

Универзитет уметности у Београду



Факултет ликовних уметности

Докторске уметничке студије

Докторски уметнички пројекат

Активација периферног вида

Кандидат:

Дарко Стојков

Ментор

Ред.проф. Добрица Бисенић

Београд, јун 2017.

Садржај:

Списак репродукција.....	3
Резиме	4
Апстракт	5

1. Увод

1.1 Активација периферног вида	7
--------------------------------------	---

2. Шта је уметност и лична перцепција

2.1 Уметност	10
2.2 Уметност као реч и њено значење	12
2.3 Пећинска уметност	13
2.4 Наративна уметност	15
2.5 Ренесанса и наука	15
2.6 Импресионизам и спектар	18
2.7 Идеја о крају уметности	20
2.8 Уметност данас	22
2.9 Закључак	24

3. Психограм

3.1 Психограм.....	25
3.2 Прегажене животиње – енг. "Road kill"	26
3.3 Уништавање података – енг. "Destroying data"	28
3.4 О души	30
3.5 Аутоматско писање – енг. "Automatic writing"	33

4. Галерија Инекс и Инекс филм

4.1 Инекс филм – самоорганизована експедиција уметности	36
4.2 Галерија Инекс	38
4.3 Историја уметничког удруживања	42
4.4 О Инекс филму	44

4.5 "Дан младости"	47
4.6 "Инфлуенце"	48
4.7 Крај Галерије Инекс	50
4.8 Закључак.....	51
5. Текст и уметност	
5.1 Увод.....	52
5.2 Текст за изложбу енг. "GUN Enter, HEAD Delete"	54
5.3 Текст за изложбу "Секс у срцу мозга", МАС галерија Оџаци	55
5.4 Текст за изложбу "Хипербореја", Електрика, Панчево	56
5.5 Текст за изложбу "Куваде синдром", Дом омладине, Београд	57
5.6 Текст за изложбу "Активација периферног вида", Дом омладине, Београд.....	58
5.7 Закључак.....	59
6 Завршна разматрања	60
6.1 Одвајање од сликарства.....	62
6.2 Документарни филм и видео радови.....	64
6.2.1 Документарни филм "Бака-путовање".....	64
6.2.2 Видео рад "Сајд висор тест 01"	65
6.2.3 Документарни филм "Друго путовање"	66
6.2.4 Објекти.....	68
6.2.5 Ретровизија.....	69
6.2.6 Враћање сликарству.....	70
6.3 Докторски уметнички пројекат Активација периферног вида.....	74
6.3.1 Цртеж.....	74
6.3.2 Цртеж-слика.....	76
6.3.3 Сlike.....	78
6.3.4 Објекти.....	81
Библиографија.....	83
Индекс имена.....	85
Индекс појмова.....	87
Биографија.....	88
Изјава о ауторству	
Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта	
Изјава о коришћењу	

Списак репродукција:

Слика 1, <i>Сајд визор</i> - (eng. <i>Side visor</i>), 2011.....	7
Слика 2, Јан ван Ајк, <i>Породица Арнолфини</i> (детал),1434.	16
Слика 3, Eva and Franco Mattes, <i>Reenactments (2007-10)</i>	17
Слика 4, Стеларк, <i>Треће уво</i> , 1996.	18
Слика 5, Клод Моне, <i>Импресија, рађање сунца, 1874</i>	19
Слика 6 и 7, Марсел ди Шамп, <i>Фонтана</i> , рад из 1917. и 1960. године.....	21
Слика 8 и 9, <i>Брило кутија</i> , рад Ендија Ворхола и обична Брило кутија, 1996.....	21
Слика 10, Јозеф Косут <i>Једна и три столице, 1965</i>	22
Слика 11, Eyal Gever, <i>Смех</i> , 2016.	23
Слика 12, <i>Sajd visor test 1</i> , оловка папир 2013.	25
Слика 13, <i>Згажене животиње, пас</i> , (енг. Road kill, dog), 2011.	26
Слика 14, <i>Згажене животиње, лисица</i> , (енг. Road kill, foks), 2011.	27
Слика 15, <i>Бачка књижица</i> -детал, 2012.	29
Слика 16, <i>Студенска књижица</i> -детал, 2013.	29
Слика 17, <i>Психограм</i> ., 50х30 цм. 2011.	32
Слика 18, <i>Расцеп</i> , 2014.	34
Слика 19, <i>Психограм 02</i> , оловка картон, 70х50 цм. 2014.	35
Слика 20, Двориште Инекс филма, 2014.	36
Слика 21, <i>Куда сви ови коњи јуре</i> , Дулаит (РС), графит, 2013.	37
Слика 22, Лого <i>Инекс галерија</i> , Иван Јовановић, 2013.	38
Слика 23, Диверс универс, (енг. Divers univers), 2014.	41
Слика 24, Чишћење Инекс филма, Министарство простора, 2012.	44
Слика 25 и 26, представа <i>Лов на медведа</i> и перфроманс Тамаре Јеремић <i>Пролетерска грозница</i> 2014.	47
Слика 27,Инфлуенце,групна изложба Инекс филма, 2013.	48
Слика 28, Енг. <i>Gun enter, head delete</i> , цигла и пластика, 2009.	54
Слика 29, Каталога изложбе <i>Секс у срцу мозга</i> из серије Бачка књижица, 2014.....	56
Слика 30, <i>Куваде синдром</i> уље на платну 60х40, 2014.	57
Слика 31, и 32, <i>Мајке Јевросиме 1 и 2</i> уље на платну 80х60цм, 2002.	62
Слика 33 и 34, <i>Мореас</i> и <i>Добропољска</i> , уља на платну, 2004.	63
Слика 35 и 36, <i>Носталгија</i> и <i>Непозната адреса</i> , уље на платну 2004.....	63
Слика 37, <i>Бака-путовање</i> , кадрови из документарног филма, 2008.....	64
Слика 38, <i>Сајд висор, тест 01</i> , кадар из видео рада, 2008.	65
Слика 39, <i>Друго путовање</i> , кадрови из видео рад, 2010.	66
Слика 40 и 41, <i>Аутопортрет</i> и <i>Екран</i> , стакло, калај и бакар, 2010.	68
Слика 42, <i>Исус</i> , 240х200цм ковано гвожђе, калај, стакло, 2011.	69
Слика 43, <i>Плућа</i> , 2014.	70
Слика 44, <i>Михаила Булгакова</i> , 2012.	70
Слика 45, <i>Шарена слика</i> – уље на платну, 4х4м, 2011.	71
Слика 46, Енг. <i>Sory, paste, print paint</i> ,2016.....	72
Слика 47, <i>Мрзим ову врсту уметности</i> , 2014.	73
Слика 48, <i>Бициклиста једе самог себе</i> , 2011.	73

Слика 49, <i>Артикал 1</i> . 2011.	73
Слика 50, <i>Индекс</i> , детаљ 2012 година.	74
Слика 51, <i>Индекс</i> , детаљ 2012 година.	74
Слика 52, <i>Паркет и зидови</i> , 2015.	75
Слика 53 и 54, <i>Барска столица</i> и <i>Фарбање пода</i> акрилик на папиру, 2014.	75
Слика 55, <i>Обожавање смрти је обожавање живота</i> акрилик папир, 2015.	75
Слика 56, <i>Шта све носиш</i> , акрилик папир, 2015.	77
Слика 57, <i>Посматрач</i> , акрил на дасци, 2013. Берлин.	77
Слика 58, <i>Макромик(макро-микро)</i> , ауто лак, емајл, уље и акрилик на платну, 2015.	78
Слика 59, <i>Рађање облака</i> , уље, ауто лак, акрил и емајл на платну, 2015.	79
Слика 60, <i>Троје акрил</i> , уље, емајл на платну, 2015.	79
Слика 61, <i>Ношење терета без додира</i> , ауто лак, емајл, уље и акрилик на платну, 2015.	80
Слика 62, <i>Палета- аутопортрет</i> , и детаљ, уље на палети и полиестеру, 2013.....	81
Слика 63, <i>Контејнер</i> , 2017.	81

Резиме

Докторски уметнички пројекат Активација периферног вида има за циљ да преиспита значај перцепције у уметности, као и у уметнику. Активација периферног вида се односи на психичко, као физичко скретање погледа у страну које нужно води и окретању ка себи. Идеја је да его има сав фокус на оно што је испред, задатак му је да управља принципима реалности и да је она та која нас кочи од Ид-а, првобитне инстанце личности чији је циљ потпуно задовољење, мислећи на уметника и његове потребе. То је уједно и место где границе не постоје, где бела коцка галерије није више једини избор и где границе значења уметности, колико она широка била, постану бесконачна, то јест несагледива.

Постављање питања и не давање одговора је још један услов активације периферног вида. Где је периферни вид активиран на сваком је индивидуално да нађе одговоре на оно што види. Гледати у страну је и поистовећивањем са другим, јер те поглед ставља у исту раван са свима, довољно је замислити себе са амовима на глави. На овакав начин сам почео да стављам себе у експеримент бавећи се независном сценом и Галеријом Инекс у свкоту Инекс филм у Београду. Измештањем угла гледања, измешташ себе из свог места, те се ту јавља кретање. Оваква врста кретања и начин гледања ја називам природним процесом. Уметност у Србији се такође окретала уметности запада и истока, окретала се ка свом окружењу, па нам је одлазила да би се опет као нова вратила. Али места настанка нових уметничких праваца су увек била уско повезано са друштвом и његовим перцептивним потребама као и научним сазнањима.

Abstract

The PhD artistic project Activation of the peripheral sight aims to reexamine the importance of perception in art as well as in the artist. Activation of the peripheral vision refers to turning your gaze both physically and psychically, towards the edges, which necessarily leads to turning to self. The idea is that the Ego focuses on what is in front of it, it's function is to govern the principles of reality, and that this restrains (us from) Id, the primal instance of personality, whose sole purpose is complete fulfillment of wants and desires, here referring to the artist and his needs. That is, at the same time, a place with no boundaries, where the white cube of the art gallery is not the only or the ultimate choice any more, and where the limits of the meaning of art, no matter how broad it is, become boundless, that is to say impossible to encompass with a mere look.

Asking questions and giving no answers, is one of the conditions for the activation of the peripheral vision, once the peripheral vision is activated, it is up to each person individually to find the answers, by him/herself, to what he/she is looking at. Looking from the corner of one's eye is also identifying with others, because these looks put us all on equal metaphorical footing. (To better comprehend the truth of this notion, it is sufficient to try picturing yourself with a set of horse-blinders affixed to your face). In this way, I started including myself in the experiment with my work in the independent art and cultural scene and Gallery Inex in the Inex Film art squat, in Belgrade. By dislocating your point of view you are displacing yourself, there is a movement there. This kind of movement and way of thinking I call a natural process. Art in Serbia has been turning to the art of the West or the East, and then turning again to its natural environment, and then going away, only to return to us, renewed. But the places new artistic movements originated from were always closely connected with the society and its perceptive needs, as well scientific knowledge and achievements.

1. Увод

1.1 Активација периферног вида

Током процеса од уписа докторских студија 2011. до данас 2017. године, кроз ову дисертацију описаћу како се кретао процес активирања периферног вида. Идеја о активацији периферног вида је део менталног процеса, колико и саме уметничке продукције.

Активација периферног вида се односи на рад који је настао 2011. године тј. "Сајд визор". Назив рада је на енглеском језику, зато што ствара игру речима у односу на реч ретровизор, која такође није српска. Рад је изложен на самосталној изложби "Активација периферног вида" 2011. године у Дому омладине, Београд. Рад се зове "Сајд визор" и за разлику од ретровизора, фокус је усмерен у страну, а не у назад, у нашем опсегу гледања, између видљивог и невидљивог. Ја бих то упоредио са сменом дана и ноћи, где је ноћ иза нас, непознато, несвесно, а испред нас је дан оно познато, свесно, наш его. Тај прелаз је између дана и ноћи, оног што је испред и иза. Сличан је сумраку, неко би рекао магични моменат, а ја бих рекао место баланса, извор.



Слика 1. *Сајд визор*- (eng. *Side visor*), 2011.

Ове наочаре су носиве (слика 1), али гледањем уз помоћ њих не постиже се ништа. Забавне су да се носе онолико колико је мени било забавно да их осмислим, а то је само тренутак. А тај тренутак и мисао су били усмерени на то како би изгледало да имамо очи са стране и гледамо, на пример, као кокошка? На неки начин његова лепота је у мисаоном принципу, а не у практичној сврси, слично као код рада "Фонтана", Марсела ди Шампа.

Али зашто је рад, дело уопште настало и која је његова права сврха? Имајући у мислима идеју о поседовању очију на месту ушију, одлучио сам да се мало више осврћем око себе и да размишљајем о томе шта је испред мене. Осрвтањем око себе схватио сам да има пуно лепих ствари које пропуштам и које могу бити инспиративне. А оно што је често било испред мене и одвлачило ми пажњу од периферије, био је егоцентрични свет који тражи сву пажњу, да ли је то телевизија, филмови, рачунар, мобилни телефон, људи, дешавања, вести, конкурси, новац, администрација или потреба за доказивањем. Очигледно да концентрација попушта и лако се предајемо или пак бивамо угушени спољним светом који постаје видљив и у нашем раду, уметничком делу. Ми мислимо да се одмарамо док гледамо шта други раде, мислећи на мале и велике екране. Овај рад има поруку за све, можда за неке више, а за неке мање. У уметности се увек види какав однос имамо са светом. Онај који се лишио света ствара неразумљиве слике за свет кога се лишио, док уметник који је интегрисан у друштво ствара разумљивије слике за друштво. Ако на слици нема ничега што може посматрачев мозак да препозна из своје меморије, та уметност за њега је непозната и непрепознатљива. Уметност може да има препознатљиве слике из света или чак да буде део неког препознатљивог уметничког правца, "ком сликарском правцу припадаш?". Опет, на тај начин нека врата се отварају, а нека затварају. А ако се бавиш критиком друштва користиш нешто из друштва, нешто зашта се зна и што се лако препознаје, а додатак критике даје додатни нагласак на исто. Пун погодак. "Ко тражи срећу бежи у природу, а онај ко тражи славу бави се критиком друштва"(цитирано из романа: *Чедомир Илић*, Милутина Ускоковића.)

Не мислим да је ово лоше или лоша уметност, хоћу само да нагласим тај однос уметности која тежи свету у коме живимо и жели да буде прихваћена, и уметности која бежи од света и препознавања. Осећам се да је и моја уметност то доживела. Окретање ка периферији и даље од оног што је било у првом плану, такорећи за сто осамдесет степени, где ти овај свет који ти се сервира постане небитан и непрепознатљив на сликама. И начин на који сликам и константно пресликавање је тенденција брисања света који ме окружује, окретање ка периферији и на крају себи. Пошто је уметност нераскидивом односу са светом, онда је окретање од света природна потреба, а њена нераскидивост је у преиспитавању тог односа кроз перцепцију. Посматрање и перцепција морају бити активне радње, а не пасивне. Скретањем погледа од директног посматрања даје се неопходна дистанца за право сагледавање датог.

Можда сам питање *шта је уметност* схватио преозбиљно и заборавио свет у коме живим, као и питање шта уметност у ствари представља у односу на друштво. Иако самоћа за уметника делује тако привлачна мало који уметник је спреман да се толико жртвује ако не мора. Сама идеја о перцепцији у активацији периферног вида ме кроз преиспитивања, која она захтева, доводи на крају до жеље која је супротна од оне почетне, а то је да будем видљив, познат и интегрисан у друштву, али на неком другом нивоу. Галерија Инекс које сам био део, можда је имала у основи то, жељу за видљивошћу, са мишљу да смо сви на почетку, на маргини и да смо тиме задовољни, али то је само добар почетак за оно што мора да следи, ре-интеграција.

Чим узмеш да се бавиш периферним оно постаје директно, а оно што је увек било испред постаје периферно. Ово звучи као процес рада сваког уметника, налажење предмета фокуса. У мом случају процес је дело, почевши од "Сајд визора" и објеката тај процес има своју путању, физичку и психичку. Она иде од директног гледања и онога што је сервирано, па деведесет степени у страну ка друштву које није сервирано, и на крају за сто осамдесет степени, где друштво нестаје, а остаје само уметник, односно његова прошлост до дана данашњег.

Перцепција је битна ставка у мом раду. Немогуће је размишљати и мењати перцепцију, а да не мењаш и самог себе. Мораш стално да се питаш како те види оно што ти гледаш, била то ствар или биће, уметничко дело или зид. Да ли перципираш главом или срцем, или увек тражиш средину између та два. Глава увек гледа ка напред, њена конструкција је его, док је срце окренуто назад или ка унутрашњости, и његова конструкција је Ид. Ид је првобитна инстанца личности, која због своје нагонске природе не познаје законе времена, логике и морала, у којој не постоје време и простор. Наочари "Сајд визор" су ме несвесно натерале да се бавим својом личношћу кроз уметност. Цео овај рад који пишем је део потреба Ида, који се јавио овом врстом социјализације по принципу идеалности (ега) и страха (од остварења Ид-а). Али моја тежња у уметности ван овог контекста је ка извору и основном нагону, Ид.

Ко поставља правила и границе у уметности? Ово је једно од питања на које сам дошао у овом процесу окретања и којим ћу се бавити кроз поглавље о Галерији Инекс. А одговор је у суштини лак. Уметник је тај који поставља границе, а за колико ће се уметност и уметник продати или бити препознати, зависи и од уметника и од његовог односа са друштвом.

Значење периферног вида се не односи само на периферију већ и на незауствљиву инерцију која се постиже кад нешто померимо, у овом случају у страну. Целовитост активације периферног вида је окретање за тристо шесдесет степени. И оно се дешава завршетком овог писаног рада, посматрањем и дистанцирањем од процеса.

Оно што сам видео окрећући се за деведесет степени, осим ствари које су ме инспирисале, биле су и колеге-уметници и реалност у којој живимо. Бављење независном сценом и управљањем Галерије Инекс је био искорак од рада, али и сагледавање рада из другог угла. Организовањем првог сајма уметности за уметнике који организовано воде уметничке просторе тј. галерије, добијао сам увид у уметност лишену претенциозности, сем оне личне. Можда је та лична и претенциозна уметност извор унутрашње енергије која те тера да ствараш. Како та енергија изгледа покушаћу да опишем кроз тему психограм и радове који је прате.

Процес активације периферног вида ћу у даљем тексту објаснити кроз неколико целина. Једна, коју сам навео, је Галерија Инекс и независни уметнички простори, психограм, текст и уметност, као и шта је уметност и лична перцепција.

Да бих наставио даље да објашњавам активацију периферног вида, морам, а мислим да и сваки уметник мора да дефинише и анализира из свог угла гледишта шта је то уметност или боље речено, да је себи објасни.

2. Шта је уметност и лична перцепција

2.1 Уметност

Кад је у питању стварање у креативном раду и уметности, морам се запитати и дати одговор одакле све то долази и зашто, да бих могао да наставим даље са излагањем о перцепцији. Такође, мислим да сваки уметник мора да одговор на ово питање, по највише због себе па макар одговор био да нема одговора.

Могу да схватим како долази до креативног процеса, шта га изазива, како се научити креативношћу, али гледајући из угла природе креативност не постоји, уметност не постоји. Ако природа перципира, онда она само перципира и ништа више.

Шта то значи? Да уметност не постоји као таква, она је невидљива?! Увек сам волео уметнике који нису знали да су уметници. Уметност која је одвојена од нечега од чега ми "уметници" нисмо. То је уметност слична дечјој, без намере да то буде уметност, неспутана креативност. Лако можемо такву особу после обликовати да постане "професионални уметник".

"Свако дете је уметник, само је проблем остати уметник кад се одрасте."

Пабло Пикасо.

Често мислимо, кад неко нешто ради по папиру са бојама, да је то уметност, да је то креативност. Нећу да правим јасне границе између уметности и неуметности, али често осећам док причам, радим са алатом, организујем нешто или кувам, да сам много више кротивнији него док сликам неки портрет или пејзаж за неког другог, или радим нешто што би представљало то, само боју на папиру. Тако сам некако и прихватио да је уметност креативни рад и да он нема границе.

У давна времена нека апрастактна мрља није могла да представља уметничко дело, али данас је тако нешто могуће. Шта нам то говори?

Да је уметност као идеја створена. Једно је сигурно, а то је да време мења перцепцију, тај однос схватања уметности, шта је она данас и шта је била пре десет, сто или десет хиљада година, је невероватан, и он се врти око начина гледање, **перцепције**. Наша перцепција тражи и захтева од уметности да се мења. Уметност је споља видљива и опипљива, иста, али у нама она је посве нешто друго. Проучавали су људски мозак и његова активност и промењивост у неуронским везама је стална. Свака нова информација мења наш мозак, а самим тим и начин обраде информација и сагледавања. Што значи да смо изложени и подложни утицајима и променама.

Дуго сам мислио да су анализе уметничких дела, које су полазиле од најситнијих детаља и интрига које се виде на њему, дело изричито данашњег сагледавања. Али погрешно сам, слике за време ренесансе и барока јесу биле окачене у кућама и вилама вишег сталежа, за шта су и биле наручене, и сигурно су имале наративни моменат који је могао да се чита, чак и код послуге и нижег сталежа уопште. Зашто неко има подигнут мач или спуштен поглед је било довољно да се изанализира стање у двору или целој држави. Данас то представља део квалитета самог дела, док је у времену кад је настала представљало начин да се нешто упамти, не заборави. Слике су били телевизијски екрани од једног кадра. Потреба да се нешто каже. Шта је данашња потреба?

Професор Мирослав Тимотијевић, који ми је предавао историју уметности, често је причао анегдоте на својим предавањима. Једна од њих је била да су Американци направили наочаре уз помоћ којих могу да се слике Ел Грека виде онако какве оне јесу, без Ел Грекове светлосне несавршености, да ли зато што је сликао у замраченим просторијама или због проблема са видом за који се предпоставља да је имао. Сама идеја је изазвала згражавање у мени тада, али сад ми се свиђа, јер је то покушај померања перцепције. Уједно је и тужна идеја, јер се види немоћ данашњег посматрача.

Сем ове потребе наратива у поруџбини од купца, уметници су имали наратив који је њих саме описивао, мислећи тренутно на Каравађа и његове Бахусе. Шта данас поручиоци уметничког дела и уметник желе да кажу? Вероватно много мање тога, јер сваки дан на малим екранима гледамо и куцкамо све оно што би можда преточили у уметност. Када бисмо могли, а моћи ћемо, да снимимо све што видимо и радимо у сваком моменту, добили бисмо филм или видео рад који савременом човеку није занимљив, али неком из двадесетог века би то био моћан уметнички рад. Уметност може да се сагледава у будућности, јер траје, али тешко да може имати публику из прошлости. Понекад можемо чути да је неко шокиран данашњом технологијом и дешавањима, при излазку из дугогодишњег притвора или извођењем из неког затвореног система. Старији људи имају тај шок кад покушавамо да их уведемо у нове технологије и тенденције. Оно што постоји у тој сфери сагледавања је кашњење информација, али не због недоступности, већ због претрпаности информација. Касније ћу више о томе колико се присутност уметника мењала на слици, мислећи на однос слике која је поручена од поручиоца и слике настале из потребе самог уметника.

2.2 Уметност као реч и њено значење

Шта је уметност? Ево неколико закључака до којих су дошли уметници, научници и филозофи:

Федерико Фелини: " Сва уметност је аутобиографска; бисер у шкољци је њена аутобиографија."

Леонардо да Винчи: " Уметност је краљица свих наука која комуницира знањем са свим генерацијама света"

Микеланђело ди Бунароти: "Истинско ументичко дело је само сенка узвишене перфекције"

Јохан Волганг вон Гете: " уметност је медијатор неизрецивог"

Пол Сезан: "Уметност је хармонија паралелна са природом"

Пол Гоген: " Уметност је лудачка потрага за индивидуализмом"

"Уметност је плагиризам или револуција"

Густав Климт: "Уметност је линија око твојих мисли"

Јан Сибелиус: "Уметност је потпис цивилизације"

Марк Шагал: " Уметност ми изгледа као стање душе више него било шта друго"

Жан Кокто: " Уметност је очишћена наука"

Енди Ворхол: " Уметност је све с чим можеш да се извучеш"

Јоко Оно: " Уметност је напор који је потребан да би ходао пола инчи изнад земље"

Ђакомо Пучини: " Уметност је врста болести"

Пабло Пикасо: "Уметност је лаж која нам помаже да схватимо истину, бар ону истину која нам је дата да разумемо"

Хенри Матис: " Уметност треба да буде као добра фотелја у којој се одмарамо од физичког умора."

Ед Реинхард: "Уметност је уметност. А све остало је све остало."

Пол Кле: "Уметност не репродуцира оно што је видљиво; оно ствара ствари видљивим"

Едгар Дега: " Уметност није оно што видиш, већ оно што натераш друге да виде"

Џексон Поллок: " Слика има свој живот. Ја јој само помажем да изађе."

Алберт Анштајн: "Интуитивни ум је свети дар а рационални ум му је верни слуга. Створили смо друштво које велича слуга а заборавља дар."

Како је само поједностављено у овим речима шта је уметност. Сваки посматрач уметности би могао да да своју дефиницију или опис шта је уметност и да то буде подједнако валидно. Потреба за уметношћу се назива људском креативношћу. Она има за циљ да стимулише људска чула, ум и дух. Она је преносник, она је наративна чак и кад нема наратива. Саме речи су инертне, али њихова значења нису. Она зависе од сваке индивидуе и његовог емпириског становишта, поготово кад говоримо о апстрактним значењима речи, као што су љубав, страх, срећа, бог..итд. Иако је значење речи наметнуто као један образац који олакшава комуникацију, ипак искуство и време проширује и мењају та значења.

Реч уметност је мењала значење током историје, од описивања неке вештине до сужавања значења ка лепој уметности (енг. фајн арт), које се односило на неко усавршавање предмета и одбацивање сувишног. Уметност је постојала и пре речи уметност.

2.3 Пећинска уметност

Прве слике које је створио хомо сапиенс датирају пре 35.000 година, мада те информације нису фиксне, то су само тренутна сазнања, нове информације долазе сваког дана. Питање је како је прва особа успела да неколико линија или гомиле тачака претвори у илузију стварности? Ипак прве слике настају у самој глави посматрача. Прво посматрамо, а онда реконструишемо слику. Значи прве слике су настале као реконструкција посматрања. Такве реконструкције су прво настале у сновима; оне су морале бити реконструкција слика прикупљених свакодневним посматрањем. Могуће је и да су прве слике, односно асоцијације слика, виђене у самој природи. Камен, облак или жбун је могао да подсећа на неку животињу или опасност. И природа ствара слике, али ништа без посматрача и његове главе која је пуна слика из посматрања. Захваљујући њима, он реконструише и препознаје у прабини или облаку неку животињу или лик. Вероватно у прабини настају први покушаји реконструкције и креативни записи руком, који нису били трајни. Ми само имамо део слике тог почетка у пећинској уметности. Када би поставили питање пећинском човеку зашто слика, он би вероватно одговорио да он не слика, већ да је вођен руком духа или духовног света којег је он део. Онај који је био у стању да слика у то време је морао да има и одређене способности, кореспонденција са духовним светом, визијама. Једна од визија је сигурно била визуализација оног што следи или што би требало да следи, нпр. добар улов. Шта уметник данас визуелизује или чему тежи? Да ли је његова рука вођена духом или прорачунатим мислима? Можда је то једно од питања којим се бавим.

Уметност је у ствари покушај да натерамо друге да виде оно што ми видимо или оно што ми желимо да виде. Једна од теорија настанка пећинског сликарства је настала покушајем да се објасни како је било могуће у тако мрачним пећинским галеријама и под светлом ватре нешто насликати, а камоли сагледати. Неке просторије су толико завучене и неприступачне да је немогуће користити пламен за осветљење.

Објашњење је да су у тоталном мраку отворених очију могли да виде слике. Ако можемо затворених очију у мраку да видимо слике, зашто не би могли отворених очију у мраку да видимо слике? Данас човек може да прилагоди очи у мраку, али пећински човек тог времена је сигурно имао веће моћи. Јер кад гледамо у мраку стварно можемо да видимо минималне светлосне обресе које желимо. Наша глава јесте камера обскура и на тај начин ништа нас не спречава да цртамо преко тих слика или визија. Слично као што се камера обскура користила у уметности од XVI века или данас пројектор. Некад уметник зависи само од свог талента, а некад, поготово у развијеном друштву, од науке и технолошког развоја.

Оно што се наводи у неким истраживањима, а треба нагласити у вези са пећинском уметношћу, јесте да је то био период последњег леденог доба које се завршило пре 10.000 година и да пећине у којима су цртежи пронађени не садрже кости неандерталца, већ само кости животиња. Не постоје докази да су људи ту живели, само докази који указују на место обреда. Била је то прва галерија, јер су ствари постављене ту са разлогом. Места обреда су увек украшавана, као и у ранијим црквама. Неко би рекао примитивна уметност, али она није примитивна, већ примарна, јер сигурно да је за пећинске људе цртеж на зиду био део високе технологије тог доба.

Данас у галеријама од ритуала можемо видети перформансе који некад доносе са собом жртвовања, можда не животиња, али засигурно уметника и његовог ега. Перформанс настаје као реакција на слику.

Сигурно су слике у пећинама појачавале ритуал, перформанс који се ту одвијао. Очигледно је он био више социјални перформанс у служби ритуала као и сами цртежи или слике. Окупљање на отварањима изложби је ритуал где се људи не клањају, али се диве уметности, често се попије и поједе нешто као чин заједничког ритуала. Дели се каталог, а постоји и говор који отвара изложбу, можда није драматично као некад, али је драматично! Док пишем ово све ми се више свиђа идеја о галерији као једној модерној пећинској уметности са свим овим атрибутима. Можемо да замислимо да се у тим пећинама дешавало да је неко одлучио да седи данима или месецима на једном месту јер је био запоседнут, решен да на тај начин спаси нешто свето. Тај перформанс није ништа различит од перформанса Марине Абрамовић која је седела три месеца у галерији током свог перформанса "Уметник је присутан". Једино што их раздваја је време и место које носе и значење перформанса. Али људи и даље имају потребу да раде исте ствари.

Уметност перформанса је настала као реакција на слику и њене потребе. Не само на слику или визију у глави, већ мислећи на ренесансу и антику где су модели позирали сатима, док је уметник тај перформанс позирања покушавао да моментуализује и зароби на слици и у скулптури. Али кад уметник почиње само да позира то постаје перформанс као уметнички правац. Марина је, у ствари, позирала као модел, само што је нико није сликао. Права перцепција Марининог дела је док седиш и гледаш њу. Меморизација момента и једне фронталне перцепције где је све сведено на посматрање. Сва остала посматрања овог дела, односно перформанса, не постоје. Другачије речено, све што је на периферији нема везе са правим искуственим, па и духовним сагледавањем. Рад остаје само у посматрачу, ношен информацијама и емоцијама индивидуе, које су различите за сваког посматрача, као и увек. Али оно што је у периферији и што се види са периферије је исто за свакога, лишено искуства. Кад бисмо отишли даље у анализи, Марина је такође натерала публику да позира њој, тако што је она складиштила доживљај људских лица у својој меморији. Однос публике као посматрача и уметника као посматрача. Да ли су се неке границе у уметности ту избрисале? Да ли овај перформанс говори о будућности у којој дело неће бити потребно, већ само визуализација дела и моћ да се то са неким подели, чак не ни пуким гледањем у уметника већ неким новим технолошким могућностима. Уметник перформер има још ту моћ да своје планто стално носи са собом и у сваком моменту може да га ствара. Бесконачна свакодневна игра перформанса. Да би таква бесконачна игра перформанса била видљива, постављамо камере свуда око нас, почињемо да банализујемо лепоту живота великим братом и мислима да нас више не гледа бог као неки виши ентитет већ неко други, сви други.

Античка уметност није била уметност како је ми гледамо данас, она је била део ритуалног обреда где је човек био постављен у односу са природом и светом. Није било оног Ја и значаја самог појединца са његовим именом, као што је то случај код модерног уметника код кога је субјекат у првом плану, његов однос са самим собом или другим уметицима. Ова паралела односа где Ја не постоји и где Ја постаје узвишено и изнад уметности две су крајности или два зида где изгледа да нема даље. Ово су и неке од граница активације периферног вида. Иако су информације о пећинској уметности ограничене, њена идеја је сасвим довољна да би се нешто објаснило о човеку. Уметност је очувана само зато што је била у пећини и мраку. У мраку се нешто сачувало, ту где је било најтеже да се светлост пробије.

2.4 Наративна уметност

Још нешто што треба нагласити је и то да су слике у пећинској уметности врло наративне. Људи су наративно друштво. Приче су се преносиле усмено или у сликама. Оне су део дуге традиције од пећинске и античке уметности па све до њеног врхунца у ренесанси. Ова категорија је била највиша категорија уметности којом је уметник могао да се бави, имала је највишу сврху да покаже људима шта је свето, оно што људи раде једни другима или са богом, а уједно је била и најбоље плаћена. У XIX веку она губи примат и бива засењена много мање битним сценама из дневног живота, пејзажима, мртвим природама. Фокус се сада ставља на опажање и препознавање. У XX веку већ имамо апстрактну уметност и оно што се рачуна је дизајн, однос боја и облика. Нема наратива нити било какве препознатљиве моменте.

"Наративно сликарство опстаје када се јавља нека побуна или неправда."
Пабло Пикасо.

2.5 Ренесанса и наука

Нема шта не може да утиче на уметност. Све што нас окружује, а то је природа са својим друштвеним, економским, социјалним, научним, религијским и осталим утицајима, мења нашу перцепцију. Али, желео бих да се осврнем пре свега на утицај науке на уметност и перцепцију. Ренесанса, повратак хуманизму, мисао која ме стално прогони, мисао о томе да ту почиње сва уметност чији смо ми данас део. Није антика, ни религијска уметност, ни готика, већ ренесанса и стицање са њом до једне крајности у перцепцији данашњице, где можемо у сваком тренутку да видимо и чујемо шта се дешава било где у свету, где можемо да посматрамо земљу преко сателита и гугл ерт-а у реалном времену. Жеља човека је да постане део слике или да слика изађе из свог оквира ка човеку, у сваком случају спајање. Данашња технологија тежи томе да постанемо део инфромација од којих смо се отуђили. А почетак те уметности перцепције је у ренесанси, у Ђотовим покушајима да издвоји ликове и прикаже их у реалној величини са осећајем како стоје испред нас, до данашње где ми покушавамо да уђемо у слику користећи се технологијом. Можда се перцепција самим тим и обрнула?!

Имамо пример Јан ван Ајкове слике "Ђовани Арнолфини и његова невеста", слика на дрвету која има детаљ са огледалом. Прво приказивање огледала на слици. Огледало је у XV веку био луксуз, али не само то, квалитет огледала био један век удаљен од Венецијанске методе прављења и револуције у производњи огледала. Тек у XIX веку огледала постају оно што су данас. Али не само то, Јан ван Ајк није могао да види на тако малом огледалу целу ову сцену, поготово не да стоји толико близу огледала и између супружника. Он је морао да реконструише поставку тако да види од позади супружнике, као и модел који позира уместо њега. Оваква идеја о перцепцији, не како ликови излазе из слике већ како реалност или ти ухваћени моменти могу да се сагледавају из два угла, а данас је то могуће из свих углова, па чак и да будемо у слици. Ван ајк је ушао у слику и гледао себе између супружника. Око огледала постаје почетак рефлектовања и самопрепознавања уметника у слици. Постојали су и аутопретрети насликани захваљујући огледалима, али овде је уметник у слици Породице Арнолфини. (Слика 2)



Слика 2, Јан ван Ајк, *Породица Арнолфини*(детал),1434.

Сама та идеја о диспозицији посматрача, јер је и Јан ван Ајк посматрач у слици и ван ње, отвара уметност ка ренесанси и уживљавању у могућности перцепције. Нека крајност у покушају тоталног уживљавања свим чулима је далеко, али оно што би издвојио као занимљив покушај је перформанс Еве и Франка Матеа, *Reenactments* (слика 3). Ева и Франк користе онлајн игрицу "Други живот" (eng. *Second life*) да се поиграју са перцепцијом. Игрица је базирана на томе да сваки корисник има свог аватара у три компјутерске димензије са могућношћу визуелног обликовања. Крећући се кроз задате просторе и грађевине, корисник може да их мења, па и креира. Игра је интерактивна и покушава на све начине да имитира свет споља, што значи има куповине, говора, четовања, окупљања и могућности да се корисници споје и у реалном свету. Оно што су ова два уметника урадила јесте да су реконструисали перформансе Гилберта и Џорџа, Вита Аконциа, Криса Бурдена, Марине Абрамовић и Вали Експорт у "Другом животу". Наши аватари су могли да присуствују перформансу као у било којој другој галерији у датом времену. Ово имештање посматрача, галерије и уметничког дела је једна од крајности у перцепцији. Можда ефекат није савршен, јер уметнички рад није урађен квалитетно у овој видео игрици, али се у њој указује нека врста отуђености, где можеш из своје фотеље повлачењем конца свог аватара да сазнаш и видиш нешто, али не и да осетиш. Камера и телевизија су слични "Другом животу", јер они уместо тебе посећују изложбе и сервирају ти информације у тој истој фотељи. Колико само данас насликане слике од једног фрејма делују умирујуће и спокојно чак и ако су агресивне у поређењу са данашњом културом базираном на оку камере и екрану. Све што створимо је рефлексција нас. Наше потребе су рефлексije нас. Толико смо очајни да се видимо у свету у којем живимо да смо измислили "селфи" и поставили камере свуда, за сваки случај, ако неко жели да гледа. Апсолутна перцепција.



Слика 3, Ева и Франко Матес, *Reenactments* (2007-10).

Леонардо да Винчи и сама ренесанса су имали тај непоправљив утицај на уметност где се са религијског преиспитивања душе окренуло ка научном и филозофском размишљању као и науци и сецирању човека од крви и меса. Ренесансни човек, односно уметник, сада постаје способан да обједини више интересовања, математику, анатомију, астрономију, проналазаштво, архитектуру итд, што ће пратити уметност све до данашњих дана. Можда Леонардо није имао технологију која је могла да му укаже на комплексност људског организма и препознавање односа мишића и покрета, али је то надокнадио научним истраживањем, сецирањем човека и животиња. Његова главна снага је била у опажању. Користио је дисекцију људских делова и упоређивао их са животињама. Упоређивао је руке човека и мајмуна, ногу човека и коња и на тај начин је постао пионер у компаративној анатомији. Мислио је, ако спозна како људско тело функционише, да ће самим тим унапредити и цртеж, нешто што се и данас практикује на уметничким факултетима. Неке крајности или да кажем сада, далеки рођаци Леонарда су уметници који користе своје тело у новом сецирању и компарацији са технологијом, машинама, ставарајући егзоскелете и спајањем са роботиком. Један од пионира је Стеларк, уметник рођен на Кипру, чији је фокус на повећавању могућности људског тела. Већина његових радова је фокусирано на идеји, концепту људског тела као апсолутног. Перформанси где он има контролу над трећом руком или шест пнеуматских ногу које контролише гестикулацијом, су покушаји уживљавања и оживљавања неживих и непостојећих удова. Или перформанс где дозвољава да његово тело буде контролисано електронским мишићним стимулаторима који су спојени са интернетом. Али перформанс, односно бади арт (енг. Body art), треће уво има ту Леонардовску ноту, не у сецирању, већ супротно, уграђивање нечега у људску анатомију. Уметник Стеларк је кренуо у том правцу, од својих ћелија створио је још једно лево уво, односно треће уво и уградио га у леву руку уз помоћ више операција.



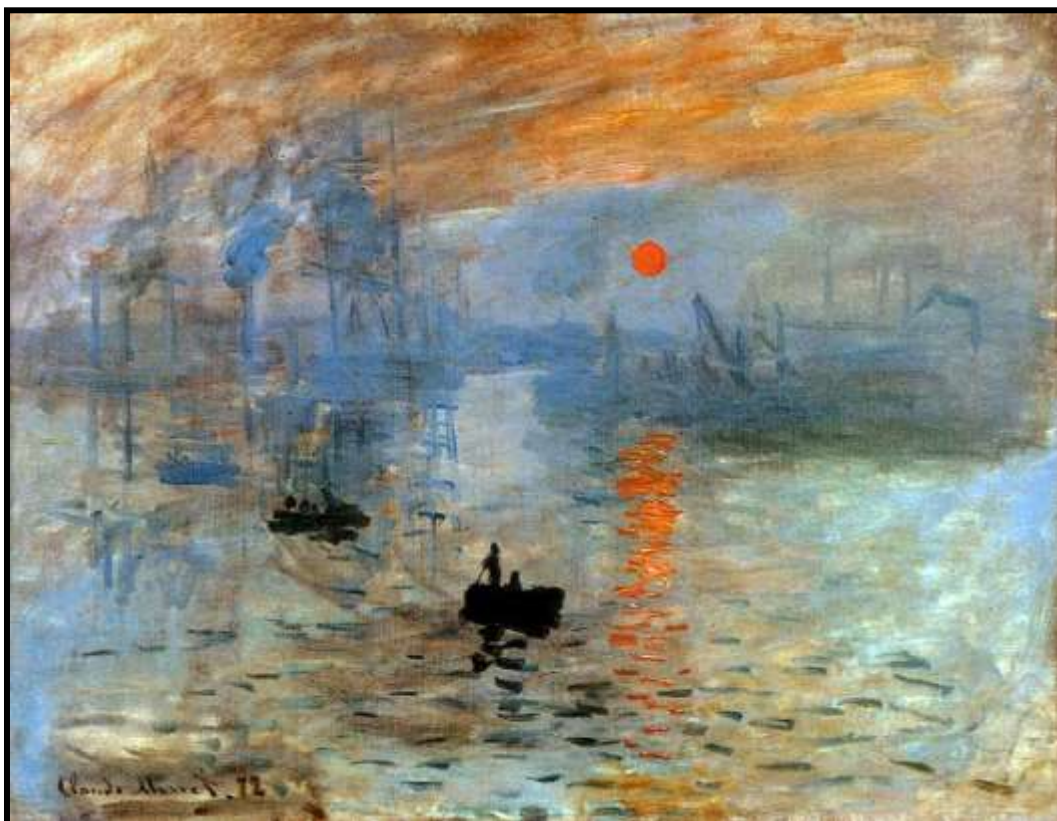
Слика 4, Стеларк, *Треће уво*, 1996.

Треће уво има могућност да преноси звук као и да одашиље (Слика 4). Током низа компликација треће уво је добило и своју конекцију на интернету где свако може, где год да се налазио, да чује оно што његово треће уво чује. Овакав пројекат указује на могућности модификације људског тела, релокације и реорганизације које воде ка новим функцијама. Можда медицина има више интреса за овакве идеје, али медицина никад не би радила овакве експерименте, очигледно је то остављено креативним људима, јер права функција овог ува не постоји, колико постоји моћ да се укаже на нешто и инспирише. А за уметност овакво уво даје једну визуелну снагу, која превазилази слику, скулптуру, боди арт, парформанс и све остале уметничке форме, а и у исто време их обједињује.

2.6 Имресионизам- спектар

Осврнуо би се на још један битан моменат који је такође имао непоправљив утицај на уметност и то поготово на уметност XX века и везан је за перцепцију, а то је откриће светлосног спектра. Захваљујући Исаку Њутну који је другој половини седамнаестог века уз помоћ призме открио, да се бела светлост може разложити на спектар различитих боја, и да се уз помоћ сочива и друге призме може сложити опет у белу светлост. Оваква преламања светлости на води, снегу, небу прекривеном облацима, пласту сена, били су повод за настајање импресионистичких слика. Теорији је требало један и по век да постане опште прихваћена. Импресионисти су схватили да могу да сликају светлошћу, дематериализујући облик, где се светлост осамостаљује као вредност сама по себи, захваљујући брзим намазима и видљивим траговима светлости.

Иако је Њутн направио грешке у погледу тога шта је светлост, мислећи да су у питању честице које мењају брзину, а не талас са константном брзином, које је касније исправио Хајгенсов принцип простирања таласа. Ово сазнање о спектру, то да у њему нема црне и беле боје, већ само топле и хладне са којима је могуће сугерисати светлост и сенку, нашло је пуну примену у сликарству импресиониста. Светлост постаје једина реалност света, поготов за Клода Монеа и његову слику "Импресија рађање сунца" (слика 5), а овај правац добија назив 1874. године.



Слика 5, Клод Моне, *Импресија, рађање сунца*, 1874.

Иако рад може да се гледа кроз друштвену и социолошку историју као дело које настаје после Француско-Пруског рата, приказује луку Авр и покуштај ревитализације Француске, њен светлосно-идејни траг ипак преузима превагу. Слика бива први пут изложена у атељеу фотографа Феликса Надара са још двадесет девет сликара, истомишљеника, који су били незадовољни избором слика постављених у Париском салону те године. Као што ћу и касније говорити у поглављу Инекс филма, ово је исто једна врста бунта против система вредности. Бунта који се супротставља салонима и културном естаблишменту, који покушавају да одузму моћ уметника као индивидуе. Импресионизам у томе успева дајући на значају баш на томе, појединцу и његовој личној експресији и перцепцији природе. Клод Моне се нашао на критици због свог начина сликања. Кратки потези нејасноће, лазурност и осећај недовршености излажу овакву уметност великој критици. Луј Лерој у листу „Le Charivari“ на подругљив начин користи назив "импресија" која веома брзо постаје опште прихваћена код уметника.

Претходница импресионизма је наука и Исак Њутн, мада се он не спомиње као импресиониста, он је засигурно био први који је почео свесно да гледа на свет као на игру светлости.

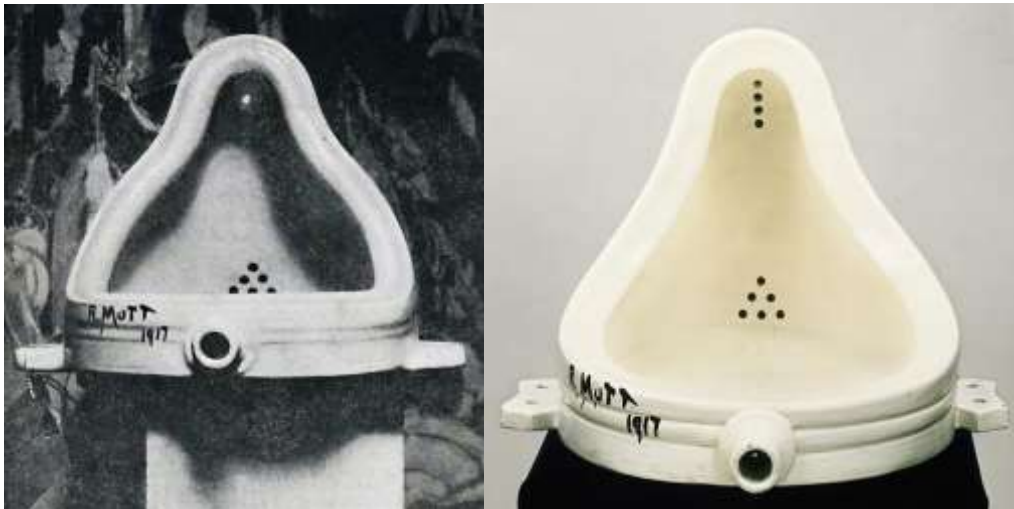
Њутновим преламањима светлости и касније појавом фотографије, уметност више не мора да се ослања на хватање неухватљивих момената. За то нам сада служи фотографија. Ако је слика један фрејм, онда је уметност до појаве фотографије морала озбиљно да схвати игру перспективе, анатомије, светлости и боја, а сад је могла да се деконструираше и поново реконструираше у XIX и XX веку, јер су се потребе посматрања промениле. Нова правила су морала да се уведу да би уметност могла да настави паралелно са фотографијом и филмом. А нови уметници су се изродили у овим новим медијима, тј. новим уметностима користећи се сличним принципима којима је ишла уметност до тада, као што су приказивање тела у филму и фотографији, однос боја и светлости. Филм бива инспирисан уметношћу, сликарством и скулптуром, али филм не бележи само садашњост, он покушава да открије прошлост и будућност користећи се ефектима и филмским обманама, и неповратно делује на сликарство.

2.7 Идеја о крају уметности

Значење и смисао уметности су у XX веку први пут је доведени у питање. Долазимо до краја уметности по Артуру С. Дантону. Шта се то дешава са перцепцијом после дивних открића током ренесансе и импресионизма? Да ли уметник почиње превише да размишља и калкулише, да ли је схватио да не мора више да ствара? Довољно је било рећи овај писоар је уметничко дело и неком магијом он то и постаје. Пикасова "Глава бика" је била почетак метаморфозе објеката, глава бика, која је имала неку симболику, метафору и асоцијацију. Ја, на пример, видим дело које указује на спајање две особе. Особа која седи на седишту и друга особа која држи волан илити корман морају бити екстремно близу. Енди Ворхол је радио слично са "Кембле супом" и "Брило кутијама"(слика 6 и 7), али он их није само презентовао, он их је обрађивао и приказивао кроз дизајн и штампу. Шта нам говори реди мејд објекат, писоар који је само писоар, без додатног текста и објашњења? Како разликовати обичну Брило кутију или писоар од уметничког дела? Марсел ди Шамп говори да је Фонтана, то јест писоар, рад који има за циљ да скрене фокус са физичког објекта и њене перцепције на интелектуалну интерпретацију. Да ли је то тај почетак смрти уметности о којој Дантони говори? Дантони у својој филозофској одбрани говори о историском наративу и како је он увек настајао кад се неки догађај завршио, макар посматрач био део њега. Наратив мора да настане после, јер је потребно време за његово писање и формулисање, што значи да наратив настаје када нечему дође крај. Пошто Дантони говори о крају уметности осврћући се на ове чињенице, стварајући наратив он на неки начин ствара тај крај. Иако је и даље у уметности која није на свом крају, он тај крај форсира. Али он жуди за новом перцепцијом у уметности, јер је против спајања наратива и уметности. Зато говори да је то крај, а сваки крај има свој нови почетак.

Ово је једна игра перцепције кроз текст и реч, не као у стара добра времена кад се то покушавало бојом, линијом, обликом, сликом и скулптуром.

На слици су приказана два рада, питање је који је оригинални рад Марсела ди Шампа а који реплика? (Оба рада су оригиналана, само што је један настао 1917. а други 1960. Године (слика 8 и 9)).



Слика 6 и 7, Марсел ди Шамп, *Фонтана*, рад из 1917. и 1960. године.



Слика 8 и 9, *Брило кутија*, рад Ендија Ворхола и обична Брило кутија, 1966.

Издвојио бих још рад Јозефа Косуца "Једна и три столице" (Слика 10), где су изложене: столица, фотографија исте столице у природној величини и дефиниција речи столица. На свакој следећој изложби то је могла бити друга столица и нова фотографија, али текст је био исти. Што значи да свако може, буквално, да направи исти овај рад. Да ли је уметник постао сувишан и да ли је филозофска наука оно са чиме се уметник спојио? Касније, уметници све више користе текст у слици. Очигледно, да би се перципирало уметничко дело, морао си и буквално да читаш речи са њега, што нас и доводи до уметности где реч постаје интегрални део слике.



Слика 10, Јозеф Косут *Једна и три столице*, 1965.

2.8 Уметност данас

Спомињао сам налогодавце уметничког дела, тј. уљане слике или скулптуре. Онда имамо уметника који наручује од многобројних уметника-шегрта да направе дело, а данас имамо уметнике који наручују уметничка дела од машина, 3д принтера, штампача, софтвера и хардвера.

Имамо машине које праве уметничка дела својом ограниченом слободом, а шта ћемо имати следеће? Маchine које од човека наручују дела илили машине које наручују од машина да им стварају. Али машина је људска творевина. Можда би неко рекао да је машина креативна творевина или уметничко дело, али она је некреативни изум, као и четкица, длето, камера обскура, камере које су и даље у служби човека, само што они не могу сами да стварају или могу, игром случајности. Вештачка интелигенција је људска творевина као што је и свако дете људска творевина, тако користимо и нашу децу да раде за нас на више начина, као што и сама вештачка интелигенција ради за нас, чак и ако од других машина наручује да сликају или стварају уметност. Оно што се мења је перцепција, јер гледамо сан, нашу идеју која сама, уместо нас, сања креативне идеје, снове, и претаче их у дело. Али човек неће стати ту, јер у космичком немиру нема мира, ако има живота биће и промена.

Данашња уметност која настаје од стране вештачке интелигенције, рачунара који је програмиран да ствара, на неки начин је ограничена као што је била уметност пећинског човека. Зар није хомо еректус гладујући из угла данашњег човека који има развијену свест, знање и технологију, био ограничен, и да је његова уметност зависила од оног што му је дато у том тренутку. Тако је и уметност рачунара ограничена неким параметрима до којих он може да прави слободне варијације датог. Да ли ће у будућности вештачка свест или вештачка интелигенција имати моћ да гледа на своју историју и види цртеже својих предака, као неки почетак уметности вештачке интелигенције?

Питање је шта би рачунар нацртао да има информација колико и ми имамо. Да ли би први цртежи били слични као и најстарији пронађени човекови цртежи, плодне жене и лов? Вероватно би то било прва исконска потреба рачунара, жеља да се каже нешто што још не може да каже, да се уради оно што још не може да уради. Зар се не ствара вештачка интелигенција по угледу на свог творца? Ако је тако онда ће и вештачка интелигенција имати потребу да ствара и буде као свој творац. Шта се беше десило са нашим творцем? Па очигледно је нестао, да ли захваљујући нама, то нико не зна, али мит је остао ту кроз многе религије и приче. Значи, код компјутера је битно да има што више информација и што бољи "код" који ће те информације пустити да се саме лепе једне за другу. Код је душа рачунара и он је његова ограничена свест.

Израелски уметник Ејал Гавер (Eyal Gever) који се бави уметнишћу штампаном са 3д принтером је урадио рад "Смех" на који бих се осврнуо. Оно што је занимљиво је то што се Е. Гавер осврнуо на пећинску уметност и навео да су отисци шака начин прокламације радости присуства живота и са том мишљу је одлучио да уради сличну прокламицу у 21. веку, али стављајући отисак у свемиру. Иако је мисија Војадер из 1977. године урадила већ нешто слично слањем различитих података о становницима земље, он се одлучио да пошаље звук смеха одштампан 3Д штампачем. Рад је одштампан у свемиру, што је новина, и у условима нулте гравитације; остављен је да плута свемиром. У свемиру тешко можемо чути звук без ваздуха, за наше уши свемир је тишина, зато је визуелни отисак звука и смеха толико моћан, јер је и одраз немоћи, а и наде да се чује оно што не може да се чује.



Слика ,Eyal Gever, *Смех*, 2016. година 3д принт.

2.9 Закључак

Сагледавање туђе уметности кроз сајд визор наочари можемо видети сву уметност која се да видети и схватити је као периферну, као нешто неважно, нестварно, мало, супротно од идеје фокусирања на периферију. Стављања оног што је фронтално у периферију још је један нус-продукт, што значи маргинализовати чак и квалитет. Квалитет у уметности као идеја друштвено је вештачка творевина. Квалитет је један од ограничења уметности који има своју функцију и утичу на неки правац људске креативности. Али она може да има бесконачне правце и путање. Ако размишљамо о посматрачима и сагледавању уметничког дела морамо се запитати ко има контролу, уметник који ће мењати друштво и њену перцепцију или ће друштво утицати на уметника.

Ако уметност треба да буде одраз просперитета друштва, онда би могао просперитет друштва да буде одраз уметности. Уметност још није дотакла човека у ширем смислу на тај начин да га промени и помери ка просперитету данас. Говорим о ономе што сам видео, окрећући се око себе. Диспозицијом и преиспитвањем свега схватио сам да, као и увек, добри и паметни ћуте, а остали увек пуно причају. Зашто уметник не почне да прича јасније и гласније? Зашто уметност не почне да утиче јаче на посматрача, јаче него на пример интернет? Када гледам изложбе, осећам да ми је, по одласку са изложбе, рад остао у периферији. Не увек, наравно, али не толико јако да ми звони у глави као неки јутуб-хит. Проблем перцепције. Неко ме је скоро питао зашто уметници не користе више технологију као алат и оруђе? Мислио сам да није тако, али користе је и биће више могућности, то је сигурно. Као што је Њутнова теорија била нестварна; требало јој је сто педесет година да буде прихваћена; тако и данас постоје теорије које ће, кад буду прихваћене, променити поглед на то како видимо и стварамо уметност. Наука ће имати, као и увек, велики утицај на уметност. И ко шире гледа, имаће примат.

Човек је дошао до тренутка да не зна шта ће са својом свесношћу, говорећи вековима како нас то једино раздваја од животиња, а сада схвата да је његова функција ништа мања ни већа од било које животиње или инсекта. Он сад жели више. Човек жели вишу перцепцију за себе. Он жели да може више са својом душом коју толико велича. Перцепција само указује, а ми смо активатори и контролори свога вида и перцепције.

У историји уметности видимо да је уметничко деловање уско повезано са оним ренесансним идејама перцепције где је човек енергетски центар, својом душом и телом, и да је уметност огледало те душе и тела.

3. Психограм

3.1 Психограм

Психограм, (грч. psyhe, грама црта), -а м, мн.- И (б. Психо-, -грам), псих. Опис психичких, душевних особина једне личности.

Назив "Психограм" је пратио серију цртежа који су настали са циљем да се избаци што више свесног и контролисаног цртања садржаја. То је оно што спомињем у почетку рада, тежња окретању себи одстрањивањем света и друштва, које ме окружује (окретање за сто осамдесет степени). Први цртежи настају коришћењем наочари Сајд визор. Ставио сам наочари и у једном огледалу видео сам оно што желим да нацртам, а у другом огледалу папир и руку са оловком. Покушао сам што тачније да пренесем оно што видим, али то је било тешко чак и кад сам успео на папиру и у својој глави да видим преклапање оног што видим у једном оку и на папиру у другом. Направио сам камеру обскуру која није имала функцију јасног пресликавања фронталне природе, већ изломљен профил природе. Нисам размишљао у том правцу нити желео да ме овај начин рада одведе у нешто што би се звало надреализам, али ме је одвело.(слика12)



Слика 12, *Sajd visor test 1*, оловка папир 2013.

Оно на шта сам био фокусиран је била изведба и ништа друго. Слика је била одабрана уз помоћ наочара. И тако почињу да настају радови погурани идејом периферије.

3.2 Прегажене животиње – енг. "Road kill"

Друга серија радова је била Роуд кил или ти прегажене животиње. Док сам возио бицикл, почео сам више да скрећем поглед ка доле, ка периферном виду и оно што сам видео је била гомила згажених животиња на путу. Те животиње и њихов новонастали апстрактни облик који је у својој спољној контури и даље личио на одређену животињу, пренео сам на папир и испунио цртежом. Цртеж који је настајао био је део аутоматског писања, ослобођен било које премисе. Животиња је била у периферном виду, скретање погледа за деведесет степени, а цртеж је био скретање погледа за сто осамдесет степени, тачније ка себи. Затим сам те животиње испунио цртежом који није имао везе са датом животињом, а и још мање са мном и мојим свесним. Сваки потез линије био је интригантан, јер нисам размишљао о томе шта је следеће. Само сам цртао. У том тренутку, оно што сам помислио да треба да се деси, десило се. Морам да поновим како ми није био циљ да будем аутистичан, док то радим, већ да покушам да створим неразумљиве слике за посматрача и себе, кроз чист проток мисли. (Слика 13). Сам цртеж ове врсте је био људима допадљив у неком већем формату, када он постаје мустра, или пак у датом контексту, као што су овде у питању згажене или ти фино пресоване животиње.



Слика 13, *Згажене животиње, пас*, (енг. Road kill, dog), 2011.



Слика 14, *Згажене животиње, лисица*, (енг. Road kill, foks), 2011.

Андре Бретон спомиње један експеримент у "Манифесту надреализма". Са пријатељем је покушао да записује ствари без додатне организације мисли, кроз течно записивање мисли које се појаве. Тај први излив, како га још назива, несавршен је, јер постоји временска разлика док се мисао записује, а поготово кад се она црта или слика. Код слике и цртежа апстрактне мисли не могу се ни тако лако и брзо приказати, већ се мора тежити мислима ограниченим медијумом стварања. На цртежу и слици то су константне асоцијације на сваку боју или повучену линију, које дају осећај излива визуелних мисли. Ту стварно доживљавам тај осећај као да нема краја сликању, слика је увек недовршена.

Као што уметник док слика нешто конкретно, мора да заустави реалност на слици, тако уметник-сањар покушава да заустави слику у својој глави и пренесе на платно. Овде је случај такав да све слике, које се стално мењају у глави, бивају избачене на папир. То је сличан начин на који сам радио слике. Ако ми се појави слика или идеја, она одмах иде на платно, и тако слој по слој. Али чим зауставим мисао, имам одређену слику, и ако бих је насликао, она би била као фотографија моје мисли и вероватно би била реалистична и захтевала мање објашњавања. Мислим да смо потребу за фотографисањем и копирањем превазишли још од импресионизма и да жива машта треба да буде на слици. Објекте које радим имају тај стално променљиви моменат у сочивима и светлу. Прегажене животиње представљају ту жељу да се креће са бесконачном маштом, али животиња је згажена, она стоји, као што и уметност стоји.

Једино у природи што чини смрт је непокретност, кретање је живот. То су плус и минус, кретање и стајање. Кретање су мисли, смрт је слика, оквир у коме се препознајемо.

Бретон говори да овакав начин рада, надреалистички утиче на дух и може да наведе човека на одређене побуне. Побуне, у смислу да те надреализам вуче ка себи, одузимајући део слободе. Онда настаје побуна. Тај осећај губљења контроле, "новог порока" (48 стр.) осетио сам и ја, а освестио и излечио сам га читајући о надреализму. Истина је да, кад се препустиш надреалистичком начину изражавања, који јесте бунт против света што те окружује, не желиш више да му се супростављаш.

Још једна ствар може да се деси у овом процесу чистог протока, а то је да уметник постане један са делом; ако се тако стално пројектујемо, постајемо уметници двадесет четири часа. Тада све постаје платно. Надреализам, Бретон га дефинише као диктат мисли, чист је психички аутоматизам који је лишен сваке естетске и моралне преокупације. Ужасно ми је драго да после неколико година рада поново читам Бретона, али овог пута са личним искуством у надреализму и могу да кажем да је тачно. Бежао сам и од естетике, моралне преокупације и био сам зависан, мада је део мене и даље.

Али да се не залуђујем даље са Бретоном, који није уметник у смислу у којем сам ја, а овај начин изражавања, као што сам споменуо у уводном тексту, сличан је дечјем, и као такав он се не носи са ликовним проблемима, тј. проблемима односа ликовних елемената боје, линије, волумена, равни, тачке, текстуре и простора. Али принцип има јаке сличности са изворном идејом у нама и начином на који она долази, само што их ми временски много пажљивије одабирамо и слажемо.

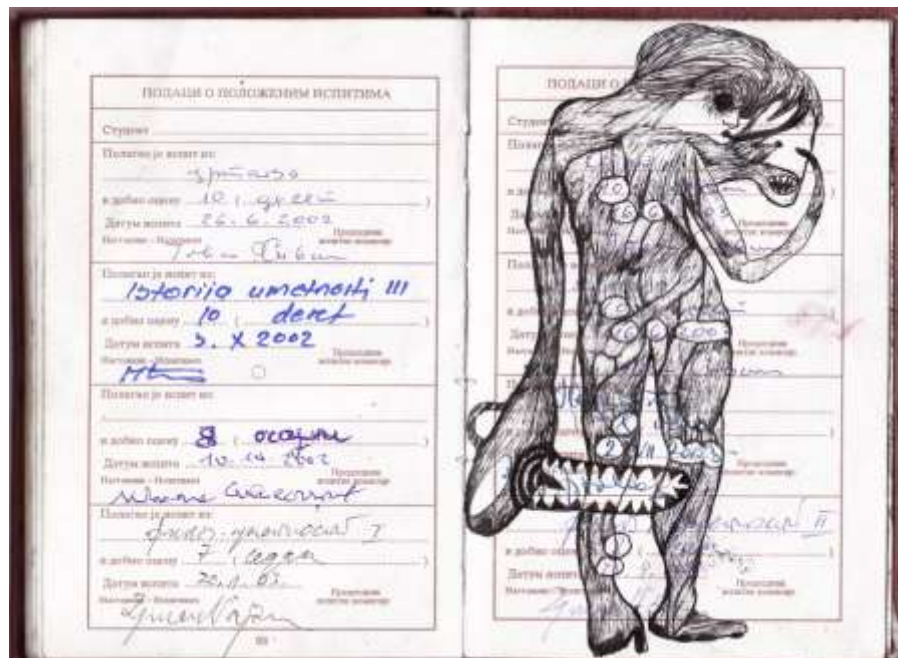
3.3 Уништавање података – енг. "Destroying data"

Опет енглески назив; стало ми је да назив нечега добро звучи и да што тачније описује оно што радим, те сам зато слободан да корисим енглески. Тај избор додатно говори о односу културе и језика, као једног инструмента културе. Уништавање података је по мени нека стална потреба за пресликавањем и прављењем слојева, поготово у сликању. То је и најтачнији опис како настају моје слике у слојевима, у лејерима. Само што сам ја у овом случају почео да прецртавам стара документа, пасоше, индекс, здравствене и војне књижице, и у њима сам почео насумично да цртам, без неких правила и смисла, али сам имао понуђени оквир, лични документ. Ту је био почетак размишљања о психограму и аутоматском писању као идејама. То је онај осећај кад у школској клупи седиш и црташ од досаде, па се само одједном освестиш и цртеж је готов, као да си у међувремену задремао. Први прави графити и настају на тим школским клупама као нус-продукт образовања.



Слика 15, Ђачка књижица-деталј, 2012.

На првој години докторских студија са собом сам имао ђачку књижицу из основне школе. И пошто сам био на последњем школовању, књижицу са првог школовања почео сам да прецртавам, оцене и потписе у њој. Нисам био безобразан према предавачу, јер имам потребу увек да радим две ствари у исто време, тако се боље фокусирам на слушање ако цртам, то ми је остало из основне школе.(Слике 15 и 16)



Слика 16,Студенска књижица-деталј, 2013.

Ово ме је подстакло да размишљам о мојим почецима бављења уметношћу. Отац је желео да се бавим уметношћу, али не оваквом, дефинитивно су простор и време имали улогу у томе. Очева идеја је била да ме упозна са уметником који ће ме тестирати да ли сам створен за уметност. Господин уметник Драган Волков, који ме је спремао за пријемни испит, имао је тајну инструкцију од мога оца, а то је да ме мучи и малтретира док не одустанем од уметности, а ако издржим, онда сам за то. Очигледно је да сам издржао. Једна од вежби коју сам радио је била да нацртам две линије, линију ивице стола и линију пакле цигарета (тврдо паковање) која је једним делом на столу, а једним ван. То сам радио месец дана, док му се нисам конфротирао и рекао да је добро то што сам урадио. Он је рекао да то не ваља, а ја сам га навео да он то изведе. Желео сам да видим решење, а то је да се створи та убедљивост две линије где се осећа однос, како пакла цигарете лежи на ивици стола. Цео тај наш радни дан, он се мучио неодустајући, константно самокритичан, да то може још боље да се изведе. А ја, тада као дудук за уметност, видео сам неку драж у свему томе. Вечно трагање, непроналажење или незадовољавање. Бити у моменту трагања за тим финим односима. И ти обриси од силног брисања две линије почињу да дају илузију померања и кретања. Ти обриси су стварали илузију прошлости која је присутна. Увек у нашем раду остављамо неку нашу прошлост. Овде желим да нагласим однос прошлости и садашњости као један од оквира за све што следи.

3.4 О души

Од Активације периферног вида до Психограма, односно од мапирања до описивања душевних особина једне особе, душевне особине једне особе? Шта су то душевне особине? Шта је то душа? "Човек није само тело или само душа, већ се састоји из душе и тела." (Св. Аугустин, Де цив. Деи, 13, 24); то је она нематеријална компонента човековог живота, унутарњи принцип тела. Нематеријална компонента? Већ је доказано да су материја и енергија исто, вибрација у атомима је конзервирана енергија. Оно што могу да замислим јесте да је душа свест. Свест је нешто што је врхунац ове угљеникове грађевине човека. Човек је један јако комплексан механизам, буквално програмиран до сваког атома и ћелије, који знају шта раде и како да евоулирају као целина. Цео тај материјални склоп који је, као што сам рекао и енергетски, зрачи. Све што радимо и мислимо је то зрачење, све што излази из нас је енергетско гранање човека кроз људску врсту.

Свест је нешто што не поседујемо само ми, људи. Сва жива бића имају свест, развијену зарад одређеног функционисања. Ко може да каже да еволуција и стварање новог човека неће бити таква да сваки човек има тачно предодређену функцију у друштву као што је имају животиње, инсекти, мрави? Гледано из ширег угла, на неки начин тако и сад функционишемо, доста људи има предодређене животе као мрави што имају. Само су им те функције наметнуте, нпр. немаштином, и они носе на леђима остале људске мраве.

Деси се и да неки мрав скрене са свог пута, ван неке своје програмираности. Слобода сигурно постоји и код мрава, тј. слободна свест. Тако да и тај људски мрав, роб немаштине, и не знајући за нешто боље, каже доста је било, те постане слободна свест. Наравно, механизми у друштву у таквом тренутку реагују као бела крвна зрнца и санкционишу ту малигну ћелију свести.

Можда је свест то што се одупире некој природној задатости. Не мислим да су сви људи свесни на тај начин. Можда се ту налази уметност, као нека грешка, слободна свест. То је исто као када је портрет неке особе толико реалан, да је заправо наручен из тих разлога, да буде само слика свога ја, где је уметник минимално присутан на слици. Што је уметник био присутнији на платну, стварност се на њој кривила, слободна свест, односно душа заузима целу слику. И све тако до тренутка кад нестаје и уметник и портрет са слике. Сад је ту нешто треће. Постоје уметници који имају помоћнике који им праве радове или поручиоци уметничких дела са тачном идејом како слика треба да изгледа. Зар није тај поручилац дела већи од самог уметника који је ту само принтер идеје? Али, у ствари, оно треће на шта сам мислио, у приказу на слици, није ни оно што уметник види нити његово ја. Већ не знам колико људи је чуло да неко каже да се при стварању свог рада осећао као треанзмитер, медијум или радио. Сигнали и информације му долазе и он их бележи аутоматски, скоро као код аутоматског писања. Само што те информације које човек-радио или радио-глава пушта из себе, нису нека збрка, оне могу бити мисао целе једне успаване генерације људи. А може бити и било шта друго, јер човек-радио као и нормалан радио, хвата сигнале које су у његовом домету, или на које се калибрисао. Ово све звучи познато, уметник као медиј, али потребна је одређена ментална чистоћа, вежба или предодређеност да би се овако наступало. Таласи којима се све ово преноси, су радио таласи и они су слични светлости. Реч душа се често повезује са светлошћу. Да парафразирам онда душевне особине светлости?!

Душевне особине светлости звуче као спектар који би могао визуелно да се прикаже; тако мени изгледају моји радови, као мапа душевних, психичких стања ухваћених у моменту, видљиви захваљујући светлости. Не постоји жеља за објашњавањем онога што стварам, поготово када нема контроле над извођењем, сем потребе да се рад "заврши". Нема ни истрајности у идеји, само константни, неконтролисани проток мисли који завршава на платну или неком другом материјалу. Структура коју ствара креативност у мени је подједнако непозната, као и сама креативност која је ствара.(слика 17)



Слика 17, *Психограм*., 50x30 цм. 2011.

Уметност је гранање, слична оној које се појављује свуда у природи. Наше мисли фокусиране на уметност представљају стварну разгранату везу у нашем мозгу. Кад кажем стварну, мислим на нашу опипљиву стварност. Али ми не можемо да пипнемо на тај начин електроне или атоме у нашим телима, тако ни ту нашу мисао не можемо дотаћи. Наша мисао у нашем мозгу изгледа овако: у неуронским ћелијама имамо електроне који стално иду напред-назад на одређеној путањи и на одређеном месту. Људи су схатили одавно да их је могуће читати, то је идеја о квантном рачунару. Тачно осетим гранање мог мозга кад добијем нову информацију и та информација после месец дана постане огромно мисаоно дрво које ми не да мира. Мисли су као нека лепа бела буђ која се шири и шири, док је клима одговарајућа, односно док има нових информација. А кад их више нема, онда можемо да их сортирамо и претумбавамо, и на крају, избацимо или полако заборавимо. То ме подсетило на рад уметнице Стине Першдотер из Шведске коју је она назвала "Бели сомотски мозак" (енг. White Velvet Brain). Тај назив и понављање ове проширене синтагме је све што је она могла да уради, а сада тек схватам да је тај "Бели сомотски мозак" у ствари била једна мисао, једна емоција која се умножила у њој. За њу није било места у спољном свету и зато је она понављала ту синтагму док није избледела. А избледела је онда када је ту мисао на надреалистички начин написала у облику тока мисли, када је осећај белог сомотског мозга преовладавао.

Да се вратимо психограму, опис душевних особина једне особе, опис слободне свести једне особе.

Ако је свест душа, онда бисмо рекли и опис особина слободне свести једне особе. Да ли је уметнички израз одраз слободне свести? Можда мапирање душевних особина слободне свести једне особе? Једна од обавеза у бављењу уметношћу (бар за мене) јесте психоанализирање свог рада. Не знам кад сам то почео да радим, али се сећам да ме је јако асоцирало на гледање у шољу од кафе или у вечно немирне облаке. То ме је сем умрљане шоље од кафе подсетило на дивне Фројдове психоанализе Микеланђеловог Мојсија, Леонардове Мона Лизе, које наводи Владислав Панић у "Психоанализи и уметност". Овде се Фројд бави подсвесним, односно несвесним делом бића. Пројекцијама које уметник свесно, али некад и несвесно, ставља на ту мапу коју анализирамо. Говорио сам већ о присутности уметника на платну и колико се она увећава кад он бежи од фотографског пресликавања реалности. Да ли се ту то несвесно отвара? Зар нису најбоља уметничка дела она која имају то у себи, дела која имају вишезначност? Ја бих рекао да јесу, ту долазимо и до уметности која мора да има тај текстуални део који прати рад. Тај текст који прати рад, кустоска анализа, објашњење или чак психоанализа рада, има своје две крајности, смрт или живот дела у посматрачу. У данашњем брзом и лењом друштву можда је текст и неопходан, али ја бих се осврнуо на ону изреку: „Ако мораш да питаш никад нећеш знати.“

Хоћу да кажем да су несвесно и свесно део мапирања, описивања душевних особина, односно слободне свести једне особе. Слободна свест је свесно и несвесно, и свесно и несвесно осликавају душевне особине једне особе. Зашто свесно и несвесно заједно? Зато што је битан тај однос, то је однос спољашњег и унутрашњег света уметника; они су једно јер се искључују; ако нема једног нема ни другог. Чини ми се као да сва уметност настаје баш ту.

3.5 Аутоматско писање – енг. "Automatic writing"

Аутоматско писање је писање које је отуђено од било какве контроле особе која пише или црта, чак се може рећи да је то једна врста запоседнутости. Опет сам се нашао у надреализму и његовим коренима, како код Андре Бретона, тако и код Роберта Десноса који је био талентован у аутоматском писању.

Мислим да је уметност покушај да се расцепи или споји реалност, која чини материју и енергију спојеним, односно одвојеним. Као што сам мало пре навео код свесног и несвесног, свесно је материја, а несвесно је енергија. Данас уметност може бити свашта, свуда је примењена, можеш да правиш уметност са наменом да се прода, можеш да је примениш и направиш бренд, можеш да умањујеш, увећаваш, дислоцираш и шокираш пубику технолошким могућностима, али заборављамо да је уметност настала као ређање боје по платну, као симулација светлосног стварања. Боје су фотони светлости за уметнике.

Разбацивање светлости по платну у мањим или већим наносима, стварала је илузију стварности, док уметници нису схватили да су творци нове, своје реалности. Све је више уметник имао слободу да у том протоку светлости кроз очи до платна у виду боје буде присутнији, као сметња тој светлости. Пресликати реалност на платно или не пресликати ништа, само себе. То су две крајности које ме највише занимају, поготово ова друга. Између те две крајности видим сву уметност која постоји, уметност која критикује, која је лична, текстуална, концептуална, перформативна, апстрактна, уметност-технологија итд.



Слика 18, Расцеп, 2014.

Пресликати само себе, ту дефинитивно постоји контрола извођења, али не она да тачно пресликаш што желиш из своје главе, већ контролисано непресликавање слика из главе. Један од мотива за такво стварање је отпор према уметности која лако комуницира са публиком. Ако посматрач не добије инстант слику која може да евоцира слике из главе, њему слика постаје незанимљива, јер не може ништа да идентификује. На неки начин сам и успео у томе, али настао је други проблем. Морао сам вербално да се суочим са публиком и објасним, морао сам да имам неки текстуални концепт који сам желео да избегнем. Ако је успех комуникације публике и рада толико мали, а моје усхићење према тим радовима толико велико, та празнина између делује као велика енергетска празнина, па јој се вреди посветити. Мислим да људи којима се свиђају овакви радови, углавном осете слику као неку енергетску конструкцију, пошто и сам осећам велику енергију према њима.

Серије цртежа, као што сам навео у Психограму, имале су циљ у томе да почнем испуњавати празан део папира који сам одабрао, и са што мање размишљања да их радим. Нисам хтео да се осећам као да сам запоседнут или као да ми неко други води руку, као у неким ритуалима, већ да по завршетку рада осетим то усхићење, као да сам се пробудио одморан после цртања и као да је само трен прошао.



Слика 19, *Психограм 02*, оловка картон, 70x50 цм. 2014.

У нашој уметности преовладавају комбинације нечег што је ушло у нас кроз уши и очи. Дечји цртежи, на пример, сума су оног што деца опазе, а њихово душевно стање и њихове емоције дају експресивну црту у потезу. Они немају претерану недоумицу око тога шта ће да ставе на папир, јер им је меморија скоро празна. Док код одраслог човека постоји засићеност информација, он има развијену свест, он селекује информације, контролише емоције, али то му даје и већу могућност спознаје туђе уметности. Има момената кад посматрач уметничког рада доживи "просветљење", јер је препознао нешто, пошто су му јасни симболи, проживео је ту емоцију, има све то у меморији колико је и уметник имао, рефлексија. Што веће знање, веће искуство, пунија меморија, већа и моћ разумевања. Зато нам је потребно мало лека надреализма. Та прва мисао од које стално одустајемо. Психограм, аутоматско писање и надреализам су нешто што сам откривао да практикујем, током самог рада. То је тај природни процес којем тежим; слика прво настаје, па тек онда реч и разумевање. Надреализам и аутоматско писање су очигледно били алати које сам користио, а размишљање о Активацији периферног вида и о окретању око себе, кроз психограм, сам користио да мапирам душевне особине слободне свести.

4. Галерија Инекс и Инекс филм

Инекс филм – сквот у Београду.

Галерија Инекс – галерија, у сквоту, коју су водили уметници.

Да бих направио малу дистанцу од места у којем сам провео четири године, од тога како сам ушао у личну причу, како је овај простор и његово обликовање утицало на моју перцепцију, навешћу текст из 2014. године Иване Вранеш.

4.1 Инекс филм-Самоорганизована експедиција уметности



Слика 20, двориште Инекс филма, 2014.

"Инекс филм је било друштвено-кинематографско предузеће које се бавило филмском продукцијом и било је део некадашње велике фирме Инекс, једне од највећих компанија у бившој Југославији, великом имовином у вредности од стотине милиона евра. Услед свих збивања предузеће је на жалост пропало и зграда је временом постала празна и пуста. Тада нико није ни слутио да ће овај простор запосести ники нови људи са другим интересовањима и дати другачији смисао.

Данашњи Инекс је настао у априлу 2011. године када је група младих уметника и активиста одлучило да од неугледне рушевине направи културно- уметнички центар. Они су искључиво својом добром вољом и ентузијазмом, уз много напора оспособили овај простор за жељену намену и сами га довели у стање у какавом је сад. Инексовци су увели колективне акције као новина у нашој земљи. Мали рај у Вишњичкој 76 у Београду је прилика младим уметницима да докажу да то и јесу. Инекс им отвара врата у свет самоостварења и ствара прилике усавршавања и размене искуства и вештине.



Слика 21, *Куда сви ови коњи јуре*, Дулаит (РС), графит, 2013.

Њихово поље деловања се простире од изложби преко концерата, мултимедијских фестивала, до позоришта, филмских пројекција, трибина и радионица. Будући да су врло отворени за сарадњу и интеракцију са другим младим људима угостили су велики број уметника из иностранства. Неки од њих су већ чули за Инекс и сами понудили сарадњу, а неки су ту по позиву. И једни и други доносе културу и уметничке трендове својих земаља, тако да се и ми, између осталог, захваљујући томе полако уклапамо у европску модерну уметност. У Инексовим просторијама налазе се и атељеи у којима млади уметници стварају дела која ће бити изложена у Инексовој галерији.

Ова установа је права уметничка оаза – свако је слободан да каже шта мисли, исто то наслика или одсвира. Инекс ни мало не заостаје за европским сквотовима, иако се он сам не може убројити у ту категорију из простог разлога што у Инексу нико не живи. Сквот у класичном смислу представља заједницу која се уселила у неки напуштени простор и спремна је да га припреми за уметничко деловање које ће сама стварати, а истовремено га користити и за живот. У Европи су овакви облици организовања и стварања свакодневни и популарни међу младима.

Занимљиво је напоменути да се апсолутно самостално финансирају.

Иако су услови за уметност тешки, ова млада екипа је успела да нађе начин и место за остварење својих циљева. И, наравно, његов развој још није досегао своју кулминацију."

Ивана Вранеш 2014. година, преузето са веб портала.



Слика 22, лого *Инекс галерија*, Иван Јовановић, 2013.

4.2 Галерија Инекс

Инекс, скраћено од импорт-експорт. Сам лого поприма изглед ока и односа великог брата у друштву које се намеће кроз популарну ТВ културу (слика 22). На неки начин сам и ја тај посматрач који има идеју перцепције од самог почетка Галерије Инекс.

Простор и време су битни за сваки процес рада, као што сам навео у поглављу шта је уметност и њено значење. Док будем говорио о Инекс филму, хоћу да нагласим његов утицај на мој рад, као и мој утицај на уметничку сцену кроз Галерију Инекс. Зашто би се уметник бавио вођењем галерије? Није разлог само незадовољство уметничком сценом, бити још само једна галерија у мору галерија и изложби, већ препознавање потребе за оваквим простором код уметника. Морам још једном да нагласим да је галерија Инекс независтан простор који су водили уметници, а не кустоси, институције или галеристи. Моја инспирација за рад Инекс галерије су били Арт клинка и Шок галерија коју води уметник Никола Џафо, Трећи Београд и уметник Селман Тртовац и Мас галерија уметника Ненада Богдановића. Овакви простори су имали једно заједничко, уметнике који их воде као и дискурс од једног галериског облика просторног излагања.

Друга ствар која ме је инспирисала, чији назив можда не говори много је Београдски сајам уметности (енг. Belgrade art fair). Он се одржао у времену мог доласка у Инекс филм у и то у Културном центру Београда. Сајам уметности, чији сам и ја био део као један од организатора, имао је задатак да промовише уметнике који воде своје уметничке просторе (енг. artist run art spaces). У њему су учествовала горе наведена три простора из Србије као и удружење Курс уметника Милоша Милетића из Србије, плус десет сличних простора из целог света, укупно педесет уметника. Београдски сајам је копија једног сајма из Шведске који се зове Супермаркет. Супермаркет је створен са идејом да се супротави комерцијалним сајмовима уметности.

И његов назив је био Минимаркет у почетку и изгледао је као нешто што би требало да се деси са Београдским сајмом у Инексу, али моји сарадници су радије желели да виде "Супермакет" у КЦБ-у него "Минимаркет" у Инекс филму. Тако да је Београдски сајам завршио своју каријеру, јер није био дислоциран из центра галеријског живота Београда.

Слике, перформанси, видео радови и презентације, били су више него занимљиви и квалитетни, а уметници су били присутни, контакти су се остварили. Сајам као сајам био је добар, али није урадио оно што је мени био мотив, а то је да инспирише друге да се баве независним просторима, а поготово младе уметнике. Сам назив "сајам" није толико отварао ту идеју код уметника, реч сајам се у Србији не везује за нешто што би млад уметник видео као квалитетно. Али мене је инспирисала идеја да сам уметник може бити нешто више за уметничку сцену од свог рада. А сам сајам уметности у Стокхолму и слични у Дизелдорфу и Москви, које сам успео да пратим, умрежавали су посве другачије уметнике и њихове независне галерије. Отворила ми се мрежа уметника испод ове видљиве, чији смо сви ми део, и која је била поприлично активна. Не бих је назвао андерграунд сценом, али уметници и радови су имали потенцијала и то се видело у интересовањима публике и потенцијалних купаца.

Кад сам дошао у Инекс филм нисам жело да се бавим вођењем галерије. Али како кажу, ако нешто знаш, мораш то и да поделиш, то је та дивна моћ знања. Искуство са независним просторима и Београдским сајмом уметности ме је навело да исправим неке грешке и поведем Галерију Инекс том правцу. Доста времена је проведено на том раду, а данас имамо нове сличне просторе са сличним начином рада, које смо ту започели. Мој циљ је био да уметници наставе да раде на овоме ван Инекса и то се и десило, а ја да се вратим свом сликарству.

Волим још да видим Инекс филм као пећину сличну оној где је настајала пећинска уметност. Пећинска галерија. Шта се дешавало у тим праисторијским пећинама мало знамо, али ако можемо да маштамо, ја бих рекао слично ономе што смо ми радили. Било је доста мрака у почетку, доста је времена требало да се уведе нека светлост. Било је и примитивизма, свађе и беса, малих и великих радости, такорећи живот се одвијао у свим аспектима. Можда нисмо глодали кости као пећински човек, који је то морао, али имали смо разне обреде храњења, окупљања, паљења ватре и наравно окупљања око уметности уметника које волимо.

Можда грешим, а мислим да је добро размишљати о томе као неко ко се бави галеријом, да је уметност у задњих двадесет година престала да шокира уметнике и јавност у Србији. Некако тај примат је узела политичка сцена, мада ни њима више не успева због репетиције, као и сцена која се врти око великог новца. Али некако је уметност почела да личи једна на другу, са неким малим искорацима.

Нема уметности која шокира, у смислу да не излазиш са изложбе равнодушан, био уметник или публика. Инекс филм је сам по себи био шок, који је решавао тај проблем у старту. Сам простор и људи у њему су могли да шокирају чак и мене, што је утицало да људи не изађу равнодушни из Инекса, какву год уметност видели. Мада, сам контраст простора и уметности је био јак, јер осећај видети исту изложбу у Инекс или некој другој галерији у центру града није био исти. Поред простора и људи, ту се још осећао и мирис атељеа и рада уметника, атељеи су били отворени и доступни, што није појава на изложбама.

Једна од изложби коју смо организовали је изложба групе Арт брут, такозваних маргиналних уметника, психички оболелих, и других личности са маргине, ван званичних уметничких институција. Иако многи у Инексу нису размишљали о тој разлици уметника, а донекле ни ја, бар док сам био у самом Инексу. Арт група је довела нама добро познате уметнике Александра Денића и Горана Стојчетовића, групу стрип-цртача и неке обскурне песнике који су читали оду о Цеци. Да не улазим у детаље уметности која је ван граница "наше" уметничке праксе и вратим се идеји о шоку. Оно што је пратило ову изложбу и што прати Арт брут су стварно психички оболели људи, тј. младићи. Током изложбе и њихових перформанса, кроз ходнике зграде су тумарали ови људи. После одређеног времена они су били препуштени сами себи, што је значило да си могао да их затекнеш било где како раде било шта, од вриштања до непомичности, стајање у замраченим ћошковима зграде и сл. За арт брутовце они су били слободни људи, са којима они годинама креативно раде, али за неког ко се први пут сусреће са оболелима, и то у Инексу, давало је посебну тежину. Шок није био те врсте да је уздигао њихову уметност, али је дефинитивно створио угођај који те је терао да се питаш шта следеће можемо очекивати у Инексу.

Навео бих још један моменат који је имао шок, тачније перформанси групе Диверс универс (енг. Divers univers). У питању је јединствени номадски перформанс фестивал који уједињује перформанс уметнике из целог света на три месеца. У различитим градовима и земљама широм Европе, публика је имала прилику да присуствује вискоквалитетним перформансима и живој уметности. На неки начин, они су нашли нас и хтели нас да ставе на своју мапу путовања и презентовања. Први пут су у Инекс дошли Београдски уметници које сам желео да видим, које до тад нисам успевао да доведем. Квалитет ове уметничке групе и пројекта је био препознат, иако је свима нама она била непознаница. Уметици су извели неколико перформанса, један који је у себи укључивао ватру, говор, звук, буку, ношење вештачких мишића и микијеве маске као и моменат жигосања. Жигосања врелим гвожђем. Нешто што се не виђа често на метар раздаљине од публике, поготово кад ускочи неко из публике кога познајеш и управо он буде жигосан. Мирис меса, паљевине, визуелна и звучна агресија не оставља никога равнодушним по изласку. Кад се нешто овако деси, публика или буде заинтригирана да дође опет или не, али за уметнике ово треба да буде мотив, јер дајемо осећај да су у уметности границе илузорне. Уметник хода по линији коју црта, она изгледа као нешто што ограничава, можда уметник спаја, пали или цепа слике реметићи тиме границе своје уметности. Ако се до оваквих цепања љуски не долази, чему онда уметност.



Слика 23, Диверс универс, (енг. Divers univers), 2014.

Учесници: Sho Kun (Кина), Vigi Hua (Кина), Ouija (САД, Њујорк), 2Shea (САД, Њујорк), Non Grata Group – Anonymous Boh / Devil Girl / Little Tom (Естонија), Triste Sire (Финска), Hiroko Tsuchimoto (Јапан- Шведска)

Много тога није било креативно у Инекс филму, али ако би неко то документовао, снимиио или фотографисао, постао би перформанс по себи, са могућношћу даљег развоја. Инекс је имао ту границу која ме занима у Активацији периферног вида, јер је био на периферији вида и стално се косои са неким границама у уметности и начину гледања на публику и свет око нас. Могао сам да посматрам један живи организам који покушава да створи уметност и однос са публиком и околином. Али у позадини мог мозга није било оно што се десило у Инексу, већ оно што се није десило, оно што сам очекивао да се деси. Очекивао сам да се створи моменат у којем ћемо имати довољно средстава како бисмо могли да створимо високу продукцију у уметности, како бисмо имали моћ да продуцирамо радове који би били посве другачији од свих осталих. Како би то успели? Тако што бисмо изабрали идеје уметника за које они мисле да постоје мале или никакве шансе за њихово остварење. То су углавном идеје затурене негде у глави, идеје које свако носи. Слично је било и са идејом наочари Сајд визор, које сам на крају продуцирао захваљујући сличној подршци и из чега је настала Активација периферног вида и овај текст.

4.3 Историја уметничког удруживања

Бирајући пут организовања и деловања у Инексу морам да се осврнем на положај уметника кроз историју у друштву. Знања из прошлости може да утиче на даљи развој, као и разбијање цикличности. Она још пружају могућност за испробавање разних начина функционисања и експреиментисања који већ постоје у друштву.

Очигледно, да би светлост ушла у простор, мора прво да постоји простор.

Када је уметност доживела препород за време ренесансе средином XIV века, јавила се и потреба за новим начином организације занатства где су спадали вајарство и сликарство. Настају први еснафи, који су помагали у изради и продаји уметничких дела. Међу првима настаје еснаф Светог Луке 1382. године у Антверпену. Свети Лука је био апостол и евангелиста, сликао је прве живописне иконе и сматра се оснивачем хришћанског иконописа. Он је на неки начин био заштитник еснафа. Еснафи су основани од стране града који је давао моћ и регулисао рад еснафа, а еснаф је поред уметника и шегрта окупљао дилере и љубитеље уметности. Еснафи су се брзо ширили и настајали у другим градовима Холандије као што су Бриж, Утрехт, Ротердам. У еснафу су се организовале продаје уметнина за чланове еснафа. Ово се све дешава пре почетка златног доба Холандске уметности у XVII веку, која је повезана и са брзим развојем економије. Економски развој је имао велики утицај и на уметност и на њену продукцију, као што је имала и на социјалне структуре и агрокултуруну продукцију. Неке раније процене нам говоре да је продукција слика 1650. године била од 2.5 милиона слика, док новија истраживања увећавају овај број између 5 и 10 милиона, већина њих је насликано током XVII века. У граду Делф до 1610. године просечан дом је имао десет слика, док се тај број повећава на двадесет до 1670. године. Овде се говори о великој продукцији слика за нове муштерије, средњу класу, па чак и обичне раднике. Сlike нису више настајеле захваљујући поруцбинама, већ су настајале да би биле продате на отвореним маркетима. Наравно квалитет слика је опадао, десет посто слика је био високог квалитета. Али оно што је битно јесте утицај економије и организованости уметника кроз друштво. Ово су неки принципи функционисања који и данас постоје; неговање уметности ће имати свој врхунац у успешној економској држави. Овде се види и паралела са Србијом данас, чија економија је пропала у транзицији.

Кроз еснаф су се решавала и друга питања и проблеми уметника, слично као у данашњем УЛУСУ (Удружење ликовних уметника Србије). Еснафи су настали у духу времена, што показује невероватна продукција за то доба. Оно што је логично у сваком напретку је мењање и прилагођавање; тако полако нестају еснафи и стварају се Ликовне академије и Салони. Краљевска академија у Антверпену је основана 1663. године од стране Давида Тешиерија млађег, који је био мастер еснафа Светог Луке. Тад и долази до опадања еснафа у XVII веку. Године 1737. настаје први Салон уметности у Паризу који постаје главни фактор у одређивању вредности, популарности и репутацији дела.

Краљевска академија уметности у Лондону такође организује прве салоне уметности 1769. године. Оно што прати те изложбе је детаљан преглед изложби у штампи, који ће постати главни покретач уметничке критике данас. Оно што се још развијало, а и данас постоји, уметнички су сајмови. Сајмови уметности су постали битни за галеристе, издаваче и дилере уметности, јер су омогућавали дистрибуцију уметнина из целог света. Први популарни сајмови су се десили у Келну 1968. година, а касније и у Дизелдорфу, Базелу и Вашингтону.

Салони (изложбе), еснафи (УЛУС), уметничке академије и сајмови чак и данас постоје, оно што је додатно овој једначини је интернет и моћ појединца да се рекламира и дође до купца. Наравно, не заборавимо и велике музеје, важне кустосе и значајне награде које на неком вишем нивоу утичу на историју уметности, јер стављају одређене уметнике у први план. Али пошто говорим о Инексу, осврнућу се на неки ниво организовања који постоји код нас, а то су ове прва четири које сам навео: Салони (изложбе), Еснафи (УЛУС), уметничке академије и сајмови.

УЛУС има сличност са еснафским начином функционисања, подржан је од града, решава проблеме и спорове уметника, организује изложбе, постоје чланарине и сл.

Само што УЛУС не функционише у духу времена, недовољно се ангажује у сфери продаје и интернета, не користи максимално велики број уметника и простор које поседује; УЛУС се само ослања на град који треба, заправо, да предстаља основу за даљи рад. УЛУС за многе уметнике делује само као социјална установа регулишући социјално и пензионо кроз статус самосталног уметника, са великим бројем проблема и нерешених питања. Ово су све разлози за уметнике да се окрену деловању независних простора чије функционисање може да буде између УЛУС-а и галерија, са могућношћу коришћења оба. Не смемо заборавити да живимо у времену капитализма који је већ присутан и код нас. Нема више социјализма у којем свако место има биоскоп, позориште или галерију. Ту су само остаци грађевина. У већини случајева грађевине су пропале, претворене у кинеске продавнице, робне куће или је пак неки приватник узео за мале паре и оставио да пропадну. Начину функционисања уметничких удружења и галерија мора да се прилагоди и сама Академија. Футуристи су говорили о урушавању музеја као начину за нови почетак. Да ли данас тако размишљамо? Да ли су затворени музеји и биоскопи изродили нешто у нама? Није битно зашто су затворени, не морамо за то да се боримо, нити да контрирамо, већ да направимо нови пут за уметност, нову жилу.

Инекс је имао скоро све ове могућности које сам навео, јер је имао припремну школу цртања, велику годишњу изложбу; могли смо да организујемо сајам уметности; кустоси и галеристи су долазили у посете, као и љубитељи уметности; имали смо академско образовање; једноставност интернета у рекламирању; атељеи за уметнике и њихове отворене студије; подршка града, као и простор у који све то може да стане.

Али проблем смо, нажалост, били ми сами једни другима. Да је Инекс наставио и имао људски капацитет, он би сигурно достигао или бар покушао са моје стране да достигне све ово што причам.

Још један систем рада који смо користили у Инексу везан је за назив уметничког удружења "Моба", чији сам оснивач. А то је да се сви међусобно помажемо, не ослањајући се на новац; то је једна врста испомоћи у виду подршке уметника за остварење сличних циљева.

4.4 О Инекс филму



Слика 24, чишћење Инекс филма, Министарство простора, 2012.

Инекс филм је био сквот, простор који је заузет од стране "Министарства простора", активиста који се боре за умрежавање независне сцене. Иако смо простор сквотирали, добили смо одобрење од стране власника да зграда може да се користи до њеног рушења, односно претварања у стамбени комплекс или шопинг мол. Током трајања, простор је мењао своје укућане, да кажем редовно, био је прави сквот, што је широк појам, али довољно широк да може да обухвати разне активности. Наравно, мене је занимао тај уметнички део, који је обухватао све видове уметности, од музике, филма, театра, циркуса, плеса, ликовне, уличне, дигиталне и сваке врсте уметности за коју је постојало интересовање.

Остала дешавања у Инексу су била окренута активизму: вртић за ромску децу, антипропагандни филмови, храна-не оружје, антифашистички покрет и анархисти. Самим тим што си делио зграду са осталима ти си их и подржавао, што је некад било и тешко прихватити.

У Инексу су постојале три најорганизованије целине, а то су Инекс театар, Инфо-шоп и Галерија Инекс. Инекс театар се бавио новим циркусом, жонглерским вештинама и ваздушним акробацијама, као и радионицама. Инфо-шоп се, као анархистичко место, бавио активизмом, беневитима и пропагандом. Постојала је још једна мање организована целина, а то је Кино племе. Они су организовали "Live soundtrack"- што значи у преводу, жива музика за филм. Пуштали су 8-милиметарске филмове и током трајања снимка музика је настајала спонтано и уживо. Различити музичари су се окупљали и правили по мени најзанимљивији аудио-визуелни угођај у Инексу.

Пошто говорим о Активацији периферног вида, све што наводим односиће се на скретање погледа, односно гледање око себе. Изложба, Активација периферног вида, која је била у Дому омладине 2011. године, била је и мотив за докторске студије. Био сам мотивисан да се посветим радовима који ће омогућити посматрачу да види резултат тог скретање погледа, као и да им се сама перцепција помери. Али, доласком у Инекс филм, десило се да престанем да производим радове који би били директно повезани са Активацијом периферног вида као раније. Галерија Инекс представља рад за себе. Простор Инекс филма и галерија су били обликовани у уметничко дело, као објекат. Моја перцепција је имала свесну слику од почетка, и то зашто је оваква врста рада битна кад говорим о Активацији периферног вида.

Прва изложба у Инекс филму, коју сам организовао, била је отворени студио, још једна од постојећих идеја и начина где независан уметник позива уметнике, публику и кустосе да виде његову уметност или уметност колега уметника. Атеље који сам делио са Иваном Јовановићем смо назвали "Ординација", као место где се ординира и место где доктори раде. На првој изложби сам позвао уметнике и њихове радове да ординирају са нама и нашим радовима. Од уметника су били следећи аутори: Иван Јовановић, Никола Џони Рацковић, Кристиан Ријебен (САД), Срђан Вељовић и ја. Уметник који ми је за ову изложбу био битан јесте Никола Рацковић, а битнија ствар од њега самог јесте један његов рад и његова идеја иза њега. Рацковићев стан је цео исколажиран и исцртан; он тај свој рад назива "Добро дошли у слику од 360 степени". Видео сам радове у које можеш да уђеш и да стекнеш ту врсту доживљаја, али ти радови се нису звали "Слика од 360 степени". Идеја, о стварању и обликовању света око себе, у којем живиш на овакав креативан начин, ми се свидела. Инекс је пружао ту могућност да живим у слици од 360 степени, где је све око нас могло да се мења и обликује. Иако је његов стан-објекат бруталан у перцептивном расипању и немогућности фокуса на једно, већ на све, он успева да направи репетативни колаж различитости који има своју убедљивост.

Током студија, па и после, интернет није био оно што је данас, или боље речено, није био коришћен међу уметницима као што га данас користе. Он је и утицао на моћ саме галерије, јер је пружао и пружа могућност да уметник сам продаје свој рад. Данас је то могуће; многи уметници зарађују на тај начин, сама изложба и појављивање у јавност је нешто што иде у твој блог или социјалну мрежу, као нека реклама за оно што ти продајеш или само производиш. Некад си уметничко дело могао само да видиш у галеријама и музејима, док се данас, репродуцирано оком камере, може налазити свуда и у исто време. Можда рад тим мултиплицирањем губи на снази или значењу, али сигурно помаже у продаји. Крајност ове приче би било оно што раде музеји продавајући копије оригинала, као што су разгледнице или постере, и тиме зарађујући више новца него што само дело вреди.

Слика, цртеж и скулптура поседују нешто заједничко, а то је тишина која их окружује и мирноћа. Да би се манипулисало њима, користе се баш те две ствари које недостају, кретање и звук. Кретањем погледа или кретањем ока камере могу се извући детаљи са слике; издвојени подаци могу да створе наратив који не постоји кад сагледаваш целу слику. Или, ако ти неко каже док гледаш последњу слику Винцента ван Гога, "Вране у кукурузном пољу", да је то његова последња слика пре него што је извршио самоубиство. Зар се значење и доживљај слике не мења? Заправо се мења. Репродуцирањем рада, она постаје једна врста информације, а информација се мења тако што се нешто стави поред ње, нека друга слика, звук или текст. Често се ови принципи примењују на дела преминулих уметника, док живи уметници то данас сами раде, тежећи ка сличном ефекту.

Инекс филм је пружао баш то да се око изложбе и саме слике створе звуци, покрети па чак и мириси. Један од главних мотива је био баш тај, да се тишина и мирноћа галеријског простора нагласи стварањем контраста у њеној околини кроз уметничку разноликост - перформанс, музику, буку, театар, разноликост људи, мириса и сл. Догађај "Дан младости" је био пример такве разноликости..

4.5 "Дан младости"



Слика 25 и 26 ,представа *Лов на медведа* и перформанс Тамаре Јеремић *Пролетерска грозница 2014*.

Дан младости је био догађај, у данашњем речнику "ивент", који је можда кокетирао са историјом и нечим препознатљивим, али без озбиљне критике на режим тог времена, са освртањем на нешто што је Дан младости за нас у данашњем времену. Цео догађај је био у духу солидарности, посвећен прикупљању помоћи за угрожене поплавама те 2014. године. Програм је био разнолик, почели смо са представом "Лов на медведе" у режији Марије Крстић, позоришне и радио редитељке, која се бави луткарством и новим циркусом. Представа је реконструисала анегдоту из романа Светислава Басаре "Мајн Камф", где Хајле Селасије долази у посету Титу, који омогућава да Хајле Селасије улови медведа, животињу које нема у Етиопији. Али медвед којег је Тито наредио да доведу, био је медвед из циркуса, те кад су се медвед и Хајле Селасије угледали, он бежи на бициклу. Хајле Селасије не убија медведа, већ га води у Етиопију да буде део циркуса. Тито (Иван Јовановић) потом отвара изложбу "Самоорганизација"; изложбу Ивана Јовановића и мене, двојце оснивача Галерије Инекс. У галерији Тамара Јеремић изводи перформанс на којем сече црвену плочу од пур-пене; она постаје црвена петокрака, а са друге стране се открива да је она сада заправо плава петокрака (ЕУ застава). Остала дешавања у простору Инекса су везана за концерте.

Дан републике и 25. мај имали су инспирацију у ономе што је карактеристично за подручје у којем живимо, а то је Балкан и територија бивше Југославије. Евоцирањем прошлости, али не као нешто што треба да се слави, већ као нешто што треба да се прихватањем кроз уметност превазиђе. Полако се појављују младе генерације за које ови датуми ништа неће значити, јер не постоји искуствени моменат у њиховој прошлости. За нас ови датуми нису ни црни ни бели, већ оквири креативне игре и критике данашњег друштва које селективно памти.

4.6 "Инфлуенце"



Слика 27,Инфлуенце,групна изложба Инекс филма, 2013.

Иако сам највише желео да покажем како простор може да утиче на перцепцију изложбе морам навести изложбу и догађај који је имао специфичан утицај на моју перцепцију. Галерија ФЛУ је поред свог стандардног програма имала и летњи програм који је био подржан од стране Министарства културе и инфромисања, као и града Београда. Летњи програм 2013. године имао је кашњење у исплати, што би проузроковало кашњење у штампи каталога за изложбу, а самим тим га и обесмислило. Одлучили смо да направимо продајну изложбу и концерте са циљем да се скупе паре за Летњи програм; паре су на крају биле враћене. То смо и урадили, уметници су својеволјно приложили радове, као и свој музички таленат; Галерија Инекс је успела бар на мали начин помогне галерији у центру града и свом матичном факултету којег је већина била део. Ово је била уметничка моба, циљ којем моје удружење Моба, такође, тежи. Створио се осећај да је све могуће.

Да се вратим Инекс галерији и зашто је она битна за мој докторски рад.

На факултету у просторијама где студенти раде заједно, штафелај поред штафелаја, ствара се осећај једног заједништва кроз размене идеја, евалуације рада и самог физичког присуства других уметника. Класа професора представља једно заштићено окружење, које даје слободу и самопуздање да се личне идеје слободно развијају, или можда боље речено, каналисано развијају. Мислим на утицај професора који може бити прејак или преслаб на студента, у зависности од самог студента. Студије и јесу припрема за спољни свет, како често кажу професори својим студентима, да ће видети како је то кад после факултета остану сами у атељеу, осуђени сами на себе и на уметност која стоји пред њима. То звучи као родитељ кад ти каже: видећеш ти кад порастеш или томе слично. Утицај професора и студената је подједнако битан; однос које се ту изгради може бити пресудан и на то какви ће утицаји преовладавати после.

Мени је увек утицај студената, тачније колега, био много јачи од професора, јер професор ти указује, а заједно са колегама жваћеш те информације.

На сличан су начин Инекс филм и људи у њему имали утицај на мој рад, жвакали смо информације заједно. Избор студената на факсу са којима проводиш највише времена је за мене ствар консталације, односно не може ту пуно да се бира, колико год ти желео да можда будеш негде другде или са неким другим. А да се све мења, мења се. Што се више мењаш, више нових људи срећеш, они се налазе око тебе као да си стално у некој класи са уметницима. Криво ми је што на факултету нисам мењао класу и осетио различите утицаје, већ сам се држао једног професора и једне класе. Али после факултета, та виртуелна класа уметника, да је назовем тако, мењала се. Инекс филм је био права виртуелна класа, права у смислу да је консталација људи била као на факултету. Уметници су били ту одабрани, без моје воље, имали смо штафелаје, свако свој простор, сви су прошли кроз ФЛУ, али нисмо били иста генерација, мада ни на факултету нису сви иста генерација у класи. Поред њих, ту су били и уметници са других факултета, углавном са Примењене, као и скроз слободни уметници, који нису заостајали у професионалном односу у свом раду. Факултет је један устаљени начин функционисања који је ту са циљем да те обликује и указује на један начин функционисања. Инекс је имао озбиљан утицај на мене, где сам ја имао моћ да га обликујем по мојим потребама. На факултету је постојала опција судентског парламента, који се суочавао са професорима и системом, као и у Инексу, где сам ја негде између уметника и професора учествовао у изградњи система. Ово ми је помогло да отворим очи и погледам у проблеме са којима смо сви суочени, а то је недостатак пара у уметности, јер не постоји баланс у потенцијалу и потражњи, јер је систем у константној транзицији. Данашње време захтева способност брзог мењања и прилагођавања.

Можда најбитнија ствар у Инексу јесте осећај који сам у једном тренутку имао. Осећај који ме је изједначио бар у мојој глави са мојим некад омиљеним боемским уметницима импресионизма и постимпресионизма. Осећај је био везан за простор у Инексу, где сам имао атеље на првом спрату. Кроз један прозор је улазила зелена светлост крошње, а кроз други сам видео девојке које вежбају на свили и трапезу. Лево је била галерија, десно атељеи мојих колага-уметника. Стално је неко кувао храну у кухињи, музика се увек чула, а разноврсност гостију из целог света, који су носили неки таленат са собом, чинио је овај простор шареним. Помислио сам, да сам као мали икад маштао где бих волео да будем и радим као уметник, то би било овде. Како сам то помислио, сан је нестао. Једино што нисам урадио у Инексу јесте што га нисам насликао на својим платнима. Захваљујући данашњим технологијама није још касно. Ова врста кашњења је природна и имаће свој моменат у сагледавању историје уметности.

4.7 Крај Галерије Инекс

Крај Инекса је дошао за мене понајвише због породичних обавеза, као и због жеље за стварањем. Али, исто тако, крај се поклопио и са једном изложбом која се десила у галерији ФЛУ. Изложба се звала "Инекс галерија у ФЛУ галерији". Мислим да назив све говори; улазак Инекс галерије у неку галерију у центру града. Нешто са периферије улази у центар. Галерија у галерији. Нисам могао да објасним шта се десило, да ли је то добро, да ли се то десило у право време, на правом месту и на прави начин. Нисам ову идеју ја осмислио, али да сам је осмислио на правом месту и у право време, као и на прави начин, Инекс галерија би и даље постојала.

Сама идеја око изложбе, тачније три изложбе, била је одлична. Циљ јој је био да се окупе три независне групе уметника и њихови простори у галерији ФЛУ. Уметници који се баве простором, то је била и прва моја идеја са Инексом и Београдским сајмом. У10 је била једна група уметника која је излагала у галерији ФЛУ. Они имају галеријски простор у центру града, као и неку новачану помоћ. "Супервизуелна" је била други излагач. Они су за разлику од У10 и Галерије Инекс имали виртуални простор на интернету. По мени "Супервизуелна" је најбољи пројекат још од "Ликовних свески", које радо читам. Они обилазе изложбе и налазе уметнике са којима праве интервјуе и то, затим, пласирају на интернет. Уметник прича са уметником. Уметник прича, уметник објашњава себе и то је цео текст. Оно на чему сада раде јесте штампа овог материјала, најзад, оно што и даље опстаје јесу књиге и штампани материјал.

"Супервизуелна" је такође урадила интервјуе са У10 и Инекс галеријом. Можда у некој нашој раној фази, али ево га део текста:

Јамесдин: Претпостављам да нисте проучавали неки модел, већ да учите из дана у дан. Не знам да ли бисте били у предност да постанете правно лице.

Дарко: Дефинитивно. У почетку су сви били против НГО-а, против рекламирања било које фирме у згради.

Иван: Разматрали смо ми ту опцију. Нисмо имали неки политички дискурс, као ови из Инфо-шопа, ми смо као уметници па смо као неосвешћени. Мени да дође неки фашиста и да понуди две хиљаде евра за слику, ја бих му рекао, буразеру, нема проблема. Они то никада не би урадили. Ми смо имали идеју да оснујемо НГО и да аплицирамо за Инех за пројекте, али смо одустали. Нико наравно не спречава неког другог из Инеха да то уради.

Дарко: Аплицирали смо али као уметници, без удружења. Неки у Инексу неће да чују за то, па онда испадне проблем.

Иван: Био је проблем за једног музичара коме нису дали да свира јер неки сматрају да није политички подобан. Ту је мањина победила већину.

Дарко: То је био бенефит за Галерију ФЛУ-а, скупљали смо паре за Летњи програм факултета, јер су касниле паре од министарства. Требало је да свирају три извођача, матине у 18 часова, међутим један је био близак ЛДП-у и то је сметало неким. Неки други пут је било да не може да свира бенд зато што је из Бигза.

Иван: Та параноја је опште место у нашем друштву, од парламента до културног центра, сваки колектив је испараноисана дружина, јер ништа није решено системом организовања у ком тога не треба да буде.

Наташа: Колико вас буде на састанку?

Дарко: Петнаестак-двадесет. Зависи какав је проблем и о чему се прича. Некад кад се неком замериш, он доведе своју екипу.

Супервизуелна, Разговори, 17.11.2013. године.

Разговор водио Жолт Ковач. У разговору учествовали Иван Јовановић и Дарко Стојков из Инекс галерије, Наташа Кадин и Александар Јестровић Јамездин.

Пошто се са Галеријом Инекс завршило уласком у галерију ФЛУ, били смо, у ствари, поједени галеријом из центра. Али нови простори су се изродили, што је битно, а када ће нови простор да поједе галерију из центра града, питање је. Ми смо само жвакали неку уметност из центра, овде мислим на већину галерија и то оних добрих.

Завршетком на раду у Инекс галерији нисам завршио на раду са уметницима и неком врсти удруживања. Основао сам резиденцијални програм "Рај" у Банатској Дубици, један систем који је много продуктивнији од самих ликовних колонија, јер је уметник много више фокусиран на свој рад. Још од Инекса и неколико покушаја да се организују тематске изложбе, бавио сам се кустуским послом, који ми није толико близак колико рад са уметницима и осмишљавање изложби без кустосирања у ширем смислу.

4.8 Закључак

Резултат и бенефит на овом раду који је трајао четири године је у томе да постоји моћ да се мења перцепција, и лична и туђа, ако се да могућност за то. Ако имаш мало простора, имаш шансе да утичеш на шири простор. Простор Инекса је створено и обликовано дело личних перцепција света у коме живимо, као и уметности, и он има већу моћ да утиче на шири уметнички простор. Један од изведених закона универзума гласи: "Ако постоји шанса да се нешто деси, велика је вероватноћа да ће се то и десити."

Навео бих неке од излагача Галерије Инекс:

Марико Хори (Јапан), Никола Јовановић, Никлас Зандер (Шведска), Никола Јаргић, Марко Пејчић, Александар Јоксимовић, Орјен Ђурић, Дарко Трајановић, Драган Војводић, Душан и Петар Перић, Горан Ристер, Жарко Алексић, Лоренцо Модика (Италија), Никлас Халберг и Стина Першдотер (Шведска), Мирко Чочек и Марк де Бург (Немачка), Јелена Мицић, Александар Денић, Милан Булатовић, Ваштаг Вендал, Радомир Ђукановић, Бојан Новаковић, Александра Петковић, Неша Николић, Иван Јовановић, Вук Вучковић, Милан Ненезић, Ненад Рацковић, Срђан Вељовић, Никола Џафо, Лаура Маугис (Француска), Дах Театар, Група Магнет, Жене у црнаом, кустор Корато Салзано, Каћа Крсмановић, Јован Ђурчић, Момо Суботић, Владимир Станојевић, Владимир Петровић, Ерик Голдман, Милош Ђорђевић, Тамара Јеремић, Александар Тодоровић, Радовић Драган и други.

5. Текст и уметност

5.1 Увод

Оно што су захтевали рад Активација периферног вида и Сајд визор више од других радова јесте текст, концепт, односно мисаони принцип, којим се објашњава како и зашто настају радови рефлектовани овом идејом. Иако сам се увек борио да не будем превише одговоран у овом пољу, неки процес се ту ипак развијао. Јозеф Бојс је рекао како увек осећа обавезу да уз своје радове објави и једну теорију; теорија или мисаони принцип је увек присутан и покушаћу да га опишем како се развијао код мене.

Кад сам био мали, тачније негде на средини основношколског образовања, моји родитељи су почели да ми замерају што ћутим, што не причам више, како сам много ћутљива особа. Уместо да контрирам, што би било логично и очекивано код детета, прихватио сам то да сам ћутљив и знао сам да постоји место у друштву за такве особе, ћутљиве. Осећао сам се сигурно у вези себе. Али у том ћутању није било тишине, бар не у самој глави. У глави су се дешавале мисли, које су постајале једноставније, прецизније и јасније пре него што су кроз механизам, који поседујемо, и у облику таласа, изашле из уста. Успео сам да формулишем често минималну количину речи, да кажем тачно оно што желим и био сам поносан. Али моја сигурност у себе није била добра за друштво које је користило велику количину речи. Касније сам схватио да су људи у стању да пуно причају кад се осећају несигурно. Уметност се некако појавила и показала да јој овакав темперамент савршено одговара. Седети сам испред платна и мозгати, када цео процес мисли оставља трага у лејерима на платну. И на крају, остаје та финална реченица-слика, за коју сам увек осећао да јој ништа више није потребно, да јој није потребна ни реч, али погрешно сам. Овде говорим и о оном финалном додиру на крају рада, који мења све, акцентира и глорификује саму идеју рада. Први контакт са академским уметником који ме је највише спремао за академију, био је са Драганом Волковим. Он је завршио академију у Загребу и често ми је на крају рада давао тај задњи акценат на слици или на цртежу, који су углавном били најсветлији и најтамнији моменти. Савршен оквир за финансирање слике или цртежа. Кад ово кажем, мислим и на данашње акцентовање текстом који прати рад, или можда пре, изложбу. Да ли акцентовање тоновима више није довољно? Део уметника сигурно гледа на текст као на нешто лоше и одбојно, али све су то инструменти са којим се уметник игра у реалности, као што то ради и са својим делом.

Мој први одлазак у Народни музеј у Београду ми је остао у сећању због једне ствари. Поред свих слика које су ми се свиделе, само ми је једна остала у сећању. Битан је разлог, јер ми је уметник Драган Волков описао слику, дао ми је садржај. Вероватно би ми та слика остала у сећању као све друге, али није, јер сам имао текст, изговорен, о тежини тог рада, као и текст о идеји и о ухваћеном моменту. Потребно је време за посматрање рада, можда нама уметницима то лако иде, јер се разумемо, али не знам за друге, а сумњам мало и у нас. Али мени је уметник причао, а не неко други, а нисам ни читао текст. Можда није био аутор дела присутан, али уметник је био присутан.

У Инексу смо имали то правило, уметник мора бити што више присутан и да је слободно да људи долазе и помажу уметнику и посматрају припрему и поставку рада.

Та комуникација са уметницима, присутност уметника је битна. Рад Марине Абрамовић "Уметник је присутан" који нисам раније тако перципирао, нити сам видео ту поруку поред преданог емотивног перформанса, достигао је тај ниво, да си ти сам довољан за публику. Ни насликана слика, ни реч, већ жива слика.

У историји уметности текст није толико био битан колико убедљивост сликарског или вајарског подухвата, јер се тежило приказивању једног момента реалности. Наративно и реално. Али током шесдесетих појављује се уметност са речима или текстом, без којих она није видљива као уметност. Једино је видљива, јер је измештена.

Пре него што је настао писани текст, који прати изложбу и концепт, постојала је вербална реч која се и данас користи. Реч која је позивала да се рад види, она је била та интрига која је уздизала уметност. Да не у мемо да читамо, пишемо и говоримо, вероватно многа уметничка дела не би ни постојала. Да не знамо ништа о историји уметности или историји неког уметника, њихова уметничка дела нам ништа не би значила. Поготово концептуална уметност, редимејд, а вероватно ни дела као што су Леонардо да Винчијева "Тајна вечера" или било које друго дело. Зашто би нам било битно што неки људи једу за столом ако ништа не знамо о њима. Или "Фонтана" Марсела Ди Шампа, кутијице са фецисом Мезнера, Пикасов кубизам и сл. Ако се много прича о некој уметности она постаје лепша и прихваћена, чак и ако то није.

Текст који прати уметност је увек постојао, ако ништа друго као име и презиме уметника, што може бити велика ствар. Постоје разне врсте текстова кроз историју који прате уметност или можда само уметника и његов живот. Уметников живот се увек одражавао на уметност. Да ли је уметник пио, био богат, болестан или је живео у изгнанству, одређивало је изглед уметности. Сетимо се Каравађових слика у изгнанству, које су биле мрачне и лишене светлости у мрачним просторијама. Аутобиографска врста текста је такође имала моћан утицај на сагледавање уметности, мислећи на Ђорђо Вазарија и биографије живота уметника XIII и XIV века. Ван Гогова писма су један моћан пример колико текст може да утиче на перцепцију дела. У Ван Гоговом случају то се дешава после његове смрти. Данас ће било каква интригантна вест о уметнику, кажем вест због моћи медија, да промени у тренутку популарност или ти виђење одређеног дела. Велика је то разлика кад поредимо касни посмртни утицај Ван Гових писма и данашњих инстант медија.

Први пут када сам одлучио да преузем одговорност за текст неке своје изложбе било је 2009. године на групној изложби коју сам организовао са два уметника Михајлом Станисавцем и Иваном Јовановићем, "Ган ентер хед дилит" (енг. Gun enter, head delete). Пре тога ми је увек неко други писао текст и чим ми се текст није свидео одмах сам увидео како бих ја то урадио. Тако је било са овом изложбом.



Слика 28, енг. *Gun enter, head delete*, цигла и пластика, 2009.

5.2 Текст за изложбу “GUN Enter, HEAD Delete”

"Ган ентер хед дилит" значи, бришемо главу, бришемо мозак. Мозак је оно што нас држи у контакту са светом. У њему се информације налазе и обрађују. Шта остаје кад дође до брисања главе? Остаје срце које је заштићено. Делати срцем. Код њега се мења само ритам, фреквенција, у зависности од информација из мозга, којег сад нема. Тај ритам, то је страст. Оно чиме нам се обраћа Коњовић када каже да је ументост страст. Та изложба је имала ту поруку. Како текст да објасни да није потребан текст, да је уметност као страст довољна? Као што песми није потребна слика, тако ни уметности нису потребне речи. Можда би то постигао тако што би текст постао уметничко дело само за себе?

Текст за изложбу сам написао тако што сам узео гомилу текстова наших најпознатијих српских уметничких критичара, одштампао и исекао сваку реченицу. Све реченице сам ставио у шешир, онако дадаистички, полако их вадио и ређао манифест изложбе и наше групе. Део манифеста:

" Присвајање, премештање и именовање су биле нове концептуалне и перформативне тактике уметника. Уочљиво активна духовитост појединих слика одаје сеизмографску сензибилност, данас толико удаљену од визуелних решења, друштвених захтева и дизајнираних излива преднапрегнуте данашњице. У обиљу уметничких израза нашег доба информатичке претоварености, ма колико правила била разноврсна, резултати неког дела и/или става могу да сугеришу ауторски па и колективни доживљај, али врло ретко понуде и утеху. Митске двосмислености између површинског плаветнила, неба или текуће воде и укроћених финтана предате су обрисима или силуетама телесности, профилима лица која скривају одсјаје пурпурних ритуала изгубљене данашњице. То је модернистички одговор. Дејство сенке или површине као и измењене флукуације телесног пролазе упоришта у сазвежђима европског наслеђа таквих преображаја. У својој ликовној коначности циклуса који аутори преносе отвара се, заправо, уз сав могућ хумор или цинизам и тематска супстанца уочљивих егзистенцијалних заплета, оних у које смо сви присилно уведени...."

Морам рећи да се многим текст свидео, а нисам навео да је текст на неки начин шала или провокација. Њима се свидео текст као такав, као да га је неко написао са таквом намером. Ефекат који сам тражио је био баш тај, да покажем да су текстови некад превише слични и неразумљиви. А ако се текст свидео људима, питам се да ли је неразумљив текст људима стварно разумљив?! Мислим да није тако, или смо се сви навикли да виђамо такве текстове па нам није више битно, или смо убеђени да то тако треба да изгледа и то је довољно. На жалост ова изложба и овај манифест нису били запажени у Београду у мору изложби, кустоса и историчара уметности.

5.3 Текст за изложбу "Секс у срцу мозга" у МАС галерији, Оцаи.

Изложба која се није одржала ни на једном месту где сам желео. На моје разочарење, а каснију радост, одржала се у МАС галерији где сам упознао занимљивог уметника Ненада Богдановић, још једног уметника који води свој уметнички простор. Али њега, заправо, занима перформанс и он ту организује свој фестивал перформанса, једини у Србији, већ деценијама. Оно што је битно за ову изложбу је рад на тексту.

Назив изложбе се некако надовезује на текст изложе "Gun enter head delete", упуцати мозак значи делати само срцем, а секс у срцу мозга значи да тамо одакле почиње главни ритам ту треба плесати, односно имати секс, тј. моменат стварања. Текст који је пратио изложбу био је насумично узет из плејбој часописа. Текст гласи:

"Свако ко је икад видео неког свог пријатеља погођеног љубављу може да посведочи о изузетној нелагоди коју тај призор изазива. Не зато што је пријатељ постао тако неподношљиво крхак, већ зато што у сваком тренутку ви можете бити следећи чак и ако знате истину – да је то хемиска реакција, да она није савршена, да ће се веза вероватно завршити лоше – љубав је довољно снажна да брзо пребаци човека из чврстог у течно стање, уз ретке изузетке свако људско биће постаје жртва љубави, од средње школе до старчног доба, и преко свих раса и друштвених слојева. Хитлер је очијукао; Анштајну су клецала колена.

Љубав није брига да ли се већ виђате са неким, она не чека да буде право време. Научници сматрају да су ова изненадна интензивна везивања начин да нас природа дрогира; у супротном никад не бисмо били тако глупи да се размножавамо и да проведемо своје најпродуктивније, најенергичније године, јурећи хранећи и васпитавајући незахвалне полуграђане. "

Одломак из непознатог броја плејбој часописа.



Слика 29, каталога изложбе *Секс у срцу мозга* из серије *Ђачка књижица*, 2014.

5.4 Текст за изложбу "Хипербореја", Електрика, Панчево.

Један од занимљивих текстова који ми је неко написао је био за изложбу Хипербореја, Јелене Спаић (кустоскиња галерије ФЛУ). Она је и организовала последњу изложбу, по мени, Галерије Инекс. Ово је текст:

"Дарко Стојков долази са Севера и доноси изобиља.

Висок је толико да види другачије. Његова перспектива је необична.

Дарко се креће тамо где људи олуци са облацима опште док астронаути плешу са женама киклопима. Као Др. Вхо, последњи Господар времена чију су планету уништили Далаци, Дарко успоставља равнотежу: између северних равница и џунгли на асфалту, између периферног вида и стакластог директног погледа, између распоућених и избораних актера. Његов атеље на самом улазу у ИНЕКС (просторија са белим плочицама и белим зидовима, која је повремено и Галерија и кафана). Он је доктор, јер је на докторским студијама и јер га тако зову сви из Инекса, пошто атеље некад на ординацију личи. Никада га нисам чула да се свађа, конфликти су на цртежима, на објектима, стаклима, војним, радним и ђачким књижицама, индексима; ту све ври од расклашности! Људи ту имају очи на рукама и бедрима, брадавице на леђима, рачунаљке уместо стомака, свемирски путници се одлепљују од орбите у пустоловине које наслућујемо из Даркових личних, дневничких белешки. Еротско је свуда, у хибридизацији фигура, мрежи односа које рedefинишу гледишта, у полиморфности артистичког поступка, у разголићености коју цртежи носе, јер „страга твоја драга носи врага!“ Али ту су и људи тестере, одсећи ће све вишкове и само чисто месо вам дати! Процес прорицања људскости наглашен је и репетитивним линеарним формама у којима се субјекти утапају, одакле потичу и у које се враћају. Матрих или Ехистенз?

Није уосталом ни важно."

Јелена Спаић, кустос, 2013.

Можда ми се текст свиђа, јер подилази мом егу, али текст има тај елемент који отвара, надахњује уметника, наглашава детаље дела који су ту са том намером да привуку посматрача. Можда их ја не наглашавам довољно? Знао сам, кад сам питао да текст буде написан, да неће имати границе шта он може бити. Неколико пута смо то успели да постигнемо у Инекс галерији и томе сам захвалан Душану Савићу. Душан Савић је био тај шав у Инексу, који је требало да повеже публику и уметнике са Инексом, као историчар, и да се поигра са проблемом текста. Звао је што више различитијих младих историчара и кустоса да пишу, водио је и дијалоге са уметницима а и препуштао да они сами понуде текст. Он је после Галерије Инекс започео Кваку 22, нови уметнички сквот који ради са сличним програмом. Имали смо и идеју да штампамо новине о уметности, музици и култури.

5.5 Текст за изложбу "Куваде синдром", Дом омладине, Београд.



Слика 30, *Куваде синдром* уље на платну 60x40, 2014.

За ову изложбу сам одлучио да се сам позабавим текстом и напишем причу за децу. Пошто се изложба односила на кувад синдром, где мушкарац има симптоме трудне жене. И у процесу рада био сам ограничен временом, обавезама и по највише самом трудноћом која ме је обликовала. Радови су настајали слично Психограму, избацавањем из себе свега онога што ме је у том тренутку опчињавало. Тако сам за текст изложбе одлучио да напишем причу за децу гледајући своју трудну жену.

Ова изложба спада у део пројекта Активације периферног вида и игре перцепције кроз слику, цртеж и текст. Главна слика ове изложбе је Кранг који се налази у стомаку робота над којим он има контролу. Он представља ту фиктивну трудноћу која обузима мушкарца и одузима му контролу.

Текст који сам написао, односно прича, зове се "Бумбармара", и говори о рађању породице између бумбара и бубамаре. Породица се рађа тако што она настаје у заштићеном месту, у стомаку. Уместо да се живот роди, бубамара гута целу породицу и саму себе. Породица налази уточиште унутра, а не рађањем споља. На текст ми је само одговорила једна особа да је прочитала у каталогу изложбе. Остали су рекли да им није пало на памет да читају текст. Опет се јавио тај осећај да је текст сувишан. Мора се допрети до људи сликом и уметниковом присутношћу. Морам рећи да нисам са намером нагласио посетиоцима да постоји прича за децу на коју сам јако био поносан. Упркос јакој жељи да је сви прочитају, нисам им рекао за текст, јер ме је занимао исход експеримента. Експеримент је успео на срећу и нажалост за мене, јер публику текст није занимао. А шта рећи, да сам платио да ми се текст напише и о његовом поразу, јер људи не читају нечији рад. Али сама идеја о трудном мушкарцу је толико била свима занимљива да не знам како су опште перципирали радове, који нису приказивали мене трудног, што се очекивало, и у питањима које сам добијао су очекивали неку врсту феминистичког става у буквалном смислу. Моја осећања за текст су била јака, можда и јача него према сликама, а енергија која је створила оба је била иста. Да сам довео неког да на отварању прочита деци причу, сигурно би било ефектно, али ја сам био окупиран идејом видљивости текста.

5.6 Текст за изложбу "Активација периферног вида"- Дом омладине, Београд 2011. година.

Најапатичнији према тексту сам био баш за изложбу Активација периферног вида. И на тај начин сам и наручио да ми се текст напише од стране Николе Шуице, мог професора историје уметности са студија на ФЛУ. Колико су људи читали текст, нисам знао, јер ме та информација тад није занимала, али ме је занимало како ће неко да напише нешто о раду који је био на самом почетку. У том тренутку сам имао само назив Активација периферног вида. Мени лично је овај текст за изложбу који се звао "Синдром повратног виђења" тек сад добио на тежини, јер да бих писао и објашњавао свој рад на начин који сад радим, требало је да прође доста времена, размишљајући само у том правцу. А и било је потребно проживети доста тога; мислим да ту лежи одговор потребе и усмеравање уметника докторатом. Сад ја могу да напишем текст не само о својој изложби, већ и о мом целокупном раду. Нешто сам видео у тексту Николе Шуице који ме је навео да размишљам. Текст је био на неки начин мапа и путоказ шта треба да радим и које су ми могућности. Текст је имао упуте у којим све правцима бих могао да се покренем, да размишљам, плус ме је натерало да осмислим гомиле нових праваца. Сам текст је требало да буде намењен само мени, без могућности да га било ко види. Јер нема потребе. Претерујем, али његов врхунски смисао је дешифрован у мени. За публику је он био посве нешто друго.

СИНДРОМ ПОВРАТНОГ ВИЂЕЊА

Дарко Стојков: Сиде-висор / Активација периферног вида - објекти као и видљиви правци покретне слике

Ниједна уметност не опстаје без контроле изводјења. Отуд ауторско промишљање о томе шта се, и којим редоследом показује, покаткад, и све редје досеже запањујуће могућности. У обиљу уметничких израза нашег доба информатичке претоварености, ма колико правила била разноврсна, резултати неког дела или става могу да сугеришу ауторски па и колективни доживљај, али врло ретко понуде и утеху. Јер, како и колико можемо да опажамо уколико видимо искључиво оно што је непосредно пред нама? Шта се збива с оним што је по страни? Да ли се кретање кроз три димензије реалности намеће као једини реални правац посматрања?

.....

...

Стварајући метарелације видљивости, принципи стварања односа постају за Дарка Стојкова, анархични излаз за савладавање негативне реалности, излишних ставова, устаљених мишљења, али и крхкости памћења. Поставка кроз тако створен објекат, али и сам чин или проистичуће слике дефинише визуелни хардкор композиције постајући разигран значењски терен иновације у испитивању реалности.

проф.Никола Шуица 2011.година.

5.7 Закључак

Не заборавимо да је циљ уметности да дотакне срце непознате особе у већини случаја, зато морамо користити сва средства да то постигнемо, јер су нам поруке хумане, људске. Текст мора да буде то оруђе да надахне уметника и посматрача, ко год он био.

6 Завршна разматрања

На начин којом се уметност кроз историју окретала својим погледом око себе и у себе, сличан је на начин којим се реализује Активација периферног вида у мом раду. Уметник се појављује и нестаје. Ставља себе у први план, па околину, онда уништава једно и друго, док не нестане уметник и уметност. И онда опет у круг. Уметници су само једне тачке у друштву, које се окрећу око себе и других сличних тачака. Суђено нам је да се вртимо око себе и око других, то је наша судбина. Оно што је горе или доле раздваја нас у духовном и материјалном смислу. Овим радом сам направио обрт око себе за 360 степени. Вероватно је судбина уметника да се врти око себе, увлачећи информације својим чулима, те онда следи избацавање у виду уметности, која се затим окреће око њих. Ако можете ово визуално да замислите, онда можете да видите природност оваквог процеса. Свесност оваквог визуелног односа уметника и околине дефинитивно мења ствари. Јер, као што сам објаснио, уметнички пробоји, тј. правци су настали базирајући се баш на том односу који мења перцепцију. И она је нераскидиво везана са околином. Имам осећај да се уметност у својој суштини није много променила од појаве рачунара и интернета. Боље речено, није дала одговор на нову перцепцију стварности која се дешава. Уметност је можда у првом плану захваљујући социјалним мрежама јер, не знам да ли грешим, више сам видео уметничких дела и изложби на овом малом светлећем екрану, који и сад гледам, него што стигнем да их видим на изложбама или у каталозима. На овом малом екрану могу да видим репродукције у доста великој резолуцији, могу да преслушам интервју уметника за којег се интересујем, могу свашта још да сазнам успут. Мислим да је лицемерно рећи да је то погрешно и одбацити ново стање. Треба га прихватити, јер ће се кроз тај однос изродити нова перцепција у уметности, не на реминисценцији шта је уметност некад била. Али, као што такође знамо, рад настаје кад се одбаци стечено знање које смо примили и које је сада у нашој подсвести информативно, као искуствено оружје. Тако ће свако ново прихватање битних или небитних информација, пре или касније, постати наше оружје. И онда, као што умирући атом одбацује делове себе, јер се напунио, повећа му се притисак, тако и човек, у нашој причи – уметник, одбацује делове себе. Такође, није ништа ново у томе што је нешто под притиском веће жеље за поновним рађењем, у виду одбацивања љуске која не може да поднесе притисак. Човек, кад је под притиском, има исто тако тендецију да се више бори за живот, да се репродуцира, тј. ствара. Библија има ту поезику која одговара уметнику, не да му буде лепо, већ да глорификује чин стварања, да га мистификује. Можда је бог био под притиском, па је морао да нас створи, морао је нешто да одбаци од себе. Све што се одбаци од себе, тј. створи, има генетски запис творца. То је неизбежно. Не треба да се бринемо да до тога не дође и ужурбано се потписујемо на дело, већ да нађемо начина како да перципирамо уметност; ту лежи њена права вредност.

Кад се два атома сретну, те када имају компатибилни број електрона, они се удружују и електрони тада круже око оба атома, то јест протона и неутрона. Тако и људи, уметници. Када се међусобно сретну два уметника са компатабилном уметношћу, крећу заједно, уметност се врти око њих. Настављају да налазе сличне и као молекули настављају свој пут. Ако се деси да неки други молекули, атоми, који нису уметници, имају слободне електроне, они их деле и тако уметници, односно група уметника, постају део система. Оваквих веза има на толико различитих нивоа. Људска раса јесте систем, организам који, ако мисли да његов живот треба да буде научно фантастичан и да телепатски будемо повезани, онда ће то тако и бити. Примитиван човек није имао такве амбиције, можда је и био у таквом односу, само није био свестан. Није интернет случајно настао, већ је постојала идеја да сви људи јесу повезани и да треба да буду повезани, и то свесно, а не само несвесно. Та идеја је настала и постоји у природи, ми само покушавамо да дамо нови обрт перцепцијом.

Када говорим о интернету мислим на њега као једну нужну творевину људског организма, који је изгубио везе које постоје у природи. Не можемо у реалности више да се повежемо, почели смо рапидно да се цепамо на све мање и мање целине и државе. Интернет ту нужно настаје да би се организам спасао, да би се људи ујединили ту, а не дистанцирали, као што многи мисле. То што су проток и контрола информација измакли контроли људски је фактор, који тражи рапидан развој обе стране, поготово ове која тражи јединство информација. Интернет је настао у годинама просперитета, а поготово просперитета наталитета; велики број људи, велике дистанце, велике разлике, а интернет је тај који то превазилази, мапирајући наше душевне особине и потребе.

Идеја да се преселимо на другу планету јесте то врхунско човеково сагледавање себе. Свако путовање које је било даље од места одакле сам ја, било је ново буђење и освешћење. Тако и у уметности. У почетку сам имао осећај да је свака нова уметност и изложба ново путовање, које је изазвало ново буђење, док данас то не осећам, као ни многи. На изложбама је уметник срећан ако се ништа не деси, сем продаје, која се ретко кад деси. Питам се да ли ово размишљање долази са годинама или је све стварно тако. Дуго сам био у сквоту, где сам се дружио са уметницима и петнаест година млађим од себе, а да нисам доживљавао разлику у годинама. Сигурно је то утицало на мене, понајвише у том враћању у назад и у заустављању времена, што сам схватио као једну врсту менталне игре. Многи професори који су долазили у Инекс филм да виде своје студенте како излажу, говорили су ми: „Да, да, овако се настављају године после факултета.“ Мислили су на излазак из једног заштићеног окружења, у виду факултета и "загрљаја" професора, у нешто супротно; бити сам у простору са огољеним зидовима. А да не спомињем заштиту коју студенти добијају од родитеља. Ја сам само могао да кажем, далеко сам ја од тог студента који је сад завршио факултет, али уживам у тој идеји. Успех је био довести неколико студента да раде на томе, док на жалост 90% њих је изразило велику одбојност овог простора. Што је и разумљиво, велики је то контраст.

Моји ставови у вези уметности иду у крајност где није потребно стварати уметност. Јер кад замислим рад који бих насликао или исконструисао, као мисао је савршен и његова производња је копија слике коју већ имам. Увек сам се борио против копија и понављања. Ово је још један од разлога одласка у надреализам и пуштању случајности да мења ту копију коју покушавам да пренесем. Ово је једна честа борба коју имам кад покушавам да направим рад и често се препуштам да та копија постане нешто друго. Овим постижем да иако имам идеју и слику, ја не знам који ће крајни производ бити, што ме узбуђује и тера да тражим и тражим.

Оно што је претходило размишљању о периферном виду био је период када сам престао да сликам, између 2008. и 2010. године. Боље речено, идеја о Активацији периферног вида настала је удаљавањем од сликарства. То је само игра перцепције која се свима дешава, али код мене је имала и исход у конкретном раду Сајд визор. Тако да ћу кроз настала дела приказати један пут мог сликарства од нестанка слике до њеног поновног појављивања. На крају ћу повезати овај пут са настајањем нових радова и изложбом која прати докторат.

6.1 Одвајање од сликарства

Године 2008. на основу неколико слика, које сам насликао током и после студија, одлучио сам се на то да направим прву озбиљнију и личнију самосталну изложбу. Сlike које сам имао већ насликане биле су портрети соба у којима сам живео. Сlike су хватале атмосферу једног периода живота, настајале су сасвим случајно, рекао бих, из доколице, из чисте потребе за стварањем, без икаквих амбиција. Сlike носе називе по улицама у којима сам живео, Мајке Јевросиме, Стевана Лакија Гиге, Мореас, Добропољска, Дубљанска итд.



Слика 31 и 32, *Мајке Јевросиме 1 и 2* уље на платну 80x60цм, 2002.



Слика 33 и 34, *Мореас* и *Добропољска*, уља на платну, 2004.

Назив изложбе је био "Бавим се собом", било је потребно да се дослика још једно десетак слика како би се галерија попунила. Колико год ми то било занимљиво у почетку, убрзо се јавио проблем; настао је конфликт у мени, проблем моје природе и неке врсте одговорности. Као млади уметник мислио сам да изложбе треба да представљају циклус једне тематски обрађене идеје, као затворене целине, без пуно испада. Сlike које сам насликао до тада су настале природним путем, јака потреба за стварањем и јака емоција су се нашле у правом тренутку и дело је настало. Питам се, како – сад – кад не постоји време за спонтано стварање, како стварати кад постоји само добра идеја, али не и жеља за стварањем? Да ли тако раде зрели уметници и да ли и ја треба тако да радим? Одлучио сам да будем одговоран и са муком сам кренуо да радим.

Пошто нисам могао да променим десет станова за неколико месеци и створим нови аутентичан осећај "бављења са собом" почео сам стварно да се бавим собом, двосмисленост је отишла у буквално.

Почео сам да узимам сцене из филмова које волим АндрејаТарковског, Давида Линча, као и фотографије уметнице Мириам Бекстром и у њим сам убацивао пластичне војнике који су увек били у акцији у тим замрзнутим сценама.



Слика 35 и 36, *Носталгија* и *Непозната адреса* Уље на платну 2004.

Свака слика коју сам насликао била је корак у удаљавању од сликарства, као што сад, док гледам слике, посебно ове две, схватам своје место у пластичном војнику који је у сенци, скривен иза зида, шуња се, даје знак да се баца бомба и заврши агонија. На изложби је било мање од десет људи. Нисам сликао наредне две године.

6.2 Документарни филм и видео радови

Паралелно са сликарством имао сам неколико хобија који су веома брзо постали успешнији и, самим тим, занимљивији од сликарства. Касније ће се испоставити и као веома значајни за даљи развој сликарства, заправо, не само сликарства, већ и самог дефинисања моје професије. Прозивајући се визуелним уметиком, креативност није више имала граница.

После неколико урађених кратких документарних филмова, идеја о наочарима Сајд визор се појавила. И пре него што сам им исконструисао као носиви објекат, урадио сам документарни филм, ја бих га још назвао и редимејд филм.

6.2.1 Документарни филм "Бака-путовање".



Слика 37, *Бака-путовање*, кадрови из документарног филма, 2008.

Оно што је битно за филм јесте питање како је он настао. Као и обично, одлазим једном месечно да посетим своје родитеље, који живе у Кикинди, и за то време сам углавном лењ и гледам телевизију, јер је иначе не пратим. И док сам једног поподнева седео и гледао телевизију и куповао оно што ми се продаје, баба је као и увек свраћала и нешто причала. Сетих се свог изума Сајд визор и окренух се за 90 степени, те сам активирао периферни вид и послушао бабу. Она је причала о томе како је купила неку одећу за себе и како хоће да је ја снимим. Пошто је она Мађарица и доста греша кад прича српски, под снимањем је мислила на фотографисање. Питао сам је: "Шта желите да снимим?", а она је објашњавала како је купила ту одећу и хоће да је "снимим" како би знали како да је обучемо кад умре, јер не жели да, кад умре, ми имамо било какве трошкове око сахране, тако да је чак и нама купила црнину. Рекла ми је да дођем сутра и снимим је. Тако сам и урадио, али наравно са камером, а не са фотоапаратом. И она је све спремила, ја јој ништа нисам рекао шта да ради, и одмах сам кренуо да снимам.

Почела је да објашњава шта има на себи и зашто је купила све то, потом је легла на неки онижи сто који је припремила као место где би и требала да буде положена кад умре. Са свим упаљеним свећама. Ја сам је све време снимао и понекад се сложио са тим шта ме је питала, јер није баш схватала да је снимам. Док је лежала, спонтано је описала како се осећа и из угла будуће покојне себе, одржала опроштајни говор. И све ово је одобрено, да буде пуштено, на њеној правој сахрани. Филм сам уз минимално коришћење монтаже завршио и представио као документарни филм. И то је био један од мојих, за сада, најуспешнијих видео радова.

6.2.2 Видео рад "Сајд висор, тест 01"

После ове успешне игре са реалношћу одлучио сам да ставим наочаре на камеру и да видим шта може да се забележи снимајући три угла, пошто ми је и поглед између два огледала на наочарима био доступан. Са камером сам сео поред родитеља, који нису обраћали пажњу на то шта ја тачно радим са камером, те су почели да причају о неким стварима које сам ја слушао целог живота, а да им нисам давао претераног значаја.

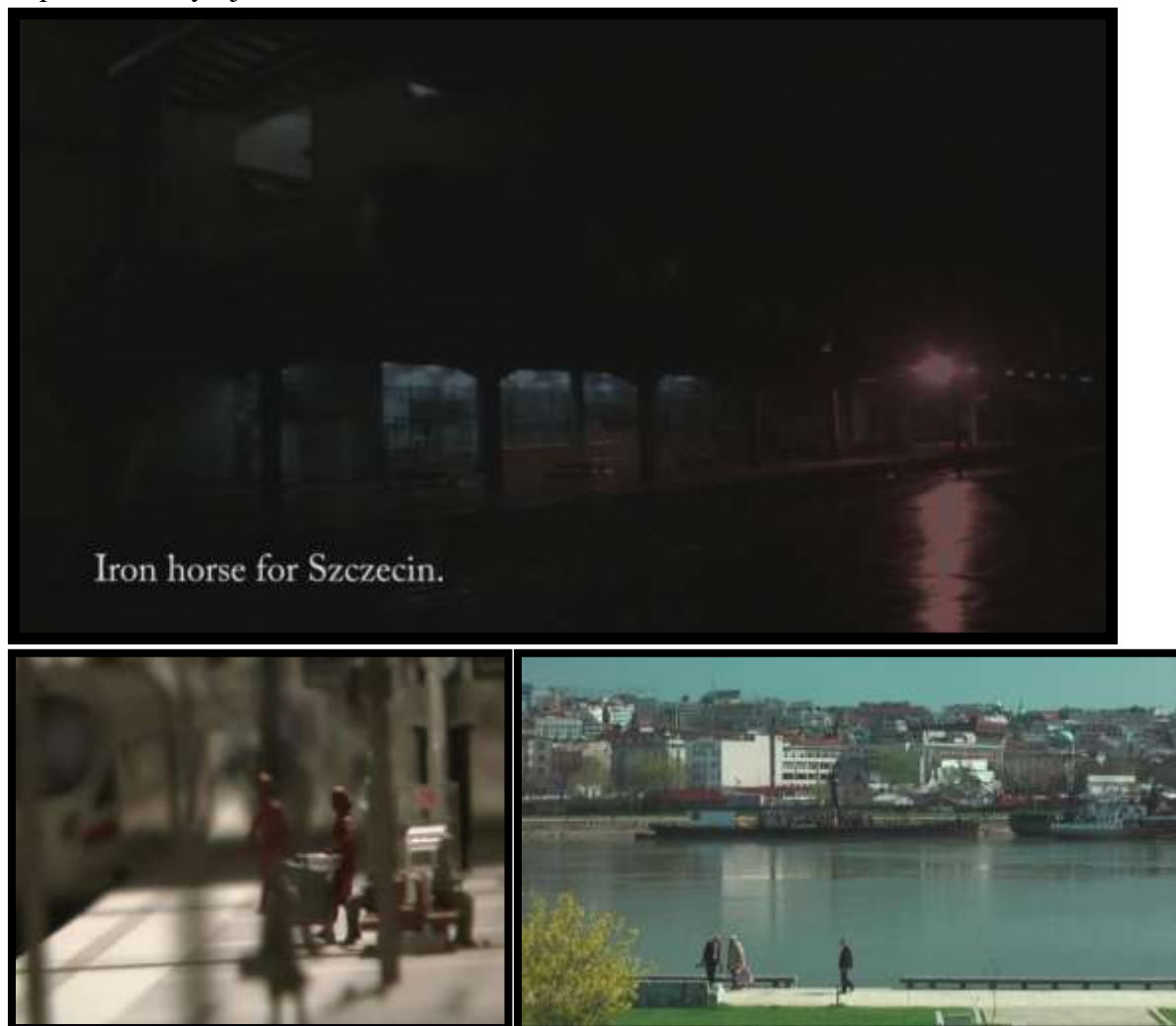


Слика 38, *Сајд висор, тест 01*, кадар из видео рада, 2008.

Пошто је мама била као млада у комунистичкој партији, а отац приватник, заговорник капитализма, дошло је до конфликта који смо моја сестра и ја слушали 20 година. Испред се види моја сестра, родитељи у огледалима и ја који снимам. Породични четвороугао; наравно, видео рад је постао доста успешан због овог политичког контекста који је овде увек популаран, а још више за људе ван наше земље, јер су уметници пре мене експлоатисали ову тематику. Иако ми се то свидело, убудуће сам гледао да избегнем те лаке теме које ти доносе брзу препознатљивост и одвајају од личне поетике.

6.2.3 Документарни филм "Друго путовање"

Убрзо сам добио прилику да видим како је могуће направити рад који мора да има историско-политички контекст, користећи све ово знање које сам стекао експериментишући са камером. Добио сам одговор са конкурса на који сам аплицирао, а заправо нисам знао о чему се тачно ради. Требало је да урадим један уметнички рад за бивши логор Фалстад, који је сад музеј у Норвешкој. У овом логору су за време другог светског рата били смештени заробљеници из Пољске, Русије и Србије. Па су се људи из музеја одлучили да доделе средства за три уметника, по једног из сваке земље, да уради рад за музеј. Рад би био изложен у музеју, то би му била сврха. Одмах сам се одлучио за видео рад. И моја идеја је била прихваћена. Путоваћу истим путем којим су путовали затвореници из Србије и покушати да забележим оно што су затвореници видели, али са временском разликом од седамедесет година. Путовао сам бродом од Старог сајмишта у Београда ка Бечу, возом преко Берлина до Шћећина, затим бродом до Норвешке и крајњег одредишта Музеја Фалстад.



Слика 39 , Друго путовање, кадрови из видео рад, 2010.

Мислио сам, успоставио сам раније систем о начину снимања документарног филма и то ћу урадити; очекивао сам да ће ми се нешто десити успут, помислио сам да урадим који интервју. Али ништа се није десило, пут је био досадан, у току је била ерупција вулкана на Исланду који је блокирао цео ваздушни саобраћај у Европи, сахрана Пољског председника и друге ствари с којима су људи били окупирани; био сам невидљив и непримећен. Путовао сам једном јако чудном паралелом између времена и светова. Логораши, који су били вођени у логор, нису знали где иду, нису имали шта да једу, били су малтретирани, убијани, све је било супротно од комфора са којим сам ја путовао. Није баш било пријатно у том комфору, јер сам читао мемоаре од једног преживлог логораша из Србије. Док сам читао налазио сам реченице које су биле невероватне:

‘Сећам се заноса и опуштености којом нас је обузела ова несвакидашња лепота природе. А куће за становање! Једна црвена, друга жута, трећа плава или комбинација ових јарких боја. Ово раније нисмо видели па смо радознано посматрали заборављајући муке и горке слутње.’ (Славко Вукић)

Одлучио сам да искористим ове реченице у комбинацији са видео записом који сам сакупио са путовања. Резултат је био видео рад од 30 минута, без икаквих индикација да се ради о путу логораша, а филм је ушао у жанр путописа. По завршетку филма, који је у ствари путовање до логора, гледалац стиже у логор и може да види природу путовања које носи сам музеј, бивши логор. Јер, филм без контекста музеја нема смисла, те сам постигао да овај рад не може да се пушта ван музеја. Доста дуго нисам био поносан на овај рад, јер сам мислио да је досадан, али он и јесте досадан; била ми је намера да оно што доживим на путу, то и прикажем; да сам имао узбудљив пут, такав би и рад био.

Ефекат приказивања филма у самом музеју Фалстад је био потпун. Уметница из Пољске Ана Баунгард је урадила видео рад где су глумице глумиле жене и њихове исповести силовања у другим логорима. Моја рад је тотални контраст, јер је имао само слике природе и слике људи који путују, идиличан филм који ништа не говори али гледајући га у музеју изазвао је јаке емоције у посматрачу. Мојом игром са перцепцијом, где она није директно испред нас, већ остављена у овом случају у прошлости, где јој је и место у сећању, створио сам јачи осећај код посматрача, него што је то учинио рад Ане Баунгард код којег немаш других опција сем наметнутог.

Систем рада који ми се наметнуо кроз наочари Сајд визор био је надреалистички где сам се препуштао да идеје и решења сами долазе. Овакав принцип је прешао са видео рада и документарног филма на цртеж и слику.

6.2.4 Објекти

Стварање објеката сам почео са наочарима Сајд визор, а наставио сам са експериментисањем служећи се сочивима од наочара у жељи да изазовем размишљање о фокусу на ствари.

"Екран"

У процесу прављења наочара за активацију периферног вида остало ми је доста диоптрија, па сам одлучио да их скупим што више и урадим скулптуру. Направио сам екран, једноставан рад који ти даје могућност бирања угла гледања, односно фокусирања. Други рад са диоптријама је аутопортрет, односно једно помагало за сагледавања мог лика, па и дела, јер сам доживео да ме људи јако различито доживљавају и помислио сам да би требало да ме виде онаквог какав јесам, а да им за то само треба прави угао гледања.



Слика 40 и 41 , *Аутопортрет* и *Екран*, стакло, калај и бакар, 2010.

"Надгробни споменик"

Скупљање диоптрија се наставило, понајвише ми је у скупљању помогла моја баба која се појављује у раду "Бака – путовање", Криштоф Ержебет. Жене са којима се моли у цркви су такође помогле да стекнем повећу количину диоптрија. Кад сам чуо да је доста од ових диоптрија коришћено за гледање у цркви, кроз безброј молитви са упереним погледом у Исуса, одлучио сам да направим Исуса од диоптрија. И то ће бити надгробни споменик мојој баби, једна светлосна инсталација, која има ту сличну поруку која постоји у раду са аутопортретом.



Слика 42, *Исус*, 240x200cm ковано гвожђе, калај, стакло, 2011.

6.2.5 Ретровизија

Играјући се са светлошћу, преламањем и скретањем почео сам да увиђам нове могућности у игри. Хибридни објекти су настали од ретровизора, које сам почео налазити на улици. Прво ми је био план да цртам по њима и правим неки одраз рада у посматрачу, али онда сам помислио, иако гледаш у себе, на некин начин, гледаш и иза себе, пошто је реч о ретровизору. Разбијена огледала су давала још лепше значење, сећања из прошлости, изломљена временом, нека толико да их се једва сећаш, само у фрагментима. При том, радови су рефлексijом светлости комуницирали са простором и околином. Мада, у деведесет посто случаја, посматрачи су се трудили да се огледају у целим огледалима, што је постало доста иритантно, јер не допирем са мојом идејом до људи, па сам одлучио да сви ретровизори буду углавном разбијени.(слика 43).

Коришћени гоблемски рамови и разбијени ретровизори су део једног сакупљачког менталитета, који се јавио у мени када сам почео да стварам прве наочари, јер су и оне саме асамблаж.



Слика 43, *Плућа*, 2014.

6.5.6 Враћење сликарству

Један круг се завршио и почео сам да сликам поново. Једна од првих слика је нови стан у који сам се уселио и осећај везан за њега. Насликао сам пејзаж који окружује зграду, и једно слепо црево, и врата. Рад описује мој осећај отуђености и могућност изласка и уласка у себе.



Слика 44, *Михаила Булгакова*, 2012.

Скретање погледа с наочарима за активацију периферног вида, покушавао сам указати на лепе ствари које пропуштамо, али често и игноришемо лоше ствари које су око нас и правимо се да не постоје. Сурова реалност треба добро да нас удари, да бисмо постали свесни ње, и тако сам насликао две слике 4 x 2 м на којима сам приказао све гадости које су ме у то време реметиле, а поготово вести, којих људи нису били некад свесни. Све то сам покушао да сакријем у лепези топлих боја. Реакције су биле да су слике лепе и да су лепе боје и да им је то некако битније од садржаја. Боја је победила. И схватио сам да сам донекле успео да прикажем тај апсурд у посматрању без посматрања. Сlike су биле постављене једна насупрот друге. Наочарима Сајд визор посматрач је могао да их сагледава.



Слика 45, Шарена слика – уље на платну, 4x4м, 2011.

У овом периоду, 2011. и 2012. године, долазим у Инекс филм и почиње интересовање за уличну уметност, која ће имати утицај на мој рад, када користим спреј и илустративне моменте. То је начин сликања који може бити јако једноставан и ефектан у директном и јасном наративу. Доста тог утицаја је било у Инекс филму и у посматрању сигурне руке графитера.

Први радови који настају, инспирисани стрипом и стрит-артом, уљане су слике комбиноване са спрејом, као што је и Шарена слика. У маниру лаке комуникације и ефикасности слике ка графиту, почео сам да убацујем текст или да будем илустративнији него што јесам. Али и даље у маниру надреализма и прве мисли. Настају радови као што су: *Артикал 1* (слика 49), *Бициклиста једе самог себе* (слика 48), и рад *Мрзим овакву врсту уметности* (слика 47).

Рад "Мрзим ову врсту уметности" урађен у стилу уметности која се и критикује. Уметност која некад превише копира и даје мало простора за уметника. Мислио сам да тај простор може бити простор за мене, где ћу ја прецртавати у маниру уништавања података, које сам већ радио. Кокетирањем са поп артом или другим уметничким правцем ми није циљ, већ да скренем поглед са туђе уметности ка нечем, вишем. *Копирај, залепи, принт, слика ј* (слика 46), је рад који је опет порука и критика лењом мозгу који несме да се препусти само роботско механичким радњама.



Слика 46, *Copy, paste, print paint*, 2016.



Слика 47, *Мрзим ову врсту уметности*, 2014.



Слика 48, *Бициклиста једе самог себе* 2011.

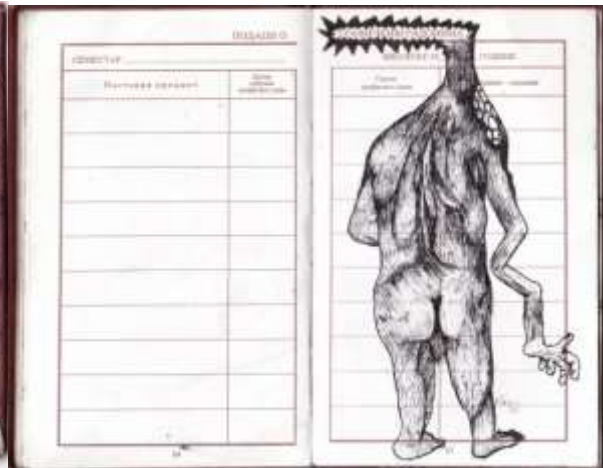


Слика 49, *Артикал 1*. 2011

А одмах затим, и то баш с почетком докторских студија, кренуо сам са уништавањем података, односно прецртавањем старих докумената. Пасош, ђачка, студентска, здравствена књижица и сви други документи којим је истекао рок, функција. Прво сам кренуо са ђачком књижицом, да на докторским студијама прецртавам ђачку књижицу имало је смисла. Само ми је требала хемијска оловка и стари документ, питао сам се шта би требало да буде део једног оваквог документа. Нисам хтео да се превише правим паметан, а концепт који иначе избегавам ми није био потребан; одлучио сам да не размишљам и да избацујем прво што ми падне на памет, прво што видим без контроле. Јер, шта год да урадим – то сам ја, не постоје грешке. Пошто сам избацио свест приликом стварања, постигао сам то да, кад се враћам радовима, да их се не сећам, и доживљавао сам узбуђење првог гледања. Задовољити себе и бити задовољан са оним што радиш је најбитнија ствар, и одатле треба почети. Овим начином рада и неистрајавањем у одређеном медију, техници, правцу, садржају, већ константним тражењем нечег новог и мењањем, будућност постаје непредвидљива и самим тим много узбудљивија.



Слика 50, *Индекс*, детаљ 2012 година.



Слика 51, *Индекс*, детаљ 2012 година.

6.3 Докторски уметнички пројекат Активација периферног вида (Изложба у Музеју града Кикинде)

Изложбом у Музеју града Кикинде симболично се завршава и заокружује докторски уметнички пројекат, јер је Кикинда место мог почетка интересовања за уметност. Изложба је такође и ретроспективна, радови које излажем су сви које наводим, од видео рада до цртежа, слике, скулптура и објеката. Желим да херметички затворим круг који се десио, мапирајући своје душевне особине кроз своју уметност којом се бавим 20 година.

6.3.1 Цртеж

До сад сам говорио о једном кретању од сликарства ка другим медијима, а сада ћу говорити шта се десило у слици и цртежу. Види се јасна линија како настаје идеја о Активацији перферног вида, скретањем погледа, и како она мења моју перцепцију у самој уметности. Сада ћу се осврнути на радове који настају у последњој фази размишљања о слици, објекту и цртежу.

Нови цртежи настају као реакција на размишљање о психограму, уништавању података и односа са простором. Однос с простором је везан за сам простор и објекте које он носи са собом. Уместо да сликам простор, почео сам и да га обликујем правећи скице намештаја, лампи, столица и самих зидова, које сам преуређивао приватно као и у Инекс филму. Просторни утицај се односи и на уметнике који су ме окруживали у Инекс филму и њихова разноврстност у раду од стрит арта до академског приступа у цртежу. Уништавање података сам применио на цртежима и скицама простора, које сам планирао да преуредим, а што се тиче Психограма, аутоматског писања илити надреализма, остао сам веран том приступу, јер он представља чист проток енергије и односи се на окретање ка себи, тачније на окретање за 180 степени (слика 52).



Слика 52, *Паркет и зидови*, 2015.



Слика 53 и 54, *Барска столица и Фарбање пода* акрилик на папиру, 2014.

Пошто ме је Инекс филм инспирисао и да градим простор, не само као концепт галерије, већ и у физичком смислу, сређивању пода, зидова, инсталација за струју, постављања прозора, почео сам то да користим и у приватном животу. Правио сам скице столица, столова, прозора и простора онако како бих их ја сам конструисао. Када скицу искористим за конструкцију, она бива изложена мом цртачком рукопису. Део идеје је неметнут недостатком времена за рад, као и у уживавању у сваком аспекту живота и њеним спајањем са уметношћу. Нисам више уништавао податке, већ сам надограђивао у просторни цртеж, који се на крају и реализовао. Овековечео сам простор, као и део свакодневице, остављајући трагове душевних особина једне особе. Простор је испред, а душевне особине су у мени као супротност простору.

6.3.2 Цртеж- слика

Следећа серија радова су између цртежа и слике, јер постоје уљане и акрилне боје у фломастеру, које сам користио, и оне имају свој специфичан рукопис. Већина ових цртежа је настала током женине трудноће. Ови радови су и део изложбе Кувада синдром, који сам већ описао. Трудноћа није била у периферији, дешавала се и у мени, јер сам почињао да схватам да се сагледавање периферије завршава окретањем у себе и враћањем на почетак. Користећи надреализам и активни вид, осећао сам слободу стварања (слике56).



Слика 55, *Обожаванье смрти је обожаванье живота* акрилик папир, 2015



Слика 56, *Шта све носиш*, акрилик папир, 2015.

Радовима "Обожавање смрти је обожавање живота" сам приказао како видим свет када се моје унутрашње споји са оним спољашњем(слика 55). То је та средина и баланс којом моја перцепција треба да тежи. Није лако бити чист пред светом. Да би умро мораш да живиш, ако не живиш не можеш да умреш, зато обожавамо смрт зарад живота.



Слика 57, *Посматрач*, акрил на дасци, 2013. Берлин.

Рад Посматрач је настао у Берлину током изложбе Источно обећање – Хибридни објекти. Како сам се удаљио од извора својих утицаја, тако и ова слика, која настаје, има само у траговима агресивну надреалистичку испуњеност.

Једна је од ретких слика које настају ван Србије и очигледно је да физичко измештање има утицаја на парцепцију при стварању. Рад је занимљив, јер указује шта ће се десити када се одвојим од пројекта Активације периферног вида и наставим са њим у себи, решавајући ликовне и излагачке проблеме.

6.3.3 Сlike

На сликама настављам идеју спајања спољашњег и унутрашњег света, спајањем спољашњег надреализма са унутрашњим. Ја сам само центар кроз који се сва ова енергетска збрка спаја. На сваком раду постоји препознатљив моменат, као делови гриње, инсекта или краве, али и они су урађени у надреалистичком заносу. За сликање оваквих слика, прављење скица није могуће, јер не постоји идеја о репетицији (слике 58-61)



Слика58, *Макромик(макро-микро)*, 150x100cm ауто лак, емајл, уље и акрилик на платну, 2015.



Слика 59, *Рађање облака*, 180x100cm уље, ауто лак, акрил и емајл на платну, 2015.



Слика 60, *Троје* акрил, 150x100cm уље, акрилик и емајл на платну, 2015.



Слика 61, *Ношење терета без додира*, 150x100cm , емајл, уље и акрилик на платну, 2015.

Можда слика "Ношење терета без додира" описује оно шта окретање ка себи и извору енергије носи. Ми носимо исти терет као и инсекти у начину како смо испрограмирани; морамо да идемо задатим путањама, само што код нас тај је терет свестан и емотивно болан, колико и леп. Али терет је у односу унутрашњег и спољашњег света, то је оно што желим да прикажем. И свака особа је креација тог притиска. Моја уметност је доживела притисак не само у мени и протоку, већ и притисак од друштва и уметничке сцене. Да ли сам желео промене? Желео сам. Да ли ми је било битно да променим нешто сем моје уметности? Не. Не, зато што је то немогуће сам извести, а знао сам да је довољно оставити неки траг и неку поруку и да ће то после да се котрља, као што се на крају и дешава.

6.3.4 Објекти



Слика 62, *Палета- аутопортрет*, и детаљ, уље на палети и полиестеру, 2013.

У једном тренутку се десило да је вредност палете Пабла Пикаса достигла вредност неких његових слика. Палете су некад ти савршени објекти који ништа не говоре директно, али могу да кажу пуно о тренутном стању уметника кроз колорит и начин ређања боја. Ја сам своје лице од полиестера поставио у палету, хтео сам да покажем своју жељу за ослобађањем, као и присуством уметника чак и у палети. Боје постоје, само је питање које ћемо изгурати на платну.



Слика 63 *„Контејнер“*, 2017.

Радам "Контејнер" желим да покажем колики је притисак наших сећања и свега што примамо у себе. Ми смо тај контејнер, који живи док има сећања, док има притиска. Кад умремо притисак нестаје, тада одбацујемо све од себе. Објекте које сам ставио у одливак моје главе у пластици, скупљани су са улица, излета, путовања, неки су поклони, а неке носим још од детињства.

Десет посто од тих предмета могу да се сетим где сам их нашао, с ким сам био и шта сам радио тај дан. Она предствалају нешто као фотоалбум, али само са објектима који носе сећања. Што их више имам, увиђам колико је тешко задржати и запамтити информације живота. Објекти у контејнеру делују агресивно, неки боцкају, многи су ћошкости, не делују као да им је пријатно. Материјализовао сам сећања у пластичној амбалажи, спремно за изложбу и конзумацију. На крају, оно што продукујемо на сликама, су сећања спремна за продају.

Уверен сам да овакав начин активирања периферног вида, па опет активирањем периферног и опет и опет, може да постигне неку врсту креативног просветљења, односно издизања изнад сфера утицаја. Вероватно је овај принцип и постојао у мени, само је било потребно време да се он перципира и дефинише.

Библиографија

Рудолф А. (1985), *Визуелно мишљење*, Fond za izdavačku delatnost Univerziteta umetnosti u Beogradu.

Рудолф А. (1974), *Art and visual perception*, University of California press, Berkley, Los Angeles, London.

Њутн И. (1730) *Opticks*, Dover publications, inc. Based on the fourth edition, London.

Данто А. () *The End of Art: A Philosophical Defense*. Wesleyan University and Blackwell Publishing, New York City.

Бартес Р. () *The Death of the Author*. Source: Ubu Web Papers.

Celia Goedde, (2013) *Innovative Guilds in the Dutch Golden Age*, NEH Seminar For School Teachers, University of Massachusetts Dartmouth.

Montias, John Michael (1978-1979), *The Guild of St Luke in 17th-century Delft and the Economic Status of Artists and Artisans* Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art 10, no. 2. 93-105. www.jstor.org/stable/3780327.

De Marchi, Neil and Hans J. Van Miegroet. (Sep., 1994) *Art, Value and Market Prices in the Netherlands in the Seventeenth Century* *The Art Bulletin* 76, No. 3 451-464. www.jstor.org/stable/3046038.

Бретон А. (1961) *Манифест надреализма*, Младинска књига, Љубљана(1979).

Супервизуелна, (17.11.2013.) <http://www.supervizuelna.com/razgovori-darko-stojkov-i-ivan-jovanovic-inex-film/>

Ликовне свеске 5-6, (1977), Завод за уџбенике и наставна средства Универзитета уметности у Београду.

Ликовне свеске 7, (1982), Завод за уџбенике и наставна средства Универзитета уметности у Београду.

Алфред Моир, (1984), *Каравачо*, Издавачка радна организација ПРОСВЕТА, Београд.

Марија, Л. Рикати, (1975), *Леонардо*, ИРО НОЛИТ, Београд.

Мино М. и Еди Б. (1975), *Бото*, ИРО НОЛИТ, Београд.

Х. В. Јансон, (1965), *Историја уметности*, Издавачки завод "Југославија", Београд.

Владислав Панић, *Психологија и уметност*, Завод за уџбенике, Београд.

Ернест Цонс, (1985), *Живот и дело Сигмунда Фројда*, Матица Српске, Нови Сад.
Мишко Шуваковић (2000/2001), *Видео појмовник уметности и теорије 20. века*, Арт телевизија, Београд.

John Berger, (1972), *Ways of Seeing*, BBC 2, London.

Свето писмо, старог и новог завета (1998), превео Ђура Даничић, Југословенско библијско друштво, Београд.

Ђорђо Вазари (2000), *Живот славних сликара, вајара и архитекта*, Либрето: НЕ и БО, Шабац.

Ејал Гавер, (2016), "Смех", <http://www.eyalgever.com/laugh/>.

Марина Абрамовић, (2012), "*Марина Абрамовић: Уметник је присутан*", ХБО документарни филм.

Индекс имена

2Шеј 41

Александар Јестровић Јамездин 52

Артуру С. Дантону 20

Албер Анштајн 12, 57

Адолф Хитлер, 57

Андре Бретон 27, 28, 33

Андре Тарковски 65

Александар Денић 40

Ана Баунгард 70

Аугустин 30

Вали Експорт 16,

Винсент ван Гог 47, 55

Владислав Панић 33

Вита Аконциа 16

Виги Хуа 41

Густав Климт 12

Горан Стојчетовић 40

Гилберта и Џорџа 16

Грл / Little Том 41

Др. Ху 58

Далеци 58

Дулаит 37,

Душан Савић 59

Добропољска 64

Дубљанска 64

Давид Линч 65

Драган Волков 30, 54

Дарко Стојков 52, 58, 61

Ђото 15,

Ђакомо Пучини 12,

Ђовани Арнолфини 15

Ђорђо Вазар 55

Енди Ворхол 12

Ејал Гавер 23

Ева и Франк Мате 16, 17

Ел Греко 11,

Едгар Дега 12,

Ед Реинхарт 12,

Енди Ворхол 20,

Жан Кокто 12,

Жолт Ковач 52,

Ивана Вранеш 36, 37

Иван Јовановић 38, 46, 52, 55

Исак Њутан 18, 24,

Исус 71

Јан ван Ајк 15,

Јожеф Бојс 53

Јелена Спаић 59

Јан Сибелиус 12,

Јоко Оно 12,

Јосеф Косут 21, 22,

Јохан Волганг вон Гете 12,

Коњовић Милан 56,

Каравађо 55,

Криса Бурдена 16,

Клод Моне 19,

Криштоф Ержебет 71

Кристиан Ријебен 46

Леонардо да Винчи 12, 17, 54

Луј Лерој 19,

Мона Лиза 33,

Марија Крстић 48

Микеланђело ди Бунароти 12, 33

Милош Милетић 39,

Марсел ди Шамп 8, 20, 55,

Милутин Ускоковић 8,

Мирослав Тимотијевић 11,

Мезнер 55,

Михајло Станисавац 55

Мајке Јевросиме 64,

Михајло Булгаков 73

Марина Абрамовић 14, 16,

Мореас, 64

Мириам Бекстром 65

Марк Шагал 12,

Никола Џафо 38,

Наташа Кадин 52,

Никола Шуица 59, 61

Ненад Богдановић 38, 57
Никола Џони Рацковић, 46
Нон грата група 41
Пол Сезан 12,
Пабло Пикасо 10, 12, 15, 20, 55, 84
Пол Гоген 12,
Пол Кле 12,
Роберт Денсон 33,
Сигмунд Фројд 33,
Селман Трговац 38,
Светислав Басара 48,
Свети Лука 42,
Стеларк 17,
Срђан Вељовић 46
Стеван Лакаија Гиге 64,
Стине Першдотер 32,

Старо Сајмиште 68
Славко Вукић 70
Шо Кун 41,
Тито, 48
Тристе Сире 41
Тамара Јеремић, 48,
Федерико Фелини 12,
Феликс Надар 19,
Фалстад музеј 69, 70
Хајле Селасије 48,
Хироко Цучимото 41,
Хенри Матис 12,
Чедомир Илић 8,
Џексон Полок 12,

Индекс појмова

Аутоматско писање 31, 33, 36
Активација периферног вида 7, 30, 41, 46,
53, 60, 64, 77, 81
Андергроунд 39
Арт Брут 40,
Боди арт 18,
Војаџер 23,
Галерија Инекс 9, 10, 36, 38, 39, 40, 45, 46,
48, 49, 50, 51, 52, 58, 59,
Готика 15,
Душа 30,
Други живот (eng.Second life) 16,
Его 9,
Еснаф 42, 43
Егзоскелете 17,
Инекс филм 36, 37, 39, 40, 42, 45, 46, 48,
49, 50, 52, 58, 59, 64, 77
Инфлуенце 49,
Ид 9,
Инфо шоп, 45, 52
Квака 22 59
Кувада синдром, 59, 79
Моба 49

Матрикс 59
Нови циркус 45,
Надреализам 27, 28, 36
Наративна уметност 15,
Ординација 46,
Психограм 25, 30, 35, 36
Пећинска уметност 13, 39
Психограм 10,
Психоанализа 33,
Ренесанса 15,
Ретровизија 71
Road kill 26,
Сајд визор 7, 9, 25, 42, 53, 64, 67, 70, 73
Супервизуелна 51, 52
Спектар 18,
У10, 51
Улус 43,
Фине арт 12,
ФЛУ 49, 50, 52, 60
Футуристи 44,
Хуманизам 15,
Хипербореја 58
Хибридни објекти 71, 80

Биографија

Рођен 1979. године у Кикинди, Југославија.

2005 Дипломирао на Факултету ликовних уметности у Београду, одсек сликарство у класи Јована Сивачког.

2007 Завршио специјализацију на Факултету ликовних уметности у класи Јована Сивачког.

2008 Самостални уметник и члан удружења ликовних уметника Србије (УЛУС).

2008 Оснивач удружења грађана МОБА.

2010 Оснивач пројекта Видљивост и резиденцијанлог програма РАЈ у Банатској Дубици, Србија.

2011 Уписао докторске студије, Факултет Ликовних Уметности, Београд.

2012 Један од оснивача Галерије Инекс у независном простору Инекс Филма, Београд.

2012 Један од оснивача Београдског сајма уметности, презентација уметничких простора који су организовани од стране уметника из целог света. КЦБ, Београд

2015 Откуп рада "Коуваде синдром 2", од стране града Београда за позориште лутака Пинокио.

2016 Откуп рада "Рађање облака" од стране министарства културе Србије за Народни музеј у Кикинди.

До сада сам имао преко 20 самосталних изложби у Србији и иностранству (Шведска, Немачка, Словенија, Грчка, Норвешка и Аустрија) као и преко 50 групних изложби и учествовао на више фестивала документарног филма. Скоро десет година се налазим у не владином сектору радећи пројекте за удружење грађана Моба, са којем сам радио као предавач, организатор и кординатор на многим пројектима. Кроз удружење и идеју независног организовања водио сам Галерију Инекс где смо успели да имамо преко преко 30 изложби за две године рада. Тренутно живим на релацији Београд и Банатска Дубица где водим креативни простор Рај.

Изјава о ауторству

Потписани Дарко Стојков _____

број индекса 4193/11 _____

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

Активација периферног вида _____

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

Потпис докторанда

У Београду, 23. 06. 2017.



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

Име и презиме аутора Дарко Стојков

Број индекса 4193/11_____

Докторски студијски програм Докторске уметничке студије

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Активација периферног вида_____

Ментор др. ум.Добрица Бисенић

Коментор: _____

Потписани (име и презиме аутора) Дарко Стојков

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

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

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

Потпис докторанда



У Београду, 23.06.2017

Изјава о коришћењу

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

Активација периферног вида

која / и је моје ауторско дело.

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

У Београду, 23.06.2017

Потпис докторанда



Петочлана комисија:

Др. Ум. Редовни професор Милета Продановић

Др. Редовни професор Никола Шуица

Мр. Редовни професор Душан Петровић

Др. Ум. Ванредни професор Бранка Кузмановић

Др. Ум. Редовни професор Добрица Бисенић