

Факултет за уметност и дизајн

**Мегатренд Универзитет у
Београду**

ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ

**ЛИКОВНА ДЕКОНСТРУКЦИЈА У ДУАЛИЗМУ
ЛИЦА И НАЛИЧЈА**

Београд, 07.12. 2015.

**Докторант: Марко Кусмук
Број индекса: 1005/11
Ментор: проф. мр Тијана Фишић**

Садржај

Садржај.....	2
Abstract.....	4
Апстракт.....	6
Увод.....	8
1.0. Осврт на радове и идеологију.....	9
1.1. Утицај апстракције.....	11
1.2. Човекова судбина као мотив и инспирација.....	14
1.3. Ухо као ликовни елемент.....	15
2. Портрет као повод за изучавање ликовне форме.....	17
2.1. Утицај експресионизма.....	18
2.2. Утицај лирске апстракције.....	19
3.0. Знак као један од круцијалних елемената лица и наличја.....	21
3.1. Позивање на тумачења Ролана Барта.....	21
3.2. Осврт на реторику слике.....	23
3.3. Закључно о знаку.....	24
4. Семиологија слике.....	26
5. Медијска и модерна култура.....	29
5.1. Утицај нових медија.....	30
5.2. Разматрање појма визуелне културе.....	31

5.3. Концептуални пласман слике.....	32
5.4. Културни империјализам.....	34
5.5. Осврт на теорије културе у разматрању Дагласа Келнера.....	35
5.6. Осврт на утицај медијске културе кроз тумачења Мануела Кастелса.....	39
6. Анализа слика.....	44
6.1. Анализа слике "Сучељавање".....	45
6.2. Анализа слике "Вертиго".....	48
6.3. Анализа слике „Скок“.....	51
6.4. Анализа слике „Деконструкција лика“.....	52
6.5. Анализа слике „Наличја“.....	55
6.6. Анализа слике „Раслојавање лица“.....	57
6.7. Анализа слике „Рашчлањивање анатомије“.....	60
6.8. Анализа слике „Очевици 2“.....	61
6.9. Анализа слике „Деконструкција наличја“.....	63
6.10. Анализа слике „Лица и наручја“.....	65
Закључак.....	64
Радови.....	70
Литература.....	103

Abstract

This research partially relies on the basic concepts of the visual culture, with the basic terms and methodological principles of semiological analysis, implying the real meaning, message and idea that are visually presented to an observer in which way communication happens. A painting and its reaction come from an artist who clearly sees art as a phenomenon which can be separated from the whole and then as a single element it manages to exist on its own in correlation with other elements.

Looking for a more spontaneous approach to the nature, direct and integral painter's expression, through the work itself and through painter's approach, there comes an aspiration for reaching the fourth dimension and ultimate human's truth. By dematerialization, abstraction, parse and destruction of the outside there come fragments of the inside, which will appear as a crucial part through the whole cycle of latter paintings. The artwork is not based on the mere illustration of life, it is more focused on the anatomic analysis, as well as disassembling pieces into the particles of painting substance and eventually reaching substance itself.

With the belief that suggestiveness of artwork depends on the intensity of the experience itself and suggestiveness of the expression, it is endeavoured to accomplish the expressiveness and the essence of a painting right then when the idea of the content's meaning of the object itself and the treatment of the material, that is being painted, are equal. The task considered the possibility of a low volume narrative on a canvas, as well as the transposition into some kind of music that is not listened, but watched.

The purpose of this artistic thesis is to ferment universal and common in people who are carrying the burden of destiny. Furthermore, there is the goal to present the essence of a man, using motifs and with a clear gradation from a painting carrying in itself the contents of the structure to a painting which is completely honest and compact, with clearly defined tendency.

Owning to the mass media, personal aspiration and informativeness, also by exploring the flow of new tendencies, this work tends to create ideological specificity and a new way of perceiving human personality itself. New art trends and their commercialization demystify each true artistic

component and in that way pieces of art get specific personal and local marks. The authenticity of a painter's language is developed by examining and experimenting with colours and with figuration. A new quality and a new interpretation are added by extracting stylistic and innovative contents, only with a glimpse at a human's destiny. There was a tendency to convey specific characteristics of people to a canvas, to express their insides and outsides and by experimenting with the components and elements a new vision is completed. Through the phase of grotesques and anatomical sequences, pointing out an ear as one of the main thematic details, the portrait and space of a painting flow into one abstract world, in which reality lines are lost. By applying thick layers of paint using a polychrome palette and poured sequences, the idea was developed. The idea that touches Pollock's dynamism and its liberated gestures as well as the fantasy of Dubuffet's ecstasy.

The main elements - a face, inner face and an ear - become the carriers of a stratified, notional subtext in the system of painting signs. Those forms identify with the flow of thoughts and research and they suggest attitudes about the internal kind of soul transmission, which is applied onto canvas. In those experiments, a realistic image is left behind, leaving to the carrier of the main idea to become a concept about the deformity of society and social priorities. Such artistic remarks about the society, about its face, its other hidden face and remembering human's history and destiny are shown and represented as phantasmagorical scenes, by combining portraits and anatomy.

This work has the purpose to reach and widen the consciousness about true human essence. Symbolic shapes were built using allusion, and those shapes are dominant because of their strength and metaphor in layers. The main urge is to make balance between all compositional elements by using the content of a character provoking a strong impression on a looker-on.

Апстракт

Рад се дјелимично ослања на основне концепте визуелне културе, док је тежиште у основним појмовима и методолошким принципима семиолошке анализе, који нам указују на право значење, поруку и идеју, визуелним путем представљену посматрачу путем којих се одвија комуникација. Слика и реакција слике, долазе од умјетника који јасно сагледава умјетност као феномен који може да се сепаратише из цјелине и да као појединачни елемент самоегзистира у корелацији са другим елементима.

Тражећи спонтанији прилаз природи, непосредни и интегрални сликарски израз, кроз сам рад и сликарски приступ јавља се тежња за достизањем четврте димензије и људске истине. Дематеријализовањем, апстраховањем, рашчлањивањем и деструкцијом лица јављају се сегменти наличја, који ће се кроз цијели циклус последњих слика јављати као круцијална компонента. Радови се не базирају на пукој илустрацији живота, акценат је више на анатомској анализи, као и разлагању кадрова у честице сликарске материје како би се постепено доспјело до материје саме.

Са убјеђењем да сугестивност умјетничког дјела зависи од интензитета самог доживљаја и сугестивности изражавања, настојало се да експресивност и суштина слике достигну управо онда када се изједначе на идејна значења садржаја самог објекта и самог третирања материје која се слика. Задатак је подразумјевао могућност стишане фабуле на платну као и транспоновање у неку врсту музике која се гледа.

Циљ овог сликарског истраживања је ферментисати опште и заједничко у људима који носе тешку судбину. Представити есенцију човека, како мотивима тако и јасним прелазом са слике која у себи носи садржину структуре тржишта на слику која би била потпуно искрена и компактна, са јасно одређеном тенденцијом.

Захваљујући медијима масовних комуникација, личној заинтересованости и обавјештености, истражујући упливе нових тенденција, кроз овај рад настојало се створити специфичност идеологије и нови начин сагледавања саме људске личности. Нови трендови у умјетности и комерцијализација истих демистификују сваку исконску умјетничку компоненту и умјетнине, као такве, добијају специфична лична и локална обиљежја. Тумачењем и експериментисањем бојама и фигурацијом развија се препознатљивост сликарског језика. Извлачећи стилске и садржајне иновације, али са

једним освртом на људску судбину, надовезују се нови квалитет и нова интерпретација. Водећи се тежњом преношења специфичних обиљежја очевидаца на платно, њихових лица и наличја, експериментисањем са тим компонентама и елементима, заокружена је једна нова визија. Кроз фазу гротески и анатомских секвенци, издвајањем уха као једне од основних тематских детаља, портрет и простор слике разливају се у један апстрактни свијет, у ком се губе контуре реалног. Густим наносима боја, полихромном палетом и разливеним секвенцама развила се идеја која дотиче полоковски динамизам ослобођеног геста и фантастику Дибифеове екстазе.

Основни елементи – лице, наличја и ухо – у систему ликовних знакова постају носиоци слојевитог, идејног подтекста. Те форме ће се идентификовати са током размишљања и истраживања и сугерисаће ставове о унутрашњој врсти душевне трансмисије, која се претаче на платно. У тим експериментима напушта се реалистичка слика, препуштају носиоцу основне идеје да буде појам о деформитету друштва и друштвених приоритета. Такве ликовне опаске о друштву, његовом лицу и наличју и сјећање на људску историју и судбину преносе се у фантазмагоричне сцене, комбинацијом са портретом и анатомијом.

Овим опусом настојало се достићи и проширити свијест о исконској људској суштини. Алузивним особинама форме грађени су симболички облици, који се намећу снагом и слојевитошћу метафоре. Основна тежња је заправо та да се карактером садржаја уравнотеже сви елементи композиције, а да слика у посматрачу изазива снажан утисак.

Увод

Умјетничке теорије, са цјелинама вербалних и текстуалних исказа, означавају бриједан материјал у којима сами умјетници рефлектују искуства сопствене умјетничке праксе или праксе умјетности уопште. Умјетничка пракса, као стадијум извјесне рационализације умјетничког искуства, прави даљи помак од претежно интуитивног, имагинарног, чулног ка свјесном, рационалном представљању умјетности. За умјетника модерног доба, који ради и дјелује у издвојеном подручју, у пољу умјетности, које је простор његовог интересовања и дјеловања, оно најзад постаје и простор којим се обезбјеђује његова егзистенција. Свијест самог умјетника, која се све чешће обраћа јавности, свакако кореспондира са општим околностима модерног доба у којима се, поред осталог, мијења и социјални статус и функција институције умјетности.¹

Крај XIX вијека, уз почетак индустријализације и развој технологије, представља погодно доба у коме настаје боља позиција, могућност за сопствени развој и напредовање индивидуалца. Нове тенденције, попут умјетности Азије, а посебно обојени дрворези, својом свјежином и иновативношћу задивљују Европу, а самим тим и њену умјетничку сцену. Социјална атмосфера употпуњује се различитим социјалним ангажовањем. Рјечник који се користи у доба модернизације добија нови смисао. Акцент је, прије свега, на слободи мисли, ка слободи тумачења и, на крају, на слободи дјеловања, како кроз ријеч, тако и кроз дјело. Човјек сам себи постаје центар интересовања, јавља се потреба за интензивнијим дружењем, за шетњама по парковима, за модне часописе и доколицу. Масовно се отварају кафеи, бордели, форсирају се пикници. Захваљујући свим овим сегментима, либерализација полако постаје основно начело живљења. Умјетник, без устручавања, на располагање себи ставља све доступне технике и материјале као вид изражавања својих ставова.

У модерничким тенденцијама које је донијело доба напретка и издизања из мрачнијих дана човјечанства свакако да историјски наратив о умјетности гради сам тај прогрес. Наиме, умјетничке појаве, стилови, покрети или идеје слиједе једни за другим, међусобно повезани различитим односима, утицајима, узроцима и посљедицама, акцијама и реакцијама. У самом концепту простора и времена, који се почетком модернизације

¹ С. Мијушковић, *Од самодовољности до смрти сликарства*, Геопоетика, Београд 1998, стр. 11–13.

свакако више изучавао и коме је било посвећено више пажње, искуство прошлости и жеља за бољом будућношћу обликовали су тадашњицу да се издигне из учмалости.²

У току овог развоја умјетности, развијали су се нови начини и нови приступи, преко импресионизма, па све до авангардних покрета и идеологија. Изучавајући ове тенденције, без обзира на велике разлике међу њиховим ауторима, мотивима и намјенама, градећи јединствени начин обликовања дјела.

Успостављајући извесне приоритете, назначујући изворе и почетке, изучавајући теорију настојали су се пренијети стечени утицаји и изградити узајамне везе. Модерно сликарство уноси велике промене у уметности XX вијека и у својој изградњи полази од извјесних начела нових позиција разматрања, које подразумјевају подстицаје и подршку неklasичним културама, зарад деловања на новостворену друштвену институцију.³ Модерно схватање умјетности у потпуности мијења значење слике, коју ставља на висок ступањ херметичности као врхунац сликарства.

Посебно интригантно било је и то што су у самој теорији умјетности остала отворена општа питања појма апстракције у сликарству. Полазиште извјесног дуализма било је управо разматрање апстрахованог у комбинацији са натуралистичким.

1. Осврт на радове и идеологију

Читајући о старим мајсторима, о миметичком процесу, о натурализму, јавила се идеја приступа раду на два начина. Први је приказати, кроз обресе, сâм ток рада у ком је платно управо огромно борберно поље, на ком су суочени таленат, знање и искуство. Фигурација, апстраховане форме, човјекова судбина кроз портрете, као и експресивност боје, основна су начела овог рада. Слика смањује своју изричитост и повећава симболичност. У немогућности да се мимо утврђене шеме приказаног портрета транспонује цијела епохална грађа, окрећем се храбријем поимању основне идеје. Други начин приступања јесте боја, која добија симболичко значење изражавања нове свијести о бићу слике. Портрети које изучавам у својим радовима указују и на продубљивање јаза

² С. Мијушковић, *Прва „Последња слика“*, Геопоетика, Београд 2009, стр. 9.

³ Л. Трифуновић, *Сликарски правци XX века*, Просвета, Београд 1994, стр. 19–20.

између умјетности и саме човјекове прошлости. Коришћењем јарких боја на лицима људи платна су испуњена новим садржајем, који није изражен дескриптивно, већ метафорично (обојеним односима, ритмовима, различитим знацима).



Очевици, уље на платну, 150x100 цм, 2011.

Модерно сликарство није промјенило само израз слике, већ цијели ликовни систем, смисао умјетности и њену функцију. Како би оправдали такав начин сагледавања новоствореног сликарског изражаја, модернисти и теоретичари се позивају на идеју о појму самокритике садашњице. Према Биргеровим (Петер Бургер) тумачењима, умјетничко дјело достиже сопствени врхунац управо достизањем те самокритике.⁴ Достићи концепт самокритике значи свести слику на потпуну херметичност.

Концепт самодовољности, кроз поимање цјелокупне умјетности као самосврхе или самоциља, појављује се као заједничко полазиште са циљем да се успостави и да се одбране статуси и принципи апсолутне слободе и аутономије. Узимајући у обзир овакве тврдње, полази се од тога да је умјетност, уопште, постојала ради себе саме и самој себи је била довољна. Касније ће се оваква форма уметности развити у комплекснију и задавати нове ударце у тумачењу њене бити. У вези са тим основним, почетним начелом,

⁴ П. Биргер, *Теорија Авангарде*, Народна књига, Београд 1998, стр. 30.

умјетничко дјело може бити посматрано као дјело које у себи носи своје цјелокупно значење и, као такво, преноси се на посматрача пре него што сам посматрач препозна тему.⁵ Тиме се наводи да умјетничко дјело комуницира са посматрачима путем линија, боја, односа и распореда елемената приказаних на одређеним површинама и величинама.

За разлику од Давидове (Jacques Louis-David) умјетности, која је била у потпуности утилитарна, Биргер наводи Матиса (Henri Matisse) као оног који је умјетност довео да потпуне херметичности, у којој се слика бави само собом, где је тема слике експресивност боје.⁶ Кроз различите елементе слике, које умјетник има задатак да распореди и организује на површини платна, основно средство изражавања постаје боја.

Умјетник више не именује, већ изражава. На гледаоцу је да – по сопственим реакцијама – схвати значење онога што је изражено. Развијеним простором и временом утканим, без оклијевања, у смишљену апстракцију, изведену из саме суштине умјетности у XX веку, она као таква никада раније није постојала као полазна тачка.⁷

Кроз историју умјетности постоје различити примјери који указују на тежњу ка сликарској апстракцији, али често као крајњи резултат истраживања јављају се форме садржане у спољном свијету. Полазећи од историјског тренутка, у коме Кандински (Wassily Kandinsky) 1910. године представља свој акварел на изложби у Паризу, долазимо на сам праг нове ере коју симболично можемо назвати добом апстраховања форми, у чијој стварности веза са предметом више не постоји.

1.1. Утицај апстракције

Одсуство фигурације која представља нешто особено у историји умјетности уопште не смета естетској спекулацији, будући да је њен циљ да осветли умјетничко дјело, не бавећи се његовом темом. У време рађања естетике као гране филозофије пре два вијека, мисао долази до увјерења да се не полаже рачун о умјетничком стваралаштву стварањем и описивањем умјетничког дјела. Данашња освећеност умјетника не мора нужно бити у немогућности стварања. Напротив, она може бити у служби промишљеног начина рада. Разлике између проблема умјетности и филозофије могу бити јасно

⁵ С. Мијушковић, *Од самодовољности до смрти сликарства*, Геопоетика, Београд 1998, стр. 39–42.

⁶ П. Биргер, *Теорија авангарде*, Народна књига, Београд 1998, стр. 31–35.

⁷ Д. Валије, *Апстрактна уметност*, Метафизика, Београд 2005, стр. 8–42.

тумачене, али се и тврдња да је умјетност прешла у филозофију не може занемарити јер се са сигурношћу може рећи да се умјетност бави филозофским питањима, али да то не ради на филозофски начин, већ на сопствени – естетски начин.

Миодраг Б. Протић наводи да, иако се често говорило да је апстрактна умјетност у Југославији стигла са великим закашњењем, она није импланирана и директно преписана са Запада. Сазнајем много о начинима преко којих се наша средина могла упознати са апстрактном уметношћу.⁸ (После Другог свијетског рата, на изложби савремене француске умјетности 1952, коју је видјела и љубљанска, загребачка и београдска средина, у организацији Савеза ликовних змјетника Југославије, сегмент је био посвећен апстрактној умјетности – Жан Дерол, Морис Естев, Ханс Хартунг, Андре Ланској, Гистав Сенжје, Виктор Вазарели.)

Иако вјерујући у тенденције које иду ка *Великој апстракцији и великој реалистици*, те да се у суштини могу изједначити, Кандински није наступао као борбени заговорник тежње ка апстракцији. Мада предвиђа могућност потпуно чисте, геометријске апстракције, сматрао је да радикални кораци могу бити пренагли и преурањени, те да и умјетник мора водити рачуна о ступњу душевне осетљивости и реалној способности примаоца нових духовних садржаја.⁹ Између осталог, страх од могућности да апстрактна слика постане празна декорација, којом би се довео у питање и њен умјетнички статус, представљао је тачку до које се не смије стићи. У апстракцији је, према томе, одсуство предметног, односно реалног, привидно јер апстрактни формални елементи поседују сопствену аутономну реалност. Реч је о једној врсти комплементарног односа који упућује на извјесну „амбивалентност”- двојност сликовног језика у којем појмови апстрактног и реалног измичу једнозначним одређењима.

Кандински говори да линије, плохе или мрље нису важне као такве, већ је битно препознати њихов садржај, њихов „унутрашњи звук”. Јединствен циљ оправдава формулу идентитета. Појам унутрашњости изједначава се са различитим феноменима спољашности. Егзистенција апстрактних и предметних елемената приказаних на слици за Кандинског није значила никакву противречност, већ се није устезао од употребе форми

⁸ М. Б. Протић, *Нојева барка: поглед с краја века (1900–1965)*, Српска књижевна задруга, Београд 1992, стр. 305–485.

⁹ С. Мијушковић, *Од самодовољности до смрти сликарства*, Геопоетика, Београд 1998, ст. 36–38.

са мање или више препознатљивом предметном асоцијативношћу.¹⁰ Предмет као унутрашњи знак који задржава „унутрашњу предметност“ даје повод исправној констатацији да предмет – духовни а не материјални – на извјестан начин и даље остаје његов циљ.¹¹



Прво апстрактно дело, Василиј Кандински, 1910. Акварел, 50x65,

Париз, збирка Нине Кандински

У апстракцији је, према томе, одсуство предметног, односно реалног, привидно јер апстрактни формални елементи поседују сопствену аутономну реалност. Реч је о једној врсти комплементарног односа који упућује на извјесну „амбивалентност”- двојност сликовног језика у којем појмови апстрактног и реалног измичу једнозначним одређењима.

Кандински говори да линије, плохе или мрље нису важне као такве, већ је битно препознати њихов садржај, њихов „унутрашњи звук“. Јединствен циљ оправдава формулу

¹⁰ М. Б. Протић, *Нојева барка: поглед с краја века (1900–1965)*, Српска књижевна задруга, Београд 1992, стр. 305–485.

¹¹ J-C. Marcadé, „K.S. Malevich: From *Black Quadrilateral* (1913) to *White on White* (1917), from the Eclipse of Objects to the Liberation of Space“, *Katalog izložbe The Avant Garde in Russia, 1910-1930: New Perspective*, Los Angeles County Museum of Art, July 8-September 28, 1980, str. 20–24.

Ослањајући се на Marcedéova схватања, апстракција која се код Кандинског јавља остаје симболична посматрајући је из односа дуализма спољашњег и унутрашњег, материјалног и нематеријалног.

идентитета. Појам унутрашњости изједначава се са различитим феноменима спољашности. Егзистенција апстрактних и предметних елемената приказаних на слици за Кандинског није значила никакву противречност, већ се није устезао од употребе форми са мање или више препознатљивом предметном асоцијативношћу.¹² Предмет као унутрашњи знак који задржава „унутрашњу предметност“ даје повод исправној констатацији да предмет – духовни а не материјални – на извјестан начин и даље остаје његов циљ.¹³

Прихватајући дух времена кроз филтер свог бића, кроз оптику својих схватања, свијести и умјетничке савести, сликари тога времена кретали су се у простору слике од реално виђеног до сведеног, од појединачног до општег, од детаља до универзума. Наговјештавало се преламање у ликовном изразу, у личностима које ликовно и ментално сазријевају.

1.2. Човекова судбина као мотив и инспирација

Водећи се оваквим начелима, приступ човјеку усмјерен је на аспект дубљег проматрања. Дакле, вријеме проведено у сликању портрета, а који је при томе апстрахован и разложен, доприноси да као такав у себи носи и велики дио људске судбине. Слика као медиј представљања људске истине и историје један је од најбољих начина да се свету представи управо лице и наличје човјека. Боре, дубоке и тешке, упале очи упрте у небо, саме по себи говоре дугу историју коју собом носе, јер управо унутрашња страна не инсистира на садашњем тренутку, већ на знатно богатијем садржају лица, у коме историјска димензија употпуњује умјетност портрета.

Исликавање човјекове судбине без пренаглашених фацијалних ефеката, а опет поетично, налази клицу у грозничавој драматичности. Задатак је био и да ниједи портрети црногорских жена углавном, зазвуче једном модернистичком експресивношћу која би свирала мелодију сурових и исконских битака. Насликати ожиљке црногорског камена на

¹² М. Б. Протић, *Нојева барка: поглед с краја века (1900–1965)*, Српска књижевна задруга, Београд 1992, стр. 305–485.

¹³ J-C. Marcadé, „K.S. Malevich: From *Black Quadrilateral* (1913) to *White on White* (1917), from the Eclipse of Objects to the Liberation of Space“, Каталог изложбе *The Avant Garde in Russia, 1910-1930: New Perspective*, Los Angeles County Museum of Art, July 8-September 28, 1980, str. 20–24.

Ослањајући се на схватања Marcedéa, апстракција која се код Кандинског јавља остаје симболична, посматрајући је из односа истакнутог дуализма спољашњег и унутрашњег, материјалног и нематеријалног.

лицима портретисаних жена, ожиљке оне зле љепоте црногорског стеновитог крша, распукле земље и њене преврнуте и разједене утробе, величанствене и страшне.¹⁴

Задатак је подразумевјао и то да се можда стиша фабула на платну као и да се транспонује слика у врсту музике која се гледа.¹⁵ „Можда се у томе налази нешто као покушај мале музике боја.“¹⁶ Поред теоријски поткрепљене стране ових радова, требало је истаћи и ону дубљу.

1.3. Ухо као ликовни елемент

Дакле, изразити и нешто више од онога што се да само оком сагледати и као мотив насликати, и из тог разлога је ухо издвојено као засебни елемент слике. Ухо као орган које ће оку потпомоћи да чује управо есенцију слике. Повезивањем јаких контраста, са портретом и оркестрацијом наглашеног уха, на сликама је употпуњена једна компонента звучности слике. Око је ту само да уведе ухо у свијет чула, ухом се може достићи нека врста четврте димензије, онакве какву су руски авангардни умјетници достигли заумним језиком. Постављањем уха у први план, у комбинацији са ликовима, експресивношћу и човјековом судбином на овим сликама, посматрач се наводи да чује тонове и акорде у звучном смислу боје.

Према П. Д. Успенском (P.D. Ouspensky), који је у Петрограду 1910. објавио књигу Четврта димензија и приказао основне ставове америчког теозофа Хинтона, овај термин је обухватао сликане предмете и објекте, као и све њихове парапсихолошке појаве у области ванчулне перцепције, које наука још није објаснила на задовољавајући начин.¹⁷

Понављањем мотива уха требало би да се дочара и разумије вибрирање обојених нота, са којима се тематика слика додирује. Ухом се може чути боја, која је титрај исто колико и музика, и самим тим је кадра да досегне саму унутрашњу снагу судбине и природе.¹⁸ Ухом се може достићи то јединство поетичности слике.

¹⁴ М. Стевановић, *Студије, огледи, критике*, Музеј савремене уметности, Београд 1998, стр. 136.

¹⁵ *Ибид.*

¹⁶ С. Марић, В. Цакелјић, *Винсент Ван Гог, Писма брату*, Глас, Бања Лука 1989, стр. 52.

¹⁷ Л. Трифуновић, *Сликарски правци XX века*, Просвета, Београд 1994, стр. 19.

¹⁸ Л. Трифуновић, *Сликарски правци XX века*, Просвета, Београд 1994, стр. 89.

Увођењем овог неконвенцијалног елемента, његовим извајањем из предмета, слика задобија асоцијативну компоненту, која указује на то да је треба и послушати. На почетку XX вијека свијет за сликара није био статична и трајно учвршћена шупљина која се може видјети само из једног угла. Вођен намјером да откријем истину о предмету, обилазим око њега (у овом случају – око портрета), проналазећи различите изгледе и пројекције, које слажем онако како их откривам. То истраживање и другачија перцепција сугерисали су да ухо буде приказано у улози друге стварности. Поред времена, које је тотална представа о предмету онако како се приказује духу, четврту димензију створиће још три основне компоненте – бесконачност судбине, овековечене у свим правцима у одређеном тренутку,



Вертиго, уље на платну, 150x100 цм, 2014.

сам портрет и мелодија боје. На тај начин образује се унија између простора, времена и слике.

Треба допустити уху, као знаку, да говори сопственим, аутентичним језиком. У тежњи да се постигне ваљани резултат, ухо је издвојено и наглашено. Уколико је вршена интервенције у појединим фрагментима, то је рађено тек толико да се не поквари значење

које тај мотив емитује. Аналитичким приступом портрету, ухо тако издвојено, представља форму која задобија нову функцију. Како је Татљин (Владимир Татлин) својим

контрарељефима сматрао да треба „ставити око под контролу чула додиром“¹⁹, дошло се до закључка да чуло вида, у једном тренутку, треба занемарити и дати предност уху како би се сама слика осјетила.

Ухо упија у себе акустички аспект свијета, оно је модератор унутрашњег својства свијета, оно упија невидљиво и прослијеђује га нашем уму као посједовни материјал, као нешто што само нама припада, што је наша својственост. Преко уха конституишемо тајну свога унутрашњег бића. Ухо прима животне импулсе у којима се већ кондензује оно пуко слушно. То слушно одлази непосредно у предворје мисаоног, гдје треба учинити само још један корак да би се из њега излучио смисао.

Могућност да се бојом изрази људска драма и судбина даје простор да се умјетност окрене човјеку и његовом унутрашњем животу, инстинктима и сјећању. Оно што је у слици колорит, то је у животу егзистенција, и значајно је пронаћи га и сачувати на платну. Јарке боје представљају начин да се ослободи снага лица, изворност, инстинкт и да се обнови покидана веза између човјека и прошлости, времена, и у исто вријеме, обновљење чистих сликарских доживљаја, и виталне снаге сликарства у данашњем свијету технологије и социјалне интровертности. Боја на овим радовима није у потпуности заснована на доминацији хармоније, већ је доминантна на одређеним дјеловима како би указала на ликовну изразе психолошке садржине портрета.

2. Портрет као повод за изучавање ликовне форме

Вријеме се не читава на сликама у својој протежности, вријеме се увијек раслојава на своје тренутке, тренуци увијек представљају тренутак садашњости, и у тој садашњости човјек се представља у својој активистичкој ситуацији најинтензивнијег живљења са временом. Вријеме је свакако оставило велики траг на лицима људи и лица, као таква, поред свих својих карактеристика, собом носе и дубља значења.

¹⁹ С. Мијушковић, *Од самодовољности до смрти сликарства*, Геопоетика, Београд 1998, стр. 50.

Посматрањем приказаних портрета поставља се питање њиховог поријекла, као и питање могуће функције и смисла. Иако се питање поријекла и могућих ванликовних значења истиче као првенствено занимљиво за психологију и психологију умјетности, питање њихових функција и пластичног смисла, такође, одузима пажњу. Постоје портрети који исказују не само самосвјест представљених него и конструисано сопство. То су портрети који указују на тежак и мистичан међупростор, простор изван слике, лице које наступа у име судбине и времена.

Експериментисањем истинског допирања до суштине портрета уочено је да је линија веома важна секвенца у конституисању портрета. Боја и линија у организацији слике постају основна средства јер је помоћу њих покушано сликање суштине лика и портрета. Када је у питању цртеж сама та линија се са једне стране прелама у апстраховање портрета и на неки начин функција линије ту ишчезава, а са друге стране кристализује се у натуралистички облик лица. Боја, поред поменуте мелодије коју свира, изражава и један вид сировости и суровости, изворни звук, властити живот.²⁰

Како нема више линије која би уредовала визуелним спектром којим се сада представља визуелизација идеје, слика постаје конвулзивна, грчевита, са узаврелим емоцијама и деструкцијом свијета предметног, у чему формула портрета до краја страдава.

2.1. Утицај експресионизма

Ствараоци овакве слике били су њемачки сликари који су први почели деформисати предметни свијет, поготово лик човјека. Тај правац ликовног израза је назван експресионизмом. За експресионисте, човјек и сама човјекова егзистенција у периоду свијетске кризе, рата и страха нису срећа, већ проклетство.²¹

Ту изврнуту слику свијета експресионисти желе да забиљеже, али не рационално, већ инстинктима, ослобађањем унутрашњих импулса, голим нагоном, вапајем и криком усамљеног и немоћног човјека. Експресионистички сликар није доводио у питање само

²⁰ Л. Трифуновић, *Сликарска пракса XX века*, Просвета, Београд 1994, стр. 48.

²¹ *Ибид*

спољашњу стварност већ и сопствено биће и судбину. Из тих разлога су фигуре које они сликају тешко деформисане и демонски искривљене.²²

Прихватање поетике експресионизма проистекло је из потребе за магијом унутрашњег говора, измијењеног дуктуса кориштеног у претходном периоду, ослањајући се при томе на снагу цртежа којим је цизелиран рељеф епидермалног слоја портрета а његова појава је доведена готово до хиперреалистичког приказа. Међутим, лично поимање експресионизма није се заснивало само на критици друштва и нације, већ и на указивању на човјекову нимало лаку судбину, уз труд се да ту историју коју на лицима носе буде забиљежено и представљено посматрачу.

Призори људских безумља и та силина, силина безумља, окупирала су инспирацију из које су произилазили одговарајући изрази. То доводи до чина гдје се раствараа епидермални слој човјековог бића, увлачи у његове вене, у његово месо и његову крв, биљежећи све то на платну. Човјеков је тек обрис присутан на слици, и они су кориштени као материјал за метафору сусретања човјека и времена, чијом се синусоидом он, човјек, одржавао у свијету, што је круцијални тренутак у овом раду.

2.2. Утицај лирске апстракције

Осврћући се на умјетнике лирске апстракције, могу се уочити сличне форме портрета и представљених наличја. Серија „Таоци“ Жана Фотријеа (Jean Fautrier) најбоље указује на форму портрета инфантилних тенденција. Сликајући ужасе које је рат оставио за собом, попут логора, лешева, па и ратних заробљеника, Фотријеви ликови могу на неки начин да послуже у тумачењу наличја на мојим платнима. Његова серија „Таоци“ показује доминацију сликарске материје, евокативне могућности материјала, где је сликарска плоха дефинисана као евокативно поље ирационалног сазнања и поетског поимања. Као и његови, и Дибифеови ликови су нека врста људског наличја. Портрети које слика су брутални, облици су грубо моделовани, као „шкработине и огреботине“, као бесциљне мрље и боје које поседују асоцијативни карактер гротеске.

²² *Ибид.* стр. 49.



Велики портрет, Жан Дибифе, 1945



Емил Нолд, Маске, 1911.

3. Знак као један од круцијалних елемената лица и наличја

Знак, као један од пресудних елемената подобних да илуструје неке претпоставке, није довољан да објасни истакнуто сликарство, а још мање да му обезбједи страни смисао.

Јединствена или сложена форма постаје љуштура испражњена ишчезавањем симбола, те трајност усвојеног знака чини да живот и смрт буду потиснути у други план, а затим и да естетске предрасуде ишчезну. Опште гравитационо поље тог знака тежи да истакне мисао ка митским праизворима или праузорима, да скрене пажњу на специфичан осјећај који се у том знаку акумулира и огледа у чежњи за досезањем магичне формуле, која ће бити универзално прихватљива зарад своје спиритуалности и кореспондирања са стањем модерног духа које вапи за враћањем на митске и мистичке набоје прадавних времена и, истовремено, бескрајно аутентична, лична и непоновљива. Умјетникова интервенција, тачније његов став при досезању тог знака показује мјесто смислу, али га не именује.

Рад се дјелимично ослања на основне концепте визуелне културе, док је тежиште истог стављено на основне појмове и методолошке принципе семиолошке анализе, који указују на право значење, поруку и идеју, постављена пред посматрача, а путем којих се одвија комуникација.

Истражујући сам појам слике у савременом свијету, који се не може замислити без визуализације идеје, износим неке од основних промишљања по питању разматрања промењеног статуса, смисла и функције слике. Оно против чега се бори јесте идеја да мора да постане предмет пажње, јер бити предмет исто је што и бити мртав. Сами предмети су познати, фиксни квантитети, без мистерије и потенцијала за радикалне промјене.²³

3.1. Позивање на тумачења Ролана Барта

Егзистенција претходи есенцији, према Сартровој (Jean-Paul Sartre) формулацији, на коју су Ролан Барт (Roland Barthes) и ослања, све док не умремо, нема потребе да очврснемо у есенцију. Барт се супротставља флуидности егзистенције, ригор мортису

²³ Р. Барт, *Ролан Барт по Ролану Барту*, прев. М. Радовић, Светови, Нови Сад 1992, стр. 49.

есенцијализма, понајвише зато што, опет следећи Сартра, есенцијализам види као идеологију која његује традиционални проблем свих француских интелектуалаца.

„Дело није окружено, нити одређено, нити заштићено, нити усмерено никаквим околностима. Нема стварног живота да нам каже које значење треба да му припишемо (...) ма колико речито било, оно поседује нешто од концизности делфијског пророчишта, чије се речи прилагођавају првобитном коду (пророчиште није бунцало), а опет су отворене за више значења, зато што су оне изговорене изван сваке околности, изузев саме двосмислености.“²⁴

Заплетеност Бартове мисли на овом мјесту не омета да се дође бар до једног закључка његове теорије писма: она носи образац историјски неизбежне и морално тешко прихватљиве одлике изражавања, која је отуђена, претворена у мит и обред. Барт се много труди да јој спасе част, бар кад је у питању авангардно писање, али једино ако у њеном крилу може затећи далеки и неразговјетни сан о измирењу ријечи, антиципацији свијета у коме „језик више не би био отуђен“.²⁵

Иначе, пред нама је само истина писама: подјелењост, отуђеност, одговорност. Након упознавања и усвајања теоријских постулата семиотике, у пуном свјетлу нам се указала спознаја да једно умјетничко дјело почиње функционисати као знак тек онда када се оно препозна као умјетност. Знак постаје знак тек онда кад га подвргнемо одређеној интерпретацији.

Бартова теорија писма може се коментарисати из регспективе његових каснијих семиолошких истраживања, као и са становишта данашњег интересовања лингвистике и социологије за проблем односа језика и друштва. Барт долази на идеју да „одговорност форме“ доведе у везу са значењем.²⁶

Представљени радови немају намјеру да преносе „последњи“ или „први“ смисао знака, али имају намјеру да се обезбједи присуство смисла и остваривање наведеног аутентичног облика постизањем имагинативне пластичке спекулације. Та операција је креативан чин и, ако узмемо да је једна од битних премиса сликарства аутентичан

²⁴ Р. Барт, „Критика и истина“, у: *Књижевност, митологија, семиологија*, прев. И. Чоловић, Нолит, Београд 1971, стр. 231.

²⁵ R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Gonthier, Paris 1953, стр. 46.

²⁶ *Ибид.*

стваралачки акт, онда морамо да признамо да је и његов облик обиљежен једном, у сликарству заиста страховито ријетком, мјером аутентичности.

Тежњу за узвишеним путем ка смислу овај облик има у чистом виду само ако се једном интелектуалном, менталном операцијом одстрани његова пластична структура, ако се он прими као чисти знак, ријечју – ако се занемари дуализам. Из сукоба тог дуалитета одједном се знак, који по себи има моћ (ако апстрахујемо све осим његових обриса) да прикаже универзално вриједним, прерастајући креативну субјективност која му је исходиште, појављује ослабљен, ако не и обезвређен. Након креативног процеса и након његовог успешног окончања, покреће се нови процес, с ризиком да се та два напора неутрализују. Укратко, у оквиру великог знака уноси се мноштво знаковних и смисаоних супструктура, мноштво записа чија је улога да бројније и опширније означавају, дефинишу и изражавају присне односе између умјетника и свијета.²⁷

3.2. Осврт на реторику слике

Реторика слике подразумијева њену материјалну способност успостављања значења и преношења поруке. Поред појмова ознаке и означеног, битне су категорије денотације, конотације и кода, као основни појмови којима се описује успостављање визуелног значења и преношење визуелне поруке.

Денотација се сматра за основни домен знака (појам или дефиницију на који се овај знак може превести, на шта се слика односи, оно што се показује и приказује), а конотација проширеним пољем знака (све могуће асоцијације које знак покреће, изведено, пропратно или посредно значење).²⁸ Другим ријечима, дословна слика је денотативна, а симболичка конотативна. Денотативно читање је увек прво и поједностављено. На том нивоу читања врши се само идентификација приказаног (означитеља), али не и тумачење значења приказаног (означеног). Она служи да се оствари процес означавања, повезивања означитеља и означеног.²⁹

²⁷ Р. Барт, „Критика и истина“ у *Књижевност, митологија, семиологија*, прев. И. Чоловић, Нолит, Београд 1971, стр. 233.

²⁸ R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Gonthier, Paris 1953, str. 48.

²⁹ Р.Барт, *наведено дјело*, 234.

Код анализе конотативног читања улази се у проблематику тумачења симбола и његовог значења. За успјешно конотативно читање је, како је већ поменуто у језичком читању, врло важно заједничко антрополошко или културно знање пошиљаоца и примаоца поруке. Такво читање захтева универзални конотацијски код (комуникациону конвенцију), чији су знаци гестови, ставови, изрази, боје или ефекти којима су, на темељу пракси одређеног друштва, дата извјесна значења.³⁰

3.3. Закључно о знаку

Кодови су системи очекиваног – у сфери знакова. Стога, конотацијски код, по свој прилици, није ни природни ни створени, већ историјски, те можемо закључити – културни. Њега одређује или универзални симболички поредак или реторика одређене епохе, укратко, инвентар стереотипа (шема боја, графичких знакова, гестова, израза, распореда елемената).³¹

Ако узмемо да свака фотографија (с којом се свакодневно сусрећемо путем новина, магазина, плакатних форми) приказује одабрани објекат, који може бити компонован, конструисан и обрађен у складу са професионалним, естетским или идеолошким нормама, битне факторе конотације сусрећемо са фотографским парадоксом. Тако је, захваљујући конотацијском коду, тумачење фотографије увек историјско.³² Оно зависи од знања онога који је тумачи, управо као да се ради о стварном језику разумљивом само ако корисници тог језика науче његове знакове. Не може дешифровање бити изводљиво посматрачу који не разумије основне елементе комуницирања.

Конотацијски код посједује и другу димензију, и то баш у секундарном семиолошком систему, систему мита. Стога заједничко подручје конотацијски означених јесте подручје идеологије, која за одређено друштво и одређену историју може бити јединствено, ма какве биле конотацијске ознаке које она употребљава. Конотацијске ознаке одређују се према одабраној, жељеној материји која општој идеологији одговара у потпуности. Такве ознаке називају се конотаторима, а скуп конотатора реториком.³³

³⁰ *Ибид.*

³¹ *Ибид. стр. 235.*

³² Р. Барт, *Ролан Барт по Ролану Барту*, прев. М. Радовић, Светови, Нови Сад 1992, стр. 50.

³³ Р. Барт, *Ролан Барт по Ролану Барту*, прев. М. Радовић, Светови, Нови Сад 1992, стр. 61.

Реторика се тако појављује као страна идеологије. Идеологија у овом контексту подразумејева наслијеђе или систем појмова, знања, искустава, вјеровања и вриједности. Из претходно наведеног дâ се закључити да варијација кода често представља варијацију одговарајуће идеологије, бар у случајевима у којима одређена реторика чини формално јединство са одређеном идеологијом.³⁴

Стога теоретичари попут Барта предлажу нове начине читања текста и извођења идеолошке критике. Из претходно наведеног могуће је закључити да је Бартова семиологија знатно превазишла општу теорију знакова и знаковних система – пре свега била је друштвено ангажована и користила је за откривање механизма идеолошког утицаја. Барт је вјеровао да семиолошка анализа може бити начин за откривање скривених механизма стварања значења пожељних за одређене системе.

Пластицитет појединих партија или пак читавог великог знака, постигнут валерском моделацијом, јавља се као нека врста супституције за материјално опредмећен, за просторно и тјелесно конкретизован знак, што с једне стране може да се тумачи као чежња за предметом као адекватнијим видом сликарске духовне преокупације, а с друге стране, као потврда страха од безусловне апстракције, праве апстракције духа, од могућности да се одсуство сугестије простора око знака и одсуство пластицитета унутар знака идентификују на оном плану апсолутних категорија какве је експлоатисао Маљевић (Kazimir Malevich)³⁵.

Ако би ово могло да се тумачи као мисаони однос са свијетом, вриједност записа унутар знака могла би да се тумачи као осјећајни однос са свијетом. То је читав сплет уреза и крхких нерватура, који у случајевима када настају као плод неког дјелатног и дејствујућег самозаборава, као производ неке врсте подсвјесног стања концентрације, постају експоненти једног сасвим несвакидашњег устрепталог сензибилитета пуног скривеног поетског смисла. На сликама је остварена дубока и непомућена равнотежа спољног и унутрашњег, жељеног и реализације, трансцендентног и материјалног.

Слика, као и реакција слике, долази од умјетника који јасно сагледава умјетност као феномен који може да се сепаратише из целине и да као појединачни елемент самоегзистира у корелацији са другим елементима. Тај феномен реагује спонтано са

³⁴ Р. Барт, „Мит данас“ у *Књижевност, митологија, семиологија*, Карпос, Београд 2013, стр. 270.

³⁵ *Ибид*

различитим мотивима и циљевима, али их је пак немогуће на једном мјесту систематизовати и образложити. Елемент, као такав, најпре тежи да задржи или да поново успостави заједнички репертоар симбола, знакова и сигнала, без обзира на форме у којима се појављују. То не значи враћање на старе и познате облике, већ истраживање заједничких искустава у разуму савременог свијета, која воде до заједничког система знакова и његове опште семантичке вредности.

Ако је знак визуелна, чулна посљедица заједничког искуства или резултат прећутно прихваћене конвенције, онда његово дјеловање може бити ефикасно само ако је његова форма, односно носилац знака, усмерена ка јако израженом облику. На тај начин, обраћајући се колективној свијести и наиндивидуалном осјећању, сликарство може да оствари везу са човјekom, активну улогу и знатан утицај на друштвену свијест. Умјетник, пак, може да изгради нов положај, а самим тим и нову улогу и нову биографију, не према лажном моделу, већ према стварном значењу свог дјела.³⁶

4. Семиологија слике

Семиологија има улогу да објасни и исказе значење слике. Културална значења нису универзална, нити су одвојива од друштвених услова у којима их проналазимо. Чешће презентују себе као универзална, иако су историјски и друштвено утемељена. Ослањајући се на идеолошку критику језика масовне културе, Барт покушава да семиолошком анализом открије механизме таквог језика.³⁷ Такође, третира колективне репрезентације као знаковне системе који прикривају буржоаску културу и чине је природном.³⁸ Он сматра да идеологија није у потпуности скривена и да је она предмет који се може анализирати путем културних манифестација које се представљају као транспарентне.

Бартово читање „слике“ није нереално, само је успутно пристрасно, у смислу да би убјеђени империјалисти могли наћи нешто чему ће се дивити у начину на који је порука немо пренесена. Логично је да вам се не свиде или да се не сложите са неким од Бартових

³⁶ Р. Барт, *Ролан Барт по Ролану Барту*, прев. М. Радовић, Светови, Нови Сад 1992, стр. 56.

³⁷ Р. Барт, „Мит данас“ у *Књижевност, митологија, семиологија*, Карпос, Београд 2013, стр. 271.

³⁸ Р. Барт, *наведено дјело*, стр. 280.

културних „читања” у Митологијама, али не може се порећи да је та врста симболизма који се у књизи користи свеprisутна и, наведимо најочигледнији пример, да су масовни медији непресушни извор неизговорених конотација. „Митолог“ је особа која ће нас научити да их детектујемо, замениће „природну” културу „објашњавајућом”.³⁹

У својој улози митолога, Барт, дакле, шири опсег традиционалних дужности интелектуалца у француском друштву у занимљивом и веома корисном правцу. Други, методолошки анекс којим се Митологије завршавају је сасвим сигурно смишљен тако да буде поучан, да нас учини скептичнијим и свјеснијим грађанима. Барт би нас претворио из постиђених конзумерата митова у циничне читаоце истих, способне да их, ако се јави потреба, сами репродукујемо.⁴⁰

Мит је, како Барт пише у есеју „Мит данас“, „сзидан падом историјског квалитета ствари: у њему ствари губе сјећање на своје стварање.”⁴¹ Управо ова окупираност стварањем изједначава митолога Барта са књижевним мислиоцем. Попут других припадника његове генерације у Француској, он неће проучавати књижевна дела изоловано од њиховог начина производње. Ако се она изостави из приказа, долази до мистификације, јер је рад узет као завршена, природна цјелина, производ магије и инспирације прије него интелектуални рад.

Барт под појмом мита подразумејева начин на који култура значи и даје смисао свијету око ње.⁴² Према његовом мишљењу, све може бити мит. Мит не мора да буде искључиво усмен; може бити сачињен од писама или слика, те подлога митског говора може да буде и фотографија, филм, репортажа, реклама.

Другим ријечима, говор који је сачињен од материје већ обрађене у сврхе једног прихваћеног општења за Барта јесте митски говор. Митски говор сматра се као семиолошки систем секундарне вриједности, одређен као метајезик, изведен из примарног семиолошког система, тј. лингвистичког, или језика у ужем смислу, кога Барт назива језиком-објектом. Примарна вриједност јесте она коју сачињавају ознака и означено, у

³⁹ Р. Барт, „Мит данас“ у *Књижевност, митологија, семиологија*, Карпос, Београд 2013, стр. 250.

⁴⁰ *Ибид*

⁴¹ Р. Барт, „Критика и истина“ у *Књижевност, митологија, семиологија*, прев. И. Чоловић, Нолит, Београд 1971, стр. 250.

⁴² Р. Барт, *наведено дјело*, стр. 253.

Сосировој терминологији ознака и означено чине знак, гдје план означавајућих чини план израза, а план означених план садржаја.⁴³

Материја којом се мит служи, ма колико у почетку била разноврсна, чим се нађе у миту, бива сведена на чисту функцију означавања: мит у њој види само једну врсту претходне грађе; оно што је знак у првом систему (природни језик, језик науке, фотографија, сликарство, ритуали, предмети), у другом постаје тек означавајуће/ознака, што значи да је митско означавање увијек бар дијелом мотивисано.⁴⁴

Митови, дакле, нису производ одређене врсте мисли, свијести или пак симболичке активности, већ су пре свега описива и рашчлањива пракса. Према Барту, митови никако нису изостављени из историје или њој супротстављени, већ су са историјом у стању зависности. Због тога о миту можемо говорити као о типу говора који је захваљујући историјском тренутку сачињен или рашчлањен политичким идејама. Без партиципирања у датом историјском тренутку, мит тога тренутка немогуће је конзумирати. Управо овде Барт долази најближе одређењу битно политичке и идеолошке функције мита – у митској форми значење губи своју вриједност, али задржава извор, из кога митску форму својим аналогијама снабдева историја.⁴⁵

Аналогију између смисла и појма немогуће је успоставити у потпуности зато што форма мита запоставља многе аналогије, поклањајући пажњу само неким који дају допринос карактеру мита. Мит се гради пре свега на идеји да је коначан, неисторијски.⁴⁶ Ту је његова основна функција, која произилази из његове форме, али и из његових употреба. Стога можемо закључити да је мит говор који много више одређује његова интенција, него његов смисао. Баш као и у првом семиолошком систему, и у митском систему ознака (митска форма) и означено мита (митски појам) чине знак, који је по Барту значење укупног мита. Стога можемо закључити да митско значење није потпуно произвољно, оно је увијек једним дијелом мотивисано. Мит налазимо, прије свега, у грађанском друштву и масовној култури.⁴⁷

Митови које Барт анализира нису потрошени митови, већ митови који функционишу као идеолошки дискурс датог историјског тренутка. Овакве анализе су

⁴³ Р. Барт, „Мит данас“ у *Књижевност, митологија, семиологија*, Карпос, Београд 2013, стр. 252.

⁴⁴ *Ибид*

⁴⁵ *Ибид.*, стр. 253.

⁴⁶ *Ибид.*

⁴⁷ *Ибид.*, стр. 254.

веома важне будући да представе, садржаји и текстови популарне културе чине слику кроз коју појединци сагледавају свијет и тумаче политичке процесе, догађаје и личности. Многи друштвени аспекти представљања упућују на идеолошке представе и ликове, као и дискурсе, који транскодирaju, преносе значење доминантне и супротстављене позиције у друштву.

У визуелној култури масовних медија ове представе одређују схватање свијета, осјећај личног идентитета и пола, стил и начин живота, као и друштвенополитичко мишљење и утицај појединца. Медијски текстови тако намећу одређене друштвене вриједности као природне, као и одређена увјерења и митове о друштвеним идентитетима и културалним нормама као универзално примјењива.⁴⁸

Из претходних разматрања може се закључити да носиоци порука јесу видљиви системи, који сачињавају један аспект, који се постављају сасвим природно у окружење и који, захваљујући својој натурализацији, унутрашњу снагу прикривају. Њихова снага лежи у скривању правих порука, које на први мах не можемо препознати. Захваљујући изнесеним методама семиолошке анализе, један затворени систем или структуру која је рађена са одређеном сврхом и циљем (плакат за одређени производ, политички плакат, фотографија у часопису) можемо уз помоћ тих метода анализирати и самим тим разоткрити мит.

5. Медијска и модерна култура

Свакако да је главно питање које се поставља питање рецепције, под којом се подразумијева процес примања, перцепције, ишчитавања, односно доживљаја одређеног садржаја. Визуелном перцепцијом назива се пријем визуелне информације и њено разумијевање. Масовни медији заснивају се на визуелним информацијама, а указују се као проширење људских чула и свијести, што утиче на промјену перцепције и доживљаја свијета. Уколико се посматра са гледишта опште теорије културе, визуелна култура у дигиталном добу се информацијско-комуникацијски „приказује“ и „представља“ путем савремених медија. Откад постоји као човјекова стваралачка дјелатност, сликарство је

⁴⁸ Р. Барт, „Мит данас“ у *Књижевност, митологија, семиологија*, Карпос, Београд 2013, стр. 257.

било отворено према свијету и животу, али тек у модерно доба израсло је у велико порицање пошто у новом систему вриједности није могло другачије да реши своју судбину.

5.1. Утицај нових медија

Нови медији, а нарочито све више присутна мултимедијалност стваралачких израза, последњи су покушаји тематског и формалног проширивања проблемског круга, по цену да се изађе из домена класичног поимања ликовне умјетности и умјетничког дјела. Преноси се сфера интересовања на области филма, фотографије, аудио-визуелних система, ритуалних акција и сценских збивања. То је уједно и синдром стварне потребе за неком новом, заиста савременом модерном синтезом свега што се умјетношћу зове, без обзира на термилошке ознаке.

Судећи по индицијама, период анализе, сведене до субликовних проблемских димензија и субјективног преиспитивања стварности, под којом се и прошлост подразумјева, доведеног до ентропије и самонегације, ближи се свом неминовном крају.

Данашњи медији могли би да теоријски продубе, прихвате и комерцијализују пласиране умјетнине, да их увуку у друштвене поре и да, поред свега тога, доведу у питање њихову идеолошку основу. На тај начин, данашњи приступ умјетности, као и критика друштва, стварају један модел односа са строго одређеним правилима. Став грађанског друштва према модерној умјетности је поприлично јасан. Социјална сфера прихвата њену отуђеност, али друштвеним и културним механизмима успјева да из ње истисне свакојак садржаје. На примјер, разарање сликане форме, нове филозофије, другачије тумачење већ устаљених мотива, грађанска критика, све се то може тумачити потребама сликарства као нечег што је одвојено од друштва и што нема ничег заједничког са његовим идеолошким опредјелењем. Из тих разлога, потребно је указати на круцијалне потке данашњих умјетника ради појашњавања њихове идеологије.

Сликарство се није промјенило само споља, у теми, већ далеко више изнутра, у свом бићу, па је због тога потребно пронаћи други метод посматрања. Полако расте сазнање да је слика самостална стварност, један организам са сопственим начелима и законима. Теоријски и стваралачком праксом доказује се, поред реалног, и један чисто

сликарски свијет. Ехо прошлости, поруку предака, њихову судбину и њихов тежак живот треба чувати и неговати, обновити, поставити као нови темељ осјећању живота. Испирисан овим мотивима, намеравао сам да их својим радовима пренесем како сликарски, тако и у облику неке врсте манифеста, који би се кроз нове медије и медујуме ваљано презентовали будућим генерацијама.

5.2. Разматрање појма визуелне културе

Као општи појам, визуелна култура подразумијева скуп различитих, битних и одређених начина и облика који учествују у визуелном стварању, опажању и разумијевању спољног артифицијелног свијета. Као теоријска дисциплина, визуелна култура анализира, интерпретира и истражује функцију и дјеловање природне или артифицијелно створене визуелности у људском друштву, видљиви контекст или свијет човјека.⁴⁹

Такву културу не дефинише толико сам медиј колико интеракција између посматрача и оног што му се представља, интеракција визуелног знака коју назива визуелним догађајем.⁵⁰ Стога је визуелна култура флуидна интерпретативна структура, усредсређена на разумевање утицаја визуелних медија како на појединце, тако и на групе посматрача. Она не зависи толико од самих слика, већ од модерне тенденције и егзистенције визуелизирања.

Већ крајем XIX вијека појавила се нова свијест о бићу слике и расла је онолико колико се продубљивао јаз између ње и човјека, док однос према предмету представља другу важну особеност у умјетности XX вијека. Нажалост, што се више ослобађала веза са светом, друштвом и људима, пластична свест слике је бивала све потпунија, али је зато њена друштвена моћ постајала све мања и мања.⁵¹

Уколико се приказује као одвијање и испољава унутрашњу тензију, умјетност као таква припада самом домену модернистичке идеологије. Уколико се приказује као везана

⁴⁹ К. Богдановић, *Увод у визуелну културу*, Завод за уџбенике и наставна средства, 1986, стр. 42.

⁵⁰ *Ибид.*

⁵¹ Л. Трифуновић, *Сликарски правци XX века*, Просвета, Београд 1994, стр. 146.

за техничко остварење, она одређује пресудан корак на путу обнове декоративног концепта.⁵²

С правом се поставља питање шта умјетност данас значи. Њен стварни утицај на формирање друштвене свијести је минималан. Према је статус умјетника сведен на оног који не утиче директно на духовне концепције своје епохе, мојим залагањем у овом раду желио бих да постигнем један вид отпорности на ћуд и свеобухватну неосвећеност нације. Вратити стару вјеру у хуманистичку мисију умјетности,⁵³ кроз визуелну културу, могу рећи да је једна од тенденција мог рада.

5.3. Концептуелни пласман слике

Данас је, може се рећи, умјетност дошла до извесног стадијума кризе, оличеног у питањима суштинских елемената сликарског језика. Како пласирати слику, како се пробити и како утилитарно дјеловати? Уколико сликар визуелно задовољи укус и идеју једног човјека, тај умјетник бива ослобођен шире друштвене и историјске одговорности, што је свакако лакше постићи. Право на слободан израз претворило се у право на самовољан израз, где је природа везе између човјека и слике покидана. Неопходност синтезе комуникације, нових медија и идеологије, представља једну врсту визуелне културе, која ствара снажнију реакцију између умјетничког дјела и посматрача. Дакле циљ овог рада је ферментисати опште и заједничко у људима који носе тешку судбину, или пак саму историју у себи. Представити есенцију човјека, како мотивима и идеологијом за коју се залажем, тако и јасним прелазом са слике која у себи носи садржину структуре тржишта на слику која би била потпуно искрена и компактна, са јасно одређеном тенденцијом.

Ако од онога што визуелно опажа сликар узме неколико визуелних података, њима се не завршава, већ отпочиње његово истраживање. Од предјела, спољашњих стварности, уобичајних тенденција, остају само синтетизовани знаци који у комбинацији са исконским елементима воде ка дубљем и битнијем слоју, ка мистичној, унутрашњој конструкцији,

⁵² П. Франкастел, *Импесионизам*, Нолит, Београд 1964, стр. 110.

⁵³ Л. Трифуновић, *наведено дјело*, стр. 148.

која детерминише природну структуру. Бит онога што видимо и чега се сећамо није у привиду, већ у тој унутрашњој конструкцији, коју једино умјетност може да изрази.

„Чезња за ослобођењем од обмане чула нашег ефемерног живота, представља основну намеру сваке уметности... показати једно неземаљско битисање које стоји иза свега, сломити огледало живота да бисмо гледали то битисање... уметност је метафизика.“⁵⁴

Оваква, у јавности пројектована слика ријетко када се поклапа са стварном сликом и управо због тога што ти профили не могу да се саставе, као и шамар који друштвени укус може да зада, долази до озбиљних поремећаја у моралу и психичком животу, што се манифестује различитим облицима. Сурова данашњица потпуне модернизације не дозвољава уплив пасивног отпора, што значи да умјетник, уколико је повучен, отпоран према ђудима трговине и критике, дослиједан себи и потпуно предан сликарству, ријетко кад може да заузме мјесто у умјетничкој сфери које му припада.⁵⁵

Увек када је у прошлости остваривала највише домете, умјетност се није обраћала једном човјеку, већ колективној свијести и заједничком осјећању, са циљем да раздрма друштвену хибернацију. Она никада у људима није подстицала оно што је лично, специфично, изоловано у једном бићу, већ оно што је у њима опште и оно што их повезује и удружује у заједничком животу и судбини. Тежња ка аперсоналном је управо такав велики покушај савремене умјетности да поново успостави ред у структури свог бића и обнови оштећен организам, током времена истрошен⁵⁶.

Уколико разматрамо могућност свођења слике на ријечи, у успостављању визуелног значења и читању визуелне поруке користићемо принципе семиологије. Семиологија тврди да материјална реалност никада не може бити прихваћена као таква, већ да је увек конструисана и створена према одређеним културним системима значења.⁵⁷

Другим рјечима, значење никада није „невино“, њега чине одређени кодови и знакови који нису универзално дати, већ су историјски и друштвено специфични за скривене интересе или одређене улоге које леже у његовој позадини, а које семиологија може разоткрити. Знак чине два структурална елемента, која су у дијалектичком

⁵⁴ Л. Трифуновић, *Сликарски правци XX века*, Просвета, Београд 1994, стр. 50.

⁵⁵ Л. Трифуновић, *наведено дело*, стр. 148.

⁵⁶ *Ибид*

⁵⁷ П. Гиро, *Семиологија*, Плато, Београд 2001, стр. 35.

јединству: ознака и означено. Ознака је физички предмет, на примјер звук, слика или реч, док је означено ментални концепт.⁵⁸

Означено не мора нужно бити у односу с ознаком и обрнуто. Током историје бројни теоретичари су на различит начин означавали структуралне елементе знака. Тако је Фердинанд де Сосир (Ferdinand de Saussure) примјењивао лингвистички знак за повезивање акустичне слике и појма. Његова теза је заснована на односу ознаке и означеног, која је произвољна, немотивисана, те ти елементи немају никакве међусобне природне везе у реалности.

5.4. Културни империјализам

Истраживање улоге медија у друштвеним промјенама, које се данас означавају различитим називима, подразумјева елементарни увид у стање друштвене свијести, посебно у области културе, односно, у онај њен сегмент који се развија у новим технолошким условима и из којег се генерира један нови тренд и нови однос. Реч је о медијској култури за коју све већи број теоретичара тврди да је наткрилила традиционалну културу и традицијске вриједности. Тај нови културни „империјализам“ последица је нових технолошких могућности да се посредством медија (електронских) планетарно презентирају поруке за које публика вјерује да их треба прихватити или их прихвата без резерве. Разлика између слојева публике постоји, али она се поступно смањује како пада цена техничких направа посредством којих се емитују поруке. Ту разлику је могуће наћи у сфери потрошње, у којој се душе сиромашнијих подмирују сурогатима које њихови креатори јавно нуде као вјеродостојне производе.

Распон информација и могућност понуде с једне стране, и глад за новитетима (са телевизије) с друге стране, чине огромно неистражено поље. Уз нове идеје о томе како што боље живјети, нуде се и политичке идеје, и нове идеолошке рецепције, итд. У таквим околностима, уз ад хоц произведене потребе, развија се и ад хоц свијест, чија је константа иновација, па се поставља питање – шта је култура у класичном смислу, а шта савремена култура у чијем саставу разумијевамо да је и медијска култура. Заборавимо ли нека ранија

⁵⁸ П. Гиро, наведено дело, стр. 40.

учења о култури, а актуелна критичка гледишта усмеримо на садашњост, може нам се учинити да свијетом доминира само медијска култура.

Међутим, при сваком промишљању културе поставља се питање о култури уопште, као и питање о њеном поријеклу и значају. Послужимо ли се класичним знањем о томе шта је култура, неминовно ћемо наићи на налаз о човјеку са претпоставком да је ријеч о природном бићу које у највећој мери користи свијест и разум, али којем природа није рјешила све претпоставке егзистенције, већ га је обдарила умом који га води да, мењајући природу, осигурава егзистенцију, при чему настаје његова друга природа. Та друга човјекова природа разумјева се као култура – људска култура, која је у бити његов траг о њему самом кроз историју његових односа с природом. Док се природни развој човјека свуда обавља на приближно једнак начин, како је то већ рјешила сама природа, његов се други – културни развој одвија као развој индивидуе у склопу заједнице којој припада. Еволуција – појединца и његове заједнице – у суштини је културна еволуција и стога се о култури може говорити као о културама заједница и о томе нема никаквог спора. У том смислу, развија се и човек као члан заједнице. Човек се, дакле, постепено припрема за понашање у складу са захтевима заједнице. О томе шта све утиче на изградњу понашања и људски избор, различите науке су одговориле различито.

5.5. Осврт на теорије културе у разматрању Дагласа Келнера

Савремене теорије културе, недвосмислено, указују на потребу „трансдисциплинарног приступа култури“, што ће и Даглас Келнер (Доуглас Келлнер) често наводити у Медијској култури, а подразумева уважавање различитих теоријских налаза и закључивања о култури из којих се распознаје актуелна култура, како на локалном, тако и на глобалном плану.⁵⁹

На темељу савршено брзог ширења информација, становништво развија начине комуникације на локалитетима на којима нису егзистирали. На тај начин, медиј постаје главно средство политике, културе, економије, идеологије итд. Тако актуелне идеје, најновије креације производа и слично наилазе на пријем. Истраживања и налази о томе

⁵⁹ Д. Келнер, *Медијска култура: студије културе, идентитет и политика између модернизма и постмодернизма*, превела с енглеског Александра Чабраја, Цлио, Београд, 2004, стр. 89.

како се мјењао свијет у другој половини XX века говоре о смјени идеологије, о смјени одређене историјске праксе и, на крају, о смјени једне културе, односно политичке културе. Након што је природно-техничка наука успешно ријешила то тешко питање претпоставке егзистенције, култура и њен универзални утицај постају кључ разумјевања свијета.

Даглас Келнер сматра да се историјске епохе не развијају у правилним и строго одређеним хронолошким размацама.⁶⁰ Дужи, болнији и пуни контрадикторности су прелазни, транзициони периоди који захтевају да се сагледа континуитет прошлости и кретања у садашњости ка будућности. Транзициони друштвени периоди су пуни несигурности, страха од проблематичних и неизвесних, друштвених и културних окружења.⁶¹

Дужи, болнији и пуни контрадикторности су прелазни, транзициони периоди који захтевају да се сагледа континуитет прошлости и кретања у садашњости. Стога, прелазни период у коме живимо је период између модерног и постмодерног доба, који захтјева комбинацију модернистичких и постмодернистичких стратегија. Келнер истиче да је комбинација најбољих карактеристика модернистичких теорија, заједно са неким новим, постмодернистичким перспективама, данас најбољи начин за разраду друштвене теорије и критике културе. Могли бисмо да обухватимо читав спектар представа идентитета, доминације и отпора и тиме прикажемо саму суштину предмета медијске културе.будућности. Транзициони друштвени периоди су пуни несигурности, страха од проблематичних и неизвесних, друштвених и културних окружења.⁶²

Потребно је научити анализирати медијску културу у њеном друштвенополитичком и економском контексту и открити на који начин текстови медијске културе утичу на односе моћи и доминације у одређеном друштву. Култура, дакле, као политичко, национално или неко посебно питање међусобног усклађивања, напредовања или заостајања, постаје индикатор стања и развоја друштва.

⁶⁰ Д. Келнер, *Медијска култура: студије културе, идентитет и политика између модернизма и постмодернизма*, превела с енглеског Александра Чабраја, Цлио, Београд 2004, стр. 91.

⁶¹ *Ибид.*

⁶² Д. Келнер, *наведено дјело*, стр. 94.

Медијска култура је појам новијег датума, а тиче се људи који живе у информатичкој ери, односно ери „глобалног села“. Као појам, може се разумјети у ширем и у ужем смислу. У ширем смислу она се разумијева као скуп информација и представа, звука и слике на бази којих се обликује савремени живот или, боље рећи, које обликују нашу свакодневицу. У ужем смислу медијска култура се разумјева као сегмент „културне индустрије“ чији производи обликују живот.⁶³

У време издиференцијалног избора људи, медијска култура је и посљедица васпитања и оспособљавања људи за успешан модерни живот. Као што нема једне јединствене теорије културе као такве, нема ни општеприхватљиве теорије медијске културе, и у том смислу могуће је указати на постојање различитих теорија, без неког прецизног излагања различитих теоријских приступа и ставова.

Док су у свету седамдесетих година прошлог века па надаље теоријска промишљања феномена медија доживљавала кулминацију, у земљама бивше Југославије превладавале су идеолошке расправе. Зато се данас суочавамо са скромним изворима и истраживањима, због чега последице трпе медији и јавност.⁶⁴ Како је то истакао Даглас Келнер, неопходно је скицирати претходне појмове око којих је велика концентрација расправе о култури. У том смислу евидентне су различите ознаке и подјеле.⁶⁵

Међутим, оно што је у последњих педесет година обиљежило дискусије теоретичара културе јесте критика масовне културе коју је пратила и расправа о мас-медијима као средствима посредством којих се генерализује индустрија свијести и развија масовна култура.⁶⁶ Расправе о масовној култури обележиле су време индустријализације, док се каснији период везује за теорију медијске културе као нови израз, односно појам с актуелним друштвеним и политичким садржајем. Чињеница је да масовна култура и мас-медији чине пар по којем препознајемо нови цивилизацијски тренд, с том разликом што се појам и дискусије о масовној култури заборављају, а мас-медији добијају на важности. Вријеме масовне културе означено је као вријеме манипулације, док се вријеме медијске

⁶³ К. Богдановић, *Увод у визуелну културу*, Завод за уџбенике и наставна средства, 1986, стр. 44.

⁶⁴ К. Богдановић, *Увод у визуелну културу*, Завод за уџбенике и наставна средства, 1986, стр. 198.

⁶⁵ D. Kelner, *navedeno delo*, str. 95.

⁶⁶ Е. К. Isaković, *Komuniciranje i ideologija*, Veselin Masleša, Sarajevo 1986, str. 46.

културе све више разумева као вријеме слободе мисли и слободних изражавања кроз културу умјетничких дијела.

Даглас Келнер искључиво користи појам „медијска култура“. У његовом средишту налазе се „техно-културе“ као што су радио, телевизија, филм, музика и штампани медији. Келнер је уверљиво показао да је доминантан и незаобилазан облик савремене културе заправо медијска култура.⁶⁷ Келнер се у свом тумачењу медијске културе ослања на мисао представника Франкфуртске школе (критичка теорија друштва) и на британску постмодернистичку теорију културе.⁶⁸ Теорија културе Хоркхајмера и Адорна послужила је Келнеру и помогла му да спозна и објасни социјални, економски и политички контекст драматичне савремености, али и да одбаци њихову подјелу културе на класичну и друге облике културе, то јест да медијску културу као појам уведе у оптицај, тачније да га узме за назив савремене културе.

Без намјере да се западне у техно-детерминизам или да се медијима припише превелик значај, овај рад о медијима и постмодерној стварности приказаће да се савремена друштва мењају или трпе огроман утицај развоја нових технологија, а поготово информационих. Друштва се, како социолошке теорије тврде, развијају и мењају у комплексној интеракцији културних, економских и политичких елемената. Ипак, XX вијек биљежи све важнију улогу медија као дјела друштвене стварности, што се полако одражава и на друштвену теорију. Класична друштвена мисао није придавала значај медијима, да би се то промјенило почетком XX вијека са Валтером Бењамином (Walter Benjamin) и Франкфуртском школом, па затим долази до драстичног увећања значаја медија у разумевању стварности са Маршалом Маклуаном (Marshall McLuhan) и британским студијама културе.

Коначно, цео процес еволуира у теоријама о постмодерном, постиндустријском и информационом добу, ка смештању информационих технологија у основне чиниоце, које симулирају и супституишу друштвену стварност, која све више постаје неухватљива, упркос чињеници да њених одраза има све више на телевизијским каналима. Са једне стране, поједини теоретичари постмодернизма тврде да су савремена друштва с новим

⁶⁷ Д. Келнер, *наведено дело*, стр. 297.

⁶⁸ *Ибид.*, стр. 55.

технологијама и новим видовима културе означила раскид са модерним формама живота. Постојање мноштва телевизијских канала, коришћење интернета и видео-игара јесте драстична новина у људским животима, која доноси виртуелне садржаје из сајбер-свијета, искуство какво раније генерације нису могле ни да замисле.⁶⁹

5.6. Осврт на утицај медијске културе кроз тумачења Мануела Кастелса

Према овом гледишту, долази до настанка нове ере у којој медији, технологија, информациони процеси и забава постају главни организациони принцип друштва намјесто економије. С друге стране, Мануел Кастелс (Manuel Castells), заступник класичног приступа у социологији и најзначајнији теоретичар информационог умреженог друштва, остаје при традиционалном приступу проучавању друштва, уз истовремено придавање велике пажње медијима.⁷⁰

Кастелс тврди да се под утицајем информационих технологија (али и очигледно постмодерних и постструктуралстичких теоретичара) сви облици комуникације заснивају на производњи и конзумирању знакова. Он тврди да је стварност одувек била виртуелна јер смо је одувек опажали кроз знакове и симболе. Оно што је за данашњи свет карактеристично, а разликује га од претходних, јесте да медији не производе виртуелни свијет, него свијет стварне виртуелности. Кастелс тврди за свет стварне виртуелности: „...сустав у којем је сама стварност (такорећи да је људско материјално/симболичко постојање) у потпуности обухваћена, посве уроњена у виртуелну поставу слика у измишљен свет, у коме појаве не постоје само на екрану помоћу којег се искуство комуницира, већ саме постају искуство.“⁷¹

У медиј су укључене све врсте порука, јер је медиј постао тако обухватан, разноврстан и прилагодљив да у исти мултимедијски текст апсорбира читаво прошло, садашње и будуће људско искуство. Са појавом филма, радија и телевизије, а касније и

⁶⁹ К. Богдановић, *Увод у визуелну културу*, Завод за уџбенике и наставна средства, 1986, стр. 52.

⁷⁰ М. Кастелс, *Информацијско доба: економија, друштво и култура (свезак 1): Успон умреженог друштва*, Голден маркетинг, Загреб 2000, стр. 400.

⁷¹ М. Кастелс, *Информацијско доба: економија, друштво и култура (свезак 1): Успон умреженог друштва*, Голден маркетинг, Загреб 2000, стр. 400.

компјутера и интернета, медијске слике, звуци и представе почели су да постају саставни дио реалности свакодневног живота, а медији сила која све снажније утиче на обликовање политичког мишљења, провођења слободног времена и формирања сопственог идентитета. Филм, радио, новине, часописи и стрипови су започели инвазију медијске културе на човекову свакодневицу у првој половини XX вијека, да би она коначно постала преовлађујући облик културе са појавом телевизије након Другог светског рата. У савременом свијету појединац је први пут у историји изложен непрекидном протоку слика и звукова не само у дому него и на јавним мјестима, налазећи се тако у виртуелном свијету медијских представа, које – како ће бити показано – мијењају перцепцију простора и времена и дезинтегришу разлике између стварности и медијских садржаја.

Због свега наведеног, медији директно утичу на обликовање доминантних схватања о стварности и вриједностима којима треба тежити, преко њих се неријетко покушавају сервирати готова мишљења о догађајима у свијету о којима већина гледалаца нема основних предзнања. Посредством медија, који су почели да замењују класичне институције социјализације, као што су школа, црква и породица, нуде нам се модели како се треба понашати и облачити да бисмо изазвали утисак мушкости, допадљивости или припадности неком друштвеном слоју.⁷²

Визуелне представе на филмским платнима, телевизијским и компјутерским екранима приказују митове и симболе који су, због свепрожимајућег карактера медија, почели да формирају глобалну свијетску популарну културу. Надаље, визуелна медијска култура у великој мјери је замјенила класичне облике културе, као што је књижевност, захтевајући стицање нових облика медијске писмености зарад адекватног тумачења медијских садржаја, али и коришћења самих медија.

„Медијска култура је истовремено и култура високе технологије, која примењује најсавременија технолошка достигнућа. Она представља важну област економије, један од најпрофитабилнијих њених сегмената, и то онај који добија све више глобални значај. Медијска култура тако представља облик техно-културе, који спаја културу и технологију

⁷² Д. Келнер, *Медијска култура: студије културе, идентитет и политика између модернизма и постмодернизма*, превела с енглеског Александра Чабраја, Цлио, Београд 2004, стр. 5.

у нове облике конфигурације, стварајући нове типове друштва у којима медији и технологија постају организацијски принципи.⁷³

Келнер на специфичан начин, из позиције конзумента и тумача америчког медијског бљеска, гледа на културу поштујући техничко-технолошке (планетарне) могућности медија посредством којих се шире нове вриједности које ваља уважавати. У том смислу представљен је његов суд о проблему односа према универзалним вриједностима које уважава највећи број људи на свијету (слобода, правда, једнакост) и о такозваном новом миту датом у креацији. Даглас Келнер у уводу својих студија техничком прецизношћу каже од чега се састоји медијска култура као култура „високе технологије“⁷⁴

„Медијска култура састоји се од радио-система, носача звука ... и средстава њиховог емитовања, штампаних медија, од новина и часописа; и телевизијског система који се налази у средишту медијске културе.“⁷⁵

Дакле, Келнер апострофира све медијске системе, фаворизујући радио-телевизијски систем, настојећи тиме да упозори на веома висок аудио-визуелни утицај, односно утицај телевизије. С обзиром на овако прецизан регистар састојака медијске културе, он дефинише медијску културу као индустријску културу. Наиме, Келнер наводи:

„Медијска култура је индустријска култура која је заснована на моделу масовне производње, и намијењена је масовном аудиторијуму у складу са различитим типовима (жанровима), као и уобичајеним формулама, кодовима и правилима.“⁷⁶

Ову дефиницију, чини се, није потребно коментарисати, јер одзвања емпиријским садржајем и јасноћом. Ако бисмо је тумачили из аспекта политичке знаности, онда би та култура била представљена као посљедица индустријског начина производње. У новим околностима ова констатација могла би бити прихваћена, јер одговара на питање каква је владавина у ери високе технологије и индустрије. То је владавина у којој не доминира

⁷³ Д. Келнер, *Медијска култура: студије културе, идентитет и политика између модернизма и постмодернизма*, превела с енглеског Александра Чабраја, Цлио, Београд 2004, стр. 7.

⁷⁴ *Ибид.*

⁷⁵ *Ибид.*

⁷⁶ *Ибид. стр. 7.*

непомирљива несагласност између индивидуалних, групних и националних вриједности. Другим ријечима и сасвим јасно речено, то је демократија чија је перспектива везана за медије, у наше вријеме понајвише за телевизију. С друге стране, Келнер медијску културу не узима идеално. Наиме, он налази да је и у моделу који је развила Америка, као својеврсну индустрију, али и као политику, стари непријатељ (комунизам) замењен новим.⁷⁷

Друштвена теорија се све више приближава једном идеалном тумачењу садашњости, без оне мјере у тумачењу свијета која је произилазила из његове биполарности, чега данас нема, што онда само по себи доноси могућност фетишизирања оног доминирајућег. Али упркос привлачности расправе о „наличју медаље“ (медијске културе), питање идентитета садашњости на чије обликовање утичу мас-медији привлачи већу пажњу. Тако је идентитет или истовјетност (геометријски израз) код различитих мислилаца (Хегел, Маркс, Хусерл, Сартр, Џ.Х. Мид и др.) постао предмет занимања колико у смислу трагања за одговором на питање шта чини и одређује (људску) личност, толико и у смислу одговора на питање о важности тих одредница. Филозофија је убаштинила различите приступе у разумијевању идентитета, као и његове важности, па би се данас могло рећи да се сва та мишљења могу сврстати у два система мишљења: а) онај који придаје значај идентитету и б) онај који га релативизује.

Ову подјелу извршена је у функцији уводних напомена и разјашњавања појма, поклањајући пажњу оном систему који постојању идентитета придаје важност и који указује на чињеницу да се у новим околностима гради нови идентитет, односно да је идентитет подложен промјени. Даглас Келнер у наведеној књизи придаје посебну пажњу тумачењу филозофских схватања идентитета, тражећи ослонац за свој суд о идентитету у садашњем времену и ономе што га одређује.

Неспорно је постојање више идентитета и да се он, било да се ради о старом или новом идентитету човјека, садржи у својој вишеструктурности. Човјек тако може бити истовремено и професор, протестант, рибар, родитељ, супруг, белац, висок, витак, образован, културан, строг, мудар, бојажљив итд. Све ово указује с једне стране на

⁷⁷ Д. Келнер, *Медијска култура: студије културе, идентитет и политика између модернизма и постмодернизма*, превела с енглеског Александра Чабраја, Цлио, Београд 2004, стр. 7.

комплексност, а с друге стране на мноштво улога и функција које човек прожима у себи самом. Келнер описује „стари“ идентитет (друштва све до капитализма) као стабилан и углавном непромјењив, док за идентитет модерног и постмодерног доба истиче да је нестабилан, подложен надоградњи, променама и иновацијама.⁷⁸ Истовремено, он наглашава да је „нови идентитет“ друштвено одређен. У том смислу каже:

„Модеран начин живота, међутим, увећава и зависност од других особа, јер када су могућности измјене идентитета веће, морају нас признати и други да би наш идентитет био друштвено прихваћен и вреднован.“⁷⁹

За разлику од модерног доба (капитализам индустријске епохе), када се распознаје флексибилност и нестабилност идентитета, у постмодерној ери идентитет се дестабилизира, мења, прилагођава. Међутим, нас не занима толико расправа о идентитету у смислу разуђеног теоријског дискурса. Наш интерес је усмјерен на онај дио Келнерових запажања која се тичу новог (најновијег) утицаја медија на изградњу и промјењивост идентитета у смислу у којем је Келнер разумио постмодернисте (и Франкфуртску школу и Бодријара и друге) који указују на то да се аутономни, самоконститутивни субјекат, као постигнуће модерних личности и културе индивидуализма, фрагментира и нестаје, што је последица друштвених процеса који доводе до уједначавања индивидуалности у рационализованом, бирократизованом и потрошачком масовном друштву и медијској култури.⁸⁰

Келнер даље у анализи мишљења која нестабилност идентитета доводе до крајњих граница указује на садржаје постмодернистичке културе (медијске културе) који доводе до „имплозије идентитета“.⁸¹ Стога се поставља питање шта и како утиче на ту имплозију и шта све чини нови идентитет. У том смислу Келнер разматра популарне филмове, садржаје телевизијских серија, рекламе, музичаре, глумце, моду и слично. Важан појам јесте „конструкција“ идентитета, који се у савременом друштву може тумачити као идеолошка конструкција. Зато Келнеру ваља признати да је његова синтаagma

⁷⁸ Д. Келнер, *Медијска култура: студије културе, идентитет и политика између модернизма и постмодернизма*, превела с енглеског Александра Чабраја, Цлио, Београд 2004, стр. 382.

⁷⁹ *Ибид.*

⁸⁰ *Ибид.* стр. 385.

⁸¹ *Ибид.*

„конструкција идентитета“ добро погођен израз којим се означава идеологија савременог друштва, чија је амбиција непрестани развој капитализма.

„Сваки умјетник чува, дубоко у себи, једно једино врело из кога се цијелог његовог живота напаја оно што он јесте и оно што он казује. Кад то врело пресакне, дјело се, малопомало, скоруши и испуца. Ту се неплодне земље умјетности које невидљива бујица више не плави. Кад се влати прориједе, осуше, умјетник, прекривен стрњиком, зрео је за ћутање или за салоне, што му изађе на исто. За себе знам да је моје врело у „Наличју и лицу“ у том свијету немаштине и свјетлости у коме сам дуго живио, а сјећање на њега још увијек ме чува од двије опречне опасности које пријете сваком умјетнику, од озлојеђености и од задовољства.“⁸²

6. Анализа слика

Функционишући као медијатор између мисли/емоција/идеја из којих је настало и оних које се рађају у додиру са посматрачем, дјело је нужно условљено постојањем полазне тачке, односно темеља на којем ће се градити. Стога према сопственом сензибилитету и индивидуалности идентификују се одређени сегменти различите природе, који притом дјелују као нека врста чулних надражаја, а довољно интензиван и узбудљив надражај неодољиво наводи на стварање.

На овим сликама Човјек је одабран за кључни мотив. У неким случајевима то су пуне фигуре, најчешће фрагментиране у маси која је изгубила одлике индивидуалног и која је сва у грчу, болу, скоку, сучељавању, својевремено, у првој фази рада, са акцентом на лицу. Карактер лица је прикривен из два разлога – с једне стране, оставља слободу посматрачу да лик посматра као дио слике а не обрнуто, посвећујући му пажњу не више него боји, композицији, валеру, цртежу, експресији, а с друге стране, због могућности да портрет доприноси слици као један нови елемент техничког приказа опипљиве материје, у

⁸² А.Ками, Есеји, Лице И Наличје, Паидеиа, Београд, 2013.

односу на ону апстрактно експресивну, која је флуидна и неопипљива, али у корелацији са њом даје осјећај личног задовољства, суочивши се поново са радом након одређеног времена.

Лица датих фигура третирана су као поља експресивности, спонтаног и наглог избијања до тада пригушених сила. То су одрази дубоких психичких стања, али и тренутних, експлозивних расположења. Потреба за психолошком карактеризацијом личности, сасвим очигледна на овим сликама, могла је произаћи, свјесно или подсвјесно, из сусрета са детаљно разрађеним профилима. Моћ описа, живог, вјерног и убједљивог, била је довољно узбудљива да подстакне на размишљање.

Ликовна представа, дакле, настоји да и сама буде жива, вјерна и убједљива. Основна намјера јесте да она атакује на посматрача, да изнуди повратну реакцију, да га не остави равнодушним. Наглашеном експресијом датих фигура подвлачи се и претежно неутрална позадина, промишљени контраст настоји да вјешто инкорпорира посматрача у емоционалну драму која се одвија на платну.

6.1. Анализа слике „Сучељавање“

Схватање развоја слике питање је и основе самосталности као јединог могућег пута до стварне аутентичности. То је ход који подразумјева искуства епохе и потрагу за њеним стварним духом. Препознати битности и сва обличја епохе, историје и човека, и тумачити их априори, као еволуцију, задатак је овихих слика. У садржају истраживања налазе се слике као недвосмислени императив да се сам апсолут бића слике идентификује са апсолутом времена. Захваљујући оваквом схватању, том поистовећивању слике и смисла – смисла и времена, настојала се реализовати врста самосвојног сликарског дјела.⁸³

Из тих разлога, при анализи слика мора се пазити на смјело апстраховање фигурација, које доводи у питање суштину предметности. Предмет се повлачи, уступајући мјесто мотивацији и знаку. Слика не сакрива свој апстрактни ентитет, па се њен садржај

⁸³М. Пушић, Богатства визуелне стварности, Цлио, Београд 1995, стр. 12.

на неки начин ставља у други план, како би поједини, новоубачени елементи упутили на целокупно значење слике (као што је случај на слици „Скок“).

Композиције често бивају отворене. Планови сугеришу бесконачност, њихова експанзија могућа је и преко граница тијела слике. Сlike уводе у другу страну искуственог свијета, апсолутни сликарски простори надахнути историјским релацијама, у којима мјере у творевини савременог човјека губе на значају.



Суочељавање, уље на платну, 200x160 цм, 2014.

За сваку умјетност важно је разлучити границе представљивости предмета (тј. теме дела), односно стварности. У визуелним умјетностима – онима које полазе од конкретног предмета, а не апстрактног – наглашена је мимеза. Још од Платона и Аристотела постоји расправа да ли је умјетничко дело вјеродостојна копија стварности или, напротив, оно представља једну бољу стварност. Можда представља једну нелогичну стварност која нас у тренутку креативности узбуђује и убјеђује да дате фигуре на овим сликама, облици,

дијелови фигура, скок, лом, сплет кољена, рамена, шака, прстију чине један вртлог, вртлог у коме су склупчане форме напете до самог пуцања, изазивајући тензију без јасног извора и разлога.

Анализирајући мало дубље слику Сучељавање, као лавиринт сликарских форми, тежња је била да се осјети шта ово ухо чује, а све то излучено у флекама, цртама и цурењу боје, у исликаним прскањима, можда је то само пулсирање живота који прати бржи ритам. Експлозијом боја треба срушити устаљене митове и предрасуде које притискају самог човека и његове страхове. Жеља за ослобођењем личности, изворности, да се инстинктима обнови покидана веза између човјека и природе кроз чист сликарски доживљај. Унутрашњом експресијом слике, нагласити страст кроз тијело у наглom покрету у читавом распореду слике мјешањем интензивних боја, гдје свака игра своју улогу. Слика одише одређеним типом унутрашњег набоја енергије који се динамично преноси на платно. Јарком, интензивном бојом постављам нове проблеме у организацији слике.

Да би се указало на изворну снагу тијела, међусобним односом боје и покрета уноси се врста приказа, која посматраче уводи у суштину. Одсјечнији и оштри потези у облику заврнутих линија и контура анатомије тијела имају задатак да оживе боју, али и динамику слике, чиме се обезбјеђује жустри гест и акција, помоћу којих се ствара општа експресија слике. Оваква драматична гама, у којој преовлађују плава и црвена, немирним експресивним ритмовима додаје одријешени опрез при посматрању платна. Сучељавањем се, свакако, постиже одређена врста експресивније ноте и захуктавања фабуле.

Примарна ствар на слици „Сучељавање“ је боја. Анализирајући је и сада, након дуже паузе, стичем утисак да је боја најважнији ликовни елемент на овој слици. Сликајући, изражавам жељу да, чак и ако елеминишемо ове фигуре и претворимо их у обојене форме, бојом и експресијом објасним и оставим јак утисак на посматрача, додајући сегменте фигуре као нови ликовни елемент којим се слика додатно обогаћује и чини снажнију композицију. Безвременост плаве позадине је, истовремено, пластични неутрални план који истиче сплет фигура и елемент којим се обезбјеђује димензија трајања и урањања у дубину простора космичке експанзије.

Још једно од основних начела слика је било и то да посматрач тешко буде равнодушан када се нађе испред платна.

Приказана драма видљиве експлозивне напетости на слици ствара симбиозу експресионистичког израза и дубоког личног колористичког регистра. Ова експресивна аутентичност „Сучељавања“ доприноси аутентичном ликовном доживљају.⁸⁴



Вертиго, уље на платну, 150x100цм, 2014.

6.2. Анализа слике „Вертиго“

Главна инспирација већине датих дијела је природа. Она настају процесом спајања виђеног и визије која мијења виђену реалност. На слици „Вертиго“ настојао се

⁸⁴ Д. Ђорђевић, Сликарство поетске фигурације, Цлио, Београд 1996, стр. 46.

успоставити дијалог два обрису, двије форме - лица и наличја, повезујући однос између стварног и имагинарног, опипљивог и илузије, стварности и маште, са импулсивним чином исконског нагона.

Хармонија двојности произлази из сукоба и чини зачарани круг природног процеса. Жута боја је најсвијетлија, али и боја која се прва опажа, у овом случају искоришћена је као позадина да би централном мотиву дала још већи значај, али њен највећи значај је ликовна провокација. Провокација односа боја, жуте и љубичасте, розе, тј. боја које се на дванаестодијелном кругу налазе једна наспрам друге и које се по својој различитости одлично сукобљавају, на платну може произвести одређени осјећај опчињености. Контрапункт лица и наличја на једној страни представља тренутак, импулс и моменат затечености, а на другом обрису се рашчовјечава и надвлађује рационално и мирно компоновање цјелине. Асоцијативни и евокативни елементи другог обрису уводе нас у наглашену анатомију средњег уха.

Овај орган се кроз историју развијао. Од фазе погнутог хода, прошавши једну временску трансферзалу која је трајала хиљадама година, човјек долази у фазу усправног држања тијела. Средње ухо као нови елемент на овим радовима добија једну другу функцију, која није само чулна. Преводећи га у ликовну форму, обогаћујем елемент уха, који је већ богат формама и прилагодљив за наметање личног рукописа и превођење у сопствени ликовни говор. То је заправо један од разлога зашто је на овој, као и на већини слика, уграђена ушна шкољка, дајући примат на појединим композицијама, извлачећи у први план, као у објективу, само увећани детаљ или увећани проблем.

Тајанствена осећања боје изражена су без илузионизма свјетлости, без локалног тона, са увођењем интензивне жуте, комбиновањем и истраживањем њихових односа. Резултат су различите хармоније које, можда, изражавају и саму вртоглавицу. Доминантност њеног изражаја помаже да се експресивност достигне знатно брже у односу на слике на којима су боје мирније. Слика има дубок тон, густу фактуру и експресивну, дубоку сенку са једне стране портрета. Рашчлањеност позадине, путем хардедге паинтинга, не представља раздор и самоуништење слике, већ сублимира два свијета – лица и наличја. У тој атмосфери борбе и бјекства, од задате и наметнуте стварности, дјелови слике који се разливају прелазе дематеријализовану страну слике.

Загледаност портретисаног лица на слици не представља једно душевно стање, већ један отуђени живот. Овакав сукоб боје и портрета, уха као издвојеног елемента, даје неуобичајену феноменологију перцепције. Разорена форма лица, поред портрета, наслућује откривање извора бића, његове инстинкте и идеје. Виђење ове слике није један модус мишљења и схвата се једино метафором разбијања форме и простора, у коме је смештена, и којим је визуелно, али у овом случају и чулно (издвајањем уха као кључног елемента) омогућена.

Експресивне боје и тежња ка монументалном стилу проширују извјесну улогу портрета као арабеске. Овакав начин сликања и приступа решен је формуле и канона.

Настало је и обликовало се под импулсима и према распиривању нагона. Ова слика хучи у својој експресивности и води до излива гротескног.



Скок, уље на платну 200x160цм, 2014.

6.3. **Анализа слике „Скок“**

Слика „Скок“ је веома значајна у цијелом циклусу јер са њом се заправо завршава једно поглавље, етапа портрета који су се протезали на већини радова. Обично су у низу формирана три портрета, од најреалније насликаног, па до оног који само обрисима подсјећа на портрет. Иако се на слици ишчитава портрет који доминира, његова улога је умањена и стављена у други план. Рашчлањивањем круцијалног портрета на више обриса, слика подлеже све већој редукцији, али, с друге стране, како би се нагласила експресивност и динамика слике, доминира анатомски прецизно тијело, које скоком уводи у простор слике. Композиција тиме наглашава своју способност да посматрача уведе у нову димензију простора. На слици је доминантан скок, прелом преплетених фигура, који скоро до крајњих граница поништава портрет са тежњом да га стави у други план.

У раду је, сасвим неочекивано, сплет фигура, који, обезглављен, одређује кретање масе и наглашава ритмове, дајући портрету мањи значај и, искључује га у наредним радовима. Кружећи око самог предмета на слици, излажу се његови различити аспекти. На тај начин даје се довољно података свијести посматрача да реконструише облик у простору и створи један другачији еквивалент дубине слике. Тим кретањем око фигурације отворена је и димензија вријеме-простор, указујући на то да постоје два система у једној нераздвојној цјелини перцепције. Посматрајући скок, асоцијативно нам се намеће и пад јер, по природи ствари, представља условну реакцију.

Наглашене форме представљеног скока осликавају неку врсту побуне и ироније. Контуре насликаног скока, који може бити завршен падом, дотичу апстракцију. Тај аспект је увод у измењен сензибилитет који може да представља амбис ка коме се насликана фигура креће. Фигура, услијед развоја форми, дотиче разлику између исконске и привидне апстракције, али опет дефинише неку врсту границе. Деформисани труп, до крајности везан за порицање естетских начела, изражава на неки начин револт како утицати на узрочно-последичну реакцију из скока у пад. Дубљим посматрањем запажа се постепени пораст експресионистичког немира. Форма постаје све синтетичнија и мање отпорна експресионистичкој деформацији, потез бржи, слободнији и шири, колорит интензивнији, што затвара језгро природног облика. Психолошки посматрано, између портрета и фигуре

трупа у чину скока је мало разлике. Обе насликане представе описују особене унутрашње животе, прожете старом мелодрамом. Оба облика носе нешто судбински предодређено, неумитно. Скок наговештава неизбјежан пад, а лице неизбјежну старост.



Деконструкција лика, уље на платну 150x100цм, 2013.

6.4. Анализа слике „Деконструкција лика“

Динамичност ових слика последица је оживљене улоге саме природе на њима јер природа је та која преузима улогу човека и дјела уместо њега или њему упркос. Уједно, она је продужење човека, његов најживљи и најактивнији дио који га покреће. Природа на овом дјелу је карактеристична јер је већина радова везана за фигуративно. Како сам наслов докторског умјетничког пројекта наговјештава, умјетнички радови и перцепција саме изложбе заснивају се на двојности; лику и наличју. Самом деконструкцијом лика

долазимо до нове форме, која нам намеће закључак: разлика између ове фигуративне и апстрактне слике је само у погледу, које нам отвара нови пут - пут који слици даје сасвим другачији карактер.

Уколико занемаримо или покријемо представљено око, апсолутно искључујемо фигурацију као и могућност да нас ови обриси асоцирају на нешто реално. Али оно је ту да цијелој композицији да нову чврстоћу која обогађује сликарски доживљај и зато се увијек враћамо природи. Зато на овој слици занемарујемо, деконструираемо, једноставно бришемо онај вишак портрета који се подразумијева и који ствара сметњу јер припада карактеру одређене особе, а остаје суштина која је убједљива и која слици доноси значење или сасвим нову спознају. С друге стране, ова слика звучи и једном сасвим сложенијом мелодијом. Да ли је човјек усамљен у свом богатству затворене природе, своје интимне личности? Те двије усамљености –човјека и природе – могу се сагледати на овој представи. Аналогне у својој истовјетности као цјелина и дио, несвјесно и свјесно, ове двије компоненте спојене на истом платну, контрастима и апстрахованошћу, истичу њихову сродност. Портрет, са наглашеним једним оком, и наличје поред, у комбинацији плавог тона са меланхолијом израза, асоцирају на апстраховани сегмент људске судбине.

Дакле, портрет и природа, две крајности које проистичу једна из друге, условљавају се, усклађују и филозофски и сликарски, као два облика усамљености са великом историјом, коју собом носе.

Као творац портрета, креатор симплификованог лика скромног човјека, типичног и карактеристичног представника друштва, на овој слици покушавало се допријети до сржи људске промјене. Овакав портрет извирује из апстракције, претећи гледа једним оком, наличи на неку врсту маске, иза које се крије трагична историја човјека, у сталном сукобу, како са другима, тако и са самим собом. Оно што се као идеологија ове слике крије јесте управо феномен у оквиру модерних, фигуративних тражења вриједности, заснованих на оптичком илузионизму материјалности предметног и појмовног свијета, поштовању тонског принципа, без искључивања јаких колористичких судара.

Поред основних сликарских вриједности и тенденција које дају осјећај сигурности, током школовања савладана је сликарска техника изражавања сурове реалности са унутрашњим немирима испод привидног мира на насликаним лицима. „Спокојна

равнодушност“ колорита свира сјетну мелодију и вршти о тешким осјећањима из тамне дубине човјекове усамљености.

Немоћан и шкрт да ту бујицу историје, тајни и доживљаја „ситног“ човека у друштву и јавности изложим, сажимам мотив на основне елементе и узаврелом палетом разарам платно у нади да ћу дочарати и описати све оно што човек собом носи.⁸⁵

Учећи о анатомији човјека, познавању простора, пропорцијама и перспективи, развијана је тежња о стварању нове реалности, притом сервирајући истину о људству и судбини. За приказивање такве реалности, суочене са тешком истином, а фондом облика из већ постојеће стварности која представља природу саму. Сви природни елементи реалности доведени су у нове односе и нове релације, класификовани у другој скали



Наличја, уље на платну, 150x100цм, 2013.

⁸⁵ *Ибид.* 75.

духовних и материјалних вредности. У тако измјењеном поретку реалних чињеница, ова новонастала фигуративна цјелина, деформисана, али вјерна природи у детаљима (као што је на овој слици случај са оком) добија димензије надреалног свијета лица и наличја.

6.5. Анализа слике „Наличја“

Флуидни обриси у овом раду надовезују се на јасне дијелове претходних слика. На овој се осјећа слобода и ослобађање реалног. При ослобађању дошло је до трансформације, имагинарно је постало једина врста инспирације, али је прешло у склоп садржајних форми и, остављајући снажан утисак, постаје једнако убједљиво као и слике на којима се појави понеки обрис реалног, гдје је извор сама природа, свијет бјежања. Добро познат свијет, огроман и неизмјерно отворен за све, а у исти мах непостојећи. Свијет у коме је све видљиво, уједно и скривено. Свијет у који се инфилтрирају моменти, мјеста, лица, силуете, за тренутак видљиви, бесконачно неодређени, недефинитивни, у којима је ликовност примарна ствар. Зашто ликовно а не визуелно? Зато што се ријеч визуелно може односити једнако на свако пуко виђење ствари, а израз ликовно односи се на оно за умјетност битно опажање лика, по коме се ствари не само идентификују, већ и валоризују. Та наизглед алогичка рефлексивна исказује саму бит онога што је умјетничко у умјетности којом се баве ова дјела, звала се она ликовна или визуелна.

Конкретан садржај ове слике намеће и увид у свијет који интригира својим наметнутим пасивним битисањем, страхом, који је као наличје усађен иза лица, иза портрета, дубоко у можданој хемисфери. Оваквим миром, упорним и тешким, лажним, привидним, ова наличја указују на облик из којег је живот ишчилео. Својом ликовном неразметљивошћу, претежно бијелом густом пастом, ова наличја као да су скупине страха и неке учмалости, која се у сваком човјеку налази. Закупљени увијек новим и све већим проблемима, који расту у прогресији са протеклим данима, заборављају се срећни тренуци и бивамо окупирани тешком судбином. Ова наличја осликавају и идеју дуализма простора-бескраја, и времена-човјека, њихово супротстављено јединство симболисано кроз аспект човјека, који више нагонски осјећа и непосредно види него што логички

схвата и рационално зна. Свака душа и свако лице посједује наличје. Овако апстраховане форме настале су из многобројних обриса на једном платну, а понеле су изузетно дубоку филозофију тешке егзистенције и страха.

Нека врста воље за животом и борбом, без моћи да се спроведе у дело, претвара се у илузију, коју управо ова наличја представљају. Моћи, без хтења, значи бити на истом, пасиван. Ова наличја говоре и о уметности између психичке и физичке компоненте човековог бића. Сликарска визија у овом циклусу резултат је узајамно условљених и усаглашених чинилаца „моћи“ и „хтјети“, потребе да се тај интимни психо-физички дијалог искаже у свој бруталности својих латентних истина, и способности да се за потребу не одабере, већ примјени условљено предодређени начин стваралачке реализације. Између свијета у себи и свијета око себе, постављени су мостови ироније, која иде и до гротеске, критике и самокритике. Ова наличја, заправо су неизбежни стадијуми стања до којих ће свако доћи, и чије сјеме се налази у скоро сваком човјеку.

Слика одише снагом унутрашње истине, дослиједне ироничној идеји и садржајној експресији мотива, карактеристичним гротескно-фантастичним и наивно-експресионистичким изразом.⁸⁶ Уз смисао за мјеру, игру свијетлих и густих наноса и сигурност налажења односа, подвучена је драматика и испољена изражајност линије. Ритам и мелодија сликарских потеза откривају лирску природу умјетности, као и мање

⁸⁶ Д. Ђорђевић, наведено дело, стр. 93.



Раслојавање лица, уље на платну 150x100 цм, 2013.

робустан контраст.

6.6. Анализа слике „Раслојавање лица“

Мада је познато да у сваком експресионистичком изразу доминира осјећајност као превага личног доживљаја психолошке садржајности над ликовно одњегованом формом, ова три слоја су уравнотежена осмишљеном примјеном ликовног језика. На овој слици душевна снага и дубина доживљаја нису својом плимом преплавиле оквире ликовно организоване простудиране форме. Изобличење, растакање, унакажавање и деформисање природног изгледа људског лика учинили су још чвршћом ликовно осмишљену форму цјелине.

Лазурни преливи, транспарентни тонови, као и понављање лика на више обрису, његово издвајање из реалности, као и отискивање у вакуму бјелине платна, стварају нарочит доживљај, уз вишезначност метафоре, лишена баналности захваљујући

средствима којима је постигнута. Композиционо разубђена, колористички доведена до саме границе психоделичне искричавости, свака пора овог портрета прожета је неком врстом душевне снаге. Трагови цурења смјењују се разлагањем портрета на искрзане фигуре и извитопирене мете. Садашњост и прошлост се претапају, нудећи загонетку о протицању времена и постојању као еху загубљеног битисања.⁸⁷

Умјетнички чин је неприхватљив искључиво као естетска побуда и намера, у крајњој линији, увек је у функцији животне ангажованости, интелектуалне и емотивне. Градећи нов начин сагледавања човјека и његовог лица, које се може раздијелити на слојеве, очигледно је да се користи фонд облика лица из реалности, разливених апстрахованих маски. Ове растављене облике људског лица доведене су у нове односе и релације и класификоване по скали духовних и материјалних вриједности. Раставити лик и указати на тежину живота, на наличја која се тако добро крију иза лица. У тако измјењеном поретку и раслојавању новонастала фигурација у детаљима на портрету, сасвим натуралистичка, добија димензије надреалног, појединачно се претапа у опште и добија нови вид космогонијске представе о човјеку.

На овој слици преовлађује фрагментација и осећа се потреба за новом синтезом, која би објединила дух са емоцијом, интелект и материју. Субјективно искуство, стечено читањем и изучавањем, надилази се објективним запажањем, ирационално се рационализује, до јасније представе о природи феномена. Циљ је био истицање елемената који указују на превазилажење стеченог, биолошки условљеног и личног искуства, на пребацивање на виши степен расуђивања. Достицању тог вишег плана потпомаже управо оно ухо које је издвојено као један од круцијалних чинилаца у достизању управо вишег концепта четврте димензије.

⁸⁷ М. Пушић, *наведено дело*, стр. 34.

Ова слика представља другачије расуђивање које измиче искуственој контроли, преображава се у архетипске симболе вишеслојног значења и приближава се неком искуству нама непознате искони којој корачамо у сусрет.⁸⁸ Раслојавање лица уводи у онај тренутак гдје се основ рада сублимира и претаче у боју и облике. Простор је редукован, у боји се сажимају и свијетло и тамно, и густе и танке слојеви, и експресивно и мирно, тако да се алузивни чиниоци стапају у јединствени колористичко-фигуративни контрапункт.



Ращлањивање анатомије, уље на платну, 200x160 цм, 2014.

⁸⁸ Д. Ђорђевић, *наведено дело*, стр. 103.

6.7. **Анализа слике „Рашчлањивање анатомије“**

Црвена боја, која је најдоминантнија на слици Рашчлањивање анатомије, јесте боја која опомиње и припрема за велики чин. Стање вртоглавице, које може бити повод и за ову слику, и симболика која се намеће из сцене једноставно асоцира на слободни пад више него на скок, а атрибути опасност и агресивност у заједничком постављању подсећају на вријеме, пролазност и судбинско одређење. У маси која је изгубила облик индивидуалног, и која је сва у грчу, болу, скоку, ходу без циља и кроз беспућа унезвијерена и унакажена, сложени потези бујају и побуђују осећај драматике, који надвладава рационално и мирно компоновање цјелине. Личности, расцјепљених меса и изнад свега преосјетљиве, не познају други избор него онај који их трансформише у разапете борце, страдале у акцији, гдје ће бити само фигуре неке унапријед режиране драме. Силовитост умјетничког израза држи мисао у стању напетости, као утопије ослобођене од свих стега. Имплицира се напуштање шема, наших читалачких ребуса и свакодневних уступака инертности. Елемент на слици у свом покрету може у сваком тренутку бити заустављен у времену и простору; времену који му поставља ограничења по којима се ломи и простору који утиче на његово кретање.

Силовитост умјетничког израза држи мисао у стању напетости, као утопије ослобођене од свих стега. Имплицира се напуштање шема, наших читалачких ребуса и свакодневних уступака инертности. Елемент на слици у свом покрету може у сваком тренутку бити заустављен у времену и простору; времену који му поставља ограничења по којима се ломи и простору који утиче на његово кретање.

Овакав мукли акорд, са црвеним тоном, даје слици претеће расположење, које заправо наводи посматрача да слиједи ток самог рашчлањивања анатомије, да сумира приказане податке и да на неки начин идентификује задатак слике. Оваква метаморфоза облика и трансформација симбола, ослобађање новог значења једног знака, као и варирање обликованог контекста у којем се тијело јавља, не може а да не постави барем једно питање посматрачу. Уколико се прати „говор“ руку на слици, дубоким медитацијама може се запазити да су оне, као дио трупа, носиоци огромног збира асоцијација. Руке и

извијено тијело преузимају једну од главних улога (а која се може уочити и на неким од претходних слика, као што је нпр „Сучељавање“ или „Скок“), у „пантомими“.

Кроз извијеност рашчлањене анатомије тијела, кроз њене „микромимике“, приказана су агрегатна стања духа и саме физиономије друштва и појединца. Човјекова рука, око, ухо, труп, његов лик и гест, као множина предмета у особеној инструментацији, пружају увид у основе представљене идеологије.



Очевици 5, уље на платну 120x80 цм, 2010.

6.8. Анализа слике „ Очевици 2“

Обликујући форму главе, лица, на слици Очевици 2 углавном без наглашених фацијалних експресија, покушано је остварење продорног психолошког портрета, рентгенског снимка људских стремљења и судбина. Јукстапозиционирањем портрета,

наглашеним, ненатуралистичким бојама на лицу, омогућена је нека врста пластичне метрике, као и снажна емисија ликовне фразе. Указано је на немогућност сагледавања цјелокупног осјећајног обима двеју личности. Поставити их у фиксирани координате није могуће, нити се регистар симбола и знакова може занемарити.

Мучне руке, искривљене од болести, мукотрпног рада и старости, незаинтересованост и равнодушност на лицима указују на сферично кретање сложеног правца перцепције, која преноси тумачење слике преко свих међа. Кроз ове портрете могу се назрети акорди тешког каменитог предјела, као и сонарно одјекивање трагике. Издвајањем уха поставља се путоказ визуелно чулној представи. Ова дубља, церебралнија дефиниција питања човековог бивствовања пружа драматичне одговоре.

Сведена свједочанства тешких година минулог вијека, преточена у портрете, јесу дубока ликовна метафора, врло експресивна у боји, форми и композицији, из чега се може знатно осјетити интонација велике туге и човекове судбине. Оваква лица и њихова наличја лако се дају истаћи, управо због потресне увјерљивости, као и због одсуства патетике. Ова два лица не одају утисак препуштениости чамотињи, чекајући да се дан понови. То никако. Ова лица ћуте и њемо вриште тешке године које су за њима и које су побјеђене. Ова лица, иза којих стоје њихова наличја, гледају у садашњицу, проповједајући погледима о подјели једне епохе.

Креирајући оваква лица, створена је једна врста маски, које су постале отпорне на само вријеме. На одмицање и на губитке. Њима сам заправо указао на оживљене човјекове душе у тешкој судбини. Попут неке гротескне маске, она дјелују да су случајно залутала у друго мирно, а опет отуђено вријеме. Као таква, лица су усамљена и ћуте велику истину. Не желећи да прихвате нове облике и услове живота, немајући воље и снаге да се мјењају и прилагођавају, уморна и скрхана, препуштена су тихом песимизму.

Ово је карактеристично суморно назначена композиција и са назначеним елементима декора, лица задржавају своју пантомимску изражајност, универзално разумљивог ћутања, као и своју стилизовану покретљивост.



Деконструкција наличја, уље на платну, 150x100 цм, 2013.

6.9. Анализа слике „ Деконструкција наличја“

Још једна слика из овог циклуса, под називом Деконструкција наличја свједочи о искључивању суште нарације, или о пукој анегдоти која носи моралну поуку. Овај циклус и слика, представља лице и наличје као дуалистичку природу умјетничког дјела. Рад свједочи о томе да не постоји садржај без форме, нити форма без садржаја, без обзира на крајности до којих је модерна експериментација доспјела. Поставља се питање шта се под истинским садржајем подразумева и који су све могући инспиративни извори за нову креативност. У овом случају, то је управо она страна човјека која се дуго скрива иза лица, а онда када исплива, наноси и прича о видљивим ожиљцима.

Слика носи одређену тензију, латентни емотивни и мисаони набор. Можда подсвјесну жељу или свјесно хтјење, трансмисаону моћ да зрачи и дјелује, смирује или раздражује. Њом се можда могу задовољити чула, можда се до њене истине може доћи и

путем ослушкивања. Можда потхрањује интелект, асоцира или сугерише, плијени или збуњује. Можда ова лица шамарају наивношћу или пак провоцирају апсурдом. Све су то људска својства која лица и наличја могу да носе.

Умјетник је прије свега човјек, а сама умјетност је продукт управо тог човјека. Човјек, и овако рашчлањен, јесте искуствено биће, и све што он створи, резултат је неког већ постојећег, колективног или личног, наслеђеног или стеченог искуства.⁸⁹

Сама умјетност се не може опет и по други пут измислити, из непостојећег створити. Умјетност се може само бесконачно преображавати, мијењајући намјену, карактер и стилска руха. Зато је овај раслојени портрет једно људско искуство, пренијето на умјетничко дјело. Ова врста генезе симболична је и персонификована, као и дидактичка, која садржи једну врсту наратива. Дубоки садржај, мистичног поријекла,



Лица и наручја, уље на платну, 150x100 цм, 2013.

⁸⁹ Д. Ђорђевић, наведено дело, стр. 147.

довољно је јак да прошири тумачење егзистенцијалног круга човјека и умјетности. Компонента поетског није иманентна само пјеснику. Лица и њихова наличја управо пјевају о људској судбини, а њихове ноте су боје, док се такође могу, како видјети, тако и чути. Није нужно бавити се компаративном естетиком да бисмо музику, као стање креативног духа, препознали само у музици. У зависности од тога шта проповједа, слика свира како елегију, тако и сатиру.

6.10. Анализа слике „Лица и наручја“

Попут ерупције људског гротла судбине, и на слици Почетак вртоглавице све одјекује отуђеношћу и динамиком. Мелодија коју слика пјева захтјева да се представи пуном дефиницијом, захтјева тачне показатеље и формалне особености, као заједничке именоватеље, који би је учинили јасном. Поезија људске душе није везана за род, врсту, правац, садржај и облик у коме се испољава. Притајено у човјековој интими, у дубинама подсвијести и понорима ирационалног, као сјеме које не може да ишчезне, царује управо „оно“.

То „оно“, осликано у наличју, буди се у тренуцима луцидности и у тренуцима за интуитивно и медитативно понирање, у успаване тмине заборавља, као неодређено стање неуротичне напетости. Овакво стање свијести магловито се уобличава у притајене поетске импулсе, који попут флуидних таласа затитрају дамаре, узнемире чула, узбуде дух и коначно се населе у несвјесном.⁹⁰

Спонтаношћу се најлакше буде нове инспирације и приказују наличја, као одвојена из заточеништва ума. Кроз ове радове поставља се питање да ли ће се ликовно отелотворити интимистички лиризам четврте димензије, или пак експресионистичка еуфорија? Да ли ће ликовност кроз ове циклусе носити обиљежја поетског сновиђења, хоће ли се винуту у сфере визионарског или надреалног? Из тих разлога, сликам ова

⁹⁰ Д. Ђорђевић, наведено дело, стр. 149.

обличја људскости у настојању да кроз слику поставим питања, на која ћу током времена добити ваљани одговор.

Експанзија загасите палете, у којој доминира зелена, голом свјешћу и чврстим хтјењем, пријети посматрачу да се и иза његовог лика можда крије, ако не оваква, онда овом слична бит наличја. Поетска фантастика и лирска апстракција могу се схватити као стилски слободна територија без стриктних канона, чије асоцијативно поднебље и блага поетска клима погодују изражавању најдубљих човекових емоција и стања ума.

Свеприсутна је атмосфера згуснуте емоционалности, експресивност у боји, која вибрацијом дочарава тај створени свијет лица и наличја. Простор слике и изражајност колоризма пропуштени су кроз средину осјећајности. На слици Лица и наручја пријетеће наличје и молећиве, избраздане шаке произилазе једно из другог и узимају карактер једно од другог. Руке су прошлост, а скривљено и апстраховано лице је размишљање, садашњица. Сликом Лица и наручја се поставља питање да ли размишљати о прошлости или се једноставно сјећати? У таквој корелацији размишљање превише обавезује, тражи озбиљнији приступ и већу теоријску подлогу.

Сјећање, са друге стране, далеко је необавезније, слободније у исказу и у изразу. Сјећања су обично сређена, неоптерећујућа. Сјећање се лако дâ избрисати, али форма размишљања, попут заразне болести, никада не ишчезне, само се притаји.

7. Закључак

„У уметности се, у сваком случају, укрштају субјективно и објективно, до потпуног неразлучивања једнога од другог, једно произилази из другог и узима карактер другог, субјективно се талози као објективно и геније буди у њему елемент спонтаности.“⁹¹

Од када је у прошлости остваривала највише домете, умјетност се није обраћала једном човјеку, већ колективној свијести и заједничком осјећању, она никада у људима

⁹¹ Л. Трифуновић, наведено дело, стр. 152.

није подстицала оно што је лично, специфично, изоловано у једном бићу, већ оно што је у њима опште, и што их повезује у заједничком животу и судбини.⁹² Имајући овакво начело у виду, кроз ове радове прожима се нова врста представљања људске егзистенције.

Уколико се човјечанству не нуди ниједна друга врста људске судбине и историје, никаква њена алтернатива, и уколико се данас мање осврће на ту компоненту човјека, задатак је да се сликама понуди једна другачија визија: лице и скривено наличје. Са тенденцијом да се пробије баријера и учмала визија коју живот свакодневно нуди, сликарским техникама покушава се разбити друштвена хомологија, у тежњи ка аперсонализовању савремене умјетности. У радове се настојала унијети једна врста неизвјесности, која би носила рудименталну умјетничку снагу. Није неопходна педантна анализа да би се утврдила тачна порука слике и стила. Слике су подређене императиву осјећајности и моћи перцепције. Кроз динамични, грчевити потез ритма и облика на овим сликама, циљ је био да се посматрач увјери у спонтани и самосвојни одраз сложене човјекове судбине.

Платно представља како борбено поље, тако и поље за наративни ток стеченог знања о умјетности и ликовности. Слике као начин приказивања суштине људске судбине. Слике, као саопштење трагедије и историје битисања. Контура опасује облик, док нерватура линије сугерише његов напон, указујући на неку врсту дивовске снаге и вибрантне динамичности. Додирујући тачке експресионизма, који се пак на неким тачкама додирују са сферама лирске апстракције и Бејконовске конотације, наводе посматрача да искрено и дубоко поима умјетничко дјело као спознају свеобухватне истине о животу.

Наглашавањем снаге, али и пасивног отпора, слика наговјештава аутоматизам потеза, али и спонтани излив емотивног напона, не служећи се само сукцесивним ритмом линија и боје. Разматрањем самог простора слике, уколико би се пратила путања потеза, утврдило би се да се он наставља и када се линија прекине, јер остаје стремљење, односно тенденција да сама линија и покрет продуже свој продор у простор. Простор у комбинацији са идејом носи у себи интимно богатство рашчлањене судбине, лица и наличја. Преношењем облича судбине на платно слика постаје богатија за категорију ликовности. Дакле, бавећи се самом идејом судбине, лица и наличја, покушај да се

⁹² *Ибид.*

сликарством открију корјени који вуку још од давно устаљених идеологија и тенденција. Тежњом за уласком у дубину простора, у сучељавање, ангажованост, али и у неку врсту поезије, настојала се у изградити нова тумачења нове струје и новог таласа умјетника. Символ, знак, метафора и комплексна асоцијативност неке су од кључних ствари при стварању умјетничког дјела.

Да би се одређена комуникација између посматрача и слике остварила, емитовање порука мора да се изврши на основу експресивног знаковног репертоара. Као такво, сликарство постаје озбиљан и тежак посао, јер са идејама које слика носи поглед на умјетност добија нови осврт на поштовање материје и стања симбола. То поштовање материје и чврста заснованост на историјским секвенцама јесу основна начела истраживања и експериментисања. Даљим усавршавањем и развојем метода тежићу да постигнем компоненту сликарске самодовољности и новог приступа умјетности.

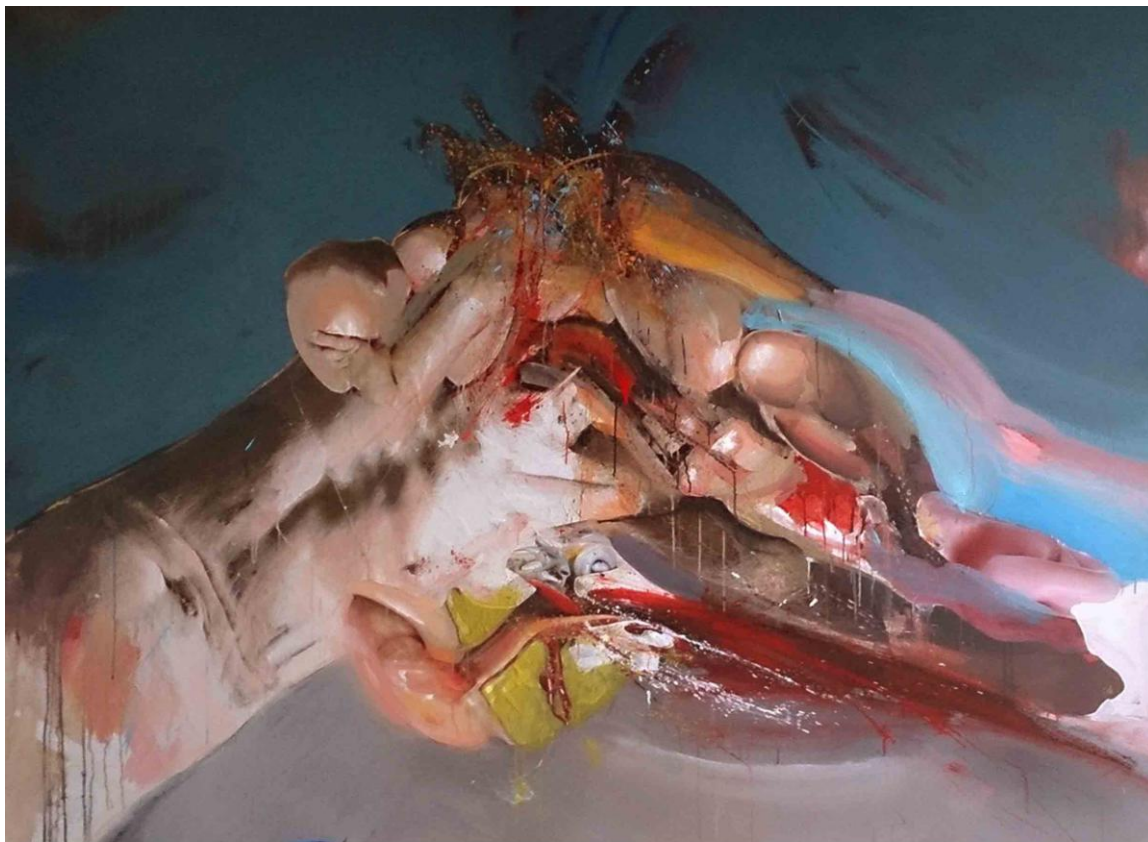
Новим групацијама и генерацијама, као и стилским оријентацијама, отвара се простор за узајамно огледање и самокритику. Зидови добијају конотацију огледала, а слике одраз умјетника. Дакле, реалност живота којим се живи и свијета у коме се живи све више се сагледава кроз призму нових медија. Око камере као хладно и неутрално средство за фокусирање одабраних призора и ситуација претвара се у камеру сликаревог ока, које ту објективност визуелних података транспонује у нову реалност.

Обновом апстрахованих облика, експанзијом боја и уношењем неке врсте поетичности на сликама ненаметљиво се указује посматрачу да се сликом може прочитати дубина нечије судбине. Намјерно усредсређен на људски лик и наличје, као тематско поглавље, истакнут је читав низ новонасталих, симултано опстајућих и недовољно уочених секвенци. Кроз експанзију саме теме, знакова и боје, радовима скреће се пажња и на оно недовољно валоризовано, ненаметљиво и тихо. На ону врсту прећутне судбине, на ону врсту њених интимних исповијести лица, чији се лирски дијапазон злослутне лепоте забитих предела и носталгичне евокације незаборавно да сагледати и прочитати на портретима.

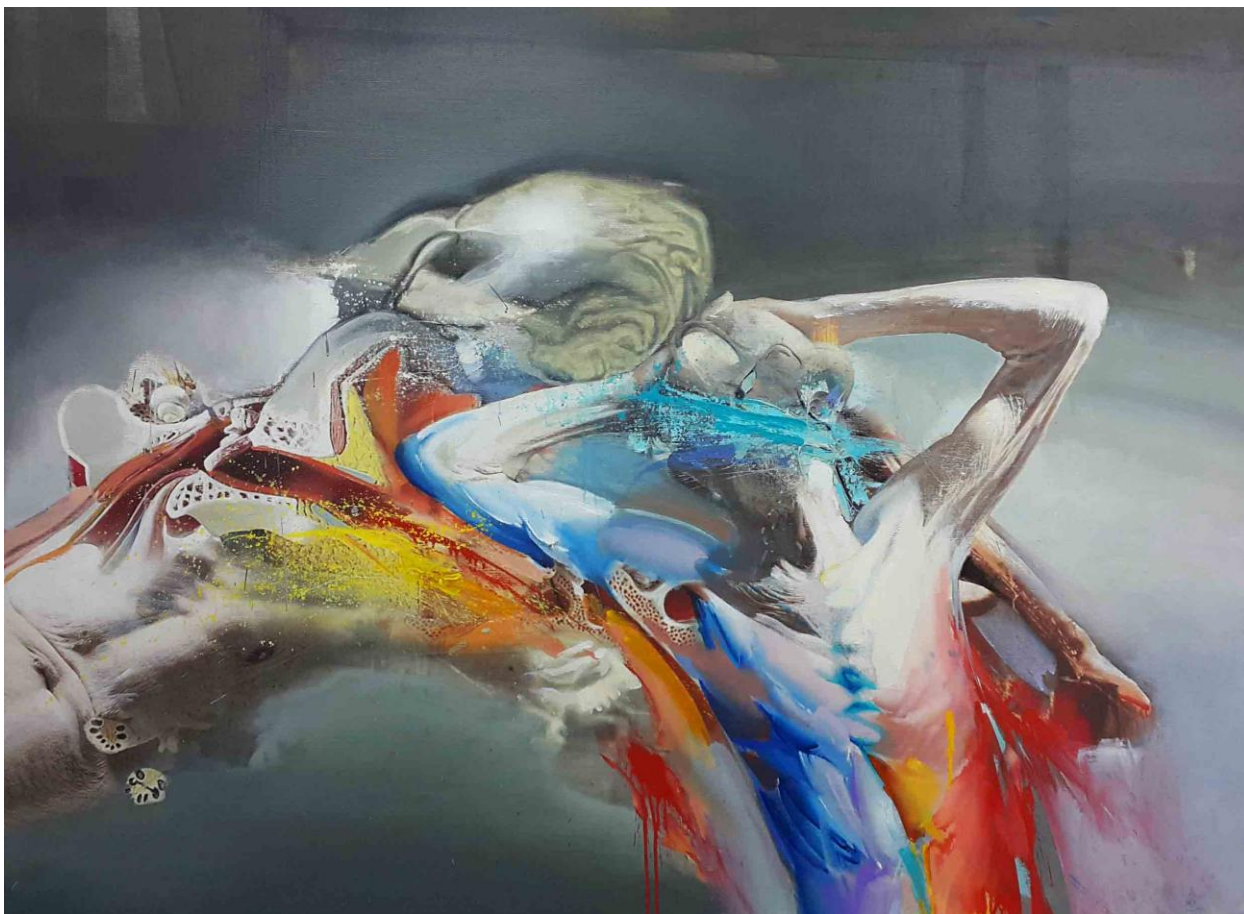
Надам се да ћу својим сликама и даљим радом дубље задирати како у традицију, тако и у апстракцију. Покушаћу да спојим интимни човјеков садржај са суштином живота, а слику доведем до компоненте свевремености и свеприсутности, до неке врсте

катализатора за постизање хуманизованог људског интегритета. Треба преорати већ утабано тло и засадити нове идеје и облике, утрти нове путеве, надокнадити пропуштено, постићи испредњачено и достићи стваралачку зрелост.

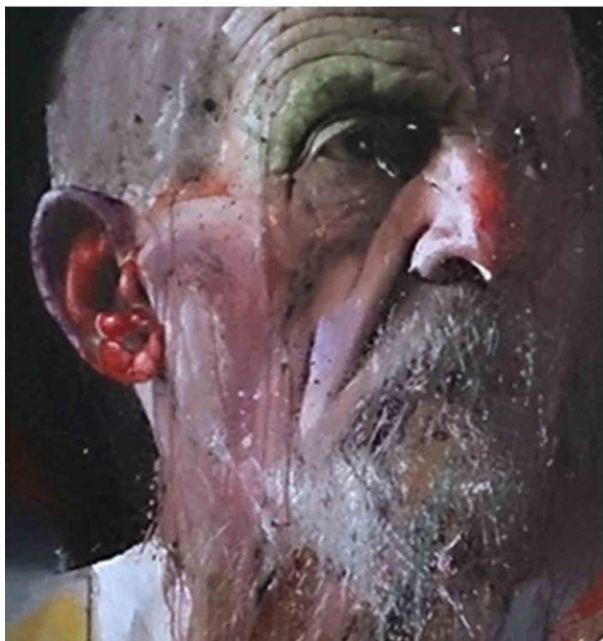
Радови



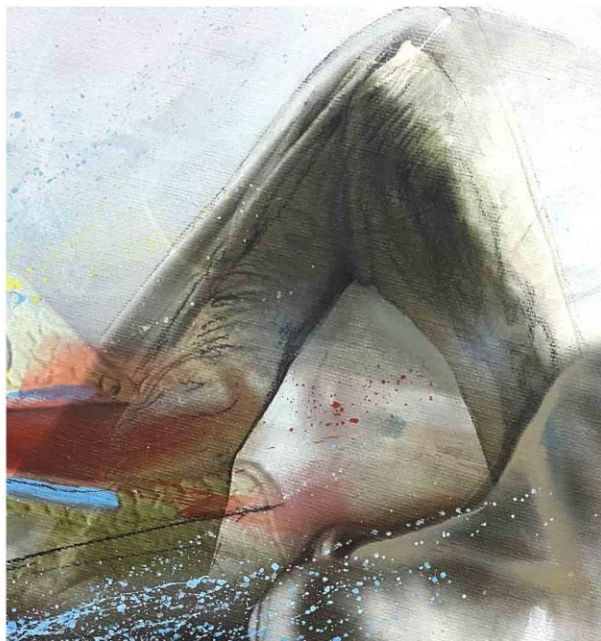
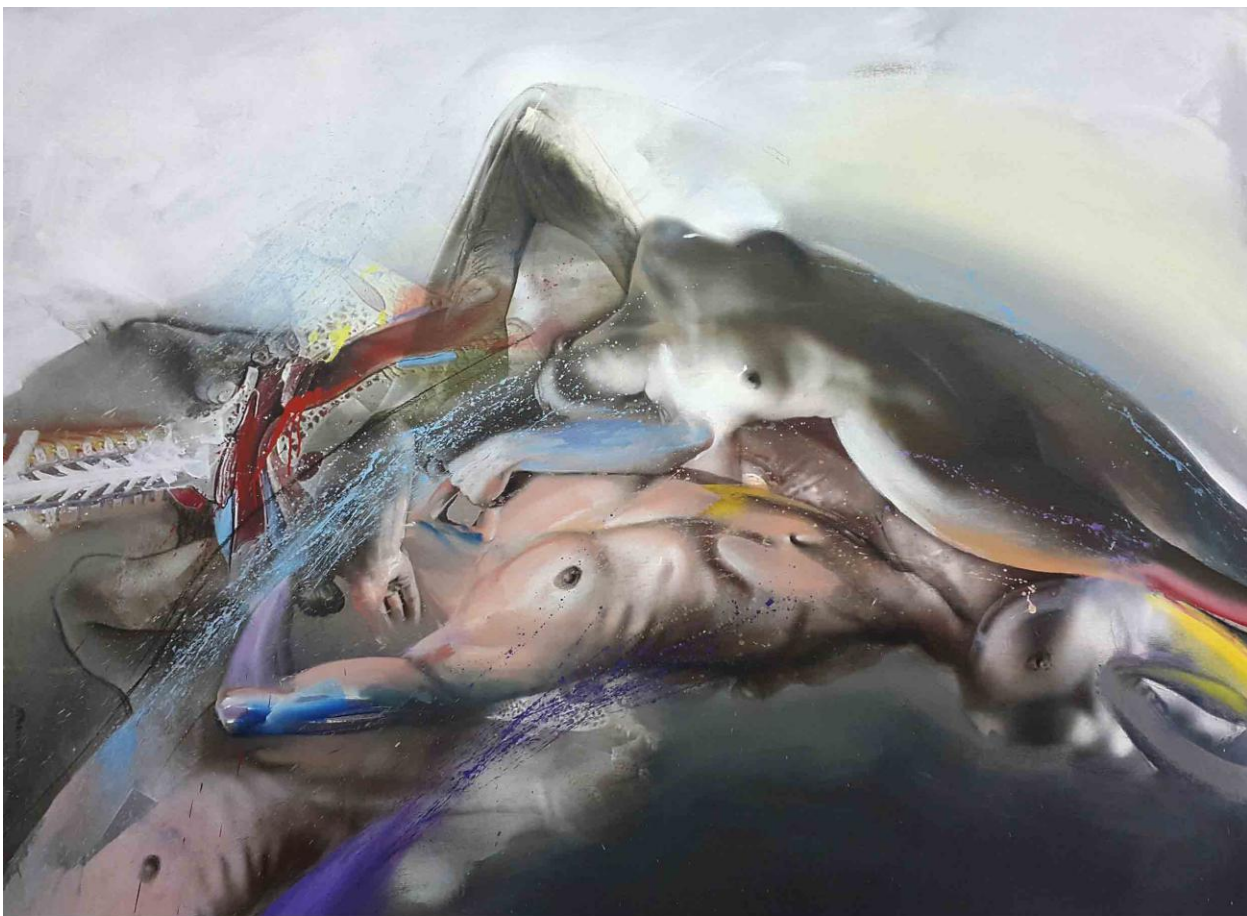
Сучељавање, уље на платну, 200x160 цм, 2013.



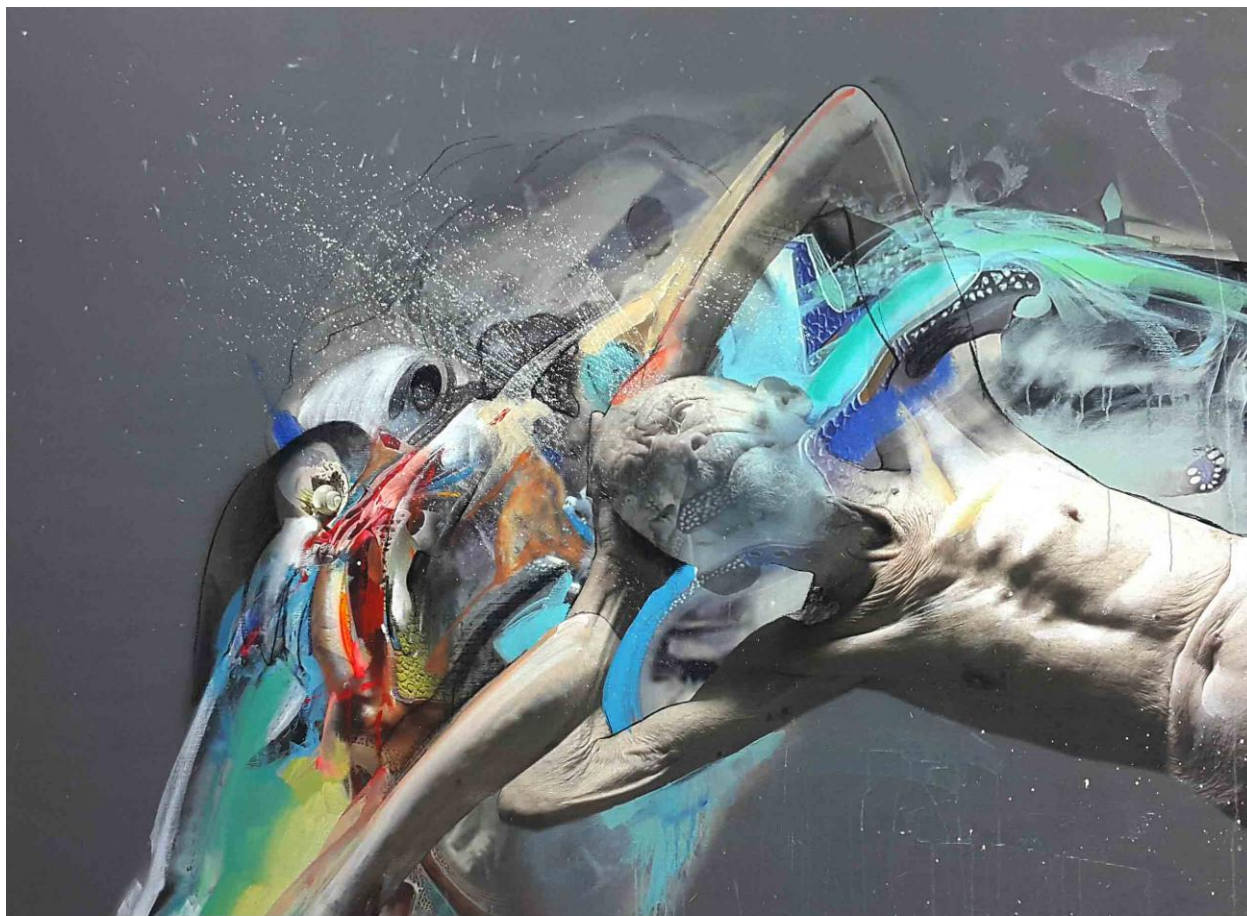
Колористички пад, уље на платну, 200x160 цм, 2015.



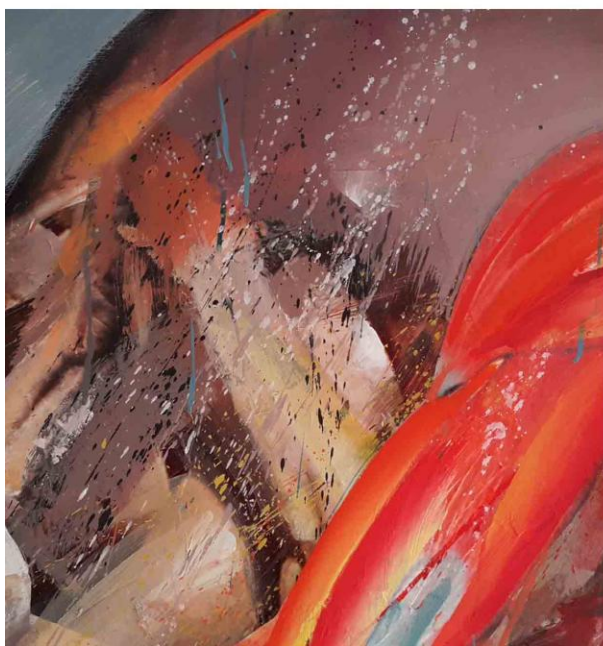
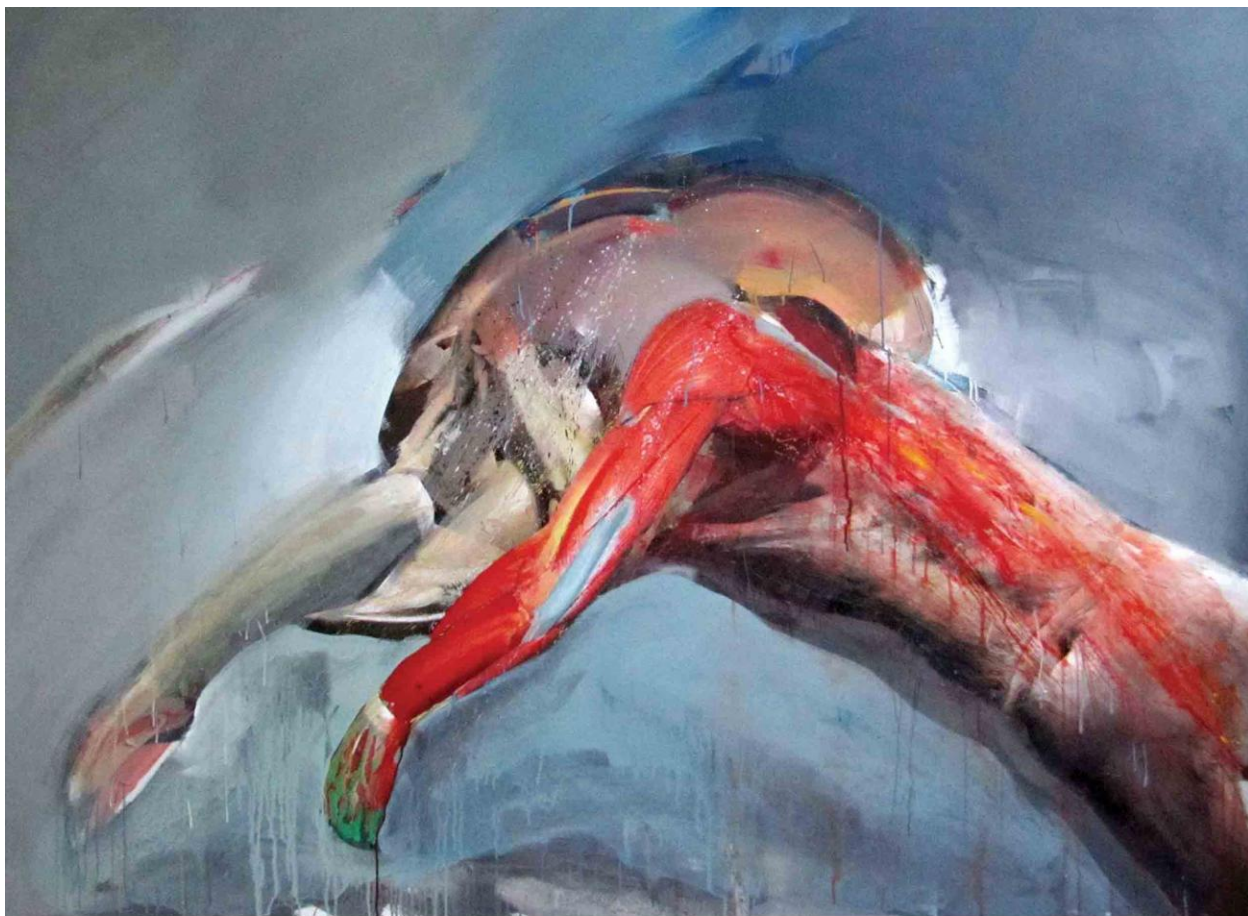
Скок, уље на платну, 200x140 цм, 2013.



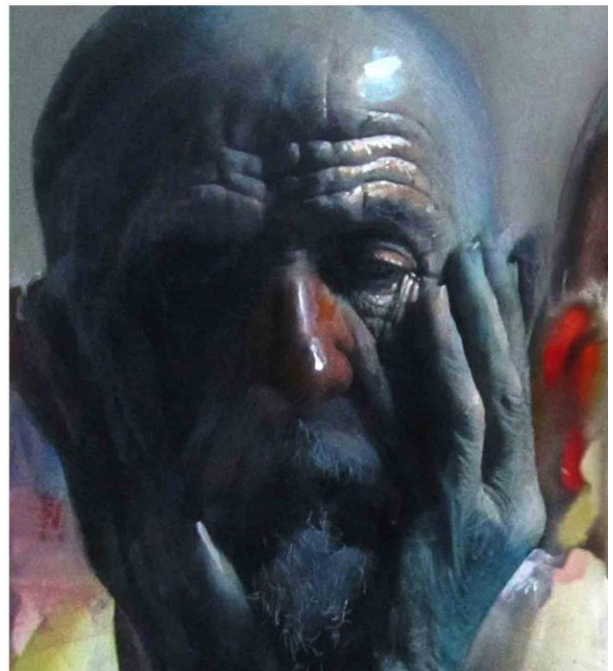
Понс, уље на платну, 200x160 цм, 2015.



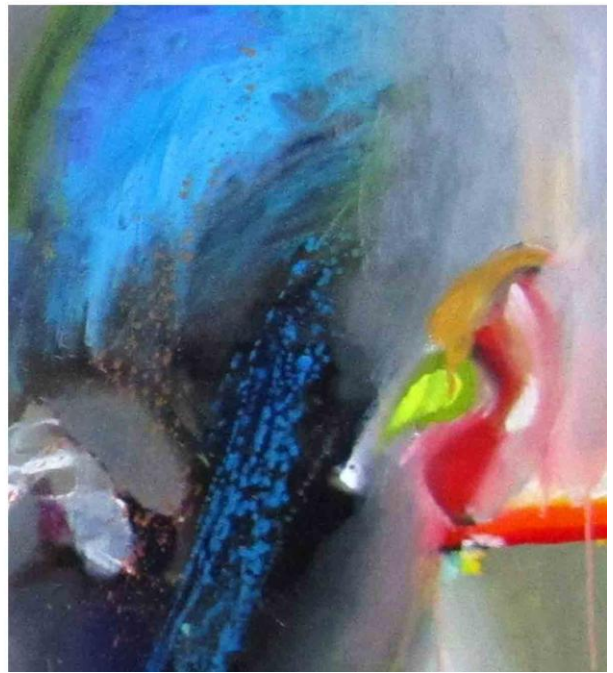
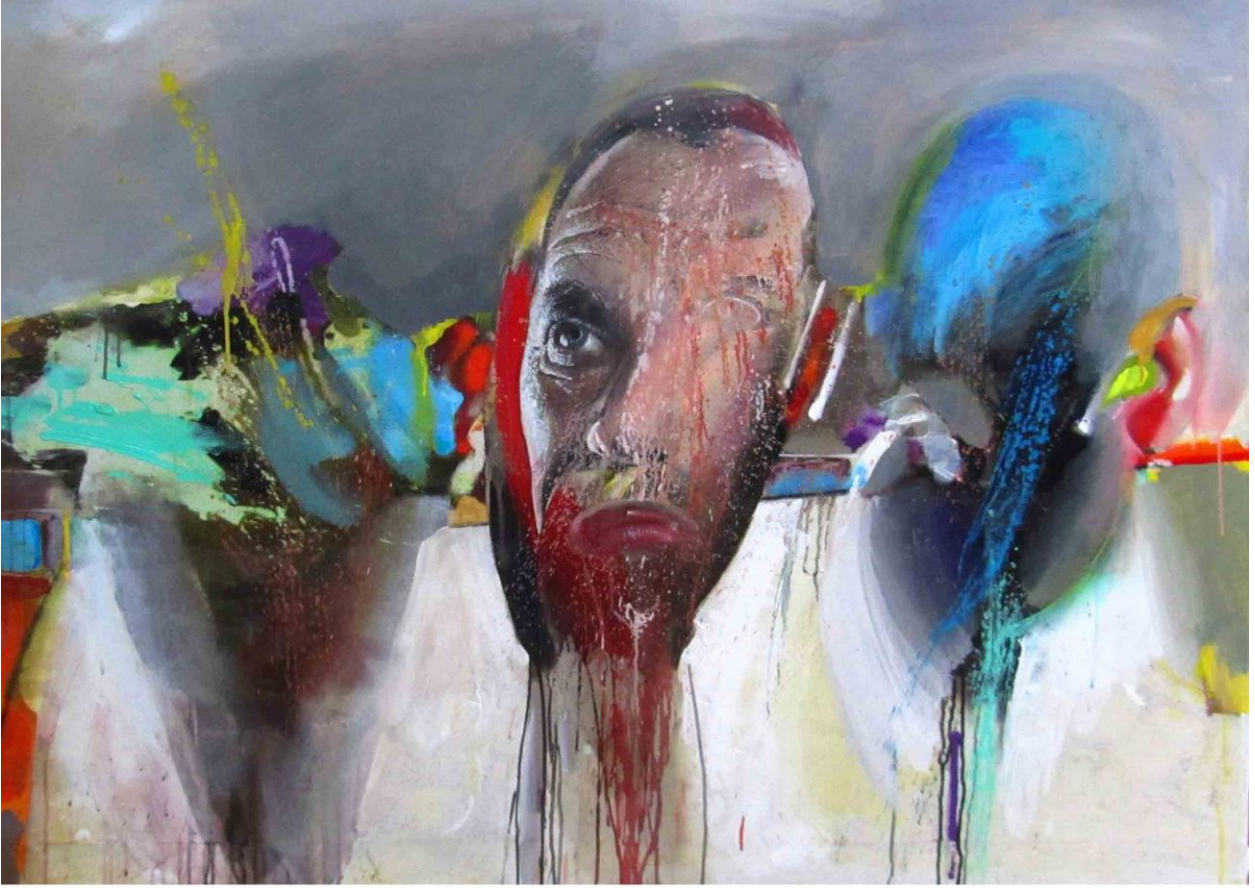
Лет, уље на платну, 200x160 цм, 2015.



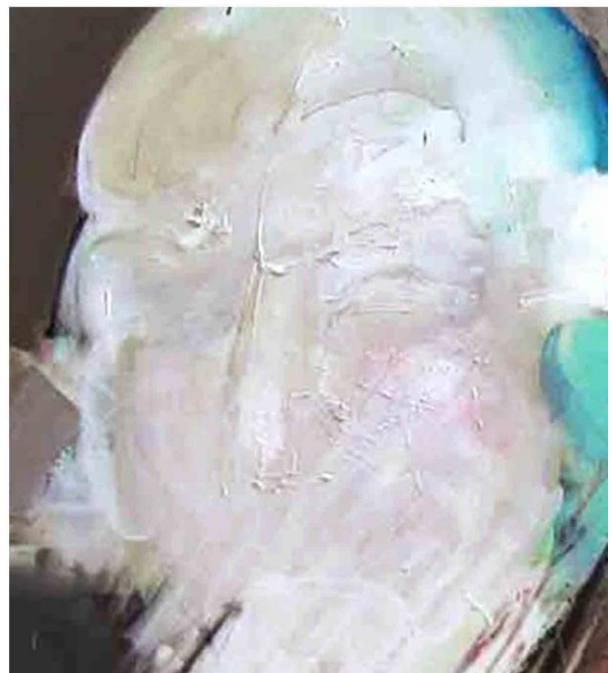
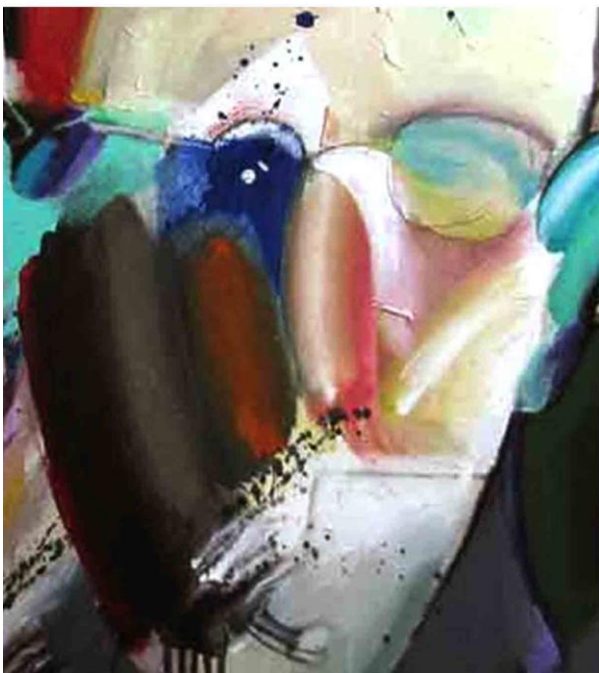
Рашчлањивање анатомије, уље на платну, 200x160 цм, 2013.



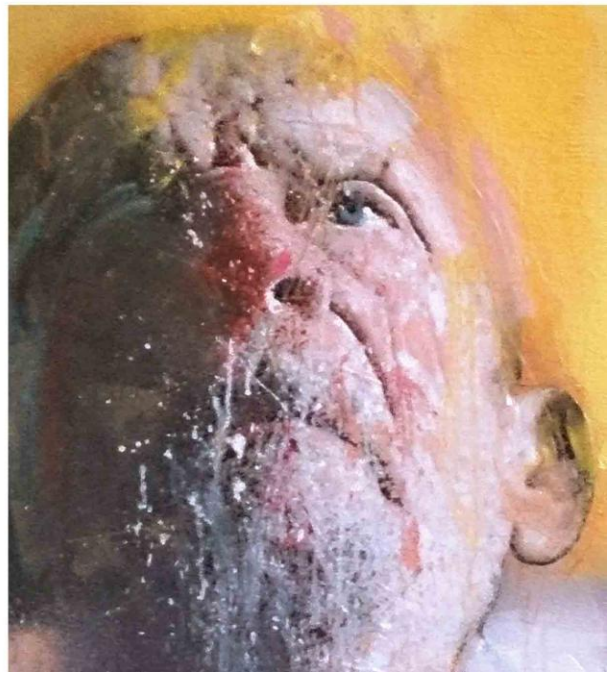
Раслојавање лица, уље на платну, 150x100 цм, 2013.



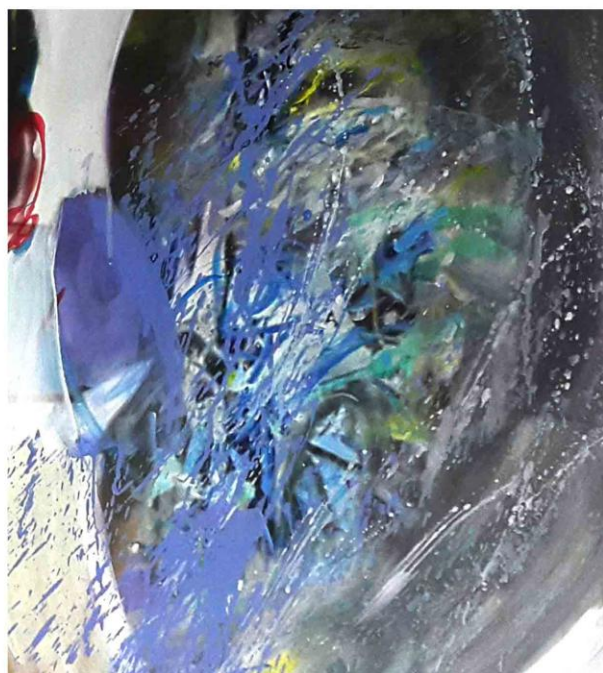
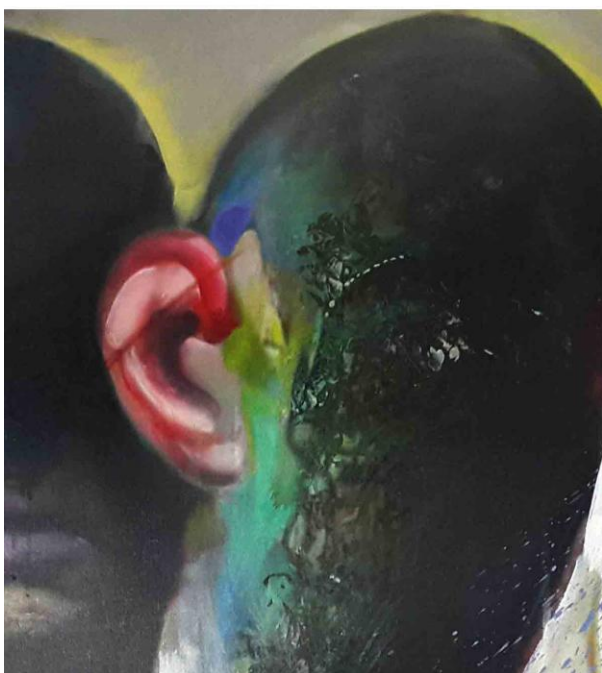
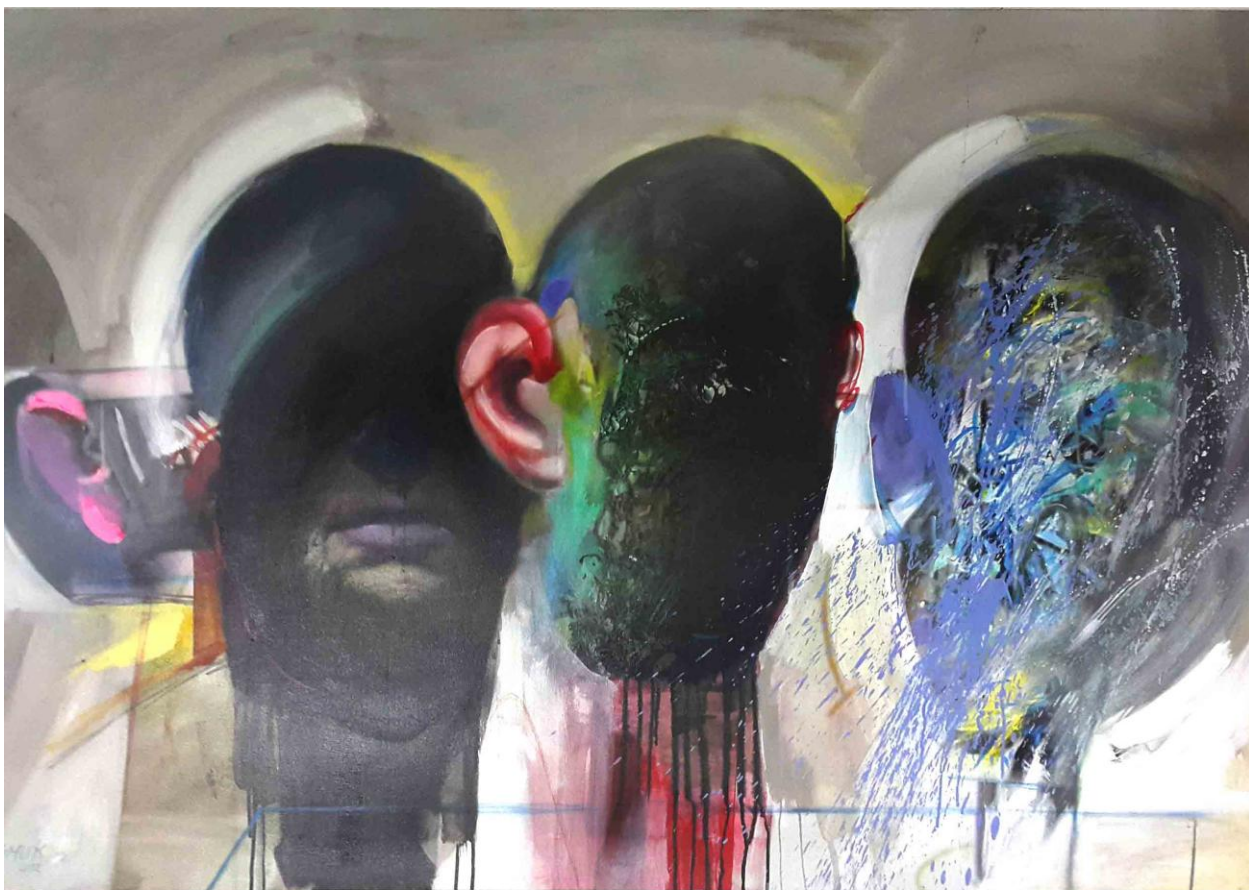
Деконструкција лика, уље на платну, 150x100 цм, 2013.



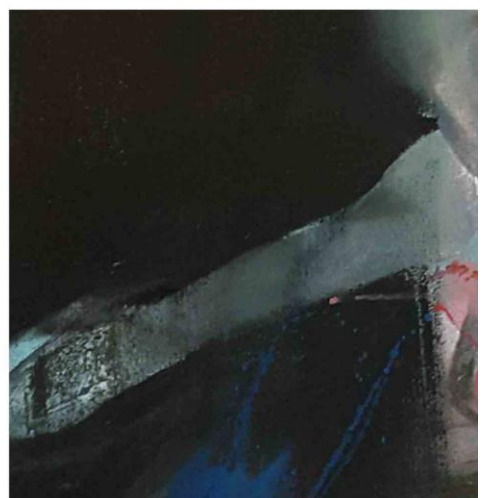
Наличја, уље на платну, 150x100 цм, 2013.



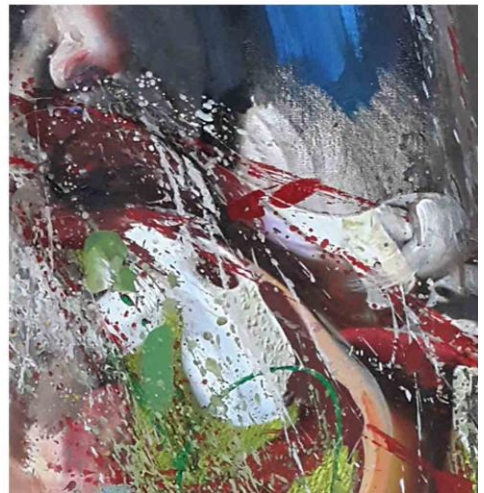
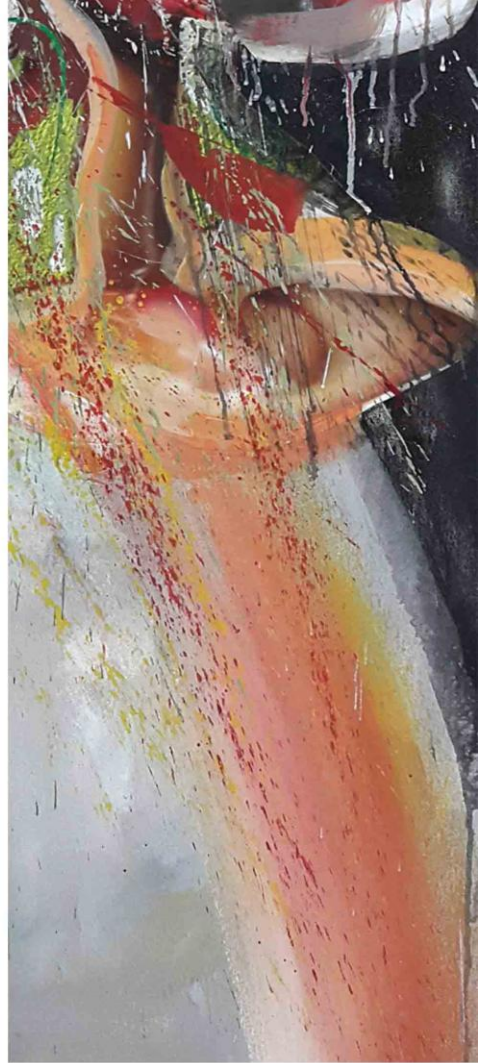
Вертиго, уље на платну, 150x100 цм, 2013.



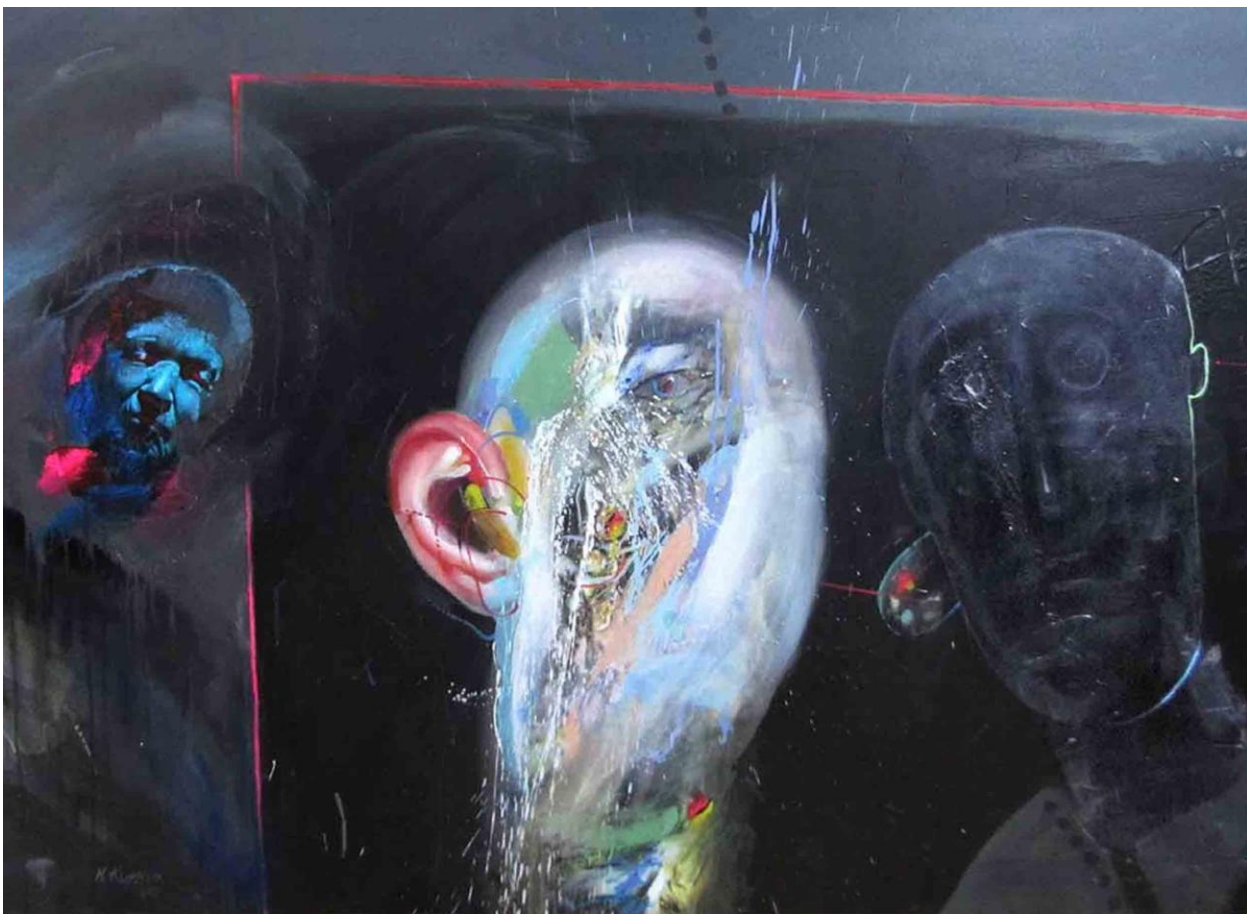
Деконструкција налицја, уље на платну, 150x100 цм, 2012.



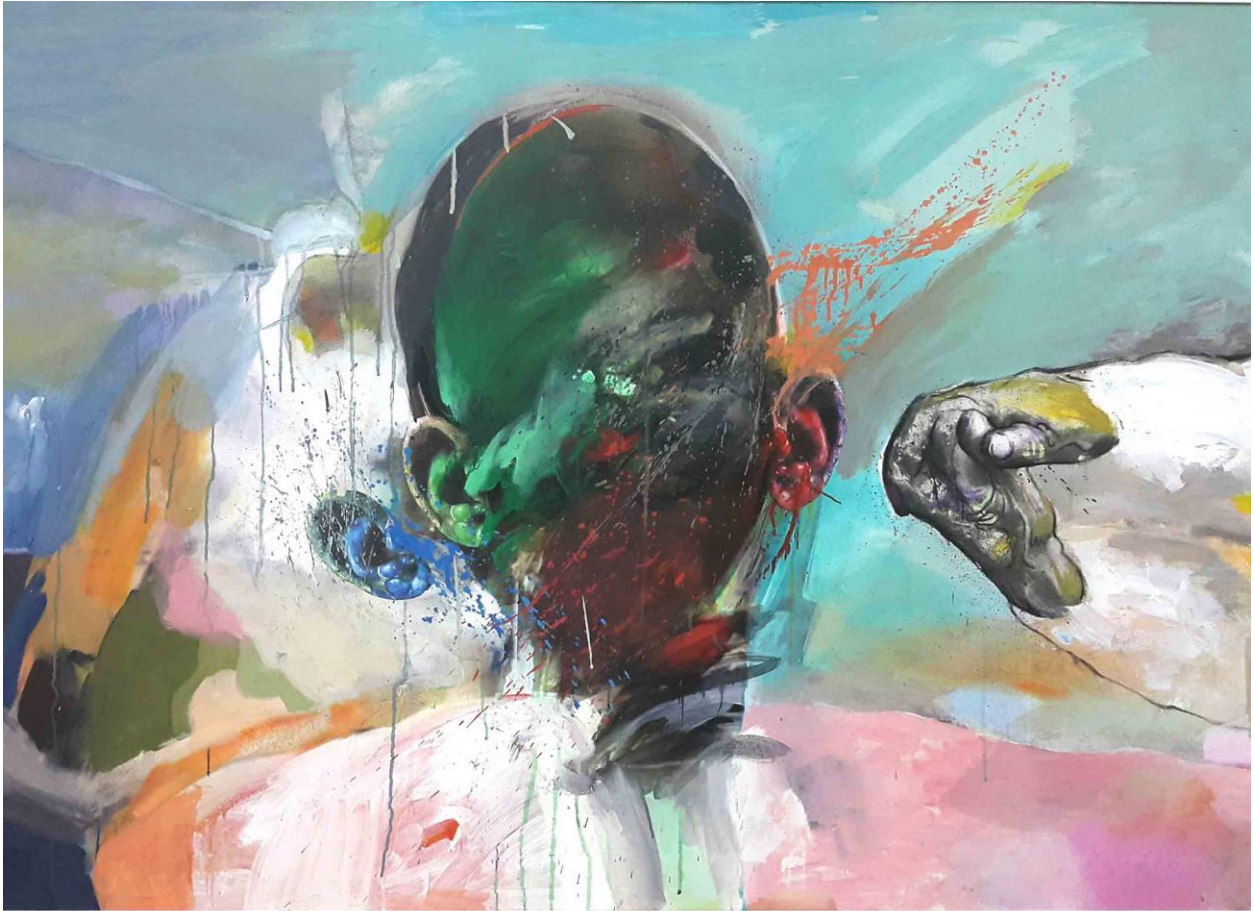
Деконструкција фигуре, уље на платну, 100x150 цм, 2014.



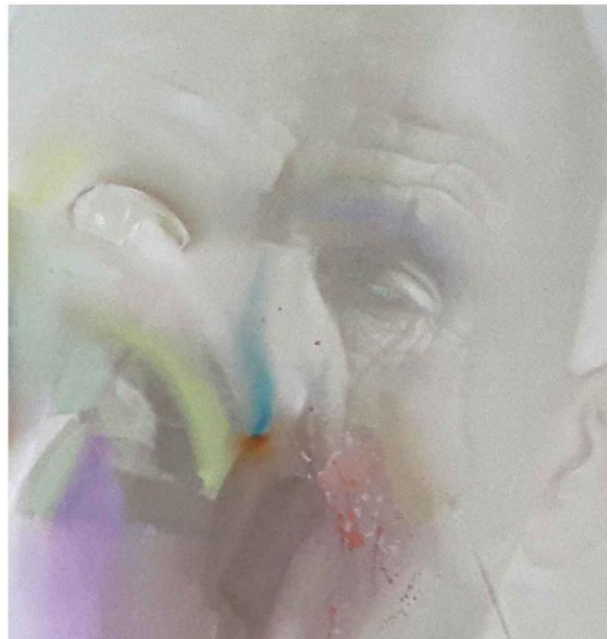
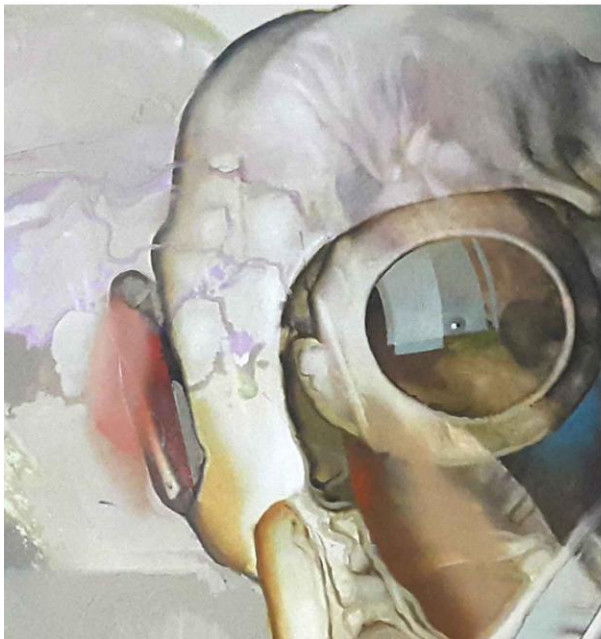
Пад 1, уље на платну, 100x150 цм, 2013.



Парадокс звука, уље на платну, 150x100 цм, 2011.



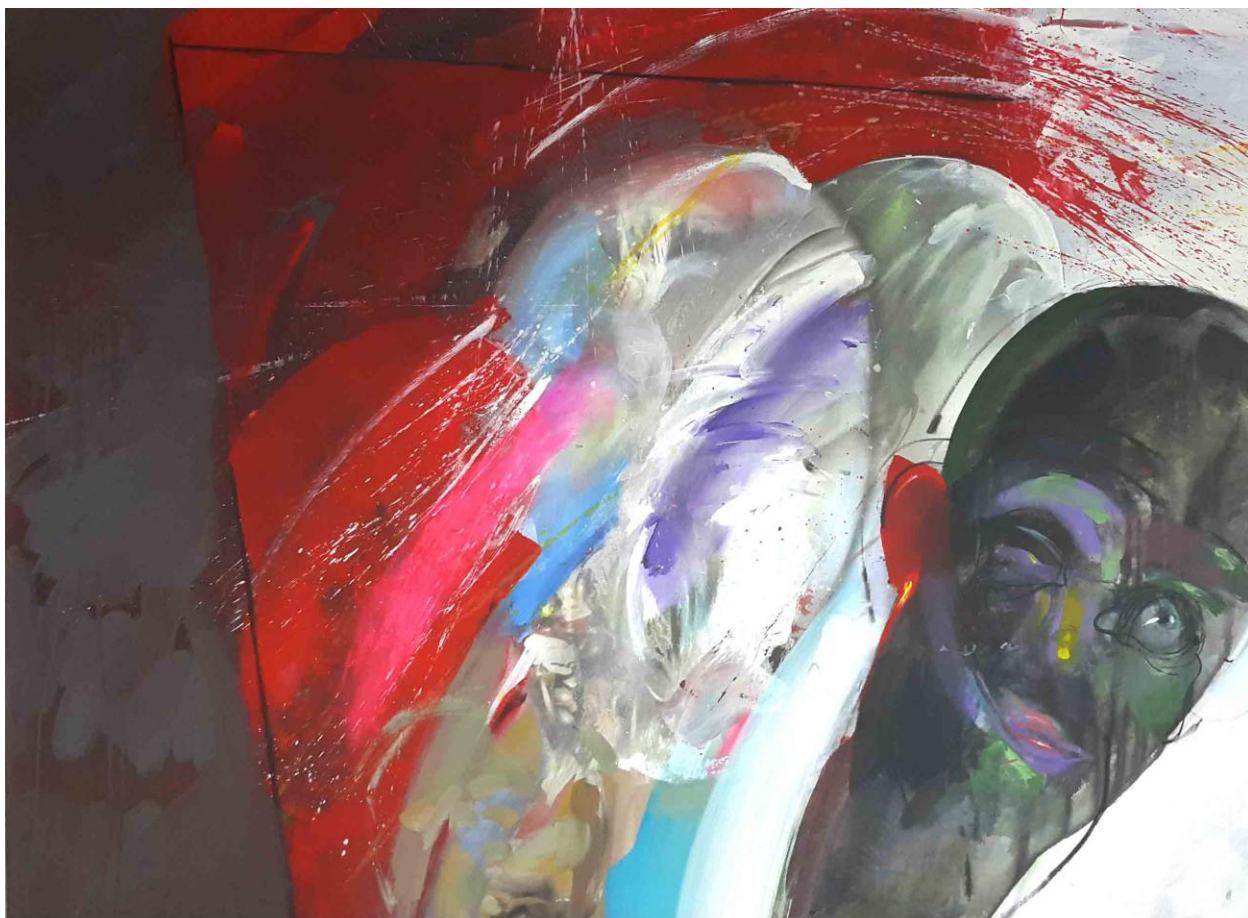
Лица и наручја, уље на платну, 200x160 цм, 2013.



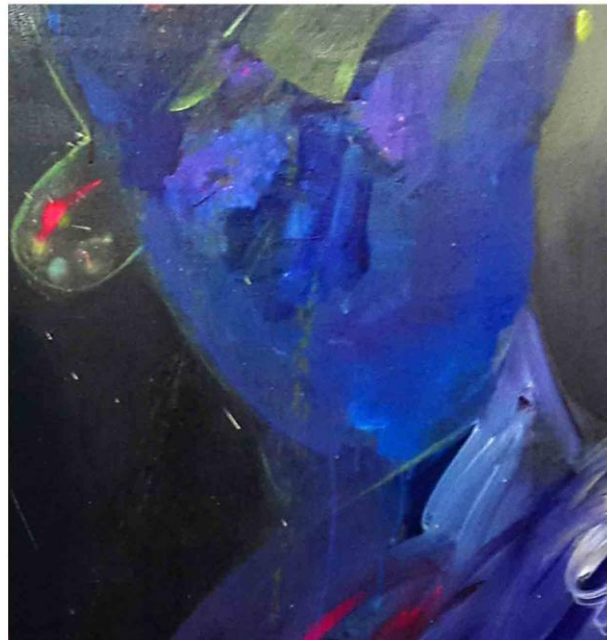
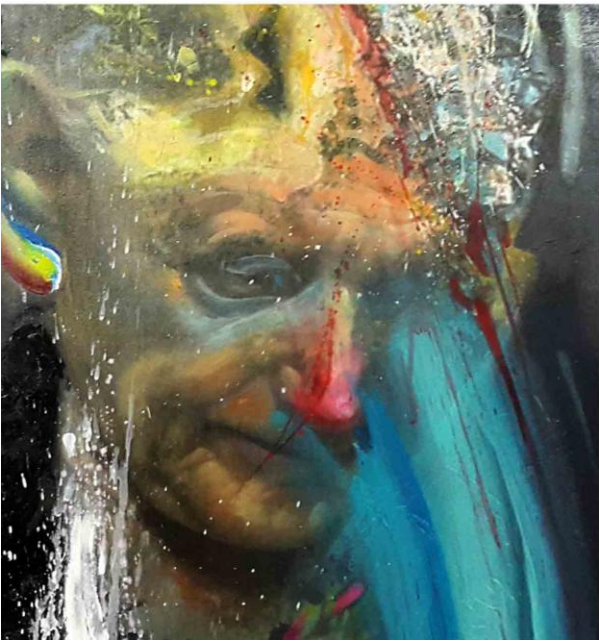
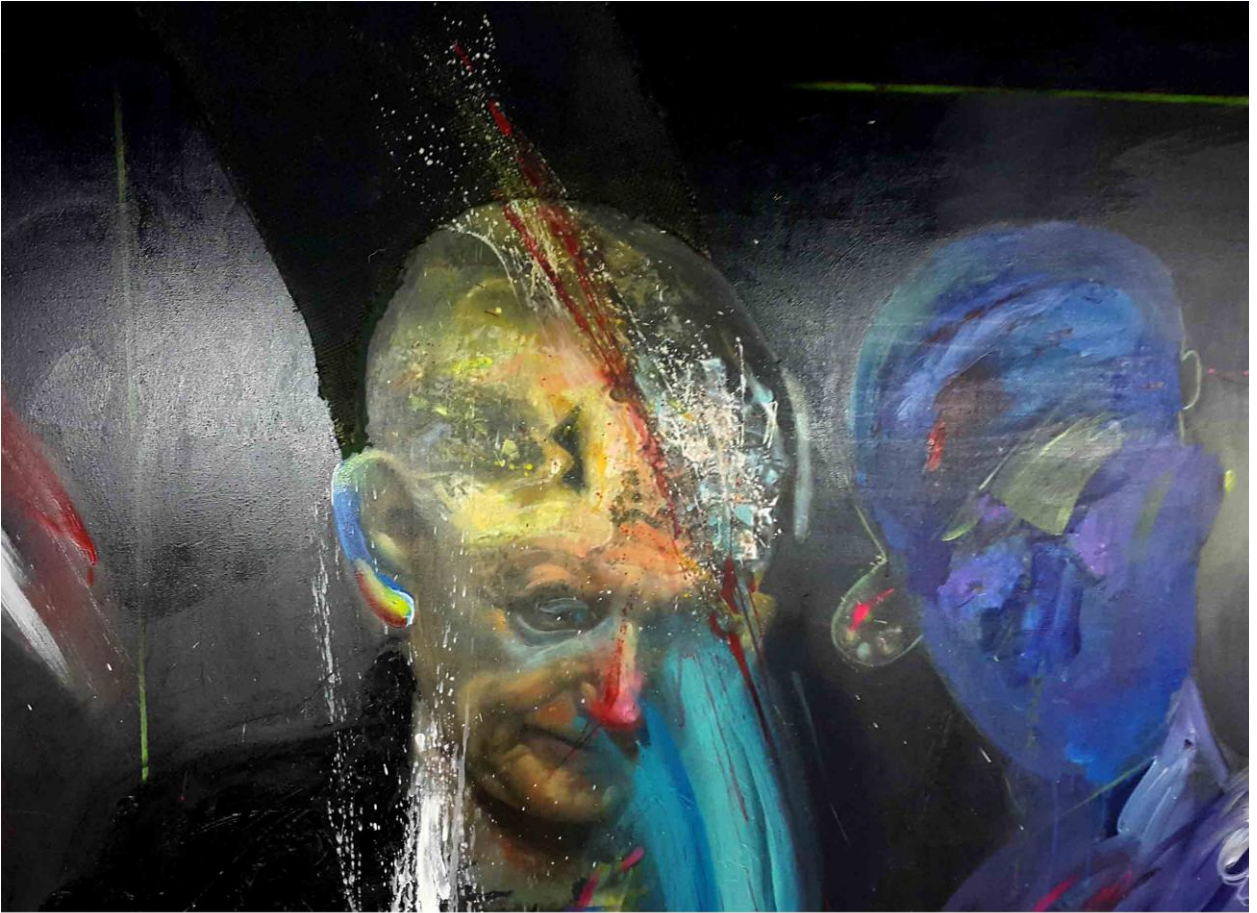
Објективан посматрач I, уље на платну, 150x100 цм, 2013.



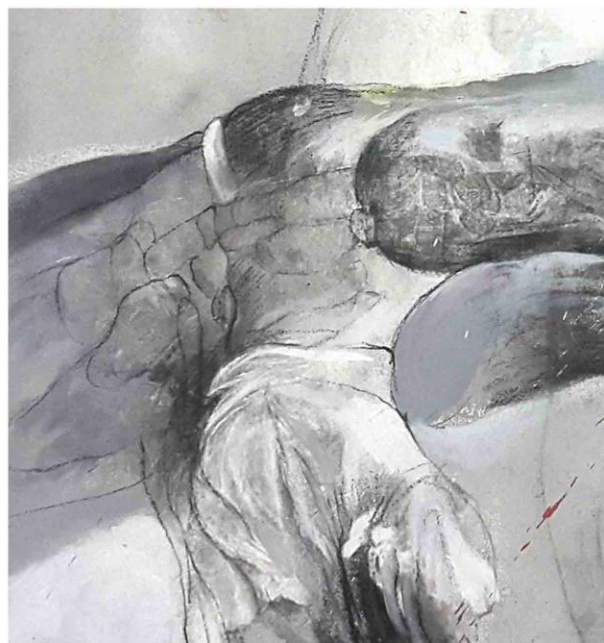
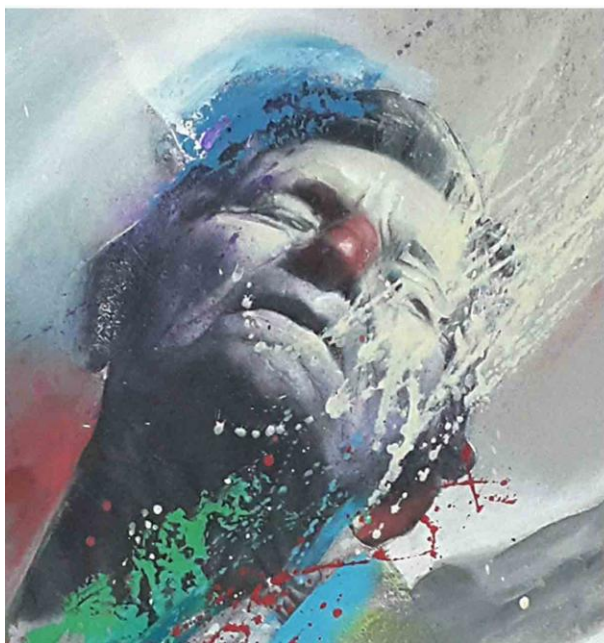
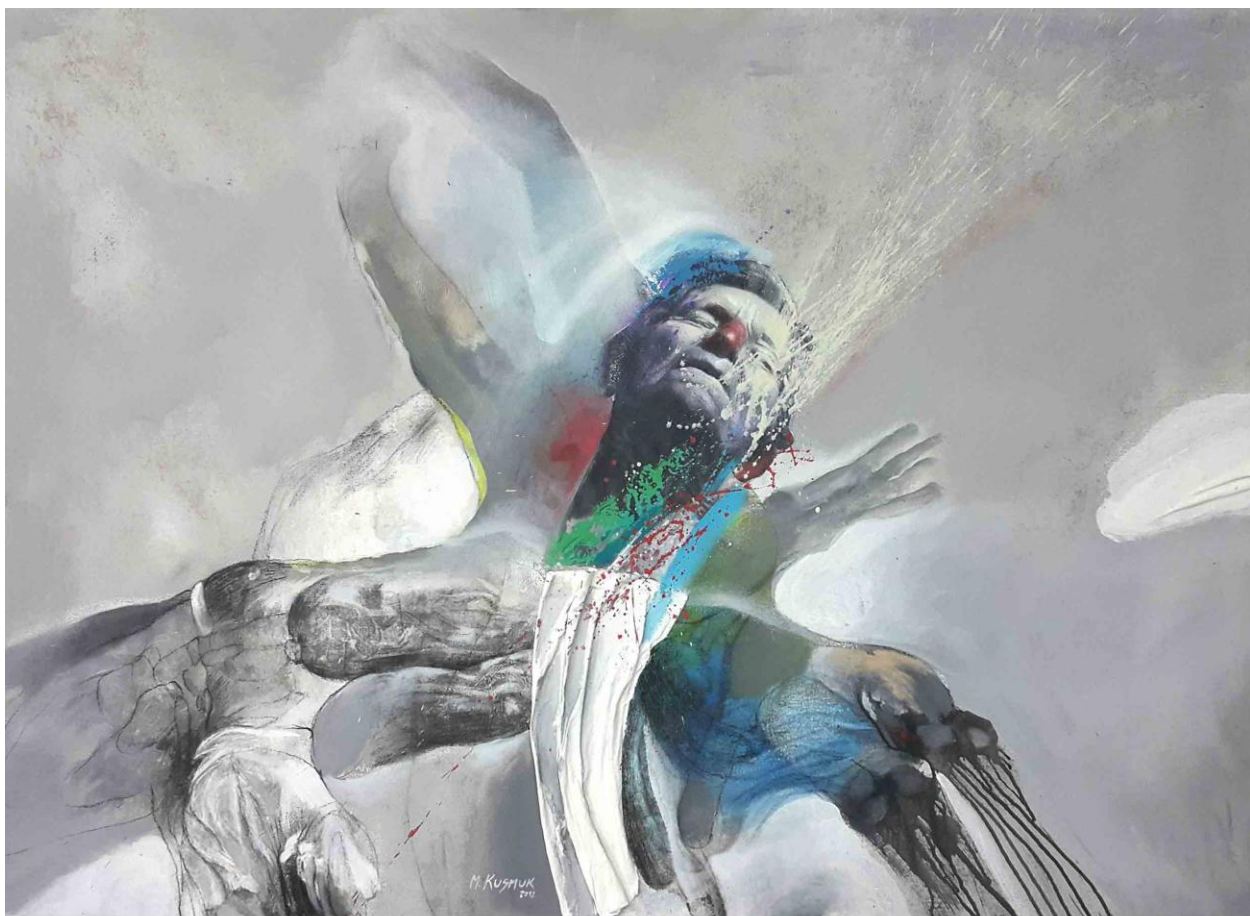
Посматрачи, уље на платну, 150x100 цм, 2011.



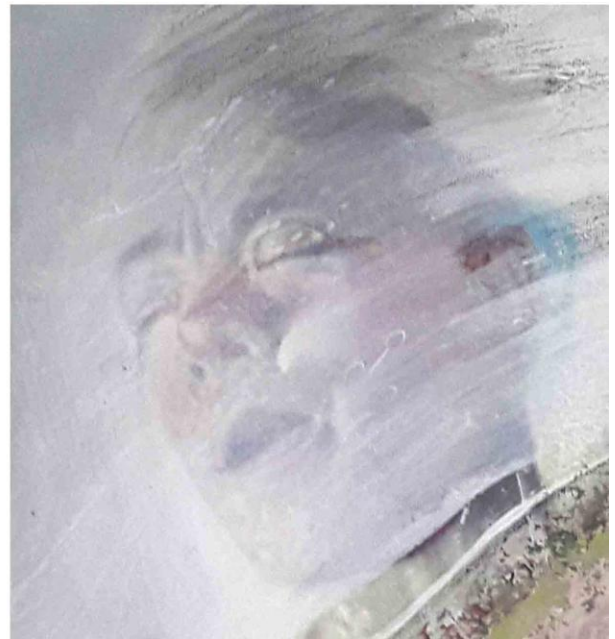
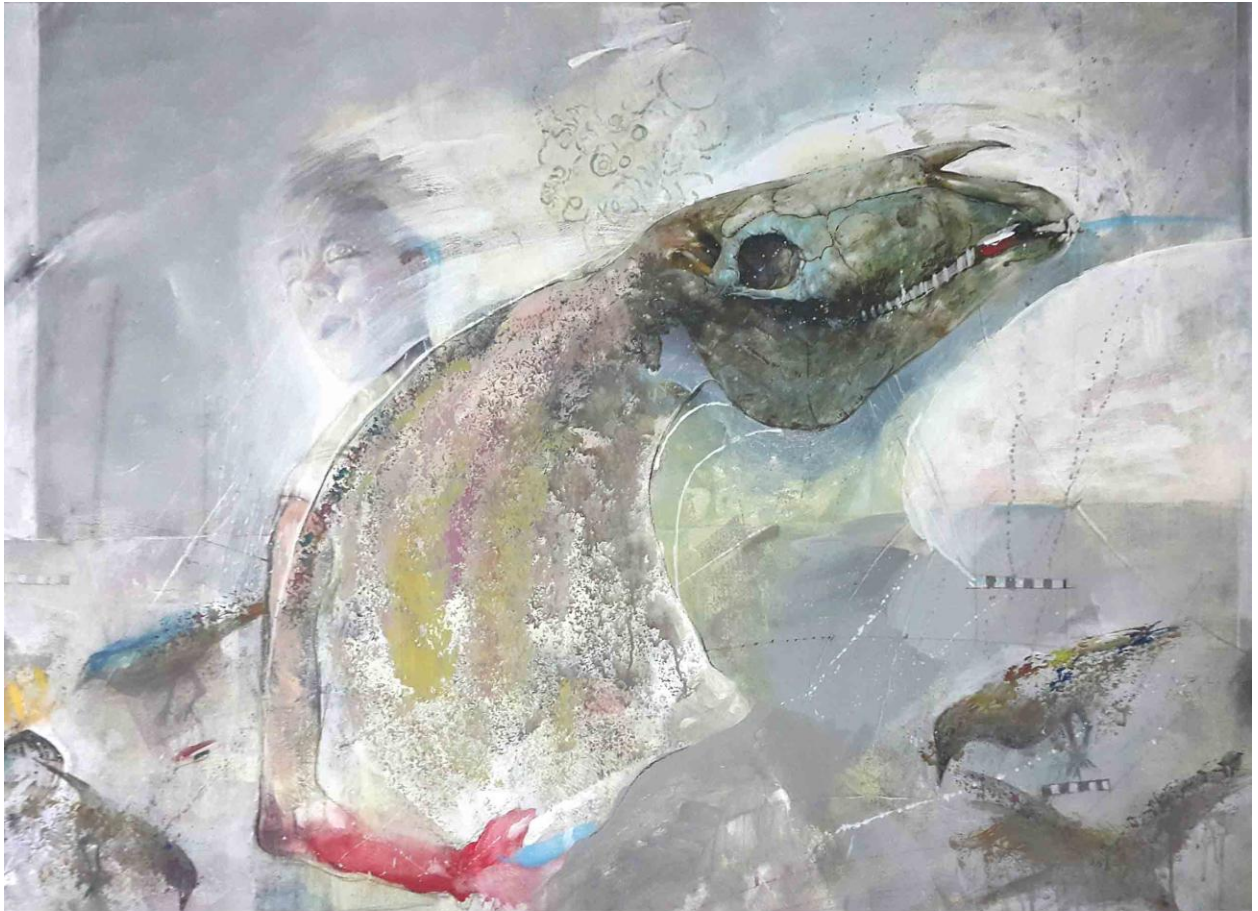
Објективан посматрач 2, уље на платну, 150x100 цм, 2011.



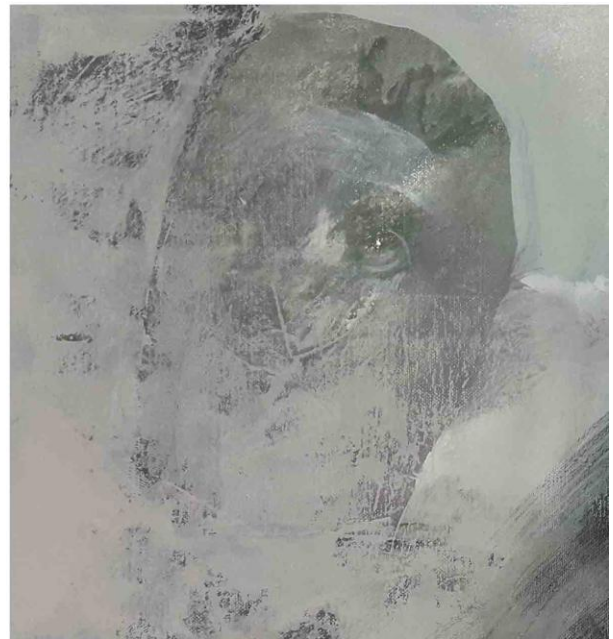
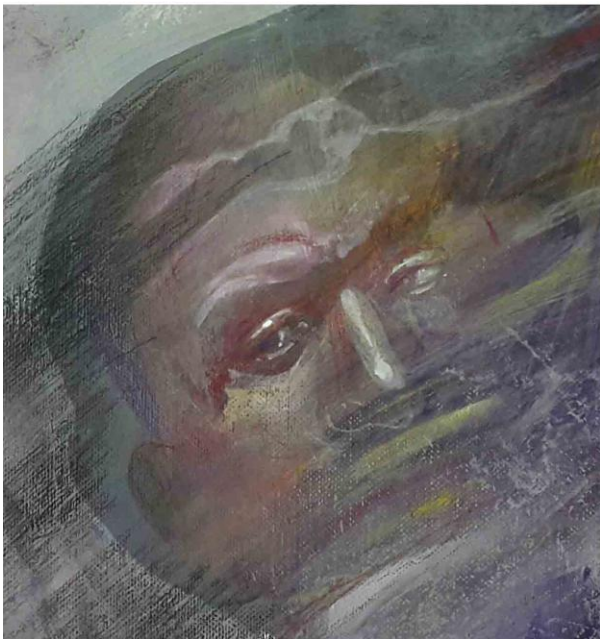
Лица и наличја 1, уље на платну, 150x100 цм, 2011.



Ишчекивање, уље на платну, 150x100 цм, 2011.



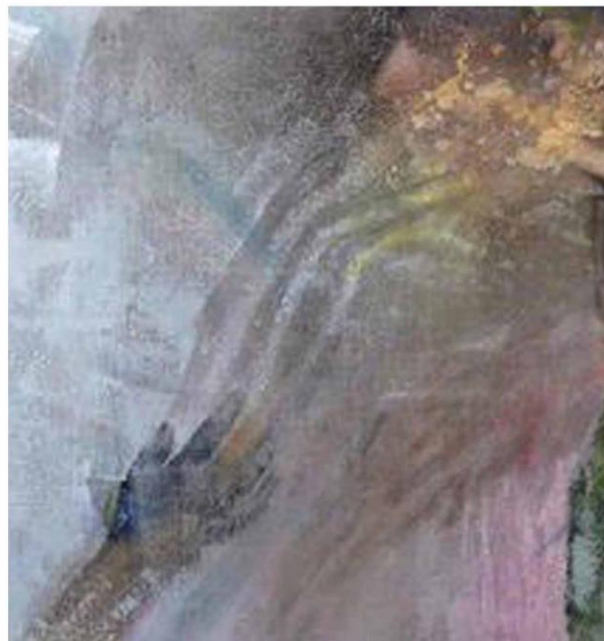
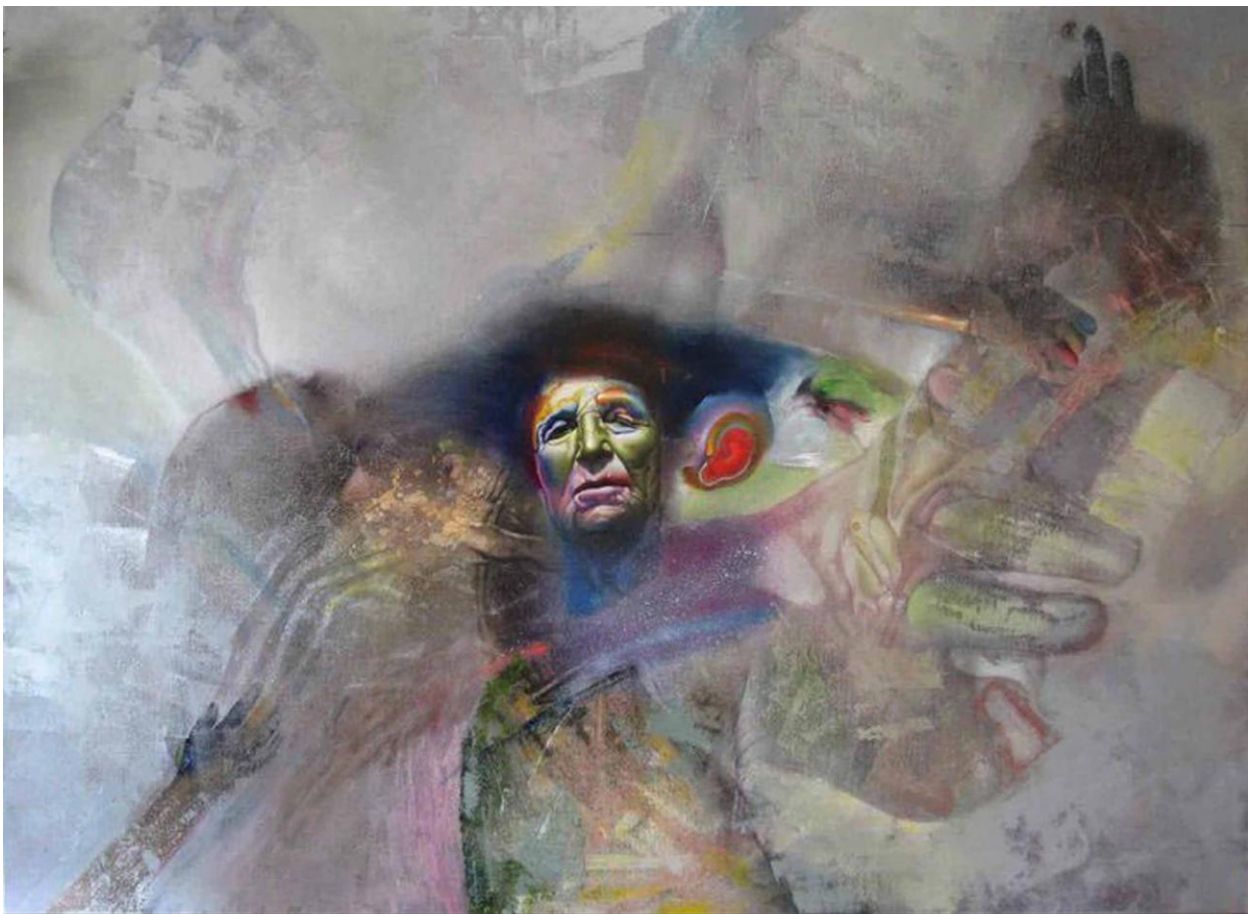
Анатомија звука, уље на платну, 150x100 цм, 2012.



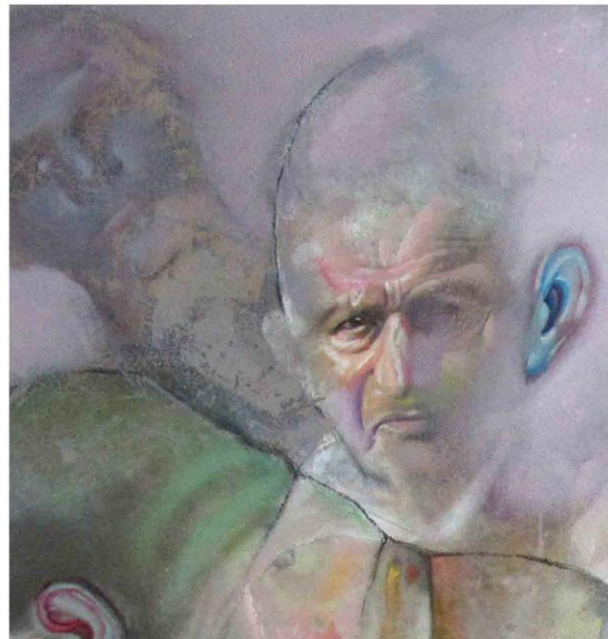
Анатомија тишине, уље на платну, 150x100 цм, 2012.



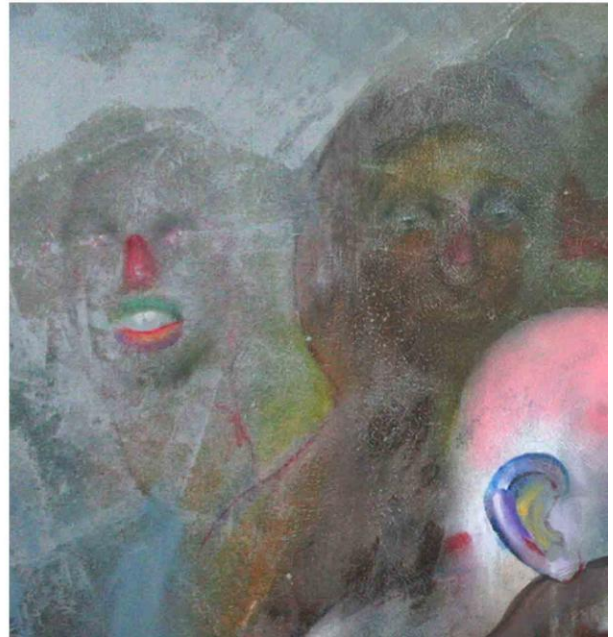
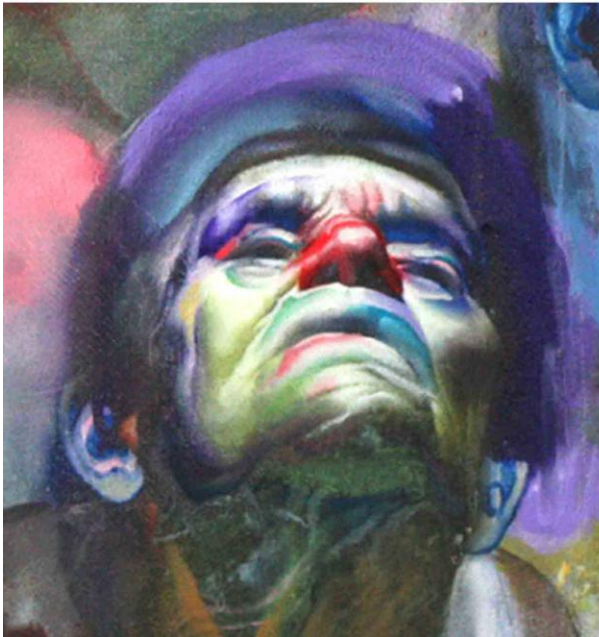
Лица и наличја 2, уље на платну, 150x100 цм, 2011.



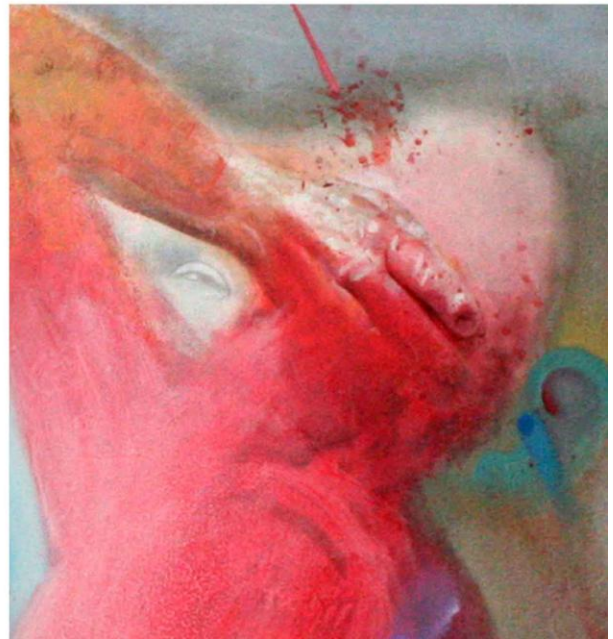
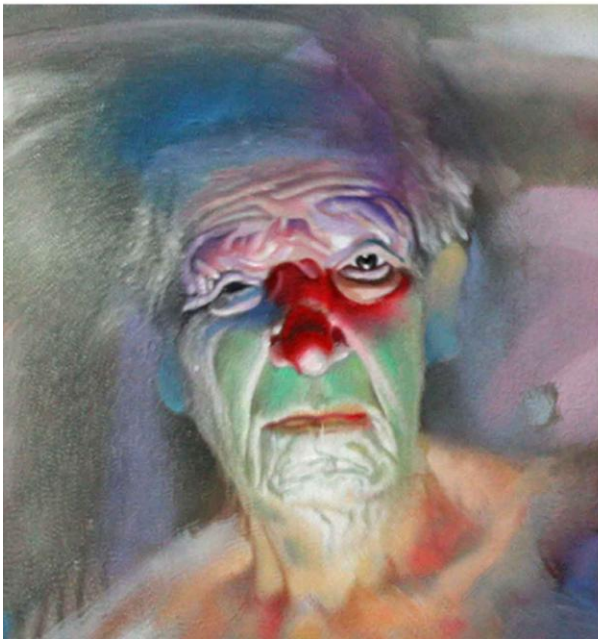
Очевици 1, уље на платну, 150x100 цм, 2011.



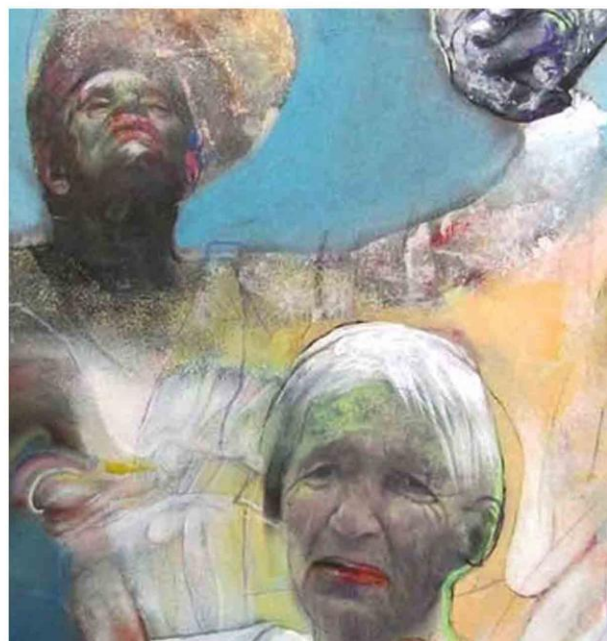
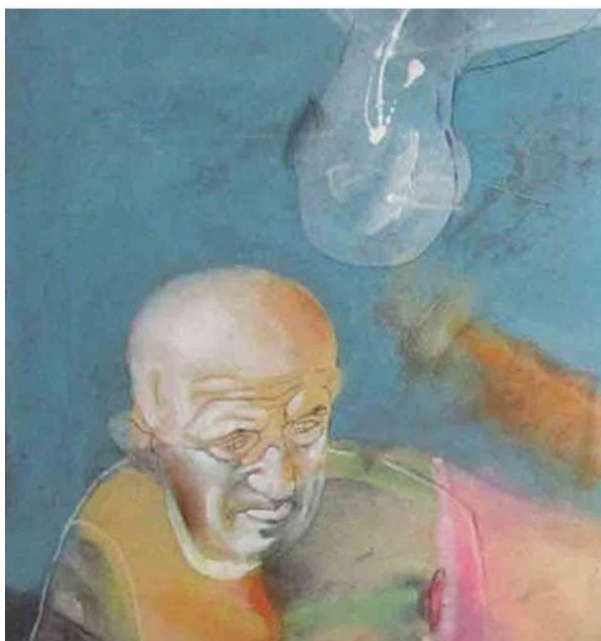
Предсказање, уље на платну, 150x100 цм, 2011.



Очевици 2, уље на платну, 150x100 цм, 2012.



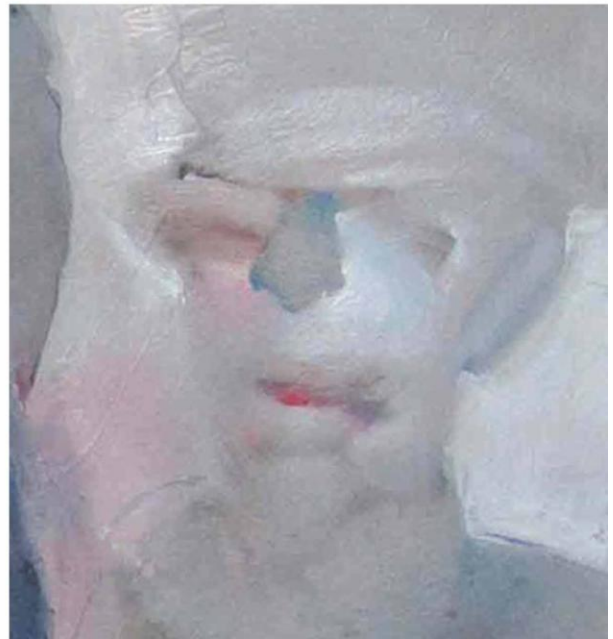
Очевици 3, уље на платну, 150x100 цм, 2012.



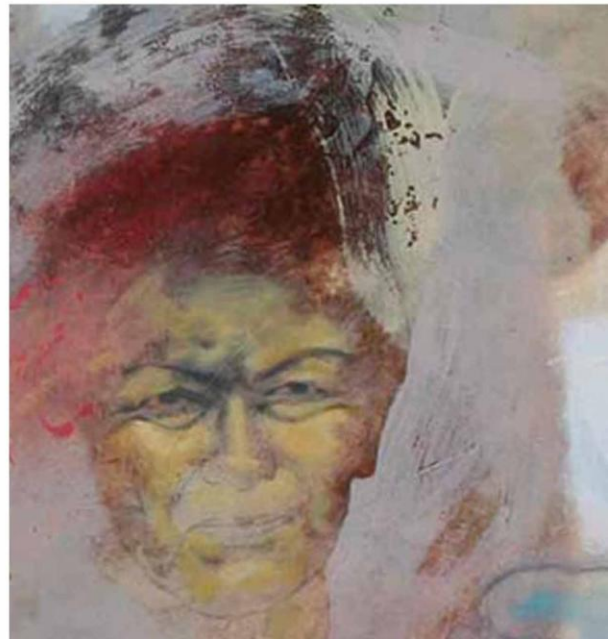
Предах очевидаца, уље на платну, 160x120 цм, 2011.



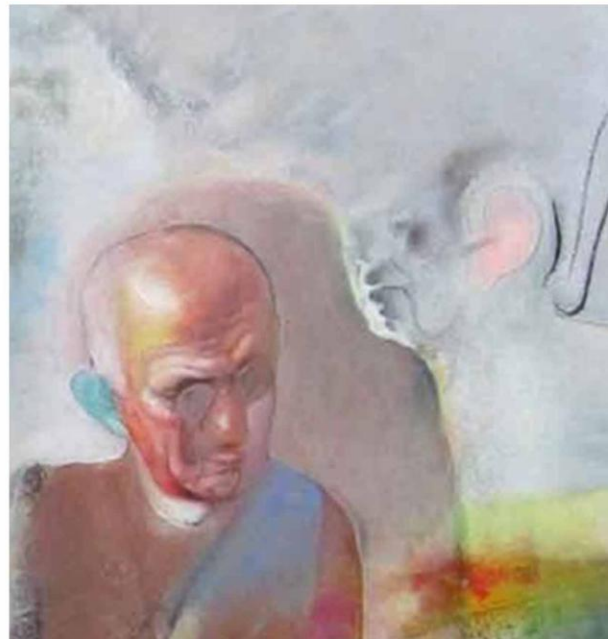
Препознавање, уље на платну, 150x100 цм, 2012.



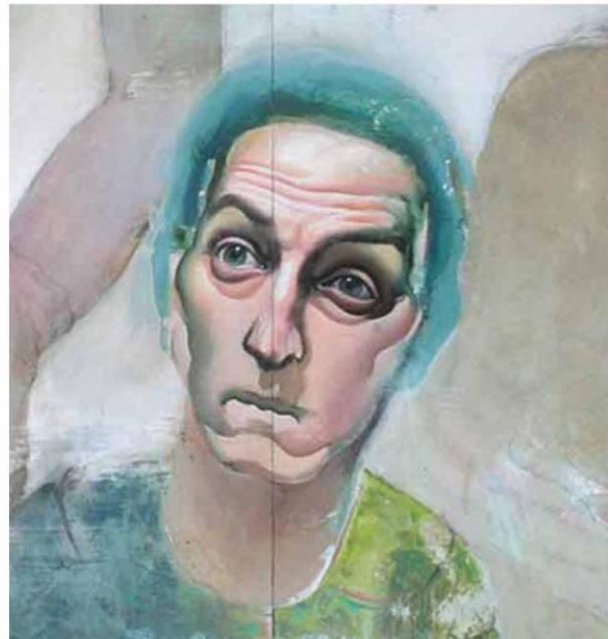
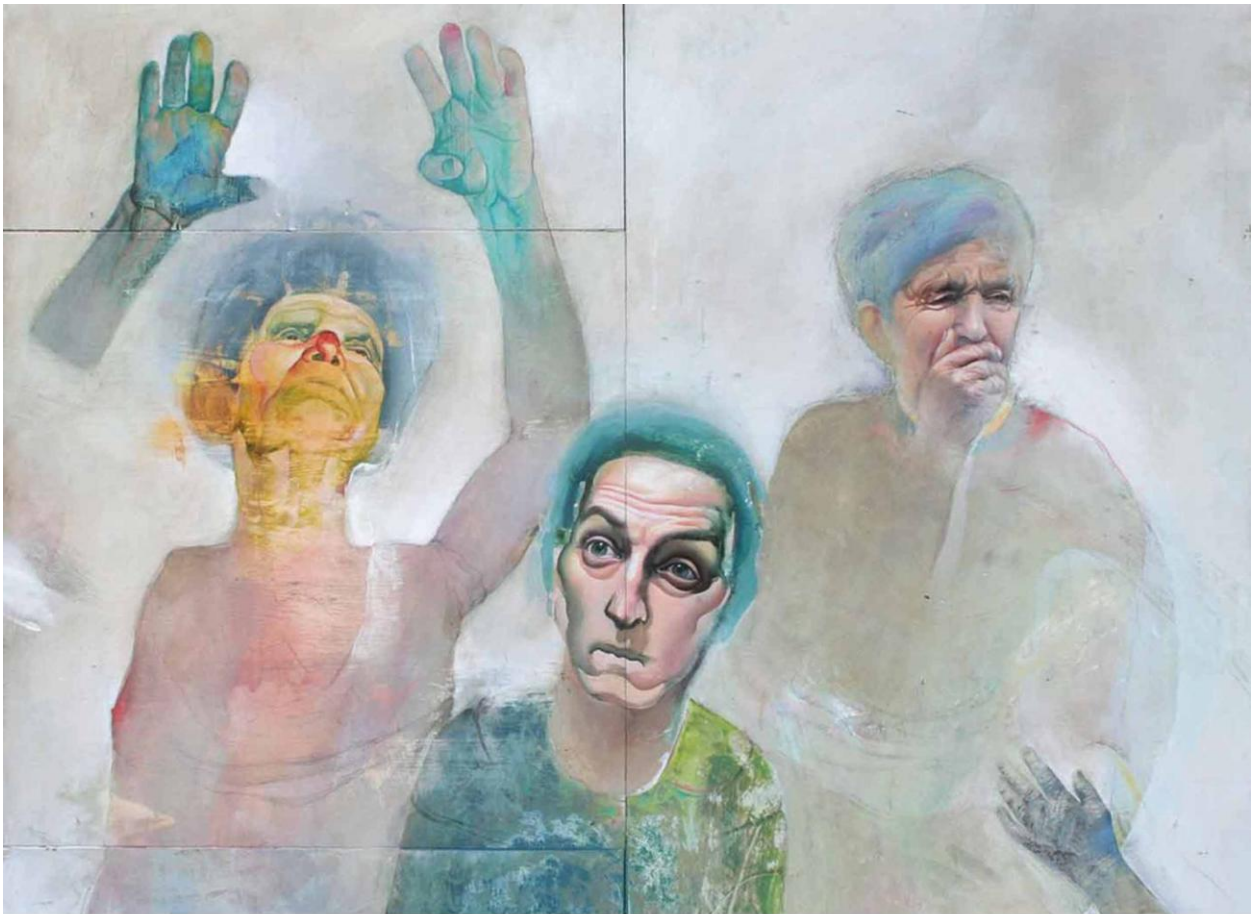
Очевици 4, уље на платну, 150x100 цм, 2011.



Стрепња, уље на платну, 150x100 цм, 2011.



Жеља за летом, уље на платну, 150x100 цм, 2012.



Превара, уље на платну, 150x100 цм, 2011.

Литература

С. Мијушковић, *Од самодовољности до смрти сликарства*, Геопоетика, Београд 1998.

Л. Трифуновић, *Сликарски правци XX века*, Просвета, Београд 1994.

П. Биргер, *Теорија авангарде*, Народна књига, Београд 1998.

Д. Валије, *Апстрактна уметност*, Метапхусица, Београд 2005.

М. Б. Протић, *Нојева барка: поглед с краја века (1900-1965)*, Српска књижевна задруга, Београд 1992.

М. Стевановић, *Студије, огледи, критике*, Музеј савремене уметности, Београд 1998.

J-C. Marcadé, „K.S. Malevich: From *Black Quadrilateral* (1913) to *White on White* (1917), from the Eclipse of Objects to the Liberation of Space”, Los Angeles County Museum of Art, July 8-September 28, 1980.

С. Марић, В. Цакелјић, *Винсент Ван Гог, Писма брату*, Глас, Бањалука 1989.

К. Богдановић, *Увод у визуелну културу*, Завод за уџбенике и наставна средства, 1986.

Р. Барт, *Ролан Барт по Ролану Барту*, прев. М. Радовић, Светови, Нови Сад 1992. R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Gonthier, Paris 1953

И. Чоловић, *Време знакова: 1968-1987*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1988.

Д. Ђорђевић, *Сликарство поетске фигурације*, Цлио, Београд 1996.

П. Франкастел, *Импресионизам*, Нолит, Београд 1964.

П. Гиро, *Семиологија*, Плато, Београд 2001.

Д. Келнер, *Медијска култура: студије културе, идентитет и политика између модернизма и постмодернизма*, превела с енглеског Александра Чабраја, Клио, Београд 2004.

Е.К. Исаковић, *Комуницирање и идеологија*, Веселин Маслеша, Сарајево 1986.

М. Кастелс, *Информацијско доба: економија, друштво и култура (свезак 1), Успон умреженог друштва*, Голден маркетинг, Загреб 2000.

М. Пушић, *Богатства визуелне стварности*, Цлио, Београд 1995.

Д. Ђаловић, *Увод у теорију модерн и постмодерне ликовне уметност*, Мегатренд универзитет, Београд 2011.

Т. Ман, *Доктор Фаустус*, Нова књига, Београд 2010.