



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ, БЕОГРАД
ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ
Докторске уметничке студије

Докторски уметнички пројекат

ПРИРОДА И УМЕТНОСТ
КАО МОГУЋНОСТ РАДИКАЛНЕ
УМЕТНИЧКЕ ПРАКСЕ

Објекти и инсталације

Ментор:

мр Радомир Кнежевић,
ред. проф. ФЛУ

Кандидат:

Ђорђе Станојевић

Београд, 2017.

АПСТРАКТ

Методологија моје уметничке праксе бави се односом природа–уметност–човек. У овом односу, уметност преузима улогу медијума у покиданој вези између човека и природе. Процес настанка уметничког дела поистовећује се са природним процесом, стварајући један потпуно нови културни модел.

Докторски уметнички пројекат *Природа и уметност као могућност радикалне уметничке праксе* анализира логику настанка потребе за оваквом уметничком праксом у историји и представља методологију мог уметничког истраживања која је последица поимања времена у коме живимо. У истраживањима поступно долазим до термина „сликати природом” који се намеће као дефиниција моје уметничке методологије. Након тога, детаљно анализирам процес развика тог концепта до изложбе „Сакупљачи светлости” у галерији Факултета ликовних уметности у Београду, која је уједно и мој завршни докторско-уметнички рад. У овом процесу користио сам историјски, компаративни и интроспекцијски метод истраживања.

Фокус мојих интересовања усмерен је на дешавања од средине XIX века, када се формира логика времена у коме живимо. Сукцесивно истражујем однос развоја историјских догађаја и научних открића са концептом уметности којом се бавим. Подробно проучавам уметничке покрете и личности који су део развоја концепта природе.

Након исцрпне анализе логике времена у коме живимо, представљам уметничку методологију која је директна реакција на њу. Логичко утемељење уметничког концепта којим се бавим представља срж мог докторско-уметничког пројекта. Након тога, приказујем детаљну еволуцију и процес настанка мојих радова, чији су концепт и методологија непосредна реакција на време у коме живимо.

Кључне речи: природа, уметност, процес, сликати, земља, снег, киша, сунце, боја, енергија, Осечина.

ABSTRACT

The methodology of my artistic practice focuses on the relationship nature – art – man. In this relationship, art takes on the role of medium in the severed connection between man and nature. The process of creation of a work of art is equated with a natural process, creating a whole new cultural model.

The doctoral art project *Nature and Art as a Possibility of Radical Artistic Practice* analyzes the logic of emergence of the need for this kind of artistic practice in history and represents the methodology of my artistic research, which is a consequence of perception of the time we live in. In this research I gradually reach the term “paint by nature” which arises as a definition of my artistic methodology. After that, I thoroughly analyze the process of development of that concept until the exhibition *Light Collectors* at the gallery of the Academy of Fine Arts in Belgrade, which is also my final doctoral artistic work. In this process I used the historical, comparative and introspective methods of research.

The focus of my interest starts from the mid-19th century, when the logic of the time we live in was formed. I successively explore the relationship between the unfolding of historical events and scientific discoveries and the concept of art I am focusing on. I analyze in detail the artistic movements and individuals who are part of the development of the nature concept.

After a detailed analysis of the logic of the time we live in, I present the artistic methodology that is a direct reaction to it. This logical foundation of the artistic concept I focus on represents the core of my doctoral art project. After that, I thoroughly analyze the evolution and process of creation of my works, the concept and methodology of which are a direct reaction to the time we live in.

Keywords: nature, art, process, paint, soil, snow, rain, sun, color, energy, Osecina.

САДРЖАЈ:

УВОД	6
НАСТАНАК КОНЦЕПТА ПРИРОДЕ У ЗАПАДНОЈ УМЕТНОСТИ	8
АВАНГАРДНИ СТАВ О ПРАИЗВОРИШТИМА	16
МЕЋУСОБНА ЗАВИСНОСТ НАУКЕ И УМЕТНОСТИ	25
НАСТАНАК КОНЦЕПТУАЛНЕ УМЕТНОСТИ И ЊЕНА ВЕЗА СА ПРИРОДОМ	37
ЛЕНД-АРТ	40
УМЕТНОСТ И АНТИУМЕТНОСТ ЈОЗЕФА БОЈСА	52
ВРЕМЕ У КОМЕ ЖИВИМО	63
СЛИКАТИ КАО ПРИРОДА	68
ИСТОРИЈА НАСТАНКА КОНЦЕПТА „СЛИКАТИ ПРИРОДОМ”	74
ЗЕМЉА	81
ЕВОЛУЦИЈА КОНЦЕПТА „СЛИКАТИ ПРИРОДОМ”	91
САКУПЉАЧИ СВЕТЛОСТИ	102
ЗАКЉУЧАК	114
СПИСАК ЛИТЕРАТУРЕ	118
БИОГРАФИЈА	121

УВОД

Моја уметничка пракса, од самих почетака, прожета је потребом за дијалогом са материјалима и њиховим енергијама. Као резултат, настала је уметничка методологија која везује природне процесе са уметничким. Сем тога, одувек сам тежио да све што радим вербализујем кроз теоријске анализе процеса настанка дела. Ово јединство практичног и теоријског рада довело ме је до резултата које сам изложио на докторској изложби „Сакупљачи светлости”, у галерији Факултета ликовних уметности у Београду.

Циљ докторског уметничког пројекта *Природа и уметност као могућност радикалне уметничке праксе* јесте да открије узроке и анализира настанак изложеног концепта. То је поглед заснован на личном искуству, а тиче се преиспитивања увек актуелног односа човека и природе путем уметности. Употребом историјског, компаративног и интроспекцијског метода, поступно долазим до термина „сликати природом”.

У овом раду истражујем историјске узроке, феномене и логику настанка концепта којим се бавим. Уметност је увек само рефлексивност живота и елементарних људских духовних потреба у одређеном времену. Зато она увек и постоји, без обзира на услове у којима настаје. Да бисмо је схватили, морамо најпре схватити контекст њеног времена. Она покушава да постави кључна питања одређене епохе и нађе адекватне духовне одговоре путем стваралаштва.

Износим исцрпну анализу настанка концепта природе у западној уметности, чијем корпусу ми припадамо, проучавајући при томе паралелно историјска дешавања и настајање уметности која је последица тих дешавања. Логика времена у коме живимо постављена је средином XIX века у Европи. Стога своје истраживање започињем управо тим периодом. Анализирам сваки сегмент до данас, да бих дошао до логике формирања концепта којим се бавим.

Заједно са овим антрополошким истраживањем, проучавам историјат личног уметничког искуства и долазак до методологије „сликања природом”. То није само анализа уметничког процеса, већ и времена у коме тај процес настаје и чија је неминовна последица.

У времену у коме живимо намеће се еколошко питање опстанка човечанства. То није само материјално него и духовно питање. Уметност преузима одговорност и нуди нова решења, нову етику у новом времену.

НАСТАНАК КОНЦЕПТА ПРИРОДЕ У ЗАПАДНОЈ УМЕТНОСТИ

Појам „сликати као природа”¹ појавио се у западној уметности новог доба у време импресионизма. Оног тренутка када су уметници напустили свој атеље и почели да стварају у самој природи, много тога се променило. До тада је визуелна уметност западног света имала позицију „стуба подупирача” друштва. Имала је документарни, историјски и религијски карактер. Била је потпора логици цивилизације.

Средином XIX века индустријска револуција обликовала је нови свет. Он се заснивао на научним открићима, миграцији становништва из села у град и формирању капиталистичког друштвеног система. Уметност у тој структури вредности постаје роба. Као таква, она је саставни део новог устројства света. Уметници, незадовољни својом позицијом, траже излаз кроз бунт и супротстављање таквом статусу. Уметност, први пут у историји, постаје бунт и опречност цивилизацији. Француски песник Шарл Бодлер позицију нове уметности доводи у везу са дефинисањем појма хероизма у свом времену.² Од тог периода, уметност је засигурно и критика друштва и његова алтернатива.

Веома важан моменат је дефинисање хероизма у одређеном времену. На основу те дефиниције формирају се стратегије и методологије уметничких пракси. Уметник је изопштен из друштва. Он је бунтовник који својим стваралаштвом или критикује или нуди алтернативу својој цивилизацији.

Деветнаести век донео је велике антрополошке потресе. Уметност, која је увек само одраз хомологне структуре,³ природно је постала потпуно другачија. Она је реакција на све појаве времена и друштва у коме настаје. Индустријска, а након ње и технолошка револуција донеле су многе промене. Уметност је апсолвирала своје време, прихватила све што су наука и технологија откриле и уткала их у стваралачки процес. Такође се супротставила веома тешком периоду првобитне акумулације капитала.

¹ Лазар Трифуновић, *Сликарска пракса XX века*, Приштина, Јединство, 1982, стр. 22.

² Н. W. Janson, *Istorija umetnosti*, prevela Olga Šafarik Beograd, Prosveta, 1989, стр. 489.

³ Лазар Трифуновић, *нав. дело*, стр. 48.

Технолошка револуција интензивирала је развој науке. Појавио се медиј фотографије. Еуклидовска перспектива,⁴ поимање времена и простора потпуно су редефинисани истраживањима Лобачевског, Римана, Гауса и на крају Ајнштајна са његовом теоријом релативитета. Ежен Шеврел 1839. године објављује књигу *О закону симултаног контраста боје*. Сва та нова истраживања креирају уметност која настаје као последица једне нове свести.⁵

Фотографија је понајвише уздрмала сликарство. Мали апарат који много прецизније бележи стварност од људске руке изазвао је узбуну у редовима салонских сликара. Било је претпоставки да ће сликарство нестати, али десило се нешто потпуно супротно. Појава тог медија допринела је великом ослобађању од илузионистичког схватања визуелних уметности. Пикасо је најбоље дефинисао то новонастало стање реченицом: „Фотографија је показала оно што сликарство није!”⁶

Коначно се формирала свест о томе да је слика универзум за себе који има своје законе аналогне законима природе. Слика схвата да слика није „прозор у свет” већ је то равна површина покривена текстурисаним бојеним флекама које као материја носе у себи енергију ствараоца. Сликана структура се отвара. Етика процеса рада постаје императив у контексту грађења слике, и она се у делу реализује кроз квалитете ових отворених структура. Брзине потеза, пастозни или лазурни нанос, грешке које иницирају нова, изненађујућа решења. Сви ови елементи сликара доводе у ситуацију да функционише као природа, непосредно избегавајући диктат рација у процесу стварања. Отвара се поље потпуно нове уметности чији је циљ процес настајања и његова етика, а дело постаје непосредна материјализација тог квалитета. Настаје ново поглавље које ће у будућности формирати нематеријалну уметност, којој није потребан материјални објекат као факт уметности. Етика се намеће као праузрок естетике, а самим тим,

⁴ Еуклид (330–275. п.н.е.), грчки математичар, творац дела *Елементи*. Поставио је основе науке о простору – перспективе. Доступна литература – The thirteen books of Euclid's elements. Translated from the text of Heiberg with introduction and commentary by T. L. Heath, C. B., Sc. D., sometime fellow of Trinity college, Cambridge. Volume III, books X / XIII and appendix Cambridge at the University Press 1908.

⁵ Лазар Трифуновић, *нав. дело*, стр. 9–23.

⁶ Група аутора, *Ликовне свеске 7*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1985, стр. 177.

долазимо и до дефиниција авангардних, радикалних уметничких пракси, и редефинисања питања хероизма уметности у одређеном времену.

У области науке настају веома значајна истраживања која ће директно утицати на развој свести нове генерације уметника. Истраживања Гауса и Ајнштајна довела су у питање Еуклидову централну перспективу.⁷ Долази се до сазнања да она није линеарна и константна већ да зависи од садејства различитих сила – она је динамична. Последица је била одбацивање јединственог простора ренесансног система. Изграђују се бројни различити просторни системи. У тој изградњи дошла је до изражаја велика разлика између апсолутног и релативног схватања света. Галилеј и Њутн су веровали у апсолутно време и апсолутни простор чије су особине изведене из Еуклидове геометрије. Модерна физика, коју најбоље изражава Ајнштајнова теорија, релативизирала је све вредности и увела нове појмове времена и простора засноване на нееуклидовској геометрији. Међутим, то нису само два различита става у физици, него два супротна приступа свету и животу. У сфери уметности простор постаје вишедимензионалан и полисемичан. Отвара се могућност да свако уметничко дело поседује сопствену перспективу која у свести посматрача формира исказану просторност.⁸

Утицај Шеврелове теорије о симултаном контрасту боја, такође, директно утиче на метод рада уметника из овог периода. У својим истраживањима Ежен Шеврел доказује да не постоји бело светло нити црна сенка. Светло се формира од три боје: црвене, плаве и жуте и њихових комплементарних боја – зелене, наранџасте и љубичасте.⁹ Ова теорија први пут у западној уметности ствара слику „без сенки”, формирајући метод који се заснивао на дводимензионалном бојеном ткању изграђеном на основу комплементарних боја. Слика постаје холограм који више не иде у историју и психологију илузионизмом и централном перспективом већ иде ка посматрачу. Можемо је разбити на милион делова, где је сваки део једнако важан као и целина. Долази се до једног „природног” принципа формирања уметничког дела захваљујући научним открићима тога времена.

⁸ Лазар Трифуновић, *нав. дело*, стр. 48–49.

⁹ Исто, стр. 23.

Ово су само три примера међу многим постојећим који доказују колико су у свакој епохи међусобно повезане и изукрштане идеје које прожимају науку, филозофију и уметност. Свест уметника се на основу свих паралелних истраживања ослобађа и одбацује сурогате прошлости. Одлази у непознато, препушта се изненађењу, храбра је за експеримент и отворена за дијалог. Сва ова искуства су помогла да уметници одбаце баласт културолошког и цивилизацијског наноса и да се врате извориштима живота које су нашли у природи. Радикалност оваквог става циклично се понавља кроз историју уметности, где се увек креће од природних изворишта и реализује се естетика која с временом постаје сама себи сврха. У том тренутку, долази до засићења и борбе да се живот врати у уметност. Природа преузима улогу учитељице и враћамо се на изворишта.

Социолошки гледано, читав XIX век и почетак XX века, како каже Лазар Трифуновић „били су праћени социјалним кризама, емотивним несигурностима и духовним непокојством. Изменила се структура великих градских средина. Она је угрозила човека еколошки и психолошки, и у друштву побудила људску отуђеност од рада и правих вредности. Сиромаштво, болест, беда, проституција, алкохолизам, криминал постали су елементи једне урбане субкултуре”.¹⁰

Уметници су до тог периода у атељеима. Стварају на основу већ утврђених цивилизацијских норми. Махом је то уметност која је настајала на основу претходне уметности и кретала се, условно речено, сигурним путевима. Они нису познавали природу. Обузети митологијом, историјским и религијским темама, пејзаж су сматрали недостојним сликања. Чак и када би се латили те теме, слика је остајала атељејски тамна, са вештачким осветљењем јаког контраста, често без даха, још чешће без душе. Није било изненађења, великог ризика и одласка у непознато. Такву уметност креирао је грађански укус тог периода па је, самим тим, била комерцијална. Управо овај опис и дефинише појам академизма као сурогата који ће бити повод за настајање свих нових авангарди.

Генерација импресиониста чини један радикалан корак на основу сазнања стеченог у свом времену. Она напушта атеље и одлази у природу. Тамо добија

¹⁰ Лазар Трифуновић, *нав. дело*, стр. 41.

потпуно нову визуру, почиње да поима ствари на потпуно другачији начин. Учили су од природе која им је откривала тајне и законе, показивала им је да стварност није статична већ да је у сталним променама. Веза између природе и слике успостављена је на антимииметички начин: сликати природу не значи дословно преносити њене облике него сликати као природа. У том тренутку све се мења и настаје потпуно нови уметнички метод који је плод „океанског осећања”¹¹ човека који је једно са универзумом. На слици настаје материја отворене структуре, натопљена чулима, импулсима, радошћу и тугама. Она се организује на површини спонтано, рефлексно, изненађујуће. Постаје стварност за себе, настала једнако како настаје све у природи, спонтано и изненађујуће. Иако рацио прати процес сликања, стална изненађења неочекивано мењају планове и одлази се у непознато где човек проналази своју исконску слободу.



Клод Моне, *Импresiја, рађање сунца*, уље на платну, 48x63 cm, 1872.

Процес инстинктивног бележења промена довео је до метода инсистирања на процесу рада. Резултат је увек био изненађење и за аутора и посматрача. „Елан

¹¹ Душан Пајин, „Океанско осећање у филозофији и религији”, *Културе истока*, 1989, бр. 21, стр. 25–29.

духа” је опчињен слободом коју му природа нуди насупротив културолошком и цивилизацијском баласту који су сви ови уметници носили на плећима а који је свеприсутан и у данашњој уметности. Од природе се учи, не од претходних уметности. Речи Божидара Мандића, оснивача еколошко-уметничке комуне „Породица бистрих потока”, потврђују мишљење импресиониста да „уметност која личи на уметност није уметност”. Она мора настати као свако биће у природи, нова свежа и лепа.



Клод Моне, *Рефлексија облака над језером са локвањима*,
уље на платну, 200x1276 cm, 1920.

Овај духовни замах везао је човека и природу. Носио је спас уметницима који су цео свој живот посветили овом методу и врло често као Сезан завршавали живот крај штафелаја у природи. Покушавали су да интуитивно, чулно и непосредно уткају силу и хармонију откривену у природи у један нови систем слике који је имао свој језик, језик чистог сликарства. Он је био саткан од организације бојених флека на равној површини платна.¹² Активирају се све оне димензије бића сликара које су до тада биле блокиране разумом. Дешава се феномен који је знатно касније Џон Кејџ дефинисао реченицом: „Ја не учим, мени се ствари

¹² Н. W. Janson, *нав. дело*, стр. 492.

дешавају”.¹³ Препуштање као стратегија била је императив овог покрета и као таква битна за ослобађање људског духа од стега рационалне логике.



Детаљ слике *Локвањи* Клода Монеа

Неколико разлога је условило овај феномен. Први је реакција на депресивни социолошки миље у коме су уметници стасавали. Он је проузрокован великим антрополошким променама и првобитном акумулацијом капитала. Тамни социолошки талог захватио је људски дух, али реакција уметника на њега није била агресивна. Као антипод свим негативним елементима, импресионисти постављају „животни елан” као императив свог стваралаштва. Они друштво нису дескриптивно критиковали већ су му пласирали потпуно другачији духовни став формиран у контакту човека и природе. Слике први пут попримају дамаре живота. Натапају се влагом, маглама и мирисима. Оне нису слике природе него су као сама природа. Потпуно аналогно томе став аутора је исти. Његов императив је

¹³ Ролан Барт, *Смрт аутора*, Загреб, Сувремене књижевне теорије, 1986, стр. 179.

да буде као природа и такав став јесте пример чему друштво треба да стреми у смутним временима. Аналогија са данашњим временом је веома слична.

Друштвено ангажована уметност не мора бити само она која на први мах критикује постојећи негативни систем, она може бити пример неке боље духовне стратегије у одређеном времену. Овде се директно дотичемо одговора шта је био хероизам ове генерације сликара. Елан насупрот депресији. Природа насупрот културолошком баласту. Њихов став је кренуо од формирања микросредине која је веома тешко добијала социолошко утемељење. Тај процес је трајао од 1874. и прве изложбе импресиониста, па све до 1888. године, када су они, колико-толико, успели да се позиционирају у француском друштву.

Испоставило се да заједница некако потпуно и логично усваја уметност која увек враћа човека његовим праизворима. По свој прилици, зато што је неопходна духу сваког времена. У самом почетку она делује рогобатно и не слаже се са устаљеним грађанским укусом, али с временом, попут воде, увек нађе свој пут и социолошко утемељење. Тако је било и са импресионизмом. Једна генерација се храбро супротставила депресији и талогу свога времена, издржала је до краја и постала логика тог друштва. Вредно, стрпљиво, посвећено, као природа.

АВАНГАРДНИ СТАВ О ПРАИЗВОРИШТИМА

Уметност је у својој историји увек имала задатак да се бави разрешењима неуралгичних питања људске егзистенције. Почетком XX века човечанство је стајало на великој прекретници. Развој науке је довео људску мисао до сумње у све до тада научно доказано. Ослањајући се искључиво на емпиријски приступ, човек се поново нашао на рубу провалије непознатог, што је у њему изазвало страх и несигурност. У социолошком смислу, период рационализма и развој капитала узроковали су Први светски рат. Свет је почетком XX века био у великој кризи. Уметност је морала неминовно да реагује. Стварају се авангарде као цветови који су имали другу боју и облик, зависно где су настале, али исту суштину у свом основном задатку чији је циљ био ослобађање људског духа.

„На једном вишем ступњу сазнања човек, прелазећи границе земаљских законитости и планетарног поретка, стоји поново, бескрајно смањен, пред координатним системима космичких односа простора и времена, који му изгледају несагледљиво хаотични. И његова школована и научно фундирана представа о свету опет је ограничена, појмови неизоштрени и недовољни да схвати и протумачи то аперспективистичко сагледање. Опет је фантазија уметника и песника та која, аналогно математичким формулама физичара, због измењених додира човека са проширеном природом, обликује митове и симболе наговештаја. Постоји ли и овде скривена веза између раних и касних симболских облика човечанства?“¹⁴

Одлазак Пола Гогена на Антиле (1887) био је увод у ту прекретницу у естетици. Оно што је раније важило само као етнологија, сада је постало обавештење о лепоти и интензивности примитивне уметности. Уметници експресионистичког правца, кубисти и, касније, надреалисти наставили су тим стопама ка дологичком и примитивном. Али разлози наглог пробуђеног интересовања нису једино протест против технификације и премореност од цивилизације. Дубље од свега деловале су заједничке психолошке претпоставке. Херберт Рид говори о душевној, друштвеној и метафизичкој несигурности данашњег човечанства која је сродна животним приликама у којима су постале и одржале се извесне

¹⁴ Ото Бихаљи Мерин, *Продори модерне уметности*, Београд, Нолит, 1962, стр. 21.

примитивне религије засноване на застрашивању, испаштању и одмазди. „Када егзистенцијалиста почиње да говори о страху и нелагодности који га обузимају када се бави проблемом човекове космичке ситуације, он само употребљава зналачки развијене лингвистичке симболе да би описао иста осећања која обузимају примитивног човека, али која овај може да изрази само у осећајним симболима”.¹⁵



Пол Гоген, *Манао Тупанапу*, дрворез, 21x35 cm, 1893–1894.

Нема на свету промене која се не огледа у уметничкој визији. Кроз одшкринута врата знања, у макрокосмосу и микрокосмосу показују се стравични бездани. То младо знање још је наивно зачуђен одраз наслућивања из древних времена. На вишој равни однос простор–време почиње нови развојни процес. У тој проширеној стварности процеса у које човек не може да проникне, енергија која је једва у стању да се мери, он проживљује нови стваралачки период. Његови

¹⁵ Ото Бихаљи Мерин, *нав. дело*, стр. 25–27.

ликовни облици претварају се у знаке и симболе планетарно проширене, научно дефинисане „примитивности” XX века.¹⁶

Архаичне уметности, које су до друге половине XIX века важиле као претходни ступањ високих култура или чак као етнографски материјал, представљају се модерном оку као духовно сродне, а области архаичне уметности, где се крију затрпани трагови архетипских садржина, постају неминовни фокус уметности техничког доба.

Паралелно са разрешењима егзистенцијалних питања човека, овај велики заокрет се десио због преморености од класичног савршенства и хармоније античке уметности и њених формалних понављања, која су се ограничавала на приказивање спољних појава живота. Унифицирана представа о лепом формирала је нешто што можемо назвати „естетика споља”. Једна од последица овог процеса било је постваривање, претварање уметности у робу.¹⁷ Европски рационалистички дух је одвојио живот и уметност од природе.

Био је то велики материјалистички баласт за цивилизацију. Гушећи људски дух, створила се малограђанска култура. Ушушкана и привидно сигурна у свом конформизму, формирала је неподношљиво загушљиву средину коју је нова генерација морала проветрити да би дошла до животног даха. Аналогија са данашњим временом је очигледна.

Еволуција једне генерације као последицу је имала револуцију. Пабло Пикасо, сликајући „Госпођице из Авињона”, радикално одбацује све стереотипе о европској лепоти, разбијајући у парампарчад грчку скулптуру као идеал лепоте. Он је поново саставља, али на свој, креативан начин. Радостан и ослобођен, попут детета, добио је нове фигуре којима је ставио уместо лица афричке маске. Европска уметност се ослободила. У том тренутку се стекао цивилизацијски капацитет да се појам лепоте прошири на схватање и осталих цивилизација света које су до тада сматране примитивним.

¹⁶ Ото Бихаљи Мерин, *нав. дело*, стр. 26.

¹⁷ Лазар Трифуновић, *нав. дело*, стр. 136.



Пабло Пикасо, *Госпођице из Авињона*, уље на платну, 243x234 cm, 1907.

На велика врата у европску уметност улази афричка, персијска, јапанска, византијска, мексичка и остале уметности света. Оне махом доносе нерационалистички поглед на свет. Отварају се неистражена поља европске уметности и отвара се простор слободе.

Фокус новог истраживања био је тражењу архаичне примарне структуре дела: палеолитски и неолитски идоли, окамењени митови Египта, ликови преколумбовске Америке. У Грчкој, микенска уметност и уметност Киклада. У Риму, етрурска епоха. Захваљујући овом преокрету, византијски зидни мозаици и романска религиозна уметност, данас јаче дирају естетско осећање него хармонија ренесансе и виртуозна страственост барока.

У архајској уметности савремени ствараоци открили су виталитет и давно покидану везу са природом. Та уметност је носила са собом све димензије које су недостајале савременом човеку. Пре свега, један нерационалистички приступ свету: вишедимензионалан, отворен ка непознатом, маштовит, неспретан, еротичан, верујући... Нудио је велико ослобађање затвореног духа и разбијање императива илузионизма који је био више једна договорена друштвена конвенција него питање истине.



Кикладска скулптура, камен, 27 cm, 2700–2300. п.н.е.

Уметност је израз живота и, самим тим, истине. Отворена је, неспретна, несиметрична, нема правила, мала је, наивна и прелепа. Баш онаква какав је човек, природа и живот сам. У том тренутку авангардни уметници су почели да инсистирају, не на финалном уметничком производу, већ на духовном квалитету уметничког процеса. Тада се отвара и пут нематеријалне уметности. Резултат тог процеса је увек нов, као што је нова свака новонастала пахуља у својој кристализацији у историји читавог света. Представа о уметности на западу се мења. Отвара се за комуникацију са другим цивилизацијама од којих почиње да учи. За то сазревање је било неопходно неколико векова. Када је Пикасо видео

пећинске цртеже Ласка и Алтамире, спонтано је реаговао и рекао: „Све смо искомпликовали и упропастили!”¹⁸ Рађао се нови дух времена, храбрији и усмерен ка путу у непознато.



Слика животиње из пећине Ласко, 15000–13000. п.н.е.

Једну од најлепших дефиниција везану за период авангарде изрекао је Пит Мондријан. Према његовом мишљењу „треба убити уметничку личност да би из дела проговорио човек”.¹⁹ Са друге стране, Казимир Маљевић изјављује да је „сликарство преживело, а уметник је предрасуда прошлости”.²⁰ Овај став умногоме мења стереотип о романтичарском схватању уметника-генија који производи ремек-дела. Са таквим типом уметника, махом трагичним, поистовећивале су се генерације младих стваралаца у Европи. Еволуција западне мисли достигла је ступањ схватања да је уметност, пре свега, питање људске животне етике, која у процесу стваралаштва као „секундарну последицу” има

¹⁸ Група аутора, *Ликовне свеске 7*, стр. 173.

¹⁹ Лазар Трифуновић, *нав. дело*, стр. 67.

²⁰ Исто, стр. 63.

естетику, тј. уметнички предмет. Јозеф Бојс, каснији следбеник авангарде, то би назвао животно-уметничком документацијом.²¹

Авангарда је комплексна и манифестовала се на различите начине. Започела је као бунт против једне токсичне цивилизације. Осећала је долазак Првог светског рата. Упозоравала је на епилог алавог процеса акумулације капитала и бесмисленог богаћења. Створиле су се, базично, две струје мишљења. Једна је била бунтовничка, револуционарна и сматрала је да својом активношћу може променити свет. Друга је била смирена и сматрала је да уметност не може променити свет, али да може понудити духовни садржај човеку који му је неопходан у одређеном тренутку. Тачније речено, ова друга струја је сматрала да, као што постоји материјална храна човека, неминовно, у дијалектици, човеку је неопходно понудити и духовну храну. Ова поларизација се најбоље уочава у појави немачког експресионизма, где су прву бунтовничку и критизерску струју представљали припадници групе „Мост“, док су другу духовну струју представљали припадници групе „Плави јахач“.²²

Следбеници и једне и друге струја вратили су се праизворима. Немачки експресионизам је тражио узоре у преренесансним мајсторима, уметности примитивних народа Африке и Океаније, руским бајкама, старим писмима, арапским арабескама... Техника њиховог рада постаје опора и жива. Користе се груби дрворези, интензивне боје, дебеле линије које их организују у њиховој дивљој експресији. Али онтологија, тј. духовна потка ових двеју струја није била иста. Група „Мост“ је била очајна и представљала је овим средствима сву несрећу друштва у коме су живели. „Плави јахач“ је био свестан свог времена, али је ишао корак даље. Био је при ставу да је уметност независан универзум који човеку нуди неопходан духовни садржај.²³ Полемика и неразумевање ових струја и данас траје, али морамо закључити да су неопходне и једна и друга као два супротно наелектрисана пола која у дијалектици чине уметност једног времена.

²¹ Gotz Andrani, Winfred Konnertz i Karin Thomas, *Joseph Beuys, život i delo*, priredio Zoran Gavrić, Beograd, Bogovađa, 2001, стр. 11.

²² Н. W. Janson, *нав. дело*, стр. 519.

²³ Лазар Трифуновић, *нав. дело*, стр. 45.

Али природа се никада не жали на свој бол. Стрпљива је и увек поново роди. Овакав став је ближи „Плавом јахачу” који је пажњу усмерио на космичке елементе настанка слике. Паул Кле у својим симболичним праоблицима није тражио природне појаве већ процес њиховог органског растења.²⁴



Паул Кле, *Јужни вртови*, уље на папиру, 25x30 cm, 1936.

Авангарда је изнедрила једну генерацију чија се дела не инспиришу предметима већ унутрашњим, елементарним снагама природе. Не дрво већ његово цветање и сушење. Не река већ њено течење и протицање. Многи од њих су покушавали да се чистом апстракцијом вину до првобитности света. Попут вајара Константина Бранкушија који није вајао птицу него њен дар, узлет, елан. Он је дао једну од најлепших дефиниција цртежа: „Птица лети, а петао пева!”²⁵ И једно и друго су птице, имају кљун и перје, али није спољна форма оно што је реално већ идеја,

²⁴ Ото Бихаљи Мерин, *нав. дело*, стр. 28.

²⁵ Група аутора, *Ликовне свеске 3*, стр. 27.

суштина ствари. Константин Бранкуши је свој рад реализовао на основу искустава скулптуре Киклада и праисторијске пластике.

У Русији авангарда је настала као ерупција вулкана који је готово три века ћутао. Дуго је уметност Русије била провинцијска и плагијаторска, рекло би се још од времена Андреја Рубљова и Теофана Грка. Све вереме су руски сликари покушавали опонашати и сустићи запад. Генерација са почетка XX века радикално мења курс и враћа се сопственим примитивним изворима. Настаје руски неопримитивизам који је руску ликовну уметност ослободио инфериорности. Сви аутори, попут Маљевича, Кандинског, Ларионова, Гончарове учинили су овај велики корак ка примитивном. У процесу великог ослобађања од баласта западне културе, руски дух се ослободио и након тога формирао беспредметни свет слике као једну од највећих револуција икада у ликовним уметностима. На примеру Маљевича можемо видети овај еруптивни процес који је од неопримитивизма дошао до супрематизма. Или на примеру Кандинског који је, враћајући се руским бајкама, повезао музику и сликарство формирајући прву апстрактну слику у западној уметности.²⁶

Сви цветови авангарде су имали сличан процес еволуције. Први корак био је велики отклон од актуелне западне уметности, која је у очима тих младих људи резултирала духовним замором, терором малограђанске етике и епилогом у Првом светском рату. Читава генерација авангарде се окреће примитивним узорима у којима види спас. За њих су они и њихова уметност били мост ка истинском животу који је интегрални део природе. У њој су видели повратак невиности, враћање људскости и мери човека. Био је то велики занос откривања духовног блага вековима закопаног европским рационализмом. То благо је ревитализовало све људске димензије и деловало је веома узбудљиво, као некада велика светска путовања и открића нових цивилизација. Човек се путем уметности поново вратио природи.

²⁶ Лазар Трифуновић, *нав. дело*, стр. 72.

МЕЋУСОБНА ЗАВИСНОСТ НАУКЕ И УМЕТНОСТИ

„Постоји јединствени фронт целокупног обликовања и истраживања (наука о природи, филозофија, литература, ликовна уметност и музика). Када разгледамо научне фотографске снимке, микроснимке, спљоштене или скулптуралне дијаграме, пада у очи њихова сличност са уобличењима оствареним у оквиру ликовне уметности данашњице, изванредан међусобни однос. Самостални облици које проналази данашња уметност чине притом, такође, избистрене коначне форме у смислу једног вишег овладавања свиме што је сагледиво: у смислу апсолутног вида...” (Вили Баумајстер)²⁷



Василиј Кандински, *Без назива* (први апстрактни акварел у западној уметности), 50x65 cm, 1910.

Једна од великих прекретница у историји човечанства била је синтеза научних достигнућа и уметности почетком XX века. Оног тренутка када је Василиј Кандински прочитао чланак у коме је писало да је разбијен атом, тог тренутка је

²⁷ Ото Бихаљи Мерин, *нав. дело*, стр. 133.

настала прва апстрактна композиција у историји западне уметности. То је било 1910. године. Кандински је догађај овако описао: „Један научни догађај је збрисао све најважније препреке које су ме ометале на том путу. То је било откриће делљивости атома. За мене је подела атома била слична цепању целог света и ускоро су се дебели зидови срушили. Све је постало меко, неодређено, несигурно. Не бих се зачудио да сам видео како се камен топи у ваздуху и испарава.”²⁸ Слика о природи и о тој реалној стварности којом је човек окружен постала је другачија, духовнија и слојевитија. Она више није упућивала на свет који је споља затворен чврстом и непокретном љуштуром већ на „унутрашњу природу” у којој владају космички закони који постају делотворни и за уметнике. Све се променило почетком века. Људска перцепција света више није била иста.

Класична физика је била заснована на претпоставци да је материја опипљива, инертна и снабдевена константном масом. Насупрот томе, владало је убеђење да енергија постоји независно од масе и невидљиво. У својој специјалној теорији релативитета Ајнштајн је класичну раздвојеност материје и енергије укинуо и доказао да маса и енергија представљају јединство различитих облика исте супстанце. тј. доказао је да се енергија претвара у материју, а материја у енергију у вечном цикличном кретању. Ова чињеница је радикално утицала на формирање савремене уметности.²⁹ „Боја је траг енергије у кретању”,³⁰ говорио је Казимир Маљевић. Уметност долази до сазнања да материја која настаје као уметнички предмет директно зависи од квалитета енергије која је у њу уткана. Све то доводи до закључка да је рођена нова етика у процесу стварања савремене уметности. Јер енергија коју уметност инволвира у медиј исијава путем тих медија у дијалектичком јединству.

Ренесанса је класичним учењем о перспективи проширила дводимензионални простор и пластично га уобличила. Ајнштајн је потпуно срушио класичну представу о времену и простору. Са његовом теоријом релативитета (1905, 1915) у физици се формирало ново схватање о структури простора које под тим појмом више не подразумева статичну и равну тродимензионалну шупљину већ једну еластичну и покретљиву вишедимензионалну структуру која је закривљена у

²⁸ Лазар Трифуновић, *нав. дело*, стр. 58.

²⁹ Ото Бихаљи Мерин, *нав. дело*, стр. 142.

³⁰ Лазар Трифуновић, *нав. дело*, стр. 64.

степену у коме друге силе делују на њу. И уметничка слика више није „прозор у свет”. Она не преноси оно што види него истражује сам феномен гледања што уметника доводи у динамичну позицију. Он сликом проналази истину, а улазећи у простор слике који је вековима био удаљен од њега, забрањен, херметичан, он симболично и стварно руши стари начин сликарског мишљења.

Ајнштајн је, такође, доказао да сваки систем има своје време и свој простор, самим тим и своју перспективу гледања. У ликовним уметностима последица тога је чињеница да свако дело има своје време, простор и перспективу. Оно је независни универзум паралелан природи. Ренесансном одвајању времена и простора у физици Алберт Ајнштајн је супротставио органски узајамни однос између њих. У крајњој линији, рефлексива овог научног става се највише одразила на радикални став Николаса Шефера који је „вајањем времена” створио временску архитектуру као уметничко дело.³¹

У досадашњим представама време је било нека врста историјског редоследа, линеарна континуалност прошлости, садашњости и будућности. Данас је проблем времена скоковит и дисконтинуалан, и то не само за физичаре већ и за уметнике. Време више није одвојено од простора, није више једносмерно управљено у будућност. Савремена уметност одражава тај нови однос простор–време у процесу настанка уметничког дела.³²

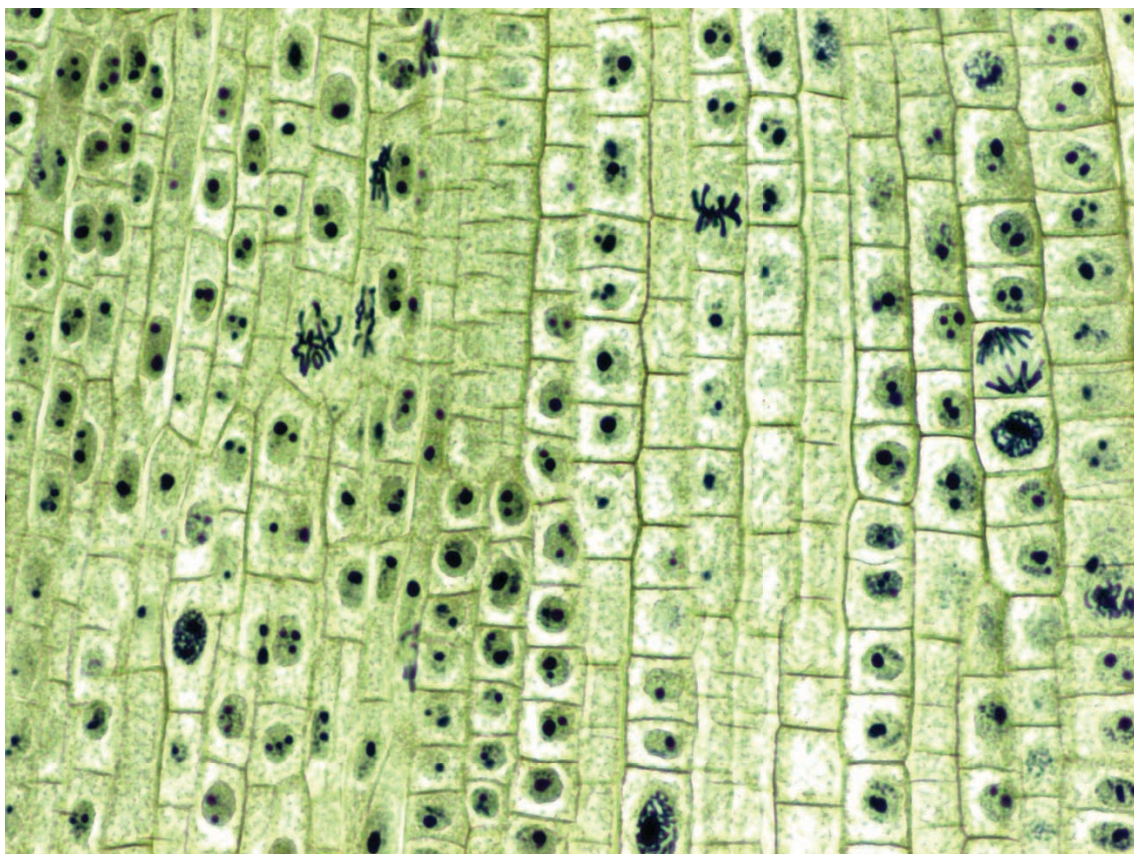
Феноменолошки гледано, развојем науке и префињених техника и апарата појам „реалног” се значајно проширио. Уметници су инспирисани осетљивим могућностима савремених апарата, циновских телескопа, микроскопа и рендгенских филмова. Сликари су ушли у до сада скривени свет облика, који, иако постојећи, још није био заведен ни у каквим каталозима. Паул Кле говори о том померању димензија предметности у уметничковој свести: „Он ствари које му природа износи пред очи уобличене посматра продорним погледом. Уколико дубље гледа, утолико му је лакше да испреда мисли које воде из данашњице у јучерашњицу. Утолико му се више, место готове слике природе, усеца једина битна слика створења света као генезе. А није ли истина да нам већ релативно мали корак гледања кроз микроскоп открива слике које бисмо сви огласили за

³¹ Лазар Трифуновић, *нав. дело*, стр. 108.

³² Ото Бихаљи Мерин, *нав. дело*, стр. 133–135.

фантастичне и претеране када бисмо их, не знајући о чему је ствар, негде видели потпуно случајно...»³³

Слика стварности својствена нашем времену постала је комплекснија. Рендгенски снимак преноси облике у којима се јавља слика унутрашње структуре. Микрофотографија отвара галерије до сада неиспитаних животних простора. Макрофотографија доноси сликовну документацију васионе. Поступак електромикроскопом помаже да се проникне у свет кристалних склопова метала и истовремено у структуре ћелијских супстанци, праоснове свеукупног живота. Још даље досеже електронски микроскоп за испитивање гравитационих поља. Иако је још немогуће снимати атомска језгра, ипак се могу уочити путање нуклеарних реакција у такозваним замагљеним коморама, где се пропуштају кроз одређен слој боја, у коме остају осветљени трагови кретања.



Микроскопски снимак ћелије корена биљке

³³ Ото Бихаљи Мерин, *нав. дело*, стр. 136.

Ти снимци се не разликују само по облику до сада још неопажених објеката стварности, већ, пре свега, репродуковањем тродимензионалних процеса у дводимензионалној пројекцији. Снимак овде није елементарна честица која може да се представи само као тачка него је сума њеног кретања. Траг њене путање.

Свет који нам открива електронски микроскоп није иреалан. Оно што се ту види, то су, истина, ванљудске, али од људи откривене димензије егзистенције, и било би појмљиво када би сензитивно уметничко око, свесно или несвесно примало подстицаје од тих структурних облика материје и тих тајних састава молекула.

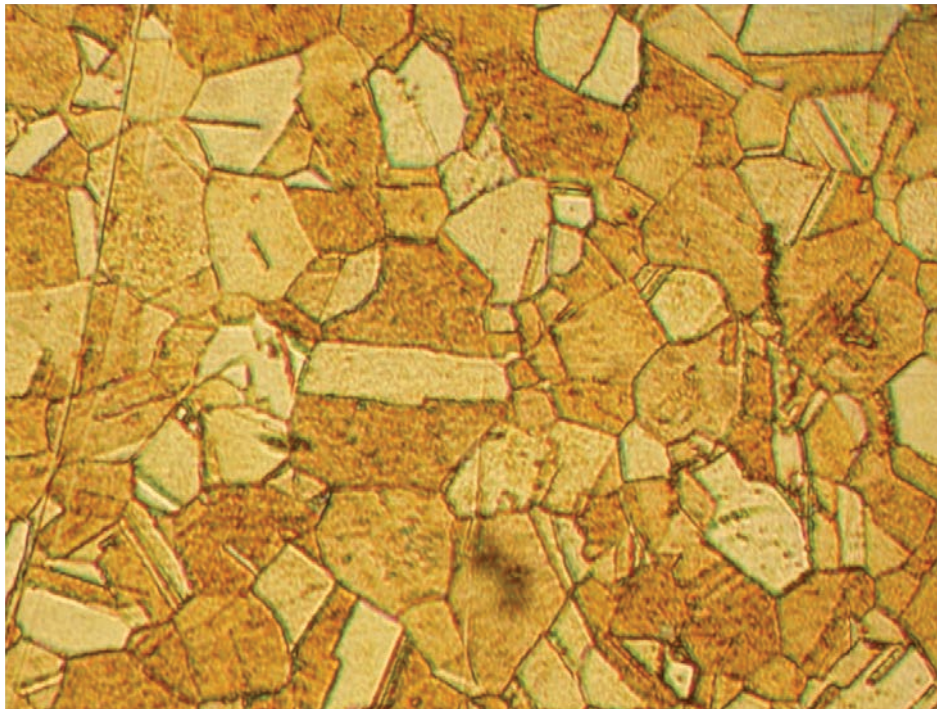
Микроснимак хелијских гредица у стабљици биљака није без сличности са растер-сликом коју је Пит Мондријан израдио 1918. године. Новосагледана природа сродна је новим облицима уметности.



Пит Мондријан, *Композиција VII*, уље на платну, 105x114 cm, 1913.

Микроскопски снимак грудвице муља показује да природа од креча или камена, земље, целулозе или кератина, ствара еластичне, отпорне, функционалне конструкције, које су исто тако савршене као и грађевине знаменитих инжењера и архитеката.

Орнаментална структура, површински узорак кристала и камења, састав најситнијих живих бића, конструкција њихових ткива унапред су уобличили бескрајне могућности људске маште. Морске животиње и биљке, стављене под микроскоп, разоткривају једну стварност коју је уметник осетио, иако је никада није видео. Микрофотографије морске стоноге личе на великопотезне геометријске површине, на интензивне ритмове и пригушене тонове сликарства Сергеја Пољакова.



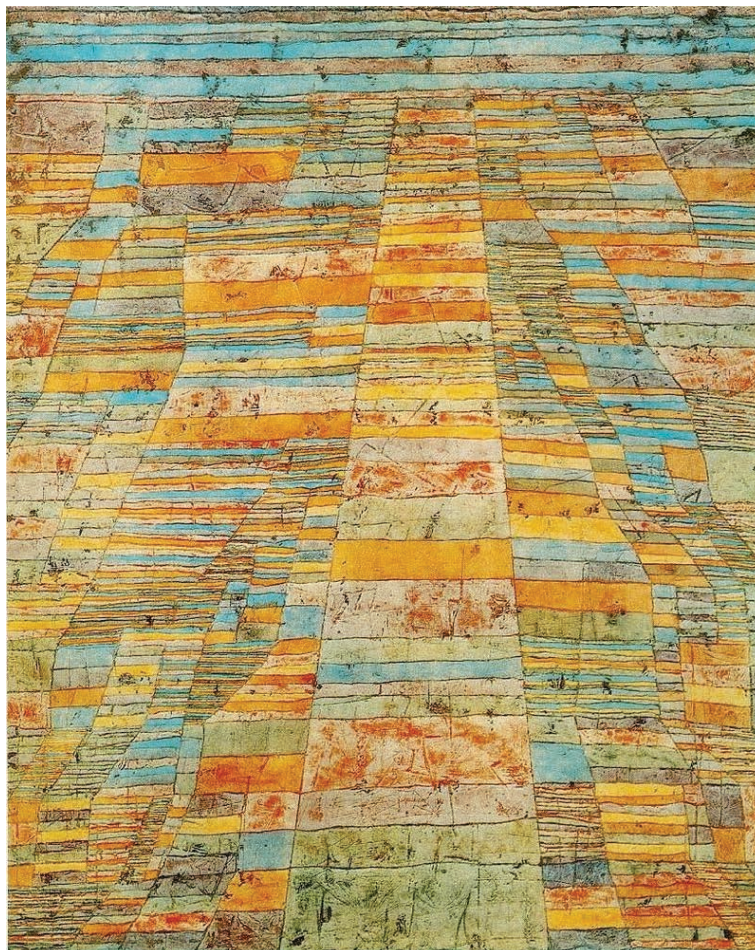
Микроскопски снимак структуре месинга

Структура термички нагреног сребра, у повећању од 12.000 пута, личи на структурне ритмове у металном рељефу скулптора Золтана Кеменија, док таласасто кретање интерференцијалног модела нагреног цинка подсећа на ритмички рељеф који је створио Робер Делоне.³⁴

³⁴ Ото Бихаљи Мерин, *нав. дело*, стр. 137–139.

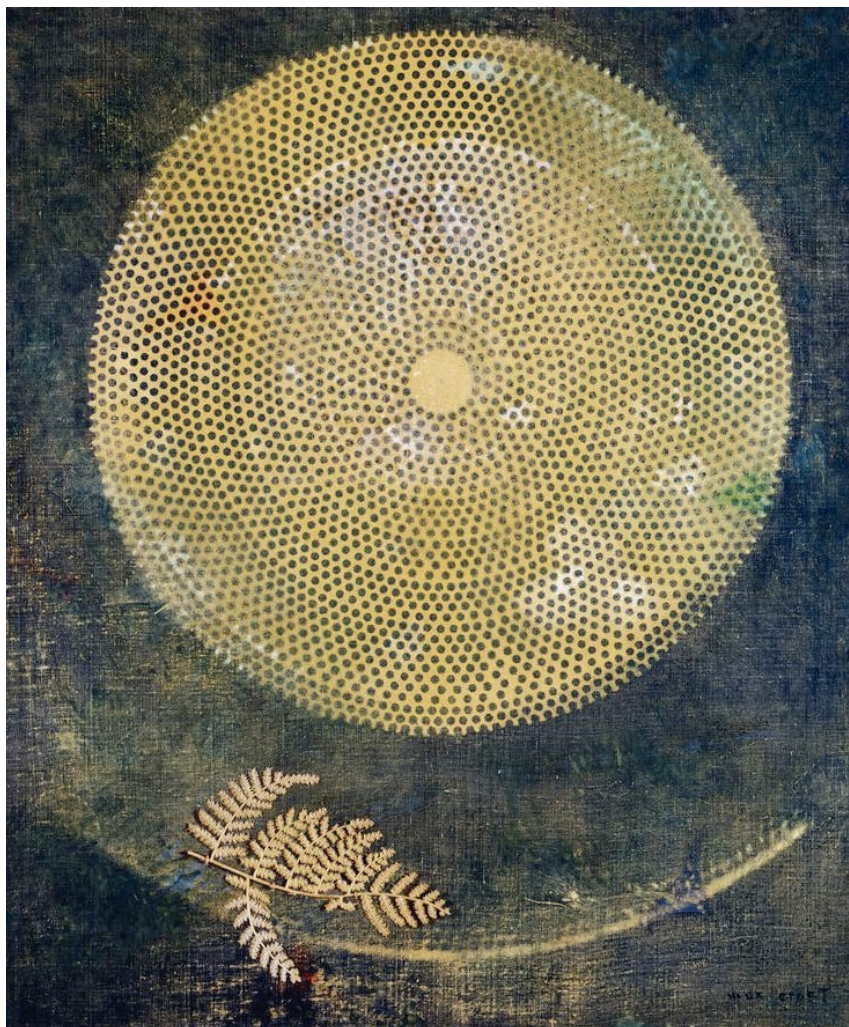
Визуелну фантазију уметника не заокупља само гледање споља и изнутра, као две стране дијалектички сагледаног јединства, већ и гледање из перспективе лета, у пројекцију градова, глобални преглед структуре земље, самокретања и ствари у покрету.

Путовање авионом изменило је визуелну представу земљине површине. Далека подручја се збијају, дуге кривуље и дијагонале путева скраћују се, шуме се претварају у зелене устрептеле букете, а високи планински ланци у боре на кожи земље. Обрађена поља низија личе на раширене шарене ћилиме. И Паул Кле воли те дуге ћилимолике пруге које истовремено представљају баште и села, поља, стазе и путеве. Али оне нису сврстане строго геометријски јер уметникова личност пронице и преображава материју. Фасцинира га покретна слика просторно-временске равни која се одмотава, развија.



Паул Кле, *Путеви*, уље на платну, 84x67 cm, 1929.

Доспели смо до првог спрата бесконачности. Високо изнад атмосферског крова Земље круже сателити. Шаљу нам серијске слике из далеких простора, фотографске аспекте до сада скривене стране Месеца. Макс Ернст је називао своје слике на основу природних структура и феномена. Њега не привлачи само сликарска дефиниција несвесног него и проналажење најудаљенијих места егзистенције. Његова слика личи на свет Месеца, а можда и на обличје какво ће Земља имати када протекну милиони година. На астрономским фотографијама можемо видети месечеве планине које бацају сенке, површине окружене кратерима. Око те угашене звезде круже људске планете. За њима ће можда ускоро поћи космички Колумбо, чији је претходник уметник.³⁵



Макс Ернст, *Тишина кроз векове*, комбинована техника, 70x55 cm, 1968.

³⁵ Ото Бихаљи Мерин, *нав. дело*, стр. 133–139.

Још један сегмент развоја науке, готово паралелно развијан и на пољу уметности, јесте психологија. Рационалистичком приступу свету већ крајем XIX века супротност чини проучавање људског несвесног. Психоанализа Сигмунда Фројда и учење Карла Густава Јунга директно утичу на уметничке методе. Андре Бретон, кога су звали „патријархом надреализма”, у вези са тим изјављује: „Верујем да ће се привидна противречност између снова и стварности убудуће решити у некој врсти апсолутне стварности надреалног...”³⁶

Веза између научног сазнања и уметничког поступка долази до јачег изражаја у естетици надреализма него у осталим тежњама модерне уметности. Разлог за то је крајње једноставан – надреализам више одговара књижевно-мисаоном него емоционалном у односу према животу. Андре Бретон се још као студент медицине упознао са психоаналитичким методом.

Сигмунд Фројд је изузетно велики значај приписивао несвесном. Кључна улога снова и полних нагона у објашњавању људских поступака одговарали су тежњама уметника и песника који су управо предео несвесног сматрали својим доменом. У свом *Надреалистичном манифесту* Андре Бретон каже: „... коначно, ослањајући се на Фројдова открића, оцртава се једна струја под чијим ће окриљем посматрач људи моћи даље да врши своја истраживања, невезан више искључиво за голу стварност. Фројд се с пуним правом посветио сновима. Заиста је несхватљиво да је том широком подручју психичке активности било поклоњено толико мало пажње, иако код човека од рођења до смрти сума елемената снова временски није мања од суме будне свести...”³⁷

Надреализам је постао нека врста антитезе технификавању и непрестаној јурњави цивилизације великих градова. Као и дадаизам, са којим је имао сродности и од кога је попримио бунтовни став, он је израстао из једне „антиестетске” теорије, с тим што је систематизован и даље развијан. Да би одрешео језик чистом и аутентичном гласу подсвести, надреализам се служи аутоматским писањем.

Као антитеза традиционалном репродуковању спољне, рационалне и свесне стварности, аутоматски текстови и слике доприносе ширењу хоризонта будући да

³⁶ Ото Бихаљи Мерин, *нав. дело*, стр. 61.

³⁷ Исто, стр. 62.

у свест уносе ликове из подсвести и снова. Док традиционална уметност делимично одражава видљиву слику постојања, надреализам је аутоматски евоцираним, фотографски верним снимцима несвесног дао само делове целокупности, али у њиховом унутрашњем одразу.

Надреализам је открио многе нове стваралачке методе, као што су фротаж, колективни рад, анкета, затим је усавршио дадаистичке колаже, асамблаже и редимејде. Са друге стране, он је продубио класичну сликарску технику. У почетку је надреализам био против „уметничког сликарства”, па су стога и његове ране технике усмерене ка ослобођењу аутоматског стваралаштва.



Макс Ернст, фротаж из серије *Историја природе*, 20x16 cm, 1925.

Ту спада фротаж који је 1925. године пронашао Макс Ернст поучен дечјим играма. Преко дрвених дашчица или осушених биљака или било каквог предмета, ставља се папир и шрафирањем добија структура материјала, или неки плитак

рељеф на њему. „Ток рада фротажа”, каже Ернст, „који се ослања само на појачање интензитета раздражености умних способности помоћу одговарајућих техничких средстава, а искључује сва свесна духовна вођства (разума, укуса, морала) и своди на најмању меру активну улогу онога кога смо до сада називали аутором дела, открива да је овај процес стварни еквивалент онога што је већ познато под именом аутоматско писање. Аутор у својству гледаоца присуствује рођењу свог дела и посматра фазе његовог развоја”.³⁸ Он гледа како његова дела настају, спонтано, ненамерно, као природа. На овај начин је настала његова серија фротажа „Историја природе”.

Слободно протицање мисли и спонтаност у поступку у великој мери су обезбеђени у колажу и асамблажу. Ове технике су у потпуности одговарале надреалистичком језику. У лепљењу и монтажи исечака из новина и различитих предмета остварена је она, како Бретон каже „дивна способност спајања двеју удаљених реалности без напуштања подручја нашег искуства”.³⁹



Макс Ернст, *Аризона*, фротаж и уље на папиру, 9,5x14 cm, 1957.

³⁸ Лазар Трифуновић, *нав. дело*, стр. 94.

³⁹ Исто, стр. 94.

Психологија разголићавања једна је од фундаменталних појава наше епохе и израз је свеукупне цивилизацијске кризе. Њена појава је резултат човековог отуђења од природе. Психичка аутоматска пражњења представљају могућност исповести фрустрација и либида савременог човека. Та исповест је потпуно била блокирана у рационалистичком приступу традиционалне европске уметности. Исповест је први ступањ ка ослобађању, док је метод аутоматског писања ослободио уметника психичке напетости и омогућио пут савременог човека ка „океанском” осећању, осећању јединства са природом и универзумом које су поседовале древне цивилизације. Пит Мондријан би то назвао „динамиком у равнотежи”.⁴⁰

⁴⁰ H. W. Janson, *нав. дело*, стр. 526.

НАСТАНАК КОНЦЕПТУАЛНЕ УМЕТНОСТИ И ЊЕНА ВЕЗА СА ПРИРОДОМ

Настанак концептуалне уметности у XX веку је комплексан и зависио је од цивилизацијских токова, сурових ратова и формирања потрошачког друштва. Након Првог светског рата, период истраживања авангарди био је завршен и прешао је у историју, у чињенице о којима се говорило са поштовањем, јер је мисија авангарде унела у уметност нови виталитет и нову визију. Међутим двадесетих година и авангарда постаје мета нове авангарде, исто онолико колико и класична уметност. Стварају се покрети много радикалнији него што су били фовизам, кубизам или апстракција. Нови уметници су мање у атељеу, а више на улици и међу људима, пошто су ту могли потпуније изразити своју деструктивну поетику у односу на уметност и довести у питање друштвену стварност и поредак на коме је почивао тадашњи свет. У пракси је постојала веома снажна намера да се границе између живота и уметности избришу. Била је то визија новог времена чији је императив обележио готово читаву уметност XX века.

Марсел Дишан, један од оснивача дадаистичког уметничког покрета, рекао је да је Први светски рат значио раскид са старим светом.⁴¹ Капитализам је у њему први пут показао своје апокалиптичко лице. Из депресије, узнемирености и страха који су захватили младе и разочаране интелектуалце у Европи, произашла је једна битно нова – антиуметност. Дадаизам, покрет који је добио назив пуком случајношћу (дрвено коњче у преводу) није хтео да гради никакав стил, нити да ствара било какву теорију. Он је рушио, негирао и исмевао све: буржоазију која је била крива за рат, грађански укус, традицију, саму уметност. Људи који су створили дадаизам осетили су да би се могли ослободити свега што је било пре њих, конформизма сваке врсте, и политичког, и општег. Дадаизам је узео облик насиља у реакцији на рат. Покрет који је све почињао изнова.

Тристан Цара можда најбоље дефинише намере овог покрета: „Треба обавити један велики рушилачки, негативан посао: помести, очистити!”⁴² Као логична последица ове намере, дадаизам је са невероватном имагинацијом проналазио

⁴¹ Лазар Трифуновић, *нав. дело*, стр. 86.

⁴² Исто, стр. 88.

нове медије којима се изражавао. Редимејди, апсурдне машине, механоморфозе, колажи, асамблажи, сензационална типографија, фотомонтаже, телесне акције... Све је то требало да афирмише нову свест која је са иронијом и цинизмом претворила смисао рационалистичке мисли у апсурд.

Након олује Првог светског рата и реакције дадаистичког покрета на њега, ништа више није било исто. Дадаизам је разбио стереотипе у уметности и отворио поље слободе. Отвориле су се, како нове димензије у начину мишљења, тако су и класична уметничка средства која су инерцијом коришћена вековима, замењена новим, креативним, луцидним средствима која су у сагласју свог времена.

Авангарда, као став, постаје императив уметности XX века. И сви покрети чији су циљ промена и бунт носе назив авангарде. Они су се сукцесивно смењивали све до данас.

Крајем шездесетих година читав свет је захватила сложена и озбиљна друштвено-политичка криза коју су још више заострили студентски покрети и нова интелектуална левица. Због свеопштег незадовољства постојећом организацијом друштва на западу појавили су се немири. Млади су хтели свој свет. Њихови идеали нису стандард, кола, кућа, изолација, као код старије генерације, већ једнакост у сиромаштву, живот на улици, у колективу. Узори су им били револуционари тог времена. Био је то период идеализма и великог ентузијазма човечанства.

У том периоду се појављује нова авангарда. Сви покрети који су настали у том тренутку имају два заједничка става: истраживање нових медија и одбацивање уметничког дела као завршеног естетичког објекта. Класично уметничко дело за ту генерацију било је исувише комерцијално. Технолошком револуцијом између 1950. и 1970. године нагло је процветало тржиште уметничким делима. Уметност се претворила у робу на коју су деловали закони тржишта. Све ово је било подржано приватним галеријама, критиком, великим изложбама, часописима и државним музејима. Настаје комерцијална уметност која као императив носи естетику споља. Јављају се типске галерије за продају одређених стилова уметности. Она заправо постаје декор одређених слојева потрошачког друштва.

„Радикалност уметности није дефинисана у оквиру њене форме већ у оквиру њене активне делатности унутар датог друштвеног, економског или политичког оквира” (Џон Кејџ)⁴³ У тоталној критици друштва и постојеће уметности, концептуализам је уместо готовог уметничког дела предложио процес. Чулно искуство је изгубило ранији значај, уметност више није визуелно опажање и стварање предмета него намера и одлука, дематеријализована идеја од које остају документарни трагови у облику фотографије, графикана, текстова, звучних и видео-записа. Циљ уметности није у поствареном делу већ у замишљеном и пројектованом, у идеји, која по природи ствари не може бити инертан предмет на тржишту, али може да буде „машина која прави уметност” (Сол Левит).⁴⁴ Са концептуализмом је оживео заједнички рад уметника и нагло је порасла потреба за теоријом и новим типом критичара који неће бити посматрач или судија већ саучесник у покрету.

Поред аналитичког концептуализма, који се бавио самим појмом уметности, телесне уметности (боди-арта) која је за уметнички медиј имала људско тело, јавља се праисконска потреба човека да се успостави давно покидана веза између човека и природе у уметности ленд-арта. Сама природа постаје уметнички медиј и реализује се концепт који се може дефинисати као однос човек–уметност–природа, односно природа–уметност–човек. Уметност постаје веза између човека и природе.

⁴³ Лазар Трифуновић, *нав. дело*, стр. 126.

⁴⁴ Исто, стр. 129.

ЛЕНД-АРТ

Појам „ленд-арт” или земљана уметност, први је употребио, можда и најзначајнији представник овог покрета, Роберт Смитсон, крајем шездесетих година XX века.⁴⁵ Ленд-арт је авангардни концептуални приступ уметности који изражава тежњу да се изађе из затворености естетичког објекта и поново успостави давно покидана веза између човека и природе. Била је то реакција уметника на извештаченост, пластичну естетику и немилосрдну комерцијализацију уметности.

Уметници ленд-арта одбацили су галерије и музеје, и развијали су уметничке пројекте у којима су пејзаж и уметничко дело нераскидиво повезани. То је облик уметности који се ствара у природи, далеко од цивилизације, коришћењем природних материјала као што су земљиште, камен, органски медији и вода, али и са додатним материјалима попут бетона, метала, асфалта или минералних пигмената. Скулптуре су зависиле од предела који је представљао средство за њихову израду, и континуирано су настављале живот тог предела у дијалектичком јединству. Дела ленд-арта су по својим димензијама огромна и често су изискивала велике радове, зато се и нису могла излагати у галеријама и музејима будући да их није било могуће транспортовати. Онај ко је желео да их види, морао је физички доћи до њих. Такође се нису излагала ни у парковима и нису употребљавала пејзаже као декор у коју се уклапају већ су сама постајали пејзажи.

Историјски гледано, овај покрет је настао у оквиру концептуале, под веома снажним утицајем минималне уметности. Многи уметници овог покрета били су родоначелници минималне уметности и проистекли су из ње. Веома јак утицај имали су и авангардни токови модерне као што је Де Стајл, кубизам, рад Константина Бранкушија, итд.

Исаму Ногучи је 1941. године дизајнирао своје прве „играонице” у Њујорку. Ти радови се тумаче као важан корак за настанак ленд-арта, иако их сам уметник није

⁴⁵ Н. Н. Aranson, *Istorija moderne umetnosti*, prevela Emilija Cerović, Beograd, Orion Art, 2003, стр. 612.

тако декларисао, већ је своје пројекте називао „скулптура”. Његов утицај на савремену ленд-арт уметност, пејзажну архитектуру и скулптуре животне средине је евидентан у многим радовима данас.⁴⁶



Исаму Ногучи, *Playground* (модел), 1941.

Ален Сонфист је пионер алтернативног приступа раду са природом и културом који је каријеру започео 1965. године доводећи природу као самоодрживу средину у градове. „Временски пејзаж” је шума коју је посадио усред Њујорка. Наиме, он је посадио растиње које је ту постајало у преколонијално време и створио „преколонијалну шуму”, показујући аутохтону флору метрополи. Он покушава да регенерише флору која је ту постојала пре досељавања Холанђана у XVII веку. Његова уметност се може тумачити као нека врста „еколошке археологије”. У својим делима бави се историјом датог места, питањима сећања сачуваног у њој, као и дијалога између садашњости и прошлости. У његовим новоформираним пејзажима, који функционишу као временске капсуле, у његовим перформансима

⁴⁶ Brian Wallis, *Land and Environmental Art*, London, Phaidon, 1998, стр. 44.

и социјалним интервенцијама, и у природним реквизитима које је реконтекстуализовао у изложбеним просторима, Сонфист настоји да пренесе симболичну поруку за коју се нада да ће омогућити будућим генерацијама да поврате природну микроклиму својих станишта. Његови радови нуде упориште које одговора на нека кључна питања данашњице, као, на пример, решавање етичких задатака који се тичу враћања хармоније између *natura naturata* (природа већ створила) и *natura naturans* (природа ствара), односно проблема преузимања друштвене одговорности према нашем окружењу. Урадио је бројне радове широм света нудећи одговор у вези с тим.⁴⁷



Ален Сонфист, *Временски пејзаж*, скица реализованог пројекта у Њујорку, 1965.

Покрет је настао у октобру 1968. године на групној изложби „Earth Works“ у галерији Дван у Њујорку. Изложба је била састављена од фотодокументације изведених радова у природи и неких примера инсталација који су се могли изложити у галерији. У то време је ова уметност постала платформа за теоријску и идеолошку измену мишљења. Ова продукција је интегрисана у пејзаж и користи природне процесе као што су ерозије и атмосферски утицаји ради стварања

⁴⁷ Н. Н. Aranson, *нав. дело*, стр. 617.

уметничког дела. Овај покрет у Америци су чинили: Роберт Смитсон, Мајкл Хајзер, Роберт Морис, Валтер де Марија, Денис Опенхајм, Ален Сонфист, Ненси Холт...⁴⁸

Једну од првих акција извео је Валтер де Марија у једној минхенској галерији, када је у њу унео 500 кубика земље. „Минхенска земљана соба” је рад који је направљен од миришљаве црнице висине пола метра нанете по целом простору галерије. Овај влажни, црни тепих представљао је текстурални и колористички контраст блештавилу белих зидова, а ваздух је испунио свежим мирисима природе. Било је то истовремено и чулно и естетско искуство.⁴⁹



Валтер де Марија, *Минхенска земљана соба*, инсталација, 1968.

Исте године када је Де Марија креирао своју „Минхенску земљану собу”, Роберт Смитсон је преместио комаде пешчара из родног Њу Џерсија у једну њујоршку галерију и нагомилао их у углу у коме су била постављена огледала. У таквим галеријским инсталацијама у којима је и „измештање креде и огледала” (1969), Смитсон је употребио стратешки постављена огледала како би аморфној маси

⁴⁸ Brian Wallis, *нав. дело*, стр. 23.

⁴⁹ Н. Н. Aranson, *нав. дело*, стр. 613.

органичних комада дао нову димензију. Смитсонови радови, направљени у формалном галеријском простору, представљали су синтезу необликованог органског материјала узетог из природе и строгих, прављених форми, односно, огледала. Спој ових материјала представља дијалектички однос између ентропије и реда. И у тренутку када је изгледало да је трансфер из природе у галерију зауставио природни процес непрекидне ерозије, и један малени део издвојио из огромне, универзалне целине, галеријски простор, опремљен огледалима је илузионистички повећао тај малени део, истовремено потврђујући његов стварни, према томе, бесконачни потенцијал да се мења у карактеру и контексту. Потпуно свестан вишеструких и контрадикторних ефеката рада са огледалима, дијалектичког односа између места и не-места који она успостављају, Смитсон је једном приликом рекао да њихова енергија представља метафору промене: „Човеков ум и земља налазе се у сталном стању ерозије... идеје се разлажу и претварају у камење непознатог.”⁵⁰



Роберт Смитсон, *Измиштање креде и огледала*, камен пешчар и огледало, 1969.

⁵⁰ Н. Н. Aranson, *нав. дело*, стр. 614.

Развијајући идеју о једном изолованом биолошком или природном систему као уметничком делу, Харисон је 1974. године у једној лондонској галерији изложио рибњак и предложио да се сомови убијају електрошоком пред публиком, што је изазвало забуну и узбуну међу посетиоцима. Прави смисао ленд-арт је пронашао тек када је напустио галеријске просторе и напосто одлетео у природу, у којој су уметници могли слободно да се изразе. Помоћу динамита, багера и булдожера почела су да се остварују дела изузетних димензија.⁵¹

Валтер де Марија је поред својих галеријских инсталација и минималистичких скулптура од 1968. године реализовао ленд-арт пројекте у пустињи на југозападу САД, са циљем стварања ситуације у којој би пејзаж и природа, светлост и време постали интензивно физичко и психичко искуство. У свом раду је наглашавао да је сврха уметничког дела да подстакне гледаоца да размишља о земљи и њеном односу са универзумом.⁵²



Валтер де Марија, *Поље муња*, Мексико, 1970–1977.

⁵¹ Лазар Трифуновић, *нав. дело*, стр. 128.

⁵² Brian Wallis, *нав. дело*, стр. 109.

„Поље муња” (1970–1977) представља Де Маријин најпознатији рад, реализован у Њу Мексику на једној висоравни окруженој планинама. Место одабрано не само због величанственог пејзажа и слабе насељености, већ и због честе грмљавине, пружио је уметнику јединствену прилику да створи дело које ће укључити и земљу и небо, не реметећи ни једно ни друго. Састоји се од 400 стубова од нерђајућег челика, аранжираних као правоугаона мрежа на површини нешто већој од квадратног километра. Растојање између стубова је 67,1 m. Шиљци на стубовима формирају једну равну површину, а сваки стуб је просечно висок 6,3 m. Конципирано је тако да мора да се посматра дуже од 24 часа. У току дана и променом времена шипке мењају оптички ефекат. Оно што је најзбудљивије у овом раду је да у току невремена привлаче громове и онда светле. Де Марија је овим радом активирао муње као уметнички медиј. Тек је неколицина људи имала прилику да види „Поље муња” у пуном обиму, али фотографски документ оставља мало простора сумњи у узвишене, мада непоновљиве, краткотрајне ефекте које може створити дело које слави моћ и визуелни сјај застрашујућег природног феномена.⁵³

Роберт Смитсон је, слично као и Валтер де Марија, из поља минималне уметности прешао на реализацију радова у отвореном простору. Снажно надахнуће је нашао на Великом сланом језеру у Јути (САД), које је доживео као „непомућени, бледољубичасти чаршав, заробљен каменим матриksom, на који сунце излива светлост која дроби”. Као што ова лирска конструкција показује, уметник је био надарени и плодни писац, чији су есеји „Спирални насип” учинили рад на Великом сланом језеру најпознатијим и најромантичнијим од свих земљаних радова. Уметник је у језеру реализовао рад од кристала соли, базалтних стена и блата дужине 460 m и ширине 49 m. Својим елегантним навојима и изузетним колоритом, сачињеним од ружичасте, плаве и тамносмеђе, овај рад посматрачу доноси радост. Чиста форма, која се родила из Смитсоновог пажљивог размишљања о терену, створена је комбинацијом уметникове очараности ентропијом, постепеном деградацијом твари и енергије у универзуму, и могућностима да се она заустави.

⁵³ Н. Н. Aranson, *нав. дело*, стр. 613.



Роберт Смитсон, *Спирални насип*, Јута (САД), 1970.

Управо на том делу обале Великог сланог језера Смитсон није нашао само индустријску развалину (олупину која је ту остала после испитивања резерви нафте), већ пејзаж нагрizen и опустошен сопственом унутрашњом динамиком. Као што је Смитсон рекао у свом тексту, завоји не воде у широки круг, они се савијају у себе саме. Ту се „твар спирално стропоштава у језеро”. Биле су то пророчке речи, наиме „Спирални насип” је с временом нестајао и поново се појављивао захваљујући промени нивоа воде у језеру. Данас су само филмови и фотографије доказ о овом Смитсоновом делу. Овај уметник је, иначе, погинуо у авионској несрећи, током обиласка једне локације у Тексасу.⁵⁴

Мајкл Хајзер је за један ров у Невади морао да ископа 240.000 тона камена и песка да би створио рад „Дупли негатив”. Рођен на западу САД, Хајзер је добро сагледавао величину америчког простора. У пустињи Неваде је пронашао, како је сам рекао, „нетакнути, мирни, побожни простор, какав су уметници одувек желели да унесу у своја дела”. Хајзер и његов конструкциони тим засекли су површину висоравни Мормон и направили два наспрамна, паралелна реза, дубине од по 15 метара, направили усек дуг 457, и широк око 15 метара. У средишту овог

⁵⁴ Н. Н. Aranson, *нав. дело*, стр. 614.

усека налази се празнина, па „Дупли негатив” не измешта простор већ га пре затвара. Ту се посматрач налази окружен делом уместо да стоји изван или насупротив њега.⁵⁵



Мајкл Хајзер, *Дупли негатив*, Невада (САД), 1969–1970.

Важан је утицај природе на уметничка дела ове врсте уметности и њихова дијалектичка повезаност. Многи радови у свом изворном смислу више не постоје, стопили су се са природом. Али остала је идеја записана помоћу фотоапарата или камера. Ленд-арт је потпуно афирмисао поступак обележавања и узимања документације. За ове уметнике није било важно где ће бити остварена идеја, већ она сама и њено означавање помоћу фотодокументације, чиме се дело дематеријализује и тежиште пребацује на процес и чист концепт. Управо у овом контексту, за разлику од америчког ленд-арта који је био монументалан и имао богате финансијере, европски ленд-арт се окренуо природи кроз сајт-спесифик () интервенције које нису имале императиве великих продукција. То је био много суптилнији приступ природи и интервенције су биле много мањих размера, али концептуално и уметнички веома вредне у времену које је коначно поставило питање односа човека и природе кроз развој еколошке свести.

У Европи постоји дуга историјска веза између уметности и природе која је свој израз нашла у сликарству, поезији и пејзажној архитектури. У времену поновног преиспитивања тог односа, створила се нова генерација уметника који су на пејзаж гледали као на средство стварања уметности. Тој генерацији су припадали: Ричард Лонг, Енди Голдсворти, Мери Мис, Јан Дибетс, Бари Фланеген, Јацек Тилицки, Алис Ејкок, Дејвид Неш... Многи су и даље активни уметници.

⁵⁵ Н. Н. Aranson, *нав. дело*, стр. 612.

Интервенције на пејзажу Ричарда Лонга свде се на ходање кроз просторе. Лонг је ходање претворио у средство којим се земља може претворити у уметничко дело. Ходајући, овај уметник изражава своје идеје о времену, покрету и месту, остављајући трагове на тлу, берући читаве бокоре белих рада, или премештајући камење, пруће и морску траву. На тај начин, Лонг утиче на једноставне, основне облике, а резултат тог утицаја бележи фотографијама. Траг људске интелигенције остаје на природи, а затим бива препуштен клими. „Ходање је само још један слој”, тврди Лонг, „знак, положен на површину тла, поврх хиљада слојева човекове и географске историје”. Могуће је, међутим, Лонгове знаке сакупити и приказати у музеју, као што је то било могуће са Смитсоновим инсталацијама. Када се камење постави у затворени простор, трагови природе се уведу у амбијент створен људском руком. Шетњу по природи Лонг је преобратио у глобалну иницијативу.⁵⁶



Ричард Лонг, *Круг на Антарктику*, 2012.

Енди Голдсворти је један од најистакнутијих данашњих уметника. Пореклом из Шкотске, одрастао је у природи. Као тринаестогодишњи дечак запослио се на фарми. Често зна да каже: „Многи моји радови су као брање кромпира, морате да

⁵⁶ Н. Н. Aranson, *нав. дело*, стр. 615.

уђете у ритам биљке.”⁵⁷ Материјали које користи у својој уметности узети су из саме природе: јарко обојено цвеће, леденице, лишће, блато, снег, камен, гранчице, трње... „Мој задатак је да радим са природом у целини”,⁵⁸ објашњава разлоге сопствене уметничке методологије.

Голдсворти се сматра оснивачем скулптуре која је настала балансирањем камена. Своје „пролазне” радове ради углавном својеручно, док радове трајног типа реализује са тимовима техничара и помоћу неопходне механизације.

Фотодокументација игра кључну улогу у његовом стваралачком процесу. Већина радова су му привременог или пролазног типа, реализовани у самој природи. Голдсворти каже: „Сваки рад расте, постоји неко време и нестане!”⁵⁹ Фотографија документује цео овај процес, а процес у целини јесте уметничко дело. Сам Голдсворти каже да је у том процесу најважнији врхунац када је рад најживљи. Он покушава да га ухвати снимком. Процес настајања и нестајања се подразумева.



Енди Голдсворти, интервенција у природи, 2006.

⁵⁷ Brian Wallis, *нав. дело*, стр. 67.

⁵⁸ Исто, стр. 67.

⁵⁹ Исто, стр. 68.

Амерички монументални ленд-арт пројекти умногоме су зависили од богатих покровитеља и приватних фондација. Са изненадном економском кризом, средином седамдесетих година XX века, финансирање из ових извора је престало. Са смрћу Роберта Смитсона 1973. године покрет је изгубио једну од својих најважнијих фигура и лагано бледи. Након овог периода ленд-арт, који је био авангардни бунт усмерен против комерцијализације уметности, а своју мисију схватао као поновни спој човека са природом, постаје естетика мејнстрима. У многим случајевима данас појам ленд-арт се употребљава за означавање било каквих уметности реализованих у природи, иако немају никакве везе са концептом авангардних радова пионира овога покрета. Време у коме живимо тражи нове модусе уметности која би повезала човека са природом.

УМЕТНОСТ И АНТИУМЕТНОСТ ЈОЗЕФА БОЈСА

У једном званичном допису држави 1971. године, Јозеф Бојс моли да се не исушују мочваре на северу Немачке: „Северноевропске мочваре су најживотнији делови нашег европског пејзажа, не с обзиром на њихову флору и фауну, већ као тајанствени резервати живота, мистерије и хемијских промена, као конзервисање протекле повести. Оне су, у исто време, и најзначајнији регулатори у екологији вода, због чега не могу да се сагласим са њиховим исушивањем за добијање обрадиве површине.”⁶⁰

Овим писмом Бојс отвара питање односа између технолошког напретка и заштите човекове животне средине. Тема којом се бави екологија данас и даље је у самом зачетку. Чини се да је човек у свом „напредовању” многе важне животне истине заборавио.

Место рођења у варошици Клефе, на немачко-холандској граници, умногоме је утицало на развој овог уметника. Од самог детињства био је везан за природу. Често је радио у дућану својих родитеља. „Моји родитељи су имали везе са једном облашћу у којој су се међусобно граничили пољопривреда и занатство, а то је граница којом се ја кроз моју делатност код Зелених у Немачкој, како пре, тако и касније бавим. Као што се данашњост меша са прошлошћу. Била је то велика зграда, наш дућан. Сећам се како су ствари мирисале – сено, ђубриво летина”, рекао је. У интервјуима је често помињао да је као дете знао марширати преко поља око своје родитељске куће. Са пастирским штапом у руци стално је маштао о томе како је пастир великог стада оваца. Познавао је све биљке свога краја. У кући је направио импровизовану лабораторију за изучавање природе. „Сасвим рано у животу сам развио интересовање за природословље, за методику експериментисања”, рекао је. „За мене је све било митско – како ствари расту, како машине функционишу.”⁶¹

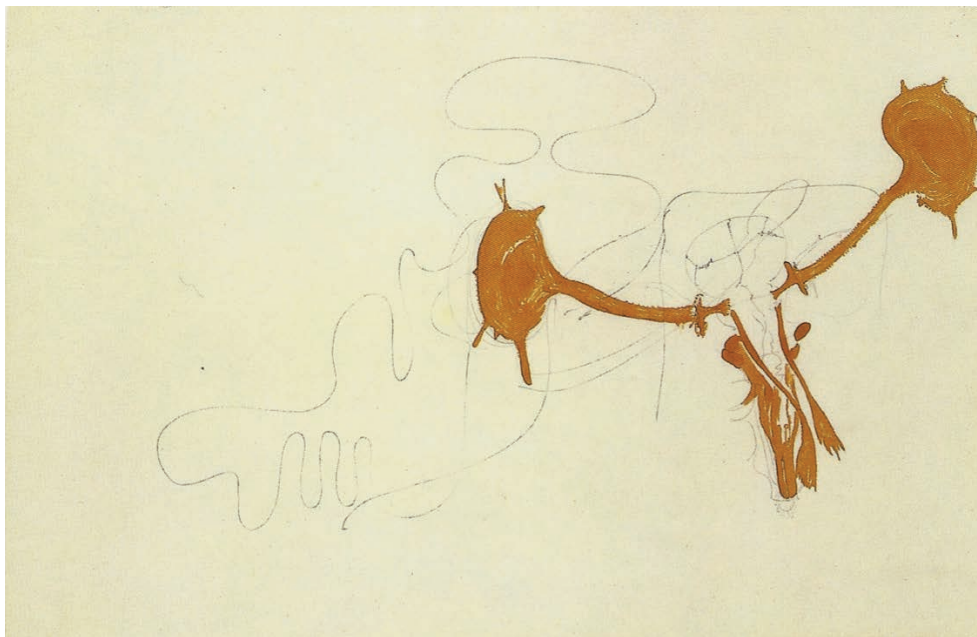
На запажање и питање новинара да се последњих година у његовом раду могу установити појачани осврти на детињство и да ли то представља извориште

⁶⁰ Gotz Andrani, Winfred Konnertz i Karin Thomas, *нав. дело*, стр. 99.

⁶¹ Исто, стр. 11–15.

припајања „социјалне пластике” некаквој „здрој природи”, Бојс одговара: „Да, на то се апсолутно може тако гледати. Верујем да је још само нужно донети неколико малих објашњења, нпр. да сам као дете имао веома близак однос са природом, која тада више није била здрава. Поједине аспекте у мојој средини осећао сам као веома здраве, а аспект из дечијег виђења је био још здрав. А то је сигурно један велики потенцијал енергије, оно чему сам тада био настројен, од чега још могу да трошим. Верујем да не бих ни постојао да је све ишло другачије и да се није догодило у Клефеу.”⁶²

Након Другог светског рата, у коме је учествовао као немачки ратни пилот, пет пута рањаван, али и одликован златним орденом за јуначке ране, Бојс започиње паралелан процес бављења ликовним уметностима и природним наукама. Упознавање са делом Рудолфа Штајнера и његовим утемељеним знањем о природнонаучним проблемима пресудно ће утицати на његов целокупни рад.



Јозеф Бојс, *Јеленова глава*, акварел, 28x19 cm, 1954.

Први период његовог уметничког стваралаштва обележен је мотивом животиња, поред кога потпуно равноправно стоје мотиви људских и биљних представа. Овакав рад се развио из великог интересовања за природословље и ботанику. „Све ботаничке анализе и студије анатомије животиња долазе апсолутно са

⁶² Gotz Andrani, Winfred Konnertz i Karin Thomas, *нав. дело*, стр. 132.

различитих страна, при чему је у игри једна лична представа митологије.”⁶³ Паралелно са овим процесом стоје уметничка и природнонаучна интересовања за сазнања до којих су дошли Леонардо да Винчи и Галилео Галилеи. Прави читав низ радова као вид комуникације са Да Винчијем. Он је за њега „кључна фигура”, не само као сликар, вајар и архитекта, него као истраживач природе који се као ниједан други уметник свога времена бавио анатомским, ботаничким и геолошким проблемима, и у исто време оптиком и механиком. Његова многостраност, темељна сазнања у потпуно контрарним подручјима, то јест, његово готово енциклопедијско знање које је он знао да задобије и средствима искуства и експеримента, задивљавали су Бојса. За њега су Леонардо и Галилеј утемељивачи револуционарног грађанског-позитивистичког мишљења, из кога ће тек неколико векова касније израсти грађанска револуција.

Након академије Бојс наставља да се бави темом животиња. Покренут својим дубоко укорјењеним природнонаучним интересовањима, он се првенствено бавио архетипским представама животиња, које једнако симболизују природу, изворно, оно цивилизацијом и техником недодирнуто. Притом се ограничава на мали број родова. Зећ, јелен, лос, овца, лабуд и пчела јесу мотиви који се стално понављају.



Јозеф Бојс, *Јелен*, акварел, 19x28 cm, 1956.

⁶³ Gotz Andrani, Winfred Konnertz i Karin Thomas, *нав. дело*, стр. 20.

У подручју органске физике, од пчела се изводи оно што се може разумети као полазна тачка Бојсове пластичке теорије, онако како се она кристалисала током развоја. Пчеле су, као породица која се размножава, у стању да помоћу мускулатуре груди стварају јаку топлоту и да је штеде, збијајући се једна уз другу, збрајају се у кугласте ројеве. Осим тога, пчела је у стању да лучи восак као телесни продукт који садржи лој, од кога се затим, у фасцинантној правилности, моделује саће, здање за одгој и ускладиштавање састављено од шестоугаоних ћелија. Не само производња топлоте него и градња саћа „које изгледају као негатив неког кристалног брега” и поседују његову закономерност, према Бојсовом схватању, јесу изворно пластички процеси који објашњавају основни пластички узор. Са једне стране, постоји један „хаотички течан” принцип одржавања топлоте који је, стојећи на почетку „као духовни топлотни елемент” (Рудолф Штајнер), „снабдевен свагдашњом потенцијалном енергијом кретања”. У материјалу воска и лоја, чије би се неоформљено стање могло означити као апсолутно аморфно, налази се његово најјасније искивање. Са друге стране стоје кристаласта оформљења у геометријском контексту, а која многе твари у чврстом, охлађеном стању попримају у прелазу из течног или парног топлог стања. Интересовање за економију топлоте у држави пчела Бојсу је повод за примену воска и лоја. Помоћу таквих материјала касније је било могуће, под најједноставнијим условима, анализирати процес кретања од органске праслике до системског, кристаластог система реда, од неубличене масе лоја, на пример, до ћошка са лојем, који се нуди као основни узор.⁶⁴

⁶⁴ „Топлотни организам државе пчела, без сумње, јесте суштински елемент, тако да сам восак и лој доводи у везу са пчелама. Оно што ме је занимало код пчела, или што ме је занимало у њиховом животном систему, јесте целокупна топлотна организација једног таквог организма, а унутар ове топлотне организације постоје управо пластичка оформљавања. Пчеле имају, с једне стране, овај топлотни елемент, то је један веома јак течан елемент, с друге стране, оне образују пластику која је кристаласта, оне, штавише, по правилу граде сасвим геометријска здања. Ту се већ може наћи нешто пластичке теорије, од лојаних ћошкова, на пример, који се у одређеним ситуацијама, такође, помаљају као геометријски контекст. Али, стварни карактер полазишта топлоте јесте течни полазни елемент, при чему на лој утиче топлота, а затим лој отиче. Полазећи од овог неодређеног елемента кретања, преко једног ослабљеног елемента кретања, долазимо до форме, а она се помаља у геометријски апстрактној констелацији.” Gotz Andrani, Winfred Konnertz i Karin Thomas, *нав. дело*, стр. 53.



Јозеф Бојс, *Лојани углови*, 1969.

Многострука природнонаучна, посебно зоолошка истраживања коначно доводе до дубоке сумње у једнострано разумевање науке и до увида да начело искуства не досеже до сазнајно теоријског заснивања природних наука. „Сву литературу из области природних наука која ми је стајала на располагању обрадио сам 1958. и 1959. године. Тада се у мени изоштрено конкретизује једно ново разумевање науке. Истраживањем и анализама дошао сам до сазнања да су два појма, уметност и наука, у мисаоном развоју Запада дијаметрално супротстављена, да се на основу ове чињенице мора трагати за разрешењем ове поларизације у непосредном сазнању и да се морају створити проширени појмови.” Постављајући питање овог редукованог појма науке, Бојс долази до увида да је у људском развоју све било образовано из елементарних уметничких представа, „то јест, све људско, научно, потиче из уметности. У овом сасвим примарном појму уметности сажето је све; долази се до тога да је оно научно изворно било садржано у оном уметничком”. То се да доказати већ код праисторијског човека, чија открића слике нису уметничка дела у смислу грађанске естетике већ магијски знаци, повезивање са трансцендентним, фетиши, религиозна потврђивања чином

и, најпосле, могућности да се сазна природа и околни свет. У овом целовитом исказу, за Бојса, постоји изворна форма сазнајне креативности која је разграђена тек Платоновим критичким научним ставом и аналитичким Аристотеловим учењем о природи, да би у платонизму италијанске ренесансе коначно добила материјалистичке црте.⁶⁵

За нови век најважнији и најподстицајнији преокрет у „развитку културе, који се може означити као силна метаморфоза”, донело је просветитељство XVIII века. Бојс утврђује да је овај развитак од једне „колективне, изворне културне инспирације”, до дијалектичког материјализма Маркса и Енгелса био нужен, „да би могли да настану људске индивидуалне слободе”. На ово се, ипак, не може гледати као на коначни циљ. Напротив, позитивистичке, материјалистичке и атеистичке тековине морале су бити еволуционо надвладане. Ваља наново пропитати оне ситуације које су још ношене инспирацијом и интуицијом, али у једној свеснијој равни. Такође, накнадно извршити повезивања са старим митским преплитањима, како у политичким и економским склоповима не бисмо видели оно једино стварно.

Из претходно наведеног можемо закључити да Јозеф Бојс није био против прогреса и постојеће науке него је покушавао да укаже како се мора успоставити изворно постојећа равнотежа између двеју мисаоних поставки које зјапе једна према другој, рационалне и интуитивне. Сматрао је да је савремена наука, са својим материјалистичким ставом, без обзира на своје сјајне резултате, једнострана и недовољна да обухвати целину људске егзистенције. То је према његовом мишљењу само пролазна фаза еволуције која би требало да иде даље, ка свим, сада непокривеним, димензијама човека. То је, заправо, био покушај проширења појма науке који се не може реализовати без употребе уметничког метода креативног сазнања.

„Чини ми се да уметност и наука избегавају једна другу, и да су се сусреле, пре него што смо то очекивали” (Гете). Већ одавно се постављао императив овог уједињења ради проширења појма науке, да наука и уметност припадају једном већем склопу. Бојс сматра да уметност, пре свега, има ослобађајућу функцију за

⁶⁵ Gotz Andrani, Winfred Konnertz i Karin Thomas, *нав. дело*, стр. 30–32.

човека и да је зато веома важан елемент у овом јединству. „Да сам све ово изразио у сазнајним, логичним ставовима, у некој књизи, то не би имало успеха јер данашњи човек тежи да задовољи само свој интелект и да све разуме полазећи од закона логике. Али, мени и није стало до тога да се и даље обраћам логици, стало ми је до тога да се сви у подсвести садржани остаци отворе и у форми хаотички ослобађајућег поступка и правилно распореде у турбуленцију. Јер почетак новог се увек одиграва у хаосу.”⁶⁶

Зато он веома детаљно проучава сибирско-централноазијски шаманизам, племенске везе животиње и човека у тотемизму, или уопште магијско. Ту намеру не смемо погрешно разумети као регресивну. „Ја не желим натраг ка мађијском или митском свету, већ желим да уз помоћ ових слика спроведем анализу повести, дакле да до свести доведем повесноаналитички елемент.” Сучељавајући се са интуитивном праксом, са многоструким флукуацијама, са протеклим, прачовечјим и повесним процесима, чија се проблематика изнова отвара, Бојс жели да укаже на несвесне, затрпане, па ипак, егзистирајуће поретке снага који човека везују за природу.

У раду „Како се мртвом зецу објашњавају слике” из 1963. године, Бојсова глава је покривена медом и златним листићима. Држи у рукама мртваг зеца и носи га, шетајући кроз изложбу и разговарајући са њим, од слике до слике, допуштајући зецу да слике додирне шапама. Седа, пошто је затворио круг шетње, на једну столицу и почиње да зецу подробно објашњава слике, „јер људима не могу да их објасним.”

Ова акција, једна од Бојсових централних, указује на могућност „поунутрашњавања”. Иако наглашава јасну заштиту од онога спољног и у медитативном „саморазговору” са зецом прескаче рационално одредиве моделе мишљења, Бојс у исто време води ка њима са спиритуалном димензијом као стваралачким принципом, који је изнад интелекта. Тиме је постала достижна универзална способност комуникације. Склоп постаје јасан: инкарнација у земљи као комуникациона база целокупног стварања.

⁶⁶ Gotz Andrani, Winfred Konnertz i Karin Thomas, *нав. дело*, стр. 33.



Јозеф Бојс, *Како се мртвом зецу објашњавају слике*, перформанс, 1963.

„Зец има директну везу са рођењем. За мене је зец симбол инкарнације. Јер, зец, сасвим реално чини оно што човек може само у мислима. Он се укопава, он себи ископава неку грађевину. Он се инкарнира у земљи, и само је то важно. Тако ми се он појављује.”⁶⁷

На лицу му је мед и златни листићи: „Пчеле поседују онај врло јак течни састојак који је истовремено и топлотни састојак. Са друге стране, оне граде пластику, кристалну, скоро геометријски сређену. Са медом на глави ја природно чиним нешто што има везе са мишљењем. Људска способност није у томе да даје мед већ да мисли, да даје идеје. Овако та смртна мисао поново оживљује. Јер мед је несумњиво жива супстанца. Наравно да и људска мисао може да буде жива. Али она може да буде смртно интелектуализирајућа, да остане мртва те да се тако испољи у политици и педагогији.”

У интервјуу који је објављен у каталогу његове самосталне изложбе у Базелу 1970. године, Јозеф Бојс излаже појмове уметности и антиуметности и разлоге такве формулације. Он сматра да су нам потребна оба метода. Ни будуће

⁶⁷ Група аутора, *Ликовне свеске 6*, стр. 104.

природне науке више неће моћи да напредују без дијалектичког јединства са њиховим опозитом.

Математика, физика, хемија итд. представљају свођење или отеловљење нечега. Нужно је сведено јер ми живимо у материјалном, или тачније, живимо и у материјалном. Када је друга половина у питању, у оној мери у којој живимо у нематеријалном, ту је посреди антимаатематика, антифизика, антихемија итд., са потпуним преокретањем застарелих система.⁶⁸

У такозвано „атомско доба” ствари изгледају тако као да је почело увиђање ових дијалектичких односа. Заправо ово доба је донело једно ирационално расположење. Пажљивијим посматрањем, упркос откривању четврте димензије, дошло је до материјализације, коју можемо назвати „кризном”.

У уметности је ситуација нешто другачија јер она већ у себи има ону другу страну. Уметност укључује и уметност и антиуметност као дијалектичко јединство. Ова свест је настала када су се музичари, сликари и песници издигли до вануметничког (Курт Швитерс, на пример). За Бојса простор и, до сада разрађен појам времена који је недовољан и нејасан, наш живот између рођења и смрти, позивају да се истражи околина, топлота, време, бесмртно језгро човека, живот после смрти. Од увида у овај однос, који он назива антиуметношћу, зависи да ли добијемо могућност поуздане контроле и мере о ономе што чинимо у простору и времену.

Формални принципи Бојсовог рада почивају на виђењу једног поларног света у коме обликовано стоји насупрот хаосу, хладноћа насупрот топлоти, ширење насупрот скупљању. Једно условљава друго. Једна суштина се развија у два правца. У историји уметности, немачки романтизам и Гете су поларности уздигли до метафизичког принципа. „Ово јесте свет многих бивствених датости, које су човечанству, у свим временима, давале приступ замишљеним и схватљивим остварењима, које је Гетеов геније, као неко сунце прерадио, тако да ми то можемо разумети и то се увек, изнова, обрађује и мора обрађивати. Од Гетеа се развило доста тога, али све то заслужује и даље напоре. Од нас се хитно захтева у будућности продор ка новим спознајама са новим методама.”

⁶⁸ Група аутора, *Ликовне свеске 6*, стр. 102.

Бојс је сматрао да савремена цивилизација естетику схвата сасвим погрешно. Она се интерпретира површно и наглашава се њен спољни, украсни и декоративни карактер. Разумљиво је да при сваком озбиљном уметничком раду, естетска вредност настаје сасвим природно сама од себе. Узмимо за пример грчку скулптуру чији је превасходни задатак био да буде узор, модел слика водиља оног људског облика који је био императив једног времена. Показивала је узор какав би човек могао бити, и физички и духовно. Дакле, ова скулптура није имала ултимативно естетички карактер већ првенствено функцију преобликовања људске свести. Јозеф Бојс је сматрао да је развој људске свести сам по себи већ један скулпторски процес који је касније развио у свом концепту „социјалне пластике”.

Наиме Бојса је увек занимало да појам ликовног истражи као нешто што је изузетно слојевито. Махом људи мисле да је ликовно у конвенционалној језичкој употреби ствар која се налази ту у околини, да је у питању фигура или просторна слика. Људи мисле да знају шта је то „ликовно”. Насупрот томе, он је сматрао да се то уопште не зна. Сматрао је да се појам ликовног састоји из мноштва слојева. Полазна тачка је потпуно неиздиференцирана, оно је нешто што тече хаотично, нешто неиздиференцирано (као маслац или филц). Елемент хаотичног је нешто важно у ликовном, он постоји у самом човеку, и ако је он стваралац ликовног дела, оно се манифестује у његовом неиздиференцираном вољном које има потребу да се изрази. То је полазна тачка свих стваралачких снага које користе материјал као медијум који струји слободно и хаотично.

Када се анализира вољно, могло би се рећи да се оно може пронаћи чак и у систему за варење, у процесу излучивања, у ономе што људи најчешће називају прљавим. Насупрот томе долази апстрактно, то јест форма. Овде сада имамо два супротна принципа која воде ликовном делу. Наиме, хаотично-вољно и мисаоно-формално је и повезано и налази се у сукобу, Између тога постоји небројено много диференцираних међупојмова. На пример, нешто што се означава као ритмичко, што сигурно доводи до чулног опажања. Бојс је то ритмичко означио као особену помирујућу средину, као спој у овој дијалектици антиуметности и уметности.

Антиуметност, тј. хаотично-вољно и интуитивно, ритмичношћу (чулношћу) материјализује се у уметност одређеног мисаоно-формалног обличја, а која је једна врста „секундарног продукта” поменутих процеса. Умна кристализација настаје након слободног и несметаног излива „течне” хаотичне и неиздиференциране енергије, вођене ритмичношћу чула. Шематски гледано имамо три елемента ликовног стваралаштва: вољу, осећајност и мисао. Након овог процеса, Бојс је врло често могао и вербално да искаже одређене јасне научне теорије. За њега је уметност била учење, живот и сазнање.⁶⁹

На питање новинара 1968. године зашто користи лој (маст) у својим акцијама, Бојс је одговорио: „Узимам све врсте масти. Желим да отклоним конвенционално схватање ’ликовности’. Масноћом показујем хаотична струјања којима дајем одређену форму; чак чврсту форму какву имају моји ’лојани углови’. Масноћа, међутим, погађа неке друге центре посматрача; Ликовно је, заправо, животни елемент у сваком човеку.”⁷⁰

⁶⁹ Gotz Andrani, Winfred Konnertz i Karin Thomas, *нав. дело*, стр. 20–30.

⁷⁰ Група аутора, *Ликовне свеске 6*, стр. 117.

ВРЕМЕ У КОМЕ ЖИВИМО

Двадесети век је растеретио уметност баласта „естетике споља” и ослободио је класичних медија. „Све нам је дозвољено, али није све на корист” (Свети апостол Павле у Јеванђељу). Уметност као медиј може користити све, па чак и сам живот, што можемо видети на примеру бечких акциониста. Сви медији и све форме су опробане. Рекло би се да се више ништа ново не може направити.

Ми живимо у времену у коме је императив привући медијску пажњу, направити нешто шокантно, скандалозно, дотад невиђено, интригантано... Нешто што је политикантски или културолошки ангажовано у актуелном тренутку. Није важно како, важно је како то тренутно утиче, провоцира одређену циљну групу. Бити уметник у времену у коме живимо је комплексан вишедимензионални посао. Императив је бити „успешан уметник”. У крајњој инстанци имамо уметничка студија која имају десетине запослених као у неким компанијама, чији је задатак да продуцирају, промовишу и продају дела одређеног уметника. Често се помиње „уметничка индустрија”. Но, ово није нова појава. Сетимо се Рубенсовог студија где су помоћници сликали највећи део његових композиција. Овај феномен бисмо могли назвати хиперпродукцијом, или производњом нечега више него што је потребно. Али и време у коме живимо носи префикс „хипер”.

У студију Цефа Кунса запослени се чекирају картицама пре него што дођу на посао. На основу разговора са Феђом Ристићем који је годинама радио продукцију за њега, организација оваквог једног студија је веома комплексна и састоји се од бројних сегмената као било која друга успешна компанија која функционише у време неолибералног капитализма. Департмани продаје и ПР-а имају веома важну улогу. Оператери на компјутерима реализују „моделе” слика и скулптура. Запослени сликари сликају те „моделе”, тако што су подељени на квадратиће. Кунс веома цени „педантност” сликања. Феђа каже да у време великих изложби има и 120 запослених сликара. Скулптуре се махом реализују на савременим 3D штампачима или у фабрикама. Департман продаје пре изложбе углавном прода сва дела за милионе евра. Сектор ПР-а веома вешто проследи читаву причу медијима, тако да се створи јединствена „медијска аура” око уметника. Та аура је извајана једнако вешто како се вајају симулиране реалности

маркетиншких кампања. Цео процес је заокружен и имамо једног „успешног светског уметника” о коме сви причају, диве му се, „шерују” га на друштвеним мрежама. Он је сигурна, неоспорна и потврђена реалност.

Млади уметници се, у највећој мери, угледају на овај модел и, наравно, ту логику прате. „Па то је реално, тако функционише систем уметности”, махом су одговори на незгодна питања. Како бити успешан, шта урадити, кога познавати, где живети, како наћи галеристу, са ким се дружити, како изгледати, који савремени медиј користити, шта је актуелно, шта има „прођу”... Не заборавимо да је Џеф Кунс једно време радио као брокер на Волстриту (Wall Street) и да је он занат „прављења новца” у времену неолибералног капитализма доброно испекао.

Подизање кича на ниво уметности Кунс је реализовао пословно паметно, али пре свега, схватајући време у коме живимо. Почетком осамдесетих година прошлог века новац који је зарадио на берзама инвестирао је у грађење уметничке каријере. Плаћао је огласе у најпрестижнијим светским уметничким часописима, а у интервјуима о себи је говорио у трећем лицу, сматрајући се уметником који је једнак са Микеланђелом. Све ово је имало одјека код кустоса и колекционара. Уз помоћ новца и логиком уметничког тржишта он постаје „успешан светски уметник”. Последица „савлађивања” светског уметничког тржишта су и износи које се дају за његова дела. Примера ради, његова скулптура Пас-балон (нананцасти) продата је 2013. године код аукцијске куће Кристи (Christie's) за 58,4 милиона долара, што је рекорд плаћен за дело једног живог уметника.

Упркос великом тржишном успеху, стручно мишљење о његовом раду је подељено. Део кустоса га сматра великим уметником и пиониром нео поп-арта, док је друга половина поприлично скептична. Едвард Луси Смит (Edward Lucie Smith) помало цинично каже: „Софистицирани гледаоци осећају неоспорно задовољство у поступцима Кунсовог естетског силовања.”⁷¹

Неоспорно, Кунс је велики вајар онога што можемо назвати „симулираном реалношћу”. Управо та реалност је оно што се људима намеће као стварност. Она се обликује путем пропаганде од најмоћнијих структура на свету. То је Кунс у самом почетку схватио још док је радио као брокер у великим кућама у Њујорку.

⁷¹ https://sh.wikipedia.org/wiki/Jeff_Koons, датум приступа сајту 14. 1. 2017.

Одмах је кренуо у борбу са „новим виртуелним материјалом”. Његов пример није једини, бројни су „успешни светски уметници” који су бизнис поставили стратешки и постигли успех светских размера (Марина Абрамовић, Демијан Хирст, Такаши Мураками...)

Феномен симулиране реалности је кључан за разумевање времена у коме живимо. Њега је Жан Бодријар 1981. назвао „симулакрум”.⁷² У својој теоријској анализи постмодерног друштва аутор примећује да у њему доминира принцип симулације као привида који замењује стварност. Његове идеје о свету у коме су масовни медији, индустрија забаве, компјутеризација и виртуелна реалност преузели моћ и створили модел реалног, без порекла и реалности – хиперреално и симулакрум као копију без оригинала, веома су важне за разумевање света у коме живимо. На то колико је Бодријарова перспектива симулације и симулакрума значајна указује и превазилажење сфере социјалне теорије. Његове мисли утицале су и на развој уметности и настанак појединих уметничких дела. Рецимо, значајан постмодернистички филм „Матрикс” садржи сцену у којој главни јунак држи Бодријарову књигу *Симулакруми и симулација* отворену на поглављу „О нихилизму“. Неке од идеја изнетих у оквиру ове књиге делом су и основа за филм који их цитира.

Бодријар објашњава комплексан појам симулакрума на примеру Борхесове басне у којој цар жели да направи идеалну карту свог царства која на крају прекрије читаву империју и под којом царство нестане, замењено апстрактним дупликатом. Тиме је одмах с почетка конструисана радикална теорија, по којој је стварно царство надвладано симулираним, привидним царством, имитацијом, копијом без оригинала, дакле, симулакрумом. Он доводи у питање свакодневне појавности у чију се реалност до тада није сумњало. На истом принципу почива и једна од најпопуларнијих ауторових теза – схватање читаве Америке као својеврсног, грандиозног симулакрума – приказана на примеру Дизниленда:

„Дизниленд својим постојањем, заправо, прикрива чињеницу да је ’стварна’ земља, ’стварна’ Америка, у ствари, Дизниленд (помало као што затвори својим постојањем прикривају да је, заправо, целокупно друштво у својој баналној

⁷² Жан Бодријар, *Симулакруми и симулација*, превела Фрида Филиповић, Нови Сад, Светови, 1991, стр. 5.

свеприсутности затворско). Дизниленд је постављен као имагинаран, како би подржао веровање да је све остало стварно, мада Лос Анђелес и Америка, који га окружују, више нису стварни, него спадају у врсту надстварног и симулације. Не ради се више о некој лажној представи стварности (идеологији), ради се о прикривању да стварно више није стварно, дакле, о спасавању принципа стварности.⁷³

Телевизијско/филмско приказивање одређених догађаја у ствари доводи до урушавања њихове појавности и имплозије смисла. Бодријар сматра да историја у данашње време не постоји, да је она један изгубљени референцијал, мит. Стога је стављање историје на филм посмртно ослобађање, васкрсавање, те је стварније од стварног, чиме се укида стварно и настаје (кинематографско/телевизијско) надстварно. Тако је Холокауст, оживљен путем телевизије, према Бодријаровом мишљењу, заправо нестало иза тог медијског догађаја. Филм „Кинески синдром” такође је пример како хаварија једне нуклеарне централе у САД након што је преточена у филм постаје на неки начин имагинарна, док је остварење филма „Апокалипса данас” за аутора продужетак рата у Вијетнаму, при чему се у истоименом поглављу начин на који су Американци ратовали изједначава са начином на који је сниман филм: са истим одсуством мере, истим преобиљем средстава, истом монструозном невиношћу... и са истим успехом.⁷⁴

Размишљајући о савременим музејима и галеријама, Бодријар поистовећује Бобур, део Париза у коме је изграђен Културни центар Жорж Помпиду, са супермаркетом, у смислу контролисања социјализације. То су, дакле, места која садрже предмете потрошње сакупљене са једним циљем – стварање интегрисане масе, чиме се симулира друштвени живот. Бобур је у односу на културу оно што је супермаркет у односу на робу, а исход је да роба постаје надроба, а култура хиперкултура.

И даље се бавећи феноменом социјализације, Бодријар под своју теорију сажима и медије, закључујући, као и у претходна два примера, да они нису извршиоци социјализације него управо супротно, имплозије друштвеног у масама.⁷⁵ Као

⁷³ Жан Бодријар, *нав. дело*, стр. 16.

⁷⁴ Исто, стр. 59.

⁷⁵ Исто, стр. 85.

полазна тачка за теоријско разматрање медија, али и читаве ере симулације, како и сам аутор наводи, послужила је чувена Маклуанова формула: медијум је порука. Она представља централни концепт који подразумева да је данас реклама постала своја сопствена роба исто као што је некада роба била своја сопствена реклама. Позивајући се на Валтера Бенјамина који је говорио о уметничком делу у доба могућности његове техничке репродукције, Бодријар преузима његову тезу о томе да серијски репродуковано дело губи своју ауру.

Размишљајући о последњој великој студентској побуни и ентузијазму 1968. године, Бодријар каже како данас није могуће поново изазвати такав сукоб са влашћу јер је од ње остала само још пука илузија власти. Она не постоји, а њен симулакрум чак више и не верује у универзитет, те да у демонстрацијама не би имало чиме да се маше: и саме рушевине науке и културе су покојне. Таквом свету у коме је све израженије разарање смисла путем симулације, у коме влада профит, хиперреалност, инертност, имплозија друштвеног у масама и имплозија смисла у медијима, недостаје још само мало да буде потпуно прекривен онаквом истом борхесовском картом привиђења и обмане.

Бодријар, дакле, има способност да стварима које су део света у коме живимо пружи потпуно нову, радикалну димензију. Сматра да актуелни феномени укидају реалност и он свесно укида постојеће категорије: стварност, истину, друштвеност и смисао. Тачније, доводи у питање принцип реалности. Ствари, према његовом мишљењу, свакако и даље постоје, али нема принципа веродостојности који ће то постојање доказати.⁷⁶

Уметност у доба симулације управо има задатак да пронађе изгубљене принципе сагледавања стварности, да у времену хиперкултуре пронађе изгубљену људску меру и да човека поново хармонизује. Технолошки корак напред, у том смислу, води још већој катастрофи. Поставља се питање да ли је „нова авангарда” у уметности тај корак напред, ка новим технологијама, или је то корак натраг (на траг) ка заборављеним древним и колективним знањима човечанства у нераскидивој вези човека и природе.

⁷⁶ Јасмина Бошковић, „Копија без оригинала”, *ПУЛС магазин*, <http://pulse.rs/kopija-bez-originala/>, датум приступа сајту 14. 1. 2017.

СЛИКАТИ ПРИРОДОМ

Оскар Вајлд је једном изјавио: „Природа не ради ништа друго, сем што копира уметност.”⁷⁷ У контексту мог промишљања и рада, процес настанка уметничког дела је идентичан природном процесу настанка живота. Непредвидљив је и последица је великог труда. Без обзира на свеprisутну ентропију, природа увек изнова роди. Мој живот и стваралаштво су директно повезани са овим процесом.

Да бисмо решавали основне духовне проблеме свога времена, на личном и колективном нивоу, ми то време морамо јако добро познавати. Оно је логична последица следа догађаја из прошлости. Због тога ми је тај развој толико важан и њега обрађујем у претходном делу рада веома детаљно. Такође, схватање свог времена се намеће као императив. Захваљујући дванаестогодишњем искуству у области мултимедија и маркетинга, као и подробном проучавању феномена реалности данашњице, дошао сам до стратегије која је интегрална. Она се везује за природу и за њене процесе. Тачније, то је покушај да се путем уметности човек поново веже за природу.

У овом контексту, а као реакцију на агресивно окружење банализације свега и убрзане ентропије, овај животни и уметнички концепт се наметнуо као логично решење. У свеопштој какофонији информација које дневно добијамо, намеће нам се кључно, животно-еколошко питање нашег опстанка. И материјалног и духовног. Читава егзистенцијална конфузија се неминовно одражава и на поље уметности. Уметнички радови су све компликованији и захтевају слојевита објашњења, проучавања, дискусије и анализе.

Закључак је да живот путем уметности треба поједноставити, свести га на природни процес. Уметнички процес, у том случају, мора бити исти као природни. Они морају бити једно. Култура која настаје из овог јединства, путем уметности, хармонизује друштво и чини га могућим.

Кибернетика је наука о одрживим системима. Она говори да су најефикаснији системи у природи њени најједноставнији системи. Њихова ентропија је најмања.

⁷⁷ Гертруда Стајн, *Пикасо*, превела Александра Грубор, Чачак, Градац, 2000, стр. 9.

Они захтевају најмање утрошене енергије. Бинарна поставка ствари једног елементарног система је природна поставка.⁷⁸ Она је основа и живота, и уметности. Напросто, цивилизација је дошла до нивоа када више не може даље. Ништа јој у својој компликованости више није јасно и мора поново пронаћи једноставне, примарне моделе које је испустила и заборавила. Они су ту, у њеном непосредном окружењу, у природи.

Ти природни модели се путем уметности и културе живљења могу приближити човеку. Зауставити галопирајућу ентропију и губитак времена путем примера у уметности. Доказати да се може живети и стварати у сагласју са природом. То јесте једна врста револуције. Али већина људи претпоставља да је револуција акт агресије услед нагомиланог незадовољства одређеним друштвеним системима. Оваква револуција је тиха и последица је еволуције упорног стваралаштва појединца и друштва у коме он живи и ствара.

Јозеф Бојс на примеру руже најилустративније описује овај процес. Ружа је револуција у природи. Нестварна је. Увек је изненађење и увек је другачија и нова. Настаје од трновите стабљике која одолева зими. Увек стрпљиво сачека да се стекну услови да напуни. Трудом руже настаје пупољак. Он, након зрења, у једном тренутку се трансформише у сву лепоту овог света, у ружин цвет, као радост, револуцију.⁷⁹

Велики „револуционари” у историји уметности били су тихи ствараоци. Веома везани за природне процесе које су, путем уметности, инволвирани у друштвене системе. Један од најважнијих, у том контексту, био је Пол Сезан, оснивач конструктивизма, који је утицао на развој архитектуре, дизајна и целокупне визуелности данашњег света.⁸⁰

Сезан се 1874. године, након стваралаштва у Паризу, поражен враћа кући на југ Француске, где наставља свој рад. Вредно, посвећено, тихо, гледајући како то природа ради. У једном тренутку је закључио да он не може насликати природу, али да силу и хармонију које је видео као кључне елементе, може представити

⁷⁸ <https://sr.wikipedia.org/sr/Кибернетика>, датум приступа сајту 14. 1. 2017.

⁷⁹ Gotz Andrani, Winfred Konnertz i Karin Thomas, *нав. дело*, стр. 91.

⁸⁰ H. W. Janson, *нав. дело*, стр. 524.

бојом. Сlike су настајале као дрвеће. Имале су своје фазе раста. Око пет година слике су биле у процесу зрења док није дошао до финалних резултата. Потпуно је логично да су они били нови. У природи је све увек ново. Свака пахуља у историји света је другачија. Сезан је у једном дијалогу са природом дошао до резултата који су, након тога, променили историју уметности.⁸¹

Умро је за штафелајем у природи, покушавајући да буде једно са њом, да одгонетне вечна питања нашег постојања, искључиво процесом рада. Резултат је био револуционаран.⁸²



Пол Сезан, *Планина Сент Виктоар*, уље на платну, 64x81 cm, 1897.

Један од кључних примера данашњице и стваралаштва које је у складу са природом, јесте фотограф Себастијао Салгаду. Након рада на ратној фотографији, преживео је највеће страхоте нашег времена. Прошао је пакао да би стекао духовни капацитет да препозна рај. Препознао га је у природи, и настаје фантастична серија црно-белих фотографија „Генеза”.⁸³ Најкласичнија црно-бела фотографија без употребе савремених технологија, реализована у

⁸¹ Лазар Трифуновић, *нав. дело*, стр. 29.

⁸² Исто, стр. 30

⁸³ Leila Wanick Salgado and Sebastiao Salgado, *Genesis*, Берлин, Tashen, 2014, стр. 27–5.7

непретенциозним форматима, нуди један нови став у уметности, веома важан за све нас. Технологија и форма нису више важне за уметност. У први план долази хуманост и етика који стварају духовни капацитет препознавања природе као раја.



Себастијао Салгаду, из серије фотографија *Генега*, 2014–2017.

У свом раду и начину живљења, покушавам да зауставим ентропију тако што је доводим у дијалектичку везу са стварањем. Тако функционише природа. Намера ми је да повежем уметнички процес са природним процесом. Из тог разлога сам морао радикално променити стратегију и преселити студио у природу. Земља и небо су ми постали радни простор.

На зиду музеја Пеги Гугенхајм у Венецији пише: „Променом места се мењају мисли, а променом мисли се мења будућност.”⁸⁴ Оног тренутка када сам напустио социолошки миље и када сам отишао у природу да радим, имао сам само једну потребу, а то је да постанем једно са њом. Осетио сам процес који ме је ослободио било каквог формалног и технолошког баласта и довео до тежње која је, пре свега, етичког карактера. Процес настанка дела ми је постао најважнији. Веома

⁸⁴ <http://www.guggenheim-venice.it>, датум приступа сајту 14. 1. 2017.

често га документујем путем видео и фото материјала. А слике и скулптуре су само „последница” тог процеса.

Веома ценим Мондријаново виђење модерне када каже: „Треба убити уметничку личност да би из дела проговорио човек.”⁸⁵ Када се налазим испод отвореног неба, ја сам мали. Немам осећај да сам уметник. Више радник, или још боље, саучесник. На мене пада киша, снег или ме пече сунце. Једина потреба је да се сјединим са свим елементима и енергијама, и да настане процес стваралаштва који је у потпуном јединству са природом. Артефакт је само документ тог процеса. Он је увек је изненађење. Макс Ернст је говорио: „Ја гледам како моје слике настају.”⁸⁶ Оне се стално мењају, као живот. Није важан њихов изглед већ процес њиховог настанка.



Ђорђе Станојевић, *Фантастични предео*, земља, коштани пигмент,
дејство снега и кише на платну, 150x200 cm, 2014.

⁸⁵ Лазар Трифуновић, *нав. дело*, стр. 67.

⁸⁶ Исто, стр. 94.

Четкица постаје ветар, снег или киша. Перо за цртање је мраз. Оног тренутка када имате поверење у материјал и природу, тада они имају поверење у вас. Налазите се на истој фреквенцији и постајете једно. У том тренутку настаје процес који као крајњи резултат формира садржај уметничког дела. „У контакту је садржај”,⁸⁷ каже Олафур Елијасон, један од најистакнутијих уметника природе данас.

Процес настанка дела је увек непредвидљив. Његов виталитет ми је важан. У руском авангардном театру никада нису имали унапред припремљену режију. Све је почињало покретом. Покрет или акција стварали су виталитет код глумаца. Тај виталитет је стварао свежину и нову мисао, а мисао реч као јасну кристалну структуру.⁸⁸ Зато је веома важно напустити било коју врсту рутине, отићи далеко и препустити се токовима који су свуда око нас. Бацити се у непознато.

Токови живота су снажни и кључни за мој рад. Сматрам да их не смем нарушити. Морају се поштовати. Када их поштујете и они поштују вас. Ако их планирате, рачунате, смишљате, ви их тако заустављате. Треба пустити животу да се деси и имати апсолутно поверење у њега. За то време се само трудити. Тако настају резултати који су исти као природа. Зато овај метод покушавам дефинисати као сликање природом. Ја природу сликам природом. Добијам њен енергетски отисак.

Матис је овај метод називао „намерно-ненамерним”.⁸⁹ У питању је дадаистички приступ прављења „намерних случајности” у којима долази до контакта између човека и природе. Важно је остварити контакт са материјалом, препознати у њему сву силину енергија које нас окружују и постати једно са свима њима.

Утопијски гледано, ово је стратегија која нуди алтернативу времену у коме живимо. Она није бунт или критика времена и друштва. Она производи садржај који настаје у дијалогу човека и природе.

⁸⁷ Група аутора, *Studio Olafur Eliasson*, Berlin, Taschen, 2008, стр. 18.

⁸⁸ Исто, стр. 72.

⁸⁹ Група аутора, *Ликовне свеске 4*, стр. 43.

ИСТОРИЈА НАСТАНКА КОНЦЕПТА „СЛИКАТИ ПРИРОДОМ”

Историја настанка концепта „сликати природом” је комплексна; започета је несвесно, непосредно пре студирања на Факултету ликовних уметности у Београду. Цртежи животиња су отварали могућности реализације енергије коју сам носио у себи. У зоолошком врту, у који сам одлазио готово сваки дан, паралелно са часовима цртања и сликања, радио сам серије цртежа животиња.

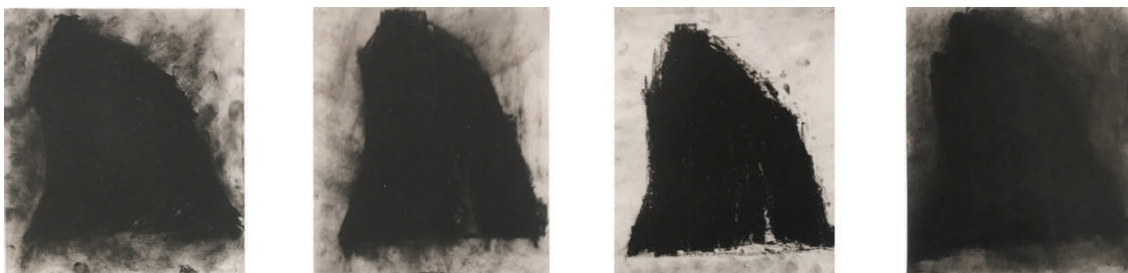
Животиње тешких тела, тамних мирних очију, ергономије, промене, изненађење виђеним, као никада пре тога... Серије цртежа које сам радио до тада су биле аналитичне, готово научне. Код животиње се боја разлила, флека је оживела, десило се нешто што сам много касније на факултету, у једном бунилу при високој температури у сну рекао: „Пусти тој наранџастој нека тече!” То јесте основа мог рада и данас.



Ђорђе Станојевић, *Животиња*, акварел оловке и вода на папиру, 21x29 cm, 1993.

Требало је испитати шта ме то тера да сликам. Превртао сам све, од таме либида до византијске естетике. Прве године студирања протекле су у преиспитивањима енергије либида. „Хранљива тама” је синтагма коју често користи кустоскиња Александра Лазар у дијалозима које имамо о мом раду.

Флеке су се прошириле и инволвирале дубоко у материјалу подлоге. Натапао сам материјал течношћу. Настајале су тамне рупе, а након процеса пражњења либида, тамне вертикале. Процес ширења флеке и, после, прецизно дефинисање вертикале, заувек ће остати основ процеса мог рада. Нагризао сам киселинама графичке плоче и пратио тај процес „нагризања”. Црна је добила свој садржај.



Ђорђе Станојевић, *Црне рупе*, црни пастел на папиру, 29,7x21 cm, 1997.

Почетак рада увек је био стрпљиво „уознавање” материје. Остваривањем контакта са њом, долазило је до експанзивног ширења флеке. Након овог процеса, долазио сам до медитативних стања која су креирала вертикале, смирено, сигурно. Тада нисам био свестан да се ова два принципа могу сјединити у једном, дијалектичком у слици.



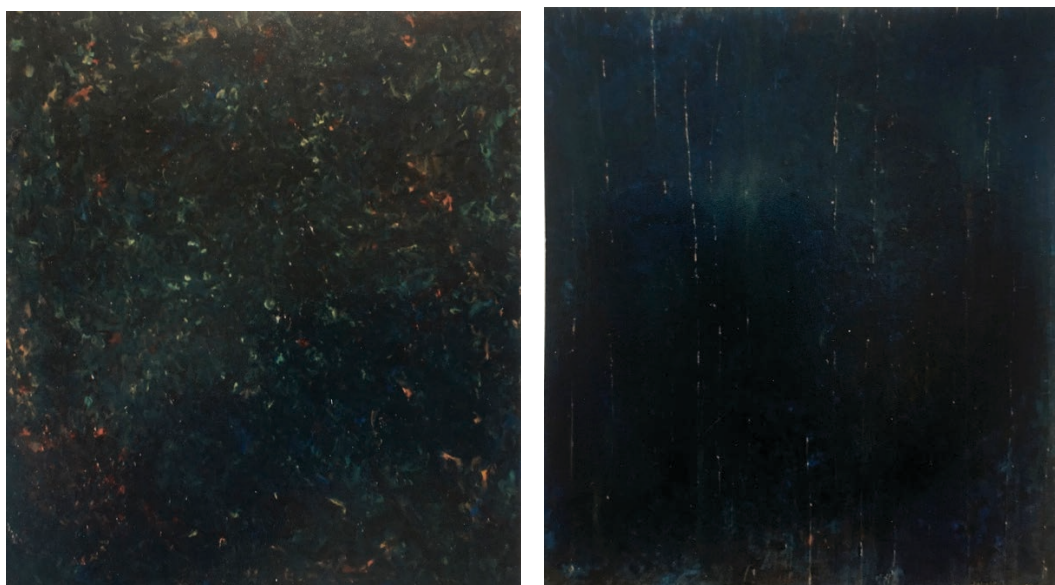
Ђорђе Станојевић, *Вертикале*, цртеж и инсталација, 1997.

Уознавање са бојом било је пажљиво и препуно респекта. Боју сам третирао као материју. Према њој сам гајио поштовање и љубав. Увек сам имао потребу да је „преврнем”, да откријем шта се крије испод. Волео сам увек, као и данас, да ме изненади.

Веома тешко стање деведесетих година код читаве генерације младих људи створило је духовну потребу да се веже за позитивне историјске примере и за колективно искуство. Истраживали смо Византију, чија нам је естетика била узор. Када говорим у првом лицу множине, морам напоменути да се неколико девојака из генерације замонашило одмах након факултета.

Искуство које сам стекао кроз цртеж и слику, уз бројне експерименте са византијских предложака, довело је до поимања „нове иконе”. Читаву годину сам провео тако што сам сликањем истраживао византијске узор. Сликао сам да бих „објаснио” Андреја Рубљова, Теофана Грка, сликарство Нереза и Равене. Имао сам потребу да учим сликајући, да сликом објашњавам шта видим, да преведем на мени разумљив језик. У сликарском погледу флека се претворила у дуго наносење тмине „проплазме”, а „вертикале” су дефинисале јасан цртеж иконе светитеља. Био је то бојени цртеж. Увек ми је бојена вредност била пресудна.

Овај процес је довео и до потпуне апстракције у којој су се смењивале флеку и вертикале. „Копео сам” по сликама. Улазио у њихову „историју”. Сликао бих јако дуго, а онда бих шпахтлом скинуо све. Откривао се један нови свет ослобођен жеља и хтења. Скинута боја је била као својеврсни „енергетски материјал” који сам поново враћао на платно, али сада као једну врсту „прерађеног енергетског материјала”. И тако изнова и изнова.



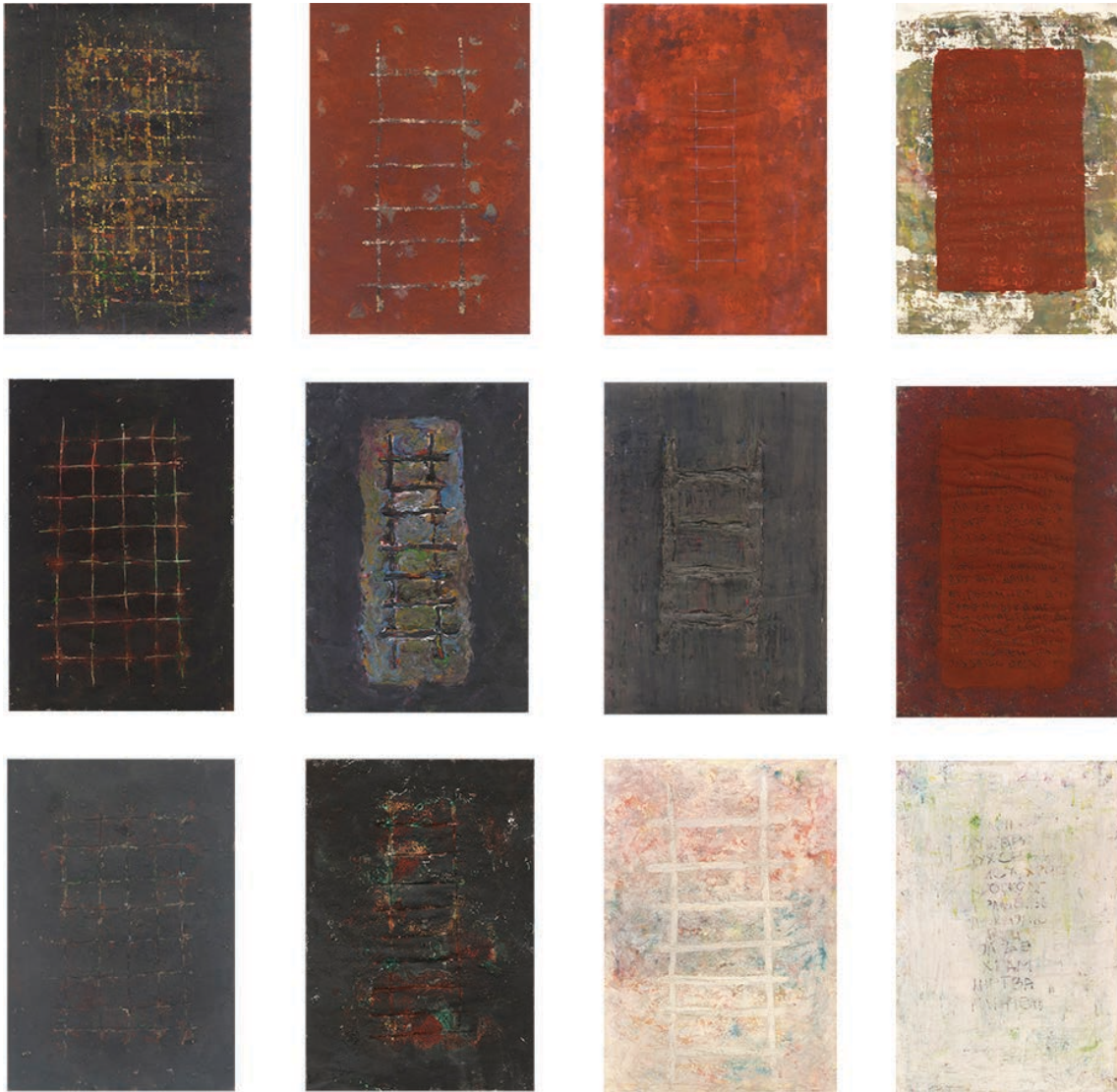
Ђорђе Станојевић, *Флеку и вертикале*, уље на платну, 110x100 cm, свака, 1998.

Тако је настала серија слика „Простирање светлости” коју сам изложио на својој првој великој изложби у Дому омладине у Београду 2000. године. Овај процес сликања великих формата прекинуо је рат у марту 1999. године. Спаковао сам слике на једно место, покрио их најлоном да неким чудом не пропадну ако падне бомба и сруши све. Након тога је почео рат.



Ђорђе Станојевић, слике из серије *Простирање светлости*,
галерија Дома омладине, 2000.

Морао сам отићи из Београда јер су тада мобилисали све младиће на улицама. Било је пролеће, можда и најлепше до тада. У Осечини, родном месту, уз звуке сирена и велику неизвесност, ја тада нисам имао куд до у слику. Реализовао сам у том периоду преко сто малих формата 20x30 cm. Оне су биле сав свет, сва нада и радост у том тренутку. Тако су и настајале. Флека и вертикале су се повезали у јасној геометрији бојених квадрата. Много је личило на Клеове експерименте са бојеним пољима. А онда, пошто ми је била важна дубина а не површина, линије које су раздвајале квадрате најпре су се претвориле у јасну и правилну мрежу, коју сам махом дубио на слици. Мрежа је с временом створила симбол лествица и тако је настала серија „Лествице”. „Да будем лествица низ коју ће Бог сићи на земљу, и човек се уздигнути ка небу” (Јован Лествичник, Свето јеванђеље).



Ђорђе Станојевић, слике из серије *Лествице*, комбинована техника на папиру,
29,7x21 cm, 1999.

„Копање” по сликама је довело до симбола. Симбол до слова, као знака, који је јасан „духовни окидач”.⁹⁰ Редови лествица претворили су се у редове текста молитве или архетипских речи из јеванђеља. Након рата, на постдипломским студијама сам наставио рад на овој серији, с тим што сам повећавао формат сликама. Настаје серија „Писмо” за коју сам добио велику награду на IV југословенском бијеналу младих у Вршцу. У овој серији јасан запис се претворио у апстракцију. Улазак још дубље у слику. Тада сам бушио картоне на којима сам сликао, и уметао боју са друге стране. Слике су биле једна врста „црпне пумпе” садржаја који је био у њима. Потпуно чисте, са усецима или рупама ка бездану.

⁹⁰ Лазар Трифуновић, *нав. дело*, стр. 46.



Ђорђе Станојевић, *Писмо*, IV југословенско бијенале младих, Вршац, 2000.

Након ове серије радова десио се невероватан заокрет. Потпуно сам напустио класичне медије, чак и ликовну сцену, и посветио се изучавању нових технологија. Нисам сликао готово шест година. У пуној мери сам се посветио изучавању света који се представљао као „реалност”. Био је то свет „симулиране реалности”.

Ново време и овладавање новим технологијама деловали су као највећи императив. Десиле су се велике политичке промене и неолиберални капитализам је донео потпуно нову логику у времену. Све се променило. Ликовна сцена се трансформисала у нешто потпуно ново. Све старе вредности више нису важиле. Ушли смо у период адвертајзинга.

Све је постало пропаганда и привид. Желео сам што пре да се ухватим укоштац са новим временом. Завршио сам Saatchi & Saatchi Advertising School и кренуо путем о коме нисам ни сањао.

Веома брзо напредовао сам до места арт директора великих агенција. Радио сам и путовао. Упознавао један нови свет који креира реалност, потребе, мисли... То је

свет паметних стратегија где је улога ликовних уметности само у обликовању комуникације. Иза визуелног стајало је много унапред планираних корака попут изучавања тржишта, навика људи и прецизно направљених стратегија дејства. Научио сам технике пропаганде путујући европским центрима где су се одржавали тренинзи. Врло сам искрено био у томе, верујући да живим своје време.

Родила се тада нада да ћу успети да „вајам симулирану реалност“, да је то „нова уметност“. Енди Ворхол је знао да искористи све медије свог времена. На свим путовањима привлачили су ме музеји. Био сам јако везан за историју уметности, и као такав, непожељан у свету који се бави обманом.

Хтео сам да упознам своје време и тачно сам био где је требало, и у време које је требало. Заувек сам га напустио са непроцењиво важним искуством света у коме живимо. Са знањима која не могу у школи да се добију и са дисциплином која много значи.

Једног поподнева у Осечини, где ми је сада студио, осетио сам невероватно јаку потребу да насликам серију слика „Земља“. Била је ту пред очима, само је требало да је остварим. Вратио сам се уметности после шест година.

ЗЕМЉА

Сваки ликовни уметник читав живот покушава да наслика једну слику – ону која му чини живот. Са којом се родио, са њом ће и умрети.

Професор Љубомир Глигоријевић, бранећи завршни рад на магистарским студијама Историје уметности код Лазара Трифуновића, говорио је о Сезану, уметнику кога највише цени. Репродукцију његове мртве природе држао је натрашке и све време се правио да је све у реду. Професор га је упозорио да окрене књигу како треба, што је Љуба вешто игнорисао. На крају се Лазар Трифуновић изнервирао и оштро реаговао тражећи да кандидат окрене књигу како треба: „Колега, окрените више ту Сезанову мртву природу како треба!” Љуба се окренуо и мирно му рекао: „Није то мртва природа, то је планина Сент Виктоар!” Сезан је читавог живота сликао једну слику, једну планину испод које је рођен. Гледајући у њу, за штафелајем је и умро.

То је интегрална слика којој сви тежимо. У свом првом великом полиптиху „Земља”, ја сам ту слику сачинио од око седамдесет делова. Полиптих је створио једну слику. Она је већ била у мислима. Реализовао сам је у маленој собици од пет квадрата у Београду. Сваког дана сам, након посла, радио комад по комад. Враћао се, и изнова, и изнова... После неколико месеци слика је сазрела. Нисам морао да гледам целину. Знао сам да је ту. Сликаство је духовни, а не визуелни процес.



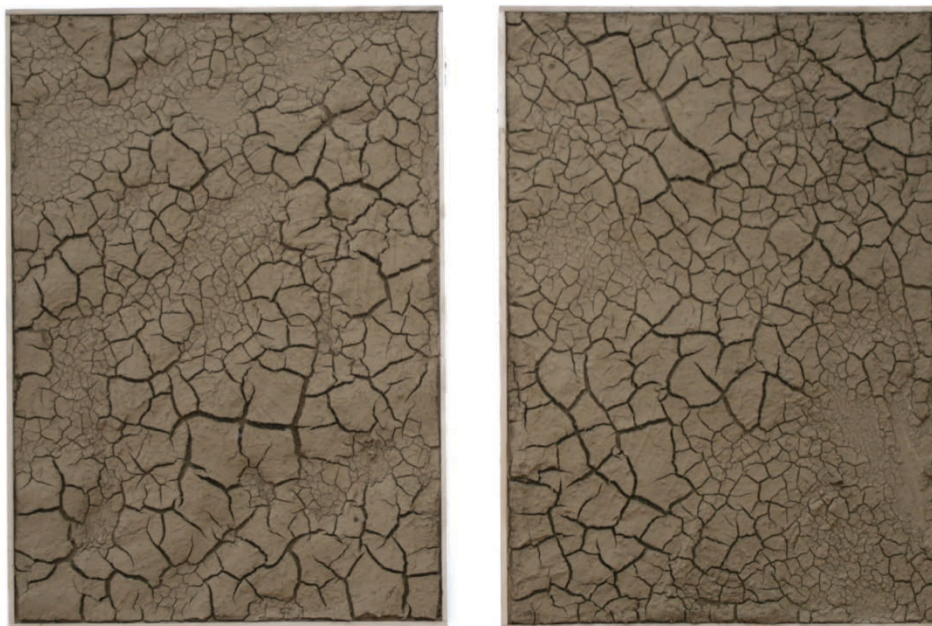
Ђорђе Станојевић, *Земља*, полиптих, уље на панелима, 120x570 cm, 2006–2007.

Користио сам класичну технику уља на таблама од пене за каширање. Боје су биле интензивне и јасне. Након шест година сам се вратио сликарству као да те паузе није ни било. Све је било јасно. Дешавало се онако како је морало да се деси. Настала је интегрална слика предела у коме сам рођен, о коме сам увек сањао да ћу му се напослетку вратити.

Свој рад сам наставио у атељеу на Кошутњаку, али све време је недостајао један елемент као база, као спона са архетипом и основом свега. Настајале су слике које су биле као линије длана. Недостајало је колективног у њима. У том тренутку нисам знао како то да постигнем. Радио сам вредно. Слике су биле добре. Све је било потаман, и атеље, и услови, и организација... Недостајало је живота, препуштања, нестајања...

Кључни тренутак се одиграо када сам напустио београдски атеље и почео да радим радове на земљи. Први пут се то десило у оквиру Јаловичке колоније. Када сам изашао из атељеа у природу, све се променило. Мисао је постала бистрија, осећајност и перцепција много снажније. Будио се животни концепт који ће у потпуности променити мој пут. Вратио сам се природи.

Почео сам да радим са земљом и на земљи. Њу сам препознао као живу материју са којом могу све. Она је сама по себи била живот сам. Она је јединство материје и енергије. „Веома давно”, каже једна легенда, „када су први људи питали земљу шта је она, онда је она одговорила да је нико и ништа, али ако је обрађујеш и узмеш у руке онда је све што желиш.” (Коста Богдановић)



Ђорђе Станојевић, *Раст*, диптих, земља, медијум, 2x100x70 cm, 2011.

„Код слика Ђорђа Станојевића у фокусу је земља као топоним, инспирација, материјал и пресудни елемент стварања; продужена рука деловања (Хајдегеров *das Zeug, tool*; али и *Ereignis, event*).”⁹¹ Спонтано је настала једна радикална методологија заснована на формирању одрживог микросистема. Потпуно одбацивање адвертајзинга из уметничког процеса. Намерно враћање на почетак на елемент праликовног, неестетизираниог, примарног, онаквог каква је природа. Потреба за одласком из Београда резултирала је отварањем новог атељеа у Осечини (Западна Србија) где сам потпуно одбацио нове, чак и класичне медије, и почео да сликам земљом, јодом, балегом...

Одласком из Београда направио сам радикалан потез напуштања једне естетизирание хиперпродукције и преселио се у природу. Она ми је омогућила реализацију одређене уметничке методологије о којој сам сањао годинама, методологије која ме доводи у позицију да сам једно са природом. Да не сликам природу, већ као природа. Разлика у методу је огромна. То није дескриптивни метод прављења пејзажа већ читање земље, њено превођење на језик савремене уметности.



Ђорђе Станојевић, *Зима*, диптих, смрзнута земља, медијум, дрво,
55x25 cm, 70x20 cm, 2011.

⁹¹ Александра Лазар, *WITH*, текст каталога пројекта WITH, Београд, 2017.

Када кажем сликам, подразумевам сва визуелна средства која баштини савремена уметност, од најкласичнијих до најсавременијих искустава. Битна је методологија рада и концепт који су настали као директна реакција на агресивни систем који нас окружује. Та методологија покушава да нађе конкретан одговор у сфери уметности и решење које би избавило и уметника и посматрача. Напросто се десило да сам након дугог боровка у свету симулакрума имао потребу да га нагло напустим и материјале сведем на природна и елементарна средства простора који сликам. Копао из мајдана који се налази у мом дворишту. Избор материјала ми је од пресудне важности за процес рада.



Ђорђе Станојевић, *Раст*, земља и медијум на платну, 120x80 cm, 2012.

Земља у свом природном облику кључни је елемент који се провлачи кроз готово све моје радове. Она је стварна и не може се копирати, симулирати или направити. Управо у тој чињеници лежи њена снага. Идеја рађања из ње и егзистенцијална борба рођеног, основни су мотиви ове методологије уметничког

истраживања. То је персонификација хуманог егзистенцијалног немира који покушавам да уткам у материјал.

Земља као медијум има огромну снагу. Она у себи носи историју, психологију и егзистенцијалност одређеног простора. Ја сликам простор на коме живим у његовом тоталитету. Сликам га његовим средствима. Зато користим балегу, блато, пlevу, дрво, јод... Све оне материјале који носе животност тог простора.



Ђорђе Станојевић, *Раст*, земља и медијум на платну, 120x80 cm, 2012.

Сви смо ми направљени од земље на којој смо рођени и носимо све њене карактеристике. Тај предео покушавам да сликам као дрво на киши, као блатњава људска лица, као егзистенцијалну муку рађања и трајања и као снагу живота. Не

сликам све то као фигуративни церемонијал већ као његово егзистенцијално пулсирање. Да ли је то енформел? Мислим да није. То је уметност земље. Једноставна и благородна. Битан ми је елемент превазилажења почетне енергије ероса и танатоса. Чекам да се та страствена енергија у потпуности испразни да бих могао миран сликати. Након тог пражњења настају једноставне, смирене духовне слике које имају много већу снагу него врискање материје. Земља је тиха и скромна иако има огромну снагу и виталност, стално рађа нови живот.

Процес настанка радова је дуг. Одвија се исто онако како се у природи смењују годишња доба или онако стрпљиво и споро како дрво расте. Посматрам како моји радови настају. Увек су изненађење и за мене и за посматрача.

Рудиментарност, животност и инсистирање на елементарном кључни су концептуални оквири у којима се креће моја уметност. Јозеф Бојс је користио термин праликовног. За њега је то нешто неиздиференцирано и хаотично, као маслац или филц, што постоји у човеку као енергија и што жели да се изрази.⁹²

Покушавам да баштиним начин изражавања људи са ових простора. То је један начин немуштог читања земље кроз знаке урезане на оруђима и оружјима. Њих веома често скупљам у атељеу и након одређеног времена, када се стекне критична духовна енергија, одлуком, од употребног настаје естетички предмет, једна врста асамблажа.

Ми на овим просторима нисмо имали прилику да прођемо кроз класичне периоде уметности и да формирамо јасну естетику. Историја то није дозвољавала. У Бечу постоји једна изрека која говори да од Беча до Истанбула нема ничег сем бојног поља. Ратови су секли читаве генерације, чији су наследници увек почињали све из почетка. Култура, естетика и цивилизацијски нанос искустава увек је био кратког века и веома брзо је нестајао у крвавим ратовима. Начин изражавања је сиров и чворноват, али веома жив. Та виталност је потреба савременог човека и многи велики ствараоци сматрају да је овај простор идеалан за стварање уметности. Јер највећи проблем младих стваралаца је тај да они своја дела стварају на основу других дела а не на основу живота.

⁹² Група аутора, *Ликовне свеске 6*, стр. 117.



Ђорђе Станојевић, *Ергономија земље*, инсталација, 2012.

Сматрам да је једина шанса мог истраживачког рада једна неестетизирана и „некултурна” уметност. Уметност која настаје од веома суровог и снажног живота. Он дрхти, боји се, чворноват је, али је веома виталан. Он у себи носи енергију једног дрвета које трпи сва годишња доба, које никада није савршено и технолошки исправно, али је живо и као такво прелепо.

У контексту свега формирао сам уметничку платформу „Nature & Art” која окупља уметнике и теоретичаре сличног концепта. Форме и средства изражавања ових уметника су различити, али је концептуална суштина иста. Формирање

интелектуалне микросредине која се лагано шири, наметнуло се као једини могући пут опстанка у оквиру једног хладног макросистема.

Размена искустава, мишљења, разговори, заједничке акције, изложбе, теоријски текстови, конференције, радови у јавном простору, site-specific радови... Видети свој рад очима других и стварати заједно. Све то данас звучи као утопија, али ми покушавамо и успевамо све то да реализујемо стратегијом малих корака, тихо као вода која увек пронађе свој пут. Ова платформа није бунт, ни манифест, она једноставно јесте. Као било која егзистенција у природи. Она постоји. У таквој стратегији лежи радикалност приступа, који нову авангарду не дефинише као још један корак унапред који води у катастрофу, већ корак уназад, ка природи. Може се закључити да је „Nature & Art” платформа, по свим својим карактеристикама, један колективни концептуални уметнички рад.

На основу овог опита, изградио сам и „Nature & Art” галерију. Она се налази у природи, преко пута мог атељеа. Урађена је од природних материјала, по мери човека. То је један стари вајат, сачињен од једне просторије. Сав је од дрвета, има један прозор окренут ка истоку, а на поду је земљана цигла и мало песка око ње. Галерија нема дизајн и тачно је онолика колико је човеку неопходно за живот. Наиме, управо та мера човека ме заокупља као суштинско питање данашњег времена и њу покушавам да досегнем у својој уметности. Шта је то мера савременог човека, намеће се као суштинско питање данашње цивилизације. Зашто је човек изгубио своју меру и како је може поново досегнути да би био у складу са самим собом? Да ли уметност може да му помогне у том сегменту? Да ли је таква уметност, она која човека враћа природи, једна од најангажованијих данас?

Занимају ме однос човека и природе и мера тог односа. Та мера доводи човека у ситуацију да буде уземљен. Да је једно са природом и да у таквом стању нађе своје смирење као своју срећу.

Сама галерија је концептуални рад по себи. Настала је када сам, сасвим случајно, добио студију културног наслеђа Западне Србије. Видео сам нацрте кућа који су наши преци правили пре више од две стотине година. Апстрактна геометрија тих нацрта, сведена на правоугаонике, потпуно је Мондријановски дефинисала

ергономију живљења људи са ових простора. Просторије су биле тачно онолике колико је човеку неопходно. Без дизајна и задње намере. Мера људског живљења је одредила концепт, величину и материјале од кога је саграђена галерија.



Nature & Art галерија, Осечина, Западна Србија

У њој живе слике и скулптуре. Веома је важно да слика или скулптура имају свој живот. Оне су као неко дрво које расте и има своје периоде цветања и давања плодова, али такође има период веома тешке егзистенцијалне борбе са околином. Оне трају као било која егзистенција у природи, пуштам их да зре, да имају своју историју настанка, муку, падове, очај, поразе... Све то сачињава историју, зрелост и квалитет једног дела. У одређеном тренутку схватим да слика или скулптура може као зрела наставити свој живот и онда пуштам да се тај живот продужи негде у неким другим просторима. Моје слике настају као дрво које расте и које се бори за свој живот. Тешко, чворновато, опорно, као потреба да реализује стари

људски сан о јединству и хармонији. Та хармонија није статична и идилична, она је опора, чворновата, хладна али жива. Као људска вертикала.

Не занима ме како ће ми слика на крају изгледати, важно је да је жива. Жива изнутра. Сликаство је оно што се не види. Слика мора имати естетику која долази изнутра. Естетика споља ме не занима, она води у декорацију. Важан је процес настанка. Крајњи резултат је само последица етике процеса настанка слике. „Моји су објекти секундарна ствар”, говорио је Јозеф Бојс.⁹³

Сликам како пада вече, како кровови скупљају влагу јесени, како трава расте на киши, како се облаци померају, како је прекрасно хладно и прелепо звездано небо. Мириси, хладноћа, суровост, смрт, рађање, радост, светло... Све је у слици. Она је сублимат свих тих елемената у тоталитету. Покушавам се довести у стање да морам сликати. Рајнер Марија Рилке је говорио да добра уметност настаје из неминовне потребе.⁹⁴ Сталним радом се доводим у ту потребу из које онда „избија слика” (Џексон Полок).⁹⁵ Није ме брига за стил, битна је етика. Резултат је онда конзистентан чак и на нивоу форме. Оног тренутка када осетим да ми је форма императив, одмах рушим. Држим се Ђакометијевог метода који је свако јутро када би ушао у атеље рушио скулптуру. Говорио је да то ради зато што увек види даље.⁹⁶ Чини ми се да је то кључ моје методологије – увек одржавати слику као веома живу. Чим крене процес дотеривања треба је рушити. У чину рушења има толико животног, толико снажног и одлучног да је то највиши стваралачки чин. Рушење ега. Савлађивање сопствене слабости, пут даље. Увек је то она сјајна храброст са којом човек може отићи корак даље. Бити жив као и само дело.

Велико је то узбуђење. Никада не знате какав резултат следи. Он треба да се деси. Да изненади и аутора и посматрача. Тек тада дело носи ону супстанцу која је жива и која се не може копирати. Када слика стекне своју зрелост, пуштам је да живи и више је не дирам. Она је спремна за своје путовање. Важно је да је примила животни импулс и да је довољно одрасла да може сама даље, без објашњења, без полемике. Она једноставно јесте, као дрво.

⁹³ Група аутора, *Ликовне свеске 5*, стр. 75.

⁹⁴ Рајнер Марија Рилке, *Писма младом песнику*, превела Вера Стојић, Београд, Модерна, 1990, стр. 19.

⁹⁵ Група аутора, *Ликовне свеске 5*, стр. 17.

⁹⁶ Група аутора, *Ликовне свеске 7*, стр. 27.

ЕВОЛУЦИЈА КОНЦЕПТА „СЛИКАТИ ПРИРОДОМ”

Свака серија нових радова је настајала као природни процес. Од радова који су потенцирали енергију земље као елемента, процесом рада стигао сам да јасних дефиниција. Увек се, након завршеног рада, створи једна готово научна теорија, управо тада откривена. Јако брзо се трансформише у неку другу, у следећем тренутку.

Ако бих могао поједноставити процес настајања радова од земље, он би деловао као процес обраде њиве или баште. Елементарност земље коју сам наносио у великим количинама као енергију претворила се у јасан облик зрна. Након орања, превртања земље, дошао сам до нуклеуса живота. Сlike и скулптуре семена у серији радова „Клијање” стварао сам готово две године. Све што је настајало претварало се у облик мандорле или зрна. Схватао сам тај облик као дефиницију, као дијаграм простора и енергије који нас окружују. Много пута сам га рушио мислећи да сам ушао у „манир”, али он се увек изнова јављао као нека врста мандале. Онда сам пустио да се дешава.



Ђорђе Станојевић, *Клијање*, изложба у Продајној галерији Београд, 2013.

Серија „Клијање” била је изложена у Продајној галерији Београд, у децембру 2013. године. Простор је био активиран скулптурама облика купе. Назив овог рада је „Раст”. Направљене су од балеге, блата, плевe и прућа. Тај материјал је невероватно жив и служио је вековима као градивни материјал и као фантастичан изолатор, „чувар људске унутрашње температуре”. Органиченост овог материјала је дефинисана јасним геометријским обликом. У њима сам остварио дијалектичко јединство хаотично-вољног и умно-кристалног.⁹⁷ Органска енергија, као топлота, реализовала је јасан, кристални, геометријски облик.

Сличан процес одиграо се и на сликама великог формата. Сликане земљом, коштаном црном и графитом, слике имају веома јасну дефиницију. Увек исту, реализовану другачијим односима градивних материјала.

У тексту каталога за ову изложбу Јелена Кривокапић пише: „Ђорђе Станојевић у свом раду експлоатише оне потенцијале хуманистичког и утопистичког наслеђа модерне који на различите начине покушавају да помире антагонизме створене у односима између природе и културе. Синтагме сликати као природа или сликати природом претпостављају одмеравање тежишта ових снага и њихова прожимања у покушају успостављања нових деликатних равнотежа...

Поступком делатног оживљавања рада са земљом и медитације тла, уметник успоставља један метајезик који открива скривене поступке дела у природи и непрекидно их доводи у везу са процесима сопственог раста или растом прижељкиваних друштвених утопија. Станојевић више инсистира на креативном процесу него на самом објекту стварајући од опуса не више једно бити него једно постајуће. Кроз контакт, делатну акцију, прожимање елемената иницијалног реда природе и човекове интервенције, органског бујања и контролисаног рада руку која пролази кроз све страте земаљског тла и њене историје, кроз трагове отпора материји и њеним цивилизацијским тековинама – сензибилизују се наше схватање света и простора. И сам простор, увек изнова дефинисан новом изложбеном поставком, оживљен је у контексту отворене структуре дела, имагинарног археолошког налазишта чудесно испреплетених гестова човека у овој осетљивој равнотежи суживота природе и културе.”

⁹⁷ Група аутора, *Ликовне свеске 5*, стр. 77.

У једном тренутку еволуције зрно се из вертикалног положаја окренуло у хоризонтални, а након тога је „проклијало”. Десило се нешто невероватно. На све стране материја је почела да се шири стварајући пејзаж. Боја је сведена на однос између земље и црног коштаног пигмента. То је бинарни однос који ће се веома дуго провлачити кроз мој рад у слици и скулптури.



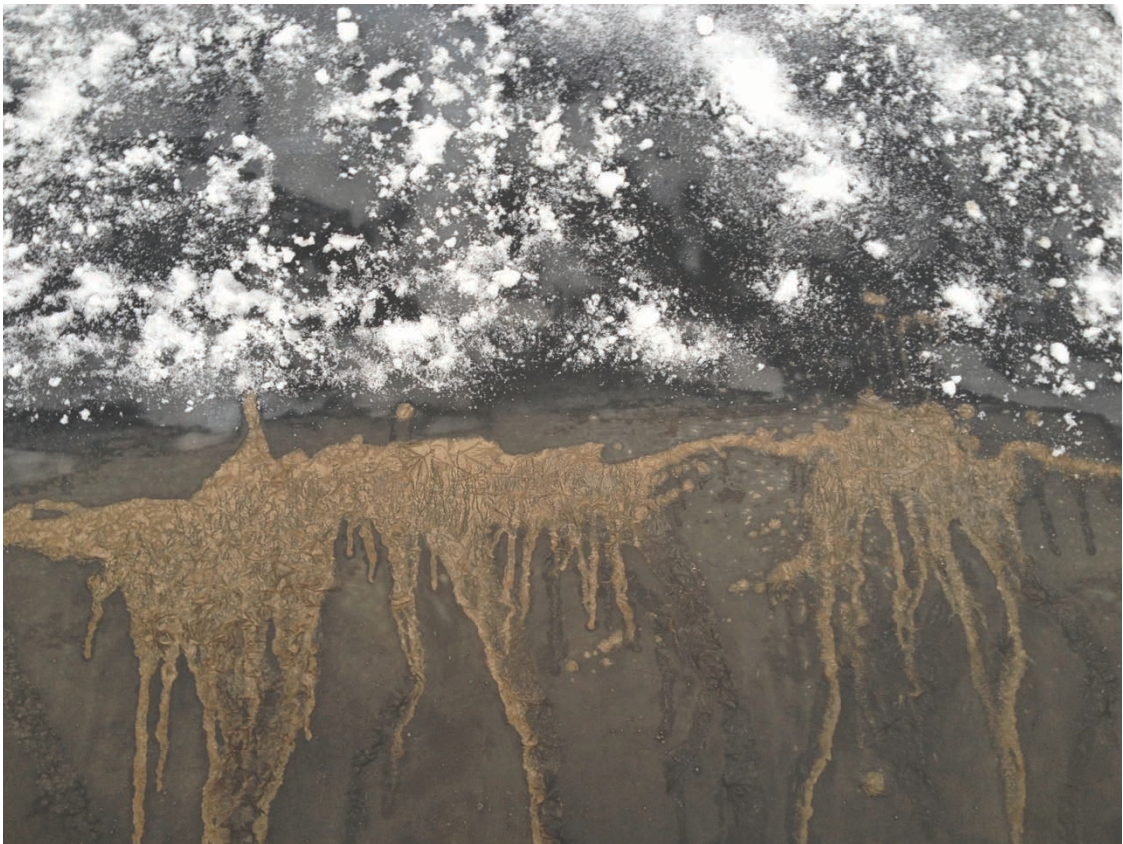
Ђорђе Станојевић, *Клијање*, земља, пигмент и медијум на платну, 100x150 cm, 2013.

Процес је одувек почињао наносом црне. Наиме, први духовни слој слике је једна врста исповести. Црnilo је чађ, црна животна слуз и пигмент који је настао спаљивањем костију. У једном тренутку процеса, црnilo је губило свој потенцијал и претварало се у живот сам који се манифестовао наносом земље. Тај нанос је био у распону од потпуне ерупције, у експресивној акцији, до медитације над материјалом. У оба случаја, земља је у односу на коштану црну добијала бојену вредност злата.

Гибање живота насупротив смрти, назвао сам „Ергономија земље”. У овој серији сем слика великих формата, реализовао сам неколико великих скулптура истог концепта, употребљавајући балегу, плеву, пруће, дрво, коштани пигмент. Ова изложба је представљена као велика амбијентална поставка у галерији УЛУС. Била је то једна симфонија дијалектике између живота и смрти, енергије простора

на коме живимо састављеног од чађи и блатишта, и са огромном животном енергијом која буја у основи свега.

Насликао сам простор на коме живим његовим средствима. Тада сам први пут укључио и дејство атмосферелија, кише, снега, сунца, ветра... Сви ови радови махом су настајали ноћу испод отвореног неба. Коначно слика више није била представа нечега него интегрални део простора на коме настаје – његов животни отисак.



Ђорђе Станојевић, процес настајања слике дејством снега на земљу и коштани пигмент, 2014.



Ђорђе Станојевић, *Ергономија земље*, изложба у галерији УЛУС, 2014.

У тексту каталога за ову изложбу Стеван Вуковић пише: „Ми се усавршавамо на тај начин што нам се ствари дешавају, а не тако што их ми чинимо” – то су биле речи Џона Кејџа, којима је описивао како је своје композиције писао на начин који у њих уводи звукове из окружја; све оне случајне звуке који партитуром нису били ни предвиђени ни одређени. Када своје слике оставља дејству ветра, кише и снега, зрацима сунца и прашини која на њих бива нанесена ветром, као и другим случајним утицајима из околине, Станојевић следи сличну логику, и то чини да би у покрет ставио широки спектар међудејстава и процеса који резултују нечим неочекиваним. Шта год да је постигао током неке од сликарских сеанси постајало је подложно измени путем утицаја атмосферских и других непредвидљивих околности, које су деловале на слику у интервалу између тих сеанси. Разлика спрам Кејџа, као и Флуксус традиције ту лежи у чињеници да су за Станојевића ово били само кораци у процесу стварања потпуно интегралног дела.”



Ђорђе Станојевић, *Ергономија земље*, изложба у галерији УЛУС, 2014.

Након серије „Ергономија земље”, дошло је до синтезе између слике и скулптуре. Проналазио сам груба платна, стара сељачка или јуту. Третирао сам их са земљом и медијумом као објекте, скулптуре. Полазио сам од „осетљивих структура света” које сам откривао у самој структури платна. Јер структура платна је као сплет органских форми које чине живот, а које се могу видети помоћу микроскопа. Процес „препаратуре”, додир земље и структуре платна постао је кључан за мој рад. Њиме сам формирао основни бинарни систем који је, као такав, био довољан за постојање уметничког дела. Овај процес наношења земље на платно које је, или нашпановано на раму, или је било потпуно независно, трајао је дуго. Била је то једна врста духовне медитације и инволвирања што веће енергије у саму основу, у структуру платна.

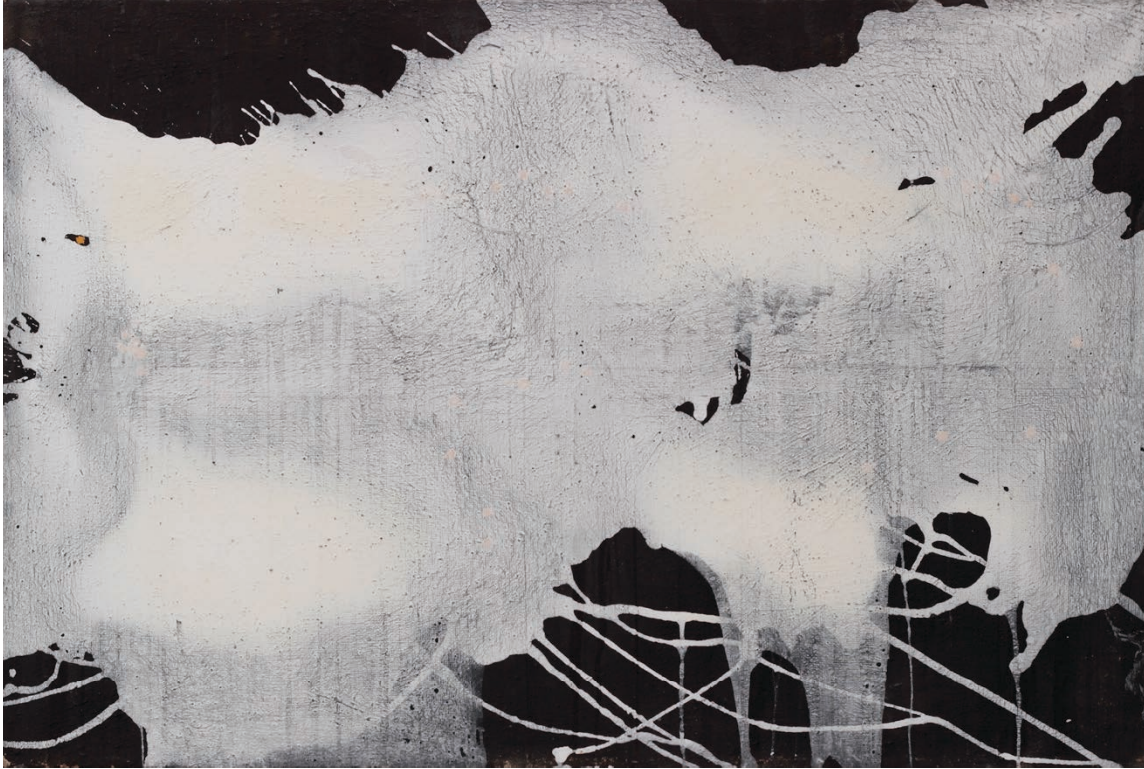
Све што се дешавало на њему након тога био је живот сам. Отисак платна о платно, ток, апсорпције или ширења материје. Некада су ове интервенције биле сведене на аскетску једноставност. У другим случајевима бројни слојеви су градили историју дела.

И даље је присутно доминантно дејство енергије материје, која је ослобођена бојене вредности. Земља јесте, као што злато јесте. Она није боја, она једноставно јесте. Као што коштана црна, коју сам и даље највише користио у свом раду, пре свега, јесте као материја. Појављује се и бела боја која собом носи енергију снега и хладноће. Читаве серије сам реализовао са белим наносима. Њих сам називао „Сликама хладноће”.

Почевши од саме структуре материјала на коме сам радио, апсолутно поштујући његову енергију, доводио сам га у везу са енергијом великих природних сила. Резултати су били неочекивани. Настајале су невероватне слике пејзажа које сам назвао „Фантастични предели”. Ова изложба је реализована у галерији Хаос у Београду.

У тексту каталога ове изложбе, Јелена Кривокапић је написала: „Опус Ђорђа Станојевића припада делу наслеђеног потенцијала модернизма и профилу радова визуелних уметника апстрактне оријентације који високе стандарде и виталност сликарског медија чине и до данас могућим и одрживим. На примеру бројних поетика уметника – од Маљевича до Њумена, Клајна и Полока, преко бираних слика-објеката Бојса, до најразличитијих примера радова једног Капура – идентично остаје увек ово настојање да се од платна или слике-предмета, био он предмет естетике сублимног, исцелитељског или космолошког, сачини један живи организам који би увек почивао на једном више систему презентације, него репрезентације.

Као и код његових претходника, представника ових и њима сличних облика историјске апстракције, слике и слике-објекти Ђорђа Станојевића могу се у наставку и разумети као својеврсне слике-трагови, отворене структуре дела које мапирају изолована сећања, дубоко укорењена егзистенцијалистичка искуства или она која тек треба да настану. Ови радови су по правилу чисте објекталне или материјалне творевине, предметни ентитети по себи, или и ’новостворени субјекти’ који од првих циклуса, насталих од 2008. године, отворено заговарају: културу коегзистенције са остацима тзв. примитивних цивилизација, поново спајање ’биће слике’ са бићем земље, као и наизглед неспојива прожимања картезијанске западне мисли са културом источњачког мистицизма.



Ђорђе Станојевић, *Фантастични предео*, земља, пигмент и дејство снега на платну, 100x150 cm, 2015.

У традицији овог западњачког схватања апстрактне слике и артефакта, Ђорђеви радови, уопштено говорећи, једнако колико прекидају са историјом илузионистичког сликарства, на један сасвим оригиналан начин негују антагонистичку везу са културом дисегно-а (дизајна), тачније са оном виталном културом ренесансе, која се од места уређености и склада индивидуалне инвенције са окружујућим амбијентом, до данас развија у нус-естетику компромиса и опортунизма, етику која креира новог човека озбиљно корумпираног и урушеног најразличитијим облицима реалитета економског и политичког маркетинга. Као одговор на ово самосвесно и поражавајуће сазнање, уметник поништава појам имаго-а као део вертикалне осовине музеолошког или рекламног објекта, предмета култа масовне производње, обожавања или 'колективне медитације'.

Све до последњих Београдских циклуса *Клијање*, *Ергономија земље*, или оних попут париског *Обличја*, насталих до 2015, Станојевић најпре полаже платно у хоризонталан положај, излажући га најразличитијим алтернативним културама манипулације и дораде: интегрише се материја тла и њени рудиментарни

елементи као што су земља, блато, балега, плева или јод. У најновијем циклусу радова *Фантастични предео*, платна су изложена наизменичном утицају и отпору према силама сунца, ветра, кише или снега. Уметник увек изнова креира материју слике чијом се вишестепеном дорадом – излагањем утицајима невидљивих природних енергија у алтерацији са деликатним, најчешће брижљиво осликаваним и моделованим траговима произведеним људском руком – реализује деликатна веза и разлика између космолошког и антрополошког, поетизују антагонизми између сила природе и рада културе и продубљује само 'биће слике'. Да само накратко цитирамо Башлара који тим поводом бележи: 'У раду на материји слике, отвара се њена [материје] двострука перспектива: једна ка интимности делујућег субјекта и друга у супстанцијалној унутрашњости неживог предмета с којим се среће перцепција. У раду на материји, ова двострука перспектива се обрће; субјекат и објекат размењују своју интимност...' (Башлар, Г, *Земља и сањарије воље*, Оглед о имагинацији материје, 2004).



Ђорђе Станојевић, *Фантастични предео*, изложба у галерији Хаос, Београд, 2016.

И управо на линији овог последњег, могућој двострукој перспективи материје, у овом случају блиској и духу источњачких учења – освешћивању времена манипулације сликарске материје у иницијалном подражавању рада природе и оживљавању духова земаљске материје: њених ефемерних пролаза, понирућих сенки, исијавајућих обрису или спонтаних гестова њених кореспондентних двојника – фокусирају се најновија истраживања аутора. На прагу овог отвореног, размењивог и антиципирајућег искуства алтернативне културе рада у материји и потенцијалу сећања, у свету постављеном артефакту као живом организму отвореном према времену отпора и синтезе са невидљивим природним (космолошким?) силама – мапирају се нове представе о свету или креирају виталнији облици органских веза човека-природе и човека-културе.

Дисегно вишег реда или виртуелни амбијентални пејзажи који нас остављају без даха у пројекцији трепераве светлости и импрегнираних сенки неухватљиве енергије природе у последњим видео-амбијентима, пејзажи сублимног земаљског магнетизма чије слике-материје од посне земље и коштаног црног пигмента, читавају имаго нашег телурског потенцијала и енергије у најновијим радовима Ђорђа Станојевића – део су овог једном живљеног фантастичног предела, микро-космогонијског догађаја или позитивна виртуелна утопија њеног творца.”



Ђорђе Станојевић, *Фантастични предел*, изложба у галерији Хаос, Београд, 2016.

У тексту „Неоутопијски повратак природи”, аутор Балша Рајчевић пише: „Већ одавно је у савременој уметности најтеже бити нов, оригиналан. Да ли због тога што су дугогодишњим истраживањем у оквирима класичних модерних уметничких медија исцрпљене већ готово све откривалачке, иноваторске могућности? Вероватно.

Али Ђорђу Станојевићу је то данас најтеже постигнуће ипак успело. Он не само да је оригиналан него је, што је важније, и аутентичан, искрен. Јер оригиналност и искреност јесу комплементарни појмови, али не морају бити и идентични, како неки можда мисле, јер оригиналност је лажна без искренности. Већ у дужем временском периоду, нажалост, у уметности је честа појава помодног и вештачког уклапања у задате трендове. Стваралачки приступ Ђ. Станојевића је у знаку доследности и развојног континуитета. У ширем смислу припадник је апстрактне уметничке оријентације. У ужем смислу могућих реминисценција близак је својеврсном крилу наведене уметности...

Значи, да закључимо: у креативном приступу у ранијим циклусима је био нагласак на изражајном, 'потенцијалном говору' материје, а сад је на последицама – ефектима или траговима дужег временског дејства природних сила на материју. У питању је генерални устаљени биномски однос материје као подлоге и могућег примењеног процесуалног чина на ту материју, само сад на нов, неустаљен и непознат начин у односу на уобичајене сликарске поступке. Резултат наведеног и описаног приступа су цртежи – слике пуне својеврсне живости и специфичног енергетског набоја – зрачења. Поводом улоге материјала у уметности Жан Дибифе констатује: 'да је материјал један језик, да уметност мора да се роди из материјала, да спиритуалност мора да се отисне у језику материјала, да сваки материјал има свој језик, јесте један језик, да се не ради о томе да му се један језик додаје или да он служи неком језику...’⁹⁸

⁹⁸ Балша Рајчевић, „Неоутопијски повратак природи”, лист *Данас*, 9. март 2016, стр. 18.

САКУПЉАЧИ СВЕТЛОСТИ

Боја се појављивала само у обрисима, увек као „траг енергије у кретању”, како би то дефинисао Казимир Маљевић.⁹⁹ Моји радови су били у потпуности бинарни, ослоњени, пре свега, на енергију материјала и дејство енергија великих сила. Улога човека у том процесу је диригентска, где аутор прати те силе, обликује их и хармонизује. У дијалогу са материјом и енергијама стварала се „бинарна поезија”.

Једно поподне сам радио на својим великим сликама. Постепено сам улазио у црну користећи коштани пигмент. Процес је био дуг, све више сам продирао у дубину слике. „Сликар наивно верује да слика оно што види”,¹⁰⁰ говорио је Матис. Ја сликам оно што видим, чујем, миришем, осећам, што пројектујем, замишљам, чега се сећам, што предосећам...

Наносећи слојеве црне, слика је постајала све теже и тежа. Решења није било. Осећала се тежина једног труда, као дубоко орање. Црна је понирање. У једном тренутку моја мајка је пролазила поред слике и из корпе је испао струк рузмарина. Нехотице сам га узео, помиришао и зелена боја је почела да тече.

Мирис је активирао боју у мојим сликама. Она као да је експлодирала. Као да је дуго чекала да се деси. И десила се. „Пет килограма зелене је зеленије од колограма зелене”,¹⁰¹ говорио је Гоген. Настала је прва слика чији је основни носилац боја као „траг енергије у кретању”.

Сви методолошки елементи процеса су остали, и енергија материје, и дејство енергија великих сила, што је сада придодата још једна комплексна вредност, а то је енергија боје која кореспондира са свим овим елементима. Она је цвет, револуција, оно што је настало после дугих година труда.

Боја је почела да тече као у мом пророчком бунилу. Формирао ју је сликарски инстинкт. Она *јесте*, као злато или земља. Тачно се зна која је то боја, која

⁹⁹ Лазар Трифуновић, *нав. дело*, стр. 63.

¹⁰⁰ Исто, стр. 38.

¹⁰¹ Исто, стр. 32.

количина, која густина и како је нанети. Боја је живот сам или „људска судбина”,¹⁰² како ју је Лазар Трифуновић називао.



Ток боје документован фотографијом

У различитим временским условима боја, која је дијалектика материје и енергије, интерреагује са „тоталитетом пејзажа у коме настаје”. Зима у њој исцртава фантастичне цртеже. Дубоке, као неке приче које смо ми заборавили. У контакту са кишом стварају се ентропијске ерозије као животни токови, а у контакту са сунцем боја добија огромну енергију коју сам реализовао кроз серију „Сакупљачи светлости”. Управо је изложба у галерији Факултета ликовних уметности у Београду, са овом серијом слика-објеката била моја докторска изложба.

У току резиденцијалног боравка у Паризу, лета 2014. године један од најјачих утисака био је дијалог са Гиставом Курбеом у музеју Орсеј. Једна поред друге су

¹⁰² Лазар Трифуновић, *нав. дело*, стр. 37.

стајале слике „Атеље” и „Сахрана у Орнану”. Слике огромних димензија и једног приступа који је можда највише од свега утицао на стварање нове серије радова.

Гистав Курбе је пореклом са села, као и ја. Слике је радио као да је „орао земљу”. Превртањем земље, он добија ликове који су као нека врста плода који је земља дала и који ће се у њу вратити. Његове слике миришу на земљу и влагу. У њима се осећа ветар, хладноћа, живот, смрт, све. Оне су приказ тоталитета живота који је остварен на великим форматима.

Баштинећи овај утисак, прво што сам себи задао по повратку у Србију јесте да набавим рамове три са два метра. Платно за њих сам препарирао земљом. Дуго су ови формати стајали и зрели док није започет процес сликања на њима. Интеракција са првим пролећним сунцем био је њихов почетни импулс. Из њега су настајале флеке као једна врста дијалога. Као да су биле „огледало неба”. Тако су слике и биле постављене – као врста инсталације у природи у којој се огледа небо.



Интеракција слике са сунцем у природи

Пикасо је говорио да „неко од сунца прави флеку, а неко од флеку прави сунце”¹⁰³ Нисам сликао сунце већ сам интуитивно покушавао да инволвирам енергију сунца у материју боје на слици. Настали су невероватни резултати као нека врста бојених симфонија. Огромне бојене површине постале су колектори сунчеве енергије. Настала је серија „Сакупљачи светлости”.



Интеракција слике са сунцем у природи и формирање бојених флека (деталј слике).

Кустоскиња Александра Лазар овај процес описује следећим речима: „Елементи природе (њене материјалне и метеоролошке супстанце) Станојевићевим радовима нуде своју просторност, експанзивност и контемплативност.

Уметник користи енергије природе – гравитацију, промену времена, светлост, температуру, ерозију и ток – као алат за директну интервенцију на материјале и пигменте. У Фантастичним пејзажима, који настају у спреси с елементарним утицајима које се могу препознати али не и контролисати, Станојевић оставља простор за тензије које постоје изван и унутар самог дела, пратећи интуитивни осећај за дубље значење контакта са земљом која, пролазећи кроз прсте, мења, трансформише и храни.

¹⁰³ Група аутора, *Ликовне свеске 5*, стр. 37.

Заинтересован за уметност изван академске рутине, Станојевић ствара у природној средини у заједници села Осечина, где од 2010. води иницијативу 'Природа и Уметност'. Уметност за Станојевића није само библиотека знања него извор трансформативних снага.¹⁰⁴

„Пусти је нека тече” кључна је реченица процеса који је документован фотографијама. Праћење процеса и настајање резултата тог процеса на огромним површинама представља концепт овог рада. Он је изложен у галерији која му је омогућила јединство симфоније која пулсира енергијом сунца.

Као што је „Ергономија земље” у галерији УЛУС била велика амбијентална целина натопљена дамарима ноћи, тако је изложба „Сакупљачи светлости” амбијент зрачења огромних слика натопљених енергијом. Изложба је реализована трима великим сликама од три метра и неколико слика диманзија 1,5x1 m. Била је чак и идеја да се велике слике само наслоне на зид, да доњим делом буду ослоњене на под. Целина „зрачења” унутар простора галерије била је пресудна у овом концепту и формиран је амбијент, пре свега једног енергетског простора. Симфонија „једног звука” и енергије реализована у огромним форматима који чине јединствену амбијенталну целину.

Пиктурална вредност слика је само „секундарна последица” процеса настанка ове једнозвучне симфоније. Она је увек изненађење, како за аутора, тако и за посматраче. Стално се мења, али зрачење увек остаје исто. Методолошки се поставља питање, колико је слојева довољно да би слика имала довољан интензитет? Зато су слике реализоване у неколико слојева који су као нека врста „духовне седиментације”. Сваки нови слој је ново зрење и додатни енергетски потенцијал слике.

Поставља се питање када је овај процес завршен. „Токови” увек могу ићи даље. Када је тренутак када слику треба оставити да живи свој живот? То је питање етике и процеса настанка дела. Када слика сублимира енергију, свест и контакт аутора са материјом и природним силама, она може наставити свој живот. Као биљка коју сте посадили, однеговали до зрења и пустили у живот.

¹⁰⁴ Александра Лазар, Каталог пројекта *WITH*, Београд, 2017.



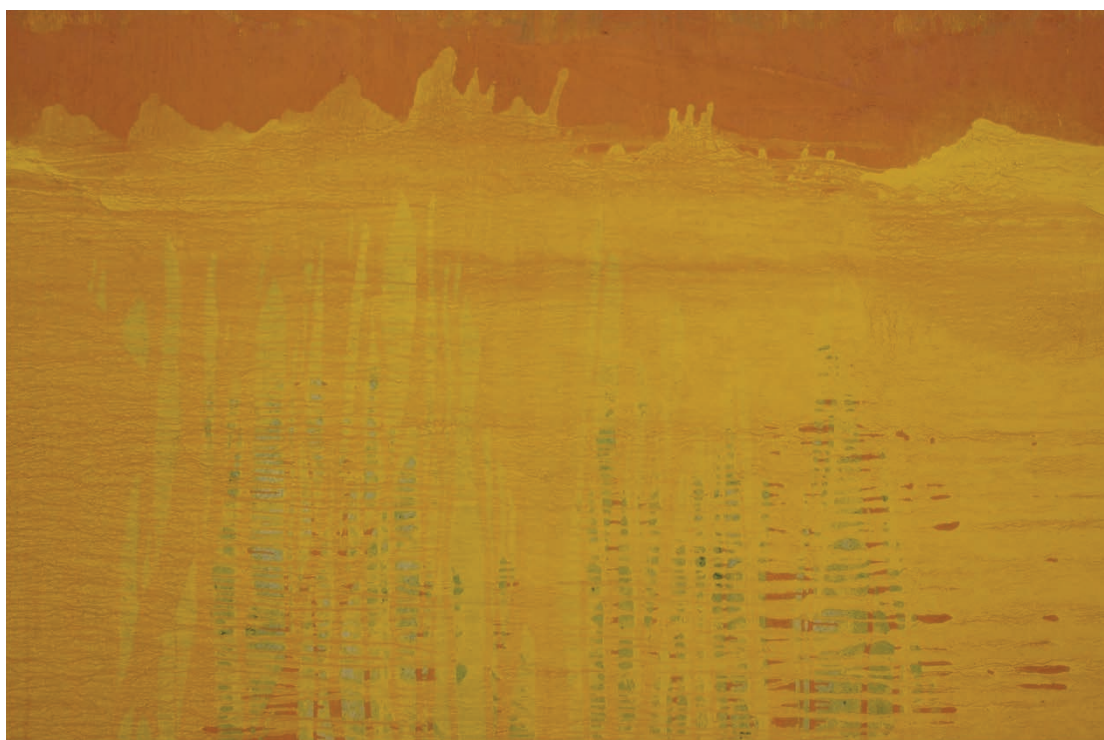
Ђорђе Станојевић, *Сакупљачи светлости*, земља, природни пигмент, медијум и утицај сунчеве енергије на платну, 180x300 cm, 2015.



Детаљ слике



Ђорђе Станојевић, *Сакупљчи светлости*, земља, природни пигмент, медијум и утицај сунчеве енергије на платну, 180x300 cm, 2015.



Детаљ слике



Ђорђе Станојевић, *Сакупљачи светлости*, земља, природни пигмент, медијум и утицај сунчеве енергије на платну, 180x300 cm, 2015.



Детаљ слике



Ђорђе Станојевић, *Сакупљачи светлости*, амбијентална поставка у галерији Факултета ликовних уметности у Београду, новембар 2015.



Ђорђе Станојевић, *Сакупљачи светлости*, земља (диптих), природни пигмент, медијум и утицај сунчеве енергије на платну, 100x140 cm, 2015.



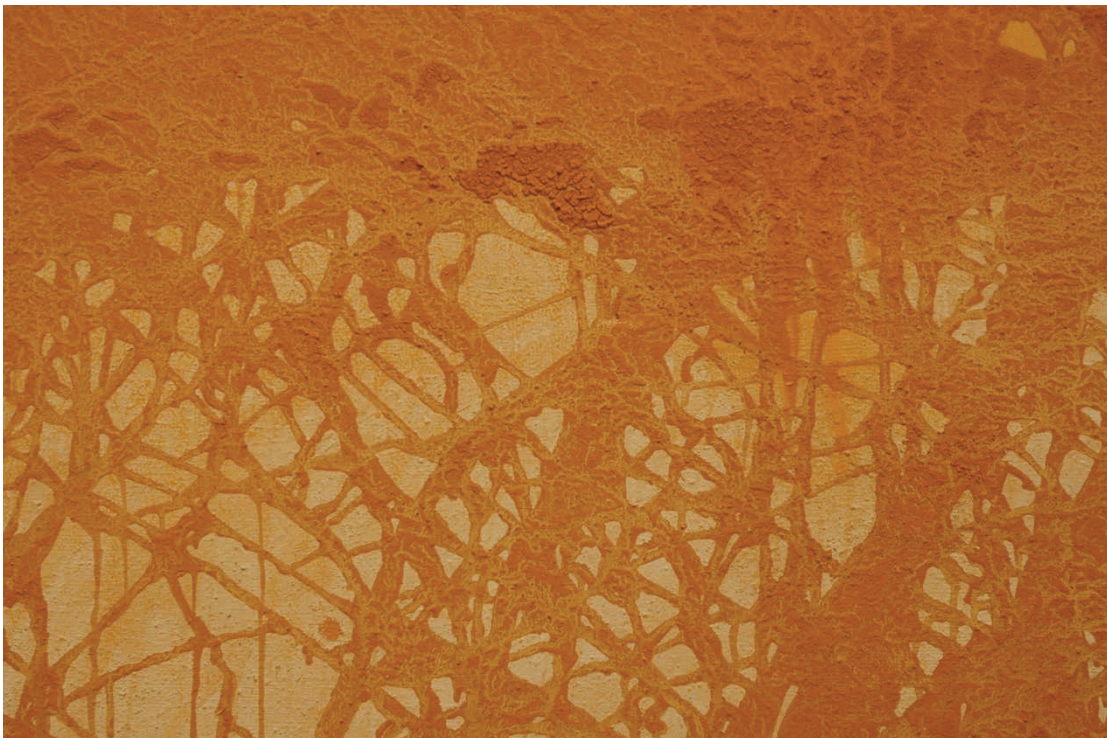
Ђорђе Станојевић, *Сакупљачи светлости*, земља, природни пигмент, медијум и утицај сунчеве енергије на платну, 100x150 cm, 2015.



Ђорђе Станојевић, *Сакупљачи светлости*, амбијентална поставка у галерији Факултета ликовних уметности у Београду, новембар 2015.



Ђорђе Станојевић, *Сакупљачи светлости*, земља, природни пигмент, медијум и утицај сунчеве енергије на платну, 100x150 cm, 2015.



Детаљ слике



Ђорђе Станојевић, *Сакупљачи светлости*, амбијентална поставка у галерији Факултета ликовних уметности у Београду, новембар 2015.

ЗАКЉУЧАК

Методологија мог докторског уметничког пројекта заснована је на истраживањима чији је циљ анализа настанка времена у коме живимо и уметничког концепта који сам у њему развио. „Сликати природом” је јасно дефинисана уметничка стратегија, која је директна реакција на животне околности савременог света. Она није ни бунт, ни критика већ његова алтернатива. Тачније, једна од могућих стратегија.

Веома детаљно сам проучио процес настанка логике времена у коме живимо и уметничке феномене који су настајали као његова последица. Истраживао сам онај сегмент уметности према коме уметност покушава да човека врати његовим извориштима, примарној структури света и природном поретку. Концепт истраживања је усмерен на повезивање природног и уметничког процеса. У том сегменту лежи „радикалност” која се помиње у самом наслову овог рада. „Сликати природом” је уметнички концепт који инсистира искључиво на процесу настанка уметничког дела. Резултат који настаје је само документација тог процеса.

„Моји су објекти секундарна ствар”,¹⁰⁵ речи су Јозефа Бојса. Свака изговорена реч, сваки гест и начин живљења су оно што је важно, а све што настаје као уметничко дело је последица тога, једна врста животно-уметничке документације. Радикалност овог става је јасна намера да живот и уметност постану једно. Због тога сматрам да нова уметност није нова форма или медиј него нова етика у новом времену, која потпуно логично, као резултат, формира нову естетику.

Данас је једно од кључних етичких питања однос човека према природи. Заправо, то је однос човека према самоме себи. Екологија је наука која се бави очувањем животне средине. Дијалектика појма екологије је веома важна зато што је она преиспитивање духовног става човека према природи. Све остало је последица тог става и манифестује се у материјалном.

¹⁰⁵ Група аутора, *Ликовне свеске 6*, стр. 100.

Ми живимо у потрошачком друштву у коме профит нема алтернативу. Та чињеница је од нас направила нервозне људе, који увек касне, ништа им није довољно и никада немају времена. Без обзира на материјалне успехе, човек се осећа изгубљено, отргнуто и трагично. Човек троши природу, изворе енергије у њој и другог човека. Човек само троши, и у томе лежи кључ проблема нашег времена.

Природа нас учи потпуно другачијем ставу. Она се никада не жали. Труди се, без обзира на услове, и сваки пут поново роди. Обновља се. Уметност која прати овај процес преузима исте принципе и постаје једно са природом. Указује својим примером да можемо бити једно са природом и да, са таквим ставом, сем бесмучне ентропије имамо и другу страну ове дијалектике, а она подразумева стварање и рађање.

Човек је данас конципиран као потрошач, али његов спас је у томе да он буде извор енергије, исти онакав каква је природа, да се стално обнавља, да буде попут зрна које увек изнова исклија. Он је такав створен, од земље, и ту чињеницу, хтео не –хтео, мора прихватити. У супротном ће бити сурогат природе и сам ће себе уништити, чему и данас сведочимо.

Уметност увек преузима одговорност и указује на суштинске проблеме човечанства. Она не би требало да критикује манифестације тих проблема већ да понуди нова решења. Наравно, треба добро познавати своје време, његову логику, технологију и духовност. Указати на девијантности савременог друштва, али то не би смео бити крајњи циљ уметности. Јер као што човеков организам има потребу за здравом органском храном, исто тако његов дух има потребу за „здравом уметношћу” као духовном храном.

Здрава уметност настаје исто онако како настаје и органска храна. Поверењем у природу и њене процесе. Не мора бити више, лепше, брже и веће. Када будемо имали поверења у природу, и она ће имати у нас и ми ћемо бити једно. Вероваћемо једно другоме. Јер ипак је та природа створила нас, а не ми њу. Свима ће онда бити довољно. Све је у поверењу.

У процесу еволуције човека ка новој свести, уметност има веома важну улогу да укаже својим примером на заборављени модел суживота човека и природе. Она се појављује као медијум у овој покиданој вези.

Мој став је да је уметност та која мора повезати уметничке, технолошке и природне процесе, и тако створити једно ново, одрживо, јединство. Технолошки напредак се не може и не треба зауставити, али он се неминовно мора везати за процесе од којих смо и ми настали. Уметност мора бити пример тог јединства. Она само својим примером човечанству може понудити нове моделе свести који су лековити за време у коме живимо.

СПИСАК ЛИТЕРАТУРЕ

Andriani Gotz, Winfred Konnertz i Karin Thomas. *Joseph Beuys, život i delo*. Priredio Zoran Gavrić. Beograd, Bogovađa, 2001.

Арден, Пол. *Контекстуална уметност*. Нови Сад, Музеј савремене уметности Војводине, 2007.

Aranson, H. H. *Istorija moderne umetnosti*. Prevela Emilija Cerović. Beograd, Orion Art, 2003.

Барт, Ролан. *Смрт аутора*. Загреб, Сувремене књижевне теорије, 1986.

Бихаљи Мерин, Ото. *Продори модерне уметности*. Београд, Нолит, 1962.

Бодријар, Жан. *Симулакруми и симулација*. Превела Фрида Филиповић. Београд, Светови, 1991.

Волис, Брајан (Brian Wallis). *Land and Environmental Art* (Уметност земље и окружења). London, Phaidon, 1998.

Вуковић, Стеван. *Концепт природе у раду Ђорђа Станојевића*. Каталог изложбе Ђорђа Станојевића. Београд, галерија УЛУС, 2014.

Група аутора. *Ликовне свеске 1–9*. Београд, Универзитет уметности у Београду, 1985.

Група аутора. *Studio Olafur Eliasson* (Студио Олафура Елијасона). Berlin, Taschen, 2008.

Група аутора. *Robert Smithson* (Роберт Смитсон). Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 2004.

Група аутора. *The Andy Goldsworthy Project* (Енди Голдсворти пројекат), London, Thames & Hudson, 2010.

Група аутора. *The 20th Century Artbook* (Књига о уметности XX века). London, Phaidon, 1996.

Гудинг, Мел (Mel Gooding). *Herman de Vries* (Херман де Врајс). London, Thames & Hudson, 2006.

Еко, Умберто. *Како се пише дипломски рад*. Београд, Народна књига / Алфа, 2000.

Јањић, Саша. *Снага земље*. Каталог изложбе Ђорђа Станојевића. Београд, галерија Нова, 2012.

Јањић, Саша. *Одлазак у слику*. Каталог изложбе Ђорђа Станојевића. Београд, галерија Магацин, 2013.

Janson, H. W. *Istorija umetnosti*. Prevela Olga Šafarik. Beograd, Prosveta, 1989.

Кривокапић, Јелена. *Фантастични предео*. Каталог изложбе Ђорђа Станојевића. Београд, галерија Хаос, 2016.

Кривокапић, Јелена. *Сликати природом*. Каталог изложбе Ђорђа Станојевића. Београд, галерија Београд, 2013.

Лазар, Александра. WITN. Каталог пројекта WITN, Ђорђа Станојевића, Бранислава Николића и Александра Димитријевића. Београд, 2017.

Мејер, Џејмс (James Meyer). *Minimalism* (Минимализам). London, Phaidon, 2000.

Milenković, Nebojša. *Natrag, Božidar Mandić i Porodica bistrih potoka*. Novi sad, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2015.

Пајин, Душан. „Океанско осећање у филозофији и религији”. *Културе истока*. 1989, бр. 21

- Рајчевић, Балша. „Неутопијски повратак природи”. Београд, лист *Данас*, 9. март 2016.
- Рилке, Рајнер Марија. *Писма младом песнику*. Превела Вера Стојић. Београд, Модерна, 1990.
- Стајн, Гертруда. *Ликасо*. Превела Александра Грубор. Чачак, Градац, 2000.
- Трифунковић, Лазар. *Сликарски правци XX века*. Приштина, Јединство, 1982.
- Ћинкул, Љиљана. „Са земљом и на земљи”. Београд, лист *Политика*, 15. април 2012.
- Фридман, Тери (Terry Friedman). *Time, Andy Goldsforty* (Време, Енди Голдсворти). London, Thames & Hudson, 2011.
- Шарден, Пјер Тејар. *Срце материје*. Чачак, Градац, 2003.
- Шобајић, Драгана. *Како се пише стручни рад*. Београд, Факултет музичке уметности, 2007.
- Шуица, Никола. *Сликарство изван својих граница*. Каталог изложбе Ђорђа Станојевића. Београд, галерија СКЦ, 2008.
- Бошковић, Јасмина. *Копија без оригинала*. ПУЛС магазин, <http://pulse.rs/kopija-bez-originala/>
- <https://sr.wikipedia.org/sr/Кибернетика>
- https://sh.wikipedia.org/wiki/Jeff_Koons

БИОГРАФИЈА



Ђорђе Станојевић

Рођен 29. марта 1974. године у Осечини.

Ванредни професор на Академији за уметност и конзервацију СПЦ у Београду.

Ванредни професор на Академији лепих уметности и мултимедија у Београду.

Оснивач и уметнички директор пројекта „Nature & Art”.

Бави се теоријом уметности, пише критику и есеје.

Образовање:

2011–2012. Докторске студије на Факултету ликовних уметности у Београду

1999–2001. Магистарске студије на Факултету ликовних уметности у Београду

1994–1999. Студије сликарства на Факултету ликовних уметности у Београду

Самосталне изложбе:

2016. „Фантастични предео”, галерија Хаос, Београд

„Између природе и уметности”, галерија Media Nox, Марибор

„Фантастични предели”, галерија Дрина, Београд

2015. „Објекти”, галерија Abstract Project, Париз

„Дијалози”, галерија Grace Teshima, Париз

„Обличја”, Ликовни салон Културног центра Новог Сада

2014. „Рефлексије”, Културни центар Србије, Париз
 „Ергономија земље”, галерија УЛУС, Београд
2013. „Клијање”, галерија Београд, Београд
 „Сликати као природа”, Центар савремене уметности Црне Горе, Подгорица
 „Подгорина”, галерија Nature & Art, Осечина
 „Рађање”, галерија Силос, Ваљево
2012. „Раст”, галерија Нова, Београд
 „Ергономија земље”, галерија Културног центра, Панчево
 „Сликарство земље”, галерија СУЛУВ, Нови Сад
 „Снага земље”, Галерија савремене уметности, Смедерево
2011. „Поетика земље”, галерија Народног музеја, Ваљево
2009. „Запис”, галерија Магацин, Београд
 „Пулсирајућа реалност”, галерија уметничког центра УБСМ, Београд
2008. „Присуство”, галерија Народног музеја, Ваљево
 „Земља”, галерија СКЦ, Београд
2003. „Киша”, галерија ФЛУ, Београд
2002. „Писмо”, галерија Војне академије, Београд
2001. „Фрагменти”, галерија Медија центра, Београд
2000. „Простирање”, галерија Дома омладине, Београд
1999. „Лествице”, галерија ФЛУ, Београд

Колективне изложбе:

2016. V међународно бијенале визуелних уметности, Чачак
 Међународно тријенале проширених медија,
 Павиљон Цвијета Зузорић, Београд
 „Природа као материјал за скулптуру”, Међународни фестивал савремене
 скулптуре, галерија СУЛУЈ, Београд
 „Nature & Art Collection”, галерија Културног центра, Чачак
 Међународни симпозијум „Уметност и папир”, Чачак
2015. „Nord Art”, међународна изложба Kunstwerk Carlshutte, Хамбург
 „Imago Mundi”, Luciano Benetton Art Collection, Венеција
 „Nature & Art”, Скандинавски павиљон, Београд

- „Nature & Art Collection”, галерија Nature & Art, Осечина
- „Изложба српских уметника”, Загреб, Панчево, Крушевац, Прокупље,
Свилајнац, Грачаница, Косовска Митровица, Штрпце
- „Нове аквизиције”, Музеј Zepet, Београд
- „Collection”, галерија FUNNEL, Букурешт
- „Београдско тријенале цртежа и мале пластике”,
Павиљон Цвијета Зузорић, Београд
- „Екокулт”, галерија Прогрес, Београд
- „Пролећни салон”, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд
- „Фестивал 9”, Циглана, Београд
- „Изложба професора Академије СПЦ за уметност и конзервацију”,
галерија Дома војске, Београд
- „Новогодишња изложба”, галерија Београд, Београд
2014. „Радови на папиру и објекти VI”, галерија Београд, Београд
- „New Works”, галерија FUNNEL, Букурешт
- „Collection”, галерија Galatea, Букурешт
- „Екокулт”, галерија Прогрес, Београд
- „Паралеле”, галерија Културног центра, Ваљево
- „Пролећни салон”, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд
- „Изложба српских уметника”, Музеј града Ровиња
2013. Међународно тријенале проширених медија,
Павиљон Цвијета Зузорић, Београд
- IV међународно бијенале визуелних уметности, Чачак
- „Nature & Art Project”, Миксер фестивал, Београд
2012. „Уземљење” (site-specific пројекат), „Nature & Art Project”,
Миксер фестивал, Београд
- „Арс Козара” (land art пројекат), Национални парк Мраковица, БиХ
- „Изложба цртежа и мале пластике”, галерија Силос, Ваљево
- Изложба „Nature & Art Project” колоније, галерија Nature & Art, Осечина
2011. „Nature & Art Project”, галерија Сон: Да фондације, Марибор
- „Nature & Art Project”, Миксер фестивал, Београд
- „Nature & Art Project”, Green Screen Festival, Београд
- Изложба Јаловичке колоније, уметнички центар УБСМ, Београд
- Изложба Јаловичке колоније, галерија Културног центра, Сопот

2010. „Nature & Art Project”, Кућа легата, Београд
„Nature & Art Project”, галерија Народног музеја, Ваљево
PM Art Foundation, галерија Матице српске, Нови Сад
PM Art Foundation, Philip Morris галерија, Београд
PM Art Foundation, Philip Morris галерија, Ниш
Изложба Јаловичке колоније, галерија Културног центра, Јаловике
2009. Фестивал уметности младих „Раскршће”, Ваљево
„Пропозиција-Рефлексија”, уметнички центар УБСМ, Београд
2001. Нови чланови УЛУС-а, галерија Цвијета Зузорић, Београд
„7 српских уметника”, галерија ХИПП, Пфафенхофен, Немачка
2000. „Библиотека чуда”, галерија ФЛУ, Београд
IV југословенско бијенале младих уметника, Конкордија, Вршац
Међународна изложба „BREAK 21”, Љубљана, Словенија
Светски фестивал радова на папиру, Крањ, Словенија
1999. Изложба групе „Просопон”, галерија Стара капетанија, Земун
1998. Изложба групе „Просопон”, галерија Народног музеја, Ваљево

Награде:

2014. Аквизиција Музеја Zepher
2007. Награда за најбољи визуелни идентитет Србије
2000. Награда на IV југословенском бијеналу младих уметника

Контакт:

Ђорђе Станојевић
Боре Марковића 25/29, Београд
т: +381 64 190 10 60
е: djordje.stanojevic@gmail.com
www.djordjestanojevic.com

Изјава о ауторству

Потписани: Ђорђе Станојевић

Број индекса: 4205/11

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

ПРИРОДА И УМЕТНОСТ КАО МОГУЋНОСТ РАДИКАЛНЕ

УМЕТНИЧКЕ ПРАКСЕ

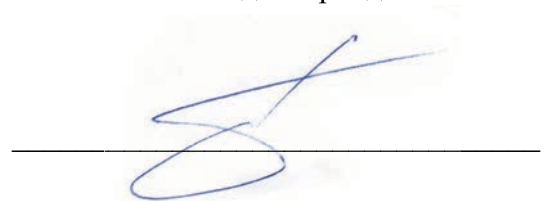
Амбијентална поставка слика-објеката

у галерији Факултета ликовних уметности у Београду

- ! резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- ! да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- ! да су резултати коректно наведени и
- ! да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 12.4.2017.



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

Име и презиме аутора: Ђорђе Станојевић

Број индекса: 4205/11

Докторски студијски програм: Универзитет уметности у Београду

Факултет ликовних уметности

Докторске студије уметности

Студијска група за сликарство

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

ПРИРОДА И УМЕТНОСТ КАО МОГУЋНОСТ РАДИКАЛНЕ

УМЕТНИЧКЕ ПРАКСЕ

Амбијентална поставка слика-објеката
у галерији Факултета ликовних уметности у Београду

Ментор: мр Радомир Кнежевић, ред. проф. ФЛУ

Потписани (име и презиме аутора): Ђорђе Станојевић

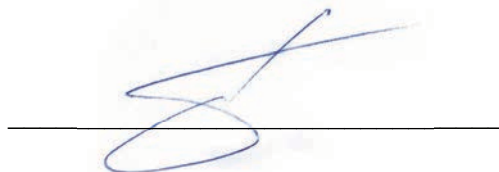
изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

У Београду, 12.4.2017.

Потпис докторанда



Изјава о коришћењу

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

ПРИРОДА И УМЕТНОСТ КАО МОГУЋНОСТ РАДИКАЛНЕ
УМЕТНИЧКЕ ПРАКСЕ

Амбијентална поставка слика-објеката
у галерији Факултета ликовних уметности у Београду

која / и је моје ауторско дело.

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

У Београду, 12.4.2017.

Потпис докторанда

