 1998. година, 45.

Фрагмент се, међутим, не мора нужно посматрати као интегрални део неке веће целине, већ се може појавити у виду засебне јединице. Посматран у својству оперативног средства фрагмент поприма одлике примарне јединице визуелне структуре која се различитим распоредом и начином груписања може увек изнова тумачити и на тај начин остварити динамичнију комуникацију са посматрачем.

Према Гешталт теорији визуелног опажања, перцепција је описана као процес који, осим самог посматраног објекта, укључује и контекст, односно његово специфично окружење. Посматрана у односу на окружење свака појава много је више од самог збира њених делова.

*Природа односа делова и целине таква је да чак и када је релативно чист и „независан“, сваки део је на неки начин одређен целином, а целина делом; ни један чинилац не извлачи своје важење само из самог себе, већ и из структуре чији је део; као систем односа, структура га одређује и преозначује онолико колико он одређује и преозначује структуру<sup>74</sup>.*

Фрагмент сам током стваралачког процеса користила у својству аналитичког средства помоћу којег сам истраживала односе ликовних елемената у оквиру композиционе схеме појединачних радова, и као визуелну јединицу чијим је груписањем форимирана структура поставке и просторни наратив.

#### 4.2.3. Стратегија рада у серији као метод уметничког промишљања

Усвајањем начина промишљања и уметничког деловања својствених сликарству геометријске апстракције и минимализма, рад у серији и принцип визуелне прогресије изабрала сам као метод изражавања аналоган дискурзивном моделу времена. Чин уметничког деловања, којим је поступно приказан ток којим се идеја развијала, симболично кореспондира са општим принципом стварања према којем су *визуелни феномени само етапе и елементи трансформација*<sup>75</sup>. Радом у серији је понављањем једног визуелног садржаја у различитим статичним положајима дефинисан поредак

---

<sup>74</sup> Миодраг Б. Протић, *Облик и време*, Београд, Нолит, 1979, 127.

<sup>75</sup> Мишко Шуваковић, *Естетика апстрактног сликарства*, Београд, Народна књига/Алфа, 1998, 80.



чија просторна динамика покреће визуелну силу усмерену одређеним доминантним током. Линеарно сложеним низовима умножених статичних представа сцене, посматрачу је предочена илузија покрета, уколико је реч о фигуралном изразу, или структура израженог динамичког потенцијала. У оба случаја, јединственост слике у питање је доведена њеном серијском повезаношћу са групом сродних суседа<sup>76</sup>.

Приказ кретања у раду остварила сам понављањем једног геометријског система чија се промена бележи различитим померањима елемената унутар композиције. Време је предочено сукцесивним стањима која приказују трансформацију једног истог ликовног мотива. Реч је о покушају организације времена и простора апстрактним изразом покрета.

*Радити у серији није исто што и гомилати верзије истог комада. Серија се јавља као место на коме се продубљује концепт који чини дело. На скуп свих слика примењен је једноставан принцип. Притом се понављају минималне целине са одређеним варијацијама. Оваква уметничка пракса најчешће започиње дефинисањем основног модуларног елемента, чијим се модификацијама и променама истражују његове могућности кроз серију радова.*

*Осмишљена као игра варијација у понављању примарне јединице, „ова програмска уметност“ чини од сликарства систем у сталној еволуцији. Рад у серијама умножава формалне комбинације на датом мотиву. Протоколи су многоструки: тонске варијације исте боје, формални преображај, промена боје, измена формата, итд. Јединствени мотив никада не води истоветном понављању. Напротив, серија успоставља концептуални универзум подређен сталној промени<sup>77</sup>.*

У мом уметничком раду такав поступак може се пратити кроз неколико етапа. Првобитно је издвојен фрагмент пејзажа као почетни мотив чијом је рационализацијом и формалним прочишћењем добијена основна геометријска схема. Даљом редукцијом почетне композиције, понављањем, варијацијама и променама односа њених елемената, формиран је низ варијација једног бинарног кода чијим је просторним распоредом остварена визуелна динамика и обликована наративна структура. Распоред и однос делова у овој структури није унапред дефинисан неким правилом.

---

<sup>76</sup> Готфрид Бем, *Дело као процес*, приредио Зоран Гаврић, Београд, Музеј савремене уметности, 1987, 22.

<sup>77</sup> Дени Лауре, *Историја уметности XX века: кључ за разумевање*, Београд: СЛИО; Нови Сад: Музеј савремене уметности Војводине, 2014, 168.

Премештањем и променом редоследа јединица у низу, зависно од простора и случаја, визуелни поредак се мења али задржава првобитну замисао. Приказани фрагменти не поседују никакав прецизно одређен контекст, не описују, нити причају причу, не поседују јасан почетак нити имају одређен крај, они представљају замишљене одломке трајања.

## 5. ФОРМАЛНА АНАЛИЗА РАДОВА

У овом поглављу објашњени су елементи који чине ликовни израз и дефинишу естетску структуру радова. Основна претпоставка и циљ анализе јесте истицање универзалности графичког језика који се истовремено може сматрати материјалним трагом уметничког процеса али и носиоцем сложених симболичких садржаја. Линија, боја и ритам основни су чиниоци визуелног језика чијом је знаковношћу и међусобним односима у оквиру целине променљивост приказана истовремено као чулно-опажајна и као метафизичка категорија.

### 5.1. Елементи графичког цртежа: тачка и линија

У основи сваке графичке технике, као најмањи и најједноставнији графички знак, а тиме и основни градивни елемент штампарске матрице, јесте растерска тачка. Облик без иједне наглашене просторне димензије, тачка представља оптички елемент од којег почиње да се развија одређена представа; у графици растерска тачка одређује графички простор, односно гради слику позитива који ће бити отиснут на папирној подлози. Као апстрактан, физички недефинисан феномен, тачка симболично представља основну ћелију облика и атом материје, почетак присуства и оличење битка. Својом центрипеталном, концентричном, енергијом, она означава почетак у



организацији хаоса, структурисања сила и материје, корак ка складу, систему и закону<sup>78</sup>.

Према Еуклиду, *тачка је форма без делова и целине*, док је Руђер Бошковић означава као *минимум постојања без икаквих својстава*. Метафорички речено, тачка се може сагледати као један од мноштва фрагмената који чине целину, али оправданост сопствене егзистенције може наћи само у склопу те целине. *Макросазнањима, дакле, води већ анализа пластичне микрочестице, тачке.*<sup>79</sup>

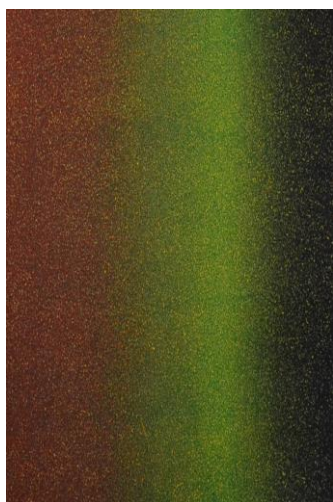
Без обзира на изворну многозначност, тачка је јасна ликовна и оптичка вредност која гради визуелну структуру. Низањем и груписањем тачака у простору указује се на постојање неке оптичке интервенције, а у зависности од сопствене величине и положаја тачка изазива својеврсни немир у пољу слике активирајући перцептивни систем на одређено реаговање. Кретањем тачке настаје линија, а она се поистовећује са визуелним трагом и графичком представом динамике. С друге стране, повезивањем више тачака или згушњавањем мноштва тачака у простору образује се површина.

Употреба тачке и однос према тачки у графици одређени су принципима градње штампарске матрице који се разликују од једне до друге графичке технике. Груписањем тачака диференцирају се позитив и негатив, добија се полутонска скала једног штампаног пролаза (боје) и формира слика која ће бити отиснута. У равној штампи та скала вредности максимално се проширује стапањем позитива и негатива у једну просторну раван.

---

<sup>78</sup> Паул Кле је то приметио и забележио. Мишко Шуваковић, *Естетика апстрактног сликарства*, Београд, Народна књига/Алфа, 1998, 79.

<sup>79</sup> Миодраг Б. Протић, *Облик и време*, Београд, Нолит, 1979, 89.



Слика 28. Марија Анђелковић: текстура матрице, *Настајање* (деталј)



Слика 29. Марија Анђелковић: текстура матрице, *Прелазна стања IV* (деталј)

Пратећи промене предметног полазишта у мом раду мењао се и принцип грађења матрице. Начином груписања растерских тачака био је одређен структурални квалитет штампане површине. Циклуси радова, у којима је истраживање било усмерено на материјалне аспекте слике\*, слика је настајала из слојевитог и презасићеног растерског поља. Преласком на

мотив крупног кадра, редукцијом композиције на односе чистих бојених површина и поља грађених линеарним структурама, ликовни простор изграђен је модулацијом бојених вредности. Густина матрице постала је разуђенија а простор лакши и прозрчан. Вишеструким преклапањем растерских површина простор слике се шири, а својим нејасним границама отеловљује светлосну вибрацију. У зависности од начина којим се распоређују растерске тачке, бојом, величином и размаком између тачака, интензитетом оптичког кретања може се предочити динамички потенцијал графичког простора.

Користећи линију и површину као основна ликовна средства, кроз различите односе хроматских и линеарних садржаја дефинисана је просторна структура радова. Наглашена улога линије чита се двојачко: као спољашњи, контурни, цртеж којим је описан облик, и као унутрашњи цртеж, којег чине структурне или текстурне линије. Карактер линије и свака од њених особина утиче на природу садржаја добијеног цртежом и одређује његова конотативна својства. Комбинацијом различитих, а неретко и преклапањем идентичних линеарних садржаја настала су широка поља наглашеног унутрашњег ритма. Линијски знак издваја се као модул, који вишеструко умножен и спојен у низове образује мрежу чиме се из бојеног поља издваја хоризонтална површина, а простор дели на две зоне. Функција овог поља је да својим положајем,

---

\* Отискивањем рељефних структура добијених ређањем густих наслага различитих зрнастих честица или резањем тродимензионалних површина у дубокој штампи. Оптичком илузијом фактуре (јаким назрчањем камене површине) и преклапањем пролаза до засићења бојене површине у равной штампи.

простирањем и унутрашњим ткањем дефинише кретање унутар ликовног простора и допринесе изражајности читаве композиције појачавајући оптичко дејство унутар, готово, монохромних тонских прелаза.



Слика 30. Каре-сан-суи (*сува*) башта храма Даисен-ин (Daisen-in), Кјото, 16. век



Слика 31. Окие Хашимото (Okie Hashimoto): *Јапански камени врт*, дрворез, 1960.

Миодраг Б. Протић каже да линија представља *не само пиктографског система, заснованог на цртежу и слици, симболичној представи, већ и идеографског система заснованог на појму*<sup>80</sup>. Због тога се, поред врсте и улоге, може говорити и о симболичкој вредности линије која има

способност да асоцијативно изрази скоро сва психичка стања и емоције. Изражајни потенцијали линије и њихово симболичко дејство испољавају се најчешће у карактеру равних и кривих линија. Многе теорије апстрактне уметности своја истраживања посветиле су разматрањима о формалним и симболичким својствима линије. У уметности Далеког истока употреба линије била је у служби апстрактне симболизације природе, што се можда најбоље може видети у начину уређења камених зен вртова. Симболика линије заснива се на супротстављеним односима динамичких својстава равних и кривих линија, будући да је основна функција линије, поред описивања облика, приказивање покрета. Тако се најчешће кривом линијом, и њоме израженим склоповима, представља покрет и описује органски свет природе, док се равна линија поистовећује са трагом кретања које претходи стању мировања. Она је одраз статичности и медитативне контемплације. Динамика и положај линије у простору предочавају искуства заснована на опсервацији природних појава и људских активности.

<sup>80</sup> *Ibid*, 89.



Слика 32. Марија Анђелковић: пробни отисци, *Прелазна стања XV* (деталј)

Хоризонтална усмереност линије у мојим радовима је доминантна. На појединачним графикама сагледава се као статична, док посматрана у склопу поставке приказује ритам хоризонталног кретања. Понављање и преклапање линија истог правца, ток простирања линија и њихова експресивна снага, одређују динамику читаве композиције.

Хоризонтална линија оптички проширује простор, тежећи да успостави чврстину и стабилност. Равна линија постављена на одређену површину оптички је дели на два дела. Преплитањем линија по хоризонталној оси, њиховом обојеношћу и ритмом простор сам градира од компактнијег до потпуно разуђеног и прозачног. Њихова међусобна удаљеност у том систему дефинише структуру површине. Промене условљене премештањем линеарних токова додатно су наглашене понављањем истоветног квадратног формата којим је ограничен ликовни простор. У зависности од начина и густине распореда паралелних низова линија, ликовни простор мења дубину и динамику, а тиме и субјективни доживљај посматрача.



Слика 33. Марија Анђелковић: *Прелазна стања XII*, литографија, 2016.



Слика 34. Марија Анђелковић: *Прелазна стања VIII*, литографија, 2016.

## 5.2. Чиниоци атмосфере: боја – светлост

Поред израженог линеарног графизма основно формално средставо којим сам градила простор слике јесте боја. Ослобођена предмета, боја у апстрактној слици стиче самосталност и добија значај концептуалног средства. Формално аутономна, боја се, с једне стране, тумачи као естетска и материјална вредност уметничког дела, док, с друге стране, може бити анализирана као светлосна сензација и симболичка представа која одражава уметников психофизички доживљај стварности. У радовима докторског уметничког пројекта боју сам посматрала двојачко: као чисту физичку енергију бојеног поља, која степеновањем гради простор слике, и као основни чинилац атмосфере призора који енергијом треба да подстакне на естетску контемплацију и произведе одређени тип искуства.

Избор боје концептуално прати разраду идеје пројекта, а произашао је из поступка крајње ликовне апстракције мотива пејзажа. Тако добијена скала боја у радовима, поред црне и беле, обухвата широк спектар полутонских вредности плаве чијим је степеновањем и модулацијом формиран већи број варијетета исте композиције. Цртеж се у радовима активно прожима са бојом. Отиснут као последњи пролаз, крајњим вредностима у низу тонова, црном или белом, он додатно наглашава квалитет боје и истиче њен интензитет. Белина папира појављује се у функцији цртежа или као нулта вредност од које започиње хроматска градација и којом је наглашен контраст међу појединим деловима композиције.

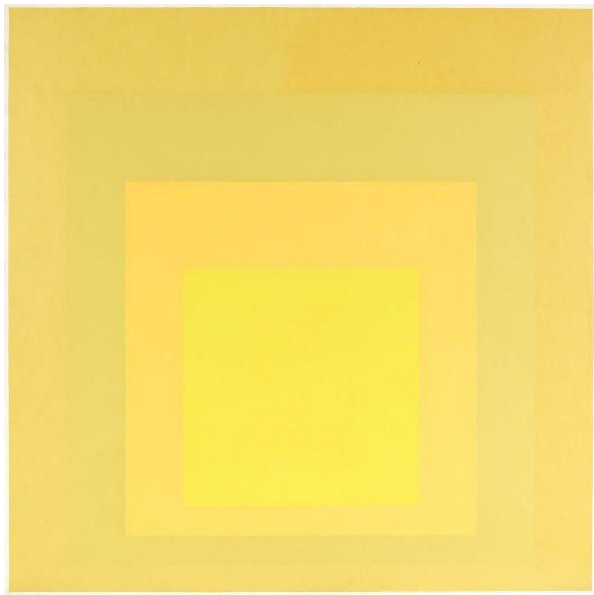
Однос боја који у радовима доминира заснива се на контрасту квалитета, односно принципу који почива на степену чистоте и zasiћености једне боје. Колористичка скала добијена мешањем одређене боје са белом, црном, или њој одговарајућим комплементарним бојама почива на количинским односима светлог и тамног стварајући скалу полу-тонова којима су те две крање вредности повезане\*. Тако добијен градијент полутонских вредности постепеним претапањем једне вредности у другу гради просторне планове и дефинише векторску усмереност. Иако најчешће примењиван у традиционалном миметичком сликарству као средство илузионистичког израза, овим контрастом често су се служили и уметници различитих праваца

---

\* Као пример може се навести црно-бела полутонска скала кинеског и јапанског сликарства тушем.



апстрактног сликарства, где боја постаје примарни носилац слике и посматра се као чиста естетска вредност анализирана кроз социолошке и психолошке аспекте уметности.



Слика 35. Јозеф Алберс (Josef Albers): *У част квадрату*, уље на платну, 1966.

Јозеф Алберс је применом оваквог односа боја, уписивањем квадрата различитих полутонских вредности једног у други, конструисао просторну дубину. Степеновањем тонских вредности једне светлосне фреквенције постиже се утисак просторности јер површина испољава тенденцију да пређе у запремину. Успостављањем просторно-хроматских релација на елементарном цртежу квадрата Алберс је модулацијом хроматског тоналитета у циклусу *У част једног квадрата*<sup>81</sup> додирнуо ниво

трансценденције који се касније могао доживети у делима уметника који су слику свели на геометрију бојеног поља.

Посматрана с материјалног аспекта, боја испуњава формат радова, дефинише дубину и правац простирања простора слике који је сведен на оптичко претапање два хоризонтална поља. У зависности од физичког простирања и степена интензитета ових бојених поља стиче се илузија дубине која усмерава енергетско дејство ликовног приказа. Значајна су била два принципа хроматског покрета који се могу објаснити на примеру контрастног односа плаве и жуте. Први принцип односи се на линеарану тенденцију кретања која се испољава у тежњи топле да се приближи, и хладне хроматске вредности да се удаљи од посматрача. Други има карактер радијалног кретања и одвија се у односу на простор. Код жуте покрет је ексцентричан јер се посветљењем бојено поље визуелно увећава, док је код плаве концентричан, а поље се шири додавањем црне. Ова два супротна покрета имају способност да уравнотеже један другог поништавањем у зеленој која представља тачку непокретности и

<sup>81</sup> *После 45: уметност нашег времена*, уредници О. Бихаљи-Мерин и Љ. Стефановић, Љубљана, Младинска књига, 1972, 218.

апсолутног мировања<sup>82</sup>. Динамика коју у радовима производи оптичко кретање светлосних сензација произилази из физиолошких особина боје и њених специфичних кинетичких својстава.

Током целокупне историје уметности боја је представљала средство чијим су моделовањем приказиване светлост и сенка, а њиховим односом форме предмета и бића одвајане од површине платна. Значење и однос према слици мења се када извор светлости почиње да долази из унутрашњости саме слике. Открићем сфумато технике<sup>83</sup>, поље слике прекрива дифузна светлост која допире из унутрашњости композиције. Полутонским моделовањем, тонирани су светли и осветљени тамни делови слике, боје се суптилно стапају без видљивих прелаза, линија или ивица<sup>84</sup>. Коначно сједињење предмета и његовог осветљења у збир локалне светлине, везује се за појаве у сликарству деветнаестог века. Светлост није подређена приказивању предмета, већ се испољава као енергија настала садејством потеза, при чему сваки за себе представља светлосни извор.

*Ова техника није само потврдила чисто визуелни осећај као коначну стварност, него је, такође, филозофски утврдила да биће ствари није недодирљиво трајно. Видело се да случајности учествују у суштини ствари исто онолико колико и њихова непроменљива својства. Овај сликарски приступ је такође приказао појединца као делимичну творевину његове околине, подложну утицајима, који не могу једноставно да се стргну као копрене<sup>85</sup>.*

Поништавањем граница предмета, смањивањем разлика између светлости и сенке, и њиховим стапањем са другима у јединствен светлосни вртлог, импресионисти слику приказују као забелешку времена. Предмет није посматран одвојено од осветљења, већ као сама светлост. Површина слике губи текстуру и претвара се у једнообразну обојеност, другим речима, светлост губи материјална својства и прераста

---

<sup>82</sup> Покрет се слично испољава у односу беле и црне где сива представља равнотежно место. Исто, 110.

<sup>83</sup> Установљена у сликарству ренесансе, као један од четири канонска принципа приказивања светлости. Sfumato, cangiante, chiaroscuro, unione. Преузето са: <https://en.wikipedia.org/wiki/Sfumato>, приступљено 11. децембра 2016.

<sup>84</sup> Супротно сфумато начину приказивања светлости, меких форми без јасних контура, од ренесансе је коришћен и метод изразитог контраста светла и сенке да би се створила илузија тродимензионалних облика.

<sup>85</sup> Рудолф Арнхајм, *Уметност и визуелно опажање*, Београд, Универзитет уметности у Београду, Студентски културни центар, 1998. година, 263.

у зрачење. Оптичким мешањем хроматских квалитета појединачних потеза и тачака, од којих свака поседује само једну светлинску и бојену вредност, светлост заузима читав формат платна, а слика добија карактер бојеног поља.

Хроматске и светлосне скале које су радовима докторског пројекта постигнуте преклапањем транспарентних слојева боје, без јасно назначених граница између површина, енергетским потенцијалом сопствене светлосне вибрације одређују атмосферу слике. Међусобним односима и редоследом отискивања бојених пролаза условљен је интензитет и степен осветљења које слика емитује, док је отискивањем већег броја транспарентних бојених пролаза формирана илузија тродимензионалности и дубине просторног поља. Применом оваквих хроматских односа перцептивни доживљај усмерен је на опажање светлосних вредности и тако насталих енергетских потенцијала. Сваком променом боје мењале су се светлост и атмосфера сцене, а тиме и естетски доживљај призора.



Слика 36. Марија Анђелковић: *Прелазна стања XIII*, литографија, 2015.

Често у радовима не постоји јасно дефинисан фокус из којег светлост допире, те графике делују као да су и саме светлосни извори који активно зраче енергију. Магловита светлост која се у таласима разлива преко површине слике представља збир међусобних односа мноштва провидних тонова који су преклапањем оптички сједињени. Инверзним поступком отискивања, од тамних ка светлим

тоновима, уз задржавање белине папирне подлоге на местима светлосног извора, светлост се у радовима појављује као дифузна енергија која извире из унутрашњости слике. Супротно томе, у оним радовима где доминира црна, светлост испољава



материјална својства. Као рефлексија густе хроматске фактуре, овакво осветљење има своју масу и запремину.

*Сијање, каже Рудолф Арнхајм, стоји у вези и са недостатком површинске текстуре. Предмети изгледају непрозирни и чврсти помоћу текстуре, која успоставља фронталну површину. Светлећи предмет не зауставља поглед таквом једном спољашњом скрамом. Његове границе нису јасно одређене за очи. Светлост као да настаје у самом предмету на неодређеној удаљености од посматрача. Неодређеност спољне површине даје светлећим предметима неко узвишено, нематеријално својство<sup>86</sup>.*

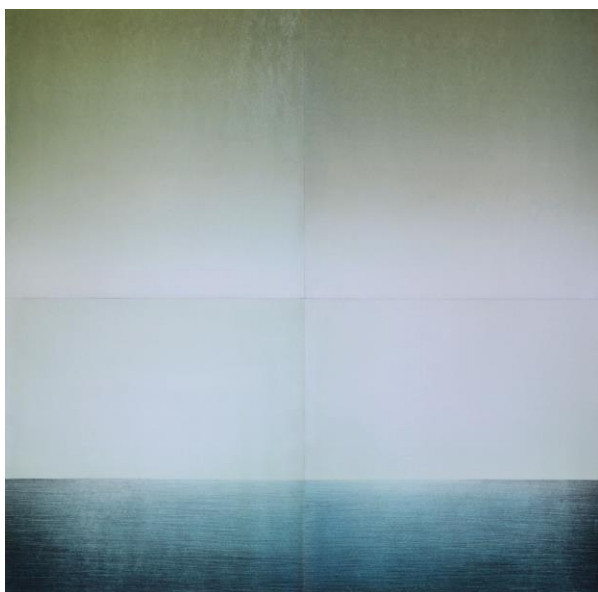
Боја се, као носилац метафоричног значења и поруке уметничког дела, поистовећује са осећајном и идејном вредношћу. *Светлост мења предмете и целокупну стварност – промена светлости приказује како се одређени предмет мења кроз време<sup>87</sup>.* Важно својство светлости је што, фокусирајући предмете из неког извора, усмерава кретање и на тај начин оживљава простор. Она подстиче чуло вида које тежи да региструје и забележи промене познатог облика.

Контрастом светлосних вредности, којим се феномени у слици своде на основну супротност, бином светло-тамно, и на скалу њихових прелаза, приказивање кретања се симболично може означити његовим најелементарнијим обличјем у природи – непрекидном сменом дана и ноћи. Анализирана као симболична представа времена, светлост је увек нешто тренутно, нешто лишено трајања – она је фрагмент времена који се оку указује као у магновењу. Уназад кроз историју светлост се изједначавала са постојањем и животом, тама и сенка са смрћу и ништавилем. Присутством и одсуством светлости, сменом дана и ноћи, човек мери трајање свог века. Целокупно наше знање о изгледу света заснива се на опажању промена и кретања светлости.

---

<sup>86</sup> *Ibid*, 276.

<sup>87</sup> *Ibid*, 264.



Слика 37. Марија Анђелковић: *Прелазна стања IX*, литографија, 2016.

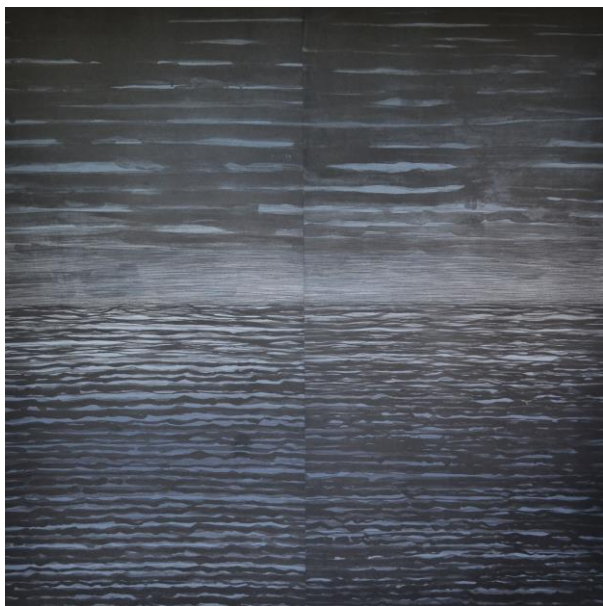


Слика 38. Марија Анђелковић: *Прелазна стања X*, литографија, 2016.

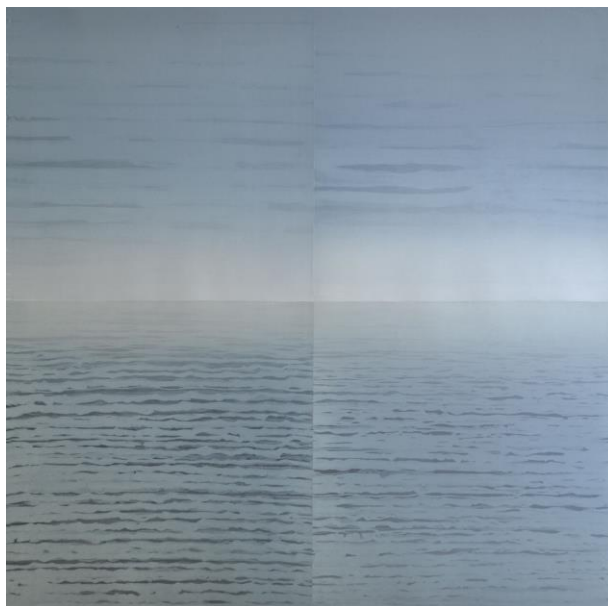
Светлост и сенка, визуелно су најчешће представљени односом супротности црне и беле. Сенка се у свим културама сматрала интегралним делом бића због своје неодвојиве везе са предметом. Она не представља само одсуство светлости, већ је позитивна супстанца са сопственим значењем и *активан противпринцип светлости*<sup>88</sup>. Дематеријализацијом предмета, светлост и сенка, као и други формални чиниоци слике, постају аутономни носиоци значења и семантичких вредности слике. У радовима докторског уметничког пројекта однос светла и сенке представљен је њиховим физичким присуством које хроматском пољу даје карактер и образује специфичну атмосферу слике. Замишљени као парови супротности, радови на којима доминира светлост или тама заједно се у простору доживљавају као целина. Међусобно се допуњујући они, попут јина и јанга, испољавају латентна динамичка својства сопственом тежњом да се визуелно стопе један у други.

---

<sup>88</sup> *Ibid*, 264.



Слика 39. Марија Анђелковић: *Прелазна стања V*, литографија, 2015.



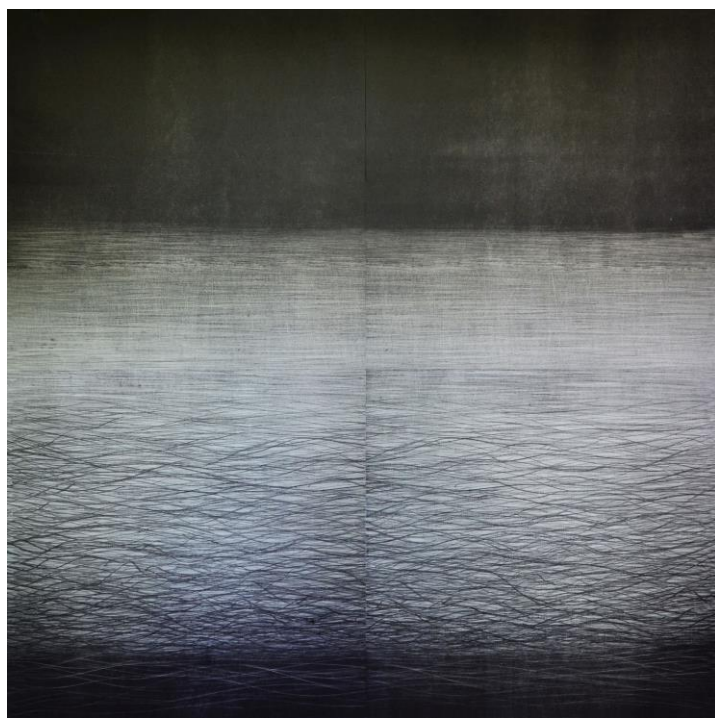
Слика 40. Марија Анђелковић: *Прелазна стања XI*, литографија, 2015.

### 5.3. Простор и организација графичког листа

Структура просторне организације у радовима приказује једноставан визуелни склоп који је резултат крајње формалне редукције призора морског пејзажа. Узајамним односима основних ликовних елемената, линије и боје, претапањем блиских хроматских вредности и финим, готово тактилним, грађењем линеарних склопова, настаје геометризован простор чије вибрентне површине потенцирају утисак оптичког кретања. Квадратна раван која дефинише и формат графичког листа, динамизована је хоризонталном линијом којом је подељена на две површи. Односом пропорција, положајем и контрастом ових двеју површина унутар задатог простора формирана је серија графичких листова чије варијације у линеарном низу граде апстрактан наративни садржај са основном идејом да знаковним језиком променљивост транспонује у визуелни запис.

Према закону визуелног опажања сви односи у оквиру неке структуре имају одређено психолошко значење. Опажањем распореда предмета, боја и облика, покрета и величина, у визуелном пољу почињу да делују усмерене напетости, такозване *психолошке силе*. Ови параметри носиоци су информација и представљају кључне комуникативне елементе на којима почива бит апстрактне слике. Висок степен

уравнотежености квадрат, као геометријски облик, поседује захваљујући својој централности. Упркос томе што његово средиште није видљиво, оно поседује најјаче линије силе, а сваки положај ван центра квадрата опажа се као динамички потенцијал који има посебно дејство на посматрача (на неким позицијама то ће дејство одавати утисак веће стабилности, док ће на другим тај утисак бити нејасан и колебљив)<sup>89</sup>. Иако не постоји стварно кретање, како наводи Рудолф Арнхајм, *предмет који се налази ван центра слике испољава неку унутрашњу напетост. Пошто ова напетост има величину и смер, она се може описати као психолошка сила*<sup>90</sup>. Различитим поделама квадратног поља слике настојала сам да прикажем визуелну динамику. Зависно од положаја линије визуелно поље подељено је у различитим пропорцијама, те композициони склоп може деловати статичније и чвршће или покретљивије и динамичније. Изједначавањем горње и доње зоне простора слике, визуелне силе доводе се у равнотежни положај где остварују утисак мировања.



Слика 41. Марија Анђелковић: *Прелазна стања III*, литографија, 2016.

Утисак просторне дубине у радовима настао је тонским градацијама бојеног поља и креће се у два смера, од посматрача у дубину и ка спољашњем плану слике. Светлосни градијенти имају најинтензивнију моћ учинка у формалном обликовању простора. Утисак просторности настаје оптички и заснива се на опажању разлика између зона веће и мање густине растерских тачака. Светлосном скалом се на тај начин указује на правац

<sup>89</sup> Рудолф Арнхајм, *Моћ центра: студија о композицији у визуелним уметностима*, Београд, Студентски културни центар, 1998, 121.

<sup>90</sup> Рудолф Арнхајм, *Уметност и визуелно опажање*, Београд, Универзитет уметности у Београду, Студентски културни центар, 1998, 12.

закривљености простора. Разлика која се јавља у густини и осветљености између два хроматска поља одређује и векторску усмереност простора.

*У читавим целинама као и у појединачним предметима, уједначени градијенти светлине, као и градијенти величине, доприносе непрекидном повећавању или смањивању дубине. Светлински скокови помажу да се стварају даљински скокови. Велики предмети у првом плану, постављени са циљем да позадина изгледа удаљенија, добијају у сликарству, у фотографији и филму, као и на позорници већи значај ако постоји снажна светлинска разлика између предњег плана и позадине.<sup>91</sup>*

Светлински и хроматски градијенти у радовима стварају уједначен, умекшан, бестежински простор. У тако дефинисаном простору планови се једни од других одвајају разликом у светлини, расветљавањем једне и затамњивањем друге равни до места где се оне додирују или преклапају. Претапањем светлог у тамно, једне боје у другу, по опажајном аутоматизму долази до гуписања бојених и светлосних вредности. Уједињујући планове по сличности просторне оријентације, око изражава тежњу да створи ред и просторно јединство. *Тамно сенчење учиниће да се површина повлачи ка контурама. Истакнута светла места истураће је напред. Те варијације примењују се да би се добила облина или удубљеност; оне не морају обавезно да условљавају неки однос према светлосном извору<sup>92</sup>.*



Слика 42. Огата Корин (Ogata Korin): *Таласи*, боја, туш и златни листићи на папиру, 1704.

Просторну структуру радова концептуално сам засновала на дијалектичком односу пуног и празног који представља једну од основних категорија источњачке мисли. Према овом схватању, празнина није пасивна, константна празнина, већ представља активно поље потенцијалних дешавања. Празнина допуњује и пружа смисао пуном простору. Појам целовитости према филозофским схватањима Далеког Истока, почива на

<sup>91</sup> *Ibid*, 265.

<sup>92</sup> *Ibid*, 272.

активном односу, такозваној функционалној динамици пуног и празног. Егзистенцијалну условљеност ових двеју категорија, потврдила су и истраживања савремене физике која празнину дефинишу као *поље* које *постоји увек и свуда и представља носиоца свих материјалних феномена*<sup>93</sup>. Овакво разумевање празнине представља и значајан формално-поетски чинилац у различитим медијима уметничког деловања (белина подлоге, папира или зида у визуелним уметностима, тишина у музици и театру) и тумачи се двојако: као посебна, када се посматра као унутрашњи, конституишући простор форме и као универзална, када представља повод и неопходан услов интеракције форме са средином и околним предметима.

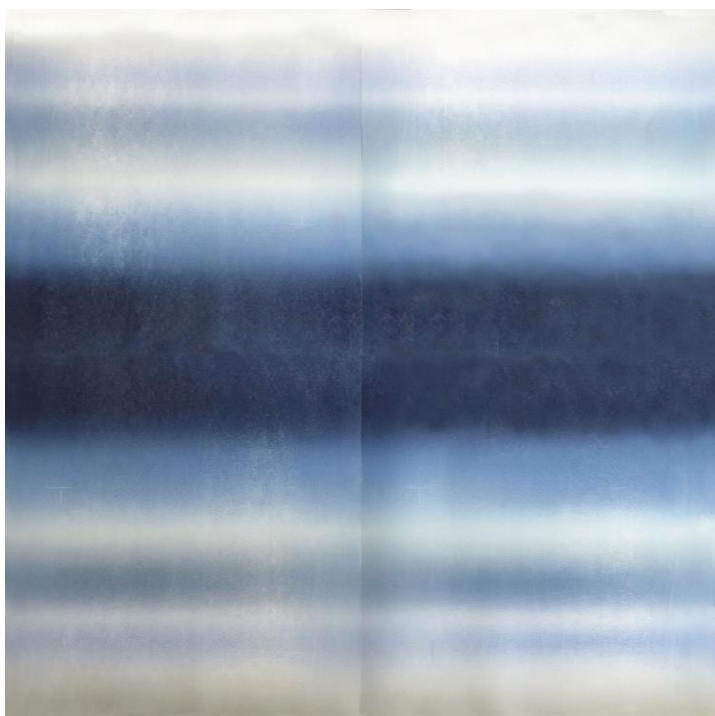
Метафоре времена које приказују променљивост и несталност материјалног света, визуелно су изражене апстрактним средствима, кроз геометријске и колористичке односе. Хоризонтална подела уравнотеженог квадратног простора графичких листова, на доње поље, испуњено линеарним графизмом, и горње поље равномерне обојености, антиципира динамику односа пуног и празног, светла и таме, дана и ноћи, неба и земље. Ови дијалектички парови, који почивају на двојству антагонистичких сила, представљају визуелне ликовне кретања и уткани су у митологију и филозофију свих светских култура. Минимализован простор појачава осећај присуства због тога што се тек у садејству са празнином сагледава појавност неке ствари. Појединачно, радови се перципирају као сегмент призора у мировању и приказују различите равнотежне ситуације засноване на комплементарним односима\* површина које чине ликовни простор. Посматрањем структуре поставке у целини, графички листови образују низ који приказује трансформацију ликовног простора у развијеној форми. Низањем већег броја различитих статичних приказа једног композиционог склопа формиран је затворени систем у којем се премештањем графичких елемената образује минималистичка радња и симболична форма нарације.

---

<sup>93</sup> Ђанђорђо Пасквалото, *Естетика празнине: уметност и медитација у културама Истока*, Београд, СЛЮ, 2007, 23.

\* комплементарност пропорција, светлинских и хроматских вредности.





Слика 43. Марија Анђелковић: *Прелазна стања VI*, литографија, 2016.

Присуство празнине се у радовима често поистовећује са белином задњег плана. Белина се стога чита као фигура која није прости део позадине, већ активни чинилац облика и просторне конфигурације. Редукцијом и уклањањем свега сувишног из композиције до изражаја долазе енергија и међусобно дејство њених унутрашњих садржаја, док белина представља ткиво које те садржаје наглашава и повезује, дајући простору истовремено

динамику и компактност. Семантички недефинисана, празнина је сама по себи променљива јер посматрачу омогућава слободну пројекцију значења. Призори који из белине израстају, приказују се као недовршени, никада коначни и дефинитивни. Изостанком маргине, белина папира која окружује отиснуту површину замењена је празнином реалног простора. Таквим визуелним контрастом афирмисана је материјалност чисте монохромне површине.

#### 5.4. Принципи компоновања у служби визуелног приповедања

Запажањем промена човек уобличава свет око себе. То опажање заснива се на уочавању најмање два објекта као симултано присутна, односно на уочавању односа који међу њима постоје и којима су повезани. *Стварање структуре представља организовање утисака о свету што га градимо посредством чула да бисмо га учинили*

*разумљивим, да бисмо му дали смисао*<sup>94</sup>. Видљиво и мисаоно на тај начин транспонујемо у системе којима владају одређене синтагматске законитости.

Доживљај визуелне (или неке друге) структуре зависи од начина употребе механизма који је обликују, и који утичу на перцепцију посматрача. Чинилац који уједињује све слојеве дела, од опажајног до најсложенијег, поља гледаочеве имагинације, чинилац који увођењем предвидивости, реда и редоследа планова у посматрању, обезбеђује естетски карактер делу, јесте ритам.

Ритмом су одређени ток кретања и распоред елемената унутар неке целине. Иако његово проучавање као естетичке категорије у психологији започиње тек крајем XIX и почетком XX века, различити су се мислиоци том појавом бавили од најстаријих времена. У терминологији математичких феномена он се, још од Питагоре, сматрао усаглашеношћу која је заснована на бројчаној пропорцији. Ритам су изједначавали са душом уочавајући у тој правилности одјек откуцаја срца, удисања и издисања, смењивања дана и ноћи. На тај начин су кретање јединке и универзума повезани у узајамној сагласности. Будући да се налази у основи сваког кретања, биолошких и космичких појава, ритам представља егзистенцијални кинетички феномен који се може дефинисати као низ појава, чија је учесталост, праћена прекидима, организована према извесном правилу. Овако добијена чулна структура доживљава се у распону од перцептивне појаве, као периодично понављање мање групе елемената којима се, на основу опажаја дистинкције или асимилације, гради *каденца*\*, до највишег афективног ступња симболизације, када опажањем у целини изражава неку идеју.

Формално, ритам се у делу прво чита као просторно-временски поредак елемената који образује значењску структуру, а затим и као чинилац уцелињења естетске форме којим се језик самог медија превазилази у правцу вишег симболичког смисла. Поредак који ствара ритмичност неке композиције, односно начин на који ритам води ток посматрања кроз структуру дела, првобитно ствара естетско осећање. Из осећања усклађености и хармоније произилази емотивни доживљај који води

---

<sup>94</sup> Душан Стојановић, *Филм као превазилажење језика*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1984, 32.

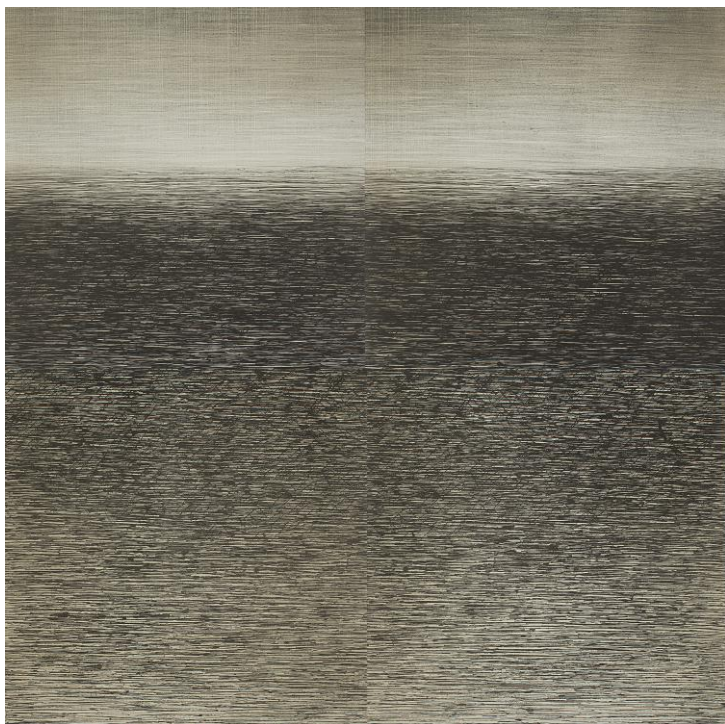
\* структура заснована на модулацијама њених чинилаца која се, опет, током сопственог кретања може периодично мењати у току правилног понављања.



стварању субјективног утиска одакле се тумачење дела наставља и надградњом наслућује означено симболичког реда.

Променљивост и време визуелно се изражавају у апстрахованој форми, трансформацијом облика или покрета, а ритам, због својства да од чулно-перцептивног доведе до интелектуално-афективног доживљаја, представља једно од основних средстава којима је доживљај времена могуће транспоновати у неку естетску форму.

Грађење ритма, као примараног композиционог принципа, у радовима докторског уметничког пројекта, присутно је подједнако у организацији сваког графичког листа, као засебне композиције, и у начину формирања поставке. Организацијом композиције и поделом ликовног простора према одређеном образцу који се понавља, са мањом или већом правилношћу, формиран је наративни ток чији је редослед читања произвољан.



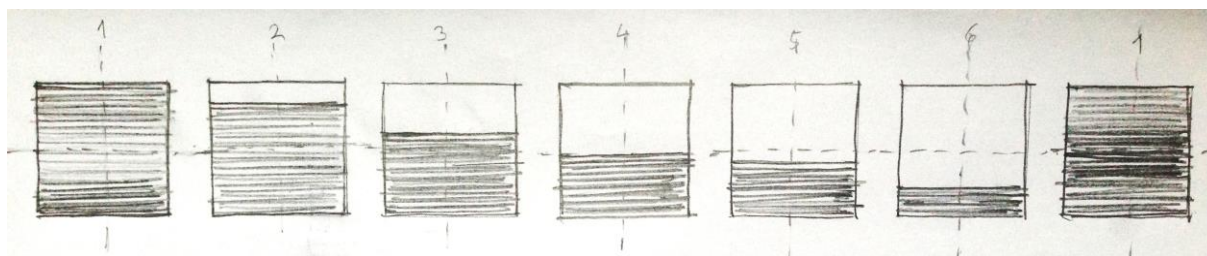
Слика 44. Марија Анђелковић: *Прелазна стања II*, литографија, 2016.

Повезивањем линеарних и хроматских садржаја према интензитету светлосних и тонских вредности, редоследу планова, густини и њиховој међусобној удаљености, у појединачним композицијама добила сам поља различитих тактилних вредности и вибрантног оптичког дејства. Истовремено, поредак тако остварених планова и распоред пластичке грађе стварају ликовну композицију која предочава удаљену везу са реалним мотивом. Преплитање

апстрактног и представног управо се може сагледати анализом поступака којима сам долазила до ликовних решења. У првом случају, полазиште је био реални мотив морског пејзажа, који сам редукијом сводила до потпуно апстраховане ликовне форме. Супротно томе, једноставним распоредом два основна ликовна елемента,

линије и боје, уобличила сам композиције које својом визуелношћу алудирају на мотив воде.

Формирање просторног наратива започело је дефинисањем основне јединице, квадрата димензија 100 x 100 цм, чијом је поделом и варијацијама настала визуелна структура. Сваки графички лист представља јединицу којом може започети низ. Померањем линије којом је подељен квадрат, мањају се односи у пропорцијама унутар задатог поља слике чиме се на крају добија систем сачињен од седам варијација основне композиционе структуре. Графички приказ овако добијеног визуелног низа аналоган је сазвучју тонова који чини једноставан ритмички поредак, и може се приказати шематизованим цртежом.



Слика 45. Марија Анђелковић: пример графичке схеме у квадратном систему

Графички листови који чине докторски уметнички пројекат замишљени су као целина која се на различите начине може организовати и која се радом на основној јединици и њеним варијацијама може у недоглед увећавати, иако је сваки приказ могуће посматрати и као самостални комад. Приказана схема представља редослед добијен правилном градацијом односа пропорција унутрашњих елемената који се, употребом ритма, комбинацијама у редоследу и начину груписања основних јединица, у поставци мења остварујући различите естетске и наративне структуре, од чега зависи и сам визуелни доживљај. На основу једне композиционе шеме настаје група графичких листова који на основу заједничког система параметара чине целину, а чијим варијацијама настају нова решења. Овакав концепт рада приказује настајање пројекта али не и његов завршетак; он предвиђа могућност непрекидног развоја и трансформације идеје и одговара принципу компоновања *отвореног дела*.<sup>95</sup>

Организација визуелног поља линеарним повезивањем слика у низове формира просторну структуру, чиме се у ликовним техникама често ствара илузија времена.

<sup>95</sup> Преузето са: <http://www.supervizuelna.com/moc-slike-moc-reprezentacije-moc-interpretacije/>, приступљено 29. октобра 2016.

Транспонујући кретање у визуелну форму стварањем низа мањих контрастних целина, заснованих на активном односу пуног и празног, светлог и тамног, обликовала сам структуру која приказује низ промена једног облика. Визуелни ритам се перципира као дводимензионални геометријски поредак са одређеним системом понављања. Белина зида која раздваја слике/графичке листове, као чинилац визуелног ритма, не представља само физичку границу међу секвенцама низа, већ активно поље испуњено значењским садржајима које посматрач искуствено наслућује или призива из подсвести. У том смислу, празнина се може схватити и као временска одредница, чијим опажањем постајемо свесни када се нешто завршава и предосећамо, на основу тога, оно што треба да наступи. Фрагменти се читају као континуирани низ, а белина као везивно ткиво којом је усмерено посматрање. Аналогно приповедачким стратегијама, у ликовном изразу наративни садржај визуелизован је употребом ритма. Низањем истоветних секвенци, изузев две, једне ветикалне и једне хоризонталне, које се опажају као *визуелни пасажи*, динамика се остварује према хорматском кључу, контраста светлог и тамног, и према интензитету испуњености линеарним садржајем. Хоризонтална усмереност низа ствара линеарну прогресију, а амплитуда настала померањима линије хоризонта управља кретањем погледа и даје темпо визуелном опажају. Динамиком сопственог кретања ритам ствара емотивни доживљај који, на основу опажене и усвојене основне представе, ствара интуитивни доживљај времена који остаје подложен даљој субјективној конструкцији.

## 6. РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА

### 6.1. Изложба докторског уметничког пројекта

Изложба докторског уметничког пројекта одржана је у Галерији Факултета ликовних уметности у Београду у периоду од 23. марта до 01. априла 2017. године. Овом поставком у галеријском простору изложено је укупно тринаест радова, литографија великог формата.

Изложбом је био приказан циклус графика који је настао као резултат истраживачког рада између 2014. и 2016. године. Приликом формирања поставке настојала сам да створим кохерентну структуру повезивањем радова у мање целине. У циљу постизања хармоничног утиска и убедљивости поставке водила сам рачуна о визуелном и ликовном ритму који је водио ток посматрања. Појединачни графички листови као и сама поставка сагледавају се као коначни али су осмишљени тако да се могу проширити и наставити неограничено, у различитим правцима. Променом просторног распореда мења се начин сагледавања, амбијент и визуелни утисак.

Рудолф Арнхајм опажање дефинише као *корелисане процесе који линеарно теку од бележења најситнијих елемената до састављања већих јединица*<sup>96</sup>. Дефиницију према којој је виђење одређено као *активно истраживање*, применила сам као полазну хипотезу приликом утврђивања метода транспоновања идеје променљивости у просторну форму. Пун смисао радова докторског уметничког пројекта остварује се њиховом поставком у низу – структуром чији наротив визуелизује промену кроз фрагментарни приказ једног посматраног мотива. Упоредним приказивањем визуелних секвенци успоставља се однос између делова у простору док се опажање визуелне целине одвија по начелу сукцесивног ишчитавања тако формираног наратива.

Линеарна прогресија радова стандардног, квадратног формата, са назначеним променама композиционе поделе, колорита и атмосфере има карактер затворене кружне структуре. Сама форма поставке не подразумева унапред утврђено место са ког треба да започне сагледавање; избор и одлука остављени су посматрачу. Појединачни радови могу се читати као самодовољне јединице, али обједињени у просторну

---

<sup>96</sup> Рудолф Арнхајм, *Уметност и визуелно опажање*, Београд, Универзитет уметности у Београду, Студентски културни центар, 1998, 42.

структуру, надовезују се један на други чинећи ланац непрекинутог тока. Кружница, као један од најупечатљивијих симбола целовитости, антиципира промену непрекидним цикличним понављањем. Овакав принцип структурисања поставке теорија визуелног опажања објашњава својством значењских чинилаца неке визуелне структуре која се заснива на тежњи ка претапању појединачних елемената у један опажајни континуитет. Начин тумачења смисла и поруке у оваквим поетским целинама већ након формирања поставке превазилази намере аутора и постаје завистан од перцептивног доживљаја и личних пројекција појединца.

Контемплативни доживљај појединачних радова али и поставке у целини, условљен је позицијом и визуром посматрача у специфичним условима галеријског простора. Амбијенталне особености изложбеног простора естетски и концептуално употпуњују естетски дојам и визуелно-просторни доживљај поставке.

## 6.2. Презентација поставке докторске изложбе



Слика 46. Поставка докторске изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности



Слика 47. Поставка докторске изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности



Слика 48. Поставка докторске изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности



Слика 49. Поставка докторске изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности



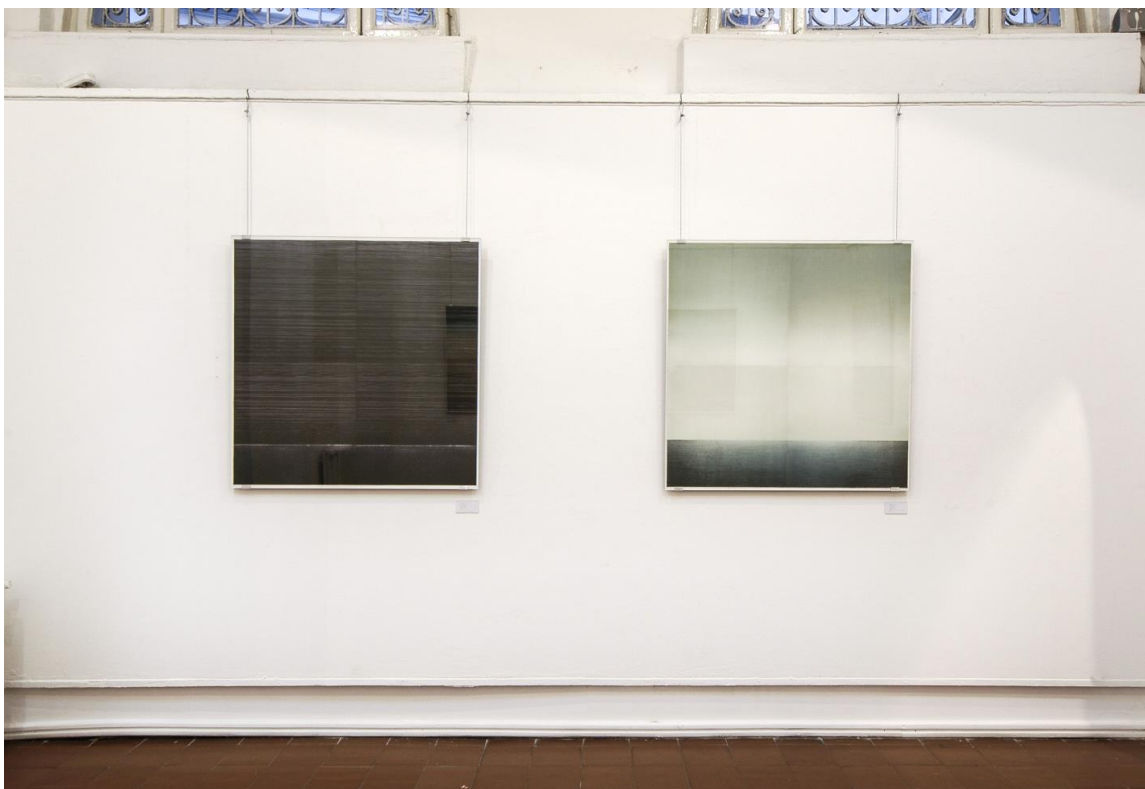


Слика 50. Поставка докторске изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности



Слика 51. Поставка докторске изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности





Слика 52. Поставка докторске изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности



Слика 53. Поставка докторске изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности



Слика 54. Поставка докторске изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности



Слика 55. Поставка докторске изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности

## ЗАКЉУЧАК

Будући да појмови као што су време и простор нису суштински детерминисани, моја намера није била да се овим феноменима бавим из угла научног приступа. Међутим, са аспекта уметничког истраживања, које у мом раду почива на посматрању природе, концепт променљивости, због своје актуелности и бесконачних могућности тумачења, представљао је инспиративан истраживачки задатак.

Докторски уметнички пројекат *Поетске слике променљивости: графички израз као фрагментарни визуелни наратив* резултат је стваралачке потребе да се успостави егзактна веза између поетске имагинације и мануелно-занатског принципа као одраза најрудиментарније потребе за самоостварењем. Тематска равна докторског рада, кроз упоредну анализу симболичког и формалног аспекта истраживања, испитује могућности представљања времена и променљивости средствима графичког језика. Циљ пројекта, транспоноване идеје променљивости, као основног опажајног аспекта времена, у графички медиј, остварено је синтезом симболичко-поетског записа и форме просторног наратива. Циклус радова који је настао у оквиру овог пројекта представља само један од начина визуелног промишљања о предложеној теми, не упућује нужно и на истинитост полазних хипотеза. Универзалност ове теме нуди могућности вишеструког приступа њеној интерпретацији што уједно означава предуслов њене даље поетске разраде и тражење нових могућности за њену реализацију у графичком изразу. Наслов и концепт рада почивају на стваралачком принципу недовршеног. Читав рад замишљен је као процес у сталном настајању и кретању са израженим потенцијалом да се бесконачно развија и трансформише.

Писана експликација која прати изложбени део пројекта објашњава уметнички поступак осветљавајући полазишта, методе и резултате ове ликовне студије као основне етапе истраживачке процедуре. Значај писаног рада је у томе што ми је омогућио да свој рад сагледам из једне рационалније визуре и да у сопствена разматрања укључим и неке аспекте којима се, у другим околностима, не бих посветила. С друге стране, текстуално образложење пројекта даје читаоцу увид у комплетан процес уметничке продукције и објашњава преокупације које се налазе у основи мог поетског и естетског сензибилитета.

Графички медијум и литографску технику у којој сам реализовала пројекат, изабрала сам због иновативних потенцијала који стваралаштво у овом пољу још увек није исцрпilo. Анализом појединачних радова овог циклуса и њихове галеријске поставке издвојила су се нека искуства којима бих посветила пажњу приликом реализације наредних пројеката. Овде, пре свега, мислим на величину формата радова али и на могућности приликом формирања поставке – стварање различитих амбијенталних ситуација и интензивнијег укључивања посматрача.

Тражење креативног израза у медију графике подразумева, можда изразитије него у другим ликовним медијумима, блиску повезаност и интензивно прожимање занатске методолошке праксе и индивидуалног поетског сензибилитета аутора, без обзира да ли је реч о класичним или о експерименталним процесима. Усавршавањем занатских вештина, усвајањем и овладавањем основним законитостима графичког језика остварује се предуслов за убедљивији ауторски израз. У жељи да обликује своју средину, човек истражује, а у том његовом *научном* приступу, свака акција зависи од претходног разумевања. Сматрам да покретачка снага која уметника усмерава и подстиче на путу уметничке актуелизације јесте задовољство у експериментисању и усавршавању властите вештине.

Мом разумевању уметности и потреби за креативним самоостварењем блиска је тврдња Јакоба Броновског\* који је, анализирајући еволуцију људске врсте кроз призму развоја научне мисли, рекао да је покретање палца условило еволуцију мозга. Ова тврдња потврђује да је човек биће акције, а задовољство које у њему та акција изазива непрестано у њему рађа потребу за новим открићем и даљим усавршавањем вештина, мануелних и интелектуалних способности. Усавршавање због самог задовољства усавршавања у основи је и оног мотива који претходи остварењу дела. Због тога мислим да је овладавање законитостима медија важно јер померање граница продукције води новим визијама и већем броју уметничких решења.

Циклус радова докторског уметничког пројекта није ми значајан само као резултат истраживања и одговор на дефинисане тематске и проблемске одренице, већ и због тога што представља значајан прелаз према једном отворенијем приступу медију

---

\* Јакоб Броновски (Jacob Bronowski) 1908–1974. Енглески математичар; током каријере бавио се проучавањем биологије и историје науке. Значајно је истраживање о улози имагинације (маште) и језика симбола у развоју научне мисли.

графике. Иако приказане литографије чине заокружену тематску целину, општи утисак о целовитости поставке не би био нарушен њеним проширивањем или редукцијом.

Чин гледања је и чин осећања, мишљења и откривања. На том сазнању почива идеја *отвореног дела* која подразумева да му је, као чулно датом, продуктивним *довршавањем* могуће приписати не једну, већ више истина, да једна, заправо и не постоји, да је свака математичка, научна *егзактност* привидна. Како ће дело бити доживљено и вербализовано, зависи од његових својстава, али и од својстава личности која га испитује. Иако дело првобитно представља уметников лични исказ о одређеној теми или одговор на неки проблем, у моменту када бива опредмећено, оно надилази свог аутора ступајући у однос са светом, постављајући нова питања и укључујући читав низ других чинилаца који се током продукције нису могли предвидети. Завршено дело јесте систем који је комплекснији од почетне идеје и намере аутора.

Формулисање општег закључка о било каквом облику уметничког деловања или о самом делу, као његовом резултату, значило би завршетак промишљања на одређену тему, а стваралачки чин свео би се на херметичан систем који нуди само готова решења. Као што стварање дела и његова финална форма зависе од сензибилитета и става самог уметника, тако је и његово тумачење на располагању различитим искуствима и индивидуалним моћима доживљавања онога који дело посматра. Доживљај дела и уметности као такве у основи је личан и укључује велику дозу ирационалности која не може бити расветљена нити теоријски објашњена. Због свега тога сматрам да сам радом на овом пројекту, себи и публици, пружила само делимично објашњење свега што ме је као уметника заокупљало током рада на овом пројекту, а отворила много веће поље које захтева даље промишљање и усавршавање кроз истраживачки процес и трагање за одговорима на питања која се у тој потрази намећу.

## ЛИТЕРАТУРА

### 1. Библиографија:

1. Анђелковић-Димитријевић, Бранислава, Миодраг Б. Протић, Јеша Денегри, *Један век графике: дела из графичке збирке Музеја савремене уметности у Београду*, Београд, Музеј савремене уметности, 2003.
2. Арнхјам, Рудолф, *Моћ центра: студија о композицији у визуелним уметностима*, превео с енглеског Војин Стојић, Београд, Студентски културни центар, 1998.
3. Арнхјам, Рудолф, *Нови есеји о психологији уметности*, превео с енглеског Војин Стојић, Београд, Студентски културни центар, 2003.
4. Арнхјам, Рудолф, *Уметност и визуелно опажање: психологија стваралачког гледања*, превео с енглеског Војин Стојић, Београд, Универзитет уметности, 1981.
5. Башлар, Гастон, *Вода и снови: оглед о имагинацији материје*, превела с француског Мира Вуковић, Сремски карловци; Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1988.
6. Бродски, Јосиф, *Водени жиг*, певела с руског Неда Николић Бобић, Београд, Русика, 2010.
7. Бем, Готфрид, *Смисао слике и чулни органи; Дело као процес; Слика и време; Мит као стваралачки процес...*, Београд, Музеј савремене уметности, 1987.
8. Броновски, Јакоб, *Успон човјека*, превели с енглеског Диана Павичић-Ханиш и др, Опатија, „Отокар Кершовани – Ријека“, 1984.
9. Вишњић-Жижовић, Соња, Предраг Жижовић, *Јапански вртови*, превела с енглеског Соња Вишњић-Жижовић, Београд, Либер, 2009.
10. Wolf, Norbert, *Caspar David Friedrich 1774–1840: the Painter of Stillnes*, Cologne, Taschen, 2003.
11. Godfrey, Mark, Nicolas Serota, *Gerhard Richter: panorama*, London, Tate Publishing, 2011.

12. Господинов, Георги, *И све постаде месец*, превела с бугарског Марија-Јоанна Стојадиновић, Београд, Геопоетика, 2016.
13. Гринберг, Клемент, *Огледи о послератној америчкој уметности*, превеле с енглеског Јасмина Карабег, Јадранка Толић, Нови Сад, Прометеј, 1997.
14. Дедић, Никола, Јеша Денегри, Мишко Шуваковић, *Радикална апстракција: апстрактно сликарство и границе приказивања*, Београд, ЈП Службени гласник, 2013.
15. Devon, Marjorie, *Tamarind techniques for fine art lithography*, New York, Abrams, 2009.
16. Dyke, Heater, Adrian Bardon, *A companion to the philosophy of time*, Chichester, John Wiley & Sons, 2013.
17. Ђокић, Радослав, *Знак и симбол: основе симбологије*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2003.
18. Еко, Умберто, *Бескрајни спискови*, превео с италијанског Александар В. Стефановић, Београд, Plato books, 2011.
19. Еко, Умберто, *Отворено дјело*, превео с италијанског Ника Милићевић, Сарајево, „Веселин Маслеша“, 1965.
20. Жид, Андре, *Дневник: 1889–1949*, превео с француског Живојин Живојиновић, Београд, Нолит, 1982.
21. Имдал, Макс, *Иконичке студије модерне уметности*, превео с немачког Владимир Вукићевић, Цетиње, Факултет ликовних умјетности, 2005.
22. Јунг, Карл Густав, *Сећања, снови, размишљања*, Београд, Атос, 1995.
23. Јунг, Карл Густав, *Човек и његови симболи*, превела с енглеског Елизабет Васиљевић, Београд. Народна књига – Алфа, 1996.
24. Клајн, Хејјо, *Мали лексикон штампарства и графике: од отиска до цилиндричне штампарске машине*, превела с немачког Бранка Ђорђевић, Београд, Издавачки завод Југославија, 1979.

25. Кларк, Кенет, *Природа у уметности*, превео с енглеског Иво Турџин, Загреб, Издавачко књижарско подuzeће Младост, 1961.
26. Колаковски, Лашек, *Ужас метафизике*, превео с енглеског Ристо Тубић, Београд, БИГЗ, 1992.
27. Лауре, Дени, *Историја уметности XX века: кључ за разумевање*, превела с француског Наташа Икодиновић, Београд: СЛЮ; Нови Сад: Музеј савремене уметности Војводине, 2014.
28. *Ликовне свеске 1-2*, уредник Бранислав Ј. Ђерић, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства – Универзитет уметности у Београду, 1996.
29. Мијушковић, Слободан, *Од самодовољности до смрти сликарства. Уметничке теорије и праксе руске авангарде*, Београд, Геопоетика, 1998.
30. Милијић, Бранислава, *Односи међу уметностима: теоријска разматрања*, Београд, Нолит, 1978.
31. Мишчевић, Ненад, Милан Зинаић, *Пластички знак: зборник текстова из теорије визуалних уметности*, Ријека, Издавачки центар, 1982.
32. Мукаржовски, Јан, *Структура, функција, знак, вредност: огледи из естетике и поетике*, превео с чешког Александар Илић, Београд, Нолит, 1987.
33. Пајин, Душан, *Вредност неопипљивог. Сусрет Истока и Запада – Нова ера*, Горњи Милановац, Дечје новине, 1990.
34. Пајин, Душан, *Филозофија уметности Кине и Јапана*, Београд, БМГ, 1998.
35. Пасквалото, Ђанђорџо, *Естетика празнине: уметност и медитација у културама Истока*, превела с италијанског Тина Перић, Београд, СЛЮ, 2007.
36. *После 45: уметност нашег времена*, уредници О. Бихаљи-Мерин и Љ. Стефановић, превели с енглеског Катарина Амброзић, Никола Бертолино, Љубљана, Младинска књига, 1972.
37. Протић, Миодраг Б, *Облик и време*, Београд, Нолит, 1979.
38. Рид, Херберт, *Историја модерног сликарства*, превела с енглеског Оливера Стефановић, Београд, Издавачки завод „Југославија“, 1963.



39. Стрејнц Едвард Фербротер, *Хирошиге: графике у боји Андо Хирошигеа*, превела с енглеског Соња Вишњић Жижовић, Београд, Либер, 2008.
40. Стрејнц Едвард Фербротер, *Хокусаи*, превела с енглеског Соња Вишњић Жижовић, Београд, Либер, 2008.
41. Стојановић, Душан, *Филм као превазилажење језика*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1984.
42. Трифуновић, Лазар, *Сликарски правци XX века*, Београд, Просвета, 1994.
43. Флоренски, Павел, *Простор и време у уметничким делима*, превела с руског Нада Узелац, Београд, ЈП Службени гласник, 2013.
44. Фосијон, Анри, *Живот облика: похвала руци*, превео с француског Тихомир Марсенић, Београд, Култура, 1964.
45. Хартман, Николај, *Естетика*, превео с немачког Милан Дамњановић, Београд, Дерета, 2004.
46. Шуваковић, Мишко, *Естетика апстрактног сликарства. Апстрактна уметност и теорија уметника 20их година*, Београд, Народна књига/Алфа, 1998.
47. Шуваковић, Мишко, *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950. године*, Београд – Нови Сад, САНУ, Прометеј, 1999.

## 2. Интернет извори:

1. Арп, Ана, *Слика природе и сликари природе у контексту уметности европског романтизма*, <https://anaarpartblog.wordpress.com/2012/09/02/>, приступљено 10. октобра 2016.
2. Beehler, R. E, R. C. Mockler, J. M. Richardson, *Cesium Beam Atomic Time and Frequency Standards*, <http://www.leapsecond.com/history/1965-Metrologia-v1-n3-Cesium.pdf>, приступљено 12. новембра 2017.
3. Belendez, Augusto, *Thomas Young and the Wave Nature of Light*, <https://www.bbvaopenmind.com/en/thomas-young-and-the-wave-nature-of-light>, приступљено 16. августа 2018.
4. Lott, Tim, *The Scent of Dried Roses*, <https://aeon.co/essays/alan-watts-the-western-buddhist-who-healed-my-mind>, приступљено 15. августа 2018.
5. Rosenblum, Robert, *The Abstract Sublime*, <http://www.artnews.com/2015/03/27/beyond-the-infinite-robert-rosenblum-on-sublime-contemporary-art-in-1961/>, приступљено 22. јула 2016.
6. *Сфумато*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Sfumato>, приступљено 11. децембра 2016.
7. Shigenori, Nagamoto, *Japanese Zen Buddhist Philosophy*, <https://plato.stanford.edu/entries/japanese-zen/#ZenUndTimSpa>, приступљено 28. августа 2018.
8. *Фрактали*, <http://nova-akropola.com/znanost-i-priroda/znanost/fraktali/>, приступљено 2. августа 2015.
9. Cho, Adrian, Quantum experiment in space confirms that reality is what you make it, <https://www.sciencemag.org/news/2017/10/quantum-experiment-space-confirms-reality-what-you-make-it-0>, приступљено 16. августа 2018.
10. Чубрило, Јасмина, *Моћ слике, моћ репрезентације, моћ интерпретације*, <http://www.supervizuelna.com/moc-slike-moc-reprezentacije-moc-interpretacije/>, приступљено 29. октобра 2016.

## СПИСАК РЕПРОДУКЦИЈА

Слика 1. Марија Анђелковић: <i>Настајање</i> , литографија, 2013.....	10
Слика 2. Марија Анђелковић: <i>U1</i> , литографија/суви жиг, 2014.....	11
Слика 3. Марија Анђелковић: <i>U2</i> , литографија/суви жиг, 2014.....	11
Слика 4. Марија Анђелковић: <i>U3</i> , литографија/суви жиг, 2014.....	11
Слика 5. <i>Комплетан граф</i> .....	16
Слика 6. Марија Анђелковић: <i>Вода</i> , фотографија, 2017.....	23
Слика 7. Сакаи Хоицу (Sakai Hoitsu): <i>Јесење цвеће</i> (деталј), водена боја на свили, 19. век.....	28
Слика 8. Каспар Давид Фридрих (Caspar David Friedrich): <i>Замишљени путник изнад мора</i> <i>магле</i> , уље на платну, 1818.....	29
Слика 9. Арнолд Боклин (Arnold Böcklin): <i>Острво мртвих</i> , уље на платну, 1890.....	31
Слика 10. Марија Анђелковић: <i>Прелазна стања XIV</i> , литографија, 2017.....	32
Слика 11. Тибетанска будистичка <i>Калахакра</i> (Kalachakra) <i>мандала</i> .....	36
Слика 12. Ји Ђинг (I Ching): <i>круг и квадрат сачињени од шездесет и четири хексаграма</i> .....	36
Слика 13. Каспар Давид Фридрих (Caspar David Friedrich): <i>Монах на обали мора</i> , уље на платну, 1808–1810.....	37
Слика 14. Марк Ротко (Mark Rothko): <i>Light, earth and blue</i> , уље на платну, 1954.....	40
Слика 15. Барнет Њуман (Barnett Newman): <i>Cathedra</i> , уље на платну, 1951.....	41
Слика 16. Казимир Маљевић (Kazimir Malevich): <i>Црни квадрат на белој основи</i> , уље на платну, 1915.....	42
Слика 17. Казимир Маљевић (Kazimir Malevich): <i>Бело на белом</i> , уље на платну, 1918.....	42
Слика 18. Хасегава Тобаку (Hasegawa Tohaku): <i>Борово дрвеће</i> , туш на папиру, 1580.....	44
Слика 19. Едвард Мајбриџ (Eadweard Muybridge): <i>Голуб у лету</i> , фотогравура, 1887.....	48
Слика 20. Сакаи Хоицу (Sakai Hoitsu): <i>Летња киша, јесењи ветар</i> , туш, водена боја и сребрни листићи на папиру, 19. век.....	49
Слика 21. Клод Моне (Claude Monet): <i>Локвањи</i> , уље на платну, 1897–1926.....	51

Слика 22. Барнет Њуман (Barnett Newman): <i>Стања крста</i> , уље на платну, 1958–1966.....	52
Слика 23. Марк Ротко (Mark Rothko): <i>Роткова Капела</i> у Хјустону, 1971.....	53
Слика 24. Марија Анђелковић: <i>Прелазна стања I</i> , литографија, 2016.....	54
Слика 25. Марија Анђелковић: фотографија камене матрице за време штампе.....	60
Слика 26. <i>Индрина мрежа</i> .....	63
Слика 27. Марија Анђелковић: <i>Прелазна стања VII</i> , литографија, 2016.....	65
Слика 28. Марија Анђелковић: текстура матрице, <i>Настајање</i> (детал).....	70
Слика 29. Марија Анђелковић: текстура матрице, <i>Прелазна стања</i> (детал).....	70
Слика 30. Каре-сан-суи ( <i>сува</i> ) башта храма Даисен-ин (Daisen-in), Кјото, 16. век.....	71
Слика 31. Окие Хашимото (Okie Hashimoto): <i>Јапански камени врт</i> , дрворез, 1960.....	71
Слика 32. Марија Анђелковић: пробни отисци, <i>Прелазна стања XV</i> (детал).....	72
Слика 33. Марија Анђелковић: <i>Прелазна стања XII</i> , литографија, 2016.....	72
Слика 34. Марија Анђелковић: <i>Прелазна стања VIII</i> , литографија, 2016.....	72
Слика 35. Јозеф Алберс (Josef Albers): <i>У част квадрату</i> , уље на платну, 1966.....	74
Слика 36. Марија Анђелковић: <i>Прелазна стања XIII</i> , литографија, 2015.....	76
Слика 37. Марија Анђелковић: <i>Прелазна стања IX</i> , литографија, 2016.....	78
Слика 38. Марија Анђелковић: <i>Прелазна стања X</i> , литографија, 2016.....	78
Слика 39. Марија Анђелковић: <i>Прелазна стања V</i> , литографија, 2015.....	79
Слика 40. Марија Анђелковић: <i>Прелазна стања XI</i> , литографија, 2015.....	79
Слика 41. Марија Анђелковић: <i>Прелазна стања III</i> , литографија, 2016.....	80
Слика 42. Огата Корин (Ogata Kōrin): <i>Таласи</i> , боја, туш и златни листићи на папиру, 1704..._	81
Слика 43. Марија Анђелковић: <i>Прелазна стања VI</i> , литографија, 2016.....	83
Слика 44. Марија Анђелковић: <i>Прелазна стања II</i> , литографија, 2016.....	85
Слика 45. Марија Анђелковић: пример графичке схеме у квадратном систему.....	86
Слика 46. Поставка докторске изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности.....	90
Слика 47. Поставка докторске изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности.....	90

Слика 48. Поставка докторске изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности.....	91
Слика 49. Поставка докторске изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности.....	91
Слика 50. Поставка докторске изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности.....	92
Слика 51. Поставка докторске изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности.....	92
Слика 52. Поставка докторске изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности.....	93
Слика 53. Поставка докторске изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности.....	93
Слика 54. Поставка докторске изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности.....	94
Слика 55. Поставка докторске изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности.....	94

## БИОГРАФИЈА КАНДИДАТА

Марија Анђелковић рођена је 1988. године у Београду. Основне студије на Графичком одсеку Факултета ликовних уметности у Београду завршила је 2010. године у класи редовног професора Небојше Радојева. Мастер академске студије на истом факултету завршила 2012. године у класи редовног професора Драгана Момирова. Током 2018. године, у оквиру програма за мобилност студената ERASMUS+, студирала је на Академији ликовних уметности *Јан Матејко* у Кракову, Пољска. Редован је члан Удружења ликовних уметника Србије од 2013. године. Као стипендиста докторанд Министарства просвете, науке и технолошког развоја од 2013. до 2017. године била је учесник пројекта: *Представе идентитета у уметности и вербално-визуелној култури новог доба* (бр. 177001). Од 2018. године као мајстор штампе запослена у Центру за графику и визуелна истраживања *Академија* на Факултету ликовних уметности у Београду.

### Самосталне изложбе:

2018. *States of Transition*, изложба графика, Stillpoint Spaces Berlin, Берлин, Немачка
2017. *Прелазна стања*, изложба графика, Галерија *Салон 77*, Ниш
2017. Докторски уметнички пројекат, *Поетске слике променљивости: графички израз као фрагментарни визуелни наратив*, изложба графика, Галерија Факултета ликовних уметности, Београд
2013. *Изложба графика*, Галерија удружења ликовних и примењених уметника, Краљево
2013. *Изложба графика*, Велика галерија Дома културе Студентски град, Београд
2012. *Изложба: Студенти генерације Универзитета уметности у Београду*, Галерија Факултета ликовних уметности, Београд

Од 2008. активно учествује на изложбама у земљи и иностранству.

**Групне изложбе – избор:**

2018. *Актуелна српска графичка сцена – један поглед*, Галерија Академија, Национална академија уметности, Софија, Бугарска

5. *Међународно бијенале графике Шеклерланд*, Центар за уметност Трансилваније, Шванту Георге, Румунија

*“Enter into Art” International Installations 2017-18*, Изложба малих формата, Културни центар Колоњ – Mülheim, Колоњ, Немачка

2017. *“Enter into Art” International Installations 2017-18*, Изложба малих формата, Културни центар Kulturbahnhof, Бад Брајзинг, Немачка

19. *Међународно бијенале графике Варна*, Градска галерија Борис Георгијев, Варна, Бугарска

16. *Међународно тријенале мале графике*, Градска галерија, Лођ, Пољска

5. *Интернационални салон графике 2017*, Градска галерија, Краљево

3. *Међународно тријенале графике*, Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, Београд, такође излагала (такође излагала 2014, 2011)

*Самодовољност*, Галерија Самодовољност, Београд

*Мала графика*, Галерија Графички колектив, Београд (такође излагала 2016, 2015, 2014, 2013, 2012, 2011)

2016. *Graphicall 2016*, Интернационални фестивал графике, 4bid Gallery, Амстердам, Холандија

2. *Међународно бијенале графике – VIPB 2016*, Културни центар Palatele Brâncovenesti, Букурешт, Румунија

9. *Међународно тријенале мале графике Vilnius 2016*, Vilnius Graphic Art Centre, Вилниус, Литванија

*Мајска изложба графике београдског круга 2016*, Галерија Графички колектив, Београд (такође излагала 2015, 2014, 2013, 2012)



- Међународно бијенале графике: 2016 ROC*, National Taiwan Museum of Fine Arts, Тајван
- 1. Међународна изложба савремене графике малог формата*, L Mercado Studios, Холивуд, Флорида
2015. *7. Међународно бијенале графике Splitgraphic*, онлајн галерија – Стара градска вијећница, Сплит, Хрватска
- 5. Међународно тријенале мале графике Токуо 2015*, Tama Art University Museum, Токио, Јапан
- 5. Међународно бијенале графике Guanlan China 2015*, Guanlan Print Art Museum, Шенжен, Кина
2014. *Фестивал графике Hong Kong 2014*, L1 & L0 Gallery, Jockey Club Creative Arts Centre, Хонг Конг
- Фрагменти*, Кућа Краља Петра, Београд
- 7. Међународно бијенале графике Douro*, Coa Museum, Алижо, Португал
- Кључна реч: графика*, Галерија Графички колектив, Београд; Галерија 96, Приједор, БиХ
- 15. Међународно тријенале мале графике*, Градска галерија, Лођ, Пољска
2013. *10. Међународно бијенале графике Iosif Iser*, Музеј Прахова, Плоешти, Румунија
- Global Print 2013*, Музеј Ламега и Музеј Douro, Алижо, Португал
- Ноћ музеја: Литограф-картограф*, Војногеографски институт, Београд
2012. *Emerging Serbian Printmakers, The Space project*, Mission Gallery, Велс, Велика Британија
- Међународна изложба савремене графике малог формата*, Lauderhill Arts Center, Лаудерхил, Флорида
- 1. Међународно бијенале малог формата The B.I.G. – Guarulhos*, Amadeus Bar e Galeria, Гваруљос, Сао Паоло, Бразил

6. *Међународни Ех-Уи конкурс за графику*, Галерија СКЦ, Београд

1. *Међународно бијенале мале графике*, Галерија савремене ликовне уметности, Ниш

7. *Међународно тријенале графике*, Национални институт и музеј – Битољ, Битољ, Македонија

#### **Награде, откупи:**

2017. Откуп Министарства културе и информисања Републике Србије

2016. Награда Другог Међународног бијенала графике у Букурешту, Румунија

2012. Награда Факултета ликовних уметности за графику *Бошко Карановић*

2009. Награда Факултета ликовних уметности за вечерњи акт

2009. Откупна награда *Савсковеначког урбаног фестивала*

#### **Стипендије:**

2013–2017. Стипендија Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије која се додељује студентима докторских академских студија

2011–2012. Стипендија Фонда за младе таленте Републике Србије - *Доситеја*

2010–2011. Стипендија Републичке фондације за развој научног и уметничког подмлатка

2009–2010. Стипендија Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије која се додељује студентима основних и мастер студија

### **Графичке радионице:**

- 2011. Графичка радионица, Културни центар, Смедерево
- 2011. Међународна графичка радионица *Софија*, Богданци, Македонија
- 2010. Међународни симпозијум модерне графике *СТАРТФЕСТ*, Академија уметности, Нови Сад

### **Пројекти:**

- 2018. *9. Међународна графичка радионица Београдски сусрети 2018*, стручни сарадник Центра за графику и визуелна истраживања *Академија*
- 2013–2017. Научно-истраживачки пројекат Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије: *Представе идентитета у уметности и вербално-визуелној култури новог доба*, бр. 177001, Одељење за историју уметности, Филозофски факултет, Универзитет у Београду
- 2014. *Кључна реч: графика*, Уметнички пројекат студената докторских студија Факултета ликовних уметности у Београду и ред. проф. Биљане Вуковић у сарадњи са Галеријом Графички колектив и Галеријом 96 из Приједора, БиХ
- 2013. *Литограф-картограф*, Уметнички пројекат ванр. проф. Факултета ликовних уметности у Београду Адама Пантића и Војногеографског института поводом Десете Ноћи музеја, Београд
- 2012. *The Space project*, Mission Gallery, Велс, Велика Британија

## Изјава о ауторству

Потписани-а **Марија Анђелковић**

број индекса 4323/12

**Изјављујем,**

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

**Поетске слике променљивости: графички израз као фрагментарни визуелни  
наратив**

**Изложба графика**

- 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, децембар 2018. године



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

Име и презиме аутора **Марија Анђелковић**

Број индекса **4323/12**

Докторски студијски програм **докторске уметничке студије**

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

**Поетске слике променљивости: графички израз као фрагментарни визуелни наратив**

**Изложба графика**

Ментор **др ум. Драган Момиров**

Потписани (име и презиме аутора) **Марија Анђелковић**

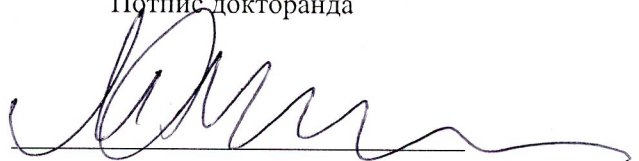
изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

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, децембар 2018. године



## Изјава о коришћењу

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

**Поетске слике променљивости: графички израз као фрагментарни визуелни  
наратив**

**Изложба графика**

која / и је моје ауторско дело.

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

У Београду, децембар 2018. године

Потпис докторанда

