

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



ФАКУЛТЕТ ПРИМЕЊЕНИХ УМЕТНОСТИ

Исидора М. Јовчић

Калиграфски гест у антропоцентричној слици –
изложба експерименталне калиграфије

Докторски уметнички пројекат

Ментор: др ум. Иван Грубанов, ванредни професор

Београд, јун 2024.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE



FACULTY OF APPLIED ARTS

Isidora M. Jovčić

Calligraphic Gesture in Anthropocentric Painting –
An Exhibition of Experimental Calligraphy

Doctoral art project

Mentor: Ivan Grubanov, D.A., associate professor

Belgrade, June 2024.

Садржај:

АПСТРАКТ.....	5
ABSTRACT.....	6
1. УВОДНА РАЗМАТРАЊА.....	1
1.1. Предмет истраживања.....	1
1.2. Циљ истраживања.....	2
1.3. Метод истраживања.....	3
1.4. Структура истраживања.....	3
2. САЖЕТИ ПРЕГЛЕД НАСТАНКА КАЛИГРАФИЈЕ И ПИСМА КРОЗ ИСТОРИЈУ УМЕТНОСТИ.....	5
2.1. Како и где је настала калиграфија и писмо.....	5
2.2. Визуелна поезија и рукопис.....	11
3. ЕКСПРЕСИОНИЗАМ КРОЗ ЗНАКОВЕ И СТВАРАЛАШТВО ПАУЛА КЛЕА..	16
3.3. Експресионизам кроз знакове.....	16
3.4. Енформел.....	20
4. ГЛУМАЧКО ТЕЛО И КАЛИГРАФСКИ ГЕСТ У АНТРОПОЦЕНТРИЧНОЈ СЛИЦИ.....	22
4.1. Глумачко тело кроз антропологију.....	22
4.2. Имагинарни трагови геста и графетска артикулација облика и форме.....	25
4.3. Модерна калиграфија и стварање сопственог израза.....	30
5. ОСВРТ НА АКЦИОНО СЛИКАРСТВО И АНАЛИЗА ПРАКТИЧНОГ РАДА..	33
5.1. Акционо сликарство.....	33
5.2. Истраживачке методе у сликарству, развој слике и анализа практичног рада..	36

6. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА.....	56
7. БИБЛИОГРАФИЈА.....	60
8. ПРИЛОЗИ.....	63
9. ЛИСТА ИЛУСТРАЦИЈА.....	81
10. БИОГРАФИЈА.....	83
Изјава о ауторству.....	86
Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације.....	87
Изјава о коришћењу.....	88

АПСТРАКТ:

Докторски уметнички пројекат се бави експерименталним ликовним изразом који интегрише калиграфски гест у антропоцентричној, гестуалној, рељефној слици. Први део докторског уметничког пројекта истражује шта је калиграфски израз значео уметницима двадесетог века, док ће се у другом делу описати како су они утицали на савремену естетику, највише визуелну уметност и графички дизајн. Рад се базира на примени писма, знака и линије у ликовној уметности, односно њихово повезивање и преклапање које води до специфичног графичког кода неког уметника, попут првог уметника који се детаљније бавио знаковима и калиграфијом, Паула Клеа, као и других сликара модерне уметности који користећи различите начине сликања придају велики значај знаку у својој уметничкој пракси.

Служећи се разноврсним методама: историјском, критичко – аналитичком, експерименталном, као и детаљним поређењем савремених калиграфских метода са некадашњим. Докторски уметнички пројекат проучава однос знака и геста у калиграфији, са циљем да нађе аутентичану сликарску употребу калиграфског геста. Осим теоријског дела, централни део рада биће приказан и практично – кроз изложбу под називом „Калиграфски гест у антропоцентричној слици – изложба експерименталне калиграфије“ на овај начин докторски уметнички пројекат покушава да на јасан и свеобухватан начин докаже постављене хипотезе и остави јединствен печат у савременој уметности.

Кључне речи: Калиграфија, знак, модерна уметност, сликарство, рукопис, писмо, артикулација, графизам, гест.

ABSTRACT:

This doctoral artistic project explores an experimental artistic expression that integrates a calligraphic gesture within an anthropocentric, gestural, and relief painting. The first part of the doctoral artistic project investigates what calligraphic expression to twentieth-century artists, while the second part will describe how they influenced contemporary aesthetics, particularly in visual art and graphic design. The work is based on the application of letters, symbols and lines in visual art, specifically their connection and overlap that leads to a specific graphic codes of an artist, such as the first artist to delve into symbols and calligraphy in detail, Paul Klee, as well as other modern artists who, using various painting techniques, attach great importance to symbols in their artistic practice.

Using diverse methods: historical, critical-analytical, experimental, as well as detailed comparisons of contemporary calligraphic methods with those from the past, this doctoral artistic project examines the relationship between sign and gesture in calligraphy, with the aim of finding an authentic pictorial use of the calligraphic gesture. Besides the theoretical part, the central part of the work will also be presented practically – through an exhibition titled “Calligraphic Gesture in Anthropocentric Painting – An Exhibition of Experimental Calligraphy.” In this way, the doctoral artistic project aims to clearly and comprehensively prove the set hypotheses and leave a unique mark on contemporary art.

Keywords: calligraphy, sign, modern art, painting handwriting, manuscript, letter, articulation, graphic, gesture.

1. УВОДНА РАЗМАТРАЊА

1.1. Предмет истраживања

Предмет докторског уметничког пројекта је свеобухватно истраживање историјских извора како би се практично извела аутентична експериментална калиграфија на платну која отеловљује искуства калиграфске праксе и савременог сликарства.

Практични, односно уметнички део докторског пројекта, изведен је техником акрилних и уњаних боја. Релјефна препаратūra представља облике, пруге, линије, углове, конвенције, правила и скуп принципа, па чак и алати и материјали који се користе током израде сматрају се модалним ресурсима који заједно функционишу да би се произвела калиграфска слика. Експериментални ликовни израз којим се докторски уметнички пројекат бави односи се на начин на који модални ресурси доприносе стварању смисленог, ликовно и значењски интегрисаног текста у релјефној слици.

Докторски уметнички пројекат обрађује и научни аспект савременог калиграфског израза који се може испитивати кроз графологију, антропологију и семантику. Теоријски део је уско повезан са практичним делом докторског пројекта. Практични део се изводи кроз латинични транскрипт који представља артист бук, уникатну уметничку књигу, тродимензионалну на релјефној подлози на платну, рађену комбинованим графичким техникама у којима се испитују различити графички и текстуални изрази. Врста писма која је извођена на свакој од слика је Хуманискичка Минускула. Дизајнирана је као једна повезана целина, у којој се види процес метаморфозе тј. трансформације поменутог писма, знака и покрета у слободи графизма. Осим теоријског дела који указује на карактер калиграфског геста, централни део рада биће приказан и практично – кроз изложбени део под називом „Калиграфски гест у антропоцентричној слици – изложба експерименталне калиграфије“. Перформативни фондус покрета руку као резултат вежбања калиграфа, ствара одређену врсту кореографске активности и намеће скуп норми и конвенција у извођењу писма.

Иако је овај скуп конвенција дефинисан у одређеном социјалном и културном контексту, његова основа је у односу тела и слике. Различите специфичне телесне радње које се користе у извођењу неког слова, дају графетичку анализу опште органске ефикасности људског тела. Другим речима, иако су социјални и културни аспекти (нпр. Персијски систем писања и традиционалне методе употребе алата) утицали на успостављање структуре калиграфије. Општи органски систем тела одређује покрете и сходно томе уз помоћ анализе графетске артикулације тела генерише сопствене конвенције на платну.

1.2. Циљ истраживања

Циљ овог рада је истраживање калиграфског геста кроз теоријско историјски метод, критичко - аналитички метод, експериментални, упоредни и аналитичко - синтетички метод. Експериментални ликовни израз којим ћу се бавити у докторском уметничком пројекту, односи се на начин на који модални ресурси доприносе стварању аутентичног модификованог писма у рељефној слици.

Модерна калиграфија већ је почела да живи новим животом као један вид сликарског израза. На изложбама, које нису тако честе, срећемо струју лепог писања у виду експресивне калиграфије која је на ивици апстракције и читљивости. Вешт начин у извођењу калиграфије – близак сликарском изразу и базиран на композицији, а мање на садржају – показује насušну човекову потребу за естетиком и у доба рапидне дигитализације текста и текстуалних садржаја. Сматрам да естетика писања треба да буде важна. Примењена калиграфија, на тај начин, приближава се публици и има потенцијал да врати културолошки смисао који калиграфија поседује.

Постављени циљеви и резултати докторског уметничког пројекта омогућиће боље разумевање савремене калиграфије. Кроз упоредни метод докторски уметнички пројекат јасно указује на предности које има савремена калиграфија у односу на претходне методе. У теоријском делу се кроз критику такође указује и на проблематику савременог калиграфског геста. Практичним делом (изложбом) праћеном јасно постављеном теоријом, докторски уметнички пројекат на

наведену тему има за циљ и да приближи посматрачу методе и резултате настале извођењем изражајног хармонистичког геста укалиграфско - антропоцентричној слици.

1.3. Метод истраживања

Методе које се у докторском уметничком пројекту примењују су: критичко – аналитички метод – преглед савремене литературе везане за калиграфију праћено закључцима из досадашње и некадашње праксе, као и осврт на уметничке критичаре двадесетог века. Затим, експериментални метод – коришћењем савремених метода (3Д платна и сл.) показују се предности савремене калиграфије у односу на некадашње методе рада. Следећа метода коју ћу примењивати је упоредни (компаративни) метод – поређење савремених калиграфских метода са некадашњим; осврт на теорију и праксу некад и сад. Последња метода је аналитичко-синтетичка метода, конкретизација апстрактне антропоцентричне слике и мисли кроз калиграфски чин у изложбеном делу (антропоцентричну - калиграфску слику).

1.3. Структура рада

У првом поглављу докторског уметничког пројекта истражује се шта је калиграфски израз значио уметницима двадесетог века, спомиње се и визуелна поезија, рукопис и графетска артикулација. Затим се дотиче и експресионизам кроз знакове, док се у другом поглављу описује како је он утицао на савремену естетику, највише визуелну уметност и графички дизајн, јер су то подручја у којима сам и сама активна. Треће поглавље се базира на анализи сопственог експериментисања калиграфије на платну. Са акцентом на калиграфски гест. Крајњи резултат тог истраживања приказан је на практичном извођењу слика у виду изложбе под називом „Калиграфски гест у антропоцентричној слици – изложба експерименталне калиграфије“.

Докторски пројекат је представљен на поменутој изложби која се одржала у Галерији Куће Војиновића у Инђији, децембра месеца 2022. године. Изложене су двадесет и две слике у различитим техникама, уље на прлатну, акрил на платну и комбинована техника. Такође у уводном поглављу се историјски лоцира дводимензионална апстрактна уметност као облик уметности који постоји отприлике од 1900. године до данас. Даље се дефинише овај облик уметности као фокус истраживања док се осветљава процес посматрања, опажања и разумевања апстрактног уметничког геста у калиграфији. Докторски уметнички пројекат је покушај да се развије разумевање процеса опажања у току испитивања текста на платну и разумевање апстракције мешањем приступа из неколико дисциплина, укључујући соматологију, антропологију и филозофију. Главни теоријски напор произилази из теорије уметности кроз питања: како гледамо на апстрактно сликарство и на који начин доживљавамо апстрактну дводимензионалну уметничку калиграфију? Основа премиса рада је да је перцепција уметности и апстрактне уметности укореењена у процесима саме перцепције, како на физиолошком, психолошком и културном нивоу, тако и на онтолошком и епистемолошком нивоу.

Докторски уметнички пројекат кроз знак и рукопис уводи у сликарство тензију између случајности и намере. Иако је рукопис већ сам по себи индивидуално кретање, уједињењем спонтаности и контроле покушавам створити властити језик који, кроз кодиране ликовне поруке комуницира са публиком. Сликани знак, као и остали знакови, има своју функцију, међутим, она није подређена неком унапред одређеном структуралном односу. Он започиње индивидуалну причу аутора коју гледалац сам довршава. Деконструкција знака утиче на естетски доживљај и отвара бројне могућности за тумачење и проширење дејства калиграфског и сликарског поступка.

Иако је калиграфија данас уметност у пуној ренесанси, њене опште импликације тек треба да се изнесу. Последње поглавље истраживања бави се блиским односом који повезује калиграфију са одређеним путем везаним за апстрактно сликарство. Пројекат жели да провоцира читаоцу свест о вишеструкој сакривеној стварности калиграфије, сходно томе битно је дефинисати феномен перцепције, тј унутрашње механизме који су уткани у настанак калиграфског чина, карактеристика форме, па самим тим и ритма као принципа унутар калиграфске слике. Од ових

теза следе питања о процесу који води ка апстракцији и о подобности калиграфске уметности као средства за квалитативно вредновање и експресивност калиграфског геста.

Једно од најважнијих питања у овом истраживању јесте: докле је калиграфија слика, односно колико сме да измакне од слова. Питамо се докле је слово слово и како калиграфија прелази у слику. Отуда уметник приликом писања наглашава вештину изведбе писма у циљу јасног препознавања рукописа или неке упућене поруке гледаоцу.

У смиреном исписивању речи на платну јасно је свако слово, док се позадина базира на апстрактним површинама у којима се виде делови или обриси одређеног слова у слици.

2. САЖЕТИ ПРЕГЛЕД НАСТАНКА КАЛИГРАФИЈЕ И ПИСМА КРОЗ ИСТОРИЈУ УМЕТНОСТИ

2.1. Како и где је настала калиграфија и писмо

Калиграфија значи лепо писање и потиче од грчких речи „καλλιγραφία” „лепота” (Калос) и „писати” (Грапхеин). И док је значење речи „лепо писање“, у докторском уметничком пројекту она је много више од начина да се напише реч на леп начин. Калиграфија јесте по најширој дефиницији уметност лепог писања, док нешто новија дефиниција каже да је калиграфија „уметност давања форме знаковима“.

Израз калиграфија се употребљава са посебним циљем да се укаже на порекло одређених поступака које је сликарство Запада преузело од уметника са Истока. Овде није реч о опонашању једног стила писања, него о извесним аналогјама у поступку, којим се укидају суочавање или раздвајање субјекта и објекта. Оне представљају премису европске уметности. Уместо приказивања стварности која је спољашња у односу на субјекат, имамо осећање активног учествовања у непрекидном низу стварних или имагинарних збивања у сликарству. Такав низ

има за последицу наглашену вредност потеза четкице, којим се непосредно преноси стваралачки уметнички импулс. Тиме је на особен начин постављен проблем довршења – завршетка неког дела, јер оно зависи од токова и замаха бележења. Кад су ти токови прекинути, дело је завршено.

„Довођење у везу извесних калиграфских израза гестуалног сликарства са кинеским писмом може се оправдати теоријом по којој је и свако кинеско слово умртвљени гест. Ту није посредни приказивање предмета или осећања, већ гестова који их представљају, при чему је приказ искривљен због склоности ка скраћеном изражавању“.¹ Калиграфија на кинеским сликама није тако ведра, већ је свесно агресивна и жестока. Ма колико аутор поседовао своје лично мајсторство у извођењу неког писма није наследник никакве традиције. Он само тражи свој пут, у писму га налази узгред, и с тога је део или период његовог стварања обележен овим начином изражавања. Међутим када повежемо калиграфију са сликом у докторском уметничком пројекту, она је много више и значајније од класичне изведбе калиграфије на папиру, она је заправо исповест уметника, и експериментисањем у слици добија своју аутентичност. Она је лично писмо којим се душа служи у својим саопшењима и њен дуктус дешифрује унутрашње сфере живота подсвесним језиком самоуобличавања. Калиграфија овде представља живот слову и гесту, живот уникатног слова у калиграфији, где је он вечан и ослобођен дневно - политичких конотација, изложен је једино суду времена.

Овде презентована калиграфија исписана је на великим форматима, који траже јаку енергију, дух. Заиста је велика храброст и смелост упустити се у ту игру. Нјпре, потребно је бити вешт калиграф, а при том у стањима узбуђења држањем контроле повезати енергију са сликом. Те емоције које пливају по површини, разливањем боје проналазе канале ка дубини, и на крају гледаоца повлаче из дубине. Самим тим постоје непоновљиви сегменти у деловима слике. За стварње овакве слике су важни степени доживљаја, контроле, енергије духа, тајанствености, који се преплићу, када се ствара у катарзичном несвесном, преданом стању.

„ Добро је када ти мислиш да је добро. Најважнији је твој инстинкт, одмах или мало касније,“² сходно томе уметник у овом истраживању ствара посебне конвенције на платну.

¹ Першич З., *После 45 Уметност нашег времена*, издавач: Младинска књига Том I, Јубљана, 1972, 124.

² Илић Ж. З., *Крик мрље*, из дневника записи о уметности и калиграфији, Београд, 2021, 71.

Људи су почели да пишу пре око 5500. година, кад су трговци почели да употребљавају ознаке за вођење пословних књига, списа и рачуна. Првобитне ознаке су биле у облику сличица и симбола. Различити начини записивања развили су се у различитим културама. Откриће писма, у време кад се широм света јављају прве цивилизације, означава крај праисторије. Од тренутка кад су људи изумели писмо, писани трагови о њиховом животу и делатности постали су део свакодневице: писане су признанице, склапани су уговори, рачуни, записивани су значајни догађаји, закони као и књижевна дела. Тако је изгледао почетак писане историје.

Познато је да су засебни начини писања настали у различита времена и у разним деловима света, али није познато колико је један начин записивања имао утицаја на неки други. Могуће је да се идеја о писму ширила од једне културе до друге, поготово трговачким путевима, али су по мом мишљењу поједина писма у извођењу вероватно настала потпуно независно.

Човек комуницира откад постоји. У почетку човек је био свестан само ствари које га окружују и није био способан за апстрактно мишљење. Учио је и истраживао, те схватио потребу да стварима око себе, као и појавама да одређене називе. У праисторији је човеку тај примитивни вид комуникације био довољан да преживи. Кроз еволуцију му се јавља способност апстрактног мишљења, односно мисли која се не односи на нешто што га у датом тренутку окружује. Тада човек почиње размишљати и ширити личне спознаје. Такво размишљање према Јансону је одредило пут којим ће се човек развити али је такође имало и велику ману. Човеково знање и одређене информације нису биле трајне, већ су трајале колико и последњи човек који је те информације познавао. Сходно томе видим да се јавља потреба за трајним чувањем знања. „Праисторијски човек своје знање покушава преточити у слике, те црта по зидовима пећина. Најпознатији такав цртеж је *Рањени бизон* из пећине Алтамира у Шпанији (око 15000 – 10000-те пре нове ере). Данас се верује да је на тај начин пећински човек покушавао призвати срећу у лову, а могуће је и да је управо цртањем лова човек покушавао сачувати своје знање од заборава“.³

Међутим најстарији лик писменог комуницирања путем писаних кодова се проналази код старих Сумера око 4000. година пре нове ере, истиче Туцаковић. Стари Сумери су се служили

³ Janson H.W., *Istorija umetnosti*, Jugoslavija, Beograd, 1975, 18.

искључиво пиктографским писмом које по њему представља скуп слика које означавају одређене појмове. Нешто касније Египћани користе унапређено пиктографско писмо, тачније хијероглифе. Хијероглифи су заправо како он наводи „знакови састављени од облика из природе“. „Хијероглифи су се делили на два типа: писмо за свештенике и властелу (хијератски тип), те писмо за широке масе (дематски тип)“.⁴

Сложеност хијероглифа по мишљењу Туцаковића, доказује чињеница да они нису дешифровани све до 1822. године када је француски археолог Шамполион доказао да је дешифровао писмо Египћана, тако што је открио тражену локацију која је била записана управо хијероглифима. Затим се у Месопотамији јавља клинасто писмо. Оно је само по себи доста апстрактније од пиктографског писма, јер човек одређену идеју представља комбиновањем урезаних линија. Он сматра да је идаље комуницирање путем писаних знакова било веома компликовано, из једног јединог разлога а то је сложеност клинастог писма које је у себи садржало приближно 800 знакова. „Клинасто писмо први дешифрује Гротефенд, 1802. године“.⁵ Важност писменог комуницирања увидели су и људи антике покушавајући да створе једноставније писмо ради лакше и брже комуникације. Први корак у истраживању нових путева писмености чине Персијанци око 3000. године пре нове ере. Туцаковић уочава да су они комбиновањем фонетског и идеографског (клинастог) писма ударили чврсте темеље у развоју фонетског писма. Фонетско писмо означава један глас који бива обележен само једним знаком, који ми данас познајемо.

Искључивши све масовне медије, аудио – визуелно комуницирање се своди на мали скуп корисника, док се писмо користи у комуникацији свакодневно до данас. Закључно са тиме би било да је мала вероватноћа да ће овај вид комуникације изумрети. Писмо еволуира заједно са човеком, тачније са његовим ширењем свести. Увек ће постојати вероватноћа да ће човек у далекој будућности превазићи апстрактну мисао и наћи се у модернијем писму, којим би овековечио своје сазнање. Садашња писма биће преводива и вечна, као античка изумрла писма.

⁴ Туцаковић Ш., *Хисторија комуницирања*, Сарајево, 2000, 38.

⁵ *Исто*, 40.

Данашњим интелектуалцима велику бригу представља проблем очувања знања. У страху од непознатих фактора који потенцијално могу уништити податке сачуване у електронском облику, научници се боре са проблемом пропадања папира. Такође се помоћу рачунара у типографским решењима покушава добити спонтаност и осећајност руке, као што се у прошлости помоћу руке покушавала остварити хладноћа машине. Док је прачовек своја знања преносио сликајући и клешући по зидовима пећина, антички човек урезујући знање у камен и пишући на папир у нади да ће се у будућности правити копије и да ће знање остати запамћено. Поставља се питање да ли ће сва наша знања, која су битна за модеран живот, издржати време и остати будућим генерацијама.

Човек је одувек тежио да оствари траг, да успостави однос или пренесе своје ћутање. Не знам тачно колико дуго је премошћавао такав пут преко разних предмета и усмеравао своје мудромисли. У постојбини небеске баште овде на земљи све је било привид знаку, симболу и преко неколико покрета, обреда, човек је бележио и стављао поруке за собом. Касније, после бројних векова када је почео да записује, пре тога да исцртава на камену, стаблу, кори, листу или кожи, свануло је.

Сама историја калиграфије превасходно стоји у блиској вези са источњачким културама и цивилизацијама. Она има релевантну функцију у културолошком и религијском животу у Источној Азији, у Индији, Јапану, на Тибету. Калиграфија је утицала на најважније стилове уметности у Источној Азији, укључујући: стил кинеског, корејског и јапанског сликања које је засновано на калиграфији. „У исламском културолошко - религијском систему калиграфија је визуелна представа свете речи која је веза између језика и вере, а забрана сликовног приказа религијских елемената ставља додатну емфазу на важност лепог писања. На Западу је одјек калиграфије нешто тиши, али оставља снажне последице у оквирима штампаних медија од Гутенберга до данас“.⁶ Све поменуте цивилизације сматрам да везује иницијална потреба за преносом поруке као сигналног кода комуникације.

Први људи у Европи који су користили комбинацију фонетских и идеографских знакова били су становници острва Крит и писмо које су користили било је сачињено од 241-ог знака. Ипак, први народ који је избацио идеографске знакове и задржао само фонетско писмо били су

⁶ Туцаковић Ш., *Историја комуницирања*, Сарајево, 2000, 40.

Феничани чији је алфабет био сачињен од 22 знака. Јевреји су нешто касније прилагодили феничански алфабет својим потребама и заправо били ти који су га назвали алфабетом користећи две речи: *алепх* и *бетх* (рогови бика и кућа). Кроз даљи развој преко Грчке и Рима ово писмо постаје темељ свих савремених писама у свету. Иако су Јевреји били народ који су своју верзију фонетског писма Феничана назвали алфабетом, Грци су фонетско писмо преузели од Феничана такође. Након пада Феникије под Асирском влашћу, Средоземље преузима Грчка, као и модерни начин писменог комуницирања, те од VIII. – V. века пре нове ере почиње вал колонизације Средоземља.⁷ Фонетско писмо прихватају и Арабљани око 300-те године пре нове ере. Иако писмено комуницирање представља секундарну технику комуницирања, сви ови народи оснивају школе за описмењавање и труде се да прошире писмену културу. Унапријеђујући фонетско писмо најдаље иду Римљани чија је латиница претходила модерној латиници.⁸ У Риму се такође бележе први покушаји брзог записивања слова чиме се праве први кораци у развоју стенографије.⁹ Рим је отишао можда најдаље у развијању идеје о важности писане речи. Тако Лиромер наводи, потврђујући поделу друштава Харолда Иниса на усмено друштво (Грчка) и писмено друштво (Рим).¹⁰

Да ли је калиграфији ипак дошао крај у данашњем напредном свету техницитета? Утихнуће краснописа у образовном систему и мањак популаризације јесу неминовни. Просечном човеку данашњице појам калиграфија јесте уху познат појам, али суштина му је доста даља. Срећом, последњих година јављају се тенденције у неформалним и ентузијастичним удружењима, а јавља се и делић фасцинираних. У својој историји калиграфија је била, на неки начин, елитистичка – и као таква се задржала и у нашем времену.

Међутим када повежем калиграфију са сликом, она је много више од класичне калиграфије на папиру, она је заправо исповест уметника, експериментисањем у слици добија лични израз. Она је јединствено писмо којим се аутор служи у својим саопштењима и њен дуктус дешифрира унутрашње сфере живота подсвесним језиком самоуобличавања. Калиграфија у овом докторском уметничком пројекту представља аутентично давање живота слову и гесту,

⁷ Кале, Е., Повјест цивилизација, Загреб, 1990, 32.

⁸ Спасић, необјављени семинарски рад, 2010, 2.

⁹ Туцаковић Ш., Хисторија комуницирања, Сарајево, 2000, 42

¹⁰ Лоример Р., “Масовне комуникације”, Београд, 1998, 14.

изложеног једино суду времена. За стварање антропоцентричне калиграфске слике су важни степени доживљаја, контроле, енергије и духа који се преплићу када се ствара у у полусвесном стању, преданом стању. Према речима професора Зорана Илића који у свом дневнику то стање описује на следећи начин: „Добро је када ти мислиш да је добро. Најважнији је твој инстинкт, одмах или мало касније“.¹¹

У овом докторском уметничком пројекту једно од важнијих питања је, докле је калиграфија цртеж, тачније колико сме да се побегне од слова у апстракцији ? Кроз дужи рад уметника би се развио јединствени израз у рукопису. Сходно томе потребно је надахнуто исписивати свако слово. Такође се поставља питање докле је слово – слово и да ли из калиграфије треба прећи у слику? Лик слова је важан и остаје препознатљив на свакој од калиграфско – антропоцентричних слика. Потез је овде инспирисан обликом слова, међутим вешто исписан потез који не прати лик може бити визуелно и естетски привлачан.

Обликована слова одређеног писма од проналаска штампе (Гутембергова револуција) па надаље до данас задржала су исту форму. Знамо да је техника штампе напредовала све брже а форма слова се прилагођавала духу времена. Суштински гледано слово је остало слово, то је једина истина.

2.2. Визуелна поезија и рукопис

Из перспективе докторског уметничког пројекта са фокусом на калиграфију, јавља се занимање за слободним писаним гестом. Паул Кле се овде спомиње као уметник који посвећује више пажње процесу продукције израза који је надахнут рукописом.

У његовом сликарско - калиграфском истраживању примећују се два главна аспекта рукописа: семантичко-симболички (који по њему одражава структуру и правила) и гестуално - процесуални (који одражава нечију индивидуалну јединственост). Он рукопис уједињује на два

¹¹ Илић Ж. З., *Крик мрље*, из дневника записи о уметности и калиграфији, Београд, 2021, 87.

аспекта уметничког стварања: рационални и интуитивни. Кроз XX. век измеђују се уметнички стилови склони субјективном (експресионизам, апстрактни експресионизам) и објективном приступу (минимализам, конкретна уметност). Уметници који се баве калиграфским рукописом те тенденције уједињују. Код њега процес писања имплицира кретање. Аутономизација линије у 20. веку писму омогућује излагање из његове првобитне функције и форме писања. На његовим радовима линија од тада више није само израз конкретног значења него постаје гестуални траг кретања, а слова и други знакови постају формални део уметничког изражавања. У „*art nouveau*“ се слова приказују као део орнамента, а у кубизму и дадаизму се према тексту опходи као према делу колажа.

Василиј Кандински такође промишља о рукопису у ликовности слике: „Када читач ненавикнутим оком гледа линије слова, не као део речи него као ствар, не види само практичну апстрактну форму која означава одређени глас, него види и његову физичку форму која самостално оставља неки вањски и унутарњи дојам.“¹² Он доста пише и проучава о слову, по његовом разматрању слово постаје биће и открива своју унутрашњу суштину. На његовим радовима видимо да оно постаје само у својој целокупности.

¹² Кандински В., *ПЛАВИ ЈАХАЧ, изборни радови из теорије уметности*, Београд, 2015, 278.



Сл. 1: *Тајно писмо*, 485x330cm,
комбинована техника, Паул Клее, 1937.

Слово код њега поседује опште звучање по коме се грубо одређује нешто весело, тужно, бујно, дрско или упорно. Док слово у овом докторском истраживању углавном задржава свој карактер у рукопису и представља осавремењени јединствени калиграфски гест на платну. Слово постаје апстрактна слика са валерима, покиданим формама и линијама које су основни конструктивни чинилац. „ Апстрактно сликарство потиче из истог оног извора, традиционалног за све уметности: из интуиције.“¹³

¹³ „Коначно, уметност се никада не ствара само главом. Ми познајемо велико сликарство које је рађено само срцем. У целини идеал равнотеже између главе (свесни моменат) и срца (несвесни, интуитивни моменат) представља закон стваралаштва, закон исто толико древан колико и човечанство“. *Исто*, 464.

Рукопис је врло значајан у Клеовој визуелној поезији. У њој, осим поетичког садржаја, смисла речи и значења слова, једнако су такође важне форма и композиција слова. Три су оптичка деловања знака на његов садржај: може га подржавати, шифрирати или уништити. Кле је као савременик био упознат са разним делима дадаизма и кубизма у којима се користи писмо, те је био потакнут њиховом идејом употребе абецете у сликама, али се за разлику од њих, није се занимао само за слова него за чин писања и значај рукописа. Његова прва спона са визуалном поезијом је кинеска лирика из XX. века. Према њој 1916. ради серију од шест акварела под називом „Појавило се једном из сивила ноћи“. Његово писмо се провлачи кроз хоризонталне линије и обликује их, те на тај начин ствара целну слике. Занима се за језични и формални израз слова, иако је у овом случају више потакнут визуалном страном. Од тада непрестано тражи апстракције кроз знакове налик словима као вид кодирања тајних порука. Затим, ради серију цртежа на новинама „*Алхабет*“ у којима је такође писмо главни изражајни елемент. Наглашава приватни карактер свог писма називајући неке од својих слика „*Тајна скриптивна слика*“ и „*Тајно писмо*“ (Слика 1). Он заправо ствара документе који се састоје од измишљених знакова.

У контрасту са савременим уметницима, уметници с почетка 20. века који су били под утицајем графологије (као што су Паул Кле и Хенри Мицхаук) перципирани су као праг психички повезаног покрета. Тада је уобичајена референца на источњачку калиграфију била „писмо душе“.¹⁴ Кле, инспириран учењем Лудвига Клагеса, на Баухаусу проучава важности кретања, наводећи како писмо није прецртавање слова него развој сопственог израза. Можемо уочити да он у писању, као и сликању, даје већу важност процесу него готовом производу. Линије које он користи могу се сматрати психичким покретима, а не само као фигурална репрезентација. Психичке импулсе преноси преко експресивног трага, исто као што се у графологији писмо сматра огледалом душе. Рукопис којим се он користи је немогуће кривотворити, јер је све највредније што уметник поседује и најпре испољава. На тај начин највише долази до изражаја права природа његове имагинације.

Рукопис у графичком дизајну не изумире, већ доживљава препород због ширења на друге медије као и због разних глобалних пројеката који подстичу дизајнере на производњу индивидуалних решења. Савремени графички дизајн често пати од „униформности“ зато што се

¹⁴ Eggehöfer, F., *Taking a Line for a Walk*, Bern, Zentrum Paul Klee, 2014, 17.

данас све може врло једноставно и квалитетно компјутерски произвести. Већина производа, ако не убрајамо „умјетнички дизајн“, остварена је на начин да задовољава одређене функцијске и естетске услове, међутим да би дизајн у калиграфији привукао пажњу гледаоца, по мојем мишљењу, не би требао давати одговоре, него постављати питања, која рачунар не може сам произвести. Људски ум појединца као јединствена комбинација искуства, знања и мотивације је предодређен за стварање аутентичних калиграфско – типографских израза. Рачунар има брзину и прецизност изведбе неког дизајна, док је човек тај који износи оригиналне идеје. Квалитетан графички дизајн се постиже кроз естетику, функционалност и назнаку особног испитивања. „Добар дизајн“ концепт је који се заснива на рационалном приступу дизајнерском процесу, што значи проналазак бољих, учинковитијих решења која равномерно усклађују форму, функцију и материјале с циљем побољшања живота, а имају битну вредност у друштву.¹⁵ Доминантна упораба рачунара проистиче бржем стварању, та релативна лакоћа стварања не би требала довести до бесмисленог умножавања. Уместо тога, нови дигитални алати требају бити подстицај за развој квалитетнијих решења у типографији. У савременом дизајну постоји и струја уметничког дизајна који је често врло експерименталан, али омогућава дизајнерима економски неспутану слободу истраживања иновативних облика, материјала и процеса. Дизајн на тај начин може постати интерактивно и креативно искуство, а његов отворен, готово дејчи приступ може резултирати необичним решењима према којима корисници развијају снажне емоционалне везе.¹⁶

У опусу овог докторског уметничког пројекта можемо видети тренутно стање духа и уметникове потврђене визије калиграфије. То су надахнућа у којима је човек увек жив и присутан док исписује речи. Приказују такође и подсвесну сродност са чудом и агонијом која нас упорно прати кроз живот. Допуштајући такве закључке пре свега о карактеру уметника, линија рукописа као основни конструктивни чинилац, која се назире само у неким деловима у поступку, постоји као директни и управо есенцијални траг руке у акцији и том усредсређеношћу на саму феноменологију геста или чина сликања-цртања слова. Тиме докторски уметнички пројекат даје једно од суштинских тумачења онтолошке могућности савременог сликарства

¹⁵ Fiell C., Fiell P., *Design now! / Dizajn danas!*, Zagreb, 2008, 7.

¹⁶ Исто, 9.

калиграфије. Закључно би било да предобра вештина не води увек до жељеног резултата јер смисао рукописа овде, осим преноса информација, није његова уредност већ експресија гестуалног потеза.

3. ЕКСПРЕСИОНИЗАМ КРОЗ ЗНАКОВЕ И СТВАРАЛАШТВО ПАУЛА КЛЕА

3.1. Експресионизам кроз знакове

Раширено је схватање да је сваки облик цивилизације повезан са употребом извесних типичних знакова, или система знакова. Антрополошки гледано од њих зависи деловање људског духа, које је урођено и наводи га да открива, тумачи и употребљава знакове. Заиста, међу језиком и знацима постоји тесна веза, о чему сведочи гестуално изражавање. Некада су се изрази „реч“ и „знак“ употребљавали без икакве разлике, пошто се оба односе на преношење мисли.

У сликарству које се проучава у докторском уметничком пројекту знак представља део или комбинацију средстава чије је присуство гестуално изражавање потезом, који није искључиво и само естетске природе. Калиграфски гест оживљава неки чин, покрет, мисао, неко од оних унутрашњих збивања које називамо осећањем или страшћу, а понекад све то заједно. Све те споменуте карактеристике овде могу се свести на заједнички именитељ: сликани знак. Он као и остали знаци у слици, поприма симболичку функцију. Та функција се не односи на јасно установљено значење што је последица постструктурализма. Знакови таквог појединачног значења задржавају се у калиграфији, савременом апстрактном сликарству и у графичком дизајну. Уметник овде тражи мотивацију у прошлости у виду калиграфије, затим је осавремењује властитим изразом кроз латинични транскрипт, док други уметници виде подстицај у свакодневном животу, уличним натписима и личним белешкама. Рукопис овде на сликама под темом коју проучава докторски уметнички пројекат означава израз уједињења

контроле и способности концепта у антропоцентричној слици на рељефном 3Д платну. Гест уводи сликарски израз кроз свако слово које даје равнотежу, сам експериментални приступ раду утиче на савремену естетику.

Мисао Жоржа Матјеа да је „уметност језик, а знак њен први елемент“ доводи до обртања уобичајеног поретка тумачења знак – значење. Тиме је изазвана појава нове феноменологије на подручју експресије у апстрактном сликарству. Стваралачким чином у овом докторском уметничком пројекту, уметника управља импровизација и експеримент, а упућивање на неки узор се одбацује.

Клемент Гримберг истиче знак који у свој својој сложености и у свој својој једноставности постаје први корак новог стваралаштва у сликарству. Другачији поредак тумачења (знак који претходи значењу) по његовом размишљању доводи и до нове структурације облика, почевши од потпуне празнине. У таквој празнини ствараоци истражују, проналазе знакове као такве, док Кле другачије промишља, код њега је крајњи производ настајао као дело „психичке импровизације“.¹⁷ „Та нова тенденција у сликарству се јавља истовремено, а независно у Паризу и Њујорку, средином четрдесетих година двадесетог века кроз стваралаштво првих носилаца уметности која ће бити означена заједничким именитељем: „апстрактни експресионизам.“¹⁸ Кроз стваралаштво уметника апстрактног експресионизма примећујем постепено прихватање симбола, знака, метафоре, наративне алегорије, оксиморона, иконе и будућих елемената реторике апстрактног експресионизма. Такође се може запазити да нису сви уметници користили исте елементе ове реторике, нити су до њих стизали истим редом, иако су били веома упућени на рад својих колега и упознати с њиховим размишљањима у то доба.

У првој половини тридесетих и крајем тридесетих година двадесетог века, знак постаје ликовни елемент који је представљао нешто изван себе самог, али на начин који није био наративан. Спајање или повезивање облика са значењем постаје ствар из прошлости. Тиме значење самог знака се усложњава и стиче бројне могућности у тумачењу. Најзначајнији утицај је у тој сфери дошао из радова Сигмунда Фројда и Карла Густава Јунга. Фројдова дефиниција функције симбола из 1914. године, те Јунгово учење о симболичким шемама – архетиповима и

¹⁷ Greenberg К., „Огледи о послератној америчкој уметности“, Нови сад, 1997, 27.

¹⁸ Исто

дубоко заплетеним митским основама у човеку. У тумачењима знакова је уплетено сада како концептуално, тако и лингвистичко наслеђе човекове примитивне прошлости и прошлости човечанства. Како Гримберг наводи “уметници су ти који на површину износе те наслаге и на тај начин имају скоро исцелитељску улогу. Како за себе, тако и за човечанство”.¹⁹

Писани знак већ сада делује као израз из прошлости. Због тога га дизајнери понекад користе као чисти орнамент без значења, који само слави експресију анонимног творца. Иако они могу имати значење, људе све чешће привлаче због самих форми. Постоји нешто природно и спонтано, али истовремено врло систематично у самом рукопису што привлачи људско око. По мом мишљењу, то је елемент свакодневице. Изражајна и ефектна слова дизајнера данас се широко користе у малопродајним кампањама, амбалажама, наслову књига, плаката и филмова. Дизајнери осећају блискост са таквим изразом, јер имају могућност да га сами дизајнирају.

Аутентична калиграфска слова у овом докторском уметничком пројекту наглашавају емоционални потенцијал облика слова који изражава значење. Технике које се користе су разноврсне и крећу се од акварела, уљане и акрил технике, до израде 3Д платна експерименталним обележавањима неочекиваним алатима. Рад у овој колекцији је јединствен, заштићен и дизајниран је као лично калиграфско писмо. Слова и знаци који се појављују на сликама у докторском уметничком пројекту сажети су од помоћних потеза који наликују основном потезу, сродни су. Основни потез углавном носи помоћне потезе. Један потез прати одмах други, на тај начин се гради знак или слово. Критички гледано несклад ремети лик сваког слова. Неравнотежа у композицији руши функцију, овде је слово глас. Конструкција потеза тражи хармонију на калиграфској - антропоцентричној слици. Пасиван однос потеза у слици умањује глас, само склад је недовољан да појача глас у овом случају. Ако рецимо два потеза поништавају трећи потез, они самим тим поништавају и глас. Значи, непходно је да су визуелно повезани у писму које се овде изводи.

Током разматрања у пројекту се намеће закључак да перцепција и разумевање ових уметничких слика у различитој мери захтевају одређени степен свесне свести особе која то дело

¹⁹ Greenberg К., „Огледи о послератној америчкој уметности“, Нови сад, 1997.

посматра и доживљава. Присутна свест о модерној уметности је неопходно временски дуготрајан процес, јер кратко излагање визуелном стимулусу, без обзира колико је естетски атрактиван, како изгледа, тешко га је замислити под уобичајеним разумевањем уметничких искустава.

„Апстрактни експресионизам је термин који превасходно означава авангардне сликарске појаве њујоршке сцене друге половине четрдесетих и педесетих година XX века. Термин је коришћен с порадично још двадесетих година XX века у покушају да се објасне извесне појаве у експресионизму“. Такође, описивању раних апстракција Кандинског, када га користи Алфред Х. Бар. Мада је одомаћен податак који наводи Вернер Хафтман – да је термин увео амерички критичар Климент Гринберг 1949-те, да на примеру дела Џексона Полока, означи изражајно, снажно драматичну природу визије која се испољава у насилничком цртежу тих слика, као и да успостави историјску везу са експресионизмом, истина је да је термин 1945-те први употребио критичар Роберт Кутс, говорећи о младим америчким уметницима, првенствено о Полоку и Де Кунингу. Према речима Дејвида Фенинга: „Пошто се о експресионизму највише расправља у односу на немачки експресионизам (који је екстреман и прилично насилан по својој природи), историчари су били склони да овај покрет опишу строго његовим изразима. На пример, Шуламит Бер тврди: „експресионистичка уметност се одмах препознаје. Нереалне боје, изобличеност и често технике које на сликама Кирхнера, Шмита Ротлуфа, и Пехштајна изгледају примитивно; бизарни углови камере, пратећи *chiaroscuro* и гротескна изобличења, деформисани призори у филмовима као што је *Винеов кабинет доктора Калигарија*, екстремно драматичне ситуације и измучена ментална стања протагониста Шенберговог Ишчекивања и Берговог Воцека – поседују сиров емоционални интензитет који ова дела одмах идентификује као експресионистичка.“²⁰

Захваљујући способности апстраховања, уметник је овде био у могућности да прикаже све што запажа, што се дешава и што жели да прикаже. Гешталтисти наводе, да нема те суштине која се не би могла визуализовати. Оваква схватања ликовним уметницима отварају бесконачан простор за деловање и стварање, јер нема ничега што би им било неприступачно. “Процес а. је присутан већ код опажања – немогуће је опазити све. Памћење је следећи ниво а., јер не само да је

²⁰ David Fanning и Douglas Jarma (eds.), *Expressionism Re-Assessed*, Manchester University Press, Manchester, 1993, 1.

немогуће запамтити све што се да опазити већ то није ни потребно.²¹ Мисао на тај начин, не само што апстрахује неке форме у сликарству, него има и своје критеријуме по којима то чини. Уметнички ликовни симбол или знак све то сажима и утолико је значајнији и вреднији, он са мање елемената више говори.

Неки теоретичари сматрају да је крст један од најједноставнијих и најречитијих симбола који вертикалом симболише живот, а хоризонталом смрт. Тако изведени једноставни симболи, апстраховани до највеће могуће мере, имају дугу историју свога настајања кроз коју обогаћују и синтетизују своја значења у уметности. Уметник може да издваја оно што је битно од мање битног полазећи од својих емоција. На основу овога наведеног емоције су део мотивационог система који је база сваког човековог бића. Њихова опредељења често су боља од оних која су изведена на бази мисаоних апстракција, говори Рудолф Арнхајм у књизи „*Визуелно мишљење*“. Ткође каже да у хијерархији мотива могу и они најгори да заузму прво место, тада важи мишљење да је добро као коректив уносити и мисаоне критеријуме – поготово оне који су дуго проверавани и опште прихваћени.

3.2. Енформел

Жан Паулханије је дефинисао уметност енформела као нов начин поимања стварности или боље речено, оних елемената стварности који измичу посматрању и разуму, а који се налазе у једном „мрачном међусвету“ у којем се „унутра и споља не разликују“.²² То је по његовом тумачењу приступ збивању које се одвија у нама самима, а истовремено и у свету, самим тим та уметност је приступ изворима духа и живота. Чин записивања је уско повезан са двоструким извором. Због тога сматрам да је уметност енформела олакшала пут писма - слике, ослањајући се на имагинацију која се испољава у гесту, као и на ону чија је област материја. Сликарство је

²¹ Рудолф Арнхајм, *Визуелно мишљење*, Београд, 1985, 176.

²² Paulhan J., *L'art informel (eloge)*, 1962, Pariz, 256.

постало уједно и чин и акција, како је то још 1952. писао Харлод Розенберг, чиме је у метафоричком смислу, укинута разлика између уметности и живота. Циљ уметника је да „уђе у платно“ и постигне јединство између свог душевног стања и физичког покрета тела, било то методом дрипинга, било калиграфијом или ређањем различитих структура материје. Он такође сматра да је то „сликарство акције“, замишљено стварањем себе самог или одређивањем себе.²³ Акционо сликарство је двомислено јер пре свега наглашава чин, а не строго објект; оно потврђује примарност креативног чина, али обраћа се објекту, слици, да би потврдило вредност тог чина и да би, како он наглашава „дало индиције да ће одвести до започињања нових слика“, а даље и разматра да је: „акционо сликарство субјективно, шта више оно је сигурно ствар, чак иако је ствар у процесу“. И заиста Росенберг даје конкретан закључак да „акција резултира једним артефактом који започиње сопствени живот, улази у у продавнице уметничких дела, добавља се као благо, смешта се у музеје као допринос културе двадесеог века.“²⁴

Овај докторски уметнички пројект се најпре бави односом геста и писма, тачније имагинацијом геста кроз рукопис на платну, чија позадина ослобођена предмета прелази у енформел. Концентрисајући се на сам експериментално-стваралачки поступак. У извесним тренуцима, захваљујућим извесним психичким стањима, знаци, текстуре и подлоге у слици се надовезују на њихов континуитет. Њихова међузависност испољава се унутар извесног, углавном квадратног формата слике. На свакој од слика је употребљавано исто писмо, рукопис, то писмо је ослобођено устаљених форми које би га чиниле само средством духовног комуницирања, средством које замењује језик, приказујући чулу вида оно што говор пружа чулу слуха. Сам чин стварања такве слике је аутоматичан, без превелике контроле и плана изградње. Сличан оном методу који је у манифесту надреализма замислио Андре Бретон. По њему слика настаје брзо и завршава се пражњењем естетске акције, она је психичко растерећење и директно, непосредно остварење личности на платну. Аутоматизам у чину сликања, сам гест и акција, који су се остварили буквално, изнели су у први план уметницима мање познат феномен и медијум: сликарево тело. О употреби тог тела је говорио Пол Валери, а Мерло Понти 1945. у *Феноменологији перцепције*, која пресудно утиче на епоху енформела, показује како је тело

²³ Rosenberg H., *Ogledi o posleratnoj umetnosti*, priredio: Jaša Denegri, Prometej, Novi Sad, 1997.

²⁴ Исто, 48.

услов наше егзистенције свих наших менталних и интелектуалних активности у процесу стварања. „Ја нисам пред мојим телом , ја сам у моме телу, или радије, ја сам моје тело“.²⁵

Може се рећи да то слободно писмо које и јесте присутно у овом пројекту носи у себи многоструко значење. Одговарајући потреби докторског истраживања, које је својствено гестуалном сликарству оно између осталог пружа и могућност ритмичног усклађивања покрета руке и тела са оним областима духа које се не дају изразити речима. Због тога на сликама нећемо видети груписане речи у неком тексту, већ углавном свако слово понаособ. Овде је тај однос знакова – преносника одређен бригом о пиктуралном изразу, док је приоритет дат ритму и рукописној компоненти која слици даје целовити израз.

4. ГЛУМАЧКО ТЕЛО И КАЛИГРАФСКИ ГЕСТ У АНТРОПОЦЕНТРИЧНОЈ СЛИЦИ

4.1. Глумачко тело кроз антропологију

Шта значи „глумачко тело“ у Насталик калиграфији или калиграфији у целини? Како је дејство тела дефинисано као извор приуштености у графетичкој анализи артикулације? Како активности тела у калиграфској артикулацији утичу на потенцијал за изражавање значења? Према Јоханесену, у односу на тело, мора се имати на уму неке важне тачке. „Прво, мора се одредити опсег тела у односу на калиграфију, то значи утврђивање који делови тела и органа се користе и учествују у процесу извођења у одређеној врсти калиграфије, Насталик“.²⁶ У суштини, ово не би била биолошка расправа о људском телу да би се објаснило како његови процеси раде независно или заједно, већ расправа да би се разумело шта процеси тела раде у извођењу калиграфије (нпр., који део руке је запослен у писању). Друга ствар је како калиграфи

²⁵ Maurice M. P., *Fenomenologija percepcije*, Sarajevo, 1990.

²⁶ Johannessen, C., Mosbek, *Forensic Analysis of Graphic Trademarks*, 2010, Данска, 126.

запошљавају своје органе како би извели облик слова и шта ми радимо са приуштеношћу тела, а не са телом само по себи. Укратко, графетска артикулација се више бави чињењем него бивањем. На пример, извођење одређеног слова захтева „специфичне покрете руку и заиста се морају користити одређени делови руке јер одређена врста телесног дејства резултира одређеним врстама линије.“²⁷ У слову С специфично кретање зглоба с десна на лево и благи покрети палца и кажипрста воде до одређене врсте линија. Током тражења, колико је пута калиграф скинуо руку са папира, број покрета који су обично укључени у писање писма и број пута када је калиграф подигао мастило или обновио мастило у оловци повезан са телом које делује и укључен у процес извођења.²⁸ Ове чињенице о писању износи Меидани у својој књизи „Персијска калиграфска корпусна студија о облицима слова“.

Временом такав склоп покрета руку је резултат вежбања и вежбања калиграфа. Тиме ствара одређену врсту активности и самим тим намеће скуп норми и конвенција у извођењу писама у апстрактној калиграфској слици. Овај скуп конвенција дефинисан у одређеном социјалном и културном контексту, се ипак у основи генерише у делу тела и слике. Различите специфичне телесне радње које се користе у извођењу неког слова, дају графетичку анализу органске ефикасности људског тела. Другим речима, иако су социјални и културни аспекти (нпр. Персијски систем писања, традиционалне методе употребе алата, животни стил, став људи) утицали на успостављање структуре калиграфије, органски систем тела одређује одређене покрете и сходно томе генерише посебне конвенције у антропоцентричној - калиграфској слици.

У ствари, долазим до закључка да људи не могу деловати преко ограничења која намеће органски систем тела. Ова ограничења, изнуђена одређеним покретима тела и руке, доводе до резултата одређеним врстама линија и облика. Из савршеног баланса покрета и скоро савршене симетрије под рукама уметника настају чаробне визије и облици над којима се питамо о значењу. У свако од ових дела у докторском уметничком пројекту виде се осећања која су готово опишљива. Многобројне нити и осећања просутих на платно уз дрхтање, додире, обресе директних покрета прстију, као душевни нектар шире се људским телом у процесу извођења слике. Сам уметник је физичко биће и у процесу тог стварања учествују његове физичке

²⁷ Исто

²⁸ Mahdiyeh, Meidani, *Persian calligraphy a corpus study of letterforms*, Торонто, 2020, 137.

компоненте, главни је покрет. На калиграфским - антропоцентричним сликама се јасно види покрет, снага и дејствовање тела. Такође, познато је да док се не испуне елементарни физички услови за сликање, нема говора о стварању, као и да они током настајања уметничког дела могу битно утицати на само психофизичко понашање. Из свега овога закључујем да тело учествује у раду, да је реализатор и физички носилац уметности, део ње. Али ипак део. Тело само себи није довољно, укључујући перцепцију и опажање, као чист физички склоп елемената, уметничко дело, ма колико технички добро одрађено било, не би никада садржало у себи ништа изван граница телесности, а оно то дефакто садржи. Само изчитавање знакова и слова у једној од слика у тој теми делују и довођење су у неки, макар најједноставнији контекст који већ представља само по себи, апстрактан појам и превазилази границе физичког.

Из свега овога у истраживању закључујем да су дух и покрет увек присутни и да активно учествују у процесу стварања уметничког дела, тј. да су у мањој или већој мери, зависно од субјективног осећаја уметника уткани у њега. Ако би тело, душу и покрет узели као три потврђене чињенице, као три целине унутар уметничког дела, поставља се питање њиховог међусобног односа и кореспонденције. Да ли су то три одвојена фактора која функционишу један насупрот другог или су ипак у телесној вези и тако рећи сарађују? Докторски уметнички пројекат би се сложио са овим другим, наводећи један најједноставнији пример. Наиме, изазивање и испољавање емоције приликом посматрања неке уметничке слике јесте апстрактан појам, али тај појам кореспондира са самим човековим телом, у коме се такође дешавају промене физичке природе (у раду срца, циркулацији, раду чула и тд.). Отуда велико дивљење калиграфији као дисциплини. Морам напоменути и да пракса марљивог вежбања калиграфије ревитализира тело и јача његову отпорност на спољне агресије чак и на старење. Интензивна вежба и култ геста јача унутрашњу енергију, прво на калиграфском нивоу, а затим са у погледу целокупног бића као наводи и Медани. По његовом мишљењу када калиграф започне своје загревање за столом рада или над стафелајем, активира енергије и силе које извиру из различитих делова нашег тела: физичка енергија, мишићна снага руке и шаке итд. С друге стране, његова унутрашња активност пројектује своје телесно искуство на папир, који заузврат даје порекло изражајних облика у калиграфији. Међутим, по овладавању медијима, калиграф приступа одређеном стању спокоја које карактерише екстремна концентрација, која је рецимо потребна у прецизном исписивању одређених слова - речи. С друге стране, гледалац ће

несумњиво схватити, посматрајући ове калиграфске слике, да јесте немогуће одредити капацитет изражавања или осетљивости само преко чула без дугог продирања у биће. Била би озбиљна грешка замислити да су уметникови експресивни и осетљиви облици могли доћи ниоткуда. Сходно томе морамо знати да наша рука делује као а сензограф, „ми смо оно што је наш графизам.“²⁹ Ово изгледа као стварна и истинска фотографија наше унутрашње активности и наше личности.

Овде сам се позабавила неким фундаменталним идејама које су неопходне за добро разумевање генезе калиграфског сликовног геста. Захваљујући овим открићима читалац ће се несумњиво суочити са калиграфијом, имаће веће задовољство јер ће бити упућен у суптилности и могућности за ову дисциплину.

4.2. Имагинарни трагови геста и гафетска артикулација облика, форме и ритма

Траг као манифестација покрета је предуслов за сваки почетак у Клеовом пикторалном размишљању. За њега није важно шта покреће тај траг, њему су једнако важни стварни (цртање, писање) и имагинарни трагови (кретање, звук), а сва дела су му трагови остављени на површини. „Ко прати све човекове путеве, схватиће да су они попут велике шифре.“³⁰

Поетике знака уз поетике трагова геста у докторском уметничком пројекту немају за циљ да поистовете уметност са животом. Иако калиграфске слике немају јасну форму због своје апстракције, без обзира на то да ли је реч о потезу или линији или боји, овде траг не претставља нити изражава, он само испољава. Између унутра и споља нема суштинског континуитета, они се разликују по величини и неједнакости сила, по дисхармонији и нелагодности, у ствари, по

²⁹ Mahdiyeh, Meidani, *Persian calligraphy a corpus study of letterforms*, Торонто, 2020, 142.

³⁰ Bonnefoit, R. i Eggelhöfer, Fabienne i Dobbe, Martina, *Taking a Line for a Walk*, Берн, 150.

ономе због чега су трагови, као раздражени нервни завршеци, управо сигнали за препознавање одређене емоције.

Артикулација, пре него што уђемо у главну расправу о теорији графетике у вези са калиграфским облицима слова, неопходно је дефинисати термин артикулација према Јоханесену, тада ће бити очигледни додатни разлози за примену такве теорије у докторском уметничком пројекту. У суштини, овде артикулација значи нацртати и предложити процес кроз који се „калиграфски облици потенцијала“ праве у калиграфским облицима. Према Јоханесену, „артикулација се односи на процес којим дати потенцијал значења проналази облик“.³¹ На пример, дискурс се артикулише у текстовима. Штавише, артикулација се користи за упућивање на одређене ресурсе одређеног начина који ствара интегративни садржајан текст у слици. У том погледу, у случају наставничке калиграфије, термин артикулација односи се на модалне ресурсе Насталик калиграфије који доприносе артикулацији значајног калиграфског дела.

У том погледу, облици, линије, пруге, углови, конвенције, правила и скуп принципа, па чак и алати и материјали сматрају се модалним ресурсима који заједно функционишу да би се произвело калиграфско дело. Укратко, израз артикулација у овом докторском истраживању односи се на начин на који модални ресурси доприносе стварању смисленог интегрисаног текста у калиграфској слици. Другим речима, артикулација се односи на процес у коме модални ресурси доприносе стварању датог значењског потенцијала.

Питања која су покренула анализе пластичног дела представљене су под аспектом суптилних реалности, скоро неопипљиве. Скуп облика који чине дело припада систему сложених и наизглед контрадикторних односа када узмемо у обзир садржај сликовне творевине која је и материја и духа и форме. Да бисмо наставили са његовим проучавањем, било би неопходно изоловати облике и линије. Сврха је да буду у стању да их схвате у овом простору, дефинисаном као материја и кретање. Даље, форму овде морамо да разумемо као конструкцију простора и материје, било да се манифестује равнотежом маса слова или контрастом мрље. Другим речима, уметничка калиграфска слика постоји и кроз своју форму, иако она није заступљена на свакој од слика.

³¹ Johannessen, C., Mosbek, *Forensic Analysis of Graphic Trademarks*, Данска, 2010, 156.

Да би се родила, форма се мора одвојити од мисли и преузети у материју. Уметничко дело није само конструкција ума или геометрије, већ је јединство, неодвојиво од светлости, боје и материје. С друге стране, морамо знати разликовати форму и знак и форму и слику. Често осећамо искушење да се облику да значење различито од њега самог и да се збуни појам форме са појмом слике, који подразумева представу објеката. Пре свега смо у искушењу да спојимо форму и калиграфски знак. „Знак значи, док облик значи сам за себе: опажа се по контури, правцу и маси; апелује на наше емоције и наше имагинарно, и не чита се кроз семантички или граматички језик.“³²

Разумевање облика и њихових односа омогућава ми да посматрам спокојно одређени знак. За мене уметника ово знање омогућава ми да стварам сигурније потезе јер оставља мање простора случају. То омогућавање ће бити ефикасније кроз контролу облика који чине основни елемент неког знака. Неки сликари више воле да раде на интуитиван начин, верујући искључиво само својом интуицијом. Ако се резултат чини задовољавајућим, нема разлога за разматрање о промени методе у том случају.

Међутим, већина уметника треба да има неке референтне тачке, пошто је облик дефинисан са неколико параметара: контура, димензија, позиција, правац, контрасти боја. Овим елементима се додаје материја или текстура која је подложна дубокој модификацији формалног изгледа антропоцентричне калиграфске слике. Чини ми се да је први од ових параметара, далеко најважнији: идентитет форме чини нацрт у њој. Најмања неспретност или недостатак напетости производи одвратне ефекте у погледу композиције. Једнакост, одсуство контраста, лажно кретање, тежина, млитавост и неодлучност мењају форму и прекидају све односе емоционалане са гледаоцем. Случајни и неспретни облици у слици увек производе загонетна значења, док суптилни и нервозни облици рађају буру у којој владају забава, емоција и мистерија. Ако се ставимо у сферу перцепције, сва воља за стварањем апстрактног почива на појму унутрашњег живота облика. Овај принцип састоји се од разликовања живописних, релевантних графичких елемената, док мртворођене, недоследне и неизражајне форме, чине толико штете за композицију.“³³

³² Mediavilla C., *Calligraphy: From Calligraphy to Abstract Painting*, 1996, 281.

³³ Исто

Признање оваквих теорија захтева извесно преиспитивање, предања у којој се до сада схватала апстракција. Такав налаз има бројне импликације. Нови задатак пред уметником је помирење апстрактног сликарства са својом огромном емоционалном снагом. Уметник по мени мора да уђе у унутрашњост форме да би разумео њен минимални набој, а калиграфија представља алат који омогућава лакше продрање у овај свет бесконачних суптилности. Превише уметника, удубљених у своја платна и њихове боје, потпуно избегавају питања о квалитетној форми, ту лежи ендемска слабост. То је део савременог апстрактног сликарства у калиграфској слици.

Многи теоретичари су расправљали о појму форме. Анализа о Кандинском, на пример, чини се да он форми даје мистичан карактер. За ово истраживање, с друге стране, сматрам да је основни садржај форме чисто формалан. „Свако има слободу да касније пронађе у њој компоненту која је мистична или духовна.“³⁴ На калиграфским сликама које ће бити овде приказане реч се састоји од облика, белих и црних форми, који чине ритмичку целину у антропоцентричној слици. Ако је ритам слаб, реч је лоше обликована форма: ако ритма нема, нема нити речи па чак иако су слова размакнута на платну у правилном низу поређана. Јединство се то постиже ангажовањем уметника где свака експресија преноси јединствен тренутак у уметниковом емоционалном бићу. Тај тренутак његовог живота представљен у физичком медију одвојен од даљег његовог живота чини га бесмртним, што Филозоф Хенри Бергсон пропушта да види. Он форму представља као: „боја за боју, форма за форму“.³⁵ Формална уметност за њега је апстрактна и изнад реалног света. У својим каснијим текстовима, као универзални метод реалности он потврђује интуицију, док је улога уметности постепено исчезавала и постаје скоро безначајна. Идеје које је Бергсон записао касније се развијају у различитим уметничким правцима, конкретно и у апстрактној уметности XX века, између осталог и код Полоа о коме ће касније бити речи. Апстрактност је оно што је касније покренуло оне метафизичке идеје које су се провлачиле кроз филозофију, доведене управо у овом периоду и у уметност.

Спој филозофије и уметности може на најбољи начин довести одговора на основна питања која постоје и којима се човечанство бави и данас. Филозофија Анрија Бергсона направила је ту повезаност између метафизичкиг и уметничког приступа. Полазећи од основних постулата које

³⁴ Исто, стр. 282.

³⁵ BergsonH., *Le Rire: Essai sui la Signification du Comique*, F. Alcan, Paris, 1900, 155.

поставља Бергсон у својој теорији, а касније примењују разни уметници, као на пример Полок, доводе нас што ближе одговорима на сва апстрактна питања која су се највише развијала током XX века. С тога, повезивањем и стварањем нераскидиве везе између филозофије и уметности сматрам да ће нас будућа времена кроз уметност и слободу довести до крајњих одговора.

„У свакодневном говорном језику ритам значи правилност у временским интервалима. Интервали заправо нису једнаке величине нити су истог облика, али су једнаких вредности, еквивалентни. Ритам у писању није временска структура, већ питање простора: интервали имају дужину, али такође и ширину.“³⁶ Црни делови на тим сликама између белих интервала јесу и могу бити слични, али морају бити еквивалентни, тј. једнаких вредности, јер би се у супротном прекинуо ритам у композицији. Када се интервали ритмичке целине одвоје међусобно неусклађеним облицима, ти облици сами по себи постају интервали тог ритма. Траг је средство за писање, основни облик неког слова. Једино писање руком заржава особине основног потеза у калиграфији. Писање руком је једнопотезно јединствени траг. Цртање и сликање слова је писање грађењем облика и форме. У таквом су писању олици далеко стрпљивији, од руком писаних слова, јер спремно прихватају ретуширање потеза који постепено може побољшати или погоршати квалитету датог облика. Цртање слова не зависи од средства којим се пише, та слобода је могућа само у виду словног облика: код писања састављеног од преклапајућих потеза губе се облици појединачног потеза.

„Слобода цртања писаних слова ограничена је конвенцијама.“³⁷ То по мени не значи да би цртање неконвенцијалних облика требало бити тешко или забрањено, али облици који не поштују конвенције једноставно се не сматрају исправним писањем. Док површина у слици крије а линија открива. Зато је цртеж испред слике. Пошто је белина платна сама по себи површина, поставља се питање шта је примарније у раду. У калиграфији то је линија или потез четком, док је у сликарству површина.

³⁶ Gerrit N., *Potez*, Теорија писања, превела: Mirna Herman Beletić, Уметничка академија Свеучилишта у Splitу, Одсек за дизајн визуалних комуникација, Split, 42.

³⁷ У његовој књизи потез алата за писање предочен је као темељ типографског дизајна из којег произилази сва типографска пракса. *Исто*, 11.

3.3. Модерна калиграфија и стварање сопственог израза

Модерна калиграфија већ је почела да живи и новим животом као један вид сликарског израза. На изложбама, које нису тако честе, срећемо струју лепог писања у виду експресивне калиграфије која је на ивици апстракције и читљивости. Савремени вид калиграфије – близак сликарском изразу и базиран на композицији, а мање на садржају – показује насушну човекову потребу за естетиком и у доба рапидне дигитализације бивствовања. Сматрам да естетика писања треба да буде важна јер, на почетку беше реч као што знамо. Примењена калиграфија у овом докторском уметничком пројекту, приближава се народу и има потенцијал да врати национални и наднационални смисао који калиграфија поседује. Постоји толико много различитих стилова калиграфије да је тешко дефинисати „модерну калиграфију“. Важно је запамтити да то није нужно у складу са традиционалним правилима, тиме вам она омогућава да се играте са варијацијама које је чине вашом.

Зашто се код књижевника појавио проблем форсирања или маскирања личног изражавања у калиграфији? Иако традиционална кинеска калиграфска критика често користи терминологију природе да би описала калиграфију - а било који број калиграфа тврдио је да инспирацију даје сама природа. Тиме „остаје чињеница да је писање вештачка творевина и да би се научили кинески знакови мора се имати модел.“³⁸ Тај модел се односи на рукопис друге особе. Па ипак, ако научите писање другог и ропски га репродукујете, једноставно сте усвојили туђ ум и руку и тиме заклонили свој лични идентитет. Некако се мора постићи деликатан трик стварања сопственог израза кроз стил.

Ми Феи је у дванаестом веку написао: „Нема спуштајућег трага који се не диже. Нема калиграфске линије која се не враћа ка себи иста. Ако добро савладате своју четкицу, потез ће

³⁸ McNair, Amy, *The upright brush*, Chicago, 1998, 12.

бити округао и пун. Од чега у супротном, неће имати никакву доследност“.³⁹ Све је засновано на дугом искуству руке калиграфа и у јасној свести о личним уметничким ставовима који доводе до специфичности сваке калиграфске визије.

Иако је калиграфија данас уметност у пуној ренесанси, њено проучавање опште импликације тек треба да се изнесе. Ово последње поглавље у докторском уметничком пројекту, пуно учења, бави се блиским односом који повезује калиграфију са одређеним путем који се интересовао за апстрактно сликарство. Покушаћу да формулишем идеје које су део ваздуха времена, али које нису изражене као недостатак елемената расуђивања.

Пре свега би желела да провоцирам читаоцу свест која му омогућава да цени вишеструку сакривену стварност, битно је дефинисати феномен перцепције, тј унутрашњи механизми који су у настанку калиграфског чина, карактеристике форме па самим тим и ритмама као принципа унутар дела. Поред овога слично томе, можемо се запитати о процесу који води ка апстракцији и оподобности калиграфске уметности као средства за квалитативно вредновање. Међутим, на платнима су нас неки познати сликари изненадили извесним колебањем пластичног реда, неки колебањима која се много теже уочавају у стваралаштву сликара древних или већина оријенталних мајстора. Могли смо да видимо у овоме резултат уметничке обуке прилагођене професији савременог сликара, који је у огромној већини случајева прешао из фигуративног сликарства до чисте апстракције без потчињавања захтевима апстрактне форме или се базирао на пластичну структуру знака. Међутим, на овим калиграфским сликама потези, мрље и облици имају идентитет, лице и душу, што се императивно мора осетити, ово захтева ригорозан и префињен приступ овим појавама, с обзиром да није могуће ући у овај бескрајно богат свет без процеса учења или без референтних тачака. На калиграфу је да их све споји као триковну идеју са високим нивоом израде финих материјала и пажљиво одабраном поруком, али оно што калиграфију чини тако значајном је страст и начин на који сваки појединачни уметник може да изрази себе кроз речи и редове ове уметничке форме. Од када су људи почели да говоре, своје звукове су допунили гестовима. Писање је дошло као продужетак овог гестикулирања - начин да се кретање учини видљивим, незаборавним и трајним. Кроз несвесно, настају највреднији

³⁹ Mediavilla C., *From Calligraphy to Abstract Painting*, 1996, 275.

исписи каллиграфије. Онда када се јави буђење у тренутку рада, да пишеш, да си присутан, да ствараш, нестаје та вредност. Несвесно је такође важно и у цртачком изразу. Тако је и у писању. „Када се заборавиш док пишеш“ - добро пишеш.“⁴⁰ Пише Рудолф Алхајм: „Зашто је ликовна равнотежа неопходна? Мора се имати на уму да визуелно, исто као и физички, равнотежа јесте стање расподеле у коме је свака акција доспела у мировање.“⁴¹

На датим сликама у овом истраживању покрет је снажна линија из једног замаха. Покрет је и у потезу. Брзина покрета оставља различит траг на платну, сходно томе ствара посебне конвенције. Та замишљена путања коју аутор прати је заправо покрет - гест. У писму као што је хуманистичка минускула нема лутања, покрет – јасан потез. Док у неким сегментима осликавања потеза у експресији, покрет често ствара непредвидљиве потезе. За стварање личног стила веома је важан покрет од почетка настајања потеза, док четка не остави аутентичан траг на платну.

У овом пројекту се каллиграфска уметност углавном исписује акрилним бојама, техником врло захтевном за писање, која не прашта грешке, јер поправке и исправке нема. Знамо да каллиграфија захтева унапред планиране потезе, пажљиво исписане и беспрекорно прецизне. Овде аутор суптилно успева да помири својим умећем експресију позадине и лепоту рађања прецизно изведеног слова. Овде силина емоције надвладава конфузију композиције и чини особен алузивни свет препун симболике. На сликама слова никад нису сама на сцени, у средишту композиције или изван ње, снажни и пркосни потези некад и груписани конфузно, али читко писмо, она су слике самодовољног света, који раби посебну хијерархију живота. Представљају се специфичним навикама, никада не осустајући од првог биствовања у знаковно – значењском алгоритму. Све то заједно чини стварање и препознавање сопственог израза уметника у каллиграфској - антропоцентричној слици.

Да ли је каллиграфији ипак дошао крај у данашњем свету техницитета? Утихнуће краснописа у образовном систему и мањак популаризације јесу неминовни. Просечном човеку данашњице појам *каллиграфија* јесте уху познат појам, али суштина му је даља. Срећом, последњих година јављају се тенденције у неформалним и ентузијастичним удружењима, а јавља се и делић

⁴⁰ Илић Ж. З., *Крик мрље*, из дневника записи о уметности и каллиграфији, Београд, 2021.

⁴¹ Arnhaјm R., *Vizuelno mišljenje*, Јединствослике и појма, Београд, 1985, 95.

фасцинираних. Калиграфија је у својој историји и била, на одређени начин, елитистичка – и као таква се задржала и у нашем времену.

5. СВРТ НА АКЦИОНО СЛИКАРСТВО И АНАЛИЗА ПРАКТИЧНОГ РАДА

5.1. Акционо сликарство

Акционо сликарство или „гестурална апстракција“ је ситл модерног апстрактног сликарства који се развио у 20. веку у Сједињеним Америчким Државама. Појам „акционо сликарство“ установио је Харолд Росенберг, коме се дугује прво детаљно тумачење феноменологије радног поступка⁴² по коме акционо сликарство чини преломну појаву послератне модернистичке уметности.⁴³

Након рата, дошло је до процвата свих стилова сликарства у Америци. Јавило се на хиљаде апстрактних сликара, курсеви за изучавање модерне уметности били су јако посећени, јавиле су се амбиције стимулисане новим галеријама и изложбама, репродукцијама у популарним часописима, фестивалима.⁴⁴ Поставило се питање, да ли се америчко сликарство само сустигло са европским уметничким формама или је пак донело нешто ново? Схватања су подељена, једно од њих је да америчко модерно сликарство није донело ништа ново и оригинално, и да шта год тада било урађено каснило је за Француском 30 година. Америчко акционо сликарство је у свом зачетку било начин стварања, а не стил или изглед који слика настоји да постигне, није се сводило на метод колико на став или поглед. Не своди се на стриктно дефинисану форму, ако

⁴² (у култном тексту "Амерички сликари акције", 1952)

⁴³ Rosenberg H., *Ogledi o posleratnoj umetnosti*, priredio: Jaša Denegri, Prometej, Novi Sad, 1997, 7.

⁴⁴ Исто, 14-15.

погледамо радове акционих сликара они се могу суштински разликовати једни од других, неки су потпуно апстрактни док други представљају пејзаж, неки се свде на фигуре у пејзажима а неки на пејзаже који су фигуре.

У овом сликарству сматрам да је гест примарни инструмент физичког кретања. Потез или облик гест је директна манифестација чина, иако она има и друге функције у сликарству. На пример, да дефинише контуре слова, да повеже две тачке, или да буде уска површина међу другим површинама. У свом кретању на платну сваки гест успоставља реални покрет уметникове руке као естетички исказ, без обзира на то да ли он приказује конкретну форму.

Акционо сликарство је двомислено јер пре свега наглашава чин, а не строго објект; оно потврђује примарност креативног чина, али обраћа се објекту, слици, да би потврдило вредност тог чина и да би, како Харолд Росенберг наглашава „дало индиције да ће одвести до започињања нових слика“, а даље и разматра да је „акционо сликарство субјективно, шта више оно је сигурно ствар, чак иако је ствар у процесу“. И заиста Росенберг даје конкретан закључак да „акција резултира једним артефактом који започиње сопствени живот, улази у у продавнице уметничких дела, добавља се као благо, смешта се у музеје као допринос културе двадесеог века.“⁴⁵

Такође, овде се треба осврнути и на теорију објектних односа која се развила као одговор на недостатке тзв. фројдовског канона. Елен Хендлер Спиц наглашава да су се теоретичари објектних односа детаљно бавили темама као што су симбиоза, сперација, индивидуација и приближавање, губитак и репарација, интројекција и пројекција, као и широким питања између себе и другог. Она такође даље наглашава да су се ова интересовања могла упоредити са природом естетског искуства, естетске дистанце, квалитативних интеракција између посматрача и уметничких дела и феноменлошким ставом да се уметничка дела узајамно стварају и поново обликују сваким препричавањем, слушањем, читањем, гледањем или извођењем.⁴⁶

Поред психолога, теоретичари уметности према мишљењу Сретена Петровића „заиграли су у последњем чину егзекуције метафизике, као најважније препреке за говор без аргумената“. И даље наглашава да су крајем модерне озваничили почетак ерозије свега затвореног, спроводећи

⁴⁵ Rosenberg H., *Огледи у послератној уметности*, priredio: Jaša Denegri, Prometej, Novi Sad, 1997, 48.

⁴⁶ Више о томе: Elen Hendler Spic, *Уметност и психа*, 194-195.

тако и ликвидацију уметничког дела, а уместо датих норми успоставили су ново глобално начело произвољности и плуралитета, те преко тога, прећутно, ни ову радну хипотезу глобалистичког мита, начело „поштовања разлике!“⁴⁷

Освртом на акционо сликарство као део апстрактне уметности, а ослањајући се махом на мисли Харолда Росенберга који је дао посебан допринос својим размишљањима могу и ја закључити да уметност не постоји кроз правилно резонување, већ кроз спајање контрактности разума у двосмисленост метафоре. Уклањањем објекта и учинити од уметничке акције уметнички рад, значи суочити самог уметника лицем у лице са публиком, док је публика персонификација за уметничко тржиште. С тога и ја сматрам да је, на пример, „калиграфска слика“ догађај који може да се понавља у различита времена и који могу да доживљавају особе различитих стања и степна развоја на свој начин.

Анализом акционог сликарства и освртом на одређене апстрактне уметнике настојим да направим корелацију између објекта, уметника и публике на начин на који апстрактна уметност покушава да кроз своју универзалност „уједини“ све учеснике у њеном стварању. Водећи се мишљу да се апстрактна уметност и даље развија у овом смеру и да покушава да и превазиђе размишљања модерног човека, сматрам да је ова тематика итекако битна за будући развој уметничке мисли и да ће њена истраживања у будућности отворити нова питања, а на тренутна актуелна питања одговорити на адекватан начин.

⁴⁷ Опширније код: Сретен Петровић, *Естетика у доба антиуметности*, 428.

5.2. Истраживачке методе у сликарству, изложба и анализа практичног рада

У овом докторском уметничком пројекту кроз знак и рукопис уводим у сликарство тензију између случајности и намере. Иако је рукопис већ сам по себи индивидуално кретање, уједињењем спонтаности и контроле покушавам створити властити језик који, кроз кодирани ликовне поруке комуницира са публиком. Сликани знак, као и остали знакови, има своју функцију, међутим, она није подређена неком унапред одређеном структуралном односу. Он започиње индивидуалну причу аутора коју гледалац сам довршава. Деконструкција знака утиче на естетски доживљај и отвара бројне могућности за тумачење и проширење дејства калиграфског и сликарског поступка. На основу постављене хипотезе у самом раду, као и освртом на некадашње калиграфске методе у уметности желим да укажем на предности које нам савремене калиграфске методе пружају. Израдом изложбе на тему „Калиграфски гест у антропоцентричној слици – изложба експерименталне калиграфије“ јасно се дефинишу савремене калиграфске методе које ће се користити у истоименој изложби. Јасним освртом и анализом у теоријском делу рада настојим да укажем на проблеме, предности и мане везане за калиграфски гест. Сав теоријски део и допринос манифестујем кроз изложбу под истоименим називом где се тачно могу видети све методе наведене у теоријском делу. На овај свеобухватан начин теорије и праксе доприносим савременој академској уметности на један иновативан начин, а у циљу унапређења калиграфског геста као посебног уметничког стила. Постављени циљеви и резултати изложбе омогућиће боље разумевање савремене калиграфије. Кроз упоредни метод изложбе јасно указујем на предности које има савремена калиграфија у односу на претходне методе.

Сама изложба може допринети савременој калиграфској уметности као и да укаже студентима и индивидуалним уметницима на предности које савремени калиграфски гест носи. Изложба треба допринети бољем и дубљем разумевању калиграфског геста као таквог, као и иновативним методама које су направиле „спону“ између већ застарелог писма и савременог начина примене калиграфских гестуалних метода. Осим теоријског дела који указује на горе наведене предности

и мане калиграфског геста, писани део рада биће приказан и практично – кроз класични изложбени део на зидовима просторије, под истим називом „Калиграфски гест у антропоцентричној слици – изложба експерименталне калиграфије“, на овај начин изложба ће на јасан и свеобухватан начин да докаже постављене хипотезе и остави јасан траг у савременој уметности.

Докторски уметнички пројекат кроз анализу практичног рада, која је приказана кроз сликарски поступак, уско се повезује са акционим сликарством у коме линија означава примарни инструмент физичког кретања. Као потез или форма линија је овде директна манифестација чина, иако она има и друге функције у истраживачким методама сликарства. На пример, да дефинише контуре, да повеже две тачке, или да буде уска површина међу другим површинама на калиграфско – антропоцентричним сликама. У свом кретању на платну свака линија успоставља реални покрет уметникове руке као естетички исказ, без обзира на то да ли она приказује конкретну форму.

Анализа практичног рада

Симболична апстрактна арабеска рађа се из самог словног знака, као ембриона, заплиће се и обмотава попут нити чисте свиле у клупку, стварајући на платну нови живи облик. (Слика 2) Узбуркани скуп линија, тамних потеза боја у комбинацији са акцентима жуте и црвене боје, заправо најбоље одређују самог аутора који се креће између слободног геста и контролисаног потеза. Овде представљена тема, тежи да се супротстави тренду слике као већ виђене траке, естетизираних слике. Унутар путање коју трасира ова тема могу се препознати клице једне нове тезе, коју следим у докторском уметничком пројекту, и која подвлачи савремени карактер уметности у апстрактном сликарству.



Сл. 2: *Calligraphy VII*, 125x125cm, уље на платну, 2022.

Дакле, не више уметност која само денуцира, полази из негације и критике данашњег утицаја на људску свест, већ уметност која је способна да произведе мале утопије и пројекте, постави нова питања која сугеришу на раст и развој калиграфије. У том смислу да је данас калиграфија зрела да започне један нови и отворенији комуникативни однос са публиком, однос који ће превазићи све оно што је све евидентнији проблем савремене уметности калиграфије. Са тим у вези приказаћу нове визије опсервирања, извиднице, не садашњости већ онога што нам долази

у сусрет. Иновација апстрактног сликарства је била то да се оно одвојило од представљања објективног стања у корист његовог извођења физичким покретима сликања тј. „акција“. Акција на платну овде постала је сопствена представа. Ово је било могуће јер акција, којом се психичко трансформише у материјални свет, по својој природи производи знакове. На овај начин се знак и гест поистовећују. Знак је тај скраћени чин, али истовремено, знак се посматра као нешто у форми и маси које само наизглед елиминише у слици. На тај, начин, одбацујући оно што затвара и ограничава, знак увек остаје отворен. Акциона уметност оставља траг покрета чије се порекло и карактер никада потпуно не откривају. Као примере користила сам рад и стваралаштво америчких уметника XX века водећи се мишљу да су они најадекватнији за боље објашњење постављене претепоставке.

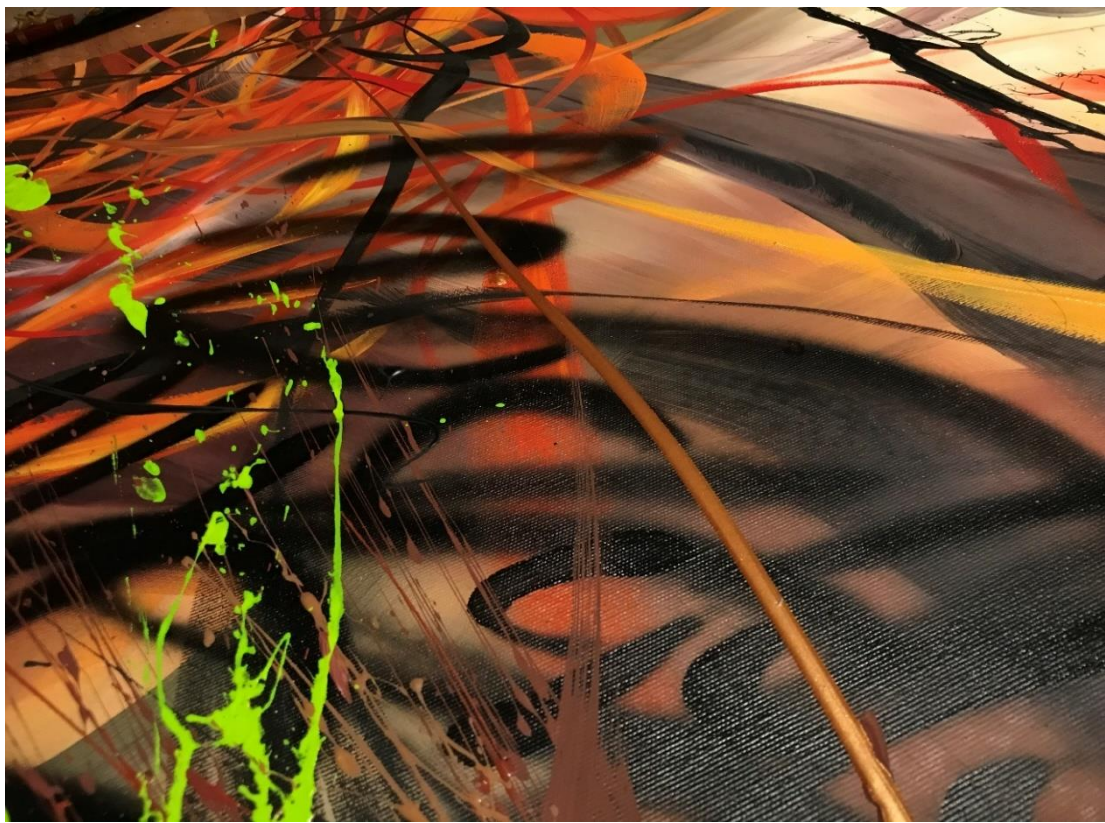
Подсвест и унутрашњост, изложена је на неки начин и у сфери јавног, кроз апстрактно сликарство у калиграфској слици покушавам да то и докажем. У концепту *dripping-a* јасно превазилажење индивидуалног, посредно, егзалтација тог превазилажења ме тера да се обрушавам на све већа плтна квадратног облика. Величина наглашава настанак свих финоћа и нијанси традиционалног сликарства. Примећујем да је апстрактно сликарство приказано на свој начин као борба прса у прса са платном, са бојом, са формом. Прва фаза поставке слике, композиције рађена је на усправном платну, док се друга фаза односи на одређивање првобитног облика и гаме. Гестуално сликарство или „*action painting*” користим у другој фази израде слика, та гестуална форма је означена као слободна, контролисана у неким деловима и никада не прелази преко границе, јер ако би се она повећала, значи да би се изгубила сама контрола над сликом. То би била трећа фаза у којој се платно полаже на под, због самог просипања боје. Полет тог неконтролисаног геста ме уводи у експресионистички појам, тежњом која тера форму да измакне свакој контроли. Отуд занос, а како је он праћен тим сликарским жаром који је својствен *action painting*-у, догађа се у тренутку када уметник форсира свој сопствени покрет - гест. Форма на крају даха обрушава се где може. Додавањем чистог пигмента видимо да су отворене границе свемоћне слободе. Позадина на неким од слика остаје нетакнута како би се постигла равнотежа са централним делом композиције. На тај начин слике су у сталном процесу трансформације геста, то их истовремено чини отвореним за експеримент.

Цела композиција је углавном са великом количином земљаних тонова који се често преливају из једног у други (ослобађање), жута је такође присутна од светло-нежно-хладног према топлом

нагло покретном тону који углавном представља контраст на слици. Како би се ублажио превише драматичан утицај линија који наметљиво делује, дозволила сам читавој фуџи различитих нијанси ружичастих, љубичастих флека да се разиграју на слици. Оне представљају велику узрујаност у велики спокој, и придају читавом калиграфском догађају објективност. То спокојно расположење с друге стране, нарушава немирне партије на слици, док разнолике флекe плаве боје дају унутрашњи доживљај хладноће. Дубоке форме браон боје уносе збуњену и апстрактно одјекујућу ноту која нас подсећа на елемент незнања, док зелена и жута оживљавају то душевно стање, придајући му активност која недостаје. Коришћена је комбинација глатких и храпавих делова помоћу шпакле, четке и сунђера, као и многих других поступака обрађивања платна. Због тога, када ближе приђе слици посматрач ће имати нови доживљај. Сваки материјал и прибор, у овом случају, оставља различити траг, шару и рељеф на платну који се имплементирају у слику и чине једну јединствену непоновљиву целину. Поред тих сликарских техника постоји још један начин грађења слике. То јесте прскање бојом, помоћу широке четке. Техника је слична оној коју је користио Џексон Поллок, она представља чисто апстрактни приступ слици. Дакле сви калиграфски елементи, укључујући и оне међусобно супротне, дошли су у равнотежу тако да поједини од њих преовлађују у односу на друге, а полазни мотив слике растворен је и прешао на унутрашње, чисто живописно, самостално и објективно постојање. На радовима доминира црно које, међутим, не требамо читати по симболичком кључу него пре као пластичну конкретно колористичку или тонску чињеницу у целини слике. Црним потезом на белом тону постиже се утисак тренутног светлосног пробоја кроз воду (акварел технике) чиме постижем догађај попут монументалне експлозије бљеска, титрања светла које зачас задрхти у простору и потом у слици у којој остаје заустављен у тренутку сушења, записан једном заувек. Та техника ми допушта слободу спонтане рационалности у току извођачког поступка. Другим речима особином неке врло истанчене аналитичности која се испољава у крајње концентрисаној регистрацији унутрашњих пулсирања истовремено подједнако удаљених, како од сваког интелектуалног постулата тако и од сасвим нагонског карактера геста, тиме вођена вршим контролу над сопственим потезом. Потез водим у одређеном смеру ради стварања одређеног облика, а облик претварам у делове неког слова.



Сл. 3: Детаљ са слике: *Calligraphy XV*, 2022.



Сл. 4: Детаљи са слика: *Calligraphy XX* и *Calligraphy XIV*, 2022.

У неким сегментима у раду говорим о осећању трагике и ништавила, као и о фаталистичком препуштању, сећању као о последњем одјеку постојања. На површинама у позадини слика као да влада нека хладна тишина која сугерише статичност и заустављеност времена. (Слика 5)



Сл. 5: *Calligraphy X*, 120x80цм, акрил на платну, 2021.

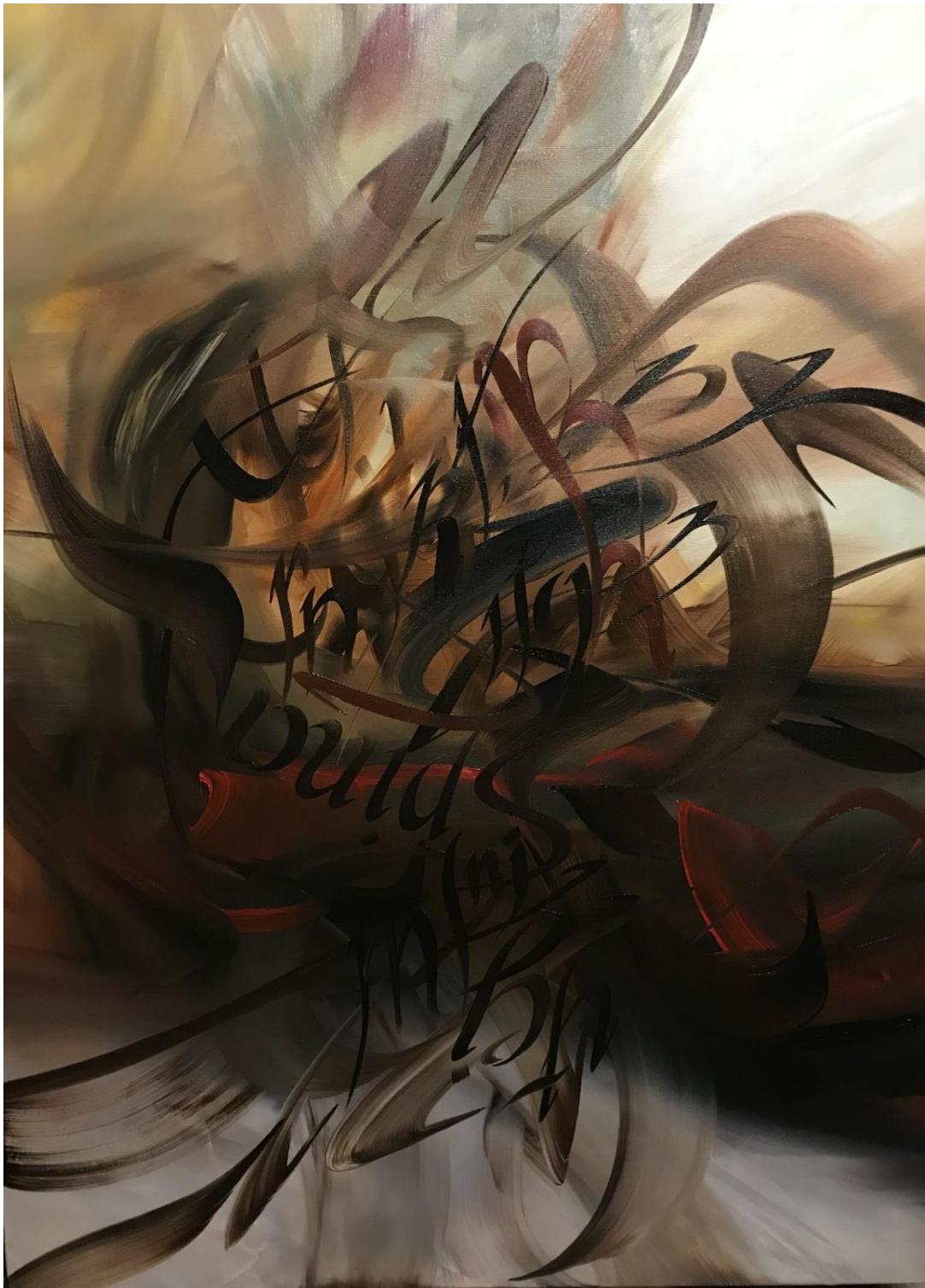
Пошто је белина платана сама по себи површна, питање је шта је примарније да се истакне на раду. У калиграфији то је линија, потез широком четком, а у сликарству површина. Ако желимо да истакнемо површину док пишемо широким потезом, калиграфија губи. Ако даље повећамо ширину потеза, не постижемо ништа битно. Исто је и ако повећамо број печата. Занимљива је игра линије и површине, такав однос често освежава слику.

На овој слици управо посматрамо борбу линије и површине. Треба да се истакну линије, потези, контраст и површине да би рад деловао. Исто видимо да иако потези нису исписани у реду, држи их ваздух, енергија доживљаја. У калиграфији празно је важно као и пуно. Како видимо, дело доживљено са већом празнином, више нас вуче у односу на рад са попуњеном празнином. Контраст између тачно и правилно написаног, и широко нејасно написаног писаног слова, леп је пример и инспиративан у калиграфији. Ово је нарочито важно у приступу калиграфског геста у слици. (Слика 6) У ограниченој форми знака, створити, дати емоције, снагу, чврстину, калиграфску вештину у слици, заиста је претешко. Форма сама по себи је ограничена, а свако излажење ван ње, мења значај.

У овом делу, кроз експериментални метод рада, долазим до закључка да ме никад није задовољило само исписивање слова. Експериментима истражујем дубље сазнање. Сама анализа кроз критичко аналитички метод појединачних слова која се исписују мења поглед. Тиме схватам да у композицији целе форме исписаних и обликованих латиничних слова, треба да постоји различитост, да у ликовном јединству целине различитост спашава, односно ширина и величина слова јаче изражава појединачни лик слова, учвршћује целу композицију. Иако је слово различито треба да се обликом уклапа у читаву целину слике.

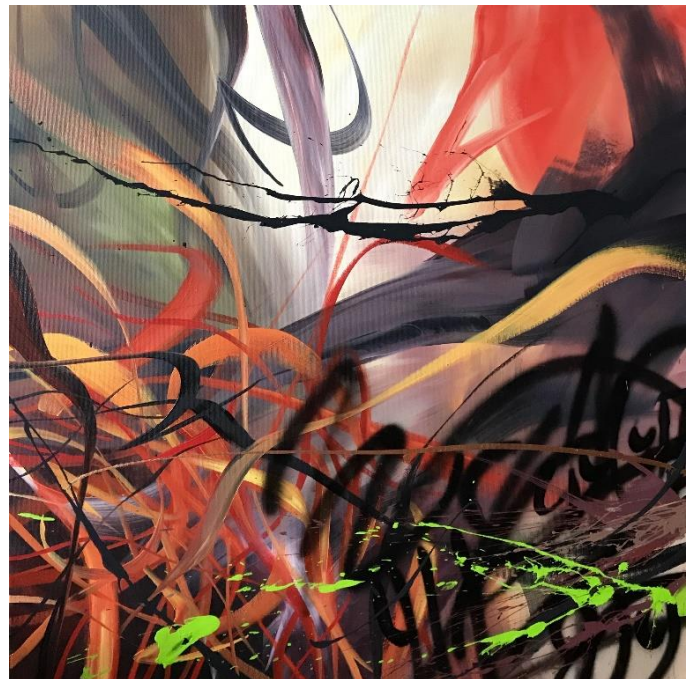
Само исписивање слова делује површно. „Вештина може да покрива недостатке, иако знамо да постоје слова једноставног склопа, као на пример код латиничног слова **A** од два коса потеза, лик слова треба да је садржајан.“⁴⁸ Мора се добро познавати целина како у свом дневнику наводи Зоран Илић, неопходно је да постоји целовитост да би се издвојио одређени део који би на слици имао своју вредност. Некад само један део, истргнут из целине, садржи праву уметничку вредност у калиграфији.

⁴⁸ Зоран И., *Крик мрље*, из дневника записи о уметности и калиграфији, Београд, 2021, 47.



Сл.6: Calligraphy IX, 120x80см, уље на платну, 2022.

Истраживачким и експерименталним методама у сликарству писање четком другачије је због саме структуре влакана. Израз рукописа на овим сликама одређује валерска вредност појединачних потеза. „Када анализирамо светлину једног потеза то нам помаже да одредимо и чистоту слова. Гледање светлине платна не сме се занемарити због саме прецизне изведбе слова. Знамо да постоје прекинути и непрекинути потези у писању.“⁴⁹ Герит Нордзиј у књизи *Потез / Теорија писања*, пише о томе, али за написано слово најважнији је положај потеза, односно њихов међусобни однос. Колико је боја важна у калиграфском раду? Она је мање важна. Није примарна, може понекад и да засмета. Док је калиграфска слика насупрот томе, њена сликана површина треба да је изразито валерска, такође и потез може бити валерски. Из ове анализе површина, на пример од две бојене површине (као код слова), постиже се добра композиција. Акцент на слици такође игра велику улогу у сликаној калиграфији. Не сме да постоји страх од односа тих бојених површина. (Слика 7) Покрет – гест у трајању, не мора да изражава исти потез. Уметничко надахнуће у процесу стварања погура потез другим правцем. Потез је израз уметника. На овде представљеним сликама видимо да је слово цртеж. На неким од композиција се појављује по неки траг слова или једна латинска реч. Довољно је. Мрља је инспирација на сликама. Она је део цртежа. Аутор на овим сликама се не обазире на проливање, величину мрље и карактер. Овде је калиграфија у другом смислу присутна. (Слика 8) „Оно што зовемо ефектом то је злоупотреба у извођењу. Она одликује лажне таленте и уметнике који се удаљавају од подржавања природе само да би показали своју умешаност“.⁵⁰



Сл.7: *Calligraphy XIV*, 80x80цм, комбинована техника, 2022.

⁴⁹ Gerrit N., *Potez*, Teorija pisanja, Split, 2012.

⁵⁰ Исто

Ефекат, колико год био вешт, не треба да се примећује јер, уколико је видљив, ремети илузију и све распршава. „Уместо приказаног предмета, он чини видљивим поступак, уместо да оличава мисао, он разоткрива потез руке.“⁵¹



Сл. 8: *Calligraphy IV*, 125x125цм, комбинована техника, 2021.

⁵¹ Жак Огист Доминик Енгр, *О уметности*, Двери, Београд, 2016, 159.



Сл. 9: *Calligraphy XV*, 125x125cm, комбинована техника, 2022.

Анализирајући слике са изложбе запажамо да се аутор дуже времена задржавао на слову, слово се осећа у сваком делу позеза. Слово личи на слово, оно је глас. (Слика 8) Од самог почетка сама реч композиција звучи као врста молитве. Шпаклом сам на платно наносила потезе и слојеве размишљајући о будућој композицији. Углавном у току процеса, постало ми је јасно да је предмет штетан за моје слике.

Шта је потребно недовршеним потезима и мрљама да у композицији, тако створени у слици, делују? Провлачењем и преклапањем потеза преко потеза се одлази у дубину, тиме се добија тродимензијалност слике. Слика добија слојеве, а њу држи управо тај временски ход. Закључујем да је мрља део духовног стања, немира, појачане патње и борбе да се на прави начин уздугне калиграфски гест.

Која је специфичност у раду апстрактне антропоцентричне калиграфске слике? Аутору је веома битна мисаона припрема као и припрема прибора. Константно поромишљање пред наступ на платну, гледање белине, затим посебна препаратура платна. Прва фаза је 3Д препарирање платна. У том процесу стварања рељефа се користе различита помагала, шпакле, четке, сунђери, ваљак и разни предмети који доприносе различитим текстурама. Таква врста препаратуре захтева хоризонтално полагање слике. Друга фаза израде калиграфске слике је класично сликање на штафелају. Процес стварања траје зависно од формата слике, циљ је да рад задовољи сва начела композиције и сликарске законитости. Често можемо приметити да су у формама нејасни знакови, на пример непрепознатљива слова, она су заправо костур за апстрактну композицију. Докле тече то неразумевање знакова? Енергије тих насликаних слова круже, привлаче се, сударају, преплићу, разилазе и тако чине рад апстрактним. Овде не анализирамо садржај текста, већ суштину. Та апстрактна калиграфија мора да повуче гледаоца, да је садржајна, да је у јаком доживљају, да искаче из платна и остане у језгру. Док код уметника Кристофера Вула наилазимо на широк спектар стилова. Он користећи такође комбиновани низ сликарских техника, укључујући исто фарбање спрејом, ручно сликање и сито штампу, тиме обезбеђује тензију између сликања и брисања, покрета и уклапања слова, дубине и равности. Сликајући слој по слој белог и прљаво белог ситоштампаних елемената који су коришћени у његовим радовима он повећава површину својих слика под притиском. У видном пољу остају само обриси и препреке, док форма остаје фиксирана у својој индивидуалној темполарности. Затим, 80-их година почиње радити „Слике речи“. (Слика 10) Издваја речи из њиховог контекста те их слаже у нове композиције које на тај начин добијају значења тешка за одгонетнути. Он такође задржава субјективну експресију коју видимо и на калиграфско антропоцентричним сликама. Процес рада је и њему веома важан, а наглашава га уништавањем радова и стварањем нових преко њих, што јасно можемо уочити и на слици „*Calligraphy XV*“.



Сл. 10: *Без назива*, Christopher Wool, 2007.



Сл.11: *Calligraphy II*, 80x80cm, комбинована техника, 2021.

„И гледајући слике и с ове стране, опет не треба ни разумети, нити знати, већ само и искључиво отвореном душом осећати. Уметност није живи облик ума, већ једино и искључиво осећање. Ко не уме да осећа, томе је уметност мрачна и нема.“⁵² (Слика 11)

⁵² Кандински В., *ПЛАВИ ЈАХАЧ*, Београд, 2015, 79.

Изложба обједињује један пројекат који се састоји од 22 дела – слика. Антропоцентрична калиграфска слика добија естетску инспирацију из хуманистичке минускуле, а такође црпе идеологије из акционог сликарства. Калиграфија се фокусира на брзе и прецизне потезе направљене широким четкама, наглашавајући сложену композицију сликовних гестова као појединачних елемената и као колективне јединице. Калиграфска апстракција води ове идеје још даље, истражујући ритмичку флуидност и кретање облика у антропоцентричној слици. (Слика 12)



Сл. 12: “Prominentia“, 44x44цм, комбинована техника, 2022.

Подсвест и унутрашњост, изложена је на неки начин и у сфери јавног, кроз апстрактно сликарство покушавамо да то и докажемо. У концепту *dripping-a* јасно превазилажење индивидуалног, посредно, егзалтација тог превазилажења ме тера да се обрушавам на све већа

плтна квадратног облика. Величина наглашава настанак свих финоћа и нијанси чак и традиционалног сликарства. Разрађивала сам потезе, растављала, издуживала, скраћивала и проширавала, односно мењала број печата. Тако анализирајући учила сам свако појединачно слово из карактера писма. Међутим та сазнања сам потискивала да би класично извођење хуманистичке минускуле модификацијом прешло у лично писмо. Калиграфију, како ја доживљавам створена је у крајњој слободи, али слободи у границама. Она је постала слика са валерима и покиданим формама. Тако апстрактна калиграфска слика је бескрајно слојевита, која носи загонетна визуелна искуства испуњена изнењајућим позицијама и инерацијама писма. (Слика 13)



Сл. 13: *Calligraphy V*, 125x125цм, комбинована техника, 2021.

Изражаје се једна калиграфска слика, друга и тако редом, све оне садрже истоветан композицијски распоред у галерији. Циљ јесте тај да онај ко посматра слику, погледом са једне на другу осети потребу да их поново види. Изложба треба да зрачи као једна слика. Пажњу задржава уметнички рад. Слике дају гледаоцу непредвидив ланац асоцијација.



Сл.14: Су Twombly, *Camino real III*, 252.4x185.1цм, акрил на сперплочи, 2010.

Сај Твомбли није ништа ако не и контроверзан, један од најконтроверзнијих истакнутих недавних (после Другог светског рата) уметника, посебно зато што је његов рад скоро сав апстрактан, субјективан, технички лак за извођење „дечја игра”⁵³, све шкработине, прскања и понављани потези четке карактеришу његову калиграфску слику. Већи део његовог рада такође носи бујне, разрађене класичне референце, а укупан пакет хвале многи озбиљни критичари, уметничких естаблишмента. (Слика 12) Поред писане речи у форми песама, митова и историје, фокусирао се и на процес писања, како скицирањем неидентификованих цртежа и мрља, или речи директно на платну, тако и стварањем композиција заснованих на линијама, често инспирисаних рукописом. Кроз ове методе, често је био у стању да предложи суптилне наратије које су лежале испод површина његових слика. Прво, његов опус је скоро сав апстрактан, али са примамљивим и конструктивним повременом призвукотом фигуративног. Друго развио је идиосинкратичан неформални, шкрабајући стил, укључујући калиграфски уређај који се понавља. Треће, што је још важније, често је прибегавао неформалним алузивним додацима текста. Четврто, и такође важно, он се немилосрдно бавио темама из прошлости, посебно се занимао за грчко - римске класике, научену атмосферу појачану тиме што је уметник већи део свог радног века боравио у Италији. Почео је раних 50-их са grubим апстрактним пиктографским „глифским сликама“, слично неким (другим) апстрактним експресионистима, а затим је нагло прешао 1955. (са Академијом, Панорама итд.) на фини калиграфски стил шкрабања, углавном безбојан, монотон. Код ових слова линија је форма а површина је припадајућа тамна позадина – антиформа.⁵⁴ Његове индивидуалне скриптивне линије се могу успоредити са дијаграмским линијама у графологији као записи кретња.

⁵³ <https://wse999.wordpress.com/category/art-market/>

⁵⁴ Исто

Твомбли је рекао: „Волим песнике јер могу да пронађем сажету фразу. Увек тражим фразу. Али ту је нешто више од фразе или памћења фраза. Твомблијева „антологија“ омогућава јединствен увид у уметничко - мисаони процес и методе рада читања, размишљања и замишљања, који се одвијају током проширених процеса сликовне композиције.⁵⁵ Умео је да пише читко када је припремао радне транскрипције. У неким случајевима, он је преобликовао своје изворе, ред по ред, како би створио илузију спонтаности, док та спонтаност није случај на калиграфско – антропоцентричној слици. Дешифровање Твомблијевих разбацаних фраза и нашкрабаног рукописа се описује као да чујете уметника како разговара сам са собом. Цитати и фразе у његовим сликама се појављују као гестови, узвици или уздаси, изрази задовољства или жаљења. Калиграфски аспект ових „текућих“ слика у којима се боја се уздиже, спушта или капље доле, наглашава да сликарев гест није само одговор на политичка питања у смислу посебног његовог заната, већ је преношење сопствене свести о догађајима. Кретање између сликарских и калиграфских потеза, генерише серију слика „Бахус“ и поље наелектрисане енергије при чему се усклађује интензитет осећања засићеном црвеном бојом раширеном и распоређеном на низове спирала.⁵⁶ Твомбли на својим сликама ствара нови визуелни језик и на крају постиже визуелну поезију која је изван узвишеног. Његова помахнитала дисперзија графичког прављења знака, код њега је у ствари резултат фино избрушене техничке прецизности. Прогресивни марш елиптичних понављања на сликама је стручно приказан да се постигне неодољиво хипнотичка хитност у калиграфији.

Овде закључујем да су нас на платнима неки познати сликари изненадили извесним колебањем пластичног реда, неки колебањима која се много теже уочавају у стваралаштву сликара древних или већина оријенталних мајстора двадесетог века. Анализирајући њихово стваралаштво примећује се резултат уметничке обуке прилагођене професији савременог сликара калиграфије, који је у огромној већини случајева прешао из фигуративног сликарства до чисте апстракције без потчињавања захтевима апстрактне форме или се базирао на пластичну структуру знака. Међутим, потези, мрље и облици имају идентитет, лице и душу, што се

⁵⁵ Jacobus M., *Introduction: Twombly's Books*, Princeton University Press, 2016.

⁵⁶ Greub T., *Cy Twombly, Image, Text, Paratekt*, Wilhelm Fink, Morphomata vol. 13, Edited by: Gunter Balamberger and Dietrich Boschung, Paderborn, 2014, 40.

императивно осећа исто и код калиграфско – антропоцентричнa слика. Такво сликарство захтева ригорозан и префињен приступ овим појавама, с обзиром да није могуће ући у овај бескрајно богат свет без процеса учења или без референтних тачака. Уметничка слика о којој говорим овде у докторском уметничком пројекту представља пример различитих калиграфских начина и система писања у модернизму. Од грациозних експеримената са апстрактним писмом, украсним шарама формираних од речи, и преуређеним читљивим словима, до апстрактних потеза и спонтаних покрета, они показују неспутану снагу и комуникативне гестове које лако доводим у поређење са калиграфским апстракцијама Сај Твомблија.

6. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Докторски уметнички пројекат је базиран на истраживању калиграфског геста кроз историју уметности историјском методом, критичко - аналитичким методом, затим следе истраживања усмерена сликарским методама. Имајући у виду комплексност саме калиграфије, као и дугу историју њеног приказивања кроз историју уметности, јасно је да једним радом нису могли да се обухвате ни сви значајни аутори, нити све специфичности појединих епоха у калиграфији. Аутор докторског пројекта начинио је сопствени избор представника, аутора који су се бавили истом тематиком, при чему се није служио само приказом њиховог рада, већ и интерпретацијом њихових радова, кадрирајући их на сопствени начин, као и истраживањем сличних метода приказивања калиграфског геста у историји уметности, што је приказано у првом поглављу писаног рада. У другом поглављу су приказани резултати до којих се дошло применом ових претходних метода које су коришћене у реализацији рада: семиотичке, антрополошке, структуралистичке и херменеутичке методе. Одабране методе истраживања су уско повезане са предметом и циљем рада. Оне аутора воде кроз сопствено лично разматрање и истраживање смисла/значења калиграфског геста у савременој уметности, који тиме добија модерни уметнички израз слободе. Пројекат покушава да докучи смисао експерименталне калиграфије,

далеко од њене идеолошке или комерцијалне провокације. Овде уметник проучава однос знака и геста у калиграфији, са циљем да нађе аутентичан сликарски приказ калиграфског геста. Осим теоријског дела који проучава калиграфски гест, треће поглавље истраживања анализира практични део рада – кроз изложбени део под називом „Калиграфски гест у антропоцентричној слици – изложба експерименталне калиграфије“. У том поглављу образлажу се пут и развој специфичности сликарства аутора докторског пројекта, како идеје пројекта тако и у сликарско-технолошком смислу, развоја технологије и употребе различитих материјала и метода које је користио у свом сликарству истражујући одабрану тему. Што се тиче самих радова представљених на изложби, они су настали употребом различитих материјала и техника. У свом докторском уметничком пројекту настојим смо да континуирано надоградим сопствена технолошка искуства, која пружају шири спектар аутентичних креативних решења калиграфског геста. Посебно узбудљиво искуство било је коришћење више различитих технолошких начина изражавања да се реши један визуелни проблем у класичној калиграфији. Овде представљене слике трепере, мрље боје се оптички мешају у оку посматрача, а богатство ликовног изражавања у сликарству је бесконачно.

Апстрактна калиграфија звучи и резонује ако је на прави начин доживљена, ако јој је звучност дубинска. Потискивањем осећања и усмеравањем мисли на неку већ постојећу традиционалну калиграфију, губи се идеја о апстрактном аутентичном калиграфском изразу.

Аутор се снажно опире препознатљивом стилу калиграфије, док у појединим сегментима писма истрајава у успостављању различитог и инклузивног приступа каролиншке минускуле. Уметничко-историјске референце као што су акционо сликарство и апстрактни експресионизам су присутне, не као присвајања, већ као део слободног духа, играјући се ефектима и карактеристикама ових канонских референци. Али оно што ово истраживање чини аутентичним је његов именовани или идентификовани аспект у сликарству калиграфије. Овај докторски уметнички пројекат се може сматрати ауторским и идеалистичким, истовремено разиграним и експерименталним. Управо те дикције дају овом раду ургентност која остаје издвојена и интензитет калиграфског геста који је отворен, омогућавајући гледаоцу да доживи парадоксалне сензације антропоцентричне слике.

Долазимо до закључка да је калиграфија место где се сусрећу симбол и гест. У својој основи, калиграфија је писање, иако не користи традиционалне алате писца: перо и мастило. Али циљ

писања је да пренесе унапред одређена значења кроз стандардне облике латинског језика и гестуалне уметности. Калиграф - аутор не пише само речи да би саопштио фиксну мисао. Калиграф користи четку као продужетак целог тела и целог духа, отуда се у наслову спомиње антропоцентричност, јер читаво тело бива ангажовано у перформативном гесту исписивања-осликавања, а читав корпус људског осећаја и сазнања мора бити ангажован да би се комуницирало са гестуално изведеним текстом у оквирима сликарске интерпретације. Калиграфски знак треба да пренесе нешто метафизичко као и физичко. Дух треба да обавести тело које треба да се креће јединственим гестом, преносећи енергију у руку, у шаку, у четку и на крају у жиг на платну.

Калиграфија постоји хиљадама година, манифестујући се независно у више култура широм света. У неким културама калиграфији се придаје такво побожно поштовање да се успоставља директна веза између калиграфског писања и моћи божанског. Са својом традицијом преношења значења изван објективног у царство непознатог. Није чудо што се калиграфија допала толиком броју апстрактних уметника, посебно оних који се баве комуникативном снагом геста и линије.

Поједностављен начин размишљања о калиграфији је да је то облик веома декоративног писања. Многи калиграфи су се у ствари специјализовали за посебне стилове отменог типа који дочаравају старо енглеско писмо, древно латинско писмо, арапско писмо или источноазијско писмо. Али дух иза калиграфских гестова у антропоцентричној слици није једноставно копирање неког постојећег писма. То би била област типографије, та писана слова могу бити декоративна, остајући у границама читљивог. Калиграфија је више од појединачних гестова и значења који се могу изразити у писаном облику изван онога што је инхерентно самим симболима. Ликовно је присутна референца на апстрактне слике Василија Кандинског, које су у извесном смислу, савршен израз калиграфског духа. Понекад се називају геометријском апстракцијом, због укључивања универзалних геометријских облика и форми. Они се такође понекад називају лирском апстракцијом и гестуалном апстракцијом захваљујући њиховој употреби спонтаних, слободних, биоморфних линија. Многе њихове кривине и ознаке су у корелацији са онима које се виде у древној калиграфији, посебно из источноазијских и арапских традиција. Њихови геометријски елементи изражавају стабилност и контролу, док гестуални, лирски елементи у антропоцентричној – калиграфској слици изражавају енергију непознатог и динамику људског духа.

Докторски уметнички пројекат може допринети савременој калиграфској уметности као и да укаже студентима и индивидуалним уметницима на предности које савремени калиграфски гест носи. Савремени сликарски израз такође има бенефите од овог докторског уметничког пројекта, будући да се баца ново светло на изражајне могућности гестуалног сликарства и његов потенцијал за визуелно истраживање кроз повезивање постојећих фондуса знања и искуства у доменима апстрактне слике и калиграфског геста. Осим расположења, интензитета, ликовног богатства, инкорпорирање текста и калиграфије у оквире сликарства значи позивање на изворе који сежу до писма, значења текста, историје калиграфије и писања. Поливалентност овог докторског уметничког пројекта своје сажимање налази у антропоцентричности као постојаној мери искуства, доживљаја и сазнања, мери човека и његовог осећаја, могућности и историје. Калиграфско-сликарски гест анализиран и приказан овде је перформативан у својој изведби, али и значењској суштини, манифестује покрет људског тела на платну, али и покрет кроз историју писања и бележења, као и покрете преплитања са историјом апстрактног сликарства и присуства слова и знака у њему. Пројекат треба допринети бољем и дубљем разумевању калиграфског геста као таквог, као и иновативних метода које су направиле „спону“ између писма, савременог начина примене калиграфских гестуалних метода и савременог сликарства као изражајног оквира који омогућује ово ликовно истраживање.

7. БИБЛИОГРАФИЈА

- Arnason Harvard H. *Историја модерне уметности – сликарство, скулптура, архитектура, фотографија*, Пето издање приредио Петер Калб, Орион Арт, Београд, 2008.
- Arnhajm Rudolf, *Уметност и визуелно опажање (психологија стваралачког гледања)*, Нова верзија, Универзитет уметности у Београду, Студентски културни центар Београд, 1998. Стр. 24.
- Arnhajm Rudolf, *Визуелно мишљење*, Јединство слике и појмова, Фонд за издавачку делатност Универзитета уметности у Београду, Београд, 1985.
- Barsegone Luca, *Take Your Pleasure Seriously*, Lazy Dog, 2012.
- Bonnefoit Regine i Eggelhöfer, Fabienne i Dobbe, Martina, *Taking a Line for a Walk*, Zentrum, Paul Klee, Берн, 2014.
- Charlotte Fiell i Peter Fiell, *Design now! / Dizajn danas!*, Zagreb, 2008.
- Claude Mediavilla, *Calligraphy: From Calligraphy to Abstract Painting, Caligrafia: del siganocaligrafico a la pintura abstracta, traducido por Carlos Gracia Aranda prologos de Gerard Xiriguera y Keiht Adams*, 1996.
- Clement Greenberg, „*Огледи о послератној америчкој уметности*“, Нови сад, 1997.
- Derrida Jacques, *Ogramatologiji / pismo prije slova*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1976.
- Doeser Linda, *Klee: Život i djelo*, Мозаик књига, Загреб, 1997.
- Đulio Karlo, Argan i Akile, Bonito, Oliva, *Moderna umetnost 1770-1970-2000*, Clio, Београд, 2005.
- Eduard Kale, *Povjest civilizacija*, Zagreb, 1990.
- Elen Hendler Spic, *Уметност и психа*, преводилац: Александра Никшић, Clio, Београд, 2011.
- Fanning David, i Douglas, Jarma (eds.), *Expressionism Re-Assessed*, Manchester University Press, Манчестер, 1993.

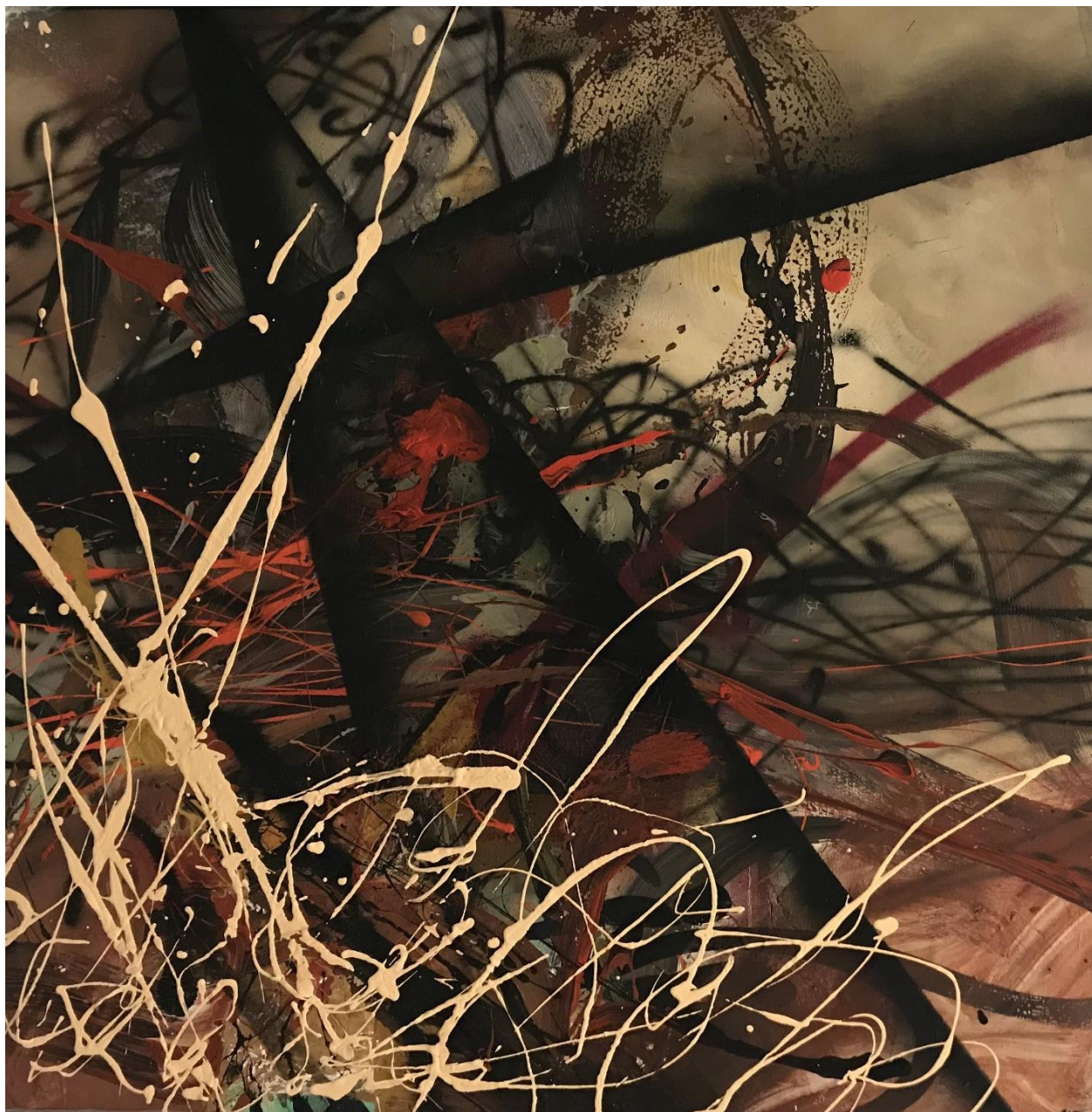
- Fischer Peter, *Taking a line for a walk*, Берн, 2014.
- Guilbaut Serge, *How New York stole the idea of modern art*, The University of Chicago Press, Чикаго, 1983.
- Gurtler Андре, *Experiments with letterforms and calligraphy*, Schule für Gestaltung Basel, 1997.
- Hackett Paul, *Psychology and Philosophy of Abstract Art*, Neuro-aesthetics, Perception and Comprehension, Бостон, 2016.
- Hartl Patrick i Hundertmark, Christian, *The Art of Writing Your Name*, Contemporary Urban Calligraphy and beyond, Publikat Verlags und Handels GmbH, Немачка, 2017.
- Henri Bergson, *Le Rire: Essai sui la Signification du Comique*, F. Alcan, Paris, 1900.
- Johannessen Christian, Mosbek, *Forensic Analysis of Graphic Trademarks*, A Multimodal SocialSemiotic Approach, PhD Thesis. Odense: Department of Language and Communication, 2010.
- Mag Uidhir Christy, *Art und Abstract Objects*, OXFORD university, United Kingdom, 2012.
- Mahdijeh Meidani, *Persian calligrphy a corpus study of letterforms*, Iranian Studies Edited by: Homa Katouzian, University of Oxford and Mohamad Tavakoli, University of Toronto, Оксфорд, 2020.
- Mary Jacobus., *Introducion: Twomby s Books*, Princeton University Press, 2016.
- Maurice Merleau - Ponti, *Fenomenologija percepcije*, превео др Анђелко Хабазин, „Веселин Маслеша“, 1978, Sarajevo
- McNair Amy, *The upright brush: Yan Zhenqing's calligraphy and Song literati politics*, Chicago, 1998.
- Mediavilla Claude, *Calligraphy to Abstract Painting*, ACTES SUD, 1996.
- Osterwold Tilman, *ZentrumPaulKlee/The Viewof Klee*, Zentrum Paul Klee, Берн, 2005.
- Rolend Lorimer, *Масовне комуникације*, превела са енглеског Зорица Бабић, Слио, Београд, 1998.

- Rosenberg Harlod, *Огледи о послератној америчкој уметности*, приредио Јеша Денегри, превеле Јасмина Карабег, Јадранка Толић и Ана Горобински, Прометеј, Нови Сад, 1997.
- Ruhrberg Karl, *Уметност 20. Стољећа*, V.B.Z., Загреб, 2005.
- Spic Hendler Elen, *Уметност и психа*, студија о психоанализи и естетици, превела с енглеског: Александра Никшић, Клио, 2011.
- Thaw Eugene Victor, *The Abstract Expressionists*, The Metropolitan Museum of Modern Art Bulletin, 1987.
- Thierry Greub, *Су Twombly, Image, Text, Parateht*, Wilhelm Fink, Morphomata vol. 13, Edited by: Gunter Balamberger and Dietrich Boschung, Paderborn, 2014
- Werner Haftmann, *Велики мајстори лирске апстрактације и енформела*, речник појмова ликовних уметности и архитектуре, Београд, 2014.
- Бергсон Анри, *Стваралачка еволуција*, уређује Светомир Лазаревић, Београд, 1932.
- Василиј Кандински, *ПЛАВИ ЈАХАЧ*, изабрани радови из теорије уметности, ЛОГОС, Београд, 2015.
- Група аутора, После 45, *Уметност нашег времена*, Том I, *Depuis L' art de notre temps*, Младинска књига, Љубљана, 1972, str. 23.
- Жак Огист Доминик Енгр, „ *О уметности* “, Двери, Београд 2016.
- Зоран Илић, *Крик мрље*, из дневника записи о уметности и калиграфији, Београд 2021.
- Петровић Сретен, *Естетика у доба антиуметности*, Дерета, Београд, 2016.
- Туцаковић Шемсо, *Хисторија комуницирања*, Сарајево, 2000.

ВЕБОГРАФИЈА

- <https://wse999.wordpress.com/category/art-market/>

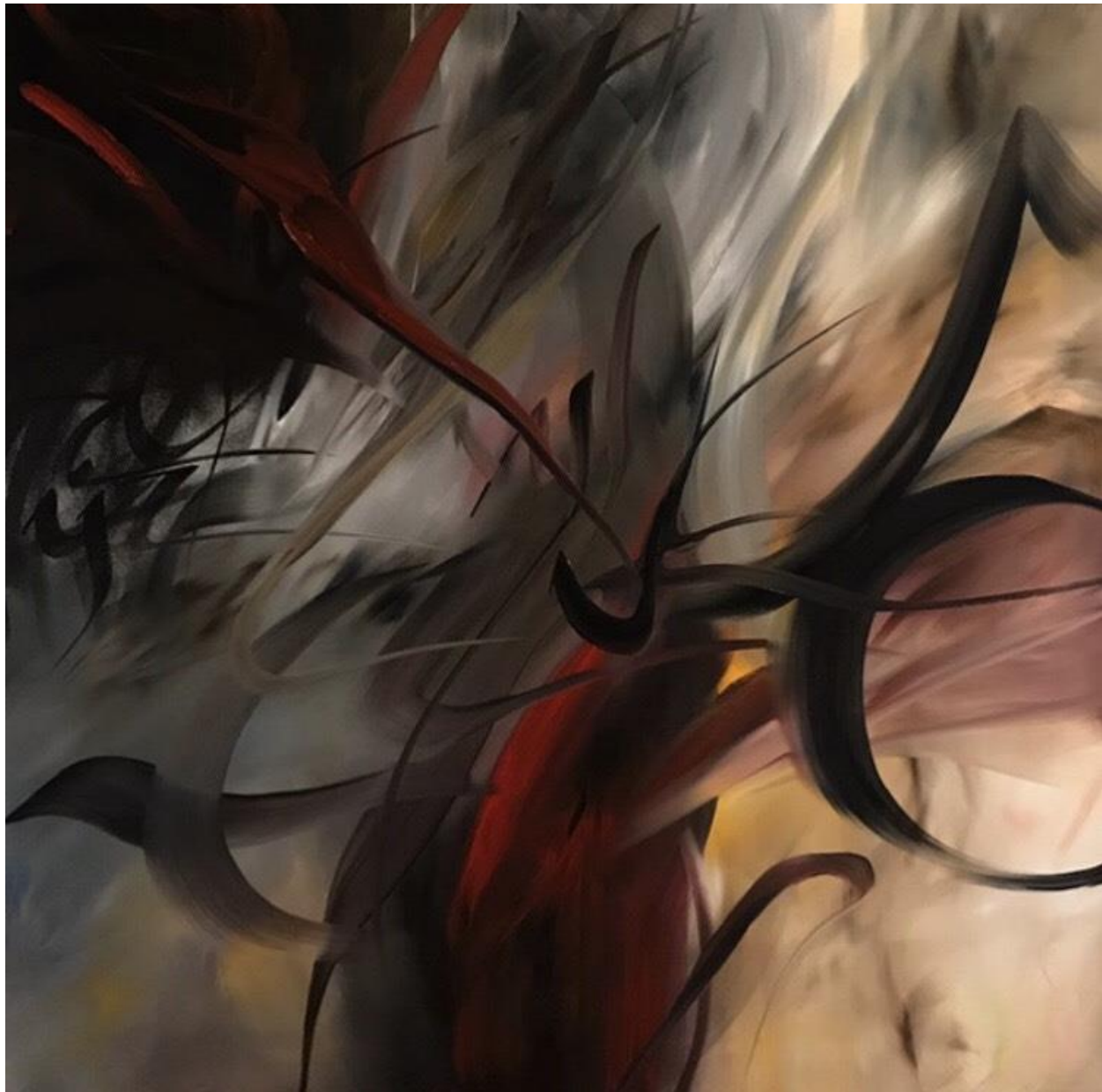
8.ПРИЛОЗИ



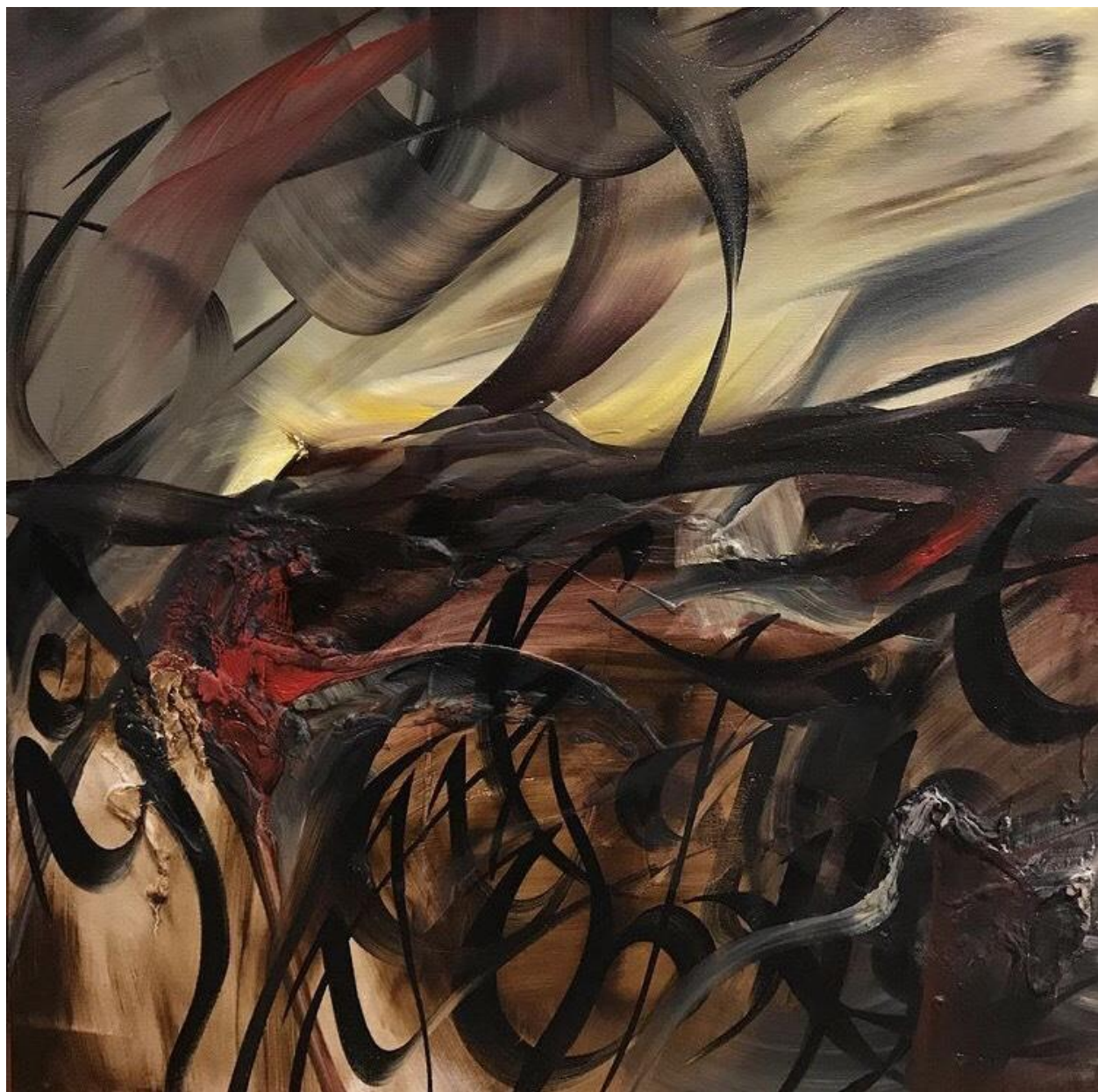
Сл. 15: *Calligraphy I*, 1,80x80цм, комбинована техника, 2021.



Сл. 16: *Calligraphy XIV*, 120x90см, комбинована техника, 2021.



Сл.17: *Calligraphy XVI*, 100x100см, комбинована техника, 2021.



Сл. 18: *Calligraphy X*, 60x60см, уље на платну, 2021.



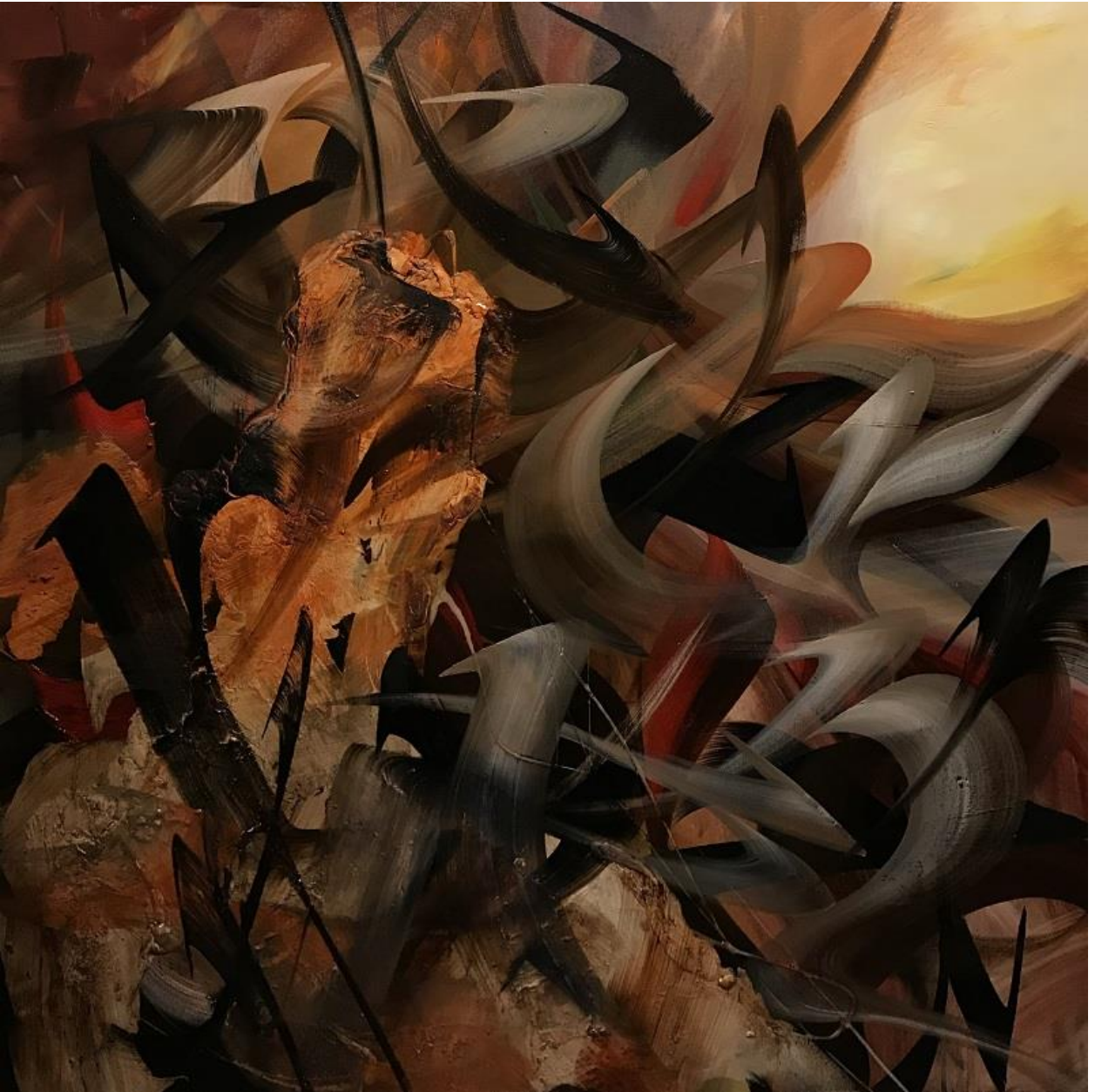
Сл. 19: *Calligraphy XI*, 120x90см, комбинована техника, 2021.



Сл.20: *Calligraphy VI*, 125x125см, комбинована техника, 2021.



Сл.21: *Calligraphy XIII*, 80x80см, комбинована техника, 2021.



Сл. 22: *Calligraphy XIX*, 100x100см, комбинована техника, 2021.



Сл. 23: *Calligraphy XIII*, 125x125см, акрил на платну, 2021.



Сл. 24: *Calligraphy XX*, 150x150cm, уље на платну, 2022.



Сл. 25: Калиграфски гест у слици, Галерија Куће Краља Петра I, Београд,31. Арт Маркет, изложба "6 соба–6 изложби", Удружење за подршку савременој српској уметности (СЦАСАс), 2022.



Сл. 26: *Калиграфски гест у слици*, Галерија Центра за Културу, "Свети Стефан, Деспот Српски", Деспотовац, Самостална изложба, 2022.



Сл. 27: Калиграфски гест у слици, Галерија Куће Ђуре Јакшића, Крагујевац, Самостална изложба, 2023.



Сл: 28 *Калиграфски гест у слици*, Дом културе, Књажевац, Самостална изложба, 2023.



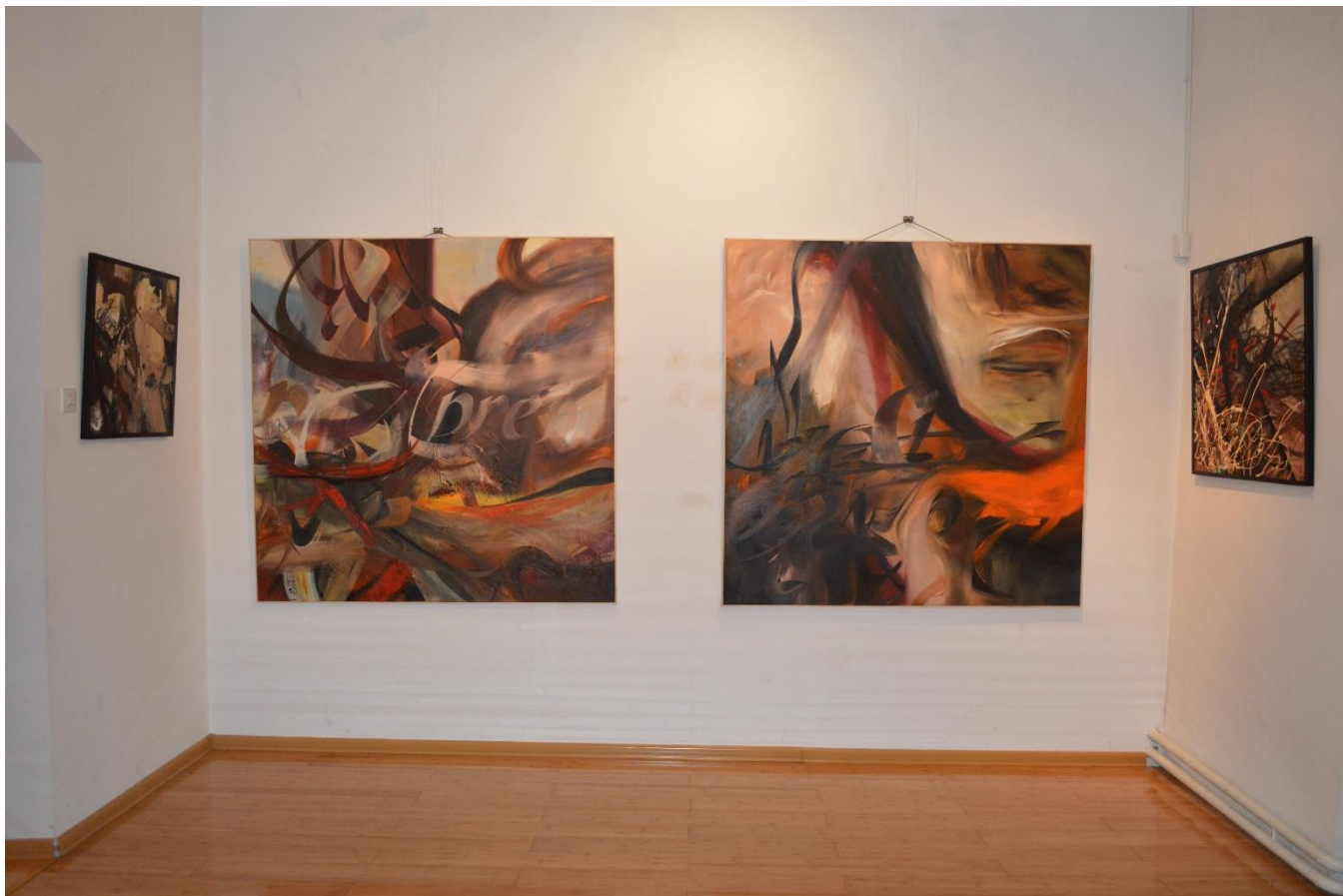
Сл. 29: *Калиграфски гест у слици*, Ликовни салон Дома Културе, Чачак, Самостална изложба, 2023.



Сл.30: *Калиграфски гест у антропоцентричној слици – изложба експерименталне калиграфије*, Галерија Куће Војновића, Инђија, Самостална изложба, Докторски уметнички пројекат, 2023.



Сл.31: Калиграфски гест у антропоцентричној слици – изложба експерименталне калиграфије, Галерија Куће Војновића, Инђија, Самостална изложба, Докторски уметнички пројекат, 2023.



Сл.32: Калиграфски гест у антропоцентричној слици – изложба експерименталне калиграфије, Галерија Куће Војновића, Инђија, Самостална изложба, Докторски уметнички пројекат, 2023.

9. ЛИСТА ИЛУСТРАЦИЈА

Слика 1 – [страна 20] *Тајно писмо*, 485x330цм, комбинована техника, 1937. (Паул Клее)

Слика 2 – [страна 42] *Calligraphy VII*, 125x125цм, уље на платну, 2022. (Исидора Јовчић)

Слика 3 – [страна 45] *Детаљ са слике: Calligraphy XV*, 2022. (Исидора Јовчић)

Слика 4 – [страна 45] *Детаљи са слика: Calligraphy XX и Calligraphy XIV*, 2022. (Исидора Јовчић)

Слика 5 – [страна 46] *Calligraphy X*, 120x80цм, акрил на платну, 2021. (Исидора Јовчић)

Слика 6 – [страна 48] *Calligraphy IX*, 120x80цм, уље на платну, 2022. (Исидора Јовчић)

Слика 7 – [страна 49] *Calligraphy XIV*, 80x80цм, комбинована техника, 2022. (Исидора Јовчић)

Слика 8 – [страна 50] *Calligraphy IV*, 125x125цм, комбинована техника, 2021. (Исидора Јовчић)

Слика 9 – [страна 51] *Calligraphy XV*, 125x125цм, комбинована техника, 2022. (Исидора Јовчић)

Слика 10 – [страна 52] *Без назива*, комбинована техника, 2007. (Christopher Wool)

Слика 11 – [страна 53] *Calligraphy II*, 80x80цм, комбинована техника, 2021. (Исидора Јовчић)

Слика 12 – [страна 54] *Prominentia*, 44x44цм, комбинована техника, 2022. (Исидора Јовчић)

Слика 13 – [страна 55] *Calligraphy V*, 125x125цм, комбинована техника, 2021. (Исидора Јовчић)

Слика 14 – [страна 56] *Caminoreal III*, 252.4x185.1цм, акрилна перплочи, 2010. (Cy Twombly)

Слика 15 – [страна 64] *Calligraphy I*, 80x80цм, комбинована техника, 2021. (Исидора Јовчић)

Слика 16 – [страна 65] *Calligraphy XIV*, 120x90цм, комбинована техника, 2021. (Исидора Јовчић)

Слика 17 – [страна 66] *Calligraphy XVI*, 100x100цм, комбинована техника, 2021. (Исидора Јовчић)

Слика 18 – [страна 67] *Calligraphy X*, 60x60цм, уље на платну, 2021. (Исидора Јовчић)

Слика 19 – [страна 68] *Calligraphy XI*, 120x90цм, комбинована техника, 2021. (Исидора Јовчић)

Слика 20 – [страна 69] *Calligraphy VI*, 125x125цм, комбинована техника, 2021. (Исидора Јовчић)

Слика 21 – [страна 70] *Calligraphy XIII*, 80x80cm, комбинована техника, 2021. (Исидора Јовчић)

Слика 22 – [страна 71] *Calligraphy XIX*, 100x100cm, комбинована техника, 2021. (Исидора Јовчић)

Слика 23 – [страна 72] *Calligraphy XII*, 125x125cm, акрил на платну, 2021. (Исидора Јовчић)

Слика 24 – [страна 73] *Calligraphy XX*, 150x150cm, уље на платну, 2022. (Исидора Јовчић)

Слика 25 – [страна 74] *Калиграфски гест у слици*, Галерија Куће Краља Петра I, Београд, 31. Арт Маркет, изложба "6 соба–6 изложби", Удружење за подршку савременој српској уметности (СЦАСАс), 2020. (Исидора Јовчић)

Слика 26 – [страна 75] *Калиграфски гест у слици*, Галерија Центра за Културу, "Свети Стефан, Деспот Српски", Деспотовац, Самостална изложба, 2022. (Исидора Јовчић)

Слика 27 – [страна 76] *Калиграфски гест у слици*, Галерија Куће Ђуре Јакшића, Крагујевац, Самостална изложба, 2023. (Исидора Јовчић)

Слика 28 – [страна 77] *Калиграфски гест у слици*, културе, Књажевац, Самостална изложба, 2023. (Исидора Јовчић)

Слика 29 – [страна 78] *Калиграфски гест у слици*, Ликовни салон Дома Културе, Чачак, Самостална изложба, 2023. (Исидора Јовчић)

Слика 30 – [страна 79] *Калиграфски гест у антропоцентричној слици - изложба експерименталне калиграфоје*, Галерија Куће Војновића, Инђија, Самостална изложба, Докторски уметнички пројекат, 2023. (Исидора Јовчић)

Слика 31 – [страна 80] *Калиграфски гест у антропоцентричној слици - изложба експерименталне калиграфоје*, Галерија Куће Војновића, Инђија, Самостална изложба, Докторски уметнички пројекат, 2023. (Исидора Јовчић)

Слика 32 – [страна 81] *Калиграфски гест у антропоцентричној слици - изложба експерименталне калиграфоје*, Галерија Куће Војновића, Инђија, Самостална изложба, Докторски уметнички пројекат, 2023. (Исидора Јовчић)

10. БИОГРАФИЈА

Исидора Јовчић, српска је академска уметница сликарства савремене уметности 21. века. Припада млађој генерацији апстрактних сликара. Њено стручно звање је дипломирани дизајнер и мастер ликовни уметник, рођена је 26. 02. 1993. године у Књажевцу. Завршила је средњу стручну Уметничку школу у Нишу, на смеру графички дизајн. Дипломирала је на „Филолошко уметничком факултету“ у Крагујевцу, одсек графички дизајн. Мастерирала је такође на „Филолошко уметничком факултету” у Крагујевцу, одсек ликовне уметности – сликарство, у класи ментора професора Александра Зарића. Тренутно је на трећој години докторских академских студија на „Факултету примењених уметности” у Београду, одсек - примењено сликарство, у пратњи ментора Ивана Грубанова. Развој њеног ликовног израза огледа се кроз радове настале техником уље на платну и акрилом. Ликовни језик истражује и у другим медијима, као што су фотографија, графика и дизајн. Живи и ствара у Књажевцу где се активно бави сликарством.

Списак колективног излагања

- Центар за културу "Гроцка" Београд, "Варошки салон 2020"
- Галерија Арт кафеа "Глуз Лотрек" Београд, удружење Креативна фабрика, пројекат ДосијеУметник "МиниФОРМАрт 2021"
- Галерија Арт кафеа "Глуз Лотрек" Београд, удружење Креативна фабрика, пројекат ДосијеУметник "МиниФОРМАрт 2022"
- Галерија "ММЦ", Културни центар Нови Пазар, "ЛИКОВНИ САЛОН МЛАДИХ 2021"
- Галерија центра за културу "Масука", Велика Плана, " XXIII Пролећни ликовни салон 2021"
- Галерија центра за културу "Масука", Велика Плана, " XXIIII Пролећни ликовни салон 2022"
- Галерија "СКЦ" Крагујевац, "ЦОМПОСИТИО СТУЛОРУМ" 2018
- Галерија "ДКСГ", "XXII Бијенале студентског цртежа", 2021

- Галерија "Чедомир Крстић", Пирот, "Мајска изложба Пироћанаца" 2021
- Музеј "Хореум Марги Равно", Ћуприја, "Матићу у част", традиционална културна манифестација "Матићеви дани" 2021
- Арт - кафе галерија "Бети Форд", Београд, ауторски пројекат Ане Мариновић, Уметников отисак "Рефлексија ИВ" 2021
- Галерија " Удружења за развој ликовних уметности, иновативних кантаутора и литерарну промоцију ", Београд, ауторски пројекат Ане Мариновић, пројекат - Уметников отисак, изложба" Паралелни свет " 2022
- Галерија Арт кафеа "Глуз Лотрек" Београд, удружење Креативна фабрика, пројекат ДосијеУметник "МиниФОРМАрт 2022"
- Галерија Арт кафеа "Глуз Лотрек" Београд, удружење Креативна фабрика, пројекат ДосијеУметник, жирирана изложба "ЛИНИЈА", ауторски пројекат Ане Мариновић, 2022
- Универзитетска галерија, Сликарство 20 година ФИЛУМ-а, Крагујевац, 2022
- Галерија " Удружења за развој ликовних уметности, иновативних кантаутора и литерарну промоцију " – "Бети форд" арт кафе галерија, Београд, ауторски пројекат Ане Мариновић, пројекат - Уметников отисак, изложба" Свет у боји " 2022

Самостална излагања

- Галерија "Чедомир Крстић", Пирот, Самостална изложба "Трансформација тела", 2022
- Галерија "Методи Мета Петров", Димитровград, Самостална изложба "Трансформација тела", 2022
- Галерија "Меандер", Апатин, Самостална изложба "Калиграфски гест у слици", 2022
- Ликовни салон дома културе, Чачак, Самостална изложба "Калиграфски гест у слици", 2022

- Галерија Куће Војиновића, Инђија, Самостална изложба, докторски уметнички пројекат, "Калиграфски гест у антропоцентричној слици – изложба експерименталне калиграфије", 2022
- Галерија Центра за културу "Масука", Велика Плана, Самостална изложба "Калиграфски гест у слици", 2022
- Галерија Београдске тврђаве, Стамбол капија, Самостална изложба цртежа, Београд, 2022
- Дом Културе, Књажевац, Самостална изложба, "Калиграфски гест у слици" и "Трансформација тела", 2022
- Кућа Краља Петра, Београд, 31. Арт Маркет, Удружење за подршку савременој српској уметности (СЦАСАс), изложба "6 соба – 6 изложби", Самостална изложба, "Калиграфски гест у слици" 2022
- Галерија центара за културу, Деспотовац, "Свети Стефан, деспот српски", самостална изложба уметничких радова, 2022
- Културни центар Зрењанин, Самостална изложба, "Калиграфски гест у слици – изложба експерименталне калиграфије", 2023
- Културни центар Нови Сад, Амерички кутак, Самостална изложба, "Калиграфски гест у слици – изложба експерименталне калиграфије" 2024

Изјава о ауторству

Потписана мр Јовчић Исидора

број индекса 122/2019

Изјављујем

Да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

**„Калиграфски гест у антропоцентричној слици –
изложба експерименталне калиграфије”**

- 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 другим програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени
- да ниам кршио /ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду 06.06.2024

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

Име и презиме аутора: **мр Исидора Јовчић**

Број индекса: 122/2019

Докторски студијски програм: Пимењена уметност и дизајн

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта:

„Калиграфски гест у антропоцентричној слици – изложба експерименталне калиграфије”

Ментор: др. ум. Иван Грубанов, ванредни професор

Потписана Исидора Јовчић

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предала 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 у Београду.

Потпис докторанда

У Београду 06.06.2024

Изјава о коришћењу

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

**„Калиграфски гест у антропоцентричној слици –
изложба експерименталне калиграфије”**

која / и је моје ауторско дело.

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

Потпис докторанда

У Београду 06.06.2024
