

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



ФАКУЛТЕТ ПРИМЕЊЕНИХ УМЕТНОСТИ

Марина М. Николић

ТРАНСДИСЦИПЛИНАРНОСТ УНИВЕРЗУМА И МУЛТИВЕРЗУМА КРОЗ ПЕРЦЕПЦИЈУ И
КОМБИНОВАНЕ ТЕХНИКЕ - АМБИЈЕНТАЛНА ПОСТАВКА СЛИКА СА СКУЛПТОРСКИМ
ЕЛЕМЕНТИМА

Докторски уметнички пројекат

Ментор: мр Мирослав Лазовић, редовни професор

Београд, септембар 2022.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE



FACULTY OF APPLIED ARTS

Marina M. Nikolić

TRANSDISCIPLINARITY OF UNIVERSE AND MULTIVERSE THROUGH PERCEPTION AND
COMBINED TECHNIQUES - AMBIENT SETTING OF PAINTINGS WITH SCULPTURAL
ELEMENTS

Doctoral Art Project

Mentor: Miroslav Lazović, M.A., full professor

Belgrade, September 2022

Садржај

Апстракт	1
Abstract.....	3
1. Увод.....	5
2. Методологија	7
2.1 Предмет истраживања	7
2.2 Хипотеза и истраживачка питања.....	8
2.3 Циљ истраживања.....	9
2.4 Методе уметничког истраживања	9
2.5 Основне поставке рада	11
2.6 Очекивани резултати истраживања и уметничко-истраживачки допринос.....	12
3. Теоријски оквир	13
3.1 Историјат теоријских приступа перцепцији.....	14
3.2 Повезаност ока и уха.....	18
3.3 Дистинкција чула.....	20
3.4 Чула и осећања.....	21
3.5 О виду	21
3.6 О слуху	23
3.7 О видљивом и чујном.....	23
3.8 О присутности.....	24
3.9 Процесуирање информација и области визуелног опажања	25
3.10 Избор информација.....	26
3.11 Перцепција, њена структура и периферно виђење.....	26
3.12 Визуелно опажање кроз уметност.....	27
3.13 О филозофији свести	28

3.14	Од акције до селекције	28
3.15	Место свести у сопственом телу	29
3.16	Мозак у Бергсоновој филозофији	30
3.17	Повезаност интелигенције и простора	31
3.18	Перцепција у Бергсоновом делу „Материја и меморија”	31
3.19	Спонтано сећање.....	35
3.20	Меморија и дух у прошлости и садашњости.....	36
3.21	Утицај перцепције на материју - душа и тело.....	38
3.22	Различити интензитети психолошких стања.....	39
3.23	О многострукости стања свести (идеја трајања).....	40
3.24	О организацији стања свести (слобода кроз стање свести)	42
3.25	„Феноменологија перцепције“ Мориса Мерло-Понтија.....	44
3.26	Чула.....	45
3.27	Опажање.....	46
3.28	„Видљиво и невидљиво“ Мориса Мерло-Понтија.....	49
3.29	„Сезанова сумња – Око и Дух и други огледи о уметности“ Мориса Мерло-Понтија	50
3.30	„Између дела и предмета“	57
3.31	Универзум стварања	59
3.32	О перцепцији универзума кроз науку.....	60
3.33	О космосу.....	61
3.34	На рубу вечности – галаксије	62
3.35	Постојаност памћења – мозак, интелигенција	63
4.	Анализа теоријског и практичног дела рада	63
4.1	Разлике између филозофског и психолошког изучавања перцепције	64
4.2	Духовност и чула	64
4.3	Мултисензорна интеграција (сарадња чула)	65

4.4	Видљиво и невидљиво.....	66
4.5	О енергији.....	67
4.6	Стварање кроз време и простор	68
4.7	Време ван времена (спознаја себе самих ван сваког времена).....	68
4.8	Фиксирани тренутак (тренутак обележен трајањем)	69
4.9	Универзум уметности.....	70
4.9.1	Универзум уметности и време	70
4.10	Интеграција појединачних универзума у мултиверзум	72
4.11	Универзум перцепције и перцепција универзума као инспирација	72
4.12	Циљ стварања.....	74
4.13	О стварању дела.....	74
4.14	Технике инверзије, рељефа и инкрустације	77
4.15	Сличности и разлике технике инверзије и зграфито технике	81
4.16	Рекомпоновање и репозиционирање платна	81
5.	Закључак.....	83
	Библиографија.....	88
	Сликовни прилози	91
	Биографија аутора	135

Апстракт

У овом раду упоредо истражујемо универзум перцепције и перцепцију универзума, кроз призму прошлости, садашњости и будућности. У стварању уметничког дела повезујемо сликарско-скулпторски приступ и комбиноване технике. Представљамо универзум перцепције (оно у нама) помоћу наших чула а такође и појединачне универзуме материје, меморије, енергије, интелигенције, имагинације и многе друге. Перцепцију анализирамо са три аспекта: филозофског, психолошког и уметничког. Покушавамо да сагледамо на који начин филозофија, психологија и уметност могу да сарађују и међусобно утичу једни на друге. У истраживању се испитује однос духа према материји а све се дешава у области меморије. Критику интелигенције можемо разумети кроз перцепцију - афекцију – акцију. Кроз перцепцију универзума (оно око нас) приказујемо повезаност човека са универзумом и оно унутрашње са спољашњим. Комбинованим техникама остварујемо међуделовање ова два аспекта.

На основу иницијалног истраживања кроз различите аспекте, долазимо до главне хипотезе рада: *Универзум перцепције (оно у нама) и перцепција универзума (оно око нас) су директно повезани и међусобно делују путем чула, материје, меморије, енергије, интелигенције кроз призму прошлости, садашњости и будућности, представљени комбинованим техникама у стварању уметничког дела.* Можемо поставити значајна питања која нам могу помоћи у бољем разумевању теме овог докторског рада и разјаснити шта нам то објашњава перцепција, како користимо наша чула и шта преко њих сазнајемо. Када говоримо о нашем стварању, можемо се запитати да ли је оно условљено нашим виђењем, размишљањем као и да ли је још нешто укључено у њега. У којој мери одлуке зависе од наших избора и који све елементи утичу на нашу интелигенцију?

Главно полазиште приступа теми отвара питање перцепције и повезаност аутора и реципијента са уметничким делом и његовим деловањем на наша чула. Ми креирамо своје сопствене универзуме користећи оно што нам је дато споља и унутар нас. Функционишемо у садашњости, једним делом окренути ка прошлости а другим ка будућности. Универзум је сагледан кроз прошлост, садашњост и будућност у којем

мултиверзум представља интеракцију претходно поменутих појединачних аспеката и њихово међусобно деловање са појединачним универзумима. Предмет истраживања су комбиноване технике којима је приказан универзум из уметничког угла у 3Д техници. Експерименталним истраживањем долазимо до технике инверзије, односно другачијег начина постављања рељефа кроз просечено платно, као и до технике инкрустације, такође коришћене на другачији начин и у комбинацији са различитим материјалима. Трансгресивно деловање скулпторских елемената кроз различите сегменте просеченог платна пружа сасвим нови приступ перципирања слике где она у исто време има улогу носача 3Д елемената и самосталне 2Д површине платна. Циљ је интегрисати комбиноване технике и аспекте универзума перцепције и перцепције универзума, као и постизање аутентичне тродимензионалности. Рад који настаје проистиче из теоријских разматрања. Интегративном стратегијом (трансдисциплинарност) постижемо међусобно деловање различитих научних метода: анализе, синтезе, компарације, апстракције, конкретизације и експеримента. Кроз експериментални део рада практично су приказане различите могућности примене комбинованих техника, рељефа, технике инверзије и инкрустације. Тежња је да буду задовољени хеуристичност и апликативност.

Можемо закључити да човек кроз уметност обликује уметничко дело својим мишљењем, опажањем, инспирацијом, идејама и имагинацијом. Резултати истраживања комбинованих техника огледају се у постављању и повезивању рељефа техником инверзије у практичном делу рада а у теоријском у утицају перцепције преко наших чула на наше стварање, повезујући оно у нама и око нас. У оба сегмента рада желимо да постигнемо инхерентност. У теоријском делу, кроз перцепцију и чула, циљ је достићи духовност која обогаћује наше стварање. У погледу комбинованих техника, у практичном делу рада, повезујући сликарско-скулпторске елементе, користећи се техником инверзије, постижемо ефекат аутентичне тродимензионалности. Циљ је променити угао гледања кроз формирање другачије свести у посматрању уметничког дела.

Кључне речи: перцепција, чула, енергија, материја, меморија, инверзија, интелигенција, интуиција, инспирација, имагинација

Abstract

In this paper, the universe of perception and the perception of the universe are simultaneously explored through the prism of the past, present and future. In creating a work of art, we connect the painter-sculptor approach and combined techniques. The universe of perception (that within us) is presented by using our senses; and also the individual universes of matter, memory, energy, intelligence, imagination and many others will be introduced. Perception is analyzed from three aspects: philosophical, psychological, and artistic. We attempt to see how philosophy, psychology and art could cooperate and influence each other. The research examines the relationship between spirit and matter, and everything happens in the field of memory. Criticism of intelligence might be understood through perception - affection - action. Through the perception of the universe (what is around us) we demonstrate the connection of man with the universe and the inner with the outer. Using combined techniques, we achieve the interaction of these two aspects.

Based on the initial research through various aspects, the main hypothesis of the paper emerges: *The universe of perception (what is inside us) and the perception of the universe (what is around us) are directly connected and interact with each other through the senses, matter, memory, energy, intelligence through the prism of the past, the present and the future, presented with combined techniques in the creation of a work of art.* We pose significant questions that could assist us in better understanding of the topic of this Doctoral Art Project and clarify what is perception explaining to us, how do we use our senses and what do we discover through them. When we discuss our creation, we may ask ourselves if it is determined by our seeing, thinking, and is there something else involved in it. To what extent decisions depend on our choices and what are the elements that affect our intelligence?

The main starting point of the approach to the topic is the question of perception and the connection between the author and the recipient with the work of art and the effect of the artwork on our senses. We create our own universes using what is given to us from outside and within us. We function in the present, while one part of us is facing the past and the other is facing the future. The universe is observed through the past, present and future in which the multiverse represents the interaction of the previously mentioned individual aspects,

and their interaction with the individual universes. The subject of the research are combined techniques that present the universe from an artistic point of view in 3D technique. Through experimental research, we approach the inversion technique - a different way of placing the relief through the carved canvas, as well as the incrustation technique which is also used in a different way and in combination with different materials. The transgressive action of sculptural elements through different segments of the carved canvas provides a completely new approach to perceiving the painting, where at the same time it plays the role of a carrier of 3D elements and of an independent 2D surface of the canvas. The aim is to integrate combined techniques and aspects of the universe of perception and perception of the universe, as well as achieving authentic three-dimensionality. The resulting work stems from theoretical considerations. With the integrative strategy (transdisciplinarity) we achieve the interaction of different scientific methods: analysis, synthesis, comparison, concretization, abstraction and experiment. Through the experimental part of the work, various possibilities of applying combined techniques, relief, inversion and incrustation techniques are practically displayed. The aspiration is to satisfy heuristics and applicability.

We may conclude that through art, people shape works of art with their opinion, perception, inspiration, ideas and imagination. The results of the research of combined techniques are reflected in the placement and connection of the relief using the inversion technique in the practical part of the work, and in the theoretical part in the influence of perception through our senses on our creation, connecting what is inside us and around us. In both segments we aimed to achieve inherence. In the theoretical part, through perception and senses, the goal was to reach the spirituality that enriches our creation. In terms of combined techniques, in the practical part of the work, by connecting painterly and sculptural elements, using the inversion technique, we achieve the effect of authentic three-dimensionality. The aim is to change the angle of view through the formation of a different consciousness in observing the work of art.

Key words: perception, senses, energy, matter, memory, inversion, intelligence, intuition, inspiration, imagination

1. Увод

Идеја овог докторског уметничког пројекта је трагање за смислом повезаности човека и универзума који је у нама и око нас. У овом раду налазимо тесну повезаност човека са универзумом, где мултиверзум чине појединачни паралелни универзуми. Универзум и мултиверзум ће бити сагледани кроз призму перцепције универзума и универзума перцепције. У оквиру универзума перцепције бавићемо се појединачним универзумима који нам омогућавају да живимо, мислимо, расуђујемо, доносимо одлуке у којима учествује наша свест, мозак и интелигенција. Они могу функционисати самостално и у оквиру целине али тек обједињени чине савршенство којим се човек разликује од других бића и то га подстиче на стварање и напредак.

Посматрајући са различитих аспеката, покушаћемо да их анализирамо уз помоћ научних метода, доводећи их у различите међусобне односе (трансдисциплинарност), сагледавајући њихове додирне тачке, преплитања и прожимања различитих сегмената, чинећи целину интегрисањем њених делова, како у теоријском, тако и у практичном делу рада. У теоријском делу рада, бавићемо се перцепцијом, чулима, спољашњим и унутрашњим, оним у нама и око нас. У оквиру истраживања перцепције, проучаваћемо појединачне универзуме: материје, енергије, времена, простора као и меморије, мозга, ума и интелигенције, имагинарног и многе друге, те објаснити значај њиховог упоредног функционисања у оквиру мултиверзума, чинећи целину. Мултиверзум ће представљати интеракцију, сарадњу мноштва чула – мултисензорну интеграцију.

Теоријска разматрања и претходна детаљна анализа постојећих извора нас наводе да поставимо главну хипотезу овог докторског рада која се тиче универзума перцепције (оно у нама) и перцепције универзума (оно око нас) као и њихове директне повезаности и међусобног деловања путем чула, материје, меморије, енергије, интелигенције кроз призму прошлости, садашњости и будућности, а који ће бити представљени комбинованим техникама у стварању уметничког дела.

Различити сегменти у раду и њихова међусобна повезаност ће нам помоћи да одговоримо на помоћна, пратећа питања шта је то перцепција, као и зашто су нам значајна чула и њихово правилно функционисање да бисмо преко њих дошли до сазнања. Када је реч о стварању, запитаћемо се да ли оно може зависити од више фактора који нису само виђење и мишљење. Такође ћемо поставити питања да ли наше одлуке могу бити директно повезане са нашим изборима, шта све осим информација из спољног света утиче на нашу интелигенцију, као и како појединачни универзуми утичу на наше стварање. Можемо поставити питање да ли тражимо узрок, последицу или смисао постојања универзума.

У практичном делу рада ће бити представљени универзум и мултиверзум кроз призму садашњости, прошлости и будућности. На два платна биће приказан универзум и мултиверзум кроз аутентичну тродимензионалност и интеграцију сликарских и скулпторских елемената на платну и кроз платно. Комбиноване технике, рељеф и техника инверзије (обрнути редослед постављања слојева рељефа кроз просечено платно), рељеф са обе стране и изван оквира платна, репозиционирање и рекомпоновање као и техника инкрустације (уметање, облагање и прожимање жице, мреже у међупросторе рељефа и платна), дају овом делу специфичну дубину простора. На основу посматрања великог броја снимака из универзума и опсервација кроз телескоп долазимо до свог јединственог, аутентичног утиска, не копирајући до сад виђено. Ниједан уметник не би могао да створи и пренесе аутентичне слике из универзума, будући да не може да фиксира тренутак који је већ у проласку а чак и ако би могао, то би представљало копирање или прецртавање неког већ виђеног модела. Сматрамо да уметнику једино преостаје да створи свој јединствени утисак, ослањајући се на лично виђење и имагинацију.

Повезаност човека и универзума се остварује помоћу наших чула и отвара питање перцепције. „Универзум перцепције“ представља оно у нама а „перцепција универзума“ представља оно око нас, приказано на два платна. Повезивање онога споља са оним изнутра на уметничком плану остварује се техником инверзије, односно трансгресивним деловањем скулпторских елемената кроз различите сегменте просеченог платна. На тај начин долазимо до сасвим новог доживљаја слике.

Платно у техничком смислу представља тело које у исто време има улогу носача 3Д скулпторских елемената и самосталне 2Д површине платна, повезујући оно споља и оно изнутра.

Сликарско-скулпторским поступком постижемо ефекат аутентичне тродимензионалности, повезујући ове две дисциплине постављањем рељефа са обе стране просеченог платна. Универзум је приказан кроз лично виђење свемира, заустављено у тренутку, простору и времену, кроз боје, облике, рељефе, структуре и текстуре материјала. Приказивањем једног сегмента желимо да постигнемо илузију целине простора, ослањајући се на лични доживљај који је јединствен и непоновљив. Кроз универзум перцепције обједињујемо појединачне универзуме: материје, меморије, енергије, тела, духа, интелигенције, свести, ума, указујући на значај њиховог међусобног деловања.

2. Методологија

Разумевање научних метода и методологије нам омогућава свеобухватно разумевање информација до којих долазимо путем књига, радова, чланака и других извора. Методологија овог рада ће бити детаљније приказана у овом поглављу.

2.1 Предмет истраживања

Својим сликама галаксија, планета, сазвежђа, небула, у акрилној техници на платну, са апликованим елементима истраживања комбинованих техника представимо из уметничког угла свемир - тај мистериозни несагледив простор.

Истражујемо комбиноване технике и различите материјале који се могу апликовати на платно. Пратећи историјски ток и развој комбинованих техника, фокусираћемо се на истраживање постојећих и израду нових и другачијих комбинованих техника.

Тренутно правимо експерименте са рељефима и текстурама и испитујемо њихове неистражене могућности из уметничког угла.

Предмет истраживања у докторском уметничком пројекту су комбиноване технике којима ће бити приказан универзум из уметничког угла, у 3Д техници. Просечено платно ће бити повезано са скулпторским елементима истраживања комбинованих техника. Поменуте технике ће бити уједињене, стварајући нове и другачије технике, повезујући различите савремене и класичне скулпторске материјале. Правимо експерименте са рељефима и текстурама, са различитим материјалима и испитујемо њихове неистражене могућности. Приступ теми је трансдисциплинаран и у теоријском и у практичном погледу - кроз аспекте филозофије, психологије и уметности. Рад који ће настајати у оквиру докторског уметничког пројекта произилазиће из теоријских разматрања и имаће вишемедијски карактер. Главно полазиште приступа теми универзума отвара питање перцепције и повезаности аутора и реципијента, кроз комуникацију са уметничким делом и његовим деловањем на наша чула. Трансгресивно деловање скулпторских елемената кроз различите сегменте просеченог платна пружа сасвим нови приступ перципирања слике, где она у исто време има улогу носача 3Д елемената и самосталне 2Д површине платна.

2.2 Хипотеза и истраживачка питања

Главна хипотеза овог докторског уметничког рада која проистиче из иницијалног истраживања је следећа:

Универзум перцепције (оно у нама) и перцепција универзума (оно око нас) су директно повезани и међусобно делују путем чула, материје, меморије, енергије, интелигенције кроз призму прошлости, садашњости и будућности, представљени комбинованим техникама у стварању уметничког дела.

Истраживачка питања која ће нам служити у доказивању постављене хипотезе су:

1. Шта нам то објашњава перцепција?

2. Како користимо наша чула и шта преко њих сазнајемо?
3. Да ли је наше стварање условљено нашим виђењем, размишљањем или постоји још нешто?
4. Како доносимо одлуке о својим изборима?
5. Шта карактерише нашу интелигенцију?

Ова питања ће нам помоћи да постигнемо боље разумевање кључних појмова који су од значаја за нашу тему, као и да сагледамо њену суштину и дођемо до крајњег циља овог истраживања и доказивања наше хипотезе.

2.3 Циљ истраживања

Циљ истраживања је створити и приказати уметничко дело у којем ћемо повезати различите материјале, уклопити елементе истраживања и показати резултате до којих ћемо доћи у експерименталном раду. Поменуто дело ће функционисати као комплексна амбијентална поставка. Сликама галаксија, планета, сазвезђа, небула, као и структурама, рељефима и текстурама материјала који излазе из оквира платна, биће постигнут ефекат тродимензионалности, служећи се комбинованим техникама и техником инверзије. Кроз сликарско-скулпторски поступак бавићемо се трансдисциплинарношћу, интегративном стратегијом, да би се дошло до нових сазнања, споровело истраживање изван оквира дисциплине и елаборирало међуделовање различитих истраживачких научних метода кроз докторски уметнички пројекат. Неопходно је имати претходно искуство у познавању различитих техника понаособ и искористити га у циљу стварања нових, повезујући их.

2.4 Методе уметничког истраживања

Методолошка замисао ће претендовати да буде комплетно уоквирена кроз могућност да се закључци свих теоријских испитивања која следе примене при презентовању практичног дела овог трансдисциплинарног докторског уметничког пројекта. У

приступу реализацији писаног дела докторског уметничког пројекта, користићемо комбинацију филозофског, психолошког и уметничког аспекта. Користићемо научне методе анализе, синтезе, методе експеримента, компаративну методу, методу апстракције и методу конкретизације, које ће бити детаљно образложене. Помоћу наведених научних метода планирамо да објаснимо и образложимо поступке којима смо се служили при изради рада.

Интегративном стратегијом (трансдисциплинарност) указаћемо на значај међуделовања различитих научних метода током истраживања. Циљ је показати различите аспекте истраживања и њихов међусобни утицај а самим тим доћи до нових сазнања у раду и увидети важност њихове повезаности а у томе ће велику улогу одиграти научне методе.

Методом анализе ћемо доћи до схватања и утврђивања, односно дефинисања целине. Уз помоћ анализе, долазимо до растављања предмета истраживања на његове саставне делове. Делови те целине су повезани и налазе се у међусобним односима. Анализа нам омогућава истраживање предмета као целине, једног дела или скупа односа.

Методом синтезе спајамо више чинилаца у једну целину. На тај начин се лакше схвата сложена целина преко њених посебних делова, њиховим спајањем и стављањем у разне могуће односе и везе. Ти разни појединачни односи могу бити у супротности и спајају се у нову целину. У овом случају, синтеза је продуктивна а у некој другој ситуацији може бити репродуктивна, где су кроз анализу поново откривени делови целине које је могуће поново спојити а могуће је делове ставити у другачије односе и те делове изменити и добити измењену или потпуно нову целину.

Методом експеримента ћемо се служити у експерименталном истраживању које подразумева физичко деловање на предмет истраживања. Углавном је то посматрање вештачки изазваних појава и утврђивање њихових узрока и последица, праћењем дејства једног или више чинилаца (узрочника), контролисаним дејством експерименталног процеса у контролисаним специфичним условима.

Компаративна (упоредна) метода ће нам помоћи у поређењу разлика, сличности и идентичности исте појаве и представља поређење мишљења и сазнања. Ова метода зависи од извора и прикупљања података у истраживању. Њен задатак је да описује, класификује и обogaћује.

Методу апстракције ћемо употребити у издвајању појединачног из општег и општег из појединачног. Њен методски поступак је апстраховање, то је мисаони поступак који се бави општим и посебним, издвајањем из целине. Издвајање се дели на оно што се издваја и оно из чега се издваја. Апстракција често претходи конкретизацији, оне се прожимају али та повезаност не укида њихове посебности.

Метода конкретизације за предмет има однос општег, посебног и појединачног, полазећи од општег. Овај поступак додавања, мењања датог обима и садржаја појма ће нам помоћи у приближавању апстрактног конкретном.

Основне поставке рада

Дисциплинарни оквири у којима ће се кретати комплетан теоријски део докторског уметничког пројекта биће филозофски, психолошки и уметнички. Главни задатак истраживања ће се састојати у идентификовању и преиспитивању међуделовања универзума и мултиверзума кроз перцепцију и комбиноване технике; тачније, кроз покушај анализе “перцепције универзума” и “универзума перцепције” кроз комбиноване технике. Указаћемо на различитости, додирне тачке и позиције које могу довести до промене начина размишљања и угла посматрања уметничког дела. Објаснићемо на који начин ови аспекти могу да сарађују и међусобно утичу једни на друге. Разјаснићемо реалистичко и идеалистичко виђење перцепције а поред разлика у њиховим међусобним односима, циљ је да се објасне оба становишта.

У практичном делу докторског уметничког пројекта ћемо разрадити и тумачити развој спроведених истраживања. Истраживање ће резултирати скупом техника које ће бити презентоване као вечити спој старог и новог. Фокус ће бити на изради нових и другачијих комбинованих техника које би ишле у корак са будућношћу. Нови и

оригинални ће бити резултати експерименталног истраживања и нови начини израде. Планирамо да експерименталним истраживањем и различитим методама дођемо до нечег новог и примењивог, чиме ће бити задовољени захтеви хеуристичности и апликативности. Интегративном стратегијом (трансдисциплинарност) истраживања ћемо покушати да дођемо до нових сазнања и спроведемо истраживање изван оквира дисциплине које ће се заснивати на међуделовању различитих истраживачких научних метода и представљало би комбинацију дисциплинарног и недисциплинарног, односно неформалног сазнања.

Покушаћемо да истражимо међуделовање универзума и мултиверзума кроз комбиноване технике које ћемо ујединити у уметничко дело и објаснити кроз перцепцију са три аспекта: филозофског, психолошког и уметничког. Указаћемо на различитости, додирне тачке и позиције које нас могу довести до промене начина размишљања и угла посматрања уметничког дела. Објаснићемо на који начин ови аспекти могу да сарађују и међусобно утичу једни на друге. Сигурно је да остварују трајан и позитиван утицај на наше лакше разумевање перцепције. Овај утицај се огледа управо у сагледавању, примени и посматрању перцепције као целине. Разјаснићемо реалистичко и идеалистичко виђење а поред разлика у њиховим међусобним односима, не треба занемарити важност њихове повезаности. Циљ је да се објасне оба становишта.

У практичном делу рада, истраживање ће резултирати скупом техника које ће бити презентоване као вечити спој старог и новог. Фокус ће бити на изради нових и другачијих комбинованих техника које би ишле у корак са будућношћу. Нови и оригинални ће бити резултати експерименталног истраживања и нови начини израде.

2.5 Очекивани резултати истраживања и уметничко-истраживачки допринос

Израдом докторског уметничког пројекта на осликаном платну ћемо презентовати структуре, рељефе и текстуре. Резултат истраживања ће представљати уметничко

дело у које ће бити уклопљени елементи истраживања. Истраживачки процес ћемо документовати фотографијама и видео снимцима различитих материјала које смо користили током истраживања. Приказаћемо уметничко дело, материјале и технике коришћене у раду. Објаснићемо шта је то што помера границе досадашњих истраживања. У нашем приступу оригинални ће бити резултати експерименталног истраживања и начин израде различитим техникама на материјалима. Истраживање ће резултирати новим рељефима који ће пролазити кроз просечено платно и излазити из оквира платна. Рад ће карактерисати сликарско-скулпторски поступак.

Презентовани циљеви и очекивани резултати ће се огледати у аутентичности и слободи приступа, како у теоријском, тако и у практичном делу рада. Уметничко истраживачки допринос ће представљати новонастали резултати експерименталног истраживања обраде и поставке материјала у оквиру комбинованих техника. Материјали ће бити апликовани на осликано платно. Истраживање ће резултирати експериментима са различитим техникама израде рељефа, текстура материјала и скулпторским елементима. Велику пажњу посвећујемо стварању уникатних облика и начину обраде који ће бити апликовани на платно. Управо тај аутентичан лични доживљај ће представљати значајан допринос и подстицај за даља истраживања у овој области. Коришћењем значајне научне литературе и оригиналним ауторским приступом у извођењу уметничког дела, као истраживачког поступка, планирамо да унесемо иновације како у теоријском, тако и у практичном делу рада. Отвориће се нове могућности тумачења и валоризације сликарства и вајарства и тиме би уметничка академска заједница постала богатија за продубљивање овог приступа. Боје, облици, контрасти у комбинацији са апликованим комбинованим техникама пружају бескрајне могућности доживљаја свемира.

3. Теоријски оквир

Сматрамо да је од велике важности започети и спровести истраживање служећи се теоријама заснованим на прегледу литературе у области коју истражујемо. Стога ће у

овом одељку бити приказан историјат и теоријски оквир на који се овај докторски рад ослања.

3.1 Историјат теоријских приступа перцепцији

Кроз историју су постојали многи теоријски приступи перцепцији. Корене изучавања перцепције налазимо још код Платона и Аристотела. Платон се посебно питао како је знање повезано са перцепцијом али у својим дискусијама и делима о перцепцији такође испитује повезаност ума и тела. Његово схватање је било базирано на дуалистичкој теорији тела и духа у којој тело представља инструмент духа. О свему овоме говори и Аристотел у својим делима *De anima* и *De sensu et sensibilibus*. Аристотелова теорија перцепције у основи говори о чулним капацитетима, односно о активним и пасивним моћима посматраним као основним објашњавајућим факторима перцепције (Knuuttila-Kärkkäinen, 2008, pp. 12-13).

Како се формира опажај спољашњег света? Немачки психолог, припадник гешталтне психологије Курт Кофка 1935. године се запитоа: „Зашто ствари изгледају тако како изгледају?“

Класичне теорије и правци се сматрају најзначајнијим у области перцепције. Тако, емпиризму и асоцијационизму који су обележили период од 17. до 19. века припадају филозофи и неки од најистакнутијих мислилаца попут Томаса Хобса, који се као представник класичног енглеског емпиризма бавио и проучавањем асоцијација (веза чулних идеја) и Џона Лока који је проучавао сензације (елементарне чулне идеје). Лок је сматрао да се рађамо без урођених идеја и да учимо из искуства које произлази из чулног опажања (Knuuttila-Kärkkäinen, 2008, p. 271). Џон Стјуарт Мил као један од најутицајних филозофа 19. века се кроз проучавање асоцијација бавио механичким (силе) и хемијским (једињења).

У правце класичне теорије се убраја и структурализам чији су елементи сензације (чулни елементи) и представе (меморијски елементи). У другој половини 19. века Вилхелм Вунт, оснивач модерне и експерименталне психологије и његов наследник, Едвард Тиченер повезују осете и представе да би се дошло до целовитог опажаја и

сматрају се зачетницима овог правца (Titchener, 1910, p. 565). Структурализам сугерише да комплексност перцепције може бити схваћена разбијањем у мање, основне делове искуства као што је, на пример, дељење мелодије на низ звукова. Опажај се гради поступном асоцијацијом, синтезом простих елемената у сложеније целине. Реконструкција објекта је когнитивно вођена, посредована меморијским представама.

Један од представника класичне теорије функционализма је Вилијам Џејмс, „отац“ америчке психологије који каже да је опажање функција која је у уској вези са адаптивним понашањем организма. Његова преокупација је перцепција, акција и адаптација. Проучавао је менталну активност (операције) и моторну активност (понашање) (James, 1992, pp. 23-25). Према функционализму, основни задатак науке је утврђивање функције појава и људске делатности уопште у односу на друштво у целини или неки његов део.

Гешталт теорија представља супротност раније доминантном структурализму. Оснивачи и представници гешталт теорије су Макс Вертхајмер, Курт Кофка и Волфганг Келер који су разматрали целину као скуп делова кроз принцип транспозиције где различити елементи представљају исту целину и кроз гешталт квалитет где исти елементи представљају различите целине. Вертхајмер се бавио законима перцептуалне организације - сличност, близина, континуитет и затвореност (Ellis, 1938, p. 71). Кофка се бавио перцептивном економијом, унутрашњим перцептивним тенденцијама и стимулусним ограничењима. Садржај непосредног перцептивног искуства приписује се стимулацији. Описује се доживљај а не објекат (Koffka, 1922, p. 531). Келер се бавио неуропсихолошким изоморфизмом укључујући скуп неуралне активности (физички гешталт) и опажајни склоп (феноменолошки гешталт). Гешталт теорија сматра да се опажај формира кроз тренутну самоорганизацију целине. Реконструкција објекта је спонтана неурално посредована.

Дански психолог Едгар Рубин је 1921. године представио један важан аспект гешталт организације, иако сам није био припадник гешталт психологије – перцепцију фигуре

и позадине (figure-ground perception). Рубин је сугерисао да група повезаних објеката може ментално и визуелно бити схваћена као објект (фигура) или као површина иза ње (позадина), те да од формулисаних услова зависи шта ће од тога бити опажено.

Британски психолог Ричард Грегори заслужан је за развој когнитивне психологије, посебно у "Перцепцији као хипотези", приступу који је првобитно настао у раду Хермана фон Хелмхолца и његовог ученика Вилхелма Вунта. Ова два Немца су поставила основу за истраживање како чула делују, посебно вид и слух. Према Грегорију, Хелмхолц би требало да преузме заслугу за схватање перцепције не само као пасивног прихватања подстицаја, већ и активног процеса који укључује меморију и друге унутрашње процесе. Грегори наставља Хелмхолцовим путем и каже да је процес у којем мозак саставља кохерентан поглед на спољни свет аналоган начину на који наука гради слику о свету, својеврсним хипотетичко-дедуктивним поступком. Према Грегорију, перцепција дели многе особине са научном методом.

Амерички експериментални психолог Ирвин Рок је током свог рада изучавао визуелну перцепцију. Написао је књигу под насловом „Логика перцепције“. Рок је познат по свом експерименту из 1957. године када је искосио квадрат тако да изгледа као ромб, а затим замолио испитанике да нагну главе у страну и питао их какав су облик видели. Експеримент је тестирао Рокову хипотезу да перцептивни феномени могу да се објасне менталним процесима вишег нивоа, а не само аутоматским процесима. Када су његови испитаници наставили да доживљавају облик као ромб након што су се нагињали да би облик видели као квадрат, Рок је закључио да је перцепција интелигентни процес вишег нивоа.

Повезаност аутора чије ћемо ставове изнети у овом истраживању састоји се у бављењу перцепцијом са различитих аспеката током 20. века. Микел Дифрен је био француски филозоф и естетичар, познат као филозоф егзистенцијализма. Похађао је школу *École normale supérieure* као и његов узор Мерло-Понти. Дифренова повезаност са Мерло-Понтијем је значајна јер је био инспирисан Понтијевим ставовима да настави своја истраживања о перцепцији. Нека од значајнијих Дифренових дела су „Око и ухо“ и „Феноменологија естетског искуства“.

Рудолф Арнхајм је докторирао на Берлинском универзитету а учитељ му је био Макс Вертхајмер, један од оснивача гешталтне психологије. Гешталтна психологија је од почетка имала велику повезаност са уметношћу. Гешталт представља немачку реч за облик или форму. Гешталтна психологија се углавном бавила огледима о чулном опажању. Темеље онога што знамо о визуелном опажању су поставили гешталтни психолози. У основи њиховог размишљања је начин уметничког сагледавања стварности. Арнхајм је предавао психологију уметности у Карпентеровом центру за визуелне уметности Харвардовог универзитета. Проучавао је визуелне уметности са становишта гешталтне психологије. Наставља и уобличава свој лични развој са теоријским и практичним радом те школе. Познат је као велики ауторитет у психолошком тумачењу визуелне уметности како у свету, тако и код нас. У значајна Арнхајмова дела се убрајају „Уметност и визуелно опажање“ и „Визуелно мишљење“.

Др Пол Ц. Барбер је професор на катедри за психологију Биркбек универзитета у Лондону. У његова истраживачка интересовања између осталог спадају когнитивне вештине, перцепција и видљивост. Дејвид Лег се у коауторским делима са Барбером „Перцепција и информација“ и „Вештина и информација“ са психолошког аспекта такође бави перцепцијом, информацијом, анализом понашања.

Анри Бегсон (1859-1941) је велики француски филозоф који је оставио траг у 20. веку. Завршио је Lycée Condorcet, Вишу нормалну школу на Универзитету Сорбона. За његову филозофију је карактеристично наглашавање ирационалистичких елемената, значајних за ирационалистичку филозофију. Нека од његових најпознатијих дела су „Материја и меморија“ и „Оглед о непосредним чињеницама свести“. У време када је Бергсон живео, истицале су се позитивистичке тенденције. Један од основних појмова тог времена биле су „научне методе“. Оне су обећавале могућности унапређења живота. Бергсон је рано увидео недостатке емпиријских метода и проналазио нове путеве сазнања. Изучавањем воље почиње свој мисаони пут. У први план ставља метафизику и сматра да она представља прави начин филозофирања. За њега једино интуиција може да открива трајање живота. Она претходи свим судовима и логичком мишљењу у сазнању истине о свету. Полазна тачка за схватање живота по њему је трајање које се интуитивно открива. Његова филозофија испитује подручје времена,

полази од душе, бави се свешћу и открива слободу. Њен сазнајни инструмент је интуиција којом се открива стварање. Стварање је живот, унутрашња суштина свега што постоји.

Бергсон је добитник Нобелове награде за књижевност (1927). Његове знамените идеје су: време, интуиција, меморија, витални елан. Био је инспирисан Платоном, Аристотелом, Декартом, Спинозом, Лајбницом, Кантом, Спенсером и Џејмсом. Његова главна интересовања су била математика, биологија, филозофија, социологија, етика и религија. Био је наклоњен француском спиритуализму, метафизици и епистемологији.

Морис Мерло-Понти (1908-1961) рођен је у Рошфор-сур-Меру. Студирао је на École Normale Supérieure у Паризу где 1935. године уписује докторске студије. Његово најпознатије дело а уједно и докторска дисертација је „Феноменологија перцепције“ (1945) а важно је навести и дела „Видљиво и невидљиво“ (1959) и Сезанова сумња – Око и Дух и други огледи о уметности“ (1964). Кроз поменута дела ћемо сагледати многа питања из Понтијевог угла.

3.2 Повезаност ока и уха

Последња по реду објављена књига француског филозофа и естетичара Микела Дифрена је „Око и ухо“. Дифрен испитује свет чула и чулности, њихову међузависност и сарадњу. Истражио је начела осећања (фра. sentir) и опажања (фра. percevoir) на путу ка изворно естетском и свету чулности. Са својом феноменолошком филозофском оријентацијом повезао је захтеве модерне француске естетике са савременим начином мишљења, не само на универзитету и институту, већ и у културном животу и развоју француске естетике (Difren, 1989, pp. 6-7).

Дифрен се бавио естетским, односно чулним (сензитивним) и опажајним (перцептивним) појавама, чулним светом и то не само у погледу чулног сазнања већ у изворном естетском погледу, осећајном (фра. sentiment) и интуитивно осећајном (од лат. sensatio) и с друге стране, афективно осећајном (од лат. emotio) смислу речи. На

Дифрена је утицала феноменолошка филозофија Сартра а нарочито М. М. Понтија са којим је сагласан у јединству човека и света. Он наставља традицију феноменолошких истраживања, света чулног доживљаја, осећања и опажања. Пут ка естетском пољу којим се Дифрен креће у свом делу „Око и ухо“ представља најобухватније искуство као и изворно искуство пре одвајања на субјект и објект – исконско искуство света (Difren, 1989, pp. 8-14).

Док Мерло-Понти као главну тему узима опажаје, Дифрен више наглашава опажање (фра. *percevoir*) идући ка сазнању него осећање које сматра за изворно чулно искуство – естетско искуство. Циљ му је да се „конфронтацијом“ ока и уха одбаца „империјализам ока“ и „рехабилитује ухо“, пошто је било подређено. Треба показати равноправан положај чула, указујући на оно што им је заједничко али у оквиру аутономије сваког од њих. Други циљ је суочавање са проблемом чулног (осетног) мноштва и јединства (једног), проналажење заједничког за оба подручја чулности након конфронтације и постављање питања јединства чулности (Difren, 1989, pp. 16-18). Дифрен свет чулног не ограничава на примитивно искуство већ каже да свет обухвата и осећања (емоције, афекте, сентименте). Он чулно осећање подразумева као начин комуницирања субјекта са светом, као целину и каже да уметности живе да би обавиле ту комуникацију (Difren, 1989, pp. 19-20).

Дифрен разликује „осећање“ (*sentir*) од „опажања“ (*percevoir*), естетско искуство развија из осећања (*sentir*). Из естетског долазимо до уметничког и перцептивног сазнања ствари на другој страни. Сматра да тек из подручја естетског искуства можемо разумети сагласје међу уметностима. То значи да, полазећи од визуелних и аудитивних синтезија тек долазимо до разумевања односа музике и сликарства. За разлику од разматрања перцепције (опажања) у феноменолошком погледу код Понтија, Дифрен уводи плуриперцепцију као интегрални појам комплексног опажања - на пример, простора, доживљаја времена, опажања друштва и мултимедијално опажање уметности, полазећи од осећања, чулности, естетског искуства (Difren, 1989, pp. 21-22). Он отвара питање естетског искуства у времену модерне уметничке праксе и модерне естетичке теорије. То искуство нам је нарочито значајно у схватању уметничких дела. Дифрен каже да човек који доживљава естетско искуство постаје

целовит јер је стекао способност комплексног чулног опажања. Закључује да је естетика краљевски пут филозофије.

Зашто доводимо у везу око и ухо, какав значај има њихова конфронтација? Зашто је око привилеговано у односу на ухо? Управо очи нам изазивају пажњу док ухо не видимо, оно остаје у сенци (Difren, 1989, pp. 27-28). Ухо у односу на око дискретније функционише. Око види да га друго око види и може се са њим укрстити а када је ухо у питању, тога нема. Ухо не показује да чује, оно не стиче субјективност, зато може остати непримећено. Ако бисмо их поставили у исту раван, онда треба да пронађемо шта им је заједничко. Свако од њих има своју аутономију и треба пронаћи оно што их разликује. Око и ухо уједно сарађују и врше размену, повезани су. Овде није циљ само да се ухо рехабилитује већ да се размисли о мноштву чула, о сензацији, осећању. Проблем једног и мноштва можемо поставити на различитим основама (Difren, 1989, pp. 30-33). Јединство објекта не искључује двојност објекта и субјекта. Наш однос са светом пролази кроз чула и ми не сумњамо да кроз опажање долазимо до истине.

3.3 Дистинкција чула

Заједничко оку и уху је да су оба на површини организма, чулни органи који припадају истом домену чулности. Представљају двојство вршећи различите функције, тежећи да у различитости очувају принцип јединства (Difren, 1989, pp. 37-39). Око и ухо су детерминисана чула у оквиру чулног система. Она нас најпрецизније обавештавају о свету. Чула су, пре свега, органи сазнавања и нису само инструменти бележења. Ова два чула су чула са дистанцом. Око не прима простор а пошто је чуло са дистанцом, раздаљина коју оно продубљује је раздаљина од објекта до субјекта. Објекте треба правилно идентификовати, проценити раздаљине, исправити илузије а ту онда наступа ум, у циљу овладавања опаженим, као и да се вид и слух искористе у сврху рационалности. Можемо рећи да су чула у зачетку ума. Она заједно бораве у нашем телу, између себе комуницирају, сарађују у истраживању света. Упркос томе, постоје различитости које је потребно измерити испитивањем појединачних функција чула, уз помоћ објективизирајуће мисли, психологије (Difren, 1989, pp. 45-46).

3.4 Чула и осећања

Свет је испуњен објектима и ми помоћу њих комуницирамо. Ми не изграђујемо објекат већ се он нама представља у свом јединству и тако опажање иде према њему. Опремљени смо чулима а осећање им управо даје смисао (Difren, 1989, p. 53). Осећање се дефинише одликама које га супротстављају опажању, оно се не односи само на једно чуло већ означава једно искуство које представља срж сваког искуства, осећање имплицира коегзистенцију а то је управо симбиоза организма са његовим окружењем. Естетско искуство нас води ка осећању а осећање се развија у осећај који може развити однос према другом или однос блискости са светом. Психологија има задатак да сазна како долази до одвајања човека од окружења и да сазна како осећање прелази у опажање (Difren, 1989, pp. 54-56).

Када говоримо о осетљивости, ту не мислимо на особине личности (на пример, промене расположења). Проблеми осетљивости у ствари представљају другу врсту свакодневних искустава где главну улогу имају наши чулни органи. На основу чулних података разликујемо, судимо, запажамо, гледамо, реагујемо, упоређујемо, процењујемо и закључујемо. Ове манифестације осетљивости су мање танане од оних које се односе на емоције. Ако бисмо се бавили питањем осетљивости, онда нас не би занимале само апсолутне границе осетљивости. За нас је важно да знамо како се наша осетљивост мења унутар вредности на које реагујемо. Могли бисмо се запитати да ли је уопште могуће мерити осећаје. Показало се да људи јако добро мере сопствене осећаје, тако да се ти поступци примењују и у другим областима истраживања (Barber-Leg, 1979, pp. 35-37).

3.5 О виду

Вид и слух доказују нашу присутност, постојање на свету. Захваљујући оку, вид је најзначајније од свих чула. Око, за разлику од уха, манифестује своју активност. Оно својом покретљивошћу и брзином и главу укључује у свој покрет. Може бити толико

усредсређено на објекат да га често називамо „оштро око“ или „продоран поглед“ (Difren, 1989, p. 61).

Неке уметничке праксе потврђују „ауторитет вида“ и „престиж ока“. Око је заиста моћно. Вид дозвољава размену знакова који нису увек ни написани ни изговорени. Вид учествује у оснивању интерсубјективности која је у ствари услов за објективност. Комуникација такође може ићи у истом правцу ако су погледи усмерени ка истом објекту и ако деле исту очигледност. Интерсубјективност не може увек бити у истом правцу јер се погледи могу укрстити или суочити а око је тада у искушењу да прихвати изазов (Difren, 1989, p. 64). Гледањем можемо испољити моћ, држати ствари на дистанци, избећи контакт, тако стварајући себи материјалну и интелектуалну надмоћ, као и држати дистанцу са другима (Difren, 1989, pp. 65-67).

Ако схватимо као истину да је свет оно што видимо, онда морамо да научимо како да га гледамо. Морамо спојити виђење са знањем, морамо да кажемо шта смо ми и шта значи видети. Овде није циљ вербално објаснити тај свет који видимо као ни рећи ни написати, важно је о њему размишљати у складу са својим виђењем. Треба знати разликовати лажно од истинитог, помоћу искуства истине. Постоји суштинска диференцијација између перцепције и истинског виђења.

Око подстиче интелектуалну активност и постаје њен помоћник. Између вида и знања постоји реципроцитет: морамо видети да бисмо знали а такође и знати да бисмо видели. Виђење не провоцира само знање, оно га може просветлити, дати јасноћу која је својствена видљивом. Има нечега што би могло остати скривено када би било само вербално формулисано. Инфомисати значи дати форму која треба да буде читљива. Виђење није само саучесник знања а знање се преноси идејама. Идеја представља нешто иреално видљиво које зависи од очију ума које су подједнако способне и за интуицију и за слепило. Идеје које су као ствари виђене „очима ума“ су метафоре. Исто као и ствари и идеје, разликују се и реално и идеално (Difren, 1989, pp. 68-70). Идеја о унапред одређеном уму није прихваћена, претпоставља се да се чула налазе у основи ума и да се ум покреће помоћу очију. Очи ума су оне које су потребне уму да се оствари,

истовремено су и очи тела а тело је орган мисли, видеће тело. Нису случајне привилегије на које вид полаже право (Difren, 1989, p. 71).

3.6 О слуху

Може нам се учинити да слух не заслужује привилегије које има вид. Слух одржава исту врсту односа са умом као вид али је његов орган мање активан и мање оштар. Ухо није покретно, оно региструје али не истражује. Ухо прима звучно али нема могућност непримања. Ако особа не жели нешто да чује, једино што може да учини је да запуши уши. Информација коју доноси слух је мање вредна од оне коју пружа вид (Difren, 1989, p. 72). Није довољно чути, треба слушати. Чути може да значи разумети. Слушање не ствара богат осећај као виђење. О ушима ума се не говори као о очима ума. Чујност се одиграва на два нивоа, телесном и духовном. Метафора која прелази са једног на други је као и она која се односи на виђење. Такође се може рећи да у основи способности да се чује леже уши тела (као очи тела). Уместо „чујем добро“, можемо рећи „видим“. Око и ухо могу да се смењују да би обезбедили уму оно што треба да разуме (Difren, 1989, pp. 73-74).

3.7 О видљивом и чујном

Пажња нам је фокусирана на око и можемо рећи да у нашим животима вид заузима главно место. Рефлексија креће од видљивог, на коју око реагује. Видљиво је оно што позива на виђење. У видљивом увек постоји нешто невидљиво што измиче виђењу, идеје, идеални објекат и зато је видљиво привилеговано у односу на невидљиво. Ако размишљамо о видљивом као о моћи виђења, можемо рећи да је оно моћ која је мерљива инструментима коју сочива или осветљење могу увећати. Постоји и друга моћ а то је моћ да се буде виђен (могућност појављивања). Западна цивилизација виду даје приоритет а оку монопол виђења (Difren, 1989, pp. 108-109).

О јединству плурала можемо говорити кроз констатацију да око и ухо представљају два чулна регистра, видљиво и чујно. Овде се ради о реверзибилности која се одиграва између ова два чулна регистра. Као што је видећи виђен, тако би виђено било чуто и видљиво чујно (Difren, 1989, p. 147).

3.8 О присутности

Вид нам пружа призор о свету у којем смо ми посматрачи. Ухо нам помаже у отварању према свету. Свест о свету ствари представља присутност свету а она је већ наша присутност које можда нисмо свесни (Difren, 1989, p. 87).

Вид и слух су у исто време и солидарни и ривали. На пример, у опери смо и гледаоци и слушаоци, у зависности на шта више усмеравамо нашу пажњу. Све је у зависности од интензитета нашег усмерења и пажње. Тело се не може одвојити од свести, ми смо наше тело а наше тело смо ми. Наше тело остаје јединствено док је живо. Истовремено смо присутни у свету и у нама самима. Сведоци наше присутности у свету су чула. Око и ухо нас позивају на рефлексију у функцији присутности. О чулима можемо мислити једино као о јединству плурала (Difren, 1989, pp. 91-93). Њихова сарадња се доказује у изговореним речима „око слуша“ или „ухо види“, када је музика у питању. Каже се често да музика „слика“ уз помоћ мелодије или да музика „уводи око у ухо“. Постоји много метафоричних формула које не треба схватити буквално као „ја видим духовно“ или „ја видим изнутра“, то није имагинација већ представља унутрашњу реалност (Difren, 1989, p. 150).

Стваралаштво не тражи препуштање сањарењу. Ако сањамо, онда више не доживљавамо и не опажамо. Може се рећи да естетско опажање захтева потискивање имагинације. У ствари, могуће имагинарно или могуће замисливо се приближава виртуелном. Оно што је могуће имажинирати потиче из реалног и могуће га је реализовати. Поставља се питање да ли је имагинарно такође и субјективно. Имагинарно се може схватити и да се не позива на имагинацију, схваћену као

способност субјекта да чува и евоцира у својој меморији или измисли, већ као оно што је у моћи објекта и што се не манифестује одмах (Difren, 1989, pp. 236-239).

Можемо рећи да имагинација истовремено представља инхерентност опажања и мишљења. Управо то спајање доводи до онога што можемо назвати духовно-стварним сликама или имагинативним сазнањем. Имагинација прожима простор могућег а уметност омогућава имагинацији да се оствари и материјализује. Идејама обликујемо материју, као што је материја у универзуму у фазама константне трансформације. Гравитација ствара облике и структуре а идеје као и гравитација обликују материју.

3.9 Процесуирање информација и области визуелног опажања

Прибављање информација из спољашње средине представља главни задатак опажања. Опажање укључује активност чула која подразумева повезвање чулних или рецептивних система. Суштинске разлике постоје између слушних и визуелних система.

На виђење утичу очни покрети, стичемо погрешан утисак да слику опажамо једним погледом. За опажање слике потребан је читав низ очних покрета који се јављају на организован начин. Посматрачи теже визуелном претраживању делова слике коју посматрају и поново јој се враћају што говори о томе да фиксације теже да се јављају на цикличан начин. Склоп фиксација је и просторан и временски и јавља се као путања претраге. Постојање путања претраге за време меморисања не гарантује касније препознавање нити га одсуство путање претраге искључује (Barber-Leg, 1979, pp. 53-64).

Усвајање визуелне информације и њена брзина зависи од положаја који у визуелном пољу заузима извор информација. Успешност виђења зависи од визуелног угла. Можемо разликовати три подручја „функционалног“ визуелног поља. Прво је непомично, стационарно поље, у коме је за успешно виђење потребно периферно виђење, за друго поље ока су потребни очни покрети а за треће – поље главе, у области визуелног опажања, за успешно виђење су потребни и покрети главе. Опажање у

делићу секунде означава шта све можемо видети једним јединим погледом и колико информација можемо примити.

3.10 Избор информација

Избор информација представља изазов с обзиром на то да је наш организам непрекидно засипан информацијама. Напад на наша чула долази споља и представља само део порука које стижу у наш централни нервни систем. Све те поруке би могле представљати неповезану гомилу звукова који не могу бити основа за одлучивање и заузимање става о интеракцији са средином. Наш ум има склоност да ствари обавља једну по једну, по реду. Можемо рећи да је то једно од његових ограничења (Barber-Leg, 1979, pp. 77-78).

3.11 Перцепција, њена структура и периферно виђење

Оно што видимо „крајичком ока“ је ограничено. На периферији је оштрина виђења слаба. Периферно виђење има велику улогу у низу перцептуалних задатака. Новија истраживања показују да је способност периферног виђења била потцењена. Шта се дешава при читању и каква је улога периферије? Текст изгледа мутан ван жуте мрље. Жута мрља може представљати светлост која осветљава мали део текста. Читање се обавља фиксацијом као и брзим скоковима (очни покрети) ка новим деловима текста. Негде у нервном систему доноси се „одлука“ ка чему следећем ћемо усмерити очи. Суочени смо са идејом да се прочитана информација обрађује а да се опажање састоји од низа процеса (Barber-Leg, 1979, pp. 18-22).

Наше перцепције, наша суђења, целокупно наше знање може да се промени и прецрта али не и да се поништи. Појављују се друге перцепције, друга истинита суђења зато што смо свесни да има још нечега. Настављамо да послушкујемо и опипавамо у дубини погледа који представља поглед у себе, окретање себе ка себи и доводи у питање подударност.

3.12 Визуелно опажање кроз уметност

Рудолф Арнхајм је увидео могућност и опасност да се уметност може удавити у мору речи. Преплављени смо књигама, чланцима, дисертацијама, говорима и предавањима у објашњењима шта је уметност а шта није. Осећамо потребу да уметност заштитимо од погрешног начина размишљања о њој а уједно да се решимо непогодне климе за стварање уметности. Не смемо запоставити схватање ствари на основу наших чула. Наше очи не треба да служе само за идентификовање и мерење на рачун изостанка идеја, прибегавајући речима. Уметничко дело треба прихватити непосредно, чулима и осећањима. Речи треба да сачекју док нам ум не разјасни из целокупног доживљаја својства која чула могу да схвате и пренесу их у појмове (Arnhajm, 1987, p. 10).

Постоји тврдња да вербална анализа успорава интуитивно стварање и прихватање. Има много примера колико негативни могу бити формуле и рецепти. Онда би то значило да у уметности једна моћ ума мора да се искључи да би друга могла да делује. Равнотежа наших моћи бива поремећена не само кад интелект надвлада интуицију а исто тако, када осећај потисне расуђивање. Уметничко сагледавање стварности је морало да подсети научнике да се већина природних феномена не описује правилно ако се анализирају један по један. Исто тако, целина не може да се оствари нагомилавањем одвојених делова, уметник то зна. Оно што је истина је да једно уметничко дело није могао да створи и разуме ум који је неспособан да осмисли интегрисану структуру целине. Велики део експериментисања теоретичара је био замишљен да би се показало да изглед сваког елемента зависи од његовог места у општем склопу и тежња ка јединству и реду. Та начела важе и за друге менталне способности зато што ум функционише као целина. Свако опажање је истовремено и мишљење, свако расуђивање је исто тако интуиција а свака опсервација је и инвенција (Arnhajm, 1987, p. 12).

У психологији опажања се сматра да се целина разликује од збира својих делова. Велики допринос гешталт психологији дао је Макс Вертхајмер чија је теорија да ми не опажамо предмете изоловано, већ као организоване целине. Ово гледиште се залаже за то да се не може правилно предвидети опажање предмета у целини, на основу

појединачних делова. Исто важи и за перцептивни систем за који се мисли да је организован као целина и да би био лош сваки покушај да се разложи на саставне процесе (Barber-Leg, 1979, pp. 115-116).

3.13 О филозофији свести

У оквиру првог поглавља „Материје и меморије” говори се о томе да се треба правити да не знамо скоро ништа о теоријама духа и материје и да заборавимо филозофске ставове. „Налазим се у присуству слика” (Bergson, 1927, p. 1) које примамо кад отворимо своја чула. Те слике не примамо кад их затворимо. Све ове слике међусобно реагују. Будућност ових слика ће се садржати у њиховој садашњости. Слика је за Бергсона мање од онога што је ствар за материјализам али је више од онога што је репрезентација за идеализам (Worms, 2000, p. 30). Бергсон се супротставља томе да се идентификују субјект и објект. Почетак филозофије свести је иредукција субјективног и објективног (Саеутаех, 2008, p. 423). Слика није у себе затворена ствар по себи, која би била недоступна или делимично недоступна за перцепцију. Слика је *res ipsa*, сама ствар. Како Монтебело пише: „У ствари, ништа се не појављује за једну стварну свест или према једној стварној свести” (Montebello, 2007, p. 483) или речима Вормса: „За Бергсона свест није најпре и пре свега једно гледање или један поглед, није ни примарно једно појављивање” (Worms, 2008, p. 193). Ради се о трансценденталној илузији копирања. Бергсон употребљава реч „слика” за саме ствари да би критиковао теорије репрезентације. Слика је могућа и без перципираности. Саме ствари назвати сликама имплицира уписивање елемената свести у сам свет. Ту говоримо о слици као свести а не о свести слике према којој би свест била свест „нечега” (Worms, 2008, p. 193).

3.14 Од акције до селекције

У чему је разлика између слике и перципиране слике? За Бергсона перцепција представља перцепцију материје као скупа слика. Перцепција учествује у стварима као и ствари у њој и нема никакву стваралачку моћ. Чиста перцепција не представља

ре-презентацију већ је апсолутно присуство. За њега је перцепција припрема понашања. Он се не пита зашто уопште перципирамо нешто, већ зашто не перципирамо све? Ако примамо пуно материјалних утисака, онда би требало објаснити ограниченост конкретне перцепције. Требало би се запитати о сећању и о томе зашто правимо селекцију и зашто се не сећамо свега.

Бергсон потенцира да је перцепција увек селекција и да перципирамо у складу са нашим интересима, што ограничава нашу перспективу а самим тим и нашу свест. Перцепција елиминише већину слика које дефинише као „осиромашење” (Barbaras, 2008, pp. 287-303). Ако нема слике, она је неперципирана, где се чула отварају или затварају у зависности од интереса. Онда кажемо да то представља елиминацију слика због потреба и ту нема синтезе. Оно што је нама блиско је у ствари моменат акције.

3.15 Место свести у сопственом телу

Мозак није у могућности да координира између бесконачности слика. Можемо рећи да је и мозак предмет који се може перципирати јер перцепција није унутар мозга. Чиста перцепција је заснована на акцији тела, на посредовању мозга а не на давању слика. Све се налази на идентичном плану иманенције. Свест је у иманенцији а не иманенција у свести (Delez i Gatari, 1995, p. 62-63). Сопствено тело може бити одређено и споља, као слика али је оно у исто време и минимална субјективност афекције. У Бергсоновој филозофији, афекција представља оно „између” перцепције и акције. За афекцију можемо рећи да представља само перципирање тела као слике, али у исто време и оно што претходи акцији. Не познајемо само перцепцију коју примамо споља већ и афекцију која долази изнутра кроз покрете нашег тела, са могућношћу избора а не принуде. Свест има своју улогу у афекцији кроз иницијативу која води активности а удаљава се кад нема више потребе за њом (Bergson, 1927, p. 2). Ако установимо да је овде присутна секундарна перцепција једне слике, онда се сопствено тело перципира као могућност акције. Можемо рећи да афекција не представља чисто унутрашње самоосећање, већ се кроз њу изражава везаност тела за остале слике (Worms, 1997, p. 23). Афекција константно учествује у спољашњости материје. Овде је наглашена

екстериорност перцепције и потенцира се да она не представља резултат унутрашње субјективне чулности. Афекција није извор перцепције већ је њен ефекат и граница. Бергсон одређује афекцију називајући је нечистоћом перцепције а за њену логику каже да смета у разумевању минималне свести перцепције. Каже да је треба отклонити „да би се нашла чистота слике” (Bergson, 1927, pp. 47-59).

О дуализму субјективности и објективности на нивоу теорије перцепције још увек се не може говорити. Може се рећи да је ово тек почетак дуализације. За Бергсона извор дуализације није у разлици унутрашњег и спољашњег. Развија теорију акције и описује је као знак слободе и супротставља је аутоматизму реакције. Слободна акција представља увођење избора. Бергсон указује на потребу критике акције као и предочавање њених граница. Да би акција уопште била могућа, јавља се потреба за перцепцијом која елиминише ирелевантне слике. Бергсоново разумевање перцепције говори да је она увек глобална. Свака слика представља додир са другим сликама. Он у ствари говори о искуству доживљаја једне широке слике, каже да је перцепција „*expérience panoramique*”.

3.16 Мозак у Бергсоновој филозофији

Мозак нема моћ стварања и материјалне репрезентације. Та слика има функцију посредовања између афекције и акције и преношења импулса на моториум. Мозак организује комуникацију међу различитим сферама. Он представља средство комуникације као одговор на утицаје који долазе споља, он у ствари врши поделу утицаја. Схваћен на Бергсонов начин, мозак није ни орган афекције ни орган производње свести (Chevalier, 1959, p. 140). Мозак је у ствари организатор и сопствено тело усмерава према акцији.

Постојање мозга, према Бергсону, не објашњава перцепцију (она се не одвија у самим стварима) ни у меморији. Садржај мозга не представља ни перципирано, ни меморисано. Мозак чини успомену свесном и меморију усмерава према реалном. Он повезује материју и дух.

3.17 Повезаност интелигенције и простора

Интелигенција је за Бергсона организација низа перцепција - афекција - акција. Интелигенција идентификује ентитете и издваја их из континуитета и претвара их у представе. Перцепција представља имобилизацију перцепције, подразумева спознају општости и идентитета. У Бергсоновом „трансценденталном емпиризму“ интелигенција формира материју тако што је трансформише у простор. Интелигенција се односи на бесконачну дељивост а континуитет се појављује искључиво унутар дисконтинуитета. Њен однос према кретању је такав да одређује оно „где“. Простор је збир ствари из перспективе могућих радњи. Интелигенција се односи према простору кроз схеме деловања. Интелигенција је живот отеран у екстериорност само због управљања догађајима. Перцепција као хоризонт инструменталне рационалности представља преокрет у еволуцији слика. Услед неодређености процеса перцепција - афекција - акција, долази се до нечег новог. Материја се трансформише у контролисани простор и њени објекти постају средства виталних потреба. Простор је схема нашег деловања у материји, може се рећи деформација материје.

Бергсон не говори о априорној илузији него о проблемима које интелигенција поставља у активном односу према свету, из потребе. Интелигенција је способна за бесконачне варијације поделе простора. Бергсоново схватање простора не редукује просторност на чула или на чисту субјективност. Он представља интелигенцију као нужно средство живота али наглашава да је интелигенција осиромашење материје. Интелигенцијом се перципирају идентитети а не разлике.

3.18 Перцепција у Бергсоновом делу „Материја и меморија“

Супротстављајући реализам и идеализам, долазимо до тога да перцепција за оба представља пре свега сазнање. Размотрићемо услове под којима се ствара свесна перцепција. У сваку перцепцију су утиснута сећања и безброј детаља, искуства из прошлости. Перцепција увек има извесно трајање, тражећи одређени напор меморије

која продужава моменте један за другим (Bergson, 1927, pp. 19-20). Можемо рећи да перцепција представља тоталитет слика материјалног света или оно што је дато свести, са свим унутрашњим елементима. Стварност материје зависи од свеукупности њених елемената, као и њихових разноврсних акција. Може се рећи да је перцепција пространија и потпунија од било какве материјалне тачке. Свест у спољној перцепцији досеже до истих само у одређеним деловима и у извесном погледу (Bergson, 1927, pp. 24-25). Отежавајућа околност је што перцепцију схватамо као фотографски снимак ствари. То значи да се фотографија већ налази у самој унутрашњости ствари а то важи уједно и за све тачке простора.

Оно што се може објаснити није како се перцепција ствара, већ како се ограничава. Требало би да она буде слика целине али се ипак своди на оно што нас интересује. Структура мозга нам пружа покрете које можемо бирати. Свесна перцепција се у потпуности подудара са можданим променама (Bergson, 1927, pp. 27-29). Поставља се питање зашто и како је једна слика изабрана и чини део наше перцепције а у исто време је безброј других слика искључено. Све ово се одиграва у сензорно-моторном процесу. Свако постављено питање моторичкој активности је оно што зовемо перцепцијом. Детаљ перцепције се усмерава према сензитивним нервима и разлог њеног постојања у целини је тенденција тела за кретањем. Наше тело се налази у центру свих перцепција а наша личност је биће на које се односе ове радње. Разлика између спољашњег и унутрашњег је у ствари разлика између дела и целине (Bergson, 1927, pp. 32-35). Зато полазимо од периферије ка центру и расветљавању ствари, односно чисте перцепције и меморије. Када говоримо о свести, она представља могућу акцију, а оно што нам прикрива суштину долази од стране духа. Указује нам се могућност јаснијег разликовања духа од материје а и њихово приближавање (Bergson, 1927, p. 38).

Наша перцепција је ван нашег тела а афекција је у нашем телу. Зато кажемо да нема перцепције без афекције. Јавља се двострука способност тела да врши акције и прима афекције. Сензорно-моторним моћима привилегује одређене слике међу осталим. Та такозвана слика је примљена, тако да представља седиште афекције и извор акције, средиште нашег универзума и основу наше личности. Запажамо центре

индетерминације у свом материјалном универзуму који карактеришу живот. Жива материја истовремено врши функције исхране и обнављања (Bergson, 1927, pp. 47-54). Показаће се да се индетерминизација изражава рефлексijом, тачније деобом слика којима је наше тело окружено. Тако ће ланац нервних елемената примати, заустављати и преносити покрете, представљајући средиште а наша перцепција ће имати улогу праћења и надгледања тих нервних елемената. Поред свих промена и слика, ствара се једна посебна слика коју зовемо своје тело. То би била теорија спољне перцепције. Долазимо до тога да би се онда улога наше свести у перцепцији ограничила на повезивање меморије и тренутних визија које би представљале део ствари а не нас самих. То доказује да наша свест превасходно има улогу у спољној перцепцији (Bergson, 1927, p. 55).

Ако говоримо о телу које прима надражаје који прелазе у непредвиђене реакције, онда можемо рећи да се избор реакција не врши случајно. Избор је инспирисан прошлим искуствима а реакција се не обавља без враћања на сећање које су оставиле сличне ситуације. Меморија у ствари индетерминише нашу вољу у корист сећања. Акција воље није површна, она иде много даље и дубље у разматрању. Меморија се враћа у перцепцију и помаже нам да прецизније одредимо шта повезује свест и ствари и дух и тело. За меморију можемо рећи да представља „надживљавање” прошлих слика. Оне се константно мешају са нашом садашњом перцепцијом. Присутне су да бисмо могли да их користимо у сваком тренутку а садашње искуство обогаћујемо стеченим искуством.

Суштина тренутне интуиције на коју надограђујемо перцепцију спољног света је занемарљива у односу на оно што нам меморија пружа. Сећање је у нашој меморији везано за читав низ догађаја. Оно занемарује стварну интуицију, његова улога је да да телесни облик и учини га активним и актуелним. Може доћи до заблуде као у психологији, где се јавља немогућност објашњења механизма меморије. За реализам и за идеализам перцепције представљају „истините халуцинације”. Актуелност перцепције се огледа у њеној активности, кретње је продужавају али јој не дају већи интензитет. Прошлост се објашњава као идеја а садашњост је идео-моторна. Проблем између реализма и идеализма се решава интуицијом. Оба се свде на то да је материја

конструкција или реконструкција коју изводи дух. Могли бисмо закључити да би се субјективност наше перцепције састојала у доприносу наше меморије где би квалитети материје били изнутра ако бисмо их могли издвојити из устаљеног ритма који карактерише наша свест (Bergson, 1927, p. 58-60).

Материја има способност да створи елементарне чињенице свести као и најсавршенија интелектуална стања. Чиста перцепција нам објашњава суштину материје јер остатак долази од меморије предајући се материји, где је меморија потпуно независна од материје. Закључујемо да је нервни систем само место где пролазе покрети примљени у облику надражаја и затим пренети рефлексном или вољном акцијом. То значи да мождана супстанца нема способност да ствара представе. Ако би се утврдило да мождани процес припада само малом делу меморије јер је он последица а не узрок а материја само носилац акције, тада би дух представљао независну реалност (Bergson, 1927, pp. 64-66). Овде бисмо могли наћи објашњење шта је дух и створила би се могућност да дух и материја имају међусобни утицај. Анализом чисте перцепције долазимо до два закључка. Први превазилази психологију у психофизиолошком смеру а други у метафизичком. Први представља улогу мозга у перцепцији где би он био механизам за акцију а не за представе. Чисто сећање је представа одсутног предмета. Меморија се може објаснити мозгом. Други закључак, метафизички, објаснио би да се ми у чистој перцепцији налазимо ван нас и да стварност објекта додирујемо интуицијом.

Пођимо од тога да прошлост постоји у два облика који се разликују: у моторним механизмима и у независним сећањима. Меморија користи прошло искуство у садашњој акцији. Можемо се запитати како се ове представе могу сачувати и како их повезати са моторним механизмима. Овде можемо говорити о телу које би представљало покретну границу између прошлости и будућности. Тело у једном тренутку представља спроводник између објеката и они међусобно утичу једни на друге (Bergson, 1927, pp. 69-70). Преласком од сећања на покрете који означавају његову акцију, могу се дотаћи покрети али не и сећања. Можемо издвојити две меморије, једну која замишља и другу која понавља, где друга може да замени прву или да да илузију о њој. Да би се дозвала прошлост у виду слике, потребно је

апстраховати садашњу акцију, потребно је одсањати је. Највероватније само човек има способност за овакав напор. Прошлост нам измиче, где једна меморија омета другу уз чију помоћ се осећамо живим (Bergson, 1927, р. 74). Психолози о сећању говоре као о урезаном утиску и све дубљем и дубљем урезивању при понављању али заборављају да се сећања из нашег живота која су одређена датумима никада више не понављају. Она сећања до којих се долази намерним понављањем су изузетно ретка.

3.19 Спонтано сећање

Спонтано сећање је потпуно и време га не може изменити, сачуваће меморији место и датум. Научено сећање ће се, напротив, ослободити из времена, све више ће бледети и постати страно прошлом животу. Прву меморију можемо назвати правом меморијом а другу везујемо за психологију и можемо је назвати навиком коју осветљава меморија (Bergson, 1927, рр. 75-76). Свест чува слике ситуација кроз које је прошла и ставља их у одређени редослед. Да ли ће се ове слике сећања сачуване у меморији појављивати изнова у свести мењајући животни ток тако што ће мешати сан и јаву? Тако би било да наша свест којој је прилагођен наш нервни систем не одбацује прошле слике које не чине са садашњом перцепцијом корисну целину. Постоје слике које се појављују независно од наше воље а то су слике сна. Меморија је непредвидива у појавама сећања која личе на сан. Од ових двеју меморија, прва је у зависности од наше воље а друга, која је спонтана и непредвидива, верно чува сећања (Bergson, 1927, р. 81).

Препознајемо два елемента, слику сећања и покрет које спајамо у једно. Како објашњавамо осећање „већ виђеног”? Распознати би значило повезати садашњу и некадашњу перцепцију слике. Садашња перцепција на дну меморије тражи сећање раније перцепције које јој је слично, осећање „већ виђеног”, које би потекло из поређења или би се повезала перцепција и сећање (Bergson, 1927, р. 83-86). Ове теорије говоре да распознавање потиче из приближавања перцепције и сећања али, са друге стране, искуство сведочи да се сећање појављује онда када је перцепција упозната. Унутрашња визија се може изазвати али не значи да ће бити препозната. Није довољно свесно сачувано визуелно сећање. Можемо поставити питање до којих

граница сећања могу да нестану. Једна од чињеница које утичу на губитак сећања је губитак чула оријентације. Они који су проучавали психичко слепило су били зачуђени том појавом. Слеп човек се брзо снађе док неко ко има психичко слепило не може да се оријентише у свом простору ни после неколико месеци. Способност оријентације је у ствари способност координације покрета тела са визуелним утисцима. То би значило продужавање махиалне перцепције у корисне реакције. Потпуно психичко слепило представља реткост. Случајеви вербалног слепила, у ствари губитка визуелног познавања су чешћи (Bergson, 1927, pp. 91-93).

Када изазвана слика у меморији не покрива детаље примљене слике, онда се позивамо на најудаљеније области меморије, док се у исто време остали познати детаљи не пројектују на друге које не знамо. Ова операција се може бесконачно продужавати а меморија ће истовремено јачати и обогаћивати перцепцију која ће привлачити све више додатних сећања. Сlike сећања које могу да протумаче садашњу перцепцију улазе унутра тако да више не можемо разликовати перцепцију од сећања. Ми константно стварамо и реконструишемо. Издвојена перцепција би могла представљати круг где би слике усмерене на дух и слике сећања пуштене у простор пратиле једна другу (Bergson, 1927, pp. 97-100).

3.20 Меморија и дух у прошлости и садашњости

Овде можемо говорити о слици изазваној сећањем или о слици која се постепено развија кад затворимо очи. Смењиваће се стално и нестално, где перцепција замењује слику сећања а слику сећања мења чисто сећање, где оно сасвим ишчезава. Психички живот је сведен на два елемента, осећај и слику. Можемо уочити поделу на јака и слаба стања, где прво представља перцепцију садашњости а друго представе прошлости. Сећати се није исто што и замишљати. Осећај изазван меморијом постаје актуелнији нашим већим удубљивањем долази до могућности стварног осећаја. Развитак сећања је у томе да се материјализује сећање на неки осећај који се продужава у самом том осећају. Сећање се преображава ако прелази у садашњост (Bergson, 1927, pp. 134-135).

У случају да ова стања разликујемо само по степену, у неком тренутку ће се осећај преобразити у сећање. За нас је садашњост важна, она нас подстиче на акцију док прошлост нема такву моћ, Како објашњавамо садашњи тренутак док време тече а прошлост је време које је прошло? Садашњост је тренутак у коме време тече. Јасно је да постоји недељива граница која одваја прошлост од будућности. Да ли би онда садашњи тренутак био са ове или оне стране? Можемо закључити да се садашњост налази истовремено и у прошлости и у будућности. Она је онда практично недељива. Психолошко стање „садашњост” би требало истовремено да буде перцепција непосредне прошлости и непосредне будућности (Bergson, 1927, pp. 137-138). У континуитету постојања који представља стварност, садашњи тренутак се добија пресеком који наша перцепција врши кроз масу која протиче и називамо га материјалним светом у коме је наше тело центар. Материја би се могла дефинисати као садашњост која константно отпочиње, тако да је наша садашњост материјалност наше егзистенције, у ствари скуп осећаја и покрета.

Ако бисмо претпоставили да је прошлост престала да постоји, како би се она могла сачувати? Одговор би био да је престала да буде корисна. Садашњост дефинишемо као „оно што је” а садашњост је „оно што се ради”. Не постоји ништа мање од садашњег тренутка, на невидљивој граници прошлости и будућности. Ако свесно посматрамо преживљену садашњост, можемо рећи да је она већ у непосредној прошлости. Можемо закључити да је свака перцепција већ меморија. „Ми практично запажамо само прошлост”. Садашњост представља несхватљиви прогрес прошлости који залази у будућност (Bergson, 1927, p. 150). У основи меморије нема сећања које се не везује за претходне догађаје, као и за оне који га прате. Увек постоје нека доминантна осећања која представљају светле тачке које се умножавају услед ширења наше меморије. Меморија, ширењем својих сећања, успева да разликује у гомили нејасних сећања оно које није нашло своје место. Сећања која ишчезавају из свести су сачувана по ободу меморије. Моћи ће да се пронађу само у стању хипнотизма или ће отићи у заборав. Тачно је да мозак има свој допринос у изазивању корисног сећања а нарочито у уклањању свих других. Поставља се питање како се меморија може сместити у

материји али је евидентно да „материјалност уноси у нас заборав” (Bergson, 1927, pp. 173-181).

3.21 Утицај перцепције на материју - душа и тело

Наша перцепција процењује нашу виртуелну акцију над стварима и усредсређује се на објекте који имају утицај на наше органе припремајући наше покрете. Улогу тела не треба схватити у контексту нагомилавања осећања, већ их оно само одабира и доводи у свест корисно сећање којим ће осветлити коначну акцију. Овде покушавамо да одредимо каква је улога тела у животу духа, спроводећи са једне стране метафизичко а са друге стране психолошко истраживање проблема везе душе и тела. У материју нас уноси чиста перцепција а са меморијом продиремо у сам дух. Са психолошке стране, потврђујемо разлику материје и духа а уједно смо сведоци њиховог јединства (Bergson, 1927, pp. 182-183).

Наша тренутна перцепција врши поделу материје а наша меморија учвршћује сталан ток ствари. Она прошлост продужава у садашњост јер ће наша акција располагати будућношћу колико и наша перцепција која је, увећана меморијом, прикупила прошлост. Бити у садашњости која константно отпочиње представља основни закон материје. Када говоримо о нашој имагинацији, долазимо до закључка да се она бави пријатношћу израза и потреба материјалног живота, окрећући природни ток ствари (Bergson, 1927, pp. 218-226). Можемо рећи да се наша перцепција налази више у стварима него у духу, више ван нас него у нама. Наша свест је на почетку само меморија која, продужавајући се, у ствари се сабија у интуицију мноштва тренутака. На тај начин, свест и материја, душа и тело, долазе у контакт у перцепцији. Материја тежи сукцесији брзих момената изведених једних из других и на тај начин изједначених. За дух потврђујемо да, пошто је већ меморија у перцепцији, представља продужење прошлости у садашњост и на тај начин представља прогрес (Bergson, 1927, pp. 228-231).

Између чврсте материје и вештог духа, за рефлексију постоје бројни интензитети меморије, односно сви степени слободе. Разлика између материје и меморије је неоспорна али истовремено је јединство могуће у делимичном поклапању у чистој перцепцији. Тешко је објаснити њихов дуализам, не само због њихових разлика, већ због тога што није видљиво на који начин се прожимају. Чиста перцепција би представљала најнижи степен духа, без меморије и чинила би део материје на начин на који је замишљамо. Могли бисмо употребити метафору „да прошлост одиграва материја а да је замишља дух” (Bergson, 1927, p. 232).

Материју најбоље можемо да објаснимо као испуњавање простора, а такође је обележава тежина. То распростирање у простору објашњавамо кроз три димензије - висину, ширину и дубину које карактеришу материју. Материја у универзуму кроз кретање ствара облике.

3.22 Различити интензитети психолошких стања

Полазимо од тврдње да се стање свести, осећаји, осећања могу повећавати и смањивати. Такође, овде можемо говорити о интензитету осећаја који могу бити интензивнији више пута од неких сличне природе. Тако се могу утврдити разлике у квантитету између унутрашњих стања. Можемо разликовати две врсте квантитета. Један је екстензиван, самим тим и мерљив а други је интензиван који није мерљив али можемо рећи да је већи или мањи од неког другог. Заједничко им је да су подједнако способни да се смањују и повећавају (Bergson, 1978, pp. 7-8). Може нам се учинити да су нека душевна стања довољна сама себи као естетичке емоције, дубоке радости или туге, промишљене страсти. У таквим случајевима је лакше дефинисати чисти интензитет, без уплитања екстензивних елемената. Слаб интензитет жеље који називамо мутна жеља, постепено прераста у дубоку страст. У почетку је та жеља била одвојена од нашег унутрашњег живота да би постепено прожимала већи број психичких елемената, мењајући наш поглед на ствари. Дубоке страсти постајемо свесни у тренутку кад исти предмети на нас не остављају исти утисак. Тај доживљај

може бити сличан сновима који могу деловати сасвим обично али ипак остављају необјашњив осећај (Bergson, 1978, p. 10).

Идеја о будућности је значајнија од саме будућности. Нада нам пружа више дражи него поседовање, као и сан више него стварност. Можемо се запитати услед чега расте интензитет радости или туге када није укључен неки физички симптом. Крајња радост доводи до квалитета који можемо мерити топлотом или светлошћу а у неким тренуцима можемо осећати као чудо нашег постојања. Различити степени туге такође одговарају квалитативним променама. Туга представља усмереност ка прошлости. Наше мисли и осећаји су осиромашени и будућност је блокирана. Туга нам ствара осећај сломљености, онемогућавајући нам даљу борбу (Bergson, 1978, p. 11-15). Тешко да постоји жеља или страст, радост или туга које не прате физички симптоми. Они имају значај у процени интензитета. Осећаји су повезани са спољашњим узроком. Можемо рећи да се свест у неким случајевима пружа негде изван. Психичка снага је заробљена у души са тенденцијом да изађе. У неким случајевима је потребно објашњење зашто је један осећај интензивнији од другог. Ако је утврђено да се нека ствар може повећавати и смањивати, онда нема разлога да се не утврди колико се смањује а колико повећава. Можемо закључити да се идеја интензитета налази у споју два правца, један споља доноси идеју екстензивности а други истражује дубине свести, износећи на површину слику унутрашње многострукости (Bergson, 1978, p. 35-36).

3.23 О многострукости стања свести (идеја трајања)

Тачно је да једно сложено осећање садржи велики број простих елемената. Свест ће о њима имати одређену перцепцију само ако су јасно издвојени а самим тим мења се и психичко стање настало њиховом синтезом. Ми у ствари бројимо осећања, осећаје, идеје које улазе једне у друге поседујући наше душе и прожимајући се међусобно. Можемо рећи да истовремени осећаји никад нису идентични. Услед разноликости елемената на које утичу, утврђујемо да не постоје две тачке једне површине које остављају исти утисак на нас (Bergson, 1978, pp. 42-47). Постоје два схватања трајања,

једно изузето од мешања (чисто) а друго у које је уплетена идеја простора. Чисто трајање се односи на узастопност нашег стања свести где се не одваја садашње стање од претходних. Оно се не губи у осећају или идеји која је пролазна јер би у том случају престало да траје. Не заборавља претходна стања, сећа их се и организује их према садашњем стању. Ову нерашчлањену узастопност можемо замислити као узајамно прожимање елемената од којих је сваки значајан за целину. Она се ипак разликује од целине, издвајајући се као мишљење које има способност апстраховања (Bergson, 1978, pp. 49-50). Узастопност за нас има облик непрекидне линије или ланца чији се делови дотичу али не улазе један у другог. Овде опажај није више узастопан, већ је истовремено пре и после. Унутар нас се одвија процес организације или узајамног прожимања чињеница свести, процес који представља право трајање. Ако бисмо покушали да одвојимо стварно од имагинарног, доћи ћемо до закључка да постоји реалан простор у оквиру којег се појаве појављују истовремено са нашим стањима свести. Спона између простора и трајања је истовременост коју можемо дефинисати као пресек времена и простора (Bergson, 1978, pp. 52-53).

Није неопходно измишљати границу дељивости простора. Он може остати бесконачно дељив само под условом да се положаји два покретна тела разликују. Постоји низ међусобно идентичних елемената зато што је покретно тело увек исто. Синтеза садашњег положаја и претходних које је извршила наша свест кроз наше памћење чини да се слике прожимају, једна другу допуњују и продужавају. У ситуацији да кретање не постоји, свако понављање једне појаве би на исти начин било представљено свести. Наше ја спољашњи свет додирује својом површином. Може се назвати површинско ја. Наши осећаји су стопљени једни са другима, задржавајући своје узајамне екстериорности које их карактеришу. Са друге стране је наше унутрашње ја које осећа, размишља и доноси одлуке. Дубље ја је у истој личности са површинским ја (Bergson, 1978, pp. 55-60). Можемо рећи да је наш спољашњи живот, односно друштвени живот за нас од великог значаја, за разлику од наше унутрашње индивидуалне егзистенције. Наше утиске желимо да изразимо језиком. Често осећање мешамо са речју која га изражава. Често нас уверава у то да су наши осећаји непроменљиви а некада нас обмане у нашем чулном осећају (Bergson, 1978, pp. 62-63).

Осећање функционише као биће које се мења, живи, развија, води нас некој одлуци. Ако размакнемо завесу између нас и наше свести, суочавамо се са нама самима. Мишљења која највише подржавамо су управо она која бисмо тешко могли оправдати а разлози којима их објашњавамо нису били пресудни у томе да их прихватимо. Њихова вредност се поклапа са нашим другим мислима и препознајемо их у њима. Не доживљавамо их банално као када их претварамо у речи. Нису све наше мисли сједињене у нашој свести. Наш дух их често доживљава као да плутају изван њега. Такве мисли не успевамо да очувамо па често нестану у забораву. Ако испод површине додира између нашег ја и спољашњих ствари успемо да досегнемо дубине живог интелекта, наћи ћемо се у суперпозицији. Доживећемо фузију многих мисли које се искључују у виду логички противречних појмова (Bergson, 1978, p. 64).

3.24 О организацији стања свести (слобода кроз стање свести)

Различита гледишта нам помажу да разумемо схватање конкретног и апстрактног, чињеница и закона и једноставног и сложеног. Смењују се мишљења да наши поступци проистичу из наших осећања, мисли уопште, низа стања свести. Говори се и да се слобода не може повезати са својствима материје. Свест нам указује на то да велики број наших поступака можемо објаснити мотивима. Овде детерминација не представља нужност зато што је здрав разум окренут слободној вољи. Признајемо да је слобода која нам остаје пошто строго променимо принцип очувања силе доста ограничена. Пођимо од тога да тај закон не утиче на развој наших идеја, он ће одредити наше кретање, тако да ће наш живот донекле зависити од нас. Наука нам указује на то да нешто не може проистећи ни из чега. Искуство нас учи који су то облици реалности који имају неки значај а који су они који немају никакав значај (Bergson, 1978, p. 73).

За живо биће протекло време свакако представља добитак а не сумњамо да је и за свесно биће што иде у прилог хипотези о свесној сили или слободној вољи, изложеној дејству времена. Ми себе не посматрамо непосредно. Ми себе опажамо кроз просуђивање спољашњег света. Склони смо да верујемо да је стварно трајање

доживљено свешћу. Када се стања жеље, аверзија, страха, искушења повезују са нашим ја које их преживљава, дешава се конфликт између ја које жели неко задовољство и ја које плаши грижа савести. Задовољства и патње се доводе у равнотежу и једино апстракцијом им се може приписати самостално постојање. Долазимо до тога да се идеја слободе претвара у мотив који има способност одржавања противтеже другима. „Ми не успевамо да у потпуности преведемо оно што осећа наша душа само тиме што говоримо”. Идеје стављамо једне до других а требало би да се прожимају, зато се мишљење не може мерити са језиком (Bergson, 1978, pp. 75-80).

Спољашњу манифестацију унутрашњег стања можемо назвати слободним чином јер га је створило наше ја и оно ће га изразити. Многи живе и умиру а нису упознали праву слободу. Слободна одлука долази из читаве наше душе. Слободни поступци представљају реткост, чак и код оних који размишљају о томе што чине. Наши свакодневни поступци су мање надахнути несталним осећањима него постојаним сликама уз које осећања пријањају. Чин следи за утиском без нашег интересовања и ми ту постајемо свесни аутомат, обављајући тако наше свакодневне радње. Неки чак свесни и разумни покрети личе на рефлексне радње. Асоцијационистичка теорија се углавном примењује на већину безначајних радњи. Оне заједно чине наше слободно деловање (Bergson, 1978, pp. 81-82). Можемо рећи да смо слободни онда када наши поступци потичу из наше личности, са којом имају сличност када је изражавају. Ми такође представљамо наш карактер, посматрајући наше ја које осећа, мисли и ради. Наш карактер се постепено мења сваког дана а слобода би била угрожена кад се та промена не би стапала у њега. Ако би до тог спајања дошло, онда бисмо могли да кажемо да смо ту промену прихватили и да она сада припада нама. То би онда значило да тезу о слободи потврђујемо ако човек ту слободу налази у доношењу одлука и да то представља слободан чин. Ако бисмо говорили о слободној вољи, то би значило да смо свесни да пре избора можемо знати да смо другачије могли изабрати (Bergson, 1978, p. 83).

Апсолутни закон наше свести је принцип идентитета који тврди да оно што мислимо, мислимо у тренутку док мислимо. Овај принцип не повезује будућност са садашњошћу него само садашњост са садашњошћу. Претпоставка је да се однос између појава своди

на однос идентитета у апсолутном а с друге стране, да се неодређено трајање ствари уједно садржи у тренутку вечности. Ми се под утицајем истих спољашњих услова данас не понашамо као јуче. То се дешава зато што се мењамо, трајемо. То није случај за ствари које су изван наше перцепције, немамо утисак да трају. Тако нам изгледа апсурдна претпоставка да исти узрок не ствара исту последицу данас коју је стварао јуче (Bergson, 1978, pp. 97-98). Ако говоримо о вези између узрока и последице, она ће у њему постојати у форми чисте могућности. Представљаће аналогију између спољашњег и унутрашњег света или између објективних појава и чињеница свести. Тако ће узастопна стања материје моћи да се опажају споља као и наша сопствена психолошка стања. У неком тренутку нам се може учинити да се и физичке и психолошке појаве могу објаснити на исти начин. Тада би будућност постојала само као идеја у садашњости а тај прелаз из садашњости у будућност не би представљао остварење те идеје. Природна последица ове концепције би водила ка идеји људске слободе. Прожимање двеју супротних идеја користи здравом разуму и омогућава да објаснимо однос између два тренутка нашег постојања а такође и релацију која наизменично повезује тренутке спољашњег света. Ми дубока стања свести пресецамо на делове који су спољашњи једни наспрам других. Дубоке психичке чињенице се јављају свести само једном и никад више се не појављују (Bergson, 1978, pp. 99-101).

Ретко смо слободни зато што су ретки тренуци у којима сами себе можемо схватити. Наш избор је да живимо изван нас самих. Ми егзистирамо више у простору него у времену, више живимо за спољашњи свет него за себе. Живети слободно захтева овладавање собом а то значи наше смештање у чисто трајање. Ми се враћамо себи онда када великим напором размишљања успемо да се повучемо у себе (Bergson, 1978, p. 107). Увек је присутна подела на оне који дефинишу слободу и оне који је негирају. Слободни смо управо онда када се повучемо у себе, мада се то ретко дешава.

3.25 „Феноменологија перцепције“ Мориса Мерло-Понтија

Питање о томе шта је феноменологија се изнова поставља и још увек није решено. Она проучава и бави се проблемима перцепције и свести. Феноменологија је и филозофија

која се бави односима човека и света. Потреба за тумачењем феноменологије кроз историју нам говори да у себи самима налазимо њено јединство и прави смисао. Циљ је да је учинимо разумљивом за нас саме, да је опишемо а не да је објаснимо и анализирамо (Ponti, 1990, pp. 5-6).

Феноменологија је у свом појму света или рационалности спојила екстремни субјективизам и екстремни објективизам. Феноменолошки свет даје смисао нашим и искуствима других, прожимањем једних у друге. Субјективност је неодвојива од интерсубјективности. Оне чине јединство наших прошлих искустава са садашњим, као и искуства другог у нашем искуству. Сваког тренутка смо сведоци чуда повезаности искустава (Ponti, 1990, p. 19). Главни циљ феноменологије је да открије мистерију света и мистерију ума. Феноменологија је пре него што је постала наука, представљала покрет. Њена недовршеност није знак неуспеха, она представља трагање за смислом и напор је модерне мисли (Ponti, 1990, p. 20).

3.26 Чула

Проучавањем перцепције (опажаја) долазимо до појма чула. Овај појам се не може повезати са нечим о чему имамо искуство. Појам утиска (импресије) се не може ни опазити, замислити нити се може дефинисати чулима (Ponti, 1990, pp. 23-24). Видети значи присуство боје или светла, чути значи присуство звука. Да бисмо осећали, није довољно видети или чути. Видљиво је оно што се схвата помоћу очију а чулно је оно што се схвата путем чула. Постоји теорија која објашњава функционисање чула, која полази од рецептора преко преносника до регистратора. Чулни органи проверавају поруке из датог света које се преносе и дешифрирају да би нам биле репродуковане. Ова теорија је у сукобу са датостима свести. Дешава се да се у неким случајевима чулно не може дефинисати као утицај спољног стимулуса. У модерној физиологији, сензорни апарат више не представља „преносник“ као што га је сматрала класична наука. Чулно се схвата помоћу чула а чулни апарат није само спроводник (Ponti, 1990, pp. 27-31).

3.27 Опажање

Можемо рећи да је пажња у ствари функција која открива, осветљава објекте који су били у сенци. Акт пажње ништа не ствара, она је неусловљена моћ и индиферентно се понаша према свести. Чудо свести је у томе да уз помоћ пажње успоставља јединство објеката. Перцепција може побудити пажњу која би се касније развијала. Тако се остварује унутрашња повезаност. Непажљива перцепција представља полусан. Немамо моћ да постане видљиво оно чега нема. Само можемо да верујемо у оно што видимо (Ponti, 1990, pp. 48-52). Чулност и чула нису супротстављени, једно даје смисао другом. Перципирани приказ који видимо је моменат наше индивидуалне историје. Свака перцепција се дешава у атмосфери општости и нама се даје као анонимна. Наша перцепција, виђена изнутра, изражава одређену ситуацију. Може се рећи да перцептивно искуство перципира у нама а не да ми перципирамо. Видљиви и додирљиви свет нису свет у потпуности. Рећи да имамо видно поље значи да имамо приступ једном систему видљивих бића, да су она на располагању нашем погледу. То би значило да је визија (видна перцепција) увек ограничена и да око ње увек има невидљивих ствари. Имамо чула и она нам дају приступ свету. Може се рећи да су сва чула просторна а јединство простора се налази у узајамном повезивању чулних поља. Свако чуло ствара један мали свет у великом и зато што је посебно, оно је потребно целини и отворено је према њој. Природна перцепција се у исто време дешава у целом нашем телу и отвара се према свету (Ponti, 1990, pp. 254-266).

Видно опажање нам даје боје или светла а облици су контуре боја и покрета. Оне представљају промене положаја мрља боје. У ствари, свака боја је унутрашња структура ствари, усмерена према споља. Чула међусобно комуницирају тако што се отварају структури ствари, без обзира на њихову различитост, посебност и одвојене светове. Када би сама ствар била достигнута, она за нас више не би била мистерија. Престала би да постоји као ствар онда када бисмо помислили да је поседујемо. Стварност ствари је оно што нам их узима из нашег поседа. То доказује константну присутност ствари а истовремено и њену одсутност. Ако бисмо кроз проблем јединства чула тражили објашњење, онда би то значило да се интеграција никада не

завршава. Помоћу два ока се остварује јединство погледа. Како је могуће да два ока стварају једну слику? Два ока сарађују у визији а истовремено се уједињују са објектом посматрања. Чулима није потребно тумачење, она се међусобно разумеју. Наше тело је место у којем се визуелно и аудиелно искуство међусобно оплођују а њихов значај потврђује јединство перципираног света. Ниједна перцепција се не може одвојити од позадине која представља свет (Ponti, 1990, pp. 270-276).

Понти је рекао да му је на располагању једино његово мишљење за које каже да може бити погрешно, ма како озбиљно о њему дискутовао. Каже да је слагање са самим собом и са другима тешко постићи и да је узалудно веровати да је оно увек оствариво (Ponti, 2016, p. 65). Сматрамо да је Понтијев став да је свако мишљење подложно преиспитивању - како наше, тако и мишљење других. Најтежи задатак је ускладити их, наћи нешто заједничко у њима.

Понти је тврдио да у сликарству постоји сликар као једини субјекат. Модерни сликари теже оригиналности и индивидуалности а задовољство налазе у себи самима. Изражавање тренутка у модерном сликарству представља уметничко дело које може бити урађено у релативно кратком временском периоду, за разлику од класичног сликарства где је било потребно много више времена да се заврши једна слика. Време проведено у раду не одређује нужно квалитет уметничког дела. Некада се вредност уметничког дела мерила данима, месецима и годинама уложеног рада. У модерном сликарству се може мерити минутима, брзином потеза, у комбинацији са модерним сликарским техникама и материјалима који не захтевају дуг временски период израде. Насупрот томе, и даље користимо старе технике које захтевају дуготрајну израду (на пример, мозаик), које у модерним временима комбинујемо са новим материјалима и оне свакако представљају својеврсну вредност.

Понти је написао да сликар, остављајући свој траг, не воли да гледа своја стара дела. За њега је све увек једино у садашњости (Ponti, 2016, p. 87). Управо стил, каже Понти, даје значење појављивању тренутака који дају облик искуству, уз проналажење симбола који га ослобађају. Стил нису идеје и трикови већ начин формулације који сликар не види а другима је препознатљив (Ponti, 2016, p. 88). Слика не види а другима је препознатљив (Ponti, 2016, p. 88). Слика не види а другима је препознатљив (Ponti, 2016, p. 88). Слика не види а другима је препознатљив (Ponti, 2016, p. 88).

стила или бар не размишља о њему док ствара. Некако се ипак догоди да без обзира на симболе, идеје, начине формулације, нешто из његовог бића изађе несвесно на површину и покаже нам унутрашњу суштину коју препознамо, која бива ослобођена и допринесе дефинитивном облику уметничког дела. На тај начин препознајемо његов стил. Када говори о смислу у слици, Понти сматра онај смисао који остаје у нама и онда кад нам слика више није пред очима (Ponti, 2016, p. 92). Рекли бисмо да он не говори ни о боји ни о предмету већ о том, како каже, „утиснутом смислу“ у слици, са тежњом да се ослободи а то зависи само од посматрача и познавалаца сликарства.

Уметничко дело нам осим уживања у њему нуди и орган духа, мисли која садржи матрице идеја. Даје нам симболе и учи нас да видимо и мислимо (Ponti, 2016, pp. 121-122). Одређено уметничко дело може у нама да открије наше сопствене афинитете којих нисмо ни били свесни, да нас упозна са нама самима и да суочени са делом можемо открити и своје негативности. Сама идеја о томе да сликарство треба дорадити, сматра Понти, говори о томе да је његова независност сумњива. То значи да ће се нова дела додати већ постојећим. Сликарство негира ту прошлост да би је превазишло и представља прошлост као неуспео покушај. Неко друго сликарство ће сутра тако представити данашње, које се безуспешно труди да уради нешто што није нико до сад (Ponti, 2016, pp. 131-132). Не сликају сви људи али сви сликари говоре кроз своје сликарство. Сликарева инфериорност је у томе што се његов рад бележи само у делима и не може имати свакодневне односе са људима (Ponti, 2016, p. 144).

Понтијеве речи нас наводе на размишљање да је сликарство немо, тај неми глас нема намеру ни моћ да се супротстави, па чак и кад агресивно наступа не можемо да му одговоримо. Та немост носи са собом дозу тајанствености и ствара илузију важности. Кад станемо испред неке слике, док је посматрамо, имамо лични однос у који нико други није умешан. Ми смо посвећени њој и она нама, можемо осетити једну чисту комуникацију.

3.28 „Видљиво и невидљиво“ Мориса Мерло-Понтија

Истина је да је свет оно што видимо и да морамо да учимо како да га гледамо. Морамо спојити виђење са знањем, рећи шта смо ми а шта значи виђење (Ponti, 2012, pp. 14-15). Гледано споља, перцепција клизи преко ствари и не додирује их. Свако има свој лични свет, доживљај другог за нас не значи ништа. Лични свет другог можемо схватити једино ако је у складу са оним што ми познајемо у свом личном свету у којем живимо. Са другима комуницирамо само преко онога што је артикулисано у нашем животу. Само кроз свет излазимо из себе. Истина је да „лични светови“ комуницирају у заједничком свету. Комуникација нас чини сведоцима самог света. Управо потврда чулног света који нам је заједнички представља истине у нама и нашег постојања у свету. Истински разговор подстиче мисли за које нисмо били способни или говор који подстиче неко други. Универзум истине и мишљења градимозузимајући од структуре света. Истина је невидљива – то није ствар коју видимо, нити други човек кога видимо, нити јединство чулног света. Она је објективна и нема везе са нашим контактом са стварима нити са доживљеним (Ponti, 2012, pp. 20-24). Како бисмо објаснили виђење унутрашњег – то је отвореност према себи, гледајући у заједнички свет а уједно не представља затвореност према другима. Перцепцију не можемо третирати ни као победу унутрашњег, менталног над спољашњим, материјалним него на преиспитивање појмова „субјекта“ и „објекта“. Перцепција у сваком случају остаје окренута сама себи и својој спознаји. Она нам пружа веру у свет и упућује нас на њега, поставља питање шта је свет и ако постоји, какве су везе између видљивог и невидљивог света. Појмови објекта и субјекта нам не помажу да схватимо шта је перцептивна вера, која се истовремено преплиће са неверовањем, као и неистина са истином. Колико је истинита повезаност нашег погледа са светом? (Ponti, 2012, pp. 28-36).

Да ли је исправно веровати само у лични свет и мислити да је само он за нас апсолутан? Када бисмо покрили очи да не видимо опасност, да ли бисмо успели да свет видимо без опасности? Ово искуство представља и потврђивање и негацију. Не може се давати предност ни једном становишту, ни да је виђење у самој ствари, нити да је „у нама“. Не

треба их схватити као могућност избора већ као отварање треће димензије у којој нема супротстављености. Само у њиховој узајамности долази до оживљености. Перцепција постаје мисао перцепције. Моћ мишљења се потврђује као одговор на покрете наших очију а замишљање је мишљење виђења и оно је тек на пола мишљење. Треба избећи двосмисленост перцептивне вере која каже да приступ стварима стичемо путем тела које нас отвара према свету тако што нас затвара у наше личне догађаје. Гледано споља, свачија перцепција изгледа затворено, „иза“ тела, мисао је само изнутра. Овај свет припада свакоме од нас јер је он оно што мислимо да перципирамо, он је објект нашег мишљења и његово јединство. Тајна света је у контакту са њим, у налажењу смисла а то је једино могуће испитивањем свог односа са светом, схватањем света изнутра. Хегел би рекао: „Ући у себе значи изаћи из себе“. Човек треба да промишља о својим виђењима и осећањима да би их разумео (Ponti, 2012, pp. 38-41).

Искуство разочарања нам говори о разбијању илузије и како препознати шта је реално. Лажно треба посматрати као недовршену истину, посредством које долази до разочарања. Разочарање представља неостварено, замишљено, потајно очекивање у које верујемо. Значење света је исто за све, без обзира на перцепцију коју ми и други имамо о њему. Између нас и других се појављује појам међусвета где се наши погледи укрштају и наше перцепције поклапају (Ponti, 2012, pp. 49-58).

3.29 „Сезанова сумња – Око и Дух и други огледи о уметности“ Мориса Мерло-Понтија

„Сезанова сумња – Око и Дух и други огледи о уметности“ представља један од најзначајнијих и најчитанијих есеја о сликарству. Мерло-Понти у овом делу исказује своје основне идеје о сликарству и отеловљеном оку као и своју онтологију видљивог и невидљивог. Овај есеј је први пут објављен 1961. године у ревији Art de France. Мерло-Понти је сматрао да Сезаново сликарство изражава истине о свету. Његови есеји обилују анализама сликарства где су уметничка дела привилегован пример људске креативности.

Суштина сликарства је управо у трагању и покушајима који се никад не завршавају. Чак и кад слика остане недовршена, сликар прелази на другу, тражећи у њој ту изгубљену нит из претходне - као да има потребу да још нешто каже, да доврши мисао која никад не буде до краја изречена. Имамо тежњу да је уобличимо али нам некако измиче и потребан је наставак у неком другом размишљању, на неком другом платну. Можда ту нит из претходне никад нећемо пронаћи, наставићемо да трагамо и доћи до неког другог решења које ће нам се у том тренутку учинити задовољавајућим.

Сигурни смо да је своја осећања и интелигенцију хтео да повеже у уметничко дело. Шта све може да настане када се уједине цртеж и боја и вид и додир? Да ли је тајна порука управо фокусирање на додире киста, безброј пута понављаних на платну? Шта их то повезује и ко им диктира како да ради рука кроз потезе на платну?

Мисао и виђење, душа и тело, све ове супротстављености имају потребу за мистеријом, за повезивањем са нечим трећим. Шта мотивише сликара? Слика се не може насликати без покрета руке а тај покрет иницирају нека друга покретања у нама и око нас, утичући на нас саме. Сликаство не може и не треба да негира ни прошлост ни будућност, треба га схватити као фазу проласка кроз овај свет, где уметници користе своја средства да би оставили траг свог постојања.

Понти поставља питање: „А где је онда слобода?“ (Ponti, 2016, р. 23) и каже да је можемо видети у облику циљева који смо ми сами и да наш живот заувек може да представља пројекат или избор. То би на неки начин могло постати дефиниција слободе која се потврђује кроз живот као пројекат а слобода би била изражена кроз неограничене могућности избора. Понти каже да се одлуке које нас трансформишу увек доносе у односу на чињеничну ситуацију, која може бити прихваћена или не али нам даје подстрек за одлуке које „треба прихватити“ или које „треба одбити“ (Ponti, 2016, р. 28). Те одлуке представљају начин на који реализујемо своју слободу кроз коју остварујемо своје изборе.

Уметничка дела су за њега привилегован пример људске креативности. Кад говори о уметности, углавном говори о Сезановом сликарству. Привилеговао је лепе уметности као улазак у свет који се може перципирати као наш доживљај уласка у видљиви свет.

Уметност је саставни део људског постојања у свету и његовог телесног доживљаја који проистиче из његовог тела и визуелне перцепције (Šuvaković, 2009, pp. 194-196). Уметност нас уводи у видљиви свет. Наша чула нас воде уз помоћ перцепције или инспирације. Покушавамо да нађемо пут до стварања уметничког дела, дајемо му живот а да ли ће бити оживљено, не зависи од нас већ од посматрача.

Наука негира управо постојање чулног света, њој није потребна повратна информација. Она је фокусирана само на оно што јој је потребно за проучавање и истраживање. Строго ограничава свој предмет посматрања а све остало за њу није видљиво. Понти је у есеју „Око и Дух“ показао да је научно мишљење неспособно да процењује уметност јер не види више од физичког феномена светлости и сенке у репрезентовању реалности. Уметност не може да нађе место у таквом менталном оквиру (Šuvaković, 2009, p. 197). Разлика између научног и уметничког подухвата је у томе што се у науци после истраживања и експеримента долази до одређеног закључка којим се све завршава. Насупрот томе, у сликарству стварањем слике, уметничког дела све тек почиње.

Уз помоћ наших чула, виђењем остварујемо узајамност, јединство са светом. Сликарство нам пружа ту могућност а кроз наш поглед, виђење, реалност, дозвољава нам пуну слободу у сагледавању света и уметности. У есеју „Око и Дух“ је донекле објашњен појам „меса“ који је значајан за дело „Видљиво и невидљиво“ и представља метафору за јединство тела и света и њихово преплитање и неодвојивост (Šuvaković, 2009, p. 197). Управо нераскидивост коју подразумевамо под појмом „меса“ даје нам утисак целовитости која функционише кроз уједињеност тела и света. Њихова неодвојивост чини да лакше сагледавамо стварност и у њој стварамо.

Једино уметност, посебно сликарство, нема обавезу да заузима став о нечему нити да процењује ствари. Пред сликаром знање и деловање губе значење. Сликару се ретко замера његово бекство. Понти сматра да у сликаревом послу има хитности која све превазилази. Сликара може бити јак или слаб али у његовом раду једине технике су гледање и сликање где користи очи и руке. У ствари, то је спој виђења и покрета. Видимо само оно што гледамо (Ponti, 2016, pp. 156-157). Сликарство превазилази

заузимање става, оно га препушта другима, онима који су заинтересовани да га процењују. Дозвољава сваку врсту критике или потврде својих домета, било оно успешно или не. Хитност у сликаревом послу и његово бекство од света и стварности оправдава тренутак који жели да овековечи.

Понти мисли да је слика унутрашњост спољашњости и спољашњост унутрашњости. То подразумева двострукост осећања без чега се не би разумело квазиприсуство видљивости, које представља проблем имагинарног (Ponti, 2016, p. 160). У сваком случају мислимо да је оно изнутра много савршеније од онога споља. Оно споља нам је дато а оно изнутра врши разне процесе избора и селекције да би довело до преласка у потез руке и крајњег циља – стварања слике. Сликарство увек слави само енигму видљивости, тврди Понти. „Оно даје видљиву егзистенцију ономе што профано виђење сматра невидљивим“. Каже да сликар док слика практикује магичну теорију виђења (Ponti, 2016, p. 162). Ако занемаримо потез руке, можемо поставити питање: одакле извире та бујица померања боја и облика да би довела до коначног изгледа слике? Шта покреће цео процес стварања и која сила, снага, вештина га довршава и дефинише? На крају, која је то магична теорија виђења?

Понти такође верује да светлост, обасјавање, сенке, одсјаји, боје нису реална бића и да они као фантоми имају само визуелну егзистенцију, нису опште виђени. „Свако ко има очи барем је једном био сведок те игре сенки“ (Ponti, 2016, p. 163). Ако поставимо светлост, обасјавање, сенке, одсјаје и боје као помоћне елементе који су пожељни у приказивању слике, они доприносе бољој видљивости и наглашавају детаље на њој да би се постигли јачи ефекти њиховог деловања.

Сликар живи у фасцинацији, истиче Понти. Он прави покрете за које је једино он способан а који за друге представљају откровење. Сликарство меша све постојеће категорије – имагинарно, реално, видљиво и невидљиво, правећи свој универзум немих значења (Ponti, 2016, p. 164). Утврдили смо да сликар у ствари прави експеримент, повезујући категорије имагинарног, реалног, видљивог и невидљивог а својим јединственим и непоновљивим покретима даје печат уметничком делу у оквиру свог универзума немих значења.

Као што је рекао Понти, ограничићемо се на светлост која споља улази у наше очи и командује виђењем. Каже да је боље да о светлости мислимо као о деловању контактом. Као што слепом човеку ствари при додиру делују на штап. Декарт је рекао да слепи људи виде рукама, додиром. Он тврди да одсјај вара око јер рађа опажање без предмета (Ponti, 2016, р. 167). Ако размишљамо о светлости као о природном феномену на који смо навикнути, он за нас не представља ништа ново па тако и човек који види има природну реакцију на светлост као на нешто што му је познато, са чиме живи и несвесно то прихвата. Код слепог човека је немогућа реакција на нешто што не може видети ни доживети. Он може само да покуша да замисли светлост у својим мислима.

Како разумети да сликање ствари може да учини у телу као да их осећамо у души? (Ponti, 2016, р. 168). Можемо се запитати шта одлучује о томе шта ће нам се свидети а шта не. Управо тај параметар проналази пут од тела до душе, преко очију. Некада виђење буде заустављено и задржава се само на погледу на ствар и ништа више од тога. Можда је боље поставити питање од чега зависи да ли ће пут до душе бити пређен. Понти сматра да између ствари и очију и очију и виђења нема ничег више од догађања, између ствари и руку слепог човека и између његових руку и мисли. Мисао у ствари дешифрује дате знаке у телу (Ponti, 2016, р. 168). Ако мисао дешифрује дате знаке у телу, онда сматрамо да и она у неким случајевима може да превари. Можда би требало размишљати о томе шта све може утицати на погрешне закључке, да ли можемо да верујемо да је наша мисао непогрешива а да нас она вара?

Декарт је писао о сликарству, мада га оно није много интересовало, да је оно варијанта мисли као интелектуалног схватања очигледности. Када је причао о сликама, као пример је узимао цртеж – линију којом се може изразити. Истицао је да му се допада бакрорез зато што задржава форму предмета и даје назнаке облика. Мислимо да линија, облик и форма у сликарству осим очигледности, у зависности од нашег угла посматрања, могу пружити и много више. Они нас уводе у тај сликарски свет који, надограђен бојом, светлом, контрастом, провоцира наша чула и мисли, као што Декарт каже – сликарство је варијанта мисли. За њега боја представља украс, бојадисање и сматра да једино цртеж даје снагу слици. Посматра слику као равну ствар која има

висину и ширину а недостаје јој димензија дубине. Каже да може да види дубину гледајући слику која нема дубину и да она за њега представља илузију илузије (Ponti, 2016, pp. 169-170).

За разлику од некадашњег Декартовог става да је само цртеж важан а боја споредна, модерно сликарство даје предност боји у односу на цртеж. Заједничка им је илузија посматрања, нарочито у апстрактном сликарству. Декарт каже да нема виђења без мишљења и да није довољно мислити да би се видело (Ponti, 2016, p. 174). Виђење узима функцију да манифестује и мора да има своје имагинарно. Сликар треба да буде надахнут онда када његово виђење постаје покрет. Сезан би рекао да он „мисли у слици“ (Ponti, 2016, pp. 177-178). Шта је друго мисао у слици него надахнуће? Ако Сезан каже да мисли у слици, то значи да га на ту мисао нешто покреће и на тај начин се имагинарно појављује на слици, материјализује се.

Понти каже да нема рецепта за видљиво, да то нису ни боја ни простор. Сликарско виђење није више усмерено на споља, он се враћа себи (Ponti, 2016, pp. 181-182). Нарочито модерно сликарство доживљава константне промене категорија којима се служи. Видљиво у ствари постаје нешто ново а то је утицај на промену перцепције посматрача различитим средствима где невидљиво постаје видљиво. Модерно сликарство не бира између линије и боје - линија је оспорена, тежи се новим материјалима и средствима изражавања уз коришћење постојећих. Сликарство никад није и не може бити ван времена јер је увек у чулном свету (Ponti, 2016, p. 183). Акцент је у модерном сликарству стављен на различите комбинације материјала. На тај начин се постижу бољи ефекти у изражавању. Модерно сликарство одбија да живи у прошлости, као и већина сликара које одређује садашњи тренутак и живљење у свом чулном свету.

Понти објашњава да виђење није начин мишљења или присуства у себи. Сматра да је управо средство које је дато да будемо одсутни од себе – такозвано цепање бића (Ponti, 2016, p. 187). Виђење је у ствари удаљавање од нас самих, наше виђење окупирају ствари споља, наше мисли нису више само наше, спољни свет их омета. Сликар прихвата да су очи прозори душе, истиче Понти. Оно чему нас виђење учи је да можемо

да замислимо да смо на неком другом месту, учи нас о истовремености, прошлости и будућности које делују као димензије (Ponti, 2016, pp. 188-189). Тврдимо да виђење има ту способност или моћ да створи имагинацију. На тај начин можемо да превазиђемо деловање различитих димензија на наша чула, да се преместимо у безбедан простор у нашим мислима и да се у њима нађемо тамо где замислимо и желимо да будемо.

Понти каже да сликар виђењем додирује два екстрема што показују Клеове речи да је неухватљив у својој иманентности. Сликарик увек тражи нешто ново и његов посао никад неће бити завршен. То не значи да он не зна шта хоће. Сlike су назване немим мислима које можемо учинити погодним за руковање. Поставља питање – шта ако ниједна слика не завршава сликарство? Свако остварење се расветљава, продубљује, поново ствара сва друга јер имају цео живот пред собом (Ponti, 2016, pp. 189-192).

Установили смо да је у оквиру једног бића, уметника, сликара карактеристична константна промена у виђењу ствари, размишљању о њима. Сликарик у свом унутрашњем свету непрестано налази нова решења за која никад није сигуран да ли су довољно добра. У том тражењу је његова суштина.

У односу на филозофију, књижевност, музику и писање, сликарство сматра савршеним. Написао је да неми глас сликарства има велику моћ и супротставља га свим другим уметностима. Сликарици није потребно ништа да зна, нема одговорност, не мора да процењује, то препушта другима. Можемо закључити да је сликар незаинтересован за све што се око њега догађа. То не мора бити тачно. Сликарик ствара и не зауставља се, нека своја дела не излаже одмах, оставља их да сачекају погодан тренутак у којем ће њихова права вредност и порука бити препозната. Некада су за то потребне године а некада сликарици и не доживе прихватање и разумевање њиховог стваралаштва. Често се то деси тек након њихове смрти. То нам доказује да некад сликарици иду испред свог времена. Они визионарски посматрају овај свет и када сликају, често су једним делом у будућности. Није лако обичним људима да прате сликарев пут и развој, често се дешава да буду несхваћени. Време је за сликаре важан

показатељ њихове уметности. Сlike не би требало да живе ни у прошлости ни у будућности.

3.30 „Између дела и предмета“

Модернистичко стање уметности подразумева да више нема општих и универзалних структура уметничког дела – медиј, односно конвенције одређене уметности морају се стално проналазити изнова. Можемо рећи да је централни задатак модернистичког уметника да поново пронађе практично ни из чега, „од нуле“, кроз поступак самоинвенције уметничког медија, критеријуме уметности којом се бави а тиме и критеријуме за однос са другим субјектима унутар процеса интерсоцијалне (естетске) комуникације (са својом публиком, на пример) (Dedić, 2017, p.17).

Кавелова основна теза је да уметничка дела перципирамо на базично другачији начин него што перципирамо обичне предмете, односно да естетски судови имају базично другачији статус у односу на емпиријске судове: уметничка дела нису ствари већ смислени и интенционални људски чинови. Управо због тога уметничко дело је оно за шта се људи на одређени начин интересују и придају му вредност коју иначе придају само другим људима. Уметничка дела нам нешто значе на начин на који нам значе људи – о њима говоримо у контексту емоција и љубави, презира и гађења; такође, осећамо да их је неко израдио и зато у њиховом описивању користимо категорије личног стила, осећања, неискрености, ауторитета, инвентивности, дубине и безвредности (Malhol, 2013, citirano u Dedić, 2017, p. 18).

Јавља се нова концепција уметничког дела које више не почива на правилима или конвенцијама по којима треба сликати или вајати: главни циљ уметничког рада је начинити објект који ће се радикално разликовати од свих других објеката на свету, од свих предмета и ствари и то средствима која су инхерентна медију сликарства или скулптуре, односно средствима која не почивају на универзалном канону. Питање за уметника модерног доба стога јесте како то постићи? Историја уметности уобичајено користи категорију експресије – уметник кроз свој рад изражава своје унутрашње визије, мисли, осећања и од свог дела чини аутентични, индивидуални гест (Dedić, 2017, p. 19). Другим речима, модернизам преиспитује целокупну традицију

уметности и продукује уметничко дело које је радикално другачије од свега што је икада начињено унутар те исте традиције. То аутоматски значи да модернистички аутор није више у могућности да једноставно узме здраво за готово своју сопствену способност да створи истински вредно уметничко дело, односно модернистички аутор се не може позвати ни на какве спољашње критеријуме у валоризацији или потврди свог уметничког рада: у доба модерности, чак је и постојање публике неизвесно (Dedić, 2017, p. 51).

Слика од дводимензионалног дела прераста у тродимензионалну ствар а рад у уметности трансформише се од стварања слика у конституисање просторних инсталација, односно процес селекције обичних свакодневних предмета (Laure, 2014, citirano u Dedić, 2017, p. 64).

Основа модернизма јесте критика одређене дисциплине, средствима те исте дисциплине али заправо врхунац овакве самокритике јесте модерна уметност. Задатак уметности постаје истражити сопствена дисциплинарна средства, њен циљ је процесом самокритике пронаћи она средства која су јединствена за ту уметност. Код модерних уметника апстракција постаје основно средство у промишљању суштине сликарства као медија чија је суштина чисто визуелно искуство (Dedić, 2017, p. 67). Ново дело ће неизбежно трансформисати и наше схватање тих ранијих конвенција, чак тим делима дати генеративни значај; (а не значи ли то и одређену меру вредности или квалитета?), који до тог трену можда нису имала (Frid, 1989, citirano u Dedić, 2017, p. 70).

Уметничка дела су јединствена и непоновљива – она нам значе, за њих се интересујемо на сасвим специфичан начин и придајемо им вредност коју иначе не придајемо обичним стварима. Ова дистинкција повезана је са модалитетима наше перцепције (Dedić, 2017, p. 85). Уметник је креатор значења, аутор чија се „интериорност“, „унутрашњост“ може артикулисати кроз материјале, технике и конвенције уметности. У том контексту презентност јесте моменат тренутачног међусобног препознавања између уметничког рада и посматрача. „Стање милости“ које се у ретким приликама јавља из сусрета између рада и гледаоца произилази из успешног

преноса садржаја једне свести (уметника) другој (посматрача), (Ross, 2000, citirano u Dedić, 2017, p. 99).

Постоје два модалитета доживљаја света – један унутрашњи и један измештени, спољашњи поглед на свет. Објекат без присуства уметности је још само један предмет који видимо али не примећујемо или видети исти предмет новим очима на другачији естетски начин гледања посредован уметничким делима (Dedić, 2017, p. 129).

Модернизам је са собом донео чињеницу да нам уметничка дела значе, да нас привлаче на један посебан и непоновљив начин, те да је ова привученост стварна. Жеља је стварна, она нас обликује као људске субјекте. Жеља, привученост, привлачност, расположење је посебан начин да људи артикулишу смисленост. Ова смисленост која почива на жељи јесте управо начин на који доживљавамо уметничка дела и креће се у домену афективног. Естетско се тиче задовољства а не знања (Dedić, 2017, pp. 132-134). Модерни сликари, проналазећи и преузимајући одговорност за сопствени аутентично свој сликарски језик, кроз континуитет са уметношћу прошлости, проналазе медиј сликарства из почетка. Реч је о озбиљности, односно аутентичности у домену сликарства. Речима Кавела, задатак модерног уметника као и модерног човека, јесте да пронађе нешто уз шта може бити искрен и озбиљан; нешто у шта верује (Cavel, 1988, citirano u Dedić, 2017, p. 147).

3.31 Универзум стварања

Михајло Пупин је говорио да ни Тесла ни он не би постигли ништа у животу да као дечаци нису били загледани у вечно, бескрајно звездано него над собом (Ninković Tašić, 2018, p. 7). *Док се присећам догађаја из своје прошлости, схватам колико су танани утицаји који обликују наше судбине (Ninković Tašić, 2018, p. 54).* Посматрајући непрегледна небеска пространства, човек повезује спољашњи са унутрашњим универзумом и долази до инспирације и идеја који му омогућавају стварање.

Притисак радних обавеза и непрекидан низ информација, који се улива у нашу свест кроз све капије знања, чине модеран опстанак пуним опасности на много начина.

Већина људи су толико обузети размишљањем о спољном свету, да су у потпуности несвесни онога што се дешава у њима самима (Ninković Tašić, 2018, p. 23). Ипак, инстинкт је нешто што превазилази знање. Поседујемо, без сумње, нека финија нервна влакна, која нам омогућују да осетимо истину када су логичко закључивање и други вољни напори мозга узалудни (Ninković Tašić, 2018, p. 40).

3.32 О перцепцији универзума кроз науку

Наука има крајњи циљ да дође до јединствене теорије која би успела да опише цео Универзум. Не можемо са сигурношћу рећи да бисмо дошли до правих, истинитих закључака, можда и до погрешних или не бисмо уопште дошли до неких закључака. (Hawking, 1998, p. 26). Од почетка цивилизације људи су имали потребу да догађаје објасне и повежу. Ми и у данашње време желимо да знамо одакле потичемо и зашто смо овде. Човечанство наставља трагање ка крајњем циљу до потпуног откривања универзума (Hawking, 1998, p. 27).

Универзум је настао у хаотичном и несређеном стању што је тешко схватити због његове равномерности и правилности данас у макрокосмичким размерама. Из овога проистиче да је Универзум просторно бесконачан и да има бескрајно много Универзума (мултиверзум). У великом броју Универзума не би постојали услови за развој интелигентних бића, можда само у неким међу њима која би се запитала: 'Зашто је Универзум онакав каквог га видимо?' Одговор би био: 'Да је другачији, ми не бисмо постојали.' Долазимо до модерне слике где планета Земља, средње величине, кружи око просечне звезде на рубовима спиралне галаксије и једна је од милион милиона галаксија које се могу посматрати у Универзуму. (Hawking, 1998, pp. 157-161).

Шта би се догодило да дођемо до открића крајње теорије о Универзуму? Не бисмо никада били сигурни да је та теорија тачна, обзиром на то да се теорије не могу доказати. Ако би се предвиђања те теорије слагала са резултатима истраживања, могли бисмо веровати да је она исправна. Теорије се стално мењају (преиначују) да би објасниле нова сазнања и оне никада нису поједностављене да би их обичан човек (лаик) разумео. Треба бити стручњак да бисте разумели макар мали део научних

теорија. Напредовање иде великом брзином, тако да и научници тешко прате брзо померање граница знања, посвећујући своје време и усмеравајући се ка одређеном ужем подручју науке. Крајња, обједињена теорија би представљала први корак а крајњи циљ је разумевање нашег сопственог постојања као и појава које нас окружују (Hawking, 1998, pp. 210-212).

Поставља се питање да ли је обједињена теорија тако моћна да сама доводи до свог постојања или јој је потребан творац и какав је његов утицај на Универзум? И ко га је створио? Већина научника је одувек окупирана постављањем нових теорија ШТА је Универзум, не покушавајући да одговоре ЗАШТО. Ако би се икада дошло до те целовите теорије, онда би њу требало да схвате сви а не само научници. Тада ће и филозофи и обични људи моћи да расправљају о разлозима постојања Универзума и нас у њему (Hawking, 1998, pp. 217-218).

3.33 О космосу

Космос је све што постоји, што је икада постојало и што ће икада постојати (Универзум је све у нама и око нас). Постајемо свесни да приступамо највећој међу свим тајнама (Sagan, 2019, p. 14). Сама помисао на величину и старост космоса надмашују способности људског схватања. Данас нам је познато да траје већ између петнаест и двадесет милијарди година (Sagan, 2019, p. 25).

„Доћи ће време када ће људи бити кадри да далеко досегну својим очима... Тада ће видети планете попут наше Земље“, Кристофер Рен, Приступна беседа, Грешам колеџ, 1657. Почетком 17. века у Холандији, направљени су микроскоп и телескоп. Они су омогућили човековом виду да уђе у подручје веома малог и веома великог. У то време су постављени темељи посматрања атома и галаксија (Sagan, 2019, p. 138). Није лако провести дуге сате посматрања кроз телескоп. Видљивост је углавном слаба и слика је мутна и изобличена. Кад се слика примири, планете, зачуђујуће јасне блесну пред вама. У тим тренуцима сте повлашћени да запамтите оно што видите и то

пренесете на папир. Тада се заборављају сва предубеђења и треба отвореног ума бележити чуда (Sagan, 2019, p. 104).

Постоји уска повезаност путовања кроз простор и путовања кроз време. Брзо путовање кроз простор можемо остварити једино ако брзо путујемо у будућност. Извесно је да сваки дан путујемо у будућност постепено (Sagan, 2019, p. 198). Можда из перспективе једне звезде, човек представља само један блесак, који се на кратко појави са неке хладне удаљене површине кугле (Sagan, 2019, p. 203).

3.34 На рубу вечности – галаксије

Ширење универзума не можемо посматрати споља јер се ништа што можемо сазнати не налази споља. Управо треба размишљати о посматрању из унутрашње перспективе и простору који се шири у свим правцима. Упоредо са ширењем простора, шириле су се и материја и енергија, хладећи се брзо. Простор је у раној фази Универзума био блиставо осветљен. Проласком времена, услед ширења простора, зрачење се хладило и универзум је у једном тренутку постао таман и такав остао до данас. На крају ће садржати стотину милијарди светлећих тачкица. Оне и данас постоје и ми живимо у некој од њих. То су галаксије. Услед гравитационог колабирања, галаксије су се окретале већом брзином. Оне које су се спљошtile постале су прве спиралне галаксије или велика ротирајућа ватрена кола материје у Универзуму, друге са споријом ротацијом су се мало спљошtile и постале прве елиптичне галаксије. Природне силе – гравитација, делују подједнако у целом Универзуму па се зато појављују сличне галаксије једна другој. У оквиру космичке еволуције, после Великог праска, створила су се галактичка јата, галаксије, звезде, планете и најзад, живот, интелигенција која је способна да схвати макар део елегантног процеса који би објаснио њен настанак (Sagan, 2019, pp. 229-230).

Једна галаксија слична је људском бићу, том скупу сто милијарди ћелија који се углавном налази у уравнотеженом стању између грађења и разграђивања, представљајући целину која је нешто више од збира делова што је сачињавају (Sagan, 2019, p. 232).

Потпуно је фантастична чињеница што живимо у Универзуму који нам допушта постојање живота. Он истовремено допушта уништавање звезда и светова. Универзум није ни пријатељски ни непријатељски расположен према нама, он је једноставно равнодушан (Sagan, 2019, pp. 233-234).

3.35 Постојаност памћења – мозак, интелигенција

Процеси који су довели до развоја живота и интелигенције на Земљи, требало би, у шта нисмо сигурни, да делују широм Универзума. Интелигенција се не састоји у поседовању информација, већ и у начину њиховог коришћења и доношењу судова. Количина информација ипак има утицај на индекс наше интелигенције (Sagan, 2019, pp. 253-254).

Мозак и у сну блеска, пулсира, сања, замишља и памти. Свет мисли је подељен на десну и леву полулопту. Десна полулопта је одговорна за интуицију, осећаје, стваралаштво. Лева полулопта је одговорна за рационално, аналитичко и критичко мишљење. Те две супротстављене силе представљају најбитније одлике људског мишљења. Оне су у константном дијалогу. Можемо рећи да мозак има велики потенцијал на малом простору. Мозак се не ограничава само на памћење, он ствара апстракције. Чак и осећање које је дубоко у нама није својствено само нашој врсти. Оно што нас издваја је мишљење (Sagan, 2019, pp. 259-262).

Људска врста је ретка, као угрожена врста. Из космичког угла је свако од нас драгоценостворење. Нећемо наћи друго у стотину милијарди галаксија (Sagan, 2019, p. 319).

4. Анализа теоријског и практичног дела рада

У овом поглављу ћемо изнети наше утиске и запажања проистекле из посматрања, истраживања и анализе, како у теоријском тако и у практичном делу рада, фокусирајући се на кључне појмове универзума и мултиверзума, перцепције, чула, материје, меморије, енергије, интуиције, инспирације. Објаснићемо поступак

стварања уметничког дела као крајњег резултата овог докторског уметничког пројекта, кроз комбиноване технике (инверзије, рељефа и инкрустације).

4.1 Разлике између филозофског и психолошког изучавања перцепције

Филозофија и психологија се могу сматрати равноправним у настојањима да објасне перцепцију и оне се упоредо развијају. Наиме, постоје одређене разлике у њиховом виђењу перцепције. Психологија се у својим истраживањима перцепције служи методама природних наука, док се филозофија одваја од науке приликом истраживања перцепције. Психологија се у истраживању перцепције бави унутрашњим искуством и за њу постоји само дух а не и материјално тело. С друге стране, филозофија објашњава повезаност спољашњег и унутрашњег путем спознаје ума. Филозофија преко чула долази до идеја и верује у значај разума у доношењу закључака. Посматрајући паралелни развој психологије и филозофије у погледу перцепције, можемо рећи да су обе у потрази за истином – духа или ума. Разлике у њиховим становиштима су вишеструко значајне у области перцепције и нема потребе бирати између ове две науке већ само пратити њихов даљи развој. И филозофију и психологију упоредо пратимо и схватамо њихове несагледиве могућности у области перцепције.

4.2 Духовност и чула

Чулни утисак је пролазан па тако ни чулно опажање није трајно, бледи после извесног времена. Његова лепота се огледа у тренутном доживљају а не у његовој трајности. Тај чулни утисак може бити значајан у смислу тренутка који даје облик искуству.

На нашем путу ка духовности чула представљају инструмент којим се она достиже. Човек снагу мишљења може примати споља или може у себи развијати снагу мишљења кроз своје духовно биће. Можемо да кажемо да оно што је спољашње доживљавамо нашим чулима у чулном свету око нас. Мало онога што кроз утиске

сваког дана примамо из спољашњег света остаје у нама јер их примамо несвесно. Тек оно што свесно уносимо у себе можемо назвати духовним садржајем целине. Долазимо до закључка да више утисака примамо у себе него што емитујемо споља. Људи постепено показују разумевање за духовност која се налази иза чулног света.

Функционисање човековог нервног система можемо објаснити интуицијом која је прожета материјом а истовремено емитује духовност. Кроз интуицију, инспирацију и имагинацију овом свету поклањамо стварање које долази из нашег духовног свемира. Наше стварање је условљено тежњом за сазнањем и развјетком у циљу постизања савршенства у будућности, да бисмо спољашњем свету пренели унутрашња дешавања из нашег микрокосмоса ка неком вишем степену савршенства.

Развој и стваралаштво треба посматрати кроз духовност јер се у спољном материјалном свету множе открића која угрожавају настанак нових идеја. Старе идеје успоравају напредак и стварање нових. Човек треба да се уз помоћ имагинације издигне изнад мисли и идеја и да ствара нову свест и нову реалност.

4.3 Мултисензорна интеграција (сарадња чула)

Мултиверзум представља интеграцију мноштва чула. Чула представљају универзум за себе свакоме од нас. То је оно што је само наше и аутентично, у зависности је од наше перцепције стварности и сарадње наших чула у креацији коју пројектујемо како на наше сопствене животе, тако и на стварање. Функционисање са светом представља спој унутрашњег и спољашњег, односно узајамност прихватања и емитовања. Чуло вида као и чуло слуха, око и ухо, приказани су на платну унутрашњим и спољашњим рељефом, где платно представља границу или линију преласка оног у нама и око нас а уједно и њихову неизоставну повезаност и прожимање. Мултисензорна интеграција (сарадња чула) зависи од појединца и стимуланса, односно како реагујемо на реакције наших чула.

4.4 Видљиво и невидљиво

Да ли за оно што доживљавамо увек можемо са сигурношћу рећи да је видљиво или невидљиво? Верујемо својим очима и ономе што видимо и то сматрамо видљивим. У нама постоји и осећање да нешто видимо и онда када је то за друге невидљиво. Неке ствари осећамо и препознајемо и без виђења и без речи и нико нам не може рећи да то није истина. То значи да рецепторима препознајемо осећања. Ми се понашамо у складу са нашим мислима у том тренутку и наше деловање зависи од наше воље. Увек имамо ту могућност да својом вољом мењамо мисли а самим тим и наше одлуке. Ствари видимо онако како ми желимо да их видимо и оно што видимо не мора нужно имати утицај на наше размишљање и закључивање.

Велики значај има оно невидљиво у нама. Видљиво улази у наш свет невидљивог само као информација која тек треба да буде обрађена. У нашем невидљивом свету тек кроз акцију и афекцију доносимо наше личне судове. Добијене информације филтрирамо кроз наш невидљиви свет и само од нас зависи како ће бити обрађене и селектоване. Афекција у великој мери може променити ток селектовања информација. Кроз универзум видљивог и невидљивог креирамо личне, унутрашње светове, повезујући их. Видљиви свет нас окружује и ми са њим комуницирамо кроз невидљиви свет у нама. Наша уметност потврђује ту повезаност. Перцепцијом проширујемо своју меморију а енергијом обликујемо своје идеје и омогућавамо да наш невидљиви свет постане видљив другима. Наше тело има улогу да преноси информације из нашег унутрашњег, духовног, невидљивог света у спољашњи видљиви свет. На тај начин уметник осветљава свој имагинарни свет и допушта да његове идеје, сензације, емоције изађу на површину и нађу своје место у тренутку, простору и времену. Као уметници имамо ту привилегију да не морамо да објашњавамо своју уметност, она је постала видљива а друге углове гледања препуштамо онима за које смо дело креирали и остављамо отворене нове димензије и нове универзуме посматрања. Чак и онда када се приближимо одређеном објекту, делу, слици, ми често не видимо исто.

4.5 О енергији

Бољим упознавањем себе ћемо бити способнији за управљање својом енергијом и мислима којима је усмеравамо. На тај начин можемо дати видљивост невидљивој организацији енергије. Ми смо енергија, настали смо енергијом и употребљавамо је да бисмо живели. Наша духовност је у зависности од наше способности управљања енергијом. Начин на који је усмеравамо и њоме управљамо директно утиче на наш доживљај енергије. Енергију можемо црпити из различитих извора, у комуникацији са другим особама, местима, стварима или кроз одређене активности које је провоцирају у нама. Свакако тежимо да ту енергију на неки начин обезбедимо да бисмо је што боље искористили и били што продуктивнији. Енергија неминовно утиче на наш свакодневни живот, на наше мисли и активности. Она је тесно повезана са нашим емоцијама и директно утиче на наше расположење и понашање. Квалитет нашег свакодневног живота као и нашег стварања у великој мери зависи од начина на који је користимо. Кроз уметничко дело продужавамо њено деловање, она је утиснута у њега. Енергију уложену у стварање преносимо на посматрача и на тај начин остварујемо интеракцију. Када се запитамо зашто нека уметничка дела на нас остављају снажан утисак, схватамо да је то управо због енергије која је уткана у потезе, избор облика и форми, боја и специфични и оригинални стил уметника. Својим отисцима преносимо оно што је у нама утиснуто, уносећи на тај начин своју енергију и најдубље мисли и осећања у оно што стварамо. Неке енергије су снажне али у исто време могу бити агресивне па могу наићи на одбијање. Уметник често не размишља о њеном правилном распоређивању и усклађивању са својим темпераментом. Потребно је промишљање и одмеравање да бисмо били сигурни да смо је на прави начин употребили. Зато уметник не треба да буде вођен само тренутним осећањем и инспирацијом. Он треба да пренесе енергију помоћу свог знања и искуства и на тај начин је прилагоди свом уметничком изразу. Ми мислима усавршавамо материјалну стварност, материјални космос претварамо у духовни и обрнуто. Унутрашња снага излази на површину. Сваки, па и најмањи помак оставља вечити траг онога што јесмо док постојимо а то само наше остаје и после нас, трајно, јединствено и поклоњено

онима којима ће представљати подстицај за размишљање и стварање нових уметничких дела. Не мора свака енергија оставити утисак и наићи на прихватање.

4.6 Стварање кроз време и простор

Оно што смо били, оно што мислимо да јесмо и оно што желимо да будемо нас у великој мери ограничава и одузима нам време које нам је једино извесно јер смо свесни чињенице да је у константном проласку. Суштина нашег постојања као и постојања наших ћелија је преношење кроз време и простор. Уметност нам истински нуди ослобађање од свих наметнутих оквира, у универзуму уметности имамо привилегију да неконтролисано користимо своје идеје, енергију, емоције, илузије, да их меримо и дозирамо својим утисцима и изборима. На тај начин откривамо део себе који преносимо и делимо са другима. Пружа нам се могућност да реконструишемо и ослободимо нашу меморију и да на тај начин направимо простор за нове идеје, слике, тренутке које можемо фиксирати и поделити кроз наше уметничко дело у које ћемо утиснути нови меморијски садржај, користећи свој енергетски потенцијал који ће усмерити наше идеје, емоције и имагинацију.

4.7 Време ван времена (спознаја себе самих ван сваког времена)

Упознајући себе можемо рећи да не постоји континуирано осећање и понашање, већ је оно у константној промени. Наше реакције не морају бити исте у различитим временским интервалима. Наше одлуке са временом које је у константном проласку могу бити посматране из низа углова, увек остављајући другу могућност. Ми себе најчешће не сагледавамо у садашњости (ко сам ја у овом тренутку), већ слику о себи везујемо за прошлост (оно што смо некада били) и градимо пројекцију слике о себи у будућности (оно што ћемо бити у будућности). Особа коју можемо назвати „ја“ постоји само у нама. Друга верзија нас је присутна у мислима људи који нас познају или бар мисле да нас познају. Други нас углавном везују за ситуације и изборе направљене у

претходном временском периоду а они који дуго нису у контакту са нама могу само да нас замишљају онаквима какви смо били у неком претходном времену. Ако различите верзије нас живе у садашњости и другачије су од онога како ми себе видимо, онда се можемо запитати ко смо ми у ствари? Много времена проводимо покушавајући да схватимо како се уклапамо у друштвене оквире, при том жртвујући истинско упознавање себе. Оно што мислимо да јесмо нас онемогућава да у потпуности спознамо себе. Једини начин на који можемо напредовати је да духовним вештинама прихватимо и спознамо себе са новим информацијама и новим искуствима. Тада бисмо могли да живимо у складу са развојем наше душе и истински бисмо спознали наше стварне потребе кроз ново искуство. Није немогуће оно што нам се чини незамисливим, само није још увек у нашем обиму прихватљивог. Можемо поставити питање да ли радимо на томе да отворимо своју перцепцију како би проширили свој унутрашњи и спољашњи свет и да ли можемо сагледати такве могућности? Није свачија перцепција нас истинита. Различите истине ћемо моћи боље да разликујемо упознајући себе.

4.8 Фиксирани тренутак (тренутак обележен трајањем)

Тренутак у трајању прелази у фиксирани тренутак у простору, времену и материјалу и обележен је низом укрштених елемената, сачињавајући комплексну целину која може бити посматрана и анализирана појединачно а такође и сагледана у својој целовитости. Наш мозак је лимитиран онда када фиксирамо једну мисао, слику или доживљај. Он у том тренутку престаје да буде реалност јер га већ следећи тренутак поништава. Ми тада губимо могућност посматрања и доживљавања шире слике. У посматрању, опажању и доживљају универзума у тренуцима приближавања слици, долазимо до спознаје да се управо у том тренутку дешава удаљавање од ње и перципирање нове слике јер већ следећи тренутак доноси нову, другачију слику. Овде можемо говорити о константној промени изазваној приближавањем и удаљавањем од опажене појаве. Фиксирани тренутак је само онај тренутак у нашој свести који можемо

сачувати у меморији и поделити кроз наш лични доживљај преточен у уметничко дело.

4.9 Универзум уметности

Уметност схватамо као мултиверзум обједнињених универзума у оквиру којег делују различите дисциплине. Ми знамо како те дисциплине функционишу понаособ али оно што представља изазов у истраживачком раду је управо њихово међусобно повезивање, узајамно деловање, преплитање, прожимање и испитивање различитих могућности тог деловања. Као и у другим областима науке и у уметности поред скоро неограничене слободе у истраживању, постоје одређена правила која нам се намећу већ у првим корацима истраживања. Истраживање захтева различите приступе, као и примену научних метода да би се дошло до одређеног циља и спровеле у дело наше идеје и замисли у оквиру истраживачког пројекта. Уметност омогућава имагинацији да се оствари и материјализује. Имагинација прожима простор могућег, наше идеје и илузије постају видљиве. Креацију из наше меморије претварамо у материју својим стваралаштвом а својом енергијом је обликујемо.

4.9.1 Универзум уметности и време

Да ли тражимо узрок настанка, последицу или смисао трајања у универзуму? Он се може схватити као разлика између могућег и немогућег, стварног и нестварног, као чаробно царство, божанско царство или надземаљски свет, који је у исто време и овде и на другом месту, друга страна, познато и непознато. Време које протиче не би требало да ограничава његово мерење у сатима, минутима и секундама. Оно би требало да буде обележено догађајима. Догађаји представљају наше животе. Тренуци би требало да одређују време од једног до другог. Када би рачунање времена престало да нам буде оријентир за сналажење, онда би се наша перцепција отворила ка просторно временској димензији. Пролазност времена не осећамо тако што смо

свесни да пролазе дани, месеци, године већ је схватамо помоћу људи око нас, суочавајући се са догађајима око нас. Када не бисмо имали сведоке и догађаје који нам указују на пролазност, можда бисмо из другог угла размишљали о њој, не мерећи време које нас истовремено убрзава и успорава, ограничавајући нас и не дајући нам реалну слику о његовом проласку. Шта би била реална слика? Када бисмо о мерењу времена размишљали као о илузији о времену, можда бисмо на другачији начин посматрали прошлост, садашњост и будућност. Тренутак у простору и времену обележен је нашим мислима и осећањима у том тренутку, који су проласком времена подложни константној промени и у великој мери зависе од вољног момента и спољашњих утицаја. Напором воље можемо одржати наше мисли у континуитету. Изложени смо ометањима споља, тако да наше идеје и њихова реализација нису и не треба да буду нужно повезане са фактором времена које је у проласку, као што су и оне саме. Велики изазов је сачувати и обележити тренутак, а то је најважнији циљ уметности. Уметност је мистерија коју рефлектује наш ум, конкретизација у оквиру апстракције или крајњи процес конкретизације ка крајњем циљу апстракције.

Могло би се рећи да је перцепција главна спона између свести и материје, душе и тела, прошлости и будућности у којој долазе у контакт. Њихово прожимање није неопходно. Изузетно је битно увидети прогрес којем доприноси дух који представља меморију у перцепцији продужењем прошлости у садашњост и који отвара пут ка будућности. Будућност би била осиромашена ако прошлост у њој не би учествовала. Били бисмо ускраћени за све оне тренутке које смо сачували у нашој свести, за свако искуство које је утицало на наше одлуке, за оне значајне догађаје које чува наша меморија и који свесно или несвесно, директно или индиректно утичу на нашу будућност. Нашу будућност истовремено својим утицајем креира оно у нама и оно око нас. Та два света могу функционисати самостално. Наш унутрашњи свет може самостално функционисати, док на свет око нас углавном не можемо утицати али га можемо прихватити или не и употребити као део свог света. Треба истаћи постојање оног невидљивог универзума сензација, откривених нашим чулима кроз рељефе, структуре, текстуре, облике материјала.

4.10 Интеграција појединачних универзума у мултиверзум

Сведоци смо брзог протока мисли, идеја и информација. Самим тим ствара се потреба да их на неки начин забележимо, сачувамо, меморишемо, обрадимо, креирамо и ујединимо специфичне универзуме посматрајући њихово функционисање, како самостално, тако и у оквиру целине. Њихово међусобно деловање, приказано кроз универзум и мултиверзум, продужава тренутак у пролажењу. Циљ је повезати појединачне универзуме, интегрисати их у целину, без обзира на њихове сличности и разлике и самим њиховим повезивањем постићи напредак. Истраживање сваког појединачног универзума помоћи ће у бољем тумачењу њиховог заједничког паралелног функционисања у развоју креирања уметничког дела и пружити другачији угао посматрања, разумевања и примене таквог приступа у уметности. Постављамо питања од чега зависи и на шта утиче начин на који перципирамо свет око себе, као и како користимо појединачне универзуме у циљу њиховог интегрисања због бољег разумевања тог света и нашег стварања у њему. Тежња је приказати истовремено постојаност, фрагилност, слободу, ограниченост, њихову супротстављеност, сарадњу и немогућност постојања без узајамности. Циљ истраживања је да се кроз проучавање различитих аспеката појединачних универзума обогати приступ стварању, да се створи шира слика посматрања уметничког дела, којем ће претходити њихово повезивање и утицај на другачији начин размишљања, избора и увођење нових елемената у стваралачки чин.

4.11 Универзум перцепције и перцепција универзума као инспирација

Садашњи тренутак представља везу између прошлости и будућности а уметничко дело је веза између уметника и посматрача. Наше виђење универзума зависи подједнако од нашег угла гледања као и од слике тренутка који је у константном проласку и пружа нам могућност виђења мноштва узастопних слика. Универзум перцепције се управо састоји од свих информација које примамо из спољашњег света путем наших чула. Ако перцепцију схватимо као реакцију на понуђено из спољашњег

света, да ли би се онда могло рећи да смо господари понуђених избора, што истовремено представља слободу да их својим чулима одређујемо и креирамо? Важно је схватити утицај перцепције на процес креирања уметничког дела. Потребно је одговорити на питања како опажање доводимо у везу са стваралаштвом, како утичемо на процес стварања вођени опажањем? Управо та веза представља стваралачки процес. Важно је увидети напредак, развој неког истраживања у уметности. Тај напредак постижемо тако што идемо корак даље, укључујући своју духовност и имагинацију и на тај начин долазимо до инспирације којом стварамо јединствено уметничко дело.

Постављамо питање да ли је важније кад и како је универзум настао или која је његова сврха. Тај контекст можемо применити и на човека и на сврху његовог постојања. Једна од сличности између човека и универзума је сличност са звездама и галаксијама, које се константно стварају и умиру као и човек. Можемо рећи да смо сведоци настајања и нестајања, рођења и умирања, једног непрестаног кретања у простору и времену. Као што је и само размишљање о космосу привилегија, тако повезаност човека и универзума представља склад тог заједничког кретања. То кретање се догађа истовремено и скоро да можемо рећи да ни у једном ни у другом нема стања мировања. Материја и атоми од којих смо створени одувек су се налазили у великим звездама. Задивљујуће је, како каже Сејган, да се у основи свега што постоји налазе повезани на различите начине протони, неутрони и електрони који улазе у састав атома. У ћелијама човека има око сто милијарди неурона које можемо да упоредимо са бројем звезда на Млечном путу. Можемо претпоставити да у универзуму делују исти процеси који доводе до стварања живота и интелигенције на земљи. Ако посматрамо галаксију и звезде у њој, можемо рећи да је слична човеку са сто милијарди ћелија које на путу између рађања и умирања представљају комплексну целину. Тај чудесни универзум је сведок постојања свих нас, баш као и звезда и галаксија. Ако о универзуму размишљамо као о неком нестварном простору без почетка и краја, онда можемо рећи да се човек налази у центру непрекидног круга настајања и нестајања.

4.12 Циљ стварања

Циљ стварања не треба базирати на случајности или нечему што нема дубље значење. Стварање је условљено нашим мислима и осећањима. Ефекте стварања једино можемо видети и схватити кроз интеракцију субјективног и објективног, а не кроз њихову супротстављеност. Повезивањем унутрашњег и спољашњег, спајањем делова у целину, покушавамо да објаснимо везу и функцију душе и тела кроз уметничко дело и специфичан универзум деловања прошлости на будућност. Када говоримо о прошлости, садашњости и будућности, прошлост можемо објаснити сећањима кроз меморију. Једино прошлост у нама изазива осећање туге за неким догађајима који се не могу поновити. Ми у садашњости не препознајемо осећај туге, нити смо у могућности да је доживимо у садашњем тренутку, она је везана искључиво за евоцирање прошлости и за нешто што се већ догодило. У садашњости можемо да живимо потпуно неоптерећени тим осећањем, можемо га призвати својим размишљањем о прошлости и враћањем у прошлост помоћу меморије. Садашњи тренутак представља линију преласка из прошлости у будућност. Садашњи тренутак је у моменту догађања већ у проласку, док се будућност везује за размишљања о прошлости и пружа нам могућност за бескрајну креацију и реализацију већ од садашњег тренутка.

4.13 О стварању дела

Приоритет у овом раду дат је облицима и бојама. Сliku режира способност духа самог уметника а то је основа модерне естетике која уметничко дело види као нову стварност. У овом раду мисао и осећање су уједињени. Сматрамо да не треба супротстављати разлике душе и тела, као и мисли и виђења. Слобода је циљ који постижемо идејама и облицима на платну.

Док стварамо, ми мислимо чулима а чула и мисли представљају јединство. Креативност налазимо у апстракцији која нас не ограничава на оно што видимо и не искључује машту. Пружа нешто више од облика и боја и подстиче на промишљање.

Повезујемо експресију и промишљање, као и експеримент у уметничком изражавању. Овај рад карактерише субјективно осећање и тражење духовног. Експресија је важан елемент у приказивању свог унутрашњег света, налазећи у машти нове елементе у стварању занимљиве композиције. У радуносимо своје лично осећање и сензибилитет који га оживљава. Интуицијом обликујемо своје искуство. Смисао је ослобађање духовне суштине, облика и боје, кроз инспирацију. Уметност не треба да имитира и да се претвара, треба да оставља простор за неометани ток мисли. Слика је показатељ унутрашњег стања духа. Поставља се питање да ли апстрактну уметност треба објаснити посматрачу. Њена лепота је у критичком посматрању и није нужно да нам се свиди. Само тако откривамо њену праву вредност. Не треба заборавити оригиналност, за разлику од предметне уметности која не може бити савршена копија, без обзира на труд уметника. Главни циљ треба да буде трагање за нечим новим. Управо то представља покретачку снагу да се иде напред, да се непрестано истражују донети својих могућности и долази до бољих решења у уметности. Циљ овог рада је да посматрачу понуди своју идеју, а све остало што види зависи од њега самог. Посматрачу је остављена пуна слобода доживљаја наше уметности. Стимулација чула нас уводи у свет искуства и емоције, где посматрач постаје сведок тог искуства. Ми инспирацијом претварамо своје искуство у облик и боју а својим идејама их материјализујемо.

Кроз истраживање комбинованих техника увиђамо колика је моћ креативности и схватамо шта је све могуће направити на различитим подлогама и врстама материјала, њиховим повезивањем на најразличитије начине. Пружа нам се велика могућност упознавања разних материјала и њихових особина, као и откривање нових техника и могућност њихове примене. Интересантно је истражити понашање боја на различитим подлогама и истраживање сваке појединачне подлоге као и везива пре наношења боје, у циљу њене дуже трајности. Истраживачки дух нас наводи да испробавамо друге путеве, што би значило удаљити се од класичног а не одбацити га, проналазећи нове начине и правце у уметности. Треба пратити свој унутрашњи глас и истинску потребу да испољимо нешто што је дубоко у нама да бисмо тај унутрашњи глас артикулисали. Једино кроз слободу за којом трагамо можемо показати своје

мисли и осећања и кроз уметност их поделити са другима. Потреба да се још нешто каже у уметности треба да траје и да се испољава на свој аутентичан начин кроз комбиноване технике. Наш циљ је да својом уметношћу подстакнемо друге на разумевање и размишљање. Ако у томе успемо, онда можемо рећи да смо створили истинско уметничко дело. Свако уметничко дело представља неко ново рађање а ми смо они који ће му удахнути живот. Развој овог уметничког истраживања се истовремено одвија са променама у нашем размишљању. Важно је опробати се у одређеној техници и повезати је са апстракцијом, како у начину извођења, тако и у начину размишљања. Апстрактна уметност пружа велике могућности за креативност јер нас не ограничава само на оно што видимо. Она нас подстиче на размишљање. У апстракцији повезујемо експресију и промишљање а кроз инспирацију реализујемо облик и боју. Да би се стварало, изузетно је важна унутрашња суштина, изградња и формирање, да бисмо постигли целовитост једног уметничког дела. Треба следити своју интуицију без наметнутих правила и изводити експерименте у уметности. Циљ и изазов је опробати се у најразличитијим техникама и комбинацијама материјала и тако постићи напредак у оквиру комбинованих техника. Неопходно је искуство у упознавању претходних техника понаособ да би се оно искористило у њиховом повезивању као и у стварању нових техника, повезујући их. Експериментално истраживање је веома значајно, како због нових сазнања и достигнућа, тако и због остављања простора у будућности за даљи рад у развоју области комбинованих техника. Кроз тему универзума приказујемо своје виђење свемира преношењем смисла целине на платно, кроз рељефе, структуре, текстуре и боје, где уметничко дело полази од микро ка макро структури космоса. Као што у психологији прихватамо делимично разумевање уместо схватања целине, тако у уметности приказивањем једног сегмента покушавамо да постигнемо илузију целине простора, ослањајући се на лични доживљај који је јединствен и непоновљив. Посебно је значајан однос целине и посебних елемената. Боје у комбинацији са апликованим техникама пружају бескрајне могућности доживљаја свемира. Универзум је представљен у контексту космичке симболике која прожима све у нама и око нас, шаље поруку и објашњење свега што нас окружује. Процес је документован фотографијама и видео снимцима на којима се могу видети другачији материјали и технике извођења који су коришћени у

раду. Изузетно је важно што смо у прилици да искористимо различита знања, да их ујединимо и употребимо као основу за стварање нових и другачијих сазнања. Овај рад одликује инспирисаност различитим идејама, темама и материјалима и издваја се по свом диверзитету. Посебно је наглашен рељеф и техника инверзије.

4.14 Технике инверзије, рељефа и инкрустације

Експерименталним истраживањем, односно другачијим начином постављања рељефа испод просеченог платна, долазимо до технике инверзије. У оквиру ове технике постижемо дубину простора, односно аутентичну тродимензионалност. Инверзна перспектива нам пружа могућност да елементе декомпонујемо, раставимо и да их рекомпозицијом поново саставимо. У инверзној перспективи видимо законе перспективе примењене на другачији начин. Светлост се не расипа на начин који је уобичајен, пружа се могућност проласка светлости на другачији начин (кроз отворе рељефа). Циљ је покренути сликарске и скулпторске елементе и успоставити „космичко кружење“ материјала и боја у оквиру платна. Инверзна перспектива се може посматрати из више углова.

Кроз просечено платно пролази рељеф, претходно постављен и са горње стране, повезујући обе стране платна. Унутрашњи и спољашњи рељеф и њихови профили представљају оно у нама и оно око нас, унутра и споља. Свака ствар или тело има своју другу страну. Инверзија материјала кроз платно се постиже преклапањем облика одређеног материјала и лепљењем једног преко другог у жељеним правцима, водећи рачуна о потребном ослоњу. Ова инверзна перспектива ствара аутентичан утисак 3Д простора. На овај начин приказујемо тродимензионални простор на дводимензионалној равни. Овде долази до трансгресије рељефа кроз платно, обострано, као и изван оквира платна. Значење речи *inversio* (лат.) представља окретање, обртање, преокрет реда, идеја, ствари у циљу јачег истицања смисла одређене целине или њених делова. То значи да се делови целине налазе баш на оним местима где су истакнути као доминантни носиоци значења целине. Посебан утисак

постижемо обртањем реда, заправо одступањем од природног реда. Различите верзије инверзија зависе од материјала и комбинација у којима учествују.

Техника инверзије се може извести комбиновано, са једним слојем са предње (горње) површине платна или са више слојева обрађеног материјала, како са једне, тако и са друге стране платна. Ова техника се може извести и само са задње (доње) површине платна, са више слојева обрађеног материјала. Појединачни слојеви се могу окретати и подешавати у различитим правцима до избора коначног положаја, пре обележавања и лепљења. У оквиру технике инверзије, обрађени материјал различитих облика се може комбиновати са различитим начинима просецања платна, где делови платна у неким сегментима могу бити сачувани и употребљени за повезивање са другим материјалима, попут мреже и жице.

Указују се велике могућности за даље истраживање и унапређивање технике инверзије у разним правцима и са различитим материјалима и њиховим комбинацијама кроз одређене сегменте просеченог платна. Дводимензионално платно представља спроводник између материјала који су међусобно повезани. Просецањем платна ће бити отворен пут техници инверзије, која ће обострано у 3Д техници представљати линију преласка а уједно и повезаност унутрашњости и спољашњости кроз платно. Може се рећи да је прошлост затворена у нама. Спољашњост би онда представљала отвореност ка будућности, која би кроз тело садашњости увек могла функционисати споља-изнутра и обратно, у свим њеним тачкама. Стиродур, као веома лаган материјал, не отежава платно и пружа велике могућности примене. Циљ је користити што лаганије материјале у комбинацији са платном, интегрисати различите материјале и показати њихово деловање, како самостално, тако и у оквиру целине. Рељеф ће кроз просечено платно бити постављен слојевито, обострано на, кроз и изван оквира платна.

Први корак у истраживању и извођењу ове технике започињемо цртежима на платну и прецртавањем задатих облика на одређеном материјалу. Затим их сечемо, обликујемо и обрађујемо а потом те обрађене делове позиционирамо и лепимо са горње и доње стране платна. Након што се лепак осуши, започињемо просецање

платна са спољашње или унутрашње ивице делова рељефа да бисмо обезбедили простор за технику инверзије, то јест за позиционирање, убацивање и постављање унутрашњег рељефа. Испод просечених делова платна постављамо различите нивое рељефа у супротном правцу. Сваки следећи слој (ниво) рељефа може, али не мора, пратити облик претходног, већ постојећег рељефа - имамо могућност даљег експериментисања. Важно је да им се унутрашњи отвори смањују. У дубину се може ићи од ширих ка све ужим облицима, преклапајући их и остављајући ширину отвора по избору или правити такве облике који би били испреплетани и који би формирали нове отворе, уколико желимо више од једног. Повећавањем како спољашњих горњих слојева тако и унутрашњих доњих слојева рељефа постижемо већу дубину. Можемо експериментисати са асиметријом у односу на платно, као и са преклапањем већ постављених слојева у разним облицима и правцима. Ивице рељефа могу бити грубо обрађене или их можемо ублажити и тако добијамо дубљи или плићи рељеф.

Помоћу рељефа истичемо апстрактне облике са равне површине платна које издижемо употребом одређеног скулпторског материјала, да бисмо дочарали издизање површине у односу на позадину (платно). Реч рељеф потиче од латинског глагола *relievare* (издизати се). За разлику од испупчења и удубљења изведених на равној површини платна која служи као подлога, рељеф не посматрамо само са предње стране. Техником инверзије добијамо могућност посматрања рељефа обострано, кроз просечено платно, са друге стране платна (доње, задње) и то под различитим угловима, у једном или више слојева материјала. Горњи и доњи рељеф у односу на платно постају и остају интегрално повезани, образујући унутрашње и спољашње профиле. Предњи и задњи део рељефа више нису самосталне целине, већ су уједињени. Слојевима рељефа у оба правца постижемо аутентичну тродимензионалност, кроз просечену дводимензионалну површину платна.

Трансгресивно деловање рељефа кроз различите сегменте просеченог платна пружа сасвим нови приступ перципирању слике, где она у исто време има улогу носача тродимензионалних елемената и самосталне дводимензионалне површине. Овде приказујемо слојевитост и комплексност повезивања материјала, где рељефи прожимају платно. Након постављања рељефа у различитим правцима – на платно,

кроз платно и рељефа који излази из оквира платна, приступамо следећем кораку а то је повезивање, ојачавање и причвршћивање мреже жицом, које се изводи прошивањем жице кроз платно. Преко рељефа наносимо слој акрилног гита како бисмо обезбедили подлогу за касније наношење боје. Следећи корак је апликовање обрађене алуминијумске мреже кроз одређене отворе у оквиру рељефа, односно техника инкрустације. Инкрустација представља уметање, облагање, обавијање и прожимање жице и мреже у међупросторе између рељефа и платна. Мрежа и жица се могу поставити изнад површине платна а такође се могу налазити у профилима отвора између платна и рељефа, повезујући их. Платно и мрежа могу функционисати паралелно, да би се спојили у неким сегментима слике и рељефа. Просечена мрежа истовремено прати облик рељефа али га не додирује у свим деловима, она у исто време прати и подлогу, платно, извијајући се преко њега, формирајући свој независни облик. На неким деловима се жица и мрежа повезују прошивањем. Преламање боје којом у неким деловима прекривамо мрежу уједно неутралише њен сјај и потенцира боју а на другим деловима потенцира текстуру, правећи контраст између сјајног и обојеног дела. Жица нам пружа гпкост без ломљења. Њоме правимо баријеру, односно граничну површину преласка с једне на другу страну између осликаног дела нагужваног платна којим визуелно одвајамо платно од рељефа, не заклањајући осликани део. Нагужвано осликано платно провоцира преламање светлости тако да уз мрежу осликану бојом образује два слоја и појачава утисак дубине простора, обезбеђујући покривеност позадине која повезује ободу рељефа. Прављење специфичних различитих облика од мреже доприноси комбиновању са лако савитљивом жицом која истовремено служи за повезивање та два материјала са лаганим стиродуром. Повезивање изводимо бушењем рупица у стиродуру и провлачењем жице или обмотавањем једног или другог материјала око њега у одређеним деловима. На тај начин обезбеђујемо чврстину приликом повезивања са платном у техничком делу, а што се тиче естетског дела, постижемо ефекте просијавања светлости. Жица нам својом савитљивошћу дозвољава да је користимо како у претходно описаном поступку убацивања у оквиру саме површине рељефа, тако и изнад, око ње као и унутар профила рељефа. Циљ је интегрисање сликарско-скулпторских елемената у оквиру, кроз и изван платна. Након постављања рељефа,

жице и мреже, приступамо осликавању рељефа и делова платна без рељефа које повезујемо бојом. Рељеф можемо обрадити пре постављања на платно, као и након што је постављен а његов облик такође можемо мењати и прилагођавати евентуалним наношењем још неког слоја акрилног гита.

4.15 Сличности и разлике технике инверзије и зграфито технике

Техника инверзије нам пружа могућност комбиновања горњих са доњим слојевима рељефа кроз просечено платно како симетрично, тако и асиметрично, експериментишући са различитим дубинама рељефа у профилу у односу на платно и мењајући визуелни утисак дубине. За разлику од зграфита, имамо могућност остављања простора за пролазак светлости (природне или вештачке) са задње стране платна или кроз простор између рељефа. Те просторе можемо повезати жицом или мрежом кроз које такође обезбеђујемо пролазак светлости у различитим правцима. Слојеве рељефа можемо повећавати и са једне и са друге стране платна, као и проширивати или сужавати отворе рељефа и платна. На тај начин формирамо зидове унутрашњег профила рељефа у различитим облицима и смеровима и омогућавамо преламање светлости преко осликаног рељефа. Сличност се може препознати у постављању слојева а разлика је у тежини материјала. У зграфито техници наносимо слојеве малтера у различитим бојама а у техници инверзије користимо лагане материјале који не отежавају платно; у техници инверзије имамо могућност комбиновања различитих материјала, за разлику од зграфита.

4.16 Рекомпоновање и репозиционирање платна

Исечено платно може бити употребљено на више начина. Оно може бити враћено после постављања рељефа, испод њега (подлепљено) и представљало би слику у слици. Постоји и могућност постављања платна изнад рељефа и у том случају би представљало слику на слици. Платно може пратити облик рељефа, оно га може

потпуно прекрити, имитирајући његов облик. Такође може бити и нагужвано па осликано, дајући ефекат преламања светлости при осветљењу. Платно може бити затегнуто и као такво подлепљено, а може бити постављено укосом у различитим правцима, повезујући различите нивое рељефа. Косине могу ићи у различитим правцима у односу на платно и рељеф. У оквиру просецања платна, облици могу бити унапред задати, исцртани на платну или се после постављања рељефа може накнадно одлучивати о местима која ће бити просечена.

Касније приступамо последњој фази истраживања, осликавању, која уједно даје печат истраживању и где боја истиче облике рељефа. Техника инверзије долази у први план рекомпозицијом и репозиционирањем сликарско-скулпторских елемената и даје коначан изглед у погледу технике, естетике и перцепције уметничког дела.

Сваки од ових рељефа може представљати посебну целину, посебан универзум или функционисати у оквиру целине и тако сачињавати мултиверзум. На тај начин премештамо, преокрећемо и мењамо уобичајени редослед, истичући доминантне сегменте истраживања декомпоновањем и прекомпоновањем целине и њених делова, измештањем и репозиционирањем у различитим правцима, враћањем у други положај. Овом стратегијом постижемо интеграцију делова целине посебних универзума у мултиверзум, на другачији начин. Прекомпоновањем и повезивањем различитих елемената и њиховим прожимањем у различитим правцима у оквиру целине истичемо упоредо избалансиране сликарско-скулпторске елементе.

У неким будућим пројектима можемо користити два или више платна причвршћених једно за друго или једно иза другог, чије делове платна у позадини можемо сачувати а просецати само предње делове првог или другог платна, постижући тако аутентичну тродимензионалност. Два платна такође могу бити спојена тако да на обе стране слике буде платно и у том случају би техника инверзије била обогаћена и пружила би се могућност посматрања слике са обе стране. Тако би техника инверзије могла бити перципирана обострано. За разлику од првог случаја, рељеф би био урађен и са друге стране. На тај начин би се створила могућност јачег истицања дубине рељефа у профилу кроз платна. Такође бисмо убацивањем других материјала у профиле, на

пример, мреже или жице, потенцирали слојевитост. Ти материјали би се такође могли постављати под различитим угловима.

5. Закључак

Човек ствара своју слику спољашњег света и кроз свесно и кроз несвесно, при чему несвесно не бисмо могли да региструјемо без опажања ствари око нас. Можемо да закључимо да су спољашње и унутрашње, као и свесно и несвесно међусобно повезани са опажањем, тј. перцепцијом. Кроз истраживање смо се уверили у ограниченост знања сваког од нас и наших сазнајних способности. Са друге стране, можемо уочити позитивне стране и конструктивне аспекте у истраживању и разматрању перцепције у складу са прихваћеним принципима. Суочавање са аргументима о перцепцији нас битно мења и трајно утиче на начин на који ћемо се у будућности бавити перцепцијом. Сматрамо да треба искористити све што су нам досадашња истраживања о перцепцији показала и на квалитетно постављене темеље надограђивати будућа искуства и сазнања.

У Бергсоновој теорији перцепције, чиста перцепција је посматрана као селекција. Да ли је могуће говорити о чистој перцепцији и селекцији а не позивати се на појам меморије? Бергсон је сматрао да се класификација перцепције наше околине дешава у складу са нашим животним потребама. Можемо рећи да овде перцепција представља интелектуалну операцију где интелигенција обликује хаотичну материју.

Понти је тврдио да је филозофија, као и уметност, довођење истине у биће преко наших чула. Покушали смо да уз Понтијево размишљање и његове ставове дођемо до својих закључака о перцепцији, чулима и уметности. Дошли смо до многих објашњења о значају стварања. Проникли смо у суштину стваралачког чина и потврдили да су уметничка дела пример људске креативности. Установили смо значај бића које представља јединство са светом. Уметничко дело не би могло да опстане без те узајамности са светом па уметник не би имао мотив за своје стварање. Кроз узајамност, уметничко дело добија смисао и потврђује се Понтијево гледиште да кроз

доживљај уметности улазимо у видљиви свет. Он каже да уметност зависи од тела и визуелне перцепције. Можемо додати да зависи и од реакције спољног света на сликарево уметничко дело и да је оно успешно једино кад је повезано са посматрачем и ако је произвело реакцију код њега. Једино кроз ту испреплетеност се може рећи да је уметничко дело оживљено.

Претходно истраживање је било посвећено перцепцији и помогло нам је да схватимо да о опажању треба размишљати као о процесу који се одиграва и мења кроз време, будући да се опажање догађа унутар контекста очекивања и предвиђања. Током истраживања упознали смо се са великим бројем чинилаца укључених у перцепцију. У овом раду смо се бавили некима од њих. Свакодневно опажање се не одиграва само у оквирима које нам намећу филозофи, психолози, уметници. Један од главних задатака психологије опажања није само да открије особине предмета на које реагујемо, већ да открије оно што их повезује. Указали смо на потребу испитивања перцептивног система у слободним условима без ограничења кроз истраживање, посматрање и слушање. Не залажемо се за брзо напуштање досадашње методологије. Оно што смо желели да покажемо насупрот таквом гледишту је да методологија и даље игра важну улогу при одговарању на многа питања и доприноси разјашњавању многих појмова до којих се долази. Циљ овог истраживања је да се таква методологија треба допунити читавим низом поступака. Оваква истраживања могу само допринети проучавању опажања а такође могу бити значајна за филозофију, психологију и уметност уопште.

У овом раду смо поставили хипотезу и многа питања и покушали да дамо одговоре о увек актуелним темама попут перцепције и чула. У томе су нам помогла значајна размишљања оних који су се бавили тим питањима пре нас, кроз своја дела, као и поменуте научне методе које смо користили. Објаснили смо шта је то перцепција и колико нам је значајна у погледу наших чула и њихове повезаности (мултисензорна интеграција - сарадња чула), а такође и повезаности са оним око нас. Кроз појединачне универзуме смо објаснили њихову важност и интеграцију, као и наше егзистирање у прошлости, садашњости и будућности. Комбинованим техникама смо представили оно што је проистекло из теоријских разматрања доказујући постављену хипотезу, стварајући уметничко дело у које су уклопљени елементи експерименталног

истраживања као и повезаност сликарско-скулпторских елемената у циљу постизања аутентичне тродимензионалности. Служили смо се техником инверзије коју смо претходно описали.

Закључили смо да долази до константне промене у нашем мишљењу о реалности и визуелној перцепцији ствари око нас. Пратећи непрестани ток и развој уметности налазимо нова решења, тражећи суштину у стваралачком чину. На тај начин, кроз стварање, изнова откривамо свет и посматрамо га кроз нове димензије и перспективе. Усавршавајући се, налазимо нови смисао у нама самима и око нас, мењајући свој доживљај света. Превазилазећи сумњу у своје способности, подстичемо индивидуалност, налазећи мотиве за представљање своје уметности кроз слободу избора и одлука. Проналажењем инспирације преточене у уметничко дело представљамо свој имагинарни свет посматрачу. Идеје подстичу инспирацију у стварању уметничких дела и на тај начин успостављамо комуникацију, оживљавамо уметничко дело и остварујемо узајамност субјекта и објекта. Уз помоћ промене визуелне перцепције преносимо нове поруке из нашег чулног света и тако остварујемо повезаност са другима.

У овом трансдисциплинарном истраживању, интегративном стратегијом смо повезали различите дисциплине из којих је проистекло уметничко дело које има за циљ да кроз универзум перцепције и перцепцију универзума објасни повезаност човека и универзума преко наших чула. Циљ је био приказати оно у нама и оно око нас, унутра и споља путем јединственог уметничког израза. Практични део рада смо приказали комбинованим техникама и техникама инверзије и инкрустације, док смо у теоријском делу рада разматрали перцепцију са три аспекта – филозофског, психолошког и уметничког. Покушали смо да објаснимо како функционише наше сазнање стварности које је у зависности од опажања и мишљења. Опажај долази посматрањем споља, док се мисао ствара изнутра, у виду интуиције. Можемо рећи да је наше мишљење истовремено и субјективно и објективно па самим тим и није одлучујуће (може бити тачно али не мора бити истинито).

До сазнања се не долази само опажањем и мишљењем, него и осећањем. Да би се дошло до напретка, човек треба да се издигне изнад мисли и идеја и да почне да тежи ономе изван материјалног света а то би значило да настоји достизању имагинације. Тежња је за другачијим доживљајем света и постоји потреба за новом имагинативном свести а самим тим и другачијим доживљавањем духа. Оно што опажамо посматрајући свет око нас са свим његовим чудима и наше мисли и осећања тек у тренутку имагинативног сазнања добијају прави смисао. Тако је и човек насупрот спољашњем свету и сам саставни део тог чулног света. Ако бисмо човека поставили у центар универзума као чулно биће око којег је споља чулни свет, онда бисмо могли размишљати о томе да су све силе са свих страна универзума усмерене дејствујући на њега. У универзуму запажамо процес настајања и нестајања, рађања и умирања звезда и галаксија, као и код људи. Човек је као део чудесног универзума самим тим и сам величанствен. Дејство универзума се може осетити кроз човеково стварање у уметности и кроз идеале које себи постављамо, даје нам простор да примимо ту снагу коју раније нисмо осећали у својој унутрашњости.

Разматрали смо како човек функционише кроз обједињеност појединачних универзума у једној комплексној целини. Проучавањем сваког од њих понаособ, дошли смо до закључка да само уједињени пружају ону праву вредност, како у комплетном функционисању, тако и у утицају на стварање уметничких дела. Употребом научних метода објаснили смо тај утицај као и вредност независног функционисања неких од њих и доказали да чак и њихово упоредно функционисање без додирних тачака такође даје свој допринос у укупном сагледавању целине и њених делова. Увидели смо комплексност различитих узајамних деловања као што су материја и меморија, тело и дух, енергија и других, као и немогућност функционисања једних без других.

Квалитет наших мисли, избора и одлука је директно условљен мноштвом претходних перцепција, акција, афекција преко наших чула. Наше саме перцепције не би имале значај да у њима не учествује низ појединачних универзума који функционишу како самостално, тако и уједињено. Наша *интелигенција* се одређује управо у начину њиховог коришћења. Наш *мозак* можемо посматрати кроз координацију перцепција,

информација, слика које он упућује према нашој *меморији* која их чува у нашем сећању. Наша интелигенција се огледа не само у коришћењу сачуваних информација и у њиховом обиму, већ и у начину њиховог повезивања у изборима и одлукама у којима такође учествује и наше образовање. Наша *духовност* није само у зависности од претходно поменутог, већ осим мисли ту учествују и наша осећања. Ми се натчулном свету приближавамо помоћу *имагинације* која нам долази са друге стране перципираног (које припада материјалном свету) који нам не доноси напредак без нашег духовног света којим је стварање условљено. Наша *интуиција* у великој мери, било свесно или несвесно, утиче на наше изборе и одлуке. *Инспирација* нам такође долази из нашег унутрашњег духовног света. Оно што перципирамо само делимично може утицати на наше стварање али ону праву вредност постижемо само њиховим спајањем. *Енергија* даје печат нашем стваралаштву и одређује нашу аутентичност.

Експерименталним истраживањем смо дошли до трансгресије и интеграције рељефа кроз просечено платно, техникама инверзије и инкрустације. На тај начин смо повезали сликарско-скулпторске елементе са циљем постизања аутентичне тродимензионалности. У оба сегмента, како у практичном, тако и у теоријском делу рада, тежња је била постићи инхерентност у погледу материјала и у смислу перцепције, путем наших чула. Ако бирамо да останемо у оквирима чулног света, не можемо доживети напредак. Пут духовности нам нуди избор у правцу развитка. Ми смо у ситуацији да бирамо шта је за нас истина, да ли је то чулни или духовни свет, односно унутрашњи или спољашњи свет. Без обзира на то који ћемо одабрати, не можемо оспорити њихову повезаност. Духовност је у великој мери одредила наше стварање, напредак у промени угла гледања и тежњу ка стварању нове свести као и нових уметничких дела која неће личити на већ виђено.

Библиографија

1. Anđelković, V. (2004) *Metafizičko slikarstvo*, Beograd: Art Press
2. Arnhajm, R. (1987) *Umetnost i vizuelno opažanje*, Univerzitet umetnosti u Beogradu
3. Arnhajm, R. (1985) *Vizuelno mišljenje*, Univerzitet umetnosti u Beogradu
4. Barber, P. i Leg D. (1979) *Percepcija i informacija*, Beograd: Nolit
5. Bergson, A. (1927) *Materija i memorija*, Beograd: Izdavačka knjižarnica Gece Kona
6. Bergson, H. (1978) *Ogled o neposrednim činjenicama svesti*, Beograd: NIP Mladost
7. Bergson, H. (2007) *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris: PUF
8. Bergson, H. (2003) *La Pensée et le Mouvant*, Paris: PUF
9. Broadbent, D. E. (1958) *Perception and Communication*, Oxford: Pergamon
10. Caeymaex, F. (2008) *Bergson, Sartre, Merleau-Ponty: les phénoménologies existentialistes et leur héritage bergsonien u Annales bergsoniennes II. Bergson, Deleuze, la phénoménologie (ed. Frédéric Worms)*, Paris: PUF
11. Chevalier, J. (1959) *Entretiens avec Bergson*, Paris: Plon
12. Dedić, N. (2017) *Između dela i predmeta*, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije
13. Deleuze, G. (2004). *Le bergsonisme*, Paris: PUF
14. Delez, Ž. i Gatari, F. (1995) *Šta je filozofija?*, Sremski Karlovci/Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića
15. Delez, Ž. (2009) *Razlika i ponavljanje*, Beograd: Fedon
16. Difren, M. (1989) *Oko i uho*, Banjaluka: Glas
17. Dixon, N. F. (1971) *Subliminal Perception: The nature of a controversy*, New York: McGraw-Hill Inc.
18. Escobar, A. (2018) *Designs for the Pluriverse: Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds (New Ecologies for the Twenty-First Century)*, Durham: Duke University Press
19. Festinger, L. (1968) *A theory of cognitive dissonance*, Stanford University Press
20. Fosijon, A. (1964) *Život oblika (pohvala ruci)*, Beograd: Kultura
21. François, A. (2008) *Bergson, Schopenhauer, Nietzsche: Volonté et réalité*, Paris: PUF
22. Frankstel, P. (1964) *Umetnost i tehnika*, Beograd: Nolit

23. Gregory, R. L. (1997) *Eye and Brain: The Psychology of Seeing*, Princeton University Press
24. Hass, L. (2008) *Merleau-Ponty's Philosophy*, Indiana University Press
25. Hawking, S. (1998) *A Brief History of Time*, New York: Bantam
26. Imbert, C. (2005) *Maurice Merleau-Ponty*, ADPF
27. James, W. (1992) *Writings 1878-1899*, New York: Library of America
28. Jankélévitch, V. (1959) *Henri Bergson*, Paris: Quadrige/PUF
29. Knuuttila, S. Kärkkäinen, P. (2008) *Theories of Perception in Medieval and Early Modern Philosophy (Studies in the History of Philosophy of Mind)*, New York: Springer
30. Koffka, K. (1922) *Perception: An introduction to the Gestalt-theorie*, Psychological Bulletin 19, American Psychological Association
31. Kothari, A. Salleh, A. Escobar, A. Demaria, F. and Acosta, A. (2019) *Pluriverse: A Post-Development Dictionary*, New Delhi: Authors Up Front
32. Kuspit, D. (2013) *Kritička istorija umetnosti XX veka*, Beograd: Art Press
33. Mullarkey, J. (1999) *Bergson and Philosophy*, Edinburgh University Press
34. Ninković Tašić, A. (2018) *Pupin, Tesla, autobiografije*, Beograd: Agape knjiga
35. Olson, R. J. M, Pasachoff J. M, (2019) *Cosmos: The Art and Science of the Universe*, London: Reaktion Books
36. Ponti, M. M, (1990) *Fenomenologija percepcije*, Sarajevo: Veselin Masleša – Svjetlost
37. Ponti, M. M, (2012) *Vidljivo i nevidljivo*, Novi Sad: Akademska knjiga
38. Ponti, M. M, (2016) *Sezanova sumnja, Oko i Duh i drugi ogleđi o umetnosti*, Beograd: Službeni glasnik
39. Ponti, M. M, (2009) *Pohvala filozofiji i drugi ogleđi*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića
40. Rees, M. (2008) *Universe: The Definitive Visual Guide*, London: Dorling Kindersley
41. Rock, I. (1985) *The Logic of Perception*, The MIT Press
42. Sagan, K. (2019) *Kosmos*, Beograd: Vulkan
43. Sejgan, K. (2003) *Plava tačka u beskrajju*, Beograd: Alnari
44. Šuvaković, M. (2009) *Figure u pokretu*, Beograd: Vujičić kolekcija
45. Titchener, E. B. (1910) *A Text-Book of Psychology*, New York: Macmillan Co.

46. Velikovski, I. (1982) *Svetovi u sudaru*, Beograd: Zenit
47. Wertheimer, M. *Laws of Organization in Perceptual Forms*, prev. u Ellis, W. (1938) *A source book of Gestalt psychology*, London: Routledge & Kegan Paul
48. Worms, F. (1997) *Introduction à Matière et mémoire de Bergson*, Paris: PUF
49. Worms, F. (2000) *La vocabulaire de Bergson*, Paris: Ellipses
50. Worms, F. (2004) *Bergson ou les deux sens de la vie*, Paris: Quadrige/PUF

Сликовни прилози



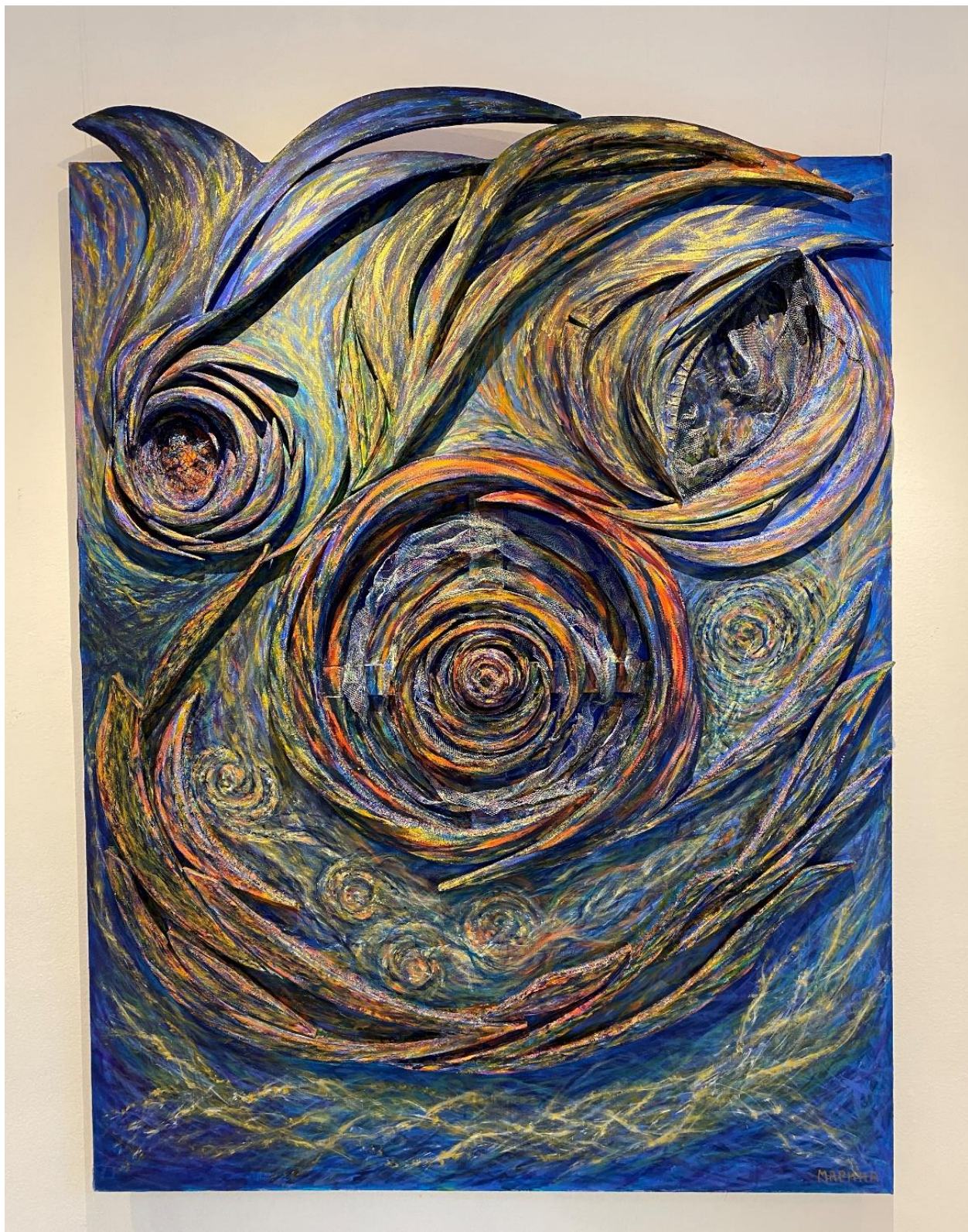
Слика 1: „Универзум перцепције“, детаљи рељефа искоса (Музеј примењене уметности)



Слика 2: „Универзум перцепције“ и „Перцепција универзума“ (Музеј примењене уметности)



Слика 3: „Универзум перцепције“



Слика 4: „Перцепција универзума“



Слика 5: Приказ посецања дела платна унутар рељефа



Слика 6: Позиционирање скулпторских елемената



Слика 7: Приказ подлепљеног платна



Слика 8: Обострано постављени слојеви материјала



Слика 9: Припрема слојева за подлепљивање



Слика 10: Слојеви постављени техником инверзије



Слика 11: Асиметрично постављени слојеви материјала



Слика 12: Позиционирање нагужваног платна



Слика 13: Прекривање материјала акрилним гитом



Слика 14: Приказ рељефа и технике инверзије



Слика 15: Рељеф у крупном плану



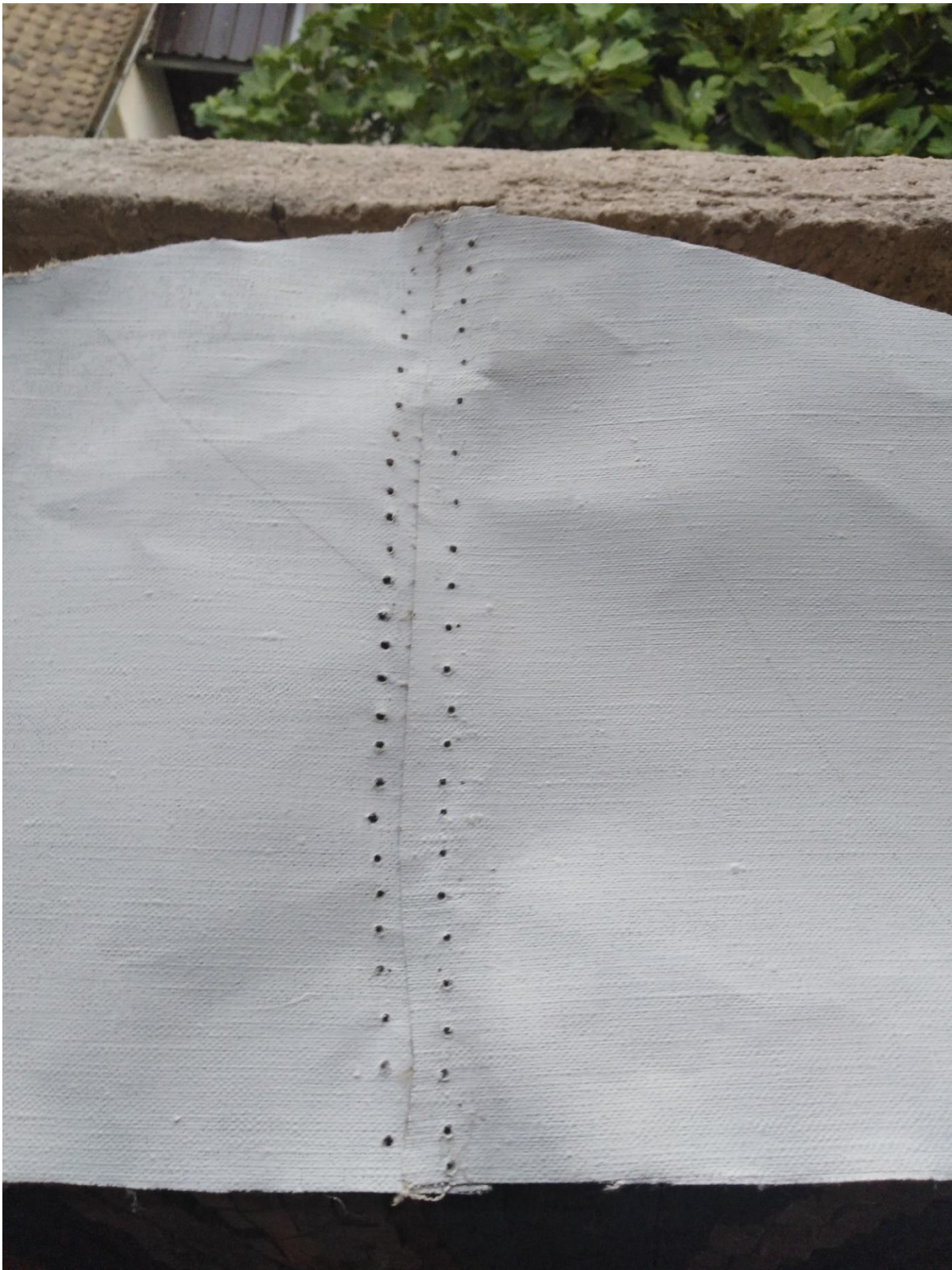
Слика 16: Повезивање платна и рељефа жицом



Слика 17: Бушење рупица у рељефу и платну



Слика 18: Повезивање платна и рељефа прошивањем жицом



Слика 19: Припрема платна за повезивање жицом



Слика 20: Рељеф и техника инверзије са подлепљеним платном



Слика 21: Асиметрично постављено платно у оквиру технике инверзије



Слика 22: Приказ ослобођеног носача слике са обострано постављеним скулпторским елементима



Слика 23: Асиметрично постављени скулпторски елементи



Слика 24: Наношење алуминијумских опиљака лепљењем



Слика 25: Приказ постављања лепка на материјал



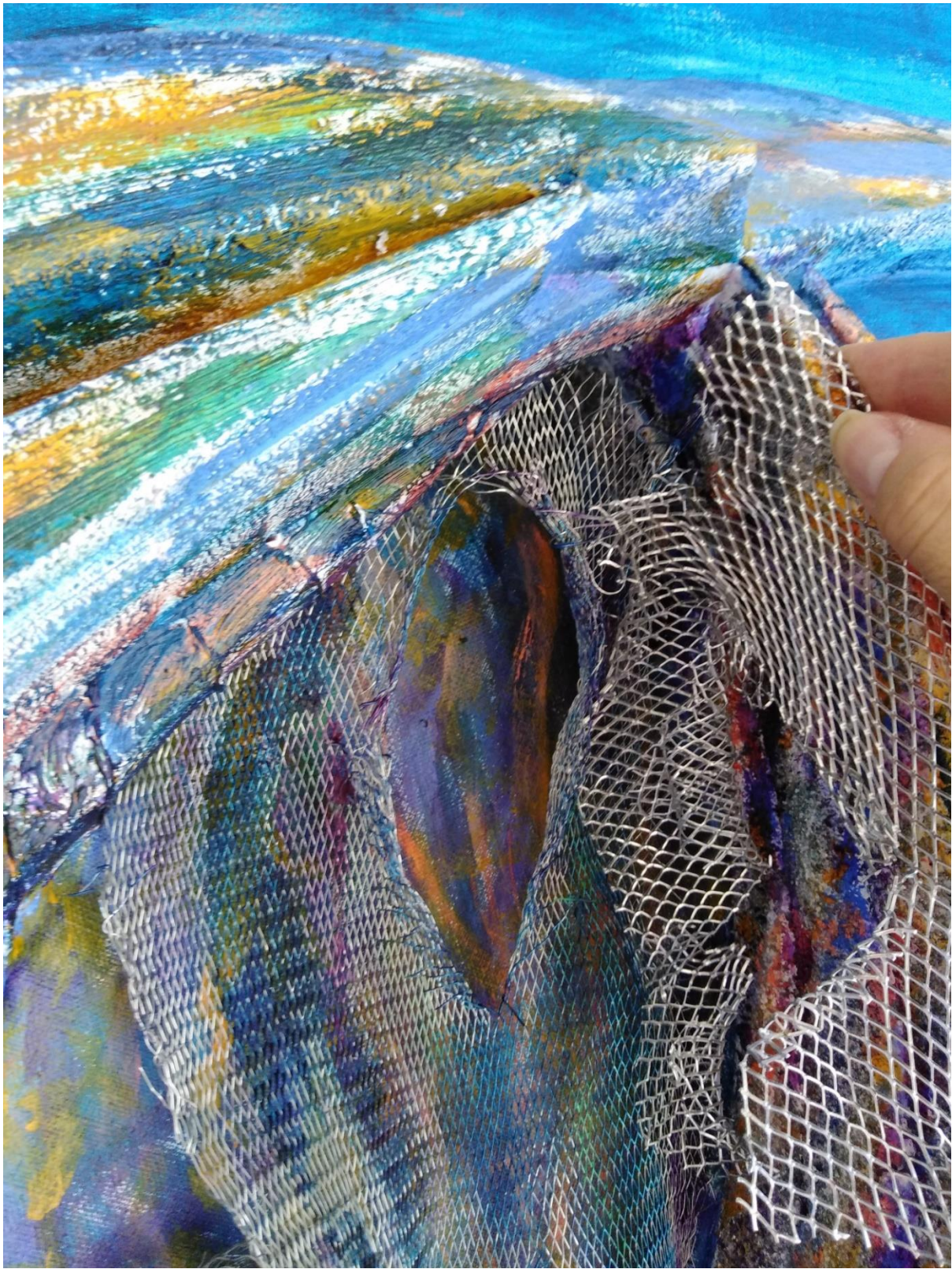
Слика 26: Приказ рељефа и технике инверзије искоса



Слика 27: Постављање платна на позадину слике



Слика 28: Подлепљено платно на позадини слике



Слика 29: Постављање мреже у профиле рељефа



Слика 30: Постављање мреже преко осликаног платна



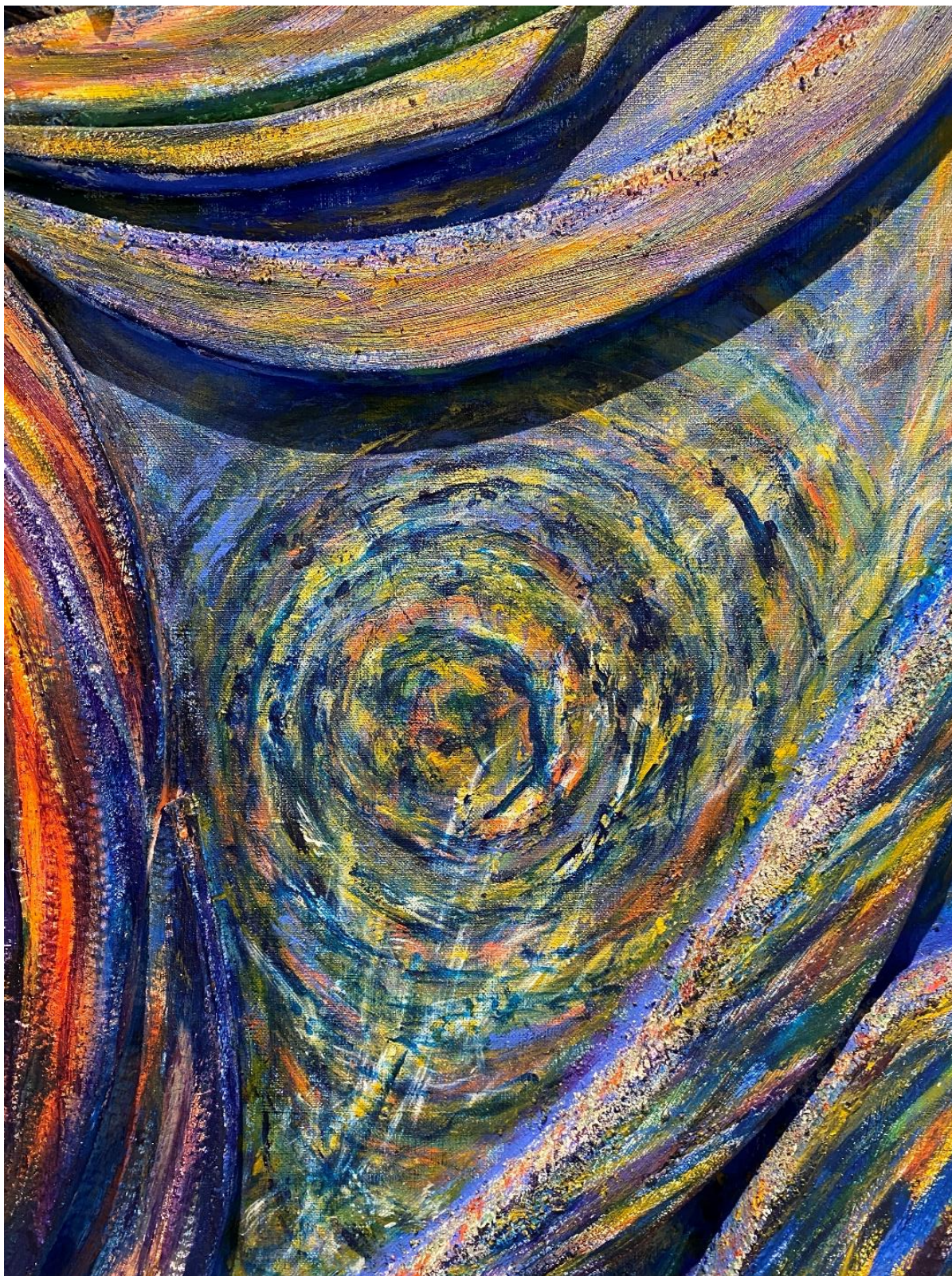
Слика 31: Осликани елементи постављени са обе стране носача



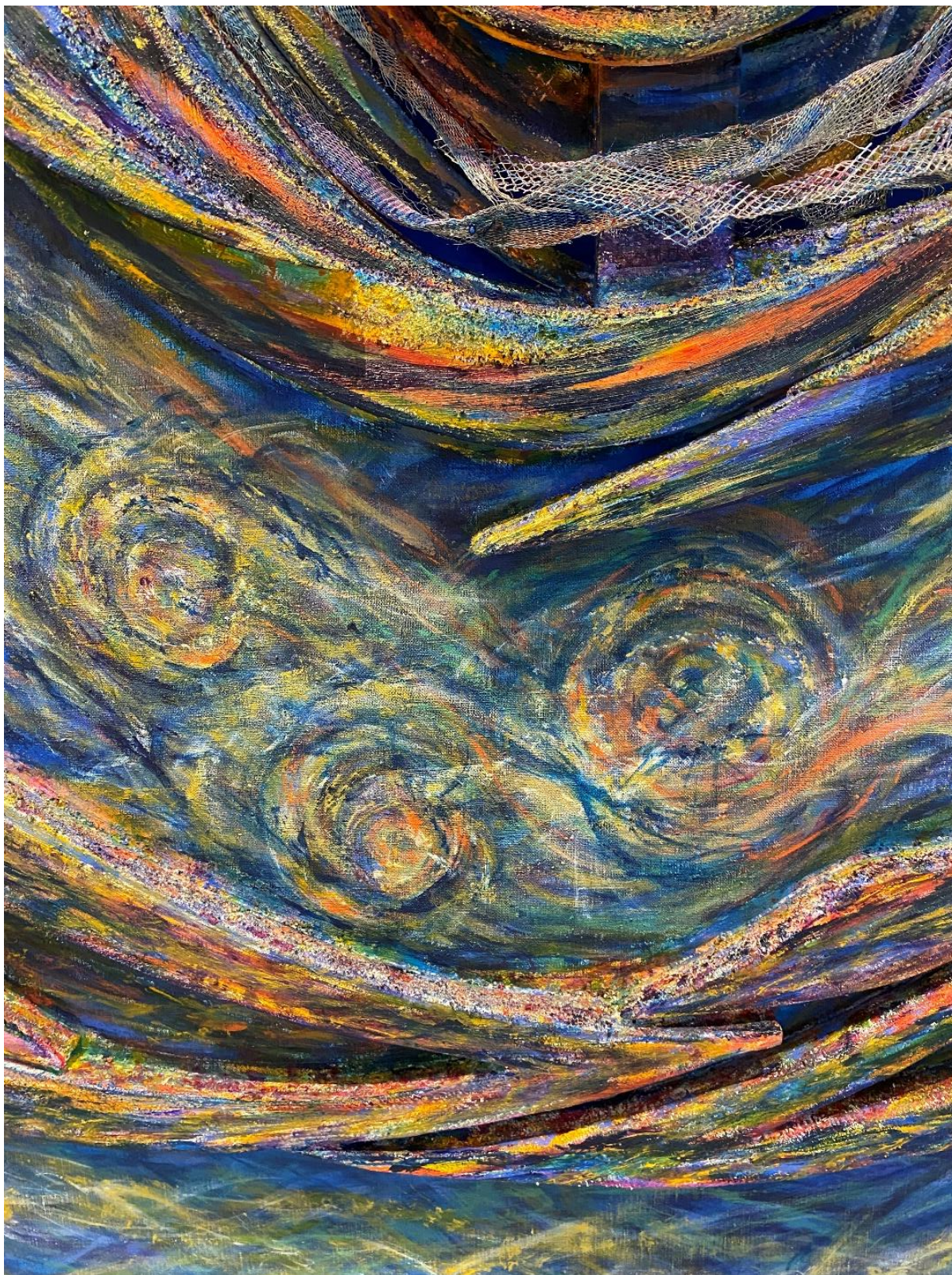
Слика 32: „Универзум перцепције“ и „Перцепција универзума“ (Музеј примењене уметности)



Слика 33: Мрежа обавијена око носача слике и осликаних елемената



Слика 34: Осликани сегмент платна између рељефа - галаксија



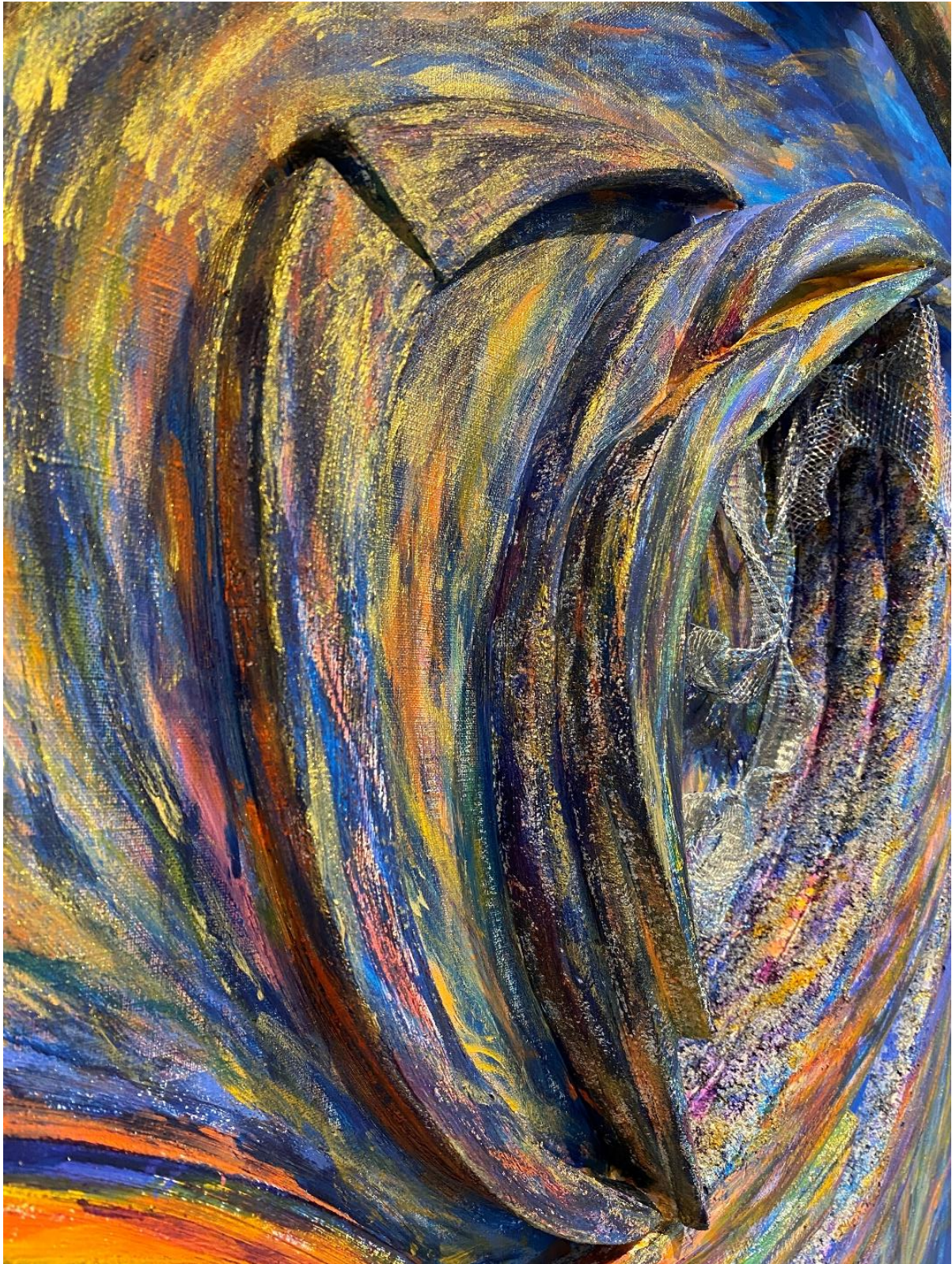
Слика 35: Осликани сегмент платна између рељефа - галаксије



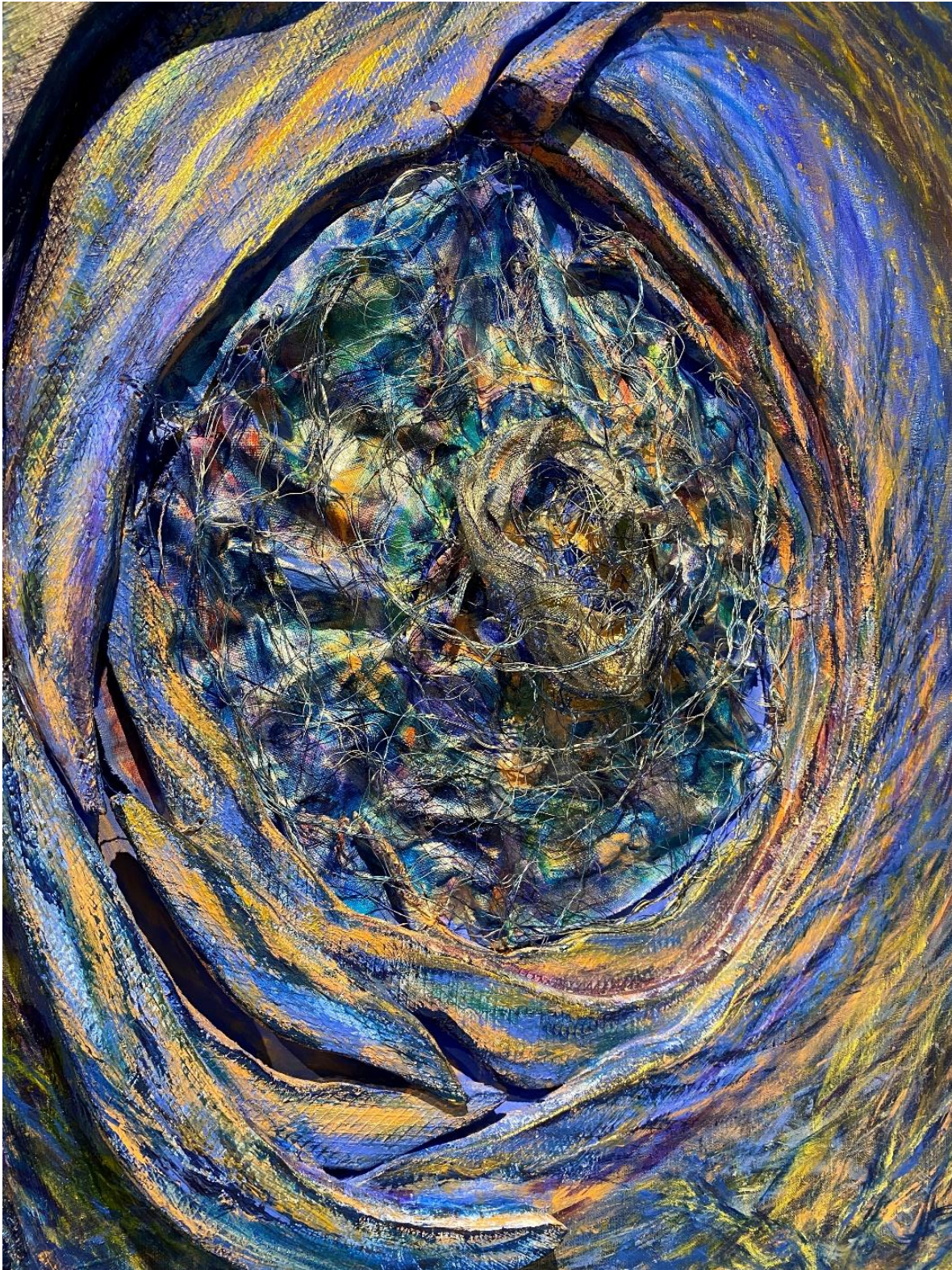
Слика 36: Асиметрично постављено платно са мрежом у и на рељефу



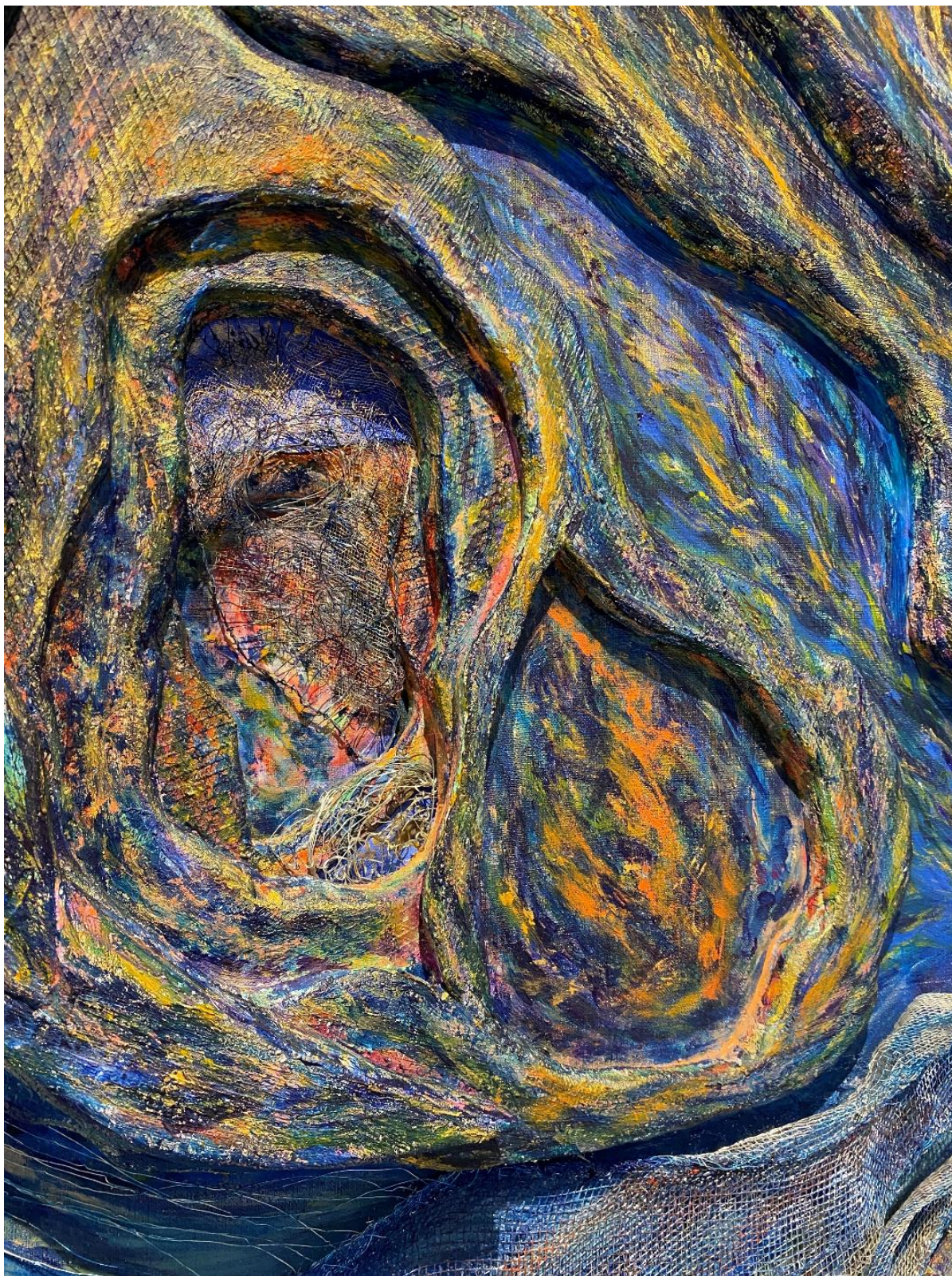
Слика 37: Рељеф, техника инверзије и простор између



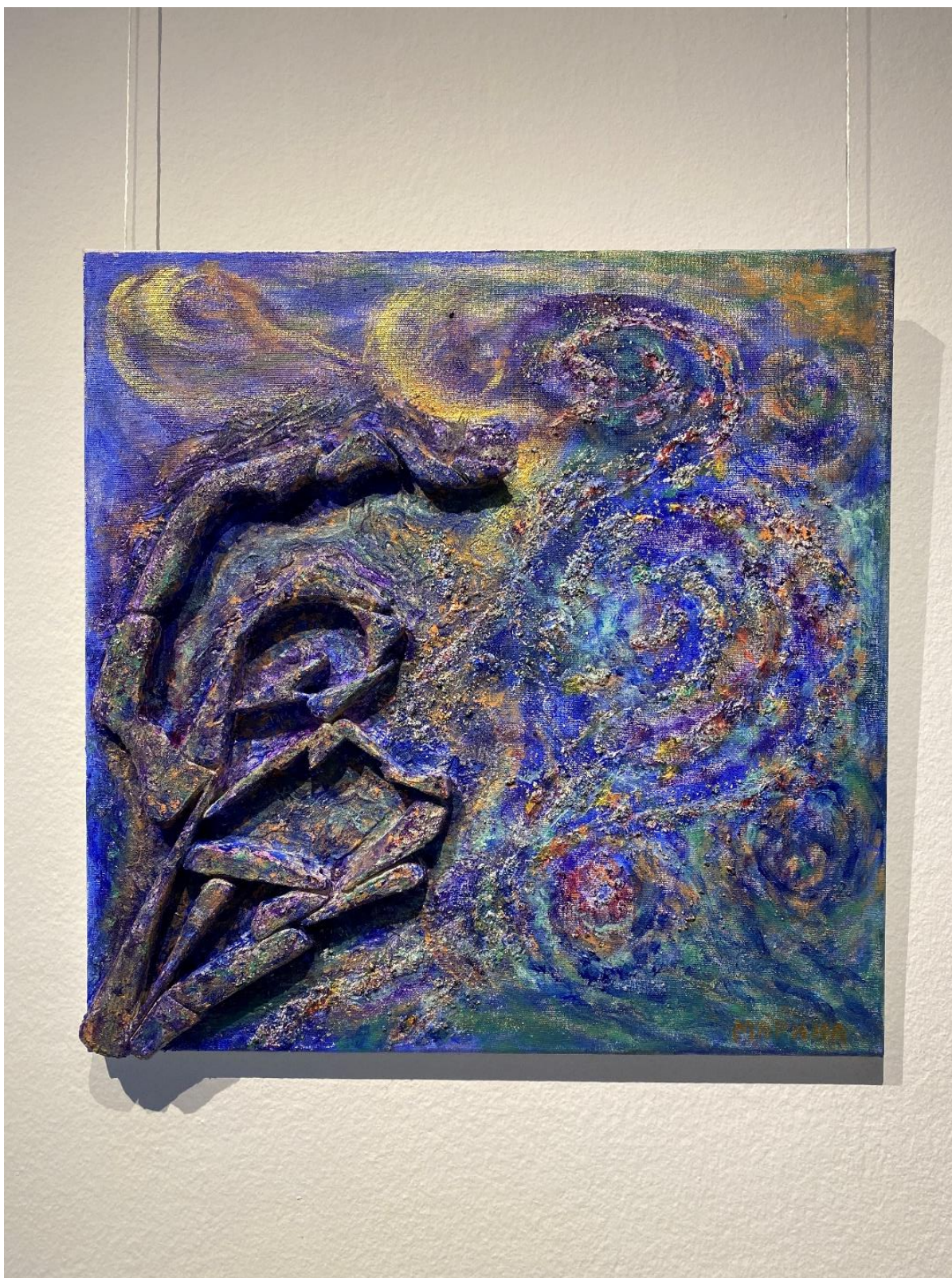
Слика 38: Крупни план осликаног рељефа и технике инверзије са мрежом



Слика 39: Асиметрично постављено нагужвано платно, осликано и прожето жицом



Слика 40: Подлепљено и осликано платно у оквиру технике инверзије



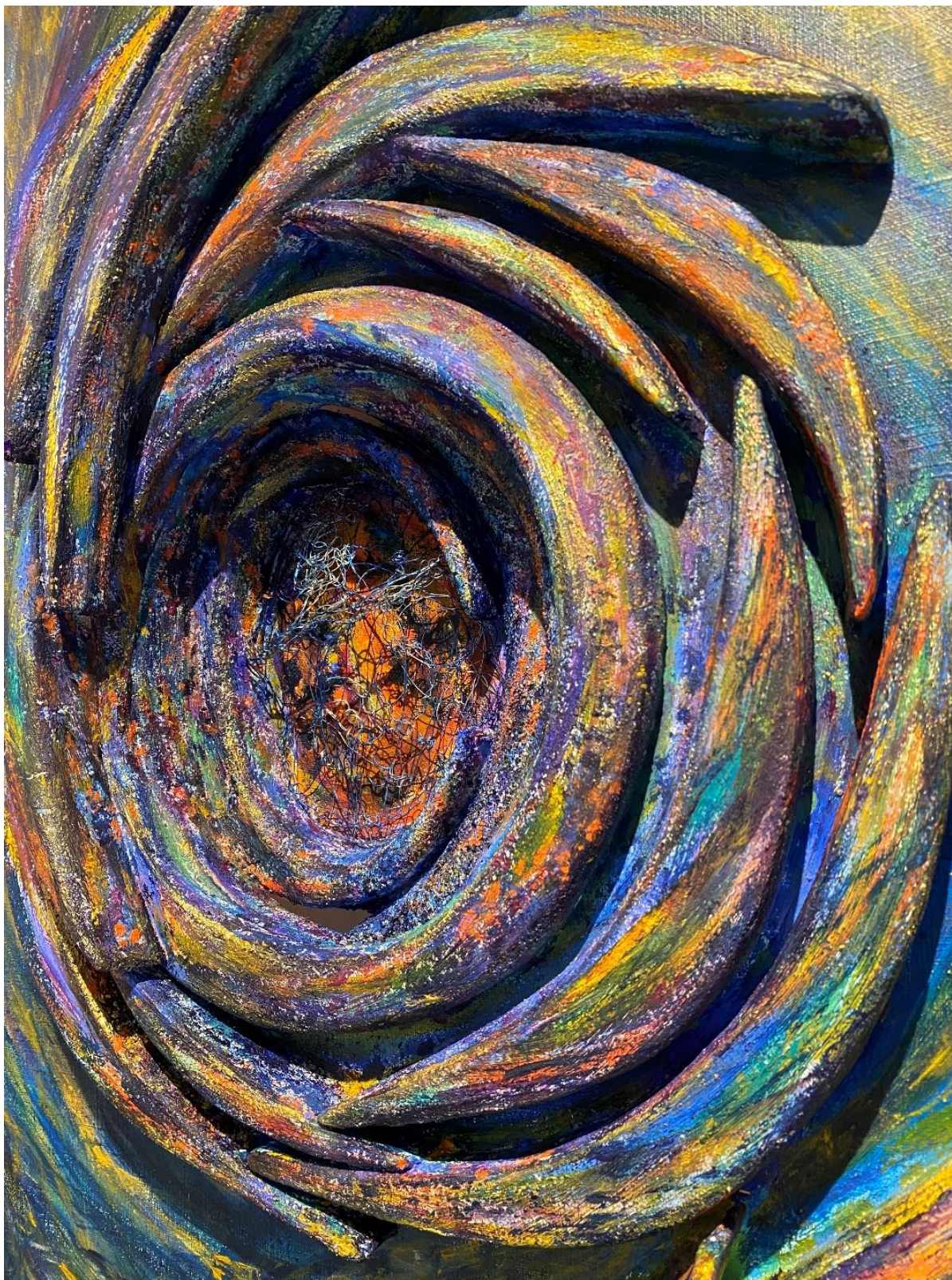
Слика 41: Слика са рељефом у оквиру платна



Слика 42: Слика са рељефом у оквиру и изван оквира платна



Слика 43: Детаљ рељефа и технике инверзије са жицом



Слика 44: Рељеф и техника инверзије са жицом из другог угла

Биографија аутора

Марина Николић рођена је у Београду. Дипломирала је на Културолошком факултету Универзитета Црне Горе, смер конзервација и рестаурација. Студирала је и италијански и енглески језик на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Мастер студије примењеног сликарства на Факултету примењених уметности у Београду завршила је 2014. године са просечном оценом 9.80, одбранивши мастер рад са оценом 10. Докторске студије на Факултету примењених уметности, смер примењено сликарство уписала је 2019. године и током све три године студија је остварила просек 10.00.

Учествовала је на бројним групним и самосталним изложбама у земљи и иностранству. Радила је на конзерваторско-рестаураторским радовима слика и мозаика. Била је дугогодишњи власник и уметнички директор галерије "Миленијум" где се бавила организовањем самосталних и групних изложби домаћих и страних аутора, радила је са антиквитетима и водила атеље за конзервацију и рестаурацију у склопу поменуте галерије. Њене слике су биле део сталне поставке галерије "Миленијум".