

INTERNACIONALNI UNIVERZITET U NOVOM PAZARU
Departman za umjetnost

MR. DANIS FEJZIĆ

**Afirmacija `ružne umjetnosti` i njena uloga u
post-traumatskom društvu**

DOKTORSKA DISERTACIJA

MENTOR: PROF. DR. SC. FEHIM HUSKOVIĆ

NOVI PAZAR, 2017.

Ovaj rad posvećujem majci Nađi, ocu Suadu i bratu Adisu...

SAŽETAK

Svojim kreativnim istraživačkim radom nastojao sam da (re)interpretiram i (re)kontekstualiziram fenomen ružnog u umjetnosti, prevashodno kritički analizirajući aktualni okvir (sociološki, kulturološki, religijski...) Bosne i Hercegovine kao postratne – posttraumatske specifične državne tvorevine. Moje istraživanje (uključujući i praktični – grafički dio) ima etičko i humanističko utemeljenje koje dovodim u paralelu sa idejnim i psihološkim načelima antičke drame – tragedije.

Preciznim analitičkim osvrtom na autore i djela iz historijske baštine odao sam i svojevrсни homage radovima i poetikama koje ocjenjujem influentnim kako za opšti razvoj ružne umjetnosti tako i za vlastita percipiranja takvih estetičkih i psiholoških sadržaja. Takođe, u osnovnim crtama sam iznio i pregled savremenih kreativnih razmišljanja i tendencija unutar umjetničkog istraživanja ‘ružnog’ ne bih li napravio konstruktivnu komparaciju nekadašnjih i sadašnjih doživljaja ‘ružnog – lijepog’. Takvim usporednim pristupom sam iznova propitivao i kristalisao i sopstvena opredijeljenja ali i iznalazio i sopstveno mjesto unutar takve umjetničke tekovine.

Obzirom da sam po svojoj umjetničkoj naobrazbi i afinitetima klasični grafičar, nastojao sam da, konceptualno i praktično, ukažem na brojne mogućnosti koje grafika u svome fundamentu posjeduje ali i da je ‘suočim’ sa realnim izazovima suvremenog doba i njemu pripadajućih tehnologija. S tim u vezi, bitan segment rada sam posvetio tumačenju osobnog doživljaja svrhe grafičkog lista kojem već duže vrijeme pristupam kao pronosiocu – nosiocu poruke, kao nosiocu konkretnog kritičkog stava. ‘Oglašavanjem’ putem grafičkih listova na najraznovrsnijim, netipičnim mjestima omogućavam da grafika izađe iz usko – galerijskih okvira i postane ‘provodnik’ vlastitog autorskog i ljudskog stava te tako uspostavljam i aktivniji dijalog sa posmatračem. Takav umjetnički iskaz nije više tek galerijski eksponat nego i kvalitetan ‘deskript’ devijantnih i negativnih pojava i dešavanja kojima sam svjedok.

Autorski grafički ciklus “Ikone našeg doba” razotkriva i ‘ilustruje’ te zloćudne manifestacije koje su dobrim dijelom postale obilježja bosanskohercegovačkog sadašnjeg trenutka. Pri tome se idejno i etički oslanjam na koncept antičke dramske postavke u namjeri da iniciram željeno katarzično iskustvo. Takav pročišćavajući i zaliječujući momenat pokušavam da izazovem svojim grafikama – svojim *GrafiKatarzama* (vlastita izvedenica op.a.). Ukratko, grafikatarza sadržajno i značenjski objedinjuje grafičko tehnološko uporište te idejnu i ljudsku opredijeljenost za dostizanjem katarze. Moje *GrafiKatarze* detektuju stvarnu nesreću, tragediju i ‘ružno’ suvremene Bosne.

Suprotno dominantnim intencijama i stilskim odlikama šok-arta (kojeg sam takođe akcentirao u ovom radu), moja umjetnička forma i njena poruka ne inzistiraju na pukom zgražavanju

poblikuma – na pukom ‘šoku radi šoka’. Preciznim predstavljanjem vlastitog životnog okvira te vlastitog životnog iskustva nastojim da upozoravam na tragične okolnosti i sadržaje te tako konstruktivno doprinosim istinskom popravljaju ove Bosne – moje Bosne.

Vlastitim grafičkim radom nastojim i da očuvam kontinuitet tradicije autentičnog bosanskog umjetničkog izražavanja – tradicije poznate kao bosanski stil. Takav specifikum obogaćujem i svojim kreativnim pristupom.

Moje istraživanje (koje je empirijskog karaktera) se gradilo uvažavanjem te izučavanjem različitih historijskih, filozofskih i umjetničkih izvora te kao zaokružena forma odražava autorsku namjeru da se ukaže na negativnu praksu poštivanja pogrešnih vrijednosti – poštivanja pogrešnih ‘ikona’. Razobličavanjem takvog Zla (koje i proizvodi ono što razaznajemo kao ‘ružno’), na neki način otvaram put za poštivanje istinski Svetog i Uzvišenog, otvaram put za vjerovanje u istinsko Dobro. Oslanjanjem na hermeneutički princip (u svojoj metodološkoj postavci) sistematično sam gradio i precizirao vlastiti izraz i mišljenje.

ključne riječi: rat, trauma, katarza, grafika, Bosna i Hercegovina, ružno, sveto, angažman

SUMMARY

With my creative research, I intended to (re)interpret and (re)contextualize the phenomenon of the ugly in art, primarily critically analyzing the actual frame (either sociological, cultural, religious etc.) of Bosnia and Herzegovina as a postwar – posttraumatically specific state entity. My research(including the practical – printmakers part) has a ethical and humanistic foundation which I bring in a parallel with the ideal and psychological principles of the antique drama – tragedy. With a precise decree on the authors and works from the historical heritage I paid my respects to the works and poetics which I classify as influential for both the wholesome development of the ugly art and for personal perceptions of such aesthetical and psychological content. I presented an overview of contemporary creative thinkings and tendencies inside artistic explorations of the “ugly” in short lines wouldn’t I create a constructive comparative of former and current experience of the ugly and beautiful relation. I tried to question and crystallize such an comparative approach and personal commitments, but I found out my personal space inside such artistic achievements. Considering my own artistic education and affinity in which I’m a classic printmaker, I tried to, conceptually and practically, point out various possibilities which printmaking owns in it’s fundament, but to face it with real challenges of the modern times and it’s related technologies. With that in mind, I dedicated an important segment of work to explaining personal experience of the purpose of prints to which I approach, for a long time now, as a transferor – carrier of a message, as a carrier of concrete critical attitude. “Vocating” through prints in most various ways, I give the most untypical places a possibility for printmaking to step out of the narrow – gallery induced frames and becomes a conductor of personal author’s and humane attitude, and conduct an most active dialog with the viewer. Such artistic expression is no longer just a gallery exhibit, but also a quality “descript” of deviant and negative phenomena and events which I witnessed. Author’s graphic cycle “Icons of our time” reveals the ‘illustrated’ and malicious events that have largely become features of the Bosnian present moment. In doing so I ideologically and ethically rely on the concept of ancient drama items in order to initiate the desired cathartic experience. I’m trying to awake such a cleansing and healing moment with my prints (graphics) - *graphicatharsis* (own derivative – author’s remark). In short, *graphicatharsis*’ content and meaning combines graphical technological foothold and ideological and human commitment to achieving catharsis. My graphicatharsis detect the actual accident, tragedy and ‘ugly’ in contemporary Bosnia.

Contrary to the dominant intentions and stylistic features of shock-art (which I also highlighted in this paper), my art form and it’s message does not insist on the sheer outrage of publicum - to mere “shock for the sake of shock. Precisely presenting own life framework

and own life experience, I'm trying to warn the tragic circumstances and facilities and so to constructively contribute to the true correction of Bosnia - my Bosnia. With my own printmaking work, I'm trying to preserve the continuity of the tradition of authentic Bosnian artistic expression - the tradition known as the Bosnian style. Such specificity enhances my own specific approach. My research (which is of the empirical character) was built upon appreciation and study of different historical, philosophical and artistic sources, and as a rounded shape reflects the author's intention to emphasize the negative practice of respecting wrong values - respect for the wrong 'icon'. Exposure of such evil, such ugliness, somehow paves the way for a true respect for the Holy and Almighty, opening the way for belief in the true Good. Reliance on hermeneutical principle (in its methodological setting) I systematically built and specified its own expression and opinion.

key words: war, trauma, catharsis, printmaking, Bosnia and Herzegovina, ugly, holy, engagement

SADRŽAJ

Sažetak.....	6
Summary.....	10
Uvod.....	18
Cilj istraživanja.....	27
Zadatak istraživanja.....	28
Sadržaj poglavlja.....	29
1. Prolegomena za propitivanje iskustva lijepog i ružnog.....	31
1.1 Vlastito iskustvo rata i proces otkrivanja polariteta lijepog i ružnog.....	32
1.2 Ružno i kvalifikacija ružne umjetnosti.....	35
1.3 Različita lica lijepog.....	39
1.4 Metodologija istraživanja.....	43
1.5 Teorijsko i praktično istraživanje.....	45
1.6 Umjetnička praksa: atelje i metodologija.....	48
1.7 Hermeneutička fenomenologija kao filozofsko uporište istraživačkog pristupa.....	49
2. Historijski pregled i konstrukcija vlastitog ‘ružnog’.....	51
2.1 Historijski pregled i uticaji: Repertorij.....	52
2.1.1”RoetgenPieta”.....	55
2.1.2 Mathias Grunewald.....	57
2.1.3 Mathias Grunewald.....	59
2.1.4 Domenico Ghirlandaio.....	61
2.1.5 Michelangelo Buonarotti.....	63
2.1.6 Michelangelo Buonarotti.....	65
2.1.7 Giuseppe Arcimboldo.....	67
2.1.8 Giuseppe Arcimboldo.....	69
2.1.9 Hans Holbein mlađi.....	71
2.1.10 Hans Holbein mlađi.....	73
2.1.11 Michelangelo Merissi da Caravaggio.....	75
2.1.12 Michelangelo Merissi da Caravaggio.....	77
2.1.13 Peter Paul Rubens.....	79
2.1.14 Peter Paul Rubens.....	81
2.1.15 Peter Paul Rubens.....	83
2.1.16 Rembrandt van Rijn.....	85
2.1.17 Rembrandt van Rijn.....	87
2.1.18 Francisco de Goya.....	89
2.1.19 Francisco de Goya.....	91
2.1.20 Francisco da Goya.....	93
2.1.21 Henry Fuseli.....	95
2.1.22 Henry Fuseli.....	97
2.1.23 Theodor Gericault.....	99
2.1.24 Theodor Gericault.....	101
2.1.25 Edgar Allan Poe.....	103
2.1.26 William Blake.....	105
2.1.27 William Blake.....	107

2.1.28 Edvard Munch.....	109
2.1.29 Edvard Munch.....	111
2.1.30 Edvard Munch.....	113
2.1.31 Odilon Redon.....	115
2.1.32 Odilon Redon.....	117
2.1.33 Egon Schiele.....	119
2.1.34 Egon Schiele.....	121
2.1.35 Egon Schiele.....	123
2.1.36 Otto Dix.....	125
2.1.37 Otto Dix.....	127
2.1.38 Kathe Kollwitz.....	129
2.1.39 Kathe Kollwitz.....	131
2.1.40 Kathe Kollwitz.....	133
2.1.41 Max Ernst.....	135
2.1.42 Max Ernst.....	137
2.1.43 Pablo Picasso.....	139
2.1.44 Pablo Picasso.....	141
2.1.45 Pablo Picasso.....	143
2.1.46 Francis Bacon.....	145
2.1.47 Francis Bacon.....	147
2.1.48 Francis Bacon.....	149
2.1.49 Vanja Radauš.....	151
2.1.50 Vanja Radauš.....	153
2.1.51 Vanja Radauš.....	155
2.1.52 Hans Rudolf Giger.....	157
2.2 Reinterpretacija ružnog i ‘ružne umjetnosti’.....	158
2.3 Od Aristotelove poetike dramskog do poetike grafičkog: uloga i značaj katarze....	163
2.4 Lična interpretativna ravan u tradiciji bosanskog stila.....	167
2.5 ‘Progresivni’ umjetnički pakt sa publikom: o shock – artu.....	171
2.6 Neadekvatni i oslabljeni prikaz svijeta udaljen od namjene: o kiču.....	173
2.7 Crna umjetnost: mogućnosti i osobnosti grafičkog lista.....	175

3. Suvremena scena (autori i uticaji) i suvremeni okvir Bosne i Hercegovine.....179

3.1 Suvremeni okvir Bosne i Hercegovine.....	180
3.2 Suvremena scena i aktivni stvaraoci: repertorij.....	184
3.2.1 David Lynch.....	187
3.2.2 Joel Peter Witkin.....	189
3.2.3 Joel Peter Witkin.....	191
3.2.4 Jiri Anderle.....	193
3.2.5 Dževad Hozo.....	195
3.2.6 Marina Abramović.....	197
3.2.7 Damien Stephen Hirst.....	199
3.2.8 Diamanda Galas.....	201
3.2.9 Andres Serrano.....	203
3.2.10 Andres Serrano.....	205
3.2.11 Oleg Borisovich Kulik.....	207

3.2.12 Lars von Trier.....	209
3.2.13 Rick Gibson.....	211
3.2.14 Marcus Harvey.....	213
3.2.15 Sruli Recht.....	215
3.2.16 Tracey Emin.....	217
3.2.17 Laibach.....	219
4. Autorski grafički ciklus ‘Ikone našeg doba’.....	221
4.1 ‘Ikone našeg doba’.....	222
4.2 Hermeneutički horizont u Crnoj umjetnosti: eleos – phobos – catharsys.....	226
4.2.1 Eleos.....	229
4.2.2 Phobos.....	231
4.2.3 Catharsys.....	233
4.3 Izvedbeni dio rada: tehničko – tehnološki proces.....	234
4.4 Simboli i njihovo korištenje u grafičkom ciklusu ‘Ikone našeg doba’.....	238
4.5 Pratioci Crne umjetnosti: smrt, crno i krv.....	243
4.5.1 O smrti.....	244
4.5.2 O crnom.....	246
4.5.3 O krvi.....	248
4.6 Kritička recepcija ranijih radova (kao konstruktivna spona sa mojim aktualnim istraživanjem).....	250
4.7 Propagandni stroj humanističkog pristupa: o doprinosu za naučnu oblast.....	253
‘Ikone našeg doba’ (analiza grafičkih listova).....	259
5. Zaključak.....	303
Literatura.....	310
Biografija.....	318

Sve dobro što sam uradio, proizašlo je iz boli, nikako iz užitka.
Werner Herzog

UVOD

Svrha umjetnosti je da ispere prašinu svakodnevnice sa naših duša.

Pablo Picasso.

Umjetnost se kroz povijest interpretirala u rasponu od početnih Platonovih teza da je umjetnost tek čin podražavanja/imitiranja date stvarnosti (te samim time pripada ‘nižoj kategoriji’ čovjekovog poslanja) do mnogo širih sagledavanja u konstruktivnom i interpretacijskom pristupu umjetnosti kao uzvišene civilizacijske tekovine (Adams 2011; Gombrich 1972; Honour and Fleming 2005; Janson 1997; Platon 1954). Epohe su sa sobom nosile svoje osobitosti, kanone i mjerila koja su iste te epohe u dobroj mjeri i definirale i zabilježile u povijesnim okvirima. Da li iza umjetnosti stoji samo poriv da se individua predstavi i kanalizira osobiti dar kojim se autor izdvaja od okoline, ili i nešto drugačije i više?

“Šta je umjetnost”? je pitanje bez jednog odgovora; umjetnost je prakticiranje, izraz, majstorstvo, naracija, impresija, invencija ... Može biti i stvorena i nađena, pravilna i nepravilna, lijepa i ružna ... Odgovore možemo nizati u nedogled i niti jedan neće biti netačan ali niti jedan nije dovoljno precizan (Metropolitan Museum of Art 2013). Unatoč naglašeno artikuliranoj diferencijaciji pojedinih historijskih perioda, i njima pripadajućih umjetničkih izraza, jedan zajednički imenilac je sveprisutan. Umjetnost jeste lice i naličje konkretnog vremena i društvenog stanja i prilika. Ona je i izraz i refleksija vidljivog i nevidljivog unutar jednog društva, umjetnost može biti i simptom društvenih problema ali može biti i lijek i sredstvo korekcije društva (Read 1971). Bez umjetnosti nema ni socijalnog ni ekonomskog prosperiteta.

„Ne postoji disciplina koja njeguje i stimulise kognitivne sposobnosti imaginacije, i koja oslobađa kreativnost i inovativnost, više od umjetnosti i kulture“ (Friedenwald-Fishman 2011).

Umjetnost je oduvijek zrcalila kako individualna emocionalna stanja tako i prijelomne društvene momente. Unutar riječnikâ umjetnost se objašnjava i kao kvalitet, proizvodnja, izraz, i domen djelovanja, zatim kao pojava/proizvod nastao u skladu sa estetskim načelima, nešto percipirano kao lijepo, privlačno, i kao ono što ima značaj veći od običnog, svakodnevnog. Međutim, umjetnost je i refleksija političkog, ekonomskog, socijalnog, geografskog određenja kulture i stanja jednog društva i individue (Read 1971). Ali ona jeste i potreba

za zadovoljavanjem vlastitog ukusa, osobnih afiniteta i prestiža. Estetička definiranja i uspostave estetskih kanona ponekad, kroz povijest, izgledaju i kao odveć konfuzno lutanje kojim se pokušavalo dokučiti nedokučivo i apsolutno. Zapravo čini se da nema niti može biti univerzalnog zaključka i(li) 'zakona' kojim se potvrđuje nešto što je tako promjenljivo i individualno (Focht 1972; Gombrich 1972). Gombrichevo mišljenje da Umjetnost (kao strogo određujuća i obavezujuća kategorija) ne postoji i dalje vrijedi, a uistinu postoje tek stvaraoci – umjetnici koji (svako u okviru svojih kapaciteta) doprinose uobličavanju i konstruiranju tako inspirativno otvorenog polja ljudskog djelovanja. Naravno, i sam djelujem rukovođen takvim određenjem te kao stvaralac svojim izrazom doprinosim konstituiranju živog i vječito nadograđujućeg fenomena kojeg nazivamo 'Umjetnost'. Ukusi, mjerila i tumačenja su individualne (više ili manje primjerene) kategorije. U takvom referentnom okviru počiva i estetička misao te stoga opet dolazimo do zaključka da i estetika kao i umjetnost općenito niti mogu niti trebaju biti isključive i/ili 'zaključane' discipline (Eco 2004, 2007; Gombrich 1972). Mislim da afirmativni diskurs treba biti polazište pri svakoj individualnoj procjeni umjetničkog djela jer svako djelo posjeduje nešto za što možemo reći da razumijevamo, percipiramo. Apriorni negativan stav u procjeni umjetničkog djela često je baziran na površnom procjenjivanju ograničenom na prvi dojam ili ličnom animozitetu spram nečijeg pristupa, izraza ili motiva, što onda sprječava mogućnost prepoznavanja objektivne vrijednosti i suštinskog sadržaja datog umjetničkog djela. Rukovođen nepotpunim sudom posmatrač samog sebe distancira od kompleksnijeg sagledavanja određenog umjetničkog iskaza.

“Ja ne mislim da postoji ijedan pogrešan razlog zbog kojeg nam se dopada statua ili slika“ ali „postoje [neki] pogrešni razlozi zbog kojih nam se umjetničko djelo može ne dopadati.“ (Gombrich 1972, 4).

Moje kreativno istraživanje unutar vizualnih umjetnosti je strukturirano tako da dotiče i one koncepte i aspekte koji izvorno pripadaju domenu drugih disciplina kao što su: psihologija, filozofija, povijest, religija.

U tom interdisciplinarnom okviru iznova (re)definiram estetsko u okvirima mog ličnog i intimnog doživljaja, postavljajući ga potom u društveno relevantan koordinatni sistem. Takvim pristupom ovom istraživanju nastojim doći do vlastite vizualne 'istine' i zaključka. Sagledavanjem bitnih uzročno–posljedičnih veza koje oblikuju specifikum bosanskohercegovačkog životnog prostora pozicioniram se spram okolnosti koje tumačim i na koje reagujem kao grafičar kroz sopstveni stav pretvoren u umjetnički otisak. U tom smislu umjetnički iskaz koji nježujem je intimna reakcija na današnju Bosnu i Hercegovinu u kontekstu povijesti i kulture ovog prostora. Pritom nastali grafizmi predstavljaju intimni doživljaj multikulture

i povijesne Bosne kojeg nalazim u sukobu sa stvarnošću današnje (post)traumatske Bosne koju poznajem kroz polifoniju narativa ali i temeljem vlastitog iskustva.

Grafičar sam koji stvara u polju umjetničke grafike koja u današnjim uslovima predstavlja širok raspon estetskih, tehničko-tehnoloških mogućnosti. Moj pristup i kreativni rezultat se temelji na kombiniranoj primjeni raznih tehnika dubokog tiska.

Zahvaljujući širokom spektru mogućnosti koje pruža svaka pojedinačna tehnika dubokog tiska ja upravo u ovom polju likovnog izričaja zadovoljavam vlastite afinitete i preokupacije traganja za naslućenim, neizrečenim, ogoljenim, bolnim, transformišućim, cikličnim. Umjetnička grafika, odnosno umjetnost otiska je disciplina koja je u velikoj mjeri ovisna o zanatsko-izvedbenoj (performativnoj) dimenziji kreativnog procesa. Iako je, općenito gledajući, relativno mlada, ova disciplina danas nudi mnogo različitih tehničko-tehnoloških mogućnosti kreativnog (o)tiska od kojih se neke ubrajaju u klasične (i gotovo arhaične) dok su druge u potpunosti u suglasju sa savremenim digitalnim ambijentom. U takvim okolnostima klasični pristup kreativnom otisku, kakvog i ja negujem, o(p)staje prepoznat kao svojevrsna arhaična ali i alhemijska disciplina. Alhemijska prevashodno jer traga za ishodom koji elektronsko okruženje niti ne pokušava naći. Dominantan pristup u elektronskom/digitalnom okruženju je What You See is What You Get, koji postavljam nasuprot čina stvaranja koji nužno ima transcendentalnu dimenziju i ne može se iznivelirati na nivo grafičkog okruženja softverske aplikacije. Pored toga i moj umjetnički 'rukopis', koncept mog izraza i zapisa je staroškolski, dobrim dijelom se koristi klasičnim izražajnim sredstvima i vrijednostima. Moji grafizmi su u stilsko-tehnološkom smislu fuzija klasičnih, tipičnih, izražajnih sredstava dubokog tiska sa onim njegovim mogućnostima koji su primjereniji savremenom estetskom pristupu. Ovakav pristup je izražajna paralela mojim motivima, njihovom sadržaju i poruci.

Grafika u svom temelju podrazumijeva umnožavanje zapisa, slike, likovnog doživljaja. Ona je doslovno „umjetnost multioriginala“ (Hozo 2003). Ova umjetnička disciplina baštini multipliciranje otisaka, koji, svaki zasebno iskazuju umjetnikov estetski naum, ali kao i umjetnost uopšte, smatram da grafika treba i može biti i otisak etičke poruke – etički medij.

U tom smislu, ovim kreativnim istraživanjem iscrpno sam koristio tehničke kapacitete dubokog tiska u sinergiji sa daleko postavljenom granicom konačnog u potrazi za grafičko-humanističkim iskazom - iskazom koji ima attribute 'etičke estetike'. Temelj za ovakav pristup je moje razumijevanje Bosne i Hercegovine i moja potreba da ovaj historijski, sociološki i kulturološki specifikum predstavim kroz grafizme, odnosno otiske mog čitanja i razumijevanja Bosne kao fenomena. Moja Bosna transponirana na grafičke listove se metafizički naslanja na kontinuitet ukupnog bosanskohercegovačkog kulturno-umjetničkog

stvaralaštva, ali u svojoj fizičkoj pojavnosti stilski nije izravan izdanak ni jedne tipične bosanskohercegovačke vizualnosti i likovne tradicije. Moj rad je, značenjem svojih metafora, bliži književnoj tradiciji Bosne i Hercegovine, naročito autorima 20. vijeka. Iako je teško govoriti o tradiciji u tom smislu jer se radi o nizu velikih autora i autorica čiji diverzitet mišljenja, senzibiliteta i pristupa umjetnosti izmiče usko taksonomskom pogledu i nemoguće ih je klasificirati koristeći jedan zajednički nazivnik. Koristim termin *diverzitet individualizma* – sličnu pozicioniranost polifonije i multiplih pogleda nalazim i u književnoj kritici koja je približila moj pogled na umjetnost slike i riječi, a posebno u promišljanju Slavka Leovca koji objašnjavajući originalnost bosanskohercegovačke literature kaže:

“Stvaralaštvo Bosne i Hercegovine može, takođe, da nam pokaže svu kompleksnost ovog pitanja. Mnogovrsnost kultura — njihova međusobna borba, njihova izukrštanost — stvorila je i stvara jednu tradiciju koja je ako se gleda isključivo s jednog gledišta, sastajališta nekog ograničenog nacionalnog iskustva, ili veoma kontradiktorna ili veoma jednostrana. ...“Originalnost” ... specifičnost neke književnosti ... jeste u tome što ima neku svoju specifičnu tradiciju, koja je u sebi samoj, filozofski posmatrano, protivrečna, kazao bih — plodno protivrečna.” (Popović, 1970, 114)

Dok se u svom radu, u morfološkom presjeku svojih metafora, oslanjam na paralele iz bosanskohercegovačke literature istovremeno se mnogo čvršće vezujem za etičku dimenziju koju definiram po uzoru na Aristotelovo poimanje (tumačenje) drame i njeno katarzično dejstvo. Predstava Bosne na taj način nema za cilj odisati patetičnim notama, nego izbjeći banaliziranje do kojeg eventualno može doći pri simboličkom predstavljanju bosanskohercegovačke (post)traumatske stvarnosti. U kontekstu ovog teksta, banaliziranje se ima čitati kao portretiranje odsustva smisla i kontekstualnog posmatranja. Predstava moje grafički reprezentirane Bosne se uklapa u standarde ‘ružne umjetnosti’ i umjetnosti šoka ali se istinski zasniva na transformaciji gradivnih elemenata antičke drame u grafički otisak. Nesređena politička zbilja i zlokobna manipulativna strategija nacionalnih (pa i nacionalsocijalističkih, op.a.) ideologija postaju dominantna određenja našeg društva i prostora (Zgodić 2002). Takve okolnosti, te tragično naslijeđe rata, i tragikum manifestativnih oblika nedovršenog mira (da se poslužim Tindemansovim konceptom) vidno me, kao umjetnika, unesrećuje ali istovremeno provocira i uvjetuje moj kreativno istraživački angažman (op.a.).

Svojim likovnim rukopisom bilježim, mahom, nedopadljivu i mračnu stranu ovog našeg trenutka. Stvaram sliku koja ima funkciju da bude okidač katarze i eventualni društveni korektiv. Ovaj pristup se temelji na potrebi da ukazivanjem na mrak, nesreću, ružnoću, laž zapravo govorim o svjetlu, sreći, ljepoti, istini koje zaista trebamo naći i koje trebamo reak-

tuelizirati u sadašnjici.

Osjetljiv i zainteresiran za sve što odražava osjećaj boli, patnje, stradanja – vječite patioce čovjeka i čovječanstva kroz historiju (koja je velikim dijelom i obilježena ovakvim strašnim aspektima postojanja) kreativno reagujem da ne bih bio tek nijemi promatrač. Moram naglasiti da su mi takve (prije svega vizualne) senzacije uvijek budile (te i dalje bude) duboku i stvarnu empatiju i potrebu da govorim a ne da šutim. Ni u kom slučaju nisam tek hroničar tuđe nesreće i klonuća, nego u takvim zlosretnim egzistencijalnim manifestacijama iznalazim motiv za autorski osvrt i bilježenje. Mišljenja sam da teza kako umjetnost može biti korektiv društva i pojedinca nije tek floskula nego da zaista ima stvarni potencijal u tom smislu.

Umjetnost nije ogledalo koje odražava svijet
već čekić s kojim ga treba oblikovati.

Vladimir Majakovski

Umjetnost, dakle, ne vidim tek kao formalni izraz autorovog senzibiliteta, nego u njoj vidim i potencijal humanističkog akta; angažovani vid analiziranja, pa čak i liječenja (Kvašček 1976). S tim u vezi iznova se pozivam na kvalitet življenja unutar (post)ratnih i traumatskih okolnosti Bosne i Hercegovine. U granicama takvog društva, u kojima su mnogi kriteriji vrjednovanja poljuljani i upitni, umjetnički akt, čak i kao krik, gubi na snazi i značaju. Upravo je slavni Munchov “Krik”, svojevrsni temeljac ekspresivnog i dramatičnog likovnog iskaza uopće, jedno od djela koja su utjecala na moje umjetničko sazrijevanje. Estetički temelj za svoj izraz nalazim u čitavom nizu primjera (djela) koji predstavljaju nezaobilazan dio svjetske umjetničke baštine i povijesti, ali koji su istovremeno uticali na stvaralaštvo i promišljanje o svrsi i značaju koje umjetnik i njegova umjetnost mogu imati u okviru svoje društvene stvarnosti.

U skladu s time, sebe doživljam kao pojedinca sa ‘misijom’ poticanja progresivnih, konstruktivnih procesa koji mogu, u krajnjem slučaju, polučiti doprinos i poboljšanje društva neovisno o tome koliko su moji kapaciteti u tom smislu ograničeni. Umjetnikov krik može izaći iz ograničenog umjetničkog polja i biti dostupan širim krugovima i usmjeren ka stvarnom životu. Moja umjetnost je na sebi svojstven način okrenuta životu kao što i životne okolnosti neumitno utječu na formiranje govora (moje) umjetnosti (Becker 2009).

Ovim radom želim katarzu reinterpretirati u formi grafičkog izraza specifično fokusiranog na predstavu današnjeg bosanskohercegovačkog trenutka a u kontekstu opće bosanskohercegovačke multikulture povijesti i time zadovoljiti kako vlastiti kriterij doprinosa oblasti koju istražujem, tako i eventualno uticati na promjene društva i društvene

svijesti (iako sam, ponovo ističem, svjestan da moj uticaj, ili uticaj umjetnosti uopće, može biti i iznimno zanemarljiv).

Umjetnost ne može promijeniti svijet, ali može doprinijeti promjeni svijesti i poriva onih muškaraca i žena koji mogu promijeniti svijet.

Herbert Marcuse (1978, 32–33).

Fokusirana i na humanistički angažman u djelatnom izrazu, doktorska disertacija je koncipirana tako da sadrži i elemente akcijskog istraživanja. Dato u umjetničkom okruženju, akcijsko istraživanje može biti posmatrano kao i u društvenim znanostima, gdje je viđeno kao studija socijalne situacije u čijoj realizaciji sudjeluju oni koji su neposredni sudionici te situacije s ciljem unapređivanja prakse i kvalitete njenog razumijevanja (Winter i Munn-Giddings, 2001.) Moji radovi se zasnivaju na reflektivnim procesima, na introspekciji i osjećanjima temeljem kojih stvaram grafizme kojima pokušavam gledaoca uvući u procese introspekcije i refleksije. Najupečatljivija činjenica o svijetu ljudskog iskustva je činjenica da se sve mijenja, ništa ne stoji na mjestu, pogotovo ne u psihološkim stanjima i procesima (Schultz, 1975). U tom smislu rezultati mog istraživanja, kao umjetnička djela, imaju za cilj da utiču na svijest, na emocionalne i bihevioralne procese kojima se pojedinac eventualno može mijenjati. Željeni ishod akcijskog istraživanja jeste svoj ‘mehanizam’ iskoristiti kao katalizator za pozitivnu društvenu transformaciju i stavljanje datog problema pod kritičku lupu javnosti. (Kemmis, McTaggart, 2000).

U pripremi i izvođenju ovog istraživanja, svjestan kompleksnosti i implikacija same teme, pokušao sam imati na umu relevantne definicije ‘ružnog’ i ‘lijepog’ stvarajući tako vlastiti definatorij ovih pojmova, odnosno vlastite grafizme i metafore. Lijepo i Ljepota su najčešće pitanje ukusa. Kako je to Kant pojasnio:

“Ukus predstavlja moć prosuđivanja jednog predmeta ili neke vrste predstavljanja pomoću dopadanja ili nedopadanja, bez ikakvog interesa. Predmet takvog dopadanja naziva se lepim.” (Kant 1975, 93).

Ovako predstavljena definicija nije potpuna i ne temelji se na dubljem poimanju lijepog iako ostavlja otvoren prostor za raznovrsno individualno doživljavanje i definiranje fenomena lijepog. Svijest o mnoštvu različitih razumijevanja predstavlja nemogućnost iznalaženja konačnog općeg uporišta i ishodišta kojima bi se definirala ljepota i ružnoća, što predmnijeva i Kant u svojim razmatranjima:

“Tražiti neki princip ukusa, koji bi opšti kriterijum lepoga označavao sasvim određenim pojmovima, predstavljao bi besplodni trud, jer taj princip koji se traži jeste nemoguć i sam u sebi protivrečan.” (Kant 1975, 101).

Svačiji sud – izbor se može i mora uvažavati, pogotovo u kreativnim - umjetničkim disciplinama.

Umjetnost, sa svojim teorijama i ostvarenjima se uglavnom percipira kao glorifikacija ‘lijepog’, skladnog, i ona to i jeste od pamtivijeka do danas. Međutim, umjetnost nije nikada bila samo to. Koliko god se bavila idealima, bavila se i stvarnošću koja nije uvijek (niti samo) lijepa niti prijatna. Ponekad je umjetnost najviše ideale ljudskosti uspijevala razvijati upravo na temelju pravog odnosa spram ružnoće, nesreće, nelagode. U skladu sa ovim u radu se bavim i lijepim i ružnim, odnosno njihovim izravnim predstavljanjem kao i metaforičkim i alegorijskim grafizmima koje izvodim iz razumijevanja lijepog odnosno ružnog u današnjem bosanskohercegovačkom društvu.

U tom smislu umjetnički angažman u kriznim, kritičnim situacijama treba poprimiti etičke/humanističke značajke koje nadvisuju bilo kakvu estetiku, bilo kakvu čisto poetsku razinu koja je samoj sebi svrha. Ona bi trebala biti čovječna i usmjerena spram čovjeka (Read 1971). Umjetnost (i njoj prirodene mogućnosti) vidim kao ‘provodnika’ poruke, koja je, u ovom radu, istovremeno i opomena, poziv na suočavanje sa ‘nama samima’. U tom smislu korisno je uključiti u pojmovni aparat korišten u ovoj disertaciji i odabrane osnovne postavke humanističke psihologije Abrahama Maslowa i Carla Rogersa: vjera u slobodnu volju, potencijal za lični razvoj, lična odgovornost, samoostvarenje i holističko pristupanje. Priroda čovjeka je nerijetko takva da se čovjek pokazuje i prikazuje nečovječno – dualizam je opšti i važeći poredak u svakom segmentu postojanja. Karl Jaspers s tim u vezi naglašava:

“Princip Zla se imenovao i onim što se naziva vlastita volja. Tu se ne misli na psihološke pobude, nego na ono Nešto što nas samo u slobodi čini sklonim izboru, te što slobodu shvata i ostvaruje kao totalnu nezavisnost.” (Jaspers2011, 39).

Kako je sloboda, mogućnost izbora, široko otvoreno polje, tako je opravdana i intencija stvaraoaca da u skladu sa takvim datostima djeluje afirmativno, progresivno, u svrhu Dobra. Ovdje se radi i o postupnom sazrijevanju, postupnom ‘građenju’ Sebe, kao što se metodološki gradi i ovaj rad – postupno nadopunjuje, ne bi li se sagledala potpunija slika prezentirane teme, u svrhu prihvatanja suštine. Formu je uvijek lako zadovoljiti. Bitno je strateški pronicati u šire kontekste i upoznavati se sa različitim izvorima informacija. O takvom postup-

nom prihvatanju, doživljavanju analizirane tematike, te o prioritetnom otvaranju sopstvenih 'resursa' govori Panofsky:

“Što vidi ono unutarnje oko? Jer upravo probuđeno, neće odmah moći podnijeti najveći sjaj. Dušu isprva moramo navikavati na gledanje lijepih djelatnosti, zatim na gledanje lijepih djela, i na kraju mora pogledati dušu onih koji prave ta lijepa djela. Jer, tako glasi jedno od najupečatljivijih mjesta u knjizi o ljepoti, ‘tko promatra tjelesnu ljepotu, ne smije se u njoj izgubiti, nego mora uvidjeti da je ona samo slika, trag i sjena, i pribjeći onomu čiju sliku ona predočuje.’” (Panofsky 2002, 19)

Naravno, važno je naglasiti da ovaj rad propituje 'ružno' te njegovu fenomenologiju ali, značenjski, princip sveobuhvatnog i progresivnog izučavanja ostaje isti.

Cilj istraživanja

Natrag ka samim stvarima.

Edmund Husserl

Cilj ovog istraživanja je (re)konceptualizacija i (re)interpretacija fenomena ‘ružnog’ (ali i lijepog jer su uvjetovani), kroz grafički iskaz, u kontekstu savremene Bosne i Hercegovine. Ovo vizualno istraživanje je utemeljeno na umjetničkoj praksi koja se doslovno dešava unutar ateljea/radionice (Sullivan 2004). Kako je umjetnost subjektivna, a moje istraživanje umjetničko tako ja, unutar istraživanja, ovisim o vlastitoj percepciji, praksi, iskustvu i auto-refleksiji (Sullivan 2005). U tim okolnostima se kategorija ‘novo znanje’ teško definiše, a odnos između umjetnosti i znanja postaje glavno pitanje (Renwick 2006). Izgleda da u ovoj vrsti doktorskog istraživanja osnovni rezultat i nije znanje nego oblik komunikacije (Nelson 2009). Fenomene ružnog (i lijepog) sagledavam i (re)interpretiram u skladu sa njihovom manifestacijom unutar ratom i poraćem traumatiziranog bosanskohercegovačkog društva. Dakle razumijevanje ružne umjetnosti sužavam u odnosu na ovo vremensko-prostorno određenje nalazeći načine na koje se ona može manifestirati kao moj autorski grafizam. Ovaj umjetnički iskaz snažnim ‘dramaturškim’ pristupom, nastoji da direktnim prikazom klonuća, muke i stradanja (koje okvirno možemo svrstati pod kategoriju vizualno ‘ružnog’) izazove ljudski osjećaj empatije, razumijevanja – u konačnici Katarze nastaloj kroz sagledavanje Moje priče o ‘Mojoj Bosni’. Sažeto, takva Moja priča je grafička predstava o autentičnoj nesreći bosanskog čovjeka koju aktualiziram kroz suvremeni kontekst ali takođe podsjećam i na identični tragični usud kroz povijest ove zemlje koji se ciklično ponavlja/obnavlja.

Praktični dio moga istraživanja je utemeljen na klasičnom metodu koji podrazumijeva početno skiciranje koncepta i ideje svakog zasebnog budućeg grafičkog lista. Takav sistematični pristup podrazumijevao je sažimanje brojnih informacija i zaključaka koje u grafičkom i simboličkom smislu nastojim vizualizirati. Razvojni put od prvobitne zamisli/ideje preko skice do finalnog rezultata je u većini slučajeva prisutan kroz razna odštampana stanja koja svjedoče o fazama tehničko – tehnološkog procesa na određenoj grafičkoj ploči. Takvom višefaznom grafičkom pričom dodatno objašnjavam specifični proces nastanka završenog grafičkog lista.

Zadatak istraživanja

Zadatak ovog teorijskog i praktičnog istraživačkog rada je definirati i predstaviti ratnu i postratnu traumu bosansko-hercegovačkog društva kroz metafore umjetničke grafike. U kontekstu ovog istraživanja Bosnu i Hercegovinu posmatram iz njena dva profila; s jedne strane vidim je kao zemlju sa izuzetnim multikulturalnim naslijeđem i tradicijom sa kojima može biti primjer Evropskoj uniji. S druge strane, današnje traumatizirano i podijeljeno bosansko-hercegovačko društvo i politička Bosna i Hercegovina predstavljaju primjer u kojem smjeru jedno društvo ne treba da ide i, u konačnici, šta ne treba da postane. Prvi opisani aspekt, odnosno profil, bi se u pojednostavljenoj simboličkoj predstavi mogao manifestirati kao 'lijepo', dok bi drugi nesumnjivo u takvom kontekstu bio predstava 'ružnog'. Ovakvo stanje i(li) ovakva percepcija Bosne i Hercegovine je gotovo idealan predložak za crno - bijelu grafičku predstavu sa metaforama ružnog i lijepog. Obzirom na umjetnički senzibilitet i kontinuitet u mom dosadašnjem istraživačkom i kreativnom radu u svoj primarni fokus stavljam 'ružno'. (Post)traumatske užase i probleme današnje Bosne, njenu ružnu stranu, pretvaram u 'ružnu' umjetnost. Cilj mi je gledaoca dovesti u poziciju (in) direktne konfrontacije sa stvarnim problemima 'ružne' Bosne koristeći simbole i metafore ružnog, užasavajućeg i uznemirujućeg. Mislim da umjetnost, u ovom slučaju 'crno-bijela' grafika, ima potencijal da sofisticiranije, a možda i direktnije od same stvarnosti progovori o savremenim društvenim problemima (kroz 'klasični' jezik grafike). Ovom zadatku prilazim kroz teorijsku analizu generalne percepcije ružne umjetnosti a zatim moj grafički pristup 'ružnoći' kontekstualiziram u odnosu na moju percepciju Bosne i Hercegovine. Mogao bih reći da u tom procesu idem i iz drugog smjera u kojem Bosnu i Hercegovinu, onaj njen ružniji i tužniji profil kontekstualiziram u skladu sa mojim razumijevanjem 'ružne' umjetnosti. Mislim da je ovakav pristup opravdan i da, ako 'matematičkom logikom' dva minusa daju plus, možda i učinak predstave ružnog aspekta stvarnosti putem ružne umjetnosti može imati u svom krajnjem ishodu pozitivan i ohrabrujući efekat.

Sadržaj poglavlja

1. Metodologija: Metode istraživanja historijskih i suvremenih formi ‘ružnog’ u umjetnosti te proces definiranja vlastite ‘ružne umjetnosti’

U ovom poglavlju iznosim detaljan prikaz istraživačkih metoda kojima sam objašnjavao vlastitu opredijeljenost spram proučavanja fenomena ‘ružnog’ u okviru umjetničkog izraza. Bavim se (re)konstrukcijom i (re)kontekstualizacijom ružne umjetnosti unutar suvremenog okvira Bosne i Hercegovine. Ovo poglavlje objašnjava umjetničko – istraživački proces kojim sam uspostavljao lični doživljaj značenja ‘ružnog’ kroz neophodni hronološki historijski osvrt uz paralelnu analizu suvremene umjetničke scene. Utemeljen na etičko – estetičkoj ideji, ovakav moj rad postaje funkcionalan za prikaz specifičnog kulturnog i društvenog (tragičnog) stanja postratne – posttraumatske Bosne. Takođe, ovim poglavljem unutar kojeg pojašnjavam razvojni put i faze moga kreativnog istraživanja.

2. Historijski pregled i konstrukcija vlastitog ‘ružnog’

U drugom poglavlju iznosim neophodni hronološki uvid u djela i autore koji čine bitan temelj za građu moje ‘ružne umjetnosti’ koju detaljno tumačim u ostatku rada. Takav historijski prikaz je važan radi sistematičnog i postupnog analiziranja grafičkog izraza i poruke koji se dobrim dijelom i razvijao upravo na djelima koja sam analizirao.

Ukratko, objašnjavam osnovne ‘postulate’ vlastite ružne umjetnosti, te govorim o konkretnoj potrebi za takvim izrazom u konkretnom ambijentu unutar kojeg živim i stvaram. Objašnjavam etičku – ljudsku komponentu svoga kreativnog istraživanja i praktičnog rada ali ukazujem i na logičku pripadnost kulturnoj tradiciji/naslijeđu Bosne.

3. Suvremena scena (autori i uticaji) te suvremeni okvir Bosne i Hercegovine

U ovom poglavlju analiziram savremeni okvir umjetničkog doživljaja fenomena ružnog. Tu je uključen i pregled autora sa kojima u većoj ili manjoj mjeri dijelim misaoni okvir. Tu su uključeni stvaraoci koji su ocjenjeni bitnim u svjetskim okvirima te djeluju u različitim oblastima vizualnih umjetnosti. Takođe, analiziram razlike i paralele između vlastitog izraza i ciljeva sa njihovim poetikama. Pojašnjavam i širi kontekst i specifičnosti postdaytonske Bosne i Hercegovine u kojoj kreativno egzistiram.

4. Autorski grafički ciklus ‘Ikone našeg doba’

U ovom poglavlju detaljno pišem o autorskom ciklusu “Ikone našeg doba”. Slijedi opširan prikaz tehničko – tehnološkog procesa sa svim njegovim specifičnostima i autorskim odlikama. Dolazim do konstruktivnog prikaza bitnih simbola koji su neodvojivi od moje grafičke vizije. Tumačenjem tih krucijalnih motiva dodatno pomažem u shvatanju potpunog grafičkog ciklusa i moje ideje. Unutar ovog poglavlja iznosim refleksije i kritičke osvrtne različitih autora koji su već pisali o mojoj umjetnosti te je na taj način adekvatno i afirmativno nadograđivali.

5. Zaključak

U ovom završnom poglavlju zaokružujem prethodnu građu i sažimam vlastita iskustva koja su nastala kao rezultat pređenog kreativnog istraživačkog procesa. Na samom kraju ovog rada, zaključio sam da je tematika i problematika koju izučavam itekako poticajna i provokativna te sam ostao odlučan u namjeri da i ubuduće propitujem fenomenologiju ‘ružnog/lijepog’; na taj način želim i dalje da doprinosim kreativnom (re)definiranju i drugačijem percipiranju ovog fenomena.

1. Prolegomena za propitivanje iskustva lijepog i ružnog

1.1 Vlastito iskustvo rata i proces otkrivanja polariteta lijepog i ružnog

U ovom dijelu želim obrazložiti i sopstveno, a za ovo istraživanje relevantno, iskustvo rata i njegov uticaj na moj ljudski i umjetnički senzibilitet i kreativnost. Bosansko-hercegovački rat je ovu zemlju pretvorio u specifičan okrutni i nehuman ambijent koji je ostavio trajne tragove i posljedice (mentalne i fizičke) na kompletno društvo i pojedince – sudionike četverogodišnjeg življenja i stradanja u ‘paklu’. Takva pojedinačna iskustva i traume se nadovezuju, nadograđuju, umnožavaju i pretvaraju u kolektivnu svijest, kolektivno iskustvo odnosno kolektivnu traumu (Emanuel 2005).

Ratne okolnosti stihijski i neprirodno uništavaju i mijenjaju živote. Kao sedamnaestogodišnjak na početku rata, ja sam, suočen sa vlastitom smrtnošću i sa drugačije postavljenim životnim prioritetima u odnosu na predratno iskustvo, sazrijevaao u okolnostima drugačije i intenzivnije autorefleksije. Moj psihološki ustroj i umjetnički (vizibilni i intuitivni) svjetonazor je u dobroj mjeri na žalost definiran ratom što me vjerovatno i u dobroj mjeri odredilo i kao autora. U tom vremenu sam, snagom imaginacije, odolijevao opštem beznađu i neminovno prisutnom nihilizmu. U trenutku, u kojem se na moje oči uništava jedna zemlja, njena kultura i ubijaju njeni ljudi, se mijenja i moja percepcija vlastite i opšte historije uz promijenjene oblike sazrijevanja i samospoznaje. Ovu introspektivnu notu naglašava i Nelson:

“Sva historija, do danas, može biti doživljena i kao historija Mene. Historijska pozadina očituje se u tvojoj perspektivi na svijet, tvojoj svijesti, tvojoj vanjskoj personi. Čak i nesvjesna komponenta tvoje psihe može biti historizirana (zapisana u historiji). Onaj dio, koji te čini van-poziciono privučenim ka političkim manifestacijama ili pretpostavkama socijalne kohezije, da ne spominjemo privatne, lične ambicije, jest jednim dijelom proizvod historije i istu sprovodimo da bi proizveli slijedeću stepenicu historije” (Nelson 2009, 42).

Do tada sam sebe, mahom, doživljavao kao budućeg ilustratora. Potencijalno i grafičkog dizajnera. Mladost nas rukovodi drugačijim instinktima; vrijeme i iskustvo je nužno za sazrijevanje onog potencijala koji je primaran i određujući za našu budućnost. Ratni (ne)uslovi oblikuju čovjeka na takav način da nekad ni sam ne znam ni kako ni koliko, ali sam siguran da teškoće i izazovi mogu imati i blagotvoran učinak na čovjeka. Dani, mjeseci bez elementarnih životnih potrepština, bez vode, bez struje... Takvi ne/uslovi čovjeka upute na samog sebe. U samog sebe. Informacije o užasima, stradanjima diljem Bosne i Hercegovine, do-

datno sužavaju onu primarnu vizuru o boljitku – o skorijem okončanju svega što rat nosi. O potrebi da se prođu svakojake teškoće, da bi se čovjek pročistio, uzdigao i spoznao (a umjetnost je pratilac i tumač tog puta) govori i Soeren Kierkegaard. Preciznije:

“Ali da bi se stiglo do istine moramo proći kroz svaku negativnost; u odsustvu svesti o tome da je očajan, čovek je najdalje od toga da bude svestan samoga sebe kao duha. Ali baš to ne biti svestan sebe kao duha jeste očajanje, to je bezduhovnost, ili stanje potpune odumrlosti, čisto vegetativan život ili takođe potencirano osjećanje života, čija je tajna ipak i dalje očajanje.” (Kierkegaard 1980, 34).

Momenat kojeg se i danas tako jasno sjećam bio je kada sam, jednog jesenjeg jutra 1993. godine (sa prozora svoje sobe), ugledao mrtvog psa. Grad je, očekivano, bio prazan, stanovnici su se krili u kućama u iščekivanju granata. Nakon kraćeg vremena, toj lešini prišla su dva psa i, izbežumljeni od gladi, počeli trgati njegovo meso. Njegovo mrtvo tijelo. Direktni sudar sa užasima najprizemnijeg egzistencijalizma. Iskonski opstanak koji (kad ga sagledam) redefiniše i život i suštinu života u okolnostima Nevremena. Tog trena (možda malo i čudno) u mojoj svijesti, u mojoj ‘zaključanoj’ kreativnoj svijesti dolazi do trzaja. Do konkretizacije, u osnovnim naznakama, svega onoga na šta istinski reagujem, što me ‘pomjera’ i motiviše.

O toj drugačijoj percepciji motiva i simbolike koja me zaokuplja, koja je na prvi dojam drugačija, ‘pervertovana’ stvarnost, mračna slika opšteg, te o kvalitetima koji izvire iz takve situacije polemiše i Thomas Moore:

“Izgleda da pervertovana slika ima moć da nas postavi naglavačke, da nas prinudi da iskustvo razmotrimo iz naopake perspektive. To može da bude dezorijentirajuće i bolno iskustvo ali, ako ništa drugo, ono nudi novu tačku gledišta. Zapravo, moglo bi se reći da pervertovane slike imaju posebnu moć u svetu u kome je, svakodnevnom upotrebom u propagandi i reklamerstvu, iz slika uglavnom isceđena snaga.” (Mur 2011, 113)

Takvo razmišljanje dijelio sam onda, tako funkcionišem i danas.

Ovakav ‘dnevnički’, intimniji diskurs (koliko god se činio pretencioznim) bitan je radi postupnog građenja mozaika ove građe. Pošto je riječ i o mom senzibilitetu koji korespondira sa tematikom istraživanja, onda takav segment Sebe takođe treba biti obrazložen.

Prizor sa mrtvim psom koga ‘njegova vrsta’ proždire počinje da ‘porađa’ svoje plodove kroz razne skice, zapise... počinje da uprizoruje i objelodanjuje pojave i stanja - kojih u sopst-

venom ustroju nisam bio ni svjestan. Pronicao sam u sebe, otkrivajući mnoštvo ‘uspavanih’ sjećanja (i na njima utemeljenih osjećanja) koji su dobijali potpunije – vizualizirano značenje i formu (Jung 1964). Istinski sam počeo da razumijevam i da propitujem crnu stranu čovjeka, života, vremena. Počeo sam sa ‘dešifrovanjem’ značajki i ciljeva ‘ružne umjetnosti’. Početak je to (usuđujem se reći) jednog novog života. ‘Rodio sam se’, poistovjetivši se, već tada, sa sopstvenim likovnim imaginarijem. Osjetio sam u sebi kapacitet da razumijevam žrtvu, žrtvovanje, raznorazne predstave bola, gubitka – shvatajući da je upravo umjetnost ‘ventil’ za ispravno kanaliranje energije i destruktivnih učinaka tjeskobe i depresije (Bann 1970). O takvim presudnim momentima, kada duhovni ustroj treba da se aktivira (da bi ‘opstao i pobijedio’) govori nam Eckhart Tolle:

“Tijelo boli ne želi da ga izravno promatrate i da shvatite što ono jest. Onoga trenutka kad ga prepoznate, kad osjetite njegovo energetske polje u sebi i usmjerite pažnju na njega, poistovjećenja će nestati. Pojavit će se viša dimenzija svijesti. Nazivam je ‘prisutnost’. Sada ste svjedok ili promatrač tijela boli. To znači da se tijelo boli više ne može koristiti vama pretvarajući se da ste to vi i ne može se više ponovno hraniti kroz vas. Otkrili ste vlastitu, najskriveniju snagu.“ (Tolle 1999, 27)

Usuđujem se reći da i moj likovni pristup, umjetnost kakvu zastupam sagledava i prepoznaje ‘lokalitete boli’ te svojim sredstvima doprinosi njihovom detektovanju. Nakon prepoznavanja konkretnog problema, moguće je i zacijeljenje. Moguć je boljitak (barem ja tako želim da projiciram afirmativni ishod). Razumijevanjem za takve aspekte života/smrti, probudio sam i čovjeka u sebi. Vraćam se na ranije tumačenje dubljeg značenja i ‘ideologije’ ružne umjetnosti. Moje umjetnosti. ‘Sudaranjem’ sa ružnim, lošim, bolnim želim da popravljam – sve ono što u zadatom momentu smatram vrijednim za umjetničko reagovanje.

1.2 Ružno i kvalifikacija ružne umjetnosti

Nakon ovakvog uvoda, potrebno je ući u samu bit termina i kvalifikacije 'ružna umjetnost'. Prefiks 'ružna' prvenstveno asocira na odbojne, nedopadljive i neprijatne pojave (Eco 2007). Formalno, to i jeste tako, ali suštinski se radi o mnogo dubljem značenjskom i idejnom sadržaju. Veliki engleski slikar, John Constable nam kazuje (dodatno provocirajući nemogućnost iznalaženja utemeljenog, definitivnog zaključka):

“Ne postoji ništa ružno. Ja nikada nisam vidio ružnu stvar u svome životu. Jer, neki formalni okvir objekta može biti kakav jeste – svijetlo, sjena, perspektiva ga uvijek mogu učiniti lijepim.” (Nelson 2009, 8).

Kao što će se vidjeti u sljedećim poglavljima, problem (tematski i idejni) koji me zaokuplja je kompleksan sam po sebi. Kompleksan i specifično zahtjevan i u svom općem značenju, ali kompleksan ostaje i unutar moje sužene interpretacije. U okvirima vlastite kreativnosti i senzibiliteta, ja fenomen ružnoće u umjetnosti konceptualiziram kroz metaforičke predstave društvenog stanja savremene Bosne. U tom smislu moje istraživanje je suženo na isključivo vlastitu autorsku interpretaciju ružne umjetnosti i u kontekstu savremene Bosne. Međutim, čak i u ovim svedenim 'mikro uslovima' moje istraživanje ima složen zadatak. S jedne strane, moj rad treba da 'ružnu' umjetnost iz njenih opštih okvira postavi u lične i lokalne te nađe svoju idiosinkretičku formu. S druge strane, moj zadatak je zahtjevan i po tome što dotaći se savremene Bosne ne može biti ni cjelovito ni jasno bez jednog šireg i dubljeg pogleda u cjelovitu istoriju Bosne i Hercegovine i njene kulture. U tom smislu potrebno je ići u prošlost i dalje od srednjeg vijeka i nastanka Bosne pod tim imenom sve do trenutka od kojeg se može pratiti kulturna povijest ovog područja. U svakom slučaju, moje istraživanje i njegovi rezultati imaju mnogo više dimenzija nego što bi to moglo izgledati na prvi pogled. Važno je napraviti početnu diferencijaciju između 'uznemirujućeg', 'odbojnog', 'groznog' te odlika kojima će 'moje ružno' biti opisano dalje u tekstu. 'Odbojno', 'grozno', 'neprikladno' su kao takvi imali svoje brojne manifestacije i tumačenja stoljećima unazad od kojih ja i u ovom radu izdvajam i komentarišem one koje su od značaja za razumijevanje ovog fenomena. Još se Freud bavio proučavanjem pojma i psiholoških učinaka 'uznemirujućeg'. Tom problemu je posvetio pažnju u djelu *Psihopatologija svakodnevnog života* gdje obrazlaže prirodu potiskivanja neprijatnih i mučnih slika skrivenih u podsvijesti koje se 'talože' još od djetinjstva:

“Neke od slika sećanja su neosporno izopačene, ili vremenski ili prostorno pome-ene. Uskoro uspevamo da pronađemo i motive koji nam objašnjavaju izopačavanje

doživljenog, ali koji takođe dokazuju da uzrok tim greškama u pamćenju ne može biti naprosto nepouzdanost pamćenja. Jake sile u kasnijem životu menjale su sposobnost sećanja na doživljaje iz detinjstva, verovatno one iste sile na kojima je krivica što smo se uopšte toliko udaljili od razumevanja za naše detinjstvo. Onda smo primorani da takvu elementarnu težnju za odbranom od predstava koje mogu da prouzrokuju osećanje neprijatnosti, težnju koja se može staviti u isti red samo sa refleksom bežanja, kao odgovorom na bolne nadražaje, primorani smo da tu težnju smatramo kao stožer u mehanizmu odbrane.” (Frojd 1979, 106)

Tako shvaćeno ‘uznemirujuće’ je predstavljeno kao nešto skriveno, kao nešto što je razložno sklonjeno od svetla i viđenja ali kao takvo ipak obično (može da) izbije na površinu sa svim svojim konotacijama. Majstor psihoanalize je bio svjestan koliko je skrovito, zamračeno, u svakome od nas, bitno za shvatanje našeg sopstvenog ustroja i ponašanja. Takvo ‘uznemirujuće’ je upravo po Freudu suprotnost svemu što percipiramo kao ugodno – spokojno. I moje vlastito ‘uznemirujuće’ (koje je bilo potisnuto) ja oslobađam ali i uprizorujem kroz kreativni izraz te zahvaljujući tom procesu, kroz simbolički grafizam, iznosim na vidjelo svoje vlastite frustracije, nezadovoljstva i razočarenja nagomilane tokom odrastanja i formiranja Sebe u bosanskom društvenom kontekstu. Dakle, u prirodi potisnutog ‘uznemirujućeg’ podrazumi-jeva se i vraćanje tog prividno zaboravljenog segmenta naše podsvijesti koje nastaje još u doba djetinstva. Takve dječije ‘zaključane’ iskustvene senzacije i strahovi, neovisno o našoj volji, kad-tad postanu dio naše stvarnosti - dio našeg života (Freud 1979). suočavanje sa njima je nužnost – rekao bih, prirodni slijed. Stoga sam bitan dio ovog istraživanja posvetio upravo iskustvima koja zadiru u moju ranu mladost. Iskustva su to sa kojima sam se, godinama unazad, adekvatno uhvatio u koštac i koja su se pokazala dragocjenim za moju umjetničku praksu kao i za razumijevanje umjetnosti uopšte. U namjeri da dodatno akcentiram psihološki momenat pri suočavanju sa ‘ružnim’, sa ‘odbojnim’, te da ukažem koliko naša skućena percepcija i nepoznavanje uzrokuju momentalni antagonizam spram takvih predstava, uputiću na razmišljanje Gretchen Hendersona:

“Izrasle na granici između onoga što nam je poznato i onoga što nam je nepoznato, ‘ružne’ predstave suštinski projiciraju naš strah od nepoznate smrti koja se nadvija nad naš poznati život.” (Henderson 2015, 130).

S druge strane, Jung, propitujući upravo značenja i koristi samospoznavanja (kojim proširujemo vlastite vidike i percepciju) ističe kako je to neophodan put ka dragocjenom dostizanju individuacije – preciznije put ka potpunom ostvarenju Sebe:

“Individuacija znači: postati pojedinačno biće, i ukoliko pod individualnošću podra

zumevamo našu najintimniju, neusporedivu jedinstvenost, postati svoja Sopstvenost. Zbog toga bi se individuacija mogla prevesti i kao samoostvarenje ili kao samoispunjenje. Takođe, individuacija podrazumeva i bolje i potpunije ispunjenje kolektivnih opredjeljenja čoveka, pošto dovoljno uzimanje u obzir svojstava individue pruža bolje mogućnosti socijalnog uspjeha, nego kada se lična svojstva zapostavljaju ili potiskuju.” (Jung 1971,189).

U ovakvoj analizi procesa samospoznavanja – samoostvarenja je istaknuta i korist za društveni, socijalni okvir. Nužno je ostvariti sopstveni potencijal, objelodaniti sopstveni potisnuti impuls. Doprinijeti zajedničkom dobru u svom polazištu podrazumijeva prepoznati i prevazići ‘potisnutog Sebe’ te kao takva reaktivirana individua postati faktor konstruktivnog građenja zajedničkog interesa. Ovakav etičko – psihološki konsenzus doživljavam kao kvalitetan princip postojanja, djelovanja, kreativnog izražavanja.

Premda sam otvoren za različito doživljavanje svrhe i značaja ružnog u umjetnosti, takođe mi je važno ukazati na sve ono što ne pripada sadržaju mog koncepta istraživanja i interesovanja. Ukoliko izraz svoju poantu pronalazi tek u sablažnjivom, odbojnom psihološkom momentu posmatrača, ukoliko je takav izraz samo zabilješka motiva ili stanja za koje smo u samom početku sigurni da će kod nas izazvati osjećaj groze i neprijatnosti, onda takve likovne priče ne zadovoljavaju potencijale i ciljeve onoga što vlastitim djelom poručujem. Pojašnjeno, za ovakvu konstrukciju, takvi izrazi su nedovoljni, prizemni te lišeni suštinskog ljudskog – humanog momenta (koji uvijek naglašavam kao krucijalni temelj). Temelj je to za ljudsku poruku – poruku koja svojom konkretnom namjenom omogućava umjetnikovom iskazu da bude nešto mnogo uzvišenije od doslovnih ‘šokantnih’ bilježenja patnje, boli, užasa. Ukoliko se ostane na takvoj ilustraciji, onda su ti zapisi, sa mog stanovišta, nesvrshodni. ‘Moje ružno’ ima i etički karakter, ono analiziranjem i prikazom odbojnih predstava govori o objektivnim karakteristikama vremena i prostora koji neminovno utiču na formiranje mog ličnog, subjektivnog stava kojim nastojim doprinijeti kolektivnoj percepciji takvih karakteristika. Već dugo razmišljam o odrednicama Ružnog koje ‘razbijaju’ formalne estetičke okove. Svakako da se i taj početni korak morao zadovoljiti ali ova ‘potraga’ je nužno otišla i dalje.

Ne tako davno, ovaj region je bio poprištem najkrvavijih ratnih sukoba i stradanja; zemlja je to koja je trajno ranjena, invalidna i onemogućena usljed mračne prošlosti i neiznalaženja vizije budućnosti (Kecmanović 2005). Prostor tako okovan svakako oblikuje i percepciju svakog ko takav prostor nastanjuje. Takvo trajanje – stajanje – nestajanje lijepo pojašnjava pjevanje velikog Dantea:

“Kada se svi na točki kruga stvore, gdje i prije već bijahu, svi stanu, ko svijeće što u svijećnjacima gore.” (Dante 2001, 12)

Sve te dramatične nuspojave prirodene Bosni i Hercegovini me obavezuju da u okvirima svoje djelatnosti upozoravam i prepoznajem odlike lošeg vremena, loših ljudi, loših poriva. To i takvo Loše vidim kao ekvivalent Ružnom; ovdje već pravim bitnu distinkciju između ‘ružnog’ (estetički kontekst) i Ružnog (koje je Loše/Zlo). Takvo Ružno, po mom mišljenju, obezvrijeđuje svaku estetičku odrednicu, čini je neadekvatnom i ‘nemoćnom’ za stvarno sagledavanje takve devijantne odrednice. Dakle, takvo Ružno je oznaka kojom Čovjek (moralan, svjestan i savjestan) označava sve što je Loše – Zlo, pogrešno, nehumano. Osobitostima takvog Ružnog – Ružnog koje je Loše (iskvareno) se bavi moja ‘ružna umjetnost’ te tako simboličkim grafizmom pokušavam ukazati na njegove manifestacije radi jasnijeg doživljaja – raspoznavanja istih (uz dodatne nadopunjujuće faktore koji profiliraju takvo Ružno u kontekstu bosanskohercegovačke priče). Estetički doživljaj ‘ružnog’ jeste posljedica, vizualna manifestacija Zla/Ružnog koje je prouzrok takvih neprijatnih, vidljivih senzacija. Moja ‘ružna umjetnost’ (s moje tačke gledišta) diferencira Istinu od Laži. Ona treba da je u službi Istine (op.a.). Ni slučajno, samo moje istine – opći bosanski okvir većinski prepoznajem kao ‘bolestan’, kvaran te stoga takvu ‘zajedničku istinu’ želim plasirati svim sredstvima. U mom slučaju to se postiže umjetničkim iskazom – grafikom koja podrazumijeva etičku komponentu. Grafika je u tom smislu i poruka, kritika i ‘upozorenje’ ali i ilustracija navedenih ‘ružnih’ faktora.

1.3 Različita lica lijepog

Kao što sam ukazao na različite segmente slojevitijeg percipiranja `ružnog` (u estetičkom i psihološkom kontekstu), vrijeme je da u slijedećim redovima posvetim pažnju analizi `lijepog`. U tom smislu, dragocjena literatura bile su Kantove bilješke koje su direktno i indirektno propitivale različita `lica lijepog`. U samom početku, lijepo doživljavamo kao nešto što je ugodno, što unosi dojam mira, opuštenosti. Nešto što elementarno prija oku (Eco 2004). Sa čistog estetičkog stanovišta `lijepo` je u potpunosti kontrast svemu što razaznajemo kao neprijatno, uznemirujuće...kao `ružno`. Međutim, kao i u slučaju sa njegovim antipodom, i `lijepo` razmatramo na više nivoa, pravimo distinkciju između određenih kategorija koje tumače različite značajke i značenja `lijepog`. Kant karakteriše lijepo u domenu bezinteresnog dopadanja, univerzalnog doživljaja bez određujućeg pojma. On sugerise kako se u ljepoti neke stvari uživa bez cilja za posjedovanjem, bez potrebe za proniknućem u suštinski sadržaj. Kao jedini cilj takve forme koju pragmatično kvalifikujemo kao lijepu, on navodi postojanje samo po sebi. U najkraćem, takvi subjekti i objekti ne inspiriraju dublje sagledavanje i dublji duhovni doživljaj. Vidjeli smo da taj pojam uvažava prije svega zadovoljavanje vizualne percepcije koja utiče na psihološko stanje posmatrača. Rezultat je osjećaj opuštenosti, smirenja, čak i sreće – sve ono što možemo uvezati sa `ugodnim`. Kant za primjer takvog `lijepog` ističe cvijet. On kaže:

“Tako je cvet tipičan primer lepe stvari, i zato je jasno i zašto univerzalnost bez pojma spada u Lepotu – jer to nije estetski sud kada se tvrdi da je sve cveće lepo, već kada se kaže da je lep baš ovaj cvet, a potreba koja nas nagoni da kažemo da je taj cvet lep ne zavisi od rasuđivanja na osnovu principa, već od našeg osećanja. U ovakvom doživljaju imamo `slobodnu igru` imaginacije i intelekta.” (Kant 1975, 101).

Uzvišeno je, međutim, kudikamo snažnija, duhovnija kategorija. Za potpuni doživljaj Uzvišenog, i analizirani motiv mora biti sveobuhvatnije sagledan. Mora biti sadržajni, ispunjeniji smislom.

“Razlikujemo dve vrste Uzvišenog, matematičko i dinamičko. Tipičan primer matematički uzvišenog jeste prizor zvezdanog neba. Pred tim prizorom stičemo utisak da ono što vidimo uveliko nadilazi našu sposobnost opažanja i skloni smo da zamislimo više od onog što je vidljivo. Naginjemo ka tome jer nas naš um (moć koja nas navodi da koncipiramo ideje Boga, sveta ili slobode, koje naš um ne može da dokaže) nagoni da postuliramo beskraj koji ne samo da naša čula ne mogu da

osete, već ni naša imaginacija ne uspeva da obujmi jednom jedinom intuicijom. Narušava se mogućnost `slobodne igre` imaginacije i intelekta, i nastaje nespokojno, negativno dopadanje, u kojem osećamo veličinu naše subjektivnosti kadre da poželi nešto što se ne može imati. Tipičan primer dinamički uzvišenog jeste prizor oluje. Ono što naš duh tom prilikom potresa nije doživljavao beskrajnog prostranstva, već beskrajne siline – a tu biva ponižena naša čulna priroda, i otuda ponovo proističe osećaj nelagodnosti nadomešten osećanjem naše moralne veličine protiv koje sile prirode ne mogu ništa.” (Kant1975, 147).

Moram istaknuti da i u svome polazištu uvažavam određenja i postulate ovako opisanog Uzvišenog. Takav naglašeno duhovni momenat, pokušaj ‘poimanja nepojmljivog’ u svrhu sadržajnije, duhovnije i etički angažirane priče pokušavam prikazati i u svome praktičnom radu.

I Nietzsche je (kao npr. u *Sumraku idola*) na sebi svojstven način pravio osvrt o prirodi, sadržaju, ali i ‘sudbini’ Lijepog. Na momente, on ‘mračnjački’ nagovještava da Ljepota i nije prirodjena suvremenom čovjeku, okruženju, budućnosti koju takav čovjek za sebe kreira. Idejni otac *Natčovjeka* polazi od pretpostavke da upravo čovjek (kao zasebna cjelina) mora postati nešto ‘mnogo više’, mora završiti sa procesom dekadence i sunovrata, te na osnovu takvih iskustava iznova kreirati. Kreirati kako život, u realnom smislu, tako i obogaćivati sve aspekte – činioce koji utiču na konkretan život (Nietzsche 2004). Nakon ‘uzdignuća’ čovjeka, moguće je iznova uzdići – revitalizirati i filozofska ubjeđenja koja doživljavamo kao smjernice. Nesumnjivo, nalazim i u ovim stajalištima izvjestan oslonac. Kao što i sam ističem, svrhu umjetnosti prepoznajem i u duhovnom – psihološkom uzdignuću perceptora – publike. Takav pokušaj, sam po sebi, nije limitiran i ograničen na razmatranja i ‘suhoparne’ doprinose Lijepom, Ružnom... takav pokušaj podrazumijeva tenziju ka popravljajući i osvješćivanju realnog polazišta: okolnosti, ambijenta, vremenskog momenta.

Svaki autor općenito ima i vlastiti doživljaj, vlastiti sud do kojeg drži pri procjeni lijepog/ružnog. Iznova, tu i ne može postojati jedna utemeljena istina. Kvalitetan i posvećen autor razmatra svoju vlastitu istinu te, ukoliko je u dovoljnoj mjeri ustrajan, nagovještava domete i značenja vlastitog viđenja - nagovještava svoju vlastitu istinu. Kada govorim o važnosti razumijevanja autorovog ‘lijepog – ružnog’ poslužiću se Venturievim preciznim i sažetim govorom:

“Svaki autentični umjetnik ima svoju posebnu koncepciju o ljepoti i istovjećuje je sa idealom koji njegova imaginacija teži da dostigne: da bismo, dakle, našli tu ‘ljepotu’, ne smijemo izaći iz granica umjetnikove imaginacije.” (Venturi1952, 10).

Upravo o takvom vlastitom doživljaju, sa svim njegovim odlikama, i sam velikim dijelom progovaram kroz svoju likovnu opservaciju. Naravno, nastojeći da je uvežem i osnažim sa adekvatnim postojećim tezama i pretpostavkama.

Nastojim da primarne asocijacije lijepog i ružnog (kao deskriptivnih polazišta) u svom praktičnom radu sjedinjujem, dovodim u sintezu. Takvim spajanjem žestoko kontrastnih obilježja, njihovih vizualnih, metaforičkih te simboličkih preplitanja, doprinosim i težem razlučivanju odrednica ta dva suprostavljena elementa, jer zaista mislim da je nemoguće analizirati problem lijepog a uporedo ne uvažavati prirodu i manifestacije fenomena ružnog – i obratno.

“Onog trenutka kada je sirova suština prirode postala najcjenjenija od strane čovjeka, baš tada su riječ ‘ružno’ sve češće počeli upotrebljavati slikari i pjesnici. Pitanje da li je priroda/prirodno uvijek lijepa/lijepo može dobiti svoj odgovor tek ukoliko dobro poznajemo i koncept ‘ružnog.’” (Bayley 2012, 110).

Dakle, kao što je to često slučaj i u ‘naravi’ prirodnih procesa i utemeljenja, i lijepo – ružno kao uostalom i kao dan – noć, vatra – voda... funkcioniraju u smislenoj i konstruktivnoj ‘antagonističkoj – harmoniji’. Ovakva složenica mi se čini mnogo prikladnija nego termin ‘disharmonija’ koji značenjski negira ikakve similarnosti prilikom sagledavanja dualizma ‘lijepog – ružnog’. S tim u vezi, česti prikazi na mojim grafičkim listovima su npr. krilo leptira, oko (kao jasno prikazana forma ‘ogledala duše’), cvijet, zvijezda... Ti simboli su u svom izvornom tumačenju sve osim odbojnih, neprijatnih vizualnih senzacija. Dakle, svoju poetiku temeljim i na uticaju i suštini kontrastnih situacija, dovođenjem u sklad potpuno suprostavljenih motiva i njihovih značenjskih i simboličkih obilježja. O kompleksnoj snazi kontrasta i potrebi za njihovim prakticiranjem (u najširem kontekstu) piše i Hegel:

“Najopštiji od svih odnosa jeste odnos kontrasta ili suprotnosti. Svako stanje mišljenja ili stvari – svaka predstava i svaka situacija u svetu – vodi neodoljivo ka svojoj suprotnosti, i s njom se udružuje u jednu višu ili složeniju celinu. Ovo ‘dijalektičko kretanje’ prožima sve spise Hegelove. To je, razume se, stara misao koju je već nagovestio Empedokle, koji je učio da je ‘saznanje suprotnosti jednom’. Istina je (kao elektron) organsko jedinstvo suprotnih delova. Istina konzervatizma i radikalizma leži u liberalizmu – u otvorenom duhu i opreznoj ruci, i u otvorenoj ruci i opreznom duhu. Obrazovanje naših shvatanja o važnijim pitanjima jeste sve slabija oscilacija između ekstrema. U svim spornim pitanjima važi stav da je istina u stalnom kretanju. Kretanje evolucije jeste neprestano razvijanje suprotnosti, i

njihovo mešanje i pomirivanje. Šeling je imao pravo : - postoji osnivački identitet suprotnosti; i Fihte je imao pravo : - teza, antiteza i sinteza obrazuju formulu i tajnu svakog razvitka i svake realnosti.“ (Durant 1932, 291).

Kao što sam u ranijem slučaju smatrao važnim poantiranti sa Kantovim tezama o lijepom – uzvišenom, tako i sada ističem doprinos Hegela u razmatranju umjetničke svrsishodnosti suprostavljenih elemenata – kontrasta.

1.4 Metodologija istraživanja

Istraživačke metode po Neumanu (2011) predstavljaju kolekciju specifičnih tehnika koje se mogu koristiti u studijama pri definiranju fokusa istraživanja, njegovih uzroka i razloga, sagledavanja i promatranja pojava, prikupljanja i analize podataka, i načina prezentacija podataka i rezultata istraživanja. Moje istraživanje je kreativno – umjetničkog karaktera koje je kao takvo još uvijek relativna novina u svijetu akademskih istraživanja. Ono je oslonjeno prije svega na moje istraživačko kreativne kapacitete i na proces koji se definiše u skladu sa pravilima i terminologijom opštih istraživačkih metoda prevashodno iz okvira humanističkih i društvenih nauka. Ovo istraživanje se u tom smislu može definirati kao kvalitativna i iskustvena studija koja postupkom triangulacije kombinira relevantne teorijske i praktične aspekte vođenja istraživanja i definiranja njegovih rezultata. Unutar ovako postavljenih okvira, ja sam svoju specifičnu metodologiju, koja je u svojoj suštini fenomenološka, razvijao na temelju mojih prethodnih kreativnih istraživanja (Fejzić 2011). U pristupu sam se koristio pregledom i studijom relevantne literature do koje sam došao prvenstveno kroz pristup izvorima unutar nekoliko biblioteka i institucija. U Bosni i Hercegovini: Biblioteka Akademije Likovnih Umjetnosti – Sarajevo, Biblioteka Univerziteta u Sarajevu, Biblioteka Historijskog muzeja Bosne i Hercegovine, Biblioteka Zemaljskog muzeja Bosne i Hercegovine, Bošnjački institut – Fondacija Adil – beg Zulfikarpašić. U Australiji: Griffith University Library, University of Queensland Library, Queensland State Library, Brisbane City Library.

Prikupljeni i sistematski organizirani podaci su postavljeni kao temeljna struktura na kojima se moje istraživanje definiralo i preciziralo, i na teorijskom i na praktičnom nivou istraživanja. U relevantnoj literaturi (prije svega iz polja umjetnosti, filozofije i psihologije) sam sakupio i analizirao podatke iz raznih perspektiva i postavio polazište istraživanja kao kombinaciju dolje navedenog:

- Kontekstualni pregled (razmatranje fenomena ružnoće i ljepote unutar njegovog šireg razumijevanja u okvirima vizualne umjetnosti, filozofije i psihologije);
- Integrativni pregled (povezivanje postojećih relevantnih teorija i pristupa u suglasju sa kontekstualnim pregledom te priprema argumentacije za moje razumijevanje u teoriji i praksi);
- Historijski pregled (istraživanje relevantnih istorijskih uslova pod kojima se fenomen ružnoće definirao u njegovom općem poimanju unutar vizualnih umjetnosti, kao i istraživanje uslova savremenog bosanskohercegovačkog društva sa kojima koincidira moja grafička reinterpretacija ružnoće i princip antičke drame);

- Teorijski pregled (poseban pregled teorija, koncepata i pretpostavki koje logički podupiru moj pristup interpretaciji fenomena ružnoće);
- ‘Self-study’ pregled (izravan uvid u pozadinu mog personalnog i profesionalnog razumijevanja teme istraživanja) (Neuman 2011).

Stvaranje moje vlastite utemeljene predstave i razrađenog opisa, tzv “thick description” (Geertz 1973) i razumijevanja fenomena ‘ružnog’ je temeljeno na koordiniranom skupljanju informacija iz literature, ali i iz iskustava i umjetničkih radova relevantnih autora. Prikupljene informacije sam procesuirao u odnosu na vlastita opažanja i kreativne rezultate ali u konsultacijama sa različitim relevantnim profesionalcima. U ovom procesu sam definirao vlastiti pristup tradicionalnom poimanju ružnog u vizualnoj umjetnosti i reinterpreterao ga u katarzične grafizme koje strukturiram na temelju ‘aristotelovskog’ poimanja pročišćavajućeg i oplemenjujućeg efekta umjetnosti.

1.5 Teorijsko i praktično istraživanje

“Umjetnost zaljubljena u istinu pruža nam vidike koji se nikako ne mogu nazvati lijepim. Istina je većinom strašna, porazna, mučna, ili bar neprijatna. Stoga je opravdanije samu umjetničku djelatnost nazvati lijepom nego njene predmete. Najveća djela su mučenje, a ne uživanje. Ona su muka u rađanju (bića) i muka u spoznaji (istine). Zato su i korijeni estetike u ontologiji i gnoseologiji koje se suštinski i bave bićem i istinom kao takvima.” (Focht 1972, 34).

Moje teorijsko i praktično istraživanje se preklapaju i dopunjavaju kreirajući međusobnu komunikaciju između istraživačkog i kreativnog, između riječi i vizualne predstave. Na ovaj način se stvara tzv ‘treći prostor’ unutar kojeg se subjektivno i objektivno spajaju (Leavy 2009). Istraživanje na teorijskom i praktičnom nivou se razvija unutar jedinstvenog procesa tokom kojeg se na kompleksan način oba ova aspekta (i teorijski i praktični - kroz pisanje i kreativni rad) rekontekstualiziraju i rekonceptualiziraju u simultanom pozivanju jednog na drugo. Paralelno konceptualiziranje teze i grafizama, a zatim pisanje, s jedne, i stvaranje/otiskivanje s druge strane neminovno stvara tenziju između ove dvije aktivnosti ali omogućava i blagotvorno djelovanje jednog na drugo. U ovom prostoru kojeg dijele i iz kojeg jedno drugo provociraju i stimulišu stvara se ona potrebna dubina u kojoj se ovaj rad konačno definiše kao validan kreativno istraživački akt (Macleod and Holdridge 2006) u kojem se otvara dijalog između vizualnog i tekstualnog u kojoj jedno završava ono što drugo započinje i obratno (O’Riley 2006).

Bazirano na prethodnom istraživačko kreativnom projektu, na izradi magistarskog rada, moje doktorsko istraživanje je počelo kao istraživanje konstruktivnog i oplemenjujućeg efekta ružnog i neugodnog unutar vizualne predstave. Želeći da svoj pristup odvojim od pukog izazivanja određene vrste šoka, ovo istraživanje sam usmjerio na stvaranje grafizama koji se ne bi zadržali na početnom ‘šoku’; njihov pravi efekat bi trebao da dođe tek kasnije i sa kvalitativno drugačijim konsekvencama. Fokus na ružno i mračno treba da svojom vizualizacijom proizvede psihološku ljepotu i svjetlo, ili da bar ukažu na smjer u kojem se oni mogu naći. Sa druge strane, pored univerzalne dimenzije, ovakav zahvat u mom istraživanju ima i vrlo ličnu i lokaliziranu usmjerenost. Ružnoćom i mrakom (kao metaforom) predstavljam današnju (post)traumatsku Bosnu i Hercegovinu ali u jednom novom, drugačijem kontekstu - kontekstu u kojem i samu grafiku kao izraz redefinišem i osmišljam po uzoru na razumijevanje dramske katarze, čime ovo istraživanje u svom toku postaje jedan autentičan narativ.

U konceptualizaciji ovakvog zahvata koristio sam se relativno širokim pristupom kojim sam

nalazio i povezivao informacije iz različitih umjetničkih disciplina ali i izvan umjetničke prakse, u filozofiji i psihologiji. Podaci i utisci prikupljeni iz takvih različitih izvora i različitih razumijevanja ružnog i lijepog, mračnog i svijetlog, su obogatili moje razumijevanje ovih fenomena ali i redefinirali okvire u kojima se autorski izražavam kao grafičar. Moj autorski diskurs je dodatno određen uvidom u opštu povijest Bosne i Hercegovine, odnosno uvidom u povijest njene kulture. Na tom temelju, definirajući grafiku kao metaforu Bosne na način koji nije direktno utemeljen na nekim od tradicionalnih izraza te kulture (u domenu vizualnih umjetnosti) ja se ipak namećem kao netipičan dio i nastavljač nečega što možemo uslovno razumjeti kao bosansku umjetničku tradiciju. U specifičnom kontekstu opće bosanske povijesti i ‘aristotelovskog’ razumijevanja umjetnosti, moj grafički list je osmišljen kao suočenje sa današnjom nesretnom Bosnom. Ovim istraživanjem, kroz autentičan pristup dolazim do autentičnog rezultata. Principe i katarzične potencijale detektirane u antičkoj drami, odnosno tragediji, transformiram u svijet grafičke ploče i njenog otiska. Moji grafizmi i metafore, u formalnom smislu kroz moj grafički rukopis povezuju grafički jezik ranih i klasičnih majstora grafike sa jezikom kasnijih vremena i stilova poput ekspresionizma i simbolizma. U svom značenju, moj rad uvezuje problem estetskog i etičkog na jedan intiman i personalan način koji se može u potpunosti razumjeti tek sa aspekta njegove humanističke univerzalnosti. Kao što i fokus, lokaliziran na današnju Bosnu, ne oduzima mom istraživanju njegovu opće ljudsku, bezvremenu globalnu dimenziju. Sve nabrojane osobenosti ovakvog mog pristupa direktno utiču na moju interpretaciju ‘ružnog’ u vizualnoj umjetnosti. Moji novi koncepti, simultano stvarani na teorijskom i praktičnom nivou istraživanja, postavljaju moj pristup ‘ružnoći’ u format (umjetničkog i kreativnog) doktorskog istraživanja. (Hesse-Biber & Leavy 2008; Holly & Smith 2008; Nelson 2009; Neuman 2011; Strauss and Corbin 1998).

‘Ružna umjetnost’ viđena mojim habitualnim okvirom ne samo da bitnim dijelom uvažava značaj tradicije nego i doprinosi promjenama – drugačijem viđenju tradicionalnog, doprinosi revitaliziranju tradicionalnog. Suštinski, i samo naslijeđe se temelji na stalnim promjenama jer je bilo izloženo stalnim i različitim uticajima historijsko – kulturoloških činilaca. Dakle, kao stvaralac istovremeno i uvažavam tradiciju – kulturu iz koje potičem ali je i negiram, modifikujem i obogaćujem vlastitim iskustvom i sferom interesovanja kojom analiziram suvremene probleme, one probleme kojima neposredno svjedočim.

Ovim istraživanjem fenomenu ružnog pristupam na trojak način; u tom smislu ono potpada pod tri kategorije jer u svojim različitim dimenzijama ispituje, opisuje i objašnjava (Neuman 2011, 38). Ispitivačka dimenzija je očigledna u pripremama i u početnom stadiju u toku pregleda literature i relevantnih izvora i informacija, tokom postavljanja konceptata i hipoteza kojima sam postavio okvire u kojima definišem istraživanje. U okvirima opisivačke dimenzije moje hipoteze i koncepti postaju jasniji i u njima prezentiram šta vidim kao fenomen

‘ružnog’ u umjetnosti. Unutar treće dimenzije objašnjavam “zašto i kako” (Shields and Rangarajan 2013), odnosno nudim jedan drugačiji uvid u fenomen ružnoće u jednom novom kontekstu vizualnog predstavljanja Bosne, njene kulture i njene sadašnjosti.

Kroz nekoliko samostalnih, grupnih izložbi, prezentacija i javnih nastupa sam direktno skretao pažnju na Bosanske (post)traumatske probleme i teškoće, pri čemu sam testirao i dalje razvijao svoje grafizme. Moj specifičan umjetnički angažman u ovom smislu se može okarakterizirati i alternativnom filozofijom socijalnog istraživanja (Kemmis and McTaggart 2000).

1. 6 Umjetnička praksa: atelje i metodologija

Moje istraživanje je i vizualno istraživanje koje treba biti zasnovano na umjetničkoj praksi koja se doslovno dešava unutar ateljea/radionice (Sullivan 2004). Kako je umjetnost subjektivna, a moje istraživanje umjetničko tako ja, unutar istraživanja, ovisim o vlastitoj percepciji, praksi, iskustvu i auto refleksiji (Sullivan 2005). U tim okolnostima se kategorija ‘novo znanje’ teško definiše, a odnos između umjetnosti i znanja postaje glavno pitanje (Renwick 2006). Izgleda da u ovoj vrsti doktorskog istraživanja osnovni rezultat i nije znanje nego oblik komunikacije (Nelson 2009).

Moja umjetnost, snažnim – ‘dramaturškim’ pristupom, nastoji da direktnim prikazom klonuća, muke i stradanja (koje okvirno možemo svrstati pod kategoriju vizualno ‘ružnog’) izazove ljudski osjećaj empatije, razumijevanja – u konačnici Katarze nastaloj kroz sagledavanje Moje priče o ‘Mojoj Bosni’. Sažeto, takva Moja priča je grafička predstava o autentičnoj nesreći bosanskog čovjeka koju aktualiziram kroz suvremeni kontekst ali takođe podsjećam i na identični tragični usud kroz povijest ove zemlje koji se ciklično ponavlja/obnavlja.

Praktični dio moga istraživanja je utemeljen na klasičnom metodu koji podrazumijeva početno skiciranje koncepta i ideje svakog zasebnog budućeg grafičkog lista. Takav sistematični pristup podrazumijevao je sažimanje brojnih informacija i zaključaka koje u grafičkom i simboličkom smislu nastojim vizualizirati. Razvojni put od prvobitne zamisli/ideje preko skice do finalnog rezultata je u većini slučajeva prisutan kroz razna odštampana stanja koja svjedoče o fazama tehničko – tehnološkog procesa na određenoj grafičkoj ploči. Takvom višefaznom grafičkom pričom dodatno objašnjavam specifični proces nastanka završenog grafičkog lista.

1.7 Hermeneutička fenomenologija kao filozofsko uporište istraživačkog pristupa

Moje istraživanje je počelo, razvijalo se i privodilo kraju principom redukcije – analiziranjem i uvažavanjem različitih disciplina i tumačenja koje sam postupno sažimao profilirajući značaj i odlike fenomena ‘ružnog’ primarno u kontekstu suvremenog bosanskog društvenog i kulturološkog okvira. Fenomenološkim metodom istraživanja ‘općeg ružnog’ sam tu problematiku sukcesivno svodio na ‘moje ružno’ kojim istovremeno opisujem i ‘ružno moje Bosne’. To je u ovom slučaju najadekvatniji način da se pokuša predstaviti tako kompleksan i specifičan fenomen kakav je ‘ružno’ ili ‘lijepo’. Fenomenologija je načelno definirana i kao disciplina koja svoje središte usmjerava na percepciju čovjeka spram svijeta kome pripada, u kome živi i koji ga kao takav neminovno i oblikuje – te konačno i na njegov sud o tom svijetu. Fenomenologija se bavi čovjekovim vlastitim proživljenim iskustvom tog svijeta i života (Langdridge 2007).

Metodološki pristup je u tom smislu zasnovan na hermeneutičkoj fenomenologiji koju primjenjujem da bih odgovorio na zahtjeve ovakvog višedimenzionalnog istraživanja koje uvažava i propituje različite oblasti ljudske kreativnosti i različite naučne discipline. Hermeneutička fenomenologija je fokusirana na ličnu percepciju – doživljaj koji uz potporu različitih procesa prethodi ostvarenju vlastitog iskustva/stava; ona nam omogućava spoznavanje objektivne prirode i sadržaja analiziranog problema (Van Manen 1990; Merleau – Ponty 1962). Hermeneutička fenomenologija u svom rezultatu podrazumijeva uvid u suštinski sadržaj obrađivanog fenomena i zaključak koji često ostaje otvoren i za daljnja analiziranja i dopune (Heidegger 2007). Takva ‘ciklična potraga’ za znanjem koja se uvijek iznova obnavlja, revitalizuje i nadograđuje omogućava autoru da kvalitetnije ostvari vlastiti zaključak koji je nadopuna prethodnom znanju i iskustvima.

“Taj ‘prosvjetljujući’ proces, to ‘razumijevanje’ suštinskog značenja nekog djela je primarni zadatak hermeneutike. Ukratko, hermeneutika je proces razumijevanja.“
(Palmer 1969, 8)

Kada govorimo o hermeneutici, nužno je uvažiti logiku tzv hermeneutičkog kruga koji u svom polazištu počiva na individualnoj interpretaciji datog problema analize; zatim sistematično dolazimo do nivoa na kome smo u mogućnosti da taj problem objasnimo te da ga konačno i razumijemo. Sve to nas neminovno vodi do formuliranja zaključka (Palmer 1969). Takav zaključak i u ovom konkretnom slučaju ostaje dijelom otvoren za dalja nadograđivanja. Time se simbolički prikaz hermeneutičkog kruga kao svojevrsnog perpetuum mobilea dodatno apostrofira. Ukratko, i nakon moga zaključka slijede nove interpretacije na osnovu ko-

jih se iznova objašnjava ne bi li se došlo do razumijevanja – te tako slijede i novi zaključci. S mog stanovišta, to je tako poticajan slijed jer i sam uviđam da fenomen ‘ružnog’ predstavlja polje koje niti možemo niti trebamo definitivno i ultimativno odrediti.

2. Historijski pregled i konstrukcija vlastitog ‘ružnog’

2.1 Historijski pregled i uticaji: Repertorij

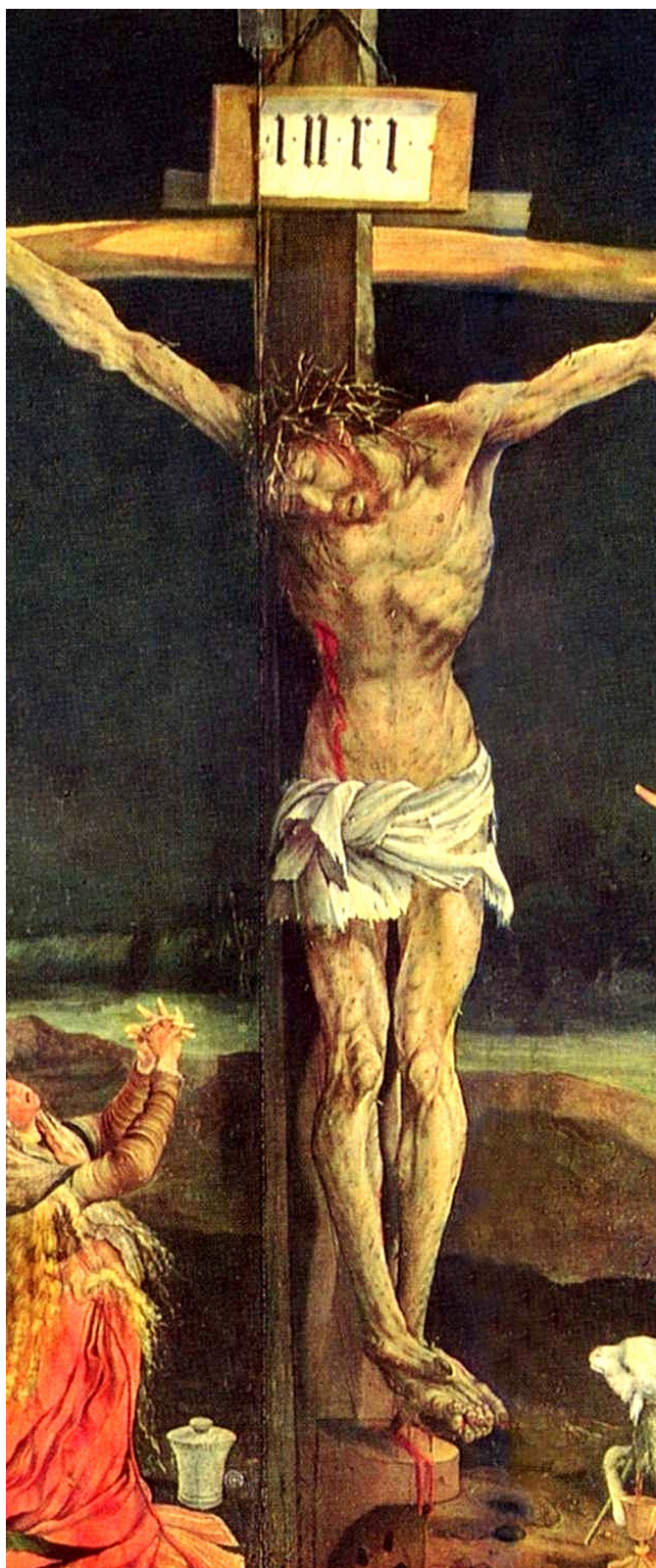
Konstrukcija ovakvog istraživanja nedvojbeno iziskuje komparativni pristup – sagledavanje i usporedbu različitih povijesno – kulturoloških činilaca kroz prizmu epoha kojima su pripadali. Odvajkada se (doduše u mnogo skromnijim razmjerama nego danas) promicala težnja i naum umjetnika da se predstavi i nešto čemu oko i ukus većine nije sklono (Focht 1972). Nešto što nije tek prijatna manifestacija svijeta koji nas okružuje; nešto što odveć uznemirava, navodi na razmišljanje i propitivanje - sebe, ljudske prirode. Takva djela velikana historijske baštine svjedoče o patnji, stradanju, nepravdi, bolu. Ta djela i danas diraju naša čula skoro identičnom svježinom i snagom te uzrokuju dublje analiziranje. Uzrokuju i analiziranje psihološkog ustroja autora te izvornog motiva koji je presudan za konkretni umjetnikov – čovjekov kreativni izraz; izraz koji je rezultat osobenog umjetnikovog psihološkog (često i nesvjesnog) proživljavanja (Jung 1998). Naravno, ovaj pokušaj da se iznova rasvijetle pojedini autori i njihove poetike podrazumijeva i rukovođenje za vlastitim afinitetima te su u taj izbor primarno uključeni umjetnici koji su i na moj ‘rukopis’ ostavili nemali pečat. Vijekovi su sa sobom nosili stilske odlike koje su neumitno limitirale osobenost i individualni jezik umjetnika. Ali, svaki od tih perioda je iznjedrio velika imena koja su jedno sa velikim djelima. Period rane renesanse, doba prosvjetiteljstva i pokušaji da se čovjeku i njegovoj stvarnoj prirodi da dignitet u skladu sa učenjima humanizma; barok kao zasebna cjelina takođe, mada netipično, ima i predstavnike koji su inspiraciju crpili iz drugačijeg, ‘mračnijeg’ estetičkog i psihološkog sadržaja. U ovom pregledu se osvrćem i na bitne karakteristike svojstvene simbolizmu i ekspresionizmu u svoj njegovoj nepatvorenoj žestini. Moderna i postmoderna su i dalje prisutne – obilježavaju shvatanje i poglede na bit, na ‘ono suštinsko’ koje je u stalnom kovitlacu i traženju, te nerijetko dolazi i do upliva kiča (Mol 1971). Neki od autora, unutar ovog presjeka, su (ovisno o vlastitim poetskim opredjeljenjima i stilskim odlikama) zastupljeni sa dva rada a neke elaboriram kroz prizmu tri adekvatna djela - rukovodeći se njihovim funkcionalnim, suštinskim značajem za samu idejnost i tematiku ovog istraživanja.



Slika 1. "Roetgen Pietà" (nepoznati autor), skulptura u drvetu, 1300. - 1325. godina

2.1.1”Roetgen Pieta”

Izbor počinjem sa (po mom mišljenju) nedovoljno rasvijetljenim i elaboriranim radom – riječ je o skulpturi koja je nastala u periodu rane njemačke gotike. “Roettgen Pieta” (Slika 1.) je drvena, izuzetno živopisna i sugestivna prezentacija religijskih (na strahu i krutom doživljaju zasnovanih) standarda tadašnjeg čovjeka. Gotika i jeste period kada čovjek – stvaralac pokušava da iz mraka svakodnevnice (ograničen u slobodnijem iskazivanju Sebe) pronikne u nešto što jeste ‘univerzalna istina’; da usljed takvih realnih limita progovori i zabilježi sve što mrak Srednjeg vijeka barem malo može rasvijetliti i oplemeniti. U ovom konkretnom slučaju se ne radi tek o pokušaju (Piskel 1970). Ovdje je dominantna dramatična ekspresija Isusova lica koji greca u boli i ranama, te sjedeća figura Djevice Marije koja proživljava i preživljava patnje svoga sina. Ovaj rad mi je primarno (bio i jeste) bitan zbog uticaja na vlastitu opredijeljenost ka propitivanju motiva i odrednica iz polja religijskog konteksta; na osnovu tako prikupljenih informacija i iskustava utemeljila se i vlastita autorska potreba da takve postulate, nerijetko i dogme dodatno analiziram i provociram. U svakom slučaju, kada je riječ o “Roetgen Pieti”, intimno smatram da se radi o do tada nezabilježeno uspješnom ‘ilustriranju’ žestokih manifestacija patnje i boli koja se ovdje ne ograničava samo na zadovoljenje ‘potreba’ tadašnjeg ideološkog identiteta. Ne postoji validan i valjan podatak o pravom autoru ovog djela, ali neću mnogo pogriješiti ako istaknem da je kreator upravo Čovjek. Bogom inspiriran Čovjek. Veličanstveno svjedočanstvo jednog davno minulog i mračnog doba o kome i nadalje ne znamo dovoljno. Upravo stoga, djela poput ovog postaju i ostaju tumači epoha, kanona i društvenih tekovina.



Slika 2. Mathias Grunewald, "Isenheimski oltar"(detalj), tempera na drvetu, 1512. - 1516. godina

2.1.2 Mathias Grunewald

Nastavio bih sa umjetnikom koji je odigrao bitnu ulogu u mom kreativnom razvoju. Njegovo djelo mi svakako predstavlja trajnu influencu. Mathias Grunewald je specifičan predstavnik sjevernjačke (njemačke) renesanse. Njegov “Isenheimski oltar” (Slika 2.) je po mnogima jedan od najpotresnijih i najličnijih predstava Isusova života i muke. Posebno je upečatljiv centralni prizor – prizor raspetog Krista. Tijelo Mesije je unakaženo, ruinirano; svaki detalj pobuđuje osjećaj nelagode ali i sućuti, inicirajući istinsko saživljavanje nad ovako Uzvišenom predstavom ‘ružnog’. Upravo takva percepcija ovog djela učinila ga je iznimno važnim za moje lično (rano) razumijevanje svega onoga što ‘ružno’ može predstavljati i koliko snažno ono može uticati na stanje duha, na mogućnost pročišćenja duha. To je tako bitan momenat – osjećaj kada govorim o svome konkretnom radu. Svakako je morao biti i šok prvotno suočavanje ovog remek – djela sa tadašnjom većinskom (strogo određenom) kršćanskom publikom. Majstorski tretman svakog detalja, pa i najsitnijeg, i danas izaziva divljenje, ali prije svega se, kako sam naglasio, ovdje radi o rijetko snažnom i potresnom umjetničkom dokumentu (Janson 1997). Zapis je to o stravičnoj patnji čiji će se učinak na psihu i osjetila teško dosegnuti. Žestoki, neuljepšani prikaz koji budi čovjeka u svakome od nas. Govorim o onom čovječnom faktoru kojeg inicira nepatvorena i nerazblažena poruka – poruka koja daje etički kredibilitet i vlastitom ciklusu “’Ikone našeg doba”.



Slika 3. Mathias Grunewald, "Iskušenja sv. Antonija", ulje na drvetu, 1512-1516. godina

2.1.3 Mathias Grunewald

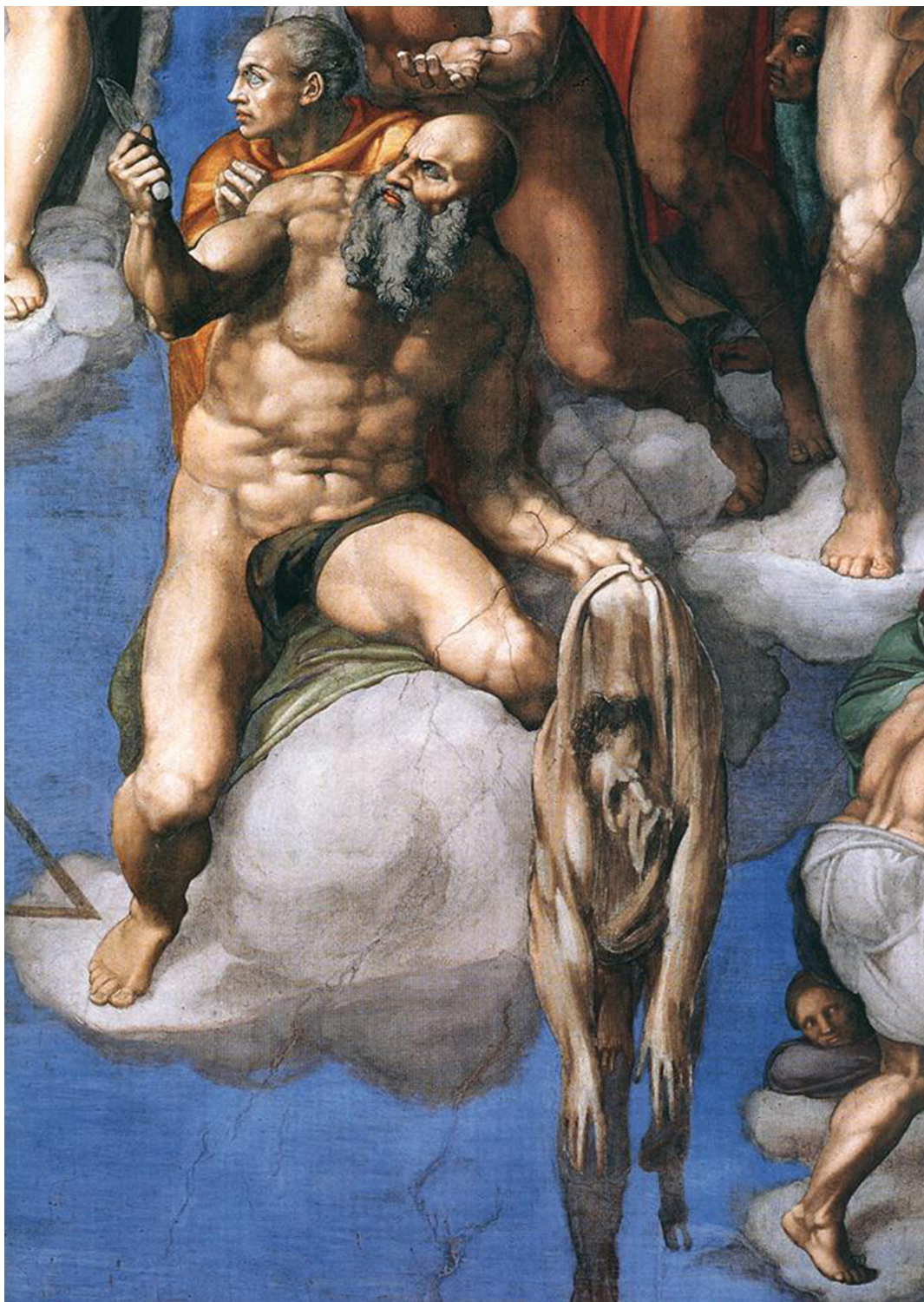
“Iskušenja sv. Antonija” (Slika 3.) je takođe važna likovna predstava stravičnog i čudovišnog u opusu Grunewalda ali i u cjelokupnoj historijskoj genezi ‘ružnog’ u umjetnosti. U neku ruku, i ovaj slikarev iskaz korespondira sa već rečenim u prethodnoj analizi. Umjetnost tog perioda (pogotovu na sjeveru) je imala snažno naglašen vjersko-edukativni karakter te je bila tretirana i kao dobrodošla ‘ilustracija’ crkvenih učenja i postulata. Neljudske muke i kušnje kojima je bio podvrgnut sveti Antonije su, kao i u slučaju Grunewaldovog “Raspetog Krista” prikazane i ‘donesene’ sa brižnim i predanim bilježenjem svakog i najsitnijeg detalja. Takva umjetnikova posvećenost ovu fantastičnu situaciju uzvisuje do nivoa bezvremenog – univerzalnog u polju sakralnog u slikarstvu. Mnoštvo paklenskih spodoba i njihova upečatljiva (na momente karikaturalna) deskripcija vjerovatno je poslužila i kao jedan od oslonaca i za kasnu (jedinstveno značajnu) fazu velikog Goye kojeg takođe potanko predstavljam u tri zasebna kritička osvrtu. Grunewaldovo ‘filigransko’ uobličavanje zadanog motiva (pogotovu bestijalnih, irealnih figuracija) jeste nešto što predstavlja ‘kolijevku’ u razvoju moga sopstvenog grafičkog rukopisa čija se trenutna manifestacija uprizoruje kroz ciklus “Ikone našeg doba”.



Slika 4. Domenico Ghirlandaio, "Starac sa unukom", tempera, 1490. godina

2.1.4 Domenico Ghirlandaio

Vjerujem da Ghirlandaio na prvi dojam uistinu djeluje kao neadekvatan autor unutar ovog osvrta, ali jedno njegovo djelo nesumnjivo posjeduje odlike koje podupiru moju priču o `ružnom` koje prikazujem iz više uglova i koje je utemeljeno na više značenjskih i idejnih kvaliteta. To `ružno`, u ovom slučaju, ne doživljavamo eksplicitno kao takvo, ali svakako se radi o hrabrom i vrlo uspjelom pokušaju da se, u okvirima renesansnih ideala i tekovina, da prikaz iznimno realističnog portreta i karaktera. Upravo zbog takvog `suprotstavljanja` kanonima renesanse, slavnog slikara i predstavljam u ovakvom svjetlu. I sam nastojim ići `protiv vjetra`, nastojim obilježja i osobnosti sopstvenog autorstva promicati bez pretjeranog uvažavanja tradicijskih `kanona` datog prostora. Predmetom pažnje je slika "Starac sa unukom" (Slika 4.). Ovdje svjedočimo začuđujuće toplom, emotivnom slikarskom `pripovijedanju` o privrženosti djeda i unuka. Savršeno je ostvaren kontrast u tretmanu lika starca i mladog dječaka (Piskel 1970). Međutim, poanta je u jednom detalju koji nam momentalno skreće pozornost. To je upravo starčev nos. On je, netipično za već opisane tekovine i ukuse tog vremena, predstavljen sa izuzetnim naturalističkim impulsom, on je ekstremno deformiran i nedopadljiv. Samim time, prizor istovremeno može djelovati i odbojno i simpatično usljed autorove nakane da sa posmatračem ostvari bliskost te osjećaj empatije. Ukratko, ovdje se ne radi o `ružnom` u njegovom strašnom, odbojnom kontekstu; ovdje je to `ružno` tako blisko ljudskom – čovječnom aspektu svakog od nas. S tim u vezi, moram naglasiti da ovakve misli i intencije velikim dijelom mogu pripisati i vlastitom doživljaju `ružne umjetnosti`. Naime, svaki od umjetnika u ovom historijskom repertoriju je nemalo zaslužan za konstituiranje moje umjetničke osobnosti, mojih idejnih i tematskih htijenja. Ghirlandaiev "Starac sa unukom" upravo svojim naturalističkim i intimističkim sadržajem pobuđuje i, meni tabo bitan, momenat empatije koju, nekad vidljivo a nekad u zakulisnoj formi projiciram svojom `ružnom umjetnošću`. Utoliko je i Ghirlandaiovo pozicioniranje u ovaj historijat još opravdanije.



Slika 5. Michelangelo Buonarotti, "Strašni sud" (detalj), freska, 1508. - 1512. godina

2.1.5 Michelangelo Buonarotti

Michelangelo Buonarotti, jedno od najvećih imena cjelokupne historije umjetnosti, se morao naći na ovom popisu. Kipar i slikar divovskih dometa i značaja je, uz Da Vincija, doslovno otjelotvorenje renesansnog ideala o čovjeku koji svojim širokim poljem interesovanja i djelovanja trasira put za bolji, uzvišeniji, ljepši svijet, ljepše sutra. Specifično mjesto u mojoj likovnoj naobrazbi zauzima Sikstinska kapela, tačnije “Strašni sud” (Slika 4.) kao njen dramatični, uznemirujući eksponent. Ova kolosalna freska je pomalo atipična za kompletan opus genija renesanse. Upravo jer njen ‘mračni dio’ sugerira Michelangelovu okupaciju realnim prikazom svega što pakao i neslućene patnje prokletih duša simboliziraju i koliko je takva biblijska pripovijest inspirativna. Uz već iznešena mišljenja o prethodnim autorima, i ovo djelo je predstavljalo bitan segment u građenju vlastitog kreativnog doživljaja religijskog sadržaja umjetnosti. Mnogo puta sam kao dijete koje tek pokušava da sagleda i pojmi sve što mu ‘boji’ svijet - strpljivo i analitički (koliko je to bilo moguće) listao knjige sa reprodukcijama i fragmentima ovog vanserijskog slikarskog poduhvata. Perfektan crtež koji potencira i naglašava sve attribute ljudskog tijela unutar kovitlaca – meteža osuđenih, prokletih duša, uvijek iznova mi je budio identične impresije i bio i jeste poticaj. Michelangelo nam ovdje, kao malo ko prije i poslije njega, uprizoruje vječiti čovjekov strah od neizvjesne sudbine. Strah od Kazne i patnje (Meier-Graefe 1966). Na taj način nepogrešivo izaziva osjećaj poštivanja pred Apsolutom, Uzvišenim, Božanskim. Prizor u kome je predstavio samog sebe kroz metaforu lika kome je ostala tek njegova odrana koža je potresan i inspirativan u isto vrijeme. Uistinu, jedan od najoriginalnijih i najkompleksnijih autoportretnih uradaka ikad.



Slika 6. Michelangelo Buonarotti, "Pieta Rondanini", skulptura u kamenu, 1564. godina

2.1.6 Michelangelo Buonarotti

“Pietà Rondanini” (Slika 6.) svakako da ne potpada pod profanisanu kvalifikaciju ‘ružnog’ ili odbojnog. Ova veličanstvena Buonarottijeva posveta Kristovom stradalništvu je prevashodno Uzvišena u svojoj ljudskoj (izrazito intimnoj) i vanvremenskoj predstavi Svete porodice. To je ujedno posljednji poznati Michelangelov umjetnički uradak kojim veliki majstor uistinu otvara i načinje nove estetike i stilske odrednice koje će krasiti skulptorske figuracije kroz stoljeća koja dolaze. Kvalifikovati ovo remek-djelo ‘ružnim’ je (kako sam naveo) apsolutno neprimjereno, ali “Pietà Rondanini” je dio ovakve analize upravo stoga što primjećujemo dijametralno suprotan skulptorski pristup samoj formi, teksturi te anatomskim obilježjima predstavljenih likova. Za kanone pozne renesanse, te za visoko postavljene Michelangelove standarde (kada govorimo o samom tehnicizmu i umjetnikovom majstorskom tretmanu kamena), u konačnici, i za tadašnje ukuse i mjerila, ova potresna predstava je u svojoj ‘nedovršenosti’ vjerovatno i bila, u neku ruku, ‘ružna’ (Wechsler, Amiel 1977). Međutim, smatram da je ovaj rad za ovu građu primarno dragocjen jer svjedočimo pročišćenju, nekalkuliranoj predstavi Uzvišenog i Čovječnog do kojih se došlo, uslovno rečeno, neadekvatnim pristupom – ukratko, ‘ružnim’ likovnim govorom ostvarila se istinska i univerzalna Ljepota. Takva kontrastna pozicioniranost formalnog (likovni tretman) i suštinskog (ostvareni i dosegnuti sadržaj) čini “Pietu Rondanini” nezaobilaznim skulptorskim djelom ne samo perioda renesanse nego, kako sam naznačio, i bitnim temeljem za uspostavu moderne skulptorske poetike.



Slika 7. Giuseppe Arcimboldo, "Zima", ulje na platnu, 1573. godina

2.1.7 Giuseppe Arcimboldo

Giuseppe Arcimboldo je neobična autorska ličnost, predstavnik italijanskog manirizma – pravca koji je ‘vladao’ 16. stoljećem. Njegov tehnicizam graniči sa savršenstvom, a posebno se ističu nevjerovatno maštoviti (na momente bizarni) portreti (Schneider Adams 2011).

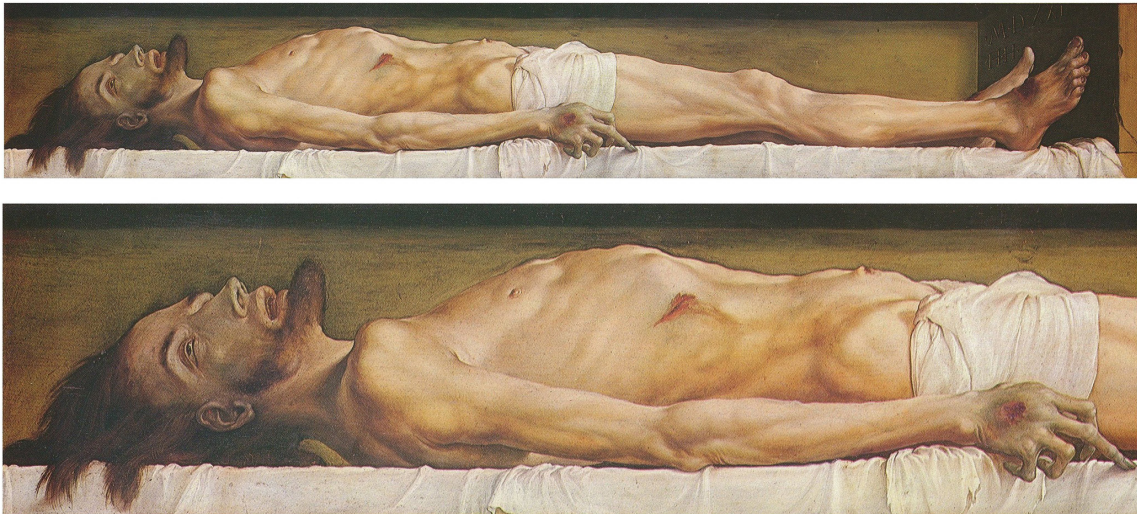
Njegovi portreti su začuđujuće maštovita kombinacija motiva voća, povrća, lišća... Takve forme su majstorski sjedinjene u zajednički okvir koji sugerise portret čovjeka. Ove groteskne (dijelom duhovite, dijelom uznemirujuće) predstave su imale velikog uticaja s početkom 20. stoljeća, kada su ih značajni predstavnici Dade i nadrealizma iznova otkrili i valorizirali. Ovim putem ukazujem na njegovo slavno slikarsko djelo “Zima” (Slika 7.). Izuzetna tehnička izvedba (uključujući i najsitniji detalj), te pomiješana psihološka stanja koja nas obuzimaju pri kontaktu sa ovim remek-djelom. Ostvarenje takvog vizualnog i emotivnog ‘vrtloga’, njegovo objedinjavanje putem alegorija u zaokruženu formu je nešto čemu i sam težim u svome grafičkom izrazu. Često insistiram na ‘spajanju nespojivog’, na kompoziciji temeljenoj na različitim simboličkim sadržajima koji su nerijetko u očitoj konfrontaciji ali tvore jedinstvenu priču i ideju. I ovdje prisustvujemo uspješnom spoju karikaturnog, strogo akademskog te grotesknog impulsa u slikarstvu. Upravo kod Arcimbolda razaznajem ‘kolijevku’ za sopstvenu opredijeljenost da artikuliranim prožimanjem realnih te irealnih formi donesem i ostvarim djelo koje niti može niti treba biti ‘iščitano’ na jednodimenzionalan način. Zaista, snaga Arcimboldove imaginacije te (za ono vrijeme) neuobičajeni pristup slikarstvu portreta ga stavljaju u red najautentičnijih autora cjelokupne historije umjetnosti.



Slika 8. Giuseppe Arcimboldo, "Sudija", ulje na platnu, 1566. godina

2.1.8 Giuseppe Arcimboldo

“Sudija” (Slika 8.) Giuseppea Arcimbolda uistinu potvrđuje sve što sam već apostrofirao u ranijem osvrtu ali i nadopunjuje, obogaćuje kreativnu osobenu stvaralačku crtu koja okvirno odlikuje cijeli opus ovog ‘čudaka’ slikarstva. I ovdje smo suočeni sa nevjerovatno taktilnom, do u najstiniji detalj analiziranom, ‘portretnom’ slikom. Nasuprot Arcimboldove predstave “Zime” koja ipak potpada pod alegorijske predstave (mada se u konačnici obznanjuje jasna, antropomorfna forma) mislim da “Sudija” ide korak dalje u približavanju i uočavanju jasnijih, čovjekolikih atributa – opisa. To je maestralna i pronicljiva (ali i bizarna) predstava čovjeka koji osuđuje i presuđuje – čovjeka vlasti koji je distanciran od običnih, malih i smrtnih. Opsesivna je majstorova posvećenost svakom detalju, posvećenost donošenju i predočavanju silnog bogatstva različitih tekstura i materijala ali u svrhu groteskne, pa i sablažnjive karakterizacije ovog velikodostojnika. Njegovo lice je čudovišni splet, na prvu ruku, neprikladnih fizionomija i oblića – dijelovi žabe, kokoši, ribe... sve to, kao i u ostalim Arcimboldovim studijama, nepogrešivo tvori jednu cjelinu koja uistinu progovara vlastitom estetikom bliskom najvećim dostignućima nadrealnog slikarstva 20. stoljeća. To mi je dodatno intrigantna pretpostavka za ponovno približavanje djela ovog majstora, podsjećajući me na tako očitu vlastitu opredijeljenost da, naizgled u potpunosti, nelogičnim suprotstavljanjem određenih motiva definišem uobličenu i cjelovitu postavku. O mojim vlastitim doživljajima i značenju Arcimboldova opusa sam već iznio argumentirani sud koji se i u ovom slučaju potvrđuje i iznova akcentira.



Slika 9. Hans Holbein Jr., "Mrtvi Krist", ulje i tempera na drvetu, 1520. - 1522. godina

2.1.9 Hans Holbein mlađi

Hans Holbein mlađi je još jedan u nizu umjetnika koji zaslužno upotpunjuju ovu grupaciju ‘biranih’. Predstavnik njemačke renesanse potekao je iz umjetničke porodice – otac, Hans Holbein stariji je takođe znameniti slikar. Premda je Holbein prije svega poznat kao začetnik engleskog ‘dvorskog portretnog’ slikarstva (najplodniji period proveo je na dvoru Henrija VIII), Holbein je svjetsku baštinu obogatio i sa nekoliko potpuno atipičnih djela (Janson 1997). Ovdje prije svega mislim na njegovu predstavu ‘Mrtvog Krista’ (Slika 6.). Iznijeću intimno viđenje ovog rada u kome će se jasno nazirati i veza sa mojom vizurom ‘ružne umjetnosti’. Ovo je svakako specifična prezentacija Sina Božijeg za tadašnje vrijeme i ukuse. Vidimo neuljepšanu, do tančina realističnu predstavu muškog tijela. Smrt je ovdje ‘autentična’, nema nikakve naznake glorifikovanja niti ikakvog ‘signala’ koji aludira na svetost. Sve što možemo sagledati je beživotno osamljeno tijelo Čovjeka – Boga. Upravo u tom disbalansu sa opštevažecim vjerovanjima tog doba leži bit ‘iščitavanja’ ove studije. Isus je (kao malo kada u povijesti) prikazan kao jedan od nas; on jeste nalik nama. Njegov kraj – mučni kraj je svima poznat. Zaslugom velikog majstora on je dio naše svakodnevnice, naše boli te kao takav postaje dijelom zajedničkog, univerzalnog iskustva – kao što i vlastitim grafičkim listovima nastojim ‘bol Bosne’ približiti i utjecati na zajednički doživljaj takve boli. Ukratko, mi osjećamo i razumijemo ovu smrt jer prisustvujemo smrti čovjeka. Apsolutno, i nakon svih ovih godina, ovo je jedno od krucijalnih djela koja mi redefiniiraju sopstvene početke i fascinacije.



Slika 10. Hans Holbein mlađi, "Ambasadori", ulje na platnu, 1533. godina

2.1.10 Hans Holbein mlađi

“Ambasadori” (Slika 10.) je u mnogočemu drugačija Holbeinova slikarska ekspozicija (u usporedbi sa “Mrtvim Kristom”) gdje je primat stavljen u službu isticanja majstorovog neusporedivog portretnog dara i analitičkog, ‘hladnog’ i preciznog karakteriziranja slikarevih suvremenika. Faktografski pristup u predstavljanju najstinijih detalja čini da cijela slika, i nakon toliko stoljeća, ostaje i opstaje kao kapitalno djelo u približavanju duha jednog dobate njemu prirođenog ambijenta, interijera, kostimografije, općeg dekora (Gombrich 1999). Ali, da ovo remek-djelo realističkog portretnog slikarstva ne bi ostalo tek na tom tematsko-stilskom opredjeljenju, slavni slikar je načinio i korak dalje – i to kakav korak. Naime, u samom dnu slike Holbein je (iz još uvijek nedovoljno jasnih razloga) dao prikaz čudnog i ‘nepripadajućeg’ obličja. Ta forma nije ništa drugo nego realistična predstava ljudske lubanje u jakom skraćenju, ovaj stravični simbol smrti i čovjekove prolaznosti postaje očigledan u svojoj pojavnosti tek ukoliko se slika sagleda iz tzv. žablje perspektive – od dna prema gore. Čudan i intrigantan kontrastni momenat unutar jedne, uslovno rečeno, klasične postavke. Kako sam naveo, ni danas nemamo jasno i utemeljeno objašnjenje za upliv ovakvog ‘strašnog’ simbola. Vjerovatno se radi (u što čvrsto vjerujem) o umjetnikovoj nakani da ukaže na neumitni kraj svega opipljivog i materijalnog, sveg sjaja i raskoši koja krasi ovu dvorsku uzvišenu i bogatu scenu. Još jedno od djela koje je ostavilo nemali trag u mome opserviranju i izučavanju kontrastnih/suprotstavljenih formi i poruka – dualističkog prikaza i pristupa jednoj mističnoj ideji, jednoj Istini. Upravo takve smjernice (koje su naizgled u koliziji) sam smatrao tako važnim pri konstruisanju prvobitnih skica koje su rezultirale ‘ikonama našeg doba’.



Slika 11. Michelangelo Merisi da Carravaggio, "Medusa", ulje na platnu, 1597. godina

2.1.11 Michelangelo Merisi da Caravaggio

Caravaggiova “Medusa” (Slika 11.) je tematska paralela sa istoimenim radom kojim otvaram ‘Rubensovo poglavlje’ u okviru ovog historijskog presjeka. Oba velikana svjetskog slikarstva su (vlastitim poetskim doživljajem) predstavili svoju viziju ove stravične i zlokobne heroine grčke mitologije. Radi se o demonskoj ženi koja je silinom užasa svoga pogleda bila u stanju da vječito okameni svoje žrtve. Caravaggio je, poput Rubensa, prikazao odrubljenu glavu ove spodobe dodatno apostrofirajući psihološki učinak i jezu samog Medusinog pogleda – njene oči su u samrtnom času razrogačene i prijeteći usmjerene spram promatrača (Farthing 2015). Poštujući njen mitološki opis, Caravaggio je (sebi svojstvenom vještinom) realistički naslikao zmije koje su Medusi predstavljale ‘nadmjestak’ za kosu – tolike zmije u svom nemiru i kovitlacu drammatizuju samu scenu te svojim ‘bolnim plesom’ sugerišu stravični ali zasluženi kraj ove dijabolične prikaze. Slično kao i u Rubensovom slučaju, i ovdje sam primarno bio zadivljen facijalnom – nepatvorenom ekspresijom, rijetko sugestivnim i upečatljivim prikazom užasa kojeg nam određena portretna predstava može prenijeti i dočarati. Svakako, još jedan od iskaza koje sam (u samim počecima) analizirao i koji ovakvu ‘kolekciju užasa’ kroz povijest nadograđuje i svrsishodno opisuje.



Slika 12. Michelangelo Merisi da Caravaggio, "Judita odsijeca glavu Holofernu",
ulje na platnu, 1598. godina

2.1.12 Michelangelo Merisi da Caravaggio

Naredna slika velikog majstora italijanskog manirizma je “Judita odsijeca glavu Holofernu” (Slika 12.). Radi se o eksplicitno nasilnoj, brutalnoj sceni koja je preuzeta iz Starozavjetne predaje. I ovdje je dominantan izraziti caravaggiovski koncept ekstremno naglašenog *ci-arro-scurro* prikaza; iz tmine enterijera ‘svijetle’ akteri ove vizualno uznemirujuće priče. Baš ta Caravaggiova odlika donekle ‘isijava’ i u mojim grafičkim predstavama – nerijetko inzistiram na žestoko determinisanim odnosima svijetlo-tamnog, sve u svrhu naglašenijeg dramaturškog efekta. Djevojka (Judita) je prikazana kako nepokolebljivo i bešćutno mačem obezglavljuje usnulog diva (Holoferno) koji urla u stanju šoka i boli. Kompozicija je, kako i dolikuje Caravaggiu, ‘teatarski’ postavljena i osmišljena sa biranim bojenim akcentima krvavo crvene, bijele ismeđe koji adekvatno obogaćuju i ‘uznemiruju’ opšte crnilo cjelokupne slikarske predodžbe. Ovdje je ‘Ružno’ u formi nasilnog ali realističkog morbidnog prezentiranja storije koja je doživjela brojne umjetničke varijante i replike. Ali, iskreno mislim, nikada toliko ubjedljivo i funkcionalno kao u ovom slučaju. Upravo zahvaljujući opsesivnoj majstorovoj posvećenosti analizi i deskripciji psiholoških stanja portretiranih likova te preciznom, vjernom bilježenju svih elemenata postavke, ova slika ni danas ne gubi na svojoj ‘stravičnoj’ ljepoti i snazi. I ovo je bio jedan od influentnih momenata za uozbiljavanje mojih vlastitih analiza ‘odbojnih’ i uznemirujućih aspekata lične estetike te njenih psiholoških učinaka.



Slika 13. Peter Paul Rubens, "Glava Meduze", ulje na platnu, 1618. godina

2.1.13 Peter Paul Rubens

Flamanski velikan slikarstva koji je svojom ostavštinom obilježio ne samo period baroka nego i cjelokupnu historiju svjetske umjetnosti. Činjenica je da je prvenstveno zbog Rubensove slikarske ‘arhive’ ova epoha umjetnosti dodatno dobila na kredibilitetu i značaju (Schneider Adams 2011). Naime, ovaj pravac je dugo bio u ‘drugom planu’ većinske kritičke javnosti i izučavanja. Neki od pogrdnih, tendencioznih osvrta na značajke barokne umjetnosti su: ‘sladunjavo’, ‘šarenilo’, ‘dopadljivo’, ‘plitko’... No ipak, nekoliko Rubensovih radova svojim tematskim određenjem i glavnim prizorom prilično odstupaju od svega što bismo prvenstveno pripisali Rubensu. Za početak, riječ je o slici “Glava Meduze” (Slika 13.). To je neprijatna ali izrazito efektivna predstava odrubljene glave junakinje antičke mitologije. Uvijek sam bio fasciniran Rubensovom opsesivnom nakanom da se posveti svakom detalju - ona je i ovdje prisutna i dominantna. Prisustvujemo pravom ‘vatrometu’ boja koje su uvijek i bile primarno ‘oružje’ velikog majstora. Meduzina stravična i bolna grimasa na neživom licu je zabilježena tako sugestivno i sa takvom ‘proncljivošću’ da nam takva ekspresija užasa dugo ostaje u podsvijesti (kao što sam istaknuo i na primjeru Caravaggiove ‘Meduse’). Poseban akcenat, koji podupire ovakve riječi, su njene oči – oči koje u agoniji smrtnog časa ‘žigošu’ nezemaljskom silinom promatrača. Upravo inspiriran ovim ovako efektivnim prikazom užasa koji možemo sagledati iz običnog pogleda, krenula je moja mladalačka i ustrajna analiza oka, oka koje i danas kao simbol i motiv često uprizorujem na grafičkim listovima. Oku kao posebno inspirativnoj formi – kao ‘ogledalu duše’ sam posvetio i konkretniji osvrt u podpoglavlju o simbolima. Rubens je ostao jednim od prvobitnih i najvažnijih ‘oslonaca’ pri građenju i usavršavanju vlastitog crtačkog kapaciteta – u usavršavanju deskriptivnih kvaliteta kojima se manje-više odlikuje moj cjelokupni grafički opus.



Slika 14. Peter Paul Rubens, "Strašni sud", ulje na platnu, 1620. godina

2.1.14 Peter Paul Rubens

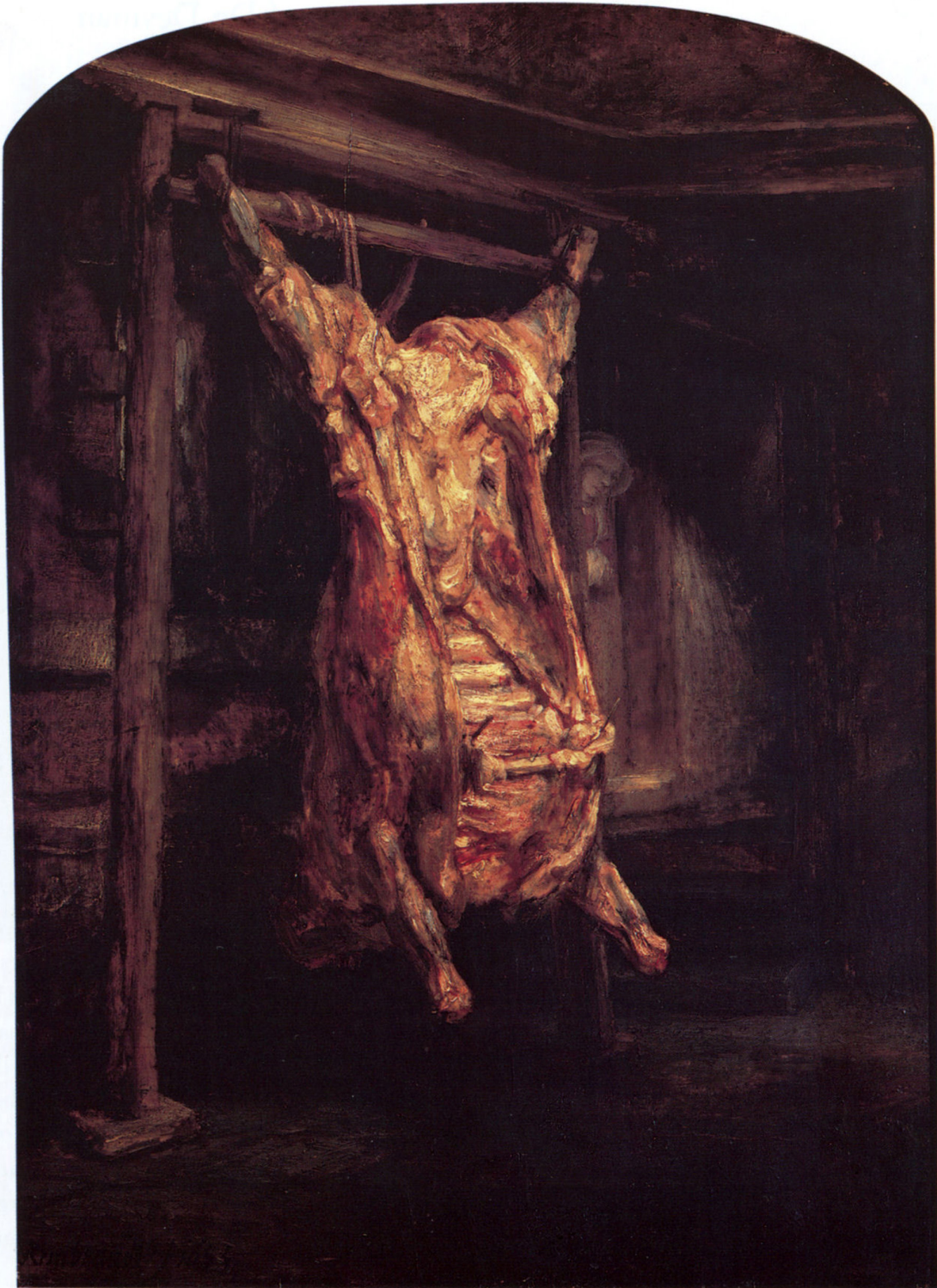
Druga slika kojom objašnjavam uticaj i značaj Rubensa na stilski, tematski i idejni okvir ovog rada (kao i na ‘oplemenjivanje’ vlastitog estetskog polazišta) je “Strašni sud” (Slika 14.). Takođe, ukazujem na još jedan bitan razlog koji dodatno opravdava prisustvo upravo ovog remek-djela baroknog slikarstva – pravim suštinsku paralelu sa već pojašnjenim Michelangelovim doživljajem ove biblijske ‘stravične’ scene. Nesumnjivo, donekle inspiriran starijim majstorom, Rubens ovdje ipak (na sebi svojstven ‘raskošni’ način) prezentira i sve odlike baroknog poimanja grandioznih, masovnih scena (Farthing 2015). I ovdje flamanski velikan uspostavlja uzburkanu, dijagonalnu kompoziciju koja doslovno vri od kovitlaca tjelesa u njihovom bolnom grču i patnji usljed sunovrata u vječnu vatru. Paleta je bogata, živopisna; majstorsko poznavanje ljudske anatomije i prikazi ekstremnih skraćjenja još pojačavaju nemirni duh ove kolosalne postavke. Rubens je i ovakvim ‘mračnijim’ i žestokim ekspresijama svoga imaginarija i interesovanja uzvisio i obogatio, uslovno rečeno, sladunjavo i dopadljivo barokno estetsko opredijeljenje. Veliki slikar je i ovim djelom (uz “Meduzu”) izvršio uticaj na propitivanje i mojih sopstvenih umjetničkih, psiholoških i tematskih – kreativnih prioriteta. Slično kao sa još nekim nabrojanim autorima i u ovom slučaju iskazujem žal zbog objektivne/historijske Rubensove nemogućnosti u okušavanju unutar grafičke discipline i izraza. Nerijetko sam si postavljao pitanje kakve bi to vizualne majstorije bile da je slavnom umjetniku bilo (tehničko-tehnološki) moguće ovakve predstave ispoljiti u npr. bakropisu ili akvatinti.



Slika 15. Peter Paul Rubens, "Dva satira", ulje na platnu, 1618. godina

2.1.15 Peter Paul Rubens

Treća slika iz ovako koncipiranog osvrtu na Rubensov opus je “Dva satira” (Slika 15.). Izuzetno uspješna i realistička prezentacija portertnog slikarstva gdje slikar opservira dva muška lika – dva mitološka bića u njima svojstvenom ambijentu i njima svojstvenim obilježjima. Pripite i nacerene figure uživaju u svome pijančenju te, zahvaljujući majstorstvu i pronicljivosti autora imamo istinsku predodžbu o karakteru i mislima ovih paganskih likova – zaista, na momente imamo dojam da su ‘fotografskom’ tačnošću uhvaćeni u momentu, u momentu kada su potpuno nesputani i nepatvoreni u svojoj raskalašenosti. Izvor ovog rada je opravdan kao i u slučaju Ghirlandaievog “Starca sa unukom” – upravo zbog atipične umjetnikove nakane da tematski i vizualno obradi motiv i fizionomije koji nisu sukladni dominantnim odrednicama ukusa tog vremena te samim time nisu ni u skladu sa ‘popularnim’ mjerilima tadašnjeg publikuma. Slikarev pristup je na momente potpuno relaksiran, na momente odmjeren i precizan (nešto što je Rubensova odlika općenito) te skupa sa nesvakidašnje uvjerljivom karakterizacijom čini da ovi rogati ‘bajkoviti’ likovi sugestivno djeluju na našu percepciju postajući dijelom naše svakidašnjice, našeg prostora i stvarnog života. Element ‘Ružnog’ je prisutan upravo u opisnosti glavne figure koja se u svom pijanstvu prijeteći osmjehuje promatraču – Nama. Zlokobni, izopačeni pogled nepogrešivo i bez prepreka nalazi put do Psihe svakog od nas, i nakon tolikih stoljeća. Upravo taj fokus na psihološki momenat, taj pronicljivi i analitički pristup portretiranom je (kao što primjećujem i kod npr Rembrandta te Bacona) mi se činio ozbiljnom ‘klicom’ za moje kasnije izučavanje značaja ‘prodiranja’ u nevidljivi, tanani sklop duhovnog bića.



Slika 16. Rembrandt van Rijn, "Odrani vol", ulje ne platnu, 1655. godina

2.1.16 Rembrandt van Rijn

Slijedeći umjetnik koga svakako valja predstaviti (iz ovako utemeljenog ugla) je Rembrandt van Rijn. I o ovom geniju baroka se maltene sve već zna. Njegov doprinos pokoljenjima umjetnika koji će tek stasati je nemjerljiv. To se u velikoj mjeri odnosi i na Rembrandtov izuzetno bogati grafički opus (Wechsler, Amiel 1977). Međutim, namjera mi je da iznova ukažem na jedno (po mom mišljenju) nedovoljno poznato/priznato djelo koje samim svojim nazivom sugerira odgovor zbog kojega je to možda tako. Riječ je o slici koja se zove jednostavno “Odrani vol” (Slika 16.). Netipičan odabir motiva kojega je majstor na samo njemu svojstven način elaborirao. Netipičan pogotovo ako uzmemo u obzir period nastanka i društveni ukus koji je bio dominantan i koji je, u velikoj mjeri, diktirao i određivao autorov svjetonazor. No, to se očigledno ne odnosi na van Rijna. Potez njegovog kista je spontan, raskošan; raspolučeno goveđe truplo je živo u svom stravičnom, realističkom prikazu. Ovaj rad doživljavam kao alegorijsku predstavu života uopšte, simboličko prikazivanje i našeg vlastitog ustroja, naše krvi i sudbine, naše vlastite besciljne egzistencije. Takođe, po mom mišljenju, ovdje se uprizoruje metafora raspetog Krista (naravno, ni slučajno ne iniciram nikakve negativne konotacije niti provokacije). To je duboki ljudski poriv da se nečemu prividno bezvrijednom i odbojnom da posveta i nivo Raspeća – ovdje se takođe kristališe poveznica sa mojim autorskim/ljudskim određenjima koje u svojim *GrafiKatarzama* uprizorujem. Nerijetko, formalno prozaične i profane motive uzdižem do stupnja Svetog kao što, inverzivnim metodom, određene tradicijske i sakralne simbole (koji su nažalost postali dijelom hipokriznog religijskog eksponiranja) demistifikujem i ‘srozavam’ do stupnja jasnijeg raspoznavanja.



Slika 17. Rembrandt van Rijn, "Autoportret", ulje na platnu, 1663. godina

2.1.17 Rembrandt van Rijn

Rembrandtov “Autoportret” (Slika 17.) je maestralna prezentacija umjetnikove Osobe (vanjštine i psihološkog stanja) koja stilski – slikarskom gestom ide ‘u korak’ sa prethodnom slikom. Naime, oba rada su iz pozne, ‘ekspresivne’ slikareve faze gdje boja u punom smislu preuzima primat kao dominantna u cjelokupnoj građi i koncepciji umjetničkog govora (Schneider Adams 2011). Crveno-smeđi te zlatasti tonovi perfektno oblikuju figuru starca koji izranja iz duboke tmine. Rembrandt ovom slikom uistinu nagovještava nove – moderne tendencije u slikarstvu koje će postati opšteprihvaćene tek s početkom 20. stoljeća. Ovakav vizionarski momenat i izdvaja van Rijna od tolikih slikara poznog baroka. Smatram da ‘ružno’, neuljepšano – tačnije istinito i autentično u sadržini i poetici ovog djela počiva upravo u potpunoj majstorovoj neopterećenosti da brižljivo, pedantno i minuciozno opisuje detalje nego nasuprot tome insistira na suštinskoj, ispunjenoj i oduhovljenoj viziji staračke fizionomije – psihološkog ustroja i osjećajnosti. Radi se o rijetko uspješnom intimističkom svjedočanstvu o sopstvenom Sebi – slici kreativnog Sebe koje se uzdiglo iznad ukusa i očekivanja tadašnje svijesti javnosti i očekivanja mušterija. Ovdje se radi o potpunom i beskompromisnom ostvarenju autorske, umjetničke ličnosti i njoj svojstvenih afiniteta.



Slika 18. Francisco de Goya, "I ovdje također", grafika (jetkanica), 1815. godina

2.1.18 Francisco de Goya

Ovaj španski majstor je jedno od najvažnijih imena cjelokupne historije umjetnosti. Živeći i stvarajući u 18. stoljeću, prošao je brojne faze, od kojih je svaka precizno pokazivala strem-ljenja i ukuse tadašnjeg društvenog okvira. Takođe, u njegovim radovima možemo dnevnički pratiti i mijene samoga Goye – čovjeka i umjetnika. Posebno je bitan i dojmljiv njegov kasni ‘mračni’ period, kada sve više insistira na jeziku i poruci grafičkog lista. Ciklus “Užasi rata” je neprolazno, prije svega ljudsko, svjedočanstvo o svom besmislu i strahotama koje rat donosi – primarno običnom, malom čovjeku (Hozo 2003). Za ovu priliku bih izdvojio rad jedinstvenog, neuobičajenog naziva “I ovdje također” (Slika 18.). Prikaz je to obješenog španskog domoljuba, pobunjenika kako u prnjama visi obješen o stablo drveta. Nasuprot njega, vidimo francuskog Napoleonovog vojnika kako relaksirano, bešćutno promatra taj stravični prizor; tako sugestivna i dojmljiva kontrastna situacija (konfrontacija) unesrećenog te zlotvora koji sjedi zavaljen nakon ‘uspješno obavljenog’ posla. Ovdje su bakropis i akva-tinta (najčešće zastupljene tehnike u Goyinom opusu) apsolutno u službi kako naracije, tako i majstorski naglašenog psihološkog učinka. Ovakav ‘konglomerat’, ovakvo uspješno sjed-injavanje tehnicizma sa idejnim i narativnim faktorom mi i nadalje predstavlja i polazište te ishodište moga grafičkog djelovanja. Svaki potez grafičkom iglom suptilno ‘pulsira’ i iskazuje autorov revolt i gnušanje nad “Užasima rata”. Kako sam rekao, upravo je Goyin grafički rad i ljudska posvećenost da direktnim – neuljepšanim likovnim jezikom opominje i moralno/etički propituje život i čovjeka, uveliko bio važnim polazištem za moje grafičko i etičko razmatranje ‘ružne umjetnosti’. Svakako, još jedan ‘kamen temeljac’ u gradnji ove opservacije.



Slika 19. Francisco de Goya, "Saturn proždire svoga sina", ulje na platnu, 1823. godina

2.1.19 Francisco de Goya

“Saturn proždire svoga sina” (Slika 19.) je tipičan Goyin uradak koji opisuje majstorovu poznu umjetničku misao i kreativni uklon. Taj opus je primarno mračan i eksplicitno ‘nedopadljiv’. Obzirom da se radi o umjetniku koji je svjetsku slavu i afirmaciju doživio kao slikar dvorskih i raskošnih scena, ovakav opozit u tematskom i stilskom opredijeljenju uistinu čini Goyu jednim od nekolicine autora (uz već obrađenog Rembrandta npr.) koji su bez imalo kalkulacija i dvojbi u vlastitu suštinsku prirodu istraživali najmračnije kutke svoje kreativne podsvijesti (Janson 1997). Sažeto, mišljenja sam da i ovo remek-djelo kvalitativno obogaćuje estetičku i duhovnu supstancu moga istraživanja. Ovdje vidimo scenu u kojoj mitološki Titan (Saturn) proždire svoje sinove, jednog po jednog, u bezumnom i opsesivnom strahu za vlastito prijestolje te takvim užasnim činom ‘eliminise konkurenciju’. Slika je, očigledno, rađena ekspresivnom gestom, umjetnik je bio vođen primarnim impulsom bez suvišnog promišljanja o samom tehnicizmu i narativnim elementima. Upravo stoga, ona je ‘svježa’ u svojoj užasavajućoj i direktnoj poruci te psihološkom dojmu. Čudovišna figura diva koji panično na smrt izjeda svoga živog sina je majstorski stilizovana i anatomske deformirana – sve u cilju još sugestivnijeg percipiranja iste u svijesti promatrača. I ovo je jedan od ‘svjetionika’ kojim mi se uobličavalo ali i razobličavalo sopstveno traganje za inspirativnim momentima, kako u polju mitološkog tako i u domenu psihološkog (tematskog/idejnog) okvira.



Slika 20. Francisco de Goya, iz ciklusa "Užasi rata", grafika (jetkanica), 1815. godina

2.1.20 *Francisco da Goya*

Očigledni ‘pratilac’ već predstavljenog Goyinog grafičkog uradka pod nazivom “I ovdje takođe” je i ovaj list iz mape “Užasi rata” (Slika 20.). Sve što sam već napisao u ranijim redovima prisutno je i potvrđuje se i u ovom primjeru – ali čak i eksplicitnije i snažnije. Velikan španjolskog/svjetskog slikarstva i grafike nam iznova, precizno i do tančina, ‘ispisuje’ najgrozomornije – najbrutalnije epizode iz strašne i neobjašnjive čovjekove potrebe da nanosi bol, patnju – smrt drugom čovjeku. Takvo zlo, takva devijantna priroda čovjeka je malo kada u povjesti umjetnosti predstavljena i objašnjena kao na grafikama koje tvore ciklus “Užasi rata”. Ovdje je ‘Ružno’ u formi stravičnog, potresnog – bestijalnog ukaza na sve strahote i tragične konzekvence rata općenito; rat je, za slavnog umjetnika, predstava univerzalnog Zla – Zla koje, nažalost, prečesto definiše supstancu čovjeka, pretvarajući ga u zvijer. Bakropis, sa svim svojim izražajnim sredstvima, je u Goyinom slučaju idealno utemeljenje za doslovnu, neuljepšanu viziju i deskripciju neizrecive strave i boli koje nam umjetnik precizno približava; takva opredijeljenost, takav stav mi je osebice važan – moj grafički/etički senzibilitet i orijentacija počivaju na ovim fundamentima. Ovi unakaženi i osakaćeni dijelovi tijela te trupla koja vise uvezana o granje drveta su, po mome mišljenju (uz Picassovu “Guernicu”) sinonim za simbolički – bezvremenski pijetet prema svim stradalnicima i palima tokom duge historije čovjekovog bezumlja i sadističkih intencija.

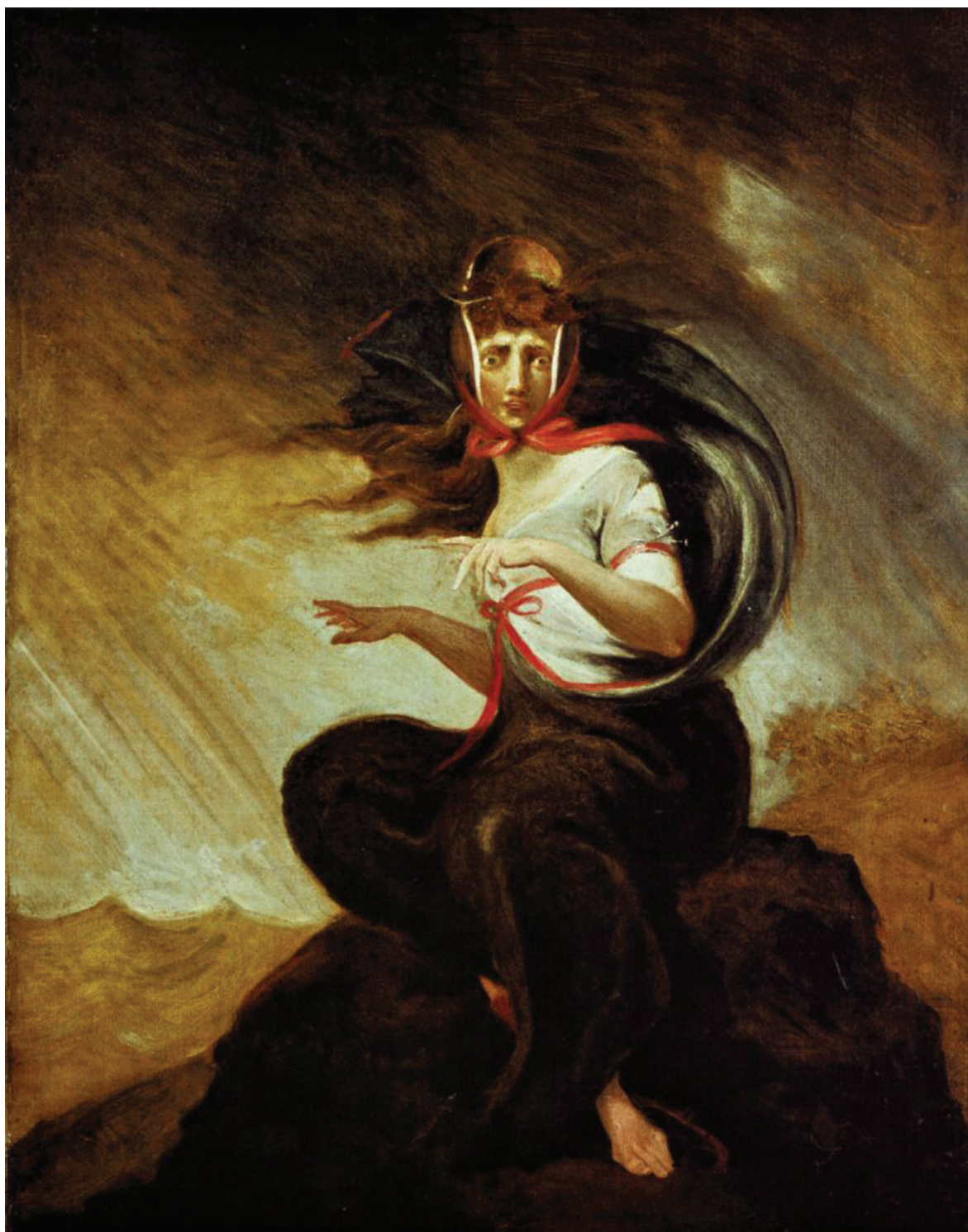


Slika 21. Henry Fuseli, "Košmar" ulje na platnu, 1781. godina

2.1.21 Henry Fuseli

Dolazimo do Henry Fuselija, Švicarca koji je puno priznanje stekao u Engleskoj tijekom 18. stoljeca. Vrlo žive impresije datiraju iz moga dječaćkog perioda pri prvom susretu sa radovima ovog (do danas) nedovoljno rasvijetljenog i priznatog slikara. Iz mnoštva (uglavnom romantiziranih) Fuselijevih slikarskih vizija, svakako u prvi plan izbija čuveni “Košmar.” Slika je to koja je svoju ‘revitalizaciju’ doživjela u naše doba - upravo usljed takozvane ‘gotičke obnove’ (struje koja iznova afirmiše romantičarsku, ‘sablasnu’ estetiku). Malo koga se ne dojmio ta, blago rečeno, čudnovata kompozicija gdje iz tmine viktorijanske sobe naviru motivi i likovi koji na najbolji način akcentiraju naziv “Košmar” (Slika 21.).

Konjska glava sa prenatlaženim očima, sova, prikaz demona - sve se to nadvilo nad tijelo usnule djevojke koja u takvom svom snu (košmaru) strepi u nemogućnosti da pobijedi pomenute aveti. Svojim imaginarijem ističu se i brojne varijante ovog finalnog stanja – skice i crteži od kojih svaki na svoj način kristališe autorovu opsesivnu nakanu da likovnim jezikom dočara jedan ‘univerzalan’ košmar (Piskel 1970). Moram naglasiti da sam i sam često bio inspiriran istim motivom koji sam razrađivao/dorađivao, ne bih li ostvario (uslovno rečeno) ekvivalent impresivnoj i sugestivnoj viziji tog mračnog stanja koje se oblikuje u momentima odsustva svijesti. Djelo Henry Fuselija mi je trajno ostalo ‘tu negdje’ u vlastitoj riznici memoriranih slika koje uvijek iznova pronalaze svoj put na svjetlost – njegov već naglašeni uklon ka romantičarskom pristupu sablasnom i irealnom je takođe ‘utkan’ u moju ‘ružnu umjetnost’. Premda ‘progovaram’ grafičkim jezikom, Fuselievo slikarstvo primjetno utiče na ostvarenje noćnomornog ambijenta svojstvenog mojim “Ikonama”.



Slika 22. Henry Fuseli, "Poludjela Kate", ulje na platnu, 1806. godina

2.1.22 Henry Fuseli

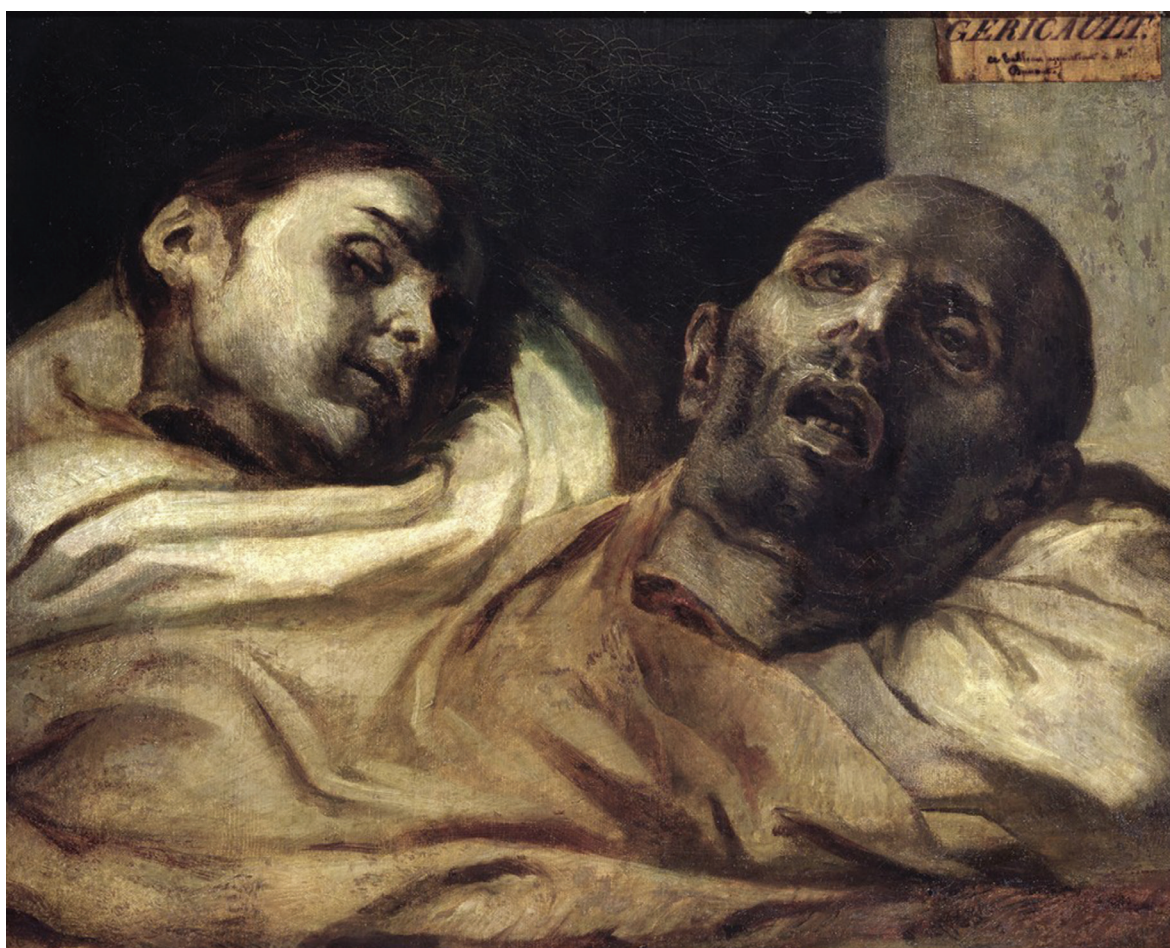
Djelo Henryja Fuselija je, kako sam istaknuo, takođe punopravan ‘član’ u ovakvom historijskom/hronološkom presjeku različitih manifestacija ‘Ružnog’ u umjetničkim djelima kroz stoljeća. Odabrao sam sliku pod nazivom “Poludjela Kate” (Slika 22.) koja, unatoč dijametralno suprotnoj scenografiji te izboru samog motiva u odnosu na prethodni osvrt (“Košmar”), takođe uzrokuje snažnu psihološku reakciju – stanje nespokoja, uznemirenosti. Zaista, sve što sam u prethodnom poglavlju pisao o Freudovim elaboracijama uznemirujućeg kao dominantnog pratioca teških psihičkih klonuća i depresivnih stanja, u slučaju ovog djela postaje vizualno rastumačeno – precizno ‘ilustrirano’. Ovaj švicarski slikar je jedan od rijetkih velikana umjetničke baštine koji je u potpunosti bio autodidact (Gombrich 1999); utoliko je još fascinantnija slikareva autentična sposobnost da, skoro nepogrešivo, približi promatraču jezivu, poremećenu i zamračenu stranu ljudske psihe, ljudskog iskonskog straha od onoga što je nepoznati dio ‘supstance’ duha – ukratko, od onoga čime ne upravlja. Kao što ću i u kasnijim redovima (kada budem analizirao Gericaulta) iznova ukazati na silnu potresnu i nepatvorenu snagu portretiranja poremećenih – duševno oboljelih osoba i ovdje uviđamo upravo takvu snagu. Užas koji nam izbezumljeni pogled ove djevojke prenosi ostaje trajno nastanjen u memoriji. Ova tpična gotička/mračna predstava je (sukladno i samom psihološkom stanju portretirane) dodatno ‘uzburkana’ i tretmanom pozadine. Krajolik je pust, nemiran, siv – beživotan te i takvom svojom ‘psihologijom pejzaža’ ova slika svakim svojim fragmentom ‘odašilje’ osjećanje nespokoja, izoliranosti te suptilne strave.



Slika 23. Theodor Gericault, "Portret ludaka", ulje na platnu, 1822. godina

2.1.23 Theodor Gericault

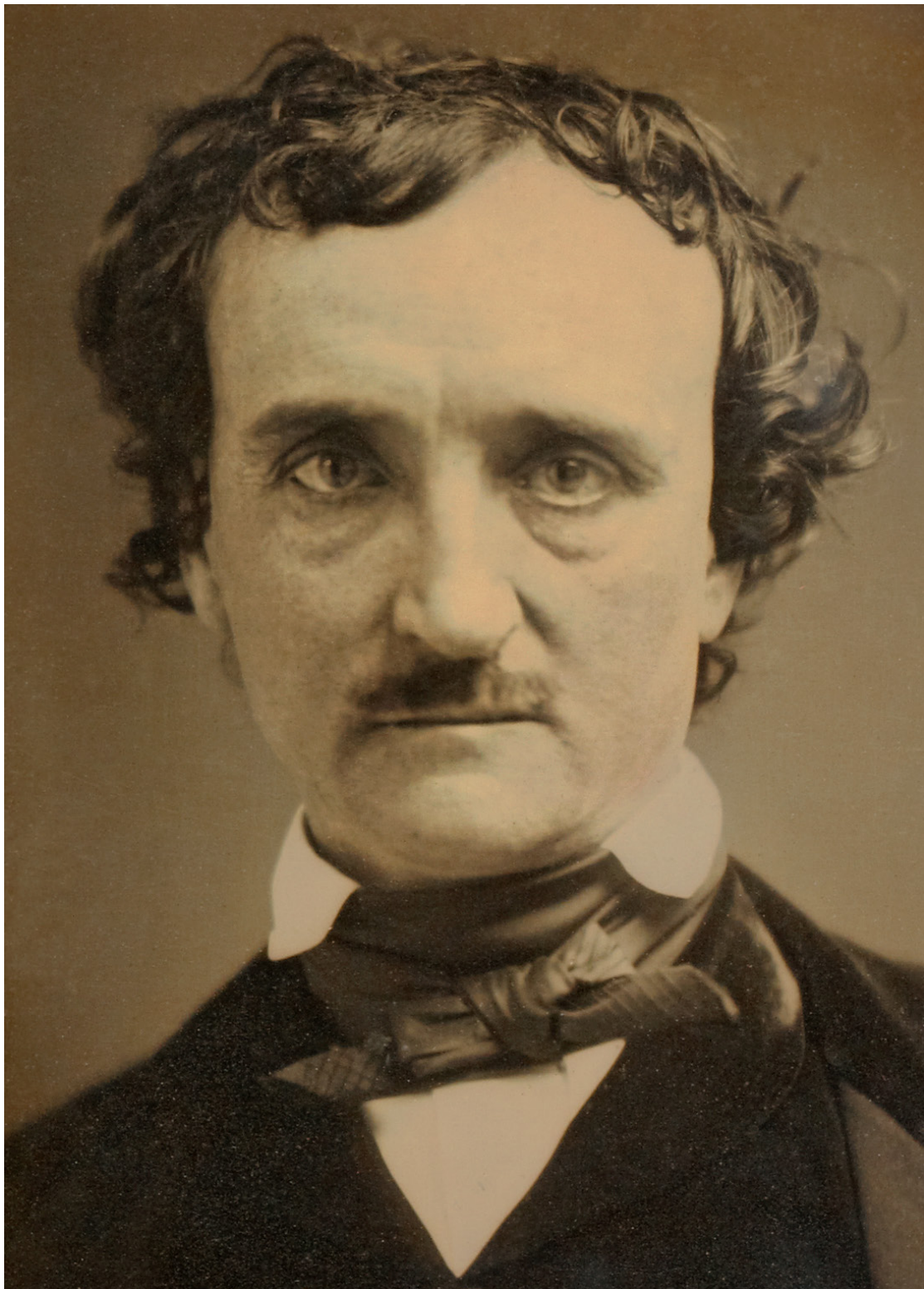
Gericaultov “Portret ludaka” (Slika 23.) je rijetko snažno svjedočanstvo o slikarevom majstorskom pronicanju u ‘duhovnu srž’, karakter portretiranog (Schneider Adams 2011). Pred očima nam je lik koji kao da nam je poznat – njegova fizionomija, ekspresija njegovog lica (i sve unutarnje što je uzrokuje) su toliko autentično i realistično predstavljeni da uistinu osjećamo izvjesnu bliskost sa ovim nepoznatim. Kao i u slučaju sa Fuselievom “Poludjelom Kate”, i ovdje je primarni fokus na očima – na svemu što nam one taktilno ‘govore’ ili, bolje rečeno, kriju. Pogled ovog nesretnika je odsutan, život kao da je iščezao iz njegovog bića te je upravo takvo duhovno klonuće, takva predaja teškoj psihičkoj bolesti ono što nas momentalno, direktno pogađa. Kako sam u analizi psiholoških svojstava ‘Ružnog’ i uznemirujućeg potencirao, malo što nas tako efektivno zabrine i izazove nelagodu i zebnju kao konfrontacija sa mračnim, nepoznatim stanjima pod/svijesti – stanjima i oštećenjima o kojima i dalje znamo tako malo i koja mogu tako lako postati i dijelom našeg života. Upravo stoga, i ovo je primjer gdje ‘Ružno’ nije niti eksplicitno nasilno, grozno niti morbidno – ovdje se radi o još jednom prikazu sofisticiranog i preciznog prikaza sablasnog odsustva razuma i osjećanja; ovdje se radi o prikazu čovjeka čija je kompletna vanjšina tek ljuštura iz koje je zdravi duh i smisao nepovratno iščezao. Takva psihološka studija ovog čovjeka – sablasti uznemiruje i danas nesmanjenim intenzitetom podsjećajući na svu krhkost onoga što nazivamo čovjekovom suštinom – čovjekovim duhovnim sadržajem. Brojni su znani i neznani iz moje neposredne okoline (kao posljedica stravičnog rata u Bosni I Hercegovini) koje mogu ‘identificirati’ sa ovim maestralnim prikazom ‘duševnog ranjenika’. Utoliko mi je upravo ovaj uradak intimno bliži, vjerodostojno ‘konfigurira’ sa mojim sopstvenim sjećanjima i iskustvima.



Slika 24. Theodor Gericault, "Studija odrubljenih glava", ulje na platnu, 1818. godina

2.1.24 Theodor Gericault

“Studija odrubljenih glava” (Slika 24.) je, suprotno prethodnom Gericaultovom iskazu, upravo nedvosmislena, eksplicitna i nimalo taktilna predstava ‘Ružnog’, užasavajućeg i nasilnog. Prisustvujemo realističnom prikazu giljotiniranih glava muškarca i djevojke koje su gotovo fotografski tačno ‘projicirane’ na platno. Paleta je ‘sumorna’ i potpuno u skladu sa ovom stravičnom tematikom. Smrt je ovdje toliko prisutna i nepatvorena da gledaoca uistinu podilaze žmarci pri analiziranju svakog zasebnog detalja ove dramatične i istinski doživljene slikarske studije. Pogotovu je dojmljiva glava muškarca koja u svom frontalnom prikazu zuri u svakog od nas, predočavajući svu užasnu agoniju nastalu nasilnom smrću. Gericault, premda istaknuti predstavnik francuskog romantizma, ovim dvjema slikama svrsishodno nadopunjuje ‘historijat užasa’ koji ovim putem rasvjetljavam. Takođe, upravo je ova slikarska studija bila važnom influencom i za moja ustrajna i strastvena proučavanja (u formi skica, crteža) stradalih, ranjenih i osakaćenih kojima sam metodološki i praktično obogaćivao ‘etičku estetiku’ koju i danas zastupam i koja ‘zastupa mene’.



Slika 25. Edrar Allan Poe

2.1.25 Edgar Allan Poe

Sada ću ‘rasvijetliti’ jedinog pisca u ovom popisu. Kao što je vidljivo, svi autori u okviru ovog poglavlja su primarno likovni umjetnici. Edgar Allan Poe je u tom smislu izuzetak, ali je njegova uloga u ovako definiranom radu velika i opravdana. Ovaj majstor pripovijedanja i pjesnički genij opsjednut stravičnim slikama i likovima je, cijeli svoj život, bio prototip svega onoga što se veže uz pojam ‘prokleti pjesnik’ (Brown 2001). Poe je, u neku ruku, bio otac detektivskog – kriminalističkog romana i u praksi je bio sve osim melanholičnog, romantičnog sanjara. Suočen sa sve češćim i sve žešćim napadima, usljed prekomjernog konzumiranja alkohola i opijuma, Poe 1848. pokušava samoubistvo. Srećom, neuspješno. Tek godinu dana kasnije, nakon nesmanjenog opijanja i neurednog života, Edgar Allan Poe umire - u očaju, napušten, rezigniran i nevoljen. Pripovijetke poput: “Jama i njihalo”, “Crni mačak”, “Ligejin grob”, te pjesme “Gavran” i “Annabel Lee”, su trajan legat i (još uvijek) inspiracija i za naredna pokoljenja pjesnika koje motivira ‘crna’, depresivna predstava čovjekove psihe i realnog svijeta. I sam sam, upravo zahvaljujući iščitavanju Poeovih stihova, napisao nekolicinu pjesama u kojima sam, putem riječi, kanalirao i uobličavao vlastitu estetiku i ideju – koje sada predstavljam vizualno kroz autorski grafizam. Još uvijek osjećam duboko – intimno razumijevanje prema (po mom mišljenju) neprevaziđenom pripovijedačkom daru velikog majstora bizarnog, stravičnog tematskog okvira.



Slika 26. William Blake, "Flein duh", tempera na drvetu, 1819. godina

2.1.26 *William Blake*

“Flein duh” (Slika 26.) je jedna od brojnih prepoznatljivih Blakeovih slikanih minijatura kojom ovaj intrigantni i samozatajni stvaralac uprizoruje svoje polu-halucinantne vizije i pripovjesti. Ovdje je predstavljena zastrašujuća figura koja objedinjuje karakteristike čovjeka, vampira i reptila – u ruci nosi krčag ispunjen zatrovanom krvlju kojom je ovaj monstrum naumio da zarazi čovječanstvo. Mitološke, noćnomorne te prevashodno starozavjetne priče i epizode su zahvaljujući kreativnom geniju te iznimnoj imaginaciji i strasti ovog engleskog slikara – grafičara – pjesnika i autodidakta (nikada se zvanično niti formalno nije umjetnički obrazovao) ostale i opstale kao trajno naslijeđe na osnovu kojeg su inspiraciju crpili brojni velikani simbolizma i nadrealizma 20. stoljeća (Farthing 2015). Čudovišna spodboda sa ove minijature kroči kroz zvjezdanu noć razmičući teške zastore te imamo dojam kao da prisustvujemo nekakvoj sablasnoj teatarskoj postavci. Upravo ta čudovišna i jeziva manifestacija ‘Ružnog’ u Blakeovom izrazu (nebitno da li se radi o slici u ulju, akvarelu ili grafici) te naglašeni religijski kontekst (u okviru kojeg većinski ostvarujem kritičke osvrte) je još jedan od važnih polazišta za utemeljenje onog ‘bizarnog i stravičnog’ kojima se odlikuje Moje ‘Ružno’ – ‘Ružno’ koje projiciram i opisujem kroz ciklus “Ikone našeg doba”. Stoga mi je Blakeov individualizam te neupitna vjera u ‘sopstvenu istinu’ i nadalje snažna vodilja za dostizanje vlastitih kreativnih limita.



Slika 27. William Blake, "Veliki crveni zmaj i žena ovijena suncem", akvarel, 1805 – 1810. godina

2.1.27 William Blake

“Veliki crveni zmaj i žena ovijena suncem” (Slika 27.) je akvarel iz ciklusa “Crveni zmaj” koji je možda i najznamenitiji iz pomenutog opusa. Ovaj ‘mračni’ serijal je izuzetno dojmljivo svjedočanstvo Blakeovog vizionarskog i umješnog spajanja vlastitih stihova sa njihovim vizualnim tumačenjima/deskriptima. Prisustvujemo uznemirujućoj stilizaciji đavolske figure s leđa pod kojom leži ženski lik (personifikacija sunca, čistoće i svjetlosti). Blakeov Sotona nema jasan lik, njegovo lice je toliko zastrašujuće nepojmljivo da ga je veliki slikar ‘Izbjegao’ precizirati; ali upravo taj nedostatak očigledne spoznaje čini ovaj ‘lik’ još užasnijim – njegov misteriozni identitet dodatno provocira i propituje maštu promatrača. Širom raširena mračna krila, ovnujski rogovi te ogromni đavolski rep koji obmotava užasnutu djevojku (Sunce) nam učinkovito ilustrira majstorovu depresivnu viziju pobjede Tame nad Svjetlom, Zla nad Dobrom. Kako se iz cijelog ovog rada da primijetiti, nerijetko predstavljam i propitujem devijantne, dijabolične – đavolske influence na svijet i poredak takvog svijeta, još od davnina. Blakeovo vizionarsko prezentiranje takvog ‘tjelesnog Zla’ (Đavola) je svakako jedan od najbitnijih oslonaca koje sam imao u takvim svojim studijama; ukratko, njegovasamosvijest, hrabrost, bavljenje vječito inspirativnom religijskom mitologijom te zadržavajući kreativni imaginarij definitivno zaslužuju uvažavanje i u današnjim okolnostima. Ovo je još jedan od snažnih i osobenih ‘zapisa’ koji oblikuju i nadograđuju cjelovitu tradiciju užasnog i bizarnog – ‘ružnog’ kroz umjetničke (likovne) doživljaje te u tom kontekstu i razmatram Blakea u ovakvoj historijskoj analizi – analizi kojoj sam intimno pristupio i kojom progovaram i o ličnim afinitetima i stavovima.



Slika 28. Edvard Munch, "Naslijeđe I", ulje na platnu, 1897. godina

2.1.28 Edvard Munch

Edvard Munch, znameniti norveški slikar i grafičar je dodatno rasvijetlio iskonsku umjetnikovu težnju za ispoljenjem svega što oblikuje i uzrokuje tjeskobu – tjeskobu pojedinca, samotnjaka, ‘otuđenog’. Ekspresivnim pristupom ‘akterima’ svoje košmarne svakodnevnice i doživljaju svijeta, nepogrešivo je pogađao u osjetila promatrača, promatrača koji su istu tu egzistencijalnu nepripadnost čuvali u sebi, bojeći se direktnog suočenja sa takvom zbiljom. Svakako je najpoznatiji po čuvenom “Kriku” – remek djelu ekspresionizma; ali valja istaći i istoimenu grafiku koja tumači isti motiv. To ‘lice bez lica’ koje svojom bolnom grimasom ispušta krik, neizostavna je ‘podloga’ brojnih sličnih pokušaja u narednim periodima. Ovdje govorim o izuzetno uspješno predstavljenoj metafori svekolike patnje i očaja individue u vremenu i prostoru koje oblikuje većina (Hozo 2003). Ovom prilikom bih podcrtao važnost još jednog Munchovog djela. Radi se o slici “Naslijeđe I” (Slika 28.). Tegobna, mračna, depresivna atmosfera doslovno se nadvija nad ovu sliku. Majka u crnini, čuva svoje izgubljeno, ‘nedefinirano’ dijete i svaki novi pogled na ovo djelo pobuđuje identično jaki osjećaj nemira i duboke sućuti. Toliko taktilno - humanog krasi djela ovog velikana, te je svakako bio nužan u ovakvoj mojoj elaboraciji ‘ružnog’, potresnog i tragičnog. Munchova mogućnost da uvuče gledaoca u vlastitu opservaciju duhovne tmine i klonuća individue mi je, u neku ruku, ostala putokaz za lično/ljudsko propitivanje ovakvih nesreća. Njegov (jednako značajni) grafički opus i slikarska ostavština su mi, nesmanjenim intenzitetom, poticajni i danas. Munchov (u izvedbenom smislu) jedinstveno pročišćeni i emotivni pristup svakom djelu jeste adekvatna smijernica i za sopstvenu opredijeljenost da bol, teškoću ‘ružno’ percipiram kroz jedan širi spektar. Poput velikog majstora, i sam nastojim manifestacijama odbojnog i mračnog pridodati istinski ljudski doživljaj; estetičku kategoriju nastojim ‘oduhoviti’ i ‘prokrviti’ u pokušaju dostizanja simboličkog ali i konkretiziranog umjetničkog svjedočanstva.



Slika 29. Edvard Munch, "Nemir", ulje na platnu, 1894. godina

2.1.29 *Edvard Munch*

“Nemir” (Slika 29.) je, uz globalno prihvaćeni i glorifikovani “Krik”, slika koja možda i napreciznije definiše Muncha kao ‘kroničara’ ljudske duševne tragedije i klonuća te istinski i neuvijeno oslikava specifičan slikarev senzibilitet – oslikava svu majstorovu sposobnost za delikatnim i ustrajnim opservacijam kako vlastitih tako i kolektivnih psihičkih patnji (Janson 1997). Kako i sam naziv djela sugerira, ovo je izuzetno upečatljiva ‘bilješka’ specifičnog stanja svijesti i psihe u kojoj depresivna povorka ljudi besciljno kroči nošena vlastitim intimnim strahovima ali takvu pogubnu ‘influencu’ prenosi i na nas kao promatrače. Sve na ovoj slici odiše specifičnim, prepoznatljivim Munchovim autorstvom – potezi kista formiraju bojene vrtloge koji nas uvlače u turobni bezdan u koje su zarobljeni ovi nesretni – bezimni nošeni istom ukletom energijom; njihova lica su bez ikakvih jasnih karakteristika te kao takve groteskne ‘lutke’ bezizražajno zure u svakog ko želi da dublje pronikne u mističnu ljepotu ovog remek-djela. ‘Ružno’ je u ovom slučaju (kao uostalom i u većini Munchovih uradaka) u psihološkom kontekstu, Munchovo ‘ružno’ istančano opisuje široku lepezu depresivnih, melankoličnih ali i suicidalnih stanja čovjeka kao individue, čovjeka koji je izgubio ideale i smisao. Takav psihološki momenat ‘ružnog’ i uznemirujućeg sam u nekoliko navrata istaknuo kao bitan segment u konstruiranju vlastitog grafičkog izraza (dio u kome potanko opisujem listove iz ciklusa “Ikone našeg doba”). Uz već nabrojane pojedinačne autore (npr Grunewalda, Rubensa, Rembrandta, Gerricaulta ili Bacona) i u Munchovom (većinskom) opusu se zrcale odlike moje umjetnosti –nastojanje da se ostvari autentično i slojevito (psihološko-analitičko) djelo.



Slika 30. Edvard Munch, "Kraj samrtne postelje", ulje na platnu, 1896. godina

2.1.30 Edvard Munch

“Kraj samrtne postelje” (Slika 30.) je, u nekom smislu, simbioza prethodna dva Munchova rada gdje je ostvareno svojevrsno sažimanje tematskog i psihološkog sadržaja – tematski okvir je blizak “Naslijeđu” ali je ukupni emotivni dojam sličan ‘turobnoj povorci’ prikazanoj na “Nemiru”. Ovdje nam nije potpuno jasno o čijem i kakvom lešu se radi, njegov identitet nam nije preciziran – velikom slikaru to očigledno nije ni bilo bitno. Takav ‘ilustrativni’ faktor nije presudan u Munchovoj opservaciji snažnog i potresnog prizora žalosti zbog gubitka drage osobe. Sve je podređeno slikarskom ostvarenju opipljive atmosfere tuge i beznada. Takva Munchova profilirana i tačna opservacija najtananijih klonuća duha, njegove likovne bilješke patnje i gubitka su (moram to iznova istaći) nemjerljivo dragocjen poticaj za moje analize sličnih nedaća. Kolorit je u mnogočemu sličan većini Munchovih predstava ljudske egzistencijalne muke i tjeskobe. Sumorne partije ‘prljavo’ crvene, smeđe te duboke crne adekvatno približavaju duhovno klonuće ovih ožalošćenih.

Iznova, Edvard Munch mi je (uz još nekolicinu nabrojanih autora) posebno blizak i intimno važan – upravo jer je i njegov grafički opus dragocjen za cjelokupnu historiju umjetnosti. Nerijetko su grafička stanja/varijante njegovih slikanih (izvornih) uradaka čak i dramatičnija, sugestivnija te su samim time i meni osobno (kao grafičaru) poticajna i inspirativna za vlastiti kreativni – grafički put.

Brojne moje grafike su, u neku ruku, i svojevrsna ‘posveta’ ovom norveškom velikanu čiji je “Krik” zaslužen (po mome mišljenju) sinonim za kreativno i uspješno transponiranje specifičnog ‘mračnog’ stanja duha u likovni medij.



Slika 31. Odilon Redon, "Zelena smrt", ulje ne platnu, 1905. godina

2.1.31 Odilon Redon

Odilon Redon, francuski slikar (po mnogima najistaknutiji predstavnik simbolizma u slikarstvu), najplodniji period je ostvario potkraj 19. stoljeća. Uloga i značaj simbola, pogotovo u suvremenom poretku ubrzanog življenja je nemjerljiva – takav moj uklon spram ovih univerzalnih metaforičkih znakova koji nam, velikim dijelom, oblikuju percepciju je razrađen u zasebnoj cjelini pod nazivom o simbolima. Kada govorim o Redonu, posebno bih istakao njegove crteže i grafike manjeg formata koji tako uspješno i delikatno dočaravaju svijet snoviđenja, gotovo noćnomornih vizija, svijet mračnih – halucinantnih bića i pojava (Piskel 1970). Majstor je kolorita, ali izuzetno sugestivan i u deskripciji sjenovitih, maglenih, crno – bijelih situacija, u čemu se naziru i paralele sa odlikama mojih vizualnih i stilskih opredjeljenja. Takvo osobeno taktilno konstruiranje navedenih vizija i motiva je još jedan bitan ‘kamen’ u gradnji moga sopstvenog likovnog – grafičarskog izraza. Izdvojio sam sliku koja nosi naziv “Zelena smrt” (Slika 31.). Fantastična, na prvi momenat, potpuno apstrahovana tipična Odilonova kompozicija koja nam približava i vizualno upotpunjuje sve što sam već rekao. Zelena figura izvire iz zmijolikog kovitlaca i prijeteći plasira sebi put kroz paklenski usijan okoliš. Odilon Redon je ostao dosljedan svojim vizionarskim, na momente poetičnim – na momente sablasnim, simboličkim i mitološkim pričama – ‘oslikanim snovima’. Redonova simbolistička orijentacija te vještina alegorijskog pripovijedanja je, na momente, neprikriveno prisutna u mojim grafičkim ‘opservacijama’ tmine sadašnjeg trenutka. Posebno u polju grafike, Redon je svakako značajna figura za ovakvu analizu kojom, objašnjavajući historijsku genealogiju ‘ružnog’, objašnjavam i Sebe.



Slika 32. Odilon Redon, "Smrt" (iz ciklusa "Iskušenja sv. Antoina"), litografija, 1889. godina

2.1.32 Odilon Redon

Da bi se napravila što kvalitetnija i sadržajnija komparacija između Redona slikara te Redona kao zaslužnog i osebujnog grafičara, za ovu analizu sam izabrao ‘grafičku inačicu’ prethodne slike (Slika 32.). Uistinu, ova dva djela su unatoč očiglednim logičkim podudarnostima (identična kompozicija, istovjetni tematski okvir...) istovremeno i dvije potpuno zasebne cjeline – dvije zasebne priče. Sklonost ka mističnom, mitološkom ali prije svega noćnomornom – ‘halucinatnom izrazu’ upravo u Redonovom grafičkom opusu nedvosmisleno i ubjedljivo preuzima primarnu ulogu; koliko god da je slikani predložak sugestivnim govorom žestokih boja projicirao stravičnu majstorovu viziju Smrti, smatram da je ovaj ‘crni’ predložak čak i prikladniji – autentičniji deskript takvih Redonovih htijenja. Tajanstvena ali fascinantna ljepota krasi ovu ‘ružnu’ predstavu, ovu stravičnu alegorijsku predstavu Smrti. Slavni slikar i grafičar je upravo u ovom tematskom – filozofskom određenju briljirao sa nekoliko snažnih, upečatljivih grafičkih vizija – smrt je za Redona i zastrašujuća i nepojmljiva i mistična ali i Uzvišena; u takvom doživljaju i promišljanju sam imao dragocjeno uporište za definiranje osobnog suda i stava o tom univerzalnom fenomenu (opširnije u potpoglavlju “O smrti”). Smrt ‘projicirana’ Redonovim kistom, kredom ili grafičkom iglom jeste velikim dijelom vizualni deskript onoga o čemu razmišljam pri pokušaju vlastitog grafičkog prikaza ove senzacije. Ukratko, Smrt sam (i simbolički i grafički) prilično ‘uobličio’ te uvrstio u sopstvenu interesnu sferu zahvaljujući metodičnom analiziranju opusa ovog velikog umjetnika.



Slika 33. Egon Schiele, "Mrtva majka", ulje na platnu, 1908. godina

2.1.33 Egon Schiele

Egon Schiele je austrijski slikar koji je kreativni vrhunac svog kratkog života dosegnuo početkom 20. stoljeća. Cijeli njegov umjetnički angažman odlikuje se izuzetno bogatom zbirkom autoportreta. Uistinu, tek su Rembrandt i Durer dostojni kvalitativne i kvantitativne komparacije u ovom segmentu umjetnikovog izražavanja. Međutim, za razliku od svojih slavni prethodnika, Schieleovi zapisi iz ogledala su do te mjere sugestivni da dinamikom, provokativnim pozama i gestama (koje su često na granici prihvatljivog), uvode promatrača u tako intimni i raskošni doživljaj ‘umjetnikovog Sebe’; takva Schieleova beskompromisna i dosljedna strast prema sopstvenoj ‘istini’ jeste nešto što i sam nastojim dostići. Smatram da takvi ciljevi nužno ‘gone’ autora da u potpunosti ostvari vlastiti – autentični potencijal. Schiele je izraziti crtač, pa je tako jedan od presudnih oslonaca u iole temeljitoj naobrazbi svakoga ko u tom mediju želi ostvariti visoke domete – u ovu grupaciju uključujem i sebe jer sam i danas impresioniran Schieleovim crtačkim darom. Svoju sklonost ka povremenom uprošćavanju i pročišćavanju određene forme – motiva (u službi likovne sugestivnosti) ‘dugujem’ jednim dijelom i davnim analizama Schieleovih crteža. Ovaj genij nemirnog duha je imao velikih problema sa braniocima morala koji umjetnost takvih razmjera i sadržine nisu htjeli niti mogli prihvatiti. Jedno vrijeme je bio i zatvorenik zbog učestalih optužbi da su mu radovi amoralni i opasne sadržine (Steiner 2000). Za ovu priliku sam izdvojio sliku pod nazivom “Mrtva majka” (Slika 33.). Snažno, ekspresivno, potresno... sve su to informacije koje istinski doživljavamo pri kontaktu sa ovim djelom. Portret je to klonule, napaćene mlade žene koja u zagrljaju čuva svoje dijete. To maleno tijelo djeluje napola živo, tako da je dramaturgija i psihologija slike još potenciranija. Ni sami nismo, u prvi mah, u potpunosti sigurni čemu svjedočimo. Kolorit je izrazito ‘schieleovski’; boje su prigušene, depresivne i kreću se u skalama smeđe i prljavo crvene; takva ‘obojenost’ još sugestivnije doprinosi mračnom i deprimirajućem osjećaju ove psihološke studije žene – majke.



Slika 34. Egon Schiele, "Majka sa dvoje djece", ulje na platnu, 1917. godina

2.1.34 Egon Schiele

Schieleova “Majka sa dvoje djece” (Slika 34.) je logička ‘nadopuna’ prethodnog rada. Mnogo toga spaja ova dva potresna umjetnikova svjedočanstva o teškoći (socijalnoj, psihološkoj...) napuštene žene koja skrbi svoju djecu. Nasuprot već analizirane “Majke sa mrtvim djetetom”, djeca su u ovom slučaju živa – napaćena i iznemogla od sirotinje, gladi i životne muke ali su ipak živa. No ono što posebice uznemiruje pri elaboriranju ovog djela je upravo portret i figura majke – žene koja je živa u svojoj smrti. Taj duboko ljudski poriv koji je Schielea nagonio da se ‘uhvati u koštac’ sa ovako mučnim intimističkim slikarskim predstavama je svoje uzvišeno ‘otjelotvorenje’ doživio na ovoj taktilnoj prezentaciji ‘Ružnog’ koje svojom nepatvorenom istinom i tragičnom crtom pobuđuje istinski čovječni impuls, istinsku empatiju. Takvi moduli iščitavanja djela ovog velikana su u suglasju sa mojim opredijeljenjem da ‘ružno’, mučno i odbojno posjeduju i etičku komponentu. Stanje teške depresije, osjećaj tjeskobe i bezizlaznosti iz situacije u kojoj su akteri ove slikarske/životne drame zarobljeni su toliko vjerodostojno pretočeni na platno da Schiele (čini mi se) ima dostojnog konkurenta tek u Munchu i Goyi. Baš ta ‘tragična’ ljudska paralela između trojice velikana činila mi se važnom pri konstruiranju svojevrsnog vezivnog tkiva – ‘kičme’ unutar ovako sagledanog pregleda; uveznica je to koja na neki način objašnjava istovjetne ljudske i emotivne intencije umjetnika koje razdvajaju i stilska obilježja i epohe djelovanja.



Slika 35. Egon Schiele, "Nagi autoportret sa grimasom", guache, akvarel i crtež na papiru, 1910. godina

2.1.35 Egon Schiele

Treći i posljednji od Schieleovih radova koje predstavljam jeste “Nagi autoportret sa grimasom” (Slika 35.). Kao što sam i napomenuo, jedini Schieleov ‘konkurent’ u ustrajnom izučavanju i umjetničkom opserviranju vlastitog lika jeste Rembrandt. Poput starijeg majstora i ovaj austrijski ekscentrik je bio fasciniran analizom sopstvenog psihološkog ustroja i emotivnih stanja – u tolikoj mjeri da Schieleovi autoportreti nerijetko odmiču od puke anatomske faktografije, od puke opisnosti (Steiner 2000). Česte umjetnikove užasavajuće i tegobne životne epizode su autentično i dojmljivo ‘zapisane u vremenu’ kroz brojne skice, crteže i slike. Na ovoj kombinaciji slike i crteža vidimo zastrašujuću, prijeteću nagu umjetnikovu predstavu koja je donesena žestokim, nesputanim i ‘nervoznim’ potezom – svaki obris, zapis i mrlja odišu ekspresivnom silinom kojom je zrcalila stvaralačka svijest ovog kontraverznog i buntovnog genija. Svakako se ovdje radi o jednom od najosobnijih i najsloženijih autoportretnih uradaka koji propituju ‘Ružno’, mračno i prijeteće unutar autorovog individualnog psihofizičkog sustava. Maestralna Schieleova sposobnost da narušava i deformira zadatu formu dajući joj novu, zastrašujuću dimenziju i ovdje je u službi potenciranja kompletnog psihološkog dojma. Takva Schieleova odlika je, kako ću tokom godina sazrijevanja otkriti, bila od nemalog značaja za moje uklone ka redefiniranju, ‘konstruktivnoj destrukciji’ datog motiva. Nanovo, moji osvrti u okviru ovog poglavlja treba do doprinesu kako kompleksnijem uvidu u opštu historijsku sliku ‘ružnog’ tako i jasnijoj prezentaciji mojih vlastitih imperativa kojim sam se vodio pri uobličavanju ovog istraživačkog rada.



Slika 36. Otto Dix, "Mrtvac – sveti Clement", grafika (jetkanica), 1924. godina

2.1.36 *Otto Dix*

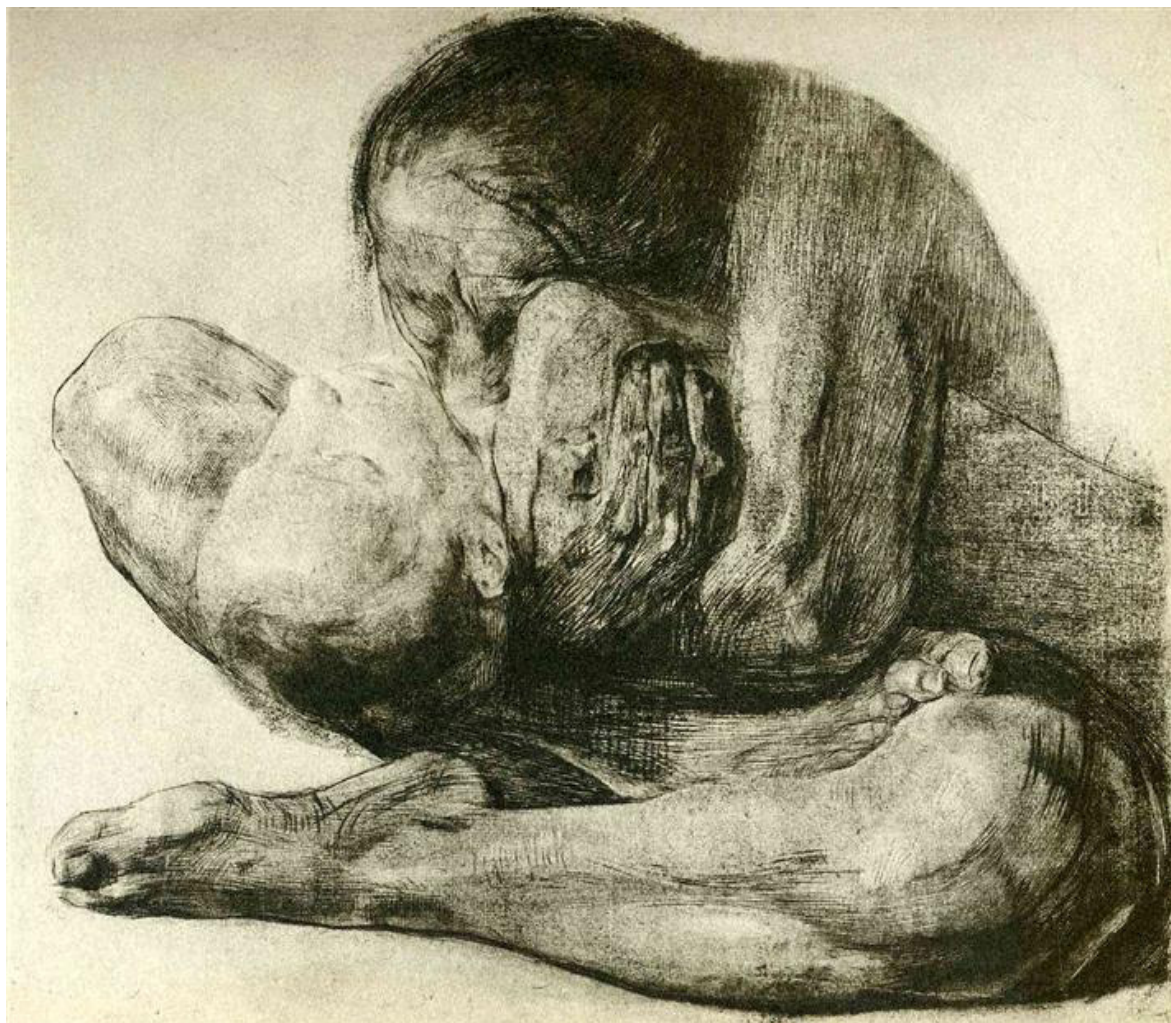
Kontraverzni i, čini mi se, još uvijek nedovoljno rasvijetljeni i popularizirani angažirani njemački umjetnik Otto Dix je itekako značajan za cjelovitije razumijevanje priče o 'Ružnom' kroz umjetničke stilove i razdoblja; pogotovo ukoliko 'Ružno' razmatramo kao tek formalni 'pokrov' za kudikamo čovječnije i uzvišenije (moralno-etičko) kreativno izražavanje (a na čemu inzistiram u ovom radu). Ovaj list iz grafičkog ciklusa "Rat" (Slika 36.) je u neku ruku idejni i humanistički ekvivalent Goyinim grafičkim opservacijama iz "Užasa rata". Dix kao izraziti slikar ekspresionizma sa sklonošću prema oporim, žestokim i direktnim kritičkim/satiričnim projekcijama i kroz svoj grafički opus insistira na svojim umjetničkim te ljudskim imperativima – bilježenju stravičnih i bezumnih posljedica rata, nepravdi, socijalnih teškoća, tlačenja (Arnason 2009). Na ovom primjeru umjetnik nam donosi istinski doživljaj (nepatetičan i neprozaičan) stradalništva nastalog ljudskim bezumljem i svirepošću. Glava mrtvog čovjeka, bezimenog vojnika je užasni podsjetnik na ružnu i strašnu istinu o nama samima; potsjetnik na tananu granicu koja čovjeka dijeli od zvijeri. Indikativna je i veličanstvena metafora u samom naslovu ovog djela kojom Dix unakaženo lice mrtvog čovjeka dovodi u ravan sa svecem. Takva ljudska opredjeljenost da se mrtvoj i stravično izobličenoj individui bez poznatog identiteta pridoda jedan viši, oduhovljeni elemenat čini cjelokupni Dixov opus toliko bitnim za analiziranje i raspoznavanje etičkih i katarzičkih kvaliteta unutar fenomena 'ružnog'.



Slika 37. Otto Dix, "Sedam smrtnih grijeha", ulje na platnu, 1933. godina

2.1.37 Otto Dix

“Sedam smrtnih grijeha” (Slika 37.) je još jedna zastrašujuća umjetnička vizija kojom Dix ilustrira užas i apokaliptične konotacije vremena kojem je svjedočio i onog koje će tek doći. Ova precizna, minuciozna slikarska opservacija koja graniči sa nadrealnim je suštinski jasna kritika i ‘Urlik’ kojim umjetnik izražava gnušanje nad ‘civiliziranim’ svijetom koji se rastače u svojoj dekadenci. Zavist, blud, pohlepa, gordost... su u ovom slučaju otjelotvoreni – oni imaju jasne ljudske fizionomije, vidimo jasne paralele sa Dixovim stvarnim okruženjem. Opsesivno nastojeći da ove zle i kvarne osobine čovjeka koji se udaljio od Božanskog prikaže što dojmljivije, umjetnik je takvim svojim alegorijama nužno pridodao ‘Ružno lice’; ovi zli akteri (sukladno zlu koje predstavljaju) su uznemirujući, groteskni i deformirani u svojoj ‘ljudskoj’ pojavnosti. Slično kao i sa prethodnim Dixovim radom (kao uostalom i sa većinskim umjetnikovim opusom) ovdje Ružno ima istinsku etičku-čovječnu ulogu; adekvatnim, neuljepšanim likovnim jezikom on nam ukazuje na opšti kaos i urušavanje životnih vrijednosti ali i predskazuje mračno doba koje tek dolazi (II svjetski rat). Dixova predstavara, strahota rata ali i brojnih stravičnih refleksija poraća dodatno približavaju djelo ovog umjetnika ovakvom mome grafičkom i pisanom analiziranju muke postratne Bosne i Hercegovine.



Slika 38. Kathe Kollwitz, "Mrtvo dijete", grafika (litografija), 1903. godina

2.1.38 Kathe Kollwitz

Kathe Kollwitz je njemačka grafičarka i jedina žena – umjetnica u ovom historijskom pregledu. Brojni su faktori zbog kojih je smatram toliko zaslužnom i uticajnom za moj stvaralački put i kriterije. Kathe je primarno crtač, istinski majstor toga medija. Njene grafike su, bez izuzetka, crno – bijela svjedočanstva jednog crnog, teškog vremena i istog takvog društva. Glasnik je obespravljenih, radnika, siromašnih, slomljenih... Takav socijalni angažman i patos nepogrešivo i dojmljivo je utkan u svaku njenu skicu i studiju. O takvom angažmanu umjetnika koji ‘nadilazi’ puki estetski kriterij i koji pokušava da ostavi trag na etički kodeks individue – posmatrača, velikim dijelom se bavim i ovim istraživačkim radom. Samo značenje i težinu pojma ‘angažman’ sam upravo kroz cjelovitiju analizu Kollwitzinih grafika počeo percipirati konstruktivnije i sadržajnije; ne čudi stoga što taj termin (i njegovu prirodu) često apostrofiram. Sinteza kreativnog, umjetničkog kvaliteta te angažovanog, analitičkog (kritičkog) uporišta jeste nosilac cjelokupnog moga rada. Kathe je, poetski rečeno, živjela i umirala živote i smrti protagonista svoje umjetničke/životne drame. Vješto korišteni elementi ekspresionizma su njen (izvorno) realistički pristup uzdigli na viši, zaseban nivo – svojstven i pripadajući samo Kathe Kollwitz (Wechsler, Amiel 1977). Istakao bih djelo koje već svojim naslovom sugerise motive i probleme kojima se bavila. “Mrtvo dijete” (Slika 38.) je još jedan od razloga zbog kojih sam, kao srednjoškolac, umjetnost grafike počeo tumačiti drugačijim očima. Snažni, nepatvoreni čovjecni momenat je toliko prisutan da sam takvu ‘crnu umjetnost’ još zarana doživljavao i kao poruku – ideju. Poruku upućenu svima i za dobro svih. Svakako, uticajan stvaralac za vlastito sagledavanje svih (do tada nepoznatih) aspekata tumačenja umjetnosti grafike.



Slika 39. Kathe Kollwitz, "Glad", grafika (linorez), 1923. godina

2.1.39 *Kathe Kollwitz*

Kathe Kollwitz je, kako smo vidjeli, specifičan umjetnik – čovjek – žena čiji kreativni nukleus počiva na prikazu socijalnog, realnog stanja unesrećenih i potlačenih iz njene životne okoline. Njen grafički izraz je tako, uz sve likovne kvalitete i nesumnjivo poznavanje zanata, prevashodno pečat jednog teškog vremena – jednog teškog života ali i suživota sa stradalnicima koje, svojim grafikama, čuva od zaborava. Taj ‘crno-bijeli’ pečat je i autoru ovog rada iznimno bitan i predstavljao je (i predstavlja) kvalitetnu smjernicu za angažovani, kritički i ljudski impuls pri kreiranju vlastitog ‘Ružnog’ kojim progovaram o ovovremenoj Bosni. “Glad” (Slika 39.) nam donosi esenciju Kollwitzine kreativne snage i osobnosti – to je duboko potresna grafička priča o mucu i agoniji majčinstva u okolnostima Nevremena (česti motiv njenih grafičkih uradaka). Upravo u predstavama napuštene majke sa djetetom u naručju Kollwitz najdojmljivije i najemotivnije ispoljava svu širinu svog bića i nikada himbenu empatiju (Wechsler, Amiel 1977). Takva i tolika sućut spram stvarnih problema, stvarnog života – ‘ružnog života’ u njenom grafičkom opusu (u ovom slučaju linorez) dobija adekvatni – žestoki i pročišćeni vizibilitet. Kollwitz mi je (uz logični oslonac i na Goyu te Dixu) predstavljala adekvatan poticaj za iznošenje i ostvarenje vlastitog grafizma i poetike kojima objašnjavam Zlo (kao suštinsko odsustvo Dobra i humanosti) te ‘ružno’ koje shvatam kao tek formalno estetičko viđenje. To ‘ružno’ svakako odvajam od istinski devijantne prirode Zla. Uprošteno, ‘ružno’ vidljivo u mojim *Grafikatarzama* je samo posljedica – vizibilni rezultat Zla i neljudskosti koje je vladalo (i vlada) prostorom i vremenom kojima pripadam.



Slika 40. Kathe Kollwitz, "Glad", crtež kreonom i ugljem, 1924. godina

2.1.40 *Kathe Kollwitz*

Svjesno sam iskoristio još jednu varijantu umjetnicine kreativne i ljudske opservacije “Glad” (SLika 40.). U ovom slučaju radi se o crtežu, brzom i intimističkoj zabilješci – skici na kojoj svaki potez ugljem treperi, dramatično naglašava Kollwitzinu silnu predanost da što tačnije, autohtonije i što direktnije dočara stanje agonije očajne majke kojoj prijete gubitak izgladnjelog djeteta. Ovo je uistinu prava ‘simfonija’ ekspresivnih izražajnih momenata koji su potpuno u službi opisa užasavajuće slike ali i autoričine opomene zbog nebrige i bešćutnosti društva spram individue – spram običnog, malog čovjeka.

Iako izvedeni u različitim tehnikama, “Glad” (linorez iz 1923. godine) te “Glad” (crtež iz 1924. godine) jednakim intenzitetom potentno predočavaju Kollwitzinu tragičku/etičku crtu i dimenziju; ona predstavama ‘ružnog’ i potresnog iz stvarnog ambijenta insistira na boljem i ljepšem, insistira na buđenju ljudskog prosvijetljenja, buđenju Dobra nasuprot opšteg Zla kojem je svjedočila.

“Glad” uistinu doživljam kao univerzalnu metaforu kojom umjetnik opisuje svoje frustracije, svoj revolt i gnušanje nad sveprisutnim i svevremenim poretkom Zla, tlapnje i socijalne nepravde. Takvi impulsi su i u mome slučaju isuviše snažni da bih se ‘sklanjao’ od njih pod okvirom ‘prihvatljivog’ i dopadljivog umjetničkog izraza.



Slika 41. Max Ernst, "Kušnje sv. Antoineta", ulje na platnu, 1945. godina

2.1.41 Max Ernst

Max Ernst je jedan od rodonačelnika nadrealizma, jedan od najminentnijih predstavnika pravca/pokreta koji je redefinisao davne umjetničke potrebe za istraživanjem zatajenih kutaka podsvijesti, za 'oslikavanjem' tajnovitih i neuhvatljivih trenutaka sna. Mišljenja sam da je za razliku od ostalih velikana nadrealnog slikarstva (prevažodno Salvadora Dalija i Joan Miroa) Ernstovo djelo ipak, u određenoj mjeri, ostalo nedovoljno istraženo i popularizirano – dijelom i zbog prilično šarolikog opusa, u konceptu i izrazu. Za ovako koncipiranu studiju izabrao sam dva rada iz 'arhiva' velikog slikara – prvi kojim nastavljam 'deskripciju' historijske geneze Ružnog u umjetnosti nosi naziv "Kušnje sv. Antoina" (Slika 41.). Svakako je vidljiva i opravdana analogija sa već obrađenim djelom Mathiasa Grunewalda istog naziva; nužna je jer ukazuje na Ernstovo razumijevanje i poštivanje stilskih kvaliteta i jedinstvenog dara imaginacije kojim se odlikovalo Grunewaldovo slikarstvo (Arnason 2009). Ali, u ovom slučaju je primjetna kvalitetna autorska 'nadgradnja' svega rečenog – uz sve očigledne paralele sa izvornim radom, Ernst u pravom smislu riječi demonstrira svu estetsku i konceptualnu sadržinu (bit) nadrealnog u slikarstvu. Mnoštvo bizarnih, čudovišnih kreatura nasreće na sveca a sve se to odigrava u tipičnom 'Ernstovskom ambijentu' – pejzažu koji majstorski objedinjuje realnu situaciju sa 'faktografijom' snoviđenja. Kao i u većini slika velikog nadrealiste, glavna (dramatična) scena je doslovno objedinjena sa isto toliko dramatičnim okolišem; silni detalji prvog plana (nosioca priče) se nadopunjuju sa brižljivo slikanim opisima pozadine te na taj način cjelovita slika 'pulsira' izuzetnom puninom predočavajući nam formu jednog noćnomornog i halucinogenog trenutka. Moram naglasiti da je Ernst prilično zaslužan za moje svrsishodnije razumijevanje poetike i koncepta nadrealnog u umjetnosti; zahvaljujući njegovom opusu, te raznolikosti tog opusa, ozbiljnije sam počeo razmatrati značaj i odlike simboličkih i skrovitih (u prvi mah nelogičnih) sadržaja koji ipak konstruktivno 'pripovijedaju' zadatu likovnu priču.



Slika 42. Max Ernst, "Horde", ulje na platnu, 1927. godina

2.1.42 Max Ernst

“Horde” (Slika 42.) su Ernstovo apokaliptično i zloslutno predskazanje – najava vremena zla i rata. Radi se o predstavi skoro u potpunosti apstrahovanih i dezintegriranih spodoba koje svojim pokretima i užasavajućim ‘facijalnim’ ekspresijama svjedoče o svojoj bestijalnoj prirodi i istim takvim nakanama. I ovdje je primjetan brižljivi umjetnikov odnos spram detalja i tekstura – tjelesnost ovih bezličnih ali uznemirujućih kreatura na neki način sugerira sve kvalitete enformela utkanog u jedan nadrealni iskaz i poetiku. Divlja horda koja orgija pred našim očima uistinu pripada svijetu noćnih mora i adekvatno opisuje Ernstove strahove od novog doba u kome će ljudske vrijednosti pokleknuti pred stihijskim nasrtajima barbarizma i krvoprolića (Lucie-Smith 2003). Slično kao u slučaju Otta Dixea, Ernst je ‘estetiku ružnog’, zastrašujućeg iskoristio za svrsishodnu – angažovanu poruku o prijetnji koja se nažalost i obistinila (globalni rat), što je očigledna analogija sa mojim kreativnim opredjeljenjem. Svakako treba naglasiti da je ovo tek jedna od nekoliko varijanti koje pripadaju istom tematskom okviru i nose isti naziv – takve ‘varijacije na temu’ su nešto što obilježava i kompletan Ernstov opus. Ovo ističem i stoga što je ovakav umjetnikov vid eksponiranja nedvojbeno blizak i mojim grafičkim, višefazno koncipiranim, analizama istog motiva - iste forme. Kao što će se vidjeti u završnom poglavlju, gdje detaljno opisujem svaki pojedinačni list iz vlastitog grafičkog ciklusa, često insistiram na postupnoj gradnji slike kao što često pokušavam i da identični tematski/idejni model kreiram i tumačim u (prividno) drugačijoj vizualnoj deskripciji.



Slika 43. Pablo Picasso, "Guernica", ulje na platnu, 1937. godina

2.1.43 Pablo Picasso

Picasso je slijedeći velikan na kojeg se ovim radom ‘pozivam’. On je svakako posebna umjetnička ličnost, prije svega u okvirima Moderne. Njegov opus i sfere interesovanja su toliko šaroliki i segmentirani da je umnogome teško zaokružiti i iznaći tek jedan funkcionalan zaključak. Picassova genijalna i raskošna – produktivna znatiželja omogućila mu je da presudno utiče na brojne pravce i stilske odrednice u okviru turbulentnog 20. stoljeća. “Guernica” (Slika 43.) je definitivno djelo koje u ovom pregledu zaslužuje kratku analizu. Slika je to koja je postala slavija čak i od slikara – hommage civilnim žrtvama španskog građanskog rata u periodu Francove fašističke diktature. Brojne skice i zabilješke su prethodile uobličavanju ovog kapitalnog slikarskog djela 20. stoljeća (Walther 2005). Bunt protiv stradanja i bezumlja, ‘himna’ univerzalnoj ljudskoj žrtvi, ova prevashodno stilizirana alegorija je dio opće kulture sjećanja. Toliko je “Guernica” kvalitativno/kvantitativno izanalizirana da uistinu nema potrebe da i sam pokušavam dodatno konkretizirati tako iscrpna tumačenja. Ova suštinski monohromna kompozicija počiva na preciznom – do razine simbola dovedenom crtežu koji ‘priča’ storiju žena, djece, obespravljenih. Slavni slikar i grafičar nikada prije, a ni poslije, nije tako maestralno i čovječno opjevao iskonsku čovjekovu potrebu za slobodom i životom. Kao što ću i u naredna dva osvrtu naglasiti, Picassovo djelo (pogotovo “Guernica”) je nezaobilazna stavka u koncipiranju i kompletiranju ovakvog umjetničko-istraživačkog rada; ostvariti tako uspješnu sintezu humanističkog/etičkog polazišta sa maestralnom vizualnom (simboličkom) izvedbom mi predstavlja trajan izazov.



Slika 44. Pablo Picasso, "Žena koja plače", grafika (jetkanica), 1937. godina

2.1.44 Pablo Picasso

Picassova “Žena koja plače” (Slika 44.) je grafička replika u mnogočemu istovjetne slike kojom je Picasso još jednom pokazao/dokazao svoju inovativnost i sklonost ka propitivanju te provociranju ‘postulata i standarda’ Lijepog. Za razliku od prethodne analize (“Guernica”), ovdje nam se slavni slikar i grafičar predstavlja kao umjetnik koji ne zastupa nikakve globalne uzvišene niti humanističke ideale – “Žena koja plače” je izuzetno djelo upravo zbog predstave jedne intimne, svakodnevnog životne scene; ali o kakvoj sceni se (zahvaljujući umjetnikovoj viziji) ovdje radi. Tipično Picassovo narušavanje i redefiniranje prepoznatljive i prihvatljive ljudske forme je ovdje u potpunosti u funkciji ‘portretiranja’ duhovnog i emotivnog klonuća – kolapsa (Hozo 2003). Zastrašujuća ekspresija ženskog lica je (grafičkim jezikom) postala otjelotvorenjem užasa, boli i nesreće bliskih svakome ko je prošao takva stanja; samim time, Picasso nam ovim djelom uprizoruje ‘homage’ stradanju individue, usamljenog čovjeka/žene kao što je sa “Guernicom” uspio da opjeva univerzalno stradanje, stradanje čovječanstva. Takva primarno ljudska potreba da se ostvari umjetnički iskaz je još jedna ‘historijska paralela’ sa mojom opredijeljenošću za vlastitim bilježenjem kako globalne tako i pojedinačne boli. Takođe, Picasso (uz Schielea, Bacona ili Radauša) mi je služio i kao određeni osnov za uspješnije likovno/grafičko ‘transponovanje’ lijepog u ‘ružno’; za uspješnije sagledavanje onih momenata i akcenata koji svoju stvarnu prirodu iskazuju tek ukoliko su ‘poružnjeni’.



Slika 45. Pablo Picasso, "Žena koja plače", ulje na platnu, 1937. godina

2.1.45 Pablo Picasso

Kao i u slučaju Kathe Kollwitz, isada ukazujem na paralele (ali i nužne diferencijacije) između različitih varijanti jednog djela. Ovo Picassovo viđenje “Žene koja plače” (Slika 45.) je slikarska ali identično potresna vizija žene koja grca u suzama i boli. Za razliku od grafičke crno-bijele postavke umjetnik ovdje optimalno koristi ‘psihološki govor’ boja te jarkim i kontrastno postavljenim površinama crvene, plave, žute naglašava dramatičnu nutarnju (psihološku) situaciju. Kao i u prethodnom stanju i dalje je na sceni Picassovo svjesno ‘razaranje’ Lijepog – uobičajena prezentacija i uobičajena faktografija ženskog lica velikom umjetniku nije bila dovoljno poticajno polazište za ostvarenje ovako snažnog slikarskog doživljaja duhovnog loma (Piskel 1970). Sve u svemu, svjedočimo jednakom emotivnom intenzitetu, jednakom dramatskom naboju kojim zrače kako crno-bijela tako i ova snažno ‘obojana’ umjetnička vizija nesreće, samoće i očaja.

Zaista, intimno ne mogu razumjeti tolike negativne konotacije pod koje (nekada čak i struka) prizemno podvodi Picassove maestralne (u ovom slučaju intimističke) iskaze. Apsolutno bi trebalo biti sekundarno da li je ovaj (ili njemu sličan) rad od nečije strane okvalificiran kao ‘lijep’ ili ‘ružan’. Ono što jeste primarno je izraziti čovječni faktor koji je slavnog umjetnika inicirao u ovakav poduhvat (iznova, paralela sa “Guernicom”).



Slika 46. Francis Bacon, "Portret Pape Innocenta X", ulje ne platnu, 1953. godina

2.1.46 Francis Bacon

Francis Bacon je sve samo ne izraziti predstavnik jednog određenog stila ili strujanja sveprisutnih u drugoj polovici 20. stoljeća. Njegove slike 'zvone' nemirom, tjeskobom i opominju nad užasom ljudske egzistencije što je u određenoj ravni sa psihološkim i tematskim određenjem ovog istraživačkog rada. Također, izdvajaju se i potpuno osobeni autoportreti. Bez imalo dvojbi i kalkuliranja, bez imalo susprezanja i bez imalo motiva za idealiziranjem, Bacon nam se ogolio u cijelom nizu autentičnih i zastrašujućih predstava svega onoga što je smatrao bitnim (Janson 1997). Za ovu priliku izdvojiću slavni prikaz nastao po uzoru na Velazqueza – "Portret Pape Innocenta X" (Slika 46.). Izuzetno hrabro i uticajno djelo unutar portretnog slikarstva. Zastrašujuća vizija 'svetog čovjeka' koji se pred posmatračem doslovno rastače, deformira i urla u svojoj lažnoj egzistenciji. Svakako, neobična 'posveta' i ciničan uklon spram nedodirljive i svete ličnosti kakvu predstavlja rimokatolički Papa. Jako bitan influens i stimulans za moja sopstvena, kasnija propitivanja 'svetog i nedodirljivog'. Nerijetko sam se bavio mišlju kako bi zanimljivi i nadahnuti bili Baconovi grafički listovi – iskazi koji bi sa istim motivima i sa istom silinom bili transponovani u grafički medij. Primarno i uvijek slikar, Bacon je ipak (možda i produktom moje puke uobrazilje) vrstan potencijalni grafičar – njegova 'kontrolirano nervozna' gesta je na momente vidljiva u mome tretmanu akvatinte i lavirunga.



Slika 47. Francis Bacon, "Slika", ulje na platnu, 1946. godina

2.1.47 Francis Bacon

“Slika” (Slika 47.) je jedan od Baconovih najdosljednijih slikarskih propitivanja užasnog i bizarnog. U određenom smislu, ovo je i posveta Rembrandtovoј alegorijskoј predstavi Raspela (“Odrani vol”) kojom nam Bacon iznova sugerira trajni uticaj i bitnost ostavštine starih majstora (Arnason 2009). Takođe, upravo je “Slika” bila jednim od važnih nadahnuća za moje kasnije uobličavanje ‘Ikona’; prije svega mislim na kompleksno Baconovo sažimanje različitih (većinski bizarnih) motiva ali sve u službi majstorske naracije i simboličkog poi-gravanja koji u završnom stadiju tvore jednu homogenu i dorečenu cjelinu. Poznata je njegova fascinacija djelima Michelangela, Velasqueza i Van Gogh ate je kao takav ‘nastavljač’ tradicije u okvirima suvremenog zapadnog slikarstva uistinu autentična i prepoznatljiva figura. “Slika” je zastrašujući konglomerat nekoliko različitih motiva i skica pretočenih u jednu, brutalno dojmljivu, cjelinu. Raspolučeno goveđe truplo na lancima te mračna čovjekolika spodoba sa crnim kišobranom ‘pričavaju’ specifični Baconov doživljaj svijeta i njegove sadašnjice – poretka u kome dehumanizirani i brutalni zakoni porobljavaju i degradiraju osobnost čovjeka/individue, tvoreći od njega ‘reciklažni i potrošni materijal’. Ovakvo slikarevo viđenje pojedinca u prostoru – vremenu je u simbiotičkoj vezi i sa mojim precipiranjem Zla modernog doba, devijantnog redefiniranja suštinskih čovjekovih vrijednosti i smisla življenja.



Slika 48. Francis Bacon, "Portret Henriette Moraes", ulje na platnu, 1963. godina

2.1.48 Francis Bacon

Izabrao sam centralni prikaz iz Baconovog triptiha na kome portretira gospođu Moraes (Slika 48.), triptiha koji nam donosi tri ugla umjetnikovog viđenja (prevashodno psihološkog) portretirane. Slično kao što je bio slučaj i sa Picassovom “Ženom koja plače” i Bacon je primarno bio okupiran i fasciniran unutarnjim sadržajem konkretne osobe, unutarnjim – skrivenim kvalitetima ali i tajnama, užasima i strahovima. Zahvaljujući takvom njegovom opredjeljenju i motivima, upravo su portreti, po mišljenju mnogih, najkompleksniji dio slikarevog bogatog opusa. I ovaj ženski lik je pokazatelj Baconove težnje da mračnoj, ‘ružnoj’ strani čovjekove duhovne supstance pridoda i prikladnu ‘fizionomiju’ – obrise i tkivo koji su jednako zastrašujući ali vizualno fascinantni. Paleta je kao i obično ‘zamračena’, krvavo crvena i svojim jezivim ‘govorom’ opisuje suštinsku tvar čovjeka te služi kao kvalitetan kontrast tonovima sive i plave. Inkarnat nam više sugerira avet negoli živu osobu – svjedočimo sablasnoj i deformiranoj projekciji stvarne osobe. Apstrahovani i ekspresivni momenat je vješto utkan u realnu situaciju te takve ‘mutacije’ konkretne, poznate forme funkcionalno oslikavaju kako vizibilni tako i duhovni sadržaj modela (Lucie-Smith 2003).

Ovim ‘seciranjem’ meni značajnih Baconovih djela nastojim iznova akcentirati zaludnost pokušaja isticanja prevlasti ‘dopadljivog’ umjetničkog izraza nad snažnim i vjerodostojnim djelom – djelom kojim autor opisuje kako vlastiti kreativni svjetonazor tako i okolnosti koje su oblikovale takav svjetonazor. I dalje sam mišljenja da Bacon, unatoč nesumnjivom globalnom i historijskom kredibilitetu, nije dovoljno istražen i proučen (u ovirima regionalnog izučavanja).



Slika 49. Vanja Radauš, "August Cesarec", skulptura (obojena sadra), 1959. - 1961. godina

2.1.49 Vanja Radauš

Vanja Radauš je jedini umjetnik iz ovog historijskog osvrtu koji potječe sa ovih prostora, tačnije iz Hrvatske. Primarno je bio skulptor i slikar, mada se okušao i u književnosti. Međutim, za razliku od svojih velikih i pomno analiziranih suvremenika (poput Meštrovića i Augustinčića) smatram da o Radauševom djelu nismo dovoljno i adekvatno informirani. Bio je aktivni sudionik Drugog svjetskog rata, te su njegova lična iskustva iz narodno-oslobodilačke borbe imala velikog uticaja u autentičnom umjetničkom izrazu kojim je predstavljao stradalnike rata, tifusare, ranjene... I tu je znakovit njegov uklon ka ekspresivnom, žestokom tretmanu forme (Babić, Ekl, Kaštelan, Peić 1965). U takvim radovima se već nazire distinkcija u odnosu na početne kiparske 'opservacije' koje su dobrim dijelom bile inspirirane slavnim Rodinom. Koliko god to u prvi mah izgledalo neutemeljeno i neočigledno, Radauš (premda skulptor) je svakako značajan za moje bolje i cjelovitije razumijevanje značaja teksturalnosti – silnih vizualnih kvaliteta oštećenih i deformiranih struktura koje tako često analiziram u svojim grafikama. Posebnu pažnju bih skrenuo na njegov kasniji opus, kolekciju stravičnih – grotesknih stilizovanih predodžbi velikana hrvatske povjesti. Po mom mišljenju, radi se o nezabilježeno hrabrom i autentičnom umjetnikovom 'portretiranju' značajnih ličnosti. Ovdje je Radauš napravio uistinu veliki iskorak od tradicionalne – prihvatljive forme. Njegovo vizionarsko 'modifikovanje' – narušavanje stvarnog lika, autentične realne fizionomije je primjetno i u mojim tretmanima portreta. Izdvojiću skulpturu koja 'predstavlja' Augusta Cesarca (Slika 49.). Vidimo tijelo koje u bolnom grču izvija trup i udove te na momente nismo sigurni radi li se o fizionomiji čovjeka ili zastrašujućoj animalnoj konstrukciji iz noćne more. Svaki detalj ove ekspresivne stilizacije sa bodljama odiše nemirom, uzrokujući snažan dojam nelagode i čuđenja. Skulptura je većinski obojena crvenom, te tako 'krvava' dodatno tumači bol i stvaralački nemir. Takvi impulsi su, kako će se pokazati, bili svojstveni upravo Radaušu. Na neki način, ovdje se radi o autoportretnom iskazu velikog kipara koji je zapadao u sve dublje i teže psihičke krize i depresiju. Usljed takve svakodnevnice, Vanja Radauš diže ruku na sebe 1975. godine u Zagrebu. Ovaj čin samoubistva je samo dodatno 'zamaglio' prilično nerazjašnjenu umjetničku i životnu priču ovog vrsnog umjetnika. Upravo stoga, i na ovakav način apostrofiram značaj i influentnu ulogu Radauševog djela kako za moju umjetničku analizu 'ružnog' tako i za šire sagledavanje njegovog uticaja.



Slika 50. Vanja Radauš, "Tifusar", skulptura u bronzi, 1956 – 1959. godina

2.1.50 Vanja Radauš

Radaušev kiparski ciklus “Tifusari”, čak i u tako iznimno specifičnom autorskom opusu, zauzima posebno važno i prepoznatljivo mjesto. Mišljenja sam da se rijetko kada u postratnom umjetničkom eksponiranju bivše nam države dogodio tako sretan spoj iskustvenog, ličnog stave te silnog upliva kreativne i imaginativne nadogradnje takvog iskustvenog faktora. Ovaj portret (Slika 50.) iz serije napaćenih, smrtno oboljelih stradalnika rata upravo ilustruje sve što sam maločas rekao. Brončani lik tifusara koji urla u svojoj agoniji je, po mome mišljenju, reprezentativan ekvivalent (po snazi psihološkog učinka) Munchovom “Kriku”. Radauš, kao samozatajna i nadasve tragička figura hrvatske/jugoslavenske likovne scene, cijelim svojim kreativnim bićem i izrazom pripada ovakvoj mojoj historijskoj i poetskoj ‘retrospektivi’ Ružnog. “Tifusar” je ekspresivni vrisak kojim Radauš pronosi bol tolikih žrtvovanih i slomljenih tokom oslobodilačkog rata, ali, istovremeno iznova percipiramo i mogući autoportretni uradak (uzimajući u obzir sve dramatične okolnosti umjetnikovog života te smrti). Ovo je još jedna dobrodošla potvrda mogućih etičkih ekspozicija ‘ružnog’ u službi ukaza na Zlo koje se ne smije ponavljati niti zaboravljati, u službi pobjede Dobra i Života.



Slika 51. Vanja Radauš, “Stražar”, bojena sadra, 1959 – 1961. godina

2.1.51 Vanja Radauš

“Stražar” (Slika 51.) je Radauševa ekspresivna i zastrašujuća kiparska metafora onoga ko tlači, nadzire – onoga ko prijetnjom i silom kontrolira ljudsku slobodu (u konačnici, oduzima život). Iznimno suptilnom i duševno labilnom stvaraocu, kakav je bio veliki hrvatski skulptor, ovakve manifestacije čovjekovog iskonskog sadističkog impulsa morale su biti još zlokobnije (Babić, Ekl, Kaštelan, Peić 1965). “Stražar” je dojmljiva predodžba čovjeka – zvijeri koja s bičem u ruci momentalno opsjeda našu maštu, uzrokujući mnoštvo negativnih asocijacija. Ono što mi upravo ovaj rad približava mojim autorskim htijenjima jeste Radauševa nakana da imaginarnom Zlu pridoda jasan, konkretan vizibilitet; česte su moje “Ikone” koje su nastale kao produkt riješenosti da ono Loše (pojavno ili duhovno) materijaliziram, ‘izrodim’ u očiglednoj formi. Ova kreatura uistinu personificira Radauševu poimanje Đavla – Đavla koji beščutno presuđuje tolikim potlačenim i slabim (moram ukazati i na mogućnost da ovdje umjetnik metaforički uprizoruje vlastitog dželata koji upravlja njegovim vlastitim životom i smrću). Prisustvujemo majstorskoj figuraciji košmarnog lika te u sklopu nje efektnoj opisnosti – teksturalnosti kojom ova avet doslovno ‘isijava’ zlo, inicirajući promatrača u svoj svijet Zla, u svijet Smrti. Kao i u slučaju “Augusta Cesareca” i ovdje su bojene površine u funkciji intenziviranja psihološkog dojma te kao takva zaokružena forma “Stražar” doprinosi uspješnom razumijevanju Radauševe misli – djela – života – smrti.



Slika 52. Giger u atelieru, oko 1979. godine

2.1.52 Hans Rudolf Giger

Hans Rudolf Giger bio je švicarski multimedijalni umjetnik, premda mu najznačajnija djela pripadaju slikarstvu. I stilski je prilično razlomljen ali najdominantniji je nadrealistički uklon sa tenzijom ka ‘čudovišnom’ – šokantnom projiciranju. Malo koje ime svjetske umjetničke scene je dočekalo da bude toliko slavljeno u globalnoj pop – kulturi kao Gigerovo (Walther 2005). Pogotovo se to odnosi na sedamdesete i osamdesete godine 20. stoljeća. Bio je i istaknuti dizajner, skulptor, imao je veliki upliv i u filmskoj industriji. Upravo mlađa populacija (velikim dijelom) iskazuje svoje razumijevanje i ‘odanost’ specifičnoj umjetničkoj viziji slavnoga Švicarca. Giger je, unutar atipične estetike koju je razvijao i projicirao, dočekao i to da takva njegova djela dožive veliku materijalnu i kritičku podršku. Bitno je naglasiti da je za svoj autorski rad nagrađen i najvažnijim filmskim odlikovanjem Oscar. Radi se o njegovoj čuvenoj kreaciji izvanzemaljskog čudovišta u kulturnom sf horroru “Alien”. Giger, za razliku od prethodnih imena sa ovog popisa, nije ostvario neki iznimno bitan uticaj na moj likovni razvoj i put. Stoga i nije neophodna konkretna analiza određenog rada. Ali, takođe, neporeciv je njegov značaj i uticaj na opštem planu, te činjenica da je njegovo djelo uvijek bilo ‘tu negdje’ u vlastitom – početnom percipiranju i traženju meni bliskih izvorišta. Brojne su bile informacije te, nekada, i senzacionalističke novosti o velikim (prvenstveno komercijalnim) uspjesima Gigerove ‘ružne umjetnosti’ tokom osamdesetih godina prošlog vijeka, kada sam bio srednjoškolac koji nastoji iz ‘prve ruke’ pojmiti i odgonetnuti vlastiti kreativni i stilski ‘govor’. Kao posveta tom periodu traženja i pokušaja definiranja sopstvenog puta, ime Hansa Rudolfa Giger se opravdano našlo u ovom tekstu.

2.2 Reinterpretacija ružnog i 'ružne umjetnosti'

Istina je ružna. Umjetnost imamo zato da ne bismo propali zbog istine.

Friedrich Nietzsche

Termin 'ružna umjetnost' već sam po sebi je direktna informacija o suštinskom određenju takve umjetničke forme. Moj fenomenološki pristup ovom istraživanju u svojoj formi sadržava i cilj istraživanja a to je grafička i idejna (re)interpretacija 'ružnog' i različitih konotacija koje se vežu uz odrednice 'ružno i lijepo'. U takvom svom pristupu direktno sam vezan uz kontekst suvremene Bosne i njoj svojstvene ratne/postratne teškoće. Relevantne historijske, sociološke i filozofske smjernice na koje se osvrćem zapravo samo pokazuju slojevitost fenomena 'ružnog' u umjetnosti i kompleksnost problema njegovog preciznog definiranja (Garvin 1948).

U prvom poglavlju sam pobliže razjasnio osobitosti i razlike između fenomena 'lijepog' i 'ružnog'. Koristio sam komparativni pristup da bih na što sažetiji način prikazao pregled različitih tumačenja i doživljaja ovih pojmova – kroz različite discipline i različite vremenske periode. Kao što sam naglasio, i u ranijim historijskim momentima kao i danas, nemoguće je oformiti i ustabiliti konačnu definiciju, obzirom da se uvijek radi i o ličnom dojmu i ukusima. Estetičke misli i tumačenja odabranih – priznatih autoriteta su se morale naći u takvoj mojoj analizi, ne bi li se, dobrim dijelom, ipak učvrstila konstrukcija ovog istraživanja. Konačno, ne bi li se i lična opažanja i interesi adekvatnije prikazali. Kroz cijeli ovaj rad se diskutiraju odlike i ciljevi 'ružne umjetnosti', te je u tom kontekstu nužno razmotriti takve (moje) umjetničke misli i njihovu estetiku.

Početna, te do samog kraja dragocjena, literatura bila mi je ,ostavština' Umberta Eca. Dvije knjige uglednog italijanskog profesora "Historija ljepote" te "Historija ružnoće" su svojim konceptom umnogome olakšale praćenje onih estetičkih tekovina koje su bile bitne za ovaj rad. Duboko svjestan tog ,čarobnog' dualizma u ekspozicijama i tumačenjima ovih pojmova, veliki Eco je u pomenutim knjigama vrlo temeljito približio osnovne postulate, periodicitet i stilske odrednice unutar epoha te konstruktivno pojasnio utemeljenja ,lijepog i ružnog.' O svoj ,devijantnoj' ljepoti ružnog, o silnim značenjima i refleksijama kojima to ,ružno' isijava, Eco je dovitljivo zapisao slijedeće:

"Dok se srećemo kroz ove stranice sa ružnoćom prirode, duhovnom ružnoćom, asimetrijom, disharmonijom, obezobličjenjem, dok se ređaju kukavičko, slabo, banalno, samovoljno, sirovo, odvratno, nezgrapno, grozomorno, neukusno, mučno,

zločinačko, sablasno, satansko, odbojno, grozno, groteskno, mrsko, nepristojno, nečisto, opsceno, užasavajuće, nedostojno, čudovišno, unižavajuće, zastrašujuće, užasno, gadno, podlo, smradno, neplemenito, neskladno, prvi strani izdavač koji je video ovo moje delo uzviknuo je ‘Kako je ružnoća lepa!’” (Eco 2007, 2)

Prikladno, razumljivo – na momente i duhovito komentiranje ovako osebnog fenomena.

Kao što ću u redovima koji slijede, gdje opisujem značajke *bosanskog stila*, preciznije govoriti o tradiciji, o značaju faktora naslijeđa za autentiku i kvalitet autorovog stvaralaštva, ovdje takođe želim, u kratkim crtama, rastumačiti takvu uslovljenost mog rada sa ‘talogom’ prošlih vremena i iskustava. Takva veza nesumnjivo postoji, ona se i podrazumijeva, ali u isto vrijeme smatram da kao umjetnik nužno i negiram striktna obilježja (svoje) bosanske tradicije. U suprotnom, u samom početku sputavam onaj stvaralački impuls koji je svojstven samo meni – kao individui; to je lični, osobeni potencijal zahvaljujući kojem i doprinosim daljem konstruiranju – nadogradnji te iste tradicije. Moja ‘ružna umjetnost’ ne samo da bitnim dijelom uvažava značaj tradicije nego i doprinosi promjenama – drugačijem viđenju tradicionalnog, doprinosi revitaliziranju tradicionalnog. Suštinski, i samo naslijeđe se temelji na stalnim promjenama jer je bilo izloženo stalnim i različitim uticajima historijsko – kulturoloških činilaca. Dakle, kao stvaralac istovremeno i uvažavam tradiciju – kulturu iz koje potičem ali je i negiram, modifikujem i obogaćujem vlastitim iskustvom i sferom interesovanja kojom analiziram suvremene probleme, one probleme kojima neposredno svjedočim. Strukturalno, ‘moje ružno’ počiva na uvažavanju tradicionalnog ali funkcionalno ‘moje ružno’ kritikuje manifestacije zla i nesreće današnje Bosne. Potvrdu ovakvog mog stava nalazim u razmišljanju dr. Slavka Leovca :

“Umetnik ne samo da potiče iz neke tradicije nego je i negira, umetnički negira, što znači da on i može da egzistira samo tako i nikako drugačije.” (Popović 1970, 114).

Svojom umjetnošću govorim o čovjeku Bosne, o životu unutar ovog podneblja kakvim ga razaznajem (sa svim brojnim negativnim konotacijama). ‘Moje ružno’ se zasniva na analiziranju i prikazivanju ‘mračnog’, ‘potresnog’, ‘strašnog’, ‘dramatičnog’ segmenta koji postaje sve dominantnija supstanca bosanskog društva u cjelini. Takvo ‘ružno’ nema za cilj tek zaplašiti, zgroziti niti uticati samo na vizualnu percepciju gledaoca – čovjeka. Svojom suštinom, ‘moja ružna umjetnost’ se temelji na principu i logici antičke drame koja svojim konceptom i humanističkim načelima pobuđuje i doprinosi istinskom emocionalnom te duhovnom pročišćenju. Moja umjetnost, snažnim – ‘dramaturškim’ pristupom, nastoji da direktnim prikazom klonuća, muke i stradanja (koje okvirno možemo svrstati pod kategoriju vizualno ‘ružnog’) izazove ljudski osjećaj empatije, razumijevanja – u konačnici Katarze

nastalaj kroz sagledavanje Moje priče o ‘Mojoj Bosni’

“Umjetničko djelo nije ničim usmjereno prema autoru nego prema samom životu. Upravo zbog toga umjetničko djelo i jeste najpouzdaniji, najtrajniji i najplodniji izraz ljudskog djelovanja.” (Palmer 1969, 114)

Čvrsto vjerujem u ovako opisanu sadržinu i snagu umjetnikovog izraza te nastojim i svojim radom vjerodostojno doprinijeti ovakvim utemeljenjima.

Sažeto, moja ružna umjetnost je bazirana na grafičkoj predstavi autentične nesreće bosanskog čovjeka – njegovog nesretnog života koje aktualiziram kroz suvremeni kontekst ali takođe podsjećam i na identični tragični usud kroz povijest ove zemlje koji se ciklično ponavlja/obnavlja.

Mnogo je uticajnih imena iznosilo svoj sud o primarnoj svrsi umjetnika – umjetnikovog djela u raznoraznim kontekstima i postavkama. Takve teze i razmišljanja često imaju veliku (ne tek formalnu) ulogu u konstruiranju svakog istraživačkog procesa. Jedna od takvih izjava, koju svakako lako primjenjujem i na suvremeni okvir Bosne kojim se bavim, koja je čitljiva i u mome grafičkom suprotstavljanju retrogradnoj dominaciji ovdašnjeg ‘Ružnog i Zlog’, je i ona od Herberta Reada. On jasno napominje da:

“Umjetnost uvijek uznemiruje, trajno je revolucionarna. To je zato što se umjetnik, ovisno o svojoj veličini, uvijek suočava sa nepoznatim, a ono što donosi iz tog suočavanja jest novina, novi simbol, nova vizija života.” (Read 1971, 26).

I u meni kao autoru, te u čovjekovoj prirodi općenito leži potreba za novim, uzbudljivim, za promjenama. Stoga želim da vlastitu ‘ružnu umjetnost’ okvalifikujem i kao ‘vizualno zastupanje’ promjena; to je ‘glas’ koji o takvim promjenama progovara vlastitim – sebi svojstvenim (grafičkim) jezikom. O ovakvoj prirodi i sadržini čovjeka – o njegovoj instinktivnoj potrebi za mijenjanjem, pisao je i Sigmund Freud. Velikan psihoanalize primjećuje:

“Svako produžavanje situacije koju je priželjkivao princip zadovoljstva daje samo osećaj blage prijatnosti. Mi smo stvoreni da možemo intenzivno uživati samo u kontrastu, u potrebi za promenom, a u jednom istom stanju veoma malo. Život kakav nam je dodeljen previše je težak za nas. On nam donosi mnogo bola, razočarenja, nerešivih problema. Ne možemo da izbegnemo da pribegnemo nekim sredstvima koja donose olakšanje da bi smo mogli da ga podnesemo. I umetnost ovde ima svoju svrhu. Zamena za zadovoljenje koju pruža umetnost je iluzija u odnosu na

stvarnost, ali, zahvaljujući ulozi koju fantazija ima u našem psihičkom životu, ona nije ništa manje psihički delotvorna.” (Freud 2014, 234 - 232).

Freud je sažeto sročio suštinske odlike života i čovjekovih odbrambenih mehanizama kojima duguje svoj fizički i duhovni opstanak. Ukratko, aktueliziram citiranu tvrdnju o svrsishodnosti umjetnosti te potrebama da se upuštanjem u novo, u izazove, opravda bitan egzistencijalni momenat svojstven čovjeku, svojstven i meni kao autoru, ali svojstven i ciljevima moje ‘ružne umjetnosti’.

Svakako se postavlja i pitanje o profitabilnosti – isplativom momentu ovakvog mog angažmana. Materijalni stimulans i sigurnost, te nedostatak istih, neumitno određuju i us trajnost autora. Imena iz recentne prošlosti ali i sadašnjeg sustava, nesumnjivo nisu bila, u većoj mjeri, pod tim stegama. Čak naprotiv, civilizirani – otvoreni svijet zapadne orijentacije je, logično, otvoreno i razgranato tržište. Marketinški postulati su sveprisutni. Sve ima svoju cijenu, sve ima svoju mušteriju. Sve je ‘u igri’ (Walther 2005). Ali ja svojom umjetničkom/etičkom porukom te samom njenom prirodom niti kalkuliram sa marketinškom filozofijom niti želim da zadovoljavam norme i prioritete materijalno isplativog ‘proizvoda’. Moja ‘ružna umjetnost’ je prioritetno vlastiti ljudski – kreativni ukaz na problematiku koja, svojom specifičnom težinom, u samom početku odbija da je se doživljava ‘isplativom robom’.

Smatram da neusmjeravanjem kapaciteta naše kreativne energije, nekorištenjem svoga kreativnog potencijala (u mome slučaju potenciram etičku kreativnost) mi nismo više tek svjedoci nego i doprinosimo opštoj indiferentnosti spram okolnosti i nesreća koje bi u drugačijem, normalnom sustavu bile predmetom analiza i popravke (Campbell 2004). U tom smislu, koncept tragedije (koji u svojoj završnici podrazumijeva i katarzično iskustvo – pročišćenje – koje doživljavam i kao ‘zaliječenje’) smatram presudnim idejnim – psihološkim momentom svoga grafičkog istraživanja. Metaforički sagledano, finalni otisak – završena grafička predstava postaje *GrafiKatarza*. U ovakvoj vlastitoj izvedenici simbolički objedinjujem grafički medij (kao polazište) te željeni krajnji duhovni ishod – pročišćenje, zaliječenje – Katarzu.

Indikativna je činjenica da je ipak nedovoljno adekvatnih – inspirativnih i snažnih umjetničkih analiza svijeta kome pripadamo (Walther 2005). Još uvijek, pogotovu u okruženju u kome egzistiram, primjećujem izvjesnu vrst konformističkog mentaliteta; stanja svijesti koje ne želi da se suoči i konfrontira sa očiglednim gomilanjem i nametanjem lažnih vrijednosti, floskula, licemjerja, lažnih svetinja i dogmi, sunovrata moralnih temelja. Sve nabrojano je upravo ono protiv čega se borim i djelujem umjetničkim sredstvima, svojom umjetnošću koja počiva na etičkom – čovječnom aspektu. O tom prisustvu ‘straha od nedodirljivog’ i nerazumijevanju potrebe da se takve tendencije ruše, piše i Freyd. U svojoj iscrpnoj analizi

tabua, on govori:

“Za nas značenje tabua ide u dva suprotna smjera. S jedne strane, pod tim mislimo na ‘sveto i posvećeno’, a s druge strane na ‘neprijatno, opasno, zabranjeno, nečisto’. Naš izraz ‘sveti strah’ često može da izrazi smisao koji je obuhvaćen rečju tabu.” (Freud 2014, 27)

Kako ću i u daljnjem tekstu potencirati pogrešno poimanje Svetog u okolnostima kakve jesu (a tumačenje Svetog i Božanskog često potiče od upitnih, nevjerodostojnih autoriteta, op.a.), bitno mi je bilo naglasiti svoju obavezu kao umjetnika da takve ‘manipulativne’ tendencije razotkrivam te da redefiniram – ‘pročišćavam’ doživljaj takvih ‘svetinja’. U vremenu i društvu, (specifično nesretnom i dezinformiranom) mjesta za tabue – nedodirljive vrijednosti ne bi smjelo biti. Barem sa stanovišta osviještenog, mislećeg stvaraoca.

Za vlastito sagledavanje osobina i svrshodnosti ‘ružne umjetnosti’, za dodatno razumijevanje svih njenih značajki, svojevrсно uporište nalazim i u stavovima Howarda Beckera:

“Kritičari, pokrovitelji i umjetnici kojima su ograničenja konvencije nepodnošljiva, brane se pomoću niza zlobnih opisnih fraza. Djelo koje prihvaća ta ograničenja nazivaju ‘akademske’ ili govore o pukoj tehničkoj virtuoznosti ili pukom zanatu. Tako se krajnja tačka ovog slijeda u kojem se umjetnost pretvara u zanat sastoji u tome da mlađi, noviji, buntovni umjetnici odbijaju igrati staru igru i probijaju se izvan njenih granica. Predlažu novu igru, s drukčijim ciljevima, koja se igra po drukčijim pravilima, u kojoj su staro znanje i tehnike irelevantni i suvišni, i ni od kakve pomoći za ono što valja činiti u novom poduhvatu. Proizvode ili otkrivaju nove primjer(k)e, nova velika djela koja donose nov standard ljepote i vrsnoće, djela koja traže drukčiji skup vještina i drugu vrstu vizije. Ukratko, prave revoluciju, onakvu o kakvoj se vrijedi raspravljati”. (Becker 2009, 312).

2.3 Od Aristotelove poetike dramskog do poetike grafičkog: uloga i značaj katarze

Sve stvari u prirodi su mračne ukoliko ih ne izložimo svjetlu.

Leonardo da Vinci

Moje istraživanje se u svom teorijskom i praktičnom aspektu oslanja na katarzični potencijal umjetnosti. U tom smislu moj pristup i rezultati istraživanja su temeljeni na Aristotelovom razumijevanju umjetnosti i njenog pročišćavajućeg efekta – *catharsis*. Iako je, posmatran u svojoj izvornosti, *catharsis* kao (post)dramski efekat u prirodi tekstualnog i scenskog, u ovom slučaju *catharsis* se pokušava inicirati u kontaktu sa grafikom. Moje grafičke predstave su refleksija bosanskog društvenog i povjesnog tragičnog sadržaja kojeg ja kontekstualiziram kao ‘mračne’ i ‘ružne’ otiske.

Ovi ‘mračni’ i ‘ružni’ otisci su izvedenice iz stvarnosti, onih dijelova stvarnosti koje izdvajam i ‘osvjetljam’ pretvarajući ih u grafizme i metafore na kojima zasnivam svoju dramatičnu grafičku predstavu. Mrakom, ‘ružnoćom’ i nelagodnom se služim kao sredstvima kojima želim probuditi osjećanja u posmatraču, dovesti ga u poziciju kojom se može eventualno doći do katarze na individualnom ali i na širem društvenom nivou; svjestan da umjetnost u tom smislu ne mora biti značajno utjecajna.

“Od Aristotela učim(o) kako umjetnost (i umjetnička predstava tragičnog) može izazvati specifičan psihološki efekat na posmatrača. Emocije vezane za taj efekat Aristotel naziva *eleos* i *phobos* koje se tradicionalno prevode kao sažaljenje i strah. Međutim, Aristotel se ne poziva na ova osjećanja kao na unutarnja emocionalna stanja – oba pojma on koristi da njima označi emocije kojima umjetnost svojim sadržajem može (i treba) u potpunosti obuzeti osobu i ‘uvući’ je u sebe. Osjetiti *eleos* znači tugovati uz tugu koju nam predstavlja umjetnost odnosno u slučaju *phobos* znači strahovati uz ono, i zbog onog, u šta nas je umjetnost doslovno uvukla.” (Gadamer 2004, 126).

Prolazeći kroz specifično emocionalno stanje u koje smo ušli saživljavanjem sa umjetnošću, gledalac eventualno dolazi do katarzičnog očišćenja vlastitog mentalnog i emocionalnog sustava.

Postoje izvjesne razlike u tumačenju Aristotelovog objašnjenja katarze. Iako možda nikada nećemo sa potpunom sigurnošću razumjeti kako bi Aristotelov koncept obitavao izvan njegove *Poetike*, interpretiram ga u kontekstu vizuelnih umjetnosti. Moje grafike postavljam

kao paralelu tragičnoj antičkoj drami, pokušavam ih kao kreativac staviti u funkciju katarze i neke vrste 'prosvjetljenja' i dubljeg uvida u bosansku stvarnost. Tim više što sam ovim istraživanjem dvojako 'katarzički' involviran. S jedne strane, ono što želim prenijeti/pronijeti svojim radom proživljavam u procesu u kojem taj motiv i(li) sadržaj preuzimam iz stvarnosti te u procesu njegovog osmišljavanja - prevođenja u grafički zapis. Paralelno s tim, s druge strane ja svoj rad gledam i kao posmatrač i pokušavam testirati katarzične kapacitete vlastitog rada.

Aristotel je, jednako kao i Platon, smatrao da je umjetnost u svojoj suštini mimetička, podražavalačka aktivnost, jer sve umjetnosti podražavaju – ili različitim sredstvima ili različite predmete ili različitim načinom (Butcher 1902).

“Mimesis, zapravo izgleda kao stilizacija stvarnosti u kojoj se obične osobine našega svijeta dovode u centar pažnje kroz određena naglašavanja, odnos imitacije prema objektu kojeg imitira je nešto kao odnos plesa prema hodanju. Imitacija uvijek podrazumijeva odabir nečega iz beskrajnog kontinuuma iskustvenog, izdvaja ga dajući granice nečemu što zapravo nema ni početak ni kraj.” (Davis 1992, 3).

Gledajući ovo iz mog ugla, mimesis u jednom momentu može dovesti predstavu stvarnosti do metafore i simbola, do vizualnih konstrukcija u kojima se predstavljaju koncepti a ne tek doslovna i banalna stvarnost. Takva vizualna umjetnička predstava također ima potencijal da utiče na ljude putem katarze, da ih pročisti emocionalno, mentalno i moralno. U tom smislu, kad Oscar Wilde kaže da “umjetnost ne imitira život nego život imitira umjetnost” ja takav stav ne doživljam potpunim kontrastom antičkoj konstrukciji. Koncept Aristotelovske katarze na određeni način pokazuje da postoje odnosi u kojima “je Život u stvari ogledalo a Umjetnost stvarnost” (Wilde 2012).

GrafiKatarzama predstavljam tragičnu dimenziju Bosne, uključujući princip i *eleosa* i *phobosa*. Odnosno, mogao bih reći da je Bosna junak(inja) u tragičnoj 'predstavi' – drami izjetkanj u metalnoj ploči i otisnutoj na papir (često se upravo metaforama da iznijeti temeljno načelo složenih i opsežnih problema). Moj cilj u tom smislu nije tek oponašati stvarnost nego predstaviti tragičnu sudbinu ove 'junakinje' putem konfrontacije sa Bosanskom, našom, te konačno, mojom tragedijom; kroz autentične i intimne vizualne (grafičke) koncepte. Posvećeni Bosni, moji 'dramski' grafizmi bosansku *harmatiu* nalaze u nemogućnosti bosanskohercegovačkog društva da svoju multikulturalnost iskoristi kao svoju istinsku prednost i platformu za svoj napredak. Ovo naše najveće civilizacijsko dostignuće se zlonamjerno i tragično predstavlja prokletstvom (Gajević 2010). Po Aristotelu, *harmatia* je onaj tragični lanac događaja koji dovodi do pada glavnog junaka drame, koji se nađe u kulminacijskoj

taći u kojoj dobra sreća biva zamijenjena zlom srećom. Takvu *harmatiu* Bosne analiziram i kontekstualiziram u svome grafičkom – simboličkom izrazu. *GrafiKatarza* tako uistinu postaje kvalitetan objedinjujući nosilac ovakve, ‘dramaturški postavljene’ likovne priče.

Tragedija prikazuje ‘pad’ plemenitog junaka ili junakinje. Taj pad – klonuće – žrtva je predstavljen obično kao rezultat različitih karakternih osobina u nesretnim kombinacijama sa sudbinom i voljom bogova. U svom pokušaju da nešto ostvari tragični heroj antičke drame se suočava sa poteškoćama, ograničenjima, nemogućnostima postizanja svog cilja. Uzrok ovih problema je obično u ljudskim slabostima i nemogućnosti pravilnog i blagovremenog rasuđivanja te raznim drugim oblicima društvenih slabosti i ograničenja. Aristotelov tragični heroj je obično žrtva nesretne osobine ili počinjene greške –*harmatie*. Tragični heroj ne mora nužno stradati na kraju drame, ali mora proći kroz promjenu odnosno doći do određenog ključnog otkrića ili spoznaje. Ovaj momenat Aristotel naziva *anagnorisis*, termin za koji je ‘prepoznavanje’ adekvatnijii prijevod od ‘otkrića’ (Frye 1963).

To prepoznavanje, *anagnorisis* (anagnorizam), je ono dramsko mjesto u okviru kojeg junak postaje potpuno svjestan situacije i stanja stvari. Tada dolazi do prosvjetljenja, ili kako Aristotel kaže, dolazi do “prelaženja iz nepoznavanja u poznavanje, pa zatim u prijateljstvo ili u neprijateljstvo s onim licima koja su određena za sreću ili za nesreću” (Đurić 1988, 23–24).

U tom smislu, koncipiram svoje grafizme kao metaforičku paralelu Aristotelovom razumijevanju antičke tragedije. Tragedija, u mojoj izvedbi, postaje metaforički i mimetički govor grafičkih izražajnih sredstava kojima, u okvirima vlastitog kreativno-izražajnog senzibiliteta, predstavljam i poručujem vlastitu poruku i vlastiti doživljaj. Takođe, uvažavam i Aristotelovu pretpostavku da koncept i pozadina tragedije mogu biti doživljeni i kao ‘bolno ružni’ (Duncan 2012). Takvi vizualno – psihološki momenti (kao nadopuna cjelovitom prihvatanju i priče i poruke) doprinose (i) mojoj tvrdnji kako forma ‘ružnog’, kao faktor tragične predstave, svojim uticajem na psihološki ‘puls’ posmatrača može i treba da izazove empatiju, ljudsko razumijevanje i sućut. Kao i kod drame, kompletan sadržaj moje grafike ne počiva samo u naraciji i opštim značenjima elemenata i motiva koje predstavljam u svojim kompozicijama. Značenje mojih grafika iznosi sama suština pripremljenog i izvedenog otiska. Svi elementi unutar ovog grafičkog ciklusa, svaka pojedinačna ploča i otisak, sa svakim detaljem unutar njih, su pripremani sa ciljem da ‘uvuku’ gledaoca u ovaj prostor *eleosa* i *phobosa*, i eventualno doprinesu ličnoj katarzi svakog posmatrača. Ali, ovim radom promičem i nadu da će takva vrsta lične katarze, možda u nekoj mjeri, pomoći i nekakvoj široj – društvenoj katarzi. Tako sagledano, *GrafiKatarzom* nastojim objediniti individualno iskustvo transformacije u Dobro te doprinijeti širem/zajedničkom doživljaju pročišćenja Duha, zajedničkom doživljaju Dobra.

“Katarza vodi raznim oblicima etičkog shvaćanja: pročišćenjem pretjeranih osjećaja čovjek se moralno usavršava, postaje pozitivnija ličnost.” (Aristotel 2005, 115)

Ja sam umjetnik koji se koristi i pristupom vizualnoj umjetnosti koji se tradicionalno tumači mimetičkim. Za razliku od pomenutih similarnih stajališta, koja čvrsto povezuju Platona i Aristotela, Aristotel, za razliku od Platona, potvrđuje da umjetnost nije tek kopija promjenljive pojavnosti naše stvarnosti, nego da umjetnost imitira i predstavlja Stvarnost samu, dajući joj oblik i značenje. Slijedeći Aristotela, umjetnost uopće ima značajniju filozofsku ozbiljnost nego povijest, jer je okrenuta *univerzalnom*, dok je povijest fokusirana više na *pojedinačno*. Ja svojim, intimno shvaćenim i konstruiranim kompozicijama, njihovim motivima, simboličkim značenjima, stilom izvedbe, zapravo govorim o Univerzalnom. Sve te kompozicije su u službi uživljavanja sa *eleosom* i *phobosom* te konstruktivnog razumijevanja njihovih predstava u ovom društvenom kontekstu. Sve su one dio jedinstvenog intimnog ciklusa, ali su svi otisci i motivi osmišljeni i predstavljeni tako da se mogu iščitati, ne samo kao moj intiman svijet, nego, i verbalno i gestom, govore i o Bosni – a zapravo o ljudskosti.

Vlastiti umjetnički svijet i svijest zasnivam na sublimaciji (te naknadnom pročišćavanju – filtriranju) senzacija i motiva registriranih u ličnom iskustvu (kako fizičkom tako i u polju imaginarija) sa iskustvima nastalih studiranjem raznovrsnih formi izražavanja kroz povijest. Poštujući takvu dvojaku genealogiju, gradio sam i gradim vlastiti izraz. Dovođenjem određenog motiva u formu simbola – znaka dodatno kristaliziram svoj grafizam do nivoa ‘univerzalnog’ razumijevanja. U isuviše kompliciranom, opterećenom izrazu suština se zamagljuje, put do funkcionalnog razumijevanja umjetničke poruke se otežava – otežava se i put do mogućeg (meni tako bitnog) katarzičnog iskustva – *GrafiKatarza* ostaje ‘nepotpuna’, nedoživljena. Upravo to i Aristotelov nauk o tragičnom i katarzičnom pokazuje – kvalitet ‘donošenja’ – prikaza tragedije je često efektivniji i uticajniji za katarzu od samog tragičkog sadržaja određene priče.

2.4 Lična interpretativna ravan u tradiciji bosanskog stila

Idejno i tematsko polazište moga istraživanja je Bosna i Hercegovina. To je zemlja koju unatoč malenim geografskim razmjerima odlikuje bogata kulturno – historijska tradicija. Ta tradicija je zasnovana na multikulturalnosti i (bar do sada) uspješnom ‘balansiranju’ između različitih vjerskih i ideoloških identiteta te samim time i na usaglašavanju različitih prioriteta svakog zasebnog nacionalnog korpusa. Bosanski prostorni okvir, a pogotovo Sarajevo kao glavni grad, je i u svjetskim razmjerima doživljen kao svojevrsni simbol života zasnovanog na uvažavanju razlika i različitog. Upravo je Sarajevo steklo epitet ‘europskog Jerusalima’ gdje se objelodanjuje princip spajanja istoka i zapada. Osmanski uticaji su u očitijoj simbiozi sa obilježjima austrougarske monarhije. Pogotovo je taj sklad kontrasta vidljiv u arhitekturi (Tomašević 1980). Uvažavajući realne limitiranosti malog prostora, pogotovo se mora uvažiti značaj takvog kvalitativnog i kvantitativnog ‘preplitanja’ spomenika islamske kulture sa svjedočanstvima egzistencije obje varijante kršćanstva (stolna katolička katedrala te saborna pravoslavna crkva su smještene upravo u Sarajevu). Ovdje je pozicionirana i aškenaska sinagoga koja svjedoči o uticaju i dugoj povijesti bosanskih – sarajevskih jevreja.

Ali o idiosinkratičkim obilježjima Bosne i Hercegovine možemo mnogo toga zaključiti ‘ponirući’ u mnogo dalju prošlost, preko svakako dominantnog i uticajnog perioda srednjovjekovlja do antičkih izvora pa sve do svjedočanstava – artefakata neolitske kulture. Ukratko, Bosna jeste začuđujuće složena cjelina ali u tom heterogenom karakteru uvijek je isijavalo jedinstveno kulturološko određenje svojstveno i mnogo razvijenijim državnim zajednicama (Burke 2006). O toj i tako zaokruženoj i kompleksnoj tradiciji, tradiciji koja je, kako vidimo, izuzetno slojevita zahvaljujući nastajanju na uticajima različitih kultura, kanona i ideologija, uklatko na talozima različitih civilizacija, uveliko je pisala Marian Wenzel. Upravo je ova američka arheologinja i povjesničarka svojim izučavanjem bosanskog kulturno – povijesnog bogatstva snažno doprinijela i samom očuvanju takvog blaga kao autentičnog naslijeđa. Samim time, Wenzelova zauzima i važno mjesto u potvrđivanju i doprinošenju u jačanju bosanske državnosti (koje je autentično vijekovima). Izvedenica *bosanski stil* sa svojim specifikumom te iscrpna analiza njegovih datosti je djelo ove američke znanstvenice, mogu reći i zaljubljenice u bogatu povijest malog ali složenog bosanskog prostora. *Bosanski stil* podrazumijeva vijekovna stilska preplitanja kroz raznolike tradicijske manifestacije koja konačno rezultiraju jednim autentičnim okvirom nastalim na sažimanju tako šarolikih uticaja. Pogotovo je to primjetno u formi stećka te odlikama ukrašavanja i oblikovanja metala i stakla (Wenzel 1999). Kroz historiju je bilo isuviše mnogo zabilježenih aspiracija i ataka na državotvorno pravo i naslijeđe Bosne i Hercegovine kao i na njene prednosti bazirane na bogatstvu prirodnih resursa. Između ostalog, zahvaljujući i predanom radu Marian Wenzel,

radu kojim je potvrdila i iznova aktualizirala datosti i značaj *bosanskog stila* kao autohtone tekovine ovih prostora, i tenzije susjednih (tada mahom nedobronamjernih) kulturnih politika su dobrim dijelom bile osujećene.

Kada sam govorio o zastupljenosti različitih nacionalnih identiteta i obilježja koja definiraju njihovu, prije svega, vjersku opredijeljenost, želim akcentirati vlastitu potrebu za konceptualnim korištenjem vjerskih simbola kao najdirektnijih vizualnih tumača određenog vjerskog identiteta. Polumjesec sa zvijezdom, različite predstave križa (od polualegorijskih do doslovnih predstava), Davidova zvijezda – sve te činioce kolektivnog civilizacijskog i duhovnog ustroja Bosne obilato koristim unutar vlastitog grafičkog istraživanja. Ponukan sam prije svega potrebom da ukažem na manipulativni momenat, samim time i na skrnavljenje obilježja Svetog i svetinja. I motivi stećaka kao trenutno najdominantnijeg vizualnog uporišta, artefakta kulturno – tradicijskog raspoznavanja Bosne u svjetskim razmjerima su takođe po potrebi zastupljeni u mom grafizmu. Stilske odlike i slojevita, tajanstvena pozadina ovog obilježja bosanskog historijskog identiteta su razlog da upravo u zadnje vrijeme stećak doživljava masovnu analitičku revalorizaciju, te sam nužno i motive sa stećaka ukomponirao u vlastite grafičke predstave. Tu opet dolazim do poantiranja kroz (re)definiranje i (re)kontekstualizaciju *bosanskog stila*. Koliko god se u prvi mah činilo pretencioznim ili neprikladnim moje pozicioniranje u sadržinu takve historijske tekovine kao što je bosanski stil, sve što radim u kreativnom polju te način na koji finalni kreativni rezultat obrazlažem, podupire ovakvu tvrdnju.

U ranijim redovima afirmativno opisana povijest i baština tolerancije, koje su odlikovale ovaj državni prostor, sada se percipiraju iz dijametralno drugačijeg diskursa. Takva baština je poslužila kao poligon za najprizemnija i najzloćudnija raskusurivanja u službi hegemonističkih, agresivnih politika koje su i stoljećima unazad (neuspješno) zamišljale bosanski teritorij u svome posjedu (Lovrenović 2010). I Sarajevo, taj simbol multietničke tolerancije u srcu Europe, je tokom ratnih dešavanja bilo ostavljeno na milost i nemilost. Mnogo gorčine, razočarenja i besciljno potrošenog vremena dobrim dijelom definira svakodnevicu savremenog čovjeka Bosne (Lovrenović 2010). Svakako u tu skupinu uključujem i sebe kao svjedoka ali i kreativnog analitičara takvog stanja.

Svojim grafikama upućujem na sagledavanje Bosne i Hercegovine kroz više uglova. Kao što Meša Selimović u romanu *Tvrđava* suštinski prikazuje čovjeka i njegovu individualnu borbu u kontekstu suvremene Bosne a radnju smješta u 17. stoljeće, tako i ja u svojim grafičkim slikama spajam različite periode – različite vidove jedinstvene bosanske tragedije kroz historijska određenja. Preciznije, nove, aktualne simbole i pojave stavljam u kontekst minolog

vremena – ali i obratno – simbole i obilježja tradicije Bosne od neolita do srednjovjekovlja ‘zaplićem’ u ovovremeni kontekst i na taj način čuvam bitna poglavlja bosanske priče, bosanskog apsurdna i nesreće aktualnim i živim. Svojim likovnim jezikom gradim sopstvenu Tvrđavu čiji su kameni – temeljci pojedinačni grafički listovi. Ali oni i funkcionalno i metaforički tvore Jedno, jedan sadržaj. Oni objašnjavaju Jednu, ‘moju’ Bosnu (ali kroz prizmu sfere interesovanja ovog istraživačkog rada). ‘Moje’ ružno je u funkciji deskriptora ‘Moje’ Bosne. Takvu Bosnu definiram i redefiniram kroz suprotstavljene manifestacije Lijepog – Ružnog. Moji otisci su većinski crno – bijele predstave te i tako koncipirane ove likovne priče počivaju na sjedinjavanju suprotstavljenih, snažno kontrastnih situacija i simbola. Temeljenjem na odnose crnog – bijelog, na odnose i sinergiju Ružnog – Lijepog, tim svjesnim konceptualnim sjedinjavanjem suprotnosti – antipoda, metaforički opisujem i suštinu Bosne i Hercegovine. Njena suština i jeste u Jedinstvu nastalom na sučeljavanju različitosti. Ovakav estetički i simbolički doživljaj moga rada, kroz preplitanje i sadejstvo ‘ekstremno neprirodnih’ elemenata sugerira Jedninu i specifikum Bosne. Takođe, oslanjanjem na široki i raznovrsni stilski i u vremenu kontinuirano građen bosanski identitet, iznova afirmiram konceptualno pripadanje tradiciji *bosanskog stila*.

Konstruirajući ovu građu, svjesno sam imao na umu i djela – putokaze velikana bosanskohercegovačke historijsko – kulturne baštine iz različitih oblasti. To su velika imena književnosti, slikarstva, naučni radnici... U polju slikarstva i grafike (meni posebno važnom) ovakvom stilskom uporištu nesumnjivo pripadaju (da nabrojim samo neke) i Mersad Berber, kao značajni ‘lirski’ interpretator bosanskog duha i naslijeđa; Dževad Hozo koji je dao veliki doprinos svojom grafičkom ‘revitalizacijom’ stihova velikog Maka Dizdara; Nešto ranije je Ismet Mujezinović, u okviru socrealističkog izraza, ostavio značajan trag u bilježenju stradanja Bosne za vrijeme Drugog svjetskog rata; Halil Tikveša i Emir Dragulj svojim poetikama takođe ‘ilustruju’ stvarnu i duhovnu supstancu ovog prostora (Abadžić – Hodžić 2011). Oslanjajući se na takvu konstrukciju ‘ugrađujem’ i vlastita estetička, humanistička te primarno grafička tumačenja u sadržinu specifično kompleksnog problema Bosne kakvu analiziram. I moja kritička likovna opservacija bosanskog historijsko – sociološkog – kulturološkog okvira se može i treba posmatrati bez uslovljavanja vremenskim određenjem. Nastojao sam mojim motivima i simboličkim konotacijama pridodati onaj ton koji može biti prepoznat kao autentičan u bilo kojem vremenskom iščitavanju. Jednostavno, tragički sadržaj je bio dominantan neovisno o periodima bosanske opstojnosti. Ali suštinski, ovdje ipak iznosim priču savremenog, ovoprostornog čovjeka. Posebnu pažnju posvećujem razobličavanju i izrugivanju aktualnim nacionalističkim politikama kojima je svojstveno manipulativno – špekulativno poigravanje sa tradicionalnim simbolima Svetog (Gajević 2010). U takvom degradiranju svetinja (u njihovoj simboličkoj i duhovnoj konotaciji) iznalazim razlog za umjetnički kritički prikaz. Poput Ahmeda Šabe iz Selimovićeve *Tvrđave*, sudbina bosan-

skog čovjeka je da sam za sebe gradi bolji svijet, zarad dobra i drugome (Selimović 2009). U tome vidim i vlastiti usud. Svojim stvaranjem želim ‘razgraditi’ retrogradno i zloćudno (metaforički rečeno). Unatoč svim poteškoćama, svim manifestacijama ‘moralno ružnog’ i devijantnog koje su u dobroj mjeri prisutne u bosanskoj zbilji, ipak sam uvijek kroz svoj rad promicao ideju i poruku Dobra, ideju i poruku Ljubavi. Krajnji cilj samopotrage, krajnji cilj svakog životnog poduhvata (koji podrazumijeva i teškoće i pad i krize) mora biti Ljubav. Čvrsto vjerujem u takvo čovječno opredijeljenje i u Dobro koje se treba nadograđivati i koje i sam, ovakvim radom, nadograđujem.

2.5 'Progresivni' umjetnički pakt sa publikom: o shock – artu

U kontekstu ovakve analize 'ružne umjetnosti', kojom, kako je naglašeno, propitujem mnogo šira područja i problematiku od one površinske estetičke, vrijeme je da ukažem na odlike i sadržinu šoka kao, i dalje, aktualnog i vjerodostojnog umjetničkog izražavanja. Tekovine i smjernice shock – arta će se, po potrebi, akcentirati i u nastavku ovog rada, ali u ovakvom sažetom prikazu ću prevashodno kritički promišljati o afirmativnim momentima (sličnostima sa mojom estetičkom formom) te ograničenjima, slabostima takvog puta. Mnogi najvažniji predstavnici upravo ovakve 'devijantne' estetičke poruke su pobliže prikazani u drugom poglavlju, kao i vlastiti okvirni sud i doživljaj njihovog djela.

Česta su polazišta koja 'ružne' predstave, bez promišljanja i dubljeg rasuđivanja, dovode u kontekst lošeg, pogrešnog. Općenito, bivaju doživljeni dijelom 'poretka Haosa, vladavine Haosa'. Nasuprot tome, kako i priliči ovakvim površnim definiranjima, 'lijepo' je označitelj mira, sklada, uređenog poretka (Roblin 1976). Kada govorimo o šoku, kao ekstremnoj varijanti umjetničkih zbivanja i izražaja, nerijetko šokantni uradci upravo i podupiru ovakva stajališta. Jer intencije shocka su, većinski, provokacija, uticaj žestokim umjetničkim sredstvima i elementima na psihi perceptora u cilju buđenja osjećaja groze, gađenja, nelagode. Sve takve neprijatne emocije i stanja su uglavnom željeni cilj autora koji se striktno profiliraju unutar ovog žanra (Pop, Widrich 2014). U tim manifestacijama se prilično zamaglila i oslabila prvotna intencija ranijih autora (npr. Dada) koji su šokantnim, provokativnim izrazom dobrano 'tresli' i oblikovali europsku umjetnost koja je počela da se neadekvatno postavlja spram tekovina novog, industrijskog doba (Bird 2012).

Neke od najdominatnijih značenjskih odrednica šoka prikazanih u riječniku su : zaprepastiti, zgranuti, ogorčiti, uzbuditi, sudariti. Upravo ovakvim početnim determinantama (razumljivim svakome) dodatno prizemljujem i demistifikujem 'marketinške' ciljeve shocka u umjetničkom govoru. Često sam u ovom radu isticao osnovne razlike između ovakvog vizualnog utemeljenja i ciljeva te mojih osobnih autorskih – ljudskih nakana. Nanovo, osnovna diferencijacija je (po mom rasuđivanju) prisustvo nedovoljnog angažovanog momenta – tog za mene tako bitnog etičkog impulsa kojim autor pokušava da kroz svoj rad propituje i redefiniira aktualnu stvarnost koju analitički 'secira' (Fenner 2005). Takav proces često podrazumijeva i upotrebu nedopadljivih, zastrašujućih motiva – simbola. Nerijetko, motive koji u svom polazištu nisu nužno odbojni stavljam u funkcionalan (ali na prvi dojam) neprirođen, bizaran ili morbidan kontekst. Ali taj kontekst suštinski detektuje raznovrsne nakaradne i degradirajuće pojave i zbivanja iz stvarnog ambijenta.

O umjetnosti, estetici i namjeni šoka Michael Bird kaže slijedeće:

“Šok je ostao dio progresivnog umjetničkog pakta sa publikom kroz cijelo dvadeseto stoljeće, iako je njegova sfera djelovanja postajala uopštenija i difuznija. Iskustva i spoznaje o masovnom naoružanju, globalne komunikacije, liberalizacija zapadne vizualne kulture otežalo je zadatak da se nađe ‘prava’ publika podložna šoku, odnosno da se diferencira šok sa moralnom porukom od onoga što spada pod ‘fasciniranost zgražanjem.’” (Bird 2012, 68).

Da bismo jasnije doživjeli univerzalni zanos u rađanju nove umjetničke ideologije i njenih estetičkih prioriteta, poslužit ću se citatom koji može biti prikladan za ilustriranje poruka svojstvenih i shock – artu u početnom periodu, periodu njegovog zamaha. Italijanski futuristi ističu :

“Viču nam : „Vaša literatura neće biti lepa! Nećemo više imati simfonije reči, blago uljuljkujućih i umirujućih kadenciji!“ To je sasvim tačno! I kakva sreća! Mi se, naprotiv, koristimo svim brutalnim zvukovima, svim ekspresivnim krikovima žestokog života koji nas okružuje. Smelo stvaramo ‘ružno’ u literaturi i ubijamo svuda uzvišenost. Hajde, ne izigravajte svetačko zgražanje nad mojim rečima. Treba svakog dana pljuvati na Oltar Umetnosti! Mi ulazimo u beskrajne prostore slobodne intuicije. Posle slobodnog stiha, evo najzad i oslobođenih reči!” (Marinetti 1912).

Naravno, ovaj osvrt opisuje opšti kontekst ‘buđenja’ i potrebu da se novim – ‘jurišu’ nalik umjetničkim akcijama proizvede adekvatan, novi, autentični (umjetnički i društveni) okvir. Takve i slične parole su nedvojbeno podupirale i suštinsku potrebu za idejama - izrazima svojstvenim i shock – artu, u njegovim početnim, ‘čistim’ postulatima.

Ukratko, u svom iskazu podrazumijevam dublju pozadinu, angažiranu misao i jasnu poruku. Umjesto pukog ‘šoka radi šoka’, umjetnički izraz utemeljen na direktnom iskustvu i ljudskoj reakciji na manifestacije ‘ružnog’ ili ‘zastrašujućeg’ dira taktilnije, ali i slojevitije – dira psihi, pa čak i moralni ustroj pojedinca ali i okruženja (Kieran 1997).

2.6 Neadekvatni i oslabljeni prikaz svijeta udaljen od namjene: o kiču

Spremnost ka svjesnom uljepšavanju, ‘omekšavanju’, nečega što je izvorno zastrašujuće i deprimirajuće, je uzrokom neadekvatnog i oslabljenog prikaza date situacije (Gic 1990). Reći ću, neistinitog prikaza. Samim time dolazimo do pojeftinjenja problematike koja (u ovom konkretnom kontekstu strahota rata i poratnih kriza) dobija sladunjavi ton i doživljaj. Stavove koje iznosim u ovom istraživačko – kreativnom radu baziram na stvarnoj situaciji koju razaznajem na političkoj sceni Bosne i Hercegovine. Na taj način moram se osvrnuti i na manifestacije kiča, sa svim njegovim negativnim konotacijama. Abraham Mol u svojoj studiji kiča analizira dvije grupacije takvih uradaka i težnji:

“Postoje sledeće klase:

1. Loša dela lišena talenta i brižljive obrade materijala, sasvim suprotna obradi zadovoljavajućoj i svojstvenoj narodnoj umetnosti u oblasti slikarstva i vajarstva.
2. Istovremena ili odvojena pretvaranja određenog religioznog osećanja u predmet sa profanom namenom, kao što su, na primer, igračke napravljene sa Raspećem na točkićima, maramice ili kravate ukrašene slikom Bogorodice ili drugi religiozni simboli potpuno udaljeni od njihove namene.” (Mol 1973, 72).

Sve što radim i svaki kreativni čin kojim se predstavljam, najdirektnije se sukobljava sa postulatima i tekovinama kiča. Svaki svoj, uslovno rečeno, uzvišeni (čak i sakralni) motiv oblikujem i preoblikujem u nešto što nije blazirano, nije prizemljeno do granica neukusa i nije prilagođeno konformističkoj percepciji ‘lakšeg puta’ (Eversole 2009). Podrazumijeva se da imam uvažavanje spram svakog, iole, autentičnog izraza, spram svakog ozbiljnijeg promišljanja u okvirima vizualnog govora. Kao što sam u početku rada istaknuo, ničiji sud (estetički, filozofski...) ne može biti ultimativan i opštevažeći. O takvim subjektivnim momentima u doživljaju umjetničkog djela, na jasan I sadržajan način nam govori Venturi:

“Kad neka slika ne ostavlja gledaoca ravnodušnim, on reagira govoreći : “dopada mi se ili ne dopada mi se”. I svako ima pravo da se tako izrazi, pa makar kakav bio stepen njegove kulture. Jer o individualnim naklonostima nema diskusije. To su proizvoljna i subjektivna mišljenja koja nikad nemaju krivo, ali isto tako ni pravo : da bi čovjek imao pravo, potrebno je da se oslanja na neki objektivni princip.” (Venturi 1952, 7).

Međutim, važno je napomenuti da ovakvi stavovi imaju svoje uporište u prosudbi djela koje (neovisno o ukusu i stilskim afinitetima) ipak doživljavamo kao sadržajno, istinski doživljeno i predočeno. Sve ovo ne odgovara atributima i krajnjoj nakani kiča, ne odgovara maločas predstavljenim odlikama ovog krajnje populističkog, banaliziranog i sladunjavog umjetničkog djelovanja.

Usponu i najraznovrsnijim ekspozicijama kiča uveliko je doprinijela ‘industrijska revolucija’ 19. stoljeća. Takva uzročna – posljedična veza masovnog, ‘pohlepnog’ proizvodnog faktora sa ‘potrebama’ za umjetnošću običnog, ‘poluinformiranog čovjeka’ se manifestuje i danas (Bayley 2012). Zaista, čak i u 21. stoljeću mi se i dalje suočavamo sa posljedicama ‘industrijalizacije i populističkog’ tretmana umjetnosti. O takvoj ‘estetičkoj filozofiji’ novog, industrijskog doba se kaže:

“Prvi puta u historiji je bilo moguće proizvesti ogromnu količinu ‘bilo čega’ bez nužnog opterećenja pitanjima o kvalitetu i dobrom ukusu. Pošto su novonastale mušterije svakako, većinski, slabo obrazovana kategorija tako ni zadovoljenje kvaliteta i dobrog ukusa nije bilo neophodno.” (Bayley 2012, 128).

Takođe, ovdje treba ukazati i na upliv kiča u religijskom – sakralnom kontekstu. Nerijetko je ova ‘umjetnička’ forma u službi profaniranja onih ekspozicija sakralnog koje su svojim sadržajem namijenjene primarno populaciji nižeg intelektualnog i duhovnog dometa. Takav ‘religiozni kič’ je jedan od važnih, opasnih aspekata kiča općenito, jer kvvari duhovni – uzvišeni karakter religijskog osjećanja.

“Prema tome, religiozna umetnost se neprestano nalazi pod pretnjom kiča, nalazi se na njegovoj granici a velikim delom mu i podleže.” (Mol 1973, 73).

O takvim manifestacijama ali i konotacijama prirastanja kiča uz ideju i uzvišenu poruku Svetog, između ostalog, progovaram u sklopu ‘moga ružnog’; nekad je ta slika doslovno predstavljena, nekad funkcionira u svom alegorijskom – metaforičkom kontekstu.

Upravo stoga je u mojim *GrafiKatarzama* česta upotreba simbola i obilježja koji su pripadajući monoteističkim konfesionalnim krugovima (islam, kršćanstvo, judaizam) jer takvim očitim prikazima istovremeno aktualiziram njihove prave vrijednosti i namjenu ali, po potrebi, i kritikujem manipulativne aspekte njihove upotrebe. U svakom slučaju, i prema ovoj estetičkoj ‘nus – pojavi’ (kiču) se odnosim kritički te je detektujem kao raširenu i uticajnu formu kreativnog izražavanja, formu koju ničim ne zastupam unutar svoga grafičko – istraživačkog poduhvata.

2.7 Crna umjetnost: mogućnosti i osobenosti grafičkog lista

U ovom poglavlju ću se pozabaviti konkretnijim propitivanjem osobenosti i aktualnije svrshodnosti umjetničke grafike. Polje istraživanja koje sam odabrao – grafička interpretacija ‘ružnog’ će svakako (već uviđam) biti intrigantno i inspirirajuće i za moj budući kreativni put. Uslovi življenja i različite negativne postavke današnjeg bosanskog društva se ne mogu promijeniti preko noći. Nažalost (ili na sreću), uvjeti za inspiraciju će još dugo biti na dohvat ruke. Subjektivni doživljaj objektivnog stanja treba biti ‘ventilom’ za umjetnički akt (Kvaščev 1976). Akt kojim se ukazuje, provocira i opominje. Takav angažman i filozofija su potpuno pripadajući mojoj umjetničkoj/ljudskoj ‘konstrukciji’.

Smatram da grafika kao (uz skulpturu i slikarstvo) klasični medij likovnog izražavanja, uz sporadične i samim time jako bitne izuzetke, još uvijek nije dovoljno izanalizirana – nije dovoljno iskorištena. Pogotovo u okolnostima suvremenog doba i tehnologija (Melot, Griffiths, Field, Beguin 1981). Naše vrijeme obiluje skoro agresivnim tehnološkim inovacijama koje, doslovno preko noći, ‘gutaju’ svoje ranije varijante (Andrews 1964). Ta hiper – ubrzana masovna produkcija i njoj prirodjena estetika dodatno dehumaniziraju prioritete i načela koja smo do skora uvažavali. Ubrzani tempo življenja iziskuje i uzrokuje i instant - rješenja. Takođe, uzrokuju i ‘instant – kulturu’ koju ne možemo promatrati kao subkulturu (Becker 2009). Naprotiv, ona je sve dominantnija, često i određujuća. Neminovno, i kriteriji za određivanje valjanosti umjetničkih uradaka su dodatno poljuljani i upitni (Becker 2009). Apsolutno sam svjestan nužnosti progresa u tehničko – tehnološkim smjernicama, ali sam svjestan i neminovnosti humaniziranog faktora u društvu kakvo jeste. Pogotovo kad govorimo o kreativnim poljima djelovanja. Smatram da umjetnost, u tom smislu, treba opstati i ostati kao univerzalna kreativno – duhovna kategorija, ne treba se udaljavati od stvarnog životnog okvira i Čovjeka – treba ostati ‘prokrvljena’. U okolnostima kakve jesu, u sistemu vrednovanja kakav jeste, i dalje sam očaran mogućnostima i vizurama koje klasična grafika nudi, koje umjetnička grafika čuva u svom fundamentu.

O tako širokom spektru estetskih vrijednosti i svekolike potrebe za grafičkim printom kao njegovim mogućnostima – vrijednostima u našoj svakodnevnici, u okvirima realnogsuvremenog poretka, se kaže i slijedeće:

“Svi živimo okruženi printovima. Od bilborda do brošura, od knjiga i magazina, printane slike se ‘nadmeću’ za našu pažnju. Teško je zamisliti kuću u civiliziranom svijetu koja nema neku vrst printa na kuhinjskom stolu, dekoraciju za pakovanje zamrznute hrane ili za keks ili čaj. Kao što je to slučaj sa tolikim štampanim

svjedočanstvima prošlosti, to je i danas za modernog grafičara najbolji raspoloživi odgovor komercijalnim potrebama. To je prirodno identičnim procesima prepoznavanja kao što je slučaj sa velikim djelima umjetnosti, na primjer sa jetkamicama od Rembrandta.” (Melot, Griffiths, Field, Beguin 1981, 18).

Važno je, (po mom mišljenju) zadovoljiti kriterije i aktualnosti novog doba. Ne smije se dopustiti da tako čarobno šarolika disciplina kao što je grafika, ostane (ili postane) deplasirana. Njen univerzalni jezik – govor multipliciranih zapisa (poruke) se itekako adekvatno može primijeniti i na datosti ove zbilje koja počiva na mas – produkciji i zahtjevima brzog, olakšanog percipiranja (Kinert 2009). U tom smislu, razložno je sagledati i sam (klasični) izlagački koncept. Grafički listovi (već po uvriježenoj tradiciji) su, većinski, ukras zidova galerijskih prostora, prostora koji služe svrsi, služe ‘krutom i ohlađenom’ predstavljanju umjetnikovog rada u striktno koncipiranom prostoru, objektu. Ovakav pristup (stoljetni) umnogome unazađuje i opterećuje primarnu svrhu i osobenu težinu koju grafički list može da ispolji.

Grafički list sve češće doživljam kao sredstvo komuniciranja. Zato sam i u ranijim osvrtima potencirao i ‘plakatnu’ vrijednost koju suvremeni grafički iskaz treba i može zadovoljiti. Samim time, pojam i značenje ‘poruke’ je toliko bitan u strukturi moje autorske postavke. Ta poruka je nekad doslovni, tekstualni tumač sadržine samog grafičkog lista a nekad poantu poruke vidim u njenoj skrivenijoj formi – u metaforičnom objašnjavanju primarne idiosinkretičke ideje datog grafičkog zapisa. Zadovoljenje kreativnog – umjetničkog kriterija i standarda je, podrazumijeva se, neupitno. Ovdje govorim o artikuliranoj prezentaciji, zadovoljenju onih uzusa koji su neophodni da umjetničko djelo bude zaokruženo i prihvaćeno kao takvo. Ovaj pristup (kao što sam naveo) zahtijeva i ‘radikalnije’ koncipiranje same prezentacije – postavke. Zahtijeva direktniji kontakt sa okolinom, sa čovjekom. Ta interakcija je ključni faktor ne bi li se ‘osvježili’ i nadogradili svi (već ustaljeni) postulati percipiranja umjetnikovog djela.

“Posmatrač unosi u djelo svoju individualnu historiju, uključujući i svoje vlastite asocijacije, očekivanja i mišljenja koja zajedno utiču na to kako će i doživjeti to djelo. Umjetnik ne može računati na to kako će njegov rad utjecati na publiku ali je zato dužan da uspostavi konekciju koja spaja publiku i njegovo djelo. To i jeste njegova velika uloga.” (O’Riley 2006, 94)

‘Galerija’, po mom viđenju, postaje kudikamo raznovrsniji ambijent ali primarno uslovljen intencijom moga grafičkog koncepta. Grafički list može biti prirodan i fasadi zgrade, dvorištu, groblju, trgu, parku, bolničkom hodniku... naravno, striktno vodeći računa o zaštiti

lista – otiska koji u takvim atipičnim lokalitetima može biti oštećen, narušen. Upravo stoga, već duže vremena u praksi sprovodim koncept jednodnevnog/jednonoćnog izlaganja svojih grafičkih uradaka. Time, u velikoj mjeri, utičem na sigurnost listova usljed ovakvog načina prezentiranja te kontroliram naznačenu mogućnost neželjenih posljedica po otiske. Ovakav izlagački karakter promičem (u budućnosti i intenzivnije) ukoliko se radi o potpuno ‘rasterećenom’, slobodnom autorskom predstavljanju. Stoga, zbog potreba akademskog prezentiranja (u ovom konkretnom slučaju – odbrane doktorske disertacije) neću biti u mogućnosti objelodaniti maločas opisane intencije i ciljeve, upravo zbog poštivanja nužnih formalnih odrednica i ograničenja. No u svakom slučaju, brojne su mogućnosti koje se otvaraju i koje punim intenzitetom mogu zadovoljiti svrhu i koncept. Ponovo, prevashodno se rukovodeći konkretnom, zatom svrhom i konceptom. Izričito sam protiv čisto manipulativnog pristupa – šoka radi šoka. Pročišćena, formulirana i angažovana vizualna misao mora imati primat u odnosu na neartikulirane izvedbe (koje doživljavam kao olakšice). Grafički eksponat, kakvim ga opisujem, postaje parola, proglas, opomena, poziv – postaje nerijetko nadopunjen izražajnim sredstvima prirođenim npr. grafičkom dizajnu. Sve ovo se kristalizira u mom novijem viđenju prioriternih svojstava koje klasični grafički list može i treba da nosi. Takva ‘crna umjetnost’ (jedan od naziva kojim često opisujem grafički medij) se dodatno aktivira – suočava se sa različitim percepcijama, stavovima. Oživljava se u svom punom konceptualnom – značenjskom smislu. Taj pristup revitalizira, osuvremenjuje jedan, suštinski, tradicionalan i strogo određen likovni medij. Zbog svega navedenog, odlike ovakvog predstavljanja smatram poticajnim i opravdanim. Sažeto, u svom budućem radu ću težiti da obilježja najraznovrsnijih lokaliteta, ambijenata, ‘oplemenim i oživim’ grafičkim pričama koje u takvom sudejstvu sa zatom prostorom dobijaju i instalativni karakter i konotacije.

Takođe, važno je napomenuti da već duže vrijeme inzistiram na suštini i značaju same matrice – grafičke ploče. Taj doslovni nosilac svakog grafičkog zapisa mi, sam po sebi, predstavlja dragocjeni artefakt koji zaslužuje da ga se sagledava i doživljava i individualno, kao zasebnu cjelinu i zasebni estetski sadržaj. U tom smislu grafičke ploče, skoro redovno, uvrštavam u izlagačke postavke kao punopravne i svrsishodne ‘pratioce’ prikazanih otisaka. Na taj način matrica – instalacija, sopstvenim jezikom i vizualnim kvalitetima doprinosi cjelovitijoj deskripciji umjetničke vizije. Slobodnim riječima, ‘uzdižem je na nivo totema’ koji svojim teksturalnim obilježjima i svojom opipljivošću informira čak i laika o konkretnim svojstvima uzbuđljivog tehnološkog procesa koji je prethodio finalnom stanju – otisku.

Insistirajući na novoj i drugačijoj percepciji umjetničke grafike, svojim radom ovoj likovnoj disciplini dajem formu i poziciju koja se definira izravno u korelaciji sa ovim prostorom i u ovom povijesnom trenutku. Rukovodeći se sopstvenim grafičkim i svakim drugim iskustvom – nastojao sam da i svoj autorski izraz dodatno profiliram i učvrstim. Uvijek iznova

sam dolazio do zaključka da je upravo umjetnička grafika idealan medij – sredstvo kojim vlastite ciljeve mogu pojasniti i iskazati te u konačnici multiplicirati – ostvariti umnožavanje zapisa koji prestaju biti tek vizualne senzacije. Grafika tako nije samo umjetnička disciplina nego i sredstvo osmišljenog ‘provociranja’ i propitivanja aktualnog stanja svijesti i društva (Wechsler, Amiel 1977).

3. Suvremena scena (autori i uticaji) i suvremeni okvir Bosne i Hercegovine

3.1 Suvremeni okvir Bosne i Hercegovine

Nakon odabira najbitnijih autora i djela koja su, kroz historiju, svojom izvornom namjenom ali i samim analiziranim motivom, velikim dijelom i utemeljila ovakvu problematiku, u ovom poglavlju ću se pobliže pozabaviti referentnim stvaraoocima koji su dio suvremenog okružja i tendencija. Takav izbor, kao što će se pojasniti, ne podrazumijeva samo suvremene grafičare; proširujem ga i na predstavnike – pojedince koji svoj prepoznatljivi izraz iznose i u drugim medijima. Naravno, u okvirima vizualnih umjetnosti. Ovdje je nakana ponuditi dodatno obrazovanje te informiranje o, svakako, bitnim (živućim) imenima umjetničke scene kao što sam u ranijem historijskom pregledu podsjetio, a moguće i tek ukazao, na veliki značaj i autentične kvalitete stvaralaca minulog doba. Ali, na početku, trebam se osvrnuti na osobitosti i tendencije vlastitog životnog okvira i njegovog određenja.

Suvremeno, sadašnje - aktualno stanje (čak i u svjetskim razmjerama) je turbulentno. Isuviše je globalnih kriza, nestabilnosti, žestokih potresa da bi likovna scena bila imuna na takve manifestacije (Roblin 1976). Isuviše je takav globalni okoliš poremećen i nakazan da bi država Bosna i Hercegovina bila izuzetak. Govorim o 'sistemu spojenih posuda'. U Bosni i Hercegovini je četiri godine bjesnio krvavi rat – bratoubilački rat. Ovdje su i dalje rane žive, nezarastle. Dominantne političke opcije uveliko doprinose daljnjoj razjedinjenosti i pomanjkanju volje za 'zašivanjem' pomenutih rana. Ovdje se desila Srebrenica. Nezamisliv masakr u srcu Europe. U srcu civiliziranog svijeta koji je, po ko zna koji put, kasno reagirao – ukoliko je reakcija prihvatljiv izraz. Da bi se dodatno akcentirao sav specifikum ovog prostora, nije zgoreg osvrnuti se na Adornovu tezu koji obrazlaže kako nakon Auschwitzta, iskustava sa masovnim, osmišljenim pogubljenjima, zapravo i svaka umjetnost gubi smisao (Adorno 1979). Gubi svoju namjenu usljed suočenja sa tolikim gubitcima i suzama. Ako ćemo parafrazirati pomenutu tezu u kontekstu genocida u Srebrenici, onda bi to doslovno značilo da svaki kreativni čin – angažman, unutar ovog regiona, takođe postaje deplasiran i nepotreban. Poštujući i uvažavajući i takav izraz pijeteta spram žrtava najstrašnijih ratnih zločina, ipak sam mišljenja da upravo ovakav bosanski 'stečeni' ambijent nužno obavezuje autora. Smatram da je obaveza progovoriti i tumačiti – obaveza je istinom liječiti. Narušena mentalna stanja, 'napukle' duše i toliko mnogo iznevjerenih očekivanja nakon perioda strašnog rata traže i adekvatan odnos, odgovoran i aktivan odnos prema takvoj kolektivnoj nesreći (Ćurak 2016).

Nakon toliko historijskog Zla, čini mi se da upravo živimo u, do sada, najdominantnijoj 'vladavini Zla'. U prirodi je čovjeka (u ovom slučaju pozornost usmjeravam na čovjeka iz Bosne) da instinktivno bježi od stvarnog aktualnog – njegovog problema; da uzmiče pred

pritisćima Zla koji su obilježje njegove sadašnje egzistencije; u prirodi je čovjeka da upravo evociranjem i prizivanjem u svijest prošlih teškoća i Zla, na neki način, autosugestivno 'iskonstruira' i vlastitu pobjedu nad ovovremenim Zlom.

“Zaista, mi smo više zabrinuti i više se borimo protiv onih Zala koja su vladala prošlim vremenom, dok istovremeno najveća Zla našeg vremena doživljavamo kao nedovoljno opasna i važna.” (Wieman 1995, 121).

Takvim samoobmanjivanjem, takvom filozofijom 'bježanja' od stvarnog prisustva – stvarnog Zla čovjek samo produžuje egzistiranje takve najdevijantnije manifestacije Ružnog, Ružnog koje je Zlo. Takvo 'izopačeno Ružno', koje suštinski predstavlja Zlo, ja analiziram, detektujem i ukazujem na njegove pogubne odlike. Distinkcije radi, 'ružno' koje je tek 'nedopadljivo', 'odbojno' – 'ružno kao tek vizualno ružno' je kudikamo benignija kategorija jer u svom fundamentu ne posjeduje Zlo. Po mom mišljenju te i na moju nesreću, Moja Bosna je upravo okovana Ružnim koje jeste Zlo.

Samim time, potenciram i značaj vlastitog likovnog jezika kao deskripcije, tumačenja takvih Zlih/Ružnih stanja i pojava. Suprotno Adornovoj tezi (koju svakako uvažavam) iznova insistiram i na 'konceptu lijeka', duhovnog pročišćenja do kojeg može doći pri artikuliranom skretanju pozornosti na teške rane duha i klonuća te na uzroke takvih manifestacija nesreće. Svojom angažovanom umjetnošću, zastupam glas običnog čovjeka Bosne; uprizorujem mučne, depresivne, tragične aspekte egzistencije velikog dijela bosanske populacije. Može li takvo moje 'crno' i 'ružno' suštinski biti Ružno? Želim kratko i nedvosmisleno da poantiрам – ne može i ne treba. I ovdje naglašavam značaj etičkog uporišta svoga kreativnog rada i istraživanja.

“Dobra vest je da je stres pre svega mentalna pojava. Zbog čega je to dobro? Zato što ga je, kako sada već znate, kao mentalnu pojavu moguće voditi, kontrolisati i lečiti.” (Buzan 2004, 247).

Ukratko, svojim grafičkim predstavama - *GrafiKatarzama* nastojim utjecati na kompleksni, mukotrni ali neophodni proces duhovnog liječenja ovog čovjeka – ovog društva kao cjeline.

Bosna i Hercegovina baštini dugu, ali i turbulentnu, povijest. Obilje kulturno – historijskih spomenika i obilježja različitih tradicija je locirano na ovom, suštinski vrlo malenom, geografskom polju. Sam Srednji vijek, kao historijsko - kulturološka odrednica je osebujno uticao i oblikovao državno i političko ustrojenje ove zemlje. Mnoštvo artefakata i svjedočanstava tog perioda (sa svim svojim 'mračnim' ali i inspirativnim konotacijama) je prisutno i danas.

Srednjovjekovlje, samo po sebi, predstavlja izazovnu i (nadalje) nedovoljno spoznatu oblast historijskih tokova u globalnim razmjerama (Baltrušaitis 1981). Ali, mnogo je autohtonih spomenika kulture bespovratno i stradalo tokom posljednjeg rata, mnogo 'historijske memorije' je izbrisano takvim razaranjima. Historija i osvajačke politike su, stoljećima unazad, bile neblagonaklone spram svega što ovakva država (geografski, kulturološki, historijski) posjeduje. Unutar takvih historijskih određenja, i sama državnost je dovođena u pitanje više puta usljed dramatičnih vojno – političkih okolnostikoje su iznova i iznova redefinirale postulate jednog multietničkog i multireligijskog društva (Oršolić 2006). Sarajevo, kao glavni grad Bosne i Hercegovine, je i u svjetskim razmjerama doživljen kao 'europski Jerusalem', čime se dodatno akcentira sva, već tradicionalna, priroda suživota i poštivanje različitosti unutar Bosne kakvu pamtimo. Međutim, upravo stoga je Sarajevo preživjelo ratnu golgotu kakvoj je svjedočio cijeli svijet. Te razlike koje su suština određenja Sarajeva (i Bosne i Hercegovine) su 1992. godine postale tako zahvalno tlo za nacionalističke oligarhije. Zahvalno tlo za pokušaj dominacija jednih nad drugim. Drama Bosne se zaista, velikim dijelom, ogleda u samom njenom konceptu – konceptu zemlje homogenog naroda ali heterogenih nacija (Gajević 2010). Ljudske žrtve su postale tek statistički podaci mojima su se punile vijesti tv – stanica 'civiliziranog' svijeta. O specifičnoj, i teško popravljivoj, narušenoj egzistenciji Bosne i Hercegovine, Ivan Lovrenović kaže:

“Dugoročno gledajući, stupanj do kojega je ideologija ovog rata, ideologija etnosa i teritorija, praćena zločinom (kao svojim sredstvok) i petnjom (kao svojom posljedicom), dvjema stranama iste stvarnosti, dubinski destruirala kulturnu i moralnu supstancu Bosne i Hercegovine i njezinih ljudi – sigurno je najteža posljedica rata, s kojom će se morati nositi generacije što dolaze, apitanje zločina i krivnje bit će zadugo najteži problem moralne obnove društva.” (Lovrenović 2010, 265).

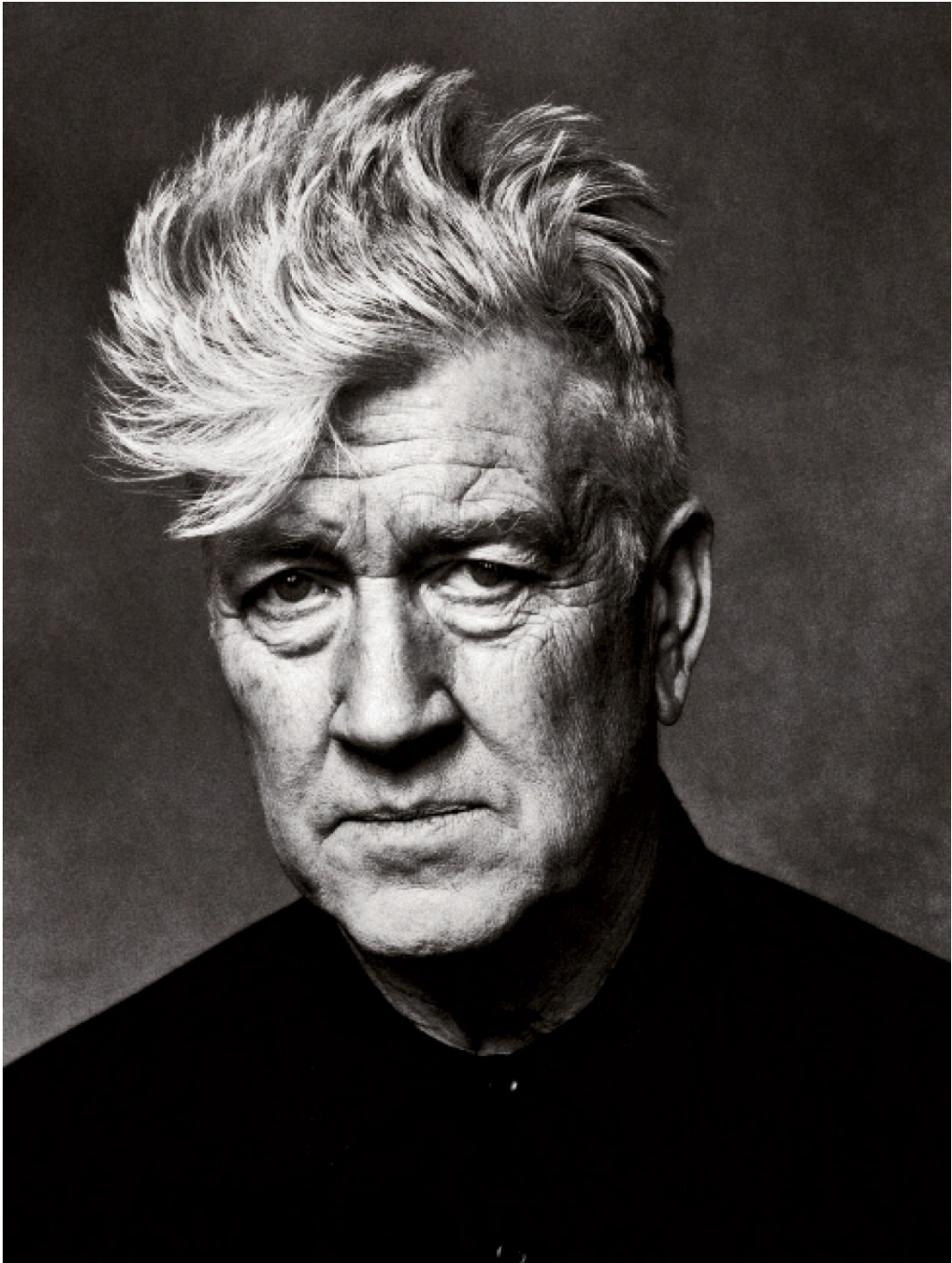
Nakon četiri godine užasa, opstajanja pod ekstremnim – neljudskim okolnostima očekivala se 'renesansa', očekivao se potpun i učinkovit zamah. Takav procvat bi uistinu predstavljao i određenu nadoknadu za sve proživljeno (naravno, ne računajući nenadoknadivost ljudskih života). Takav procvat bi neminovno oblikovao vizuru i izglede za budućnost svakog građanina. Kao što je poznato, do takvog rješenja nije došlo. Ovaj narod (moj narod) još uvijek iščekuje boljitak, šansu za bolje. Nakon dvije decenije iščekivanja, vjerovanja u 'nešto' što donosi progres i normalizaciju, došlo se do apatije (Vlaisavljević 2005). Došlo se do zasićenja i klonuća. Oporavak (suštinski i efektivni) se uistinu ne nazire. Oporavak bi bio uvjetovan i ekonomskim preporodom i sigurnošću; oporavak bi bio uvjetovan i političkom stabilnošću i adekvatno uređenim odnosima sa susjedima (Ćurak 2016). U konačnici, oporavak podrazumijeva i 'zdravu', progresivnu i referentnu umjetničku scenu, ambijent koji

stimulira i motivira. Usljed ovakvih i ovolikih nedostataka, i sam pokušavam dati svoj glas kojim želim ukazati na realitet i novonastale odnose i pojave u društvu. U realnu mogućnost takvih promjena i dalje duboko vjerujem. U suprotnom, rad poput ovog i ne bi imao smisla i autentičnu potkrijepljenost. A ambijent u kome stvaram i živim je itekako autentičan. Nažalost, većinski, po negativnim konotacijama. Svojim izrazom nastojim da uznemirujem, usljed uznemirujućeg (ličnog) doživljaja pri suočenju sa strašnim izazovima egzistencije.

Kada govorim o suvremenom okviru Bosne i Hercegovine, želim nešto reći i o doživljaju moga rada sagledanog kroz prizmu lokalnog – globalnog određenja. U svom izrazu (konceptualno i funkcionalno) nastojim djelovati dvojako. Nastojim da zadovoljim oba okvira; lokalno usmjerenje moga rada podrazumijeva neophodno analiziranje aktualnog psihološko – kulturološkog sadržaja današnjeg bosanskog društva. Istovremeno, zahvaljujući uvidu u suvremenu svjetsku scenu, ‘držeći korak’ sa aktulnim izrazima (npr. i u sferi performansa, instalacije) doprinosim i globalnom kvalitetu u iščitavanju moga rada. Takvo ‘zaokruženo umjetničko tijelo’ prirodno nadograđuje i globalno (re)definiranje Ružnog; postaje dio zajedničke tekovine – metaforičke ‘Tvrđave’ kojoj, vlastitim kreativnim radom i iskustvom, ugrađujem još jedan – autentičan ‘kamen’.

3.2 *Suvremena scena i aktivni stvaraoci: repertorij*

Vrijeme je da napravim i odabir (sažet i pojašnjen) autora koji su dio suvremene scene, koji su još uvijek aktivni i prisutni unutar svojih djelatnosti. Ovakva lista je umnogome paralela sa sličnim presjekom iz prethodnog poglavlja. Takođe, moje intencije i 'intimne konekcije' sa ovim umjetnicima su uveliko slične kao i u prošlom pregledu – i ovdje pravim balans između njihovog konkretnog značaja za moju umjetničku poruku te uvažavanja njihovog objektivnog – globalnog značaja u okvirima suvremenih kreativnih izraza. U svakom slučaju, ovakav pregled je važan ne bi li se bar donekle rasvijetlili autori koji (više ili manje) dijele slične svjetonazore i interese poput mene. Ovi (još uvijek aktivni i aktualni) stvaraoci su, po mom mišljenju, nedovoljno 'trasirani' i tumačeni u prostoru u kome djelujem. Takođe, i paralelnu usporedbu 'zapadnjačke' scene sa stvarnim životnim okvirom (kulturološkim, sociološkim...) postratne BiH smatram opravdanom – kako bi se diferencirali životni standardi i mjerila 'progresivnog' svijeta sa mojim podnebljem. Takve razlike svakako utiču i na izvorni poriv – motiv da se upusti u kreativni angažman ovakvog tipa i namjene (Roblin 1976). Bez pretenzija da zvučim patetično niti prozaično, ubijeđen sam da uslovi života, kojeg i sam živim u ovakvoj BiH, itekako pružaju mogućnost da se iskreno, s moralnim načelima i dignitetom 'pronosi istina'. Takav naslijeđeni životni okvir niti je razumljiv niti je pripadajući suvremenim autorima koje ću upravo predstaviti (s izuzetkom Dževada Hoze). Samim time, velike su šanse da i njihovi motivi i ideje ne korespondiraju sa mojima. Načelno, dajem si za pravo tvrditi kako sveopšta limitiranost – zakočenost ovog regiona obvezuje Autora da bude dodatno motiviran i angažiran, ona mu daje legitimitet i autentičnost. Svakako je ovakvim usporednim tretmanom značajnih djela iz povijesti sa njihovim 'ekvivalentima' sadašnjosti, u određenoj mjeri, istaknuta bitna sličnost kao i neminovne razlike – stilske, duhovne, psihološke. Različite epohe i pravci – različiti doživljaji i porivi. To je i neminovno. Želim da podcrtam kako 'podlogu' za sopstveni izraz i poetiku iznalazim podjednako i u ostvarenjima starih majstora te u suvremenim kazivanjima. Kao što će se vidjeti u tekstu koji slijedi, brojne autorske poetike i kreativna određenja (za koje smatram da su opravdano našli mjesto u ovako koncipiranoj elaboraciji) često nisu u 'ravni' sa mojim umjetničkim/ljudskim stavovima. Ali, kako sam i istakao, globalni značaj njihovog stvaralačkog opusa je ipak nešto što se ne smije ignorirati niti zaobići pri stvaranju iole kompletirane analize 'ružnog' u suvremenoj umjetničkoj praksi.



Slika 53. David Lynch

3.2.1 David Lynch

Netipično, pomalo i zbunjujuće, za sami početak odabrao sam umjetnika koji ne pripada sferi umjetnosti koju lično predstavljam, čovjeka koji je slavni reditelj – tačnije sineast u punom značenju riječi. Radi se o Davidu Lynchu. Razlog za to je široki spektar interesa i djelovanja koji su karakteristični za Lyncha već dugi niz godina. Primarno reditelj, ali i scenarista, producent i priznati – osobeni muzičar. Njegovo zanimanje (nerijetko i u praksu sprovedeno) za likovne umjetnosti, još više nadopunjuje ranije rečeno. Autor filmova kao što su “Čovjek slon”, “Plavi baršun”, “Lost highway”, “Twin Peaks”, toliko je zaslužan za moje šaroliko i temeljito razumijevanje mračnih – paradoksalnih i zastrašujućih motiva, da je njegov izbor u ovaj hommage bio nužan. Ovakav početak sa Lynchom ima svoje racionalno i logičko objašnjenje. Upravo je on bio u mnogočemu zaslužan kao kreativna figura za moje rano opredjeljenje ka ‘mračnom’ izrazu te za moju, takođe ranu, senzibilnost spram filmu i filmskom jeziku. Njegovi likovi su doslovno izgubljeni u vremenu i prostoru usljed bizarnih, zdravom razumu teško dokučivih situacija i zapleta. Način na koji Lynch (svojim majstorskim potezima) utiče na psihu gledaoca, način na koji ga hipnotizira i tako začaranog vodi kroz labirinte svoje imaginacije je, i nakon tolikih godina, fascinantan. Jednom riječju, ovaj genij ‘pokretnih slika’ je, zahvaljujući jačini svoga vizualnog jezika, predvodnik ove kolone suvremenih – živućih velikana.



Slika 54.. Joel Peter Witkin, "Penitente", fotografija, 1982. godina

3.2.2 *Joel Peter Witkin*

Joel Peter Witkin, američki fotograf, je takođe neizostavan dio – faktor ovako osmišljene hronologije. Njegovi radovi su još od najranijeg perioda predmet kontroverzi, različitih tumačenja i kritičkih osvrtâ. Neupitni majstor zanata, Witkin je svoje radove i kompletnu percepciju sebe kao stvaraoca ‘uzdigao’ na zaseban nivo. Nenadmašan u prikazu grotesknog, bizarnog svijeta i ‘junaka’ takvog svijeta. Vješto je redizajnirao, nadograđivao poetike i izraze velikana slikarstva kroz epohe. Takvi njegovi osvrti su bitno utjecali i na revitalizaciju remek – djela iz prošlosti kojima je uistinu bilo potrebno i njihovo iščitavanje iz drugačijeg – suvremenog ‘ključa’ (Borhan 2000). Ovdje bih posebno izdvojio djelo koje je, u dobroj mjeri, tipično za Witkina – za njegov doživljaj svetih, sakralnih motiva koje Biblija baštini. Riječ je o ‘Penitente’ (Pokornik, Slika 21.), foto – svjedočanstvu suvremenog i kritički doživljenog – demoniziranog raspela. Nalazim ovdje određene sličnosti (mada u ‘suprotstavljenom’ mediju) i sa mojim estetičkim i psihološkim – etičkim svjetonazorom; u poglavlju o mom grafičkom ciklusu ‘Ikone našeg doba’ detaljno sam pisao o takvom provokativnom kontekstu moga umjetničkog izraza kojim kritički propitujem i testiram često dogmatizirana i kruta stajališta kojima se štiti Sveto. Primjetne su uveznice između mojih ‘zlokobnih’ grafičkih iskaza sa Witkinovim fotografskim rješenjima; počevši od (većinski) ‘klasičnog komponiranja’, dualističkog tretiranja i poimanja univerzalnih simbola, poigravanja sa kanoniziranim konceptima i mišljenjima pa sve do čvrstog opredjeljenja za (uglavnom) crno-bijeli prikaz takvih likovnih zamisli. ‘Penitente’ je kontroverzna, sablažnjiva postavka Mesije koji je maksimalno dehumaniziran (doveden do stadija groteskne lutke). Sa strana su pridodata još dva kažnjenika u obličju dva majmuna. Ovi ‘sapatnici’ Isusove muke dodatno provociraju i propituju ideale Čistog, Nedodirljivog u polju sakralnog. Uistinu, malo je živućih autora koji na ovaj način provociraju i iznuđuju tako različite reakcije i komentare, a da pritom, suštinski, djeluju unutar klasičnog izraza. Joel Peter Witkin je cijelim svojim stvaralačkim bićem ostao influentan i osoben autor – čovjek.



Slika 55. Joel Peter Witkin, "Žetva", fotografija, 1984. godina

3.2.3 *Joel Peter Witkin*

Obzirom da je u ovom pregledu recentnih – živućih stvaralaca Witkin nesumnjivo jedan od najbitnijih za moj estetički uklon, za moj ‘rukopis’, činilo mi se neizbježnim da sopstveni osvrt na njegov autorski izraz proširim još jednim djelom. Radi se o “Žetvi” (Slika 55.), iznova prepoznatljivoj i autentičnoj majstorovoj prezentaciji. Kao što je to često slučaj sa ovim fotografom – vizionarom i sada je na ‘sceni’ replika jednog velikog umjetničkog dostignuća – tačnije, Arcimboldova slika pod nazivom “Ljeto”. Witkin na sebi svojstven način interpretira davnog italijanskog slikara, donekle se referirajući na izvornu sliku ali kao i uvijek unosi i mnoštvo zastrašujućih i ‘neprikladnih’ motiva i asocijacija neodvojivih od njegovog stilskog određenja. Ova živopisna stilizacija predstavlja odrubljenu glavu čovjeka ‘okićenu’ silnim floralnim detaljima, povrćem kao i dijelovima mrtvih životinja (insekt, krilo i kandže raskomadane ptice). Kompozicija je klasična, centralna i jasno uprizoruje Witkinovu svijest i stav o tome kako bi Arcimboldo slikarski definirao svoju viziju raskoši i plodnosti da je, kojim slučajem, bio Witkinov suvremenik – da je dio vremena kaosa, narušenih ljudskih načela i vrijednosti. Ovakav bizarni homage je (zahvaljujući i Witkinovom istinskom vladanju zanatom, posebice u polju crno-bijele fotografije) još jedna svjedodžba njegove osobnosti. Čak i kada ‘recitira’ znana djela iz kolektivne baštine, Witkin ostaje prije svega Autor, snažna i jasno profilisana i opredijeljena ličnost čija je ostavština nezaobilazan fragment svake iole ozbiljnije konstrukcije priče o ‘ružnom’.



Slika 56. Jiri Anderle, "Confrontation", grafika (jetkanica), 1976. godina

3.2.4 *Jiri Anderle*

Jiri Anderle je češki grafičar i slikar. Iako u poznim godinama, ovaj velikan europske (i svjetske) grafičke scene još uvijek izlaže i bilježi značajne reference kod stručne javnosti. Njegovi rani radovi odlikuju se melanholičnim prizvukom. Takvo 'memorijsko slikarstvo' (svojevrсни ekvivalent našeg velikog umjetnika Mersada Berbera) je svakako utabalo staze za kasnije Anderleove postavke i opservacije. Anderle mi je i intimno blizak i značajan, prevashodno jer se radi o odličnom crtaču, preciznom i profinjenom. Posebno ističem njegovu stvaralačku fazu koja datira s kraja sedamdesetih godina prošlog stoljeća kada sve češće demonstrira razumijevanje i interes za groteskno, poružnjeno, na momente čudovišno tretiranje portreta i fizionomija (Hrabal, Kotalik, Mašin, Kohrmann, Pregl, 1985). Takve oštećene i unesrećene forme postale su najснаžnije i najkapitalnije odlike njegovog rukopisa. Zbog svega navedenog, uvijek sam osjećao duboko poštovanje prema ovom predanom (izuzetno discipliniranom) umjetniku čije grafike zaista zaslužuju istaknuto mjesto unutar suvremenog sustava vrednovanja. Crtež – precizni, klasični crtež je bio i ostao njegovo primarno 'oružje'; njegovo razumijevanje i poznavanje ostavštine starih majstora svjetske historije umjetnosti čini ga izuzetno atraktivnim i sofisticiranim unutar opšte kolotečine neadekvatnih uradaka i autora koji takve procese jednostavno nisu prošli. Za ovaj pregled izabrao sam grafiku iz Anderleove zrele faze – "Confrontation" (Suprotstavljanje, Slika 22.). Predstava je to dvije figure koje 'urlaju' jedna na drugu. Sugestivno i uspješno deformiranje i sakaćenje ovih likova sprovedeno je (i dalje) filigranskim rukopisom. Ovako 'poružnjena', groteskna stilizacija - ovako 'poružnjena' umjetnost svakako je dio i ovako koncipirane priče.



Slika 57. Dževad Hozo, Iz ciklusa “Strašila”, grafika (jetkanica), oko 1980. godine

3.2.5 *Dževad Hozo*

Dževad Hozo je jedini bosanskohercegovački umjetnik u ovom sažetku suvremenih, meni značajnih, stvaralaca. Uvijek i primarno grafičar, Hozo je uistinu ostavio neizbrisiv trag na umjetničkoj sceni regiona (pa i šire). I dalje se osjećam privilegiranim činjenicom da sam upravo pod mentorstvom akademika Hoze odbranio svoj diplomski i magistarski rad. Dragocjene su bile godine studija kod čovjeka o čijem sam stvaralaštvu i uspjesima, već tada, mnogo toga znao. Hozino (još od studentskih dana) propitivanje svega što, kiselinom tretirana, grafička ploča može ponuditi, te njegovo neusahlo oduševljenje takvim iskustvima, otvorilo je vrata brojnim narednim, sličnim pokušajima i eksperimentima. Ukazalo je i meni na, do tada, nedovoljno poznate likovne kvalitete koje dubokim tiskom mogu ostvariti. Bitan faktor za njegov stvaralački potencijal, te za rekognizaciju istog, je njegova pionirska uloga u pronosjenju enformelističke ideje i estetike u ovdašnji grafičarski ambijent. Taj ‘dah’ novog, aktualnog momenta umjetničke scene Europe (i svijeta) umnogome je doprinio osnaživanju, autoritetu, te jačem zamahu grafičke kulture unutar BiH i regiona. Posebno su dojmlija dva ciklusa – grafičke opservacije: “Strašila” te “Ecce Homo”. Upravo ovdje uviđam izvjesnu paralelu sa vlastitom grafičkom mišlju i praksom - naime, u ovim ciklusima je kod Hoze prisutan i dominantan diskurs ka ‘mračnijem’, nedopadljivom, na momente, nihilističom doživljaju čovjekove egzistencije. Takođe, Hozo nerijetko analizira i obilježja sakralnih elemenata prirođenih ovom podneblju. To konstruktivno poigravanje sa religijskom simbolikom je još jedan od razloga zbog kojih je takođe moguće uvidjeti određenu vezu sa mojim grafičkim predstavama i porukama. Ovim putem ukazujem na list iz ciklusa “Strašila” (Slika 23.). Crna silueta pognutog, shrvanog čovjeka unutar koje se razaznaju čvornate ruke koje čuvaju i pletu sopstvenu omču. To je dramatična ekspresija i simbolika koja kao da nagovještava zla vremena koja će godinama kasnije zadesiti Sarajevo – Sarajevo u kome je Hozo i tada bio aktivan, angažovan i ‘hroničar’ užasnih patnji i kriza.



Slika 58. Marina Abramović, “ Balkanski barok”, instalacija - performans, 1997. godina

3.2.6 *Marina Abramović*

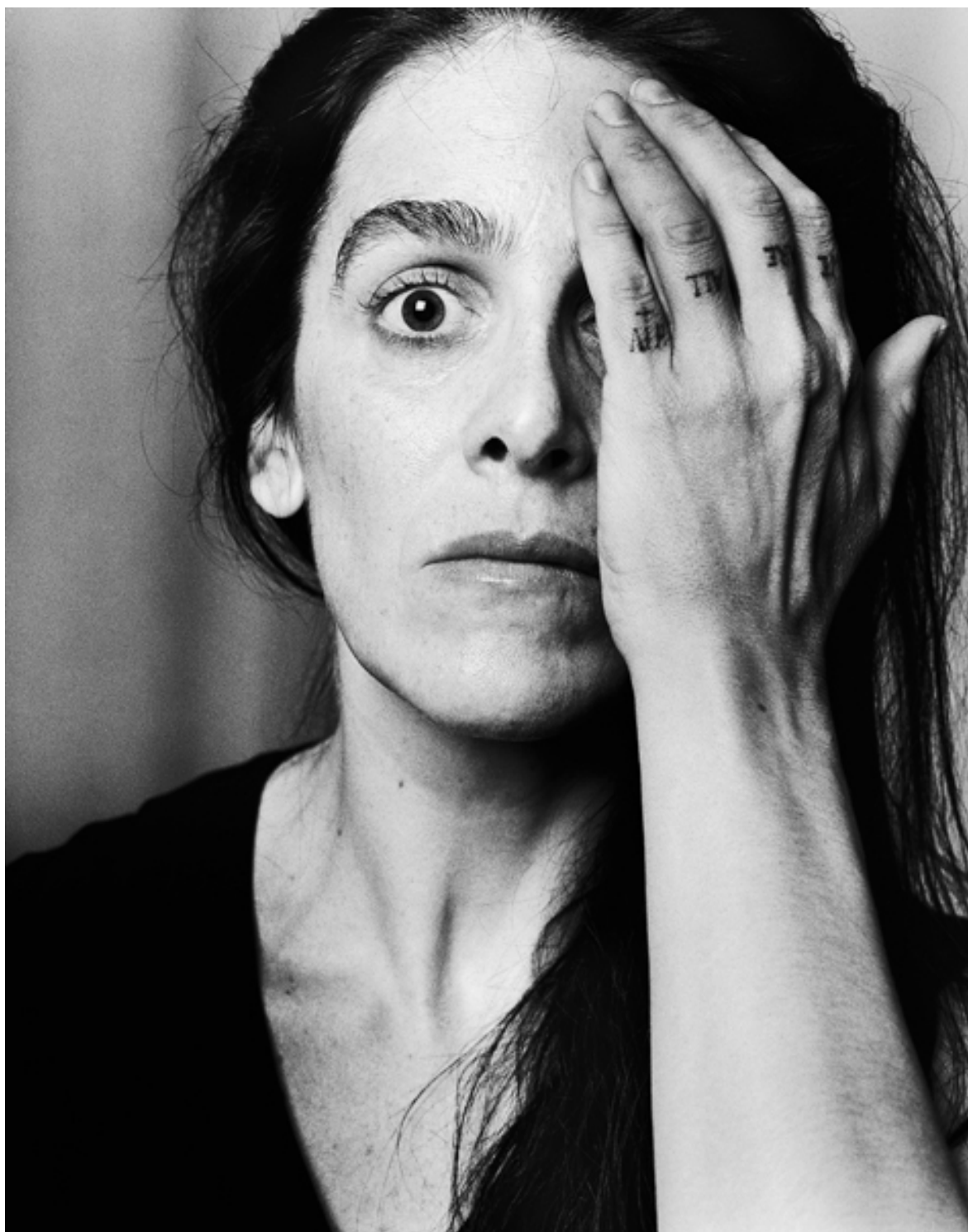
Marina Abramović je sljedeća ličnost – umjetnica koju opisujem. Ova ‘najslovnija Crnogorka’, kako je često nazivaju, je vrlo rano iskusila uslove života i rada u velikim centrima. Prije svega, u Parizu i New Yorku. Iako je u početku eksperimentirala sa klasičnim medijima (skulptura i slikarstvo), svoj pun zamah i priznanje doživljava u domenu performansa. Mnogi je, čak štaviše, smatraju najvažnijom živućom konceptualnom umjetnicom na svijetu. Ono što je kod Marine zanimljivo (pogotovo iz moje vizure) je njena sklonost ka ritualnom izrazu gdje scena poprima značajke suvremenog oltara – a ‘žrtva’ je često upravo sama autorica. Ovakav koncept predstavljanja, u neku ruku, i sam promičem ali kroz sjedinjavanje različitih likovnih medija. Spajajući tako klasičnu, grafičku podlogu moga rada sa ‘ritualnim’ obilježjima iz forme performansa i instalacije doprinosim jasnijem i jačem poantiranju u iznošenju autorske ideje. Od svojih početaka Abramovićeva je inzistirala na ukidanju te hladne, ‘sterilne’ distance između umjetnika i publikuma; stoga su i posjetioci, u većini slučajeva, aktivni učesnici osmišljenog umjetničkog koncepta. Njena hrabra i beskompromisna propitivanja dogmatskog, kruto tradicionalnog i naslijeđenog ideološkog sadržaja su još jedna spona sa mojim htijenjima i razmišljanjima. Naravno, uvažavajući bitnu razliku u medijima i materijalima kojim baratamo. Nerijetko je, u svrhu što potpunijeg dojma i što jače poruke i efekta na psihu posjetioca, izvodila i ritualno samoranjavanje. Oštrica noža, žilet, plamen vatre su bili uzrokom povremeno i ozbiljnijih povreda. Posebno bih izdvojio performans pod nazivom “Balkanski barok” (Slika 24.) koji datira iz 1997. godine. Ovaj uradak dostupan je u formi videozapisa. Umjetnica, obučena u djevičanski bijelu haljinu, sjedi na hiljadama krvavih kravljih kostiju te ih brižljivo i sa predanošću čisti i pere. Ova, na prvi dojam, bizarna situacija pobuđuje snažne emocije. Krv i kosti nedužnih, u svoj njihovoj stravičnoj brojnosti i količini, ovdje su metafora užasa i bezumlja balkanskih ratova. Ali ovo je i zastrašujuće svjedočanstvo kako se klinički hladno i nehumano postupa sa takvim žrtvovanim i kako oni ‘veći i bolji’ upravljaju takvim (nažalost) tek ‘statističkim podacima’. Dovoljno angažovano i provokativno za ovakav popis.



Slika 59. Damien Hirst, "For the Love of God", skulptura, 2007. godina

3.2.7 *Damien Stephen Hirst*

Damien Stephen Hirst je nezaobilazan autor za (ovako koncipiran) osvrt na suvremena kretanja u umjetnosti. Odgojen u katoličkom duhu, vrlo rano je počeo iskazivati interes ka ‘glorifikovanju’ morbidnog, bizarnog svjetonazora. U početku, slikar i skulptor potpunu arfirmaciju (u svjetskim razmjerima) doživljava kao konceptualni umjetnik – preciznije u mediju instalacije. Ovaj britanski umjetnik je i miljenik jet – seta koji, u velikoj mjeri, iz čistog prestiža te snobizma podupire Hirstov kreativni iskaz. Na taj način se jos zarana ustoličio kao jedan od rijetkih živućih umjetnika – milionera. Moram naglasiti da nikad u potpunosti nisam uzdizao ovakav vid ekspozicije – filozofiju koja u svom temelju podrazumijeva i iznosi puku estetiku šoka – šoka koji provocira, hladno manipulira sa granicama dobrog ukusa i osnovnih ljudskih načela. Naravno, Hirstov kompletan doprinos u svjetskim razmjerama pokušavam ispravno prezentirati, ističući pri tome i određene sponse sa mojim konceptualnim sadržajima, prevashodno u polju ‘ogoljavanja’ tematika i motiva koje za mnoge predstavljaju tabu. Poznati su njegovi eksponati mrtvih životinja npr. ajkula, konj, ovca... koji su u stanju trajne očuvanosti zahvaljujući uticaju formaldehida. Takvi radovi, izloženi u luksuznim galerijskim prostorima nepogrešivo diraju u puls prosječnog posmatrača i tumača. Uz svo dužno poštivanje činjeničnog Hirstovog statusa u suvremenim okvirima, ovakvi autori se prilično uklapaju u sliku koju sam već detaljnije opisao, sliku zapadnjačkog ‘progresivnog’ te često izdizajniranog sistema vrednovanja. Predstavio bih rad koji sam imao priliku i uživo sagledati. Riječ je o instalaciji “Za ljubav Boga” (Slika 25.), nastaloj 2007. godine. Ljudska lobanja, uzdignuta na pijedestal do nivoa svetinje – totema, je u potpunosti optočena dragim kamenjem, te tako ukrašena i skupocjena kudikamo nadilazi svoju elementarnu simboliku i fizionomiju. Ovaj i ovakav ‘veliki komad nakita’ izazvao je brojne kontroverze ali i odobravanja kod (dajem si za pravo reći) razmažene i površne publike. U svakom slučaju, Hirst se i ovdje iznova pokazao kao vrsni marketinški stručnjak (op.a.) Unatoč različitim iščitavanjima njegovih stvarnih dometa i zasluga, Hirst je apsolutno jedan od simbola ovog/ovakvog doba. Kao takvog ga definitivno treba uvažavati i predstavljati.



Slika 60. Diamanda Galas

3.2.8 *Diamanda Galas*

Diamanda Galas je još jedna (prividno) neprikladna umjetnica za ovu analizu. Američka pijanistica i pjevačica izuzetnih glasovnih mogućnosti se, suštinski, može tretirati kao multimedijalni umjetnik. Ona to i jeste. Uz njen prepoznati i prihvaćeni profil muzičara, ova ‘mračna diva’ je i pisac, te se u mladosti okušala i u slikarstvu. S razlogom naglašavam potrebu i opravdanost za ovako šarolikim (različiti kreativni mediji) popisom autora. Tematika koju obrađujem i o kojoj govorim to neizostavno iziskuje – ne bi li se stekla šira i potpunija slika. Takođe mi je namjera da zadovoljim i lični kriterij i afinitete. A oni zaista nisu uski niti jednoobrazni. Svjesno limitiranje sopstvenog Sebe je degradacija (Jung 1977). Galas je još početkom karijere zaratila sa predstavnicama rimokatoličke crkve i njihovim dogmatskim načelima. Njen muzički izraz, njena vokalna interpretacija su, na momente, toliko agresivni, zastrašujući i uznemirujući da prosječni, neinformirani slušalac osjeti žmarce i nelagodu. Iako često optuživana za prakticiranje satanizma – za obožavanje i posvećenost Đavlu (što ona svojim čestim ispadima dodatno stimulira), suštinski se ovdje radi o mnogo dubljoj priči jer je ova ekstravagantna umjetnica poznata i po svojim aktivističkim i angažovanim javnim istupima, makar je to nerijetko dovelo i u direktnu konfrontaciju sa pripadnicima policije. I sam sam bio ‘začaran’ sugestivnošću te (često) brutalno ekspresivnim – emotivnim izvedbama ove, u korijenu, klasično školovane pjevačice – pijanistice. Štaviše, nerijetko na otvorenjima svojih grafičkih (i multimedijalnih) postavki, muzičku podlogu čini Diamandina pjesma ‘Sono l’ Anticristo’. Takva zvučna uvertira se pokazala (u tim konkretnim prigodama) savršenim ekvivalentom vlastitoj ‘crnoj’, ‘ružnoj’ umjetnosti. Svojom potpunom posvećenošću i vjerom u sopstveni rad, svojom vjerom u opravdanost poruke koju svojim stihovima iznosi, ova velika umjetnica dodatno definira tematiku koju predstavljam.



Slika 61. Andres Serrano, "Piss Christ", fotografija, 1987. godina

3.2.9 *Andres Serrano*

Andres Serrano, američki fotograf, je takođe jedno od imena koje svakim svojim radom uzburka, uglavnom, konzervativnu publiku i percepciju svetog, prihvatljivog, čestitog... Andres Serrano, beskompromisno insistira na 'ljepoti odbojnog'. To postiže visokim tehničkim – zanatskim kvalitetom svojih fotozapisa i printova kojima nepogrešivo donosi na vidjelo (uglavnom) neprikladne, šokantne motive. Mnogi od njegovih radova su dokumenti iz mrtvačnice, unakažena tijela, bolesnici, beskućnici u agoniji... Poznat je po bizarom ali izuzetno efektivnom metodu utapanja svojih modela (likova ili objekata) u tjelesne izlučevine: urin, krv, limfa, majčino mlijeko. Jedna od takvih kombinacija je vidljiva na "Uriniranom Isusu" ("Piss Christ", Slika 27.). Suštinski, prva impresija koju doživimo je osjećaj meditativne mirnoće ove magličaste – poluvidljive (fluidne) predstave raspela. Rumeno žućkasti okoliš Isusovom raspetom tijelu predstavlja, ništa drugo nego, urin. Tačnije, autorov urin. Maleno raspelo je stavljeno u staklenu teglu u koju je Serrano zatim urinirao. Nije potrebno ni isticati koliko i kako su burne bile reakcije i optužbe na ovakvo sknavljenje Svetog. Pogotovo je bilo neprijatnosti i prosvjeda od strane katoličkih velikodostojnika. Serranove izložbe su takođe bile metom direktnih, fizičkih napada ostrašćenih neistomišljenika. To je išlo i do te mjere da su galerijski prostori, kao i konkretni 'ciljani' radovi znali biti oštećeni u većoj mjeri. Ono što mi je posebno zanimljivo te blisko vlastitim kreativnim propitivanjima je njegovo svjesno poigravanje sa estetikom šoka koje, međutim, ima i očigledne dublje konotacije – ima svojevrsno socijalno utemeljenje. Serrano degradira i demistifikuje tek puke simbole i formalna obilježja vjere i vjerovanja. S druge strane, on na vrlo upečatljiv način 'otvara oči' svojoj publici, upoznavajući ih sa brutalnim, stvarnim životom običnog čovjeka. Odbačenog, izolovanog i bolesnog običnog čovjeka. Sve nabrojano ga čini dodatno zanimljivim i svrsishodnim autorom današnjice, približava ga i mojim kreativnim i ljudskim načelima.



Slika 62. Andres Serrano, "Autoportret – Izmet", fotografija, 2008. godina

3.2.10 Andres Serrano

Kao što sam naznačio, i Serrano, po mome mišljenju, pripada nekolicini suvremenih umjetnika koji zaslužuju detaljniji osvrt – sadržajniju kritičku analizu. Ovaj rad (Slika 62.) je izvadak iz ciklusa foto-zapisa kojim Serrano iznova (i uspješno) provocira i propituje granice ‘dozvoljenog/nedozvoljenog’ te standarde ‘dobrog ukusa’. “Autoportret – Izmet” je nedvosmislena prezentacija autorovog vlastitog izmeta koja, predimenzionirana i savršeno tehnički izvedena (u fotografskom smislu) polemizira (uz očiglednu dozu sarkazma) ustaljena mjerila vrednovanja umjetničkog djela – normative kojima se rukovodimo pri tumačenju autorove ideje i poruke. Ovaj brutalno direktni prikaz nečega što u samom startu uzrokuje odbojne asocijacije te gađenje je doveden do nivoa istaknutog galerijskog eksponata – umjetnikov izmet je u ravni sa svakim drugim značajnim i opšteprihvaćenim artefaktom. Ovakva Serranova konstantna opredjeljenost da najbizarnije i najprofanije motive i momente ‘posveti’ i beskompromisno ih suoči sa ‘krutim’ galerijskim normama, u nekom smislu, je similaran i sa mojim doživljajem potrebe i namjene ‘ružnog’ kroz funkcionalni umjetnički angažman.



Slika 63. Oleg Kulick, "Bijesni pas", performans, 2000. godina

3.2.11 Oleg Borisovich Kulik

Oleg Borisovich Kulik je ukrajinski umjetnik koji se najviše ogleda u domenu performansa i fotografije. Zapažen je po snazi i sugestivnosti ‘ekspozicije sebe’ spram posjetioca. I sam sam prisustvovao njegovom performansu – egzibiciji u Sarajevu, 2000. godine. Tom prilikom se umjetnik ‘identifikovao’ sa bijesnim psom (što je njegova česta umjetnička metafora vlastite uloge u društvu). Takav ‘bjesni, neobuzdani pas’ (Kulik, Slika 28.) biva pušten iz svog kaveza te nesputano, direktno nasrće na (uvijek zbunjenu i uplašenu) publiku, među kojom sam i lično bio te osjetio ‘divlju’ energiju svojstvenu ovom umjetniku. Provokativan i beskompromisan u svom izrazu, Kulik je svakako nezaobilazan faktor ‘umjetnosti šoka’ u suvremenim okvirima. Njegove stvarne namjere i poruka mogu se sažeti u očajničkom pokušaju da umjetnik – individualac, usljed dugotrajne izoliranosti i ‘maćehinskog’ tretmana institucija, bude doveden na nivo izopćene životinje. On tako ‘trga svoje lance’ i počinje da napada. Počinje da prijeti i uzrokuje kaos. Jer je upravo i sam produkt haosa i nemara. Često je svoje ili tuđe slike (u klasičnoj opremi) davao lokalnim Romima da ih, svojim kolicima, sa odbačenim stvarima iz smetlišta, prevoze kroz gradske trgove i pokraj eminentnih galerija. Na taj način iznova produbljujući i provocirajući postojeći jaz između umjetnika i ukorijenjene, etablirane realne društvene svijesti i scene. Smatram da Kulik uistinu nije tek jednodimenzionalni šarlatan i beznačajna autorska pojava internacionalne scene. Ovaj ‘divljak’ itekako ima šta da kaže te takve svoje stavove uprizoruje i približava širim krugovima, svim mogućim sredstvima. Dosljedan, informiran, angažiran i provokativan - sve su to nužne odlike stvaraoca koji, u ovakvim okolnostima, iole želi da iskaže svoj naum i da opravda vlastitu egzistenciju.



Slika 64. Lars von Trier

3.2. 12 *Lars von Trier*

Lars von Trier, znameniti danski redatelj (uz Lyncha, još jedan filmski umjetnik u ovom poglavlju) je, u punom smislu, obilježio filmsku scenu i estetiku zadnjih dvadeset godina. Do kraja vjeran svome umjetničkom senzibilitetu, von Trier je i za mene jedan od najvažnijih živućih filmskih stvaralaca općenito te ga tako dovodim u sličan kontekst sa već opisanim David Lynchom. Filmovi poput “Breaking Waves”, “Anthichrist”, “Melancolija”, te “Nimphomaniac” su nezaobilazna ‘lektira’ za sve poštovaoce kinematografije. Kontroverzan, ali istovremeno i neusporedivo sofisticiran, ovaj Danac vješto barata –manipulira sa skrivenim i potisnutim emocijama i frustracijama prirođenim svakome od nas. I sam (po vlastitom priznanju) opterećen ranoraznim fobijama, od kojih je najistaknutija ona od letenja, takav svoj ranjivi ustroj bez zadržke približava gledaocu. Poznata je njegova izjava kojom doslovno definira sebe i svoj autorski izraz: “Bojim se svega u životu, bojim se i života... Jedino nemam straha od režiranja”. Od samih početaka budio je proturiječja i imao različite tretmane od kritičke javnosti (kao što je to slučaj sa većinom aktera ove analize). Međutim, presudno je njegovo majstorsko poznavanje filmskog jezika, njegovo dojmljivo predočavanje melanholične osjećajnosti, sugestivna upotreba fotografije i sklonost ka neočekivanim raspletima. Poznato je i njegovo efektno, ali često uznemirujuće, poigravanje sa pornografskim – najeksplicitnijim momentima. Upravo takvi momenti – akcenti unutar harmonične cjeline (prožete melanholijom, deprimiranošću te opštim sivilom) nerijetko izazovu šok kod tradicionalno orijentirane publike. Takvi žestoki kontrasti u simboličkim postavkama su očigledno prisutni i u mome grafizmu. Suštinski, mnogo ‘filmskih’ rješenja nastojim pretočiti u likovni medij (briga o kadriranju, pažljiva analiza psihološkog učinka vizualnog govora). To, uvjetno rečeno, spajanje nespojivog mi je stimulans za kvalitetno obogaćivanje i oplemenjivanje sopstvenog grafičkog jezika. Von Trier (u svakom segmentu svog autorstva) ostaje izraziti esteta, majstor osmišljenog i preciznog prikaza motiva koji u datom slučaju istražuje – koliko god da taj motiv prvotno može izgledati odbojan i prijeteći. Za sami kraj, možda je najbolje iznova citirati samog von Triera: “Film treba da bude kao kamen u cipeli.”



Slika 65. Rick Gibson, "Foetus Earrings", skulptura, 1984. godina

3.2.13 *Rick Gibson*

Rick Gibson je kanadski suvremeni umjetnik. Njegovo primarno polje djelovanja je skulptura i performans. Kao i ostali autori na koje se pozivam, i njegov kreativni put i karijera su obilježeni skandalima i teškim opiranjima od strane (većinskog) publikuma i kritičke javnosti. Gibson je u žižu javnosti dospio svojim skulpturalnim uratkom pod nazivom “Fetus-naušnice” (“Foetus Earrings”, Slika 30.). Ova, na prvu ruku, izrazito morbidna i blasfemična predstava ženskog nakita i dan-danas pobuđuje različita tumačenja i kontraverze. Suštinski, radi se o doslovnoj upotrebi dva malena ljudska zametka. Dvije autentične figurice u stadiju fetusa. Takve neformirane ljudske predstave je Gibson prisvojio te ih posebnim metodama zamrzavanja dodatno očuvao od raspadanja i oštećenja. Sljedeći korak bio je konkretiziranje cijelog ovog poduhvata – naime, Gibson je osmislio bizarnu situaciju u kojoj ovi fetusi (uz neophodne praktične dodatke) postaju ekskluzivne i ekstravagantne naušnice. Pridodao ih je na model iz izloga. Ovakva glava – portret žene, postaje nešto potpuno suprotno od standardne plastične biste modela iz trgovina nakitom. Takva uznemirujuća, do temelja provokativna, metafora kao da nam poručuje “Sve je u upotrebi, sve je na prodaju”. (op. a.) Ovaj rad momentalno je uzburkao umjetničku scenu te 1987. godine. Tokom izložbe (prvog javnog predstavljanja u Londonu), dolazi do burnih reakcija javnosti te cijeli slučaj stiže do policije i sudstva. Kao i sa Damien Hirstom, ni u ovom slučaju ne razaznajem bitne paralele sa vlastitim izrazom i kreativnim načelima. Po mome mišljenju, isuviše često se radi o efektom ali nedovoljno analitičkom djelovanju - djelovanju koje, nažalost, nerijetko potpada pod okvire zapadnjačkog ‘marketinga šokom’. Takvi populistički i neprofilirani uradci i ne mogu ozbiljnije niti dublje propitivati tokove i stanja koja, meni lično, predstavljaju poticaj za kreativni angažman. Ali, uvažavajući konkretan suvremeni momenat i globalni značaj ovakvog Gibsonovog eksponiranja, on ipak treba biti prihvaćen kao jedan od autora koji su se direktno sukobljavali sa vladajućim standardima i, samim time, otvarali vidokruge suvremene umjetničke scene.



Slika 66. Marcus Harvey, "Myra", akril na platnu, 1995. godina

3.2.14 Marcus Harvey

Marcus Harvey je engleski suvremeni umjetnik (prevažodno slikar), predstavnik grupe “Mladi britanski umjetnici”. Njegova mladost je, u neku ruku, već standardni životopis, obzirom da kao i većina relativno mladih umjetnika sa Ostrva prvo prolazi klasično obrazovanje da bi u svojim tridesetim godinama doživio puni zamah. Taj period je bitan i po upoznavanju sa Damienom Hirstom – tada takođe `zvijezdom u usponu`. Prilikom svoga prvog važnijeg predstavljanja u Londonu 1997. godine, publiku je suočio sa slikom pod nazivom “Myra” (Slika 31.). Već i sam format slike (preko 3 metra) je nužno privukao pažnju posjetilaca, ali očigledno (za ovakvu analizu) radilo se i o nečemu mnogo bitnijem, sadržajnijem. Naime, Harvey je ovdje uprizorio realistički portret žene – serijskog ubice (koja je u bliskoj prošlosti osuđena za smrt djece). I sam izvedbeni postupak je osoben ali pomalo i bizaran. Kompletna slika, u svoj njenoj tačnosti u ilustriranju portreta žene – ubice, nastala je utiskivanjem nabožanih dječijih dlanova na ogromno platno. Postupno i precizno vođenim procesom uobličava se velika glava koja direktno gleda u oči posmatrača. Kao što se i očekivalo, slika je momentalno izazvala veliku pažnju javnosti, uključujući i burne reakcije i komentare “Asocijacije roditelja” koje (u zapadnim zemljama) igraju prilično važnu ulogu u svakodnevnom društvenom životu. Sliku je zamijetio i Charles Saatchi (još jedna paralela sa Damienom Hirstom) te u takvim okolnostima prepoznaje veliki – komercijalni kapacitet mladog umjetnika. Ukratko, poput nabrojanih Hirsta, Gibsona ili Tracey Emin, i Marcus Harvey je, u neku ruku, predstavnik istovjetne struje šoka i bizarnog na suvremenoj umjetničkoj sceni. Simptomatičnim se čini da takvi autori, većinski, i ne ostvaruju dublji - trajniji uticaj na izraze i autore koji tek stasavaju. Često se radi o tzv. kratkotrajnom bljesku koji ne dostiže dugoročnije vrijednosti. Još jedan značajan suvremeni autor iz polja ‘shocka’ ali bez konkretnijih spona sa mojom idejnom i ljudskom umjetničkom formom.



Slika 67. Sruli Recht, "Forget Me Not", instalacija, 2013. godina

3.2.15 *Sruli Recht*

Sruli Recht je suvremeni umjetnik koji je rođen u Izraelu, ali živi i djeluje u Islandu. Bitan je faktor u predstavljanju tzv shock – arta kojeg je svojim specifičnim umjetničkim govorom prilično sofisticirao (op.a.). Recht se isprva školovao za modnog dizajnera te će još kao mlad surađivati sa nekim od velikih imena modne scene. Posebno je bitan njegov angažman kod kreatora Alexandra McQueena. Već tada je bio primjetan njegov uklon ka neobičnim ali i zastrašujućim, odbojnim motivima kao i materijalima koje upotrebljava. Takva ‘devijantna’ odlika njegovog autorskog izraza je zastupljena u, manje više, svim djelima njegove specifične kolekcije. Odabrao sam recentniji rad koji adekvatno potkrepljuje sve već napisano. Radi se o djelu “Forget me not” (Slika 32.). Krajnje osoben, unikatan ali i ‘neprijatan’ iskaz. Prsten od 24 – karatnog zlata je obložen autorovom kožom koja mu je hirurškim putem odstranjena sa stomaka. Sugestivan ali i morbidan spoj - spoj plemenitog metala u svom njegovom blještavilu te ‘paučinaste’ strukture kože sa pripadajućim dlačicama. Takva poluprovidna ovojnica redefinira izvornu namjenu i vizualnu poruku koju vjenčani prsten ima i nosi. Recht nam ovdje nudi kudikamo drugačije percipiranje zavjeta braka i njemu odgovarajućeg zlatnog ukrasa – prstena kojim se obavezujemo. Takav prsten, svojim vlastitim ‘žrtvovanjem’ i ‘posvećenjem,’ autor još više uzdiže i glorificira u odnosu na standardnu (prilično banaliziranu i deplasiranu) predodžbu braka i njegovog simbola. Slično kao sa npr. Witkinom (mada u različitim poljima izražavanja) i kod Rechta primjećujem izvjesnu taktilniju i izvedbeno profiliraniju crtu koja ne inzistira primarno na zgražavanju gledaoca; on svojim umjetničkim interesovanjima često doprinosi oslobađanju od stega konzervativnog i ‘strogog društva’ i njegovih normi. Rechta svakako doživljavam kao zanimljivu autorsku pojavu, kao umjetnika koji svojom šarolikom sferom interesovanja otvara i načinje nove module vizualnog izražavanja. Pri tome, što mi je posebno važno, ne potpada pod zamku prizemnog i bezsadržajnog prezentiranja odbojnih motiva zarad pukog senzacionalizma.



Slika 68. Tracey Emin, "Everyone I Have Ever Slept With", instalacija, 1995. godina

3.2.16 Tracey Emin

Tracey Emin je suvremena britanska multimedijalna umjetnica. Područja njenog likovnog ek-sponiranja dotiču crtež, slikarstvo, instalaciju, film i fotografiju. Već kao vrlo mlada skrenula je pozornost na svoj neuobičajeno hrabar umjetnički iskorak. Unatoč godinama dokazivanja i borbe za adekvatno priznanje vlastitog umjetničkog puta, Emin je trenutno članica – akademik Kraljevske akademije umjetnosti. Njena ranija djela su propitivala tanane granice između dozvoljenog/nedozvoljenog u okvirima puritanskog društva te specifične ekspozicije sebe, svoga životopisa. Takve autobiografske momente je ‘obogaćivala’ umjetničkim intervencijama u namjeri da голу faktografiju prezentira kao nešto vrijedno umjetničke predstave. U konačnici, kao nešto vrijedno kritičkog osvrta. Tracey Emin je nerijetko bila optuživana da je pozadinu i koncept svoga kreativnog djelovanja podređivala strategiji šoka radije negoli konkretiziranom i prihvatljivom umjetničkom sadržaju. Lično se, u velikoj mjeri, slažem sa ovakvom tvrdnjom. Mišljenja sam da Emin prilično kalkulativno i ‘marketinški’ otkriva sopstveni ‘prljav veš’ te tako bez (uslovno rečeno) viših ciljeva poantira očekivanim i dobrodošlim ‘anatemisanjem’ od strane tradicionalnog dijela javnosti. Najveću pozornost je skrenula instalativnim radom pod nazivom “Svi sa kojima sam do sada spavala” (od 1963 – 1995, Slika 33.). Rad je predstavljen 1997. U osnovi, tu je postavljen kamp – šator čija je unutrašnja platnena površina dupke ispunjena imenima svih muškaraca sa kojima je bila u emotivnoj vezi. Obzirom da je rad predstavljen u Kraljevskoj akademiji u Londonu (a pod pokroviteljstvom Charlesa Saatchija, koji je ‘mecena’ i Damiena Hirsta) reakcije nisu izostale. Reakcije na koje je Emin očigledno i računala pri osmišljavanju i vizualiziranju ovog instalativnog uratka kojim potencira pomalo plitki i vulgarni idejni sadržaj. Unatoč već naglašenoj diferencijaciji između svojih vlastitih umjetničkih ciljeva te uradaka Tracey Emin kojim, većinski, tek bezobrazno udara u postulate morala i odgoja te u kojima ne prepoznajem dublju sadržinu, ona je ipak zaslužan suvremeni autor. Njena umjetnička egzistencija počiva i na rušenju tabua kroz beskompromisno prezentiranje autoričine intime koje godinama dosljedno ‘objavljuje’ javnosti. I ovakvim svojim uvažavanjem potvrđujem svoju otvorenost spram drugačijeg umjetničkog poantiranja u polju ‘odbojnog’, šokantnog i ‘ružnog’.



Slika 69. Laibach

3.2.17 *Laibach*

Ovo ‘putovanje’ zatvaram sa jednim muzičkim sastavom. “Laibach” je slovenački alternativni band, koji svoje porijeklo vuče iz Trbovlja, malenog slovenačkog industrijskog mjesta. Već dugo, u većoj ili manjoj mjeri, pratim dostignuća “Laibacha”. Njihovo poigravanje sa ideološkim – tada još uvijek pomalo dogmatskim normama bivše nam države, mnogima je dalo povoda za konstruiranje pogrđnih i rigoroznih stavova prema ovom muzičkom sastavu. “Laibach” je tako silovito ‘udarao’ u same temelje ukorijenjenog socijalističkog – jednopartijskog ustroja, da su, suštinski, bili prvi koji su takve temelje ozbiljno provocirali i poljuljali. Ali prije svega, oni su predstavljali i predstavljaju progresivnu i kvalitetnu muzičku snagu. Najupečatljiviji albumi su im: “Macbeth”, “Opus Dei”, “Sympathy for the Devil”, “Jesus Christ Superstar”. Njihov prepoznatljivi zvučni zapis, kombinacija ekstremno dubokog muškog glasa sa prikladnim elektronskim momentima u podlozi, stvaraju živopisan - specifičan, te prije svega, efektan odjek kod slušaoca... mada je nemali broj onih koji bi to opisali kao ‘uznemirujuću buku’. Prvi su zapadnjački band koji se usudio i uspio održati koncert u prijestolnici diktatorskog i krutog režima Sjeverne Koreje. To je bio posljednji u čitavom nizu ekscesa koji su, na neki način, postali trademark njihovog muzičkog predstavljanja. Beskompromisno poigravanje sa opšteprihvaćenim, ideološkim postulatima različitih kultura i režima ih čini, i danas, aktualnim i kontraverzним. U tom smislu, vidim i vezu sa mojom umjetničkom potrebom da se ‘razdrmaju’ temelji nečega što je ukorijenjeno ali retrogradno i zloćudno. Koliko sam (kao autor) ‘blizak’ njihovoj muzičkoj viziji svjedoči podatak da sam i vlastite izložbe (kao i u slučaju Diamande Galas) ‘otvarao’ njihovom numerom “Preludium”, sa albuma “Macbeth”. Ova uznemirujuća koračnica, koja svakim svojim taktom narasta i ‘prijeti’, mi je bila adekvatan izbor za kompletniji doživljaj sopstvenog vizualnog uratka - za akcentiranje ‘mračnog i nespokojnog’ unutar izložbenog ambijenta.

Ovaj kratki, konstruktivni osvrt na živa imena i njihova djela (estetiku i poetiku) dobrodošao je zbog još jednog razloga. Već sam pisao o lokalnom ambijentu – uslovima i okruženju unutar kojih djelujem. O specifikumu tog prostora biće još riječi, sukladno i naslovu ovog rada. Zahvaljujući uvidu u stvaralaštva pomenutih (većinski inostranih) autora, uspostavljao sam i nužnu paralelu sa svojim umjetničkim bićem. To ‘odmjeravanje snaga’, ta paralela sa ‘zapadnjačkom kreativnom mišlju’ je svakako dodatni stimulans. Ovakvim pregledom iznova sam istaknuo koliko su kontekst i fenomenologija ‘ružnog’ bili i ostali aktualni kao motiv umjetničkih analiza. Premda takve tenzije i ‘oslobađanja’ velikim dijelom pripisujemo početku dvadesetog stoljeća (avant – garda, post – ekspresionizam), očigledno je da su ovakva propitivanja i dalje vrlo razložna i referentna (Pop, Widrich 2014). Kontekst i poruka umjetnosti koju zastupam je, prirodno, već postojeći u demokratskim društvima – društvima koja baštine tekovine uređenih društvenih sistema koje će za nas još dugo biti nedostižne. Narodski – žargonski rečeno, ne možemo više ‘izmisliti toplu vodu’. Djelomično tačno. Upravo usporednom analizom, revizijom pomenutih stvaralaca i njihovih intencija, iznova sam učvrstio svoj stav, učvrstio sam predanost svojoj ‘misiji’ (svjestan težine ove riječi). Takođe, stekao sam sadržajni uvid u osobnosti i projekcije suvremene globalne umjetničke scene. Koliko god to pogrдно zvučalo, čest je stav da je takva scena (i njeni ‘proizvodi’) prilično dehumanizirana. Logičkim slijedom, pokleknula je pred zahtjevima i diktatima tržišta i marketinga (Massumi 2002).

Zaključio sam da, koliko god umjetnički izraz i njegova prezentacija bili ‘ružni’, nedopadljivi, uznemirujući, često se stiče dojam da (većinski) svjedočimo tek baratanju šokom, bez potpunije i kristalizirane nakane (Eversole 2009). Izgleda mi da nedostaje suštinski angažirane, čovječne bitke sa konkretnim ‘prauzrokom’ takvog (određenog) umjetničkog izraza.

4. Autorski grafički ciklus ‘Ikone našeg doba’

4.1 “Ikone našeg doba”

“Jer sažaljenje pobuđuje onaj koji nezasluženo pada u nesreću, a strah nastaje tako što prepoznajemo da je onaj koji doživljuje nesreću netko sličan nama – sažaljenje prema nekrivom, strah za nama slična.” (Aristotel 2005, 26)

U ovom dijelu rada želim rasvijetliti i ‘približiti’ sopstveni grafički ciklus “Ikone našeg doba.” Želim prevashodno ukazati na idejnu i filozofsku podlogu koja se kasnije manifestirala kroz konkretne grafičke listove – *GrafiKatarze*. Kao što ovim radom često akcentiram, već dugi niz godina insistiram na predstavi stvarnosti koja (na prvi dojam) graniči sa košmarnim, zastrašujućim... na momente i šokantnim. Međutim, moja umjetnost i poruka, nikada nije koketirala sa šokom kao pukim efektom koji ne objašnjava ništa (Hadžimuhamedović 2008). ‘Šok radi šoka’ mi se oduvijek činio ispraznim – usuđujem se reći i banalnim. Svjestan sam, naravno, postojanja nemalog broja afirmiranih autora koji djeluju upravo unutar ovakvog okvira, te djela koja su priznata i ocijenjena kao značajna i autoritativna (stoga sam i posvetio ovoj ‘varijanti ružnog’ neophodan raniji osvrt).

U ranijim poglavljima sam potanko pisao o bitnim – uticajnim stvaraocima i estetičkim diskursima koji su dobrano konstituirali i moj svijet. Zarana sam počeo osjećati afinitet prema, uslovno rečeno, mračnom doživljaju svijeta, stvarnosti i prilika koje sam percipirao na osobeni način. Takve slike i vizije su noću (uvijek i primarno noću) počele ostvarivati svoje ‘biće’ kroz brojne skice, zabilješke, pa i stihove. Spona između Vjere i Nevjere, ispravnog i pogrešnog, Dobra i Zla... uvijek mi je bila inspirativna; upravo zato što je tako tanana i krhka. Posebno naglašavam sklonost ka empatiji – žrtve, bolesni, nestali, unesrećeni su mi svojim sudbinama (te nedostatkom stvarne brige okoline prema istim) trajno zaokupljali pažnju. Zaokupljali su mi misli, ali i obogaćivali kreativni uklon. Takve priče i njene sudionike želim da iznova oživim, da njihovu patnju ‘uzdignem’; tako ih prizivam u sjećanje i činim ‘živima’ – u kolektivnoj svijesti živih. Ovakvu nakanu da se oda kreativni pietet Žrtvi opjevao je i Goethe:

*“Pláč obnavlja, dok bol mi opet niče,
Života ovog labirintski splet
I broji dobre, što ih prevarene
Od sreće, smrt uze prije mene...
... Ja neznanima pjevam bol svoj ljuti...”*

(Goethe 2004, 7).

Uz navedeni realni okvir, koji svakako obiluje nesrećnim, devastiranim – užasnim vizurama, vlastiti rukopis ne bih mogao uozbiljavati i kristalizirati bez vlastitog imaginarija. Taj i takav poluhalucinogeni, poluavetinjski ‘pejsaž sa sebi pripadajućim akterima’ strpljivo i opsesivno bilježim. Čuvam ga/ih od zaborava i ne dozvoljavam da ostanu tek ‘mrtvorodeni.’

O uplivu nesvjesnog u sferu svjesnog, te značaju i konotacijama takvog upliva potanko je pisao i Jung. Majstor psihoanalize i vrsni poznavalac raznoraznih manifestacija učinka podsvijesti u autorovom biću iznosi da:

“Slom svesnog stava nije mala stvar. To je uvek smak sveta u malome, kada se sve ponovo vraća u početni kaos. Čovek se oseća kao da je izdan, dezorijentisan, čamac bez krme, prepušten ćudi elementarnoga.” (Jung 1971, 177).

Nerijetko, osjećao sam upravo takvu potrebu za prepoznavanjem i identificiranjem sopstvenih unutrašnjih signala, slika i vizija. Mnogo simbola, sa svojstvenim različitim iščitavanjima, je uključeno u ovu grafičku prezentaciju. To su prevashodno motivi koji asociraju na tradiciju Bosne ali takođe pripadaju i današnjoj Bosni – ovoj stvarnosti. Simboli nam uistinu tumače skrivena i vidljiva obilježja svijeta i života (Bruce – Mitford 1996).

Osjećao sam potrebu da ‘vlastito nesvjesno’ izrodim na površinu, da mu dam jasan kontekst, ‘lik’ i smisao. Ukratko, u ovom praktičnom radu, u mojim *GrafiKatarzama* se prepliću arhetipovi – prapojmovi i pravizije kojima dajem osuvremenjen i ovoprostorni identitet. Svojim *GrafiKatarzama* dajem identitet ‘Ikonama’ – ‘svetinjama’ Bosne u namjeri da ih razotkrijem i ukažem na njihovu zaprljanost i lažnu Svetost. Takve *Grafikatarze* uistinu doživljavam i predstavljam kao grafičku – simboličku konceptualnu i duhovnu paralelu sa idejnom i etičkom konstrukcijom antičke drame. Takav suštinski karakter vlastite umjetnosti, vlastitog ‘ružnog’ je krucijalan za ispravno percipiranje i doživljaj ovog kreativnog istraživačkog rada.

Sam naziv “Ikone našeg doba,” dakle, sugerira na provokativni – kritički doživljaj pozadine cjelokupnog grafičkog ciklusa – projekta. Šta uopšte u ovakvom poretku stvari, u ovako poremećenom omjeru snaga, u poretku gdje su svi doskora važeći kriteriji i mjerila dobrobrano poljuljani – šta uopšte jeste Sveto? (Macleod, Holdridge 2006) Ukratko, sve prestaje biti obavezujuće. Tačnije, sve prestaje. Upravo stoga, ocijenio sam da i ovakvo vrijeme ima i zaslužuje svoje ‘svetinje,’ svoje ‘ikone.’ Naše doba je nevrijeme, previranje i ključanje. Možda su i tačna predskazanja da se bližimo kraju svijeta; možda je Bog uistinu odustao od svoga Roba koji je njegova slika (Durant 1932).

Unatoč ovako poetskoj deskripciji tako specifičnog momentuma, suština opstaje. Umjetnik bi trebao djelovati i biti ‚isturen‘. Takav doživljaj svoje pozicije konkretiziram u riješenosti da se ‚uhvatim u koštac‘ sa devijantnim, ‚malignim‘ manipuliranjem sa Svetim. Upravo stoga, takvo Sveto (koje je u bosanskohercegovačkom kontekstu srozano manipulativnim politikama te je raznoraznim ‚prisvajanjima‘ i ruinirano) predstavljam Svojim Ikonama. ‚Ikone ovog doba‘ su često sve samo ne prauzor istinskog divljenja i poštovanja; Ikone moga doba i moje Bosne su (poput same Bosne) zaprljane; usljed nesrećnih/naslijedenih okolnosti one su i Ružne te njima ukazujem na Zlo koje ih je i oblikovalo takvima.

U poglavlju u kome je razmatran metodološki pristup presudno mjesto sam posvetio hermeneutičkom metodi. Hermeneutika je izvorno zamišljena kao disciplina koja olakšava tumačenje/deskript Svetih knjiga i tekstova (Heidegger 2007). U mom konkretnom slučaju hermeneutika postaje metodološki pomagač – sistem kojim se olakšava tumačenje i kvalitetniji uvid u ‚moje svete slike‘; tumačenje ‚moga svetog‘ koje, iako obavijeno velom ‚ružnog‘, ‚užasnog‘, ‚tragičnog‘, progovara o potrebi za istinski Svetim, za istinskim Dobrom. Do takvih uzvišenih kategorija možemo doći tek nakon direktnih suočenja sa aktualnim užasima i tragikom Bosne. Iznova naglašavam potrebu za dostizanjem katarzičnog iskustva, metaforičkog ali i stvarnog buđenja na kome insistiram predstavljajući nesreću Bosne u mojim grafičkim iskazima.

Kao klasično educirani grafičar, svoj izraz sam formirao na postulatima i obilježjima klasične grafike. Moji izleti u druge klasične izraze su bili iznimno rijetki. Svjesno, savjesno i disciplinirano sam se držao puta koji razumijem i koji me i dalje inspirira i provocira. Međutim, u zadnjih nekoliko godina, sve češće zalazim i u područje instalacije kao i preformansa. Takve dopune grafičkoj konstrukciji ocjenjujem kao dobrodošle i opravdane. Naime, sve više uviđam da takvim ‚konglomeratom‘ iznova potenciram i učvršćujem prvotnu ideju i koncept. Tako zaokružujem svoju estetiku, te njoj pripadajuću poruku, kvalitetnije i sadržajnije. Takvim konceptualnim kombiniranjem različitih vizualnih medija moja *GrafiKatarza* postaje zaokružena i utemeljenija vizualna predstava. Nije zgoreg napomenuti da na taj način ‚održavam korak‘ sa uzusima i varijabilnim ekspozicijama svojstvenih današnjem dobu, sa suvremenim tendencijama o kojima sam više rekao u drugom poglavlju.

„Ikone našeg doba” dakle nije tek efektan, provocirajući naslov praktičnog dijela ovog rada. Takva prvobitna asocijacija na Sveto, takvo iščitavanje Svetog unutar našeg/moga doba je višeznačna. Moje kreativno istraživanje predstavlja sublimaciju više sfera interesovanja i analiza (psiholoških, religijskih, socijalnih, povijesnih). Očigledan je i moj interes prema mističkom – religijskom – duhovnom te njihovom percipiranju u suvremenim/živućim okvirima. Paralelno sa rastućim interesom, kako sam rekao, raslo je i razočarenje spram opštoj

laži, licemjerju i prizemnom manipuliranju kategorijama koje bi trebalo slaviti i uzdići.

Kako sam to u uvodu naglasio, mi živimo u dobu marketinga. Iskren, korektan, majstorski izraz gubi na snazi i vrijednosti usljed opštih olakšica i neznanja – usljed suštinskog i sistematičnog neznanja i apatije (Kvaščev 1976).

Upravo i ovim grafičkim ciklusom, koliko god zvučalo i pretenciozno, nastojim očuvati stilske i majstorske odlike starih majstora grafike živima i potentnim – jer to zaista jesu i moje vlastite odrednice i urođeni afiniteti.

4.2 Hermeneutički horizont u Crnoj umjetnosti: *eleos* – *phobos* – *catharsys*

U sljedećim redovima ću preciznije akcentirati, prije svega, lični doživljaj pojmova i značenja *eleosa*, *phobosa* i *catharsysa* – oslanjajući se naravno na Aristotelov nauk o *poetici*, tačnije o strukturi te funkciji dramskog pripovijedanja i njegovog koncepta. U drugom poglavlju sam približio čitaocu izvorna Aristotelova razmatranja ovih elemenata tragične predstave ali i naznačio vlastita viđenja kojima *eleos*, *phobos* te *catharsys* preoblikujem u svoju grafičku sliku i misao. Upravo ću detaljnom analizom tri konkretna grafička lista iz ciklusa “Ikone našeg doba” (koji i nose nazive po ovim antičkim ‘emotivnim elementima’ primarno tragičkog prikaza) dodatno pojasniti moj autorski pristup tragičnom – nesretnom usudu Bosne koji je kao takav i oblikovao moj ‘ružni’ umjetnički iskaz. Ostali otisci iz ove postavke (koje ću takođe adekvatno rastumačiti na samom kraju ovog rada) su nužna ‘pratnja’ - oni predstavljaju vezivno tkivo cijelog procesa i razvoja moje grafičke priče; oni ‘združeni’ vizualiziraju (simbolički ali i doslovno) moju autorsku i ljudsku poruku/kritiku.



Slika 35. Danis Fejzić, "Eleos", grafika (jetkanica), 2015. godina

4.2.1 Eleos

Grafički list kojim otvaram postavku ‘‘Ikone našeg doba’’ nosi naziv ‘‘Eleos’’ (Slika 35.). Kao što sam naglasio u podpoglavlju o *katarzi*, *eleos* je grčki termin za osjećanje sažaljenja, milosrđa ali i tuge. Ovaj prvi u nizu otisaka u svom formalnom i idejnom sadržaju objedinjuje mnogo toga što sam već opisivao u ranijim redovima; radi se o predstavi ‘svetog čovjeka’ koji je kažnjen, mučen i razapet na krst – krst koji i sam na momente gubi na svojoj vizualnoj ali i suštinskoj čistoti/svetosti. Forma ovog stradalnika, ovog unesrećenog je ‘nagrižena’ i ruinirana; njegov bol i njegova muka su prikazani neuljepšano i sugestivno u svrhu iniciranja onog osjećaja kod gledaoca koji bi bio adekvatan i samom nazivu rada. Takva poludefinirana – polurođena individua grca u svojoj patnji iščekujući spas, pomoć – svjetlost iskupljenja. Ovakav početni stadij u doživljavanju tragičkog sadržaja i idejnosti moje grafičke prezentacije nagoviještava, velikim dijelom, i vizualni te psihološki kvalitet otisaka koji tek slijede. Pored svoje ‘smrtne’ vezanosti za krst, ovaj mučenik iznad glave nosi i simbol polumjeseca – simbol koji u ovakvoj konstalaciji ‘preuzima’ i odlike oreola. Ovim simboličkim sjedinjavanjem obilježja islama i kršćanstva nedvojbeno ukazujem na religijski i multietnički specifikum Bosne, specifikum koji sam obrazlagao u ranijim poglavljima. Takav ‘‘Eleos’’ je moja autorska vizura Bosne u ratu, metafora Bosne koja je bila napuštena, sama, metafora Bosne koja je i bila raspeta. I u ovom slučaju sam težio neuljepšanom prikazu istinske bosanske boli i nesreće; niti ovdje nisam sebe htio dovesti u zamku banaliziranja niti profaniranja takve teme (vidjeti podpoglavlje o *kiču*) čije su me očite uveznice sa patnjom nagnale da im iznađem adekvatan vizualni identitet. U suprotnom, samog sebe bih mogao svrstati u kategoriju koju je okvalifikovao Aristotel rekavši:

‘‘Jer postoje pjesnici koji podilaze gledaocima sastavljajući drame ponjihovoj želji. Ali to nije užitak koji proizlazi iz tragedije, nego je većma svojstven komediji.’’
(Aristotel 2005, 27)



Slika 36. Danis Fejzić, "Phobos", grafika (jetkanica), 2015. godina

4.2.2 *Phobos*

Sljedeći grafički list, kojim sam pokušao približiti vlastito poimanje paralela između konstrukcije i principa antičke drame te mog doživljaja tragičnog i ‘ružnog’ unutar Bosne, takođe nosi znakovit naziv – riječ je o grafici pod imenom ‘Phobos’ (Slika 36.). Poput *eleosa*, i *phobos* primarno asocira na važan emotivni – psihološki momenat na koga se računa pri izvođenju dramskog tragičnog djela i koji je neophodan za uspješnu provedbu takvog djela. *Phobos* (prev. strahovanje, jeza) sam ‘predstavio’ slikom predimenzionirane lobanje – glave koja doslovno ‘isijava’ svoju zastrašujuću, mračnu energiju te odašilje prijeteću poruku. Takva crna, užasavajuća ‘maska’ od svojih vizualnih karakteristika posjeduje tek životinjsko zubalo koje nam se ukazuje kroz zlobni osmijeh te praznu očnu šupljinu – tačnije rupu. Ovakva jednooka kultura je takođe u ‘korelaciji’ sa jednim od simbola Svetog – sa polumjesecom koji je u ovom slučaju crn i devastiran. Pozicioniranje polumjeseca/oreola iznad ove dijabolične glave pojašnjava moju riješenost da ukazujem na tendencije da se raznorazne neprilične, loše manifestacije dovode u kontekst Svetog te da se doživljavaju ‘Ikonama’. U vremenu koje je nevrjeme, u vremenu kada se očigledno i bez skrupula manipulira sa Svetim, kad se Sveto sknavi (Oršolić 2006), ovakav moj grafički iskaz dobija na simboličkom smislu. Takav moj ‘Phobos’, logično, ničim ne priziva osjećaj i prisustvo *eleosa*; takav ‘Phobos’ i služi zastrašivanju, upozorenju nad već opisanim zloćudnim izokretanjima i malicioznim dispozicijama Svetog koje, u dobroj mjeri, primjećujem u sadašnjem bosanskom političko – religijskom ustroju. Ukratko, kao i u prethodnoj analizi, i ovdje, svojim umjetničkim kapacitetima, simbolički ali i doslovno ‘oponašam’; oponašam stvarnu nesretnu situaciju – situaciju kojoj sam i svjedok.

“Od tragedije, naime, ne valja tražiti svaku vrst užitka, nego samo onu koja joj je svojstvena. A budući da pjesnik treba da stvara onaj užitak koji potječe od sažaljenja i straha posredstvom oponašanja, očito je da to treba da bude ugrađeno u dramsko zbivanje.” (Aristotel 2005, 28)



Slika 37. Danis Fejzić, “Catharsys” grafika (jetkanica), 2016. godina

4.2.3 *Catharsys*

Objašnjavajući smisao intimističke usporedbe vlastitih grafičkih uradaka sa suštinskim odlikama ‘emotivnih nosilaca’ antičke tragičke predstave – *eleosa* i *phobosa*, došao sam i do metaforičkog uprizorenja katarze (*catharsys*). Katarza (kao iskustvo pročišćenja, popravljanja i zaliječenja) mi je od samog početka ovog etički usmjerenog istraživačko – kreativnog poduhvata i povod i cilj. Na grafici koja nosi naziv ‘‘Katarza’’ (Slika 37.) sam predstavio vizualno jedinstvo dva najdominantnija religijska simbola šarolikog bosanskog etnokonfesionalnog specifikuma. Povremeno obrađujući motive i obilježja koji pripadaju i drugim nacionalno – vjerskim identitetima (npr. judaizam) ovdje sam insistirao na sprezi i jedinstvu krsta (kršćanstvo) te polumjeseca (islam); upravo jer kritičkim osvrtom na ove dvije tradicije konkretizujem aktualnu pogubnu konfrontaciju njihovih zvaničnih ‘predstavnika’. Takav ‘odnos’ se konstantno politizira i njime se isuviše često manipulira. Za razliku od prvog otisnutog stanja ove grafičke matrice gdje su krst i polumjesec izvnuti naglavačke te takvi jasno ukazuju na sunovrat Vjere u Nevjeru, sunovrat Svetog u Zlo, na ovom finalnom otisku se konačno uspostavlja ispravna pozicija i percepcija ovih simbola Svetog. Takođe, za razliku od prethodnog stanja, opšte crnilo – mračni ambijent i mračna atmosfera su zamijenjeni Bijelim; takvo Bijelo u ovom slučaju nije samo obojenost, takvo Bijelo je metafora pročišćenja i ‘oduhovljenja’. Nakon strašnog i ‘pritiskajućeg’ crnila došlo se do ponovne čistoće – od zasićenja do pročišćenja! Upravo uspostavljajući ovakvu simboličku međuigru, ja suštinski progovaram o kompleksnom problemu nejedinstva, konfrontacije i antagonizama koji ne bi smjeli biti realna obilježja Bosne kakvu sam već opisao (podpoglavlje *Suvremeni okvir Bosne i Hercegovine*). Govorim o Bosni koju je krasio ‘oreol’ tolerancije i poštivanja različitosti. Ovim grafičkim listom, ovom ‘‘Katarzom’’ ja simbolički slavim Sveto, slavim Dobro – u iščekivanju jedne bolje i zdravije Bosne. Dramaturškim vođenjem i viđenjem vlastitog kreativnog procesa ostvario sam i metaforičku – grafičku katarzu ali i sopstveno autorsko i ljudsko pročišćenje.

“Tragedija je oponašanje ozbiljne i cjelovite radnje primjerene veličine ukrašenim govorom; to oponašanje se vrši isključivo ljudskim djelanjem a ne naracijom i ono sažaljenjem i strahom postiže očišćenje takvih osjećaja.” (Aristotel 2005, 15)

4.3 Izvedbeni dio rada: tehničko – tehnološki proces

Sada ću nešto više reći o samom tehničko – tehnološkom postupku, izvedbenom dijelu rada. Uvijek sam se primarno iskazivao u domenu duboke štampe – u kombiniranju različitih tehnika sam iznalazio zadovoljstvo i poticaj za njihovim daljnjim ovladavanjem, iznalazio sam maksimalnu mogućnost da zamišljeno i ostvarim. Prevažodno sam crtač; jasan, precizan i ‘nekalkuliran’ crtež je temelj – nosilac moje cjelokupne grafičke situacije. I u ovom ciklusu, većinski dio je ostvaren putem bakropisa. Svoj crtački nerv (u bakropisu) temeljim na discipliniranom, pročišćenom pristupu motivu koji obrađujem. Veliki oslonac sam nalazio (i nalazim) u ostvarenjima starih majstora. Pogotovu se to odnosi na velikane sjevernjačke – njemačke renesanse. Durer, Schongauer, Holbein, između ostalih, su još iz perioda osnovnog obrazovanja budili u meni osjećaj ushićenosti. Budili su poriv da i sam pokušam uraditi nešto slično. Tehnike urezivanja linija – crteža u metalnu ploču su i do današnjeg dana fundament u koncipiranju vlastite grafičke vizije.

Uvijek sam bio rukovođen idejom da motiv koji tretiram bakropisom nikada ne bude u potpunosti ‘otjelotvoren’ i doslovno predočen. U takvoj korelaciji vidljivog – očitog te onoga što se tek naslućuje u svojoj začetnoj strukturi i obličju, nalazio sam likovno opravdanje za simbolički ugao iščitavanja pojedinačnih motiva. Ukratko, simboli koje sam pojašnjavao i kojima sam pojašnjavao, adekvatno funkcioniraju tek ukoliko su lišeni prezasićenja i puke opisivačke manire.

Zaštitnu podlogu na cinkanu ploču nanosim tradicionalnim metodom – pomoću tvrdog voska i valjka. Ovakav postupak omogućava da kvalitet i oštrina linije budu na zadovoljavajućem nivou. Tako grafička igla nesmetano klizi, bez ikakvog otpora, po površini ploče, što druge varijante u vidu industrijskih – tekućih zaštitnih podloga, u većoj ili manjoj mjeri, otežavaju. Liniju i linearno opisivanje forme shvaćam kao idealno sredstvo za postizanje ‘tjelesnosti’ – za kvalitetno prezentiranje oblička, volumena i tkiva. Preplitanjem i sadejstvom različitih kvaliteta linearnog, dolazio sam do dragocjenih rezultata u pokušaju predstave trodimenzionalne forme. Polazište mi je da takvim linearnim odnosima ispunjavam, gradim i tumačim unutrašnjost – srž oblika. Na taj način ostvarujem i konačni obris, konturu date površine. Nikad u potpunosti ne ‘gušim’, ne zasićujem opisima istu tu nutrinu. Samim time dajem joj ‘slobodu’ da u svojoj nedorečenosti govori više o svojoj stvarnoj prirodi nego što bi bio slučaj da je riječ o doslovnoj faktografiji (Hildebrandt 1987). Ovakvim doživljajem linearnog ostvarujem težnju da discipliniranim, kontroliranim linearnim zapisom uobličujem nešto što je samo slutnja, fantastična vizija. Nešto čemu konkretna i potpuno jasna forma i ne priliči. Precizirati i konkretizirati takve vizije i jasnim crtežom ih učiniti ‘stvarnim’,

prepoznatljivim je upravo ono što je moju osobnu imaginaciju ‘uzdiglo’ na stupanj ‘zamislivog’, uslovno rečeno, stvarnog prikaza. Udovoljiti takvom izazovu, predstaviti ono što je nalik snoviđenju, zaista predstavlja zadovoljstvo i dodatni motiv za prakticiranje ovakvog ‘klasičnog’ pristupa bakropisu. Linija je temelj, ona je putokaz. Ona je određenje i definicija, uveznica početka sa krajem. Linija je sredstvo i najvažniji element likovne umjetnosti. Ona je trag i zapis. Imajući sve to u vidu, potpuno je opravdano tražiti svoj umjetnički izraz i utemeljenje kroz primjenu linije. Svoj rukopis gradim kroz crtež – čvrstu i definiranu likovnu formu koja, kao takva, počiva na linijama i njihovim međusobnim odnosima. Još preciznije je o odlikama crteža pisao Ljubomir Erić:

“U tom slučaju crtež je introspekcija i svest o unutrašnjim procesima i najočiglednijoj unutrašnjoj realnosti subjekta; zapravo, to je slika unutrašnjeg sveta stvaraoca, otisak njegove duše, ključ i veza koja mnogo toga može da kaže o onome ko ga je stvorio. Jednom rečju, u tim okolnostima crtež je život iznutra, znači isključiva subjektivnost.” (Erić 2010, 28).

Ovdje je uistinu lijepo zaokružena slika o snazi i funkciji crteža. Iznesen je stav o važnosti samog procesa kao i uloga kreativca – crtača.

Temeljni crtež u bakropisu je većinom u sadejstvu sa akvatintom. Izražajna sredstva akvatinte su korištena u svrhu ‘uokvirenja’ i akcentiranja mračnog okoliša predstavljenih likova, oblika i simbola. Svjesno sam (u većini slučajeva) primjenu akvatinte sveo na tek jedan ton, najčešće crnu. Akvatinta tako jednako potencira kvalitete bakropisa kao što potencira i sopstvenu vizualnu karakteristiku i dojam. Budući da se radi o velikim površinama, koristio sam se klasičnim metodom nazrnčavanja ploče pomoću asfaltnog praha uz naknadno zaprašivanje auto-lakom u spreju. Ovakvo sadjestvo je često neophodno obzirom da želim postići kompaktnu, sočno toniranu i zanatski uspješno tretiranu formu. Tako se ostvaruje ujednačena obojenost velike površine.

Nakon što sam pojasnio sve značajke linije u bakropisu i njenih izražajnih sredstava, kao i nakon teksta o doprinosu akvatinte, vrijeme je da kažem nešto i o ulozi i tretmanu teksture općenito. I taj segment likovnog jezika smatram bitnim za kvalitetniji doživljaj moga grafičkog rada. Konceptualno, ciklus “Ikone našeg doba” podrazumijeva proces metamorfoze – postepenog mijenjanja, nadograđivanja ali i narušavanja određene matrice. Podrazumijeva se, dakle, da se grafičkim sredstvima tekstura ploče podvrgava raznovrsnim mehaničkim i kemijskim uticajima u cilju što snažnijeg i sugestivnijeg ‘pričanja priče’. Ovdje želim napraviti razliku u odnosu na značaj strukturalnosti i opisnosti različitih materijala koji je prisutan kod umjetnika enformela. Dok je za pomenuti likovni pravac sama

tekstura (sa živopisnošću njenih odlika) od krucijalnog značaja, meni je tekstura tek pratilac jednog kontinuiranog procesa. Govorim o procesu nastajanja i u njemu procesa nestajanja, kao neizbježnog 'kontraprodukta'. Mijenjanjem stanja matrice mijenja se i teksturalni zapis koji tom stanju daje identitet. Bogatstvo i upečatljiva izražajnost teksturalnih prikaza su rezultat kako spontane i nikad u potpunosti očekivane reakcije, tako i kontroliranog pristupa (koliko je to moguće). Moja 'crna umjetnost', kako volim da je nazivam, je istinski 'došla na svoje' postupnim i sistematičnim nadograđivanjem prethodnog stanja matrice sa uvijek novim tragom 'raspadanja'. Radi se o uvijek novom obilježju na trenutnoj kvaliteti teksture. Od otiska do otiska, od stanja do stanja pojedinačnih matrica, sa svakim djelovanjem po metalnoj ploči teksturalni akcenti su bivali dojmljiviji i snažniji. Svrsishodno su oblikovali i opisivali etape svoga 'grafičkog puta'.

I sam proces čišćenja ploče nakon nanošenja boje sam koristio za potpuniji uvid u 'zastrašujući' grafički iskaz, u snažni i sugestivni 'govor' matrice koja nestaje. Povremeno sam upotrebljavao tanki papir za čišćenje, povremeno sam koristio dlan te ponekad i zamotuljak od krpe (sve ovisno od stepena grubosti metalne površine). Takvim kombiniranjem dodatno 'isijava' silna manifestacija teksturalnih prikaza o kojima sam govorio.

Takođe, već prepoznatljivi grafički prikaz u velikoj mjeri dugujem 'lepršavim' svojstvima lavir – metode. Direktni uticaj azotne kiseline na cinkanu ploču je bitan momenat u 'omekšavanju', suptilnom razjedanju prvobitne krute postavke bazirane na bakropisu i tonskim vrijednostima akvatinte. Koristeći definatorij tehnika, lavir-metoda je:

“Proces direktnog nanošenja kiseline na ploču kojim se proizvodi određeni ton, uzimajući u obzir da kiselina neće nagrizzati strukturu žestoko i time izazivati oštećenja površine, tako da gafičari često koriste ovaj postupak da bi ostvarili željenu 'toplino i mekoću' na velikim otvorenim dijelovima. Pri normalnoj reakciji kiseline na metalu, koju kontrolišemo uklanjanjem nastalih mjehurića pomoću četke, ovo takozvano 'otvoreno nagrizzanje' razultira svijetlo sivim tonovima.“ (Gascoigne 2004, 41).

Prilikom laviranja matrice, uvijek insistiram da ona bude blago zagrijana, jer su 'razorni' efekti tada kudikamo jači; ali zahvaljujući discipliniranom vođenju postupka omogućujem i mnoštvo delikatnih manifestacija u gradnji tonskih prelaza. Za ekstremnija dešavanja na ploči, pri kontaktu sa kiselinom, nekad koristim i kuhinjsku sol koju (po potrebi) dodajem na željene partije (Lalanne 1981). Takvim metodom se ostvaruju dominantniji, 'žešći' momenti koji su dobrodošli uz 'crne', 'stravične' vizure – motive koje predstavljam. Ovo 'žigosanje' matrice omogućava kudikamo veći broj kvalitetnih otisaka negoli je to slučaj sa metodom

klasičnog laviranja. Uvijek nastojim održati balans između crtaćih površina i detalja te lavir – partija koje ih uokviruju. Takav postupak, razumljivo, podrazumijeva dodatnu disciplinu jer tekuće stanje kiseline nije jednostavno kontrolirati. Nerijetko, forme koje želim sačuvati zaštićujem tečnom prevlakom – grundom te i takvim klasičnim receptom zadržavam prvobitna stanja i kvalitete matrice (Fuchs 1978).

Za postizanje ovakvih likovnih momenata moram reći da nastaju kao rezultat hemijske reakcije pri kontaktu azotne kiseline sa tek djelimično, ovlaš nazrnčanom pločom. Rezultat je tada uzbudljiviji i živopisniji. Pomenuti kvaliteti spontanog učinka kiseline bivaju vidljiviji. Takođe, naglašavam da ovakav princip rada bitno ubrzava tonsko uobličavanje i umjetniku omogućava bolji uvid u stvarno stanje dešavanja na samoj ploči. Uz već naglašeno umjereno naprašivanje ploče asfaltnim prahom, rezultat biva dodatno poboljšan kada je matrica blago zagrijana – sami kemizam je tada logički olakšan i pojačan.

To bi bio okvirni – sažeti pregled tehničko-tehnološkog procesa kojim se došlo do konačnog uobličenja ciklusa “Ikone našeg doba”.

4.4 Simboli i njihovo korištenje u grafičkom ciklusu “Ikone našeg doba”

U narednim redovima ću se pozabaviti analizom (za mene) nemjerljivog značaja simboličkog predstavljanja i vlastitim doživljajem konkretnih simbola za koje smatram da su neodvojivi od idejne podloge mog grafičkog izraza i ciklusa “Ikone našeg doba” u cjelini. Time ću rasvijetliti svu višeznačnost i dubinski sadržaj ovog praktičnog segmenta rada. Simboli koje prikazujem i kojima ‘metaforički prikazujem’ su i opći i konkretno prirodni svakom zasebnom otisku. Sve što, u polju grafičkog medija, iznosim i ‘ilustriram’ se velikim dijelom bazira na pažljivom odabiru adekvatnih simbola koji višeslojno tumače poruku i podlogu datog prikaza. Simboli, kao univerzalni ‘kodovi dešifrovanja’ određenog motiva/pojave postaju krucijalni nosioci moje grafičke priče, priče koja suštinski predstavlja ‘Čovjeka kao Božijeg Sina’ koji egzistira u okolnostima koje su tako daleke i neuvezive sa čistoćom i konceptom božanskog plana (Kami 1987). Pitanjima čovjekovog poslanja i njegovoj stvarnoj moći/nemoći, bavio se i C. G. Jung. On takvog ‘božanskog junaka’ predstavlja na sljedeći način:

“Kako su sve mitske slike i drama čovječije duše mimo svijesti, tako je čovjek i onaj koga treba izbaviti i izbavitelj sam. U božanskom junaku samo se božanstvo trudi oko svoje nesavršene patničke, žive kreacije; ono čak i samo preuzima patnju i tim žrtvenim činom izvodi uzvišeno djelo, čin izbavljenja i pobjede nad smrću. U pogledu provedbe tog potpuno metafizičkog djela čovjek zapravo ne može učiniti ništa odsudno. Pun vjere i pouzdanja on uzdiže pogled prema svojem Izbavitelju i trsi se oko nasljedovanja, koje međutim nikada ne seže tako daleko da bi čovjek sam mogao postati izbavitelj ili barem samoizbavitelj.” (Jung 1998, 316).

Rukovodeći se i ovakvom suštinom – limitiranošću čovjeka, nikada takvog Sina Božijeg ne glorifikujem. Stavljam ga u kritički, često potpuno negativan kontekst te, likovnim putem, ukazujem na ‘kvarnost’ i potrošnost čovjekovog duhovnog i tjelesnog sadržaja. Stavljam ga u aktualni i pripadajući okvir gdje se prepliću sveto/bogohulno, ispravno/pogrešno, moralno/devijantno... Sada nešto više o konkretizovanim simbolima koje koristim te o uglovima njihovog percipiranja.

Krenuću od vizije mjeseca/polumjeseca koji je svojim čestim prisustvom na mojim grafičkim listovima zaslužio detaljnu analizu. Prikazati sve njegove odrednice i pratiti tako široku lepezu iskaza i vjerovanja vezanih za ovaj moćni simbol predstavljao bi uzaludan proces. Stoga sam se opredijelio za svrsishodnije iščitavanje karaktera i osobenosti mjeseca koje omogućava jasniji uvid. U najkraćem, mjesec je predstavljen kao “nebesko telo vidljivo noću. Povezuje se sa sposobnošću rađanja, a simbolizuje takođe smrt i vaskrsnuće” (J. Chev-

alier, A. Gheerbrant 1989, 53).

U svom grafičkom iskazu uglavnom predstavljam motiv polumjeseca. Time očigledno potenciram postulate islamskog kruga ali uvijek razmišljajući o aktualnom kontekstu suvremene Bosne. Na taj način kritički propitujem uplive krivovjerja i licemjerno poigravanje sa postulatima Svetog. Metafora mjeseca kao neuništivog, vječitog i uvijek prisutnog ali takođe i mističnog, samozatajnog je dobrodošla u ovu zbirku simboličkog predstavljanja narušenih i lažnih vrijednosti u okvirima uzvišenog, Svetog. Takođe, razmatram i poigravam se sa dogmatskim stajalištima i uvjerenjima. I takve tendencije razotkrivam i uprizorujem. Kako sam već naveo fenomen mjeseca predstavlja simbol prelaska iz stanja života u stanje smrti, ali i obratno. Mjesec je doživljen i simbolom Onoga koji gospodari tajnama i zakonima života i smrti (Tresidder 2004).

Kolika je snaga i uticajna sfera ovog motiva, svjedoči činjenica da su raznorazni svjetski velikani pisali o mjesecu (često poetski doprinoseći još potpunijoj spoznaji ovog simbola). Jedan od autora koji nudi tumačenje misterija mjeseca je Mircea Eliade. On zapaža:

“Mjesec je prvi umrli, ali i prvi koji uskrsava. Baš kao što Mjesečev nestanak nikada nije konačan, budući da iza njega slijedi novi Mjesec, ni nestanak čovjeka nije konačan.” (Mircea Eliade 2007, 52).

Već sam pogled na citirane izvode i na referentne autore ukazuje na to kolika je moja vlastita zaokupljenost ovim ‘nedokučivim’ motivom. Ponovo naglašavam, mada primarno predstavljam mjesec u kontekstu religijskog obilježja, svakako sam zaokupljen i širim tumačenjima o kojima sam ukratko i pisao.

Krst je takođe općepoznati – univerzalni simbol koji se prvenstveno koristi za označavanje pripadnosti kršćanstvu (slično kao sa simbolikom mjeseca/polumjeseca, pomoću kojeg prizivam u svijest sve bitne odrednice koje su prirodene islamu). I u svojoj grafičkoj postavci primarno zastupam takvo polazište, radi konkretnijeg ukaza na religijski milje stvarnog ambijenta kojeg predstavljam, dakle razotkrivam religijska obilježja multikonfesionalne Bosne i Hercegovine. Iznova naglašavam, ovakvim svojim doživljajem i manifestacijama svetih religijskih oznaka, ni na koji način ne dovodim u pitanje nečiju opredijeljenost za vjerovanjem (neovisno o konfesiji). Ničim ne aludiram na pogrđan, ciničan ili nepristojan stav bilo koje vrste. Likovnom upotrebom ovakvih svetinja želim samo da ukažem na nakazna i nedolična stanja i pojave koje se (kako to često navodim) miješaju u religijski koncept i okvir – Zadiru u Sveto. Takav konglomerat pogrešno tumačenog sakralnog je nažalost itekako zastupljen u ovom društvu, društvu koje i analiziram zajedno sa njegovim ‘akterima’ koje kritički sagledavam i grafičkom metodom ‘preoblikujem’.

No, da se vratim na simboliku krsta. U deskripciji ovog motiva se kaže:

“Krst je geometrijska figura i ornament koji primarno simbolizuje hrišćanstvo i samim tim zapadnu civilizaciju. Krst je sveti simbol Hristove muke i stradanja. Obiluje mnogim simboličkim značenjima, koja su često protivrečna. Najčešće konotacije: nositi svoj krst, prolaziti kroz iskušenja, podnositi svoju sudbinu.” (Tresidder 2004, 46).

Upravo posljednja rečenica najsažetije, najkonkretnije opisuje uobičajena sagledavanja ovog simbola u svijesti običnog čovjeka. Krst kao simbol muke Sina Božijeg u svome izrazu nerijetko ‘izvrćem’ unutar njegovog izvornog čistog i svetog konteksta. Upravo stoga što želim naglasiti (kao i u ranijem primjeru) sveprisutnu tendenciju manipulisanja i čovjekovog degradiranja svetinja, posebno u današnjem vremenu (Kecmanović 2005).

Motiv koji je primjetan na većini mojih grafičkih listova – *GrafiKatarzi* je i oreol. Taj polukružni, kruni nalik, simbol dodatno akcentira približavanje svih značajki Svetog – Uzvišenog u svijesti prosječnog posmatrača. Preciznije rečeno:

“Oreol, sjajni disk oko glave, znak je čistote i duhovnosti. Isprva je bio kruna, i predstavlja zračenje milosti koja ispunjava neku ličnost.” (Gijmo, Blimel 2011, 98).

Nerijetko je taj oreol potenciran bojom – ispunjen je zlatastom, sjajnom lazuricom te tako blješti kao svojevrsni zaseban, ‘uzdignuti’ znak. Znak koji privlači pažnju ali i projicira svu kontradiktornost cjelokupne grafičke poruke. Naime, forma i ‘portret’ svake Ikone je oštećena, zaprljana, ruinirana. Zastrašujuća u svojoj cjelokupnoj pojavnosti. Samim time, i oreol – njegova ‘svetost’ biva dovedena u pitanje. Insistiram, dakle na dubljem pronicanju i odgonetanju stvarnih značajki svega što nam se plasira kao ‘sveto’. Takvi moji ‘Sveti likovi’ imaju zaseban, sebi svojstven okoliš. Praznina je to ništavila, neodređenog i deprimirajućeg staništa. Takav prostor i takva fizionomija ovih ‘ikona’ su nedvosmisleno prilagođeni sadašnjem trenutku svijesti, vrednovanja, opštih manipulacija i laži. Sunovrat morala i upitnost kredibiliteta ‘vjerskih vođa’ zaslužuju ovakav vid prikaza i razotkrivanja.

Simbol koji je takođe nerijetko prisutan u mojim grafičkim ‘deskripcijama’ Bosne i njenog čovjeka je crv – larva. Takav ekvivalent propadanja, razjedanja je očigledno prikladan, obzirom na tumačenja koja iznosim o aktualnom/akutnom stanju bosanske stvarnosti. Neke od opštih definicija crva/larve glase:

“Simbol života što nastaje iz truleži i mrtvog. S druge strane, gusjenica – crv u biološkoj evoluciji označuje etapu prije rastvaranja, raspadanja. Ali generalno uzevši, ona je u svim legendama simbol prijelaza, iz zemlje u svjetlo, iz smrti u život, iz larvalnog stanja u stanje duhovnog uzdizanja.” (J. Chevalier – A. Gheerbrant 1983, 40).

Kao što je prikazano, crv predstavlja i trulež i smrt. Ali takođe, on je prisutan i viđen i kao simbol stvaranja – nastanka. Još jedna od dobrodošlih ‘nelogičnosti’ i kontradiktornih percepcija u okrilju ovog ciklusa – ove problematike. Crv je (na mojim listovima) obično smješten u centar raspadajuće predstave ‘Svetog čovjeka’, on je smješten unutar prsa te svojim očiglednim prikazom nije više na nivou metafore. On je živuća paralela aktivnom, nezaustavljivom uništenju i razgradnji. Često je i crv (poput motiva oreola) koloriran zlatnim premazom. Time se uspostavlja još konkretnija veza između uzvišenih, vječito nedodirljivih odlika simbola oreola te ovog neumitnog razgradioca.

Nerijetko su ovi likovi – ove groteskne individue jednooke. Oko – jedno oko je motiv koji takođe analiziram duže vremena. Oko kao simbol duše, oko kao vidljiva duša koja se pokazuje okolini, oko kao oznaka unutrašnjeg Ja – skrivenog i zatajenog ali opet tako jasnog i uticajnog (Gijmo, Blimel 2011). To je motiv kojim su se bavili mnogi iz najraznovrsnijih pobuda. Poznatu tezu o očima kao ‘ogledalu duše’ (jasnoj predstavi jasne, čiste duše) redefinirao sam i preformulirao predstavom jednog oka. To je oko bez svoga ‘pratioca’, ono je onemogućeno – njegova svrha je nepotpuna. Takvo oko uistinu pripada svome nosiocu (kakvim ga prikazujem), ono pripada onome čija je duša utonula u mrak. ‘Ogledalo’ takve duše i ne može biti predstavljeno jasno i cjelovito. Da bih zaokružio ovaj osvrt na tako snažan i bitan simbol, poslužiću se Huxleyevom metaforom oka:

“Oko je prozor duše... U stvarnosti, u snovima, u umjetnosti, u legendama širom svijeta i kroz razne oblike misticizma, oko – ogledalo božanstva – reflektuje naš pogled unutar sebe u potrazi za sopstvenim Ja i Vrhovnim Bićem koje vidi sve. Rezultat tog sagledavanja nas može užasnuti a može i uzdignuti.” (Huxley 1990, 38).

Nekada su ovim mojim ‘Ikonama’ pridodati životinjski atributi, nekada adekvatni religijski simboli, neovisno o konfesiji. Njihova ‘vjera’ – njihova nevjera je univerzalna. Oni su Lažni Sveti. Oni pripadaju vremenu laži i hipokrizije.

U većini slučajeva, ovi portreti su doslovno izrezani – oni su odvojeni od prvobitne forme matrice. Tako se još više daje značaja njihovoj suštinskoj ‘egzistenciji’ – njihovom otuđenju i

izoliranosti. Takvi trodimenzionalni oblici su žestoko nagriženi razornim dejstvima kiseline. Njihova tekstura je time vidno oštećena, 'žigosana'. Zbog raznovrsnih kvaliteta u reljefnoj igri njihovih površina, svoje grafičke ploče već duže vrijeme tretiram i kao objekte. I za ovu prigodu one će biti ravnopravno izložene i sagledane u okviru cjelokupne grafičke postavke. Ravnopravno sa prezentiranim grafičkim listovima. Ovim pristupom matrici, pridodajem joj i skulpturalnu konotaciju – ona doseže razinu Totema. Skupno, ove "Ikone našeg doba" postaju otjelotvorena metafora zla i licemjerja koji nam se (nažalost) nerijetko plasiraju.

4.5 Pratioci Crne umjetnosti: smrt, crno i krv

U ovom podpoglavlju ću se bazirati na detaljno tumačenje tri fenomena, tri simbola. Tri tako tajnovita i inspirativna (često i jakim sponama uvezana) univerzalna pojma. Ovi motivi (sagledani kroz filozofski, ezoterijski, umjetnički i religijski diskurs) su česti ‘pratioci’ mojih likovnih iskaza i razmišljanja. Takođe, mislim da je logična njihova uveznica sa tematikom i estetskim vrijednostima ‘ružne umjetnosti’. Crno, kao i krv (u konačnici i smrt) nedvojbeno asociraju na svakojake mračne, teške, čak i morbidne senzacije i pojave. Kako sam naglasio, moja bliskost (u vlastitom vizualnom prezentiranju) sa pomenutim simbolima je prisutna već duže vremena. Obzirom na tolike različitosti u inerpretaciji i doživljajima ovog, za mene, toliko fascinantnog ‘trojca’, bila mi je obaveza sačiniti konkretniji osvrt.

4.5.1 O smrti

Smrt je tako kompleksan, nedokučiv motiv koji stoljećima zaokuplja maštu i kreativne potencijale predstavnika najraznovrsnijih oblasti (Kerrigan 2007). Njen udio kao motiv i problem u filozofskim, sociološkim, umjetničkim disciplinama je uistinu znakovit. Takođe, i doživljaji (subjektivni) ovog fenomena su toliko raznovrsni, zadirući duboko u historiju, pa do današnjih dana. Odgovor (paradoksalno), čini mi se, leži u pitanju. Pitanju koje glasi: “Šta je smrt?” Ili: “Šta mi znamo o smrti?” Fascinacija ovim problemom ima korijen u našem apsolutnom nedostatku spoznaja o smrti – nedostatku iskustva. Samim time, uskraćeni smo za racionalni, ‘nadmoćni’ pristup smrti kao takvoj. Malo čega se bojimo kao onoga što ne poznajemo (Dufresne 2000). Malo čega se bojimo kao onoga što nam je maglovito i o čemu imamo tek slutnju. Ta slutnja je prijeteći prisutna u svakome od nas. Čini mi se, prisutna od vjeka i kroz najraznovrsnija izražavanja i doživljaje (Lings 1997). Umjetnički ukloni i opservacije ovako nedokučivog pojma su svakako dali svoj osobeni doprinos – pečat u ‘približavanju’ (prvenstveno običnom puku) svega strašnog i nepoznatog čime se smrt odlikuje. O nekim od ključnih značajki smrti polemizirao je Vladimir Jankélévitch:

“Smrt retroaktivno dovodi u pitanje svrhovitost rođenja i općenito korisnost vrlo kratke šetnje koju nam život nalaže da napravimo u vječnosti ništavila. Smrt nas navodi da posumnjamo u razlog postojanja bitka i ranije ili kasnije čovjeku šapne u uho: Čemu to?” (Jankélévitch 1997, 20).

Mnogo toga što je, čini mi se, opšteprihvatljivo i važeće, rečeno je ovim zapisom. Takođe, Jankélévitch zaključuje:

“Smrt ni iz daleka ne daje postojanju njegov krajnji smisao, ona mu naprotiv oduzima i ono malo smisla koje ono i još ima za bezbrižnu svijest. Smrt je, ako hoćete zaista duboka istina života – ali ta istina nije suštinska ili temeljna istina, niti razumljiva pozitivnost koja je u stanju da tjelesnom životu dade konzistenciju koja mu nedostaje. Ta istina je mnogo prije protiv-istina, taj princip je kobni protiv-princip koji upravlja neobjašnjivom apsurdnošću našeg uništenja.” (Jankélévitch 1997, 33).

O drugačijem doživljaju svakojakih teškoća, žrtve i smrti kao ultimativno ‘crnog i bezizlaznog’ govori Michael Kerrigan u *History of Death*. Tu se kaže:

“Ipak je to utjeha neke vrste, vidjeti nebrojive načine kojima smrt, svim svojim terorima (strahovima), obogaćuje našu ljudsku kulturu tijekom svih ovih stoljeća.

Kao test, kao zaokruživanje cjeline – pa čak samo poput nadolazeće prijetnje koja pomaže pri koncentraciji uma – smrt definira i inspiriše naše živote.” (Kerrigan 2007, 187).

Ovakvi stavovi, ovakve misli nedvojbeno su osnažile i moja razmišljanja o smrti iz kudikamo drugačijeg polazišta. Zaista, smrt je u mojoj umjetničkoj viziji uvijek imala i zadržavala i onaj atribut romantičarskog, onoga što nas čeka kao krajnji ishod. Ne nužno kao zastrašujuća propast već i kao suštinski smiraj, metafora sna – metafora spokoja. Njena konačna manifestacija i nepokolebljiva učinkovitost ne mora predstavljati samo nešto što priziva striktno negativne, zastrašujuće aspekte. U stvari, smrt zaista i ne mora ništa i nikome tumačiti. Sama je sebi svrhom – samoj sebi je objašnjenje. Umjetnici su odvajkada bili zaokupljeni smrću i njenim misterijem, njen uticaj na umjetničke izraze je nemjerljiv (Jung 1973). O sveobuhvatnoj snazi ovog fenomena i njegovom autentičnom uticaju na stvaralačko promišljanje se lijepo kaže u narednom citatu:

“Za autentičnog stvaraoca smrt ima ulogu preispitivanja životnog smisla i vrednosti i predstavlja glavnu pokretačku snagu u ovoj delikatnoj delatnosti. Može se čak i reći da da je celokupno umetničko stvaralaštvo neka vrsta odbrane od straha od smrti.” (Erić 2010, 49).

Naglasio sam da ‘kolijevka’ ovakvih mojih afiniteta i diskursa, koje u ovom istraživanju iznosim, doslovno jeste iz ranog dječaćkog doba, što je i uzrokovalo izrazito rano detektovanje fenomena smrti i nestanka. U takvim razmišljanjima o nestanku desio se nastanak – nastanak sopstvenog svijeta u kojem je ustrojen niz estetičkih vrijednosti i kriterija.

4.5.2 O crnom

Slijedi preciznije obrazloženje crne/crnog. Ovaj pojam - simbol ću predstaviti i kao 'boju' ali i kao sveobuhvatniji – mističniji sadržaj koji motivira i provocira na različitim nivoima.

Jedna od misli koje pokušavaju približiti svu raskošnu širinu kojom se odlikuje crno/crnilo je i slijedeća:

“Crnilo sadrži široku lepezu negativnih i strašnih asocijacija. Crno je u osnovi boja noći, kada vas neprijatelji mogu iznenaditi i kada vas utvare ili bezimena, bezoblična bića mogu iznebuha napasti. U kosmogonijskom smislu, crnilo je haos, a u ontogenetskom znak smrti ili groba ili ambivalentne utrobe.” (Rasel 1982, 60).

To su tek neki od opštepoznatih i prihvaćenih tumačenja fenomena crnog. Mračna, turobna i depresivna svojstva ove boje (koja to zapravo i nije), tog beskrajnog i zatajnog polja promišljanja i izražavanja su zaista u funkciji mita i predrasuda (Bruce-Mitford 1996). Dio su globalnog folkloru i mita koji u praksi suvremenog konteksta egzistiraju u sasvim drugačijem svjetlu. Svijet, naime, nikada nije bio crniji. Ni slučajno u ovakvoj mojoj tvrdnji ne treba tražiti apokaliptičke prizvuke i konotacije. Crna je (sa mog stanovišta) medij kojim se najbolje opisuje upravo punina – sadržajnost. Nikako ništavilo i propast. Crno je poticajno, mistično i duhovno (Pastoureau 2009). Crn je put do apsoluta i jezgra tog apsoluta mora da je duboko i nedokučivo crna. Crno je i tumač i dopuna motiva koje grafičkim jezikom predstavljam – najbolji 'saputnik' svakom ubilježenom tragu na ploči. Crna je (pravilno korištena i koncipirana) samoj sebi razlog i ishodište. Mišljenja sam da ljepota crnog, ustvari, i počiva na tolikim proturiječjima i paradoksima u njegovom doživljaju i iščitavanju. Crno, u mom filozofskom i praktičnom tumačenju ne samo da nije tek simbolika i konstrukcija mraka, ništavila, ponora... ono je i svjetlo – tačnije put do svjetla, put do izlaza i smiraja. Crn je neophodni i nezaobilazni put ka izlazu, samim time i sam izlaz (Emanuel 2005). Zapis na mom grafičkom listu je (većinski) crn. Crna su oblička i figure koje 'žive' u datom prikazanom ambijentu; one su rođene, živjele i konačno umrle u svome crnilu. Samim time, crno je i u mom likovnom poretku i rođenje i život i smrt. Crnom je, kako sam naglasio, označen i mrak i izlaz iz tog mraka, odvojenost od svjetla te potpuno i konačno prosvjetljenje (Tresidder, Baird 2004).

Moja umjetnost, uzimajući sve ovo u obzir, jeste crna. Ona jeste puna proturječja, traganja i 'dokazivanja' koja se iznova urušavaju, gubeći svojstvo odgovora te se vraćaju u stadij

propitivanja. Postaju iznova moje vlastite sumnje koje kao takve iznova traže i prave ‘odgovore’. Mislim da u takvoj kontradiktornosti i leži suštinska potreba i razlog za umjetničkim djelovanjem. Naprosto, ništa nije niti može biti konačno i određujuće (Fink 1984). Dozvoljavam da se moja umjetnost doživljava i sablasnom i morbidnom i crnom i ružnom... ali takođe (primarno) i humanom i sanjarskom. Ona je, dajem si za pravo, i uzvišena – uzvišena u konceptu. Uzvišena u svojoj namjeri i namjeni. Želim da potvrdim da je crno uistinu sve ono što sam nabrojao. Sve to i mnogo više. Mala dopuna za svu kompleksnost i proturiječja vezana za crno:

“Iako asocira na tamu, odsustvo svetlosti, očaj i nesreću, crno je ambivalentna boja, koja se dovodi u vezu i sa vaskrsnućem, ali i sa elegancijom.” (Chevalier, Gheerbrant 1989, 31).

4.5.3 O krvi

Česti motiv na mojim grafičkim listovima (ali i doslovni – stvarni dodatak izložbenih postavki) jeste krv. Krv koja kao takva redovito pobuđuje asocijacije nasilnog, dramatičnog, jezovitog, te stradalništva i propasti, u ovakvoj (mojoj) konstrukciji predstavlja prije svega život. Ona zapravo po svojim značajkama i zakonitostima to i jeste. Ona je sveta – ona jeste život, neugasli život (Giorgi 2003). Ja je u svome radu često ‘uzdižem’ i na viši nivo, prezentiram je kao krv Žrtve. Time njenu sveobuhvatnu i moćnu simboliku sagledavam iz čovječnijeg ugla. Svakako su brojna tumačenja i opisi ovog motiva. Jedno od najsažetijih je sljedeće:

“Krv je simbol života i često je demarkaciona linija između dva pola. Pošto pripada simbolici crvenog, strasti i srca i oličava plemenitost, velikodušnost i hrabrost, krv, stvaralački princip, suština je samog postojanja ljudskog bića. Ona krv koja teče izvan svog prirodnog suda, sinonim je za smrt.” (Gijmo, Blimel 2011, 51).

Moja ‘iskustva’ sa ovim simbolom života, ali i smrti, sežu u relativno daleku prošlost. Preciznije, do moga diplomskog rada. Još tada sam uvidio velike i brojne odlike kojima krv utiče na svijest publikuma. Takođe, ona i dodatno profilira i akcentira izvorni naum koji želim da sprovedem. Sve u svemu, mogu slobodno reći da je postala važnim činiocem (u filozofskom te u konceptualnom i vizualnom smislu) moje ‘ružne umjetnosti’. Postala je dijelom moga cjelokupnog izraza i bitnim nosiocem estetike i poruke koju zastupam.

Uzimajući u obzir svu znakovitost negativnih, odbojnih i ‘užasnih’ osobitosti krvi, često sam upravo takva svojstva i isticao u prvi plan. Na taj način provociram i propitujem svijest i percepciju promatrača. Pogotovo u zadnje vrijeme (u formi performansa) upotrebljavam ovaj ‘simbol života’ kao ritualni dodatak – dodatak cjelovitoj predodžbi postavke, a ne tek pukom afirmiranju ‘sablasnog, mračnog i morbidnog’ momenta. Naravno, ono što želim reći i poručiti svojim radom je često dijametralno suprotno od takvih prizemnih/pogrešnih doživljaja i sudova. Iznova, krv je za mene prevashodno oznaka života i živog; ona je potentni, egzistencijalni nosilac svakog rođenja – življenja. Krv u svome izrazu koristim kao slavljenje novog početka, punine, novog rođenja. Nakon toliko prolivene krvi, nakon tolikih ratnih užasa, mislim da je vraćanje na ovakve atribute i sadržajnost krvi opravdano. Moj vlastiti koncept, kako sam naznačio, uključuje i krv kao žrtvu, krv kao stradanje, te u konačnici krv kao novi život – novu pobjedu. Uistinu, malo koji od univerzalnih simbola,

pobuđuje toliko nepomirljivo različitih tumačenja (Memill 1901).

Samim time, krv u takvim korelacijama i iščitavanjima i jeste jedan od krucijalnih izražajnih sredstava 'ružne umjetnosti' - umjetnosti kojom želim da dirnem u osjetila, da joj omogućim što direktniju interakciju sa gledaocem; da 'strašnim' motivima i materijalima ukažem na strašnu, nakaznu i bolesnu pozadinu problema kojeg analiziram te tako potvrđujem snagu *GrafiKatarze*.

Svi obrađeni simboli iz ovog poglavnja trebaju biti sagledani u ovakvom svjetlu. Oni su potpora ljudskoj umjetničkoj poruci koju želim da što neposrednije iznesem. Njihov neprijatni – zastrašujući (formalni) aspekt je tek prvobitna i nepotpuna informacija. Želim da takav angažovani likovni govor probudi prilično anemičnu i uljuljkanu svijest okoline kojoj i sam pripadam.

4.6 Kritička recepcija ranijih radova (kao konstruktivna spona sa mojim aktualnim istraživanjem)

Da bi se podcrtala višeznačna poruka ovakve ‘ružne umjetnosti’ te njoj pripadajuće estetičke vizure, izdvojiću par citata iz pisanih osvrtâ ovdašnje kritičke javnosti – kritičkih autoriteta. Mislim da se i tako, u određenoj mjeri, može pročistiti i ‘vizibilizirati’ estetička i humanistička konotacija moga rada. Veliko zadovoljstvo i čast mi predstavlja činjenica da su o mojim radovima do sada pisala uvažena i (meni lično) posebno bitna i mjerodavna imena. Takve analize sopstvenog likovnog puta i određenja nedvojbeno stimuliraju ali i dodatno provociraju. Afirmativno provociraju, doprinoseći daljem, novom i (nadam se) boljem i profiliranijem budućem izrazu. Ukratko, premda sam i dalje mišljenja da autor, prvenstveno, treba osluškiivati lični impuls i težnje, svakako i ovakvi pisani osvrti – upute učvršćuju postojeće umjetnikove vidike te olakšavaju razaznavanje novih.

Krenuo bih sa osvrtom akademika Tvrtka Kulenovića koji, između ostalog, kaže:

“Grafika je, pored plesa, najstarija čovjekova umjetnička djelatnost. Grafika Danisa Fejzićâ sačuvala je tragove tih izvora i prapočetaka. Ona želi da svojim sopstvenim jezikom nešto kaže o sadržajima koji je okružuju i koji se autoru nameću. Jedna njegova tematska opsesija je prelijepa srednjovjekovna metafora o čovjeku koji je gadni crv što će se smrću pretvoriti u božanskog leptira. Njenu literarnu ljepotu Fejzić preoblikuje u seriju svojih grafičkih ljepota: crv može biti neuobličena i nevelika crna masa iz koje je uzletio ogroman raskošan leptir prozirnih krila, samo crtežom ograničenih. I u drugim Fejzićevim temama ima mistike, ali nema plačljivosti, melanholije, svuda ima nečega sličnog energiji leptira. Ovdje ima i tematske podudarnosti sa Goyom: dok Goya u “Užasima rata” i drugdje istražuje i predstavlja moralne čovjekove deformitete, Fejzić razmatra i biološke.” (Kulenović, 2013)

Sljedeće misli koje suštinski pojašnjavaju moju grafičku viziju su one od Dr. Siniše Vidakovića. U jednom momentu, on ističe:

“Danis Fejzić je u oslobođenom poletu slikarsko – grafičke imaginacije oslobodio sve znakove i simbole koji su mu pomogli da svojom punoćom i kompleksnom metaforičnošću, nedvosmisleno i transparentno digne glas protiv reflektiranog stanja amoralâ u kojem je sve instant, potrošno i politikantsko, na brutalan način, istorijske i kosmičke vrijednosti prevelo u lokalni jezik jeftine kafane, u kojoj loše silikonirana pjevačica “objektivnim slučajem” postaje novi surogat kulture. Zato

njegov grafički ciklus postaje novi Munchov “Krik” druge decenije dvadesetprvog vijeka. Grafike Danisa Fejzića su popunile prazno mjesto vizuelnog u recentnoj umjetnosti koja otvara aktualna pitanja vjere i duhovnosti u jednom sasvim novom kontekstu.” (Vidaković 2016, 62).

Donosim i dio kritičkog osvrta Dr. Eme Mazrak koja u tumačenju moga grafičkog izraza zapaža:

“Fejzić se ne boji praznog ili slobodnog toka misli i vizija koje uspješno ‘hvata’. U tome mu tehnike duboke štampe uveliko pomažu. Rad u fazama na matrici, na toj običnoj metalnoj ploči koja je sama iznijela svu težinu satkanu od života njegovih ‘palih anđela’ i autorovog života, proporcionalan je zabilježenim segmentima ideje. Svi otisci govore u prilog tvrdnji da se autor još nije ‘riješio’ svojeg košmara. Analiziranje destruktivnog u njemu još traje. Kao i pitanja koja mu se nameću, a odnose se na sve izložene radove – šta je to sveto u današnjem vremenu poremećenih vrijednosti, gotovo naopakih, i gdje ga treba tražiti? Pojava životinjskih kandži na nogama Spasitelja svjedoči o paradoksu i dvojnosti značenja svega što je već davno detektirano kao sveto. Ali i o ambivalentnosti pojedinca koji traži smisao u svijetu gubeći se u masi. Postavljamo si pitanje – zašto naslov izložbe glasi “Ikone našeg doba”? Njime kao da se želi naglasiti kako u ‘našem dobu’ pravih ikona ni nema, jer se Fejzić referira samo na one iz prošlosti, ako pri tome pod tim pojmom podrazumijeva određene ličnosti. A ako, pak, ne, nego se odnose na vodilje kojima stremimo u našim životima u današnjici, onda su one obavijene mrakom, strahom i prolaznošću.”

Takođe, Dr. Fehim Hadžimuhamedović u svojoj knjizi “Tekst o slici” (u kojoj je iznio detaljno viđenje moga grafičkog rada) navodi:

“Unutar njihovih izrazitih estetskih kvaliteta i umjetničkih dosega grafičke listove Danisa Fejzića ima smisla semantički analizirati i univerzalno i u svjetlu njihove povezanosti sa aktualnom društvenom i kulturnom stvarnošću Bosne i Hercegovine. Pri svemu, valja reći da bi čitanje ovih grafičkih listova na način uskoreligijskog simbolizma bilo potpuno pogrešno. Jer, svako čitanje ovih grafičkih listova, koje bi pokušalo predočene simbole ne tumačiti univerzalno, jeste pogrešno, i u nekom smislu, bilo bi iskaz poslijeratne, po svemu, naopako fundirane, normativne kulture u Bosni i Hercegovini. Ali na cijelom prostoru Bosne i Hercegovine, na djelu je izvrtanje, praznjenje, svojevrsno teleshop eksploatiranje i desakraliziranje simbola svetog. Oni su izvrnuti u simbole prijetnji inasilja, umjesto simbola spasa i

samožrtvovanja. Ukoliko sve ovo promatramo kroz naslovnu sintagmu Fejzićevog ciklusa grafika “Svetinje našeg doba”, zaključak je nedvojben: sve su svetinje, odnosno, sve su ljudske vrijednosti u obratu i nestajanju – klanjamo se samom apsurdu!” (Hadžimuhamedović 2008, 132).

Svjesno sam iskoristio nešto duži citat iz osvrta Dr. Hadžimuhamedovića i Dr. Mazrak, pošto su pomenuti tekstovi uistinu adekvatno i precizno detektirali sve smijernice i odlike moje umjetničke poruke. S tim u vezi, mišljenja sam da je i ovaj tekstualni prilog dodatno doprinio cjelovitijoj predodžbi svega onoga o čemu u ovom istraživanju govorim.

4.7 Propagandni stroj humanističkog pristupa: o doprinosu za naučnu oblast

U smislu doprinosa naučnoj oblasti, nastojao sam svojim radom – i u teoretskom i u praktičnom pogledu – ukazati na nove mogućnosti grafičke umjetnosti. Iznova je ‘osvijetliti’ kao kudikamo suvremeniji i angažiraniji kreativni izraz, rukovodeći se i vlastitim likovnim senzibilitetom. Kao rezultat složene strukture ove interdisciplinarnе studije (koja podrazumijeva različita analitička uporišta iskustva), na jedan sveobuhvatan način ‘zaokružujem’ priču o značaju i aktualnosti tzv. ružne umjetnosti u datostima bosanske društvene stvarnosti te na jednom mjestu, u velikoj mjeri, sublimiram brojne kontraverze ali i kontradiktornosti do kojih se dolazi pri izučavanju ove tematike. Uz naučnu ‘potragu’ ujedinjujem estetički i psihološki momenat. O potrebi da se ispita i definira neka oblast koja, kako smo vidjeli u ovom slučaju, nije dovoljno eksploatirana – istražena, govori se u narednom citatu:

“To znači: ono, što se može podrediti zakonima, tj. ono što je poznato, to je zanimljivo, a ono, što se ne može podrediti zakonima, što je, dakle, nepoznato, to se smije zanemariti. No time svakako i prestaje znanost, jer ona treba da istraži upravo ono što je nepoznato.” (Engels 1950, 172).

Upravo taj momenat ‘nepoznatog’ me i dalje motivira da istražujem i djelujem.

Kao što se vidjelo, napravljen je i svojevrsan presjek i osvrt na autore i stilske odlike koje su uzele učešća i na ovim prostorima (a koji su direktno ili indirektno progovarali na sličan način). Takva analiza se nije odnosila samo na polje likovne umjetnosti nego i na polja bliska društvenim i humanističkim disciplinama poput antropologije i psihologije. Ukratko, cilj mi je učvrstiti stav o značaju ovakvog umjetničkog angažmana u suvremenim okolnostima i unutar ovog geografskog određenja. Propagiram vizualnu i etičku prirodu moje ‘ružne umjetnosti’ koja pripada ‘Ovdje i Sada’. Takvim postupkom (re)definiram i konkretiziram značaj upravo ovakvog kreativnog, humanističkog pristupa konkretnoj – nesretnoj situaciji u kojoj je Bosna i Hercegovina već dugi niz godina ‘zakočena’. Takvim svojim postupkom ostvarujem i vlastiti doprinos kulturnom ustroju Bosne i Hercegovine, naravno svjestan i objektivnih limita umjetničkog uticaja na Univerzalno. Kako sam nekoliko puta naveo, Svojom ‘ružnom umjetnošću’ (psihološki gledano) ukazujem i na put ka eventualnom ‘iscijeljenju’ teško narušenih duhovnih i socijalnih aspekata koje razaznajem i na individualnom i na globalnom – društvenom planu. Umjetnički izraz, ukoliko je temeljen na analizi istine (u ovom slučaju ‘ružne’ i bolne istine), ukoliko takve tragične manifestacije konkretizuje i beskompromisno suočava posmatrača – publiku sa situacijom koja jeste i njegova/

njihova, može proizvesti i (meni tako bitan) efekat duhovnog pročišćenja, može doprinijeti katarzičnom iskustvu.

Grafička disciplina, kako sam naznačio, postaje idealan ‘propagandni stroj’ umjetnosti koju ovim putem obrazlažem, umjetnosti čiji je govor utemeljen na humanističkom pristupu i estetici koja tako sadrži naglašenu etičku – moralnu komponentu. Multipliciranje humanističke poruke vidim kao proces artikuliranja, prerade i popravljavanja/liječenja psiho – socijalnih i kulturoloških fenomena koje detektujem u suvremenom sustavu Bosne. Pored toga, obzirom da svoj grafički izraz označavam i terminom ‘crna umjetnost’, takvo moje ‘oduhovljeno’ i principijelno čovječno ‘crno’ opredijeljenje je potkrijepljeno i Pastoureauovom tezom da:

“Crna nije tek obojenost, to je također svijetlost, blještavilo, gustoća, tekstura, kontrast i ritam – svi ti činioci koji upravo motiv štampan crnom bojom na bijelu papirnu podlogu čine savršeno uspjelim.” (Pastoureau 2009, 28).

Moram iznova istaknuti ‘razvodnjenu’, nekonkretiziranu situaciju u Bosni i Hercegovini (kada govorim o propagiranju i sprovođenju vlastitih ideja). Mlada, nedovoljno izgrađena i afirmirana država (pomalo patetičan ali istinit opis) nema kapacitete koji bi dodatno širili i potencirali njenu kulturnu slojevitost, različite poetike i opredijeljenja. Često se stiče dojam da ona to i ne želi – to je realno, ali poražavajuće stanje. Usljed svega toga, vlastiti likovni put i djelatnost doživljam još osobenijim i potrebnijim. Sve napisano, već duži period sprovodim u praksi. Specifičan je to odnos spram, prije svega, vlastitog senzibiliteta, ali i riješenost da dam i svoj doprinos u oživljavanju (po mom mišljenju) nedovoljno razgranate – jednosmjerne poetike i estetike ovog prostora. Svakako, svjestan sam i one donkihотовske sudbine koja podrazumijeva i uzaludno ‘jurišanje’, ma koliko smisleno i opravdano ono bilo. Ni slučajno to ne utiče na moj motiv, na poriv za djelovanjem, ali objektivni okviri često jesu limitirajući, i deprimirajući; ali, utoliko više, i radovi poput ovoga otvaraju nova poglavlja, stimuliraju opravdanost za izrazima koje i sam zastupam. Uvijek se postavlja pitanje šta je subjektivna, a šta je objektivna istina. Šta je općevažeće i obavezujuće. Pitanje bez odgovora. Pitanje koje iznuđuje brojna nova pitanja. Poanta je u sprezi. U ujedinjenju, zaokruživanju takvih ultimativnih odrednica. Poanta je u jasnom, pročišćenom procjenjivanju i široko informiranom autorovom pristupu. Umjetnost sama po sebi ne može biti Istina. Ona je manifestacija, ona je impuls, motiv, tumačenje... sve to i više od toga (Panoffsky 2002). Ali, paradoksalno, ona može biti Istinita. Ukoliko se polazi iz ovakvih načela i ako želi da dokuči Istinu. Da je ‘prevede’ u svoj jezik – da je učini dostupnom, čovječnom. Njena (po mom mišljenju) najplemenitija svrha.

O svim proturiječjima same umjetnosti, te o njenim kvalitetima, pisao je još Platon. Upravo njegova filozofija po prvi puta pokušava artikulirati namjenu umjetnosti. Erwin Panofsky o velikom misliocu kaže slijedeće:

“Platon, za kojega su lijepo, dobro i istinito nerazdvojno povezani, postavlja pitanje približavaju li nas umjetnička djela istini ili nas udaljuju od istine. Platon ulazi u raspravljanje o umjetnosti kao protivnik oponašanja, kao protivnik prikazivanja zemaljskih stvari umjesto sagledavanja njihove biti s onu stranu osjetilnog. No Platon je takođe savršeno formulirao stavove o zemaljskoj ljepoti kao poticaju na putu nadilaženja puko zemaljskih stvari. Platonove su riječi stoga trajno utjecajni iskaz proturiječnosti koje prate umjetnost. Umjetnička se djela po definiciji doživljavaju kao metafizička, osjetilno-nadosjetilna: ona su predmeti ali i mnogo više od toga.” (Panofsky 2002, 17).

Dakle, poanta je u autorovoj istini koja treba biti ‘konglomerat’ njegovog Ja i općeg Svi. Cilj koji je vjerovatno, takođe, nemoguće ostvariti, ali kome se po mom mišljenju mora težiti. Ukratko, cilj je u razumijevanju opštih potreba datog vremena i prostora. Kako sam već istakao, moja sadašnjost – sadašnjost ove Bosne je deprimirajuća te je tako i predstavljam. Na taj način ukazujem na svjetlo nakon dugog tunela. Koliko god ovo bajkovito zvučalo, takvo svjetlo se i može dokučiti nakon ustrajnog ‘upoznavanja mraka’. Tačnije, nakon preciznog ‘seciranja’ i tumačenja svih uzroka i pojava manifestacija ‘Našeg Mraka’.

Svojim radom – njegovom humanističkom/etičkom pozadinom analiziranja ‘ružnog’ unutar strogo određenog okvira Bosne i Hercegovine takođe doprinosim i cjelovitoj – svjetskoj ‘konstrukciji ružnog’ nastaloj kroz vijekove. Takvu ‘svjetsku baštinu’ doživljavanja/oživljavanja ‘ružnog’ unutar različitih disciplina i vremenskih perioda nadopunjujem i svojim istraživanjem manifestacija užasnog i ‘ružnog’; nadopunjujem je te ‘otvaram’ za uvažavanje i ovakvih izrazito ličnih doživljaja i kriterija nastalih na iskustvima suživota sa tragičnim manifestacijama ‘ružnog’ u okvirima ratnih/postratnih traumatskih okolnosti.

Takođe, ovdje želim istaknuti i drugačiji doživljaj (funkcionalni i metaforički) same (vlastite) grafičke ploče. Proces razvijanja likovne misli na mojoj grafičkoj ploči – matrici doživljam znakovito sličnim dramaturškom razvoju antičke tragedije. Kroz postupno razvijanje moje likovne misli, kroz proces konstruktivnog poništavanja prethodnih stanja i zapisa na ploči (a istovremeno i stvaranja – nastanka novih situacija) u kojima uprizorujem slike užasa, patnje, slike bola – ‘ružne’ slike, dolazi se (takvom ‘grafičkom dramaturgijom’) do finalne situacije. Takav završni otisak je ‘svjedočanstvo’ pročišćenja izraza i ideje. Taj pročišćeni izraz, koji je rezultat ‘ranjavanja’ i postupnog – planskog nagrizanja

grafičke matrice postaje, simbolički rečeno, nosilac ‘katarzičnog iskustva’; moj finalni oti-
sak je u stvari ‘katarza’ same matrice. Takva katarza je proizašla nakon teških i ‘tragičnih’
tehničko – tehnoloških zahvata kojima sam grafičku ploču ‘ranjavao’ i ‘žigosao’ do samog i
konačnog vizualnog i idejnog pročišćenja. Ovakvim svojim pristupom, ovakvim poetskim,
simboličkim ali i etičkim pristupom vlastitoj grafičkoj praksi ukazujem na kudikamo kom-
pleksnije i ‘duhovnije’ doživljavanje i percepciju ovog klasičnog medija. Ovako doživljene,
moje *GrafiKatarze* su (usuđujem se reći) upravo primjer koliko grafički izraz i klasična
grafička disciplina mogu biti poticajni i za ovakvo intimno ali značajno drugačije – novo
polazište, novi i drugačiji simbolički koncept.

‘Oglašavanje’ putem grafičkih listova na najraznovrsnijim, netipičnim mjestima omogućava
da grafika izađe iz usko – galerijskih normi i postane ‘provodnik’ poruke na osnovu koje
se omogućava aktivniji dijalog sa posmatračem. Upravo i ovakvim pristupom osuvre-
menjujem lokalno percipiranje svrhe i mogućnosti manifestacije klasičnog grafičkog lista.
Klasična grafika na ‘neklasičnim’ mjestima; klasični grafički rukopis i kvalitet u ‘neadek-
vatnim’, atipičnim ambijentima – ovakav stav zastupam jer ljudska poruka i idejnost moje
ružne umjetnosti niti trebaju niti mogu biti doživljene samo i isključivo u formalnom galeri-
jskom okviru. Kako sam već istakao, za potrebe odbrane ovog doktorskog rada neću biti u
mogućnosti da sprovedem ovakvu ‘radikalniju’ prezentaciju usljed nužnog poštivanja aka-
demskih smjernica i razumijevanja prirode konkretnog predviđenog galerijskog prostora.
Ali, u svakom slučaju, ovo moje opredijeljenje već duže vremena doživljam razložnim
te ću u budućnosti insistirati na još artikuliranijoj i ‘radikalnijoj’ izlagačkoj koncepciji koja
nužno treba da bude u funkciji očitijeg približavanja moje grafičke ideje širem i raznovrsni-
jem prostoru te samim time i auditorijumu.

Smatram da (re)interpretacijom i (re)kontekstualizacijom ‘ružnog’ – ‘ružnog’ koje tumači
bolne, tragične i deprimirajuće pojave iz moga životnog okvira kvalitativno artikuliram i
osuvremenjujem i bosanskohercegovačku kulturnu scenu.

“Istinsko umjetničko djelo nam govori i značaj tog govora je toliki da svijet zastane.
Ovakav govor kao i svaki drugi istiniti govor istovremeno otkriva i skriva istinu.”
(Palmer 1969, 159)

I ja vlastitu umjetničku ‘misiju’ vidim u pokušaju (grafičkog) prikaza istine – istine koja je
nekad ‘zakulisana’ simboličkim i metaforičkim pristupom a nekad je ta nesretna stvarnost
Bosne i doslovno vizualno donesena. Ukratko, govorom umjetnosti – jasnom i pripadajućom

slikom želim komunicirati sa čovjekom koji je izgubio ideale, 'izgubio bitku' i nadu za mogućim duhovnim uzdignućem – katarzom usljed konstantnih klonuća.

“Ikone našeg doba” (analiza grafičkih listova)

U pregledu/analizi koja slijedi nastojat ću detaljno, konstruktivno i precizno pojasniti skriveno ali i očiglednije sadržaje grafičkih listova koji čine ciklus “Ikone našeg doba”. Ovakav postupak smatram opravdanim iz prostog razloga jer svaki zasebni list predstavlja i zasebnu cjelinu – jednu specifičnu vizualnu priču koja u završnici dodatno obogaćuje i komplektni specifikum samog ciklusa. U takvom osvrtu fokusiram se i na tehničko-tehnološki proces, na nužno ‘dešifrovanje’ simboličkog i alegorijskog okvira (kojeg smatram iznimno bitnim za sopstveni grafički izraz) kao i na filozofske smjernice kojima sam se rukovodio pri uobličavanju konkretnih otisaka. Grafike koje predstavljam (po mome mišljenju) uistinu jesu vizualizirani, slikovni ekvivalent idejnom i tematskom određenju koji kroz cijelu pisanu elaboraciju tumačim. Ovim putem ističem značaj i snagu Herzogove ‘ispovijedi’ kojom i otvaram ovo delikatno i kompleksno istraživanje. Takvo moje istraživanje je i intimna storija o meni kao autoru, okolnostima koje su me kao takvog ‘oblikovale’ te o historijskom utemeljenju svjetonazora koji mi je svojstven. Naime, Herzogove riječi kako je “Sve dobro što je napravio, proizašlo iz boli, nikako iz užitka”, su mi upravo tokom rada na matricama bile svojevrsni putkoaz, potvrda i utemeljenje.

Mnogo senzacija, iskustvenih i imaginarnih, mnogo strahova i razočarenja koja sam, tokom godina, čuvao zaključanim u sebi je zahvaljujući direktnom radu na ploči pretočeno u sliku – poetski sagledano ‘duh je dobio tijelo’. Takve ‘otjelotvorene’ crne, strašne i ‘ružne’ mentalne projekcije su mojim autorstvom postale “Ikone našeg doba” – postale su simbolički i grafički tumači vremena Zla, rata, hipokrizije i blasfemije. U potpoglavlju o sopstvenom iskustvu rata sam se pobliže bavio genezom meni, sada, prirodene autorske misli i autorskog opredjeljenja. U tom smislu, i ovi grafički iskazi smisljeno deskriptuju cijelu jednu životnu priču zasnovanu na sučeljenju sa nedaćama i ‘bolestima’ ratne i post-ratne Bosne i Hercegovine.



Slika 74. Danis Fejzić, "Ikona", grafika (jetkanica), 2015. godina

Slika 74. Danis Fejzić, "Ikona", grafika (jetkanica), 2015. godina

"Ikona" je jedan od brojnih otisaka iz ciklusa koji doslovno i simbolički ocrtava i plasira autorsku namjeru da se ne/prirođenim i ne/prikladnim deskriptivima ukaže na opozite od Svetog – od Dobrog. Kao što nerijetko u tekstu navodim, takve iskrivljene idolatrije i tendencije me već dugo intrigiraju te iniciraju lični osvrt – kritički i umjetnički (grafički) stav. I ovdje se (kao i u većini izloženih grafičkih listova) do finalne slike došlo kombiniranjem tehnika dubokog tiska: bakropis, akvatinta i resservage. Kao što to često praktikujem, višefazna nagrivanja kiselinom i u ovom slučaju obogaćujem efektivnim 'prskanjem' tečnim grundom (zaštitna podloga) koji svojim spontanim momentima dinamizira pozadinu slike, u cilju aktivnijeg sudejstva 'glavnog lika' i drugog plana. 'Užareni' kolorit vidno prezentira namjeru da ukažem na paklenski – dijabolični kontekst u kojem valja sagledavati tvarnost i poslanje ovakvih mojih 'ikona'.

Ova bezlična, tek prividno ljudska figura – silueta je 'posvećena' oreolom koji u svojoj lažnoj svetosti doslovno pulsira i isijava crne zmijolike 'varnice' koje još više uznemiruju i dramatičuju haotičnu pozadinu ove bizarne predstave. Figura je bez ikakvih opisnih obilježja, bez ikakvih jasnijih naznaka konkretne fizionomije – izuzev čudovišnog/animalnog jezika koji zlokobno vijuga i palaca. Ovdje mi je bila namjera iznaći metaforu malignim i destruktivnim ideološkim porukama kojima lažni proroci i autoriteti nerijetko truju izvorne i čiste postulate i ideje.



Slika 75. Danis Fejzić, "Ikona", grafika (jetkanica), 2015. godina

Slika 75. Danis Fejzić, "Ikona", grafika (jetkanica), 2015. godina

Slijedeća "Ikona" u ovoj grafičkoj prezentaciji umnogome formom nalikuje prethodnom listu. I ovdje je primjetnapolovična opisnost čovjekolikog obrisa, ali umjesto oreola koji je maločas bio ruiniran do stupnja nerazaznavanja, ovaj simbol čistoće se sada obznanjuje u svojoj prividnoj glorifikaciji – zlatasti ton služi da bi se iznova akcentirala konfuzija u percepciji i razlučivanju Uzvišenog od paganskog, Čistog od zaprljanog... Istinskog od lažnog. Na prsima ovog 'lika' sam uprizorio životinjsko zubalo, nagoviještaj prijetećeg i agresivnog karaktera i poslanja ovakvog lažnog svetog – lažnog pronosioca božanske poruke i istine. Bakropis i akvatinta su obogaćeni specifičnim pristupom lavir-metodi koja spontanom vizualnim senzacijama 'oživljava' zaprljano zelenu predstavu iste takve zaprljane duše i njene tjelesnosti. Kao i u prethodnom primjeru, prvotnu inspiraciju sam crpio iz 'maglovitih' grafičkih vizija Odilona Redona te sam pokušao da međuigrom očiglednog i naslućenog ostvarim efektanu cjelinu.

'Pozivanje' na Redona, naravno, nije niti u očiglednim stilskim odlikama (rukopisu) niti u potpuno identičnom tematskom opredijeljenju – ono se temelji upravo na vlastitoj tendenciji da uprizorim 'lik i karakter' netjelesnog, tajnovitog Zla koje je kao duhovna kategorija (energija) prisutno i koje opterećuje normalno bitisanje moga životnog prostora.



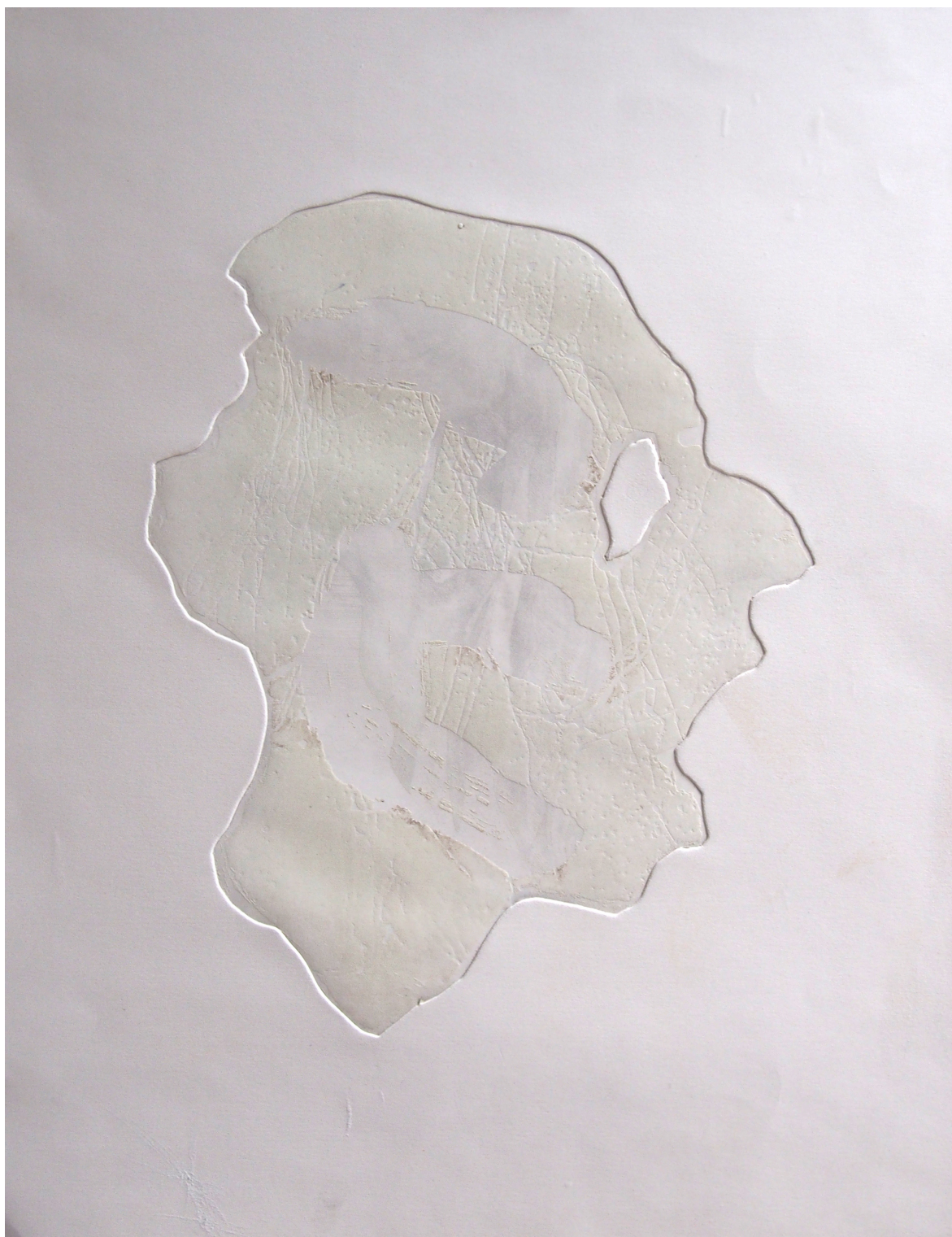
Slika 76. Danis Fejzić, "Sveti grob", grafika (jetkanica), 2015. godina

Slika 76. Danis Fejzić, "Sveti grob", grafika (jetkanica), 2015. godina

"Sveti grob" je značenjski i simbolički paralela sa mjestom Kristovog upokojenja. Sam naziv tako nedvojbeno aludira na, primarno, kršćansku tradiciju i vjerski identitet, mada, kao i sa ostalim eksponatima, suštinski promičem jedan, zajednički i zaokruženi kritički i čovječni stav – analiziranje pogubnih krivovjernih i dogmatskih principa svojstvenih svakoj tradiciji i instituciji.

Ovaj list se izdvaja od ostatka postavke svojom apstrahovanom plošnom formom koja svojim crnilom i potpunom lišenošću ikakvog nagovještaja razaznavanja određenog konkretnijeg detalja ili 'tjelesnosti' asocira na stravičnu i duboku tajnu Smrti... Smrti kojoj sam nužno posvetio i zasebni tekstualni osvrt. Ovakav "Sveti grob" je enformelistički definirana jetkanica u kojoj skale sive doprinose još jasnijoj i ultimativnijoj snazi i mistici Crne kao simboličkog pokrova ove mračne grafičke predodžbe. Apstrahovana i enformelistička sadržina ovog lista, u nekom smislu, funkcioniše i kao autorska posveta mentoru iz studentskih dana Dževadu Hozu - njegovom specifičnom grafičkom rukopisu i poetici.

Takođe, primjećujem i sve prisutniju sklonost da 'govorom' teksturalnih zapisa, te bogatstvom istih, kvalitetno i ciljano dodatno pojašnjavam 'psihologiju crteža' - njegovu 'literarnu' opisnost i poruku. S duge strane, moguće je da (rukovođen sadašnjim interesima i intuicijom) sve više 'podlegnem' svođenju svoje precizno donesene crtačke predstave na nivo jasnog Znaka - Znaka koji samom svojom strukturalnošću može svrsishodno da funkcioniše kao vizualna senzacija, kao čvrst i utemeljen Simbol.



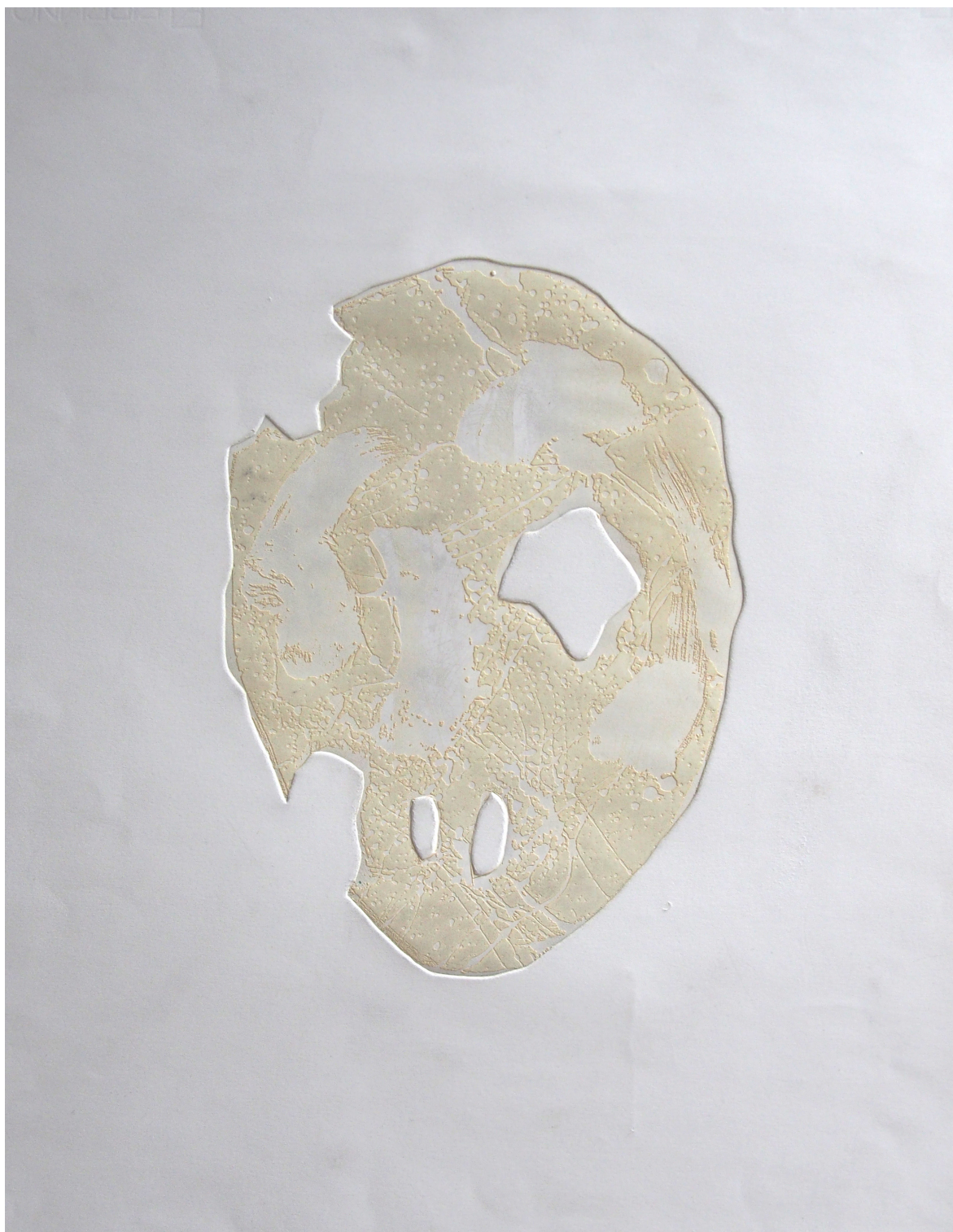
Slika 77. Danis Fejzić, "Ikona", grafika (jetkanica), 2015. godina

Slika 77. Danis Fejzić, "Ikona", grafika (jetkanica), 2015. godina

Ova "Ikona" je (uz narednu, sa kojom čini svojevrsno jedinstvo) atipično pročišćena i 'oduhovljena', prevashodno jer je tiskana bijelom bojom. Bijela boja mi sve češće (u tiskarskom procesu) predstavlja izazov - pobuđuje te zadovoljava impulse i kriterije kojih i nisam bio toliko svjestan prilikom suočenja sa finalnim printom u crnoj boji. 'Bijelo na bijelo' je svakako još jedna od vjerovatnih ekspozicija moje likovne misli u budućem vremenu. Vizualno stravična (mrtvačkoj lobanji nalik) glava je precizno ali i sugestivno obrezana te na njoj primjećujemo šarolikost teksturalnih zapisa i tragova (duboko zajetkane partije su u korelaciji sa nježnijim i taktilnijim površinama) te usaglašeno proizvode željeni dojam skulpturalnosti i opipljivosti.

Jednooka prikaza je u tom smislu i ekvivalent preciznije pojašnjenom uradku pod nazivom "Phobos". Od vidljivih 'atributa' ovog 'raspadajućeg svetog' uočavamo tek još izbušene tragove zuba, kao još jednog podsjetnika na nestanak koji smrt neminovno nosi.

Ovakvi 'skulpturalni' odnosi i kvaliteti (postignuti jakim djelovanjem kiseline), ovakve naglašene reljefne partije, po mom mišljenju, uspješno sugeriraju žestoku, neuljepšanu životnu priču stradalnika rata u Bosni i Hercegovini. U tom smislu, ovakvi moji kreativni zahvati čine izuzetak od ostatka ciklusa – ove posvete žrtvama i treba doživjeti i prihvatiti kao istinske svetinje, kao istinske Ikone.



Slika 78. Danis Fejzić, "Ikona", grafika (jetkanica), 2015. godina

Slika 78. Danis Fejzić, “Ikona”, grafika (jetkanica), 2015. godina

Kao što sam i naznačio, ova grafička vizija je ‘pratilac’ prethodnog otiska (simbolički i izvedbeno). Bijela iskružena lobanja, svojom bogatom i dojmljivom reljefnom naracijom, uprizoruje osjećaj boli, patnje i stradalništva. Ove dvije ‘maske’ su (kako sam rekao) idejni i tematski osvrt na brojne bezimene žrtve bosanskohercegovačkog bratoubilačkog rata, te na taj način funkcionišu i kao jasna posveta tim često bezimenim i nikada dovoljno ožalošćenim unesrećenim.

U neku ruku, ovim listovima ukazujem i na paralelu sa Dixovim “Svetim Clementom” (kako u idejnom tako i u tematskom domenu). To ističem stoga jer smatram da je upravo Dixov rad rijetko uspješno i tačno apostrofirao značaj svakog uzaludno i zvijski oduzetog života – njegov “Sveti Clement” mi je ‘otvorio oči’ i učvrstio u namjeri da ustrajem u svom kreativnom/ljudskom naumu da takva zlodjela i njihove posljedice vjerno (neuljepšano) transponujem u grafičku sliku. Takođe, trebam istaći da mi se ovakva izvedbena manira učinila itekako intrigantnom te ću nastojati i ubuduće graditi svoju grafičku poetiku kroz još konkretnije i sadržajnije propitivanje teksturalnih zapisa i kvaliteta – unutar strogo diferenciranih i ‘obrezanih’ formi.



Slika 79. Danis Fejzić, "Unholy", grafika (jetkanica), 2015. godina

Slika 79. Danis Fejzić, “Unholy”, grafika (jetkanica), 2015. godina

“Unholy” je list koji hronološki prilično uspješno objedinjuje sve već opisane grafičke situacije – počevši od kompozicije, ‘elaboriranja’ određenih simbola i detalja pa do samog tehničko-tehnološkog postupka kojim se definiralo finalno stanje. Ova, u osnovi, dječija fizionomija ne posjeduje ništa od djetinje bezbrižnosti niti čistote... Upravo suprotno, takav “Unholy” (Ne-sveti) nam neuvijeno iskazuje svoju stvarnu prirodu i ‘misiju’. Takav “Unholy” je uistinu prijeteća metafora stvarnog krivovjerja i nemogućnosti njegovog lakog i ispravnog razaznavanja.

Jezik kojim ovo dijete/avet oblizuje svoje okrvavljene usne je opravdano dominantan unutar ove antropomorfne forme. Upravo stoga sam taj akcent približio preciznim bakropisnim crtežom, te kao takav zaseban detalj uspješno korespondira sa ostatkom lica kojeg sam svjesno ostavio pročišćenim i bez jasnog identiteta. I sada je ‘na sceni’ obogaćeni sadržaj pozadine (kao i samog oreola) ostvaren slobodnim ‘Pollockovskim’ slikanjem i prskanjem tečnim grundom po metalnoj ploči. Međuigra blaže i jače zajetkanih partija vizualno uznemiruje prilično svedenu i minimalistički tretiranu (pročišćenu) formu ovog ‘djeteta’ – ovog mračnog i Zlog lika u svom nastajanju.

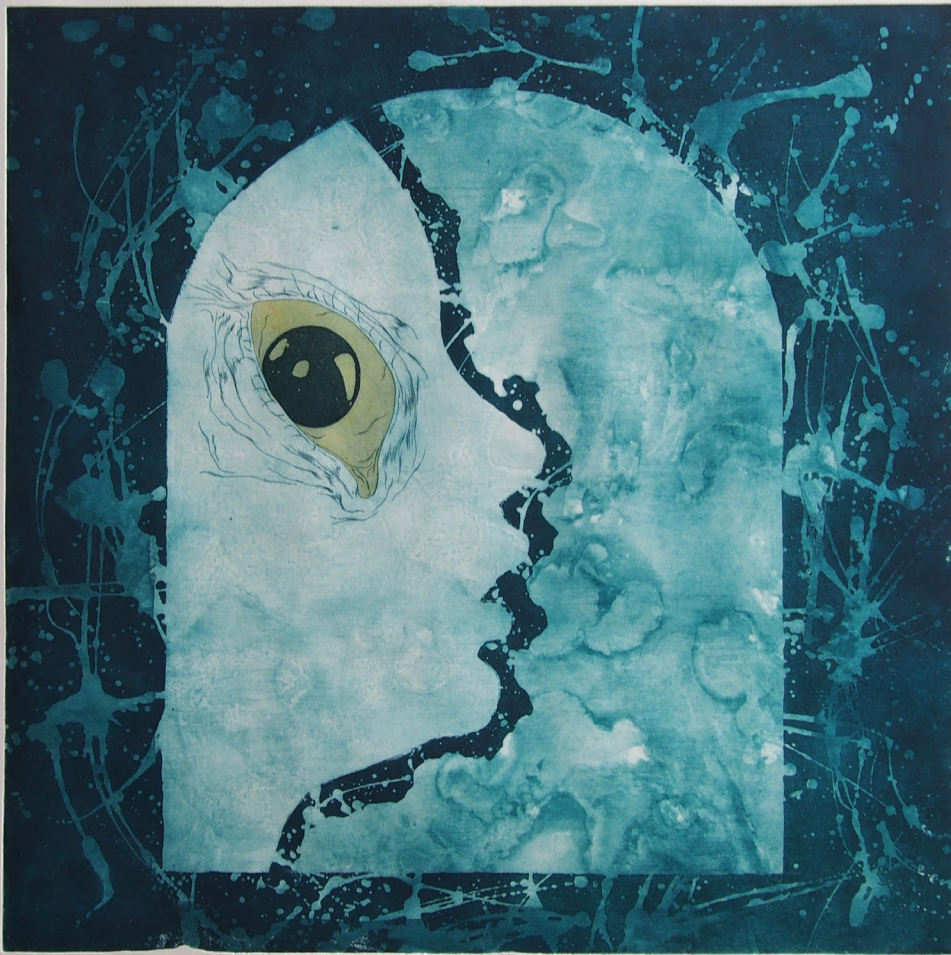


Slika 80. Danis Fejzić, “Raspeće”, grafika (jetkanica), 2015. godina

Slika 80. Danis Fejzić, “Raspeće”, grafika (jetkanica), 2015. godina

Naredni otisak iz ciklusa nosi naslov koji se u cijelom pisanom radu nerijetko koristio i apostrofirao. Ovo “Raspeće” je, s tim u vezi, i intimna konekcija sa autorima/velikanima davnih vremena koji su (svaki na svoj poetski način) uzvisivali i ‘odživljavali’ ovu potresnu epizodu iz Novog zavjeta. Dosljedan svojoj praksi i vlastitom kritički orijentiranom rukopisu i uklonu, i ovdje svjesno i artikulirano dijametralno izvrcem ustaljene percepcije i vizure Svetog – svetih slika te ‘nedodirivih’ narativa.

Noge ‘Mesije’ već na prvi dojam izazivaju osjećaj nelagode i gnušanja. Životinjska obilježja i druge anomalije na stopalima ovog unesrećenog svakako da nisu sukladna križu kao nosiocu muke i božanske žrtve Krista. Ovaj light-motiv cijele kompozicije je predodčen preciznim crtežom u bakropisu, dok je forma križa ‘brižljivo’ dekonstruirana – razorena resservageom. Od dna kompozicije prema vrhu doslovno naviru prijeteće sjene dobivene već objašnjenom metodom lavirunga. Kiselina ultimativno nagrizava podlogu metalne ploče neminovno navirući ka tijelu i križu ovog ‘spastelja’ – što u konačnici rezultira i njegovim doslovnim nestankom. Poruka je više nego jasna: nastanak i dolazak lažnog Mesije bi morao rezultirati njegovim nestankom. I ovdje suštinski iskazujem vjeru u Dobro, Dobro koje neumitno nastupa nakon sučeljenja i raspoznavanja Zla i greške.



Slika 81. Danis Fejzić, "Unholy II", grafika (jetkanica), 2016. godina

Slika 81. Danis Fejzić, “Unholy II”, grafika (jetkanica), 2016. godina

Rad koji je, u neku ruku, replika na list “Unholy” je slijedeći u ovoj analizi. Stoga i sam naziv aludira na njegovog ‘srodnika’. “Unholy II” takođe uprizoruje djetinju glavu (tačnije, aluziju na dječiji lik). Ova prezentacija uključuje precizni prikaz oka, ali to oko je vidno deformirano, preuveličano te više odgovara oku starca. Takav nesklad sa glavnom formom (glava dječaka) je još jedan autorski naglasak za potrebu da se osmišljeno i efektno spaja nespojivo, da se sažimanjem suprotstavljenih elemenata pokuša iznaći zajednička – zaokružena predstava i stav (o čemu načelno većinski i pišem – prožimanje lijepog/ružnog, dobrog/lošeg, svjetla/tame). Za razliku od već obrađenog ranijeg otiska, “Unholy II” ne posjeduje oreol, niti je toliko eksplicitno izopačen u svojoj pojavnosti. Izuzev maločas naznačene devijantnosti, ovaj portret djeteta koje uplašeno gleda u promatrača je smješten pod okrilje svodu nalik prostora – posvećenog prostora. Ovaj ‘ne-sveti’ kao da pokušava da se pročisti, da se uzdigne iz Zla – da ga pobijedi. Takve tenzije već nagovještavaju ostvarenje pročišćenja, ostvarenje konačne Katarze predstavljene u već potanko pojašnjenom finalnom otisku.



Slika 82. Danis Fejzić, "Adam", grafika (jetkanica), 2015. godina

Slika 82. Danis Fejzic, "Adam", grafika (jetkanica), 2015. godina

"Adam" je grafička 'konstrukcija' vlastitog doživljaja prvog Čovjeka, prvog iz našeg roda, konačno i prvog Božijeg poslanika (i ova konotacija je bitna jer kroz cijeli rad provlačim i sakralni momenat koji nažalost nerijetko potpada pod influence Ružnog i Zlog). Ova vizija čovjeka koji je prasluka/pramodel svakoga od nas takođe izaziva dvojake emotivne impulse i dojmove. Od jasnih i opisnih detalja prepoznajemo spolovilo i brižljivo izradirani rog koji je smješten unutar prsa. Životinjski rog svakako ne projicira ništa što određujemo kao Sveto, Uzvišeno niti čisto – takav animalni momenat je jasna paralela ikonama sa početka ovog analitičkog osvrta. Poput već opisanog čudovišnog jezika ili zvjerinjeg zubala i ovaj rog 'prlja' i 'žigoše' prvotnu božanski čistu sadržinu i namjenu Čovjeka. I sam oreol (koji je u formi polumjeseca) nestaje i rasplinjuje se usljed stihijskog uticaja tame, kvarnosti i zla vizualiziranih putem duboko jetkane akvatinte i žestokog nagrivanja kiselinom (lavirung). Ovako komponirana, tretirana i definisana predstava je time, u neku ruku, ekvivalent opisanom "Raspeću". Sa strana ovog prikaza vidimo crne, teške 'stubove' koji takođe popuštaju i urušavaju se usljed mračnih i devijantnih 'sila' kojima je i prvi čovjek bio obuzet i sputavan.



Slika 84. Danis Fejzić, "Ikona", grafika (jetkanica), 2016. godina

Slika 84. Danis Fejzić, "Ikona", grafika (jetkanica), 2016. godina

'Ikona' koju ću u narednim redovima preciznije tumačiti je u suštini triptih – jedna simbolička priča ispričana kroz tri faze, kroz tri zasebna grafička lista. Prvo stanje se odlikuje pročišćenom, jasnom formom koju sam svjesno 'ustabilio' sa većinskim fizionomijama – akterima iz ostatka ciklusa. Boje su ovdje naglašene, uslovno rečeno, svježije i ne izazivaju osjećaj nemira niti nelagode. I na ovom otisku je primjetan oreol koji i svojom obojanošću doprinosi raskošnom 'okrunjenju' ovog 'svetog'. Od konkretnijih naznaka metaforičkog i doslovnog Zla, koje ovim ciklusom kritikujem i demistifikujem, vidimo tek dvije larve – dva crva (značenju i značaju ovog simbola sam posvetio dužno mjesto u elaboraciji pod naslovom "O simbolima"). Crv je vidno istaknut zlatastom lazurinom s namjerom da provociram i ukazujem na naglašene i čovjeku oduvijek prirodene sklonosti ka poštivanju forme nauštrb suštine - usljed čega i dolazi do pogrešnog precipiranja, do uzdizanja i poštivanja pogrešnih, nevjerodostojnih i nerijetko dijaboličnih 'svetinja'. Iznova ističem, u ovakvom mom pristupu niti ima niti može biti ičega blasfemičnog; ovakvim svojim pristupom i grafičkim opservacijama ja upravo i ukazujem na zloćudnost istinske blasfemije.



Slika 85. Danis Fejzić, "Ikona", grafika (jetkanica), 2016. godina

Slika 85. Danis Fejzić, "Ikona", grafika (jetkanica), 2016. godina

Drugi segment ovog triptiha već ukazuje na polagano – kontrolirano i efektivno nagrizanje prvotne jasne vizije 'svetog lika'. Ono što svakako prvo primjećujemo kao konkretniju promjenu u ovom etapnom građenju slike je odabir boje – sada je dominantna užareno crvena koja 'guta' doskora čvrsto definiranu formu. Ovakvi 'paklenski' agensi (iznova ostvareni lavir-metodom) emituju pulsirajuća i uznemirujuća 'zračenja' – ukratko, psihološki dojam je pojačan. Takođe, na licu se otvara rupa koja sugerira oko (o oku – posebice jednom oku sam posvetio nužno mjesto u ranijim poglavljima). Kao što se vidi, često su ove 'Ikone' jednooke, onesposobljene da potpuno funkcionalno opstaju te samim time i nisu potpuno ostvarene, nisu niti mogu biti moćne – nisu zaslužile istinsko štovanje i divljenje. Lideri (vjerski i politički autoriteti ovog bosanskohercegovačkog trenutka) su većinski metaforički uistinu nalik ovim zastrašujućim vizijama; vlastitim imaginarijem ovakav 'repertorij' dovodim u simboličku ravan sa stvarnim, nerijetko i aktualnim akterima/moćnicima moga životnog okvira; njihove moralne i ljudske nedostatke i na ovaj način 'ilustrujem' te reagujem na silne negativne aspekte manipulativnog i licemjernog odnosa spram nesretne i nesređene zbilje Bosne.



Slika 86. Danis Fejzić, "Ikona", grafika (jetkanica), 2016. godina

Slika 86. Danis Fejzić, "Ikona", grafika (jetkanica), 2016. godina

Konačno, završni list – stanje ovog triptiha nam predočava 'Ikonu' koja je maltene u potpunosti izvitoperena, dekonstruirana i rastočena. Duboka plava je kvalitetan kontrastni izbor u odnosu na prethodno 'užareno' stanje te kao takva sugerira i konačno upokojenje – nestanak svega tjelesnog ali i spiritualnog kod ovog nosioca 'ružnog' i Zla. I ovdje na 'scenu stupa' aktivno nagrizanje živom kiselinom koje funkcionalno pojašnjava i 'prepričava' finalnu patnju ovog anti-heroja.

Od ostalih bojenih detalja jasno se ističe oreol koji, uprkos opisanoj razgradnji cjelovite postavke, ostaje i opstaje očuvan i obojen. Radi se o autorskoj intenciji da se apostrofira vjera u pobjedu Dobra, vjera u pobjedu istinski Svetog nad bogohulnim sadržajima i praksama. Ali, da bih istovremeno upozorio i na stalnu – vječitu opasnost od ponovnog nastanka i jačanja retrogradnih/nečovječnih manifestacija Zla, i sam crv je ostao u potpunosti očuvan i tjelesan – kao suštinska i trajna protuteža i negacija svega afirmativnog i čistog čemu kao stvaralac težim.

Smatram zanimljivim istaći da je ovo tek jedan od brojnih triptiha ('troslojno' koncipiranih grafičkih priča) kojima sam se kao autor predstavljao. I tokom rada na magistarskom studiju, ovakva komponiranja – ovakve 'slagalice' kojima učinkovito i precizno pratim razvoj likovne misli su mi omogućivale kvalitetnije prezentiranje autorske ideje.



Slika 87. Danis Fejzić, "Sunovrat", grafika (jetkanica), 2016. godina

Slika 87. Danis Fejzić, "Sunovrat", grafika (jetkanica), 2016. godina

"Sunovrat" je u neku ruku inverzija, obrnuta – negativna situacija završnog (već precizno analiziranog) otiska po nazivom "Catharsys". Ovo prvobitno, zlokobno stanje finalnog "Catharsysa" (kojim detektujem svakojako devalviranje duhovnih i ljudskih vrijednosti u sadašnjoj Bosni), upućuje na stvarno i konkretno sagledavanje takvih poremećenih standarda. Suprotno "Catharsysu", ova i ovakva grafička vizija je mračna, pobuđuje nespokoj – pristustvujemo vizualnoj refleksiji haosa i beznađa. Krst i polumjesec čine jedinstvo – jedno simboličko tijelo, ali je ono očito izokrenuto, 'izopačeno' pozicionirano (vlastita kritička opomena na sunovrat opšteg religijskog – duhovnog stanja Sada i Ovdje). Ovakva dispozicija simbola Svetog, kod dvije najzastupljenije i najuticajnije etničke/nacionalne grupacije Bosne i Hercegovine, je svoju grafičku prezentaciju doživjela kombinacijom ekspresivnih partija resservagea i akvatinte. Takvi žestoko tretirani momenti su nadopunjeni 'plamtećim' laviranim površinama. Krst/polumjesec su u svom 'sunovratu' te su nagriženi zloćudnim – retrogradnim uticajima sadašnjeg objektivnog društvenog momenta kojeg konstantno analiziram i koji me kontinuirano provocira.



Slika 88. Danis Fejzić, "Ikona", grafika (jetkanica), 2016. godina

Slika 88. Danis Fejzić, "Ikona", grafika (jetkanica), 2016. godina

Slijedeća grafika je (uz svog 'srodnika' kojeg ću pojasniti u narednom osvrtu) možda i najeksplicitnija (idejno i tematski) analiza užasnih, malicioznih ali i krivovjernih tendencija o kojima cijelim svojim radom (kao pisanom i grafičkom zaokruženom cjelinom) progovaram. Ova "Ikona" uprizoruje golemu glavu zmijolikog stvora koji svojim račvastim jezikom palaca i 'prlja' simbol križa (tačnije ostatke od nekoć neoštećenog i neupitnog simbola vjere kršćana cijelog svijeta – mada ovim radom razmatram prilike koje prevashodno razaznajem u Bosni i Hercegovini). I ovdje je primjetan 'psihološki govor' boje – zatamnjena, zaprljana zelena je u vizualnom sudejstvu sa zlatnim akcentom na jeziku ove nemani. Ovo je jedan od rijetkih iskaza gdje bakropis nije u funkciji primarnog deskriptora grafičke slike. Tkivo paklenske zmije je riješeno kombiniranjem akvatinte, resservagea i laviranja kiselinom. Takva živopisna teksturalna situacija je maltene identično ponovljena i na slijedećem listu. Ukratko, i ovo je tek jedan od mnoštva grafičkih stanja iz ciklusa kojim, ne samo metaforički, upozoravam na uplitanja licemjerja i raznoraznih anomalija u tekovine Svetog i Dobra.



Slika 89. Danis Fejzić, "Ikona", grafika (jetkanica), 2016. godina

Slika 89. Danis Fejzić, "Ikona", grafika (jetkanica), 2016. godina

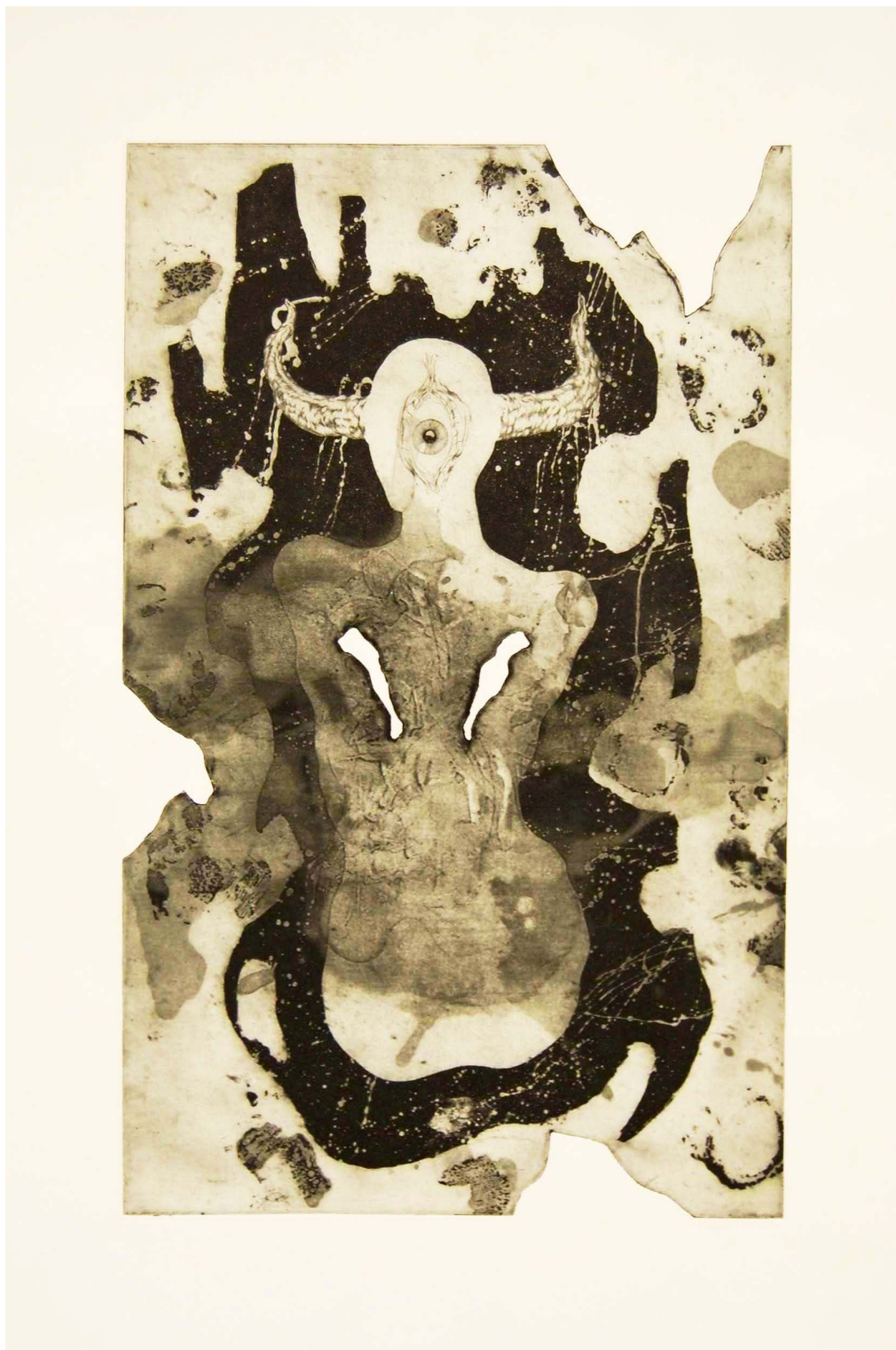
Kako sam i napomenuo, ova 'sveta slika' je idejno, vizualno i simbolički ekvivalent prošloj predodžbi. Ovaj fragment diptiha iznova problematizira zmiju (glavu zmije) koja zlokobno obilježava svoj put i zaposjeda svoj 'duhovni teritorij'. Taj 'duhovni teritorij' je, za razliku od prethodnog otiska, grafička metafora islamskog religijskog okvira i konteksta. I ovdje je boja u funkciji primarnog narativa, ona je usijano crvena te takva 'plamteća' ekspresija dodatno sugerira metaforički 'pakao na zemlji', poredak izvnutih vrijednosti i bogohulnih, nečovječnih sunovrata. Polumjesec, kao najizrazitiji detalj (uz opisanu glavu zmijolikog stvora), je predstavljen kombiniranjem duboko zajetkane akvatinte i resservagea. Njegova grimizna (krvi nalik) koloriziranost bez ikakvih 'barijera' unosi dojam nemira te 'uzburkava' cjelokupnu situaciju. I u ovom slučaju, kompozicija je prilično čvrsta i stabilna te takva 'okovana forma' adekvatno čuva 'otrovni' sadržaj ove svojevrsne Pandorine kutije (op.a.). Ovakvi kritički i precizirani grafički osvrti na 'otrovne' i bogohulne tendencije, kojima se narušava izvorna suština i čistota Islama, su vremenski korespondirali sa jačanjem i zvjerstvima tvorevine poznate kao 'Islamska država' (ISIL). U tom smislu, ovaj ali i naredni otisak ("Unholy III") preuzima ulogu tumača aktualnih i nesrećnih dešavanja u globalnim razmjerima.



Slika 90. Danis Fejzić, "Unholy III", grafika (jetkanica), 2016. godina

Slika 90. Danis Fejzić, “Unholy III”, grafika (jetkanica), 2016. godina

Treći otisak iz, uslovno rečeno, serije “Unholy” je prilično apstrahovan i dematerijaliziran u odnosu na svoja dva ‘srodnika’. Ovdje se radi o prikazu lobanje – ruinirane i skoro u potpunosti neprepoznatljive mrtvačke glave. Međutim, primjetan je i određeni sablasni impuls života koji ovu stravičnu formu odvaja od svijeta mrtvih; ova mrtvačka glava kao da ni u svojoj smrti nema mira. Nanovo obrazlažem opravdanost ovakvog tzv. poetskog pristupa pri deskripciji vlastitih otisaka. Nerijetko, finalna – uobličena grafička forma nastaje upravo kao plod poetskih te filozofskih crtica koje u momentu zapisujem; takvi ‘literarni’, poludefinirani početni opisi naposljetku mi predstavljaju kvalitetnu podlogu za ‘oživljavanje’ riječi u sliku. U tom smislu, ističem i određenu analogiju sa već opisanim uticajem djela E. A. Poea na moj stvaralački impuls. No, da se vratim analizi... “Unholy III” je mračna, tamnom zelenom printana manifestacija finalne faze propadanja nekada žive i aktivne – zlokobne i zloćudne ‘Ikone’. I sada je primjetan polumjesec/oreol koji ovog ne-svetog okrunjuje te iznova akcentira njegovu lažnu božansku prirodu i misiju. Ova grafička izvedba je u potpunosti ostvarena sudejstvom akvatinte i resservagea te i takvim tehničko-tehnološkim momentom čini čvrsto vezivno tkivo sa većinom izložbenog materijala.



Slika 91. Danis Fejzić, "Pramajka", grafika (jetkanica), 2015. godina

Slika 91. Danis Fejzić, "Pramajka", grafika (jetkanica), 2015. godina

"Pramajka" također, značenjski i tematski, nije usamljen – izdvojen grafički list. To je svojevrsni 'saputnik' već rastumačenom "Adamu". Autorska predstava Prvog čovjeka svakako zaslužuje i svoj par u vidu grafičke prezentacije Prve žene – Eve. Upravo zbog toliko očitog i čestog povezivanja imena Eva sa pra-ženom/pra-majkom, svjesno sam izbjegao označavanje ovog lista imenom "Eva". Stoga ovakva "Pramajka" pobuđuje, čini mi se, i drugačije individualne doživljaje i module iščitavanja. Kao i u ostalim vizualnim deskripcijama unutar ciklusa i ovdje je primjetna pomalo bizarna i neprikladna forma – forma koja tek nagovještava ženu okrenutu leđima. Njoj su, kao i u slučaju "Adama", pridodati rogovi (taj životinjski, zvjerinji atribut) kojima se, isprva čista, ženstvenost i njoj pripadajući duh kvalitativno i suštinski prljaju – udaljavaju od čistog i Svetog. Takođe, na plećima ove prikaze su primjetna i dva ožiljka – dvije doslovne rupe koje metaforički sugeriraju gubitak krila... Odsječena, izgubljena krila akcentiraju prevashodno duhovni sunovrat i Kaznu, kao uostalom i u slučaju njenog 'pratioca'.

Ovdje je bakropis, odmjereno i disciplinirano 'vođeni' crtež došao na svoje – takva crtačka manira uspješno učvršćuje lazurne partije lavirunga, te akvatinte i resservagea.



Slika 92. Danis Fejzić, "U nama", grafika (jetkanica), 2016. godina

Slika 92. Danis Fejzić, “U nama”, grafika (jetkanica), 2016. godina

Otisak koji upravo predstavljam nosi indikativni naziv “U nama”. Alegorija je to na stalnu opasnost od ‘trovanja’ i degradiranja izvornog i uzvišenog božanskog nauma u vezi svoje ‘savršene’ kreacije – Čovjeka. Ovdje je dat prikaz larve koju sam kao takvu već potanko elaborirao u ranijim redovima. Ova larva – crv predstavlja filozofski ukaz na čovjekovu stvarnu, materijalnu prirodu; na čovjekovu nutrinu koja je toliko lako podložna nagrizanju i zaprljanosti (otuda i simbolička korelacija sa samim nazivom ovog rada). I ovaj simbol razgradnje i prolaznosti je ‘uzvišen’ blistavim oreolom – time je on prividno posvećen li-doveden na stupanj svetinje, na stupanj Ikone. U neku ruku, ova grafička vizija je srodna triptihu “Ikona” kojim sam takođe stavio akcent na formu i značenjske sadržaje crva – larve. U ovom slučaju bakropis je jednako dojmljiv i bitan za naraciju i psihološki dojam kao i snažna obojanost okolne površine. Zaprljana plavo-zelena predočava suštinsku neumitnost i taloženje ne/vremena, njegovu duboku i neprikosnovenu influencu na nastanak – nestanak, na rođenje – smrt. Takva obojenost akvatinte još više ističe opisani zlatasti oreol oko glave ovog stvora – njegova ‘svetost’ nije dostojna poštovanja niti glorificiranja; i u ovom slučaju ta ‘svetost’ je lažna te i ovim simboličkim iskazom vizualno upozoravam na stvarne i prepoznatljive retrogradne i zloćudne pojave kojima se ‘moje ružno’ (grafički i tekstualno) bavi.

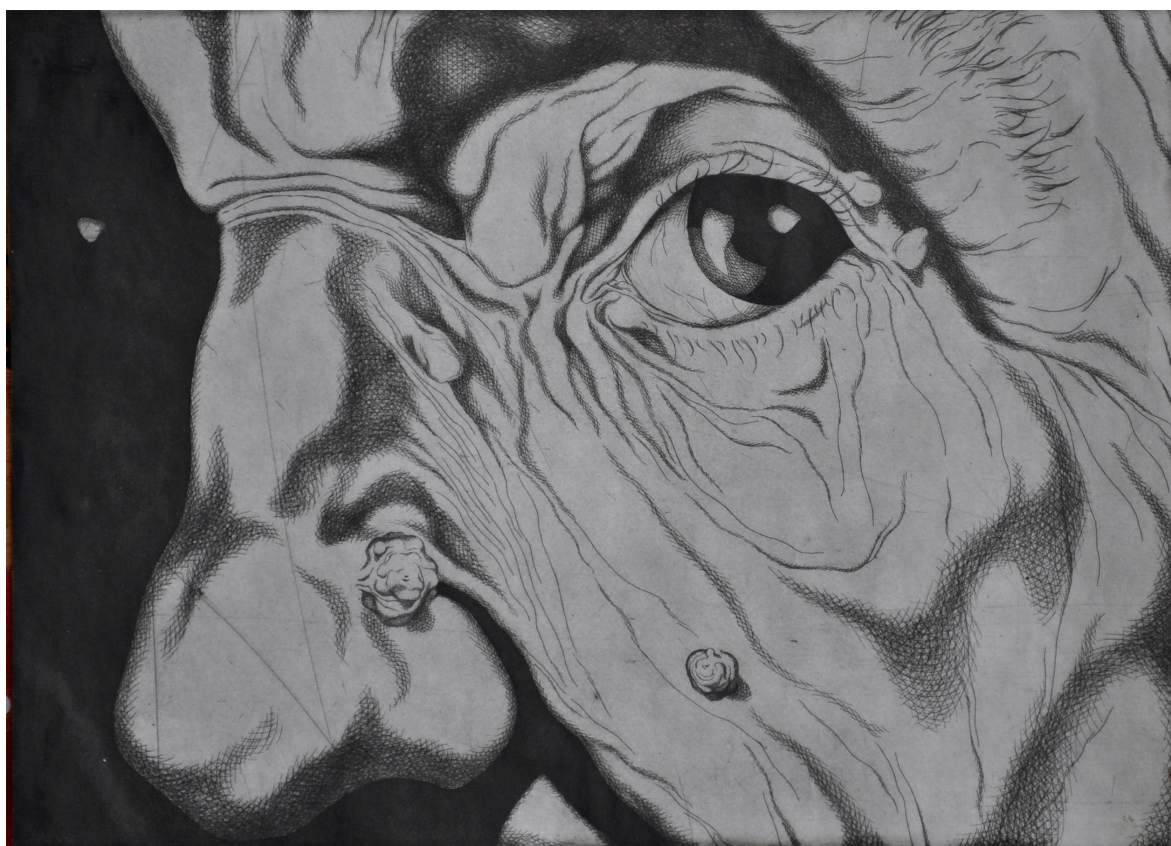


Slika 93. Danis Fejzic, "Ikona", grafika (jetkanica), 2016. godina

Slika 93. Danis Fejzić, "Ikona", grafika (jetkanica), 2016. godina

"Ikona" koja slijedi je 'otjelotvorenje' vlastite noćnomorne predodžbe čovjeka Patnika, čovjeka koji u svom bolu i užasu lebdi kroz sopstveni Limbo – onemogućen da dostigne i zasluži smiraj. Poludefinirana glava urla trpeći svoju kaznu a od tjelesnih atributa vidljive su tek predimenzionirane, 'zaražene' mošnje i spolovilo (aluzija na 'sjeme zla', na preopterećeni natalitet kojim se, nažalost, nije došlo do poboljšanja u zemaljskom i kosmičkom poretku, već upravo suprotno). Ovakva izgubljena čovjekova bitka spram izazova istinskog progresa i potpunog duhovnog ostvarenja i pročišćenja je često predmetom mojih pisanih i likovnih promišljanja. Ova nadrealna i bizarna 'čovjekolika' forma je jednobojna; duboka tamnoplava uspješno dočarava aluziju bezdana i duboke tmine, a bakropis je, kao i u dosadašnjim primjerima, precizan i odmjeren – 'klasično' tretiran. Iznad glave ovog 'svetog' takođe se nazire crni polumjesec koji poput zagašenog oreola ukazuje na lažnu, bogohulnu misiju i egzistenciju ovog stradalnika.

Bitno je istaknuti da je ovo jedan od uistinu rijetkih primjera sopstvenog iskazivanja u tzv. maloj formi – dimenzije ove matrice su vidno manje od ostalih grafičkih eksponata. Kao takva, ova grafika ukazuje i na moje moguće češće eksponiranje unutar manjih, 'intimnijih' formi i površina.



Slika 94. Danis Fejzić, "Apolon", grafika (jetkanica), 2016. godina

Slika 94. Danis Fejzić, “Apolon”, grafika (jetkanica), 2016. godina

“Apolon” je, uvjetno rečeno, najmanje ‘zakulisan’ list u cijelom ovom nizu. Mislim to prije svega jer je primjetno odsustvo (meni svojstvenih) religijskih i simboličkih motiva – ovdje vidimo doslovnu, realističnu portretnu sliku starca. Ono što odmah inicira pažnju promatrača su brojne bradavice i duboke brazde na staračkom licu koje, međutim, ipak ne uspijevaju da ponište izvornu nepatvorenu dobrotu i mir kojim pogled ovog “Apolona” odiše. Sam naziv grafike je ironični ali i čovječni podsjetnik na kontraverzne i antagonističke okolnosti pod kojima sadašnja Bosna opstaje – podsjetnik na tolike paradokse koji tvore njenu složenu cjelinu. Tako da se ovdje radi i o poetskom ‘portretu Bosne’, autorskoj viziji kojom, licem ovog napaćenog, žigosanog starca, uprizorujem i samu prirodu i ‘lice’ Bosne (kroz vijekove ali i ovog trenutka). Skraćeno, ‘ružnom slikom’ pripovijedam o plemenitoj postavci Bosne. Svojim formalnim i tematskim okvirom, “Apolon” posjeduje i neke kvalitete Ghirlandaievog “Starca sa unukom” koga sam podrobnije predstavio u prvom poglavlju. Dakle, i ovdje je jasna moja opredijeljenost da vlastiti grafički jezik analitički gradim, dobrim dijelom, i na djelima koja sam analizirao kao nezaobilazan dio historijskog utemeljenja ‘ružnog’ – utemeljenja na kome nužno počiva i moje istraživanje.

Kao i većinski dio ciklusa, i ovaj list je dominantno crtačka predstava – precizna studija staračkog lica u kombinaciji sa crnim tonom akvatinte. Bijelom bojom nabojane partije lavirunga doprinose, meni tako značajnom, akcentu na privid ‘taloga minulog vremena’ – trajanja i opstajanja (trajanja, opstajanja te patnje koja ciklično opterećuje Bosnu I Hercegovinu).



Slika 95. Danis Fejzic, "Ikona", grafika (jetkanica), 2016. godina

Slika 95. Danis Fejzić, “Ikona”, grafika (jetkanica), 2016. godina

Naredna u nizu “Ikona” je predstava u kojoj, na neki način, sublimiram iskustva proizašla tokom rada na seriji “Unholy”. Ovdje uprizorujem ‘makro-varijantu’ (kada je o dimenzijama riječ) pomenutih stanja. Čovjekolika vizija je i u ovom slučaju svedena na nivo neprepoznatljivosti te takva alegorija ‘čovjeka – sveca’ ne nosi ništa što bi apriori upućivalo na zgražanje, odbojnost ili jezu. Međutim, simbolički kontekst je i na ovoj “Ikoni” nosilac cijele priče i shvatanja takve priče. Oreol je vidno eksponiran – istaknut i premda je njegova površina i sada nagrižena, on i dalje isijava svoju lažnu svetost. Suprotno prethodnim situacijama gdje je akcenat bio na jednom oku (ili tek rupi – ožiljku), u ovom iskazu je primjetna izbušena ‘traka’ koja dodatno mistifikuje ovu predstavu i izaziva sumnju u njen stvarni karakter i identitet. Takvo inzistiranje na neprepoznatljivosti je u funkciji već često naglašenog teškog i uspješnog dešifrovanja istinskog i stvarnog poslanja tolikih ‘lažnih svetih’ kojima sadašnji društveni, politički i religijski poredak u Bosni obiluje. Cjelovita grafička finalna situacija je rezultat sudejstva blagih i duboko jetkanih tonova akvatinte te ‘razornih’ partija resservagea. Takva šarolikost materije i teksture uistinu i ne treba opisivačku ‘ilustratorsku’ potporu crteža u bakropisu. Ovo je jedan od listova gdje je primjetno i vlastito uvažavanje Max Ernsta - njegovog dara da sugestivnom igrom različitih teksturalnih zapisa ostvari dojmljivu cjelinu. Na prsima ove individue je smješten simbol zvijezde – petokrake (što jeste metaforički podsjetnik na ideološki milje i tradiciju bivšeg sistema življenja unutar bivše, zajedničke nam domovine). Naime, određene negativne konotacije iz tog historijskog perioda dovedim u ravan sa sadašnjim zatrovanim političkim i religijskim prilikama – anomalijama o kojima sam već opširno pisao.

5. ZAKLJUČAK

Uprkos mnoštvu radova posvećenih ‘ružnom’ u umjetnosti ovaj fenomen je i dalje provokativan i otvoren za dalja istraživanja.

U tom smislu sam i pristupio ovom istraživanju. Ponukan željom da ostvarim sopstveni doprinos u zaokruživanju i aktualiziranju priče koja se ponavlja/obnavlja stoljećima unazad. To je priča koju ‘postavljam’ u suvremeni okvir i promatram i iz vlastitog ugla (utemeljenog na nemalom iskustvu).

Ovoj pisanoj elaboraciji sam svjesno pridodao tzv ‘poetski patos’, u namjeri da tematiku koju obrazlažem dodatno približim i oživim. Jer sve o čemu govorim i na čemu insistiram je velikim dijelom doživljeno, te je tako postalo bitnim faktorom moga intimnog svijeta i rukovođenja.

U svom sadejstvu sa preciznim, ‘ohladenim’ naučnim pristupom, ovako koncipiran rukopis dobija na punini i sadržajnosti. Usuđujem se reći – dodatno ‘prokrvljujem’ građu koja mi već godinama predstavlja fascinaciju.

‘Ružna umjetnost’ – taj (prividno) tako rogovatan i neprikladan naziv za tendencije koje analiziram i zastupam, vidjeli smo, nipošto nije tek opozit ‘lijepoj umjetnosti’ (još jedan neprikladan pojam), jer kao što znamo, suštinsko i opšteobvezujuće ‘lijepo i ružno’ i ne postoji. Bar ne u umjetničkim disciplinama. Takva ‘ružna’ umjetnost je, po mom mišljenju, ekvivalent duhu i biću čovjeka Bosne. Ona je produkt njegovog realnog stanja, okoliša, svakodnevnice. Kažem to stoga jer sve što vidimo i što u nama može pobuditi osjećaj gorčine, boli, razočarenja treba da bude transponovano i u jezik umjetnosti; da se kritičkim – umjetničkim analiziranjem ukaže pozornost na pojave i stanja ovog društva o kojima, još uvijek, nema dovoljno kvalitativnog i kvantitativnog ‘likovnog deskripta’. U tom smislu, Bosna i Hercegovina (kakvu većinski doživljavam) postaje, kao motiv mog umjetničkog razmatranja, cjelovitije i adekvatnije ‘konstruirana’; upravo zahvaljujući mojim čestim ‘dekonstrukcijskim’ kreativnim osvrtima, suštinski se formirala i ‘konstruirala’ sveobuhvatnija i aktualnija slika Moje ali i zajedničke Bosne. Sažeto rečeno – ‘dekonstrukcijom do konstrukcije’.

U ovom zaključku – simbiotičkom, konačnom zaokruženju analize ću prvenstveno iznijeti podsjetnik na vlastita presudna razmišljanja. U osnovnoj namjeri da se još jednom akcentiraju postulati svakog dijela teksta, te da se iznova sadržajno doživi i ‘demistificira’ prilično široka i opširna tematika i idejnost. U mom kreativnom radu su ‘ružno i lijepo’ nerijetko dio jednog, metaforički rečeno, kruga. Tu se teško može precizno ukazati na početnu tačku, kao što se ne može definitivno odrediti krajnja tačka – što dolikuje kvalitetima i sadržini

kružnice. Ponovo naglašavam, 'moje ružno' sadrži i bitnu etičku komponentu koja često nadvladava i nadilazi formalno estetičko uporište, formalni estetički doživljaj. Takva etička pozadina kojom 'ružna umjetnost' doprinosi jasnijem i konstruktivnom analiziranju i prepoznavanju stvarnih problema koje kritički sagledava, ima svoju vidnu uveznicu – paralelu sa već obrađenim Kantovim promišljanjima o Uzvišenom. Tako doživljeno Uzvišeno (kao oduhovljena – viša manifestacija lijepog) se implementira u ljudsku, angažovanu poruku 'ružne umjetnosti'. Ukratko, mišljenja sam da ovakvim sveobuhvatnijim pristupom 'mome ružnom', ono poprima odlike Uzvišenog (kada pobjegnemo iz pukog i površnog estetičkog okvira). Na taj način taj 'krug' postaje kompleksni vrtlog – preplitanje motiva koji nekad i nisu dominantno zastrašujući u svom izvornom značenju. Međutim, opšti kontekst u koji postavljam svoje likove i simbole jeste nakazan, Zao i Ružan u svome suštinskom određenju. Ja takvim kontekstom projiciram bosansku stvarnost koja je ispunjena i formalno 'ružnim' i sadržajno Ružnim – Zlim. Ali i to Ružno, svojim angažovanim etičkim pristupom vlastitom umjetničkom izrazu, ja demistifikujem i uprizorujem u svrhu njegovog spoznavanja – u svrhu njegovog nadvladavanja. Svojim 'ružnim', i tragičkim sadržajima koji ga čine, pokušavam proizvesti suštinsko suočenje sa (zlosretnim i mračnim) manifestacijama današnje Bosne i njenog čovjeka te, poput namjene antičke tragedije, pokušavam proizvesti Katarzu. Taj princip i takva idejnost su se pokazali presudnim za percepciju suštine ovog rada. *GrafiKatarza*, kakvom je objašnjavam i kakvom je 'uzdižem', postaje tako i nešto više od artefakta, od moga vlastitog kreativnog izraza. Ona, etički i humanistički osnažena, postaje slika ovog društva i ovog čovjeka te jasnim – beskompromisnim pristupom ukazuje na pogubnost opstanka takve slike. Svojom Istinom, svojim tragičnim prikazom 'ružnog' u bosanskoj zbilji, pokušavam da *GrafiKatarza* utiče i na buđenje svijesti o takvoj zbilji; utiče na perceptora da doživi i da se saživi sa takvom predstavom – kako bi se uticalo na Katarzu.

Dakle, izraz i estetika koju zastupam i kojom se bavim, konceptualno ali i 'poetski', ima svoje specifične odlike. Ima svoju potrebu, svoju svrhu. Ima svoju publiku – ciljanu grupu. Ta publika je čovjek. Čovjek koji je, prije svega, žitelj ovog prostora. Tom čovjeku valja pristupiti kao okosnici društva – razjedinjenog, devastiranog društva koje grca u apatiji svakodnevnice. Čvrsto vjerujem da takve okolnosti ne može predstaviti razblaženi, manje ili više dopadljiv kreativni izraz, manje ili više uspješan umjetnički rad ili stilsko obilježje. Takve okolnosti iziskuju kudikamo 'težu' i ozbiljniju likovnu – umjetničku, ali i svaku drugu analizu. Ovdje se govori o obavezi – nužnosti. Kako je to primijetio Herbert Read:

“Vrlo malo filozofa, a Platon je jedan od njih, uvidjelo je da su umjetnost i društvo nerazdvojivi pojmovi – da je društvo, kao životno sposobni organski entitet, na neki način ovisno o umjetnosti kao snazi koja obvezuje, povezuje i potiče.” (Read 1971, 18).

Lijepo naglašena suštinska sprega – sprega goleme uloge umjetnosti kao putokaza, kao korektora društva sa istim tim društvom, ali i pojedincem.

Oduvijek su bitna, velika ostvarenja zasluga pojedinca, pojedinca koji ne mora nužno ići ispred svoga vremena. U ovom slučaju, dovoljno je ići u korak sa vremenom, dovoljno je svoje vrijeme istinski doživjeti i razumjeti. Sukladno tome, dolazi se do neophodnog ‘buđenja’ koje nagoni na aktivniji sudar sa prepoznatljivim, pogrešnim i amoralnim u vlastitom vremenskom – društvenom okviru. Razumijevanjem datosti specifičnog/nesrećnog okruženja (a Bosna i Hercegovina to svakako jeste) dolazi se do motiva, dolazi se do aktivnijeg suočenja. Dolazi se do potrebe da se nešto pokrene, ne bi li se iznašao put istini. Umjetnost ipak može i mijenjati – ona to može jer može pokušati, ona može definirati; može redefinirati; ona može otkrivati i usmjeravati (Macleod, Holdridge 2006). Po mom mišljenju, ona sve ovo i Mora. Smatram da umjetnik treba biti rukovođen ovakvim idealima. On se treba povinovati istini i boljitku. U ovako postavljenim standardima, više nema lijepog, više nema ni ružnog. Više nema prikladnog i doličnog/nedoličnog – postoji obaveza i određenje. O takvom iščitavanju suštine umjetnikovog poduhvata, o svrsi njegovog angažmana, govori Danilo Pejović. On ističe slijedeće:

“Utoliko više što živimo u vrijeme koje je u isti mah nevrjeme onoga što jest i što još nije, u doba koje više nije to što jest i već jest ono što još nije, u epohi kada umiranje jednoga načina života traje predugo, a novi način opstanka nikako da konačno prohoda bez vođice, uspravno i sam takvim putovima kojima još nikada niko nije kročio. Sve elementarne pretpostavke takva opstanka neprestano su ugrožene njim samim, i upravo se zato čini kako njih, i samo njih, uvijek iznova treba afirmirati kao ono što je uslov i za svako umjetničko stvaranje, mišljenje i ljudski život čovjeka, makar to nekome i dosadilo, jer bez toga čovjek ne može živjeti.” (Pejović 1976, 223)

Ovakvi opisi, ovakvo tumačenje vremena – nevremena nevjerojatno korespondiraju sa ovim/našim zadanim okvirom. Mišljenja poput ovoga su apsolutno prikladan temelj za konstruktivnu gradnju svoje likovne misli zasnovane na etičko – estetičkim postulatima.

Vjerujem da istinsko razumijevanje nedaća, boli – Smrti u konačnici, oplemenjuje kako čovjeka, tako i umjetnika. Ovakva ‘ljudska strana’ umjetnosti Oplemenjuje i Uzdiže i samu umjetnost. Međutim, i mogućnost da se skrene u nihilizam – u besciljno, u bezizlazno, u beznađe takođe je prisutna. Takav stav – princip ni u kom slučaju ne zastupam niti sebe iskazujem u tom profilu. Upravo obratno. Život (ovako dekonstruiran i prozaičan) zaslužuje

da ga se u potpunosti ‘odživi’ te da ga se glorifikuje. Ponovo dolazim do značenja i funkcije ‘ružne umjetnosti’ u kojoj vidim potencijal za snažni kreativni izraz kojim narušavam kolotečinu apatije i beznađa. O (za mene) ispravnom doživljaju svakojakih teškoća, žrtve i smrti kao ultimativno ‘crnog i bezizlaznog’ govori Michael Kerrigan u “History of Death”:

“Ipak je to utjeha neke vrste, vidjeti nebrojive načine kojima smrt, svim svojim terorima (strahovima), obogaćuje našu ljudsku kulturu tijekom svih ovih stoljeća. Kao test, kao zaokruživanje cjeline – pa čak samo poput nadolazeće prijetnje koja pomaže pri “koncentraciji uma” – smrt definira i inspiriše naše živote.” (Kerrigan 2007, 187).

Važno je biti svjestan neminovnosti vremena, promjena koje sukladno vremenskom određenju dolaze do izražaja. Uticaj epoha na bitno, na prihvatljivo, na suštinsko sagledavanje dometa umjetničkog djela je opštepoznat. Ono što je danas prihvatljivo/neprihvatljivo, ono što je danas ‘ružno’/‘lijepo’ apsolutno nije similarno postulatima stilskih razdoblja prošlosti. Preciznije, kako to Jung u svom ogledu o Joyce-ovom *Uliksu* pojašnjava:

“Ono što je ružno danas, znak je i preteča velikih, nastupajućih preobražaja sutrašnjice. To znači da možda izgleda neprivlačno danas ono što će sutra biti na ceni kao velika umetnost, kao i da ukus ‘kaska’ za pojavom novog. Ova ideja važi za svaku epohu.” (Eco 2007, 64).

U ovom završnom dijelu, potrebno je iznova staviti akcenat na različito percipiranje lijepog/ružnog. Na različit doživljaj i (ne)mogućnosti shvatanja ovih odrednica. Samim time, različiti su i metodi kojim se nešto može predočiti ‘lijepim’ ili ‘ružnim’. O umjetničkoj namjeri autora pri analiziranju takvih formi i pojava, također se može beskonačno i naširoko polemizirati. Veliki engleski slikar, John Constable nam kazuje:

“Ne postoji ništa ružno. Ja nikada nisam vidio ružnu stvar u svome životu. Jer, neki formalni okvir objekta može biti kakav jeste – svijetlo, sjena, perspektiva ga uvijek mogu učiniti lijepim.” (Nelson 2009, 17).

Ukratko, toliko je bespredmetno/uzaludno iznova trošiti vrijeme na tako prizemne rasprave koje nas ne vode nikamo. A toliko toga aktualnog i konkretiziranog (koje spada u realni životni okvir) nam je nadohvat ruke. Upravo to ‘nešto’ me provocira, inspirira te pobuđuje reakciju, reakciju umjetnika/čovjeka.

Takođe, postoji u čovjeku nešto što ga (makar i bježao od toga) privlači personifikaci-

jama ružnog, odbojnog, tragičnog. O takvoj neobjašnjivoj strani, porivu svakoga od nas, promišljao je i Friedrich Schiller. U svom djelu *O tragičkoj umjetnosti*, on zamjećuje:

“To je opšta pojava naše prirode, da nas ono što je tužno, tragično, čak strašno, privlači neodoljivom draži: slika bola i straha nas odbija, ali nas istovremeno i privlači. Kako je brojna pratnja koja s prestupnikom ide na mesto njegovog pogubljenja. Ni uživanje u zadovoljenoj ljubavi prema pravdi, ni nedostojno uživanje u podmirenoj žeđi za osvetom ne mogu da objasne ovu pojavu.” (Eco 2007, 52)

Cijelim ovim radom se provlači namjera da naglasim i višu i ljudskiju pozadinu umjetničkog djelovanja te umjetničkog djela, da (u mom konkretnom slučaju) naglasim težnju za katarzičnim efektom. Približavanje osobitih problema sukladno osobitom vremenu – te njihovo jasno detektiranje u svrhu popravljivanja takve zatečene situacije smatram artistskom ali i moralnom zadaćom samog umjetnika. Skraćeno, kako to primjećuje Martha Bayles:

“Najbolja djela moderne umjetnosti ne teže niti ‘šoku’ niti da potvrde predrasude određene generacijske snage, već da humaniziraju moderni svijet.” (Bayles 1994, 18).

Vjerujem da je sam Čovjek krucijalna snaga, inicijator novog – boljeg/goreg stanja, sadašnjeg ili budućeg. Čovjek kao ‘vrhovno’ biće ima i svu odgovornost za ‘krojenje’ svoga ambijenta ali i ambijenta nadolazećih pokoljenja – ne bi li se uzdigao na viši, dostojniji nivo. (Nietzsche, 1954). Tako i ja propitujem ulogu i angažman čovjeka – autora. Odgovornost čovjeka spram svega što oblikuje kvalitetan i sadržajan život je ‘kičmeni stub’ svakog poretka i epohe. Ili, kako je to pojasnio Engels:

“Čovjekova inteligencija rasla je razmjerno tome, kako se čovjek učio mijenjati prirodu. Prema tome, naturalističko shvaćanje historije, prema kojemu, tobože, isključivo priroda utječe na čovjeka, te uvijek isključivo prirodni uvjeti određuju njegov historijski razvitak, jednostrano je i ono zaboravlja, da obratno i čovjek djeluje na prirodu, da je mijenja, da sam sebi stvara nove uvjete opstanka. Čovjek postaje presudnim faktorom unutar takvog sustava.” (Engels 1950, 181).

S tim u vezi, često i sam sebi postavljam pitanje o vlastitim budućim umjetničkim interpretacijama i psihološkim doživljajima koje razmatram i pokušavam adekvatno i kreativno zaokružiti. Bavim se mišlju i ‘predviđanjima’ o budućim doživljavanjima i kriterijumima kojima će se ‘ružno’ – ‘lijepo’, ‘užasno’ – ‘prijatno’ razdvajati/spajati; razmišljam o ‘budućnosti ružnog’ koje je (neovisno o subjektivnom stavu i individualnom dometu percip-

iranja) ipak, kao što smo vidjeli, neodvojivo od prirode čovjeka, od čovjekovog života, od okolnosti koje mu oblikuju život – u konačnici neodvojivo od smrti koju i dalje, većinski, doživljavamo ‘ružnom’, ‘strašnom’, ‘užasnom’ (u tom smislu sam i posvetio bitan segment rada i drugačijim filozofskim i vizualnim projekcijama Smrti). Ipak, najčešće mi se kao ‘odgovor’ nameće mišljenje da je čovjek, priroda čovjeka, njegov kvalitet/nekvalitet presudan faktor – oblikovatelj i kreator njegovog vlastitog usuda, vlastite životne stvarnosti. Čovjek sam je kreator vlastitog ružnog – vlastitog lijepog kojima njegova životna stvarnost može biti obilježena. Do sada sam, kao što se i da zaključiti iz ovog rada, u velikoj mjeri propitivao opravdanost vlastite vjere u Čovjeka – u Čovjeka koji je i sam izgubio vjeru, vjeru u Sveto, u Dobro...Ali upravo i zahvaljujući ovakvom mom istraživanju, njegovoj psihološkoj, duhovnoj i etičkoj komponenti koja je temelj za finalnu vizualnu situaciju – *GrafiKatarzu*, mogu u ovom zaključku Zaključiti – iskusio sam sopstvenu Katarzu.

Literatura

1. Abadžić-Hodžić, Aida. 2011. *Bosanskohercegovačka grafika 20. stoljeća*. Sarajevo: Tugra.
2. Adorno, Theodor. 1979. *Estetička teorija*. Beograd: Nolit.
3. Andrews, Michael. 1964. *Creative Printmaking*. New Jersey: Prentice – Hall.
4. Aristotel (preveo Đurić, Miloš N.). 1988. *O pesničkoj umetnosti*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
5. Baltrušaitis, Jurgis. 1981. *Fantastični srednji vijek*. Sarajevo: Svjetlost.
6. Bann, Stephen. 1970. *Experimental painting – construction, abstraction, destruction, reduction*. London: Studio Vista.
7. Bayles, Martha. *The Shock – Art Fallacy*. U://The Atlantic Monthly, Februar 1994, str. 18-20
8. Bayley, Stephen. 2012. *Ugly – The Aesthetic of Everything*. London: Goodman Fiell.
9. Becker, Howard. 2009. *Svjetozi umjetnosti*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
10. Bird, Michael. 2012. *100 Ideas That Changed Art*. London: Laurence King Publishing.
11. Bošnjak, Branko et. al. 1954. *Antologija filozofskih tekstova*. Zagreb: Školska knjiga.
12. Brown, Ron M. 2001. *The Art of Suicide*. London: Published by Reaktion Books.
13. Bruce – Mitford, Miranda. 1996. *The Illustrated Book of Signs and Symbols*. London: Dorling Kindersley.
14. Burke, Peter. 2006. *Što je kulturalna povijest?*. Zagreb: Antibarbarus.
15. Butcher, S.H. 1902. *The Poetics of Aristotle*. New York : Macmillan Company.
16. Buzan, Toni. 2004. *Sklad uma i tela*. Beograd: Finesa.
17. Campbell, Joseph. 2004. *The Hero With Thousand Faces*. New Jersey: Princeton University Press.
18. Chevalier, J; Gheerbrant, A; 1989. *Riječnik simbola*. Zagreb: Nakladni zavod Matica Hrvatske.
19. Clements, Alan. 2003. *Instinct for freedom*. Sydney: A Hodder Book.
20. Ćurak, Nerzuk. 2016. *Rasprava o miru i nasilju*. Sarajevo – Zagreb : Memorija.

21. Dante, Alighieri. 2001. *Čistilište*. Sarajevo : Svjetlost.
22. Davis, Michael. 1992. *Aristotle's Poetics: The Poetry of Philosophy*. Lanham Maryland: Rowman and Littlefield Publishers.
23. Dufresne, Todd. 2000. *Tales from the Freudian Crypt*, Stanford : Stanford University Press,
24. Duncan, Al. 2012. *Tragic Ugliness: The Interplay of Genre And Aesthetics in Greek Drama*. Stanford: Stanford University Press..
25. Durant, Vil. 1932. *Um caruje*. Beograd: Narodno Delo.
26. Eco, Umberto. 2004. *Istorija ljepote*. Beograd: Plato.
27. Eco, Umberto. 2007. *Istorija ružnoće*. Beograd: Plato.
28. Editor in chief: Tomašević, Nebojša. 1980. *Treasures of Yugoslavia*. Beograd: Yugoslaviapublic.
29. Eliade, Mircea. 2007. *Mit o vječnom povratku*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
30. Emanuel, Ricky. 2005. *Tjeskoba*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
31. Engels, Fridrih. 1950. *Dijalektika prirode*. Zagreb: Kultura.
32. Erić, Ljubomir. 2010. *O crtežu*. Beograd: Arhipelag.
33. Eversole, Finley. 2009. *The Art and Spiritual Transformation*. Rochester, Vermont: Inner Traditions.
34. Fenner, David E. 2005. *Why Was There So Much Ugly Art in the Twentieth Century*. Champaign : University of Illinois Press.
35. Fejzić, Danis. 2011. *Život i smrt grafičke ploče (kreativna destrukcija)*. Magistarski rad. Sarajevo.
36. Fink, Eugen. 1984. *Osnovni fenomeni ljudskog postojanja*. Beograd: Nolit.
37. Focht, Ivan. 1972. *Uvod u estetiku*. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.
38. Freud, Sigmund. 2014. *Totem i tabu*. Beograd: Neven.
39. Friedenwald-Fishman. 2011. *No art? No Social change. No innovation economy*. Stanford Social Inovation Review, 26.05.2011 Dostupno na http://ssir.org/articles/entry/no_art_no_social_change._no_innovation_economy. (Posjećeno 01.09.2016)

40. Frojd, Sigmund. 2014. *Iz kulture i umetnosti*. Beograd: Neven.
41. Frojd, Sigmund. 1979. *Psihopatologija svakodnevnog života*. Beograd: Matica srpska.
42. Frye, Northrop. 1963. *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*. New York, Burlingame: Harcourt, Brace & World.
43. Fuchs, Siegfried. 1978. *Der Kupferdruck*. Recklinghausen: Verlag Aurel Bongers KG.
44. Gadamer, Hans-Georg. 2004. *Truth and Method*. New York: Continuum.
45. Gajević, Dragomir. 2010. *Lice i naličje Bosne*. Sarajevo: Prosvjeta.
46. Garvin, Lucius. 1948. *The Problem of Ugliness in Art*. *Philosophical Review* 57/4, str. 404-409.
47. Gascoigne, Bamber. 2004. *How to Identify Prints*. London: Thames & Hudson Ltd.
48. Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretations of Cultures*. New York: Basic Books.
49. Gic, Ludvig. 1990. *Fenomenologija kiča*. Beograd: BIGZ.
50. Gijmo, Mišel; Blimel, Betsabe. 2011. *Mali riječnik simbola*. Beograd : Laguna.
51. Giorgi, Rosa. 2003. *Angels and Demons in Art*. Los Angeles: The J. Getty Museum.
52. Goethe, J. W. 2004. *Faust*. Zagreb: Globus.
53. Gombrich, E.H. 1972. *The Story of Art*. London: Phaidon.
54. Hadžimuhamedović, Fehim. 2008. *Tekst o slici*. Sarajevo – Zagreb: Zoro.
55. Halilovich, Hariz. 2008. *Ethics, human rights and action research: Doing and teaching ethnography in post – genocide communities in Bosnia – Hercegovina*. *Narodna umjetnost : Croatian journal of ethnology and folklore research*, Vol.45 No.2 Decembar 2008.
56. Heidegger, Martin. 2007. *Ontologija – Hermeneutika faktičnosti*. Novi Sad: Akademska Knjiga.
57. Henderson, E. Gretchen. 2015. *Ugliness – A Cultural History*. London: Reaktion Books Ltd.
58. Hesse-Biber, Sharlene Nagy and Patricia Leavy. 2008. *Handbook of Emergent Methods*. New York: The Guilford Press.
59. Hildebrandt, Adolf. 1987. *Problem forme u likovnoj umjetnosti*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.

60. Honour, Hugh and John Fleming. 2005. *A World History of Art*. London: Laurence King Publishing.
61. Holly, Michael Ann and Marquard Smith. 2008. *What is Research in the Visual Arts?*. Obsession, archive, encounter. New Haven: Yale University Press.
62. Hozo, Dževad. 2003. *Majstori grafičkih umijeća*. Sarajevo: Blicdruk.
63. Huxley, Francis. 1990. *The eye – The Seer and The Seen*. London: Thames & Hudson Ltd.
64. Jankélévitch, Vladimir. 1997. *Smrt*. Sarajevo: Zid.
65. Janson, Horst Woldemar. 1997. *Povijest umjetnosti*. New York: Harry N. Abrams.
66. Jaspers, Karl. 2011. *Šifre transcendencije*. Banja Luka: Littera.
67. Jung, C. G. 1964. *Čovjek i njegovi simboli*. Zagreb: Mladost.
68. Jung, C. G. 1971. *O psihologiji nesvesnog*. Beograd: Matica Srpska.
69. Jung, K. G. 1998. *Psihologija i alhemija*. Beograd: Narodna knjiga.
70. Kami, Alber. 1987. *Mit o Sizifu*. Sarajevo: Veselin Masleša – Svjetlost.
71. Kant, Imanuel. 1975. *Kritika moći suđenja*. Beograd: Kultura.
72. Kecmanović, Dušan. 2005. *Nasilje i etnonacionalizam*. Dijalog: Časopis za filozofska i društvena pitanja, 2005 : 11(3-4)
73. Kemmis, Stephen; McTaggart, Robin. 2000. *Participatory action research*. London: Denzin, N. and Lincoln, Y.
74. Kerrigan, Michael. 2007. *The History of Death*. London: Amber Books Ltd.
75. Kieran, Matthew. 1997. *Aesthetics Value: Beauty, Ugliness and Incoherence*. Philosophy 72 (281):383 - 399
76. Kierkegaard, Soeren. 1980. *Bolest na smrt*. Beograd: Mladost.
77. Kinert, Albert. 2009. *Grafika, što je to?* (članak) Grafika – hrvatski časopis za umjetničku grafiku i nakladništvo, Zagreb: Galerija Canvas.
78. Kvašček, Radivoj. 1976. *Psihologija stvaralaštva*. Beograd: BIGZ.
79. Lalanne, Maxime. 1981. *The Technique of etching*. New York: Dover Publications.
80. Lings, Martin. 1997. *Drevna vjerovanja i moderna sujevjerja*. Sarajevo: Bosanska Kn-

jiga.

81. Lovrenović, Ivan. 2010. *Unutarnja zemlja*. Zagreb – Sarajevo: Synopsis.
82. Macleod, Katy; Holdridge, Lin. 2006 *Thinking Through Art*. New York: Routledge.
83. Marcuse, Herbert. 1978. *The Aesthetic Dimension: Toward A Critique Of Marxist Aesthetic*. Boston: Beacon Press.
84. Marinetti, Filippo Tomazo. 1912. *Tehnički manifest futurističke literature*. U://Poezija : rađanje moderne književnosti / priredili Sreten Marić i Đorđije Vuković; str. (1975) 161-165 Beograd: Nolit.
85. Massumi, Brian. 2002. *A shock to thought*. London and New York: Routledge.
86. Meier – Graefe, Julius. 1966. *Entwicklungsgeschichte der modernen kunst*. Munchen: R. Piper&Co Verlag.
87. Melot, Michel; Griffiths, Antony; Field, Richard; 1981. *Prints : History of an Art*. Geneva: Skira/Rizzoli.
88. Memill, Katharine. 1901. *The Use of the Ugly in Art*. Poet Lore : Periodicaly Archive Online.
89. Mol, Abraham. 1973. *Kič – umetnost sreće*. Niš: Gradina.
90. Mur, Tomas. 2011. *Mračni Eros*. Beograd: Mali vrt.
91. Nelson, Robert. 2009. *The Jealousy of Ideas*. Fitzroy, Vic. : Ellikon ; London : Writing Pad
92. Neuman, Lawrence W. 2011. *Social Research Methods: Qualitative and Quantitative Approaches*. Boston: Pearson, Allyn& Bacon.
93. Nietzsche, Friedrich. 2004. *Sumrak Idola*. Zagreb: Demetra.
94. Oršolić, Marko. 2006. *Zlodusima nasuprot*. Rijeka/Sarajevo: Adamić.
95. Panofsky, Erwin. 2002. *Idea: prilog povijesti pojma starije teorije umjetnosti*. Zagreb: Golden marketing.
96. Pastoureau, Michel. 2009. *Black – History of a colour*. New Jersey: Princeton University Press.
97. Pejović, Danilo. 1976. *Svijet umjetnosti*. Zagreb: Školska knjiga.

98. Piskel, Dina. 1970. *Opšta istorija umetnosti*. Beograd: Vuk Karadžić.
99. Pop, Andrei; Widrich, Mechtild. 2014. *Ugliness – The Non – Beautiful in Art and Theory*. New York: I.B. Tauris.
100. Popović, Radovan. 1970. *Književni razgovori – Govore pisci Bosne i Hercegovine*. Sarajevo : Veselin Masleša.
101. Rasel, Berton Džefri. 1982. *Mit o Đavolu*. Beograd: Prosveta.
102. Read, Herbert. 1971. *Umjetnost i otuđenje*. Zagreb: Mladost.
103. Renwick, Gavin. 2006. *Decolonising methods: reflecting upon a practice-based doctorate.* " In *Thinking through art – reflections on art as research*. edited by Katy Macleod and Lin Holdridge, 168–184. New York: Routledge.
104. Roblin, Ronald. 1976. *On Beauty And Ugliness in Art*. *Journal of Thought*, Vol. 11, No. 2 (APRIL, 1976), str. 101-109
105. Rogers, C. R. 1959. *A theory of therapy, personality and interpersonal relationships as developed in the client-centered framework*. U:// (ur.) S. Koch, *Psychology: A study of a science*. Vol. 3: Formulations of the person and the social context. New York: McGraw Hill.
106. Schneider Adams, Laurie. 2011. *Art Across Time*. New York: McGraw – Hill.
107. Schultz, Duanne. 1975. *A History of Modern Psychology*. New York: Academic Press.
108. Selimović, Meša. 2009. *Tvrđava*. Beograd: Marso.
109. Spivey, Nigel 2005. *How Art Made the World*. London: BBC Books.
110. Steiner, Reinhard. 2000. *Egon Schiele*. Koln: Benedikt Taschen Verlag.
111. Strauss, Anselm and Juliet Corbin. 1998. *Basics of Qualitative Research*. Thousand Oaks: Sage Publications.
112. Sullivan, Graeme. 2004. *Studio art as research practice*. In *Handbook of Research and Policy in Art Education*, (edited by Elliot W. EISNER and Michael D. Day), 795–814. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
113. Tindemans, Leo. 1997. *Nedovršeni mir: izvještaj Međunarodne komisije za Balkan*. Zagreb: Hrvatski helsinški odbor za ljudska prava.

114. The Metropolitan Museum of Art. 2013. *Art is* New York: Harry N. Abrams.
115. Tolle, Eckhart. 1999. *Moć sadašnjeg trenutka*. Vancouver, Canada: Namaste Publishing Inc.
116. Tresidder, Jack. 2004. *The Complete Dictionary of Symbols*. London: Duncan Baird.
117. Venturi, Lionello. 1952. *Od Giotta do Chagalla*. Zagreb: Mladost.
118. Vidaković, Siniša. 2016. *Knjiga ispod jastuka*. Banja Luka: Art print.
119. Vlaisavljević, Ugo. 2005. *Civilno društvo, ljudska prava i građanstvo*. U://Dijalog, časopis za filozofska i društvena pitanja, 2005;11(3-4)str. 9-41.
120. Walther, Ingo F. 2005. *Umjetnost 20. stoljeća*. Koln: Taschen.
121. Wechsler, Herman. 1977. *Great prints&printmakers*. New York: Leon Amiel.
122. Wenzel, Marian. 1999. *Bosanski stil na stećcima i metalu*. Sarajevo: Sarajevo – Publishing.
123. Wieman, N. Henry. 1995. *The Source of Human Good*. Atlanta, Ga. : Scholars Press
124. Wilde, Oscar. 2011. *The Decay of Lying an Observation*. The Perfect Library : s.l.
125. Winter, Richard i Munn-Giddens, Carol. 2001. *A Handbook for Action Research in Health and Social Care*. New York : Routledge.

BIOGRAFIJA

Danis Fejzić, rođen je 1973. godine u Doboju (Bosna i Hercegovina). Na Akademiji likovnih umjetnosti u Sarajevu diplomirao je 2001. godine (u klasi prof. Dževada Hoze). Na istoj akademiji je magistrirao 2011. godine (u klasi prof. Dževada Hoze). Više puta izlagao je samostalno, te je učesnik brojnih izložbi u zemlji i inostranstvu. Zaposlen je na Akademiji likovnih umjetnosti u Sarajevu, Odsjek grafika.

SAMOSTALNE IZLOŽBE:

- 2017 - GALERIJA "ZVONO", SARAJEVO, BIH
- 2016 – KULTURNI CENTAR TEŠANJ, TEŠANJ, BIH
- 2016 – MUZEJ GRADA ZENICA, ZENICA, BIH
- 2016 – NACIONALNA GALERIJA, SARAJEVO, BIH
- 2015 – HISTORIJSKI MUZEJ SARAJEVO, BIH
- 2013 – GRADSKA GALERIJA BIHAĆ, BIH
- 2013 – GALERIJA „ALU“, SARAJEVO, BIH
- 2012 – GALERIJA „ROMAN PETROVIĆ“, SARAJEVO, BIH
- 2004 – GALERIJA „PREPOROD“, GRADAČAC, BIH
- 2003 – GALERIJA „ROMAN PETROVIĆ“, SARAJEVO, BIH
- 1999 – GALERIJA „FACTA“, SARAJEVO, BIH
- 1996 – GALERIJA „GABRIEL“, SARAJEVO, BIH
- 1995 – NARODNO POZORIŠTE, ZENICA, BIH

VAŽNIJE KOLEKTIVNE IZLOŽBE:

- 2016 - ARS MEMORIAE – POVODOM GENOCIDA U SREBRENICI, MUZEJ GRADA ZENICE, ZENICA, BIH
- 2016 – ARS MEMORIAE – POVODOM GENOCIDA U SREBRENICI, VIJEĆNICA, SARAJEVO, BIH
- 2015 – DVADESETOGODIŠNJICA GENOCIDA U SREBRENICI, SREBRENICA, BIH
- 2014 – UČEŠĆE PO POZIVU „ZIMSKI SALON UDRUŽENJA LIKOVNIH UMJETNIKA MAKEDONIJE“, SKOPLJE, MAKEDONIJA
- 2014 – INTERNACIONALNA GRAFIČKA IZLOŽBA „PRINTS AND WORDS“, JAPAN - BIH
- 2014 – INTERNACIONALNA IZLOŽBA „SARAJEVO – GRAZZ“ (BIH I AUSTRIJSKI UMJETNICI POVODOM STOGODIŠNJICE ATENTATA U SARAJEVU),

GALERIJA BIH, SARAJEVO

- 2014 - ŠESTOAPRILSKA IZLOŽBA ULUBIH-a, COLLEGIUM ARTISTICUM, SARAJEVO, BIH
- 2014 - REVIJALNA IZLOŽBA ULUBIH-a, COLLEGIUM ARTISTICUM, SARAJEVO, BIH
- 2013 - ŠESTOAPRILSKA IZLOŽBA ULUBIH-a, COLLEGIUM ARTISTICUM, SARAJEVO, BIH
- 2013 - REVIJALNA IZLOŽBA ULUBIH-a, COLLEGIUM ARTISTICUM, SARAJEVO, BIH
- 2012 – GALERIJA CENTRA ZA GRAFIKU, IZLOŽBA SRPSKIH I BOSANSKO-HERCEGOVAČKIH UMJETNIKA „DIJALOG“ BEOGRAD, SRBIJA
- 2012 – ŠESTOAPRILSKA IZLOŽBA ULUBIH-a, COLLEGIUM ARTISTICUM, SARAJEVO, BIH
- 2012 – REVIJALNA IZLOŽBA ULUBIH-a, COLLEGIUM ARTISTICUM, SARAJEVO, BIH
- 2011 – BIJENALE GRAFIKE „SUHA IGLA“, UŽICE, SRBIJA
- 2010 – REVIJALNA IZLOŽBA ULUBIH-a, COLLEGIUM ARTISTICUM, SARAJEVO, BIH
- 2009 – „OTISCI – UTISCI“, PUTUJUĆA IZLOŽBA GRAFIKA BOSANSKOHERCEGOVAČKIH I HRVATSKIH GRAFIČARA (METKOVIĆ, SPLIT, SARAJEVO...)
- 2007 – „GRAFIKA U BIH“, KURŠUMLI – MEDRESA, SARAJEVO, BIH
- 2007 – INTERNATIONAL PRINT BIENNIAL VARNA, BULGARIA
- 2006 – INTERNATIONAL TRIENNIAL OF GRAPHIC ART BITOLA, MACEDONIA
- 2006 – THE 3rd ROKYCANY BIENNIAL IN GRAPHIC ARTS, CZECH REPUBLIC
- 2005 – TIKVEŠA, NUMANKADIĆ, HADŽIFEJZOVIĆ, ŽIGA, HOZO, FEJZIĆ, GALERIJA „TAUTOLOGIJA“ SARAJEVO, BIH
- 2005 – INTERNATIONAL PRINT BIENNIAL VARNA, BULGARIA
- 2005 – INTERNATIONAL ART COLONY „PARADISO“ RAB, CROATIA
- 2004 – REVIJALNA IZLOŽBA ULUBIH-a, COLLEGIUM ARTISTICUM, SARAJEVO, BIH
- 2004 – ŠESTOAPRILSKA IZLOŽBA ULUBIH-a, COLLEGIUM ARTISTICUM, SARAJEVO, BIH
- 2003 – INTERNACIONALNA KOLONIJA „SREBRENİK“ SREBRENİK, BIH
- 2003 – ŠESTOAPRILSKA IZLOŽBA ULUBIH-a, COLLEGIUM ARTISTICUM, SARAJEVO, BIH

- 2002 – REVIJALNA IZLOŽBA ULUBIH-a, COLLEGIUM ARTISTICUM, SARAJEVO, BIH
- 2002 – ŠESTOAPRILSKA IZLOŽBA ULUBIH-a, COLLEGIUM ARTISTICUM, SARAJEVO, BIH
- 2002 – INTERNACIONALNA KOLONIJA „SANDŽAK – INSPIRACIJA UMJETNIKA“ NOVI PAZAR, SRBIJA

VAŽNIJI PROJEKTI:

- 2015 – UČEŠĆE PO POZIVU „1ST INTERNATIONAL GRAPHIC WORKSHOP CUM SEMINAR AT INDIRA KALA UNIVERSITY, CHATTISGARH, INDIA
- 2014 – UČEŠĆE PO POZIVU „1ST INTERNATIONAL SYMPOSIUM BESIKTAS 2014“, ISTANBUL, TURSKA
- 2014 – VODITELJ GRAFIČKE RADIONICE „OTISCI MULTIORIGINALNE BIH“, POČITELJ, BIH
- 2014 – SUDIONIK DOKUMENTARNOG FILMA REDATELJA ALEŠA KURTA O ULOZI MLADIH UMJETNIKA U SARAJEVO
- 2014 – UČESNIK ZBIRKE CRTEŽA PO POZIVU „SVJETSKA GALERIJA CRTEŽA – OSTEN“
- 2014 – ONLINE MAGAZIN „DIOGEN“ ZA MJESEC JUNI POSVEĆEN STVARALAŠTVU DANISA FEJZIĆA
- 2014 – UČEŠĆE PO POZIVU NA INTERNACIONALNOM SIMPOZIUMU „KULTURA SJEĆANJA“, INTERNACIONALNI UNIVERZITET ILIDŽA, SARAJEVO
- 2011 – KREACIJA NOVOGODIŠNJE ČESTITKE PO POZIVU – COLLEGIUM ARTISTICUM, SARAJEVO
- 2010 – INTERNACIONALNA PREZENTACIJA ALU SARAJEVO „ISTANBUL-EVROPSKI CENTAR“, ISTANBUL, TURSKA
- 2009 – PREZENTACIJA ALU SARAJEVO I GRAFIČKOG ODSJEKA, BUDVA – 2009, CRNA GORA
- 2005 – KREACIJA CRTEŽA I ILUSTRACIJA ZA ZEMALJSKI MUZEJ SARAJEVO, BIH
- 2005 – KREACIJA POŠTANSKIH MARKICA „AKADEMICI“, JP BH POŠTA SARAJEVO, BIH
- 2004 – KREACIJA SERIJE MARKICA „BOSANSKI SREDNJOVJEKOVNI GRADOVI“, JP BH POŠTA SARAJEVO, BIH

KONFERENCIJE:

- 2016 – ART - AFACT (KONFERENCIJA O SREBRENICI), HISTORIJSKI MUZEJ, SARAJEVO, BIH (UČESNIK - PREDAVAČ)
- 2016 – LEARNING FROM THE PAST, BOŠNJAČKI INSTITUT ADIL-BEG ZULFIKARPAŠIĆ, SARAJEVO, BIH (UČESNIK - PREDAVAČ)
- 2014 – KULTURA SJEĆANJA, INTERNACIONALNI UNIVERZITET ILIDŽA, SARAJEVO, BIH
(UČESNIK - PREDAVAČ)
- 2013 - KULTURA SJEĆANJA (POVODOM GENOCIDA U SREBRENICI), SREBRENICA, BIH
(UČESNIK - PREDAVAČ)

