

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

Факултет примењених уметности

Студијски програм: Примењена уметност и дизајн

Докторски уметнички пројекат:

# ТРАНСФОРМАЦИЈА СТВАРНОСТИ У СЛИКУ

ПОСТИНДУСТРИЈСКО ДОБА САГЛЕДАНО КРОЗ СЕРИЈУ  
СЛИКА

Аутор:

Милан Ж. Пантелић

Ментор:

Слободан Кајтез, редовни професор

Београд, 2017.

## **Изјава захвалности**

Захваљујем професору Слободану Кајтезу који ме је предано водио кроз мој докторски уметнички пројекат, као и за пружену прилику за даље стручно усавршавање.

Такође, захвалност дугујем и својој породици, пријатељима и свима онима који су ми пружили подршку и дали свој допринос.

## **Садржај:**

1. Апстракт / 4
  - 1.1. Abstract / 5
2. Увод / 6
  - 2.1. Поље стварности / 6
  - 2.2. Циљеви пројекта / 7
3. Доживљај стварности / 8
  - 3.1. Лимбови идеја / 8
  - 3.2. Празна експлозија естетског / 13
  - 3.3. Нови егзистенцијски односи / 14
  - 3.4. Статус знања / 17
4. (Пост)либерализам и глобални живот / 19
5. Тоутолошки стваралачки амбијент – крај оштрице модернизма / 24
  - 5.1. „Стварност“ и постмодерни дискурс / 24
  - 5.2. Идентитет у постмодерни / 26
  - 5.3. Пастиш – помрачење пародије / 27
6. Трансформација у слику / 32
  - 6.1. Реална слика – слика реалност / 32
  - 6.2. Ангажованост као (ре)активирање уметника / 34
7. Садржај и форма – идентификација трансформативног / 36
  - 7.1. Израз као поље могућег / 36

- 7.2. Слика – представа (само)препознавања / 37
- 7.3. Лимб или поетика застрашујуће отпуштености / 39
- 8. Технолошки део докторског уметничког пројекта / 41
- 9. Закључна разматрања / 44
- 10. Литература / 47
- 11. Прилози / 49
  - 11.1. Ауторски радови у склопу докторског уметничког пројекта / 49
  - 11.2. Рецензије изложбе / 65
  - 11.3. Каталог са изложбе (докторски уметнички пројекат) / 67
- 12. Биографски подаци о аутору / 72

Изјаве о:

Ауторству

Истоветности

Коришћењу

## 1. Апстракт

Докторски уметнички пројекат *Трансформација стварности у слику – постиндустријско доба сагледано кроз серију слика* састоји се од практичног и теоријског дела. Практични део пројекта чини серија слика, уља на платну великих формата постављених у изложбеном простору, чинећи визуелну и тематску целину. У теоријском, писаном делу рада, биће преиспитана тематска и уметничка замисао и реализација пројекта кроз два главна оквира: *Доживљај стварности* и *Трансформација у слику*. У раду ће, најпре, бити представљене противречности мишљења о постмодерни, као централног вредносног поља у коме је овај пројекат настао. Циљеви рада темеље се на питањима стања у друштву, односно култури у ширем смислу; како је могуће уметничко савремено стваралаштво и шта у том контексту значи „ангажована“ уметност; релација стварност – уметност; које су „поетике“ актуелне у уметничком изразу; какво је стање у сликарству данас. С обзиром да сам термин и друштвене, односно културне и уметничке појаве које се јављају у постмодерном дискурсу, нису довољно појашњени, као ни однос према уметности модерне и касне модерне, у раду ће се говорити о теоријским поставкама и проблемима које антиципира „постмодерно“ или „постиндустријско доба“ и шта то значи за једно друштво на ширем вредносном плану. У оквиру овог дела говориће се о уметничкој продукцији у контексту модерна – постмодерна, и о антиципацијама таквог мишљења и стваралаштва с обзиром на циљеве овог пројекта. У другом делу рада биће речи о реализацији пројекта, кроз осветљавање сликарске традиције у новијој историји уметности, пре свега фотографски реализам, а потом и дефинисање поетике и практичне уметничке продукције која дефинише тему и артикулише пројекат. Биће представљени вредносни оквири које аутор заступа и њихова реализација кроз „трансформацију у слику“. Посебно ће бити појашњено дефинисање сликарског израза и стила. Метод у највећем делу рада је аналитичко-компаративни као и интерпретативни, у циљу осветљавања и дефинисања проблема, поставке и реализације овог пројекта.

**Кључне речи:** постмодерна, дискурс, модерна, постиндустријско друштво, стварност, идентитет, симбол, ангажованост, трансформација, слика, естетско, сликарство, израз, поетика, фотографски реализам.

## 1.1. Abstract

The doctoral art project *Transformation of Reality into Painting – the Post-industrial Era Observed through a Series of Paintings* consists of practical and theoretical work. The practical part of the project is a series of paintings, large format oil on canvas displayed in an exhibition space to create a single visual and thematic whole. The theoretical, written part of this project explores the thematic and artistic idea and realization of the project through two main frames: *Experiencing Reality* and *Transformation into Painting*. The paper will first present contradicting views on postmodernism as the value framework from which the project originated. Objectives of the paper are based on issues of the state of society and culture in the broader sense; how creation of contemporary art is possible and what „socially engaged art“ means in this context; the relationship between reality and art; which „poetics“ are currently present in artistic expression; what is the state of painting today. Considering that the term itself, as well as cultural and artistic phenomena of the postmodern discourse are not sufficiently clear, nor their relationship with modernist and late modernist art, the paper will discuss the theoretical concepts and problems anticipated by the „postmodern or postindustrial era“ and what this means for a society on a broader scale in terms of its values. This segment will discuss artistic production in the context of modernism – postmodernism, and predictions of this type of thinking and creativity considering the objectives of this project. The second part of the project will discuss the realization of the project, through illuminating painting traditions in recent art history, primarily photographic realism, and subsequently define the poetics and practical artistic production which defines the subject and articulates the project. The value frameworks which the author represents and their implementation in *Transformation into Painting* will be presented. The definition of painting expression and style will be clarified in particular. The method, for the most part, is analytical-comparative and interpretative, aiming to illuminate and define problems, concepts and the realization of this project.

**Key words:** postmodernism, discourse, modernism, postindustrial society, reality, identity, symbol, socially engaged art, transformation, painting, aesthetic, expression, poetics, photorealism.

## 2. Увод

„Постоји нека врста суштинске непокретљивости *техничког* света, коју су писци научне фантастике често представљали као свођење свих искустава из области реалности на искуство слика (нико се заправо не дружи ни са ким, све се посматра преко монитора којима управљамо, седећи у својој соби) и која се реалистичније перципирају у пригушеној тишини са клима уређајима у којој раде само компјутери.“

Ђани Ватимо, *Крај модерне*<sup>1</sup>

### 2.1. Поље стварности

Оно што зовео постмодерним стањем или постиндустријским друштвом, већ готово пола века, референтно је поље за одређивање савремене стварности. Рецепција оваквог мишљења темељи се на социологизирајућим представама о стању знања, како је то рекао Франсоа Лиотар<sup>2</sup> у својој књизи *Постмодерно стање*. Она је заправо један историјски пролог оваквог начина мишљења и схватања друштва, од краја седамдесетих година XX века па наовамо, друштва које несумњиво живи у једној епохи са довољно јасно утврђеним вредносним оквирима, која за своју последицу имају преображај друштвених односа и културе уопште. Друштва које губи велике јунаке, без великих нарација<sup>3</sup>, идеологија које одређују глобалне битке заједница и друштава кроз одсуство личног идентитета, који је нарушен мноштвом информација преко социјалних мрежа и медија, потпуно нивелишући њихову дигеренцијацију вредности. Он је гурнут у крајности тржних манипулација, спиновања, професионалних и аматерских маркетиншких досетки, без трајних вредности и квалитета. Ово стање одражава се на културну продукцију, лишено једнозначности, без неких прецизних стилских и других уметничких одређења. Како нам сугерише Фредерик Џејмсон, кроз сам назив есеја *Културна политика касног*

---

<sup>1</sup> Ватимо, Ђани, *Крај модерне*, (прев. Љиљана Бањанин), Нови Сад, Братство-Јединство, 1991.

<sup>2</sup> Лиотар, Жан-Франсоа, *Постмодерно стање*, (прев. Флида Филиповић), Нови Сад, Братство-Јединство, 1988.

<sup>3</sup> Исто

капитализма<sup>4</sup>, постмодернизам јесте крајност једног потрошачког, постиндустријског друштва које има своје дубоке експликације у уметности и култури уопште и као такав своје конкретне последице. Слично нам саопштава и Ђани Ватимо<sup>5</sup> који говори о томе да је проблемски приступ у постмодерни таутолошки, јер критиком се не стварају нове вредности, нема превазилажења „проблема“ као у модерни, док Ричард Рорти негира постојање јединствене истине и каже да је она за различите друштвене групе, или чак појединце, различита.<sup>6</sup> У оваквом контексту уметност егзистира више деценија и кроз трајање показује да је присутна, иако без јасних задатака и окупација, рашчињена, могло би се рећи, често одвојена од истине и често тривијализована, како по стиливима, тако и по ономе што жели показати. Она је окупирана досеткама и краткотрајним циљевима. Те противречности самог времена, самоприхватање удаљавања од идентитета, самоуништавање лишавањем дубине захватања знања и задовољства, једном речју – пуноће живота, тема су овог пројекта.

„Уметник је извор дела. Дело је извор уметника. Нема једног без другог. Али ни једно од њих самих није основа другог. У себи и у свом узајамном односу уметник и дело, свако од њих, јесу захваљујући нечем трећем што је пре овога... захваљујући уметности“.<sup>7</sup>

## 2.2. Циљеви пројекта

Кроз два главна поглавља у раду, *Доживљај стварности* и *Трансформација у слику*, осветљени су проблеми који су од кључног значаја у пројекту, од ширине значења израза постмодерна, експликација појма и саме уметности и културе уопште кроз призму оваквог дискурса, као и противречности у смислу вредновања савремене уметности и општих интенција. Све време рад се реферише и односи на тему, основе, исходишта и циљеве пројекта.

---

<sup>4</sup> Џејмсон, Фредерик (Jameson, Fredric), *Postmodernism, or, The Cultural logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.

<sup>5</sup> Ватимо, Ђани, *Крај модерне*, (прев. Љиљана Бањанин), Нови Сад, Братство-Јединство, 1991.

<sup>6</sup> Рорти, Ричард, *Филозофија и огледало природе*, (прев. Зоран Митић, Амела Синић, Небојша Кујунџић), Сарајево, „Веселин Маслеша“, 1990.

<sup>7</sup> Хајдегер, Мартин, *Шумски путеви*, (прев. Божидар Зец), Београд, Плато, 2000., страна 7.



Основни задаци су:

- доћи до обухватног појма стварности и са тим у вези доживљаја стварности, кроз призму постмодерног дискурса;
- сукобити модерни и постмодерни приступ уметности, као разлику и као идентификовање у погледу интенције уметничких израза модерне у постмодерну;
- осветлити поетике у уметничким правцима у касној модерни и модерни;
- осветлити сликарство у контексту других уметничких поступака и медија;
- размотрити питање могућности ангазоване уметности у постмодерни;
- дефинисати поетику у вези са настојањима „трансформабилности“ стварности у слику, приказати поетску суштину трансформисане стварности „фигура“ постиндустријског друштва;
- одредити јасан уметнички стил (заједно са техником) у контексту савремене сликарске продукције фотографског реализма;
- дефинисати однос дела и целине у пројекту.

У значајном делу рада говори се о приступу самој уметности и конкретној уметничкој продукцији у овом пројекту. Говори се и о томе који су сегменти саме трансформације, укључујући поетику, сликарски стил и технику, који као јединство, себе схватајући као средство у корелацији са исходиштем и циљем, заокружују пројекат.

### **3. Доживљај стварности**

#### **3.1. Лимбови идеја**

Постављамо питање о чему говоримо када говоримо о постиндустријском друштву. Зашто је та тема толико дуго присутна и обележава једно време, једну епоху која је ухватила дубоке корене у свим пољима живота. Култура у најширем смислу чини се да је подлегла

друштвеним односима који уобличавају оно што зовемо постмодерна, као свеопште друштвено стање у суштинској дистанци према свим вредностима које су до сада обликовале историју. У пројекту *Трансформација стварности у слику* централно место заузима могућност човековог бивања у таквим друштвеним односима, као и, разуме се, уметников однос према епохи постмодерног времена. Тај однос осветљава противречности и на неки начин, као проблем, фундира и саму могућност уметности.

До сада је штампан огроман број расправа на тему постмодернизма: шта је постмодернизам; шта га дефинише; шта значи за друштво, политику и, свакако, за уметност. Међутим, уметност је неодвојиви део друштвене стварности, стваралаштво које ту друштвену стварност експлицира, дакле, увек је „ангажована“<sup>8</sup>. Ипак, уметник се држи своје струке јер користи комплетну традиционалну технику, без обзира да ли се у саму уметност технике мешају и технолошка иновација, електронски медији, друштвене мреже итд. Уметник је увек на истом задатку и у нивоу своје струке. Он ће на најбољи могући начин, у зависности од образовања и настојања, представити оно што жели у складу са естетичким принципима.

Ради се, дакле, о новим условима егзистенције у постмодерном свету који у литератури траје више од пола века иако сама епоха, судећи према друштвено-културним односима, траје знатно дуже (прву књигу која ближе одређује термин постмодерна, написао је француски филозоф Жан-Франсоа Лиотар. Ради се о чувеној књизи *Постмодерно стање*<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> На тему могућности „ангажовања“ уметности биће речи у даљем току рада.

<sup>9</sup> „*Постмодерно стање*“ (1979), Братство-Јединство, 1988. године, Jean-Francois Lyotard: *LA CONDITION POSTMODERNE*, Les Editions de Minuit, Paris, 1979. Књига која се узима за прекретницу у мишљењу о друштвеним односима епохе. „Предмет студије је садашње стање знања у најразвијенијим друштвима. Одлучили смо да га назовемо *постмодерним*. Та је реч у употреби на америчком континенту, користе је социолози и критичари. Она означава стање културе после преображаја који су утицали на правила игре у науци, литератури и уметности, почев од краја деветнаестог века”, страна 3.

у којем филозоф први пут јасно, како сам каже, управо због недостатности филозофског мишљења модерне, на социологизирајући начин образлаже одлике епохе).<sup>10</sup>

Проблем је одмах јасно уочљив. Иако делује таутолошки, он је заправо суштински. Уметник који ствара у епохи постмодерне, не може бити изван ње. Индивидуализам, у смислу модерности за критичара који живи у епохи, нема шта да тражи. Он је баналан и не допире до захтева уметничког стваралаштва, већ остаје „да виси“ у лимбовима чисте историјске декоративности. Таква изразито ауторитарна атмосфера у којој уметник ствара, само продубљује захтеве епохе да се њена експликација тражи у досеткама и стиловима, тј. ко ће ближе „добацити“ до онога што постмодерни односи представљају. Ко ће и на који начин боље представити те односе, пре свега се мисли на културу која обухвата и схватање друштвено-политичких-индустријских односа, једном речју, укупности човековог света, као што каже Лиотар – метанарације.<sup>11</sup>

Одмах пада у очи да чим се удаљавамо од модернизма, и појмови којим оперишемо добијају другу конотацију. Наиме, требало би да критика као таква добија сасвим нови ниво, тј. она више модерна критика која својом логиком (логицама) тежи да превазиђе стање – епоху. Традиција културкритик интелектуалаца нема значаја, већ она добија нове облике. Идеја о критици је идеја о превазилажењу стања другим, историјски бољим, и одједном замире као ирелевантна јер и логика „прогреса епоха“ нестаје. Како истиче Ћани Ватимо у својој знаменитој књизи *Крај модерне*<sup>12</sup>: „Може се запазити да је модернизам прожет идејом о историји мисли као прогресивној *спознаји* која се развија на основу све пунијег присвајања основа, што је често схваћено и као искон, тако да се теоријске и практичне револуције у историји запада појављују и легитимишу углавном као

---

<sup>10</sup> „У сфери мишљења, модерна започиње ренесансом; у социјалним концептима просветитељством; у сфери рада индустријским револуцијама; у уметностима постимпресионистичким, кубистичким и апстрактним трендовима, а завршава се нестанком бројних деривата концептуалне уметности у седамдесетим годинама. Постмодерна започиње појавом постмодерне у архитектури (средина седамдесетих); појавом неоекспресионизма и трансавангарде у сликарству (крај седамдесетих); филозофском расправом о опозицији модерна – постмодерна (почетком осамдесетих) и пропању комунизма (крајем осамдесетих)”, Анђелковић, Владимир, *Постмодерно доба*, Београд, УРАНОПОЛИС, 2007.

<sup>11</sup> Лиотар, Жан-Франсоа, *Постмодерно стање*, (прев. Флида Филиповић), Нови Сада, Братство-Јединство, 1988.

<sup>12</sup> Ватимо, Ћани, *Крај модерне*, (прев. Љиљана Бањанин), Нови Сад, Братство-Јединство, 1991.

рекуперација, препород, повратак...“<sup>13</sup> У постмодерни, како представљају теоретичари, тога нема.

Легитимно је овде поставити питање како знамо да епоха постмодерне није само још једна од епоха коју су „замислили“ мислиоци модернисти. То питање губи на значају, управо, логиком постмодерне где за само стање одговарају феномени, односно културно-друштвено-политичко-привредно дешавање. Из игре су избачене велике приче под чијим вредностима се одвијају друштвене и мисаоне активности. Све је, дакле, постало отворено и доступно сваком. Управо то је потцртавање стања, као што метафорично каже Петер Слотердијк: „Сова више није симбол мудрости, већ су то врапци који цвркућу са кровова.“<sup>14</sup>

У том стању, дакле, свака вредност не преиспитује се критички, не да би се довела до апсурда, већ да би се дистанцирало од ње као увек ирелевантне, да би се иронизирала као она која никад није могућа као стварна. Тако да и уметност, за предмет имајући и саму себе, постаје део света постмодерне као њен предмет разматрања, односно иронисања и дистанцирања од ње као оне врсте стваралаштва, која попут филозофије, више нема никаквих вертикала да је обасјавају попут светионика. Свака је мали светионик који баца таман толико светла да жмирка у тами, али се то жмиркање мора видети довољно јасно. Као што, такође, каже Слотердијк: „Филозофија је на самртном одру, али мрет јој се неће јер није испунила своју задаћу... Субјект, објект, битак... све је то ништа, само одреднице за аутсајдере, студенте и клерике.“<sup>15</sup> Тако се и о смрти уметности, као продукције која долази из исте „кухиње“ као и филозофија, говори на сличан начин, и то чак од Хегела као мислиоца модерне. Ипак, овде морамо бити опрезни, јек како истиче Ђани Ватимо<sup>16</sup>, а сличног је суда и Фредерик Џејмсон<sup>17</sup>, Хегел говори из једног сасвим другог угла – у модерно логичком описивању тежње ка апсолутном духу. Утолико је и та поставка данас,

---

<sup>13</sup> Исто, страна 6.

<sup>14</sup> Слотердијк, Петер, *Мислилац на позорници*, (прев. Ранко Сладојевић), Сарајево, „Веселин Маслаша“, 1990.

<sup>15</sup> Слотердијк, Петер, *Критика циничног ума*, (прев. Борис Худолетњак), Загреб, Глобус, 1992.

<sup>16</sup> Ватимо, Ђани, *Крај модерне*, (прев. Љиљана Бањанин), Нови Сад, Братство-Јединство, 1991.

<sup>17</sup> Џејмсон, Фредерик, *Крај уметности или крај историје*, (прев. Владимир Матес), Београд, Art Press, 2015.

како каже Ватимо, перверзна и изопачена, јер је модерна предвидела свој нестанак, али на начин сталног превазилажења, што овде данас није случај.

„Као целина метафизичког наслеђа, тако се и смрт уметности не може схватити као појам који одговара или не одговара неком стању ствари или је мање-више логички контрадикторан... Пре би се могло рећи да историјско-онтолошко сазвежђе, у којем се крећемо, представља догађај...“<sup>18</sup> Смрт уметности овде се јавља као последица технички развијеног друштва. Оно што „машина“ може да уради, а што је некада припадало човеку, рецимо сликарско дело, оставља у човеку осећај нелагодности и изневерености. Историјски гледано, током целог двадесетог века, читави покрети човеково стваралаштво пребацивали су на поље авангарде, као стално доказивање да је људско стваралаштво увек више од мимикрије у оквиру традиционалних уметничких школа и праваца. „Авангардне поетике одбацују ограде које налаже филозофија (модернистичка – прим. аут.)... и приказују се као инструменти право-правца тог друштвеног и политичког врења.“<sup>19</sup> То је, дакле, био почетак прављења отклона од друштвених ауторитета и улазак у поље опште побуне. Поставангардни покрети друге половине XX века доносе суптилнију верзију овог става. Уместо побуне имамо отклон, у смислу да естетика добија своје оквире који се на естетички начин шире. „Наслеђе историјских авангарди задржава се у неоавангарди на нивоу који је мање тотализирајући и метафизички, али је још увек у знаку експлозије естетике изван њених традиционалних граница. Ова експлозија постаје, на пример, негација подручја која су по традицији била намењена естетском искуству: концертна дворана, позориште, галерија, музеј, књига... Више се не очекује да уметност буде неактуелна... Циљ је да се одмах дође до искуства уметности као естетске, интегралне чињенице.“<sup>20</sup> Такав приступ на крају XX века има декадентан карактер, који није више декадентан у односу на традиционалне ауторитете, није продукт отуђења као таквог, већ једно масовно ослобађање према самима себи, субверзивност која нема суштинску функцију критике, већ једно дистанцирање од свих друштвених вертикала вредности као већ унапред превазиђених. Али, остаје питање какав метод мора да се примени у оваквој констелацији односа који више не доводи до нових вредности, већ неке врсте ентропије.

<sup>18</sup> Ватимо, Ђани, *Крај модерне*, (прев. Љиљана Бањанин), Нови Сад, Братство-Јединство, 1991., страна 54.

<sup>19</sup> Исто, страна 55.

<sup>20</sup> Исто, страна 55.

Како вредновати такво уметничко дело, које је ипак, чини се, са модерним делом задржало заједничку тачку – тржишну вредност.

### 3.2. Празна експлозија естетског

У брзини и надметању за успостављањем нових нивоа уметности и раздвајања оног што је прошло и што треба избегавати и овог новог „уметнички релевантног“, а да не припада кругу мртве класичне „високе културе“, јесте врста хумора изражена кроз идиом „иронијска дистанца“. Императив је да се темељи констатно негирају и што је више могуће уздрмају. „Један од критеријума за вредновање уметничког дела, чини се да је на првом месту, способност дела да уздрма сопствена правила. Како директно, тако и на индиректан начин, на пример исмевање књижевних родова... употребом фотографије, не као средства за реализацију формалних ефеката, него баш као дупликата.“<sup>21</sup> У свим овим феноменима ради се о, како каже Ватимо: „Чињеницама које су специфично везане за смрт уметности у смислу експлозије естетског које се остварује и кроз форме аутоироније самог уметничког дела.“<sup>22</sup>

То је општа парадигма утемељена на времену које се назива постиндустријским, за које важи нови егзистенцијски контекст: „Знање мења статус у исто време када друштва улазе у такозвано постиндустријско доба, а културе у такозвано постмодерно доба.“<sup>23</sup> Једноставно речено, а према Лиотару који је модерно друштво мерио снагом нарација, односно парадигми, коју сада мења тек концепт. „*Постмодерним* се сматра неповерење према метанарацијама. То неповерење је без сумње последица научног напретка; али и тај напредак га, са своје стране, претпоставља“, каже Лиотар. „Наративна функција губи своје функције (чиниоце), велике јунаке, велике опасности, велике перипетије и велики циљ.“<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Исто, страна 56.

<sup>22</sup> Исто, страна 56.

<sup>23</sup> Лиотар, Жан-Франсоа, *Постмодерно стање*, (прев. Флида Филиповић), Нови Сад, Братство-Јединство, 1988., страна 3.

<sup>24</sup> Исто

### 3.3. Нови егзистенцијски односи

Пре него што се вратимо разматрањима могућности уметности, могућности креативног акта, могућности слике у данашњем друштву које се назива постмодерно или постиндустријско, обратићемо пажњу на оне који стварају и оне који посматрају, који су тако и предмет уметника. У најширем смислу то је човек који перципира стварност. У најкраћем, шта чини човеков свет данас и на који начин он може да га разумева.

У дугом периоду индустриског доба, доба развоја и сталног напретка, јављају се нове потребе. Егзистенцијалистички мислиоци, почев од Серена Кјеркегора, а затим његовим поновним „оживљавањем“ првих деценија XX века (један од најзначајних списа, Хајдегерово *Биће и време*, настало је 1927. године), усмерили су пажњу на човека као појединца, на његову слободу и начине на који се она остварује. Једноставно речено, човекове егзистенцијалне „муке“ избиле су у први план. Како у неуједначеним друштвеним односима појединац постоји, сам или у заједници која га прихвата или одбацује. Продубити питања о томе како човек може да се пита о самој себи, ко је он и који је смисао његовог постојања. Мислиоци настоје да човек зна да није пуки део система, штавише, да сам систем и друштво почивају на човеку, а не обрнуто.<sup>25</sup>

Ово се дешава уз појаву авангардних покрета у уметности и политици, једна општа субверзивна делатност уметника у темељној критици друштвених појава, који ограничавају човека да допре до својих могућности као појединца. Да се одупре апсолутизацији традиционалних вредности и цео тај пут отпора дубоко проживи.

Са леве идеолошке стране, утицај Маркса је немерљив, те је половином XX века постао озбиљна референца за одређивање егзистенције кроз појам „отуђења“, иако не нужно кроз призму економско-производних односа. У *Економско-филозофским рукописима* Маркс каже да је читава историја нека врста притиска апсолутистичког мишљења и додаје да се човек отуђује увек у класном друштву и да је положај већине људи, односно радника, увек ропски положај у односу на економску и идеолошку моћ. „Отуђење радника у његовом производу значи не само да је његов рад постао предмет спољне егзистенције, него да рад

---

<sup>25</sup> У том смислу, већ Кјеркегор у уводу своје књиге „*Лонављање*“ погрдно назива Хегела „трубачем апсолута“, Београд, Графос, 1989.

егзистира изван њега, независно, туђе и постаје њему насупрот самостална сила, да му се живот који је дао предмету супротставља непријатељски и стране<sup>26</sup>, каже он.

Ово питање кроз историју стално је продубљивано, уз акценат на отуђењу човека у свим сферама, на основу социо-економских односа. Човек се отуђује од заједнице, од природе, од самог себе у смислу људских потенцијала и доживљавања самог себе. Педесетих година XX века, чувени амерички социолог Рајт Милс поставља носиоце америчке средње класе у центар пажње, то су „бели оковратници“ или „беле крагне.“<sup>27</sup> На основу Марксовог дефинисања отуђења, Милс осветљава ново доба либерализма где су у фокусу масовна производња, масовна потрошња и такви радни и друштвени односи из тога проистичу. Он запаже да су „беле крагне“, углавном, ситни менаџери у корпорацијама, један од стубова нових односа. Они поред свог рада продају и своју личност, постају у потпуности зависни од корпорације. Губе људскост, индивидуалност и било какву креативност и тако постају „ведро расположени роботи“ у служби корпоративне хијерархије. Такав човек, према Милсовом мишљењу, отуђен је од своје људске суштине, осуђен на играње улоге, улагивање и понизност. Крећу и нове привредне понуде уз појефтињење и омасовљење медија, пре свега радија и телевизије који све чешће нуде лаку забаву. Цветају маркетиншке агенције и приватне психијатријске ординације, доступне већини.

Међутим, то су још увек модернистички односи иако полако клизе у оквире тржишта. Имамо појаву рокенрола, филмова ноар, а у Европи цвета егзистенцијалистичка литература, која из филозофије прелази у књижевност и театар. Ками и Сартр књижевним радовима заузимају места Хајдегеру и Јасперсу и постају део култа младих као отпора према убрзаном капиталистичком животу. У Америци је то бит-генерација са Керуаком на првој линији, а у Холивуду низ антихероја попут Џејмса Дина, усамљених бунтовника који стоје наспрам система. У сликарству, о чему ће бити речи у наредним поглављима, још од четрдесетих година дисторзиране слике апстрактног експресионизма узимају светски примат. Потом се појављује и енформел, баш као симбол једног хаотичног и ослобођеног друштва, у којем сада сваки појединац може да заради довољно да обезбеди

---

<sup>26</sup> Цитирано према чланку из *Филозофијског речника*, Загреб, Матица Хрватска, 1965.

<sup>27</sup> Милс, Рајт, *Бијели оворотник*, (прев. Дубравка Мићуновић), Загреб, Напријед, 1979.



себи слободно време, иако заробљен корпоративним односима и улогом. Подељени, отуђени човек, заправо је главна тема тих деценија.

У шездесетим клима је продукт времена педесетих. Подељеност човека доживљава врхунац, појачана гесотратешком борбом истока и запада и пре свега вијетнамским ратом. Јављају се студентски покрети. Говори се о светској револуцију коју са своје стране филозофи *Критичке теорије друштва*, попут Хоркхајмера и Маркузеа, својски подржавају кроз идеализоване улоге лумпенпролетеријата, студената и становника Трећег света. Свет се дели глобално и локално, борба за правду било које врсте у фокусу је младих напредних људи. Рокенрол постаје агресивнији, јавља се хипи покрет и заговарање слободног секса као вид ослобођења, али и маестрална иронија у уметности, попут поп-арта који исмева масовну капиталистичку производњу, а кич се полако уводи у компоненте уметности као део суптилног пародирања. Из њега се јавља, и за сликарство и за очување мајсторске традиције, један битан правац – фотореализам, о чему ће касније бити речи. То је класична сликарска техника посебно стилски и технички постављена, у исто време реалност и отклон од ње. Ричард Естес или нешто касније Ралф Гоингс – рецимо, који, приказујући призоре свакодневног живота и савременог урбаног контекста из јефтиних ресторана или са улице, у надограђеној традицији поп-арта праве мајсторска сликарска дела као слике у којима је у фокусу егзистенцијалистички утисак дубоке отуђености.

У ком свету грађани живе? Рецимо, слика Ричарда Естеза<sup>28</sup> *Телефонска говорница*<sup>29</sup> (*Телехоне Боотхс*, 1968. године) добар је пример за то. Стилски и технички на високом нивоу, то је замрзнути приказ свакодневног живота у урбаном и брзом окружењу. Сваки детаљ ове слике упућује на маленост човека у односу на техничко-технолошку надмоћ урбанитета, који је експлициран кроз чисти блештави метал и стакло. У њему се огледају густ саобраћај, високе зграде које вечито праве сенку над улицама, пуни кафеи, градска гужва и у првом плану усамљени лик пуначке жене – типичног, „ординарног“ представника грађанина таквог света.

---

<sup>28</sup> Естез, Ричард, Илиноис, САД, 1932.

<sup>29</sup> Telephone Booths (1968), Oil on canvas. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



Слика: *Телефонска говорница*, Ричард Естез, 1968.

### 3.4. Статус знања

У седамдесетим годинама западно друштво улази у ново доба, класична конфронтација и критиковање да би се ствар поправила као да нестаје. Унапређује се статус радника, обичног живота у материјалном смислу и уздиже се „Држава благостања“, (социјална држава, велфаре стате) у Европи, у којој се прокламује апсолутизација средњег слоја као најбројнијег. Свако може да приушти стан, аутомобил и путовање једном годишње, те традиционални социјални конфликти губе примат. Аутоматизовани послови и раст услужног сектора доприносе оваквим односима. Либерализам, који се сада назива неолиберализам, потпуно је усисао у себе све разлике и, према неким ауторима, постао једина могућа друштвена поставка и тиме довео до „краја историје“<sup>30</sup>, као што ћемо видети у наредном поглављу. У култури, у мишљењу и уметности, то се очитује кроз губљење традиционалне уметности у свим областима, кроз недостатке великих идеја, великих наратија и снажних идеологија, великих јунака. „Свако је препуштен себи, а свако зна да сам не представља много“<sup>31</sup>, каже француски филозоф Лиотар. Филозофија и култура, уопште, траже друге теме, друга полазишта и циљеве. „Знање мења статус у исто време када друштва улазе у такозвано постиндустријско доба, а културе у такозвано

<sup>30</sup> Фукојама, Франсис, *Крај историје и последњи човек*, (прев. Б. Глигорић, С. Дивљак), Подгорица, ЦИД, 2002.

<sup>31</sup> Lyotard, Jean-Francois, *LA CONDITION POSTMODERNE*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979., страна 3.

постмодерно доба<sup>32</sup>. Технолошки напредак омогућава нове нивое комуникација и рада. Индивидуа у складу са тим постаје значајна, али као делић већег плана, невидљив као субјект, али битан као део целине. „Сам човек је мало, али он није изолован. Он је обухваћен једним, више но икад сложеним и мобилним, сплетом односа. Било да је млад или стар, мушкарац или жена, богат или сиромашан, он је увек постављен на *чворове* комуникационих кола, ма колико они били ситни“.

Лиотар нас упућује на то да се комплетне друштвене вредности урушавају у недостатку метанарација, тј. основног идеолошког пута који по себи има циљ. Овде циља нема. „Постмодерном стању су, међутим, туђи и разочарење, као и слепи позитивитет легитимације. Где може да постоји легитимност, после метанарација? Критеријум оперативности је технолошки, он није погодан за суђење о истинитом и праведном“.<sup>33</sup>

Таква поставка у информатичком друштву омогућава савршену манипулацију људима на позицијама моћи који теже њеном све већем генерисању, јер је главни циљ у функционисању система без преоптерећења било каквим јаким упливом индивидуалних заноса и бунта. „Они који одлучују управљају на *матрицама инпут-аутпута*, по логици која подразумева мерљивост елемената и одредљивост целине. Они наш живот намењују увећању моћи. Његово оправдање (легитимација), у смислу друштвене правде као и научне истине, састоји се, наводно, у оптимализацији перформанси система његове делотворности. Примена тог критеријума на све наше игре немогућа је без нешто терора, благог или немилосрдног: будите оперативни, то јест мерљиви, или нестаните.“<sup>34</sup>

Знање овде постаје потпуно огољено као оно које има само пуку употребну вредност. „Стари принцип да је стицање знања неодвојиво од образовања (Билдунг) духа, па чак и личности, постаје и постајаће све застарелији. Тај однос снабдевача и корисника сазнања према самом знању поприма и све ће више попримати облик (односа) произвођача и потрошача робе према роби, то јест, облик вредности. Знање јесте и биће произвођено за продају, и трошено је и биће трошено да би се фаворизовало у некој новој производњи: у

---

<sup>32</sup> Исто, страна 3.

<sup>33</sup> Исто, страна 4.

<sup>34</sup> Исто, страна 5.

оба случаја да би било размењено. Оно престаје да буде сврха себи самом, оно губи употребну вредност.<sup>35</sup>

У уметности имамо нове трендове, противно застарелим, модерним авангардним покретима и уметницима, модернистичка субверзивност постаје анахрона, критика као таква, такође, јер подразумева превазилажење критикованог. Овде је то, углавном, опис стања друштва без вредности са честим преиспитвањем смисла постојања саме уметности.

У складу са тим, издвајамо карактеристике постмодерне уметности. Владимир Анђелковић<sup>36</sup> издвојио је следеће карактеристике: рециклажно преузимање садржаја (уместо јединствене стваралачке креације), еклектичко мешање стилова, преиспитивање модернистичких идеја о естетској аутономији и уметничкој чистоти, одушевљено прихватање нових технологија и масовне културе, наглашавање локалног и пролазног уместо опште прихваћеног универзалног и вечитог.

#### **4. (Пост)либерализам и глобални живот**

Питања која заокупљају аутора пројекта јесу суштинска – шта чини друштвену стварност, шта је у темељима нашег односа, пре свега логичког, мисаоног, а затим и доживљеног. Да ли друштво мисли историјски или је пак превазишло ову димензију услед нових односа, коју је пре свега донела технологија. Ако је тако, да ли онда свако људско деловање губи општу вредност и веру у напредак човечанства. Да ли је друштвена критика преживела или је остала тек као још једна услужна делатност у виду маркетинга за боље котирање корпорација, политичких партија, па и саме уметности. Постоје ли још велика уметничка дела ван традиционалног тржишта и шта (би могло да) их чини великим.

Историјски гледано, у расуђивању о времену иза нас увек морамо узети неку референцу да бисмо осветлили епоху. Углавном су то велики догађаји, револуције, проналасци, ратови, техничке иновације... Све су оне у моменту тешко препознатљиве и тек изменом устаљених навика, било да су наметнуте или чињене из слободне воље, ми смо у стању да

---

<sup>35</sup> Исто, страна 6.

<sup>36</sup> Анђелковић, Владимир, *Постмодерно доба*, Београд, УРАНОПОЛИС, 2007.

препознамо историјску савременост. То пре свега значи друштвене односе, културу у најширем смислу која је темељ нових односа у тој епохи, и свакако, у том контексту – живот појединца.

Филозофија и друштвене науке, социологија, историја, историја уметности до сада су углавном јасно описивале и опцртавале ту историјску путању. За њима остају дела од којих памтимо углавном највећа као носиоце епохе из било које области, укључујући и естетске вредности, од којих уметност, као израз духа, доминира. Она су увек на висовима историјских епоха, увек су цењена као „класична“, управо онако каквим их је начинило време. У том смислу Петер Слотердајк и каже да су класична дела она која надживе своје ауторе.<sup>37</sup> Њих време учвршћује, она су значка старих епоха увек заглављена у будућност. Тако постављено, ретроспектива увек изгледа као део заједничког пројекта света – човечанства, ка заједничком циљу са свим својим одразима духова времена кроз историју.

Размотримо кратко једно мишљење које опцртава епоху, управо због свог утицаја и опречног одјека у западном друштву, које слави либерализам као крајњу идеју човечанства. Амерички филозоф јапанског порекла – Френсис Фукојама, у свом чувеном делу *Крај историје и последњи човек*<sup>38</sup>, грубо речено, логички довршава епоху модерности, управо кроз призму највећег модернистичког мислиоца – Хегела. Према Фукојаминоме мишљењу, сви друштвено-историјски процеси, потпуно развојно-хегеловски схваћени, дијалектички пролазећи кроз историју, нужно долазе до (у овом случају метафорички) апсолутног духа. За Фукојама то је либерализам са свим својим достигнућима. Идеологија либерализма нема алтернативу јер се, како истиче, током историје показало да су све друге опције кратког даха, неодрживе за друштва која су их искусила, али су све идеје и са леве и са десне стране дале свој допринос да либерализам какав је постао, јесте највиши и крајњи домет друштвене идеје. Међутим, ово се односи на развијени западни свет, који својим деловањем стечене вредности либерализма треба динамички да прошири на цео свет. Ова књига је, можда, и последњи акт модерне који има епохални значај, негативни или позитивни, јер питања противречности остају по

<sup>37</sup> Слотердајк, Питер, *Мислилац на позорници*, (прев. Р. Сладојевић), Сарајево, „Веселин Маслаша“, 1990.

<sup>38</sup> Фукојама, Френсис, *Крај историје и последњи човек*, (The End of History and the Last Man) издата је 1992. године и одмах пробудила нарочиту пажњу. Нису изостале ни оштре критике, нарочито европских мислилаца с идеолошке позиције традиционалних левичара.

страни, будући да се ово мишљење може схватити као један идеолошки памфлет. Како истиче Никола Самарџић, и сам неолиберал, у чланку на сајту Пешчаника<sup>39</sup>: „Неке од савремених критика либерализма управо указују на последице глобализације. Фукојама је учење о крају историје засновао на генерализацији и глобализацији либералних вредности. Сматрао је да је тај политички облик савршен и, једном установљен, постојан, и да ће се, оног тренутка кад се оствари, зауставити негативни трендови историје и сама њена динамика“. И даље додаје: „Либерализам, међутим, открива и ограничења сопственог савршенства. Има мишљења да је либерализам застарео, да као политичка теорија модерности није у стању да одговори на захтеве постмодерне“. То је, у ствари, једна конзервативна либералистичка поставка. Са друге стране, са становишта нове западне левице која је декларативно преузела „бригу“ о свим питањима друштва са глобалног аспекта, против национализама и било какве врсте дискриминације, еколошке проблеме, пре свега глобално загревање, хуманитарни рад за угрожене крајеве света итд. Ови људи су, углавном, млади богаташи који потичу из нижих слојева, а захваљујући новим технологијама (пре свега интернету) успели су за невероватно кратко време да стекну огромно богатство. Они живе у једном новом либерализму, некој згодној мешавини, где се помоћу чаробне речи „хуманизам“ могу оправдати скоро сви поступци за зарађивање новца на слободном интернет тржишту. Такве људе узима у разматрање Славој Жижек, називајући их пежоративно „либерални комунисти“.<sup>40</sup> „Либерални комунисти су прагматици: они мрзе доктринарни приступ. За њих уопће не постоји израбљивање радничке класе. Постоје тек конкретни проблеми које треба ријешити: глад у Африци, положај Муслиманки, насиље религијског фундаментализма. Кад год се догоди хуманитарна криза у Африци – а либерални комунисти обожавају хуманитарне кризе јер оне извлаче оно најбоље из њих! – нема смисла користити старомодну анти-империјалистичку реторику. Умјесто тога, сви бисмо се требали усредоточити на оно што доиста може ријешити проблем: ујединити људе, владе и бизнисмене у заједнички потхват, почети покретати ствари с мртве тачке, умјесто да се ослонимо на помоћ централизоване државе, приступити кризи на креативан и неконвенционалан начин“.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Самарџић, Никола, *Крај историје?*, Пешчаник, 10.3.2006.

<sup>40</sup> Жижек, Славој, *О насиљу*, (прев. Тончи Валентић), Загреб, Наклада Лјевак, 2008., стр. 14 – 38.

<sup>41</sup> Исто, есеј *СОС Насиље*, страна 5.

Разуме се, овде се ради о иронизирању групе људи који су друштво довели до једне шизофреничне идеолошке тачке, тачке у којој би либерализам требало да буде оруђе левице. Жижек говори о њиховој потреби за оправдавањем богатства које су, успут, стекли на једнако изабљивачки начин у односу на сиромашне земље, на јефтину радну снагу, захваљујући глобализму интернета. Они, каже он, са дивљењем гледају на историјске процесе које су левичари покренули у Европи и Америци, као што су студентски протести из 1968. године. Са тим да у томе налазе и једну врсту предузетничког духа који би требало да доведе до промена. Они су напустили такво становиште које је за њих тек историјско, и „схватили“ савременост и са тим у складу се променили са (уверени су) истим идеалима. „Ако су се данас промијенили, то није стога што су се препустили стварности, већ стога што су се морали промијенити да би заиста промијенили свијет, заиста провели револуцију у нашим животима. Није ли већ и Маркс установио: што значе политички преврати у успоредби с изумом парног строја? Није ли он у већој мјери промијенио наше животе неголи све могуће револуције? На том трагу, Маркс би данас могао рећи: што значе сви протести против глобалног капитализма у успоредби с изумом интернета“<sup>42</sup>, иронично додаје Жижек. Управо је то кључ очувања једне врсте историцизма, модерног глобалног либералног друштва. Лицемерје оних који изабљују већи део човечанства својим надмоћима у информатичком знању. Они схватају да за то морају платити врсту пореза у складу са својим оквиром размишљања, манипулацијом, постмодернизмом. „Овај парадокс означава нашу властиту жалосну потешкоћу: данашњи се капитализам не може репродуцирати сам од себе. Да би очувао круг друштвене репродукције, потребно му је милосрђе смјештено изван економског састава“.<sup>43</sup> Ту се, као облик интернетског и не само интернетског капитала, јавља низ афирмација нових бизниса, пре свега везаних за медицину и психологију. Јављају се различита упутства везана за побољшање живота у датим околностима, цинични поглед са пиједестала „стручности“ различитих високопарних занимања, услуге у било којој области, а маркетинг стручњаци доживљавају врхунац.

---

<sup>42</sup> Исто, страна 6.

<sup>43</sup> Исто, страна 8.

Жижек нуди једно сасвим модернистичко решење после следећих речи: „Доиста, што би требало учинити с човјekom којег не могу поткупити интереси неке корпорације зато јер је он њен сувласник, који устраје у својим ставовима о борби против сиромаштва зато јер зарађује на њен рачун, који искрено изражава своје ставове зато јер је толико богат да си то може допустити?“<sup>44</sup> Затим, цитира Брехтову песму. Исто ћемо овде учинити да бисмо приказали разлику, чак и у односу према смрти, у постмодерни и модерни. Брехт у песми *Противање добрих*, где је нечињење главни грех, каже:

„Иступи напријед, чули смо

Да си добар човјек.

Не може те се поткупити, но ни муња

Која погађа кућу такођер

Се не може поткупити.

Држиш се онога што си рекао.

Али што си заправо рекао?

Поштен си, кажеш своје мишљење.

Које мишљење?

Храбар си.

Против кога?

Мудар си.

За кога?

Не бринеш се за своју особну добит.

За чију се добит онда бринеш?

---

<sup>44</sup> Исто, страна 15.



Добар си пријатељ.

Јеси ли такођер добар пријатељ и добрих људи?

Послушај нас: ми знамо

Да си ти наш непријатељ. Зато ћемо

Те сада ставити пред зид. Али узимајући у обзир твоје

Заслуге и врлине

Ставит ћемо те пред добар зид и устријелити те

Добрим метком из добре пушке и закопати те

Добром лопатом у доброј земљи.“<sup>45</sup>

## **5. Таутолошки стваралачки амбијент – крај оштрице модернизма**

### **5.1. „Стварност” и постмодерни дискурс**

Сасвим легитимно питање овде је да ли нам је потребан појам постмодернизам. То питање поставља Фредерик Џејмсон. Методолошки свакако као један спектар стања који обележава део нових односа, међутим апсолутизовати га било би, можда, ризично по само мишљење о друштву, култури и уметности. Циљ је видети односе измађу таквог „апсолутизованог“ постмодернизма и реалне стварности. Да ли та стварност као постмодернистичка пружа сагледиве интенције и какве су, или се пак ради о томе да је група људи, као што смо видели у претходном поглављу, користи зарад манипулативних радњи – од привреде до уметности, што ћемо посебно обрадити у следећем делу рада уз критику коју је осветлио Доналд Куспит.

---

<sup>45</sup> Цитирано према наведеној књизи *"О насиљу"*, Загреб, Наклада Лјевак, 2008. страна 15.

Постмодернизми, у множини, како каже Фредерик Џејмсон<sup>46</sup>, јављали су се као реакција на модернистичку културу. Иако то није постмодерна у данашњем значењу речи, такве реакције утицале су да се направи дистанца према већ дотрајалој култури модерне, рекли бисмо, култури ауторитета који се јављају из институција, пре свега галерија, музеја и позоришта. У тој групи су, почетком друге половине XX века, остали и раније „бунтовни и субверзивни стилови“, а Џејсон међу њима као примере убраја: од апстрактног импресионизма, поезију Паунда, Елиота, Воласа Стивенса; у архитектури Ле Корбизијеа, Мајс Ван Дер Рохеа, до Џојса, Пруста и Мана у книжевности... „Они су нашим бабама и дедама скандалозни и шокантни“. Један напад на општи укус, субверзивност и авангарднистички приступ у датим оквирима изазивао је пажњу и „револуционаран“ однос према ауторитетима, и као такав, из једне потребе против устаљених стега у социјалним односима, нов и „рушилачки“, али елитистички „рушилачки“.

Тако да већ, историјски гледано: „За генерацију која се појавила 1960-их, били су естаблирани и непријатељски“. Они су схватани као део „пројекта“ естаблишмента за очување поретка, који читаве авангардне покрете смешта у „школски програм“ и тако их поставља у историјске канале „добрих и послушних грађана“ који су допринели да се поредак системски исправи.

Ипак, ова ерозија ауторитета изазива и укидање или бар смањење разлике између „високе културе“ и масовне културе. То изазива посебан проблем и како каже Џејмсон, „непријатност“ за чуваре високе културе, будући да актери, после 60-их година прошлог века, управо у култури масовних медија траже отпуштање вентила, али не као пуки силазак, већ као пут у истину коју обележава ново време. „Многи од новијих постмодернизама били су управо фасцинирани читавим тим пејзажом реклама и оџеа, главне улице Лас Вегаса, ноћних програма и другоразредних холивудских филмова... популарним биографијама, кримићима и научно-фантастичним или фантастичним романима“.<sup>47</sup> Све те појаве заживеле су и нестајале у различитим формама, са заједничким именитељем – отклоном од ауторитета апсолутних истина, традиционалном појму идентитета, односно према свим вредностима модерне.

---

<sup>46</sup> Џејмсон, Фредерик, *Крај уметности или крај историје*, (прев. Владимир Матес), Београд, Art Press, 2015.

<sup>47</sup> Исто, страна 19.

Шта је, дакле, постмодерна ако можемо да је обухватимо једном тезом – заједничким друштвеним именитељима. Џејмсон овде додатно релативизује однос према новим односима, користећи израз периодизација да би појаснио и саму релативност постмодерних актера, пре свега мислилаца и уметника. Тако он каже да је постмодерна појам периодизације чија је функција да повезује појаву нових формалних појава у култури са развојем нове врсте друштвеног живота и новог економског поретка – оног што се често еуфемистички зове модернизација, постиндустријско или потрошачко друштво, друштво медија и спектакла или мултинационални капитализам<sup>48</sup>.

## 5.2. Идентитет у постмодерни

Џејмсон даље отвара питања зашто је класични модернизам ствар прошлости и зашто је постмодернизам морао да га надомести. То се пре свега огледа у „смрти субјекта“, како каже, или „крај индивидуализма као таквог“.<sup>49</sup> Нестајање идеологија и великих нарација које стоје иза пре свега друштвено-политичког деловања, довео је човека до осећаја празнине, немања избора јер је сваки избор сувишан, односно бескористан. У таквом свету јунаци изумиру, а „мудрост“, како метафорично каже Слотердајк, више није сова, већ „врапци који цвркућу с кровова“.<sup>50</sup>

Па онда: „Ако су доживљај и идеологија јединственог јаства, доживљај и идеологија који су чинили стилску праксу класичног модернизма, завршени и готово је са њима, онда више није јасно шта уметници и писци у садашњем периоду треба да раде.“<sup>51</sup> У том таутолошком амбијенту, атмосфери, свако дело је краткотрајно без стварне идејне базе, са досеткама као оружјем. Они као да за задатак имају да освете људе да постмодерно стање, такво какво је, траје, шта више да ће вечно трајати, да излазак из тог круга не постоји. Постиндустријско друштво, мултинационални капитализам, потрошачко друштво, медијско друштво... терају нас у нови свет, али какав? Одлике таквог друштва су нестанак осећаја за историју, живот у непосредној садашњости. Како каже Џејмсон,

---

<sup>48</sup> Исто, страна 20.

<sup>49</sup> Исто, страна 22.

<sup>50</sup> Слотердијк, Петер, *Мислилац на позорници*, (прев. Р. Сладојевић), Сарајево, „Веселин Маслаша“, 1990. (оп.цит.)

<sup>51</sup> Џејмсон, Фредерик, *Крај уметности или крај историје*, (прев. В. Матес), Београд, Art Press, 2015., страна 23.

претпоставка таквог става је да „уметници неће моћи да стварају нове стилове и светове – они су већ створени, могућ је само ограничени број комбинација.“<sup>52</sup>

Ово доводи до самог негирања уметности као такве. Изгубила је онај узвишени значај опцртавања света, суштинску комуникацију с публиком у којој се виде велика дела и велике истине. Шта више, како каже амерички филозоф Ричард Рорти, истина је заувек изгубила своје велико „И“, она је постала мала, лична истина сваког понаособ<sup>53</sup>. Уметност кроз самоиспитивање долази до питања да ли је уопште потребна данашњем свету. То и јесте једна од битних одредница савремене уметности. „Савремена или постмодернистичка уметност се односи према старој уметности на нови начин, шта више, то значи да ће једна од њених најбитнијих порука садржати нужни неуспех уметности и естетике, неуспех новог и заточеност у прошлост.“<sup>54</sup>

### **5.3. Пастиш – помрачење пародије**

Међутим, саме форме класичне и модерне уметности рециклирају се и као такве задржавају. Чак и у дистанцирању од ње, иронијском или директном, оне су увек присутне. Уметник све чешће схвата значај технике, материјала, облика, прихвата класично образовање као нужан пут да би достигао жељени циљ, ефекат, да се естетика поклапа са оним што се жели показати.

Такође, ангажован уметник задржава начела модерности у односу на предмет рада, на суштину, чак и када жели да оголи „последње остатке“ модернизма, његове недостатности за савремени живот у постиндустријском друштву, утемељене принципе манипулативности оних који одлучују, пропаст човека и људскости у новим односима, недоступност информацијама од јавног значаја итд. Све су то нагони који традиционално доминирају у историји, нарочито новијој историји уметности. Џејмсон истиче: „Старији или класични модернизам био је опозициона уметност; настао је у пословном друштву

---

<sup>52</sup> Исто, страна 23.

<sup>53</sup> Рорти, Ричард, *Филозофија и огледало природе*, (прев. З. Мутић, А. Симић, Н. Кујунџија), Сарајево, „Веселин Маслеша“, 1990.

<sup>54</sup> Џејмсон, Фредерик, *Крај уметности или крај историје*, (прев. В. Матес), Београд, Art Press, 2015., страна 23.

златног доба као скандалозан и увредљив за публику средње класе – ружна, дионантна, боемска и сексуално шокантна... Како би рекли Фројд и Маркузе, провокативни изазови владајућој стварности – начелима понашања друштва средње класе са почетка XX века.<sup>55</sup> Они су увек били „махом имплицитно, опасни и експлозивни, субверзивни у установљеном поретку“ и додаје „и савремена уметност има све исте формалне одлике које је имао и старији модернизам, он и даље фундаментално мења своју позицију у нашој култури.“<sup>56</sup>

Оно што је овде посебно важно, јесте да Џејмсон издваја два концепта у разликовању постмодерне уметности: то је шизофренија, као свеопшти распад односа између уметника и његовог предмета, тј. света и његовог садржаја као и самог себе, док је други концепт, за пројекат о коме је овај рад, *Трансформација слике у стварност*, посебно значајан у смислу даљих концепцијских разликовања, а то је пастиш<sup>57</sup>. „Једна од најзначајнијих одлика или пракси постмодернизма данас је пастиш... Пастиш је као и пародија, имитација посебног и јединственог стила, ношење стилске маске, говор мртвим језиком, али је и неутрална маска те мимикрије, без крајњег мотива пародије, без сатиричног елемента, без смећа, без тог још латентног осећаја да постоји нешто нормално у поређењу с чим је оно што је имитирано прилично смешно. Пастиш је празна пародија, пародија која је изгубила свој смисао за хумор, модерно практиковање врсте празне ироније.“<sup>58</sup>

Ово подразумева спајање уметничких форми, тако да нема више јасне разлике између фотографије, сликарства, вајарства, видео рада, дизајна... Уз то се обилато користе мотиви и стилови из историје сликарства, као другачије, посебно опхођење према њима у новом контексту где се значење мења. Ипак, као што ћемо видети у наредном поглављу, будући да и постмодерна јер је у времену, има трајање, има своју повест, ово може да оде толико далеко да постаје излишно, да, према неким ауторима, наједном естетски и уметнички

---

<sup>55</sup> Исто, страна 33.

<sup>56</sup> Исто, страна 34.

<sup>57</sup> Пастиш дословно значи неку врсту измешаности, реч француског порекла, а етимолошки изведена из италијанске *pasticcio* – пита од различитих састојака.

<sup>58</sup> Џејмсон, Фредерик, *Крај уметности или крај историје*, (прев. В. Матес), Београд, Art Press, 2015., страна 21.

пориви савремених уметника постају еквивалентни некадашњим, а то значи – познавање технике, јасног стила и уметничког језика.

Модернистички приступ за постмодернисте увек је упитан, јер свака модернистичка критика подразумева превазилажење, чиме предмет у постмодернистичком дискурсу није стваран и није реалан јер је један од кључних проблема постмодерне управо у немогућношћу превазилажења стања, услед недостатка и неповерења према великим причама, метанарацијама.<sup>59</sup> Зато је свака критика као таква, са намером да се пређе у другу – неку будућу епоху, оно што би Хегел назвао ауфхебунг (надилажење), унапред осуђена на неуспех као неистинита, прекратка за постмодерно стање.

Међутим, уколико пређемо на терен конкретног стваралаштва, долазимо до проблема како ценити данашњу уметност, будући да су стилови и уметничка продукција сасвим измешани и осенчени пастишем у свом темељу, без јасног правца. Другим речима, замагљени су интелектуализовањем и свеприсутним дискурсом који је, изгледа, неопходан да би разјаснио било које уметничко дело. Тривијализација је стално присутна, немогућност раздвајања аматерског од професионалног рада, као и изразита медијска пропаганда. Рецидиви модерности у виду финансијског капитала, такође, имају свој интерес, као и у другом плану националне државе и друге интересне групе. Да ли су досетке у инсталацијама, или у видео радовима, сликама и било ком другом уметничком изразу довољне да осветле дело толико да се схвати као уметност. При том, разуме се, бришемо, у складу са постмодерним дискурсом, разлику између мале и велике уметности јер свака претенциозност осуђена је на дистанцирање од уметничке публике. Одмах увиђамо противречности уметничке продукције, јер откуд онда велики уметници, откуд то да се на катедрама историје уметности, филозофије, естетике и других друштвених наука нека имена издвајају, а њихови радови достижу астрономске цифре. Да ли је то само због њиховог учесталог појављивања на важним изложбама, због самог контекста? Или је то рад маркетиншких агенција који свој рад стављају у службу спиновања моћних наручилаца? Који опет не могу без интелектуалне подршке, добро образложене методски, логички, ерудитивно, речју – стручно – основе и самог уметничког дела или пројекта?

---

<sup>59</sup> Лиотар, Жан-Франсоа, *Постмодерно стање*, (прев. Флида Филиповић), Нови Сад, Братство-Јединство, 1988.

Висови елитизма у оваквом контексту лако могу пасти у своју супротност – у тривијализацију.

Међу савременим мислиоцима издваја се амерички историчар уметности, Доналд Куспит. Он се прихватио задатка који је сам по себи ван елитистичких кругова, да испита вредности савремене уметности и може ли она, као таква, имати алтернативу. Шта више, он свој рад назива јеретичким у контексту постмодерног дискурса, кроз критику – *Критичка историја уметности XX века*. Куспит се пита постоји ли икаква алтернатива овој „уметности као забави, забави као уметности декаденцији – уметника позера и ирониичне позе уметности.“<sup>60</sup> Као врсту водиље, он поставља полазиште кроз реченицу Стефана Моравског да су „границе између уметничког и неуметничког замагљене“ и да је тешко разлучити и доћи до заједничког суда.

Куспит проблем види у срозавању уметничког порива, у самом предмету који уметник и уметничка публика перцепирају, што доводи до опште декаденције, али и тривијализације уметности. „Рушење естетског зида између неуметничке и уметничке стварности – између друштвеног живота и уметничке рефлексije, или, базичније, између слепог везивања за свакодневни живот и дистанцирање од њега с увидом – као да инаугурише напредну нову естетику.“<sup>61</sup> При том он мисли на саме корене касне модерне, да је ту кључ субверзије, а потом и декаденције. То је за њега „банализација перцепције“ – однос уметника према неуметничким стварима и њихово претварање у естетску вредност кроз иронију. Куспит уметнике не штеди, ставља их у једно – Дишан, Пикасо, Брак...

Он из темеља мења погледе на уметност касног модернизма и као логичног следа, постмодернизма, захтевајући да уметност поново задобије заједнички именитељ – узвишеност. „Интеракција високе уметности и ниског живота, где ниско наводно даје високи нови живот, а високо показује тобож унутрашњу узвишеност – естетску јединственост ниског, остаје особено неразјашњена и уметнички неуспешна, ма колико креативно и иновативно може изгледати...“<sup>62</sup> Кроз историју, како каже Куспит,

---

<sup>60</sup> Куспит, Доналд, *Критичка историја уметности XX века*, (прев. В. Матес), Београд, Art Press, 2013., страна 375.

<sup>61</sup> Исто, страна 358.

<sup>62</sup> Исто, страна 359.

авангардизма: „Јавила се спора, али трајна ерозија естетике у уметности – њеног органског елемента, фактора који је оживљава као уметност која је доживела девалвацију и коначно деструкцију саме естетике.... Деструкција се изводи у име уметничког прогреса – мит о напредовању уметности... Он је постварен у касном авангардизму и постао празан клише, ма колико да је надахњивао рану авангарду онда када је изгледао као ослобађајућа истина.“<sup>63</sup> Исход једног таквог развоја, по Куспиту, јесте декадентација, као трајна појава која обележава сваку каснију уметност. „Као нарцистички фетишизирана, авангардна уметност губи своју рационалну сврху. Забављена собом, она заборљава публику, од које се очекује да је прихвата под њеним условима, некритички... Она није у стању да унапреди своју публику – да несвесно учини свесним и да катализује трансцедентну свест.“<sup>64</sup>

Куспит критикује сваки авангардизам у савременој уметности као банализацију уметничког рада. „Пошто више не сумња у себе – а сумња у себе учинила ју је креативним – она постаје пријатна и самодопадљива и занемарује приговоре публике и њене сумње у њу.“<sup>65</sup> Авангарда, по мишљењу Куспита, упада у интелектуалну ароганцију – понос који претходи декаденцији. Само интелектуализовање уметности, као њена основа, за Куспита је довољан знак да са уметничким радом нешто није у реду. Недостаје реда, недостаје стила, недостаје технике. Он сам нуди излаз и повратак сликарству, хвалећи дела фотореалиста као што су: Вилијам Бекман, Ричард Естес, Филип Перелстин. Он иде и корак даље, препоручујући релативно нову појаву на уметничкој мапи такозвано „Ново-старо мајсторство“ а оно чему се стреми по мишљењу Куспита „су субјективна и објективна дубина и увид у занатски добро урађен, естетски резонантни приказ“. Као примере нуди „нове-старе“ мајсторе као што су Рут Веисберг или Бренда Зламани.

---

<sup>63</sup> Исто, страна 360.

<sup>64</sup> Исто, страна 364

<sup>65</sup> Исто, страна 365.



## 6. Трансформација у слику

### 6.1. Реалност слике – слика реалности

До сада смо приказали различита виђења и доживљај стварности у времену које зовемо постмодерним или постиндустријским, које стоји у темељу пројекта *Трансформација стварности у слику*. Како се та трансформација одвија, приказаћемо у наредним поглављима. На које начине оно што је трансформативно доспева у слику као појединачни део и као целина пројекта. Кроз досадашњи део рада осветлили смо проблеме који су од кључног значаја у пројекту, од значења израза постмодерна, експликације појма и саме уметности и културе уопште кроз призму оваквог схватања, као и противречности у смислу вредновања савремене уметности и општих интенција. Какав је онда приступ самој уметности и конкретне уметничке продукције у овом пројекту. Који су сегменти саме трансформације, укључујући поетику, сликарски стил и технику, који као јединство, себе схватајући као средство у корелацији са исходиштем и циљем, заокружују пројекат. Видели смо да је уметник у једној врсти „зачараног круга“ постмодерне. Он тражи избор, тражи излаз, настојећи да оствари суштинску корелацију са истином, иако се њено значење мења. Међутим, не мења се однос према њој, не мења се уметников свет. Иако дубоко историјски промењен, он је исти у односима према самој суштини и пориву за стваралаштвом. Како каже Хајдегер: „Уметник је извор дела. Дело је извор уметника. Нема једног без другог. Али ни једно од њих самих није основа другог. У себи и у свом узајамном односу уметник и дело, свако од њих, јесу захваљујући нечем трећем што је пре обогато... захваљујући уметности.“<sup>66</sup> Уметност, као таква, срж је спајања оног што треба показати, што долази и од уметника и од предмета. Репродуктивно у пројекту *Трансформација стварности у слику* јесте стварност која као трансформисана постаје уметност и то под изразитом вољом уметника за високим стилским и техничким нивоом доследности, јер стварност стварности за њега само у тој форми – тако представљена, је уметност. То је идентификовање бивствујућег и уметности. Ту је назначено оно што је битно.<sup>67</sup> „Репродукција оног што постоји захтева, наравно, подударане с бивствујућим,

<sup>66</sup> Хајдегер, Мартин, *Шумски путеви*, (прев. Божидар Зец), Београд, Плато, 2000., страна 7.

<sup>67</sup> Трансформација подразумева апстраховање значења. „Сви видови визуелног представљања реалности и одражаја су у принципу преуобличење и преображај виђеног у представљено. Пошто је представљено или на

саображавање бивствујућем... Подударане с бивствујућим одавно важи као суштина истине... Дело, дакле, није репродукција појединачног бивствујућег које је присутно у датом тренутку, напротив, оно је репродукција опште суштине ствари.<sup>68</sup>

Уметничко настојање је да кроз појединачне слике, и кроз пројекат уопште, покаже не само оно што је у контексту времена достигло своје крајности, слике човека који себе доживљава као пољуљани субјект, без стварног лица, стварног дела и намере, већ и да прикаже могућност уметности која тај садржај представља кроз тачну форму – идентификује садржај путем форме. „Уметничко дело на свој начин отвара бивствовање бивствујућег. То отварање, односно разоткривање, истина бивствујућег, дешава се у делу. У уметничком делу истина бивствујућег поставила је себе у дело. Уметност је истина која себе поставља у дело.“<sup>69</sup>

Реч је о гледању и на сам предмет сликања са једне стране и на слику са друге, оно што се трансформише – реалност, увек је део уметника. Из њега извире, како је то истакао Зуровац: „Ма каква био садржај уметничког дела и његова тема (ситуација, освећење, идеја) и без обзира на то да ли су директно узети из реалности, они увек упућују на извор, интенцију и личност аутора, то јест на човека у делу. Ништа слично не тражимо у природној лепоти, чак ни на основу идеје заједничког чула које човек није створио, једноставно зато што она нема да нам понуди ништа друго осим своју властиту реалност... која чини једно са својом појавом.“<sup>70</sup>

Уметничко задржава примат кроз идентификацију реалности и дела која укључује и уметничке намере аутора, а не само пукост и банализација истине<sup>71</sup>, тј. нема инсистирања

---

било који други начин визуелно означено, према ономе што је виђено најчешће представом умањено или повећано, то је и сажимање или повећање димензија представљеног први формални степен трансформације виђеног у представљеном”, Коста Богдановић, *Поетика визуелног*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2005., страна 257.

<sup>68</sup> Хајдегер, Мартин, *Шумски путеви*, (прев. Божидар Зеџ), Београд, Плато, 2000., страна 23.

<sup>69</sup> Исто, страна 26.

<sup>70</sup> Зуровац, Мирко, *Три лица лепоте*, Београд, Службени гласник, 2005., страна 570.

<sup>71</sup> „Све брже ширење уверења међу уметницима, али и естетичарима и теоретичарима уметности, да циљ уметности није тражење и откривање лепоте, већ начин постојања ствари и елементарна истина света, сразмерна човековој моћи познавања и његовој потреби за извесношћу. Под тим условима тривијалности и уметности може да има исти третман као и суптилност“, исто, страна 610.

да се уметност схвати искључиво као део корпуса истине, а не суштински естетског дела као део трансформације. Показано је да у пројекту *Трансформација стварности у слику* естетско има посебан третман, управо кроз идентификацију са реалношћу – суптилност, кроз форму, одабир историјског сликарског контекста као и веома дугачак и темељан рад на стилу и техници, на великим форматима који сцене чине потпуним, о чему ће касније бити речи. Као што каже Хартман: „Сликарски уопште није могуће бити животно истинит, убедљив и реалистичан, а да се у основу не стави селективна суштинска истина, која већ тиме одређује форму.“<sup>72</sup> Ова корелација, уметник – стварност – слика, јесте транспонована идеја истине и уметности у рецепцији постмодерног дискурса у овом пројекту. Како из тога извире конкретна концепција (на који начин је могућа), конкретан рад, дело кроз све доступне алате у данашњем сликарству, питања су којима се аутор пројекта руководио.

## **6.2. Ангажованост као (ре)активирање уметника**

У настојању да израз буде комплетан у складу са изложеним дискурсом и свим противречностима који прате савременост и сам доживљај стварности, аутор иде корак даље како би испитао могућности уметничког стварања. Пре свега кроз питање шта је ангажованост у уметности данас после свих тривијализација инсталацијске уметности, краткотрајних досетки и медијског популизма, како остварити једну одрживу, довољно чисту основу за протест против садашњег стања „ентропије“ друштва. Као водиља овде се јавља и прочишћава утисак, доживљај општег стања друштва који обједињује готово све културне феномене. Како истиче Абдулах Шарчевић у предговору Слотердајкове књиге *Мислилац на позорници*<sup>73</sup>, велики део човечанства се осећа изостављеним из историје и стварања историје, могућег утицаја на било каква дешавања и пројекције будућности. „Човјечанство се све више осјећа разбаштињеним, да није способно да прошло и садашње критички разабере... Осјећа да му не помаже да разлучи реалност од привидних реалности, догађаја од митских халуцинација.“<sup>74</sup> А шта су онда људи, која је њихова моћ и одакле извире, имају ли је уопште, и где се скрива? „То значи да је повјест људе

<sup>72</sup> Хартман, Николај, *Естетика*, (прев. Милан Дамљановић), Београд, Дерета, 2004., страна 305.

<sup>73</sup> Слотердијк, Петер, *Мислилац на позорници*, (прев. Р. Сладојевић), Сарајево, „Веселин Маслаша“, 1990., страна 32.

<sup>74</sup> Исто, страна 32.

претворила у *људе*, у криптичне масе нечега или нечега општега, принципа, у апстракције, када узљећу у повјест људи све дају њој која опет, све узима, сваку форму дјеловања, сваку жудњу за другачијим и бољим свијетом, способност да сањају, осјећају...<sup>75</sup> Ово је стварност коју аутор пројекта *Трансформација стварности у слику* проживљава и жели да је испоручи пред публику трансформисану у јединство доживљаја, у чијем је центру тај човек или тај „човек“. Он жели да кроз слику – стилски блиску концепту фотореализма, кроз фигурацију, акциденталне предмете попут најлон-кесе, одбачених новина (симбола индустријског банализованог друштва који често прекривају лица наших „јунака“), антиципира шта је људско биће данас.

Али та антиципација, као слика, има упозоравајући ефекат. То јесте део поетике која извире из пастиша, који суштински имитира празнину – једну врсту отпуштености. „Пастиш је празна пародија, пародија која је изгубила свој смисао за хумор, модерно практиковање врсте празне ироније.“<sup>76</sup> Међутим, то је само на први поглед. На неким сликама испод површине назиремо лица која имају своју личност и своју егзистенцијалну потрешеност. Та лица као да схватају да је крај мизеран, да се свако понаособ као личност одвојио од своје суштине. То је упозорење, али оно не нуди никакво решење. Оно нуди само утисак уплашености и страха за људски род и сваког посебно у свом личном контексту, који је уопштен постмодерним друштвеним односима у једној врсти лимба, ограниченог менталног кретања које изазива чудну врсту егзистенцијске мешавине резигнираности и страха. Дистанца је овде само симболичка, у виду других предмета који се појављују на сликама: рачунара, најлон-кеса, старих потрошених новина...

Стваралачки пориви доводе уметнике данашњег времена, не до рециклираних потреба критике друштва, већ до, чини се, исконске човекове потребе – хуманизма. Како подвлачи италијански историчар уметности Олива: „Креативни процес постаје знак новог хуманизма, поновног отпора који субјект прихвата, не да би избрисао садашњост, већ, пре би се рекло, да би у њој сагледао време које тече од прошлости ка будућности.“<sup>77</sup> Тиме се

---

<sup>75</sup> Исто, страна 32.

<sup>76</sup> Џејмсон, Фредерик, *Крај уметности или крај историје*, (прев. В. Матес), Београд, Art Press, 2015., оп. цитат, страна 21.

<sup>77</sup> Олива, Акиле Бонито и Ђулио, Карло Арган (приређивачи), *Модерна уметност 3:1770 – 1970 – 2000*, (прев. Милена Марјановић), Београд, Слио, 2006., страна 58.

у игру, на крају XX века и почетком XXI века, а данас и више, у дискурс поново укључује појам прогреса у уметности који је повезан са питањем идентитета. „Испитивање идентитета индиректно потврђује политику субјекта... Истраживање и потврђивање идентитета постаје дисиденстко, извесно – не отворено, већ кроз сагледавање сложености и вишезначности историјских прилика...“<sup>78</sup> Иако се ово односи на ширење и продубљивање уметничких стилова, по себи она не може бити само то, јер излази из оквира таутолошког система досетки и иронијских дистанци. Уметник увек хоће нешто да каже, то је обједињена основа уметности. У овом пројекту уметник говори да људи схватају шта им недостаје, они вапе за идентитетом, чија градња поново отпочиње тек схватањем да га нема, да се изгубио. Ради се о људима, који неће одустати од свог идентитета јер, како каже Јеша Денегри: „Стварни свет и свет стварности – то је управо наш савремени свет безбројних и бескрајних конфликтних ситуација, од глобалних до појединачних, личних и свакодневних.“<sup>79</sup>

## **7. Садржај и форма – идентификација трансформативног**

### **7.1. Израз као поље могућег**

Аутор овог пројекта кроз јединствени сликарски израз, ослоњен на реалистичко сликарство, али свестан контекста савремених сликара фотореалиста, на великим форматима платна и сведеног колорита, нуди сопствени уметнички доживљај света.

Стилски и технички одабир оног што се жели приказати има своје директне узроке (и последице), што је посебно изражено у пројекту *Трансформација стварности у слику*. У њему уметник пажљиво разматра све ове односе, темељно радећи и размишљајући о вези између стилских и техничких могућности, као о јединственом изразу који упућује преко великих формата. Уметник баца пред посматрача свеукупни утисак о постојању, хоризонтално и непретенциозно, кроз портрете и фигуре који као да су „у пролазу“, често

---

<sup>78</sup> Исто, страна 59.

<sup>79</sup> Денегри, Јеша, *Уметничка критика у другој половини 20. века: од модернизма до постмодернизма*, Нови Сад, Светови, 2006., страна 394.

без лица јер су обавијени најлоном, најлон-врећама или потрошеним новинама, али су баш као такви изузетно значајни за комплетно бивање – за суштину бивања. Они су пут до рецептовања полазне тачке данашњег друштва, већ уморне постмодерне, која као уморност достиже свој врхунац, потцртавајући да излаз није на видуку.

На сликама у овом пројекту нема пуно помака фигура, нема кретања, само лелујање кеса кроз празан простор. Уметник је свестан да отуђење, као такво, више није појам за разматрање. Отуђење је вапај за могућношћу да се буде човек. У друштву у коме је личност нестала међу досеткама, иако сваки од малих појединаца неретко на друштвеним мрежама цитира велике умове модерног доба, они постају безначајне копије бесконачно се умножавајући – фразе за поткурусивање ега просека. Символ мудрости у савремености – врапци, заиста цвркућу, како каже Слотердајк, они чине једно бескрајно поље репродукције нечег што је маркетиншки рад, било професионални или аматерски, смислио. Та немогућност кретања главна је карактеристика ових радова, од делатног човека – хероја, света или колектива, свеједно, остао је само често тешко препознатљив лик под велом од најлона. Остао је облик који зјапи из огромне таме под фолијом која се неограничено и лако репродукује и има исто тако неограничену намену, углавном, за паковање робе или као потрошно средство које се најтеже разграђује и немогуће га је се ослободити.

## **7.2. Слика – представа (само)препознавања**

Медијум који чини пројекат *Трансформација стварности у слику* је слика, техника уље на платну. Традиционална сликарска техника наношења уљаних боја на импрегнирано платно, са јасном стилизацијом у којем доминира реалистичка фигура, ту је да подвуче однос уметности и стварности коју овде уметност представља. Слика – зато што је непосредна, слика – зато што је јасна. „Ниједна уметност није тако блиска чулима, и ока чулна, као што је то сликарство, ниједна није, као оно, тако снажно управљена на репродуковање видљивог – све лежи у начину виђења... Ниједна уметност, дакле, не би требало да буде тако безусловно везана за животну истину као оно.“<sup>80</sup> Сликарство је непосредно. Оно омугућује уметнику да сасвим представи, трансформише, апстрахује –

---

<sup>80</sup> Хартман, Николај, *Естетика*, (прев. Милан Дамљановић), Београд, Дерета, 2004., страна 303.

садржајно и стилски – оно што се жели показати. „Потребно је ограничење захтева за животном истином, и то зато што је сликарство *a limine* сасвим управљено на удисање живота, дакле, привидно упућено на што је могуће директније – подражавање.“<sup>81</sup> Оно омогућује трансформацију предмета у бит ауторског стваралаштва баш као таквог. „Животна истина... не замењује се у сликарству суштинском истином, већ се само ограничава и доводи на изванредан колосек, који онда одређује форму и стил. А суштинска истина не узима се из фантазије, већ из битног стања предмета који треба приказати.“<sup>82</sup>

Сликарство упућује на традицију, оно је једнако битно током дугог историјског периода у визуелној уметности. Иако је у новије време неретко нападано као недостатно (пре свега на прелазу из касне модерне у постмодерну, као што смо описали у претходним поглављима) у једном дисторзираном времену уметничких стилова који се ослобађа кроз егзистенцијски напон сам себе с гађењем, одбацујући све традиционално као анахроно, сликарство је не само преживело, већ кроз историју постмодерне доживљавало своје изузетно битне моменте, након поп арта када се појавио нови реалистички стил у Америци (већ у раду помињан) – фотографски реализам. Појавио се са мајсторским умећем, уз придодат сопствени стилски идентитет, наглашеном прецизношћу елемената из фотографије као што су одјај сунца, стакло, бетон... „Својом олеографијом консензуса и прихватања града, ствара јединствен историјски сценарио. Реч је о сликарству које тежи да установи и разреши низ посебних података који уопште неће упућивати на ширу и историјску визију живота. Штавише, живот се посматра кроз некрофилни став који наглашава суштинску издвојеност насликаних елемената.“<sup>83</sup> Представници ове линије у сликарству (Клоуз, Хансон, Гоингс, Естес, Маклин, Де Андреа) кроз јединствени мајсторски стилски израз, како каже Олива, постају хроничари времена у свој својој савремености.<sup>84</sup>

Говорећи о Франческу Бонамију, као о некоме ко брани сликарство као традиционалну технику на Бијеналу 2003. године, Јеша Денегри каже: „Нема сумње да је у периоду

---

<sup>81</sup> Исто, страна 304.

<sup>82</sup> Исто, страна 305.

<sup>83</sup> Олива, Акиле Бонито и Ђулио, Карло Арган (приређивачи), *Модерна уметност*, Београд, Сlio, 2006., страна 18.

<sup>84</sup> Исто

обухваћеном овом изложбом сликарство имало врло крупну и пресудну улогу у уметничким исказима тога времена, да су се у том времену све пресудне промене уметничких концепата догађале или бар дубински рефлектовале у дисциплини сликарства.<sup>85</sup> У новије време у Европи су се појавили уметници као што је Бечлија Готфрид Хелнвајн, који обнавља фотографски реализам на нов начин. Више нису у центру пажње хроника времена ни „култура гомилања“<sup>86</sup>, већ су то мотиви који чине човекову егзистенцију, „психолошке и социолошке анксиозности“, историјска и политичка питања, задржавајући и реконструишући америчке теме из поп арта – као што су стрип и цртани филм.

### 7.3. Лимб или поетика застрашујуће отпуштености

У том сликарском контексту аутор пројекта *Трансформација стварности у слику* износи низ комплексних стања, а затим и интенција о човеку данашњице. Професор Слободан Кајтез приметио је у рецензији за изложбу у Народном музеју у Шапцу почетком године, на коме је била већина слика из овог пројекта: „Целокупан уметнички опус Милана Пантелића може се сврстати у фигурацију... Позадине су потпуно сведене, тако да посматрача директно уводи у дијалог, стварајући илузију ванвременског прозора у паралелни свет. По свом концепту могу се поредити са византијским иконама. Форма је изражајна и јака, сликана сигурно и снажно. Лица често умотана у новински папир или најлон, испод кога можемо да наслутимо крик. На другим сликама имамо пластичне кесе, сликане на исти начин, без позадина, које представљају један од симбола нашег доба. Такође, ту су слике призора у којим, као у футуристичком филму, седе отуђени људи испред монитора. Колорит на тим сликама је сведен скоро на чист валер хладних плаво-сивих тонова. На портретима се, као акценти, појављују топли тонови који појачавају

---

<sup>85</sup> Денегри, Јеша, *Уметничка критика у другој половини 20. века: од модернизма до постмодернизма*, Нови Сад, Светови, 2006., страна 395. Он додаје опаску: „Да се не помиње колико су тржишна котирања и трансакције света уметности, промоције и репутације великих имена, богатства музејских колекција, дакле све што чини јавни престиж уметности као робе, капитала, материјалних вредности, у главнини везана уз објекте слика, једном речју, уз сликарство“, страна 395. (Бијенале у Венецији, 2003., *Сликарство: од Раушенберга до Муракамија, 1964 – 2003*)

<sup>86</sup> Олива, Акиле Бонито и Ђулио, Карло Арган (приређивачи), *Модерна уметност*, Београд, Слио, 2006.



емотивни шок.<sup>87</sup> Аутор нас визуелизацијом у сопственој сликарској рецепцији стварности, упућује на доживљај текобе у мирноћи призора. Како истиче др Адел Мустафа са александријског универзитета из Египта: „Аутор нас води кроз концептуалне димензије изван простора, користећи симболе конзументског друштва попут празних – понекад пуних – кеса, спакованих на нем, у исто време вриштећи, лик. Тај неми лик понекад изгледа попут глумца у унутрашњој борби са савременим друштвом које је путем машинерије, модерних технологија, неограничених средстава комуникације и трајног конфликта претворено у нешто што је само у спољашњој форми људскије.“<sup>88</sup> У маниру извесне отпуштености од света, од себе и од суштине, аутор и саме слике назива безличним, банализујућим именима као што су: *Лице 1*, *Лице 2*, *Плава кеса*, *Портрет 4*, *Новости*, наглашавајући тај безлични однос према предмету који транспонован у слику добија себе као у огледалу – чисто и јасно. Међутим, свака слика посебна је целина за себе која се опет враћа у целину. Сваки рад има своју особеност, сваки портрет има своје јасне контуре испод кеса. Девојка на слици *Портрет 4* изразито је људско биће којој је само преко горњег дела главе – преко очију, постављен повез од најлона. Док се из позадине, као мртве душе, појављују скелети са помпезним новинским насловима, указујући где вреба смрт – метафизичка, али можда и права. Уколико се манипулативне реченице довољно често појављују, субјект прелази искључиво у објект. Портрет лица на слици *Лице 3* постављен је као неми посматрач овог својеврсног храма људске отпуштености у свет најлона, месија и друштвених мрежа, где дигитализовано прелази у аналогно које више себе не разуме. Он гледа без израза на лицу, он не може да помогне. Као његов пандан, стоји плави портрет окренут наглавачке, са истим безличним изразом – симбол хоризонталног мењања, који стоји у истој матрици и гледа једнаке призоре, закуцане у безидејност и непокретност. У контексту других радова који собом носе исту атмосферу и исту поруку, у простору су постављени тако да су упућени једни на друге, као концепт, као фреске у цркви, као опомињућа визија ликова који су спојени најлонима и вечно лебдећим кесама у празнини. На слици *Плава кеса* имамо безличну површину у којој очигледно стоје предмети, стоје намирнице и потрепштине које продужују човеков живот

<sup>87</sup> Део слика из пројекта изложен је у Народном музеју у Шапцу, почетком 2017. године. Рецензију изложбе дали су професор Слободан Кајтез са Факултета примењених уметности у Београду и др Адел Мустафа, предавач на Факултету лепих уметности на Универзитету Александрија, у Египту.

<sup>88</sup> Исто

као пукост, као гориво да је и тело наставило да постоји. Ми не морамо да видимо садржај, не морамо да знамо шта је тачно у њој, јер је сведено на исто, на безличну робу која губи своју суштину јер нема сврху, јер људско биће без препознате сврхе није живо. Оно је у лимбу, без идеје шта ће ту.

Фигуре на сликама стоје у празном простору у једној „зјапећој“ празнини, омогућавајући на ликовни начин да се утисак појача као што каже Коста Богдановић: „Сводећи феномен тмине на освежени појам и значење самодовољности материјалитета, у савременој уметности то постаје својсто аутентичности и њеног идентитета“<sup>89</sup>. Кеса као форма има много ликова сенки које чине израз довољно драматичним да се са мирноће призора осети драматика, осети подтекст слике. Како додаје Богдановић: „У савременој уметности сенка се не поставља као феномен одмеравања верности тумача форме или верности догађаја у обданици, нити као обавезна зависност од падања светла на представљени облик, већ најчешће као независни тумач неких експресивних стања... Сенка је у савременом делу више чинилац драматичности представљеног израза или одређеног степена поетизације призора...“<sup>90</sup>

## **8. Технолошки део докторског уметничког пројекта**

### **Уље**

Главна карактеристика уљаних боја састоји се у њиховом сјају и транспарентности, која омогућује постизање финих прелаза и полутонова, пре свега због нешто споријег сушења. Свежа уљана боја може се дуже времена размазивати, те зато омогућује постизање меких бојених прелаза, који се ипак у међусобном додиру разливају један у други без отапања доњих, већ осушених слојева. Боје у току сушења не мењају свој изглед, од мокрог до сувог. Оне се полако увлаче у подлогу, те зато њихова моћ расте вишеструким намазима једног преко другог. Уље, због наведених карактеристика, представља једно од најфлексибилнијих сликарских медија, које пружа безброј различитих ликовних

---

<sup>89</sup> Богдановић, Коста, *Поетика визуелног*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2005., страна 86.

<sup>90</sup> Исто, страна 103.

варијација од покривајућих и транспарентних – мат или сјајног, пастуозног рељефног ефекта итд. У класичном уљаном сликарству посебну драж представља правилна градња бојених слојева у постепеном пиктуралном исказивању све до коначног изгледа. Дубинска светлост боје једна је од битних карактеристика уљаног медијума и зависи од врсте подлоге (квалитет апсорпције), начина градње (боја и квалитета слојева), али и карактеристика појединих пигмената.

## Платно

Платно у сликарској пракси подразумева све врсте тканина на којима се може сликати. Као сликарски носилац користило се још у Египту и Кини (206. г.п.х.). Експанзија платна, и његово коришћење у сликарске сврхе, догађа се у 15. веку са развојем уљане технике. За развој платнених носилаца заслужно је више фактора:

1) технички разлози:

- лакши транспорт слика;
- могућност већих димензија, него код дрвених носилаца;

2) економски разлог:

- ланено платно јефтиније је од било ког дрвеног носиоца.

Сировине које се користе за добијање платна су: конопља, лан, јута, памук и свила.

Докторски пројекат изведен је на ланеном платну, које по својим карактеристикама представља најквалитетнији платнени носилац.

„Ланено платно је најпогодније за сликарску употребу. Има минималан садржај нечистоћа и дрвенастих материја, добру димензионалну стабилност, отпорно је на влагу, еластично и трајно. Због тога има доминантну улогу као сликарски носилац.“<sup>91</sup>

---

<sup>91</sup> Кајтез, Слободан, *Сликарске технике*, Београд, Чигоја штампа, 2011., страна 83.

## Подлога

Подлога представља један од главних елемената слике. Њена главна улога је изолација носиоца и заштита од негативних утицаја појединих везива. Значајну улогу има у регулисању упојности везивног средства из бојеног слоја и стварање адекватних услова за везивање подлоге и боје. Повећава димензионалну стабилност носилаца. Она представља неку врсту посредника између носиоца и бојеног слоја. Од носиоца зависи и подлога која ће се припремати, а од подлоге зависи којом ће се техником сликати.

Постоји неколико врста подлога које се користе за припремање различитих носилаца и разних сликарских техника.

Подлоге се деле на:

- посне подлоге;
- полумасне (полууљане) подлоге;
- масне (уљане) подлоге;
- дисперзионе подлоге.

Подлога која је коришћена за израду радова је полумасна подлога.

Састојци полумасне подлоге су:

- туткално-кредна подлога, 1 део;
- ланено уље, 1/8 – 1/4 дела.

## Медијум

Већина уљаних сликарских техника изводи се помоћу уљане боје и са мањом или већом количином одговарајућег медијума. Разлог због чега се користи медијум је лакши процес наношења боје на подлогу. Својим саставом медијум мења визуелни изглед уљаног премаза, као и време сушења. За прављење медијума најчешће се користе: смоле, уља,

балзама и разређивачи. Постоји велики број рецепата за прављење разних медијума и сваки сликар их коригује према свом сензибилитету.

Медијуме према изгледу можемо поделити на: мат и сјајне, а према времену сушења на: брзосушиве и споросушиве.

Комбиновањем неколико различитих медијума приликом самог поступка сликања, може се добити велика скала међувредности у односу на карактеристике самих медијума.

Медијум који је коришћен за израду радова, докторски уметнички пројекат, састоји се од:

- дамар-лака, 1 део;
- ланеног уља, 1 део;
- терпентинског уља, 1 део.

## 9. Закључна разматрања

Као што смо видели, постмодерно или постиндустријско доба има веома широке оквире. Оно по себи није ни концепт ни идеја, већ један опис стања у друштву у коме су нестале велике приче, велике наратије, као што каже Лиотар: „Постмодерном стању су, међутим, туђи и разочарење као и слепи позитивитет легитимације. Где може да постоји легитимност, после метанарација? Критеријум оперативности је технолошки, он није погодан за суђење о истинитом и праведном.“<sup>92</sup> То се ескплицира на све друштвене односе и на човека као појединца, на његов идентитет, јер се „истина“ – основна вертикала сваког расуђивања, преобликовала у пуку форму „Инпут –аутпута“<sup>93</sup>, стварајући једну готово безличну матрицу. У уметничком пројекту *Трансформација стварности у слику – постиндустријско друштво сагледано кроз серију слика*, ова стварност је захваћена уметничком, сликарском трансформацијом кроз испитивање вредносног оквира друштва, идентитета и човекове егзистенције. Стварност као таква је неухватљива. Она се, да би

---

<sup>92</sup> Лиотар, Жан-Франсоа, *Постмодерно стање*, (прев. Ф. Филиповић), Нови Сад, Братство-Јединство, 1988., страна 3.

<sup>93</sup> Исто

постала доступна, мора представити и доживети и уз све могуће апстраховање, мора трансформисати у једну сагледиву целину, какав је овај пројекат. У делу рада *Доживљај стварности* представљене су противречности и проблеми са којима се човек, као део постмодерног дискурса, сусреће и на који начин доживљава стварност, тј. које су могућности сагледавања савремене стварности. Тај доживљај, уметнички преточен у слику, у контексту историје уметности, историје сликарства и фотографског реализма, на шта се стилски аутор овде реферише, одговор су за себе. У другом делу рада *Трансформација у слику*, аутор представља метод кроз који је дошао до крајњег резултата – слике и целине пројекта, артикулишући одговоре на питања како је могуће сликарство у постмодерни, као и варијабилност сликарског правца у чијем контексту делује фотографски реализам. Подвучена је важност сликарског образовања кроз новију традицију сликарства, која аутору омогућава да на адекватан начин представи аутентичан сликарски израз и извуче на чистац „трансформабилност“ стварности у контексту фотографског реализма, али омогућава и заузимање стваралачке дистанце према савременој уметничкој продукцији. Образложена је доминантна поетика пројекта кроз могућности отклона од „свеприсутног пастиша“, како га је дефинисао Фредерик Џејмсон<sup>94</sup>, преко појма „отпушености“. Отпушеност је овде вид суштинске изопшености из утицаја на догађаје, као и човека од себе самог у егзистенцијском смислу. Ово је на сликама великих формата представљено кроз низ фигура – портрета и свакодневних предмета као што су пластичне кесе или фолија, као симболички плашт који одваја стварно од могућег. Сведени колорит у служби је потцртавања односа минималног светла, оштрих сенки и дубоке празне тмине у којима се налазе фигуре, појачавајући утисак посматрача. Као целина, у изложбеном простору, радови делују као да је у питању концепт, као фреске у храму које нуде јединствени одговор, са тим да је овде у питању „хармонија једног истог“ – варијација једне исте представе, која се преко делова и целине одбија о посебно и враћа назад у целину, производећи готово религијски ефекат. Поетизован је утисак стрепње у статичним, мирним формама, пред којим имамо чисту и трајну импресију.

---

<sup>94</sup> Џејмсон, Фредерик, *Крај уметности или крај историје*, (прев. В. Матес), Београд, Art Press, 2015.

Докторски уметнички пројекат *Трансформација стварности у слику – постиндустријско доба сагледано кроз серију слика*, поред своје презентације у Народном музеју у Шапцу (23. III 2017 – 13. IV 2017. године), биће презентован и у Продајној галерији Београда (26. VI 2018 – 13. VIII 2018. године).

## 10. Литература:

1. Анђелковић, Владимир, *Постмодерно доба*, Београд, УРАНОПОЛИС, 2007.
2. Богдановић, Коста, *Поетика визуелног*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2005.
3. Ватимо, Ђани, *Крај модерне*, (прев. Љиљана Бањанин), Нови Сад, Братство-Јединство, 1991.
4. Денегри, Јеша, *Уметничка критика у другој половини 20. века: од модернизма до постмодернизма*, Нови Сад, Светови, 2006.
5. Жижек, Славој, *О насиљу*, (прев. Тончи Валентић), Загреб, Наклада Лјевак, 2008.
6. Зуровац, Мирко, *Три лица лепоте*, Београд, Службени гласник, 2005.
7. Јованов, Светислав, *Речник постмодерне*, Београд, Геопоетика, 1999.
8. Кајтез, Слободан, *Сликарске технике*, Београд, Чигоја штампа, 2011.
9. Кјеркегор, Серен, *Понављање*, (прев. Милан Табаковић), Београд, Графос, 1989.
10. Куспит, Доналд, *Критичка историја уметности 20. века*, (прев. Владимир Матес), Београд, Art Press, 2013.
11. Лиотар, Жан-Франсоа, *Постмодерно стање*, (прев. Флида Филиповић), Нови Сад, Братство-Јединство, 1988.
12. Lyotard, Jean-Francois, *La Condition Postmoderne*, les Editions de Minuit, Paris, 1979.
13. Милс, Рајт, *Бијели оворотник*, (прев. Дубравка Мићуновић), Загреб, Напријед, 1979.
14. Олива, Акиле Бонито и Ђулио, Карло Арган (приређивачи), *Модерна уметност 3:1770 – 1970 – 2000*, (прев. Милена Марјановић), Београд, Слио, 2006.
15. Рорти, Ричард, *Филозофија и огледало природе*, (прев. Зоран Митић, Амела Симић, Небојша Кујунџић), Сарајево, „Веселин Маслеша“, 1990.
16. Слотердијк, Петер, *Критика циничног ума*, (прев. Борис Худолртњак), Загреб, Глобус, 1992.
17. Слотердијк, Петер, *Мислилац на позорници*, (прев. Ранко Сладојевић), Сарајево, *Веселин Маслеша*, 1990.
18. Филиповић, Владимир (главни уредник), *Филозофски речник*, Загреб, Матица Хрватска, 1965.



19. Fredric, Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.
20. Фукојама, Франсис, *Крај историје и последњи човек*, (прев. Бранимир Глигорић и Слободан Дивљак), Подгорица, ЦИД, 2002.
21. Хајдегер, Мартин, *Шумски путеви*, (прев. Божидар Зец), Београд, Плато, 2000.
22. Хартман, Николај, *Естетика*, (прев. Милан Дамљановић), Београд, Дерета, 2004.
23. Џејмсон, Фредерик, *Крај уметности или крај историје*, (прев. Владимир Матес), Београд, Art Press, 2015.

**Каталози:**

Пантелић, Милан, *Трансформација стварности у слику*, Народни музеј Шабац, Шабац, 2017.

**Часописи:**

Самарцић, Никола, *Крај историје?*, Пешчаник, 10.3.2006.

## 11. Прилози

### 11.1. Ауторски радови у склопу докторског уметничког пројекта



Зграда Народног музеја у Шапцу

# МИЛАН ПАНТЕЛИЋ

ИЗЛОЖБА  
ТРАНСФОРМАЦИЈА СТВАРНОСТИ У СЛИКУ



НАРОДНИ МУЗЕЈ ШАБАЦ  
Масаринова 13



23. МАРТ - 13. АПРИЛ 2017.

Радно време  
радним данима од 08 до 19 часова  
суботом од 11 до 17 часова







Milan Panjević prihvata grupu mladih slikara koje se nazivaju umetnicima na jednoj ravnici svetu ili ravnici. Milana na to radnje na ravnici. Neki posrednici savremenih umetnika u Srbiji su bili slikari na ravnici. Neki posrednici savremenih umetnika u Srbiji su bili slikari na ravnici. Neki posrednici savremenih umetnika u Srbiji su bili slikari na ravnici.

Saobada-Krsto  
 redovno profesor FDU





















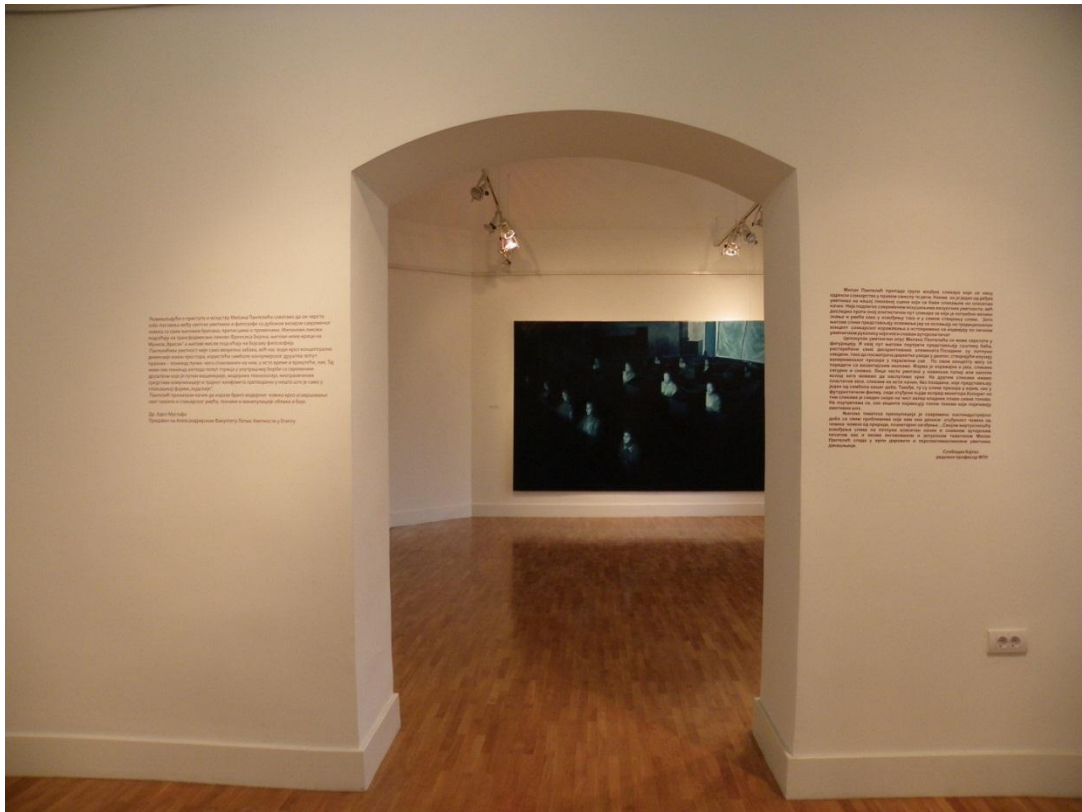
















## 11.2. Рецензије изложбе

Милан Пантелић припада групи млађих сликара који се нису одрекли сликарства у правом смислу те речи. Наиме, он је један од рођених уметника на нашој ликовној сцени који се бави сликањем на класичан начин. Није подлегао савременим искушењима визуелних уметности, већ доследно прати онај елитистички пут сликара за који је потребно велико знање и умеће, како у извођењу тако и у самом стварању слике. Зато његове слике представљају освежење јер се ослањају на традиционалан концепт сликарског изражавања, а истовремено се издвајају по личном уметничком рукопису који носи снажан ауторски печат.

Целокупан уметнички опус Милана Пантелића може се сврстати у фигурацију. И овај пут његови портрети представљају суштину бића, растерећени свих дескриптивних елемената. Позадине су потпуно сведене, тако да посматрача директно уводи у дијалог, стварајући илузију ванвременског прозора у паралелни свет. По свом концепту могу се поредити са византијским иконама. Форма је изражајна и јака, сликана сигурно и снажно. Лица често умотана у новински папир или најлон испод кога можемо да наслутимо крик. На другим сликама имамо пластичне кесе, сликане на исти начин – без позадина, које представљају један од симбола нашег доба. Такође, ту су слике призора у којим, као у футуристичком филму, седе отуђени људи испред монитора. Колорит на тим сликама сведен је скоро на чист валер, хладних плаво-сивих тонова. На портретима се, као акценти, појављују топли тонови који појачавају емотивни шок.

Његова тематска преокупација је савремено постиндустријско доба са свим проблемима које нам оно доноси: отуђеност човека од човека, човека од природе, планетарно загађење... Својом виртуозношћу извођења слике на потпуно класичан начин и снажним ауторским печатом, као и веома ангажованом и актуелном тематиком, Милан Пантелић спада у врло даровите и перспективне ликовне уметнике данашњице.

Слободан Кајтез, редовни професор ФПУ-а

Резмишљајући о приступу и искуству Милана Пантелића, схватамо да он чврсто себе поставља међу светске уметнике и филозофе са дубоком визијом савременог човека са свим његовим бригама, притисцима и променама. Миланови ликови подсећају на трансформисане ликове Френсиса Бејона, његови неми крици на Мунков *Врисак*, а његове мисли подсећају на Бојсову филозофију.

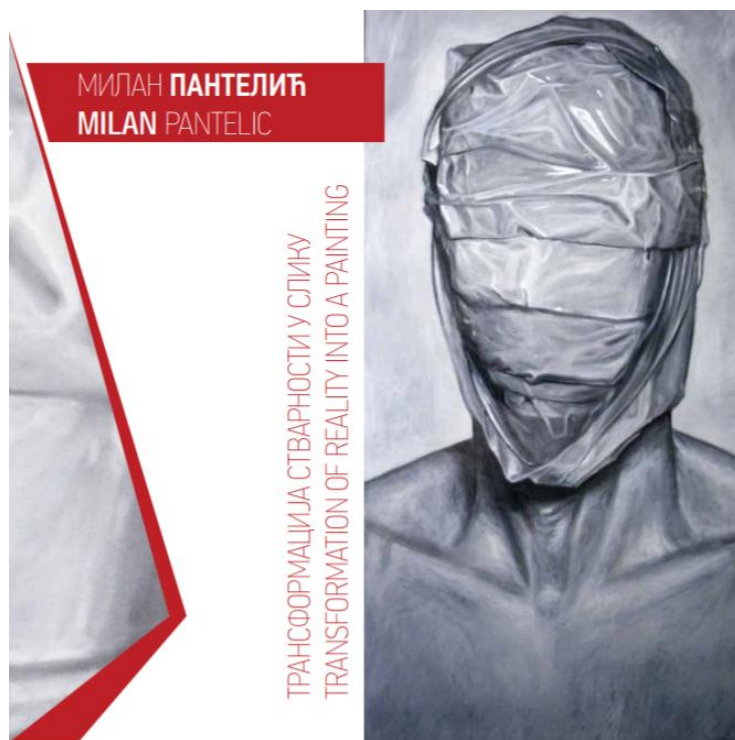
Пантелићева уметност није само визуелна забава, већ нас води кроз концептуалне димензије изван простора, користећи симболе конзументског друштва попут празних – понекад пуних, кеса спакованих на нем, у исто време и вриштећи, лик. Тај неми лик понекад изгледа попут глумца у унутрашњој борби са савременим друштвом које је путем машинерије, модерних технологија, неограничених средстава комуникације и трајног конфликта претворено у нешто што је само у спољашњој форми „људскије“.

Пантелић проналази начин да изрази бриге модерног човека кроз усавршавање свог талента и сликарског умећа, технике и манипулације облика и боје.

др Адел Мустафа, предавач на Факултету лепих уметности

(Универзитет Александрија, Египат)

### 11.3. Каталог изложбе (докторски уметнички пројекат)



Милан Пантелић припада групи млађих сликара који се нису одрекли сликарства у правом смислу те речи. Наиме, он је један од ређих уметника на нашој ликовној сцени који се бави сликањем на класичан начин. Није подлегао савременим искушењима визуелних уметности, већ доследно прати онај елитистички пут сликара за који је потребно велико знање и умеће, како у извођењу, тако и у самом стварању слике. Зато његове слике представљају освешћење јер се ослањају на традиционалан концепт сликарског изражавања, а истовремено се издавају по личном уметничком рукопису који носи снажан ауторски печат.

Целокупан уметнички опус Милана Пантелића се може сврстати у фигурацију. И овај пут његови портрети представљају суштину бића, растревени свих дескриптивних елемената. Позадине су потпуно сведене, тако да посматрача директно уводи у дијалог, стварајући илузију ванвременског прозора у паралелни свет. По свом концепту могу се поредити са византијским иконама. Форма је израчуната и јакна, сликана сигурно и снажно. Лица често умотана у новински папир или најлон, испод кога можемо да наслутимо крик. На другим сликама имамо пластичне кесе, сликане на исти начин, без позадина, које представљају један од симбола нашег доба. Такође, ту су слике призора у којим, као у футуристичком филму, седе отуђени људи испред монитора. Колорит на тим сликама је сведен скоро на чист валер хладних плаво сивих тонова. На портретима се, као акценти, појављују топли тонови који појачавају емотивни шок.

Његова тематска преокупација је савремено постиндустријско доба са свим проблемима које нам оно доноси: отуђеност човека од човека, човека од природе, планетарно загађење... Својом виртуозношћу извођења слике на потпуно класичан начин и снажним ауторским печатом, као и веома ангађованом и актуелном тематиком, Милан Пантелић спада у врло даровите и перспективне ликовне уметнике данашњице.

*Слободан Кајтез, редовни професор ВПУ*

Milan Pantelic belongs to the group of young artists who haven't renounced painting in its original form. He is one of the few on our art scene who practices painting in its real form. He wouldn't give up in front of temptations of modern visual art, but follows elitist path of painters for which one needs to have great knowledge and skills in both planning and making the painting. It is because of all this, that his paintings represent refreshment, since they rely on traditional concept of painting expression and at the same time, they stand out by personal style that carries the author's strong signature.

Entire opus of Milan Pantelic can be classified under figuration. This time as well, his portraits represent the core of existence, free of any descriptive elements. Backgrounds are completely reduced in a way that they bring audience directly in dialogue, creating illusion of out-of-this-time window to parallel universe. In its concept, they can be compared to Byzantine icons. The form is strong and expressive, painted in firm and determined manner. Faces are often wrapped in the newspapers or plastic under which we can almost hear the scream. In other paintings we have plastic bags, painted in the same manner, without background, which represent one of the symbols of our time. Also, we can see scenes in which alienated people sit one by one in front of the screens, like in some futuristic movie. Coloring on these paintings is reduced almost exclusively to shades of cold blue and gray. On portraits, we can see the accents of warm colors, which enhance emotional shock.

His thematic preoccupation is contemporary post-industrial age with all its problems that go with it: alienation of one man from another, alienation of man from nature, pollution... By his ability to create painting in completely classical manner and with strong personal signature, as well as with his engaged and current thematic, Milan Pantelic finds his place among very talented artists of today with bright future.

*Slobodan Kajtez, Full-time professor at the Faculty of Applied Arts*





Размиšљајући о приступу и искуству Милана Пантелића схватамо да он често себе поставља међу светске уметнике и филозофе, са дубоком визијом савременог човека са свим његовим бригама, притисцима и променама. Миланови ликови подсећају на трансформисане ликове Френсиса Бејона, његови неми крици на Муннов *СВрисиан*, а његове мисли на Бојсову филозофију. Пантелићева уметност није само визуелна забава, већ нас води кроз концептуалне димензије изван простора, користећи симболе конзумерског друштва попут празних – понекад пуних – неса спанованих на нем, у исто време и вриштећи, лик. Тај неми лик понекад изгледа попут тумца у унутрашњој борби са савременим друштвом које је путем машинерије, модерних технологија, неограничених средстава комуникације и трајног конфликта претворено у нешто што је само у спољашњој форми *Бљудосице*. Пантелић проналази начин да изрази бриге модерног човека кроз усавршавање свог талента и сликарског умећа, технике и манипулације облика и боје.

*Др. Адел Мустафа, Предавач на Факултету лепих уметности, Универзитет Александрија, Египат*

By contemplating approach of works and experience of Milan Pantelic, one finds that he firmly puts himself amongst world's artist and philosopher with deep vision of the contemporary man concerns, pressures and transformations, so reminiscent of Milan subject faces of those transformed ones of Francis Bacon, also his silent cries are reminiscent of "Edward Munch's famous "Scream", and his thoughts reminds us "Joseph Bouyes" philosophies.

Pantelic art is not mere a visual entertainment, but taken by the conceptual dimension beyond places and its venue as he uses symbols of consuming society such as the empty-sometimes full-bags packed with silence-but crying-face, that silent face blatant highly motivated involving sometimes and other times it seems like an actor in inter tensions of contemporary society, which was turned by the machine, modern technology, the unlimited means of communication and permanent conflict into something more human-like in its external form only. Pantelic is to find his way to express the concerns of modern man throughout mastering talent and capabilities in painting, its techniques and the shape and color psychology manipulation.

*Dr. Adel Moustafa, Lecturer at faculty of fine arts, Alexandria university, Egypt*







### Milan PANTELIC

Born in 1986 in Sabac (Serbia). Graduated from the Faculty of Applied Arts in Belgrade in 2010. Currently at PhD studies at the Faculty of Applied Arts in Belgrade. Works as an assistant at the same Faculty. So far, held 5 solo exhibitions in Serbia and participated at international and domestic 60 group exhibitions. He has 6 mosaics and wall paintings in public places in Serbia. Gained 6 international awards for painting.

### МИЛАН Пантелић

Рођен 1986. године у Шапцу. Дипломирао на Факултету примењених уметности у Београду 2010. Тренутно на завршној години докторских студија на Факултету примењених уметности у Београду, под професора Слободана Кајтеза. Ради као сарадник у настави на истом факултету од 2013. године. Приредио 5 самосталних изложби у Србији и учествовао на око 60 групних изложби у земљи и иностранству. Реализовао 6 јавних радова на јавним местима у Србији.

#### САМОСТАЛНЕ ИЗЛОЖБЕ:

- Галерија Арт55, Ниш, Србија, 2014.
- Галерија НЦ Шабац, Србија, 2014.
- Галерија Зечевић, Београд, Србија, 2014.
- Галерија НЦ Градац, Рашка, Србија, 2014.
- Галерија НЦ Новин, Србија, 2014.

#### МЕЂУНАРОДНИ СИМПОЗИЈУМИ И КОЛОНИЈЕ:

- 52. Међународна ликовна колонија Сићево, Ниш, Србија, 2016.
- 10. Међународни сликарски симпозијум, Пољска, 2016.
- Међународна ликовна колонија Осодане, Косово и Метохија, Србија, 2014.
- Међународни сликарско-вајарски симпозијум Форма вива Макле, Марибор, Словенија, 2013.

#### НАГРАДЕ:

- Стипендија Министарства просвете, науке и технолошког развоја за изузетно надарене студенте докторских студија, Србија, 2016.
- Прва награда 59. Октобарског салона, Народни музеј Шабац, Србија, 2015.
- Трећа награда Салон Младих, Галерија ММЦ, Нови Пазар, Србија, 2015.
- Друга награда 30x30, Културни центар Зрењанин, Србија, 2014.
- Прва награда на међународном сликарско-вајарском симпозијуму Форма вива Макле, Марибор, Словенија, 2013.
- Прва награда за мозаик на међународном сајму камена „Камена колонија“, 2010.

#### РАДОВИ У КОЛЕКЦИЈАМА:

- Културни центар Томазович, Зенијерница, Пољска
- Галерија савремене ликовне уметности (Колекција Сићево), Ниш, Србија
- Колекција Општине Макле, Марибор, Словенија

#### ГРУПНЕ ИЗЛОЖБЕ (ИЗБОР):

- 52. Међународна ликовна колонија Сићево, Галерија савремене ликовне уметности, Ниш, 2016.
- Међународни сликарски симпозијум, Пољска, 2016.
- 60. Октобарски салон, Народни музеј, Шабац, Србија, 2016.
- Међународно бијенале минијатуре, Горњи Милановац, Србија, 2016.
- 59. Октобарски салон, Народни музеј, Шабац, Србија, 2015.
- Ликовни салон младих, Галерија ММЦ, Нови Пазар, Србија, 2015.
- Нишки цртеж, Галерија Србија, Ниш, Србија, 2014.
- „30x30“, Галерија НЦ, Зрењанин, Србија, 2014.
- Б.О.А. Галерија НЦ, Београд, Србија, 2014.
- Арт маркет, Нућа Краља Петра, Београд, Србија, 2014.
- Б.О.А. Галерија НЦ, Нови Сад, Србија, 2014.
- Међународно бијенале акварела, Галерија А, Београд, Србија, 2015.



## **12. Биографски подаци о аутору**

Милан Пантелић, рођен је 1986. године у Шапцу. Високо образовање првог и другог степена стекао на Факултету примењених уметности у Београду (дипломирани сликар-рестауратор), 2010. године. Од 2013. године ради као сарадник у настави на Факултету примењених уметности у Београду, одсек Примењено сликарство, предмет Сликарске технике. Докторске студије на Факултету примењених уметности у Београду уписује 2014. године.

### **Самосталне изложбе:**

2018: *Трансформација стварности у слику*, Продајна галерија Београд (26. VI – 13. VIII);

2017: *Трансформација стварности у слику*, Народни музеј Шабац, Шабац;

2014: *Индустријализација портрета*, слике, Галерија Зечевић, Београд;

2014: *Комуникација*, слике, галерија Арт 55, Ниш;

2014: *Дијалог*, слике, Галерија културног центра, Шабац;

2014: *Индустријализација портрета*, слике, галерија Центар за културу Градац, Рашка;

2014: Центар за културу Ковин;

2014: Арт маркет, Кућа краља Петра, Београд.

### **Награде и признања:**

2016: стипендија Министарства просвете, науке и технолошког развоја за изузетно надарене студенте докторских студија;

2015: прва награда на изложби *Октобарски салон*, Народни музеј Шабац;

2015: трећа награда на изложби *Ликовни салон младих*, Галерија ММЦ, Нови Пазар;

2014: друга награда на изложби *30x30*, Зрењанин;

2013: посебно признање за најбоље остварено уметничко дело, Међународни сликарско-вајарски симпозијум *Форма viva Маколе*, Марибор, Словенија;

2010: прва награда за мозаик, Међународни сајам камена, Крагујевац.

### **Важније колективне изложбе:**

- 2017: Уметничка колонија Милешева, 44. сазив, Пријепоље;
- 2016: Међународни сликарски симпозијум, Звијежниц, Пољска;
- 2016: *Ликовна колонија Сићево*, 52. сазив, Галерија савремене ликовне уметности Ниш;
- 2016: *60. октобарски салон*, Народни музеј Шабац;
- 2016: *Међународно бијенале минијатуре*, Горњи Милановац;
- 2015: *Октобарски салон*, Народни музеј Шабац;
- 2015: *Салон младих*, Галерија ММЦ, Нови Пазар;
- 2014: *Нишки цртеж*, галерија Србија, Ниш;
- 2014: *30x30*, Културни центар Зрењанин;
- 2014: *Belgrade Open Art*, Културни центар Београд;
- 2014: *Belgrade Open Art*, Културни центар Нови Сад;
- 2014: *Међународно бијенале акварела*, Галерија А, Београд;
- 2013: Међународни симпозијум *Форма viva Маколе*, Словенија;
- 2013: *Санџак инспирација уметника*, Галерија ММЦ, Нови Пазар;
- 2012: *Међународно бијенале акварела*, Галерија РТС, Београд;
- 2012: *Тело*, галерија Магацин;
- 2010: *Отисак у камену*, Галерија СКЦ, Београд;
- 2010: *Технике зидног сликарства*, Народни музеј Краљево;
2010. Међународни сајам камена, Крагујевац;
- 2010: *Међународно бијенале мозаика*, СКЦ, Београд;
- 2010: *Ш.У.Н.Д.*, галерија Арт центар, Београд;
- 2010: *Пролећна изложба*, галерија Културни центар Шабац;
- 2010: *Минимуммаксимум2религија*, Бања Лука, Република Српска;
2010. *Земунски салон*, галерија Стара Капетанија, Земун;
- 2009: *Мозаик малог формата*, галерија Феникс, Београд;
- 2009: *Годишња изложба*, Народни музеј Шабац.

### **Реализовани пројекти:**

2014 – 2015: радио на пројекту осликовања цркве Св. арх. Михаила и Гаврила, манастир Вољавча;

2012: осликао мурал на згради КОЦ-а, Богатић;

2011: реализовао слику за зграду општине Богатић;

2011: осликао мурал на згради Народне библиотеке *Јанко Веселиновић*, Богатић;

2011: осликао мурал на станбеној згради, Богатић;

2010: реализовао мозаик на цркви Вазнесења Господњег, Салаш Црнобарски.

### **Остало:**

2015: селектор изложбе *Сликарске технике*, радови студената Факултета примењених уметности, галерија Арт Хол, Београд;

2015: селектор изложбе студената Факултета примењених уметности, галерија Београдске тврђаве;

2014: учествовао на изложби *У име народа – репресија од 1944 – 1953.*, Историјски музеј Србије;

2013: радио као сарадник Републичког завода за заштиту споменика културе, конзерваторско-рестаураторски радови, црква Св. ап. Петра и Павла, Нови Пазар;

2013: радио као сарадник Републичког завода за заштиту споменика културе, конзерваторско-рестаураторски радови, манастир Студеница;

2012: радио као сарадник Републичког завода за заштиту споменика културе, конзерваторско-рестаураторски радови, манастир Студеница;

2011: радио као сарадник Републичког завода за заштиту споменика културе, конзерваторско-рестаураторски радови, манастир Студеница;

2010: радио као сарадник Републичког завода за заштиту споменика културе, конзерваторско-рестаураторски радови, манастир Студеница;

2009: радио као сарадник Републичког завода за заштиту споменика културе, конзерваторско-рестаураторски радови, манастир Студеница;

2008: радио као сарадник Републичког завода за заштиту споменика културе, конзерваторско-рестаураторски радови, манастир Студеница.

**Радови из докторског уметничког пројекта били су презентовани на:**

2017: Уметничка колонија Милешева, 44. сазив, Пријепоље;

2017: *Трансформација стварности у слику* (самостална изложба), Народни музеј Шабац;

2016: Међународни сликарски симпозијум, Звијежниц, Пољска;

2016: *Ликовна колонија Сићево*, 52. сазив, Галерија савремене ликовне уметности Ниш;

2016: *60. октобарски салон*, Народни музеј Шабац;

2015: *59. октобарски салон*, Народни музеј Шабац;

2015: *Салон младих*, Галерија ММЦ, Нови Пазар.

## Изјава о ауторству

Потписани-а Милан Пантелић

број индекса 50/2014

**Изјављујем,**

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

*Трансформација стварности у слику – постиндустријско доба сагледано кроз серију слика*

- резултат сопственог истраживачко / 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, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

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

Име и презиме аутора: Милан Пантелић

Број индекса: 50/2014

Докторски студијски програм: Примењена уметност и дизајн

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта:

*Трансформација стварности у слику – постиндустријско доба сагледано кроз серију слика*

Ментор: Слободан Кајтез, ред. професор, Факултет примењених уметности у Београду

Потписани (име и презиме аутора) Милан Пантелић

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 у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

## Изјава о коришћењу

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

*Трансформација стварности у слику – постиндустријско доба сагледано кроз серију слика*

која / и је моје ауторско дело.

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

У Београду, \_\_\_\_\_

Потпис докторанда

\_\_\_\_\_