

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ



Докторске уметничке студије

Докторски уметнички пројекат

ПРОСТОРИ ЉУДСКОГ ПРИСУСТВА

Рedefинисање материје тела као принцип ликовног истраживања

Изложба слика и цртежа

Кандидат: Антанасије Пуношевац

Ментор: ред. проф. Радомир Кнежевић

Београд, септембар 2021.

Садржај

Апстракт.....	4
Abstract	5
1. Увод	6
1.1. Предмет и циљ рада.....	6
1.2. Методологија докторског уметничког истраживања.....	7
2. Тело као мотив у ликовној уметности.....	9
3. Историјски преглед.....	11
3.1. Тело као објекат магијских моћи.....	12
3.2. Ликовна представа тела као станиште душе.....	14
3.3. Тело и материјализација бића.....	16
3.4. Дуалност материје и духа у представи људског тела.....	21
3.5. Антропоморфност и емоције.....	24
3.6. Тело као живо месо.....	27
3.7. Представа човека у стегама друштвено - политичких идеја.....	30
3.8. Тело у времену ликовних експеримената.....	32
3.9. Постмодернистичко тело.....	35
4. Генеа пројекта.....	39
5. Човек данашњице и потреба за емпатијом.....	49
6. Од колективног несвесног до простора универзалне емпатије.....	54
7. Потрага за сликом човека	57
8. Тежња ка универзалном	61
9. Редифинисање карактера	65
10. Динамика телесне форме	70

11. Слика и простор	77
11.1. Укидање илузионистичког принципа сликаног простора	77
11.2. Слика и амбијент.....	83
12. Материја	86
12.1. Ликовно дело као живи објекат.....	86
12.2. Сликана материја	88
13. Закључак	95
14. Галерија	97
15. Литература	114
16. Биографија	116
17. Прилози	117
Изјава о ауторству	117
Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта.....	118
Изјава о коришћењу.....	119

Апстракт

Докторски уметнички пројекат *Простори људског присуства – редефинисање материје тела као принцип ликовног истраживања, изложба слика и цртежа*, истражује питање присуства уметничког дела као објекта симболичке и материјалне природе као и питања која се односе на феномен људског присуства у универзалном схватању човека и његове духовности али и у контексту позиције тих феномена у савременом друштву.

Основа овог пројекта се налази у ликовном процесу у оквиру сликарства као доминантне методе истраживања. Слика се посматра као ентитет личног физичког и духовног живота чији је циљ да на непосредан начин комуницира са посматрачем. Два основна елемента у служби таквог циља су: ликовни карактер слике којим се наглашава њено материјално присуство у реалном свету и карактер представе у облику људског тела / лица. Захтеви који се тичу ликовно – формалног карактера пројекта се односе на питања композиције, сликане материје, форме и цртежа. Процес се заснива на принципу редефинисања. Редифинисање се односи и на саму материју тела и његову конструкцију али и на поступак грађења сликане површине кроз стално преиспитивање постигнутих ликовних решења. У симболичко - значењском смислу радови се конципирају на људском лику и телу као архетипским формама. Циљ је да се разоткривањем сфера колективног у облицима, покретима, психологији, оствари простор општег препознавања драме људског постојања. Представе човека лишене су индивидуалности и друштвено - социолошког контекста са циљем стварања слика универзалног простора саосећања. Оба ова сегмента пројекта као заједнички циљ имају амбијент у коме - кроз естетско ликовни и психолошки доживљај тела као елментарне форме у људском животу, у посматрачу треба да се побуде осећања која евоцирају колективна и лична сећања на човека и његово бивствовање.

Кључне речи: присуство, простор, сликана материја, ликовно, тело, човек, слика, представа, емпатија, универзално.

Abstract

Doctoral art project *Spaces of Human Presence – Redefining Body Matter as a Principle of Artistic Exploration, an Exhibition of Paintings and Drawings*, explores the idea of the presence of a work of art as an object of symbolic and material nature as well as questions about the phenomenon of human presence in the universal understanding of man and his spirituality, but also in the context of the place of those phenomena in contemporary society.

The basis of this project lies in the visual process within painting as the dominant research method. A painting is seen as an entity of personal physical and spiritual life, whose objective is to communicate with the observer directly. The main two elements serving that goal are the visual character of the painting, which is used to emphasize its material presence in the real world, and the character of the presented object in the shape of the human face/body. The requirements concerning the visual-formal character of the project include the question of the composition, painted matter, form and drawing. The process is based on the principle of redefining. This redefinition is concerned with the very matter of the body and its built, but also with the process of constructing the painting through a constant reassessment of the achieved visual solutions. Regarding the symbolics and meaning, the artwork is based on the human face and body as archetypal forms. The objective is to achieve general recognition of the drama of human existence by unveiling the collective in shapes, movements and psychology. The images of man are stripped of any individuality and social context with the goal of creating paintings as universal spaces of sympathy. Both aspects of this project share a common goal – to create an ambient which should, through the aesthetic-visual and psychological experience of the body as an elementary form in human life, inspire feelings that evoke both collective and personal memories of man and his existence.

Key words: presence, space, painted matter, body, human, painting, image, empathy, universal.

1. Увод

1.1. Предмет и циљ рада

Полазиште истраживања на пројекту *Простори људског присуства* – *редефинисање материје тела као поступак ликовног истраживања*¹ представљају људско лице и тело. Узети као универзалне форме тело и лице бивају инстинктивним одабиром ликовних средстава доведени до индивидуалне непрепознатљивости. Представе људи на радовима теже ослобађању од социолошких карактеристичности и личних особености, као и свих пролазних, тренутних психолошких одлика. Они постају представе универзалног, архетипског карактера. Крећући од примарне инспирисаности људским телом, ово истраживање тежи разоткривању оног основног садржаја уписаног у његовој архитектоници. Те садржаје, првенствено хуманог карактера, покушавам да учиним јасно читљивим кроз редефинисање простора тела – простора у којима они постају материјални и доступни визуелном опажању.

Циљ пројекта јесте стварање представа ослобођених темпоралних спољних контекста и свих инсигнија које тај контекст означавају. Слика за којом трагам не би требало да буде оличење личности у једном датом временском и просторном оквиру. Она би требало да функционише као универзална слика човека. Тело, односно лице, би требало да буде простор откривања универзалних људских стања.

Циљ је остварити простор општих питања људског постојања, као и снажан доживљај људског присуства. Тај простор пре свега подразумева имагинарни простор слике, а затим и реални простор, који се формира поставком радова у галеријском амбијенту. Имагинарни простор слике се отвара у границама тела и његове материјалности. Упечатљивости присутности те материје, а кроз њу и самог човека, требало би да допринесе ликовни поступак који подразумева дуготрајне процесе редефинисања форме тела и њеног превођења у објекат универзалног карактера. Самом поставком радова на изложби формира се простор у коме би посматрач требало да буде суочен са општим питањима постојања. Залеђен поглед и заустављени покрети тела,

¹ У наставку текста *Простори људског присуства*.

која све време покушавају да надиђу формат и скоро изађу у простор посматрача, као и наглашена материја телесности, требало би да наведу посматрача на суочавање са природом човека као таквог.

У оквиру овог докторског уметничког пројекта истражују се питања присутности слике и материјалности представе као и присутности људског у њој. Постигнути резултати, у виду класичних дводимензионалних ликовних дела могу у потпуности функционисати као представе сасвим аутономног система бивствовања. Оне не би требало да буду симболичке слике, већ потпуно материјалне, опипљиве представе човека као таквог. У складу са таквим тежњама слике су редуковане и сведене на једну људску фигуру / лице. Позадина је у пиктуралном смислу потпуно сведена на белу површину а фигуре су углавном кадриране тако да заузимају највећи део сликане површине, чиме се тежи поништавању границе платна, као и имагинарне границе између посматрача и слике. Идеја је да се стави знак једнакости између две предметности и потенцијалне реалности – оне свакодневне реалности посматрача, његовог реалног простора и оне имагинарне – ликовне.

Представе са слика би посматрача требало да доведу у стање снажне емпатије која за циљ има побуђивање оних дубоких питања људског постојања. Процесом редефинисања, тело и лице почињу да одају утисак кретања животне енергије, као и људске загледаности у просторе изван свакодневног. Посматрач би требало да буде измештен из садашњег тренутка и упућен на потрагу за сликама ослобођених од површности, за сликама опште драме људског постојања, откривајући тим путем како битност туђег присуства тако и нове просторе сопственог бића.

1.2. Методологија докторског уметничког истраживања

Докторски уметнички пројекат *Простори људског присуства* се састоји од пректичног дела, као и теоријске експликације пројекта у оквиру овог текста. Мотив и порив за овај пројекат пре свега проналазим у свом личном стваралчком нагону. Сходно томе, његов садржај се састоји из стваралачког процеса и паралелног покушаја да се то стваралаштво вербализује и објасни, што је заокружено овим писаним радом.

Практични сегмент пројекта се односи на вишегодишње ликовно истраживање у оквиру докторских студија на Факултету ликовних уметности. Радови настали у том периоду су излагани на три изложбе у претходне четири године и то:

- *(Само)посматрање*, Ликовна галерија, Крушевац;
- *Архетипски карактери*, Галерија Коларчевог народног универзитета, Београд;
- *Простори људског присуства*, Галерија УЛУС, Београд.

Теоријско – концептуални део истраживања обухвата анализу широког спектра феномена које сматрам блиским мом стваралаштву и корисним у разумевању његовог карактера. Они се односе како на ликовну проблематику тако и на значењске садржаје слике. Сходно томе, у овом раду су обухваћене различите области уметности, теорије уметности, историје уметности, психологије, филозофије, антропологије.

Целокупни приказ је подељен у следеће целине:

- Тело као мотив у ликовној уметности;
- Човек и телесност кроз историју уметности;
- Генеза пројекта;
- Човек данашњице и потреба за емпатијом;
- Од колективног несвесног до простора универзалне емпатије;
- Потрага за сликом човека;
- Тежња ка универзалном;
- Редифинисање карактера;
- Динамика телесне форме;
- Слика и простор;
- Материја.

2. Тело као мотив у ликовној уметности

Од најранијих периода историје људско тело представља један од најчешћих мотива уметности. Као архетипска форма оно даје могућности за најразличитије видове трагања. Узето у портретске сврхе или као модел, акт, предложак за представљање неке специфичне уметничке идеје, оно засигурно представља материјал који, поред свог формалног карактера по питању облика, контуре, просторности и свега онога што су основни захтеви ликовне уметности, јесте и непресушни извор садржаја симболичког типа. Архитектура тела сачињена је од тачака и линија које својим кретањима доводе до безброј комбинација по којима се унутрашња конструкција тела испољава на његовој површини. Форма тела поседује карактер простора испуњеног сталним малим вибрацијама. По начину настанка, њих можемо сматрати онима које су изазване неким конкретним, у најширем смислу речи биолошким узроком, и они су јасно видљиви на спољашњој мапи тела. То су оне промене које настају приликом покрета, гестикулације, изражавања емоција, хтења и физичке активности, намерне или спонтане. Такође, те вибрације, некада и неконкретне промене, настају и као резултат оних оку невидљивим дешавањима и превирањима у једној особи. Тако на телу можемо видети знаке грча, а да немамо ни најмање објашњење одакле он потиче. Управо ова појава нам илуструје механизме који су у могућности да на физичкој, органској површини тела произведу енергетски распоред који ће у осећајном бићу посматрача покренути читав комплекс реакција – од оних најпримарнијих осећања емпатије, све до буђења јасно усмерене заинтересованости и покушаја разоткривања природе дате ситуације. По физичким својствима тела ми можемо читати све оно што произилази из његових унутрашњих простора. Ови садржаји често могу бити и варљиви, нејасни и појмљени само у виду осећаја, али то ни најмање не утиче на јасноћу њиховог постојања и утицаја на посматрача. На примеру данас глобално распрострањеног и увелико прихваћеног феномена фото-модела и употребе лица и читавог људског тела као најједноставнијег објекта експлоатације сусрећемо се са феноменом истих лица, губљења личног идентитета, као и стварања једног општег типа савремене физиономије. Међутим, упркос чињеници да у медијима и јавним просторима видимо групе лица која се крећу ка истоветном типу, у нашој свести се ипак дешава процес изазван низом способности наше перцепције да и кроз привидан калуп открије оно што

је људско и индивидуално. Ово се дешава управо због комплексности грађе људског тела са све његовим унутрашњим и спољашњим дефинисаностима. Свако тело својим генетским кодом попут отиска прста има загарантовану различитост. Закони природе нам тако дају безброј комбинација могућих физиономија. Све те физиономије поново дају безброј различитих комбинација елемената унутар њих самих, које уз *унутрашње* садржаје бића телу одређују карактер, који остаје читљив и кроз све слојеве друштвено наметнутих *маски*.

Тело као мотив у уметности превазилази систем фактографског прецртавања природе у потрази за карактером и постаје имагинарни простор остваривања уметникових идеја. Оно постаје лавиринт, који нас увлачи у своје ходнике испуњене драмом људског постојања. У тим ходницима бивствују све људске среће и несреће, све емоције, све што чини једног човека људским бићем. То су бескрајни простори натопљени пре свега садржајима хуманог. Прелазећи из тог имагинарног у наш свет, свет видљивог, ови лавиринти прерастају у органску масу тела. Они су уцртани како у површини ткива, у наборима коже и рељефу начињеном од удубљења и испупчења, тако и у оним слојевима *испод* – слојевима који све време покушавају да се пробију, да промене спољни изглед тела и да га оживе. Тим слојевима испод површине владају силе које можда законима физике не можемо дефинисати. Оне све време чине тело активним. Чак и када спавамо, и када смо у стању потпуне мирноће, наше тело исијава неком врстом активности. Она не мора означавати стално мењање положаја одређених видљивих сегмената тела већ безусловно постоје, једноставно као генетски задата мапа, нашом моћи имагинације оживљена.

*„ ... људско тело као нуклеус пребогато је асоцијацијама, а чак и када постане предметом какве уметничке обраде, ове се асоцијације не губе у потпуности. Оно, због тога, ретко када изазива тако снажан естетички утисак као што то чини животињски орнамент, али, заузврат, може да постане израз једног далеко ширег и оплемењенијег искуства. Као одраз нас самих оно побеђује мисао на све оно што желимо да учинимо са самим собом, а то је најпре, да се овековечимо.“*² – Кенет Кларк (енгл. *Kenneth Clark*)

² Кларк Кенет, *Акт- разматрање идеалне форме*, Двери, Београд, 2014, стр.15

3. Човек и телесност кроз историју уметности

Освртом на историју цивилизације можемо видети да је људско тело увек било један од основних мотива ликовне уметности. Оно је сваки пут узимано и интерпретирано са одређеном идеологијом. Те идеологије произилазе из опште атмосфере времена у коме одређена представа настаје. Тако тело добија политички, религиозни, магијски, или у модерној уметности чисто естетско–уметнички контекст. С обзиром на то, тешко је направити преглед тела као мотива кроз историју уметности са једном обједињујућом идејом о његовој функцији.

Људско тело се у овом докторском уметничком пројекту узима у контексту људскости, дакле, и када је у питању само лице и цело тело, идеја је иста. Недостатак гардеробе и елемената социјалног живота изостају због тежње да се тело оголи и да се у центар постави човек као такав. С обзиром на то, за овај рад нису битне устаљене одреднице естетско ликовног дискурса као што су акт, портретска слика, жанр-сцена и друге. Због тога ће људско тело бити сагледано кроз начине употребе његове моћи као мотива вишеструких слојева значења. Хронолошким прегледом ћемо се осврнути само на неке од најистакнутијих примера, како бисмо ближе разумели на који начин се посматра тело у овом докторском уметничком пројекту и која је битност пројекта у ширем друштвено – уметничком контексту. Феномени који ће бити представљени су такође у великој мери инспирисали моје докторско уметничко истраживање, па њихову анализу сматрам неопходном за потпуно схватање идеја овог пројекта.

3.1. Тело као објекат магијских моћи

Најраније праксе представљања људског тела најчешће су прожете магијским и ритуалним мотивима. Нама најближи пример јесу фигуре из Лепенског Вира (слика 1.) из периода преднеолитске културе³. Ове стилизоване форме са примесамата анималистичког представљају начин обликовања људског тела у оном најпримарнијем контексту. Не можемо са сигурношћу знати чему су оне тачно служиле, али по археолошким тумачењима њихова улога је дефинитивно имала везе са основним питањима живота и постојања човека. Оне су представљале везу између човека и природних сила. Требало је да утичу на положај човека, на кретање његовог живота и складан однос са природом. Клесане од камена, одликују се јако сведеним приказом људског тела на ком доминира лице⁴. Стилизоване очи, једноставна вертикала носа и риболика уста су елементи довољни да и после много хиљада година и даље зраче идејом о човечности и његовој повезаности са природом.



Слика 1. Глава из Лепенског вира, око 5400. година п.н.е.

Слика 2. Фигура из Винче, 4500-4000. година п.н.е.

³ Гарашанин Милутин, *Уметност на тлу Југославије, праисторија*, Издавачки завод Југославија, Београд, 1982, стр. 24

⁴ исто, стр. 24

Сличне примере налазимо и у култури Олмека, насталој у древном Мексику, са главама које подсећају на јагуара и наглашеним отвореним устима. Као и у Лепенском Виру, и ове представе су имале задатак да утичу на однос човека и природе, човека и божанства. Иако на две различите стране света, у две умногоме различите цивилизације, ова појава јавља се као веома сродна. У питању је исти објекат – људско лице, са скоро истом функцијом.

Поред Лепенског вира, веома значајну појаву на нашим просторима проналазимо и у каснијим периодима праисторије, у добу неолита, у оквиру Винчанске културе (слика 2). Сада већ опште познате статуете у облику стилизованог женског тела су пример једне универзалне праксе људи праисторијског доба на свим континентима, која се односила на представљање идеје о плодности. Битна карактеристика винчанске пластике је такозвана рашчлањена схема у виду стојеће људске фигуре. Такође јавља се и веома карактеристична седећа фигура мајке са дететом – *куротрофос*. Све откривене фигуре из тог времена се одликују једноставном, доста стилизованом формом, најчешће женског тела. На фигуринама увек доминира глава са једноставним, троугластим обликом лица. У ранијим примерима лице је представљено крајње сведено. Очи и нос су обликовани само урезаним линијама, док се касније јављају и заобљене форме па тако лице добија и тродимензионалност. Тело је обликовано у најједноставнијим облицима са издуженим вратом и рукама као хоризонталним патрљцима, ређе савијеним у лактовима и постављеним на стомак. Често су наглашени глутеи, а ноге су углавном приказане у облику једне компактне ваљкасте форме, ретко раздвојене вертикално урезаном линијом са јако израженим куковима⁵. Овакве представе људског тела резултат су духа и схватања неолитског човека, који је пре свега усмерен на делатности које имају везе са пољопривредом и плодношћу земље. Како би успоставио хармоничан однос са природом и силама које му у то време нису биле познате, он се приклања магијским и ритуалним радњама, које имају низ симболичних вредности. Предмети који се користе у обредне сврхе тако не морају да буду веран одраз стварности, али треба да показују основне карактеристике стварног уз наглашавање оних елемената који су најбитнији за испуњавање одговарајуће функције. Људска фигура приказана је као симбол антропоморфизоване

⁵ Гарашанин Милутин, *Уметност на тлу Југославије, праисторија*, Издавачки завод Југославија, Београд, 1982, стр. 54

силе или божанства, при чему је довољно истаћи само оно што чини њене основне карактеристике: она не представља одређену личност већ суштину бића.⁶

Узета као симболичка форма, представа тела у праисторији је, дакле, у служби једног, савременом човеку потпуно страног односа према животу. Међутим, због карактеристика тела које задиру у архетипске кодове човека као бића и прошлости и садашњег тренутка, моћ коју су саме представе имале остала је и данас присутна. Због те моћи и данас остајемо неми пред зачудним призорима примитивне уметности, иако смо као цивилизација одавно превазишли идеје о магијском и натприродном.

3.2. Ликовна представа тела као станишта душе

Уздизањем човека од примарног, инстинктивног начина схватања света и сопственог положаја у њему и почетка стварања религије, долазимо до сакралне уметности и представљања људског тела са идејом о оностраном, божанском, идеалном. У старим цивилизацијама, у духу религиозне уметности каква је само и постојала, налазимо представу људског тела које би требало да буде непролазно и да значи вечност. У оваквом контексту тело и његова грађа постају форма знаковне природе. Углавном стилизоване и у великој мери удаљене од миметичког, фигуре египатских фараона нам ретко када говоре о њиховој јасној физиономији. То су много више прототипски прикази човека чија улога јесте да овековече одређену особу и представе је са свим оним карактеристикама које дата религија пропагира, а не са њеним овоземаљским особеностима.

Сликарство Старог Египта се углавном везује за посмртне религијске потребе. Статуе владара су углавном клесане у сврху неке врсте заменика мумифицираног тела које је могло, услед лоше мумификације, да се распадне или оштети. Фигуре су углавном у униформним позама са прилично укоченим изразом. Таква је ситуација и са представама људи на зидним сликама и плитким рељефима који су бојени. Такође, битно је рећи и да сви ти владари и обични људи око њих који су сликани на различитим сценама везаним за њихов живот, нису сликани портретски. То су

⁶ Гарашанин Милутин, *Уметност на тлу Југославије, праисторија*, Издавачки завод Југославија, Београд, 1982, стр. 26

идеализоване, уопштене представе човека које произилазе из веровања да је људска душа вечна и да ће она након смрти тела наставити да живи у самој представи. Због тога су владари и желели да на сликама и статуама буду представљени као младе особе, како би заувек остали такви⁷. Тело је такође у складу са идејом о савршенству и вечном животу, сликано по одређеним правилима и шаблонима. За цртање сваке фигуре употребљивана је квадратна мрежа и мере које су имале за циљ увек исте, идеалне пропорције тела. Као што је опште познато, египатски сликари су избегавали и употребу линеарне перспективе, па су и сваки део тела сликали из различитог угла.



Слика 3. Зидна слика у гробници Мереруке, око 2500. године п.н.е.

На примеру фигуре Мереруке (слика 3), из његове гробнице можемо видети да је лице насликано у профилу, док је само око нацртано фронтално, јер се једно око, само собом, тако представља. Рамена су насликана фронтално, тако да се види покрет руку, док је доњи део торза опет насликан и из профила са пупком са стране. Међутим,

⁷ Drower S. Margaret, *Уметност Египта*, Издавачки завод Југославија, Београд, 1965, стр. 43

сукња коју фигура носи је насликана са предње стране. Ноге су насликане из профила, али на оба стопала видимо само палчеве. Уствари, уметник је на људско тело гледао као на збир делова и сваки део је сликао у оном његовом аспекту који је најкарактеристичнији и најлакши за идентификовање⁸.

Оваква врста приказа тела није резултат недовољне вештине тадашњих сликара да направе реалистичну представу. То је у ствари део једног ширег корпуса идеја и веровања о човеку и суштини његовог постојања. Тело се узима као човеку најприкладнији мотив за повезивање са неким вишим сферама универзума. На тај начин људско тело се као форма преводи из реалног и постаје део замишљене слике једног пројектованог имагинарног света. Његов карактер у складу са улогом коју има нема везе са биолошким принципима. Порицањем материјалног одстрањује се и потреба за телесним, тело постаје знак. Тако сведено, редуковано у визуелном смислу оно, међутим, и даље задржава моћ да пренесе поруку, управо због универзалности основних контура којима се људско тело процртава у имагинарном свету слика.

3.3. Тело и материјализација бића

У античком свету проналазимо читав дијапазон различитих начина презентовања тела. Познати су нам примери стилизованих фигура из раног архаичног периода, са шематизованим формама и наглашеним патосом, без тежње за карактером (*куриси* и *коре*). У каснијим периодима се јављају примери изузетно натуралистичких форми. У овом периоду, под утицајима филозофије и духа човека хеленистичке Грчке, лице, а и читаво људско тело, постају предмет обожавања. Оно треба да представи слику савршенства. Фигура и тело не морају да говоре о карактеру и психологији. Они нису портретска представа, већ треба да прикажу тежњу ка божанској природи света, која је изнад свих законитости пролазности и променљивости. Једна од најтипичнијих представа Старе Грчке је фигура младог Аполона, која је и данас сачувана у великом броју варијација. Таква фигура младог, складног атлетског тела симбол је опште културне идеје Грка – бог и човек у једном.⁹

⁸ Drower S. Margaret, *Уметност Египта*, Издавачки завод Југославија, Београд, 1965, стр. 42

⁹ Walters Margaret, *The nude male, a new perspective*, Paddington press, England, 1978, стр. 34

Читава грчка култура била је заокупљена идејом о савршеном телу као одразу божанске лепоте и природе самог човека. За човека тог времена, једино уживање и дар јесте овоземаљски живот, јер се након смрти душа сели у Хад, где бива осуђена на вечити мрак и патњу. Због таквог схватања људског постојања природно је било да се у току живота људи окрену свему ономе што означава материјално својство постојања, са телом и бригом о њему као најбитнијим сегментима живљења. Познато је да се у Старој Грчкој развија атлетика као резултат тежње за усавршавањем тела. Лепота тела и брига о њему једне су од најбитнијих идеја целокупног античког света. За Грке је тело сопство, суштинско биће, а душа је само пука сенка. Након смрти, људи су само бледи фантоми, патетично забринути за судбине својих лешева и својих успомена на земљи. Грчки надгробни споменици гледају уназад а не унапред, и показују мртве у својој пуној земаљској лепоти. Тело је било право биће у читавој антици.¹⁰ Захваљујући уметности оно је могло бити сачувано од пролазности, а кроз њега и читаво људско биће.



Слика 4. Зевс (или Посејдон) , 5. век п.н.е.

¹⁰ Walters Margaret, *The nude male, a new perspective*, Paddington press, England, 1978, стр. 45

С обзиром на такве идеје и потребу за достизањем идеала лепоте, зрела грчка уметност се одликовала великом дозом натурализма у представљању људског тела. Први пут у историји, захваљујући грчким вајарима и сликарима ваза, људско тело се ослобађа архаичних контекста и апстраховања и оживљава. Скулптура и слике на вазама показују све веће разумевање за структуре тела и лакоћу у приказивању покрета¹¹. Представа тела постаје средство за материјално овековечавање идеје о човеку у свој његовој лепоти и савршенству.

Класични пример античке представе тела налазимо у скулптури- *Зевс (или Посејдон) који баца копље* (слика 4). Он стоји са благо савијеном левом ногом у колену и левим стопалом ослоњеним на земљу, док му десна нога лагано извире напред, пружајући осећај покрета и гестикулирајући промену. Док се његова мишићава десна рука савија у лакту да би покренула енергију кроз десну шаку, овај спортиста се очигледно спрема да баци копље. Лева рука му је испружена напред, како би усмерио вид и пројектовао пут оружја. Уравнотежено према класичним пропорцијама између главе и трупа, а затим између главе, ногу и руку, његово лепо тело својим држањем и гестовима изражава општи став о савршенству људског тела као везе човечанства и божанства, иманентног и трансцендентног.¹²

Римска уметност и култура се као што је познато надовезује на традицију Грчке. Пошто су директно преузели велики део митолошке и филозофске баштине старогрчке цивилизације, Римљани су наставили континуитет натурализма и тежње ка узвишеним формама лепоте људског тела, али се у богатој историји римске империје стварају и неки сасвим нови принципи приказивања људског тела, који су произашли из нових друштвено - политичких тековина цивилизације.

У доба римске уметности се тако наилази на различите примере представљања људског тела. Један од најкарактеристичнијих јесте онај у служби политичке идеологије. Портрет цара био је култни објекат. Представљено лице или цела фигура били су по тадашњим схватањима и станиште духа самог владара. Релјефи и скулптуре са ликом цара су ношене кроз народ да би се јачала његова власт. Прављено је безброј

¹¹ Walters Margaret, *The nude male, a new perspective*, Paddington press, England, 1978, стр. 35

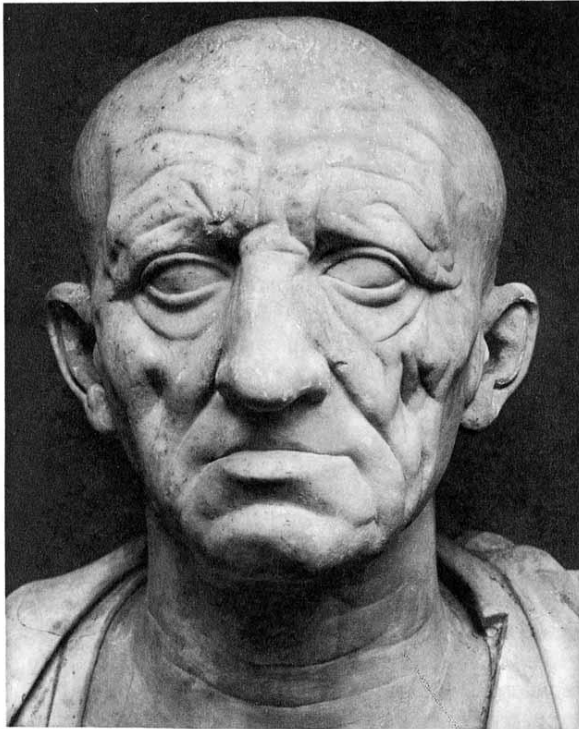
¹² Encyclopedia.com, <https://www.encyclopedia.com/history/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/humanity-arts>, приступљено 20.06.2021.

често идеализованих и у гестовима пажљиво осмишљених копија са његовим ликом, што је за циљ имало стварање осећаја свеприсутности владарске личности.¹³ Показивањем једног таквог артефакта постизао се ефекат присуства живог човека. Знање да је то слика цара ствара осећај његовог стварног присуства. Слика цара, постављена у далекој провинцији, буквално је отелотворење и продужетак његове моћи. Моћ је сила, способност да се делује, да се диктира, суди и кажњава. Слика заступа ту моћ. Слика рађена према императору, односно слика која му наликује и која је настала на основу његове власти, коначно је ауторизована од стране императора и исказује његов ауторитет. Оваква појава потиче из веровања да *слика човека представља управо и део самог његовог бића*.

Важан тренутак у историји представљања људског лица и уопште идеје о телесности такође је и римски реалистични портрет. Оваква врста портрета није у вези са грчким наследством јер оличава за то време једну сасвим нову идеју о феномену *људскости* у ликовној уметности. На овај начин су углавном вајани посмртни портрети обичних људи, који су уживали велики углед и својим радом и образовањем доприносили читавом друштву. Те представе се углавном карактеришу израженим натурализмом. Један од најпознатијих примера јесте скулптура *Портрет Римљанина* (слика 5). У овом периоду римски мајстори се труде да до најситнијих детаља дефинишу и пренесу топографију људског лица. Они су сурово реалистични и без трунке *улепшавања* представљају људско лице као пролазну, органску форму. Мршаво, исцрпљено лице Римљанина величанствено илуструје типичне квргаве црте физиономије једне старије личности која одише вољом и чврстим карактером. Текстура и материјализација коже су приказане изузетно фино, али се реализам главе ту не зауставља. Продире изван коже у коштану структуру коју прекрива танак слој мишића залепљен за њу. Са великом прецизношћу је извајано мноштво бора, које се дубоко усецају у ткиво намргођеног лица старог Римљанина¹⁴. Чини се да овај портрет бележи суштински карактер покојног човека и на тај начин га уводи у вечност.

¹³ West Shearer, *Portraiture*, Oxford university press, New York, 2004, стр. 67

¹⁴ Henig Martin, *A handbook of Roman art*, Phaidon, Bath, 1994, стр.83



Слика 5. Портрет Римљанина, 1. век п.н.е.



Слика 6. Глава Константина Великог, 14. Век

Услед цикличности појављивања различитих феномена римска уметност се удаљава од објективне слике стварног и често иде ка симболичној слици духовне личности. Из такве праксе произилази *Глава Константина Великог* (слика 6), једна од најпознатијих скулптура читаве историје. Цела скулптура је првенствено била у форми монументалне статуе у седећем положају и налазила се у огромној базилици на Римском форуму коју је подигао Максенције. Фигура цара, десетоструко увећана у односу на природну висину човека, постављена у главном броду изгледала је као неки вид идола. Та фигура није владара поистовећивала са боговима, али га је уздизала и представљала равног њима¹⁵. Груб и непрецизан, изразито укоченог погледа, више је уопштен портрет цара него његов реалистичан приказ. Крупне очи, масивно, непокретно лице не говоре нам много о Константиновом стварном изгледу, већ о саморепрезентацији, о томе како је он гледао на себе и своју мисију. Људска физиономија је и овде узета као форма дубљег симболичког значења. Она уопштем карактером превазилази потребу за личним и даје нам представу универзалне људскости.

¹⁵ Келер Хајнц, *Римско царство*, Издавачко предузеће „Братство и јединство“, Нови Сад, 1970, стр 218

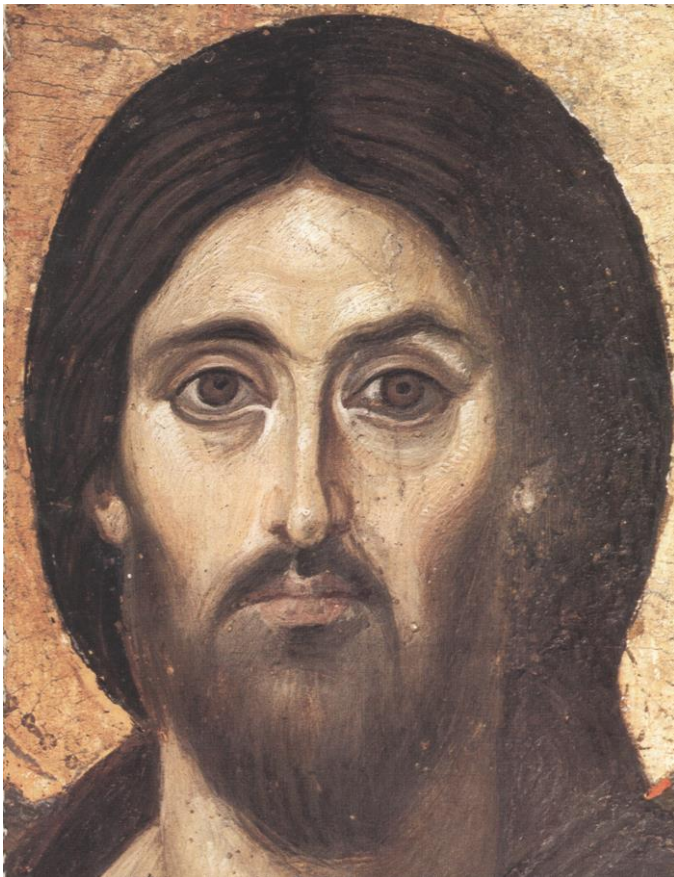
3.4. Дуалност материје и духа у представи људског тела

Средњи век са својим мистицизмом и схватањем живота као пролазног стадијума постојања душе даје нам углавном примере представљања човека у сакралне сврхе. Међутим, упркос одбацивању материјалног и телесног у то време настају и неке од најкарактеристичнијих представа људског лика, али и целе фигуре. Византијска икона је свевремени, прототипски модул у представљању лица са израженом типологијом, развијеним канонима и јасно израженом идеологијом (слика 7). Лице је овде архетипско, уопштено. Оно се уздиже из природног и променљивог и постаје свевремено. Византијска икона оличава управо ону карактеристику лица као *свеопште* и *универзалне форме*. Она недвосмислено сведочи о присуству живе личности. Поред литургијске улоге њен задатак је и да баштини живо сећање на особу која је на њој представљена. Природа иконе производи осећај безвремености и вечности људског духа. Моћ иконе је таква да даје и доживљај материјалне присутности представљене личности. Иако не тежи визуелном илузионизму и материјализацији, она својим симболичким садржајима посматрачу – вернику, даје доживљај истинске присутности светитеља.

... Иконопис је фиксација небеских сила, отеловљење на дасци живога облика сведока који се светли око престола Божијег. Иконе материјално наговештавају оне ликове који су прожети значајношћу, те натчулне идеје, и чине виђења доступним, скоро општедоступним... Иконе својом уметничком формом непосредно и очигледно сведоче о реалности те форме... ни у ком случају не треба задржавати се на психолошкој, асоцијативној њеној значајности, то јест на њој као на слици. Свака слика по неопходној својој симболичности, раскрива свој духовни садржај не друкчије него путем нашега духовног успона „од лика до прволика“, то јест путем нашег онтолошког додира са самим прволиком; тада, и само тада, материјални знак се налива соковима живота и самим тим недвојим од свога прволика, није више само „слика“, него водећи талас или један од водећих таласа који бујају реалношћу.¹⁶ – Павле Флоренски

¹⁶ Флоренски Павле, *Иконостас*, Јасен, Београд, 1990, стр. 45

За разлику од културе источног хришћанског света западна уметност у средњем веку представу човека третира на сасвим другачији начин. У романичкој европској уметности, под утицајем католичке схоластике, тело се посматра као симбол свега онога супротног хришћанским идеалима. Главне слике тог периода су представе патње, понижења и смрти. Христово тело на крсту искупљује грехове и побеђује смрт, али само подношењем болне и крваве смрти (слика 8). Голим телима Адама и Еве се наглашава срамота првог греха и предвиђају будуће муке човечанства. Прикривањем њихових гениталија говори се о тежини прихватања тела и свега материјалног, као и настојањима хришћанства да се одричући се тела ослободи и греха.¹⁷



Слика 7. Христос Пантократор, Манастир Свете Катарине, Синај, 6. век

Слика 8. Распеће, Француска, 1100. година

¹⁷ Walters Margaret, *The nude male, a new perspective*, Paddingston press, England, 1978, стр. 66

Средњовековна уметност западне Европе се заснива на дуализму тела и душе. За разлику од античких идеја о лепоти и битности људског тела, средњовековни човек се одриче љубави према овоземаљским лепотама и уживањима. Он се осећа као странац у сопственом телу. Оно је само тренутно станиште његове душе која тежи оностраном, вечном животу. Ка том циљу, достигању врхунске хришћанске врлине, тело и телесна задовољства су само препрека. Она ометају човеков духовни раст. Веровало се да је лепота ствар душе, а не тела и да је све што је телесно у ствари супротно од божанског. За разлику од античких хероја, који славу досежу својим снажним телом, хришћанска веровања су производила мученике сасвим супротних карактеристика. Они су свој вечни живот морали да заслуже прихватањем насилне деструкције сопственог тела¹⁸. У таквој атмосфери, испуњеној презиром према телу, настајале су мрачне, често натуралистички описане представе човека. Да би се нагласио његов пропадљив карактер, скулптуре су вајане са наглашавањем мишића (меса) и костију. Врло често се приказивао и само скелет. На погребним скулптурама неретко се, поред представе покојника какав је био у животу, види и његов леш, у језивом реализму, у облику тела које се распада¹⁹. Тело је морало да буде што више деградирано, како би се послала снажна порука о вишим вредностима. Баш из тог разлога, ликовне представе кроз снагу своје материјализације која скоро брутално говори о телу остављају снажан *утисак о човеку* – без обзира да ли то доживљавали у негативном смислу кроз срењовековну теологију или на неки други начин.²⁰

¹⁸ Walters Margaret, *The nude male, a new perspective*, Paddingston press, England, 1978, стр. 69

¹⁹ Исто, стр. 70

²⁰ Исто, стр. 71

3.5. Антропоморфност и емоције

Са почетком ренесансе и новог века, почиње и да се рађа нова слика о човеку. Сходно томе, јавља се и нови начин његовог представљања. Човек ренесансе обнавља платонску идеологију²¹. Уметност се поново окреће природи, али са тежњом да од ње узме само оно најбоље и створи идеалну слику надчовека. Портрет доживљава своју експанзију и то на више планова. Човек, веровањем да је сам центар света, почиње да поручује портрете који треба да одражавају његов статус, порекло и карактер у најбољем светлу. Људска фигура се третира као реална, емпиријски тачна слика дате особе, али и као простор на коме се оцртавају све оне карактеристике једног хуманог човека, свесног свог положаја у универзуму. Такође, обнављањем античке мисли и откривањем давно заборављених скулптура старогрчких вајара, долази и до поновног раста интересовања за тело као идеалну форму. Након мрачног средњег века, тело поново излази из тешких драперија, које су имале за циљ да спутавају све оно што се сматрало овоземаљским *ниским* страстима. Та промена се уочава и у свеукупној култури ренесансе. Мења се мода и начин облачења. Из употребе се избацују безобличне дуге одоре, које су служиле за маскирање тела, и отвара се пут новим кројевима, који га баш супротно томе – наглашавају. Тело постаје предмет интересовања у сваком смислу²².

Када је стварање у питању, уметник ренесансе почиње да се поистовећује са Богом. Попут стварања Адама, и они су доживљавали као своју мисију отелотворење једне представе која би у реалном свету одисала подједнаком живошћу као и *жива материја*²³. У том циљу они су се трудили да што вештије савладају натуралистичко приказивање материје и простора. Тело су проучавали до најситнијих појединости – о томе нам говоре Леонардови анатомски цртежи. То интересовање иде до покушаја да се нађу тачне, савршене мере идеалног људског тела. Међутим, иако је основно тежиште било на лепом, идеалном типу тела, ренесанса нуди и ону другу страну живота.

²¹ Stanford Encyclopedia of Philosophy, *Natural Philosophy in the Renaissance*, First published Tue Apr 14, 2015; substantive revision Mon Apr 8, 2019, <https://plato.stanford.edu/entries/natphil-ren/>, приступљено: 12.05.2021.

²² Walters Margaret, *The nude male, a new perspective*, Paddingston press, England, 1978, стр. 96

²³ Исто, стр. 94

Натурализам у представљању доноси и слику слабог, палог тела. Тако на фресци *Адамова смрт* Пијера дела Франческе (итал. *Piero di Benedetto de' Franceschi*) видимо супротстављање увенулог, готово провидног тела човека који умире, чврстом телу лепог, младог дечака који се тако лако ослања на свој штап. Слика износи теолошку поенту, али на изразито сензуалан начин – доживљај који се даје, и кроз осећање и кроз интелектуално поимање, јасно приказује прелазак из младог у зрело доба, временски циклус кроз који сви пролазимо. Ренесанса верује да су осећања покрети душе изражени у телу и само се у њему могу спознати. Почевши са представљањем наог човека, уметници нису открили само природу тела, већ и природу људских емоција²⁴.

Незаобилазни пример у приказивању емоције и унутрашње енергије кроз људско тело представља Микеланђело Буонароти (итал. *Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni*). Било да говоримо о његовим скулптурама или сликама, фасцинантна је снага изражајности унутрашњих збивања у човеку кроз материјализацију тела. За Микеланђела главна карактеристика врхунске уметности се налази у материји. Та материја је она коју он у ликовном смислу открива кроз студирање природе, али и она која је карактеристична за сам материјал од ког прави скулптуре. Према Вазрију – Микеланђеломртва камен преобраћа у живо тело²⁵, чинећи чудо. За њега ликовна представа није само илустрација – он жели да је оживи и да јој да карактер реалног бића. Он превазилази класичну идеализацију и ствара дела невероватног натурализма. На његовој скулптури *Давида* (слика 9) наилазимо на до тада невиђен спој натурализма и идеалистичких идеја. Кроз тело младог Давида, ког он приказује у нешто старијем добу него како је у миту описан, Микеланђело приказује једну измаштану личност са надљудским особинама као потпуно реалну фигуру коју можемо замислити живом. Дечак је претворен у цина са расположењем правог адолесцента. Међутим, увећане руке са израженим венама припадају одраслом човеку, наликују рукама радника у каменоломима. С предње стране његово држање делује самоуверено, док је са свих других страна несигуран. Глава окренута преко рамена нарушава Давидово држање, а његово намрштено лице је бесно и узнемирено. Јунак је приказан не у тренутку тријумфа, како је то било уобичајено, већ је затекнут пред сам чин борбе. Његова

²⁴ Walters Margaret, *The nude male, a new perspective*, Paddingston press, England, 1978, стр. 96

²⁵ Исто, стр. 139

енергија остаје заувек присутна у окамењеној фигури²⁶. На овај начин, Микеланђело је успео да тело прикаже у једном сасвим новом светлу. Оно више није ни симболично, ни идеализовано, није безвремено ни отргнуто од протока времена. Оно је својом формом, материјом и енергијом изашло из света илузије и, условно речено, постало равноправно живом човеку.

У каснијим радовима Микеланђело иде још даље у натурализовању тела. Његове представе постају још песимистичније. Оне нам, кроз узнемирујуће реалистичну материјализацију, дају сурову визију тела као стедишта свега онога што чини људски живот. Он се ослобађа устаљених принципа о лепоти и почиње да *криви* тело. Лепи торзои постају густе и грубе, моћни екстремитети постају тешки и троми. Он тело користи као средство за исказивање сопствених духовних тежњи.



Слика 9. Микеланђело Буонароти, *Давид*, 1501–1504. година

Слика 10. Микеланђело Буонароти, *Страшни суд*, Сикстинска капела, 1536–1541. година

²⁶ Walters Margaret, *The nude male, a new perspective*, Paddingston press, England, 1978, стр. 138-139

На *Страшном суду* (слика 10) људе приказује веома детаљно. Разбацана тела безбројних покојника поново се болно састављају; суве кости и прашина под притиском Светог духа поново постају живо месо. Све изгледа попут поновног, *другог стварања*. Светитељи и мученици изгледају једнако, немоћни и проклети. Њихова тела су остављена на милост и немилост људске моћи поимања прошлости. Христос је у средишту слике. Његово тело, које помало подсећа на Аполона, извор је моћи која уништава свемир. Међутим, и упркос његовом масивном четвртастом трупцу и енергичним покретима руку, чини се да чак и он дели немоћ оних који чекају његову милост. Чини се да је овде Микеланђело дошао до врхунца *антропоморфности*²⁷. Тело је код њега постало слика општег људског страдања, духовног и телесног.

3.6. Тело као *живо месо*

Преокрет који доноси барокна уметност, свест о пролазности и пропадању, условила је настанак представа човека са свим његовим манама и недостацима и са јасно израженом тежњом за разоткривањем карактера. Најупечатљивији примери Рембрантових (хол. *Rembrandt Harmenszoon van Rijn*) аутопортрета одишу психолошком продубљеношћу и утиском бескомпромисног интерпретирања стварности. Посматрајући их стичемо утисак о човеку који стварно постоји такав каквим га сликар приказује. У његовим борама, усијаним очима и дискретној мимици запажамо све оне последице које сам живот ствара. То су оживљени пејзажи бола, патње и борбе која прераста у епску слику човековог бивствовања на планети са свим његовим добрим и лошим странама²⁸.

И када је у питању читаво тело, у бароку се развија један нови вид натурализма, могли бисмо рећи и *материјализам*. Тела на сликама из 17. века изгледају животно и крећу се слободно и енергично. Пагански хероји и хришћански светитељи материјализовани су у потпуности у *телесном ткиву*. Људи се представљају као реалне личности са свим својим овоземаљским карактеристикама, емоцијама и расположењима. Тежи се слици правог човека из живота. Бернини (итал. *Giovanni*

²⁷ Walters Margaret, *The nude male, a new perspective*, Paddingston press, England, 1978, стр. 140-141

²⁸ West Shearer, *Portraiture*, Oxvord university press, New York, 2004, стр. 175

Lorenzo Bernini), на пример, да би ухватио ту природност, иде чак дотле да моделима тражи да се крећу док их црта и ваја. Он не тражи општост већ индивидуалност. Његов Давид (слика 11), за разлику од Микеланђеловог, не поседује ону унутрашњу драму, али зато доноси неки нови карактер ликовном делу. Он ангажује посматрача на један врло непосредан начин. Насупрот динамичној фигури младог Давида, који изгледа као да ће се у сваком тренутку покренути и употребити своје оружје, посматрач почиње да се осећа као да сада он сам добија улогу Голијата. Барокна уметност, као што и у овом примеру видимо, на директан начин укључује посматрача у сам уметнички чин. На исти начин делује и сликарство. Христос и остали светитељи сликани су са истом физичком непосредношћу, истом одлучношћу да код верника побуде најјаче емоције – сажаљење, ужас, занос... Код Рубенса (хол. *Peter Paul Rubens*) наилазимо на изразито сензуалне приказе Христа, али исто такав осећај за телесност показује и код сликања паганских ликова. Каравађо (итал. *Michelangelo Merisi da Caravaggio*) светитеље и Христа слика као обичне људе са улице, док Рембрантови људи, чија су тела истрошена и клонула, немају ништа слично класичним идејама о људском телу²⁹.



Слика 11. Ђовани Бернини, *Давид*, 1623–1624. година

Слика 12. Петер Паул Рубенс, *Персеј ослобађа Андромеду*, 1622. година

²⁹ Walters Margaret, *The nude male, a new perspective*, Paddingston press, England, 1978, стр. 176-177

Уметници Барока идеју о бићу виде управо у представљању људског „меса“. Користе све ликовне елементе у сврху његовог наглашавања. Јаким сенкама обликују изражене мишићне масе; наглашеним покретима подстичу динамику тела; композиција се удаљава од симетрије и на тај начин се још већи значај даје покрету самог тела, а самим тим и његовој изражајности. У овом периоду се појављује и ослобађање од чврсте, мермерне форме, која је преовладала у уметности пре барока. У том смислу, Рубенс је један од најбољих примера. Он је један од највећих сликара *тела-меса* свих времена. Иако су његови ликови углавном засновани на класичним прототиповима, осећај за материју ткива и љубав према мекоти тела у потпуности мења њихове до тада устаљене контуре. Он свесно бежи од тога да кожа има карактер мермерног сјаја и наглашава несавршеност површине људског тела. Фасциниран је свим рупицама и неправилностима на кожи које је чине живом и виталном. Сматрао је да треба сликати све те њене променљивости у боји, текстури, растегљивости. Четку је користио на сасвим посебан начин, веома сензуално, трудећи се да на тај начин, нежним додиривањима површине слике, дочара финоћу и осетљивост коже. Овакав приступ телу дао је један нови начин његовог доживљавања. Оно је овде у комуникацији са оним сензуалним, инстинктивним сферама нашег бића. Посматрач дело може да доживи управо кроз сопствено искуство о људском телу, односно о себи. Овакво тактилно доживљавање тела можемо видети на примеру Рубенсове слике *Персеј ослобађа Андромеду* (слика 12). Она стоји са рукама окованим изнад главе и чека да је Персеј спаси. Њена фигура је представљена са тешким ногама, пуних кукова и масивног струка. Кожа јој је мека и блистава. На Рубенсовим фигурама жене су углавном представљене са малим грудима, али јако израженим куковима и бутинама. Андромедин израз је оличен неком врстом пријатног ишчекивања³⁰. Иако постоје различита мишљења о симболици женских фигура на Рубенсовим сликама, да ли су оне представљане само као симбол плодности и мушког погледа на женско тело, или пак имају и дубље конотације, за ово излагање и није битно. Битна је *моћ такве слике да ликовним средствима и тактилношћу уметника дочара живост материје људског тела у свој његовој природности*.

Уметност барока, дакле, достиже врхунац у тежњи да свет духовног прикаже кроз материјализовано тело. Врло су честе слике мученика које за циљ имају да на

³⁰ Walters Margaret, *The nude male, a new perspective*, Paddington press, England, 1978, стр. 178-180

веома реалистичан начин у посматрачу изазову поистовећивање и верску екстазу. На таквим сликама тело је описано без и најмањег суздржавања. Што је слика бруталнија, то ће доживљај верника бити јачи. У делима Рубенса, Каравађа, Рибере, Бернинија и многих других наилазимо на безброј намучених, исцрпљених тела светитеља, која путем поистовећивања са њиховим патњама на непосредан начин верника доводе у додир са просторима трансценденалности. На овај начин у барокној уметности долазимо до *изједначавања ткива, тела и духа*³¹. Тело је тамо било у нераскидивој вези са душом.

3.7. Представа човека у стегама друштвено - политичких идеја

Питања статуса, моде, друштвеног положаја, нека су од најбитнијих у 18. веку. Представа човека је тако код уметника рококоа углавном потчињена тим друштвеним тежњама. Осећај за слојевитост приказивања људског тела у свим његовим аспектима у овом периоду не долази до изражаја. Код сликара рококоа људска фигура је затрпана гомилом скупе тканине и чипке. Главни означитељ идентитета и статуса тамо је управо гардероба. Овакве појаве произилазе из општег стања друштва, у коме је у то време доминирала буржоазија и кроз чији се начин живота и осликавала једна нова визија човека. То је живот испуњен забавом и живахно декорисаним ентеријерима намењеним лагодном животу. Филозофима тог времена недостају идеје протеклих векова, када се тежило разоткривању дубљих сфера људског бића и када је људско тело било ослобођено стега помодарства и сувишне гардеробе³².

Супротно од рококоа, неокласицизам се више бави људским телом кроз враћање митолошких тема. Међутим, у тим представама нема ни трага оној живости ни дубине материјализације која се виђала у бароку и ранијим епохама. Материјализација неокласичних хероја више личи на хладну површину камена, него на живо људско месо (слика 13). И упркос често веома елегантној и префињеној обради фигуре, те представе остају лишене духа³³. Оне такође не одају утисак ни некакве друге идеје о људском или

³¹ Walters Margaret, *The nude male, a new perspective*, Paddington press, England, 1978, стр. 183-186

³² Исто, стр. 204-205

³³ Исто, стр. 217

надљудском. Ликови су углавном представљени са неком дозом патоса, безизражајности. Грчки богови остају празне љуштуре, строгих линија тела и лица. То су представе које одишу чежњом за неким прошлим временима. Кроз њих су уметници, али и наручиоци покушавали да успоставе контакт са неким изгубљеним идеалима и друштвеним поретком. Људско тело углавном служи као део сценографија на којој се одвија главни наратив³⁴.



Слика 13. Жак Луј Давид, *Леонида код Термопила*, 1814.

Романтизам и реализам такође не доносе неке важне промене у третирању људског тела. За романтичаре оно је симболично и говори о дубоким људским чежњама и сновима. Кроз тело и његова стања се приказују нове фасцинације сновима и мистиком. Уметници се више интересују за стања у којима се људски ум може наћи него за саму суштину бића³⁵. Код уметника реализма тело је пак само један од субјеката реалног света који треба приказати. Људи на њиховим сликама изгледају као да играју задате улоге. То су сцене свакодневног живота, прикази човекових активности без задирања у просторе духовног.

³⁴ Walters Margaret, *The nude male, a new perspective*, Paddington press, England, 1978, стр. 218

³⁵ Исто, стр. 232

3.8. Тело у времену ликовних експеримената

Обележени модерном, крај 19. и почетак 20. века доносе нове тенденције у третирању човека и његовог тела у ликовној уметности. Почевши од фотографије као новог средства изражавања, која умногоме доприноси експанзивној променљивости новог времена, преко настанка безброј праваца истраживања, како концепцијски тако и по питању технолошких средстава, уметност улази у период сталних нових открића и експериментисања – од Ван Гогових (хол. *Vincent Willem van Gogh*) аутопортрета, наглашене потребе за самооткривањем и изражавањем експресивности доживљаја, преко кубистичких разбијених и у крајњој мери редефинисаних фигура на Пикасовим (шп. *Pablo Ruiz Picasso*) сликама, па све до схватања тела као апсолутно симболичке форме у уметности апстракције. Тело у модерној уметности постаје објекат најразличитијих уметничких истраживања. Уметници га узимају као полазиште и кроз њега покушавају да изразе идеје које обухватају све оно што чини свет модерног човека.

Како је у поменутом периоду уметност била хетерогеног карактера, уз развијање различитих праваца развијале су се и различите идеје о људском телу. Импресионизам се, као што знамо, бави искључиво импресијама и ослобађањем слике од академских конвенција претходних стилова. За сликаре импресионизма тело је подједнако битно као и било који други објекат у свету који их окружује. Светлост и покрет су њихове главне преокупације. Код постимпресионизма наилазимо на мало конкретније представе људског тела, међутим, и они се базирају на ликовним феноменима и личној емоцији као најбитнијим питањима стварања. Каснији правци попут кубизма, футуризма, фовизма и других такође тело и човека третирају кроз најразличитије форме личних идеја о уметности и њеном карактеру. Кубизам га рашчлањује и претвара у скуп геометријских облика; циљ је дехуманизовати тело; фовисти га разлажу на колористичке плохе које добијају карактер чисте ликовности; експресионисти разарају контуре тела и деконструишу га. Спектар појава у овом периоду је веома богат различитим приступима. Као што видимо, тело као мотив је у великој мери као и сви други мотиви потчињен ликовно – естетским идејама

различитих праваца. Уметници често инсистирају на томе да оно није ништа светије и значајније од било ког другог предмета вештачког или природног порекла.³⁶

Међутим, у делима појединих уметника можемо пронаћи изражену тенденцију ка стварању представа испуњених садржајима хуманог. На пример, у скуптурама Огиста Родена (франц. *François-Auguste-René Rodin*), које представљају веснике модерног вајарства, можемо видети тежње за приказивањем духа и емоција управо кроз форму тела. Он људску фигуру ослобађа стега академизма и на један нови, у ликовном смислу слободнији начин, успева да у камену и другим вајарским материјалима овековечи ту неухватљиву енергију људског бића.



Слика 14. Амедео Модилјани, *Jeanne Hebuterne*, 1919.

Слика 15. Хаим Сутин, *Жена у ружичастом*, 1924.

Идеја о људском духу овековеченом у слици заокупљивала је и Модилјанија (итал. *Amedeo Modigliani*). На његовим сеновитим портретима и актовима ослобођеним тежине телесног присуства уочавамо чисто присуство духа (слика 14). Он тражи искључиво суштину личности. Не интересује га материјални свет, па тако његове фигуре и немају карактеристике *меса*. Оне су сведене, лаке, скоро као да лебде у

³⁶ Walters Margaret, *The nude male, a new perspective*, Paddington press, England, 1978, стр. 256

поетичним просторима. Међутим, и упркос томе, оне ипак чувају осећај о присутности сликане особе.

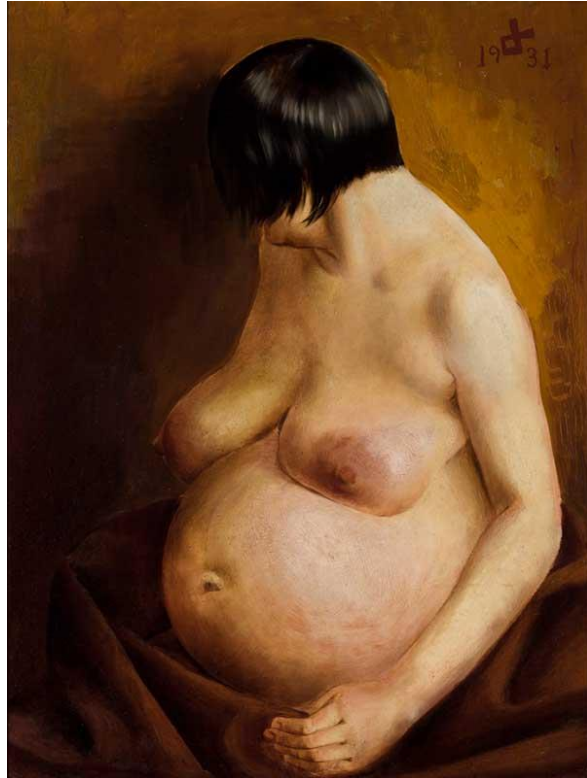
Његов пријатељ у то време, Сутин (франц. *Chaim Soutine*), иде супротним путем. Он наглашава *телесно*. На његовим моделима (слика 15) *месо* као да *пулсира* пред очима посматрача. Слично као на представама рашчечених животиња, и када слика живе људе, он ткиво материјализује до те мере да се ствара привид живог прокрвљеног меса. Тело и лице својих модела ни најмање не штеди свог експресивног геста којим их разара до крајње границе, али задржава тај осећај пуноће и чврстине људског тела, као и његове енергије. На тај начин, супротно од Модилјанија, и Сутин долази до представе која *пулсира* људском енергијом.

Аустријски уметник Егон Шиле (нем. *Egon Schiele*) је створио радове који су постали иконичне слике европске културе 20. века. Главна преокупација овог уметника било је управо људско тело. Он је наго тело (слика 16), било да је сликао моделе или сопствени акт, издвајао из околине, ослобађајући слику сувишне позадине. Сва концентрација код њега је усмерена управо на тело, на човека. То је први пут да се у историји сликарства наилази на такву врсту композиције. Наглашавајући телесност, мускулатуру, скелет, он од младих дана истражује границе тела, његове механизме и симболику. У његовим представама видимо суочавање са различитим траумама сексуалне, емотивне, духовне природе³⁷. Његова тела успостављају и однос према феномену ружноће. Она су праве слике онога како би можда изгледала унутрашњост човека у физичком свету, са свим његовим страховима и фрустрацијама.

Уметник немачког експресионизма, Ото Дикс (нем. *Otto Dix*), инспирисан доживљајима из Првог светског рата и каснијих туробних времена европске историје све до Другог светског рата и нацистичких грозота, углавном слика људе (слика 17). Његове представе човека су најчешће мрачне. Он критикује нехумано друштво кроз осликавање живота социјалних група са маргина. На његовим сликама видимо проститутке, просјаке, инвалиде рата... Они су углавном представљени у облику тешких, веома *меснатих*, деформисаних људских прилика. Он нема поштовања према телу какво су имали уметници ранијих периода. Дикс до најбруталнијих детаља

³⁷ Tobias G. Natter and Eliyabeth Leopold, *Nude men, from 1800 to the present day*, Leopold Museum, Vienna, 2012, стр. 205

осликава пропало тело. Лица на његовим сликама су искривљена, пуна мрака. Тела су често морбидна, деформисана услед тешког живота. Посматрач не може да не остане затечен пред призорима са његових слика, који одишу горким али реалним животом, пуним људске драме.



Слика 16. Егон Шиле, *Аутопортрет*, 1910.

Слика 17. Ото Дикс, *Трудница*, 1931.

3.9. Постмодернистичко тело

Од друге половине 20. века па све до данас, у времену постмодерне и свега онога што се најшире може назвати савременом уметношћу, наилазимо на једно ново преиспитивање тела и његове функције у друштву. Људско тело постаје објекат масовне медијске и тржишне експлоатације културе, која на њега гледа као на објекат лишен интимности и индивидуалности. Такође, под утицајем све већег конзумеризма долази до отварања питања биолошког статуса тела савременог човека. Тело се такође посматра и кроз призму различитих теорија попут феминизма, сексуалних слобода, родности и идентитета. Честа је појава да се оно као мотив инструментализује у сврху исказивања одређене идеологије. У свеопштој какофонији савремене уметности тешко

је успоставити један принцип по питању било ког мотива или теме, па тако и тела. Примери које ћемо поменути се карактеришу ликовним и значењским особинама које се доводе у везу са докторским уметничким пројектом *Простори људског присуства*.



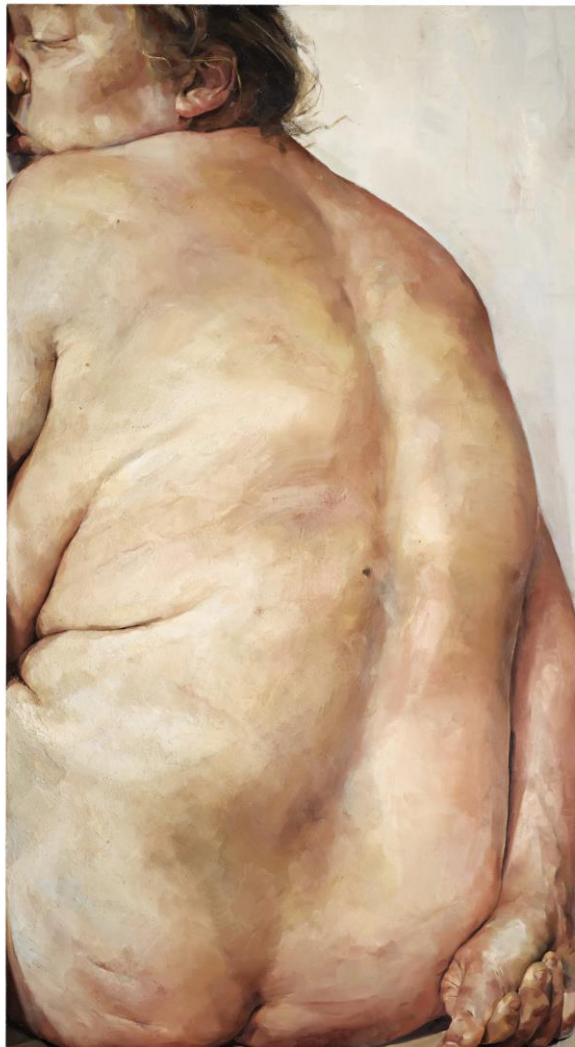
Слика 18. Дејвид Хокни, *Маринка*, 1977.

Слика 19. Луцијан Фројд, *Leigh Bowery*, 1990.

Дејвид Хокни (енгл. *David Hockney*) тело види у интимистичкој атмосфери (слика 18). Он слика своје пријатеље и чланове породице. У духу поп-арта њега занимају свакодневне ствари које можемо тумачити и кроз различите социолошке контексте. Ликови на његовим сликама су актери обичног живота затечени у својим дневним активностима. Луцијан Фројд (енгл. *Lucian Freud*), међутим, од људске фигуре тражи опипљиву материјалност (слика 19). Њега бисмо могли да назовемо сликаром *живог меса*. Те фигуре нас пре свега освајају убедљивошћу своје материјализације, која сведочи и о духовном присуству индивидуе, без обзирања на њен идентитет.

На крају, Џени Савил (енгл. *Jenny Saville*) често узима тело деформисано савременим начином живота. На огромним форматима, она ствара представе које посматрача доводе скоро у непријатну ситуацију (слика 20). Суочавајући га са толико

предимензионираном сликом реалног, неуплећаног тела, она га на директан начин подстиче и на преиспитивање и личних ставова о човеку и смисла његовог постојања³⁸. Као и Савил, и Чак Клоус (енгл. *Chuck Close*) се бави предимензионираним људима (слика 21). У његовом случају је то само лице. У духу фотографског реализма Клоус увећава људско лице до те мере да оно, када му се приближимо, прелази скоро у апстрактну форму. Цртајући све боре и флеке које постоје у текстури коже он поставља форму испред духа. Тело постаје предмет материје, а мање чувар идентитета и бића³⁹.

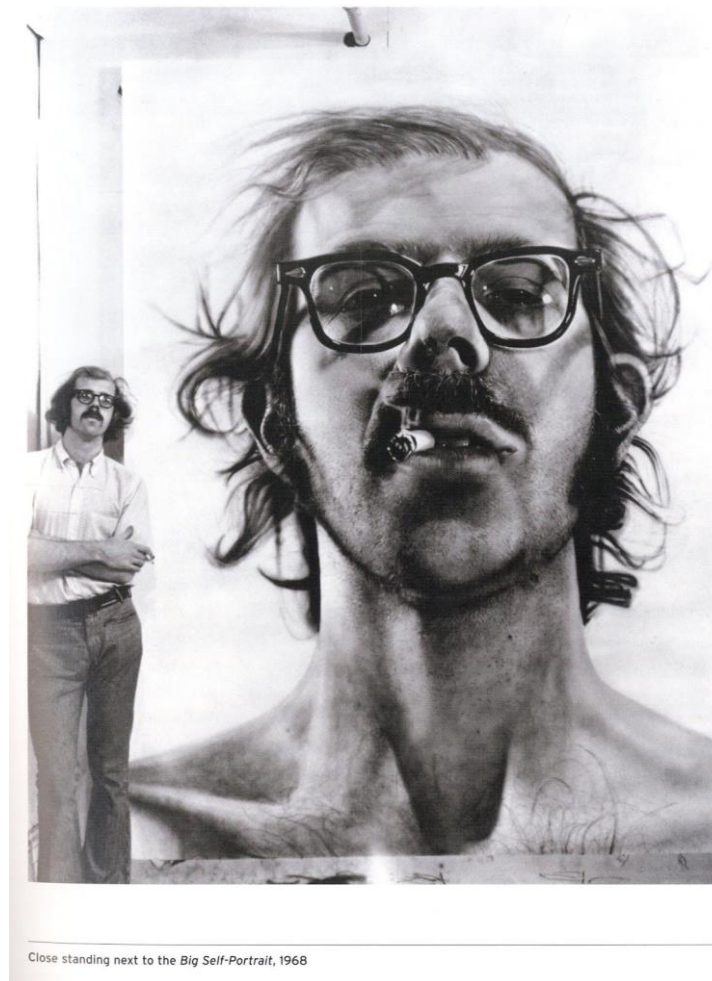


Слика 20. Џени Савил, *Juncture*, 1994.

³⁸ West Shearer, *Portraiture*, Oxvord university press, New York, 2004, стр. 213

³⁹ Исто, 215

Као што видимо, контексти у којима се људско тело представља у савременој ликовној уметности су различити. Начини на који се оно третира у естетско ликовном смислу су, као и савремена уметност уопште, такође разноврсни. Оно што је за овај докторски уметнички пројекат битно јесте константна потреба уметника да кроз форму људског тела прикажу одређене садржаје који се тичу људског унутарњег живота и виталност тела као свевременог мотива за истраживање простора људског духа.



Слика 21. Чак Клоус, *Аутопортрет*, 1968.

4. Генеза пројекта

Пројекат *Простори људског присуства* обухвата целокупно истраживање којим сам се бавио током докторских уметничких студија. Идеје које се у оквиру њега истражују налазе се и у ранијим периодима мог рада. Оне су се већ на основним и мастер студијама на Факултету ликовних уметности углавном базирале на анализи људског тела. Централни мотив у почетку је представљало само лице. Већ тада се на мојим радовима оно посматра као објекат издвојен из простора. Композиција је фронтална, симетрична, мада још увек портретски третирана. Иако је околина изузета, на раним радовима формат подлоге остаје граница представе, док се касније та граница губи и лице почиње да испуњава читаво видно поље формата. То питање композиције и њеног смисла ће остати једно од најбитнијих за мој рад и на мастер студијама, као и за целокупни докторски уметнички пројекат.

Почетак рада на овом мотиву на крају основних студија карактерише се углавном цртежима угљеном на папиру. У почетку су то били најчешће аутопортрети, где је лице посматрано кроз идеју универзалног типа, без тежње за портретском сликом. Цртеж је експресиван са идејом да се преиспитају и утврде лични ликовни нагони, пре него да се говори о психологији лика. На мастер студијама то истраживање се наставља такође само у виду цртежа. Главни мотив остаје лице, с тиме што се истраживање шири са аутопортрета на лица других људи. У току мастер студија настало је неколико серија лица у техници угљен на папиру и платну различитих димензија: од 35x50 до 160x120cm. У овом периоду су установљени неки од концепцијских принципа слике који ће бити окосница мог рада све до данас. Лице је скоро почело да излази из формата, поништавајући позадину; карактер представе је уопштен, архетипски, тежи се општој идеји о хуманости; цртеж је основа грађе слике⁴⁰. У овом периоду је, међутим, сама структура телесног прилично била запостављена. Идеја о људском присуству се градила на експресивности ликовног израза, као и на изражајности физиономије.

⁴⁰ Мисли се на слику као дводимензионалну ликовну представу, не као на дело у некој од сликарских техника.



Слика 22. Антанасије Пуношевац, *Простори лица*, Галерији КЦСГ, 2016.

У галерији КЦСГ, у фебруару 2016. године приказана је изложба *Простори лица* (слика 22), која је обухватала неколико серија цртежа насталих на мастер студијама. Већ ту је био наговештен пут којим ће се кретати и докторско уметничко истраживање. Питања која су разматрана на тој изложби тичала су се уопштености људског лика, присутности човека као универзалне фигуре кроз његову физиономију, архитектуре лица (тела), односа посматрача и ликовне представе, питања предимензионирања, редефинисања материје.

Како је моја лична потреба за структуром материје била јака и у току мастер студија, почетак докторских студија је облежен и искорак у нове технике које су за циљ имале додатни терен истраживања, где би материја могла да се обогати бојом и текстуром. Дотадашња употреба угљена се показивала као недовољно адекватна за постизање пуноће људског лица у телесном смислу. С обзиром на лично засићење угљеном као материјалом који сам користио дужи низ година, али и на његова природна ограничења, као и на потребу да се лице и материја третирају више кроз масу и телесну структуру, следећи корак био је увођење акварела. Први радови настали на

докторским студијама, који се по концепцији не разликују много од претходних радова, припадају серија *Лица* (акварел) на формату 70x85cm. Они се по композицији и значењском карактеру нису много променили у односу на претходне радове, али се у третирању форме видела знатна разлика. За разлику од дотадашњих радова, нови цртежи су почели да добијају више на пластичности форме. Укључивање акварела је покренуло низ нових идеја, па је у следећем стадијуму истраживања уведено и уље на платну. Оно што је био главни повод за прелазак на уље на платну је потреба за ширим спектром средстава за обликовање материје и форме. Радови на мастер студијама су били прилично стилизовани по питању пластичности и материјализације, цртачки гест је био носилац изражајности. Идеју о присуству представе кроз енергију и симболичност људског лика било је потребно надоградити и *телесном присутношћу*. Са почетком докторских студија појачава се и моја потреба за формирање треће димензије и појачаним осећајем телесности. Циљ постаје да се лице више не представља у том скоро знаковном карактеру, већ да оно постане и својом материјом део простора посматрача (сликаном материјом, прим. аут). Значајна промена у карактеру форме јавља се на сликама у техници уље на платну које су настајале 2016. и 2017. године. Ове слике су рађене на формату 160x210 cm. На њима се већ знатно мења карактер представе. Лица су сада много мање стилизована. Структура лица постаје *меснатија*, иако и даље не иде ка натурализму. Боја у дискретном тоналитету доприноси материјализацији.

На овим радовима такође до изражаја долази и тактилност текстуре сликане површине. Како је питање материје веома битно за овај докторски уметнички пројекат, треба нагласити да се моћ слике, поред елемената као што су формат, композиција, карактер физиономије, темељи и на сликаној материји. Управо то је најбитнија промена која се уочава на радовима насталим током докторских студија. Док се у претходним периодима ликовност базирала углавном на експресији цртежа и његовој компресованој енергији, у новијим радовима се појављује потреба за структуром. У том смислу, површина лица постаје вибрентнија. Почине да се појављује потез четкице, који за циљ има представљање живе, покретљиве материје. Због тога се уље на платну показало као најадекватнија техника, која ми је давала могућност сједињавања цртачког поступка, који је наставио да буде носилац истраживања, са новим елементима

структуралног приступа сликаној површини. Целокупан процес се заснива на константном редефинисању цртежа, као и услојеном грађењу материјалности мотива.

Поред психолошког утицаја који изазива изражајност лика, сада се јавља и утисак о телесном присуству представљене личности. Насликани људи и даље задржавају карактер безвремених, универзалних ликова, међутим, сада њихов простор почиње и у материјалном смислу да излази у реалан простор посматрача. У концепцијском смислу, промена која се дешава се односи на повећавање присуства хуманог у представи, за разлику од ранијих радова који су били више мистичне, скоро тотемске представе човека и које су тежиле евоцирању садржаја из колективног несвесног кроз приказивање лица као архетипске форме. На новијим радовима се задржавају све те карактеристике и идеје, али се представи даје и шири контекст. Тај контекст се пре свега односи на питања емпатије и положаја људског духа у савременом свету. Дакле, задржавајући идеју о људској фигури као објекту универзалног карактера, на докторским студијама мој рад покушава да кроз такву форму произведе простор опште емпатије – како кроз садржаје уткане у значење и форму слике, тако и кроз целокупни концепт постављања радова у реалном простору. *Простори лица прерастају у просторе људског присуства.*

Прва у низу изложби на којима су презентовани радови докторског уметничког пројекта одржана је 2018. године у Уметничкој галерији у Крушевцу. На њој су изложени акварели и уља на платну. Сви радови су као једини мотив имали лице. Назив изложбе је био *(Само)посматрање* (слика 23 и слика 24). Од лица као елемента митолошко-симболичног карактера овде се прелази на лице као простор преиспитивања личних и колективних односа према човеку и животу. Историчарка уметности Лепосава Стругаревић у тексту за каталог изложбе наводи : *Док целокупна фигура представља човека у окружењу, у датој стварности, сама глава је база и средиште свих човекових тежњи, хтења, место где је усредсређена сва његова (духовна) бит.*⁴¹

⁴¹ Стругаревић Лепосава, *(Само)посматрање*, текст из каталога изложбе *(Само)посматрање*, Уметничка галерија у Крушевцу, Крушевац, 2018.



Слика 23. Антанасије Пуношевац, *(Само)посматрање*, Уметничка галерија, Крушевац, 2018.

(Само)посматрање се ишчитава и у контексту посматрања и самопосматрања, а и саме те две релације се поново односе и на насликаног и на посматрача. Циљ је да се посматрач суочи са дубином људског лика на слици која је у исто време загледана у себе, али и у њега. Загледањем у представу, у посматрачу би требало да буде побуђена потреба и за загледањем у себе. *Може се рећи да се кроз (само)посматрање онај који гледа ставља у позицију портретисаног, те се развија и емпатија, дословно уживљавање у лик (односно дело).*⁴²

⁴² ИСТО



Слика 24. Антанасије Пуношевац, *(Само)посматрање*, Уметничка галерија Крушевац, 2018.

Како је идеја докторског уметничког пројекта све више гравитирала око феномена *људског присуства*, нови корак у мом раду био је ширење представе са лица на тело. Паралелно са радом на две претходне серије радова, започета је и серија акварела на којима се по први пут уз лице појављује и већи део људског тела. Ти радови задржавају карактеристике претходних цртежа по питању идеје о човеку и циљева које та представа има. Укључивањем тела се наглашава идеја о људском присуству. Сада се простор хуманог не налази више само у лику, већ читаво тело постаје терен потраге за емпатијом. Тај простор се такође наглашава начином компоновања где је тело кадрирано тако да никада није целом својом површином у формату, већ одређеним деловима излази из њега или га додирује. На овај начин се постиже већа тензија коју представа ствара, а и стиче се осећај да насликана фигура покушава да пробије оквири слике и скоро изађе у реалан простор посматрача, чиме се још више усложњава питање присуства. Нови радови су такође рађени у сведеном колористичком спектру са наглашавањем црвено-ружичастих тонова у циљу

наглашавања телесности. Тела која су представљена различитих су животних доба, од беба до људи у позним годинама.



Слика 25. Антанасије Пуношевац, *Архетипски карактери*, Галерија Коларац, 2019.

Као природан след из горе описаних акварела произашле су и слике у техници уље на платну. Оне су такође као мотив имале читаво тело, а ликовно су наставиле континуитет серије *Лица* у уљу на платну. Док су акварели били претежно мањих формата од 100 до 180цм, уља на платну су била величине 210х260цм. Као и у претходним радовима, предимензионирање мотива имало је за циљ наглашавање идеје о саживљавању посматрача са представом и стварање простора несвакодневног карактера, у циљу побуђивања посматрача. Ти радови су први пут приказани на изложби под називом *Архетипски карактери* (слика 25 и слика 26), која је била приређена у Галерији Коларчевог народног универзитета, у јуну 2020. године. Изложба означава тренутак преласка са лица као доминантног мотива на читаво тело. У поставци су се нашле неке од слика и акварела из серије лица, као и нове слике на којима су се налазила тела.



Слика 26. Антанасије Пуношевац, *Архетипски карактери*, Галерија Коларац, 2019.

Након изложбе у Коларцу, моје истраживање се наставља искључиво кроз целу фигуру тела. Оно се остварује кроз више серија акварела и уља на платну различитих формата. Финална изложба као закључак целокупног докторског уметничког пројекта била је приређена у Галерији УЛУС, у септембру 2020. године (слика 27 и слика 28). На њој су представљени нови радови у техници уља на платну и акварела, а идеја о *просторима људског присуства* је доведена до највишег нивоа. Сlike које су изложене су биле великог формата: најмања 260x210цм, највећа 280x420цм. Поред њих, изложени су и црно-бели акварели малих формата (између 30 и 100цм). Радови са ове изложбе су као наставак претходног процеса у великој мери слични претходнима, са још наглашенијом материјом тела. Они се у одређеној мери удаљавају од уопштавања и својим дискретним натурализмом постају још ближи посматрачу. Међутим, иако су тела на најновијим сликама прилично материјализованија, она задржавају одређену дозу универзалности. Она су и даље у великој мери архетипске представе, само што сада функционишу и на нивоу материјалног. На тај начин се још више појачава осећај *присуства* и њихова моћ којом утичу на посматрача. На овој последњој серији радова до изражаја долази и структура материје. Површина тела услед дуготрајног грађења и

редефинисања почиње да трепери и одаје утисак пулсирања живог тела. То пулсирање такође потврђује и идеју о људском присуству. Професор Радомир Кнежевић у тексту за каталог наводи: *Поступком услојавања, наношењем и скидањем сликарске материје, аутор уграђује неку врсту тензије и унутрашњег притиска*⁴³. Управо је та унутрашња тензија најбитнији елемент овог ликовног истраживања, поред предимензионирања, психолошког утиска сликаних ликова и њихових покрета, цртачког поступка, емпатије која произилази из суочавања са огољеном представом човека као таквог.



Слика 27. Антанасије Пуношевац, *Простори људског присуства*, Галерија УЛУС, 2020.

Акварели изложени у Галерији УЛУС представљају мали искорак у процесу који је праћен на целокупним докторским студијама. Као контратежа стално *затегнутој* и *чврстој* форми, која је претежно била у центру мог интересовања, јавља се потреба за разуђивањем фигуре тела. Овај процес је био започет још на ранијој серији акварела у боји, од којих су неки били изложени у галерији Коларац. Овде идеја о деструкцији форме тела долази до још већег нивоа, па се појављују радови на којима се тело назире

⁴³ Радомир Кнежевић, *Простори људског присуства*, текст у каталогу за изложбу *Простори људског присуства* у Галерији УЛУС, Београд, 2020.

само у флекама различитих валерских вредности. Овакав израз је такође резултат потребе да се људско тело још више оживи, разигра и да се постигне још директнија комуникација са посматрачем. Та комуникација се заснива на елементима као што су непосредност ликовног приступа, експресивнији израз фигуре, наглашенији покрет ... Ови радови такође представљају и увод у нова истраживања која ће се наставити након завршетка рада на докторском уметничком пројекту.



Слика 28. Антанасије Пуношевац, *Простори људског присуства*, Галерија УЛУС, 2020.

5. Човек данашњице и потреба за емпатијом

Пројекат *Простори људског присуства* своје полазиште у великој мери проналази у питањима и феноменима који се тичу положаја човека у савременом свету. У времену масовних медија, глобализације и претварања света у такозвано глобално село, људи као духовна, друштвена бића све више губе своју примарну особину комуникације. Поред изостајања међусобне комуникације између људи, савремени човек се суочава и са кризом комуникације са самим собом. Услед све бржег протока информација, као и захтева за њиховим конзумирањем, људи почињу да заборављају на суштинску комуникацију и живи контакт, који је испуњен емоцијама, саосећањем, разумевањем и разменом енергије. Савремена комуникација се своди на дигитализовану размену информација, њихово прегледање и складиштење, без покушаја за дубље разумевање и уграђивање у лично искуство. Човек постаје апатичан, без жеље за било каквом интеракцијом и истраживањем света. Теоретичар културе и књижевности Михаил Епштејн (енг. *Mikhail Naumovich Epstein*) у својој критици постмодерне каже: *Тај „трауматизам“, изазван растућом диспропорцијом између човека чије су могућности биолошки ограничене и „конзервативне“ и човечанства које је неограничено у својој техно-информационој експанзији, доводи и до постмодернистичке „осећајности“ – равнодушности, отупелости према свему што се дешава. Постмодерна индивидуа је отворена за све – али, све прима само површно, не покушавајући чак ни да продре у дубину ствари, у значења знакова.*⁴⁴ У наставку Епштајн стање савременог човека и културе упоређује са оним из времена модерне: *Постмодернизам је култура лаких и брзих додира, за разлику од модернизма, у којем је деловала фигура бушења, продирања унутра, преоравања површине. Зато се испоставља да је категорија реалности, као и свако мерење у дубину, одбачена – јер она претпоставља разликовање реалности од слике, привида, знаковног система. Постмодерна култура се задовољава светом симулакрума, трагова, означитеља, и прихвата их такве какви јесу, не покушавајући да допре до означеника. Све се усваја*

⁴⁴ Епштејн Михаил, *Постмодернизам*, Zepher Book World, Београд, 1998, стр.96

*као цитат, као условност, иза које се не смеју тражити никакви извори, почеци, порекло.*⁴⁵

У оваквом свету површности и привида човек постаје само још једна информација без изузетног значаја и са могућношћу сложености анализе само у случају конкретне користи за конзумента. Метафизички простори људског духа су за савременог човека такође велика непознаница. У материјалистичким жељама и мотивима губи се сваки траг трансцендентности. Хуманост и сентименталност као да постају архаичне појаве, којих се савремени човек хедонистичких стремљења присећа скоро са гађењем. Свест о другоме прекривена је густом мрежом исплетеном од безброј садржаја и идеологија, које се шире кроз масовне медије и интернет мрежу, усађујући човеку идеје саможивости, отуђености, инфериорности. Самопотврђивање и задовољавање личних потреба главни су мотиви савременог човека. Управо у тим мотивима препознајемо и ону свевремену борбу човека са временом и пролазношћу. У тој борби друштво се одрекло религије, духовности, сентименталности, па чак и љубави и других великих осећања. Сва оруђа којима се данас боримо за непролазност су у ствари оруђа материјалне и биолошке природе. Под утицајима капитализма и потрошачког друштва људи су посегнули за средствима која би им олакшала живот, донела комфор, продужила младост њихових тела, задовољила сва њихова чула. У том привидном тријумфу у борби са животом полако се заборавља на друге људе. У том привиду задовољства, у коме материјално преузима доминанту над духовним, човек постаје жртва личних избора и, попут читаве цивилизације, почиње да личи само на још један артефакт технолошке будућности.

Идеја овог докторског уметничког пројекта се великим делом базира на жељи да се успостави једно другачије виђење човека и његовог духовног статуса. Враћањем на примарно, архетипско у посматрачу би требало да се покрену ти заборављени процеси саосећања, баш кроз колективно сећање, јер је то оно што смо наследили и што сви носимо у себи, чак и савремени човек дигитализоване стварности.

Антропологија људског тела се у том циљу намеће као неприкосновени мотив. Колико год да се савремено друштво удаљило од извора свог постојања, веза са телом као не само физичком љуштуром у којој је похрањена наша психа остаје и даље

⁴⁵ Епштејн Михаил, *Постмодернизам*, Zepher Book World, Београд, 1998, стр.96

нераскидива. Од када можемо да пратимо развој људске цивилизације, она има незаобилазан утицај у свим сегментима живота. У многим традицијама постоје најразличитија веровања која се повезују са људским лицем и телом. И данас можемо наићи на веровање у *урокљиве* очи, и то не само код примитивних племена него и у цивилизованим земљама, скоро свуда: у целој Европи, у удаљеној Азији, у афричким џунглама, код америчких Индијанаца. Ова појава је универзалног карактера и произилази из веровања да се кроз тело испољавају сабрани садржаји колективног, несвесног и свих оних веза које постоје у људској врсти од постанка првог човека. Оно функционише као архетипска форма сачињена од вековног акумулирања сазнања о човеку и начинима његовог бивствовања. Све што је основа људског постојања са његовим физичким и духовним манифестацијама уписано је у конструкцији архитектонике тела. Управо због тога осећање емпатије и спознаје не везујемо условно за познавање персоне. Та општост људске фигуре нам омогућава да наша перцепција превазиђе различитости по питању раса, националности, временских ограничења, и да, упркос непостојању некад ни физичке близине, можемо да спознамо природу једног људског бића.

Емпатија је један од битних проблема којим се ово истраживање бави. Појам емпатије можемо разматрати и кроз значење и концепцијску идеју рада, али и са теоријско-ликовног аспекта. Сам термин емпатија је изведен из грчке речи *εμπάθεια* (*empathia*, са значењем *психичка наклоност или саосећање*). Овај термин су адаптирали Херман Лоц (нем. *Rudolf Hermann Lotze*) и Роберт Вишер (нем. *Robert Vischer*) чиме су формирали немачку реч *Einfühlung* (*саосећање*), коју је на енглески превео Едвард Тиченер (енгл. *Edward Titchener*) као емпатија. Термин потиче из естетике. Немачки филозоф и психолог Теодор Липс (нем. *Theodor Lipps*) почетком 20. века је увео израз уживљавање (нем. *einfühlung*), у енглеском преводу *empathy* (*емпатија*), да би њиме означио *уношење* (путем интуиције и моторне мимике) властитих осећања и ставова у неко уметничко дело или природну појаву. Емпатија у естетици подразумева емоционално стапање особе са објектом свог естетског доживљаја. Мада је за појаву уживљавања парадигматична емпатија у рецепцији уметничког дела, по Липсу, ова појава је општија и јавља се ван сфере уметничког. Емпатија се разликује од симпатије у томе што се симпатија заснива на пасивној вези,

док емпатија обично укључује много активнији однос и покушај да се разуме друга особа.⁴⁶

У погледу значења и симболике слике, емпатија се односи на смисао представе и њен међусобни однос са посматрачем схваћен кроз психолошке теорије. У том смислу идеја је да се произведе утисак стварне, реалне емпатије код посматрача, попут оне коју доживљавамо у контакту са живом особом. Резултат таквог односа би требало да буде остварење простора испуњеног идејом о хуманости и људског присуства. У психологији емпатију треба разликовати од саосећања. Када говоримо о саосећању, требало би да знамо да код њега постоји дистанца између изворних осећања и онога ко осећа. У књизи *Наше намере и осећања*, Бојана Шкорц и Предраг Огњеновић наводе: *Ту (код саосећања) постоји јасна граница између два субјекта – један проживљава, а други саосећа. Код емпатије као да се два субјекта стапају у један који проживљава осећања.*⁴⁷

Емпатија се у овом докторском уметничком истраживању сагледава кроз призму универзалности људских осећања и њиховог препознавања. Такав феномен емпатије, која надилази границе познатог и непознатог и произилази из чисте људске осећајности, можемо уочити на фотографијама Марка Карангера (енгл. *Marc Caranger*). Он је, присиљен да буде у једном алжирском логору током рата за независност, направио преко 20000 портрета Алжираца који су тамо били стационирани. Задатак је био једноставан – направити документарну фотографију сваког човека у логору. Међутим, приликом фотографисања жене су морале да скину вео са лица, који је део њихове вековне традиције. Скидање тог вела њима је представљало срамни чин и потпуно понижење. Гледајући фотографије тих жена (слика 29), не можемо да не приметимо неку врсту презира и неприхватања којим њихова лица зраче. Сам уметник је рекао: *They were firing at me with their eyes*⁴⁸. Посматрач, који је сада на великој

⁴⁶ Речник појмова ликовне уметности и архитектуре, Том 2, Српска Академија наука и уметности, Завод за уџбенике, Београд, 2020, стр. 77

⁴⁷ Огњеновић Предраг и Шкорц Бојана, *Наше намере и осећања*, увод у психологију мотивације и емоција, Завод за уџбенике, Београд, 2012, стр. 220

⁴⁸ Слободан превод: „*Стрељале су ме својим очима*“ James Estrin, *Unwilling Subjects in the Algerian War*, доступно на: http://lens.blogs.nytimes.com/2010/05/14/showcase-161/?_r=0, преузето: 20. Јуна 2021.

дистанци од датог догађаја у сваком смислу (просторно и временски), може вероватно да доживи исти такав осећај о коме говори фотограф, и то само посматрањем фотографија.



Слика 29. *Marc Caranger, портрети алжирских жена, 1954–1961.*

6. Од колективног несвесног до простора универзалне емпатије

Људи приказани на мојим радовима, као што је већ речено, нису конкретне личности. Они, поред обележја која означавају припадност одређеном друштвено-историјском тренутку, немају ни психолошки карактер индивидуе. Не показују конкретно расположење, емоцију, жељу или хтење. Изрази лица су углавном смирени, а покрети делују успорено. Призори неретко дају осећај залеђености. Тај осећај се наглашава загледаним погледом, који гледа директно у посматрача, али је једнако и загледан у имагинарни простор слике. Насликане фигуре, иако не представљају конкретне личности, ипак сведоче о живом човеку. Они ипак изазивају осећај присуства, а то се дешава управо захваљујући архетипским садржајима које људска цивилизација баштини, а које могуће читати у физиономији и енергији људског тела.

Овакав вид ликовног истраживања је у великој мери заснован на интуитивном трагању које залази у просторе несвесног. По Карлу Густаву Јунгу (нем. *Carl Gustav Jung*) – *Појам несвесног најпре се ограничава на то да појасни стање потиснутих или заборављених садржаја. Код Фројада несвесно, мада оно – барем метфорички – већ наступа као активни субјект, у суштини не представља ништа до сабирно место управо ових заборављених и потиснутих садржаја, и само на основу ових има практични значај. У складу са тим оно (несвесно), према овом схватању, искључиво је личне природе, мада је, с друге стране, већ Фројд видео архаичко-митолошки начин мишљења несвесног.*⁴⁹ Иако је један површински слој несвесног сигурно личне природе, оно, међутим, почива на једном дубљем слоју, који не потиче из личног, с обзиром на то да се сматра да је урођен. Овај дубљи слој представља такозвано *колективно несвесно*. Одабрао сам израз „колективно“ јер ово „несвесно“ није индивидуалне, већ опште природе, што значи да оно, насупрот личној психи, има садржаје и видове понашања који су свуда и код свих индивидуа *cum grano salis*, исти. Другим речима, оно је код свих људи себи самом идентично и тиме чини једну, у сваком присутну општу душевну основу надличне природе (Карл Густав Јунг).⁵⁰ Садржаји

⁴⁹ Карл Густав Јунг, *Архетипови и колективно несвесно*, Народна књига, Београд, 2015. Стр. 13

⁵⁰ исто

колективног несвесног су архетипови (грч. *ἀρχέτυπον* – праузор, праслика, праоблик, од *ἀρχέ*, први и *τυπον*, облик, слика) ⁵¹. То су древне, исконске слике и типови који постоје одвајкада. Архетип означава свеопшти, наслеђени оквир целокупног искуства. То су урођени обрасци мишљења, осећања и делања, настали као резултат вековима таложеног искуства бројних генерација предака; у ширем смислу, првобитни модел, прототип, праузор или пратип. *Јунг и каснији истраживачи, као што су Мирче Елијаде, Франсоа Ебер-Стивенс и други, показали су да се Архетип најизразитије јавља у духовним и езотеричним системима, као и у уметничким покретима који су у односу са њима. Духовним и езотеричним системима европских и ваневропских цивилизација заједничко је то да симболичке изразе, узоре и представе стварају обједињавањем три принципа: принципа облика, принципа употребе и принципа моћи. Принцип облика се открива у уређењу визуелних, говорних, писаних и звучних симболичних израза, узора и представа ... Принцип употребе указује на улоге архетипа у животу човека, стварању и постојању људских заједница ... и односу човека према природи, космосу, светлим и тамним странама људског духа, свету богова и недокучивом ... Принцип моћи је магијски принцип. Он указује да се од архетипа очекује, поред симболичког и психолошког деловања, деловање на ствари, бића и појаве у физичком, животном, духовном простору и времену.*⁵²

Да би се постигао што универзалнији однос посматрача и слике, потребно је било фигуру, односно лице, прочистити од свега индивидуалног. У таквој ситуацији, добијамо простор општег препознавања и могућност повезивања са оним исконским садржајима људског духа који није замућен било каквим сликама пролазности. На тај начин, тело и лице постају универзални објекат, преко кога посматрач, суочавајући се са огољеном сликом човека, добија могућност доживљавања не само човека као таквог, већ целокупног његовог живота.

Слика човека није само поглед на особу, она је у ствари и простор на коме су акумулирани садржаји људске духовне историје од постанка првог човека. Из оваквог уверења моје истраживање покушава да разоткрије баш тај простор који је испуњен

⁵¹ Речник појмова ликовне уметности и архитектуре, том 1, Српска Академија наука и уметности, Завод за уџбенике, Београд, 2014, стр. 211

⁵² Исто стр.212

заједничким сећањима, догађајима који се вековима понављају по истом принципу, митовима, есенцијалним људским потребама и стањима. Историчарка уметности Мира Вујовић у каталогу за изложбу *Грандиозна емпатија* у галерији Луцида наводи : *Један од визуелних утисака је да тела левитирају у инкубаторима, инсинуираних кадрова, футуристичких кинематографских решења. Овим се потврђује дистопијски контекст, у коме се чува и мумифицира тело и биће, као физичка запремина која похрањује и баштини цивилизацијске генетске кодове, антропоцентрична обележја, сублимирани садржаји. Истовремено се реферира на прошлост, сачувани материјал који бисмо могли реанимирати у неком далеком или блиском будућем тренутку по потреби. Деконструишу се границе строго прошлог и садашњег, реалног и метафизичког, па лако можемо узети Маркесов принцип неперсонализованих ликова „магијског реализма“ који олако и недефинисано размењују простор и време кроз своје битисање.*⁵³

*Човек се не рађа, једном и заувек, оног дана кад га је мати донела на свет, живот га тера поново и поново – много пута – да се сам поново роди. – Габријел Гарсија Маркес (шп. *Gabriel José García Márquez*)*

Људи на мојим радовима одају утисак представа које у себи носе садржаје универзалног, фолклорног, митолошког, наговештаје страхова, снова, подсвесног. Такве представе би требало да гану посматрача. Да га изместе из садашњег тренутка. Кроз њих би требало успоставити контакт са оним просторима нашег духа који не познаје питања пролазног. На тај начин се формира простор емпатије, која надилази оно свакодневно саосећање. Она кроз уопштено суочавање са људским духом отвара питања која се тичу како разумевања других тако и нашег сопственог бивствовања.

⁵³ Вујовић Мира, *Грандиозна емпатија*, текст из каталога за изложбу *Грандиозна емпатија* у галерији Луцида, Београд, 2021.

7. Потрага за сликом човека

Визуелна представа човека као објекат психолошке моћи представља више од портретске слике или фигуре нечијег тела. Основна идеја која се и у овом докторском уметничком пројекту прати јесте феномен присуства самог човека и његовог духа у ликовној представи. Још у старом Риму наилазимо на једну појаву која на веома конкретан начин илуструје овакво схватање људске представе. Ради се о специфичној врсти казне за личности које су проглашаване непожељнима у друштву. Та казна се звала *damnation memoriae*. На латинском језику израз *damnation memoriae* означава забрану сећања. То је врста постхумне казне, која је за циљ имала да избрише сваки траг постојања одређене особе из живота Рима. Подразумевала је уништавање свих визуелних представа осуђеног, као и брисање његовог имена из свих списа и са свих споменика. Оваква казна је такође и порицала сваки његов утицај на друштво, све што је његово постојање означавало, и самим тим сваки даљи утицај његове личности. Овакве праксе налазимо и у свим осталим периодима историје. Уништавања споменика владара и политичара, скрнављења верских представа, као и симбола различитих заједница, веома је распрострањен начин утицања на моћи одређених личности и идеологија. Суштина овог феномена је управо у моћи представе човека. Њеним уништавањем уништава се и све што значи сама личност коју она оличава. Слика превазилази систем симболичности и постаје магијски објекат, који не само да асоцира на човека већ постаје и његова суштинска реплика. Стојећи пред сликом човека, у ствари стојимо пред самим човеком, атаком на њу, вршимо атак и на човека. Слика човека несумњиво представља више од реминисценције на човека, она у ствари може откривати његово пуно присуство.

Утицај оваквог схватања слике као објекта живог људског присуства открива се и у хришћанској икони. Примена једног вида брисања сећања кроз забрањивање и скрнављење икона је видљива у многим периодима историје. Слика, односно икона, својим присуством доноси и присуство насликане личности. Правећи паралелу са овим феноменом не исказује се директна веза овог докторског уметничког пројекта са теологијом иконе и њеним суштинским значењем. Ово поређење произилази из моје

личне инспирације хришћанском уметношћу и начином на који икона функционише у контексту: слика – посматрач.

Сама реч *икона* потиче из грчког језика и означава *слику, образ, представу*⁵⁴. У црквеном и теолошком смислу икона представља слику која пројављује истину, то јест, даје сведочанство хришћанске вере. Икона треба да пружи сведочанство о Догмама и историји Цркве, подједнако важно као што то чини Свето Писмо, само визуелним елементима⁵⁵. Будући да икона представља слику Христа или неког другог светитеља, она има потребу за историјском веродостојношћу. Она није само чист продукт уметничке имагинације, јер тада не би давала поуздано сведочанство о Истини и Историји Цркве. Сликати неког светитеља који је већ вековима мртав значи – видети како је тај светитељ изгледао. Овај аспект иконописа, поред очувања историјског контекста и приказивања личности и догађаја, открива и дубоки *хуманизам* иконе. Чувајући човеков лик (а са њим и личност), икона говори да човекова личност није пролазна нити је намењена смрти и нестајању, већ вечном животу. Присуство неке особе у нашем времену кроз икону, која притом није жива, говори о томе да постојање људске личности није у потпуности детерминисано и ограничено временом. Икона, такође као основну карактеристику има откривање суштинске личности. Она човека не представља као апстрактну категорију, већ као увек конкретну личност. Откривање тајне личности јесте суштински чинилац иконе, а и централно откривање хришћанске вере⁵⁶. Чињеница да је невидљиви Бог постао човек, и да притом није престао да буде Бог, омогућава и оправдава икону. Она, без обзира на веровање у Христову и божанску и људску природу, не представља ниједну од њих две. Она представља саму личност Христа⁵⁷.

Један од најважнијих бораца за иконе, константинопољски патријарх Никифор, написао је да, ако се уништи слика, не нестаје само Христос, већ цела Васељена. За њега, као и за остале велике иконофиле, слика је *обличје* или *лик* (*еикон*, грч.), привилеговани посредник између Бога и човека. Одривањем слике Христа одричемо се

⁵⁴ Успенски Леонид, *Теологија иконе*, Света Гора Атонска, Манастир Хиландар, 2009, стр. 11

⁵⁵ Исто

⁵⁶ Исто, стр. 114- 119

⁵⁷ Исто, стр. 84

и догме реинкарнације. Важан сегмент његовог учења представља управо поглед на саму слику. Најпре, он под сликом подразумева искључиво дело људских руку, али са обавезним придржавањем образаца, архетипова. Разматра однос између лика и *праволика*, слике која *подражава* оригинал и самог оригинала. Он слику сматра категоријом *релационих* предмета – они који имају однос са другим предметом, а не самостално постојање. Такође, миметичке слике (не као пуко *имитирање*, већ као испољавање и појављивање слика) поставља изнад симболичких⁵⁸.

Још једно, за нас јако важно питање које Никифор истиче јесте политичко питање иконе. У његовом схватању иконе наилазимо на једно веома актуелно становиште, оно према коме реалност или *васељену* не можемо замислити без слике. Ту слику можемо назвати визуелном презентацијом или, попут византијских теолога, иконом. Икона се, онако како је теоретизирана у Византији, може подвести под појам визуелне репрезентације – репрезентовати или поново учинити присутним, или пак бити присутан уместо нечега. Нешто што је било присутно, а сад више није, репрезентовано је сада. Уместо нечега што је присутно негде другде, то је присутна датост, овде – слика. Репрезентација не нуди присутност, већ ефекат присутности. Оваква констатација је оправдање иконе за византијске теоретичаре. Видљива икона је доказ о постојању невидљивог. За њих је невидљиво постојећа датост, па је стога, незамисливо сликати онога ко не постоји⁵⁹.

Управо овакво схватање слике је било и једна од полазних инспирација за рад на пројекту *Простори људског присуства*; идеја о томе да стојећи испред насликане представе неког човека ми у ствари стојимо испред живе личности. У мом раду те личности нису конкретно познате или објашњене кроз било који друштвени или историјски контекст. Самим тим, ова веза са иконом не залази у питања садржаја слике. Икона се поред свије литургијске функције односи и на конкретну личност, док су на мојим радовима то универзалне, архетипизирани представе. Међутим, однос посматрача према слици и начин на који слика функционише као репрезентација хуманог је оно што проналазим као сродно мом раду. Прихватање иконе као присуства

⁵⁸ Успенски Леонид, *Теологија иконе*, Света Гора Атонска, Манастир Хиландар, 2009, стр. 82

⁵⁹ Исто, стр. 114-122

светитеља је оно што ме је инспирисало да покушам да остварим ликовне представе које би имале карактер поистовећивања са живим човеком.



Антанасије Пуношевац, *Архетипски карактери*, Галерија Коларац, 2019.

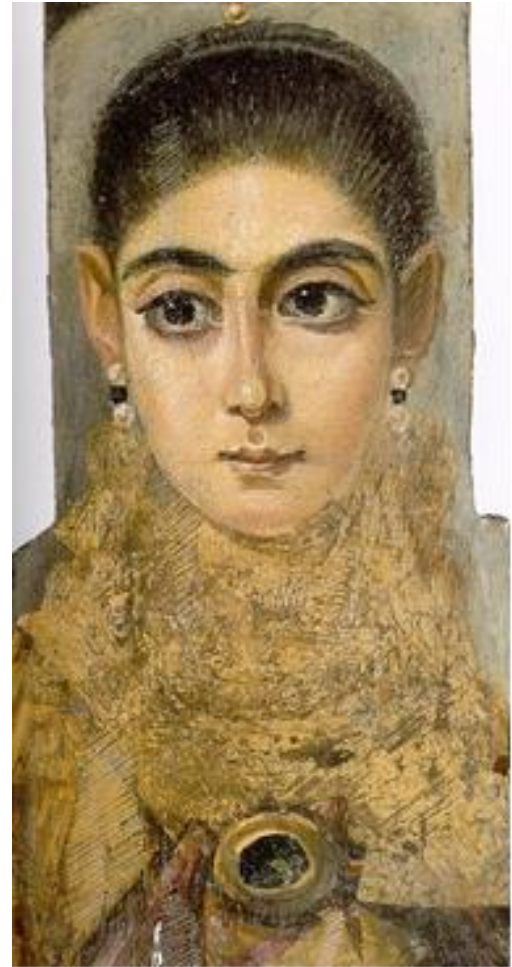
8. Тежња ка универзалном

Још једна од битних идеја која прожима мој целокупни рад јесте универзалност људског лика. Потреба да се виђено лице, лице модела, представи са свим његовим карактеристикама, али такође да се надиђе карактер саме личности, све време има јак утицај на мој стваралачки процес. Захтев који се поставља јесте – представити лице које оличава једну личност (познату или не), са пуном јасноћом форме и са свим оним топографским особеностима физиономије, и притом ликовној представи дати шире значење од портретске слике. То значење се односи на садржаје које желимо да представа носи у себи. Управо овде они треба да превазиђу лично, индивидуално, и све оно што означава особу као појединца. Физиономија дате личности се узима као полазиште за грађење модела универзалне функције. Осећања, карактер и све оно што добијамо од модела као таквог треба бити редефинисано у један, формалним (ликовним) изразом наглашен склоп, а можемо рећи и пејзаж испуњен људским.

Трагајући за оваквим решењима паралелу као и личну инспирацију најпре налазим у представама насталим у времену хеленистичког Египта (слика 30 и слика 31). Портрети из Фајума су можда један од најистакнутијих примера те праксе у читавој историји. Под утицајем староегипатских верских настојања у вези са култом мртвих, они на директан начин указују на непролазност и универзалност људског лика. Упоређујући их са дотадашњим кретњама у уметности портрета јасно је да доносе важну новину. Фајумски портрети су имали меморијални карактер, као и многи примери пре њих узети из римске уметности, која је у том периоду вршила велики утицај на Египат. Међутим, за разлику од римских царских представа, које су имале задатак да представе живог или мртвог цара, његово свеопште присуство, слику идеалног живота, као и различите видове презентовања административних промена у римској власти, Фајумски портрети су поседовали, а поседују и данас, непревазиђену *живост* и у исто време непоновљиву аутентичност људског лика. Они нису само слика покојника намењена одагнавању заборавља. Они су оличење много дубље идеје. Идеје за *непролазношћу, непроменљивошћу, тежњом ка стварању универзалног типа*.



Слика 30. *Портрет младића из Фајума, 3. век*



Слика 31. *Портрет младе жене из Фајума, 3. век*

Покушавајући да схватимо природу тих лица, да откријемо идеју човека који их је сликао, не можемо а да не приметимо у њиховом погледу прихватање трагичне природе реалности. Они не поричу постојање смрти. Уметник не покушава вештачким средствима да је избегне ни да нагласи натурализам ужаса и распадања. Због оваквих настојања, ове портрете не можемо окарактерисати као реалистичне. Они својим уздигнутим реализмом и сопственим духом насупрот чињенице смрти постављају вечиту људску жељу за животом без краја. Не наглашавају распадљиво и променљиво, иако својим карактеристикама то уједно и представљају, они овековечавају вечност и непролазност⁶⁰.

⁶⁰ Euphrosyne Doxiadis/ Doroty J. Thompson, *The Mysterious Fayum Portraits: Face From Ancient Egypt*, Thames & Hudson, London 1995, str. 12

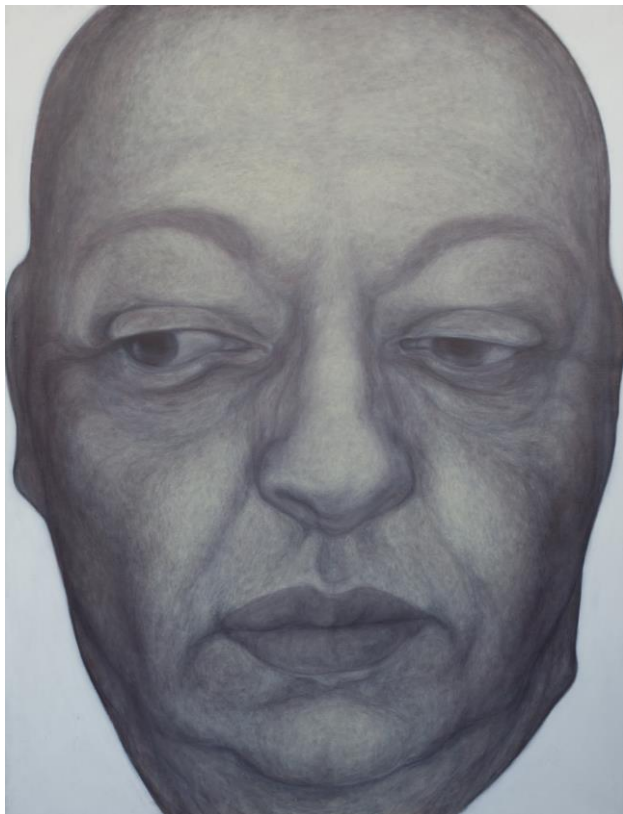
*Products of the Greek naturalistic tradition, the best of them painted directly from life. Their faces have, by some miracle of painting, captured life itself. The viewer becomes involved in direct communion with the person portrayed, who is as in limbo, in a twilight zone between life and death. ... The depicted person lives on in spite of mortality, decay and the span of millennia*⁶¹ - Doroty J. Thompson

Сликара градећи мирну, у цртежу веома сведену конструкцију лица, тежи да представи и манифестује ту невидљиву тајну људске душе. Отуда оно што зрачи из тих лица јесте племенитост особе која пати. Уздржаност туге и достојанство наде, утисак душе која се не гаси. Осећај присуства је потврђен. Тиха и суздржана лица људи који сањају о вечности, често са златном позадином, исијавају светлошћу наде и очекивања. Вечност овде израста из живота који је пролазан али на личном плану непоновљив. У истом тренутку видимо и лепоту и трагедију живота. Сви елементи заједно рађају културу стремљења ка узвишеном. Живе слике туге и лепоте превазилазећи време чине крај подела. Лица која видимо не говоре о годинама својих носилаца. Свако од њих као да нам делује препознатљиво и блиско. Све физичке, расне, карактерне особине, спољне детерминанте једног човека, све оно што даје повода да људе разликујемо, постављено је у други план, или потпуно занемарено. Из њих само излази она универзална, временом непроменљива *слика човечности*.

Таква слика *свевремене човечности* је оно чему и ја тежим у својим радовима. Пратећи физиономију и карактер људи које сликам, идеја ми је да разоткријем дубљу слику људског постојања. Ослобађајући фигуре гардеробе и социолошких одредница, па чак и конкретних карактеристика тела као што су коса, брада, обрве, покушавам да остварим простор колективног саосећања, које се не би везивало за лична искуства посматрача. Тај простор би требало да буде испуњен оним есенцијалним осећајима,

⁶¹ Слободан превод :,, „Продукти грчке натуралистичке традиције, најбољи од њих сликани директно из живота. Њихова лица су неким сликарским чудом заробила сам живот. Гледалац улази у директну комуникацију са приказаном особом, која је као у лимбу, у зони сумрака између живота и смрти. ... Приказана особа живи упркос смртности, пропадању и временској удаљености од једног миленијума.“, Euphrosyne Doxiadis/ Doroty J. Thompson, *The Mysterious Fayum Portraits: Face From Ancient Egypt*, Thames & Hudson, London 1995, str. 12.

који се скривају у колективној историји људске цивилизације, а који су читљиви у сваком од нас, без обзира на пол, расу, социјални статус.



Слика 32. Антанасије Пуношевац, *Лице*, уље на платну, 210x160cm, 2018.



Слика 33. Антанасије Пуношевац, *Лице*, уље на платну, 210x160cm, 2018.

9. Редифинисање карактера

У процесу обраде визуелних елемената представе лица и тела често наилазимо на потребу да на упадљив и непосредан начин дату физиономију *изобличим*, пренагласимо и преобликујемо. У потрази за што директнијом сликом долазимо до момента у представљању када реална ситуација мора бити превазиђена и на неки начин надграђена. То значи да, ради исказивања оних садржаја које доживљавамо као унутрашње, нематеријалне, материју морамо подвргнути редифинисању. Само редифинисање полази од личних ставова, односно инстинктивног мењања реалне форме пратећи идеју о новој, *реалнијој* слици. Таква слика треба на директнији начин да говори о природи човека. Без улепшавања треба да прикаже живот иза онога видљивог и на први поглед истинског. Тело на слици услед оваквог схватања ствари престаје да буде фактографски чинилац и прераста у материју саграђену од људске природе. Конкретно препознавање природе садржаја који бивају представљени није увек неопходно. Оно што је битно је ефекат препознавања и поистовећивања са драмом коју људска фигура носи у себи.

По питању карактера, слободног поигравања формама људског тела као и директне деструкције истих, рад Марлен Дима (енгл. *Marlene Dumas*) представља један од истакнутих примера (слика 34 и слика 35). Она је уметница нашег времена која се у свом раду бави људском телом трагајући за карактером и свим оним што из њега може да се прочита, а потиче из *простора иза, из простора душе*. Још од својих раних периода она ствара радове о људској природи. Инспирисана различитим догађајима, личностима, појавама које су основа људског живота, као што су: рађање, смрт, сексуалност, патња, социолошки феномени, дискриминација, уметница својим аутентичним, ликовно веома сензибилним језиком ствара свет испуњен *људском присутношћу*. То је свет људи најразличитијих карактера, особина и расположења. Галерија лица упадљиво различитих по њиховим како спољашњим формама тако и унутрашњим духовним садржајима. Свако од тих лица је апсолутно проживљено од стране уметнице, са веома јасно видљивом жељом да се идеја представи у сликарском материјалу. Свако од њих је универзум за себе, испуњен садржајима који су свим посматрачима јасни, али и оним садржајима који произилазе из саме уметнице и које

ми можемо смо да претпостављамо. То су идеје, тежње, као и личне потребе саме уметнице. То су лични доживљаји које она, свесно или не, увек уграђује у своје радове, и на тај начин они постају нешто више од илустрације карактера. Они добијају особине живог, органског ткива. Постају материја која није статична, коју можемо сопственом вољом да мењамо и обликујемо по својим идејама. Они су попреште различитих енергија, унутрашњих сила, чак и неких мистичних, понекад и морбидних збивања. Свет уметнице, дат у својој потпуној огољености, директан, непосредан, приказан у свој својој истинитости колико год она врло често била тегобна.



Слика 34. Марлен Дима, *Models*, 1994.

Марлен Дима скоро увек ради по фотографији. Једна од њених најпознатијих серија радова јесте *Models* (слика 34). То је серија од 100 цртежа, портрета познатих личности и модела узетих из часописа. Реч *модел* има шире значење. То је тачка од које уметница полази, они су сви на првом месту модели. Лица, физиономије и карактери су основа, почетак сваког истраживања. Међутим, *модел* је и идеална слика, тежња за идеалним. Значење ове речи је јасно по питању модела које узима из популарне културе, али то значење се преноси и на цртеже на којима она представља и људе

других професија, *обичне људе*⁶². Њен идеал лепоте није онај спољашњи идеал, идеал који се временом кроз историју и под утицајима различитих социолошко-културних утицаја мења. Њен идеал је уствари лични идеал. ... *Dumas's Models argues for a reevaluation or simply a disregard of accepted structures*⁶³. Она нам кроз анализу карактера даје једну могућу слику идеала. Цртајући људско лице она не тажи представљању спољашње, естетски прихваћене и устаљене идеје о лепоти.

Иако су многи од тих цртежа представе модела, они ни у једном тренутку нису префињени, са намером да задовоље. Они су природни, спонтани и понекад сурово истинити. Врло често изазивају осећај нелагодности. То су лица која уметница без икаквих предрасуда разбија и у једном потезу поништава. Фине, сензуалне црте лица младих модела за њу не представљају ништа више до основних карактеристика физиономије сваког људског бића. На основу свог доживљаја, као и оне архетипске тежње за истинитим, исконским, које сви носимо у себи, користећи се *лепим* лицима својих модела она успева да превазиђе сама та лица. Растапа их и дематеријализује, у неким случајевима чак долази и до гротескног. Својим искреним доживљајем уметница тежи да посматрача суочи са природом људске душе. Марлен Дима узима моделе који су у највећој мери удаљени од природног, чистог. То су нашминкана лица доведена у стање извештачене лепоте, која се у одређеном временском тренутку можда и сматра идеалом. Управо у процесу преформулисања стања које налази на фотографији, задржавања свега што је вештачко непосредним ликовним изразом, али и поништавања његовог значаја, Дима успева да продре *иза* лица. Она разара маску оног материјалног, тренутног и открива универзално, чисто, онај део људског који није подложен естетским нити било каквим мерилима произашлим из људског развоја и просвећења. Ствара ликовне који својим карактерима надилазе временска, расна, па и полна разврставања.

⁶² Jessica Morgan, *Marlen Dumas One Hundred Models and Endless Rejects*, The Institute of Contemporary Art, Boston 2001, str. 13

⁶³ Слободан превод : „Модели Марлен Дима се залажу за поновну процену или једноставно занемаривање прихваћених структура.“, Jessica Morgan, *Marlen Dumas One Hundred Models and Endless Rejects*, The Institute of Contemporary Art, Boston 2001, str. 17.



Слика 35. Марлен Дима, *Myths and Mortals*, 2018.

У раду Марлен Дима већ на први поглед уочавамо елементе људског, које она без снeбивања поставља у први план и тиме изазива у посматрачу осећања која се понекад крећу и до оне границе усхићења које само реална ситуација може изазвати у човеку. Питање конкретне ситуације, односно разлога због ког је неко лице на њеним сликама узнемирено, нама не може увек бити познат. Међутим, ми као бића способна да осете и оно што није речено, а мајсторством уметнице уткано у рад, како њеном вољом тако и кроз формални карактер ликовног израза, имамо могућност да то сваки пут изнова проживимо. Ми не проживљавамо, дакле, саму реалну ситуацију, већ само ону реакцију коју она изазива, преточену у облик универзалног карактера. Управо овакав ефекат, исконског, директног доживљавања дела јесте оно чему и ја тежим у сопственом раду. Занемарујући захтеве који би у портретској пракси оличавало карактер једне персоне, покушавам да виђено сведем на чисту представу доживљеног. То доживљено, иако лично, субјективно, својом непосредношћу ипак даје могућност ишчитавања свима. Идеја о ефекту који би представа требало да изазове у посматрачу – осећај поистовећивања, емпатије, и препознавања те есенцијалне животне драме у

оваквом случају доводи до слике која, удаљавајући се од платонистичке тежње за достизањем лепоте саме природе, разоткрива свет истинског људског доживљаја на један посве другачији и непосреднији начин.



Слика 36. Антанасије Пуношевац, без назива, акварел, 50x30цм, 2020.

Слика 37. Антанасије Пуношевац, без назива, акварел, 50x40цм, 2020.

10. Динамика телесне форме

У потрази за што јачом изражајношћу форме током досадашњег ликовног истраживања један од главних проблема на које наилазимо јесте – како експресивност личног геста подредити функционисању форме, која притом у оном првом нивоу опажања треба остати сабрана и чврста? Овде се ради о идеји, о ликовном приказу који би требало да се посматрачу представља у исто време двома супротним особеностима. Прва је она тврдоћа која произилази из обраде форме, употребе материјала, као и начина компоновања читавог опажајног простора једног дела (у мом случају то је површина папира, платна, површина дводимензионалног дела). Друга произилази из начина схватања форме као динамичког скупа тачака и површина, које се у сваком тренутку сукобљавају и чине је живом. Циљ је да се сва та живост, динамичност и променљивост задрже, а да притом дело ликовном грађом зрачи чврстоћом и непроменљивошћу.

Оваква настојања бих ближе могао представити примером контроверзног и у своје време бескомпромисног Франца Месершмита (нем. *Franz Xaver Messerschmidt*). Овај уметник из 18. века је својим приватним животом, психијатријским проблемима које је имао, а који су директно утицали на његов рад, представљао прилично изопштenu појаву у свом времену. Кренувши од академског, неокласичног израза он је дошао до, у то време, шокантно реалистичних, или бар само на први поглед таквих представа људског лица. У каснијим серијама свог рада Месершмит узима људско лице и, полазећи од основних принципа конструисања и моделовања, пратећи природни покрет, мимику и наглашени гест, успева да дође до форми невероватне пуноће и комплексности.

Како многи извори наводе, под јаким утицајем својих психолошких проблема Месершмит започиње рад на такозваним *Главама карактера* (слика 38). То је и најважнија серија радова у његовом опусу, као и серија која се својим карактеристикама издваја из општих историјско-културолошких кретања. Она представља низ изобличених људских глава са наглашеним гримасама. У тим радовима евидентна је академски изграђена вештина мајстора у обликовању форме, коју он користи да би, бавећи се спољном, видљивом експресијом лица, успео да на директан

начин посматрачу представи збивања човековог унутрашњег света. Са вером у духове и сличне паранормалне појаве, подстакнут клиничким лудилом, човек бујне маште створио је сопствену теорију о људском телу, лицу и безброј правилности о функционисању истог, у која је веровао на крајње романтичарски начин⁶⁴. Услед таквих тежњи и идеја настали су примери третирања људског лица на један посве карактеристичан и непосредан начин. То су дела набујале енергије, која је у исто време експлозивна, разарајућа, али и чврста, запечаћена уметниковим вајарским гестом.



Слика 38. Франц Хавер Месершмит, *Главе карактера*, између 1770. и 1783. Године

⁶⁴ West Shearer, *Portraiture*, Oxford university press, New York, 2004, стр. 35

Питање психологије и ефекта који је он желео да пренесе на посматрача, његови лични мотиви и идеје о карактерима су мање важни чиниоци за овај рад. Енергија, њено кретање, гест, како онај физиолошки на лицу људи тако и онај уметнички, гест руке, уметникове воље, јесу елементи који су важни у мом личном трагању. Он је у избору мотива директан, јасан и непосредан. Сам мотив, напето лице, изобличена анатомија већ су знаци преобличавања, мењања, кретања форме. Међутим, колико год то изгледало контрадикторно, његове форме су затегнуте до последњих граница. Свака линија је као на тачки пуцања. Свака жила, бора, натегнута је у свом експресивном покрету. Месершмит успева да динамичну, наизглед потпуно слободну форму заустави у оном тренутку када је она у жижи напетости. Бележи тренутак пре *пуцања*, пре експлозије и на тај начин постиже резултат који у посматрачу све време изазива проживљавање тог незавршеног процеса, објекта који ће се преобратити, постати нешто друго, можда се распршити у тренутку ослобађања замрзнуте енергије.

Месершмит узима лице обичног човека и, прерађујући његове можда и не превише аутентичне црте, добија могућност за стварање нове форме, о чијој истиности најважнији сведок јесте управо воља самог уметника, његова лична убеђеност у њено функционисање. Његове представе глава више нису само биолошки задате форме – оне су попримиле неке нове енергије, нових садржаја, јединствених по својој природи и начину функционисања, они су чиста енергија, исконска снага људске воље.

*Each head in this group served as a blank slate on which Messerschmidt could rework the model to create new and varying expressions.*⁶⁵

Материјализацији те незауостављиве, продорне, а у исто време веома сигурно заустављене, непомерљиве у свом покрету, енергије која влада сваким делом Месершмитових скулптура, још више доприноси избор материјала. Оне су изливене у различитим металним легурама, као и у алабастеру. Хладан и беживотан метал и камен, уметник успева да потчини својој идеји и да од њега начини материју метафизичких својстава. Легуру потезима свог вајарског геста претвара у један сасвим нови, до тада

⁶⁵ Слободан превод: „Свака глава у овој групи послужила је као празна површина на којој је Месершмит могао да прерађује модел и да ствара нове варирајуће експресије.“-*The Character Heads*, доступно на: <http://www.getty.edu/art/exhibitions/messerschmidt/character.html>, преузето : 15. јун, 2021.

никад виђени и непоновљиви квалитет. Он површину људског лица претвара у материју која нема потребу да само опише дати мотив – она постаје материјализација саме идеје уметника, његовог доживљаја, као и подсвесних потреба.

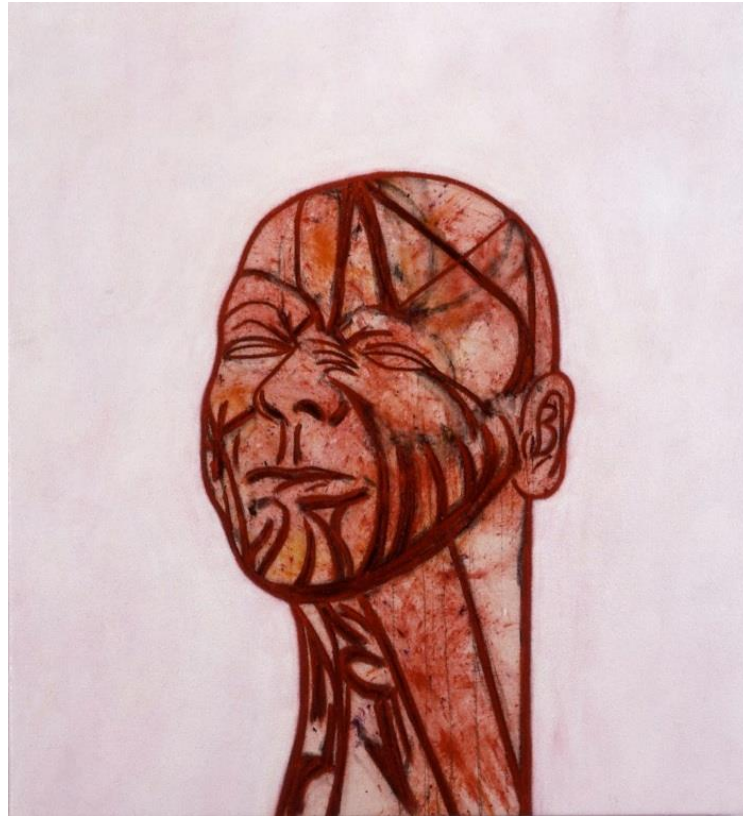
Такође, важни елементи Месершмитовог рада које проналазим као сродне мојим идејама јесу они који се тичу композиције. Без обзира на различитости медија (Месершмит изводи своје главе у скулптури, док су код мене то прикази у дводимензионалном медију, претежно цртачким техникама) откривам сличност у процесу свођења форме узете из природе у корист замишљеног циља. Он представи прво одузима торзо и долази до сведене ситуације, где глава представља главни простор збивања. Следећи корак, који још више пажњу са целокупне главе усмерава на само лице (простор очију, носа, уста и ткива које испуњава просторе између, а у његовим радовима бива оживљено са безброј бора), јесте занемаривање косе, крећући од оних примера где је коса веома сведена и скоро утопљена у масу целе главе, све до оних где вајар у потпуности уклања косу и лицу даје потпуну аутономност. Поред тога што је овакав поступак у време његовог дешавања прилично иновативан и модернички настројен, његова улога је била у томе да се лице издвоји из контекста окружења и да идеја која би требало бити приказана буде што јаснија. Већ први поглед на било коју Месершмитову скулптуру даје јасну слику његових хтења. Представа лица, онога што уметника окупира, тегобност унутрашњег живота неометано зрачи из сваког дела скулптуре. Управо та усресређеност на простор лица, односно тела, као примарна у мом раду доводи до сличног начина формирања композиције. Почев од издвајања главе, портретски постављене у формату, преко фокусирања на саму главу као центар композиције, а касније и на већи део целог тела, процесом развоја идеје моји радови стижу до представе човека, *исеченог*, издвојеног из окружења и *развученог* преко читавог формата. Идеја оваквог компоновања је да се тело представи као простор за себе, концепцијски надграђен са тежњом ка стварању једног сасвим новог пејзажа.

Месершмитова дела у свој својој минуциозности и детаљној обради архитектуре лица, као и свих органских карактеристика људског ткива ипак задржавају веома аутентичну врсту стилизованости и стилске једноставности. То су органски рељефи, настали покушавањима да се продре у дубину архитектуре људског лица кроз спољашње елементе видљиве људском оку. Кроз те спољашње, динамичне форме Месершмит успева да продре до оних основних енергетских кретања на лицу човека

које га чине *живим*. Он открива форме које лице уздижу од лепог органског склада и чине га извором много дубљих доживљаја. Оно зрачи енергијом живости, кретањем, драмом. То није само драма човека који је узбуђен услед психофизичког грча. То није драма која произилази само из људског живота. То је драма коју уметник у процесу преобличавања постојеће материје извлачи из сопственог унутарњег живота и успева да је овековечи у свом делу.

Одређени број уметника новијег доба позива се на Месершмитов рад и на темељу његових постигнућа, користећи динамичност и енергију његовог доживљаја, гради нове, њиховим личним идејама прожете уметничке представе. Мени најинтересантнији и по идеји најблискији јесте савремени британски уметник Тони Беван (енгл. *Tony Bevan*). Сводећи Месершмитове тродимензионалне представе на равну површину платна, он успева да задржи оне најбитније елементе експресивности форме (слика 39). Беван, ослањајући се на архитектуру лица на Месершмитовим скулптурама, проналази пут до ликовно прочишћених и јаким, наглаженим гестом дефинисаним представама људског лица. У почетку ствара дела директно по узору на старог мајстора, узимајући његове скулптуре као предлошке, док касније на основу тих истраживања почиње да израђује радове по сопственим моделима, као и одређени број аутопортрета. Оно што је кључно код овог уметника јесте напетост коју остварује приликом конструисања људског лика. Он наглашава боре, кретање мишића, као и оне најситније покрете. Врло често наилазимо на јаке геометризоване линије које имају за циљ да још више нагласе напетост која влада читавом представом. У том процесу где гест и покрет играју важну улогу, уметник често долази и до веома изражених деформација, али оне само још додатно доприносе подизању вибрантности *органског терена*. Системом линија које, како својом материјалношћу (црнилом угљена) тако и положајима који изгледају као апсолутно откривени (пронађени, баш такви какви би требало да буду), дају композицији адекватну чврстину, он открива све оне путеве који извиру из унутрашњих простора лица. То су путеви који дају лицу динамичност и већ помињану сталну променљивост. Сам Беван сматра да је назив *Главе карактера* у неком смислу наметнут и неприкладан Месершмитовој идеји. Он мисли да

означавањем сваке од ових глава једном емоцијом, расположењем, не даје довољно дубоку слику онога што оне стварно представљају⁶⁶.



Слика 39. Тони Беван, *Аутопортрет после Месеримита*, 2009.

Овако схваћена, чврста, али константно напета форма у мом раду доприноси томе да атмосфера која се ствара у контакту дела и посматрача остане стално тензична. Динамичност форме у устаљеном схватању експресивности ликовног дела у мом раду изостаје. Фигуре на мојим сликама су у ликовном смислу скоро до крајње границе учвршћене. Потез је утопљен у структуру површине, цртеж је прецизан и прочишћен, форма затегнута. Динамика се остварује управо кроз начин третирања облика и његово рedefинисање. Разлажући природно стање форме, кроз дуготрајне процесе тражења правих односа, покушавам да пронађем стање које у највећој мери одражава њену *унутрашњу* динамику. Сједињавањем ова два елемента, чврсте површине и динамичне

⁶⁶<http://bir.brandeis.edu/bitstream/handle/10192/25350/OlvidoThesis2013.pdf;jsessionid=F35BB239AF2DDD5B64B34FD70D09A7D8?sequence=4>, приступљено: 10.06.2021.

унутрашњости, добија се представа која својом контрадикторношћу изазива нелагодност код посматрача. Таква нелагодност је заслужна за одржавање сталног преиспитивања осећаја који представа нуди, а самим тим и за подстицање комуникације са делом, што је један од основних циљева овог докторског уметничког пројекта.



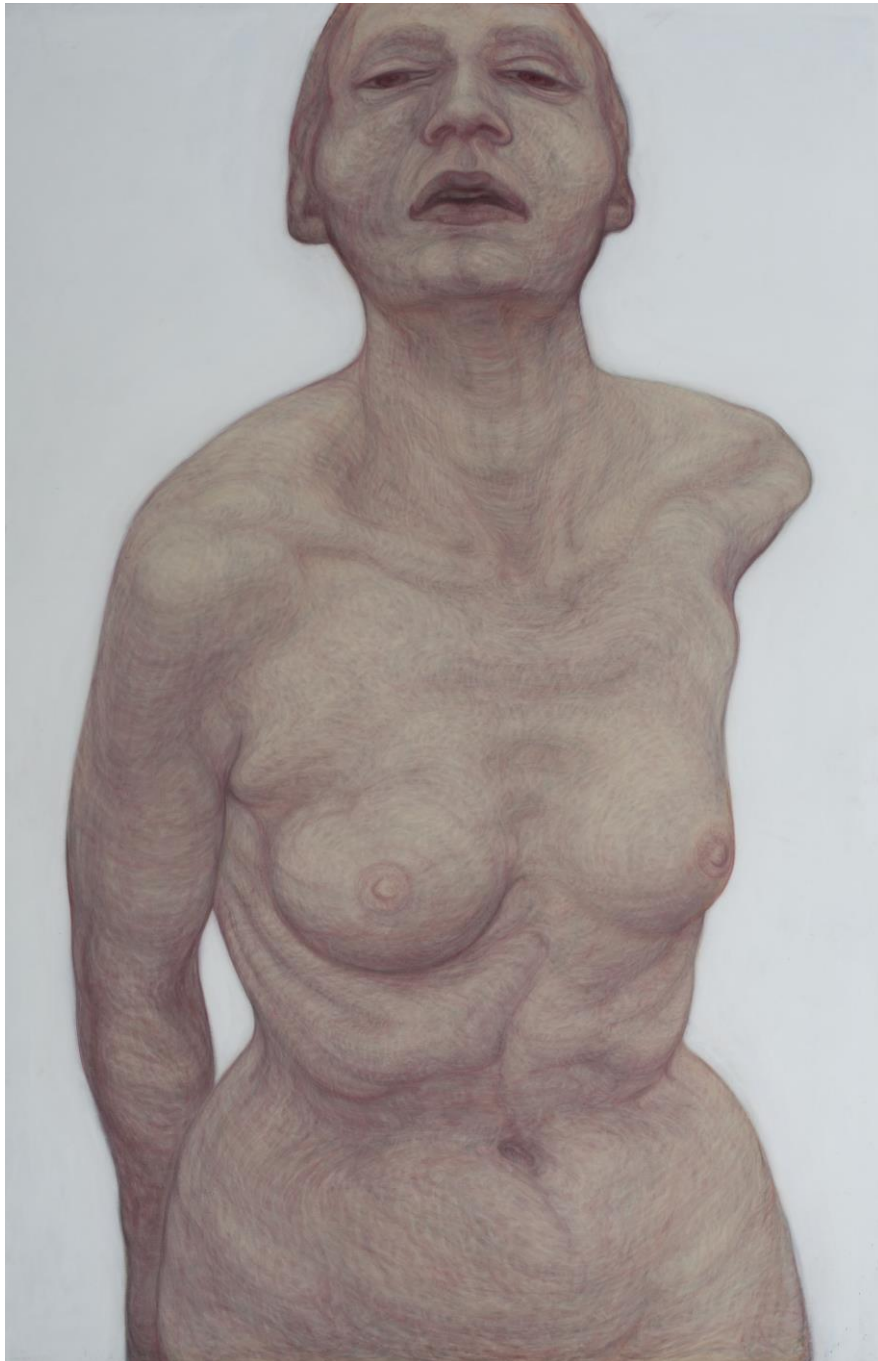
Слика 40. Антанасије Пуношевац, из серије *Лица*, акварел, сваки 90x70цм, 2018.

11. Слика и простор

Битност простора за пројекат *Простори људског присуства* је вишеструка. Као што је већ у уводу речено, простор се у овом пројекту тумачи кроз више слојева. Први је схватање самог *простора тела* као терена испољавања унутрашњих садржаја људског духа; други слој се односи на простор у оквиру површине слике; и трећи слој тумачења простора се односи на реални простор, који се формира поставком радова и њиховим односом са посматрачем. У овом поглављу ћемо се бавити другим и трећим слојем, пошто је први слој који се односи на само тело већ обрађен у претходним поглављима.

11. 1. Укидање илузионистичког принципа сликаног простора

Сви слојеви простора које смо навели се дакле карактеришу *људским присуством* и циљ рада на сликама је увек условљен том идејом. У погледу дводимензионалне површине слике и њеног имагинарног терена, простор се схвата на крајње сведен начин. Тело или само лице углавном заузимају највећи део видног поља. Простор око фигуре је увек беле боје, чиме се сугерише одсуство било каквог садржаја. Улога тих површина може се тумачити само у релацији са фигуром и са посматрачем. У првом случају, њихов циљ је да својом испразношћу нагласе пуноћу тела. У релацији са посматрачем оне би требало да сугеришу на анулирање границе између представе тела / лица и реалног простора. То је посебно карактеристично за радове на којима су само представљене главе. На тим радовима мотив је увек увећан до саме границе формата, а често и излази из њега. Простор се негде и у потпуности анулира. Када су у питању представе на којима је приказано и тело, услед захтева форме и њеног усклађивања са форматом слике, појављује се више празног простора (позадине). Међутим, и у тим случајевима, сам смисао простора око фигуре остаје исти – *беспросторан*.



Слика 41. Антанасије Пуношевац, из серије *Тело*, уље на платну, 300x205цм, 2020.

Идеја оваквог начина компоновања простора слике се заснива на тежњи да се фигура што више нагласи. Дакле, простор људског који се ишчитава на телу на овај начин се још више истиче и, ослобађањем од позадине, цео формат дела улази у службу наведене тежње. Дводимензионална површина слике, гледана изоловано из реалног простора, у сваком смислу подређује се људској фигури и њеној моћи.

Тумачење простора површине слике и реалног простора посматрача се у великој мери преклапају. То видимо у начину кадрирања мотива, позама, покретима фигура, начину презентовања радова (одсуство рамова). Циљ је да се мотив са слике доживи као реална, телесно присутна фигура, а не само визуелна илузија.

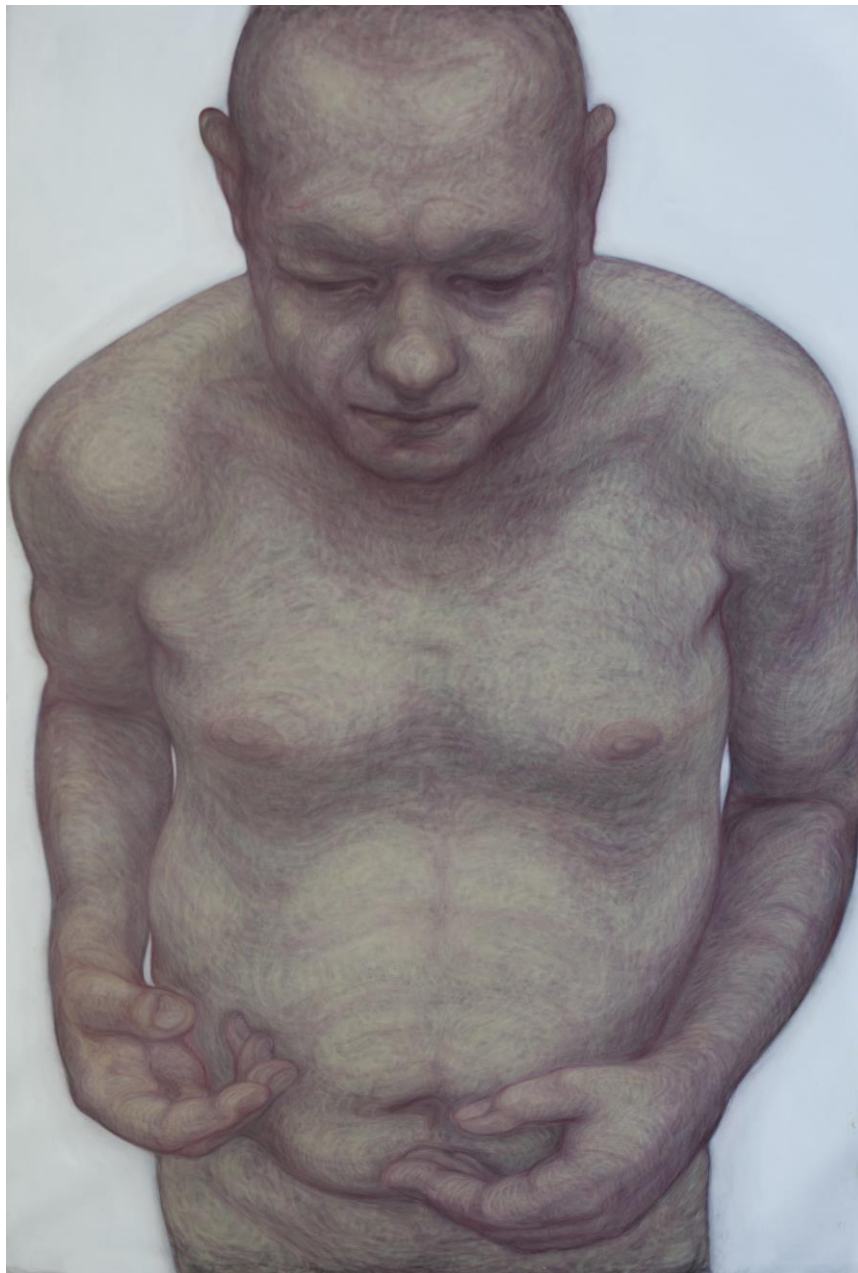


Слика 42. Антанасије Пуношевац, *Тело*, 180x140цм, 2018.

Слика 43. Антанасије Пуношевац, *Тело*, 180x140цм, 2018.

Начин кадрирања на мојим радовима директно сугерише *излажење* фигуре из формата. Код радова на којима је представљена само глава то излажење је у одређеној мери статично. Сама природа тако кадрираног мотива је статична. Међутим, његовим преувеличавањем и *угуравањем* у ивице слике, открива се такође и његова тежња да те ивице превазиђе. Призори одају константан утисак спорог померања и борбе објекта и формата. У случају тела та динамика је нешто другачија. Однос ивица и унутрашње структуре слике није толико динамичан. Због карактера форме, која је доста другачија својим контурама у односу на геометријске оквире слике, у случају тела притисак који оно врши на ивице слике је доста мањи. Међутим, насупротив томе, начин компоновања представа тела даје један другачији утисак. Фигуре се постављају тако да се стиче често

утисак њиховог реалног *излажења* из слике. То се постиже тиме што контуре тела, као и код лица, увек додирују ивице слике или излазе из њих. Често су и екстремитети и читави удови исечени, изван оквира платна. Овакав однос фигуре и формата, унутрашњих граница слике, значајно утиче на стварање тензичне атмосфере, сталног притиска унутар слике који тежи да се пренесе и на посматрача. Тај притисак повећава осећај да фигура покушава да се *ослободи* и постане део реалног простора.



Слика 44. Антанасије Пуношевац, из *серије Тело*, уље на платну, 290x210cm, 2020.

Битан елемент сликаног простора јесте и сама поза фигуре. У радовима на којима су само представљене главе ситуација је једноставнија. Покрет и динамика се постижу унутрашњом динамиком лица и благим покретима читаве главе, а пресуђујући утицај на доживљај има горе описан однос ивице слике и форме главе. Код радова на којима је уз главу представљено и тело наилазимо и на питање положаја тела. Положаји који се бирају за слике су увеку благим покретима. Ретко су то фигуре са експресивним покретом и гестикулацијом (осим на неким радовима малог формата у техници акварела). У неким случајевима, тела су као и главе сабијене у оквире слике и ту имамо двоструку динамику. Једна је та коју смо објаснили и која се односи на притискање ивица формата, а друга је она која потиче од покрета тела. Ти покрети које бирам за своје слике су често у некој врсти благог грча. Насликана тела не показују нагли покрет, а чак и кад јесу у њему, он више делује залеђено, успорено. Идеја је да се прикаже продужено трајање тензије покрета, који није ни активан, али ни завршен. На тај начин се ствара осећај сталног ишчекивања у посматрачу, који омогућава побуђивање његовог доживљавања унутрашњости представе. Дакле, покрети у којима су тела на сликама не говоре о конкретном стању и намери. Они не илуструју никакав догађај нити емоцију, што је у складу са целокупном идејом овог пројекта. Они су више универзални, само са асоцијацијама на поједина стања. Тако прочишћене представе дају могућност за директнији, инстинктивнији однос посматрача према делу. Непостојање конкретног догађаја ослобађа перцепцију и отвара пут директној интеракцији са делом.

Тензија која постоји у покрету фигуре поред тога што утиче на посматрача психолошки, она и ствара визуелни осећај тежње тела да се ослободи. Та тензија говори о неприхватању статичности и потреби да се слика и на тај начин поистовети са реалним простором.

Осећај да се тело особађа из имагинарног и излази у реалан простор се појачава и начином на који се у радовима третира светлост. На први поглед је јасно да на призорима нема јасног извора светла. Фигуре изгледају дифузно осветљене, чак се ствара утисак да светло не постоји као спољни фактор, већ да оно исијава из самог тела. Таквом доживљају доприноси и апсолутно сужена валерска скала. Контрасти скоро да не постоје. Сва динамика произилази из форме, облика и композиције. Облици се дефинишу пуноћом материје и контуром, док светло минимално утиче на њихово

перципирање. Оваква употреба светла потврђује тезу о сликаном објекту као реалном, односно о сликаном простору који нема своје унутрашње односе, већ се ти односи граде у реалном простору.

Циљ оваквог начина компоновања простора слике је, као што је речено, условљен идејом о *присутности*. Простор платна, односно папира, посматра се апсолутно као део реалног простора. Принцип миметичког представљања, које слику види као *прозор у други свет*, овде у потпуности губи улогу. Фигуре се постављају на такав начин баш због тога да би се поништила граница између простора слике и реалног простора. Том брисању граница доприноси и непостојање оквира или ти рамова на сликама. Оне се увек излажу неурамљене, тако да делује да се простор слике прелива на подлогу на којој је слика постављена. Б. А. Успенски о оквирима сликарског дела каже:... *оквири сликарског дела (а пре свега његов рам) нужно припадају заправо простору спољнега гледаоца (то јест гледаоца који посматра сликарско дело и заузима, наравно, спољну позицију у односу на слику), а не замишљеном тродимензионалном простору који је на сликарскоме делу приказан. ... Оквири обележавају границе између спољнега (у односу на сликарско дело) света и унутарнега света сликарскога дела.*⁶⁷ У складу са овим мишљењем, укидањем рама, али и оквира слике и у њеном унутрашњем простору (непостојање илузије тродимензионалног простора око фигуре, излажење делова фигуре из формата, бела позадина), на мојим радовима се постиже још наглашенија веза између простора слике и реалног простора. На тај начин се повећава осећај присутности саме слике, односно насликане представе.

⁶⁷ Б. А. Успенски, *Поетика композиције, семиотика иконе*, Нолит, Београд, 1979, стр. 200

11. 2. Слика и амбијент

Најбитнији елемент који се односи на реалан простор посматрача јесте формат самих радова. Сви претходно наведени елементи могу да се тумаче независно од реалних димензија дела. Међутим, за потпуно функционисање мојих радова веома важну улогу има и њихов формат. Поред одређених серија акварела, сви остали радови су углавном великих формата, предимензионираних представа. И лица и тела су увек значајно увећана у односу на реалне димензије. То увећање је толико да су лице и тело и по неколико пута већи од реалне величине посматрача. Толико предимензионирање има вишеструке циљеве.



Слика 45. Антанасије Пуношевац, *Простори људског присуства*, Галерија УЛУС, 2020.

Први разлог предимензионирања полази из становишта да доживљај ликовног дела у великој мери зависи и од његових реалних димензија. Хенри Мур (енг. *Henry Moore*) о величини уметничког дела каже: *Стварна физичка величина ипак има емоционално значење. Ми све меримо према сопственој величини, а наше емоционалне реакције на величину одређене су чињеницом да су људи у просеку високи од 165 до 195 сантиметара. ... Тачан модел Стоунхенџа у размери 1 : 10, у коме би сваки поједини камен био мањи него што смо ми, био би лишен сваке упечатљивости. ... Средња просечна величина не издваја у довољној мери идеју од прозаичности свакодневице. Оно*

што је врло мало или врло велико добија додатну емоционалну вредност изазвану величином.⁶⁸ Увеличавањем дела повећава се и емоционални доживљај самог посматрача. То се посебно истиче на делима која за мотив имају људско тело. Увећано људско тело код посматрача изазива неку сасвим другачију реакцију него оно у природној величини или умањеној. Као прво, сви садржаји о којима смо у претходним поглављима говорили постају наглашенији. Психолошки утицај се повећава самим повећавањем мотива. Такође, предимензионирање се схвата и као начин да се посматрач измести из свакодневног система и да се управо тим несвакидашњим приказом побуде његова интересовања и размишљање. У том смислу, енергија дела, његово присуство и материјално, телесно и оно симболичко почињу на много јачи начин да делују на посматрача. Представа својом величином у великој мери надилази природне димензије човека. Сама количина сликане материје тела на директан начин увлачи посматрача у свој простор. Он остаје немоћан испред таквог приказа и принуђен да му се препусти.

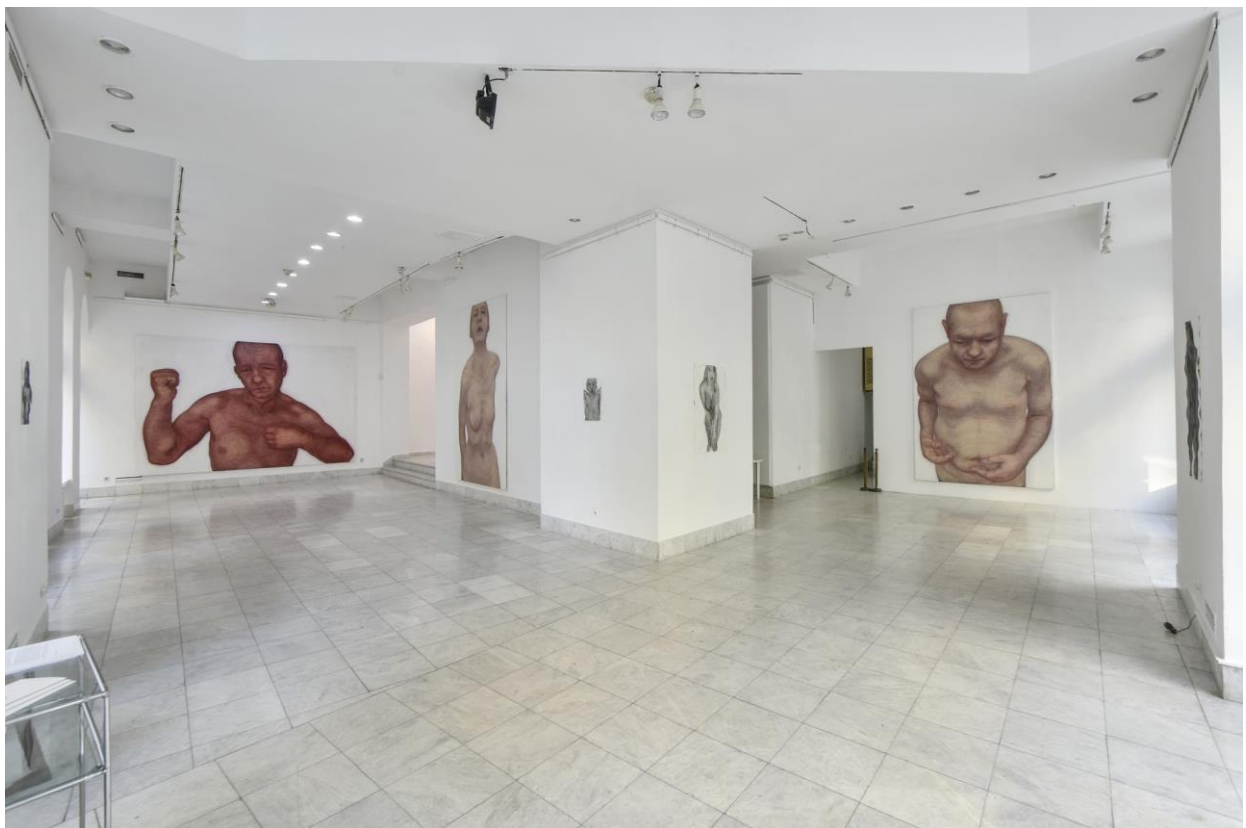


Слика 46. Антанасије Пуношевац, *Простори људског присуства*, Галерија УЛУС, 2020.

⁶⁸ *Ликовне свеске 3*, Уметничка академија у Београду, Београд 1973, стр. 88

Када говоримо о целокупним поставкама изложби, проналазимо још једну позитивну страну предимензионарања. Реалан простор галерије, постављањем громадних тела и лица у њега, добија један нови, несвакидашњи карактер. Радови својом величином, као и осталим елементима, успевају да избришу границе између реалног и имагинарног. Публика се суочава са представама које егзистирају између реалности и сновиђења, а њихова телесност још више продубљује осећај зачудности.

Идеја је да се поставка не конципира у класичном смислу, где би свако дело било означено као појединачни експонат са сопственом *причом*. Овде долазимо до садејства свих елемената просторности слике о којима смо у овом поглављу говорили. Дакле, слике у овом пројекту у простору по свим својим карактеристикама треба да функционишу апсолутно као аутономни објекти реалног простора. У том смислу, уласком у галерију, публика стиче утисак амбијента испуњеног *људским присуством*. То је амбијент у коме људске представе слободно бивствују, и директно, и материјом и значењем комуницирају са посматрачима.



Антанасије Пуношевац, *Простори људског присуства*, Галерија УЛУС, 2020.

12. Материја

Карактер и улога материје заузимају веома битно место у овом докторском уметничком истраживању. Питања која се тичу материјалности представе, али и самог уметничког дела, сматрам кључнима за разумевање мог рада и његово позиционирање у ширем уметничком контексту. Први степен разматрања материјалности се односи на карактер самог уметничког дела као објекта, док се у другом степену разматра сликана материја на површини платна, папира.

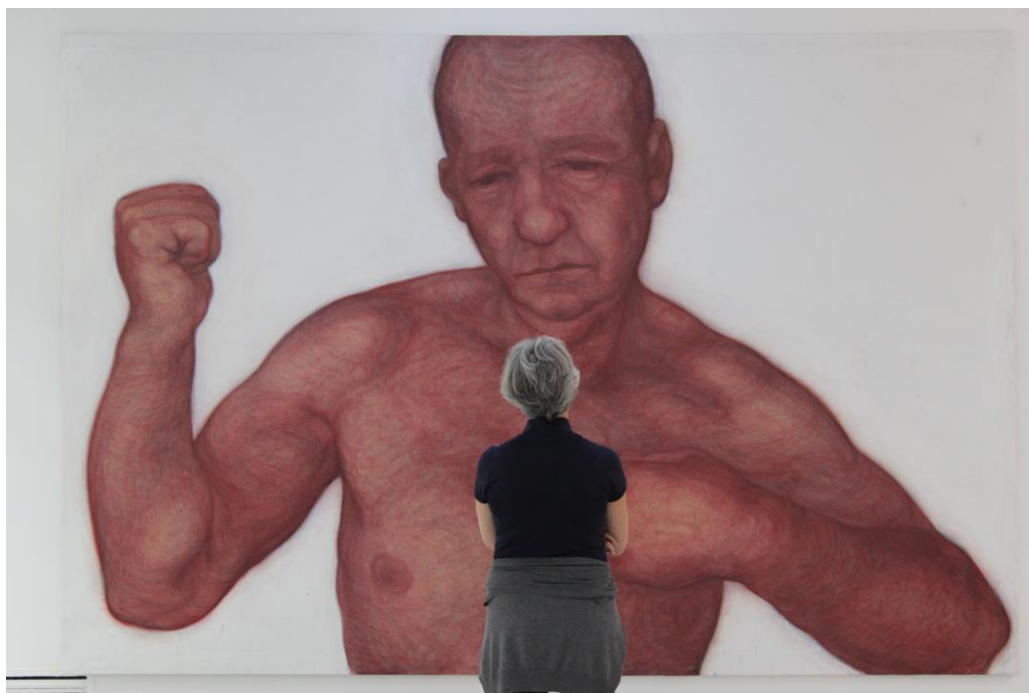
Миодраг Б. Протић у својој анализи уметничког дела разликује његова четири слоја, и то : материјални, феноменални пластични, тематско-предметни и трансцендентални слој. Први, материјални слој уметничког дела, односи се на реални објекат уметничког дела; феноменални пластични слој се односи на ликовно-формални карактер дела – сликану материју; док се остала два слоја односе на значење и симболику представе⁶⁹. О последња два слоја у тумачењу уметничког дела у овом раду смо већ говорили, а у наредним редовима ће бити речи о прва два слоја, који се односе на материјалност дела.

12.1. Ликовно дело као живи објекат

Један од најбитнијих елемената у овом докторском уметничком пројекту је идеја о уметничком делу као објекту сопствене материјалне структуре. Питање уметничког дела као физичког објекта је једно од оних која од рађања нових уметничких пракси у 20. веку често постаје тачка сукоба и несугласица. За мој рад, као и уопште за сликарство и остале ликовне уметности, тај феномен остаје једана од основних карактеристика које ликовно уметничко дело чине тиме што јесте. Према Протићу : *Без схватања физичког слоја или, једноставније, уметничког дела као материјалног предмета, phisic и tehne истовремено, не може засновати естетика чврстих тела – сликарства, вајарства, архитектуре итд. – уметности које су, у најмању руку, у*

⁶⁹ Протић Б. Миодраг, *Облик и време*, Нолит, Београд, 1979, стр. 22

диференцираном, посебном начину практичког постојања и обраћања „другоме“⁷⁰. Он такође цитира и Сурија : *Тек са ... физичком грађом дело (такво какво постоји) почиње да егзистира и истинском егзистенцијом (Etien Surio).*⁷¹ Материјалност уметничког дела је дакле основа за развијање и свих осталих његових слојева. Она је једнако важна и са позиције уметничког, обликовања, произвођења, стварања, осећајног и концептуалног сусрета човека и материје и са позиције естетског схватања – референцијалног, сензитивног и контемплативног дијалога. Без тог материјалног слоја дело не постоји у простору, није визибилно ни тактилно. *Без тог његовог двоструког чулног примања и препознавања – које обезбеђује његове конкретне појавне облике и интезитет његовог присуства – ликовне уметности не можемо називати ни пластичним ни визуелним, иако је други термин мање исправан, јер претпоставља само обраћање чулу вида, док први подразумева оба чула, око и руку, и оба начина комуницирања – гледање и додиривање.*⁷²



Слика 47. Антанасије Пуношевац, *Простори људског присуства*, Галерија УЛУС, 2020.

⁷⁰ Протић Б. Миодраг, *Облик и време*, Нолит, Београд, 1979, стр. 22

⁷¹ исто

⁷² исто

Овакво схватање уметничког дела представља свакако кључну тачку у пројекту *Простори људског присуства*. Поред свих симболичких и значењских, као и ликовних елемената којима се тежи постизању осећаја присутности, први захтев је управо овај који се тиче самог материјалног присуства дела. Већ само постојање сликарског платна се може схватати као материјализација одређене уметничке идеје. Остали елементи који се тичу овог пројекта – формат, материјализација, композиција, просторност, мотив и његови психолошко-симболички утицаји, у синергији са доживљавањем слике као живог објекта личне енергије, као крајњи резултат имају један и физички и имагинарни простор испуњен *људским присуством*. То присуство, као и свеукупна моћ представе, заснивају се на физичкој материјалности самог уметничког објекта. *За материјалност је, поновимо, везано основно питање присуства или одсуства уметничког дела. Без ње не може бити речи о начину његовог постојања – његовој онтологији, ни о његовој вредности, односно аксиологији: биће претходи свести, чулно постојање – духовном важењу.*⁷³

12. 2. Сликана материја

Други слој у тумачењу уметничког дела по Миодрагу Б. Протићу јесте пластични, феноменални слој дела. Овај слој се односи на естетско–ликовни карактер дела, скуп сензибилних вредности на површини дводимензионалног дела (или тродимензионалног), поредак слојева и елемената у њему. Као и по питању материјалности самог објекта и у случају материјалности представе, идеја овог пројекта је иста – присуство. Присуство превазилази илузионистичке системе представљања материје и покушава да површину слике оживи и посматрачу представи као *живи*, као *аутентични организам*. У постизању таквог резултата у свом раду користим се класичним сликарско – цртачким средствима, са тежњом да све ликовне елементе подредим водећој идеји о ликовном и симболичком смислу дела.

⁷³ Протић Б. Миодраг, *Облик и време*, Нолит, Београд, 1979, стр. 24



Слика 48. Антанасије Пуношевац, детаљ слике *Беба*, 2020.

Присуство се односи на карактер сликане материје а принципи који се примењују за постизање таквог циља се најшире могу описати термином *редефинисање*. Редифинисање се у овм случају спроводи кроз све ликовне елементе дела. Редифинисање означава процес у коме се анализом и студирањем природни облици и структуре преводе у један нови ликовни систем. Полазиште је увек природа, односно људско тело са свим својим физичким својствима. Кроз процес сликања та својства – топографија тела, текстура, покрет, осветљење, боја у први мах се посматрају миметички, са идејом да се пренесу у ликовни простор. Међутим, касније се сви ти елементи инстиктивним путем, као и свесним хтењем, мењају, при чему се тежи да се сачува доживљај који сведочи о њиховом природном стању. То значи да, на пример, кожа на телу није представљена имитирањем бора и целокупне њене фактуре (на начин на који то раде, рецимо, хиперреалисти), али се она свакако опажа као људска кожа у целокупном склопу слике. Реална материја ликовним редифинисањем добија нови карактер, одваја се од свог природног полазишта и постаје живот за себе.

*Сликар не настоји да понови анегдоту, већ да створи пиктуралну чињеницу. Не треба да се подражава оно што жели да се створи.*⁷⁴ – Пол Сезан (франц. *Paul Cézanne*)

⁷⁴ *Ликовне свеске 4*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1975, стр. 4

Циљ је дакле, створити материју која није илузионистички приказ неког природног материјала, већ живи као материјална појава, изван простора имагинарног. Такво схватање дела је у директној вези са целокупном идејом овог докторског уметничког пројекта која се тиче односа дела и посматрача. Оно настаје као одговор на све оне проблеме о којима смо говорили у претходним поглављима, а који се тичу стања духа савременог човека и његове моћи да доживљава свет око себе. Сезан сматра да материјалност буди инстинкт⁷⁵. Он такође каже да: *Прави материјалист што више понире у материју, више уздиже духовност.*⁷⁶ Материјалност слике у том погледу нуди средство којим је кроз примарну везу човека са природном материјом могуће побудити интересовање у посматрачу и покренути осећања. Слика се, дакле, посматра као живи објекат са сопственом енергијом и телесном конструкцијом коме посматрач може прићи као равноправном *саговорнику*.

*Истинско уметничко дело настаје „из уметника“ на тајанствен, загонетан, мистичан начин. Разрешено од њега оно добија самосталан живот, постаје личност, постаје самостални субјект који одише духом, који води и материјално стваран живот, који је једно биће.*⁷⁷ – Василиј Кандински (рус. *Василий Васильевич Кандинский*)

Најбитнија за пуноћу материје поред форме и њене изражајности, о којој је било речи у претходним поглављима, јесте текстура сликане површине. Та текстура, као што смо већ рекли, не заснива се на фотографском преношењу структуре коже, односно телесног ткива. Она настаје као резултат дуготрајног процеса који се огледа у константном редефинисању сликане површине. Како бисмо јасно представили природу текстуре сликане материје, битно је да објаснимо сам процес њеног настајања. Тај процес се разликује у радовима на папиру и сликама на платну.

⁷⁵ *Ликовне свеске 4*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1975, стр. 7

⁷⁶ *Исто*

⁷⁷ Кандински Василиј, *О духовном у уметности*, Ip Eshoteria, Београд, 1996, стр. 133

Када су у питању радови у техници уље на платну (слика 49), први кораци у проналажењу композиције и карактера фигуре подразумевају слободно постављање форми лазурним широким пловима. Након тога, процес се развија у лаганом, мање експресивном темпу, који укључује два принципа који се константно наизменично понављају. Први принцип се ослања на цртеж и дефинисање форме линеарним средствима. У оваквом приступу се јасно види предност коју цртеж као начин ликовног изражавања у мом раду има у односу на пиктурално, површинско. Користећи се танким четкама које производе јасне, скоро калиграфске линије, тамнијим тоновима (зависно од гаме слике то су тамно црвене, крапак, маслинасто зелене, тонови природне и печене умбре, печене сиене), трудим се да разоткријем унутрашњу структуру форме тела и да је материјализујем. Цртеж се гради на површини која је већ третирана и која већ у одређеној мери поседује пластичност. Следећи стадијум подразумева углавном утрљавање тог цртежа у претходне слојеве боје, тако да на површини остану читљиви само његови трагови. То *уграђивање* новог цртежа у претходно насталу површину се изводи grubим четкама од природне длаке уз додавање чистог медијума. Површина се овим путем стално, мало по мало рedefинише, и уз тражење форме и карактера, као и текстуре, повећава се и *густина* сликане материје. Следећи корак који примењујем у грађењу слике подразумева више тактилно наношење боје у сликарском духу. То значи да се након *уграђивања* цртежа и његовог стапања са формом, округлим четкама наноси нови слој боје. У овим стадијумима, углавном користим светле тонове (боје блиске боји људске коже) који материји дају карактер људског ткива. Ови слојеви су такође увек лазурни и транспарентни. Као и цртеж, и они бивају grubим, широким четкама *утрљани* у површину, тако да се добије компактна структура. На тај начин се читава форма постепено смекшава и малим померањима добија карактер *живог меса*. Цртеж који је увек чврст и затегнут, овим треперавим површинама бива ублажен и уграђен још дубље у структуру тела. Овакав процес значи да се сваким следећим слојем (треба нагласити да сваки слој подразумева третирање читаве површине тела), претходни поништава, односно мења – некад у већој, а некад у мањој мери. Ово наизменично третирање сликане материје линијом и површином се понавља у веома дугим периодима. Број тих слојева је небројив, а њихова видљивост понекад и неуочљива. Материја се тако постепено пуни тактилним прозачним слојевима. Таложењем материје акумулира се и енергија која произилази и из ликовних сензација и из стваралачког процеса. Потез четке и гест губе на својој битности. Спонтаним

утрљавањем боје у површину долази до случајних дешавања на површини слике. Потези нестају, претварају се у трагове који не делују као намерно нанесени. Све то даје осећај да се слика рађа сама од себе, попут неке природне појаве, без утицаја људске руке. Самим тим сликана материја одаје утисак живог, органског ткива.



Слика 49. Фотографије слике *Тело* у процесу настајања

Треба рећи да у том процесу нема миметичког имитирања структуре тела. Цртежом се разоткрива конструкција форме, док се површином разрађује њен спољашњи карактер. То значи да се у току сликања и моделовања одређеног дела тела не усредсређујем на начине како да што верније прикажем ткиво, кожу, покожицу или очи, већ материју обликујем више на основу унутрашњих доживљаја и сензација које одређена представа нуди. Циљ је да се без натуралистичког преношења текстуре, набора на кожи, длака и осталих елемената људског тела постигне осећај живог ткива, али баш кроз живост сликане материје и њену ликовност. Томе доприноси и цртачки процес, који се прожима са сликањем и који подразумева константна *премештања*

материје (концентрације и густине материје на једној представи у зависности на анатомске карактеристике тела). То померање, премештање енергетских поља, даје телу унутрашњу енергију, па се постиже осећај његовог стварног комешања, односно могућности да се помери.



Слика 50. Детаљ слике *Лице*, 2018.

За квалитет материје је битна и боја. Треба рећи и да се боја и колоризам у мом раду карактерише веома сведеном палетом. У складу са идејом о неилузионистичкој представи, о телу које тежи да изађе из простора слике, боја постаје елемент који се сагледава са истим схватањем. Дакле, не примењују се они принципи *сезановског* сликања комплементарним контрастима. Боја се посматра јединствени квалитет материје, без успостављања релација са другим елементима у простору, јер они и не постоје. Схватање боје у класичном смислу значи њено схватање у односу на друге елементе слике. На мојим радовима једини елемент је тело. С обзиром на то да оно тежи и да постане део реалног простора, његова боја остаје јединствена. Дакле, боја коже као таква.

Боја материје се такође постепено гради. Као и текстура, форма, карактер, и боја се константно рedefинише кроз процес. У почетку тело је углавном тамних тонова који алудирају на унутрашњост људског тела или директније – на месо. Ти тамни тонови углавном долазе од цртежа о коме смо говорили. Светлим површинама које се наносе преко цртежа постепено се материја посветљује и као да се преко тог огољеног тела мало по мало појављује кожа. Удаљавањем процеса од почетка, згушњавањем материје и формирањем пластичности форме, бојени слојеви се све више угушћују. Од лазурних они прелазе у пастуозне, али се такође утрљавањем поништавају и стапају са целином. Такође се мења и валерска вредност боје. Током процеса, боје су све светлије, што даје природност телесној материји. На крају, таквим процесом добија се површина која је компактна и густа, али без фактуре. Дакле, нема пастуозних наноса, мада је сликани слој доста дебео и непрозиран. Ствара се материја која је као и живо ткиво, споља чврста и затегнута, а унутра гипка и променљива.

13. Закључак

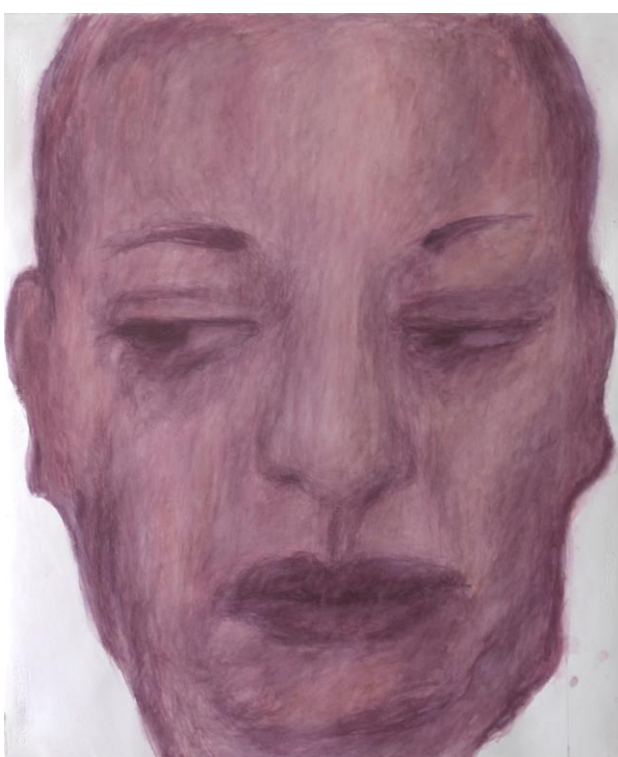
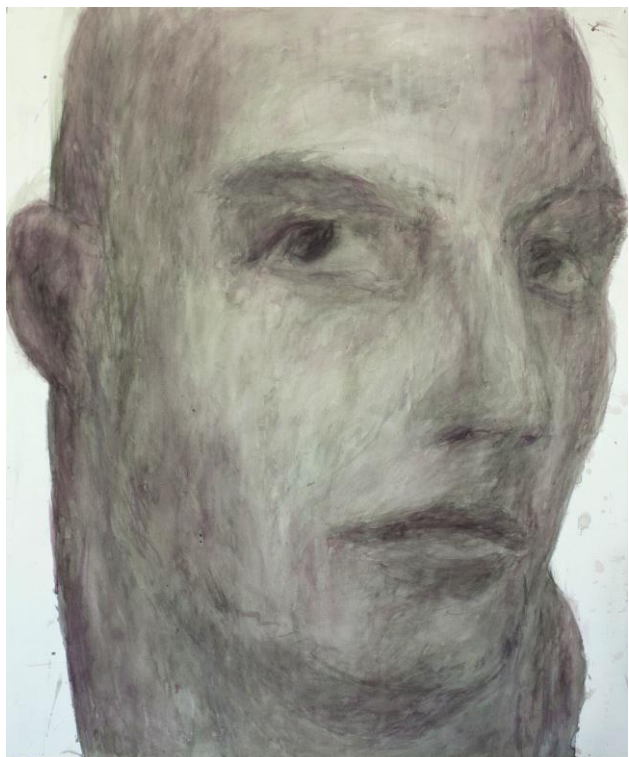
Пројекат *Простори људског присуства – редефинисање материје тела као принцип ликовног истраживања* представља покушај да се ликовним језиком произведу дела пиктуралне и психолошке живости, као и да се оствари могућност њихове комуникације са публиком кроз елементе хуманог које она у себи носе. У служби овакве идеје с једнаком важношћу се схватају ликовно формални и психолошко значењски елементи радова. У погледу ликовног карактера уметничког дела, исказује се идеја о његовој битности и неприкосновеној актуелности у сваком времену, посебно данас, када је човек на путу дехуманизације и заборављања свих оних чинилаца које га чине осећајним, духовним бићем. Наглашавањем тактилности и чулности уметничког дела, као и битности дела као таквог, тежи се побуђивању духа. С обзиром на дигитализовање савременог живота и удаљавање човека од реалног, чулног контакта, идеја је да се оваква уметност постави као изазов, подстрек, који реципијента може да доведе у стање преиспитивања других и себе.

Људско тело као основни мотив овог пројекта, у свој различитости садржаја које нуди, поврх свега представља простор хуманог. То је простор вечитих метаморфоза. На њему све време откривамо промене, оне које настају у њему и долазе нам као посматрачима, као и оне које произилазе из нас самих. Те промене које ми изазивамо настају тако што својом вољом претварамо објекат тела у простор личног остварења – остварења својих визија и свог карактера. Тело постаје виђено кроз филтер личних потреба. Међутим, оно увек задржава карактер универзалног, општег, непроменљивог. Сва драма која произилази из променљивости његовог карактера јесте управо она општа драма људског бивствовања, непосредна, упадљива и увек видљива. Човек као свесно, осећајно биће у сваком тренутку и на сваком месту универзума остаје осетљив на њена пулсирања. Застајући пред загонетном фасадом као првим слојем онога што чини тело, не можемо се одупрети сили која нас непрестано увлачи у безброј његових ходника. Они, испуњени свим оним што миленијумима чини човека и његов свет, често превазилазе могућност нашег свесног поимања и уводе нас у свет интуитивног, подсвесног, мистичног. Управо тај свет, свет иза пејзажа који настаје као биолошка задатост, јесте оно за чиме ја трагам кроз свој рад. Он се непрестано мења,

трансформише, обнавља и измиче пред оком посматрача. Богатством животности коју даје, онемогућава постављање јасног циља, а још мање откривање јасних резултата. Савладати га и разоткрити све што се налази *иза* постаје немогућ захтев. Стално откривање нових ходника бескрајног лавиринта, стална потрага увек изнова започета, јесте једини начин којим се можемо приближити тој богатој природи људског тела и бар у најмањој мерљивој јединици људског времена осетити сву драму која се у њему огледа.

Кроз процес ликовног трагања тело се преводи у објекат универзалног разумевања. Оно постаје субјекат једног амбијента испуњеног емпатијом који се остварује како у простору слике тако и у реалном простору публике. Простор слике и простор публике се изједначавају, а осећај присуства се рађа у контакту дела и посматрача. Људске прилике на радовима теже реалном, материјалном животу. Оне се удаљавају од имагинарног света, и свим својим карактеристикама покушавају да се пробију кроз ивице оквира слика. Границе између реалности и маште се поништавају. *Простори људског присуства* се не ограничавају топографијом реалног света. Они, на крају, залазе у свеукупни простор нашег тела, мисли и осећања.

14. Галерија



Антанасије Пуношевац, из серије *Лица*, акварел, сваки 90x70cm, 2018.



Антанасије Пуношевац, *Лице*, уље на платну, 210x160цм, 2018.



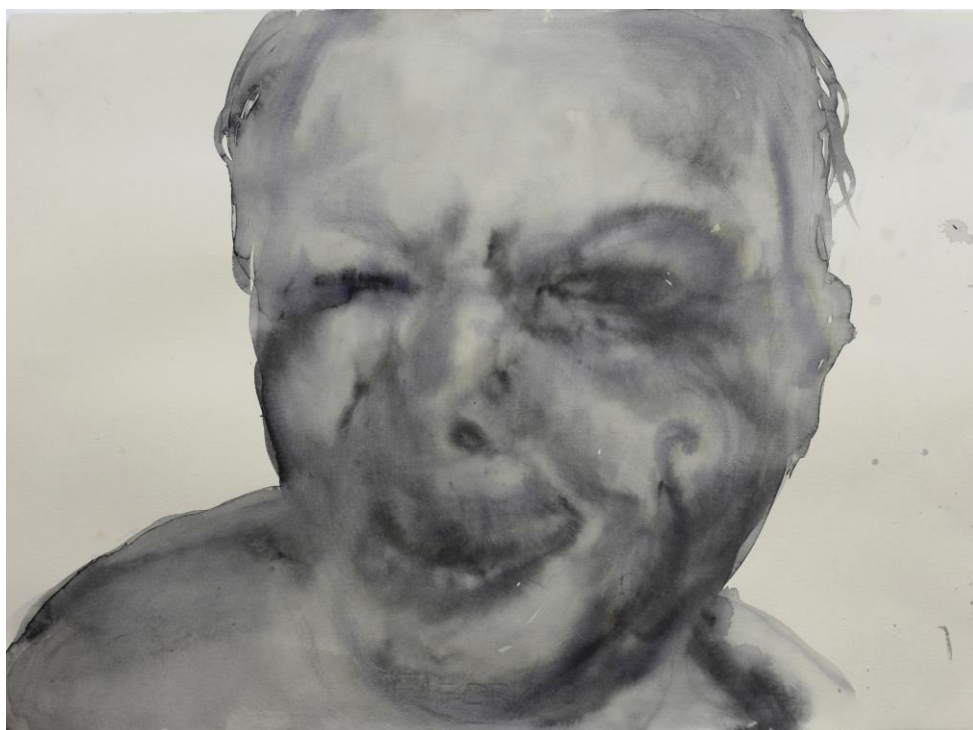
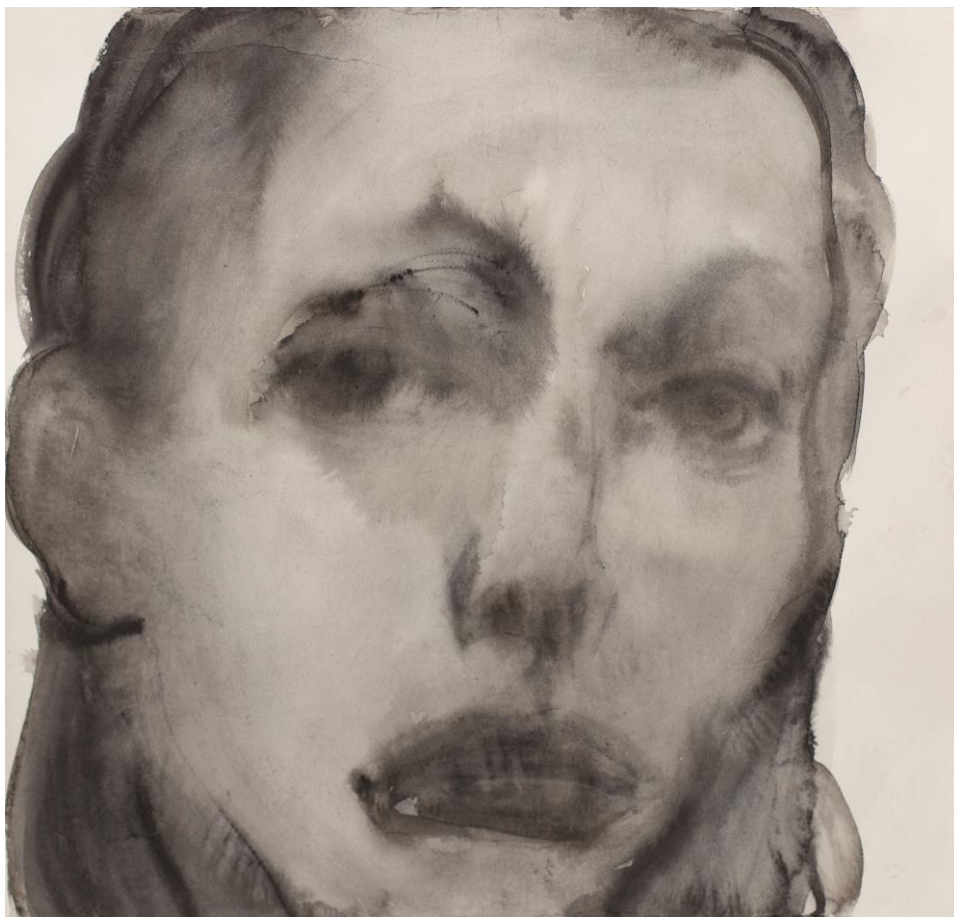
Антанасије Пуношевац, из циклуса *Тело*, акварел, сваки 95x70cm, 2018-2019



Антанасије Пуношевац, *Беба*, уље на платну, 260x210цм, 2019.

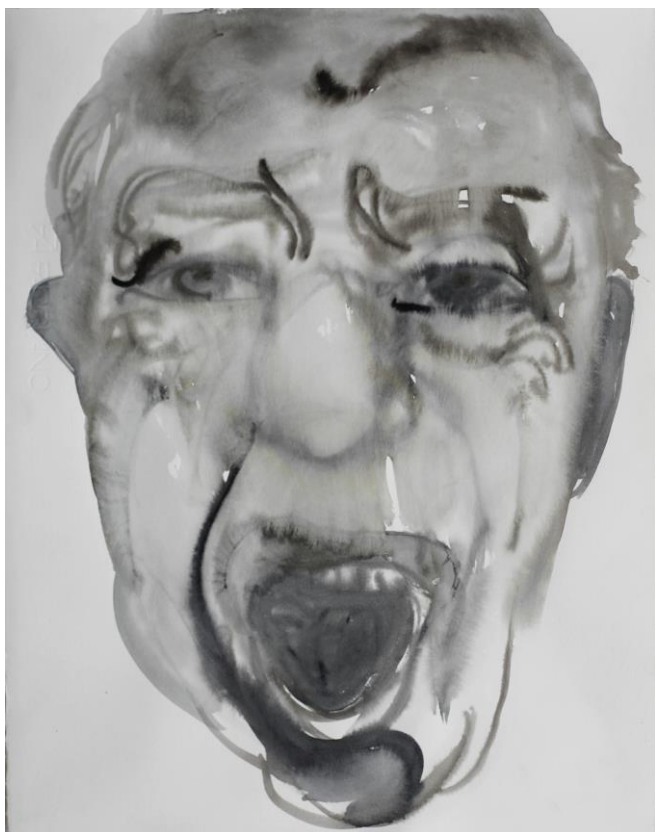


Антанасије Пуношевац, *Беба*, уље на платну, 260x210цм, 2019.

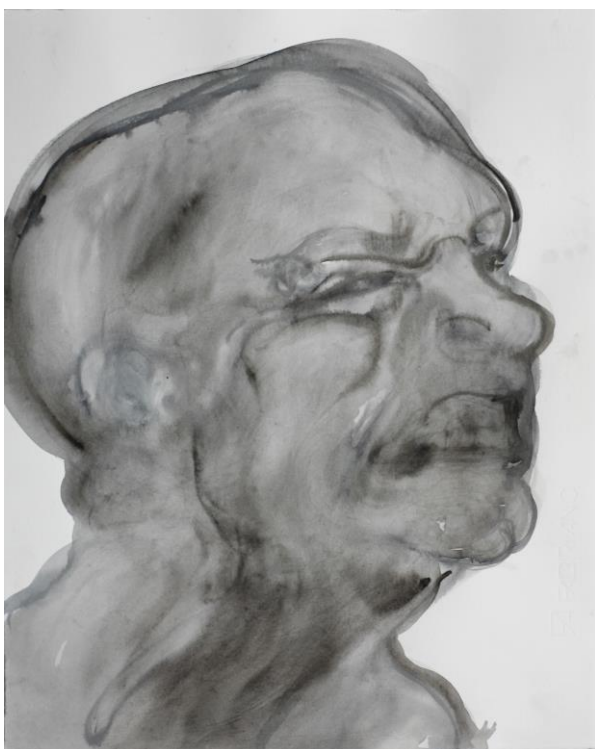


Антанасије Пуношевац, из циклуса *Тело*, акварел, 40x40цм, 2020.

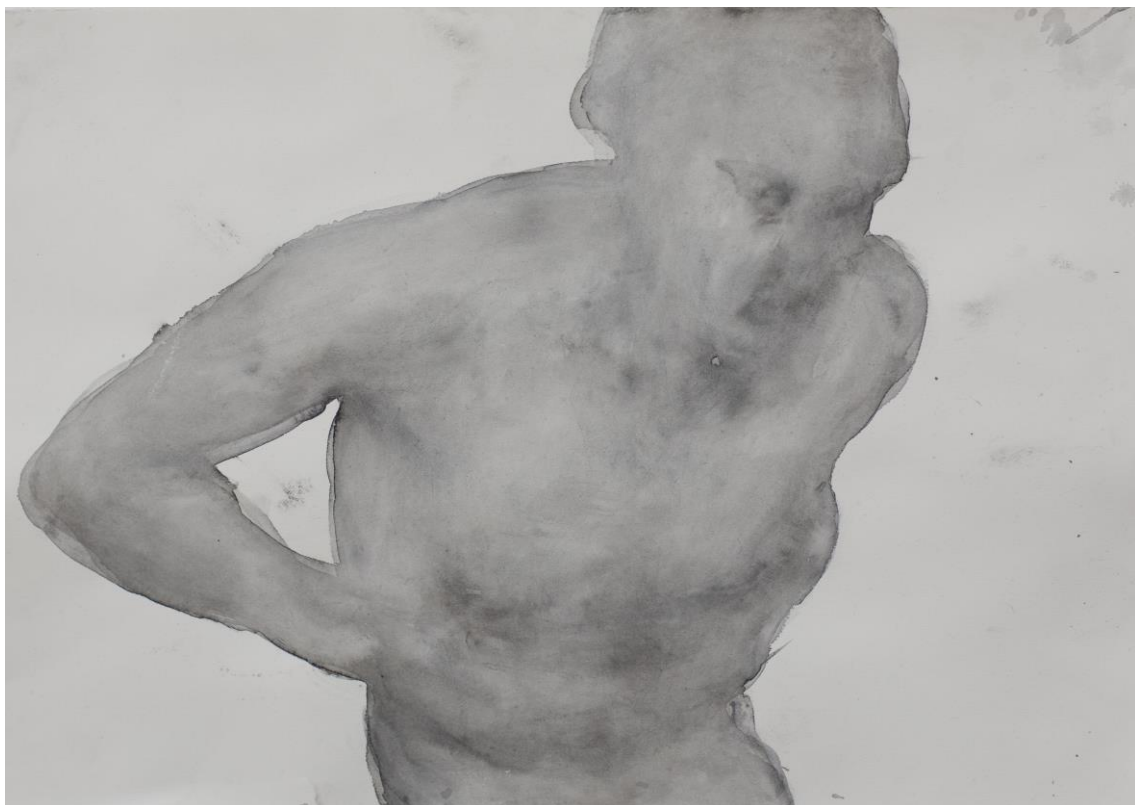
Антанасије Пуношевац, из циклуса *Тело*, акварел, 35x50цм, 2020.



Антанасије Пуношевац, из циклуса *Тело*, акварел, оба 50x35цм, 2020.

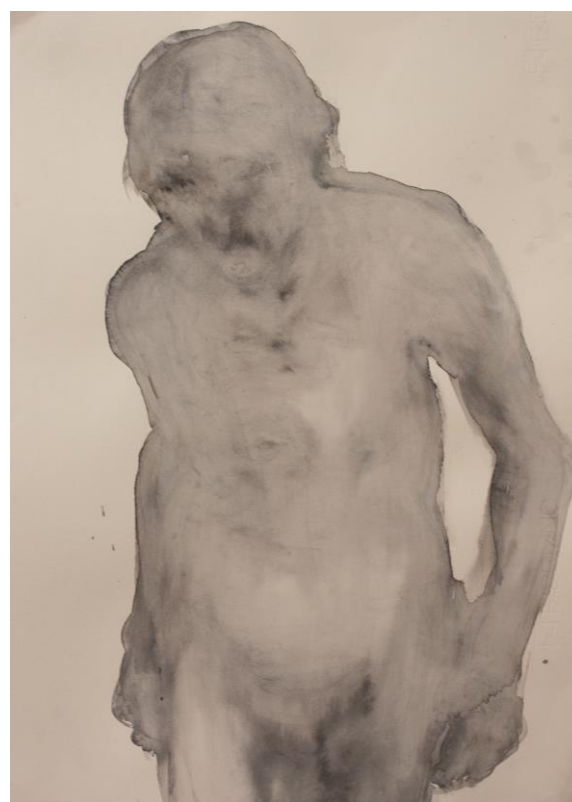


Антанасије Пуношевац, из циклуса *Тело*, акварел, 50x35цм, 2020.



Антанасије Пуношевац, из циклуса *Тело*, акварел, 35x50цм, 2020.

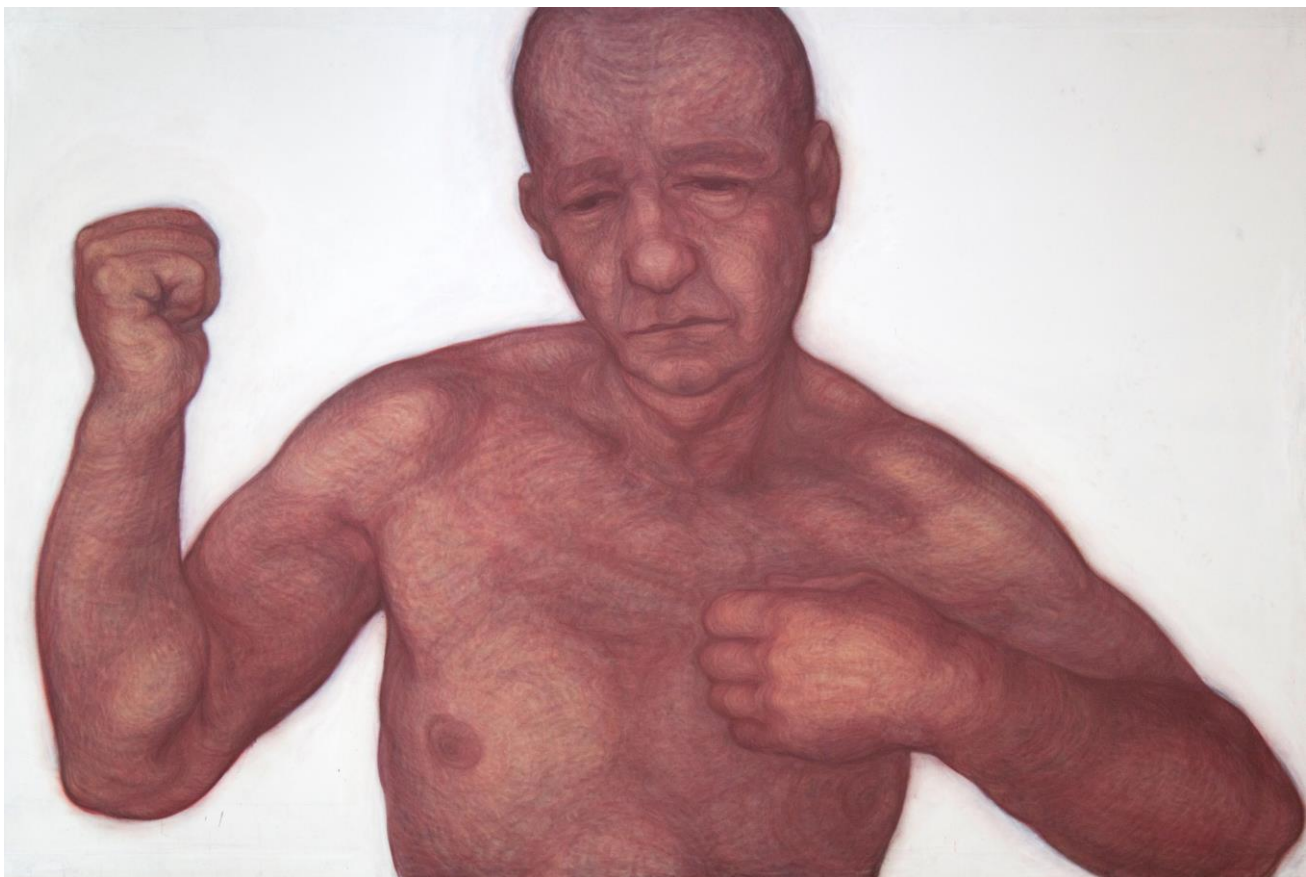
Антанасије Пуношевац, из циклуса *Тело*, акварел, 70x100цм, 2020.



Антанасије Пуношевац, из циклуса *Тело*, акварел, сваки 50x35цм, 2020.



Антанасије Пуношевац, *Беба*, уље на платну, 260x210цм, 2020.



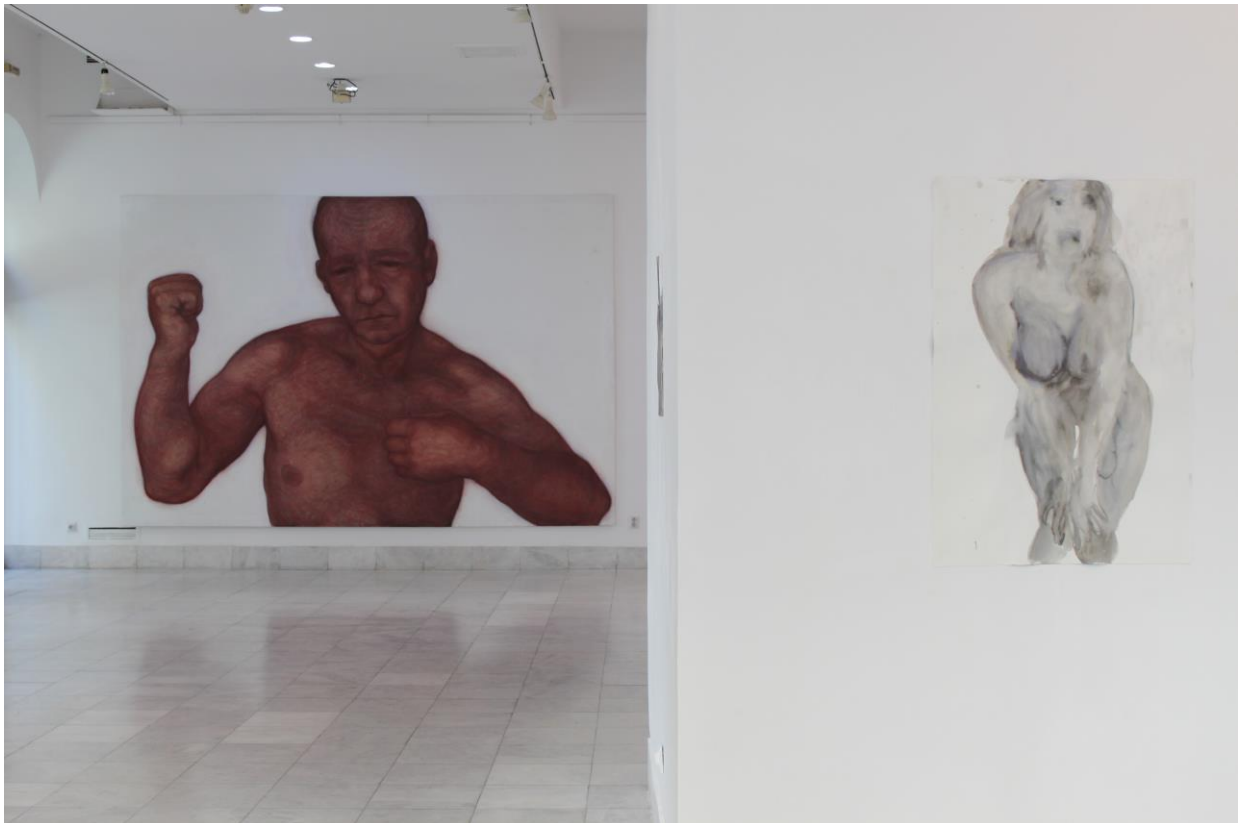
Антанасије Пуношевац, *Човек*, уље на платну, 280x420цм, 2020.



Антанасије Пуношевац, *Архетипски карактери*, Галерија Коларац, 2019.



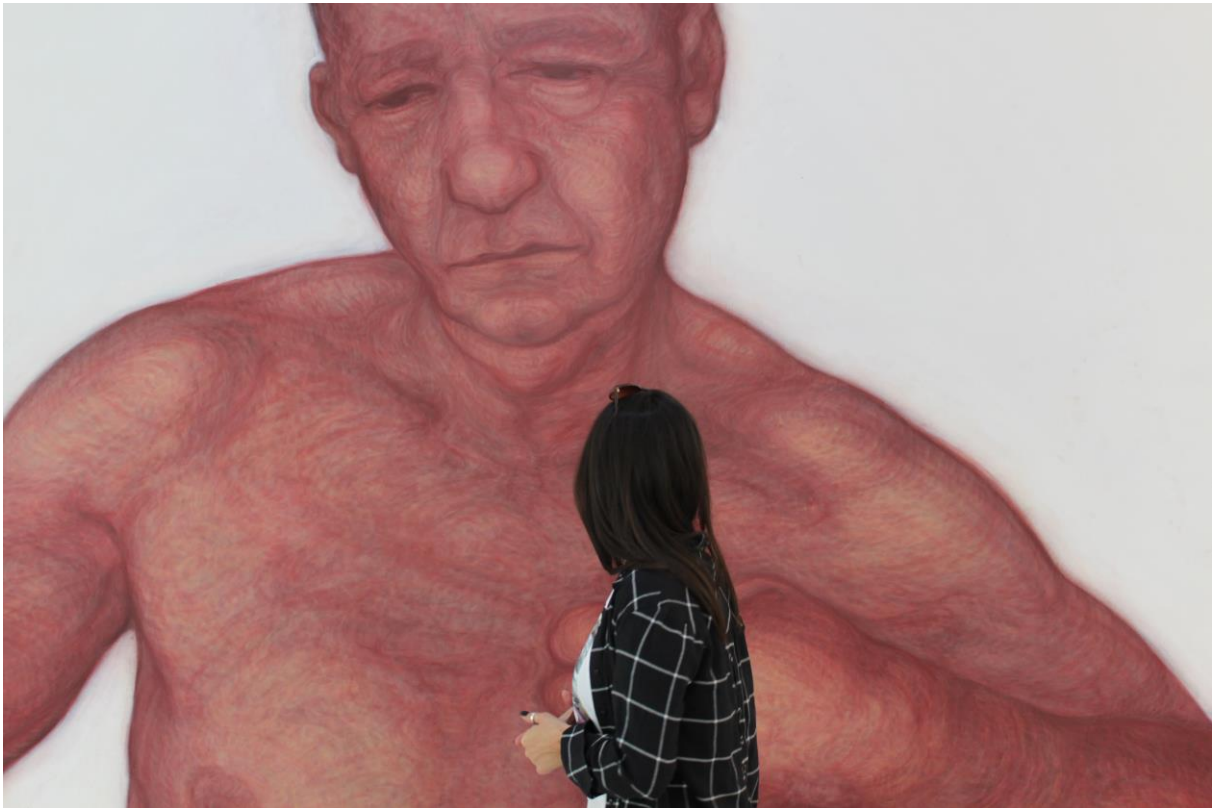
Антанасије Пуношевац, *Архетипски карактери*, Галерија Коларац, 2019.



Антанасије Пуношевац, *Простори људског присуства*, Галерија УЛУС, 2020.



Антанасије Пуношевац, *Простори људског присуства*, Галерија УЛУС, 2020.



Антанасије Пуношевац, *Простори људског присуства*, Галерија УЛУС, 2020.



Антанасије Пуношевац, *Простори људског присуства*, Галерија УЛУС, 2020.

15. Литература

Б. А. Успенски, *Поетика композиције, семиотика иконе*, Нолит, Београд, 1979

Вујовић Мира, *Грандиозна емпатија*, текст из каталога за изложбу *Грандиозна емпатија* у галерији Луцида, Београд, 2021

West Shearer, *Portraiture*, Oxford university press, New York, 2004

Walters Margaret, *The nude male, a new perspective*, Paddingston press, England, 1978

Гарашанин Милутин, *Уметност на тлу Југославије, праисторија*, Издавачки завод Југославија, Београд, 1982

Drower S. Margaret, *Уметност Египта*, Издавачки завод Југославија, Београд, 1965

Епштејн Михаил, *Постмодернизам*, Zepster Book World, Београд, 1998

Euphrosyne Doxiadis/ Doroty J. Thompson, *The Mysterious Fayum Portraits: Face From Ancient Egypt*, Thames & Hudson, London 1995

Кандински Василиј, *О духовном у уметности*, Ip Eshoteria, Београд, 1996

Карл Густав Јунг, *Архетипови и колективно несвесно*, Народна књига, Београд, 2015

Келер Хајнц, *Римско царство*, Издавачко предузеће „Братство и јединство“, Нови Сад, 1970

Кларк Кенет, *Акт- разматрање идеалне форме*, Двери, Београд, 2014

Ликовне свеске 3, Уметничка академија у Београду, Београд 1973

Ликовне свеске 4, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1975

Огњеновић Предраг и Шкорц Бојана, *Наше намере и осећања, увод у психологију мотивације и емоција*, Завод за уџбенике, Београд, 2012

Протић Б. Миодраг, *Облик и време*, Нолит, Београд, 1979

Радомир Кнежевић, *Простори људског присуства*, текст у каталогу за изложбу *Простори људског присуства* у Галерији УЛУС, Београд

Речник појмова ликовне уметности и архитектуре, Том 2, Српска Академија наука и уметности, Завод за уџбенике, Београд, 2020

Стругаревић Лепосава, *(Сано)посматрање*, текст из каталога изложбе *(Само)посматрање*, Уметничка галерија у Крушевцу, Крушевац

Tobias G. Natter and Eliyabeth Leopold, *Nude men, from 1800 to the present day*, Leopold Museum, Vienna, 2012

Успенски Леонид, *Теологија иконе*, Света Гора Атонска, Манастир Хиландар, 2009

Флоренски Павле, *Иконостас*, Јасен, Београд, 1990

Henig Martin, *A handbook of Roman art*, Phaidon, Bath

Jessica Morgan, *Marlen Dumas One Hundred Models and Endless Rejects*, The Institute of Contemporary Art, Boston 2001

Вебографија:

Encyclopedia.com, <https://www.encyclopedia.com/history/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/humanity-arts>

Karlyn C. Olvido, *Mesmerizing Muses: The Life of Franz Xaver Messerschmidt, his Character Heads, and his Influences on Contemporary Artists*, <http://bir.brandeis.edu/bitstream/handle/10192/25350/OlvidoThesis2013.pdf;jsessionid=F35BB239AF2DDD5B64B34FD70D09A7D8?sequence=4>

Stanford Encyclopedia of Philosophy, *Natural Philosophy in the Renaissance*, First published Tue Apr 14, 2015; substantive revision Mon Apr 8, 2019, <https://plato.stanford.edu/entries/natphil-ren/>,

The Character Heads, <http://www.getty.edu/art/exhibitions/messerschmidt/character.html>

James Estrin, *Unwilling Subjects in the Algerian War*, доступно на: http://lens.blogs.nytimes.com/2010/05/14/showcase-161/?_r=0

16. Биографија

Антанасије Пуношевац, рођен 1. јуна 1992. године у Крушевцу. Завршио основне и мастер студије као студент генерације на Факултету ликовних уметности у Београду 2015. године у класи ред.проф. Гордана Николића, одсек сликарство. Исте године уписује докторске уметничке студије сликарства на истом факултету, под менторством ред.проф. Радомира Кнежевића. Члан УЛУС-а.

Самосталне изложбе:

2021. Београд, Галерија Луцида, Грандиозна емпатија

2020. Београд, Галерија УЛУС, Простори људског присуства, докторски уметнички пројекат

2019. Београд, Галерија Коларчевог универзитета, Архетипски карактери

2018. Нови Сад, Галерија КЦНС, Изложба акварела

2018. Београд, Галерија 73', Лица, изложба цртежа

2018. Крушевац, Уметничка галерија, (Само)посматрање, изложба акварела и слика

2018. Ниш, Галерија савремене ликовне уметности / Павиљон у Тврђави, изложба литографија и цртежа, Јелена Петровић и Антанасије Пуношевац

2017. Крагујевац, Галерија Мостови Балкана, Лица- изложба цртежа

2016. Београд, Галерија ДКСГ, Простори лица

2015. Београд, Галерија ФЛУ, Изложба студената генерације Универзитета уметности у Београду за 2015.годину

Награде:

2014- Награда Стеван Кнежевић за цртеж

2011- Награда Флу за цртеж за прву годину студија

Учесник Летње уметничке школе 2014. у Пријепољу, Универзитета уметности у Београду- „Кроз вртлоге Лима”.

Стипендиста Доситеја фонда за младе таленте.

Стипендиста Министарства просвете, науке и технолошког развоја.

Изјава о ауторству

Потписани-а Антанасије Пуношевац

број индекса 4683/15

Изјављујем,

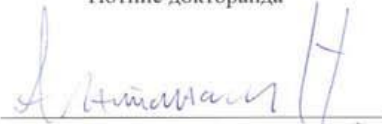
да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

Простори људског присуства, редефинисање материје тела као принцип ликовног истраживања, изложба слика и цртежа

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

У Београду, 2.9.2021.

Потпис докторанда



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

Име и презиме аутора Антанасије Пуношевац

Број индекса 4683/15

Докторски студијски програм сликарство

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Простори људског присуства, редефинисање материје тела као принцип ликовног истраживања, изложба слика и цртежа

Ментор: мр Радомир Кнежевић

Коментор: др ум. Катарина Зарић

Потписани (име и презиме аутора) Антанасије Пуношевац

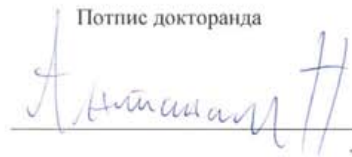
изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду**.

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

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

У Београду, 2.9.2021.

Потпис докторанда



Изјава о коришћењу

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

Простори људског присуства, редефинисање материје тела као принцип ликовног истраживања, изложба слика и цртежа

која / и је моје ауторско дело.

Дисертацију / докторски уметнички пројекат са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство

2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 2.9.2021.

