



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ



АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ

**ДОКТОРСКЕ АКАДЕМСКЕ СТУДИЈЕ
ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ**

**УПОТРЕБА МНЕМОТЕХНИЧКИХ СИСТЕМА ПИСМА
У СТВАРАЊУ УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА**

ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ

Ментор:
проф. Владо Ранчић,
магистар уметности

Студент:
Бојан Новаковић

Нови Сад, 2018. године



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ



АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ

KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	Monografska dokumentacija
Tip zapisa: TZ	Tekstualni štampani materijal
Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR	Doktorski umetnički projekat
Ime i prezime autora: AU	Bojan Novaković
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	Mr Vlado Rančić, redovni profesor
Naslov rada: NR	Upotreba mnemotehničkih sistema pisma u stvaranju umetničkog rada
Jezik publikacije:	srpski

JP	
Jezik izvoda: JI	srp. / eng.
Zemlja publikovanja: ZP	Srbija
Uže geografsko područje: UGP	Vojvodina, Novi Sad
Godina: GO	2018.
Izdavač: IZ	autorski reprint
Mesto i adresa: MA	Akademija umetnosti Novi Sad, Đure Jakšića 7
Fizički opis rada: FO	(broj poglavlja 7 / broj potpoglavlja 16/ stranica 72/ slika 34 / referenci 25 / priloga 3)
Umetnička oblast: UO	Likovne umetnosti
Umetnička disciplina: UD	Slike, objekti
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	pismo, mnemotehnička sredstva, znak, beleženje, zapis, objekat, i dr.
UDK	
Čuva se: ČU	Biblioteka, Akademija umetnosti Novi Sad Đure Jakšića 7
Važna napomena: VN	

<p>Izvod: IZ</p>	<p>Doktorski umetnički projekat „Upotreba mnemotehničkih sistema pisma u stvaranju umetničkog dela“ bavi se istraživanjem područja gde se prožimaju i preklapaju sistemi pisma i sistemi likovnog dela. Istraživanje se naročito bavi nastankom mnemotehničkih načina beleženja i dodirnih tačaka sa likovnim delima. Ova prožimajuća područja u istraživanju se posmatraju kroz istoriju pisma i kroz skoriju istoriju umetnosti, odnosno razvoj umetničkih pravaca moderne i postmoderne.</p> <p>Cilj ovog doktorskog umetničkog projekta je da se pisanom eksplikacijom i višedelnom izložbom likovnih radova predstavi i analizira ideja nastanka umetničkog dela kroz prevođenje vizuelnog mnemotehničkog sistema znakova u likovnu strukturu slike. Cilj umetničkih radova u ovom projektu je prikazivanje slike odnosno forme zapisa bez mogućnosti ili potrebe iščitavanja sadržaja zapisa.</p> <p>Ovaj doktorski umetnički projekat se sastoji od pisane eksplikacije i praktičnog dela. Pisana eksplikacija predstavlja istorijsku i teorijsku stranu istraživanja kao i prikaz idejnog i praktičnog načina izvođenja likovnih radova. Praktični deo predstavlja izložba radova na kojima su prikazane predstave zapisa kao potpuno likovne kategorije bez ikakvih naznaka za iščitavanje sadržaja. Radovi su slike na platnu i objekti od drveta.</p>
<p>Datum prihvatanja teme od strane Senata: DP</p>	
<p>Datum odbrane: DO</p>	

<p>Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status)</p> <p>KO</p>	<p>predsednik komisije: mr Dragan Matić, redovni profesor, uža umetnička oblast Slikarstvo, 28.04.2013. Akademija umetnosti Novi Sad</p> <p>član komisije: dr Branko Raković, redovni profesor, uža umetnička oblast Slikarstvo, 07. 10. 2015. Fakultet likovnih umetnosti, Beograd</p> <p>član komisije: mr Bosiljka Zirojević Lečić, redovni profesor, uža umetnička oblast Slikarstvo, 11. 09. 2014. Akademija umetnosti Novi Sad</p> <p>član komisije: mr Dubravka Lazić, redovni profesor, uža umetnička oblast Fotografija, 12. 05. 2016. Akademija umetnosti Novi Sad</p> <p>mentor: mr Vlado Rančić, redovni profesor, uža umetnička oblast Slikarstvo, 16. 07. 2007. Akademija umetnosti Novi Sad</p>
--	--



UNIVERSITY OF NOVI SAD



ACADEMY OF ARTS

Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	Doctoral Art Project
Author: AU	Bojan Novakovic
Mentor: MN	Full Professor Vlado Rančić, M.A.
Title: TI	Application of Mnemonic Systems of Writing in Creation of Artwork
Language of text: LT	Serbian

Language of abstract: LA	eng. / serb.
Country of publication: CP	Serbia
Locality of publication: LP	Vojvodina, Novi Sad
Publication year: PY	2018.
Publisher: PU	Author reprint
Publication place: PP	Academy of Arts, Đure Jakšića 7, 21000 Novi Sad
Physical description: PD	(chapters 7 / subheadings 16 / pages 72 / images 34 / references 25 / appendices 3)
Artistic field AF	Fine arts
Artistic discipline AD	Paintings, objects
Subject, Key words SKW	writing, mnemonic devices, sign, recording, record, object, etc.
UC	
Holding data: HD	Library of Academy of Arts, Đure Jakšića 7, 21000 Novi Sad
Note: N	
Abstract: AB	The doctoral art project “Application of the Mnemotechnical Systems of the Writing in the Creation of Art Work” deals with the exploration of the space where the writing and

	<p>art work systems overlap and make insertions into one another.</p> <p>The research is particularly concerned with the occurrence of mnemotechnical recording modes and touch points with art works. In research, these overlapping fields are observed through the history of the writings and the contemporary art history and the development of the modern and post-modern art movements.</p> <p>The aim of this doctoral art project is to present and analyse the idea of the occurrence of the art work through transferring visual mnemotechnical sign system into art work by a written explication and serial art work exhibition.</p> <p>This doctoral art project consists of the written explication and a practical part. The written explication presents the historical and theoretical area of the research as well as the display of the notional and practical ways of art creation. The practical part consists of the art exhibition displaying the recordings as the complete art category without any content reading indications. The art work consists of pictures on canvas and wood made objects.</p>
<p>Accepted on Senate on: AS</p>	
<p>Defended: DE</p>	
<p>Doctoral Art Project Defend Board: DB</p>	<p>Thesis Committee President: Full Professor Dragan Matic, MA, Painting, April 28, 2013, The Academy of Arts, Novi Sad.</p> <p>Member: Full Professor Branko Raković, DA, Painting, October 7, 2015, The Faculty of Fine Arts, Belgrade.</p> <p>Member: Full Professor Bosiljka Zirojević Lečić, MA, Painting, September 11, 2014,</p>

	<p>The Academy of Arts, Novi Sad.</p> <p>Member: Full Professor Dubravka Lazic, MA, Photography, May 12, 2016, The Academy of Arts, Novi Sad.</p> <p>Thesis Mentor: Full Professor Vlado Rančić, MA, Painting, July 16, 2007, The Academy of Arts, Novi Sad.</p>
--	--

САДРЖАЈ

РЕЗИМЕ	13
АВСТРАСТ	14
ОБЈАШЊЕЊЕ КЉУЧНИХ РЕЧИ	15
ИСТОРИЈА ПИСМА	17
ПОРЕКЛО И ЗНАЧЕЊЕ РЕЧИ „ПИСАТИ“ У РАЗНИМ ЈЕЗИЦИМА.....	17
РАЗВОЈ ПИСМА.....	17
МНЕМОТЕХНИЧКА СРЕДСТВА И СИСТЕМИ БЕЛЕЖЕЊА	20
МНЕМОТЕХНИЧКА СРЕДСТВА	20
ПРЕДМЕТНА ПИСМА	20
ВАМПУНИ	21
КИПУИ.....	21
РАБОШ.....	22
ПОДЕЛА МНЕМОТЕХНИЧКИХ СИСТЕМА БЕЛЕЖЕЊА (према личном виђењу)	24
СИМБОЛИКА ПИСМА	24
ПРИМЕРИ УМЕТНИКА КРОЗ ИСТОРИЈУ УМЕТНОСТИ МОДЕРНЕ И ПОСТМОДЕРНЕ	25
ПРИМЕРИ.....	25
ИСТРАЖИВАЊЕ.....	29
ИЗВОЂЕЊЕ РАДОВА	31
МАТЕРИЈАЛИ	31
ПРЕВОЂЕЊЕ ВИЗУЕЛНИХ И ОПШТИХ КАРАКТЕРИСТИКА УПОТРЕБНОГ ПРЕДМЕТА У УМЕТНИЧКИ ВИЗУЕЛНИ И ЗНАКОВНИ СИСТЕМ.....	33
ПРОЦЕС ПРЕВОЂЕЊА.....	36
РАДОВИ У ДРВЕТУ	37
ПОСТУПАК РАДА	37
РАДОВИ НА ПЛАТНУ	59
ПОСТУПАК РАДА.....	59
ЗАКЉУЧАК	66

РЕЗИМЕ

Докторски уметнички пројекат „Употреба мнемотехничких система писма у стварању уметничког дела“ бави се истраживањем подручја у којима се прожимају и преклапају системи писма и системи ликовног дела. Истраживање се нарочито бави настанком мнемотехничких начина бележења и додирних тачака са ликовним делима. Ова прожимајућа подручија у истраживању се посматрају кроз историју писма и кроз скорију историју уметности, односно кроз развој уметничких праваца модерне и постмодерне.

Циљ овог докторског уметничког пројекта је да се писаном експликацијом и вишеделном изложбом ликовних радова представи и анализира идеја настанка уметничког дела превођењем визуелног мнемотехничког система знакова у ликовну структуру слике. Циљ уметничких радова у овом пројекту је приказивање слике односно форме записа без могућности или потребе ишчитавања садржаја записа.

Овај докторски уметнички пројекат се састоји од писане експликације и практичног дела. Писана експликација представља историјску и теоријску страну истраживања, као и приказ идејног и практичног начина извођења ликовних радова. Практични део представља изложба радова на којима су приказане представе записа као потпуно ликовне категорије, без икаквих назнака ишчитавања садржаја. Радови су слике на платну и објекти од дрвета.

ABSTRACT

The doctoral art project “Application of the Mnemotechnical Systems of the Writing in the Creation of Art Work” deals with the exploration of the space where the writing and art work systems overlap and make insertions into one another.

The research is particularly concerned with the occurrence of mnemotechnical recording modes and touch points with art works. In research, these overlapping fields are observed through the history of the writings and the contemporary art history and the development of the modern and post-modern art movements.

The aim of this doctoral art project is to present and analyse the idea of the occurrence of the art work through transferring visual mnemotechnical sign system into art work by a written explication and serial art work exhibition.

This doctoral art project consists of the written explication and a practical part. The written explication presents the historical and theoretical area of the research as well as the display of the notional and practical ways of art creation. The practical part consists of the art exhibition displaying the recordings as the complete art category without any content reading indications. The art work consists of pictures on canvas and wood made objects.

ОБЈАШЊЕЊЕ КЉУЧНИХ РЕЧИ

ПИСМО: Систем визуелног представљања језика путем графичких знакова.

„Систем комуникације међу људима путем конвенционалних видљивих знакова, нарочито језичких.“ (Ранко Бугарски, *Писмо*, Матица српска, 1996, стр. 39)

МНЕМОТЕХНИКА: Вештина памћења.

МНЕМОТЕХНИЧКА СРЕДСТВА: „Помоћна средства у памћењу за која се имагинарно везују неки појмови или кључни делови неке веће целине. Такви предмети који имају улогу средстава за подсећање у комуникацији, али улогу записа, називају се мнемотехничка средства (грч. μνέμε = сећање, памћење, подсећање и τέχνη = вештина, спретност).“

Драган Бараћ, *Опита историја писма*, 2004, стр. 21.

ИСТОРИЈА ПИСМА

ПОРЕКЛО И ЗНАЧЕЊЕ РЕЧИ „ПИСАТИ“ У РАЗНИМ ЈЕЗИЦИМА

Докторски уметнички пројекат започињем истраживањем историје писма. Првобитни системи писања били су исто што и поједностављени цртежи или зарези на дрвету или камену. Отуда и сама реч која означава писање у многим језицима има исти корен као и реч која означава цртање. Звонимир Кулунџић (Кулунџић, 1957, стр. 91) даје неке примере: латинска реч „scribere“ значи „урезати“ касније је у језику постала реч за „писати“; латинска реч „pingo“ која значи „писати“, али и „цртати“. Примера има много и у словенским језицима, као на пример реч „писати“ слична је словеначкој речи „рисати“, која у преводу значи „цртати“. Обе речи настале су највероватније од старословенске речи „псат“ која је значила „урезивати“, остављају траг на дрвету, камену или другом погодном материјалу.

Слично је и у свим индоевропским језицима, на пример прото-германском реч „writan“ значи „цепати“ или „гребати“, а од ње настаје реч „write“ односно „писати“ на енглеском. Заправо, у већини језика речи „писати“ и „цртати“ имају блиско порекло, а негде су и данас врло блиске.¹

РАЗВОЈ ПИСМА

Настанак писама каква данас познајемо је тешко одредити. Бараћ (Бараћ, 2004, стр. 7) у својој књизи о историји писма каже да се говор код људи формирао пре неких 100.000 година, а прва уређенија писма пре око 5000 година.

Општепозната чињеница је да је сумерска цивилизација имала уређено писмо 3200 године пре нове ере. Ипак, једноставно записивање, односно бележење података сеже много дубље у прошлост и започиње вероватно када се појављује и прва употреба оруђа код људске врсте, дакле још у палеолиту уз развој говора. Бугарски (Бугарски, 1996, стр. 39) закључује да писмо као целина нема јединствен почетак у нечему од пронађених ембрионалних трагова записивања већ оно настаје у интеракцији различитих човекових моћи и делатности условљених одређеним потребама.

Почеци писма сежу до почетака цртања и бележења најједноставнијих форми на камену или дрвету још у ловачким културама палеолита. Зато често у језицима, као што сам поменуо, речи цртање и писање имају исти корен.

Из цртежа се код првобитних људских заједница формирају први облици пиктографског односног сликовног писма и покушаји да се уведу конвенције у систем знакова, односно

¹ Податак је пронађен на <https://www.etymonline.com/word/write>

цртежа. Доста је оваквих примера код домородачких народа Африке, као и код домородачких народа обе Америке. Један од најзначајнијих примера које Кулунџић (Кулунџић, 1957, стр. 106-117) наводи су пиктограми племена Чипева из Северне Америке. Назив за њих је „Кекиновин“ и помоћу ових пиктограма Чипева народ је био у стању да испише читаву историју на надгробним споменицима, за које су их и најчешће користили. Осим њих, слична писма су користила племена Дакота, Киова, Хопи и други. Ембрионална пиктограмска писма нађена су и у културама Ескимана и народа Сибира.

Оваква писма постоје и у данашњој савременој цивилизацији у смислу пиктограмских знакова. Често су то знаци упозорења, знаци опасности, обавештења и слично. (Кулунџић, 1957, стр. 127)

Напреднија пиктографска писма настају редуковањем цртежа. Касније долази до још редукације када настају идеограмска писма. Нека писма добијају знакове који представљају слоге речи а даљим поједностављивањем често је један писани знак једнак једном фонетском знаку, па тиме долазимо до модерне абецеде или азбуке (Кулунџић, 1957. :стр.133-161). Фуруновић (Фуруновић, 1999, стр. 137) наводи јасно разграничене фазе писма: пиктографско које дели на фигуративно и симболичко (фигуративно: када се цртеж или слика подударе са значењем; симболичко када слика или цртеж имају симболичку функцију); идеографско писмо које садржи поједностављене цртеже; силабичко писмо у којем знаци представљају слоге речи; фонетско писмо.

Једна од дефиниција писма би била да је то „Систем комуникације међу људима путем конвенционалних видљивих знакова, нарочито језичких“ (Бугарски, 1996, стр. 39)

Постоји хронологија првих писама коју многи аутори попут Бараћа (Бараћ, 2004, стр. 18) наводе у својим књигама, и то је према истраживању америчког научника Игнација Џ. Гелба (Ignace Jay Gelb, 1907):

- сумерски систем клинастог писма око 3100 године пре н. е. до 75 н. е.
- прото-еламски, 3000-2200 п. н. е на тлу данашњег Ирана
- протоиндијски систем око 2200. године пре н. е. у Индијској долини
- древни египатски систем 3000. година пре н. е. до 400. године пре н. е.
- критски на Криту и у Грчкој, 2000. до 1200. пре н.е.
- хетитски у Анатолији и Сирији, 1500. до 700. године пре н.е.

Оваква хронологија преовладава све до краја 20. века када се јављају археолошка открића са знацима за још старије системе. Бугарски (Бугарски, 1996, стр. 37) представља у својој књизи „Писмо“ једно такво откриће, америчке научнице Дениз Шмант-Бесерат (Denise

Schmandt-Besserat)² која је на просторима данашњег Блиског истока пронашла глинене „токене“ са разним зарезима и усецима и за које тврди да су се на просторима Блиског истока користили још од 8000 година пре н. е. па све до 3000 година пре н. е. Сличан пример даје и Кулунџић (Кулунџић, 1957, стр. 95) који представља каменчиће из пећине Мас Дазил (Mas d’Azil), која припада млађој Магдаленијанској епохи. Они се сматрају последњим одјеком дилувијалног периода, а старост им је процењена на чак 25.000 година. Проналазач ових каменчића је Едвард Пиете (Édouard Louis Stanislas Piette).

Јасно је да свим овим наведени системима писма претходи мнемотехнички систем бележења, али је и врло јасно да се он одржавао и очувао паралелно са развијенијим системима писма све до данас.

² Детаљнији приказ овог открића може се наћи на сајту посвећеном Дениз Шмант-Басерат : <https://sites.utexas.edu/dsb/tokens/the-evolution-of-writing/>

МНЕМОТЕХНИЧКА СРЕДСТВА И СИСТЕМИ БЕЛЕЖЕЊА

МНЕМОТЕХНИЧКА СРЕДСТВА

Првобитно записивање, бележење и преношење података или порука одвијало се помоћу мнемотехничких средстава. „Такви предмети који имају улогу средстава за подсећање у комуникацији, али и улогу записа, називају се мнемотехничка средства (грч. μνέμε = сећање, памћење, подсећање и τέχνη = вештина, спретност).“ (Бараћ, 2004, стр. 21)

То су најразличитији предмети или ознаке на њима, које носе неку врсту договореног значења. То су предмети попут најобичнијег камења, камада дрвета или кости, па све до врло сложених бројаница, ћилима, цртежа и сличних ствари. Бараћ (Бараћ, 2004, стр. 9) наводи да су први наговештаји писма настали онда када су људи почели употребљавати различите предмете као средство за подсећање.

ПРЕДМЕТНА ПИСМА

„Најелементарнији облик у стадијалном развоју писма је споразумијевање помоћу разних предмета, а међу овима на првом мијесту стоји споразумијевање помоћу камења.“ (Кулунџић, 1957, стр. 37). Номадски народи често су користили овакав систем писања за остављање порука. У књизи „Књига о књизи“ аутор Зоран Кулунџић (Кулунџић, 1957, стр. 37) наводи мноштво примера мнемотехничких облика писања и преношења порука. Пример је камење које су номадска племена ређала успут по одређеним правилима и које је преносило поруку и давало информације саплеменицима о опасностима или погодностима на путу. Пример би био и постављање великих стена или гомиле камења на значајно историјско место или камење у служби надгробног споменика. Код народа Северне Америке предмети су често носили значење и када би били послати суседним племенима преносили су најразличитије поруке. Некад је то био један предмет, а некад комплекснија скупина предмета. То су били начини комуникације међу домородачким становништвом Северне Америке, али и на другим местима по свету.

Пример за предметно писмо који наводи Фуруновић (Фуруновић, 1999, стр. 155) је писмо са тла Африке, које се зове „Ароко“, а које и данас користе нека племена. Запис овим писмом састоји се од нанизаних предмета или њихових делова где сваки предмет или део носи своје значење. Сличне примере можемо наћи широм света од најстаријих времена до савременог доба. Кулунџић (Кулунџић, 1957, стр. 49) наводи бацање рукавице као говор предмета, а значење је позив на двобој, такође наводи и „разне досетљивости“ у народу када предмети и њихово постављање преносе значење. На пример, отворен или затворен прозор, разни положаји завеса којима се нешто поручује посматрачу. Посебно место у овим говорима предмета према њему (Кулунџић, 1957, стр. 52-53) има говор цвећа где цвет одређених

биљака има посебно значење у комуникацији. Ово је начин комуникације који је у Европи познат одавно, још из времена грчких и римских класичних писаца.

Још један важан пример који наводи Кулунџић (Кулунџић, 1957, стр. 56) је текстилна орнаментика, односно разна ткања која својом орнаментиком преносе најразноврсније поруке. У овом случају се различитим шарама преносила порука. Свака шара имала је јасан симболички карактер. Њихово ређање и различити колорити давали су могућност за комплексније поруке. Иако су, према Кулунџићу (Кулунџић, 1957, стр. 57), на просторима Балкана постојале конвенције у овим шарама, девојке које су ткале у ткање су понекад убацивале и шаре и хијероглифе који су индивидуални и само њима разумљиви. Ови орнаменти, осим порука, мнемотехничког бележења важних догађаја у њиховим животима или чисте декорације, могу имати корен чак и у гатању. Примера за писмо текстилне орнаментике има широм света.

ВАМПУНИ

Вампуни (Кулунџић, 1957, стр. 58) представљају још један пример споразумевања помоћу предмета, али са развијеним пиктографским елементима. Они су нешто слично текстилној орнаментици код нас. Састоје се од обрађених комадића разнобојних и ретких шкољки које су уплетене са биљним влакнима. На њима се разни пиктографски елементи или орнаменти формирају ређањем комадића шкољки. Користили су се за записивање молитви и магијских формула, али и као мировни уговори, закони, уговори о власништву, обећања и слично. Користила су их северноамеричка домородочка племена Ирокези и Хурони.

КИПУИ

Једно од веома значајних мнемотехничких средстава су били кипуи. Како исти аутор (Кулунџић, 1957, стр. 69) наводи, кипуи су канапи са системом везаних чворова којима се преноси порука. То је био распрострањен начин записивања код неких народа Јужне Америке, али и у древној Кини. Употреба кипуа у Кини се помиње у легенди о Фу-Ксиу (Цанг Ђе) који је по причи смислио кинеско писмо инспирисан траговима које су птице остављале у песку поред реке. Даље се у овом предању каже да је он тиме заменио обичај везивања чворова на конопцима. (Фуруновић, 1999, стр. 141)

О овоме пише и Хан Ђиетанг (Han Jietang, 2014, стр. 25-26) и каже да су пре измишљених карактера кинеског писма Кинези обично користили чворове да би забележили догађаје или запамтили значајне ствари. Ипак, како он каже чворови су били оскудан начин за бележење догађаја и информација, јер су имали органичен опсег примене, а и често су, као и друга мнемотехничка средства, били сувише индивидуални.

Низови чворова, односно кипуи су у Јужној Америци били врло распрострањено мнемотехничко средство па су се стога и прилично развили и приближили правом писму.

Кулунцић (Кулунцић, 1957, стр. 69-75) каже да је то можда и најстарији систем записивања људских мисли према неком систему и да је то већ високи стадијум на путу ка развоју писма. Он наводи велику разноликост ових чворова, тако да су неки били једноструки, неки дупли, па затим троструки, неки су били обојени, чак је и дужина размака међу чворовима варијала и обично је значила нешто. Сам облик кипуа је могао да буде значење по себи. Они су углавном били састављени од једног дебљег канапа на који су се везивали тањи канапи, а на сваком од њих је било по неколико чворова. Уместо тог дебљег канапа могао је бити и неки штап на који су везивани тањи канапи, а постоје и кипуи којима је главно уже везано у круг. На оваквим канапима у време владавине Инка бележило се све, од личних порука, рачуна, дуговања до државне статистике, извештаја и дипломатских порука. Чвор као мнемоемотехничко средство присутан је широм света, Кулунцић (Кулунцић, 1957, стр. 74) сматра да се ово писмо није преносило са једног на други континент, већ је вероватније да је „самоникло“ у разним крајевима света.

РАБОШ

Важно место у овим мнемоемотехничким системима писма имају разне врсте штапова. Постоји много врста оваквих штапова и присутни су по целом свету, како у најстаријим временима људског друштва, тако и све до модерног доба. Кулунцић (Кулунцић, 1957, стр. 67) као пример наводи жезло, бели штап слепих, просјачки штап, чобански штап, беговски и друге. Они су били симболи сами по себи, као што је бели штап који указује на то да је особа слепа, све до штапова као што су комплексна племенска дрвена жезла из Африке. На овим изрезбареним дрвеним жезлима свака приказана особа, цртеж или потез има некакво значење, па тако штап, осим што је симбол владара, носи и веома богат запис. Посебна врста су штапови или дрва за разна бележења, подсећања и трговину који су били распрострањени по целом свету. Код нас је назив за овакав штап „роваш“ или „рабош“. (Слика 5.)

Кулунцић у својој књизи каже: „Међу разним мнемоемотехничким средствима, која се у науци проучавају као претходници писма, рабоши или роваши спадају међу најважније.“ (Кулунцић, 1957, стр. 77) У ове штапове су се најчешће урезивали подаци о дуговању. Неки од ових штапова су били зацепљени по средини, раздвојени на два дела који су се савршено уклапали. Подаци о дуговању или размени робе су се урезивали на обе половине тако да су власници штапова по сусрету и спајању две половине имали увид у податке о заједничким пословима. Овакав систем су најчешће користили млинари, али и бројна друга занимања у прошлости. Рабоши или роваши су први облик књиговодства, где су се осим бележења изводиле и елементарне рачунске операције. Забележено је да су их користила германска племена, Скити, Монголи, Словени, као и Кинези и древни Египћани. Римљани су на оваквим штаповима бележили податке о плаћеном порезу. Овакав систем се задржао у неким крајевима до средњег века, а негде чак и до 19. века. Како Кулунцић (Кулунцић,

1957, стр. 80) наводи сумња се да и наша реч „порез“ води порекло баш од ових резова у ровашима.

У Србији и Македонији су кметови имали овакве штапове и бележили дуговања све до почетка 20. века. Овакви штапови користили су се и као докази на судовима до краја 19. Века, чак и у Енглеској. Занимљиво је да су овакав систем бележења лако користили и неписмени људи, јер су сами одређивали врсте резова и шта им који рез значи на штапу.³ Бележиле су се најразноврсније ствари, најчешће подаци о економији домаћинства, број стоке, количине различитих домаћих производа и сличне ствари. Забележени су и штапови који су у својим резовима носили поруку и олакшавали да се удаљеним насељима или деловима држава пошаље порука, као и штапови који су служили као легитимације у Грчкој и Римској цивилизацији (Кулунџић, 1957, стр.82).

У Аустралији је код домородачког становништва пронађен систем слања порука на резбареним штаповима из којих се на основу апстрактних резова или једноставнијих цртежа ишчитавала порука. Има примера где су овакви штапови или комади дрвета са урезима служили као водичи за подсећање на кључне елементе веома дугачких прича. Били су дугачки око 20 до 30 сантиметара, а знаци које су носили на себи били су већ прелаз у виши степен писма, односно постојале су већ неке конвенције у писању.

Интересантно за рабоше је да су се користили и као календари. Много је примера у германском говорном подручју у Швајцарској, Француској, Скандинавији, Пољској, Финској и Русији, али и код нас. Кулунџић (Кулунџић, 1957, стр. 86) даје цитат из књиге класичне енглеске књижевности „Робинзон Крусо“ од Даниела Дефоа где се, у једном делу из дневника главног јунака, види да бележи дане на штапу тако што за сваки дан повуче један рез, а сваки седми направи нешто дужи и онда за сваки први дан у месецу још дужи рез.

На Балкану је било оваквих дрвених календара све до краја 19. века. У њих су се уписивали дани у години, најчешће са забележеним верским празницима и другим битним данима. Дани су према важности били бележени различитим ознакама, равна црта, коса црта, крстић, тачка и слично. Они су се често правили тако да штап буде обликован као уска равна површина или одељан тако да изгледа као четвртаста греда, а онда су се користиле све четири ивице за урезивање. Сличан принцип ровашима могао се некад наћи на „дирецима“ око пећи у старим кућама који су коришћени за урезивање односно бележење важних догађаја. На старим дрвеним турским кућама некад се бележило резовима на дрвеној греди изнад врата. (Кулунџић, 1957, стр. 84)

³ Орхан Памук износи сличан пример у својој књизи „Чудан осећај у мени“ где говори о оцу главног лика из књиге, који је неписмен, али са лакоћом бележи податке о дуговањима у свом бозарцијском послу, пишући сопствене ознаке (цртице). Памук, О. (2015.): „Чудан осећај у мени“, Геопоетика, Београд, стр. 35

ПОДЕЛА МНЕМОТЕХНИЧКИХ СИСТЕМА БЕЛЕЖЕЊА (према личном виђењу)

Мнемотехнички системе бележења према досадашњим сазнањима делим на индивидуалне и комуникационе.

1) Индивидуални мнемотехнички системи писма у којима је знак индивидуална категорија, као и његово значење. Знак у овом примеру може да означава нумеричку вредност, једноставан појам, сложени појам, кључне делове некакве дуже мисли, сегмент дуже приче, целокупну причу, догађај и слично.

2) Комуникациони мнемотехнички системи у којима је мнемотехнички систем писма са договореним конвенцијама у које су упућене најмање две особе, а његови знакови такође могу да означавају све, од простих нумеричких до врло комплексних целина.

Индивидуалне мнемотехничке системе схватам као аналогне индивидуалном уметничком језику у визуелној уметности, као што је сликарство.

СИМБОЛИКА ПИСМА

Писмо односно његови знакови имају и јаку симболичку карактеристику у разним културама. У неким религиозним круговима сматра се да је светог порекла, неки езотеристи у Исламу од слова праве конститутивне елементе божијег тела. У Индији се слова поистовећују са деловима тела богиње говора. Ипак, упркос напору да се писмо представи као нешто божанско и да буде ишчитавање космоса, оно се заправо јавља као „деградирани супститут говора“ (Шевалије и Гербран, 2009, стр. 710).

Фуруновић (Фуруновић, 1999, стр. 141) наводи као пример да су људи у древном Египту веровали да је писмо изумео бог Тот и предао га људима, док друга легенда каже да су писмо изумели надљуди још у периоду пре Тота. Осим тога постоје слична веровања која он наводи и у другим културама: у старом мексичком предању изум писма се приписује божанству Кецалкоуатл (Кукумак, Кукулкан); у миту код старих Грка, Прометеј је био тај који је људима дао Зевсов изум - писмо; према германским легендама изумитељ писма је врховни бог Один; код Словена веровање је да је изумитељ писма Сварог (Сварун). (Фуруновић, 1999, стр. 74)

Хан Ђиетанг (Han Jietang, 2014, стр. 26) наводи легенду о четворооком Цанг Ђеу, писару Жутог цара, који је по предању био изузетно способан и интелигентан, и у неком моменту просветљења, које је дошло из гледања у звезде и тргове птичијих отисака у песку, створио је пиктографске карактере кинеског писма. Даље се у предању каже да су чак и богови били импресионирани овим изумом.

ПРИМЕРИ УМЕТНИКА КРОЗ ИСТОРИЈУ УМЕТНОСТИ МОДЕРНЕ И ПОСТМОДЕРНЕ

ПРИМЕРИ

Бугарски (Бугарски, 1996, стр. 39) у својој књизи „Писмо“ даје поређење ликовног уметничког дела и текста. када говори о томе да ликовно дело не мора да буде посматрано детаљ по детаљ, већ може да буде виђено у целини. За разлику од онога што доживљавамо чулом вида, писмо постоји у простору, али је у контрасту са визуелним феноменима и строго је подређено законитостима линеарног одвијања.

Ово поређење је веома интересантно јер осим јасног разграничења доноси и прегршт отворених питања о односу ликовног дела и текста. Та питања се посебно намећу када је текст односно запис у исто време и ликовно дело, као на пример што је визуелна поезија бразилске уметничке групе „Ноигандрес“ (Noigandres 1958-1975). Очигледно је, на основу низа примера из ликовне уметности, да се текст односно запис може посматрати из још једне перспективе. Арнасон (Арнасон, 1975, стр. 628-629) у „Историји модерне уметности“, говорећи о неким уметничким правцима у 20. веку, позива се на калиграфију као веома важну уметност, нарочито у источним културама, и каже да је то визуелна уметност исто толико колико и вербална уметност, у смислу преношења личних осећаја кроз покрет руке или инструмента за писање. Он наводи и друге примере кроз историју као што су хијероглифи, петроглифи, средњовековне илуминације, хералдички симболи, и речи исписане на сликама ране ренесансе. Арнасон (Арнасон, 1975, стр. 628-629) представља десетак израза који се односе на велики број покушаја да се и у модерној уметности изрази мистерија и магија слова, речи, вербалних и пиктографских симбола истицањем њихове визуелне природе. То су летризам, апстрактна калиграфија, апстрактна пиктографија, конкретна поезија, уметност на писаћој машини, машинска уметност. Он све ове појаве у ликовној уметности подводи под термин „реч-уметност“. Њима претходе дела Брака (Georges Braque 1882-1963), Пикаса (Pablo Picasso 1881-1973), Клеа (Paul Klee 1879-1940), Дишана (Marcelle Duchamp 1887-1968) и Џаспера Џонса (Jasper Johns 1930-), а најближи данашњем изразу „реч-уметност“ био је дадаизам. Својство дела овог израза је да су вербална значења секундарна, уколико уопште постоје. Арнасон каже: „У експериментима ове врсте, речи, слова или фразе обично су елузивни: они могу немати смисла, бити бесмислени, криптични или слични ребусу – док понекад јасни и „читљиви“.“ (Арнасон, 1975, стр. 629)

Коста Богдановић (Богдановић, 2005, стр. 249) каже да су се ове тежње где се знак и значење постепено одвајају од основног појмовног међуодноса, а где им се губи свака веза, радикално најавиле у делима Аполинера (Guillaume Apollinaire 1880-1918). Пример је цртеж под називом „Коњ“ из 1917. Године. Он даље наводи пример радова Ман Реја (Man Ray

(Emmanuel Radnitzky) 1890-1976), Јиндриха Прохаске (Jindrich Procházka), Еугена Гомрингера (Eugen Gomringer 1925-) и јапанског уметника Сеиџи Нинкунија (Seiichi Niikuni 1925-1977).

Постоје бројни уметници широм света који су се од средине 20. века бавили овим експериментима у визуелној уметности. Арнасон наводи нека од имена: Исидор Исоу (Isidore Isou 1925-2007), Дитер Рот (Dieter Rot 1930-1998), Фердинанд Кривет (Ferdinand Kriwet 1942-), Џошуа Рајхарт (Joshua Reichert 1937-), Винфред Гаул (Winfred Gaul 1928-2003), Џон Фурнивал (John Furnival 1933-), Антон Хејбоер (Anton Heyboer 1928-2005), Еуген Гомрингер (Eugen Gomringer 1925-), група Ногандрес (Nogandres), Емет Вилиамс (Emmett Williams 1925-2007), Улферт Вилке (Ulfert Wilke 1907-1987), Џаспер Џонс (Jasper Johns 1930-), Роберт Раушемберг (Robert Rauchenberg 1925-2008), Серж Полиаков (Serge Poliakoff 1906-1969), Ђузепе Капогроси (Giuseppe Capogrossi 1900-1972) и други.

Код нас има пуно уметника који су се бавили оваквим или сличним концептима и визуелном поезијом у ликовној уметности, скоро па упоредо са трендовима у свету. Они се окупљају седамдесетих година 20. века око Интернационалне ревије за сигналистичка истраживања „Сигнал“, чији је оснивач био Мирољуб Тодоровић, за којег Живан С. Живковић (Живковић, 1991, стр. 492) каже да је имао добре слутње за модерно доба и доминацију визуелног. Живковић (Живковић, 1991, стр. 492) каже за сигналистичке да су приморали језик да не само да саопштава поруке, како је то било уобичајено, него да буде видљив и да саопштава и иначе вербално „(не)саопштите“ или у основним порукама песме не-садржане информације. Он каже да је језик поставши видљив учинио и песму видљивом, тако да је ова конкретна поезија имала уз језичке и ликовне садржаје.

Мирољуб Тодоровић (Тодоровић, 1979, стр. 29) каже да визуелна поезија иде од значења ка знаку и руши семантичко устројство писма. Линеарни и синтактички, граматички текст у линији, прелази у „текстуалне површине“ и до изражаја долази њихова вишедимензионалност. Бира се откривени знак као базични модел нове поезије. Семантика бива замењена семиотиком.

Сигналисти су се према Живковићу (Живковић, 1991, стр. 492) користили и другим елементима осим речи и слова, и преузимали су их из других комуникационих система.

Визуелна поезија сигналиста разбила је линеарност писма до те мере да не постоје ограничења писања с лева на десно, с десна на лево, вертикално или „бустофедонски“ (Бараћ, 2004, стр. 9), како се назива наизменично писање. Овде се разбијају сва могуће правила и све се подређује визуелном изразу.

Живковић (Живковић, 1991, стр. 493) закључује да се у визуелној поезији инсистира на ликовној дефиницији знака, на слици као комуникабилнијем средству за преношење поруке у односу на писмо. Због тога су они више усмерени на сликовни а не на вербални исказ.

Никола Дедић (Дедић, 2010, стр. 323) каже: „Дела визуелне поезије јесу ни-језички-ни-прозни записи који редукују семантичко значење текста и истичу његове оптичке и визуелне аспекте.“ Он каже да у визуелној поезији има неколико принципа по којима се ствара. Први је принцип у коме вербални елемент има визуелну и когнитивну вредност, затим је други принцип по којем се усваја типографски елемент да би чинио форму, трећи принцип употребљава знакове алфабета и на крају принцип по коме слово алфабета имају лингвистичку интенционалност и који разбија димензију сликарства.

Још један продужетак визуелне поезије је и (Туроезија) за коју Шуваковић (Шуваковић, 2010, стр. 325) каже да је визуелна поетска пракса која гради „ликовно-графичке структуре“ са словима. У овим структурама слово задржава своју словно-знаковну функцију или постаје визуелни знак, а опет може постати и апстрактна визуелна структура. Конвенционални знак, као што је слово, бива пресељен у неконвенционални контекст.

У књизи (каталогу) „Вербо Воко Визуел“ Радовановић (Радовановић, 1982, стр. 2-3) каже да су Гомрингер (Eugen Gomringer 1925-) и Пињатори (Décio Pignatari 1927-2012) изразом „конкретно“ означили ново песништво, односно, врсту експерименталне књижевности (конкретна поезија) која промишља и тематизује своје средство, односно језик на начин ликовне уметности. Он каже да се у овој поезији материјал организује на основу констелација, а не секвенци. Дело не говори о нечему већ то нешто показује, и ту заправо долази до тога да садржај постаје облик и у исто време облик постаје садржај. Визуелна поезија иде још даље и у њој се присуство речи још смањује, реч је некад потпуно одсутна, а фигурално доминира. Појавом визуелне поезије долази до померања од речи ка знаку, тада почињу да се уносе и вантипграфски знаци који представљају нови тип означивоца. Живковић (Живковић, 1991, стр. 493) наводи критику Годехарда Шрама (Godehard Schramm 1943-) из 1972, који за визуелну поезију каже да је њен визуелни ефекат ослобођен категорије садржаја.

Оно чему тежим у мојим радовима је такође ослобађање дела од садржаја. Фокус ми није на садржају мнемотехничког записа, већ на визуелној форми тог записа.

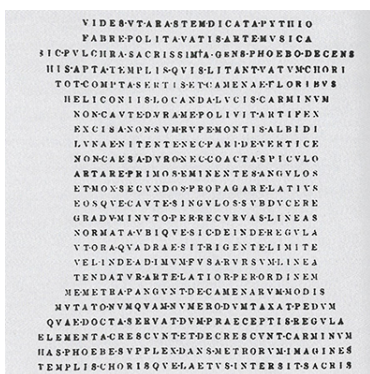
Арнасон (Арнасон, 1975, стр. 628-629) даје нешто опширније виђење радова Цаспера Цоунса и каже да је када се појавио, педесетих година 20. века, на њујоршкој ликовној сцени, радио слике мета и америчких застава. Ове предмете које је приказивао на својим сликама радио је потпуно неутрално тако да су они постајали предмети сами за себе пре него репродукције познатих објеката. Он је за своје радове узимао бројеве, графиконе, табеларне прегледе боја и мапе, и све то је бојио уносећи потпуно неочекиване односе у све. Исход је био такав да ови објекти нису више били репродукције, већ су добили сопствени идентитет. Ово је елемент имперсоналности, односно стварање уметничког дела које, чак и ако садржи предмет који је могуће препознати, нема другу егзистенцију осим као објекат за себе.

Арнасон (Арнасон, 1975, стр. 555) помиње и италијанског уметника Капогросија који користи сопствену хијероглифску форму, којом гради композиције својих слика.

Уметници код нас који су се, између осталог, бавили сигнализмом и визуелном поезијом су:

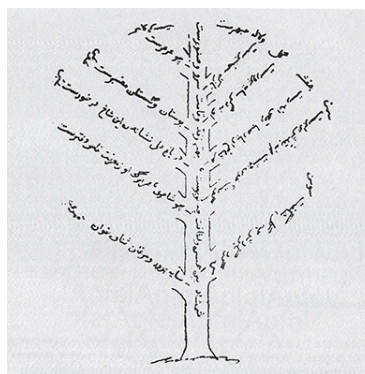
Влада Стоиљковић, Зоран Поповић, Славко Матковић, Балинт Сомбати, Вујица Решин Туцић, Марина Абрамовић, Богданка Познановић, Жарко Рошуљ, Звонимир Костић Палански, Бранко Андрић, Ласло Салма, Обрад Јовановић, Слободан Вукановић, Неша Париповић, Добривоје Јевтић, Миодраг Ђорђевић, Золтан Мађар, Тамара Јанковић, Оскар Давичо, Каталин Ладик, и други.

И раније у историји постоје слични примери које наводи Коста Богдановић (Богдановић, 2005, стр. 248), као што су римски и старохришћански званични искази који истицали писана значења обликом и формом текста. Ови су се искази по „визуелном смислу“ могли схватити и пре читања (Слика 1). Још један пример који он наводи је рад једног неименованог персијског песника из 13. века (Слика 2), који текстом прави облик стабла на папиру и опцртава крошњу, а при томе у тексту исписује имена разних врста птица које ту слећу, и тиме још више наглашава и сугерише смисао дрвета.



Слика 1.

Ортасијанус Порфирјус, Олтар, 4. век



Слика 2.

Персијски песник 13. век

ИСТРАЖИВАЊЕ

У свом досадашњем раду велики део времена посветио сам извођењу уметничких дела у техници колажа. Користио сам најразличитије материјале, али првенствено картон, папир, платно и нешто ређе дрво, пластику и метал. Димензије радова су варирале од врло малих, које бих дефинисао као минијатуре, величине 10 x 10 цм, преко средњих и већих галеријских формата, све до радова великих димензија, преко 3 метра, који су чак излазили из домена колажа и дводимензионалног рада и прелазили у објекат или скулптуру.

Оно што је свим радовима било заједничко јесте да сам у њих најчешће уграђивао материјале који су на себи имали словне и друге знакове, који су остали после њихове првобитне намене у индустрији или свакодневnoj употреби. Ове материјале сам користио не обрађујући превелику пажњу на значења слова и бројева који су се на њима налазили. Гледао сам их само као ликовне елементе од којих изводим рад. Посматрајући своје прве радове у колажу врло брзо сам схватио да им случајни текст даје неочекивана значења и могућност за различите интерпретације. У неким случајевима је то било интересантно и давало је могућност за нова тумачења, али се у неким случајевима косило са тематиком рада. Једноставно речено - био сам задовољан радом у визуелном, ликовном смислу, али се понекад наметао појам из текста који се налазио у композицији и који је у некој мери мењао смисао слике.

Врло брзо сам увидео овај проблем и почео сам смислено да користим штампани текст и знакове које сам налазио, како бих поред визуелне давао делу још једну димензију на основу које посматрач може да га ишчита. Ово ме је задовољило у почетку, али и даље нисам био задовољан постигнутим. Приметио сам да, без обзира на то што текст даје ликовном делу нову димензију, он често постаје доминантан код посматрача. При летимичном погледу ка делу посматрач прво ишчитава текст а тек након тога га ликовно сагледава, задржавајући прочитани појам као прву сензацију. Када су моји радови у питању сматрам да појмови који се појављују из текста не треба да буду доминантни у односу на ликовни садржај. Желео сам словне знакове на свом уметничком делу само као ликовни елемент, али не као доминантне носиоце појмова. (Слика 3.)

У следећим радовима сам намерно исецао делове речи, делове слова, остављао само бројеве и нечитке знакове. Трудио сам се да уклоним смислене речи да би се цела композиција ишчитавала само као ликовна површина слике. Тек понегде сам остављао неке смислене знакове којима сам благо наводио посматрача ка идеји дела. Овакви радови су нешто што ме је у том моменту потпуно задовољило. Ово истраживање у колажу није било толико линеарно, често сам се враћао на ранија решења и користио оно што ми је у датом моменту одговарало. (Слика 4.)



Слика 3.



Слика 4.

Ипак, дугогодишње бављење колажом и размишљања о односима писане речи и ликовних елемената композиције дале су ми идеју да све то додатно истражим у визуелном и идејном смислу и да направим радове који би се бавили оваквим знаковима и њиховим међусобним односима у оквиру уметничког дела.

ИЗВОЂЕЊЕ РАДОВА

МАТЕРИЈАЛИ

Дрво

Материјал који најчешће користим у извођењу ликовних радова у оквиру овог истраживања је дрво. Дрво као материјал бирам првенствено због његових техничких особина, из личног естетског сензибилитета, као и због историјског контекста и симболике коју носи.

Осврћући се на историју и настанак писма и писања Фуруновић каже: „За писање су људи користили разне материјале, најчешће оне који су им били при руци“ (Фуруновић, 1999, стр. 74) Свакако да су при руци били дрво, камен, кост и слични материјали од најранијег људског постојања па све до модерног доба. Много је примера где се дрво користило као подлога за писање. Занимљиве су чињенице које Бугарски (Бугарски, 1996, стр. 36) наводи у својој књизи о писму, а то је да постоји упадљива сличност великог броја речи који се односе на писање и назива за дрво букву. Тако у нашем језику постоје речи које долазе од речи буква попут: буквар, буквица, буквално; у руском „буква“ значи „слово“; у енглеском „book“ је књига, а „beech“ буква; у немачком је „Buch“ књига, а „Buche“ буква. Ово је објашњено сазнањем да су индоевропске заједнице у древна времена користиле букову кору за писање. Дрво се за писање користило у различитим епохама, у готово свим крајевима света од Египта, Блиског истока, азијског, америчког и аустралијског континента па све до осамљених кутака света попут Ускршњег острва.

Пошто је обрада дрвета вероватно стара колико и људска цивилизација, није чудно да је у Грчкој реч за дрво „Хиле“ (Hylé) имала исти смисао као и праматерија. (Шевалије и Гербран, 2009, стр. 184) Према веровањима у Индији дрво је било симбол универзалне материје, а у кинеској традицији је један од пет основних елемената. У нордијским предањима дрво у свим формама везује се за знање, јер се управо оно користило за урезивање првих знакова и записа (буква). Ова повезаност са знањем важи и за дрво као живи организам, али и за дрво као материју. Симболика дрвета је врло богата тако да се помиње и у библијским предањима: као градивни елемент Нојеве барке; градивни елемент Заветног ковчега; Исусов крст је од дрвета, и слично.

Коста Богдановић (Богдановић, 1988, стр. 128) за дрво каже да је као материјал пратило остала техничко-технолошка искуства у степену обраде. Прво је то био камен у ловачко-аграрним културама којим се дрво могло цепати па све до прве урбане градње, када долази до озбиљније обраде и резања дрвета по дужини. Тиме се стварају услови за угаоне конструкције, у којима је заступљена логика правоугла на свим објектима спољашњег и унутрашњег простора. Убрзо настаје глачање и полирање дрвета, а посебна фаза која се јавља је бојење. Последња фаза према њему је „рецикличност“, односно млевење дрвне масе и стварање нове помоћу лепка. Тако се добијају разне иверице и слични материјали који

дају могућности за стварање нових облика, који више немају везе са годовима и уопште „стаблоликом природом дрвета“.

Рабоши, који су полазиште за моју ликовну естетику у овом истраживању, су у највећем броју случајева били израђени од дрвета. Пошто је дрво условно речено мекан материјал, прилично лак за обраду, било је згодно за израду безброј употребних или естетских предмета, па тако и рабоша. Намена рабоша је да се на њих бележи односно урезује, а дрво је лако задовољавало овакву употребу. Било је увек лако начинити нови рез, а постојаност дрвета односно његове форме чувала је начињени рез. (Слика 5.)



Слика 5. Рабоши

Дрво у мом раду

Обраду дрвета сматрам архетипском делатношћу. Пошто је и мнемотехнички систем писања нешто што је архетипско и што ја ревитализујем и парафразирам у новом времену путем уметничког дела, сматрам да је дрво као архетипски материјал врло битно као градивни елемент оваквог уметничког дела.

ПРЕВОЂЕЊЕ ВИЗУЕЛНИХ И ОПШТИХ КАРАКТЕРИСТИКА УПОТРЕБНОГ ПРЕДМЕТА У УМЕТНИЧКИ ВИЗУЕЛНИ И ЗНАКОВНИ СИСТЕМ

Централни мотив мог визуелног интересовања у овом истраживању су штапови који се називају „рваши“ или „рабоши“. У рабошу сам, у утврђеном мнемотехничком систему знакова који чине репетицију, репетицију са алтернацијом и одређеним ритмом, препознао изузетан визуелни потенцијал, односно могућност транспонованја у уметничко дело.

Рабош посматрам првенствено као естетски објекат, што је изван његове употребне функције која је врло јасна. Он је употребни предмет јасне намене, али моја идеја је да га преведем у потпуно естетски предмет. Ово превођење радим на основу примећених естетских квалитета и констатацијом да овакав предмет има велику сличност са језиком апстрактног ликовног дела. Ова сличност огледа се у блискости са визуелним језиком ликовног дела, али и са принципом индивидуалних знаковних система у ликовном делу.

„Сви видови комуницирања, који нису визуелно јасни а везани су за поједине форме означавања, садрже заједнички појмовно-терминолошки смисао у ширем појму сликовност“ (Богдановић, 2005, стр. 16).

Освешћавањем естетске категорије оваквих предмета, долазим до закључка како би они, без икаквих додатних интервенција или са минималним интервенцијама, могли да постоје као уметничко дело, што би било једнако делима реди-мејда. Ипак, у овом уметничком докторском пројекту акценат није на затеченом стању и постављању истог у неки нови контекст, као што би то радили уметници реди-мејда или објект-поезије. Овакав однос према објекту помиње др Живан С. Живковић (Живковић, 1991, стр. 503-504) у свом есеју „Визуелна, гестуална и објект-поезија“. У његовом тексту се овај однос према објекту односи на радове уметника који су се бавили објект-поезијом. То је по њему уједно и један од најрадикалнијих сигналистичких израза, осим визуелне и гестуалне поезије. У објект-поезији, слично ранијем реди-мејду и Дишановим радовима, уметници извлаче предмете из контекста и интервенцијама их чине естетским објектима у другом контексту.

„Према томе, објект-поезија, као и свака реди-мејд поезија, рачуна на то да се у њеном разматрању води рачуна о контексту: контекст је управо онај фон, који у модерним уметностима, одређује да ли је нешто уметност или није, тј. да ли се функција неке ствари исцрпљује управо тиме што је та „ствар“ употребљена па одбачена као сувишна или она

може још увек „деловати“, иако је практична потреба за њом престала.“ (Живковић, 1991, стр. 505)

Предмети попут рабоша и сличних штапова данас су углавном ретки и најчешће се налазе у збиркама етнографских музеја па би зато било штета интервенисати на њима у неком уметничком пројекту. Ја се свакако и не бавим историјским рабошем и зетеченим стањем него се бавим пројектованим стањем, односно уметничким стањем које је само надахнуто виђеном формом. Ја правим форму која је унапређена на више начина у односу на полазну. Као пример сам већ навео радове Цаспера Цонса које даје Арнасон (Арнасон, 1975, стр. 581) и за које каже да престају да буду репродукције одређених предмета, већ да добијају сопствени идентитет. Исто чиним са рабошем који је у овом пројекту само полазиште за уметнички објекат или слику и не мора да има другу егзистенцију, осим као предмет за себе.

Свакако да се ови радови могу дефинисати и као потпуно апстрактни. Према Шуваковићу (Шуваковић, 1999, стр. 39) апстрактно дело на основу услова и процеса настанка може бити категоризовано кроз шест приступа. Апстахујући приступ, експерсионистички, конструктивистички, конкретистички, формалистички и семиотички. Дела у овом докторском уметничком пројекту, гледана као апстрактна, могла би се према овим принципима одредити као артефакти односно „вештачки предмети чији су естетски квалитети последица материјалне структуралне и просторне појавности“, као и „семиотички одређена“, што важи за дела којима је „композиција успостављена као аиконичка знаковна структура“.

„Визуелну форму чине она обележја која се могу одредити представом некога или нечега што је у реалности или у уобразиљи виђено.“ (Богдановић и Бурић, 2013, стр. 158)

Богдановић и Бурић (Богдановић и Бурић, 2013, стр. 158) објашњавају ову мисао тиме да је неки посматрани облик остао као материјално постојање у једном простору а да је његови лик преузет и представљен у другом простору. Представа је тако по њему симболизована форма онога што је стварна форма и она одговара на питање како је нешто представљено, а садржај на питање шта је то нешто представљено. Да би се уопште нешто представило и да би постојао однос између онога што је полазиште и онога што се представља мора да постоји минимум визуелног трага. И тако тек кад нешто добије на пример контуру и „оформи се“, може се говорити о садржају представљеног.

Овај минимум визуелног трага Богдановић (Богдановић и Бурић, 2013, стр. 159) назива графем. То је по њему нешто што још нема значење одређеног садржаја, али је довољно визуелна чињеница да би се звала формом. Он каже да у савременој уметности, као што су визуелна поезија, концептуална уметност или минимал-арт, ова елементарна наслућивања имају велики значај. Да би се препознао садржај мора се прво уочити смисао форме, али у савременој уметности често се наилази на нешто што је тешко препознати а тиме и довести у везу са оним из чега је произашло. Чак и са тешко читљивим визуелним делима у

савременој уметности наслућује се како се могу препознати форма и садржај, односно једно од могућих значења. Он је мишљења да је у савременој уметности могуће спознати садржај као начин постојања форме и да се у неким делима савремене уметности првенствено нефигуралним, форма и садржај могу схватити као једно.

Важно питање које поставља семиологија сликарства бавећи уметничким делом (Шуваковић, 1999, стр. 301) је о томе да ли је сликарство језик. По Шуваковићу са једног становишта јесте, али се не примењују лингвистичке шеме у тумачењу. Он каже да сликарство у општем смислу јесте језик, али су слике заправо дискурси у којима су текстуално успостављена значења неповезана са речима. Слика не показује целу приповест већ само једну секвенцу неког догађаја, тако да се она не може ишчитавати као писани текст. Она у себи има *„комплексан многострани поредак преображаја пиктуралног у значење и значењског и сазнајног у смисао пиктуралног поретка“* (Шуваковић, 1999, стр. 301). Суштински проблем у семиологији сликарства је конструисање приступа означавајућим целинама где не постоји код или неки технички метајезик. Поезија, музика, архитектура имају утврђене метајезике за разлику од сликарства, а у сликарству су углавном индивидуалне назнаке које важе за посебне случајеве. Због тога се у семиологији сликарства пиктурални облик са слике третира само у оквиру неког система.

Када прича о симболима Шуваковић (Шуваковић, 1999, стр. 301) каже да симбол, знак или структура знакова унутар неког уметничког дела преносе сложена дословна или недословна значења, а за посматрача уметничког дела симболи у делу су нешто што га тумачи, дешифрује, објашњава и интерпретира. Уметничка дела имају више симболичких функција као што су приказивање, описивање и изражавање. Значења ликовних симбола одређена су разним конвенцијама, договорима, навикама или традицијама симболичког изражавања. По томе се симболичка значења слике не ишчитавају на основу директног виђења ликовних облика, већ на основу познавања значењских карактеристика цивилизације у којој то дело настаје.

ПРОЦЕС ПРЕВОЂЕЊА

Преводјење предмета из употребне сфере у уметничку урадио сам на следећи начин:

АНАЛИЗА

1. Иницијално примећивање предмета
2. Препознавање могућег естетског у употребном
3. Препознавање значењског у предмету према WINDразним „конвенцијама“

ПРЕВОЂЕЊЕ

1. Представа предмета. („Представа је, дакле, представљена или симболизована форма онога што је као стварна форма остало у свом простору, тамо где је и било“). (Богдановић и Бурић, 2013, стр. 158)) Стварање идеје, услова и избор медија и материјала за стварање представе и обликовање представе.
2. Пренаглашавање. (Винд (Wind, 1997, стр. 20-21) каже да је психолошка чињеница да када се елементи у уметничком делу јављају у јасној противречности, њихове сензације се осећају интензивније. Том приликом он износи и констатацију да се већ више од једног века западна уметност производи под претпоставком да ће искуство уметности бити значајно интензивније ако уметност гледаоца одвлачи што даље од његових уобичајених навика.) Избор визуелних карактеристика, њихово интензивирање према личном естетском осећају, додавање неочекиваних елемената или комбинације елемената.
3. Подређивање употребног естетском. (Преузимање употребних карактеристика предмета и прилагођавање визуелном естетском систему растеређено и независно од употребне логике и претходне функције предмета.)
4. Презначавање. (Преузимање значењских карактеристика предмета или појединих његових елемената и успостављање нових значењских релација које могу бити чисто индивидуалне или се поклапати са неким општеприхваћеним конвенцијама у случају да одговарају идеји дела.)

РАДОВИ У ДРВЕТУ

ПОСТУПАК РАДА

Скице

Први уметнички радови које сам начинио по овом систему прављења резова, биле су минијатуре. Ове радове састављао сам од по пет малих греда 2x2 цм, дужине 10 цм. Њих сам ређао једну поред друге тако да су заједно чиниле површину од 10x10 цм. У почетку сам направио два оваква минијатурна рада како бих у њима испробао замишљени систем резова. Било је потребно да видим односе величине резова и површина, понашања светлости приликом преламања преко резова и равних површина, као и да видим општи утисак који дају овако склопљени радови, и у којој мери делују као да носе некакву поруку записану у мнемотехничком систему знакова. У њима сам резове наносио насумично, без јасно утврђених правила. Негде сам понављао по неколико резова у низу, негде само по један или два већа, некад је то било са леве, некад са десне стране, а некад преко целе ширине греде у виду хоризонталне или мало закошене линије. У неким случајевима сам укрштао закошене линије. Приликом засецања дрвета догађале су се, условно речено, грешке у величини, облику и међусобној удаљености резова. Неке од ових грешака су ми постале толико интересантне и визуелно заводљиве да сам одлучио да и њих касније инкорпорирам на веће радове овог типа. Ипак, не бих због ових грешака окарактерисао овај процес као „случај“ (Шуваковић, 1999, стр. 319) где дело настаје без контроле или са делимичном контролом аутора. Ово би више било као самоконтролисано прихватање случаја у одређеној етапи поступка реализације дела.

На основу неколико изведених минијатура освестио сам естетски осећај о томе какви треба да буду односи величине резова, њихове учесталости, разноликости и степена понављања. (Слика 6.)



Слика 6. Скица 10x10 цм

Рез

За један од елемената мојих радова изабрао сам рез. Рез је по ономе што знамо један од првих мнемотехничких знакова. Понављање оваквих знакова даје утисак о некаквом бележењу. Већи број оваквих знакова даје утисак да је њима нешто записано. Ако понекад неки од бројних резова одступа величином, обликом или неком другом карактеристиком, дајући алтернацију у репетицији, утисак о запису је још уверљивији а на тај начин и уметничко дело бива ликовно богатије.

Када говори о елементима уметничког дела Арнхајм (Арнхајм, 1985, стр. 115-116) их назива „ликови“, а они по њему могу да имају три функције: знак, слика и симбол. За знак каже да је то лик који се само односи на неки садржај и не одражава визуелно одлике тог садржаја. Са друге стране, слике преносе неки садржај, који је на нижем нивоу „апстрактности“ од њих, помоћу визуелних одлика тог садржаја, док симбол указује на неки садржај који је на вишем нивоу апстрактности он њега.

Лик о којем говори Арнхајм у мојим радовима био би рез. Рез у овом случају има функцију знака и он овде има могућност да се односи на некакав садржај. Са друге стране сви ови знакови, односно резови у овом случају, заједно творе слику. Та слика је „слика записа“.

Посматрајући бројне примере рабоша са резовима схватио сам да су резови на њима: хоризонтални, вертикални и искошени у једну или другу страну; да могу да се укрштају; могу бити различитог облика и различите величине; могу бити поређани на ивицама дрвене плоче као зупци; могу се јављати у виду тачке или крста, и тако даље.

У процесу понављања резова, одређивања величине, учесталости и разноликости не може да се одреди чврста и егзактна законитост, јер све треба константно да варира у некој мањој мери и тиме да имитира запис. Схватио сам да је за то једино мерило мој лични естетски осећај и трудио сам се само да га задржим и учиним константним током рада на овим објектима. Једина ствар коју сам чврсто одредио су типови резова који ће се понављати.

Неким минијатурама, које су ми се чиниле посебно интересантне у визуелном смислу, дао сам нову функцију - да буду предложак за већи формат.

Радови већег формата

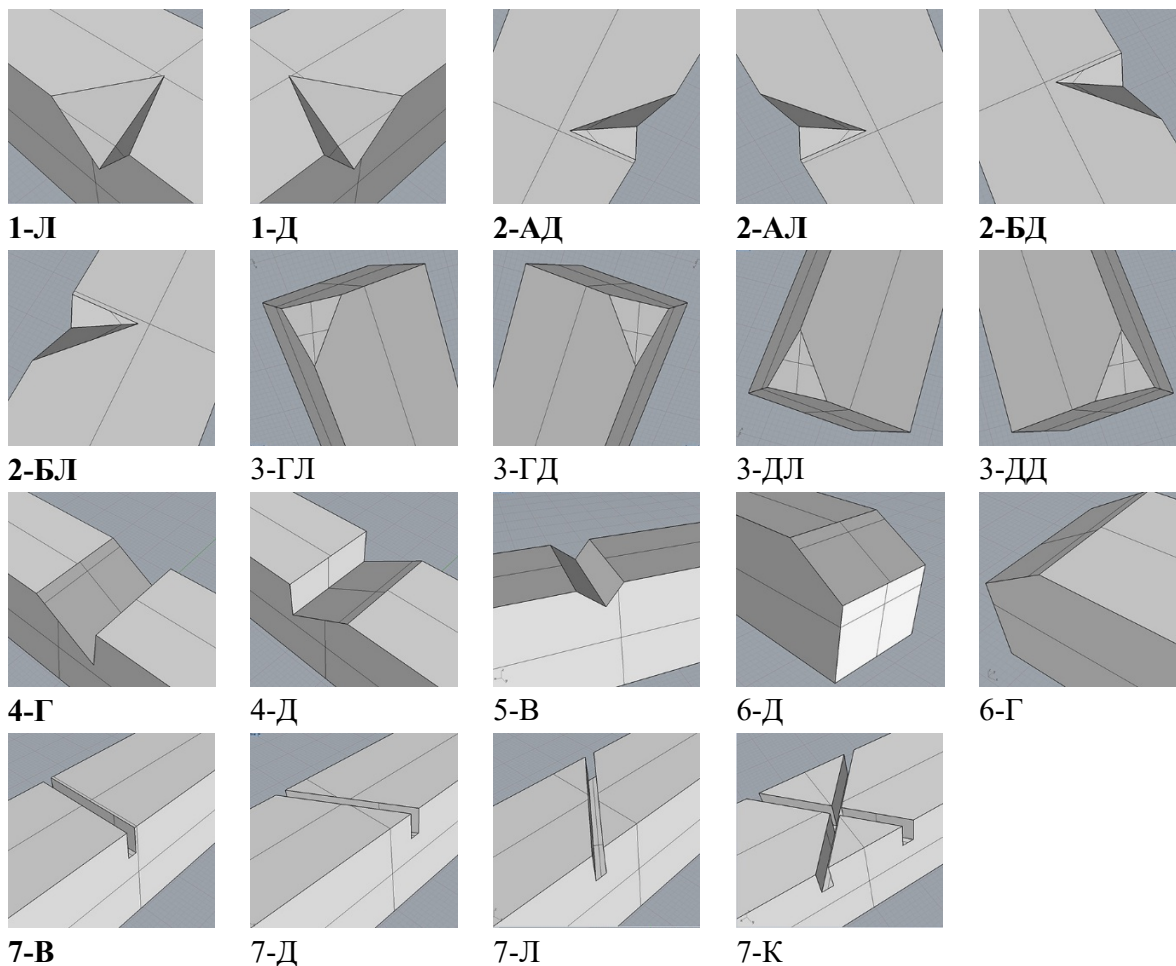
У радовима већег формата увећао сам неке од минијатура, али сам претходно јасно одредио, односно направио класификацију типова резова који ће се појављивати на дрвету. Остало, као што су величине резова, учесталост, број, варијације у репетицији, размак између резова и намерне грешке, свесно сам препустио личном естетском осећају који сам освестио на минијатурним комадима, које сам раније поменуо.

Класификација резова:

1. Рез на вертикалној левој или десној ивици греде (рез настао са два усецања под углом од 45 степени у односу на ивицу греде) (1-Д, 1-Л).
2. Рез на вертикалној ивици греде (рез настао са једним усецањем под под углом од 45 степени и другим под под углом од 90 степени у односу на ивицу греде) овакав рез има два облика, један кад је под углом од 45 степени окренут ка горе, на десној ивици (2-АД) или на левој ивици (2-АЛ), а други када је на доле, на десној ивици (2-БД) или на левој (2-БЛ).
3. Рез под углом од 45 степени на углу греде (може бити горњи леви (3-ГЛ), горњи десни (3-ГД) или доњи леви (3-ДЛ) и доњи десни (3-ДД)).
4. Рез на лицу греде (рез настао једним засецањем под правим углом и другим под углом од 45 степени у односу на дужину греде), један када је рез од 45 степени окренут ка горе (4-Г), а други када је окренут ка доле (4-Д)
5. Рез на лицу греде (рез настао са два усецања под углом од 45 степени у односу на дужину греде) (5-В)

6. Рез на лицу греде (усецање под углом од 45 степени које избацује пар сантиметара дрвене масе са водоравне (краће) ивице греде), овај рез може бити доњи или горњи. (6-Д, 6-Г)

7. Рез на лицу греде (усецање под углом од 90 степени у смислу линије), водоравно (7-В) укошено на десно (леви крај на доле, десни на горе) (7-Д), укошено на лево (леви крај на горе, десни на доле) (7-Л), два укрштена (7-К)



Слика 7. Типови резова

Сви ови резови имају варијације у величинама, често се појављују као групе од два, три или више резова исте величине у низу. Резови на ивицама појављују се и са леве и са десне стране греде. Они су јасно одређени, али приликом извођења алатима долази до мањих одступања (грешака). Могућност за ова мања одступања сам приметио још у извођењу минијатура и решио да их инкорпорирам као један од елемената у извођењу резова на већим форматима. Мале осцилације и одступања од планираних углова под којима се дрво засеца дају утисак ручног рада и чине дрво „топлијим“, пријатнијим за посматрача.

Сваки од ових радова састоји се од четири, пет или више спојених елемената, односно греда. Радове сам правио тако што сам обрађивао сваки елемент посебно, а потом их спајао у целину. Радове који су спојени од више елемената односно од више греда започињао сам тако што сам необрађене греде ређао једну поред друге без размака. Тако сам проверавао која је од четири стране греде најпогоднија да буде лице. Када бих одредио положаје, исцртавао сам ознаке за резове. Приликом овог исцртавања водио сам се личним естетским осећајем, који сам већ поменуо. Сагледавао сам распоред резова на свакој греди и његов однос са распоредима на другим гредама. Када бих завршио исцртавање, посматрао сам све греде заједно да бих видео какав утисак остављају као целина. Уколико нисам имао додатних исправки приступао сам сечењу.

За усецање сам користио вишенаменски електрични алат са измењивим тестерама. Он ми је омогућавао лако и брзо прилагођавање угла сечења, посебно код свих резова типа 1 и 2. За остале резове користио сам ручну тестеру за сечење под углом, посебно за све резове типа 5, 6 и 7. Резове типа 3 и 4 изводио сам у највећој мери обичним ручним тестерама, уз малу помоћ вешенаменске електричне тестере.

По завршетку сечења постављао сам греде у првобитни положај, једну поред друге и проверавао општи утисак изрезаних површина. То сам радио постављајући их у различите услове осветљености. Проверавао сам њихов изглед када је светло директно изнад њих; када је светло изнад и испред; када је светло дифузно. Уколико бих приметио да је због равнотеже негде била потребна дорада, додао бих рез или проширио постојећи. Када сам био потпуно задовољан општим изгледом после дораде, на ред су долазиле ситнице. То су мања засецања новоформираних ивица око резова, како би се форма појединих резова учинила мекшом и како би се добило још мало површина на којима могу да се формирају сенке и тиме још више валерских вредности.

Природна боја дрвета ми је одговарала до извесне мере, али понегде је структура годова била исувише јака и конкурисала је изрезаним површинама тако да су се у извесној мери сукобљавале у визуелном смислу. Код радова мањих формата то се није примећивало на тај начин због тога што су ситнији. Да бих ублажио тај проблем направио сам врло лазуран премаз црне акрилне боје којом са прешао преко греда са свих страна. Када се премаз осушио боја дрвета је била само мало тамнија и хладнија, а и комплетно уједначенија. На овај начин сам ублажио изглед структуре дрвета и резови су постали доминантнији а валерске вредности површина јасније.

Боје

Занимало ме је какав би ефекат имали резови и површине када би дрво од којег су радови било обојено гушћим премазом црне или неке друге боје, чиме би се још смањила видљивост структуре годова. Пробао сам гушћу црну, белу и црвену, најпре на

минијатурним радовима 10x10 цм, па затим на пробном комаду веће греде. Боје које сам користио су:

- црвена акрилна боја: јапанска црвена (Lefranc & Bourgeois)
- црна акрилна боја: црна (Lefranc & Bourgeois)
- графитна акрилна боја: графит (Schminke).

Испоставило се да ми за веће радове највише одговарају транспарентна црна, јачи премаз црне и јачи премаз црвене боје.

Јача црна је потпуно ублажила структуру и обојеност дрвета, али је топли фон дрвета продирао испод ње, чинећи је топлијом. Личила ми је на неку врсту угља или нагорелог дрвета.

Јачу црвену која ми је одговарала, нашао сам тек после неколико покушаја. Прво сам пробао акрилну цинобер (вермилион) црвену, али је она имала сувише топао карактер. Чак и са мањим додатком црне или комплементарне зелене нисам добио задовољавајући резултат. Пробао сам и са још неколико типова црвених боја. После неколико проба испоставило се да ми највише одговара „јапанска црвена“ (произвођач: Lefranc & Bourgeois, серија: Louvre, Rouge japonais). Она није сувише топлог фона када се нанесе на дрво, а ни превише хладног⁴ (вештачког) изгледа. У њу сам додао мало црне, како бих јој смањио интензитет и тада је била потпуно одговарајућа.

На неким минијатурним радовима испробао сам још боја, али су ми се три поменуте чиниле као најбољи избор. Концепцијски су се слагале са оним што сам хтео да прикажем.

Транспарентна црна скоро да не мења боју дрвету само је мало ублажава и оно делује природно, као и материјал од којег су бројни рабоши, који су ми били визуелно полазиште за овај пројекат.

Симболика црне боје је врло комплексна и постоје велики број тумачења и уврежених мишљења о њој. За овај пројекат скоро ништа од општеприхваћене симболике црне боје није значајно, осим тога да ме асоцира на угаљ, односно једно од стања дрвета (боја праматерије; *matéria prima*)⁵. Угаљ је архетипски материјал и једно од првих средстава којим је човек остављао траг по некој површини, зато се опет враћам мислима о првим цртежима и записима, односно мнемотехничким средствима. Симболика црвене боје је још комплекснија и опширнија од симболике црне. Као и код претходне, више се ослањам на

⁴ Према Кандинском свака боја може бити топла или хладна, а то се највише осећа код црвене.

Кандински В. (2015): *О духовном у уметности*, у: Плави Јахач. Изабрани радови из теорије уметности, Логос, Београд, стр. 108

⁵ Овакав назив налази се у *Речнику симбола*. Шевалије, Ж. и Гербран А (2009): *Речник симбола*, стр. 184.

личне асоцијације него на увржена мишљења и прихваћену симболику. Сматрам је такође и једном од првих боја коју је човек користио.

Ипак, боју у овим радовима дефинисао бих више као боју у геометријској апстракцији за коју Шуваковић (Шуваковић, 1999, стр. 57) каже да је више декоративни елемент или „формално-синкратички аспект“ геометријске површине и облика.

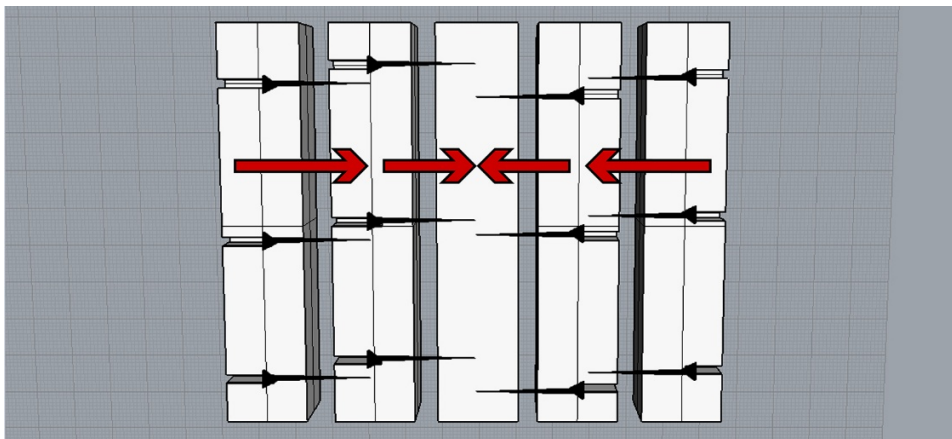
Бојење

Када сам одредио које боје ћу користити, почео сам да бојим дрво. Фарбао сам појединачне греде са све четири стране. За то сам користио већу четку од 10 цм ширине и једну мању четку за теже приступачне делове резова. Бојење је морало да буде обављено пре спајања греда у целину, како би боја лакше допрла на сва места између греда.

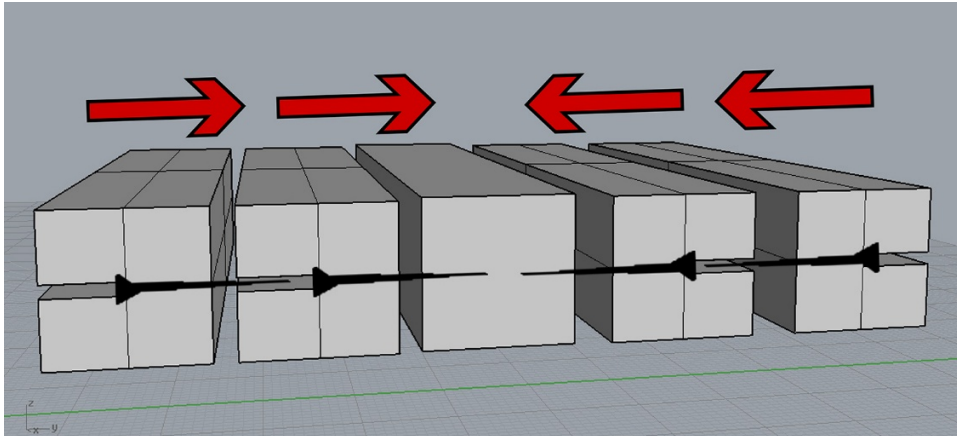
После сушења бојених премаза, греде сам ређао у планирани положај и поново посматрао како све заједно изгледа. У неколико случајева заменио сам места неким гредама и направио сам нови распоред да видим како изгледа. Уколико бих утврдио да постоји распоред који ми се више свиђа од планираног, остављао сам га и приступао спајању.

Спајање

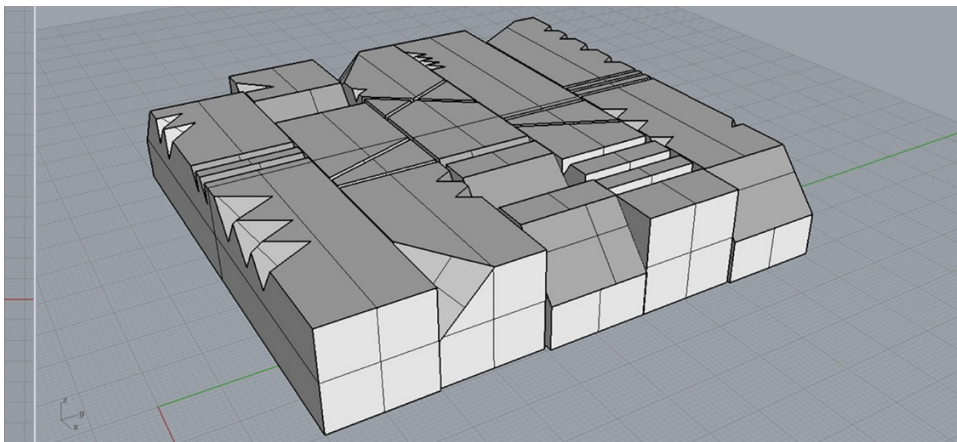
Спајање код радова који имају пет елемената (греда) вршио сам тако што сам на средњу греду спајао по две са стране, уврћући их вијцима за дрво, за сваку греду по три вијка. Онда сам спајао по још једну са сваке стране, такође вијцима за дрво. На задњи део сам постављао додатке, који су касније служили за качење рада на зид.



Слика 8. Шема спајања 1



Слика 9. Шема спајања 2



Слика 10. Приказ рада



Слика 11. „Дрвени еп“ 50x50 цм



Слика 12. „Црни еп“ 50x50 цм



Слика 13. „Еп 1“ 50x50 цм



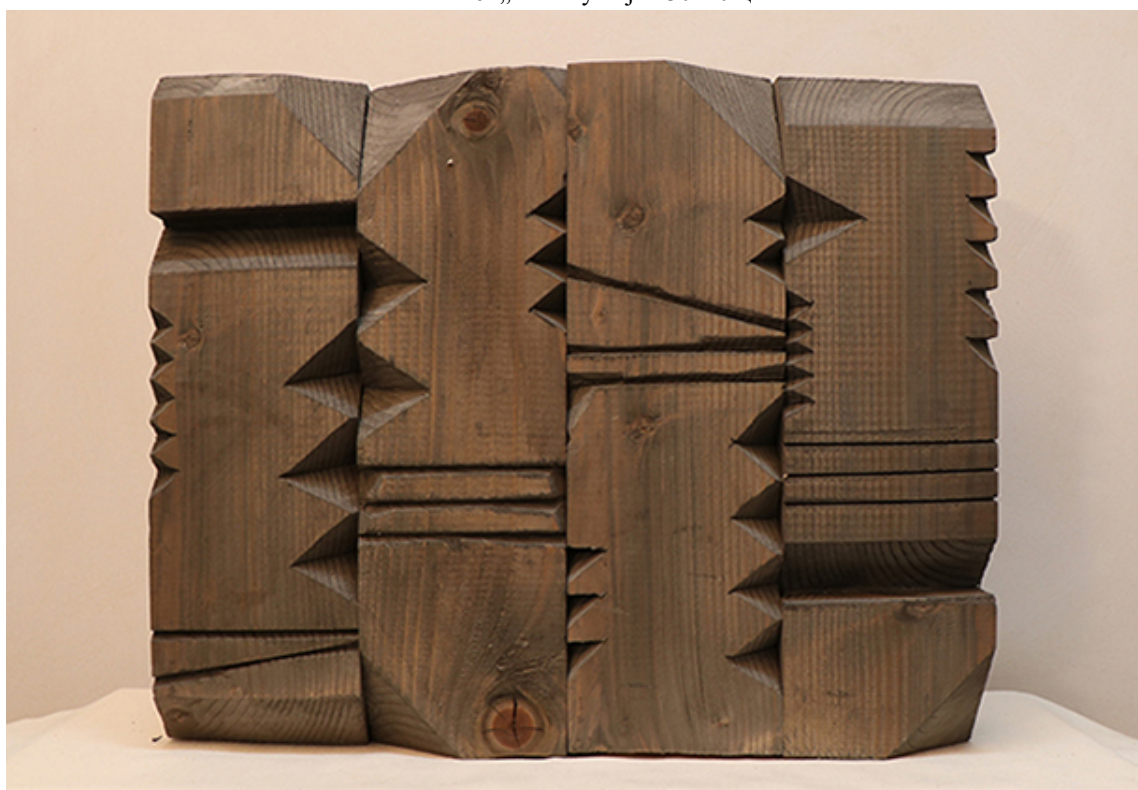
Слика 14. „Еп 2“ 50x50 цм



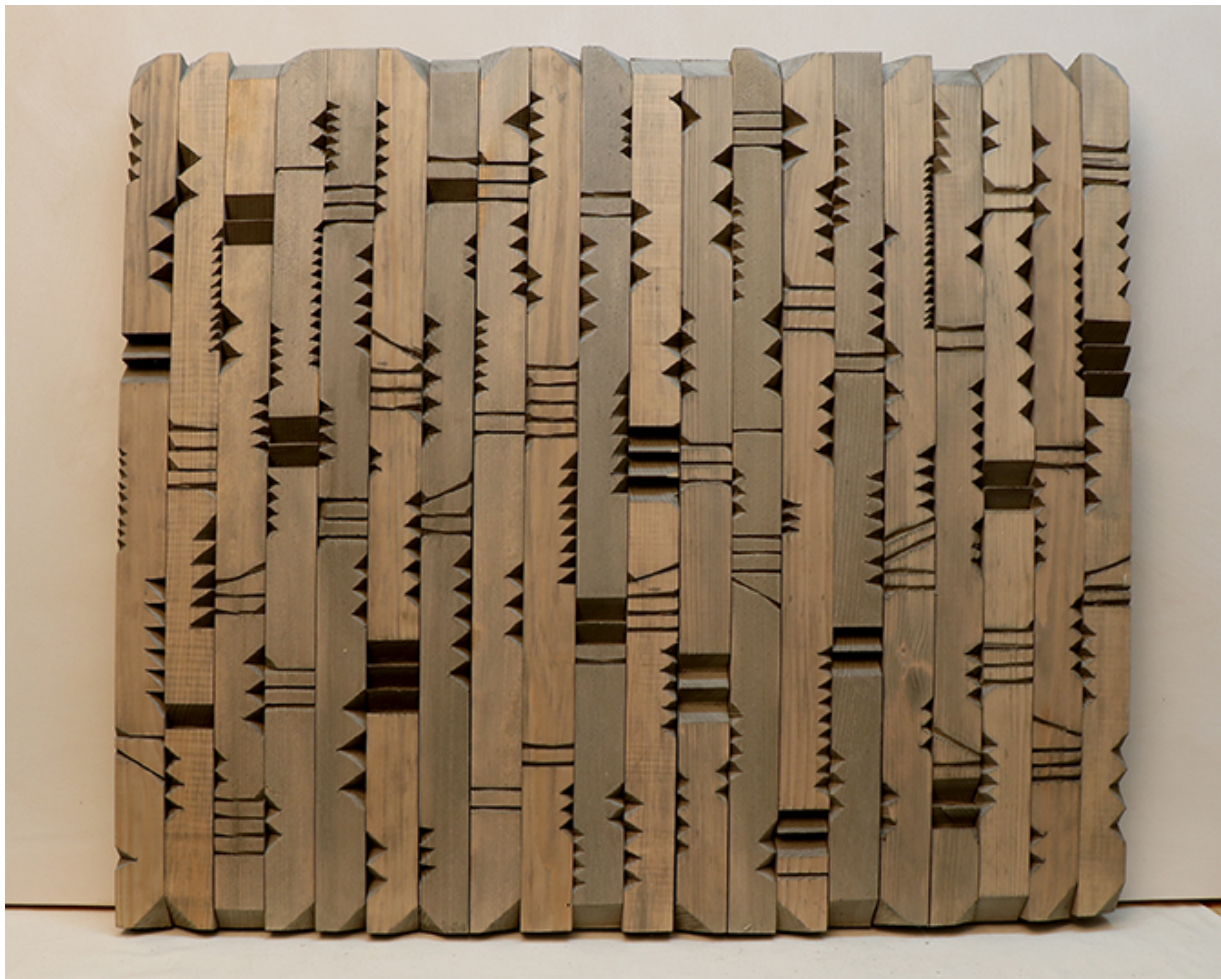
Слика 15. „Бројчани запис“ 50x50 цм



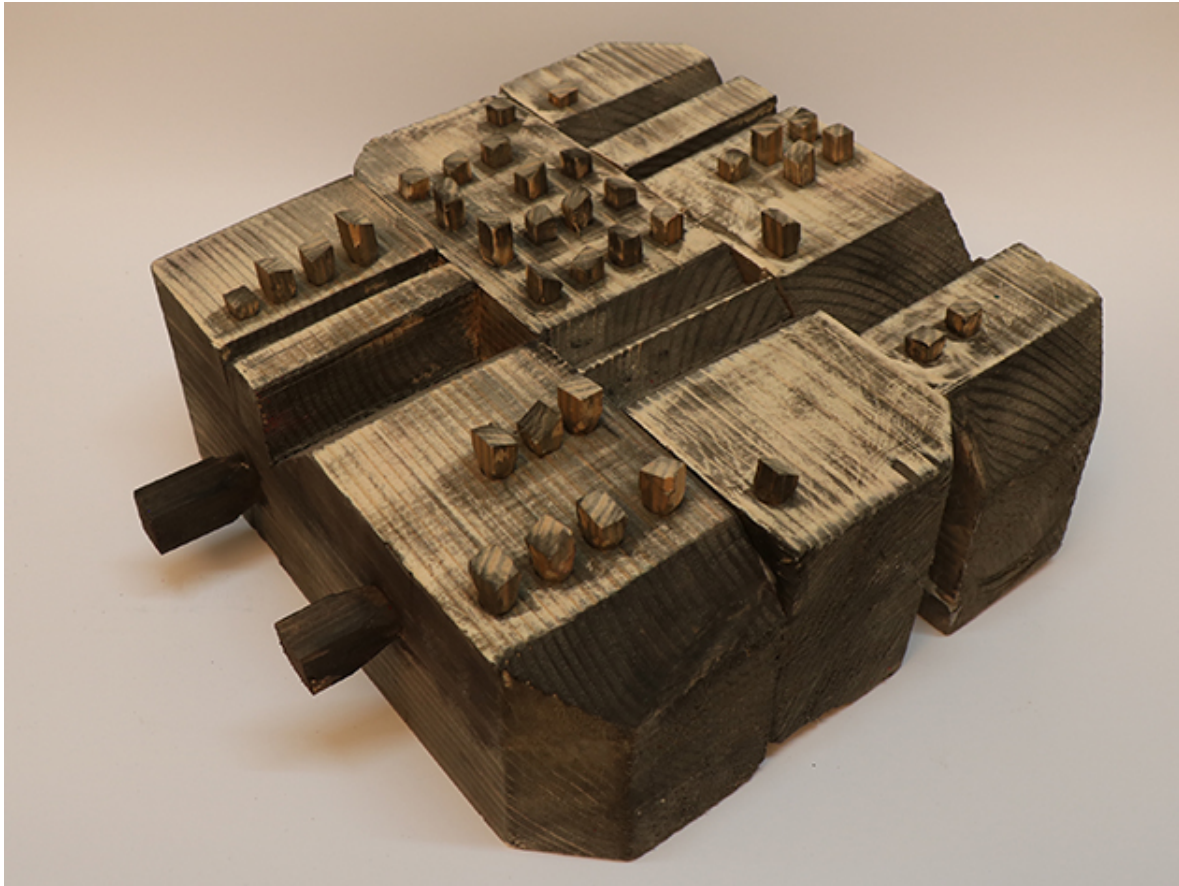
Слика 16. „Запис у боји“ 30x40 цм



Слика 17. „Запис у дрвету“ 30x40 цм



Слика 18. „Легенда“ 60x80цм



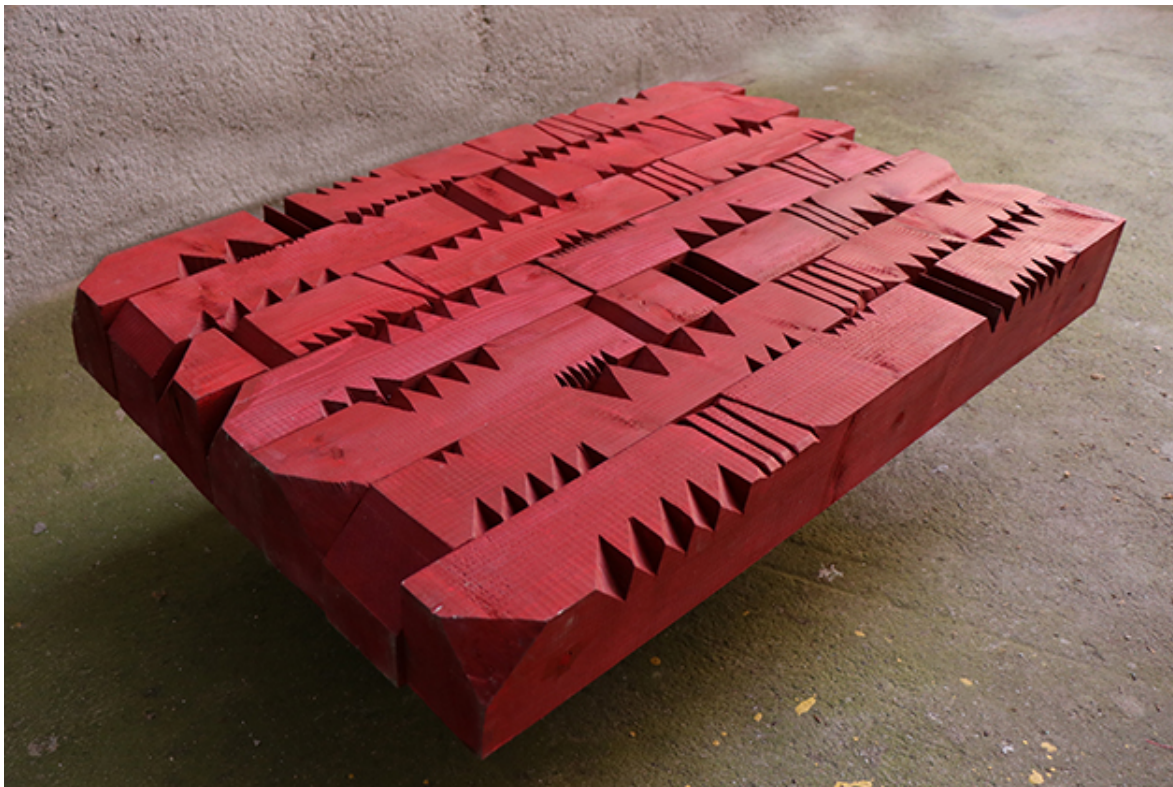
Слика 19. „Објекат запис“ 12x30x30 цм



Слика 20. „Објекат запис“ (деталј 1)



Слика 21. „Објекат запис“ (деталј 2)



Слика 22. „Плоча“ 100x66 цм

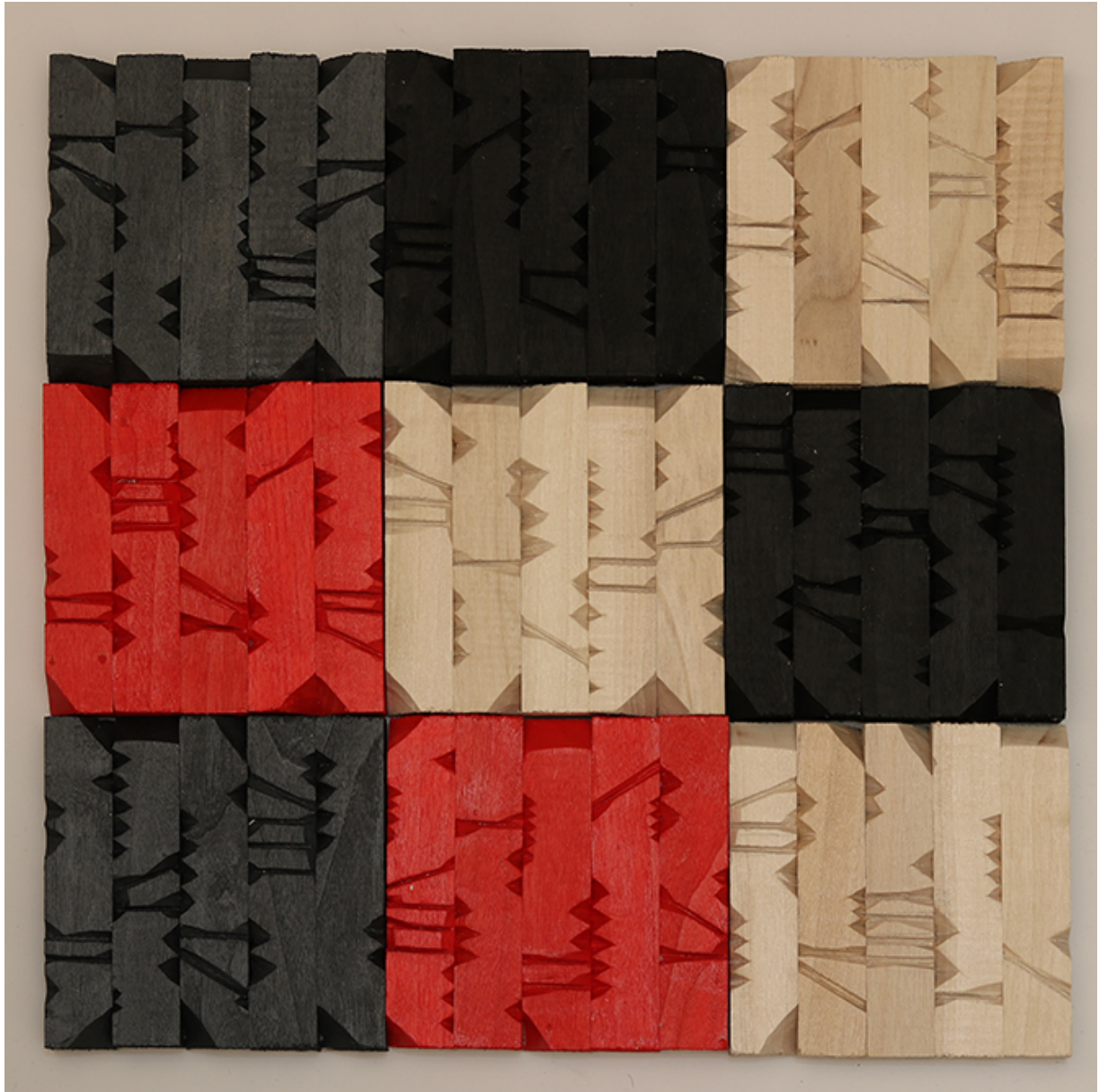
Минијатурни радови

Према бојама у овим радовима имам исти однос као и код већих радова. Разлика је што овде користим и графитну акрилну боју. Графитну боју користим као неочекивани детаљ, она је довољно природна у свом изгледу, али необична и неочекивана на дрвету. Природну боју дрвета (нефарбано дрво) користим у смислу контраста црној, графитној и црвеној како би настао интензиван однос елемената композиције, у намери пренаглашавања.

Минијатурне радове сам правио потпуно по угледу на скице. Нисам много обраћао пажњу на врсту резова, јер на овако ситним радовима fine разлике у резovima су непотребне. Спајао сам по пет гредица у један блок, а затим сам те блокове ређао тако да чине квадратну структуру од девет блокова.



Слика 23. „Запис 1“, 30x31 цм



Слика 24. „Запис 2“, 30x31 цм



Слика 25. „Запис 3“, 30x31 цм



Слика 26. „Запис 4“, 30x31 цм



Слика 27. „Запис 5“, 30x31 цм

РАДОВИ НА ПЛАТНУ

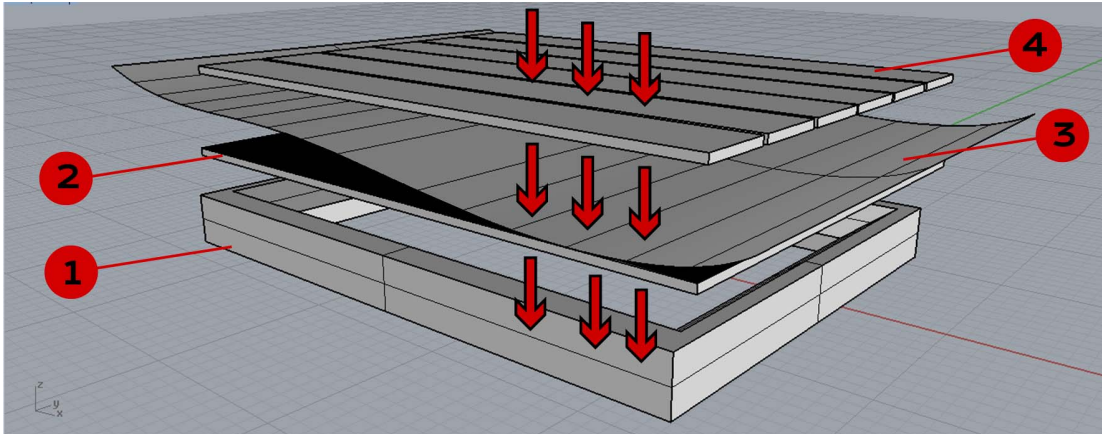
ПОСТУПАК РАДА

У радовима на платну ослонио сам се на решења до којих сам дошао у раду са дрветом. Та решења односе се на распореде и до неке мере на облик резова.

За носиоца слике користио сам платно затегнуто на дубоки „блинд“ рам димензија 40x30 цм. Платно сам затезао на рам тако што сам га причвршћивао кламфама за задњу страну рама, како би странице остале чисте. Важно је напоменути да сам пре затезања платна на рам стављао картон (лепенку 3мм дебљине) истих димензија као што је и рам (40x30 цм) да бих када се затегне платно имао тврду подлогу. Ова тврда подлога неопходна је због следећег корака који подразумева лепљење изрезане лепенке на платно. Лепенка која је аплицирана на платно дебљине је 2 мм. Њу сам прво исецао у димензијама рама, а онда је делио цртежом на неколико ужих вертикала. Сваку од тих вертикала посматрао сам као лице греде у претходној серији радова, тако да сам цртежом означио где долазе троугаони резови на основу истог, раније поменутог естетског осећаја. После цртежа приступао сам сечењу ових вертикала и резова на њима, а потом сам их лепио на платно помоћу поливинил ацетата (PVAc). Чврстина лепенке испод платна обезбеђује могућност доброг притиска и добро пријањање горње лепенке.

Платно које сам користио је „тенда платно“ црне боје. То је памучно платно индустријски третирано слојем пластике са једне стране, како би му се продужило трајање и спречило продирање влаге. Лепенку коју сам залепио на лице слике прво сам премазивао црном бојом како бих спречио да упија превише наредне слојеве боја које наносим. Следећа боја коју сам наносио је графитна акрилна боја, њу сам наносио малим молерским ваљком ширине 5 цм. Овај ваљак сам прилагођавао тако што сам пустио да се акрилна боја коју је сунђер ваљка упио неколико пута осуши, а тиме сам добијао умерену тврдоћу ваљка и значајно смањење упијања боје. После сушења слоја графитне боје наносио сам слојеве других боја, али сваку искључиво после сушења претходне. Платно је између изрезаних делова лепенке остајало црно, а ваљак је наносио боју само на лепенку јер је она виша за два милиметра. То је сличан поступак као кад се наноси боја на плочу у графичким техникама високе штампе.⁶ Када су се наноси акрилних боја осушили наносио сам додатне линије и троугласте форме резова помоћу уљаних пастела. У следећем слоју сам наносио транспаренти премаз акрилне хром-оксид зелене и тиме уједначавао структуру тако да су се варијације и контрасти боја значајно смањивали. Лице слике је добило пригушени тон који је повезивао све елементе.

⁶ Технике високе штампе врло детаљно описује Цевад Хозо у књизи „Умјетност мултиоригинала“. Хозо, Цевад, (1988.): *Умјетност мултиоригинала*, Прва књижевна комуна, Љубљана, стр. 25-108.

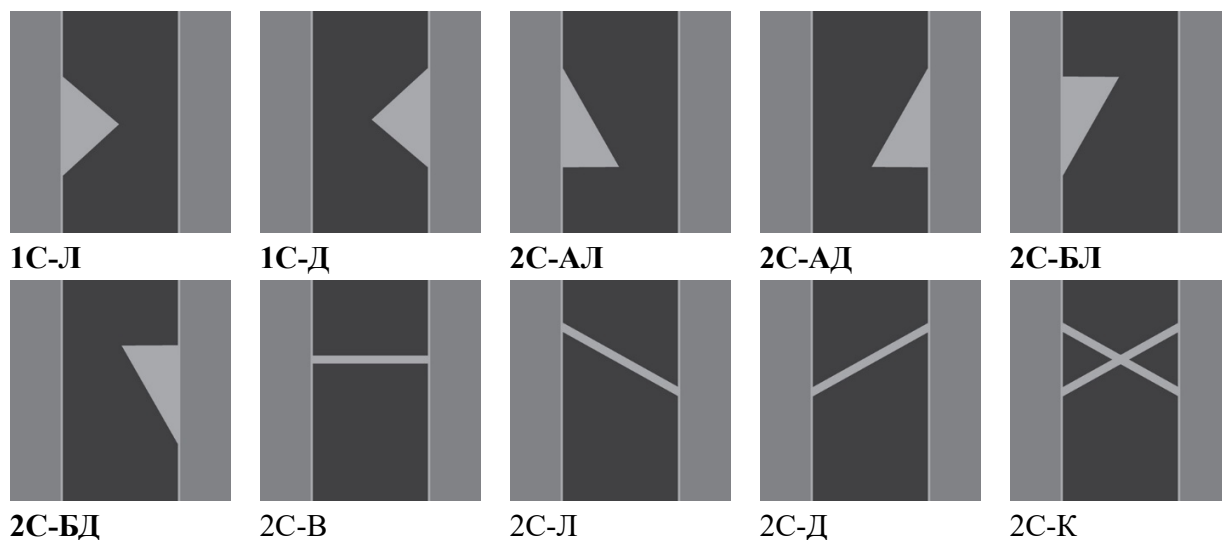


Слика 29. Структура слике

1. Блинд рам 2. Картон (лепенка) 3. Платно 4. Картон са резовима

Типови резова су због природе димензионалног материјала у коме су урађени другачији од оних у дрвету. Ових резова има мање врста:

1. Рез на вертикалној ивици картона са два засецања под углом од 45 степени у односу на вертикалну ивицу, тако да исечени део формира једнакостранични троугао. Рез са леве (1С-Л) или десне стране (1С-Д) .
2. Рез на вертикалној ивици греде картона са два засецања. Једно под углом од 45 степени, а друго под углом од 90 степени у односу на вертикалну ивицу, тако да исечени део формира облик правоуглог троугла. Може бити два типа овог реза: када је засецање под углом од 45 степени изнад оног под углом од 90; када је засецање под углом од 45 степени испод оног од 90. Оба могу бити леви или десни (2С-АЛ, 2С-АД) (2С-БЛ, 2С-БД).
3. Рез као линија која пресеца вертикални елемент од картона ширине око 3 мм. Може бити водоравни (3С-В) или закошени на леву страну под углом од 45 степени (3С-Л), на десну страну под углом од 45 степени (3С-Д).



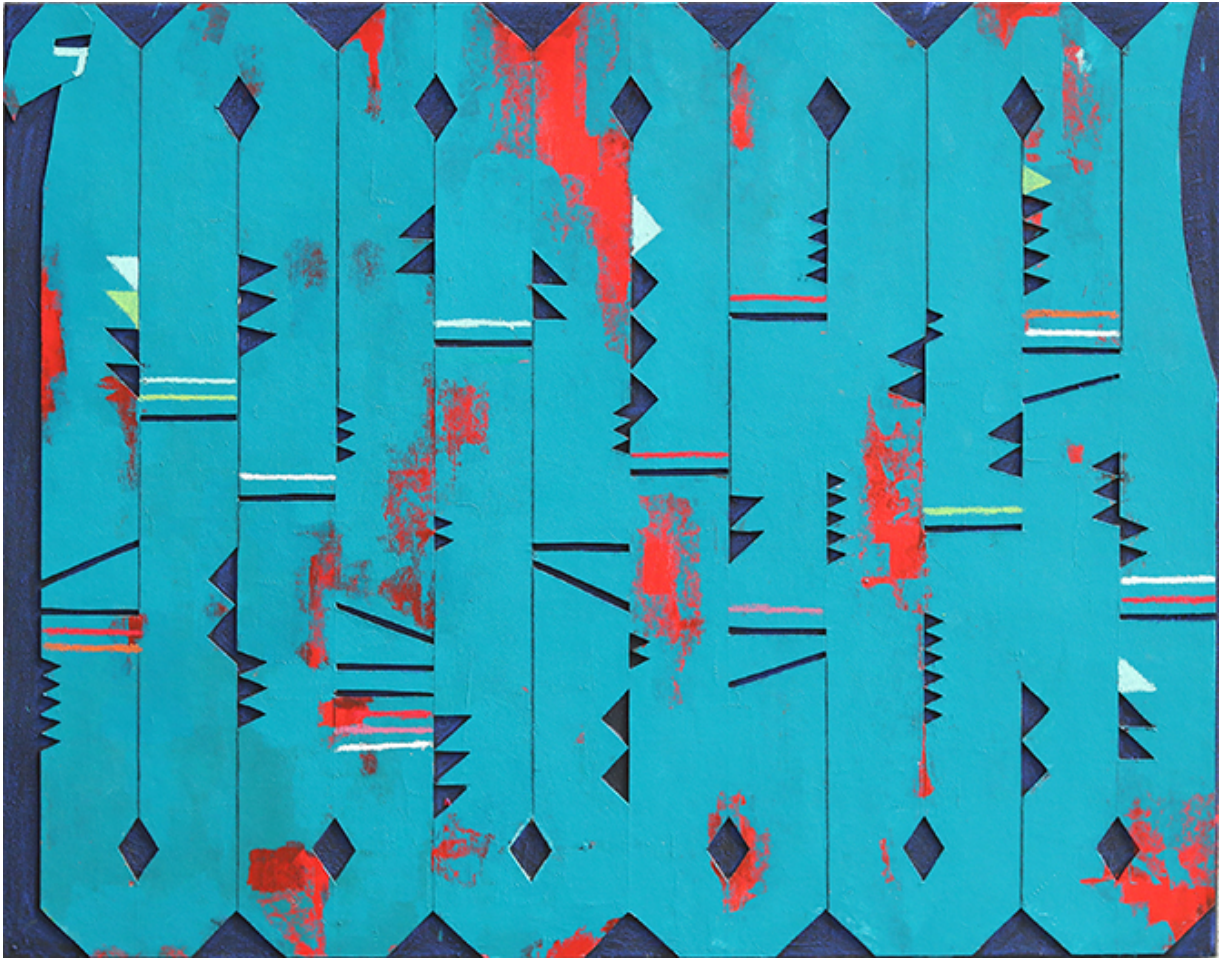
Слика 30. Типови резова у сликама

Пошто постоји мање врста резова на сликама, увео сам и бојене имитативне резове. Они су мање бојене површине интензивних или светлих боја нанетих у облику постојећих варијанти резова. Њих сам наносио уљаним пастелом. Додао сам их у постојећу репетицију резова, како бих добио утисак о комплекснијем запису са много варијација коришћених знакова. Ове бојене резове нисам класификовао јер су настали спонтано у току рада.



Слика 31. „Запис у три низа“, полиптих, 12 комада 30x40 цм (120x120 цм)

За све радове у овом уметничком докторском пројекту може се рећи да су мањих димензија. „Када су мања од људских димензија или су димензија књиге, слика и скулптура су малих или минијатурних димензија“ (Шуваковић, 1999, стр. 70).



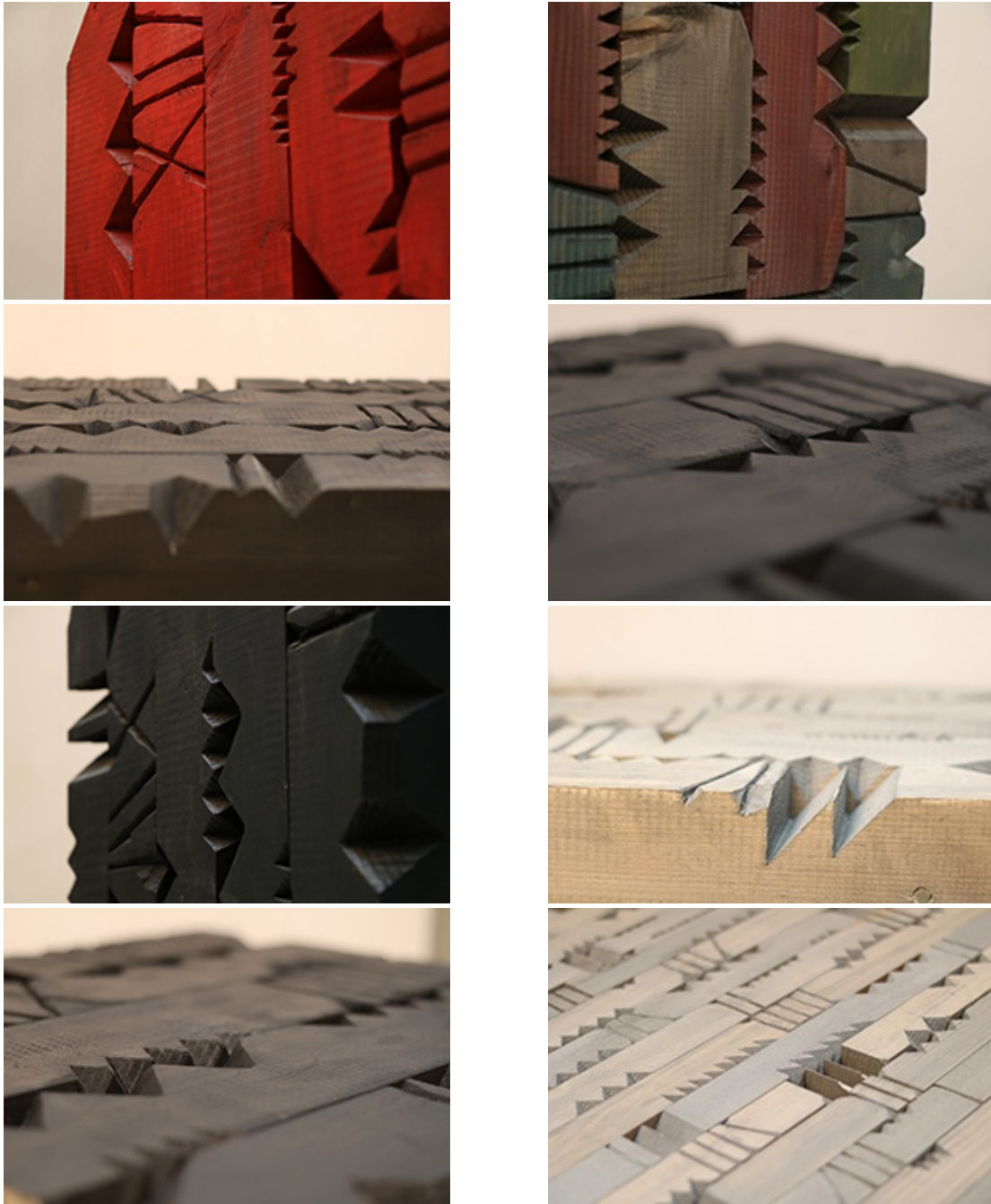
Слика 32. „Плаво зелени запис“ 60x80 цм



Слика 33. „Прича 1“, 60x30 цм



Слика 33. „Прича 2“, 60x30 цм



Слика 34. Детљи радова

ЗАКЉУЧАК

Ови радови имају доста сличности са „калиграфским сликарством“ за које Шуваковић (Шуваковић, 1999, стр. 238) каже да има два приступа: директно преузимање неког писма попут кинеског, јапанског или арапског; редуктивистички приступ чисте ликовно знаковне структуре, где настали знакови подсећају на калиграфију и могу се схватити као модернистички, формални, празни, калиграфски знаци непостојећих писама.

Шуваковић (Шуваковић, 1999, стр. 305) даје пример где се слика може схватити као композиција симбола када елементи слике имају карактер симбола. По томе бисмо слику могли видети као врсту „ликовног симболичког текста“. Ти примери су Паул Кле (Црвени прслук, 1938.) или Анри Мишо (Слика кинеским тушем, 1950.). Ове слике су структуре симбола које граде структуру аналогу тексту. Могле би се схватити као јединствене форме, где се симболи интегришу у јединствену симболичку ликовну форму.

Шуваковић (Шуваковић, 1999, стр. 384) објашњава и знаковну структуру као целину која настаје повезивањем два или више знакова на основу њихових значења, а функција би јој била да понуди ново значење које није садржано у појединим знацима. Формална знаковна структура настаје повезивањем знакова, али не на основу њихових значења већ само на основу њихових појавних карактеристика. У овом формалном приступу знак је третиран као празан знак, носилац знака или означитељ. *„Знаковне структуре настају формалним комбинацијама знакова на основу случаја, конвенција или формалним карактеристикама знака.“* (Шуваковић, 1999, стр. 384) .

Постоји и кореспонденција ових радова са радовима у „Летризму“ за који Шуваковић (Шуваковић, 1999, стр. 169) каже да наглашава материјалне основе песничког записа, гласа, геста и указује на слово. Ту настаје „Хиперграфија“ односно супер писмо које се користи измишљеним знаковима чији скупови постају материјал значајан сам по себи у погледу теме, ритма и уметничке примене и не служе више у сврхе „анегдотско-романеског приповедања“.

Ови радови могли би припадати и антрополошкој уметности мада они не спадају у амбијенталне радове или перформанске који се везују за овај појам. Они се само донекле баве реконструкцијом и симулирањем егзотичних историјских цивилизацијских узорака што су неке од одлика Антрополошке уметности по Шуваковићу (Шуваковић, 1999, стр. 37)

Спојити текст, слова, запис и слику је врло комплексан задатак што неоспорно приказују сигналистичка истраживања и бројни радови визуелне, конкретне поезије и сличних уметничких стремљења. Право ослобађање посматрача од појмова које добија из текста и сагледавање записа као ликовног дела у највећој мери је могуће гледањем у непознато, односно нечитљиво писмо.

Тако на пример у Кини постоји уметничка форма писања „Куангцао“ (Нан Јиетанг, 2014, стр. 206) кроз коју калиграфи ослобађају свој лични стил, то је чиста вештина у којој се не обраћа пажња на читљивост хан карактера, већ је акценат на лепоти линија и изражавања емоција.

Ипак неко писмо може бити непознато само одређеном посматрачу као што је у мом случају кинеско писмо, али ће оно неким другим посматрачима који га разумеју доминирати језичким појмовима у ликовном раду. Увођењем мнемотехничких средстава у ликовни рад чиним да сваки посматрач бива ослобођен од читања и да може да сагледа запис искључиво као као ликовну категорију. Он види слику записа сваки пут када погледа у дело, а да при томе не добија никакву језичку информацију из записа. Ово ме подсећа на изјаву Ренеа Магрита (René Magritte)

„Моје сликарство су видљиви призори који не скривају ништа, они призивају мистерију, и заиста, када неко види моје слике, пита се ово једноставно питање: Шта то значи? - Не значи ништа, зато што ни сама мистерија не значи ништа, она је несазнатљива.“⁷

Сви ови радови у овом уметничком докторском раду јесу настали истраживањем у у поменутих сверама историје писма, историје уметности и теорије и уметности, али и на основу бројних личних сензација, доживљаја и интересовања. Ове сензације, доживљаје и интересовања немогуће је набројити или класификовати нити навести када су се тачно десили.

Представљени докторски уметнички пројекат помера границе мог личног стваралаштва и отвара потпуно нове правце у којима моја даља ликовна истраживања могу да се крећу.

⁷ “My painting is visible images which conceal nothing, they evoke mystery and, indeed, when one sees one of my pictures, one asks oneself this simple question, ‘What does it mean?’ It does not mean anything, because mystery means nothing either, it is unknowable.” (René Magritte).

(https://www.moma.org/learn/moma_learning/rene-magritte-the-lovers-le-perreux-sur-marne-1928)

БИБЛИОГРАФИЈА

а. Књиге

ВЕРБО ВОКО ВИЗУЕЛ, Владан Радовановић, Музеј савремене уметности, Београд, 1982, стр. 2, 3.

ВИЗУЕЛНО МИШЉЕЊЕ, ЈЕДИНСТВО СЛИКЕ И ПОЈМА, Рудолф Арнхајм, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1985.

ИСТОРИЈА И ЕСТЕТИКА КЊИГЕ. 1, Драгутин Фуруновић, Драслар партнер, Београд, 1999, стр. 74, 137, 141, 155.

ИСТОРИЈА МОДЕРНЕ УМЕТНОСТИ, Харвард Х. Арнасон, Издавачки завод Југославија, Београд, 1975, стр. 115-116, 555, 581, 628-629.

КИНЕСКА КУЛТУРА. ПИСМО, Хан Ђијентаг, Албатрос плус, Београд, 2016. стр. 25, 26, 206.

КЊИГА О КЊИЗИ, 1. Том, ХИСТОРИЈА ПИСМА, Звонимир Кулунџић, Графички завод Хрватске, Загреб, 1957, стр: 33, 49-58, 69-75, 77, 80, 82, 84, 86, 91, 106-117, 127, 133-161.

О ДУХОВНОМ У УМЕТНОСТИ, Василиј Кандински. У: Плави јахач, Изабрани радови из теорије уметности, Логос, Београд, 2015, стр. 108.

ОПШТА ИСТОРИЈА ПИСМА, Драган Бараћ, Економика, Београд, 2004, стр. 7, 21, 18.

ПИСМО, Ранко Бугарски, Матица српска, Нови Сад, 1996, стр. 36, 37, 39.

ПОЈМОВНИК МОДЕРНЕ И ПОСТМОДЕРНЕ УМЕТНОСТИ И ТЕОРИЈЕ ПОСЛЕ 1950, Мишко Шуваковић, Прометеј, Нови Сад, 1999, стр. 37, 39, 57, 70, 169, 238, 301, 305, 384, 319.

РЕЧНИК СИМБОЛА, Жан Шевалије и Ален Гербран, Stylos art - Киша, Нови Сад, 2009, стр. 184, 710.

СВЕСТ О ОБЛИКУ, Коста Богдановић, Музеј савремене уметности, Београд, 1988, стр. 128, 158.

СИГНАЛИЗАМ, Миролjub Тодоровић, Градина, Ниш, 1979, стр. 29.

ТЕОРИЈА ФОРМЕ, Коста Богдановић и Бојана Бурић, Завод за уџбенике, Београд, 2013. Стр. 248.

УВОД У ВИЗУЕЛНУ КУЛТУРУ, Коста Богдановић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2005, стр. 16, 249.

УМЈЕТНОСТ МУЛТИОРИГИНАЛА, Џевад Хозо, Прва књижевна комуна, Љубљана, 1998, стр. 25-108.

УЧЕШЋЕ У ЕСТЕТСКОМ Е, Винд, 1997. У: Уметност и анархија. „Надежда Петровић“, Чачак, стр. 20-21.

ЧУДАН ОСЕЋАЈ У МЕНИ, Орхан Памук, Лагуна, Београд, 2015, стр. 35.

б. Зборници радова

ВИЗУЕЛНА, ГЕСТУАЛНА И ОБЈЕКТ-ПОЕЗИЈА, др Живан С. Живковић
Зборник Матице српске за књижевност и језик, Матица српска, Нови Сад (1991.) стр.: 491-505.

ВИЗУЕЛНА ПОЕЗИЈА, Никола Дедић
У: *Историја уметности у Србији XX век*. 1.Том, *Радикалне уметничке праксе*; ур. Мишко Шуваковић, Орион арт, Београд, 2010, стр: 325.

в. Интернет адресе:

<https://www.etymonline.com/word/write> acc. 26.02.2018. у 23.01 ч.

https://www.moma.org/learn/moma_learning/rene-magritte-the-lovers-le-perreux-sur-marne-1928
acc. 26.02.2018. у 23.00 ч.

<https://sites.utexas.edu/dsb/tokens/the-evolution-of-writing/> acc. 26.02.2018. у 23.01 ч.

https://en.wikipedia.org/wiki/Tally_stick/ acc.26.02.2018. у 23.05 ч.

СПИСАК РЕПРОДУКЦИЈА

- Слика 1. Ortacianus Porfirius, Олтар, 4. век (Коста Богдановић „Увод у визуелну културу“ 2005. стр. 248)
- Слика 2. Персијски песник 13. век (Коста Богдановић „Увод у визуелну културу“ 2005. стр. 248)
- Слика 3. Бојан Новаковић, „Без назива“, колаж, 2010.
- Слика 4. Бојан Новаковић, „Factory X“, колаж, 2011.
- Слика 5. Једноструки и двоструки рабоши са Алпа, од 18. века од раног 20. века. Швајцарски Алпски музеј (https://en.wikipedia.org/wiki/Tally_stick)
- Слика 6. Бојан Новаковић, „Без назива“, Скица у дрвету, 2018.
- Слика 7. Типови резова, тродимензионални приказ
- Слика 8. Шема спајања 1, тродимензионални приказ
- Слика 9. Шема спајања 2, тродимензионални приказ
- Слика 10. Приказ рада, тродимензионални приказ
- Слика 11. Бојан Новаковић, „Црвени еп“, објекат од дрвета, 2018.
- Слика 12. Бојан Новаковић, „Црни еп“, објекат од дрвета, 2018.
- Слика 13. Бојан Новаковић, „Еп 1“, објекат од дрвета, 2018.
- Слика 14. Бојан Новаковић, „Еп 2“, објекат од дрвета, 2018.
- Слика 15. Бојан Новаковић, „Бројчани запис“, објекат од дрвета, 2018.
- Слика 16. Бојан Новаковић, „Запис у боји“, објекат од дрвета, 2018.
- Слика 17. Бојан Новаковић, „Запис у дрвету“, објекат од дрвета, 2018.
- Слика 18. Бојан Новаковић, „Легенда“, објекат од дрвета, 2018.
- Слика 19. Бојан Новаковић, „Објекат запис“, објекат од дрвета, 2018.
- Слика 20. Бојан Новаковић, „Објекат запис“, објекат од дрвета, 2018. (детаљ 1)
- Слика 21. Бојан Новаковић, „Објекат запис“, објекат од дрвета, 2018. (детаљ 2)
- Слика 22. Бојан Новаковић, „Плоча“, објекат од дрвета, 2018.
- Слика 23. Бојан Новаковић, „Запис 1“, објекат од дрвета, 2018.
- Слика 24. Бојан Новаковић, „Запис 2“, објекат од дрвета, 2018.
- Слика 25. Бојан Новаковић, „Запис 3“, објекат од дрвета, 2018.
- Слика 26. Бојан Новаковић, „Запис 4“, објекат од дрвета, 2018.
- Слика 27. Бојан Новаковић, „Запис 5“, објекат од дрвета, 2018.
- Слика 28. Структура слике, тродимензионални приказ
- Слика 29. Типови резова у сликама, шематски приказ
- Слика 30. Бојан Новаковић, „Запис у три низа“, комбинована техника на платну, 2018.
- Слика 31. Бојан Новаковић, „Плаво зелени запис“, комбинована техника на платну, 2018.
- Слика 32. Бојан Новаковић, „Прича 1“, комбинована техника на картону, 2018.
- Слика 33. Бојан Новаковић, „Прича 2“, комбинована техника на картону, 2018.
- Слика 34. Бојан Новаковић, детаљи радова

БИОГРАФИЈА

Бојан Новаковић

Адреса: Булевар Слободана Јовановића 42, 21000 Нови Сад

Тел. 021/ 3005284, 063/8392341

Email: bojan.novakovic@gmail.com

Web: bojannovakovic.com

Рођен: 26.07.1979.

Дипломирао на Академији уметности у Новом Саду, Сликарство 2002.

Магистрирао на Академији уметности у Новом Саду, Сликарство 2005.

Запослен на Академији уметности у Новом Саду као самостални стручни сарадник на Катедри за сликарство.

САМОСТАЛНЕ ИЗЛОЖБЕ:

- 1999. Београд, галерија „Кућа Ђуре Јакшића“,
- 2001. Нови Сад, галерија „ДА“, цртежи,
- 2001. Београд, галерија СКЦ, инсталација,
- 2002. Београд, галерија ДК „Студентски град“, цртежи,
- 2002. Нови Сад, галерија САНУ, огранак Нови Сад, цртежи,
- 2003. Крагујевац, галерија СКЦ, цртежи,
- 2003. Нови Сад, галерија КЦГ: АРТ КЛУБ, презентација SKY ART-а,
- 2004. Нови Сад, галерија „Прометеј“, слике,
- 2004. Нови Сад, галерија Завода за културу Војводине, слике,
- 2004. Нови Сад, галерија „Подрум“, слике,
- 2005. Параћин, галерија СКЦ, слике,
- 2006. Нови Сад, галерија Ликовни салон Културног центра Новог Сада, цртежи,
- 2007. Шабац, галерија Културног центра, слике,
- 2007. Нови Сад, галерија УЛУВ-а, објекти,
- 2008. Оџаци, галерија МАС, фото инсталација,
- 2008. Апатин, галерија „Меандер“, слике,
- 2008. Врање, галерија Народног универзитета, слике,
- 2009. Зрењанин, Савремена галерија, слике-цртежи,
- 2009. Нови Сад, галерија „Изба“, колажи,
- 2009. Београд, Центар за културу Гроцка, “Транзит”, фото инсталација,
- 2010. Панчево, фоаје Културног центра Панчева, колажи,
- 2010. Краљево, галерија „Маржик“, слике,
- 2010. Инђија, галерија Културног центра, колажи,
- 2011. Београд, галерија „Алт“, колажи,
- 2011. Нови Сад, галерија „Мост“, слике/колажи
- 2011. Београд, галерија „Траг“, слике/колажи,
- 2011. Крагујевац, галерија СКЦ, слике/колажи,

- 2012. Сомбор, Галерија Културног Центра „Лаза Костић“, слике/колажи,
- 2013. Ужице, Народни музеј Ужице,
- 2013. Смедеревска Паланка, Галерија модерне уметности, Народни музеј,
- 2014. Београд, Галерија Инекс филма, слике,
- 2017. Ниш, Галерија АРТ 55, слике,
- 2017. Велика Плана, Галерија Центра за културу „Масука“, слике.

НАГРАДЕ:

- 2001. Београд, награда за цртеж на XI бијеналу југословенског студентског цртеж,
- 2002. Нови Сад, награда Академије уметности за цртеж на изложби завршне године,
- 2003. Врбас, награда колоније "Ђаради" за сликарство на YU-палети младих,
- 2005. Пријепоље, награда за сликарство "Бели Анђео",
- 2011. Шабац, награда XX изложбе малог формата, Културни центар Шабац
- 2013. Панчево, Диплома 4. Бијенала цртежа Србије,
- 2013. Београд, 3. Награда на 5. Међународној изложби минијатуре, галерија „Траг“
- 2015. Нови Сад, похвала за плакат на конкурсју „70 година победе над фашизмом“, Улична галерија
- 2017. Мајданпек, Прва награда на изложби „Уметност у минијатури“ Мајданарт, у категорији мултидисциплинарни уметнички радови.

Учествовао на око 130 колективних изложби у земљи и иностранству.

Члан: УЛУС и СУЛУВ.