

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ



Докторски уметнички пројекат

**ЛИКОВНА МАТЕРИЈА ВИЂЕНА КРОЗ ПРИРОДУ
ЊЕНЕ АКЦИЈЕ**
изложба графика

кандидат:
Душица Грујић

ментор:
др ум. Владимир Вељашевић,
редовни професор

Београд, 2021.

Подаци о ментору и члановима комисије за оцену и одбрану докторско-уметничког пројекта

Ментор:

др ум. Владимир Вељашевић, 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. Владимир Милановић, доцент

Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду

3. др Саша Радојчић, ванредни професор

Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду

4. др ум. Сузана Вучковић

Факултет уметности, Универзитет у Приштини

Датум одбране: _____

САДРЖАЈ

УВОД

1. Предмет истраживања.....	4
2. Циљ и методе истраживања.....	5
3. Структура рада.....	7

ПРИРОДА АКЦИОНОГ ФЕНОМЕНА У ЛИКОВНОМ ПРИСТУПУ

1. Акциони елемент у ликовном приступу.....	8
2. Акциони елемент у Зен уметности.....	10
3. Временска датост акционог феномена.....	13
4. Просторна датост акционог феномена.....	17
5. Кинетички ритмови ликовне форме као одраз духовних структура.....	20

СИМБОЛИЧКИ ОБЛИК ЛИКОВНОГ УОБЛИЧАВАЊА

1. Дефинисање знака.....	22
2. Утемељење симболичког облика.....	25
3. Архетипски елемент ликовне материје.....	30
4. Симбол дрвета.....	34
5. Симбол дрвета у савременом контексту.....	40

РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА

1. Резултати истраживања.....	44
2. Презентација радова.....	48

ЗАКЉУЧАК	53
-----------------------	----

ЛИТЕРАТУРА	57
-------------------------	----

БИОГРАФИЈА	61
-------------------------	----

Увод

1. Предмет истраживања

Овај докторско-уметнички пројекат за предмет истраживања има теоријско дефинисање обликовних структура практичних уметничких истраживања у графичком медију, сагледаним у слојевима свог елементарног бивства. Рад се ослања на искуства ранијих истраживања где се настоји да се развој настави и обогати унутар научног и уметничког поља.

Истраживање у оквиру овог пројекта се односи на дефинисање ликовне материје контекстом њене акције у којој се сагледава њена природна условљеност. Аналитички поглед на знак ликовне материје у покрету не изводи се интерпретацијом његовог спољашњег појавног слоја, него се односи на поступак испитивања унутрашњих закона њиховог формалног деловања.

Аналитички приступ ликовном појму који се не усмерава на екстерна својства, него на унутрашње функције, одређује се синтезом временске, просторне и материјалне датости као претпостављених елемената физикалне стварности, феномена који се истражује.

Предметност ликовне материје дефинише се кинетичком енергијом која се чулно-опажајним димензијама прати у просторном формирању. Међутим, указаност процесног формирања телесне масе сугерише њен временски фактор одређивања, где материја као опипљив резултат упућује на присутност природних закона унутар њених атомских структура.

Процес делатног уобличавања којим се одређује ликовна материја, испитује се, дакле, у својој елементарној функцији.

2. Циљ и методе истраживања

Теоријски део овог докторско-уметничког пројекта има за циљ да сам феномен акције ликовне материје, који се у истраживању испитује, изложи основним принципима његовог бивства.

Циљ овог истраживања је да, анализом феномена самог кретања ликовне материје, изложи опште кинестетичке принципе који стоје иза њих. Грађењем ликовног симбола, који се даје обликом концентричног деловања у радовима, излажу се у директном облику и сами опажајни, мисаони и сазнајни процеси.

Анализа која је усмерена на само формирање ликовне материје, у истраживању се води дужим задржавањем на заокружене процесне фазе, унутар којих се издвајају правилности уочене у њиховом манифестовању.

Законитости процесних етапа узимају се као битан методски фактор којим се појам универзалности утврђује кроз интуитивна, искуствена сазнања, као и кроз појмовна, унутар биолошког, органског света. Ликовну материју треба схватити као комплекс простих чулних утисака који своје формално отеловљење доживљавају у материји самог графичког медија, чија се физичка својства сагледавају биолошким начелима.

Трагањем ка универзалностима функције деловања материје успоставља се однос јединства са окружујућом природом, где се исказује тежња ка истицању заједничког корена, односно заједничке основне силе деловања. Сигнификативни ликовни знак, који представља заједнички елемент, својом функцијом указује на каузални природни фактор, на њену узрочну нужност.

Методски принципи којима се природа кретања даје геометријским структурама у стањима промене, који систематично произлазе једни из других, излаже се функција живог динамичког узајамног дејства који у директним облицима преносе основне принципе личног визуелног опажања као и појмовног уобличавања које произлази из њега.

Развојни процес метода истраживања кроз рад се огледа у расту могућности стваралачке свести да у свом уобличавању и рашчлањивању омогући потпуније значење како њених појединачних садржаја, тако и функције њиховог свеукупног међудејства.

Излагање природе кретања ликовне форме даје се тематиком процесности материјалног стања, чији се обрасци променљивости аналитички прате од момента настанка, развитка,

промена стања до крајње разградње форме, која опет циклично указује на стање новог почетка, као и на сам принцип константног кружења материје, који стоји иза њих.

3. Структура рада

Писани део овог пројекта дат је прожимањем емпиријског и научног искуства, где се са различитих аспеката приступа анализи феномена акције, којим се формално дефинише ликовна материја. Теоријско истраживање, којим се анализира уметничка форма, најприсутније је у областима историје уметности, праћено релевантним примерима из теорије уметничких пракси, филозофије уметности као и психологије. Проучавањем грађе поменутих области, истраживачки процес издваја теоријске референце које се односе на саму манифестацију акционог феномена као релевантни предмет интересовања.

Форма писаног рада докторско-уметничког пројекта конципирана је паралелном датошћу динамике и процесуалности личне уметничке праксе унутар технике дубоке штампе и референтних теоријских сазнања која се корелативно поистовећују истоветном акционом функцијом.

У овом пројекту могу се уочити две целине. Првом се даје разматрање природе ликовне материје са физичког аспекта кроз формалне чиниоце који композициони конструкт аналитички разлажу на елементе акције, времена и простора.

Другом целином пројекта, ликовна материја се детерминише са супстанцијалног аспекта, психичким процесима унутар којих се инстинктивним облицима уређености утврђује њена архетипска основа. Тумачење ликовне материје, обликом психомоторичне енергије, структурира писани оквир истраживања на развојне фазе, којим се ликовна форма испрва знаковно тумачи а потом симболички опредмећује у форми дрвета. Последњим делом писаног рада изложен је резултат практичног дела докторско-уметничког пројекта, где је дат приказ и концепт изложбе као и резиме резултата до којих се у истраживању дошло.

ПРИРОДА АКЦИОНОГ ФЕНОМЕНА У ЛИКОВНОМ ПРИСТУПУ

1. Акциони елемент у ликовном приступу

Спознаја начина деловања унутрашњих структура које дефинишу инстинктивни уметнички гест, сагледава се пре свега у форми њеног рефлексног аутоматског деловања.

Рефлексно изражавање несвесних садржаја, дато формом ликовне моторичке акције дефинише се кроз аспект универзалности, којим су сазнајни процеси усмерени ка првобитним извориштима психомоторичне енергије.

Разумевање изворне експресивности ликовне гестике подразумева изврстан медитативни чин сагледавања тока свих развојних фаза ликовне материје. Обликовни аспект се прати од тренутка формирања најтананијих структура линеарног склопа, кроз акцију усковитланог груписања у шире плохе до финалног сплета ликовних елемената којима се утврђује појмовно обличје саме форме.

Међутим, акциони след се сагледава и у поступцима смењивања развојних фаза ликовног потеза. Геометријске форме којима се дефинише почетни компонујући принцип, акционо се разлажу кроз неконтролисаније облике ликовне гестике. Стихијски духовни налет разлаже геометријски конструкт на флуидније ликовне токове чији се трагови гранају и утврђују гушће развојне комплексе.

Праћење динамике ликовног трага има за циљ да досегне до унутарњег уметничког инстинкта којим се поима драматични, експресивни обликовни аспект.

Формалне одреднице којим би се окарактерисала драматичност и виталност личног акционог поретка, могу се артикулисати паралелним сагледавањем уметничких димензија унутар покрета апстрактног експресионизма, чији се енергетски облици перципирају у истоветним релацијама. Подударност се опажа у *тенденцији ка апстрактним и биоморфним сликама*. Уметници унутар поменутог правца *су осетили да орданска форма, (...) сујерише андроморфне изворе, унутарњи и спољни свет у свој њеној бојаној, променљивој и неизвесној разноврсности, а тиме указују на нови хуманистички садржај*.¹

Акциони аспект рада, успоставља се као приступ, управо да би се нагон уметничког импулса могао формулисати у својој снажној, драматичној природи и дефинисати збивањима метаморфозе ликовне материје.

¹ После 45, *Уметност нашег времена*, Том 1, Младинска књига, Љубљана, 1972, стр. 52.

Застајање на самој спонтаности ликовног полета, као битном дискурсу уметничког истраживања, има за циљ да артикулише природу како ликовних елемената који се њима изражавају, тако и самог духовног нагона који га услови.

Проблематизовање образовања самих акционих тензија блиско је као уметничка форма изуму спонтаног сликарског акта Џексона Полока.

Полоков облик сликања подразумевао је *илоху* као *уку* *илоље* *збивања* и *извршења*, *активирано аутоматски вођеним снамама линије, боје и њених просторних одсцицаја, а иомоћу уку делујуће енергије, укум акцијом сликања оцртавало је силеи трајова који је као нејосредно изражајно исмо фиксирао душевна стана, човекову драму, лирско осећање, еизистенцијално узбуђење.*²

Духовна конотација, личног дејствујућег ликовног момента, која се, такође, садржи у извесном медитативном ликовном чину садржавања и каналисања снажног емоционалног импулса, расветљава примитивност уметничког поступка којим је он усмерен ка дубљим, несвесним садржајима.

Када је реч о несвесном, као покретачкој снази у уметности, важност узимања у обзир Полокове уметности стоји у чињеници да је *он видео константно архејийске принципје у раду иза људској тесиа, акције, и заједничкој онашања.*³

² Ibidem, стр. 25.

³ Bryan Robertson, Jackson Pollock, Harry N. Abrams, Inc. New York, 1960, стр. 17.

2. Акциони елемент у Зен уметности

Поменути принцип деловања који се као феномен поставља у истраживању, своје тумачење постиже успостављањем везе са физиолошком функцијом којом је дефинисано дејство органских тела у спољашњој природи. Према томе, однос према природи се не сагледава кроз медијум пуког миметичког утиска, него кроз чулни инструмент властитог делања.

Личним уметничким манипулацијама и промишљањима приписује се, дакле, природна уређеност, и ту се полази од става *да не ѿосїоји нишїа у ѿрироди шїо већ није у нама, и да шїа ѿод доживимо у ѿрироди је већ било ѿрисуїно у нашој свесїи њеної ѿосїојања*.⁴

Приступи којима се деловање ликовних инстинката доводи у склад са природом приближавају лични уметнички став деловањима јапанских Зен уметника.

Зен као *ѿрактїична лекција*, која подразумева *ѿоучавање ѿуштем акције* и *учење ѿуштем деловања*, подразумева директну акцију као метод *буђења одређене свесїи* која је *усклађена са ѿулсирањем сїварносїи*.⁵

Примена директне психомоторичне енергије у обликовном уметничком поступку, која се дефинише елементима природне условљености, своју конкретизацију постиже тумачењима принципа активности.

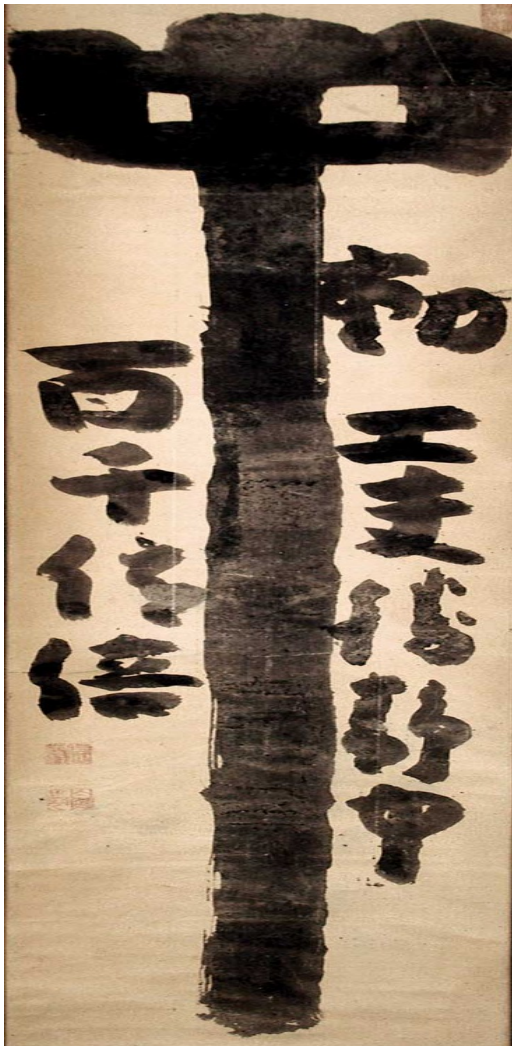
Поменуто начело активности које карактерише лични уметнички спознајни приступ, може се довести у везу са учењима Хакуина Екакуа, једног од најутицајнијих јапанских Зен мајстора у протеклих пет стотина година.

У њеїовој умешносїи као и у њеїовим учењима, Хакуин, није никада био уморан од наїлашавања да би медиїација ѿребало да буде акїивна ѿре неїо ѿасивна. Као шїо је наїписао у једном од њеїових завршних великих калиїрафских радова „Унуїра“, размишљање у склоїу акїивносїи је сїоїинама милиона ѿушїа боље неїо размишљање у мировању.⁶

⁴ Naum Gabo, *Of Divers Arts*, Princeton University Press, Washington, 1971, стр. 22.

⁵ Даисец Т.Сузуки, *Зен и јаїанска кулїура*, Геополитика, Београд, 2005, стр. 19.

⁶ Stephen Addiss, *The Art of Zen*, Harry N. Abrams, New York, 1989, стр. 128.



Слика 1. Унуџра, туш на папиру, Хакуин Икаку (1685-1769)

Релације које се испрва могу приметити у самој уметничкој пракси, односе се на акциони ликовни метод као примарни процес самоспознаје, који набој стваралачког импулса усмерава ка њиховим најдубљим изворима. Самоспознајни процес којим се води ликовно стваралаштво, прати присуство елемената који се одликују рустичном непретенциозношћу, што у личном приступу представља последицу тежње преношења унутарњег врења у што изворнијем стању.

Својство непосредности као последица уметничког приступа јесте квалитет који се такође опажа у калиграфским делима зен уметности.

Флексибилна чешкица, која је држана њрсџима, одговара сваком њокреџу њрсџију, зџлоба, лакџа и рамена (...). Од кад је рад чешком смаџран дирекџним изразом личних особина, сџособносџ џисања и сликања са јасноћом и духовном јачином, џосџаје џриорџеџ раних Зен маџсџора.⁷

⁷ Ibidem, стр. 8.

Корелација са принципима зен уметности пружа увид да се јасноћа и концизност личног ликовног језика може увидети искључиво са интуитивног, инстинктивног плана разумевања, управо због природе условљености њеног настанка.

Акције ликовних елемената у свом плаховитом, оштром међудејству директно су везане за функцију опажајно-сазнајних процеса. Стога, концизност њихових симболичких представа у највећој мери зависи од развијености фактора искуства унутарње самоспознаје.

Умејников свеӣ, као свеӣ слободно̄ сиварања, може иошећи само из унутарње сизнаје која директно и нејосредно израња из шаквоће сивари, неомејане разумом. Он сивара облике из безобличности. У овом иоиледу, умејников свеӣ иодудара се са свеӣом зена.⁸

Акциони феномен који дефинише постојање ликовне материје, сагледан кроз зен учења, пружа шири увид у сам методолошки пут истраживања. Наглашава, пре свега, важност контакта са природом као предмета опажања, која побуђује уметнички сензибилитет. Опажање нужне условљености органског света расветљава присуство инстинктивних структура које се испољавају и унутар уметничког деловања. Разматрање нужности којом су детерминисани флуидни токови акције, унутар спољашње и унутрашње природе, даје нам јаснији увид у универзални аспект њиховог бивствовања.

⁸ Даисец Т. Сузуки, *Зен и јапанска култура*, Геополитика, Београд, 2005, стр. 24.

3. Временска датост акционог феномена

Материја у свом првобитном, опажајно-логичком, дефинисању појма, укључује односе према временској и просторној узрочности.

Опажање поменутих димензија у њиховом смислу и разноликости односа које граде, може се утврдити у феномену промене, којим су дефинисани односи материје. Према томе, самом даташћу форме промене, као методским начином, означава се сам аспект трајања ликовне материје којим се излаже основни вид дефинисања времена у истраживању.

Субјективитет простора и времена служи да би се, на основу и посредством њих, учинило јасним јединство природе акције, као скуп општих и нужних закона. Међутим, издвајање њихових елемената и унутар унутрашњих телесних збивања, утврђиваће у истраживању факторе универзалности који су истоветни природним.

Указивање на јединство времена у личном уметничком поступку реализује се истовременом његовом даташћу, као личне способности доживљавања временског континуитета и, као опажајног скупа природних процеса, оно се, дакле, схвата у биолошко-космичком смислу.

До праве интуиције времена долази се тако што се *процес у коме се уобличава живої, схваїа као духовни, а не само као биолошки живої, у коме їај живої сам себе їоима и зна за себе, коначно мора сачињаваїи јединсїво*. Такво їоимање није їуко сїољашње обухваїање једної їоївої, їо себи їосїојећеї облика, у који се живої садија, неїо їредсїавља начин на који живої даје себи облик, да би себе разумео баш у їом акїу давања, делаїної уобличавања.⁹

Анализирање функције времена којом је одређено деловање материје излаже се корелативним обликом сагледавања њене чулно-разумске датости у раду. Функција времена у истраживању је дата паралелном присутношћу интуитивно-чулних и чињенично-сазнајних димензија, којима се врши објективизација њихових основних појмова.

Примењивање временске идеје у истраживачком поступку преиспитује акциони елемент у свом деловању, управо зато што се протицање које услови променљивост стања узима као елементарна дејствујућа функција.

⁹ Ернст Касирер, *Филозофија симболичких облика, (ФЕНОМЕНОЛОГИЈА САЗНАЊА)*, Дневник: Књижевна заједница Новог Сада 1985, Нови Сад, стр. 167.

Корелацију времена и чулне материје наглашава Дејвид Хјум, који тврди да *предсћава времена није неки самосталан садржај, већ произлази из извесној облика зајажанја или примећиванја чулних ућисака и предметја. Како наводи, да бисмо зајазили време, морамо моћрићи на след и примичи к знању само ћај след, а не посебне садржаје који се јављају у ћом следу.*¹⁰

Методологија уметничког рада односи се на анализу следа и законитости којим су организовани садржаји појава променљивости. Законитости органских збиванја, који се узимају као корелативно поље истраживанја, пружају увид у дејствовање временског фактора на саму органску материју. Динамичко својство, којим је дефинисана органска творевина, евидентно је у распростирању физиолошког трага, где надирање покрета остаје очувано кроз систематично обликовање органске супстанце.

Активност и напетост сила, које се примећују код природних појава, усмереном формом раста, ширења и скупљања посматрају се као фиксирани отисци кретања, историја њихове активности, остаје очувана као траг времена кроз транспарентни фосилни облик као један запис живота.

Пластични израз времена у личном искуственом контексту, изводи се успостављањем аналогиче са издвојеним облицима биолошких сила. Анализа дејства временског фактора на органску материју издваја шематски конструкт, који стоји иза формирања раста биљака. Временско дефинисање органске творевине се у истраживању прати кроз уочавање експанзије линеарног и површинског склопа, чије циклично дејство усложњавања може образовати најразличитије структуре.

Истраживачке методе су заправо усмерене ка сучељавању резултата који се узимају из анализа структура и форми физиолошких, биолошких трагова и самих функционих принципа композиције личног ликовног језика.

Истраживачки рад сучељавањем личног и биолошког, дефинисаног времена, успоставља аналогичу духа и материје по питању њиховог физичког узрока, што у истраживању само искуство као основни истраживачки принцип дефинисања доводи у поље разматрања. Опажање трајања времена, подразумева његов лични доживљај, интензитет освешћености оваквих истраживачких метода, представља феномене, чији узроковни облици конституисања постају кључни аспект проучавања.

¹⁰ Ibidem, стр. 153.

Један од припадника покрета ленд арта Роберт Смитсон наглашава да *не њосџоји беї ог љрпороде кроз айсџракџне љредсџаве; айсџракџија љрпблџжава физичке сџрукџуре унуџар саме љрпороде*. Док други ленд арт уметник Мајкл Хајзер изјављује да је *џеометџрија орџанска*. *Сџудије крисџалоџрафије љоказују да у љрпороди љосџоји више џеометџрије неїо шџо би човек икада моїао да развије. Не љосџоји осеџај љоретџка који не љосџоји у љрпороди*.¹¹

Уметничким ленд арт пројектима време се више сагледавало кроз сам концепт него кроз објекте уметничке праксе, те се тако само трајање пратило манифестацијама концептуалних процеса унутар спољњег простора.

Уметници ленд арта кроз своја дела су придавали изузетну важност самом односу уметности и времена, чија се процесност детерминисала појавностима саме природе. Оно што се може приметити код њих је изражена свест о протоку времена, која их је водила у истраживањима ка испитивању дубине момента самог уметничког геста. Праћењем већине уметничких пројеката евидентни су покушаји задржавања неког вида трајности унутар природних дешавања.

Идеја времена, која је од централног значаја и за Ричарда Лонга, изражавана је у једноставним егзистенцијалним терминима, па тако за њега корак, односно ходање, постаје димензије мапирања времена. *Шетња је за њега само још један слој, знак, љоложен на хиљаде друџих слојева људске и џеоџрафске исџорије на љовршини земље (...). Корак, нам даје неїосредну евалуацију времена и љросџора*.¹²

Лични истраживачки поступци анализирају такође конструисање временског следа унутар протока издвојеног природног феномена. Покрет или акција се заправо уочавају као форма материјализовања времена. Акумулација најситнијих структура се прати у свакој појединачној позицији. Њена даља трансформација се уочава у већем задржавању енергије у појединим развојним фазама које се логички заокружују у стање промене. Међутим, као најважнији сегмент утврђивања временског етапног следа, указује се почетак акције који је уједно узрочник и крајњег дејствујућег облика. Полазиште временске делатности у раду се очитује образовањем епицентра акције око кога се увиђа концентрична расутост тачкастих потом линеарних и напослетку површинских структура. Међутим, паралелно у попречној форми стабла дрвета може се такође приметити, да је

¹¹ Gilles A. Tiberghien, *Land Art, Art Data*, London, 1995, стр. 66.

¹² Ibidem, стр. 102.

централни део, срж, у већини случајева уједно и иницијатор пуцања крајње форме бивствовања енергије.

Важност посматрања природних функција, наглашава и Кандински у својим писаним радовима, где помиње *да је посебно важно за уметника да њега како природа користи основне елементе у њеној независној реалности, такође који се елементи узимају у разматрање, које особине поседују, и на који начин се комбинује структура форме.*¹³

Процесност биолошког временског фактора евоцира се и експресивним својствима саме графичке дисциплине, која им по еволутивном и декомпозитивном аспектима кореспондира. Дубока штампа у оквиру које се реализују радови, то јест сама графичка матрица, садржи неисцрпне структуралне могућности унутар које је евидентан временски след систематичних процесних етапа.

Временска условљеност дефинише постојање како линије тако и површине у техници дубоке штампе, где се дуготрајни процеси нагризања киселином директно рефлектују кроз интензитет утврђености линије, као и вредности валерске скале самих површина.

Интуиција временског поретка у уметничком пројекту дефинише се метаморфозама графичке матрице, унутар којих се јасно уочава временска условљеност сваке процесне фазе у свом стању постања.

Временски фактор који се у графичком медијуму прецизно уочава од момента настајања линије из првобитно утврђене тачке, у раду се, дакле, визуелно прати у процесности самог линијског ликовног геста. Линија није дата као пук облик растојања између почетне и крајње тачке, него је треба посматрати као правац којим визуелно искуство преноси ток саме свести концепта трајања. Сходно томе, материјализација времена садржана је у ликовном протицању покрета чија се дужина трајања јасно може испратити кроз одвијање линијског простирања.

*На мнојструкости примене линије као временској елементу указивао је и Кандински у свом раду, где је њена дужина управо представљала концепт времена.*¹⁴

Дакле, ликовни поступци које карактерише органски систем уређености постају сагледиви кроз деловање цикличног временског процеса. На тај начин процеси формирања ликовне материје постају уочљиви, од момента њиховог настанка, као што је раније поменуто утврђењем линије из првобитне тачке.

¹³ Wassily Kandinsky, *Point and Line to Plane*, Translated by Howard Dearstyne and Hilla Rebay, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1947, стр. 103.

¹⁴ Ibidem, стр. 98.

Концепт времена се манифестује даљим развојем линије, којим се раст линије усмерава ка умножавању, којим се образују снопови, чији организациони конструкт евоцира настајање и самих површина, као нужног градуалног исхода. Дакле, деловање ликовне материје на овај начин постаје хронолошки сагледиво кроз форму њене временске материјализације.

4. Просторна датост акционог феномена

У досадашњем анализирању феномена акције ликовне материје, сједињавање низова њихових елемената разјашњавало се јединством акције и времена. Међутим, као конкретно својство личног визуелног искуства, у поменути низ уврштава се и функција просторног одређења. Просторна сфера, игра активну улогу у структурирању бивствовања материје, то јест у конструисању њеног формалног склопа. Реалност простора се, дакле, освешћује кроз резултате визуелног искуства, којим се схвата димензија простора.

У својој филозофији њрироде Плајтон је њросџор означио као њраоблик свеколикој маџеријалној бивсџва заџо шџо он њредсџавља „џринциј њримања“, онај њрви рецејџор за све шџо је маџеријално, јер су сва маџеријална обличја само њоседна одређења оџшџеј облика њросџора.¹⁵

Интуитивна датост простора у ликовном истраживању представља процесну фазу опредмеђивања ликовне материје, дакле установљавање простора настаје као исход дефинисања основних објективирајућих структура ликовног знака.

Опредмеђивање интуиције простора у раду настаје као сажимање чулних података чији се елементи међусобно усаглашавају, надовезују креирајући енергетски сноп који својим деловањем образује и саму материју. Настајање простора у раду, даје се конструисањем геометријских структура чији је логички поредак потчињен примарним чулним актима.

Претходно помињана методологија рада, која је подразумевала духовну усредсређеност на сам акциони фактор, у поступку просторног дефинисања, као опажајни метод конституише ликовне гестове којима се фокусира само извориште кретања.

Изџрађивање свеџа оџажанја везано је за џај услов да се укуџносџ чулних феномена рашчлањава у самој себи: џџ. да се сџварају одређени ценџри на које се односи џа укуџносџ и њрема којима се она, џако ређи, оријенџише и уџравља.¹⁶

¹⁵ Ернст Касирер, *Филозофија симболичких облика, (ФЕНОМЕНОЛОГИЈА САЗНАЊА)*, Дневник: Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1985, стр. 300.

¹⁶ Ibidem, стр. 194.



Слика 2. *Без назива*, дубока штампа, Душица Грујић (2020)

Методска концентрисаност поступака се сагледава у образовању енергетских центара из којих се дефинише просторна датост материје, што се као очигледно организационо усмерење сагледава у изложеном примеру рада, на слици 2. Функција цикличног дефинисања ликовног знака установљава се пре свега примарним утврђивањем епицентра свога деловања. При успостављању оваквог поретка, вртложно струјање енергије формира кретање којим се уједињује низ појединачних ликовних елемената у целину.

Посредством овако постављеног ликовног приступа, систематично уобличавање динамичког сплета геометријских структура постаје транспарентније у својој функционалној организацији којом је одређено.

Дефинисање простора у ликовном истраживању, као област актуелизације ликовне материје, утврђује се и актом издвајања прелазних апстрактних облика у опажању.

Разматрањем чулне условљености, издвојених прелазних стања као облика дефинисања феномена кретања, уочава се његов антиципирајући аспект функције. Наиме, код функционог конструкта, линијско-површинских творевина, односно самог обрасца којим

они међусобно коегзистирају, опажа се сугестивни фактор дејства. Он је уочљив у самој усмерености протока ликовне акције којом се предочава уобличавање наредног прелазног облика збивања. Предоченост кружног мрежног протицања линијско-површинских ликовних структура, указује се концентрисаношћу суптилних обрису суве четке или смера разливања порозних површинских формација које као прелазни облици антиципирају даљи смер деловања ликовне акције.

Тумачењем самог начина реализовања засебних стања ликовне представе, који се у раду читавају у систематично уобличеним целинама, указаће нам се штавише и његова асоцијативна функција, којом је подређено деловање ликовних компонената.

До сада изложени начин конституисања простора стањима променљивости, усмерава емпиријски ток истраживања ка уочавању перманентних ликовних структура чија се обележја задржавају у свом непроменљивом облику.

Дакле, варирање променљивих просторних вредности, као методски истраживачки чин којим се утврђује интуиција самог простора, оријентише свој развојни пут ка утврђивању трајних обличја ликовне форме.

Датост простора садејством структура опажања и облицима апстрактног геометријског простора у свом функционом аспекту изражава се идентичним актом деловања. Обе структуре имају један заједнички моменат утолико што се у њима потврђује и изражава једна одређена врста и правац образовања констаната.

*Феликс Клајн је показао да „облик“ сваке геомеџрије зависи од њоја која се ѝросџорна одређења и везе у њој одабирају и ѝосџављају као неѝроменљива.*¹⁷

Разазнавање круга просторног збивања, подразумева праћење одређеног правца стваралачког духа, који фокус пажње усмерава ка сталним величинама ликовних појава, чије се конституишуће везе сагледавају контекстом узастопности појављивања.

*Стога, поимање одређених џачака засџоја и џачке релативноџ смирења у џом неѝресџаном ѝосџању моџу се добиџи само ако ѝоједини садржаџи, чије је дивсџвовање ѝроменљиво и несџално, ѝревазилазеџи себе указује на нешџо ѝрајно. Према томе, кад је џако џо шџо је ѝроменљиво веџ узетџо као ѝриказ за нешџо ѝрајно, оно џиме добиџа сасвим ново лице. Тад више ѝоџлед не ѝочива на њему самом, неџо ѝролази кроз њеџа и ѝреко њеџа.*¹⁸

Дакле, просторна димензија одређења ликовне материје, усмерена је ка утврђивању перманентног обличја ликовне форме, која датошћу симболичког знака истовремено

¹⁷ Ibidem, стр. 140.

¹⁸ Ibidem, стр. 137.

евоцира примарне облике опажања који им по функционом аспект кореспондирају ка архетипској структури материје.

5. Кинетички ритмови ликовне форме као одраз духовних структура

Заокруживање формалних елемената, којим су се парцијално дефинисала својства функционог аспекта ликовне материје, подразумева следећи корак у истраживању. Тај корак даље изискује анализу саме стваралачке природе која свеобухватно стоји иза њих. То представља моменат где се од издвојених димензија, просторних и временских из којих се као засебних углова посматрао сам акциони феномен материје, прелази ка тумачењу њиховог свеукупног међудејства које се посматра као једна врста обликовног механизма. Разумети пулсирања ликовних кинетичких ритмова подразумева виши степен свести који упоредо прати духовне структуре као њихове стваралачке силе. Сагледавање кинетичких структура радова, дакле услови поступак превођења њихових функција духовним својствима као принципима обликовања. Овако изложен конструктивни приступ форми, претпоставља њену спознају кроз формалне обрасце психичких тенденција, то јест кроз аспект константне активности ума, коју прате облици променљивости, функције раста и развој ка бесконачним димензијама.

Кинетичке ритмове, као битне форме наше перцепције заступао је руски уметник Наум Габо. *Теоријски ујемељене основне мисли везане за кинетичку уметност формулисао је Габо у свом реалистичком манифесту објављеном 1920. Ту је пројашава, као основни облик нашег осећања времена, кинетичке ритмове, који су најважнији елементи уметности.*¹⁹

Конструктивистичким углом посматрања личног приступа, јасније се уочава сама улога облика и средстава визуелне експресије. Она се не односи само, на пуко структурално опредмећивање прелазних формалних стања акције, него управо на наговештавање перманентног облика самог покрета. След бесконачности континуитета ликовне материје огледа се у конструкту кинетичких структура у којем је циклична процесност дата следом развојних стања, али њено перманентно својство кретања се наговештава управо склопом најразвијенијих ликовних творевина.

Најдефинисанији ликовни сплетови којим се заокружује облик развијености ликовне форме у свом најутврђенијем енергетском обрису излажу извештан универзалан духовни

¹⁹ После 45, *Уметност нашег времена*, Том 1, Младинска књига, Љубљана, 1972, стр. 259.

принцип, садржан такође и у органским структурама. Природни принцип, који се у овом случају жели евоцирати истоветним духовним обликом стваралачке свести, односи се на константан облик протицања органске материје, где њени крајњи дејствујући облици, иако дати крајњим стањима распадања и разградње, не указују на стање престанка активности, него на нови почетак, којим облик активности материје непрекидно траје.

Стога, најутврђенији облици ликовне активности, сагледиви кроз највише наталожене обликовне структуре, што се кроз пример слике 3 прецизно уочава у централном делу, садрже формални предложак новог почетка. Унутар овако дефинисаног стања може се пронаћи извориште новог акционог уобличавања.

Формални гест ликовног знака који ротационим конструктом кружно обједињује већ постојеће низове, понављајућих геометријских ликовних структура, формалним дејствујућим налетом знака, уједно и наговештава нов почетак, претпостављајући тако бесконачност његовог активног обликовног поступка.



Слика 3. *Без назива*, дубока штампа, Душица Грујић (2018)

Ишчитавање конструктивистичког уметничког принципа у личном приступу укључује стваралачку свест као битан фактор њене демистификације, *где само искуство*, онако како га и Габо види, представља, *највиши садржај чистијавој људској њосијања*.²⁰

²⁰ Naum Gabo, *Of Divers Arts*, Princeton University Press, Washington, 1971, стр. 55.

СИМБОЛИЧКИ ОБЛИК ЛИКОВНОГ УОБЛИЧАВАЊА

1. Дефинисање знака

Поступак дефинисања ликовне материје кроз акциони процес, развија се путем објективизације облика њеног првобитног уобличавања, односно путем излагања самосталне енергије духа посредством које ликовна материја добија своје суштинско значење.

Даљи еволутивни ток енергије духа, који се излаже у свом елементарном облику, као поступку ликовног уобличавања, подразумева процес утврђивања знака, чије се образовање у ликовном поступку постепено уочава.

Функција знака односи се на опредмећивање духовне енергије из генетских слојева које су ван граница видљивог, путем утврђеног ликовног склопа. Под њим се подразумева усаглашено јединство елемената уметничког чина, покрета и мисли чији конструкт евоцира његов чулни смисао, то јест тематизује његов садржај који се крије у дубинама подвести.

У иманентном развијку духа сјицање знака увек љредсјавља љрви и нужан корак ка сјицању објективної сазнања бији. Знак љредсјавља за свей, љако рећи, љрви сјадијум и љрви доказ објективности, зајо шјо се њиме љре свеја заусјавља сјална љромена садржаја свесји, јер се у њему одређује и исјиче нешјо шјо осјаје.²¹

Појава знака ликовне материје, као појмовно сажимање свеукупних облика кретања, представља уметнички поступак синтезе објективног и субјективног, којим се установљава једно опште значење комплексног ликовног садржаја.

Праћењем акције ликовне материје, која се у раду изражава кретањем ликовних елемената, долази се до првог стадијума објективизације ликовног језика, до конструисања ликовног знака, којим се евоцира елемент првобитног, универзалног у раду. Знаковни облици чија су исходишта такође била у елементарним природним формама, специфичне су смернице уметности и Ханса Арпа. Усаглашеност Арпове морфологије са биолошким развојем, примећује се испрва визуелним утиском органског раста, који се као

²¹ Ернст Касирер, *Филозофија симболичких облика, (Језик)*, Нови Сад, Дневник: Књижевна заједница Новог Сада 1985, стр. 36.

ефекат провлачи, посматрањем савршености обликовног карактера његових мермерних скулптура.

*Арп се не обраћа логичком сазнању свешта, (...) већ способношћу интуитивної ошкривања првобитних извора и њихових шокова.*²²

Претходним излагањем уметничког примера, утврђује се као сличан ефекат ликовног знака, да својом чулном даташћу и својим функционим аспектом, указује на универзалност природе. То се у личном истраживању може проширити и као својство које стоји и директно иза духовних облика свести којим се управљају лични уметнички поступци.

Дакле, може се закључити да концепт знака, својим морфолошким обликом, симболички евоцира како истоветне облике органске енергије, тако и енергије духовне свести који стоје иза уметничких поступака.

Симболичко помирење објективног и субјективног аспекта знака, подразумева довођење у везу формални, композициони облик ликовног делања и слојеве унутрашњег духовног искуства.

На тај начин, методолошки приступ, који подразумева паралелно сагледавање обликовног ликовног деловања и енергетских облика духовних процеса, сучељава њихове узајамне облике одређивања који се асимилују у јединство ликовног знака.

Знаковна утемељеност се ослања на осветљавање имагинације која тече упоредо са природом и то осветљавање, као ликовни поступак, има симболичку функцију.

Симболичка функција знака, се сагледава управо у погледу изражавања јединства природе акције, којим композициони конструкт ликовних елемената евоцира свој корелат у оквиру емпиријских облика чулних утисака.

Нераздвојно протицање духа природе и несвесног, кроз знак, као сликовну метафору у раду Паула Клеа, на пример срећемо као тежњу ка приближавању суштини света. *Примитивизам Клеа, представљао је свесни производ дисциплиноване тежње да се представе свешта и осећања сведу на њихов основни израз.*²³

Природни облици који се своде на језик знакова, исказују језгровиту концизност којом се идејно сажимало богатство доживљаја и осећања. Корелативно одношење на Клеов идеограмски знак, садржано је у важности његовог схватања *да је у сваком конвенционалном систему знак једноставно окидач*. Притом тврди *да оној шренушка кад ја*

²² После 45, *Уметност нашег времена*, Том 1, Младинска књига, Љубљана, 1972, стр. 106.

²³ Ibidem, стр. 105.

уочимо, ми му њридајемо значење, не размишљајући више о његовој форми. Кле је желео да се његови знакови усаде у нашу свесћ као визуелне чињенице, а да уз њо задрже и својство „окидача.“²⁴

Складно томе, паралелно оживљавање материјалности акције у оквиру психичких и формално-ликовних димензија којим се руководи лични уметнички језик, указује на конструкт истраживачког приступа, који појаву знака одређује структурама унутрашњег и спољашњег живота.

Дакле, конституисаност ликовног знака изражава се уметничким концептом симболичког сажимања унутрашњих психолошких енергетских налета са формалним својствима графичке матрице који им по својој процесуалности и материјалности кореспондирају. Процесност духовног конструкта знака своје формално превођење налази у варијацијама слојева механичких деловања унутар графичке плоче. Материјални формални одговор оваквих интервенција сагледив је кроз мањи или већи отпор материјала, што у директном виду изражава сам степен утврђености идејне ликовне замисли. Поред очигледне процесности формалног својства материјала, несумњиви су и њени чулни квалитети које поседују. Материјална својства графичке матрице, која се запажају кроз облике и квалитете ликовних имплементација, на пример суптилност лаких линијских полета, истанчаност лазурних испрсканих површина или жустрост и силовитост тешких површинских деловања, знаковно директно евоцирају духовне црте и значења која стоје иза њих.

²⁴ H.V. Janson, Entoni F. Janson, *Istorija umetnosti*, dopunjeno izdanje, Stanek, Varaždin, Hrvatska, suizdavač Vulkan, Beograd, 2013, стр. 810

2. Утемељење симболичког облика

Како је и сам Кандински говорио, *нова наука о уметности може се развијати, само када знак постане симбол и када се рецезивно око и уво отворе ка унутрашњој и шишици ка говору.*²⁵

Проблематизовање природе акције ликовне материје у даљој објективизацији условљава дефинисање једног функционог поретка којим се управљају уметнички поступци.

Тај поредак подразумева сагледавање односа стваралачке свести и самог ликовног знака који симболички евоцира њене функције.

Успостављањем овакве врсте односа, осветљавају се друге стране ликовног метода. Истраживање које разматра функције интуитивног и непосредног унутар ликовног обликовања у фокус истраживања доводи један шири, несвесни аспект уметничког поступка.

Узимањем да је уметнички језик вођен спонтаним, несвесним облицима изражавања, може се закључити да се његово тумачење не може логичким или рационалним облицима мишљења одредити, управо јер се таквим методима ни ликовно изражавање није ни водило.

Психичко изражавање, које стоји иза ликовних поступака налази се изван контроле свесног ума, изван одређене сврсисходности или жељених планова. Ликовно деловање дефинисано је унутрашњим силама и спољашњим подстицајима. Оно заправо подразумева ослушкивање унутрашњих тежњи за растом, његове унутрашње извесности, укључујући истовремено праћење просторно-временског континуума органског живота. Овим претпостављањем усклађености између органског и психичког живота, где се не проналазе неке битне разлике између њиховог функционог аспекта, износи се детерминанта да органски предмети сарађују са нашим несвесним којим се, на неки начин, отвара поље за утврђивањем симболичких примера.

Стога, демистификација овако конституисаног односа између свести стварања, која како смо опазили до сад садржи један шири неодређен аспект, и његовог знаковног облика ликовног отеловљења у истраживању ће се перципирати функцијом симболичког облика.

Симболе као природне и постојеће производе посматра и Карл Густав Јунг, који у дефинисању разлике између знака и симбола говори да је *знак увек мањи од појма који*

²⁵ Wassily Kandinsky, *Point and Line to Plane*, Translated by Howard Dearstyne and Hilla Rebay, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1947, 26.

*представља, док симбол увек значи нешто више од свој очигледној и ширењућој смисла (...). Знак се увек везује за свесну мисао која стоји иза њега, док симбол најоштријава нешто још увек неизвесно*²⁶

Поменути истраживачким путем ликовна форма се поима димензијама симболичког управо због важности психолошког фактора унутар уметничких поступака. Примењивањем предложеног приступа, поимању природе ликовне материје, кружни принцип активности који се опажа као основни развојни принцип уметничке форме, почиње да се утврђује елементима духовних слојева.

Уметничка пракса која се концентрише на сам развој кружних, акционих кретања којим се успоставља композициона равнотежа, истиче заправо сам концепт духовног баланса. Стога када принципу равнотеже приступимо са духовног аспекта указаће се као очигледна мисаона тенденција којом се тежи ка духовном складу, односно ка успостављању уравнотеженог односа са бивством.

*Др М.Л. фон Франц објаснила је крућ као симбол Јасћва. Он изражава ширењућост и све у свим њеним аспектима, укључујући однос између човека и чиставе природе. (...)Симбол крућа (...) увек указује на само један, најзначајнији аспект живоћа - његову коначну целиност.*²⁷

Утврђивањем духовне равнотеже и заснованости елемента природног унутар уметничких поступака, излаже се идеја јединства природе и чулне свести кроз паралелно сагледавање динамике несвесног ликовног акта и слојева физичког, органског окружења.

Симболичким смислом дефинише се првобитни принцип којим су сачињени лични и природни облици активности. Он се утврђује унутар њихових енергетских изворишта, кроз издвајање истоветних, универзалних уобличавајућих делатности. Симболички смисао личног ликовног поступка се утврђује у препознавању истоветних правилности код органских елемената који цикличним тензијама деловања утврђују структуре настанка и раста материје.

Сличност се пре свега односи на изванредан геометријски принцип градуалног умножавања тачкастих, линеарних и површинских структура које образују комплекснија уређења, што је истовремено уочљиво у формацији листа или попречном пресеку стабла.

Мало ширим углом посматрања, може се приметити да је ток тензија поменутих органских структура подређен принципу уравнотеженог односа према епицентру који иницира

²⁶ Карл Густав Јунг, *Човек и његови симболи*, превела с енглеског: Елизабет Васиљевић, Космос издаваштво-Београд и Нова књига-Подгорица, 2017, 47.

²⁷ Ibidem, стр. 233.

њихов настанак. Посматрањем природних појава, уочава се дакле, утврђивање центра око ког се цикличним облицима флуидно расипа енергија која обличја биолошког живота доводи у свеопшти склад.

Раније поменута идеја успостављања духовног баланса ликовних поступака, у поменутиим опажањима спољног света проналази своје феноменолошко упориште.

Тамо где један процес стално делује и креира онај други, где се уочава живо динамичко узајамно дејство органског света, уочава се аспект константне тенденције ка успостављању сталне равнотеже и управо у том сегменту равнотежа стваралачке свести проналази свој фундаментални ослонац.

Дакле, утемељење симболичног смисла ликовног језика, садржано је у утврђивању специфичног радијалног, динамичног начина деловања, чијем обликовању су условљени процеси несвесног ликовног уобличавања као и просторно временски слојеви физичког окружења.

Сходно томе, потпуно разумевање сегмента равнотеже стваралачке свести у свој оквир мора увести пропорцијални аспект којим је одређен његов састав.

*Ойшиће значење, симетрије, подразумева однос њројорције, који је заснован на функцији усклађивања различитих елемената у јединственој целини.*²⁸

Џозеф Кембреј истиче да је бићан облик симетрије сагледив и у њојледу закона њприроде. Наводи да, многи њприродни системи њприказују самосличност на неколико нивоа, на њпример, листови њајраћи, речни системи, њранање живаца(...). Значајно, слободне системационе мреже су њознаће њо само-орјанизационим својствима. Истоветни организациони принцип, приписује се и њтрансјерсоналној њсихи са колективно несвесним, састављеним од скуја свих архетипова, како је њпредложио Јунѡв модел, која би такође имала одлике слободних системационих мрежних структура.²⁹

Из изложеног примера може се узети да је на известан начин универзум прожет психом, што се артикулише изложеним самоорганизационим принципом симетрије. Једнообразност функционог начела природно-материјалних и енергетско-психичких мрежних структура, знаковно указује на поклапање унутрашњег склопа, што се узима као важна смерница утврђивања симболичког значења личне ликовне грађе.

²⁸ Joseph Cambrey, Foreword by David H. Rosen, *Synchronicity, Nature and Psyche in an Interconnected Universe*, Texas A&M University Press, College Station, United States of America, 2009, стр. 53.

²⁹ Ibidem, стр. 49-57.

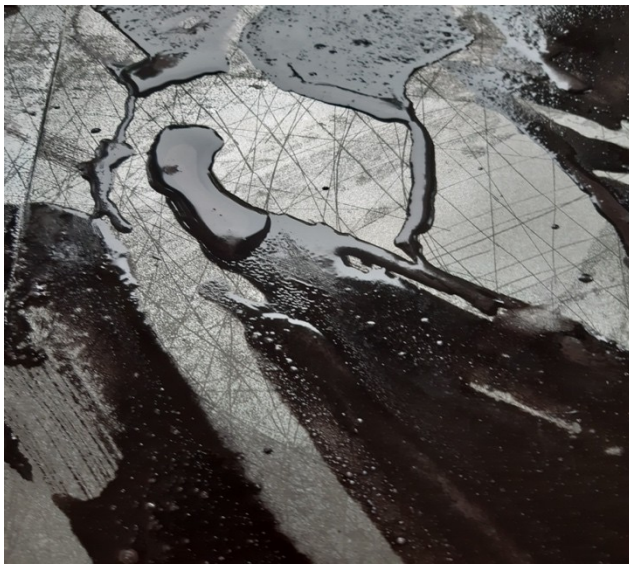
Претходно изложеном облику ликовног уређења, може се приписати склоп *радијалне, рошационе симетрије*, коју као једну од више врста дефинише Џозеф Кембреј. Њене карактеристике огледају се у *уређености око централне тачке у којој парцијални обриси усјављају, изворни облик нейромењен, као шакође и у неким мандалама. Генерално, карактеристично својство симетричних односа је нейроменљивост или еквивалентност, којом су делови предмета, једнаки у симетричном деловању; они се могу измењивати кроз симетричне операције осјављајући целину предмета нейромењену.*³⁰

Концепт акције, чије се манифестовање истовремено одређује елементима унутрашњих и спољашњих догађаја представља смисаону симболичку коинциденцију, коју уметнички језик настоји да обухвати. У том смислу ликовну материју треба посматрати као комплекс простих чулних утисака и скупа фрагмената из физичког окружења, који се постижу узајамним међу дејством унутрашњег и спољашњег искуства, интуиције и опажања.

Концентрични поредак елемената, чији се ротирајући делови експанзивно шире из центра и посредством радијалне симетрије поново енергетски уједињују у центру, изражава концепт равнотеже којим је уређен и константан облик трајања акције ликовне материје.

Битан аспект равнотеже у раду сагледава се у структурама разграђивања ликовне материје, тачније у поступку самог разлучивања форме, чији је ток протицања резултат уметничке манипулације графичком матрицом (слике 4 и 5).

³⁰ Ibidem, стр. 54.



Слика 4.



Слика 5.

Фотографије разливања резерваша као ликовне методологије, Душица Грујић (2020)

Наиме, ротирање графичком плочом којом се усмерава разливање резерваша, технике заступљене у дубокој штампи, и креира ликовна форма, као ликовни акт изражава концепт успостављања баланса. Концепција равнотеже садржана је у маневрисању силе гравитације, формама дестабиловања и стабилизовања обликовних течности, чији ток протицања изражава духовну уравнотеженост акционог аспекта.

Утемељење симболичког облика, као битног вида објективирајућег посматрања, има за циљ да проникне у бивство ликовног знака у његовом конкретном одличју, којим се елементи ликовног језика виде у својим изворном квалитету као праподаци чулних доживљаја. Беркли чисто искуство посматра као *једини извор и једино језиро свеколикој нашеј сазнања сиварности*, које се не може изражити ниде осим у простиим ирајерцейцијама, још нешакнућим теоријским друкчијим тумачењима. Бивство иерцейције је једини извесан, сасвим нейроблематичан ирајодашак свеколикој сазнања.³¹

³¹ Ернст Касирер, *Филозофија симболичких облика, (ФЕНОМЕНОЛОГИЈА САЗНАЊА)*, Нови Сад, Дневник: Књижевна заједница Новог Сада 1985, 27.

3. Архетипски елемент акције ликовне материје

Претходно постављена симболичка функција, објективизује узрочну везу анализираних акционе појаве и духовног садржаја који се изражава у њој.

Симболички облик мишљења конституише се као истраживачки приступ којим се феномен акције прати у свом даљем функционисању и разлаже уназад на своје узрочне факторе из којих се изводе елементарне претпоставке феномена.

Архетипска природа, којом се може окарактерисати пројектна методологија, своју функцију покреће управо због присуства несвесног елемента унутар уметничких поступака. Намера је да се утврди колико закони психе одговарају законима природе и да ли су и колико њиме контролисани.

Уметничко виђење конституише се, дакле, према ликовним деловањима код којих се опажа један облик афективног уређења. Афективност уметничке акције у великој мери се заснива на инстинктима, стога ће формални аспект овако изведене духовне енергије своју дефиницију спроводити ангажовањем претходно поменуте архетипске енергије одређења. Архетип, који се узима као изворна тачка субјективне и објективне реалности, заправо потенцира универзалност функција првобитне интуиције унутар уметничког акта којим се чулно виђење корелативно односи на емпиријски материјал из природе. Овим се у извесној мери само опажање излаже у склопу предмета посматрања као њено мерило, као нешто што функционим обликом садржи сам предмет.

Ернст Касирер говори да се *ојажњање од њочейка обично сматра за неку врсту објективної „склоја“, чија је траћа сасвим аналојна склоју „їрироде“, сїрукїури їредмеїної свеїа. „Својсївима“ сївари одговарају одређени „квалиїейи“ ојажњања.*³²

Како се духовни облици односе и садрже саму чулну материју и како се асоцијативно асимилују јасније ће се изложити уколико се издвоји сам функциони поредак оба процеса. Њихово узајамно прожимање најочигледније се сагледава обликом склопа ликовне композиције, где сам вектор кретања указује на једнак облик раста који је присутан у молекуларним димензијама органског света. Закон који стоји иза ликовне интуиције, сферно усмерава повезивање променљивих ликовних величина и баш тај облик цикличног обликовања указује на стадијуме природних појава као заједнички законити поредак.

³² Ibidem, стр. 57.

Енергично ослобађање материје, снажним акционим захватом, као системом организовања чулних утисака, који стоји иза уметничких поступака, несвесно се повинује законитостима и саме природе.

На тај начин, природни идентитет ликовне материје постаје сагледив кроз просторни оквир, димензије временског трајања и као наредни елемент препознаје се аспект континуитета акције, којим су подређене духовне појаве променљивости у ликовним студијама.

Увођење облика континуитета као извесног биолошког принципа, где је ћелија, као првобитни органски елемент, дата сталним обликом кретања и где се свака промена уочава кроз константан облик дејства, као еквивалентан облик, омогућава свеобухватније спознавање функције учесталости, интензивних ликовних тензија.

То се најјасније уочава у перципирању каузалних односа којима је одређено деловање ликовне материје као и у формулисању њихових прелазних облика. Међутим, разјашњавање поменутог изискује извесно усмерење ка узроку промена, ка самим првобитним енергијама на којима почива стваралачко уобличавање.

За Аристотела у анализи феномена самог кретања, *природа се одликује тиме што у себи самој поседује принцип кретања*. Њена анализа је логички орјенисана: *посијање објашњава тако што га своди на последња и најоштрија појмовна одређења*.³³

Универзалним природним функцијама као сазнајно-теоријским аспектима, живо кретање уметничког опажања растаче се на просторне, временске и законитости континуираног динамизма.

Природа тока таквог трајања, односно његова актуелност, изискује формулисање последњих садржинских структура које иницирају саму енергију кретања, што у слојевима духовног деловања захтева увођење архетипског елемента детерминисања.

Архетипски приступ, уводи се као методологија, којом се формулишу дубљи, урођени елементи уметничког језика. Утврђивање *архетипских појмова, које Адолф Басијан обележава као „елементарне мисли“ или „првобитне мисли“*³⁴, унутар ликовних студија, одређује се корелативним сагледавањем са просторно-временским континуумом органског живота, где се дух и материја схватају еквивалентним.

³³ Ibidem, стр. 395.

³⁴ Karl Gustav Jung, *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*, prevela s nemačkog Bosiljka Milakara, Narodna knjiga, Miba Books, 2015, стр. 51.

Психичко језгро несвесног уметничког импулса увођењем архетипског елемента, постаје шире сагледиво, артикулишући своје симболичко јединство са природом, продирањем до његовог урођеног елемента, ликовна материја добија свој апсолутни карактер.

*Оно што психологија означава као Архетип није ништа друго до одређени формални аспекти инстинкта (...) који је априори дао.*³⁵

Матрица инстинктивног понашања, којом се изражава симболичко јединство, анализира се функцијом континуитета којом је трајање ликовне материје сагледиво са биолошког аспекта. Континуитет је присутан у самом акционом нагону, којим се ликовна материја кружно разлаже у свом деловању. Дакле, архетипски елемент акције, ишчитава се као формални аспект генезе ликовне материје, чије се истоветне законитости динамичких функција и системи узрочно последичних процеса, симболички односе на истоветни облик органских система.

Усмерено деловање ликовне енергије ка континуираном развоју, садржи извесни фитифизиолошки принцип. То је најочљивије у умножавању репродукцијских структура којима се формирају нови слојеви, које као функција стоји иза физиологије раста биљака.

Биолошко начело преобраћања енергије ка расту, развоју и диференцијацији природне материје, издваја се у уметничком раду као универзални фактор, којим је могуће дефинисати стања настанка, развоја распадања ликовне материје, које као теме анализира уметнички пројекат.

Разумевање истоветности унутрашње извесности личних уметничких и органских структура, које се посматрају кроз структуре апстрактне експресије и натуралистичке микрофотографије доприноси став Јунга. Он образлаже да *дубљи слојеви психе, губе своју индивидуалну јединственост како се све даље повлаче у таму. (...) Док се приближавају аутономном функционалном систему, они све више бивају колективни, док не остану универзални и не остану у телесној материјалности.*³⁶

Функционално утемељење, изложеног Јунговог гледишта, може се уочити у уметничком правцу енформела, који је приступао заједничким изворима духа и живота. То је најевидентније у несвесним виталним ликовним тензијама којим су уметници енформела дефинисали њене кључне вредности.

³⁵ Ibidem, стр. 379.

³⁶ Карл Густав Јунг, *Човек и његови симболи*, превела с енглеског: Елизабет Васиљевић, Космос издаваштво-Београд и Нова књига-Подгорица, 2017, стр. 268.

Уписивање директне енергије психичког напона у материјални слој ликовног носиоца, као основна одлика, уметничког правца *знајно је обојила нашу визију материје и њених „текстура“, наше разумевања живота и његових унутрашњих ритмова.*³⁷

Па тако, у сликарским примерима Џексона Полока, платно се излаже као пуко поље акционих збивања посредством којих уметник, несвесно преноси своја душевна стања.

Сликарев инстинктивни импулс, својом природном утемељеношћу излаже универзалне вредности, које ликовни елементи поседују.

На тај начин универзалност инстинктивног импулса, садржана у ликовним структурама, евоцира заједнички дејствујући елемент, који поседује са биолошким пулсирањем односно са ћелијском структуром органских елемената у природи. Што се најочигледније види у самим уметничким структурама, које карактерише особина осцилирајуће активности.

Треперење које се уочава кроз експлозивне енергетске склопове уметник дефинише методологијом континуираног ослобађа акционе форме.

³⁷ После 45, *Уметности нашег времена*, Том 1, Младинска књига, Љубљана, 1972, стр. 8.

4. Симбол дрвета

Формирање индивидуалне уметничке целовитости у уметничком изражавању подразумева обједињено сагледавање унутарњег и спољашњег доживљаја света. Претходно изложеним архетипским истраживачким поступком, истраживање је у корелативним релацијама анализирано психички и материјални акциони елемент као еквивалентну појаву, једну посматрану изнутра а другу споља.

Константно сучељавање издвојених случајева кроз призму истородности њихових садржаја структура и поретка, доводи до момента у истраживачком процесу где је неопходно сагледавање самог односа којим они међусобно коегзистирају.

Разумевање симболички изражене уметничке поруке, која се манифестује истовремено у унутрашњим и спољашњим догађајима, своју потпуну формулацију остварује уврштавањем *појма синхроничности*, којим Јунг означава *дубље* разумевања *међусобног односа психе и материје*,³⁸ унутар пројектног дискурса.

Под појмом *синхроничности*, Јунг означава *истовремену појаву одређеног психичког стања са једним или више спољних догађаја који се јављају као смисаоне паралеле тренутном субјективном стању – и, у одређеним случајевима, обрнуто*.³⁹

Како је то природа акционог феномена ликовне материје повезана са физичким окружењем, разматраће се кроз симболичко јединство које ће се утврђивати у динамици кретања органског живота. Разумевање инстинктивних и архетипских сила које су садржане као формални фактори, унутар методе паралелног сагледавања, изводи се кроз уврштавање биолошког примера садржаног у облику дрвета.

Синхроничитет се као функција у личном ликовном деловању третира као извесни процес формирања метафоре, којом ликовни знак, паралелно упоређује усаглашености сопственог морфолошког аспекта са првобитним узором биолошког кретања које се прати у развоју дрвета.

Првобитни извори и токови кретања сагледавају се у акционим структурама којима органска материја изражава континуитет трајања. И то се пре свега може запазити кроз несумњиво очигледан механизам којим се ослобађа природни раст.

³⁸ Ibidem, стр. 200.

³⁹ C. G. Jung, *Synchronicity, An Acausal Connecting Principle*, Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York, 1985, стр. 28.

У форми дрвета то је најсагледивије у форми деловања виталности, која растом повећава попречни обим као и у крајњим формама нестајања исте виталности, која повлачењем прати цепање спољних слојева коре.

Синхрони фактор у уметничком пројекту садржан је на органском нивоу, кроз емпиријски концепт паралелног посматрање биолошке метаморфозе дрвета и личних психичких структура.

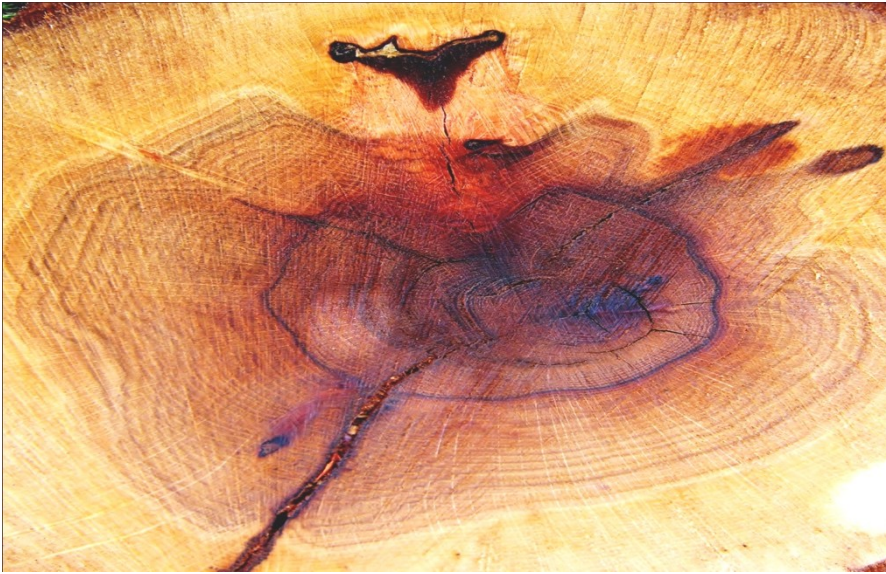
Разматрање биолошке морфогенезе кроз светло синхроног фактора изводи и *професор А. М. Далцк из Брисела, који форму схваћа, усјркос њеној њовезаности са материјом, као континуитет који је надређен живом организму.*⁴⁰

Известан континуитет који се посматра као посебна инстанца општег каузалног уређења, фокусира се у форми сталности којој је подређено деловање времена, као универзалног фактора. Материјализација акције временског потока на органском нивоу у форми стабла уочљива је у виду цикличности, који се издваја прецизним линеарним развојем концентричних кругова. Егзактни кружни ритмови, такозвани годишњи прстенови или годови, издвајају се као извесна органска уређеност материјализовања времена. Истовремено уочавање временског следа унутар ликовне форме прати се такође у цикличном уређењу линијских и површинских структура, чији је деловање условљено из централног дела простора, слично оном које се из сржи стабла примећује као специфичан организациони фактор.

Деловање органске материје такође прати постепено сужавање кружних структура стабла. Складно томе концепт трајања и развоја материје уочљив је видом сужавања широк прстенастих међупростора на уже, гушће структуре, којим је означен сам раст, односно ширење дебла.

Једнак вид дефинисања градуалности трајања ликовне материје, видљив је у ликовном подухвату централног умножавања како линијских тако и површинских мрежа на учесталија чворишта. Развој се директно сагледава у смањивању међупростора ликовних структура до њиховог потпуног стапања, што је очигледно у развијенијим уметничким творевинама којима се установљава формално обличје ликовне материје.

⁴⁰ Ibidem, стр. 100.



Слика 6. Фотографија стабла, Душица Грујић (2014)

Означавање развијенијих облика ликовних творевина сагледава се и кроз гушће присуство бојеног слоја. Тамније површине којима је дефинисан најразвијенији аспект, дубљих слојева ликовне материје, уочава се као извештан универзални фактор који има истоветан функциони облик и у форми дрвета. Функциони облик дрвета се може сагледати, варијацијом боје, која се јавља као резултат сложенијих делујућих структура или као резултат таложења хемијских супстанци, што у крајњем случају може да индикује само механичко својство. Тамнија обојеност, појединих делова стабла, на пример, чворнатих структура или у неким случајевима централних делова, такозваног срца, визуелно може да укаже и на саму густину материјала, чије таложење чврстоће у појединим случајевима узрокује и касније пуцање.

Синхронизам, онако како га Јунг дефинише, у уметничком пројекту се уочава у *појави смисаоних њодударности у времену*. Поменути узрочни принцип је најочљивији у првом облику који Јунг дефинише као *њоклањање одређеној њсихичкој садржаја са одговарајућим одјективним њроцесом за који се смањра да се одвија истовремено*.⁴¹

⁴¹ Ibidem, стр. 108.



Слика 7. Брајан Неш Гил у процесу рада



Слика 8. *Кукуша 82*, Брајан Неш Гил (2008)

Тематика дрвета, којом се истражује њен материјални аспект као суштински садржај, заступљена је у раду америчког уметника Брајана Неша Гила, који је дат обликом рељефних отисака и скулптура.

Попречни пресек дрвета, који је раније узиман као угао посматрања, у уметничком раду Брајана Неша Гила, узима се као сама графичка матрица којом је реализована рељефна штампа.

Природна ангажованост, сагледава се у оштрим, детаљним отисцима на којима су свеукупне карактеристике дрвета пренете на папир. Разматрањем оваквог вида бележења природних ознака, долази се до схватања да Гилови отисци представљају богат извор сазнања о деловању органске материје. Сходно томе, као јаснији нам се предочава како и сам природни раст присутан у виду правилног линијског распростирања кружних прстенова тако и ознаке његовог одступања који се на неким отисцима примећују.

Својеврсни деформитети кружног распростирања, код којих се примећује попуштање виталних цикличних тензија указују на постојање оштећења или обољења дрвета, који су означени фреквентнијим обликом линијско-површинског утврђења. Фреквентност као изванредан облик дефинисања вишег степена активности, којим стабло опоравља нарушени првобитни склад, представља извесно паралелно својство које је садржано у личним уметничким интервенцијама. Тежња да се бесконачан облик хаотичности и неодређености

ликовних поступака преобрази у коначнији и одређенији образац праћен је истоветним системом учесталости ликовних структура којим се фиксира и учвршћује делујући облик ликовне форме.

Органска усмереност Гиловог уметничког искуства, стоји као очигледна иза претходно изложене тенденције ка подробном бележењу сваке могуће појединости стабла. Анализирање сложености природних структура виђених управо изнутра, запажа се уметнички концепт метафоричког дефинисања прозора у годишња доба сопственог живота. Строга, концентрисаност на сам процес израде, којом је контролисао дрво као уметнички медиј, за уметника је представљала начин спознаје сопствених душевних структура.

Успостављање релација како са општом тематиком и функционим својствима која су забележена у Гиловим рељефним отисцима, може се извести и са општим уметничким ставом којим Гил дефинише *уметносӣ као ауџенџично искусӣво, које нас води ка ближем разумевању себе у односу на околину.*⁴²

Метафора дрвета, којом се кроз његову форму установљавају духовна својства, води ка идеолошком ставу, којим се дрво посматра кроз митску призму. Принцип дрвета, као „*дрво живоџа*“, које је било *џримарно симболичкоџ значења у средњовековноџ уметносӣи*, представљао је *шемаџски џриказ живоџа у вери.*⁴³

Религијска посвећеност дрвету, карактеристично је уметничко својство Пита Мондријана. Реалност дрвета и природе у његовом сликарству, анализирана је контекстом мистичности, натприродни карактер приметан је кроз симболичност самих тонова и колорита слика.

⁴² Преузето са: <https://www.bryannashgill.com/about-bryan>, приступљено 9. јануара 2021.

⁴³ Ernst Beyeler, Markus Bröderlin, Bernhard Gardi, Reinhold Hohl, Christian Kaufmann, *The Magic of Threes*, VERLAG GERD HATJE, Germany, Stuttgart, 1998, стр. 13.



Слика 9. Црвено дрво,
Пит Мондријан (1908)

Код рада *Црвено дрво* из 1908. године уочава се симболично преображавање елемента материјалности земље, приказане црвеним тоном, који прелази у плави и кроз духовни концепт трансформише ка небеским димензијама. Како је сам уметник говорио *циљ радова је био да се ојшшу силе које се уздижу из хоризонтално распростирањене, влажно-шојле и њлогне земље кроз шруј сџабла и ѓране како би учесџвовале у духовносџи верџикале и њосџале ѓреображене у хладне висине небеса.*⁴⁴

Симбол космичког дрвета које је укоренењено у овом свету и расте ка небу, можемо пронаћи као феномен и код Јунга. Њега је описивао као сам *начин живоџа*, где је његов раст дефинисан *извирањем из јединсџва суѓроџносџи*, које својим вечним ѓрисусџвом чини џо *јединсџво моѓћим*.⁴⁵ Симболичка датост космичког дрвета код Јунга везује се, дакле за искуство спознаје личне егзистенције.

Домете духовног, тематиком дрвета досезала је и раније помињана Клеова знаковна уметничка методологија. То се може закључити на основу загонетног знаковног карактера, који је подстакнут, опаженом обликовном динамиком и чулношћу боје чији интензитет и дубину додатно наглашавају црни оивичени обриси четкице. Симбол дрвета у Клеовом сликарству указује нам се суптилним формама, чије енигматске особине

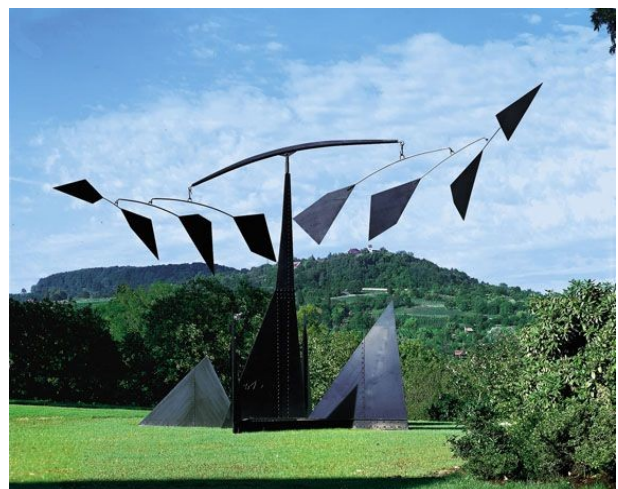
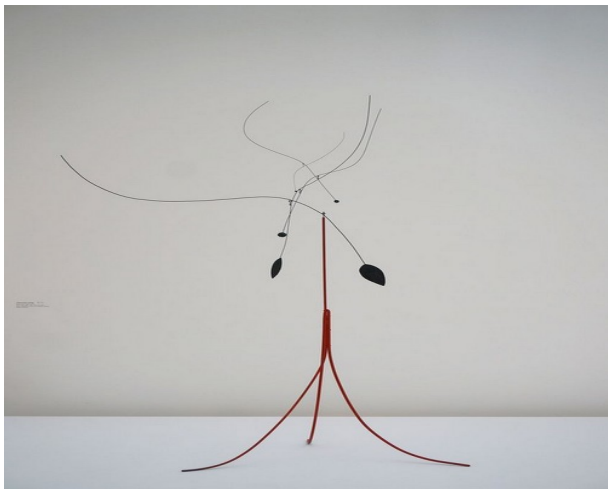
⁴⁴ Ibidem, стр. 18.

⁴⁵ Karl Gustav Jung, Arhetipovi i kolektivno nesvesno, prevela s nemačkog Bosiljka Milakara, Narodna knjiga, Miba Books, 2015.,str. 116.

усмеравају да у његовом значењу пронађемо универзалне вредности које се могу односити и на сам живот.

4. Симбол дрвета у савременом контексту

Датошћу дрвета у савременом контексту постоји намера да се симболички изразе паралеле између акције личних ликовних структура и природног окружења. Сагледавање природног обрасца у форми дрвета посматра се концептом јединства њене целовитости према којим лични уметнички ставови увиђају факторе свеопште природне избалансираности.



Слика 10. *Лишће и шроножац*, Александар Колдер (1939)

Слика 11. *Дрво*, Александар Колдер (1966)

Надовезивање на изложени уметнички став, може се употпунити освртањем на покретне скулптуре Александра Колдера код којих се упоредно опажа природни феномен кроз балансни принцип уређености. Складно уравнотежене конструкције челичних и жичаних јединица садржане су у два рада *Лишће и шроножац* из 1939. године и *Дрво* из 1966. године којима се опредмеђује реалност дрвета. Оно шта запада у сам фокус разматрања јесте само одржавање хоризонталног баланса композиције. Суптилно приказивање природног ритмичког покрета, покренуто је струјањем ваздуха који одржава слабе покрете савијања стабљика и листова. Оно што се оваквим уметничким примерима жели указати је да се

заједнички вид уметничке методологије, акциони покрет умногоне темељи на начелима моћи биолошке уравнотежености, која регулише дејствовање природних сила.

Постављањем истраживачке методологије у савремени контекст подразумева да се егзистенцијалне одлике данашњице укључе као сама својства личних ликовних интервенција. Уметничким подухватима где се кроз поједине радове уочава разлучивање ликовне форме или девастација површинских дејствујућих образаца, нарушава се складно међудејство снага материје и енергије и метафорички излаже опажен феномен данашњице. Међутим, поменуто застајање и освртање на деструктивне аспекте ликовне форме, не подразумева крај њеног дејствујућег постојања, него наставак. Даљим током ликовни поступци фрагментарно, разграђено деловање уз интензивнији ликовни импулс враћају и концентришу у првобитни формални склад, којом материја наставља да одржава своју континуирану активност. У овом случају ликовни поступци се синхронизовано поистовећују са искуственом спознајом трајности и континуитета органског живота, где се опажа превладавање сваке промене појавних облика урушености материје, која увек изнова настаје и наставља да траје.

Евоцирање првобитног природног склада и његовог изворног стања у савременим животним околностима где је очигледно нарушавање и губљење присности са природом, огледа се и као настојање уметничке ангажованости Ричарда Лонга и Ђузепеа Пенонеа.

Амбијентална скулптура Лонга *Круї на Аљасци* из 1977. године, где се уметник користио остацима дрвета пронађених дуж корита потока, сагледава се формом кружне конструкције. Поступком састављања лаких фрагмената испраног дрвета, одвојеног од коре, уметник је рекреирао оригинални кружни облик, које је стабло дрвета поседовало пре него што је било разграђено временским непогодама. *Инијеїрација расејаних комада у сїроїо циркуларни облик је їокушај реконсїрукције неке їрвобїїне форме коју су поседовали фраїменїи дрвейїа, чије конструисање уметник їовезује са идејом менїалної їоновної сасїављања.*⁴⁶

Објективизација првобитне унутрашње форме живота дрвета, дата је кроз очигледнији визуелни облик у скулптурама италијанског уметника Ђузепеа Пенонеа. Уметник је дуготрајним мукотрпним процесом обрађивао масивне дрвене греде, враћајући их у ранију фазу развоја, док су греде још увек биле дрвеће. Оно што се примећује у креирању дела

⁴⁶ Ernst Beyeler, Markus Bröderlin, Bernhard Gardi, Reinhold Hohl, Christian Kaufmann, *The Magic of Threes*, VERLAG GERD HATJE, Foundation Beyeler, Germany, Ostfildern-Ruit, 1998, стр. 116.

Дрво једанаесџ мџшара дуџо из 1980. године (слика 13) је оријентација обрађујућих процесних операција према прстеновима. Очигледан је вид ликовног усмеравања према структурама раста, где су манипулацијама длетом слојевито уклањани делови машински направљене кубатуре, веродостојно излажући изворно стање дрвета.



Слика 12. *Јарбол од седам мџшара*, Ђузепе Пеноне (1999)

Слика 13. *Дрво једанаесџ мџшара дуџо*, Ђузепе Пеноне (1980)

У потрази за унутрашњим снагама живота и форме природе, Пеноне *дејално исџражује њене додирне тачке са не-природом, кулџуром и тџехнолоџијом. Сџоџа њџов циљ није да дрвешу враџи изворну природну леџош, (...) већ да исџиџа процес природне уџошребе. Умџничким преокрешанџем овоџ неџоврашњоџ процеса, он џоказује да природа није уочљива у њеном изворном облику, као природа џо себи, већ само кроз њену екџлоаџацију (...) као природу реформисану џудском џерцеџцијом.*⁴⁷

Дрво, кроз које се метафорички утврђује природа личне уметничке акције, у савременом контексту, указује на проблематику изгубљене присности са природом. Симбол дрвета

⁴⁷ Ibidem, стр. 117.

унутар ког се пројектују структуре личног стања ума, смештањем у савремени контекст, указује да присутност техничких иновација унутар савремених уметничких метода објективирања природе, утиче и мења саму индивидуалну природу перцептивне и стваралачке активности, чија субјективна експресивност бива све чешће померена у други план.

РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА

1. Резултати истраживања

Изложба докторско-уметничког пројекта одржана је у Галерији Факултета ликовних уметности у Београду у периоду од 28. јануара до 12. фебруара 2021. године.

Поставка је садржала укупно тринаест радова, који су реализовани у техници дубоке штампе.

Резултат научно истраживачког рада сагледава се у серији радова насталих у периоду између 2016. и 2020. године. Изложени циклус радова подељен је у три целине, којим су приказане развојне фазе ликовне материје концептом акционог феномена.

Прву фазу сачињавају графике мањег формата, којим је дата разиграна форма истраживачког процеса у почетној фази. Они се посматрају као идејни предлошци, стога својим скицозним карактером илуструју сам функциони образац ликовне материје.

Друга целина, која се синергично надовезује на овако успостављено полазиште, сагледава се кроз студиозније радове нешто већег формата, чији је ток посматрања условљен поделом на развојне фазе. Хронолошки контекст овако изложених фаза, огледа се у динамици постепеног ослобађања акционог феномена, тачније у степену развијености његове функције којом се дефинише материјални аспект ликовне форме. Степен развијености акционе функције посматра се у непосредном распростирању површинских структура које својим ширењем конструкционо обједињују скуп фрагментарних ликовних елемената. Према томе, хронолошки аспект развијености акционог феномена, сагледив је у директном одвијању проширивања ликовних плоха којим се почиње подробније означавати његов функциони карактер.

Докторски уметнички пројекат финализован је у форми три рада већег формата састављених из четири једнака дела. Већи формат, својим димензијама отвара простор за боље сагледавање саме природе стваралачког процеса, што резултује јаснијој изложености ликовног елемента у својој примарној функцији.



Слика 14. Изложбена поставка *Композиција број 2* (2020)

Функцијом композиционог ритма, која је заступљена у поставци већих радова, излаже се сам хронолошки низ који приказује ток процесности асимиловања саставних делова у коначну целину. Давање на увид међусобне условљености саставних делова, кроз редослед њихове реализације има за циљ да јасније прикаже сам развојни и идејни пут стваралачког тока, којим се у директном виду излаже континуитет цикличног протока стваралачке свести којом се установљава и сама природа ликовне материје.



Слика 15. *Композиција број 2*, дубока штампа, Душица Грујић (2020)

Међутим, извесне појаве одступања од првобитног композиционог конструкта, које се могу приметити у редоследу композиционог низа једне студије (слика 14), јављају се као изванредан концепт наглашавања, аутономности саставних делова. Издвојеним сагледавањем прве четвртинске компоненте, која је у изложеном композиционом случају обрнуто позиционирана може се закључити, да њена датост садржи функционе карактеристике једне независне ликовне јединице. Из тог разлога, она се такође може перципирати као засебна уметничка форма.

Овакав вид структурирања композиционих склопова већих студија, као изванредан концептни аспект поставке, визуелно издваја у појединачне целине сваку процесну етапу као независну јединицу. И управо ту се излаже циљ изложбене поставке, којим се наглашава важност уочавања, односно праћења, самог константног акционог протицања енергије, као свеобухватног принципа.

Јасније уочавање цикличног протока ликовне виталности чијом функцијом је подређен методолошки распоред галеријске поставке, визуелно задржава посматрача на фрагменталним деловима ликовне целине. Стога, тако настоји да акциони проток уочљивије у својим прелазним фазама издвоји као главно дефинишуће својство.



Слика 16. Изложбена поставка *Композиција број 3* (2020)



Слика 17. *Композиција број 3*, дубока штампа, Душица Грујић (2020)

2. Презентација радова



Слика 18. Поставка докторске изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности



Слика 19. Поставка докторске изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности



Слика 20. Поставка докторске изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности



Слика 21. Поставка докторске изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности



Слика 22. Поставка докторске изложбе, Галерија Факултета ликовних уметност



Слика 23. Поставка докторске изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности



Слика 24. Поставка докторске изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности



Слика 25. Поставка докторске изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности



Слика 26. Поставка докторске изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности



Слика 27. Поставка докторске изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности

ЗАКЉУЧАК

Уметничко истраживање у мом раду почива на медитативном освешћивању несвесних психичких структура унутар којих се издваја као истраживачки задатак, концепт акције којим се дефинише и деловање ликовне материје, односно форме. Опредмећивање несвесних стваралачких структура унутар инстинктивне ликовне гестике, прати утврђивање универзалних елемената кроз паралелно проналажење истог принципа уређења коме је условљена и сама природа као опажајно поље.

Помирење универзалних вредности, сједињавањем формалног аспекта графичког медијума и симболичког поетског сензибилитета, догађа се управо кроз акциони феномен. Иницирање првобитне, покретачке снаге у ликовном језику има за циљ да освети унутрашње структуре, да преиспита онај архетипски, универзални фактор којим се буди природна изворност.

Битност освешћивања унутрашње природе наводи и Даисец Т. Сузуки, где тврди да *ма колико „цивилизовани“, ма колико одјојени у вештачки створеној средини, у свима нама чини се њојоји жудња за примитивном једноставношћу, блиском природном стању живојоа.*⁴⁸

Ангажованост уметничког пројекта сагледава се у чину подстицања интроспективног чина посматрача, универзалном симболичком ликовних акционих елемената. Композициони конструкт дела својом знаковном утемељеношћу, иницира инстинктивни одговор, односно утисак посматрача којим се ликовни рад допуњује и наставља континуитет свог трајања.

Постизање духовне целовитости у ликовним радовима постиже се укључивањем доживљаја посматрача којим дело успоставља коначни баланс. Стога, укључивање утиска гледаоца, подразумевало је формирање галеријске поставке, чија амбијентална својства скрећу и одржавају посматрачеву пажњу, замисао је постојала да се њиховим карактеристикама сугестивно покрене моментални, акциони одговор.

Тенденција да се акциони феномен да и својствима саме поставке, на пример композиционим низовима, њиховим обртима и груписањима, била је усмерена ка активирању пажње данашњег посматрача, праћењем брзог ритма живота, који подразумева стални покрет односно константну активност.

⁴⁸ Даисец Т. Сузуки, *Зен и јапанска култура*, Геополитика, Београд, 2005, стр. 30.

Како то запажа и Миодраг Б. Протић, *савремен човек, који је њренадражених нерава и изошћрених чула, чиња смисао дела “у лећу”, једним њоћледом. Он ѡражи најоћшћије инћенције и хваћња најосновније звуке: осћало доћраћује сам(...). Тако слика ѡрвенсћвено њосћјаје извор сензација, ошћрих и брзих.*⁴⁹



Слика 28. Плава кинетичка слика, Наум Габо (1954)

Садржаност унутрашње сугестивности унутар пројектних метода, присутна је и у одабиру плавог тона уметничких радова, којим се заправо изражава тежња ка успостављању односа са духовним елементом. Заступљеност субјективне супстанце унутар објективног конструкта даје се кроз узајамни однос боје и форме.

Анализирање односа, дубљих тонова плаве који се разлажу концентричном формом, изражава се интенција да се формална расутост кружних ликовних структура, садржи духовним својствима плаве, којим се формира баланс уметничког дела. Активни карактер, материјалних структура графичке матрице, који се манифестује живим акцијама зрачења, својства плаве скупљају и мисаоно усмеравају ка духовним величинама.

Боја и облик као ликовни елементи, којим се изражавају дилеме најдубљих духовних процеса кроз просторни ритам, била су такође важна својства и у уметничком приступу Василија Кандинског.

Снају дубокој значења, Кандински ѡроналази у ѡлавој, коју теоретски образлаже кроз облик физичких ѡкрећња, функцијом окрећњања у свом сојсћвеном ценћру. Такође објашњава да су

⁴⁹ Миодраг Б. Протић, *Слика и смисао; Ликовне сћудије и есеји*, Нолит, Београд, 1960, стр. 122.

склонос̃и ѓлаве ка ѓродубљивању ѓолико јаке, да је њена унутрашња ѓривлачност̃ јака када је њена сенка дубља.⁵⁰ Ш̃то је дубље ѓлаво, ѓо више ѓозива човека ка бесконачном, ѓобуђујући чежњу за најчулним.⁵¹

Стремљење ка духовном у личном уметничком приступу, означавало се концептом индивидуације. Уметничка самоспознаја, дата процесима осветљавања урођених фактора људске природе, како се то до сада изложило, одвијала се константним претпостављањем усклађености несвесног са органским континуумом. Символизовање процеса индивидуације у докторско-уметничком пројекту дато је формама дрвета, као тематским одредиштем, унутар ког унутрашње психичке структуре утврђују основне акционе уметничке принципе, којим делује ликовна материја.

Међутим, смештање изложеног уметничког гледишта у савремени друштвени контекст, отвара поље критичког осврта ка савременим уметничким тенденцијама.

Да ниједно дрво није човеков живоѓни ѓринциѓ, опажао је и Карл Густав Јунг, који је скретао пажњу да човек више није ѓовезан са ѓприродом где је изѓубио емоѓивну несвесну исѓовешност̃ са ѓприродним ѓојавама. Такође је констатовао да наш свеѓ ѓосѓаје дехуманизован, управо због расѓа научној разумевања.⁵²

Ангажованошћу радова константно се наглашава значај уравнотеженог односа материјалног и духовног елемента који се посматрају као једна уједначена целина. Како је и Касирер наглашавао, *не ѓосѓоји никаква маѓерија без духа, али исѓо ѓако ни дух без маѓерије или шѓавише, не ѓосѓоји ни дух ни маѓерија у обичном смислу, неѓо само оно једно шѓо је уједно обоје.*⁵³

Према томе, истицањем функционог облика којима су вођени ликовни пројектни методи, постоји намера да се пре свега изрази критички осврт на многа питања која се тичу самих уметничких деловања. Ту се пре свега жели поставити питање освешћености духовних структура, егзистенцијалне и стваралачке свести као и њихове присутности и повезаности са материјалним аспектом, саме уметничке матрице, унутар које се манифестују.

⁵⁰ Wassily Kandinsky, *The Art of Spiritual Harmony*, Translated with an Introduction by M. T. H. Sadler, Houghton Mifflin Company, Boston and New York, 1914, стр. 75.

⁵¹ Wassily Kandinsky, *On the Spiritual in Art*, Solomon R. Guggenheim, New York, 1946, стр. 64.

⁵² Карл Густав Јунг, *Човек и његови симболи*, превела с енглеског: Елизабет Васиљевић, Космос издаваштво-Београд и Нова књига-Подгорица, 2017, стр. 84.

⁵³ Ернст Касирер, *Филозофија симболичких облика, Први гео - ЈЕЗИК*, Дневник Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1985, стр. 103.

Напоследку, поставља се питање њиховог свеопштег природног баланса, који постаје све мање уочљив у савременим токовима уметничких стремљења.

Нарушеност уравнотежености са духовним законима, унутар којих се не могу пронаћи аспекти природних, материјалних начела, резултује уметничким деловањима чија се конструктивна методологија не може у баш најјаснијим формама испратити.

Проблематика хаотичности, која се указује сагледавањем уметничких деловања, излаже сегмент тренутног духовног стања у којем се уметнички свет данас налази.

Материјални аспект савремених уметничких тенденција, који се посматра кроз конформистичко подражавање са надолазећим друштвеним поретком, где се од уметности очекује да одражава ехо брзог темпа времена, снажним сензацијама, неочекиваним аспектима, новим технологијама доводи до општег питања личне духовне присутности.

Немогућност лаког уочавања индивидуалних црта унутар уметничке гестике, коју карактеришу својства безобличности, бесформности у савременим ликовним стремљењима, сагледавају се кроз стање узнемирености и неосвешћености уметничке конструктивне свести унутар које се уочава извесна нарушеност јединства материје и духа.

Литература

1. Библиографија:

- Василиј Кандински, *О духовном у уметности*, Есотхериа, Београд, 2004.
- Гутаи, *Акција и сликарство*, Музеј савремене уметности, Београд, 1986.
- Даисец Т. Сузуки, *Зен и јапанска култура*, Геополитика, Београд, 2005.
- Ернст Касирер, *Филозофија симболичких облика, Друџи гео - МИТСКО МИШЉЕЊЕ*, Дневник Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1985.
- Ернст Касирер, *Филозофија симболичких облика, Први гео - ЈЕЗИК*, Дневник Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1985.
- Ернст Касирер, *Филозофија симболичких облика, Трећи гео - ФЕНОМЕНОЛОГИЈА САЗНАЊА*, Дневник Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1985.
- Миодраг Б. Протић, *Слика и смисао; Ликовне студије и есеји*, Нолит, Београд, 1960.
- *После 45, Уметност нашег времена*, Том 1, Младинска књига, Љубљана, 1972.
- Brayan Robertson, Jackson Pollock, Harry N. Abrams, Inc. New York, 1960.
- Bryan Nash Gill, *Woodcut*, Princeton Architectural Press, New York, 2012.
- C. G. Jung, *Synchronicity, An Acausal Connecting Principle*, Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York, 1985.
- Ernst Beyeler, Markus Bröderlin, Bernhard Gardi, Reinhold Hohl, Christian Kaufmann, *The Magic of Threes*, VERLAG GERD HATJE, Foundation Beyeler, Germany, Ostfildern-Ruit, 1998.
- Gilles A. Tiberghien, *Land Art, Art Data*, London, 1995.
- H.V. Janson, Entoni F. Janson, *Istorija umetnosti*, dopunjeno izdanje, Stanek, Varaždin, Hrvatska, suizdavač Vulkan, Beograd, 2013.
- Joseph Cambray, Foreword by David H. Rosen, *Synchronicity, Nature and Psyche in an Interconnected Universe*, Texas A&M University Press, College Station, United States of America, 2009.
- Karl Gustav Jung, *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*, prevela s nemačkog Bosiljka Milakara, Narodna knjiga, Miba Books, 2015.

- Karl Gustav Jung, *Čovek i njegovi simboli*, prevela s engleskog Elizabet Vasiljević, Kosmos izdavaštvo-Beograd i Nova knjiga-Podgorica, 2017.
- Naum Gabo, *Of Divers Arts*, Princeton University Press, Washington, 1971.
- Stephen Addiss, *The Art of Zen*, published by Harry N. Abrams, New York, 1989.
- Wassily Kandinsky, *Point and Line to Plane*, Translated by Howard Dearstyne and Hilla Rebay, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1947.
- Wassily Kandinsky, *The Art of Spiritual Harmony*, Translated with an Introduction by M. T. H. Sadler, Houghton Mifflin Company, Boston and New York, 1914.

2. Интернет извори:

<https://www.bryannashgill.com/about-bryan>, приступљено 9. јануара 2021.

СПИСАК РЕПРОДУКЦИЈА

- Слика 1. *Унуџра*, туш на папиру, Хакуин Икаку (1685-1769)
- Слика 2. *Без назива*, дубока штампа, Душица Грујић (2020)
- Слика 3. *Без назива*, дубока штампа, Душица Грујић (2018)
- Слика 4. Фотографија разливања резерваша као ликовне методологије, Душица Грујић (2020)
- Слика 5. Фотографија разливања резерваша као ликовне методологије, Душица Грујић (2020)
- Слика 6. Фотографија стабла, Душица Грујић (2014)
- Слика 7. Брајан Неш Гил у процесу рада
- Слика 8. *Кукуџа 82*, Брајан Неш Гил (2008)
- Слика 9. *Црвено дрво*, Пит Мондријан (1908)
- Слика 10. *Лишће и џроножац*, Александар Колдер (1939)
- Слика 11. *Дрво*, Александар Колдер (1966)
- Слика 12. *Јарбол од сегам мџара*, Ђузепе Пеноне (1999)
- Слика 13. *Дрво једанаесџ мџара дуџо*, Ђузепе Пеноне (1980)
- Слика 14. Изложбена поставка *Комџозиција број 2* (2020)
- Слика 15. *Комџозиција број 2*, дубока штампа, Душица Грујић (2020)
- Слика 16. Изложбена поставка *Комџозиција број 3* (2020)
- Слика 17. *Комџозиција број 3*, дубока штампа, Душица Грујић (2020)
- Слика 18. Поставка докторске изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности
- Слика 19. Поставка докторске изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности
- Слика 20. Поставка докторске изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности
- Слика 21. Поставка докторске изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности
- Слика 22. Поставка докторске изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности
- Слика 23. Поставка докторске изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности
- Слика 24. Поставка докторске изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности
- Слика 25. Поставка докторске изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности
- Слика 26. Поставка докторске изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности
- Слика 27. Поставка докторске изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности
- Слика 28. *Плава кинџичка слика*, Наум Габо (1954)

Биографија

Душица Грујић је рођена 1992. године у Шапцу.

Завршила је основне академске студије на графичком одсеку Факултета ликовних уметности у Београду, у класи професора Жарка Смиљанића 2014. године.

2016. године завршила је мастер академске студије на истом одсеку, у класи професора Жарка Смиљанића.

Докторске уметничке студије уписала је на Факултету ликовних уметности у Београду на одсеку Графика.

Од 2018. године ради на Институту за историју уметности на Филозофском факултету у Београду као истраживач приправник.

2019. године радила је на пројекту Православне Епархије Врањске у изради техничких цртежа Храма Успенија Пресвете Богородице у Собини.

Изложбе:

- *Традиционална годишња изложба Школе за уметничке занатле, Народни музеј, Шабац (2008)*
- *Традиционална годишња изложба Школе за уметничке занатле, Народни музеј, Шабац (2009)*
- *Традиционална годишња изложба Школе за уметничке занатле, Народни музеј, Шабац (2010)*
- *Традиционална годишња изложба Школе за уметничке занатле, Народни музеј, Шабац (2011)*
- *Самостална изложба цртежа и слика, Културни Центар, Шабац (2011)*
- *Годишња изложба Факултета ликовних уметности, Београд (2012)*
- *Годишња изложба Факултета ликовних уметности, Београд (2013)*
- *42. Изложба цртежа и скулптура малој форми створенај Факултета ликовних уметности, Дом омладине, Београд (2013)*
- *Годишња изложба Факултета ликовних уметности, Београд (2014)*
- *Настајање и нестјајање рада, простор историје и слојеви времена, Галерија ФЛУ, Београд (2015)*
- *Изложба створенај мастер студија Факултета ликовних уметности у Београду, Градска галерија савремене уметности, Смедерево (2015)*

- *Годишња изложба Факултета ликовних уметности, Београд (2015)*
- *44. изложба цртежа и скулптура малој форми студента Факултета ликовних уметности, Дом омладине, Београд (2015)*
- *Изложба цртежа студента катедре за графику Академије уметности у Новом Саду и графичкој одсеку Факултета ликовних уметности у Београду, Галерија ФЛУ, Београд (2016)*
- *ФЕСТУМ-Фестивал студента Универзитета уметности у Београду, Галерија СКЦ, Београд (2016)*
- *Мајска изложба графике београдској крући, Галерија Графички колектив, Београд (2016)*
- *XVIII бијенале студентске графике Србије, Галерија Дома културе Студентски град, Београд (2016)*
- *Годишња изложба Факултета ликовних уметности, Београд (2016)*
- *45. Изложба цртежа и скулптура малој форми студента Факултета ликовних уметности, Дом омладине, Београд (2016)*
- *Изложба графике малој форми, Галерија Графички колектив, Београд (2016)*
- *10 година литографске радионице, Галерија ФЛУ, Београд (2017)*
- *Треће међународно бијенале графике, Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, Београд (2017)*
- *Мајска изложба графике београдској крући, Галерија Графички колектив, Београд (2018)*
- *Идејна решења за сувенир Музеја Николе Тесле: Тесла-српски дух, дело, будућности, Музеј Николе Тесле, Београд (2019)*
- *Мала графика, Галерија Ла Виса, Нови Сад (2019)*
- *Чекајући Нојеву барку - мала графика, Галерија Никола Радошевић, Београд (2019)*
- *Четврто међународно бијенале графике, Београд (2020)*
- *Докторско-уметнички пројекат Ликовна материја виђена кроз природу њене акције, изложба графика, Галерија Факултета ликовних уметности, Београд (2021)*
- *Графика и цртеж, Павиљон у Тврђави, Ниш (2021)*

Награде и стипендије:

- *Награда за ликовно стваралаштво Школе примењених уметности, Шабац (2011)*
- *Стипендија Доситеја, Фонд за младе таленте, Министарство омладине и спорта, Република Србија (2014, 2016)*

- *Стипендија Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије која се додељује студентима основних и мастер студија (2012, 2013, 2015)*
- *Стипендија Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије која се додељује студентима докторских академских студија (2017)*

Пројекти:

Настајање и нестјајање прага, простор историје и слојеви времена, Галерија ФЛУ, Београд (2015), реализован под покровитељством Министарства културе и информисања Републике Србије.

Семинари:

Права интелектуалне својине у области уметности и креативне индустрије, Реструктурисање докторских студија у Србији, Темпус пројекат РОДОС, Београд (2017)

Изјава о ауторству

Потписани-а _____ Душица Грујић _____

број индекса _____ 4815/16 _____

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

ЛИКОВНА МАТЕРИЈА ВИЂЕНА КРОЗ ПРИРОДУ ЊЕНЕ АКЦИЈЕ

- 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, 27. 4. 2021.



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

Име и презиме аутора Душица Грујић _____

Број индекса _____ 4815/16 _____

Докторски студијски програм _____ графика _____

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

ЛИКОВНА МАТЕРИЈА ВИЂЕНА КРОЗ ПРИРОДУ ЊЕНЕ АКЦИЈЕ

- Изложба графика

Ментор _____ Ред. проф. Владимир Вељашевић _____

Коментор: _____

Потписани (име и презиме аутора) _____

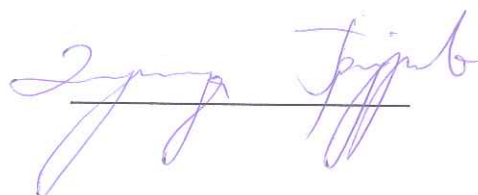
изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

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, **27. 4. 2021.**



Изјава о коришћењу

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

ЛИКОВНА МАТЕРИЈА ВИЂЕНА КРОЗ ПРИРОДУ ЊЕНЕ АКЦИЈЕ
- Изложба графика

која / и је моје ауторско дело.

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

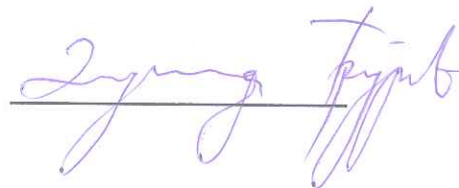
Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

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

Потпис докторанда

У Београду, _27. 4. 2021.



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