

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



ФАКУЛТЕТ ПРИМЕЊЕНИХ УМЕТНОСТИ

Марина Нићифоровић

ФОРМЕ ОБЛИКОВНОГ СИСТЕМА КАО УТОЧИШТА
ДРАГОЦЕНОГ СЕЋАЊА

скулпторално-мултимедијска целина

ЛИЧНО СЕЋАЊЕ У ФОРМИРАЊУ УМЕТНИЧКОГ ИЗРАЗА И ЗНАЧАЈ
УМЕТНИЧКОГ ОБРАЗОВАЊА У ОБЛИКОВАЊУ ОПШТЕГ
СТВАРАЛАЧКОГ СТАВА

Докторски уметнички пројекат

Ментор: Горан Чпајак, редовни професор

Београд, септембар 2021.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE



FACULTY OF APPLIED ARTS

Marina Nićiforović

FORMS OF MODELING AS A SHELTER OF PRECIOUS REMEMBRANCE

sculptural-multimedia whole

PERSONAL REMEMBRANCE IN FORMATION OF ARTISTIC
EXPRESSION AND SIGNIFICANCE OF ARTISTIC EDUCATION IN
FORMATION OF GENERAL CREATIVE ATTITUDE

Doctoral Art Project

Mentor: Goran Čpajak, full professor

Belgrade, September 2021.

Садржај

<i>Анстракт</i>	IV-V
<i>Abstract</i>	VI-VII
Део I Лично сећање у формирању уметничког израза	1-19
1 Лична сећања у рукама скулптора (<i>Предмет</i>)	2-4
2 Како превалити пут од сликовитих сећања до сећајућих форми (<i>Основне поставке</i>)	5-10
3 Хипотезе уметничког докторског рада	11-14
4 Методе које смо у истраживању применили	15-18
Део II Мисли о сликама и сећањима	20-52
1 Како смо ослонац нашим истраживањима пронашли у ликовној теорији и култури сећања	20-33
2 Ствари које нас се сећају (<i>поетика хабитуса</i>)	34-41
3 Скулпторово сећање и вајање сећања (<i>скулпторска поетика</i>)	42-52
Део III Остварени резултати	53-89
Како је настајала наша Читанка сећања?	54-55
Истраживања скулпторског језика	58-67
Реализација скулптура	68-70
3.1 Како склопити целину?	71-74
3.2 Игра са визурама и интимни темељи	75-76
3.3 Какав је језик скулптора сећања	77-88
Део IV Уметничко-истраживачки допринос	89-94
Уписивање личне прошлости у скулпторски рад	90-92
Стваралачка визија у руци скулптора	92-94
V Прилози	95-99
Литература	96
Биографија	97
Излагања	98-99
Приказ развоја пројекта (временски преглед рада с илустрацијама)	-1- / -266-

Апстракт

Враћајући се корак уназад започели смо рад кроз ново оживљавање сећања и уједно започели ново уметничко поглавље које се концентрише према пет кључних аспеката: личном, сећајућем, уметничком, истраживачком, документацијском. Водећи се изворима из периода о којем говоримо, компаративним увидима и претходним истраживањима, у тексту се кроз неколико различитих фаза, историјских и практичних, испитује однос уметника према поетици хабитуса као и према вајарској поетици. Рад указује на сећајуће принципе као уметничке праксе и с тим у вези доноси визуелни закључак - скулпторски ансамбл. Уједно се у раду и закључује да, ако се у скулпторском раду доследно прати свака етапа креативног сећања, од оних првих бледих слика простора детињства које прате тупе тактилне сензације, до врелине осећања која се јављају када нас сећања одвуку да поново стварно газимо по стазама одрастања, скулптор ће с великом поузданошћу и у савременом окружењу наћи и материјал и технику и просторну композицију које ће код посматрача побудити сензацију која ће симболички одговарати оној коју је на уму имао скулптор када је својим радовима настојао да испровоцира реакцију публике.

Рад се састоји из четири поглавља и прилога који илуструје развој пројекта. У првом (*предмет, хипотезе, методе*) се општи значај *добре скулпторске форме* приказује кроз питање зашто су лична сећања у рукама скулптора пресудна за креативност. Истовремено, текст преиспитује значај и улогу историографије личних сећања кроз стандардно документовање извора (стварних и виртуелних), њихове анализе и обликовног тумачења. Друго поглавље је о теоријама уметности на које је истраживање ослоњено, а обухвата и излагање сопственог поетичког модела на примерима који су били пресудни за уобличавање нашег уметничког пројекта а односе се на просторе које памтимо, објекте који су одредили наша сећања као и на процесе који су утицали на наше ликовно сазревање и усвајање језика симболичког изражавања. У трећем поглављу је таматски и хронолошки изложена, према постављеним хипотезама, главнина свих наших истраживања пријављене теме. У том поглављу сабирамо закључке нашег истраживања. Излажемо их у три дела. Најпре у односу на теоријски аспект истраживачких претпоставки, потом кроз напор да јасније издвојимо

оно што смо нагостили као сопствену поетику и сажимамо допринос који истраживање даје у односу на главну тезу уметничког рада, то јест на оно што је синергија добре форме и дубоког сећања. На крају следе прилози који илуструју развој уметничког пројекта где су изложени кључни моменти развоја од идеје до скулпторске реализације.

Кључне речи: скулптура, сећање, поетика, визуелно, баштина, простор, култура памћења, историографија, реконструкција

Abstract

Taking a step back, we introduced this paper through a new revival of remembrance and at the same time began a new artistic chapter that concentrates on five key aspects: personal, remembering, artistic, research and documentation aspect. Guided by sources from the period we are talking about, comparative insights and previous researches, the paper examines the artist's relationship to the poetics of habitus as well as to sculptural poetics through several different phases, historical and practical. The paper points to remembering principles as artistic practices and in this regard brings a visual conclusion – a sculptural ensemble. At the same time, the paper concludes that, if every stage of creative remembrance is consistently followed in sculptural work, from those first pale images of childhood space that are accompanied by dull tactile sensations, to the heath of feelings that appears when memories drag us to really tread the paths of growing up again, the sculptor will find material and technique and spatial composition in modern environment and with great reliability, which will arouse a sensation in the viewer that will symbolically correspond to the one that the sculptor had in mind when he tried to provoke the audience's reaction.

The paper consists of four chapters and attachments illustrating the development of the project. In the first (*subject, hypotheses, methods*), general significance of *good sculptural form* is shown through the question of why personal remembrances in the hands of sculptor are crucial for creativity. At the same time, the text re-examines the significance and role of historiography of personal remembrances through standard documentation of sources (real and virtual), their analysis and formal interpretation. The second chapter is about the theories of art on which research is based and includes the presentation of our own poetic model on examples that were crucial for shaping our art project and relate to the spaces we remember, objects that determined our memories as well as the processes that influenced our pictural maturation and adoption of the language of symbolic expression. In the third chapter, according to the set hypotheses, majority of all our research on the reported topic is presented thematically and chronologically. In this chapter we summarize the conclusions of our research. We present them in three parts. First in relation to the theoretical aspect of research assumptions, then through an effort to more clearly single out what we have indicated as our own poetics and summarize the contribution that research gives in relation to the main thesis of the artwork, that is, to what is the synergy of good form and deep remembering. At the end, there are attachments

that illustrate the development of the art project, where the key moments of development from the idea to the sculptural realization are presented.

Keywords: sculpture, remembrance, poetics, visual, heritage, space, culture of memory, historiography, reconstruction

Део I

ЛИЧНО СЕЋАЊЕ У ФОРМИРАЊУ УМЕТНИЧКОГ ИЗРАЗА И ЗНАЧАЈ
УМЕТНИЧКОГ ОБРАЗОВАЊА У ОБЛИКОВАЊУ ОПШТЕГ СТВАРАЛАЧКОГ
СТАВА

- | | | |
|---|---|----------|
| 1 | Лична сећања у рукама скулптора (<i>Предмет</i>) | с. 2-4 |
| 2 | Како превалити пут од сликовитих сећања до сећајућих форми
(<i>Основне поставке</i>) | с. 5-10 |
| 3 | Хипотезе уметничког докторског рада | с. 11-14 |
| 4 | Методe које смо у истраживању применили, | С. 15-18 |

ФОРМЕ ОБЛИКОВНОГ СИСТЕМА КАО УТОЧИШТА
ДРАГОЦЕНОГ СЕЋАЊА*скулпторално-мултимедијска целина*ЛИЧНО СЕЋАЊЕ У ФОРМИРАЊУ УМЕТНИЧКОГ ИЗРАЗА И
ЗНАЧАЈ УМЕТНИЧКОГ ОБРАЗОВАЊА У ОБЛИКОВАЊУ
ОПШТЕГ СТВАРАЛАЧКОГ СТАВА*Сажетак*

У уводном поглављу ћемо објаснити на шта се тачно односе тема и поднаслови нашег уметничког докторског рада. Заправо ћемо општи значај *добре скулпторске форме* приказати кроз питање зашто су лична сећања у рукама скулптора пресудна за креативност. Потом ћемо показати како смо поставили предмет истраживања, шта су његови садржаји и како је теоријски и практично утемељен у свету уметности. Конкретније речено, показаћемо законитости пута од сликовитих сећања до сећајућих форми којима тежити уметник.

Напокон ћемо изложити генезу настанка наших истраживачких претпоставки (хипотезе уметничко докторског рада) и образложити њихову објективност.

У овом поглављу ћемо изложити и методе свог истраживања. Методе смо усмерили на теоријски, историјски и практични аспект предмета нашег докторског истраживања, па су у том смислу јасно предочени различити приступи. Сви су они ипак у функцији истраживања главних тема нашег рада – *сећања која генеришу добру форму и добра форма која се јавља као трајни чувар памћења* - према чему је и направљен план истраживања.

1 Предмет рада – Лична сећања у рукама скулптора

У наслову нашег рада претпоставили смо да између форми које један аутор замишља као завршни израз свог ликовног ангажмана стоје процеси који дубоко претходе извођачкој фази стваралачког рада а чине их обилне појаве неопипљивих, циљано изазваних сећања. Између *завршних форми* и *дубоких сећања* постоји узајамна зависност. Та повезаност истовремено значи сагледавање значења и стварање скулпторског језика. Могло би се сликовито рећи да у тој завршници аутор увек пред гледаоца истиче оне форме које ће му, захваљујући неким заједничким условима у којима се формирала основна ликовна култура, побудити и нека лична сећања. Аутор истовремено трага за универзалним симболима у свом ликовном језику. На сличан начин би се могло рећи и да аутор који с гледаоцем дели исту ликовну културу истовремено и чува гледаоца од најезде слика с којима се носио док је прочишћавао свој коначни ликовни израз тако што ће их сводити на, њему и гледаоцу, заједничку симболичку форму. Тако прочишћен и освојен простор сећања постаје својеврстан симулакрум у коме се одвија нови процес иницијације.

Ако сада покушамо да опишемо сам поступак стварања могли би да кажемо да сећања покрећу аутора стављајући његов избор сећајућих слика у однос с укупним наслеђем запамћених слика (јавних меморија, музеја, енциклопедија, усменог наслеђа, обичаја ...). Мада сви изведени скулпторски облици увек могу изгледати асоцијативно саме слике сећања се никада у њима не огледају као чисти и потпуни ликови. Овај однос никада није однос ствари и њеног лика у огледалу већ сваки скулпторски избор облика и материјала који се стављају пред гледаоца рачуна на општи симболички потенцијал ликовних форми који аутор и гледалац као учесници у доживљају деле. Заједнички симболички потенцијал омогућава аутору да форме које ствара редукује у односу на изглед и садржај самих ствари на које се односи. Редукција никада не би требало да буде сама себи циљ већ би у том свођењу форми морала да ослободи простор за трагове личног доживљаја у оно што постоји као општа симболичка снага. У варијацији симболичких форми аутор би непрестано морао гледаоцу његовог уметничког рада да омогућава подсећања и на сопствене доживљаје у односу на симболички потенцијал који уметник бира у свом раду. Тим уважавањем погледа гледаоца, огледање на ствари природе се замењује дијалогом који уметникова знатижеља покреће. Позив на дијалог са посматрачем је позив и на комуникацију вредности, било да је реч о ликовним вредностима или на саму драгоценост дечијег сећања. Дијалог је темељ интеракције на којем се формира дијапазон мишљења, долажења до "другога", до истине, вредности и смисла. Дијалог се увек води у односу на опште законитости говора ликовних елемената. Тиме се зависност *добре форме*, из наслова нашег докторског рада, не узима као неоториво и неопозиво *уточните драгоценог сећања*, то јест њихово сучељавање не иде у корист било којег од два члана поређења већ се поднасловом сугерише упитаност као подстицајан и обострано плодотворан процес. Њиме се сугерише да је сваком формализму у ликовном изразу за који је тешко утврдити путање личних реминисценција тешко наћи друштвено оправдање. Или, другачије речено, ако си неискрен према себи ни околина ти неће веровати. И обрнуто, да је сваки, уметничким образовањем формиран индивидуални стваралачки став неопходно потврдити ликовним изразом и афирмацијом форми које су примарно подстакле личне реминисценције аутора.

Из шкриње сећања која баштини један лични музеј доживљеног, уметник одабира оне елементе који су били пресудни, који су искра или иницијација, који у себи носе варницу инспирације, који представљају кључ који откључава ново читање али и оне

који носе значење једног општег комуникацијског потенцијала према захтеву времена у коме је уметник обликовао свој стваралачки афинитет.

У односу *према споља* ликовна форма тежи да оствари дијалог са посматрачем, реципијентом, публиком - да буде сугестивна у одабиру мотива. Избегавајући велике мотиве – како је писао Р. М. Рилке у једном од писама младом песнику, скулптор одабира оне који су интимни и важни из перцепције и перспективе детињства додељујући им универзалну димензију.

У том смислу нужност укрупњавања, поједностављења до *добре форме*, оправдана је и из разлога комуникацијског квалитета. Према Роберу Бресону, уметност не сме бити очигледна, већ идеје морају бити *драгоцено сакривене*.

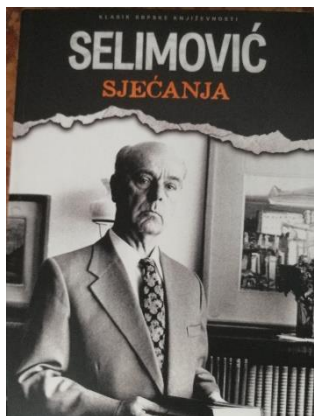
2 Основне поставке рада – Од сликовитих сећања до сећајућих форми

Бавићемо се, ближе речено, *сликама* које побуђују сећања. *Сећањима* која подстичу стварање нових приказа. *Приказима* које изазивају нове сензације стварности које су упоредиве с оним које су побудиле нека лична сећања на почетку процеса. И те прве, *слике које побуђују*, везале су се за неке форме које су дуго времена изазивале наше реминисценције. Али то су и неке форме сличне снаге које сада побуђују сензације истом и јачом снагом у уметничким приказима које сада стварамо. И пред *претходне* форме и пред *новоизведене* форме поставља се исти предуслов, да буду успешни изазивачи сензација. Испуњеност овог предуслова потврђују се у лаком и непосредном доживљају новоизведених форми као поузданих носилаца стабилних симболичких значења. Оне „побудне“ слике чине то у виртуелном свету *жељених истости*. Када се сећамо неког места онда желимо да се у повратку на то место наше сећање поклопи са затеченим стањем као да између времена настанка наше прве слике и ове коју сада изазивамо нашим новим погледом на исто место није текло време. А оне *новостворене слике* чине то у материјалном свету у коме је индивидуалност аутора уметничког израза циљана вредност. Поновићемо своју сензацију у новоизведеној (скулпторској) форми ношени снагом сећања која је у стању да индивидуализује доживљај *истости сећања*. Та сплетеност *индивидуалне креације и истости сећања*, која нас сједињује као чланове исте заједнице одрастања, образовања, професионалног удруживања, само потврђује да је слика снажна увек када је њено уточиште у сећању.

Како смо дошли до тренутка да овако поставимо проблем смисла нашег скулпторског рада у општем уметничком систему?

2.1 Стасавали смо између традиционалне породице и школе у којој су сви циљеви образовања били усмерени на обликовање корисне социјалистичке личности. И традиционална породица и смисао образовања су се лако препознавали у јасној причи, с једне стране оне доминантне у усменој традицији, а с друге оне која је могла да се нађе у школском програму. Без обзира на недвосмислену доминацију наратива и у једној и у другој области који је пресудно утицао на наше одрастање, некако смо и рано и јасно схватили да се поруке тих прича које се не дају порицати, боље, потпуније и јасније упознају када су илустроване. Те илустрације памтимо као најважније тренутке у којима

смо нешто сазнали али и научили да ћемо то сазнато боље сачувати ако га илуструјемо. Тачније, сва наша сећања се и данас појављују као слике које смо и сами стварали да би своје доживљаје пренели на чланове своје, најпре породичне, па онда образовне и потом професионалне заједнице. Визуелно памћење и стварање поетских слика појављује се као доминантни садржаји. С друге стране, осим посредовања та сећања су преузимала обавезу и практичне израде слика које на универзалан ликовно-симболички начин



изражавају сопствена разумевања оног што нас је окруживало. Осим тога, те слике којим се сећамо настоје да према стварности која нас је окруживала изразе став управо тим ограниченим језиком обликовања и с убеђењем да тај језик треба минимално мењати да би му сачували универзално својство лаког симболичког споразумевања. Све у свему, свет слика је давао осећај сигурности *кретања у свету који је све чешиће мењао доминантне наративе*. Свет слика је деловао изазовније не само као њихова илустративна допуна већ је био веома подстицајан за

обликовање сопственог израза.

2.2 *Описана сећања* на услове нашег друштвеног, личног и професионалног стасавања све јасније смо могли да упоредимо с начином третирања личних прошлости у актуелно доминантним *културама сећања*.

Наметљивост овог културног модела који је обележио и нашу генерацију допринела је да дубље заронимо у наше одрастање. Тако се ми и данас осећамо *као код куће* док читамо у *Сећањима* како Меша Селимовића каже „(...) кад га забиљежим, то сјећање које слободно плута по мени, прећи ће из области потиснуте али стално присутне свијести у инвентарисану меморију, и неће више интензивно живјети као могућност која се заобилази. (...)“¹. Баш због то осећања га с лакоћом следимо и када подсећа да „Ослободивши се притиска властитих приватних доживљаја, који изгледају много значајнији док нису фиксирани, (...) остаће у мени слободан простор за књижевно обликовање неког замисљеног, могућег догађаја, очишћеног од животне дословности. То је, наравно, неријешен теоретски спор са самим собом, о суштини обликовне слике

¹ Meša Selimović, *Sjećanja. Memoarska proza*, Beograd, Vulkan, 2018, 10

свијета: *‘Мало је бити само ја’*. За литературу нема значаја моје голо искуство само по себи, оно је само могући облик живота који ми омогућава неопходну идентификацију с другим људима, са многим замишљеним ликовима и њиховим поступцима. Тако све постаје моје, на један посебан начин, и туђе, по могућности свачије“.² Иако смо свесни чињенице да је литература заводљивији начин оживљавања сећања од скулпторског обликовања Мешина *Сећања* су нас одвела до аутора који су знали да истакну важан заједнички простор *слика којим се сећамо* без обзира у ком су медију оне обликоване. У подручју литературе као илустрација може да се наведе запажање Жозе Сарамага у коме важну улогу имају *бакрорез* и *око соколово* као „ненаративне“ слике : „... да ли стара успомена на трг, јасна као неки бакрорез, или обновљена у машти да би му данас тако изгледала, приближно одговара опипљивој стварности а на крају се испоставља да је све мутно, ... можда због данашњег невремена или због његових уморних очију, само сећања могу имати очи соколове.“³

Супротно заборавау које ослобађа, сећање је наша веза са стварима и објектима и могла би бити представљена као средиште, рачвање или клупко које се одмотава. Једно сећање побуђује друго, сложеније.

Дал' враћа се то изненада далеки бог детињства, ил' смрт нам се можда указује прерушена, Слободана Ракетића из *Сенки на кућном прагу*, указује да је, као и сам стваралачки процес, свесно иницирање сећања и поновног проживљења, заправо, нека врста смрти, преображења, стварања. Свако стварање, као и сећање је пут ка повратку себи.

2.3 *Али све то што* у овом присећању на своје дилеме наводимо охрабрило нас је да у раду истражујемо удео личног сећања у формирању уметничког израза, с једне стране и значај уметничког образовања у формирању општег стваралачког става, с друге стране. И један и други фактор сопственог уметничког рада одмерен је на случају минималне сопствене обликовне интервенције, на форми која има максимално јасну општу симболичку вредност. У раду смо се ослонили на представу *сећајућих слика* која

² Исто, 10

³ Žoze Saramago, *Godina smrti Rikarda Reiša*, Beograd 2013, 36

се ослања на теорију немачког теоретичара и историчара уметности Готфрида Бема⁴, па ћемо рећи да је фонд сећајућих фигура у нашем истраживању заступљен предметима који у стварном смислу имају својства сведочанстава о начину нашег гледања из времена детињства и из времена нашег ликовног стасавања. Уз неопходно разликовање „сећања у свакодневном смислу које га појми као памћење и дозивање оног што је једном било“⁵, како се углавном третира у популарним (Асман, А; Ј) *културама памћења*, Бем истиче драгоцену естетичку наслеђе *Мнемозине*, „које као наслеђе означава сродство, односно чак идентитет између уметничког чина и способности сећања“⁶. Наиме, све изазиваче сећања које смо у свом докторском истраживању издвојили као генераторе нашег уметничког рада наметали су се као спој *ока и слике*, слике у сваком уметничком роду, изразу или техници, спој који чува рађање, развој и непроменљивост сећајућег доживљаја. У том смислу смо били спремни да Бемово питање „да ли је сећање нужна категорија ликовноуметничког рада“⁷ претворимо у тврдњу и да на њој формирамо свој став у овом докторском пројекту.



2.3.1 У једном случају се ради о сачуваној илустрованој *читанци* за шести разред основне школе⁸ коју су у кући чували старији ђаци за млађе. Ова је читанка до нас стигла у раном детињству, тачније док смо још само гледали али не и читали. У ту читанку смо, као дете усхићено илустрацијама на које смо наилазили, доцртавали своје доживљаје.

Нашим даљим усмеравањем у образовању тај *свет маите* је добио јасне форме сопственог обликовног система помоћу кога лагодно комуницирамо у професионалном свету. За тај систем верујемо да га у најбољем стању уређености држи лака, а ненаметљива игра облика, облика који имају латентна својства симбола. Пре свега добре форме, композиције која је самодовољна, а опет довољно отворена да буде уточиште драгоценог сећања било ког посматрача.

⁴ Синтагма коју користимо настала је по узору на Готфрида Бема који расправља о начину гледања, па тако формулише *сећајуће гледање*. „*Mnemosyne. O kategoriji sećajućeg gledanja*“ у: Zoran Gavrić, *Gottfried Boehm*, Београд, Музеј савремене уметности, Свеска 11, 1987, стр. 075-100

⁵ Исто, 075

⁶ Исто, 076

⁷ Исто, 075

⁸ Петар Гудељ, *Ведар дан*. Читанка за шести разред основне школе, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1981³. Насловна страна и ликовна опрема Адријана Броз.

2.4 У овој, може се рећи ученој фази праћења изградње сопственог скулпторског става залазимо из поља сликовитих иницијација индивидуалног сећања у



поље општих вредности. Можемо се подсетити и да се свака помисао на симболичка својства форме односи на прелазак с индивидуалне на општу вредност. Због тога смо наше истраживање допунили радом који припада нашој професионалној активности у ужем смислу, то јест *скулптору у музеју*. Наиме, из

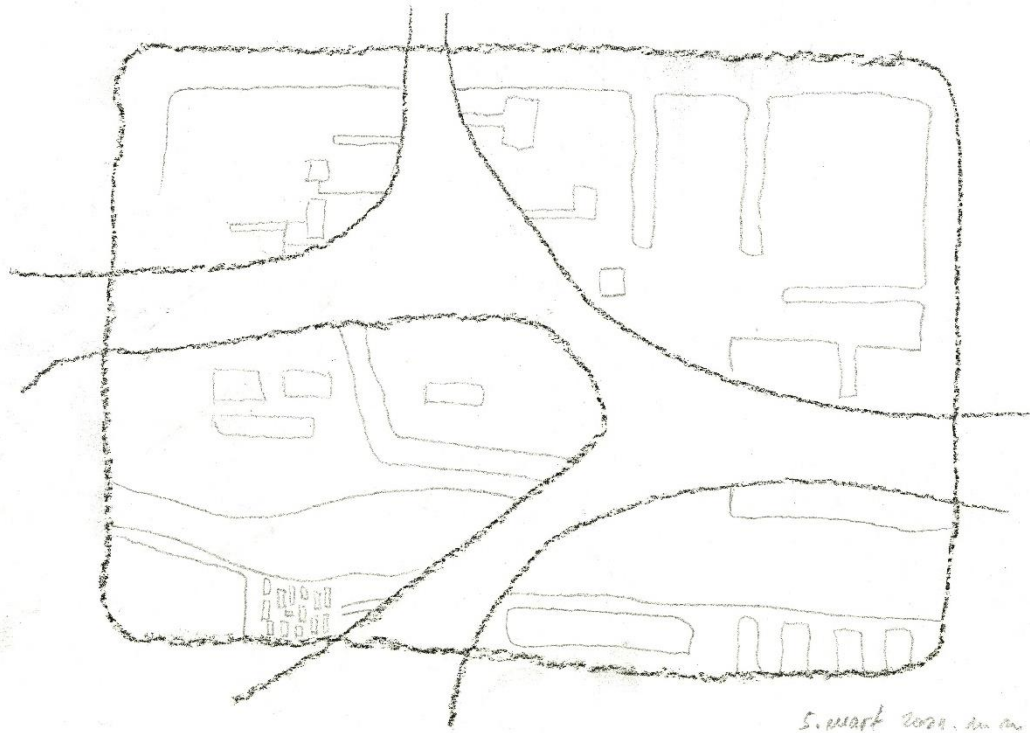
аспекта улоге сећајућих слика у актуелном уметничком раду узели смо да протумачимо један наш доживљај открића средњовековног саркофага у једној теренској археолошкој кампањи коју је извео музеј у коме смо радили. У улози музејског конзерватора отворили су нам се снажни доживљаји јединствене једноставности обраде камена коју смо срели на археолошким артефактима у којој није изостало ништа из обавезног иконографског репертоара, а да је за све то употребљено минимално клесарског рада. Заправо, онолико колико је било довољно да се ослободи једна форма која може да понесе терет посебне, кондензоване, симболике материјала, облика и фигуративних значења.

Као присећање на тај први снажни доживљај археолошког налаза прилажемо фотографију начињену непосредно на локалитету и наш тадашњи запис који је излазио из захтева стандардног музејског документовања:

Био је то споменик над гробом облика делфина... сведене стилизације и убедљив у својој величини...сам и величанствен... лепо обрађен... као да је својом лепотом компензовао људски губитак...леђа на две воде и у благом луку од предњег ка задњем делу ... средишњи, најшири део, плитко се скупљао ка унутра по хоризонтали, до земље целом дужином ...у предњем делу мало ужи него у средишњем...напред заравњен...са бочно постављеним очима...елипсоидним испупчењима са удубљењем у средини... у задњем делу у сужавању...све прелази су меки...

размишљала сам о индивидуализацији творца...и о његовој уметничкој мисли у име које је створио скулптуру несвакидашње, задивљујуће форме.....о његовој оријентацији према реалности, публици и уметничкој традицији...

2.5 *Потом смо у овом раду показали да је могуће да савремени скулпторски рад може да достигне тај обим концентрације симболичког потенцијала када се у њега*



систематски упишу путокази којим ће сећања већине нас као гледалаца ићи с радошћу. Ради се идејном решењу, у последњој фази истраживања, којим смо објединили скулпторски ансамбл као покушај одговора на тему постављену у овом уметничком истраживању.

3 Основне хипотезе уметничког докторског пројекта

Хипотеза прва

Наша прва претпоставка је била да су сећања окидачи маште. Машта је обавезни чинилац стварања. *Бавећи се генезом личног сећања које можемо да припишемо откривању и сазревању сопствене склоности ка пластичном изразу, могуће је објаснити досадашње професионално сазревање и јасније сагледати даље исходе сопственог рада.*

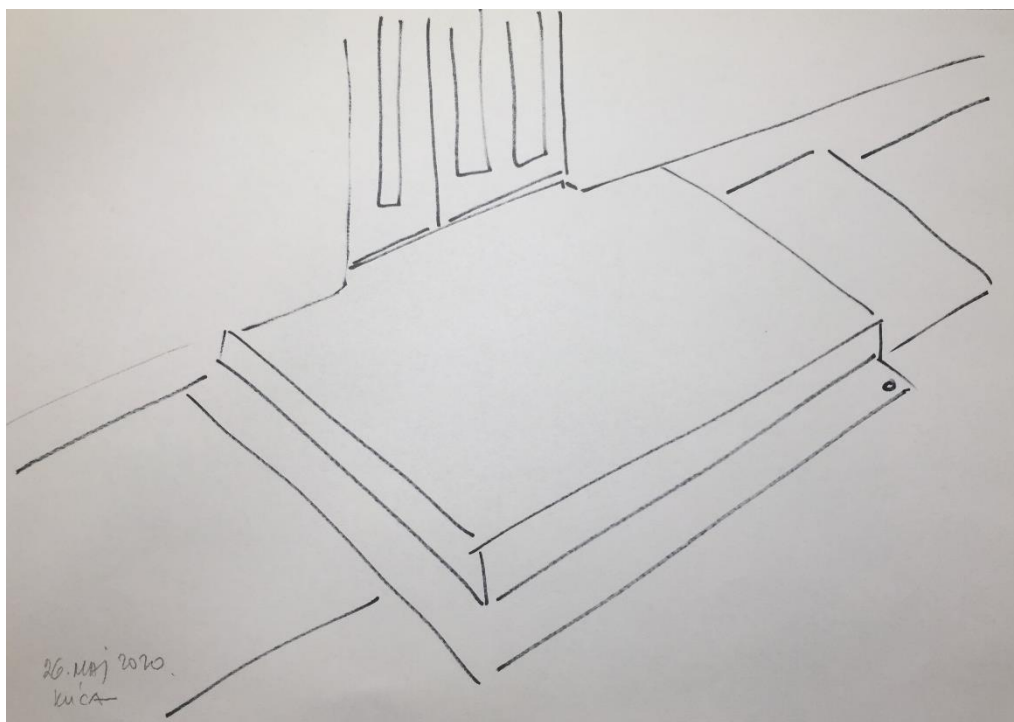
Хипотеза друга

С друге стране, водећи рачуна да је сваки лични израз онолико јединствен и непоновљив колико издржи проверу у неком категоријалном систему вредности. У том смислу налазимо да је праћење симболичког дејства облика који обележавају слике из наших сећања једнако релевантно са естетичког становишта колико је добро и за изградњу нових радова. Ово друго је, са становишта теорије обликовања која је под снажним утицајем савремене културе сећања било од посебног значаја за наше истраживање.

У првом сегменту докторског истраживања бавили смо се својеврсном историографијом личних сећања кроз стандардно документовање извора (стварних и виртуелних), њихове анализе и обликовног тумачења. *Илустрована читанка*, као окидач сећања, узета је као неопозив документ снажног обликовног доживљаја у раном детињству. Виртуелни окидач, *љуљашка је у сећању* била интерпретирана кроз низ илустрација које би заступале оне слике које су се у сећању задржале од тих раних дана до данас. Управо се на тој истрајности и тражио њихов симболички потенцијал. Ова сфера истраживања већ залази у шири простор свих или већине конзумента уметничког производа, па је било неопходно да уведемо трећи, контролни елемент у истраживачки поступак. Одлучили смо да се посветимо сећањима на предмет који је одмах, то јест и раним одгајањем и раним образовањем имао јаку, необориву симболику. За нас је то била *столица* која је стајала у прочељу породичне трпезе.



Сва наша сећања на њу остала су фиксирана око јасних значења која су произилазила из стварних, материјалних и нестварних, а духовних функција. Управо због тога нас је увек и упућивала на неупитне вредности. Дакле, у овој фази нашег истраживања посветили смо се визуелној интерпретацији сећања на своје претке и после низа систематски изведених повратака у детињство (ретроспекција) закључили да је кључни објект око кога се окупљају сва наша сећања ипак *праг*, пре свега као свима незаобилазно место које нас окупља, а не столица која је имала строго хијерархијску, старешинску позицију у кући. Праг је враћао нас а *сокак*, који нам се указивао с прага као први свет који видимо, окупљао је све чланове наше заједнице.



Сва даља визуелна истраживања (цртежи, скице у глини, фото и видео..) имала су у средишту *праг* и његову симболику окупљања.

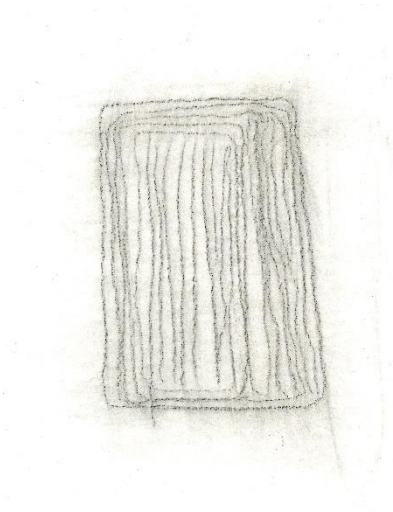
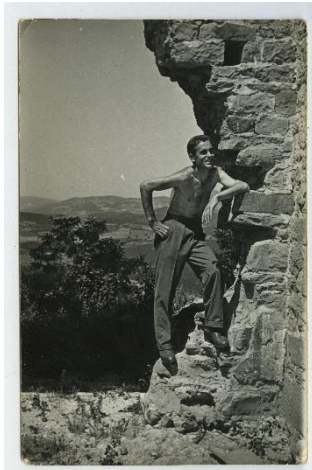
У другом сегменту предочили смо упоредни поступак две јасно кодификоване професије, скулптора и конзерватора. С једне стране, академска оспособљеност за читања облика израђених у камену, удружена, с друге стране, у теренском музејском раду са законитостима читања функције камених артефаката омогућавале су лагодну превентивну заштиту проверених вредности старине. Међутим, судар са снажним сећајућим сликама провоцирао је посебне доживљаје јаким симболичких својстава камених израђевина. Тај поступак доживљаја смо настојали да озаконимо као нови креативни поступак у сопственом раду. Сигурни смо да ће осим ретроспективног поступка, који ће тражити посебне наративне кораке уназад, овој новини удовољити само вишемедијални израз који смо замислили за изложбenu презентацију.

Лична сећања и колективно памћење културног наслеђа обједињују се скулпторским пројектом у јединствену просторну композицију. Раније стечено искуство у раду уједињује се носталгичним осећајем света и потребе за повратком коренима.

У трећем сегменту смо се бавили целовитим приказом пројекта који би обухватио **генеу идеје, њену документарну стварност, њен троврсни обликовни коментар**, те нови креативни производ.

Хипотеза трећа

Целина у којој не би скривали ни један део који учествује у њеном успостављању и ни једну фазу развоја идеје, нужно ће тражити јединствено окружење - **један дом једне идеје**. Конкретно, структуру једне куће са свим јединицама који је чине кућом. Односно, *обликовни скулпторски рад условљен је обухватним (холистичким) присуством сећања или једновременог учешћа у стваралачком процесу скулптора свих оних слика које су формирале уметников израз (став и вештину).*



*На фотографији лево је један од видика (фотографска успомена са рушевина Ђурђевић ступова 1963) који је доминирао нашим светом одрастања. Слика у **средини** (Бразда 2020) симболизује урезивање нашег сећања као бразди којима смо ходили до указаних видика. А **десно** је наша уметничка материјализација прага с ког смо урезивали своје сликовито памћење.*

Остварени уметнички докторски скулпторски рад представља нашу практичну потврду ових претпоставки и биће представљен у трећем поглављу и изложен на докторској изложби приређеној поводом одбране рада.

4 *Методе које смо у истраживању применили*

Како се предмет нашег истраживања креће између *личних сећања* и *нових скулпторских форми* тако смо и приступе предмету груписали око:

а) конкретних **визуелних испитивања**

Односила су се на аутентичне изворе наших сећања: места одрастања, професионалног рада, откривања света маште.

б) нових **историографских читања**.

Ово се односило пре свега на инспирацију и охрабрење које смо добили читањем популарне литературе о култури сећања да своју литературу из детињства и времена одрастања и професионалног стасавања разумемо као директне изворе својих креативних сећања.

в) практичних **креативних експеримената**

Како су претходна два елемента истраживања отварала различите креативне размахе, обавили смо неколико експеримената, поштујући увек условљавања која управо они (а и б) својим разбуђивањем сећања постављају, да би у различитим формама, материјалима и композиционим решењима дошли до најречитих *форми сликовитих сећања*.

Ево појединачних образложења методологије на делу:

Ад а) Методологија наших конкретних **визуелних испитивања**

Будући да је заједнички именитељ сва три поља истраживања сећање, оно се најпре визуелним методама истражује као *сопствено наслеђе* (1).

Да би се том повратку погледа на прошли ауторски рад дао карактер научне ретроспекције приступили смо поновном читању теорија обликовања које су пресудно утицале на наше академско формирање. Ту смо посебну пажњу посветили наставној литератури професора Павла Васића, а потом радовима Рудолфа Арнхајма.

Ову лектуру смо допунили читањем *Појетике* Рене Пасрона и *Иконосфере* Мјечислава Поремског.

Ова два аутора су нам омогућила да критички преиспитамо старе каноне ликовног обликовања али су нам и отворили питање савременог доживљаја уметничког рада, производа уметности и уопште нове друштвене улоге уметничке делатности. У том смислу нам је инструктивна литература био Џон Берцдер са својим пројектом, књигом и телевизијском продукцијом, *Начини гледања*.

Сва ова лектира је, наравно, само послужила да на продуктиван начин усмери визуелно:

- a1) оживљавање сећања **кроз поновно читање докумената детињства**: *фотографија, личних и породичних докумената, илустрованих читанки и других школских помагала, као и артефакта* која су постали маркери одрастања.
- a2) оживљавање слика детињства **обиласком места** која су пресудно утицала на наше одрастање и стасавање као креативне личности.

Ад б) Методологија нових **историографских читања**

Како смо у образложењу теме докторског пројекта нагласили, наш поглед уназад на сопствени рад ипак је јасно усмерен самим механизмом сећања, па смо посебну пажњу посветили *историографији сећања* и анализи доживљаја.

За ову фазу истраживања била су неопходна методолошка усмерења тако званих *друштвених историја* које су нам нудили аутори *културе сећења*, пре свега Јан и Алаида Асман.

Међутим, најсврховитију потпору својим намерама смо нашли у радовима који се баве наслеђем јер смо у књигама професора Попадића (*Чији је Микеланђелов Давид, Време прошло у времену садашњем*) препознавали сигурне путеве којим треба да вежемо своја сећања за предмете који за нас могу да понесу улогу поузданих сведока прошлих догађаја.

Наше истраживање је обухватило:

- б1) *дневничко* бележење процеса оживљавања слика (описи и цртежи у дневнику)
- б2) фотографско и а/в *записивање нових доживљаја*

У овим истраживањима је посебна пажња посвећена процесима надоградње значења места која су од приватног окружења прерастала у локалитете значајне за историју целокупне заједнице. Најпре се то десило током редовног школског програма,

а потом, врло изразито, током нашег професионалног ангажмана ауторке као конзерватора културне баштине Раса. Онако како је циљ школског програма био да се ученицима укаже на неминовност историјских промена и укаже на сталност друштвених вредности, тако је музејски ангажман ауторки указао да сведочанства прошлости имају више од тог једног, школског, поучног значења. Сусрет с документима прошлост ауторки је открио још један свет симболичке размене порука. Чак и када није разумела до краја све језике којим су археолошки остаци прошлости хтели да комуницирају, ауторка је често у средствима којим су обликоване поруке тих анонимних мајстора налазила велику рукотворну блискост и креативну инспирацију.

Методолошку потпору смо имали у стандардима музејског рада (каталози музеја Рас) и, поново, у херитолошком објашњењу како прошлост живи данас (Попадић).

Ад в) **Методологија практичних креативних експеримената**

Подсетићемо да смо у наслову теме нагласили да наша сећања одлучујуће утичу на стварање нови слика, то јест да се сваки нови облик који као уметници произведемо обликује у складу с претходно формираном сликом коју је провоцирала нека нова сензација. Ова „нова“ сензација најчешће је само нови доживљај неке старе представе коју дуго носимо у сећању. И, како кажу психолози перцепције, а како нас је Арнхајм често подсећао, ми се стално налазимо у поступцима оживљавања слика. Најчешће смо недовољно свесни чињенице да сваким новим оживљавањем мењамо слику коју смо призвали у сећање. Тај процес отвара креативни простор и замах у коме уметник има сва права да надогради један нови свет „старе“ стварности с којом и данас живимо. Наравно, ако је сазрео његов креативни потенцијал и да га поново доживи.

Због тога смо у нашим истраживањима нарочиту пажњу посветили *документовању сваке фазе настанка нових сећајућих слика*. Отварање путева развоја „нове“ слике коју ће као део своје скулпторске креације аутор омогућити пред очима публике постаје неизоставан захтев савременог света који често поистовећујемо са синтагмом *потпуне доступности информација од значаја*.

У процесу, слике су се преклапале стварајући нове везе, сокаке и утврђења.

Документација прати процесе *креативних, визуелних закључака*, како смо их у нашој поставци тезе назвали, кроз фазе:

в1) *дневничких скицирања*

Ова фаза је подразумева да се у *Дневнику рада* запише мисао која представља суштину менталног и визуелног преиспитивања сећања (на основу претходних поступака из фазе А и Б) и да се онда уради скица „*креативног закључка*“ у цртежу.

в2) *скулпторских скицирања*

Ова фаза се одвијала по класичним и експерименталним методама скулпторског моделовања.

в3) *компаративних преиспитивања* (аутовалоризације)

Ова фаза се односила на проналажење визуелних:

- аналогија у истородним креацијама (ликовне и примењене скулптуре) и

-аналогичност по симболичком потенцијалу у другим уметничким родовима (литерарним и филмским описима али и у перформансима и мултимедијалним радовима)

Поред читања и гледања у овој фази истраживања били су нам драгоцене *разговори*. С колегама, пријатељима, менторима, члановима породице.

Ако сада саберемо на једно место све технике које смо у истраживању применили то би, поређано по важности за развој истраживања, изгледало овако:

- Дневник (бележење свих оживљавања сећања и бележење свих инспирација за нови рад)
- Скицирање (у дневничким белешкама као илустрација подсећања, али и као независни визуелни рад у серијама цртежа)
- Разговори у свим фазама пројекта, са делимично укљученим анкетама.
- Фото, аудио, видео и компјутерско документовање истраживања по стандардима уметничке и музејске делатности.
- Писање као облик фиксирања *слика сећања*.
- Моделовање као реализација *нових слика сећања*

На крају методолошких објашњења желимо да напоменемо да ћемо сходно академским обичајима овај рад писати у трећем лицу множине све до оног дела у коме ћемо говорити о самосталном ауторском процесу у коме водимо дијалог с важним актерима својих личних и професионалних хабитуса, породице, колега, професора, па ће бити нужно да се у тим документима ЈА појави као носилац дијалога.

Део II

Мисли о сликама и сећањима

(читали смо старе и нове поетике да би пронашли сопствену)

- 1 Како смо ослонац нашим истраживањма пронашли у ликовној теорији и култури сећања с. 20-33
- 2 Ствари које нас се сећају (*поетика хабитуса*). *Читанка, Праг* с. 34-41
- 3 Скулпторово сећање и вајање сећања (*скулпторска поетика*)
Скулпторске професије : Професија скулптор с.42-52

Сажетак

Ово поглавље посвећено је новим читањима литературе која је одредила наше академско уметничко образовање. С друге стране овде се представља она теоријска, историјска и уметничка литература која је пресудно утицала на уобличавање сопствене поетике. На крају се излаже сопствени поетички модел на примерима који су били пресудни за уобличавање нашег уметничког пројекта а односе се на просторе које памтимо, објекта који су одредили наша сећања као и на процесе који су утицали на наше ликовно сазревање и усвајање језика симболичког изражавања.

1 *Како смо ослонац нашим истраживањима пронашли у ликовној теорији и култури сећања*

Будући да је сећање заједнички именован и теоријског и историјског и практичног поља докторског истраживања, најпре смо га истраживали као сопствено наслеђе.

Да би се том повратку сопственог погледа на ранији ауторски рад дао карактер научне ретроспекције приступили смо поновном читању теорија обликовања које су пресудно утицале на наше академско формирање. Ту смо посебну пажњу посветили наставној литератури професора Павла Васића (*Увод у ликовне.уметности*)¹, а потом радовима Рудолфа Арнхајма (*Визуелно мишљење*)². Ево како је ново упоредно читање усмерило наше даље истраживање.

Желимо да истакнемо да су цитати изабрани у складу с постављеним претпоставкама истраживања (хипотезе 1-3), а истовремено представљају и путоказ којим смо даље визуелно истраживали, па их стога наводим с минималним оптерећењем описима и сопственим коментарима.

¹ P. Vasić, *Uvod u likovne umetnosti*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1968.

² R. Arnhajm, *Vizuelno mišljenje*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1985.

Проблеми које нам је Рудолф Арнхајм расветлио у вези с појавом прошлости у садашњости нама су се чинили најподстицајнијим на самом почетку теоријског обликовања пројекта.

Ево где смо их све пронашли и како смо их груписали:

Силе које дејствују у памћењу, (стр.71); Допуњавање опажаја, (стр.73);
Унутрашњост је видљива, на стр. 75; Видљиве празнине, (стр.76);
Препознавање, (стр.77). (све у поглављу 5 књиге Визуелно мишљење)

Најпре о сложености поступка визуелног сазнања спољашњег света:

„Опажање не може да се ограничи на оно што очи бележе о спољашњем свету. Опажајни чин никад није издвојен; он је само најновија фаза једног тока од безброј сличних чинова, издвојених у прошлости а преживелих у сећању. Слично томе, искуства садашњости, ускладиштена и стопљена са данком прошлости, предодређују опажање будућности“. [70]

А потом о нужности да у памћењу дође до формалне редукције слике спољашњег света:

„Ако је сваки опажај категоријска форма а не механички верна забелешка одређене дражи, онда и његов траг у памћењу мора да има подједнако општи карактер. Није вероватно да ће тај облик остати непромењен. Силе које нераздвојиво леже у самом облику или врше притисак на њега из околног поља трагова тежиће да га измене у два супротна правца. Постојаће, с једне стране, тенденција ка најједноставнијој структури или смањену напетости. Склоп трага одбаћиће појединости и истанчаности, а повећаће симетрију и правилност. Ова промена трага на једноставнију фигуру контролисаће се супротном тенденцијом да се сачувају и заиста изоштре особена обележја склопа“. [71]

Потом налазимо код професора Павла Васића, Увод у ликовне уметности, да је тој редукцији дата читава теорија геомеријске законитости представљања слике стварности која је изведена у историјски значајном тренутку за развој модерне уметности:

„Природа је лепа, кажу Озанфан и Жанре, само у оном случају кад изражава изванредан геометријски поредак, изванредан распоред који узбуђује наш геометријски инстинкт. По њему, човек је „геометријска животиња прожета геометријским духом“. [16]

„Ето у чему је значај геометрије, која је одраз човековог уређивачког духа у области визуелних појава. Она је наше мерило ствари, регулатор хаоса. Служећи се њоме, ми смо у стању да упознамо сложене и непознате светове ликовног домена. На тај начин Озанфан и Жанре су формулисали један од најбитнијих закона ликовних уметности: улогу геометрије. Али сада видимо да она има и шири значај и као мерило естетичких вредности“. [25]

Сада ћемо нагласити објашњења о извесном парадоксу памћења: оно што је више пута упамћено све је даље од стварног, а све ближе креативном. Ово је тврдња која иде

у прилог машти, свима својственој а код уметника неизоставна јер једино они опредмећују њене плодове!

Рудолф Арнхајм, Визуелно мишљење

„Изразите карактеристике сачуваће се и претерано увећати и када изазивају реакције као што су страхопоштовање, чуђење, презир, подсмевање, дивљење и тако даље. Ствари се упамте као веће, брже, ружније, болније него као што су стварно биле“. [71]

„Паралела са два антагонистичким тенденцијама у опажању и памћењу, а сигурно у извесној мери и њихова манифестација, може да се нађе у визуелним уметностима. Стремљење ка „лепоти“ у класичном смислу речи тежи ка поједностављеном облику и смањењу напетости у композицијским односима“. [71]

Да кажемо по речима Курта Левина: памћење је много флуиднији медијум од опажања зато што је удаљеније од провера стварности“. [73]

„Ликови у сећању служе да идентификују, тумаче и допуњују опажање. Нема никакве јасне граничне линије која чисто опажајни лик - ако тако нешто уопште и постоји – одваја од лика допуњеног сећањем или, пак, од лика који нипошто није непосредно опажен него је у потпуности створен остацима у сећању“. [73]

А сада нешто о снази визуелног приказа, о моћи лика да заступа „унутрашње“, невидљиве, садржје:

„Добар део онога што се зна о скривеној унутрашњости ствари потпуно је присутан као вид њиховог спољашњег изгледа. Ја видим да се испод поклопца моје писаће машине налази писаћа машина; видим да је перуански глинени крчаг на полици празан. То што знам потпуно је визуално. Визуелне принове из прошлости смештене су на одговарајућа места мога садашњег поља и врло корисно га допуњавају“. [75]

Овој функцији заступника или симболичке слике ликовних елемената детаљно нас је подучавао Павле Васић, Увод у ликовне уметности:

„Хоризонтале које изражавају у природи мирноћу мора, величанственост и бескрајност хоризоната, претстављају у сликарству карактер свечаног мира, трајања као и жалости и меланхолије. Биће потребно, дакле, да та линија доминира у слици којој се жели дати такав тон.“ 36.

„Да ли сва ова значења линија могу да нам користе данас у сликарству и разним гранама примењених уметности? Кад оперишемо линијом на једној површини, она нас не интересује ни као геометријски елеменат ни као асоцијативни нити симболични појам, него само као средство ликовног изражавања. Ми оперишемо линијом-ликовним елементима уопште-без обзира на ма каква њихова друга значења и својства, и када употребљавамо једну од ових линија - праву, криву или косу - ми немамо потребе да помишљамо и на њено асоцијативно значење. То долази отуда што су сви наши утисци о ликовним делима првенствено визуелни. Када посматрамо праву или косу линију, ми доживљујемо извесно визуално узбуђење, примамо утисак који производи једна таква линија, можемо чак уживати у њему, али није потребно да знамо у исто време да она изражава мир или одмор. Ако је у питању змијаста линија у одређеној целини, ми можемо уживати у њој иако не знамо да она претставља благост или невиност. Свака

линија има сопствену експресивну моћ, и једна линија или однос више линија у стању су да нас визуално узбуде у извесном степену а да при том не изазову никакве асоцијације на ово или оно расположење“. 37.

„Због тога се под доминантом у композицији подразумева она основна линија која држи целу композицију, око које се све организује, која измирује супротности“. 49.

„...и у скулптури се испољава принцип равнотеже – усклађивање маса у хармоничну целину. За скулптуру нарочито важи принцип контраста, који доприноси ликовном богатству једне форме“. 61.

„Једна скулптура треба да има сопствени живот са својом игром волумена и профила замишљених у простору“. 73.

„На основу овога могли би се извући извесни захтеви које скулптор треба да има у виду: односи маса у једној скулптури треба да буду компактни (поштовање материјала, осим ако није у питању жица и жичана фигура), повезани(приближавањем пропорционалних односа), диференцирани(зналачком употребом контраста), једном речју-замишљени и изведени са потпуно јасном претставом о мотиву и техничким могућностима његовог реализовања“. 75

Ево и шта сматрамо поентом овог историографског подсећања, завршићемо цитатом о суштинском сардџају појма маште код Арнхајма,

„...да је опажање механичка копија онога што спољњи свет садржи и да памћење једноставно такву копију верно чува. Ум, кажу може да одсеца комаде од ткива сећања, а да при том ткиво остави непромењено. Он исто тако може да скрпи те комаде материјала сећања, и да на тај начин замисли кентауре или грифоне. Ово је најгрубљи појам о машти или уобразиљи – појам који људском уму не признаје ништа стваралачкије од способности да се комбинују механички репродуковани „комади“ стварности.“ 88-89.

1.1 Настојећи да дубоку потпору коју налазимо у овој основној ликовној лектури надоградимо елементима који би дозволили исказивање сопственог креативног става, наша читања смо допунили Појетиком Рене Пасрона и Иконосфере Мјечислава Поремског.³

Књига Поремског нам је помогла да пре свега јасније сагледам из чега се слика састоји, како настаје и како делује увек као неразрушава целина. Или бар сада знамо да је свака слика као оптичка, ментална и материјална творевина тешко разрушава целина ако хоћемо да тврдимо да смо је примили, разумели и сачували у сећању. Такође нам је ишчитавање ове сложене књиге помогло да схватимо да је свако обликовање уметничких слика у било ком роду условљено визуелним памћењем и

³ R. Pasron, *Pojetika*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1980; M. Porempski, *Ikonosfera*, Prosveta, Beograd, 1978.

обавезано изазивањем личних сећања. Иначе слике, њихова уметничка производња губи друштвени смисао.

Када је у питању Рене Пасрон и његова збирка студија, Појетика, унапредили смо донекле свој став о томе како уметник као активни учесник у стварању и размени материјалних производа и изазивању нематеријалних садржаја мора да има јасан, чврст став о свом раду. Појетике смо читали и полемички јер смо их поредили са својим, већ изграђеним ставовима. Но, најзначајније што смо се суочили с отвореном питањима схватања уметничког рада и рецепције уметничког дела.

Изабрани цитати ће сликовито приказати наше доживљаје. Такође их остављамо као путоказе које су следила наша конкретна истраживања (која ћемо изложити поглављу 3).

Сви изабрани ставови су дати из позиције ствараоца и за разлику од Арнхајма и Поремског, готово у потпуности се односе на свет уметности. Они су заправо додатна, теоретска одбрана посебности уметничког постојања. У лавини посмодернистичких претеривања о стварности и нестварности, измењеној и виртуелној појави уметности, наш избор је да своје ствове о тим питањима упоредимо с овом, мање више традиционално утемељеном теоријом.

Ево избора који су за нас индикативни. Сви су везани за природу и налазимо да су за наш пројект којим оживљавамо места сећања која имају јаке особености природног богатства могу сами собом да буду добар увод у презентацију визуелних истраживања која следе. С друге стране, Пасронова опажања охрабрују нас да о местима свог одрастања с више права размишљамо као о местима богате друштвене историје коју чине и моја, интимна сећања, а не искључиво као о местима репрезентативне родословне средњовековне историје Старог Раса.

Сам начин на који Пасрон ствараоце наговара да пораве на својој поетици изложен је врло поступно, чини нам се блиско логици визуелног мишљења како га заступа малопре цитирани Рудолф Арнхајм, а истовремено и врло инструктивно за индивидуалну праксу. Најпре короз однос природе и огледала, потом кроз указивање на природу као материјал и на крају кроз нагласак природе као снаге.

Такође, Пасрон излаже своје ставове кроз коментаре уметника који су зступали радикалан креативни отклон од старих модела уметничког делања, па је идентификација с њима посебан изазов за нас који смо увек с наглашеним респектом чували преузете законитости модерног израза (старих) добрих форми.

Рене Пасрон, Појетика, Универзитет уметности у Београду, Београд 1980,

Појетика и природа

У ствари, својим интелектуалним сањарењем Магрит ставља под знак питања у исти мах сликарство и „природу“: свет није стварно онакав каквог га видимо, и сликар га никада не представља ни онаквог какав он јесте, ни онаквог каквог га сам види. / 33. стр.

Издавајемо следећа Пасронова поређења поетика различитих уметника, актера модерне, као и коментаре који су нас охрабрили да у својим сећањима на доживљаје природне околине у којој смо стасавали препознамо и признамо сопствено гледање као надградњу предела. Могли смо у овом докторском истраживању да слободније упоредимо свој нови поглед на стара сећања која делимо са нашом породичном заједницом и вршњацима. Дакле, следе цитати који су нам дали инспирацију да наша сећања разумемо као својеврсну креативну надградњу реалних видика на природну околину.

I Природа – огледало

...можемо се сложити са Неделсеном онда када он каже да је „природа, онаква какву је помоћу искуства упознајемо, оно што одваја субјекта од осталих субјеката и што наводи мисао да верује да је окружена нечим што се разликује од ње саме“.... У ствари, он не дефинише природу ни као свеукупност стварног, делимично опаженог света, нити као битно својство (природа нечег) неке дате реалности: без икаквог двоумљења рећи ћемо да његово поимање природе почива пре свега на опажањима. Слична огледалу зато што представља дифузни предмет који поглед обухвата – али и сва остала чула имају чиме да се супротставе тежњи чула вида да успостави своју премоћ -, природа са оним што је у њој променљиво, потенцијално и неизрециво представља за уметника подручје чулног квалитета, који он доживљава као опажању доступан квалитет. / 35-36. стр.

Не постоји поглед који ничим није спутан, па се тако субјективно значење – оно зависи од начина на који бивствујемо у свету – сваке чулима опажене слике продубљује или обогаћује стога што људи поседују памћење и што за свест не постоји нека непосредно дана чињеница која под утицајем посматрачеве културе већ не би била интелектуално обрађена. Уметник види у природи оно што његова уметност захтева да он у њој види, оно што уметност осталих стваралаца, коју он одлично познаје, његова култура, или његова необразованост – која је и сама везана за културу – у њу пројцирају. / 36. стр.

Сезан је говорио: „Материја за нашу уметност налази се ту, у ономе о чему наше очи размишљају“, што представља дубокоумну формулацију. / 37. стр.

...појетика треба да на особен начин разради анализу оног што је обрађено у опажању и да покуша да назначи везе које постоје између производа творачког обликовања и конвенција које они намећу настојећи да утврди неке норме, она ће чак откривати прагове који се прелазе онда када се сва пажња и културно занимање усредсређује на једну страну опаженог, а све остале његове стране превиђају. / 41. стр.

У нашим освежавањима сећања на одрастање увек је у овим истраживањима снажно избијао један осећај материјала чија својства – топло-хладно; меко-тврдо;

мокро-суво – су одређивала какво ће примарно бити наше сећање, тј пријатно или тегобно. Навештећемо овде један текст који смо направили док смо се у истраживању хрвали са сећањима:

ХЛАДНОЋА – НЕОЧЕКИВАНИ ПОКЛОН

(дневничке белешке, 14. април 2020.)

Покушавам да се присетим што више успомена на детињство...на предмете, људе и осећаје...да их пригрлим и поново оживим али...оно што сам ових дана веома интензивно и јасно осетила јесте хладна земља ораница на мојим стопалима а након тога и хладну воду реке у коју смо улазили као деца само до колена...није био никакав посебан тренутак за медитацију, седела сам и размишљала о томе...замислила сам себе како стојим на ораницама на тачно одређеном месту ..окренута лицем ка истоку ...врло брзо након те слике сам осетила и језиву хладноћу на стопалима ... хладноћа земље се брзо упијала у моја стопала ... за пар тренутака моје ноге су биле у води до колена ...леденој, бас онаквој каква јесте...на месту где се једино и могло улазити...лицем окренутим ка истоку.. осетила сам велику непријатност... био је то јак, готово телесни контакт...била сам уплашена и разочарана - зашто се сећам ове хладноће??...било је непријатно ...да ли је то био мој процес стварања или мени несхватљива дубина сећања...након пар дана сам могла поново да се нађем у истим стопалима...поновило се исто...било је сурово и пожелела сам да одем...

Ево цитата који су нам били подршка:

„II Природа као материјал

Никако није очигледно да материјал остаје пасиван у процесу уметничког стварања. То добро зна и „материјалист“ као што је Дибифе, па стога он су пуним правом тврди да између оног што случајно настаје у току стварања и те независности материјала постоји извесна веза. „Уметник је у спрези са случајем“, каже он и одмах додаје: “Реч ‚случај‘ не означава тачно оно на шта мислим: ту су пре у питању несигурне тежње и стремљења материјала који пружа отпор уметнику“. У ствари, сваки материјал опире се обликовању. Уметник који ради са својих десет прстију налази се у добром положају да на ту истину подсети оне што би очигледне олакшице које аутоматизација доноси узели као образац човекове победе над природом.“ / 47-48. стр.

„Тако се у појетичким проучавањима материјала коришћеног у уметности издвајају три нивоа: ниво на коме је реч о материјалу који уметник користи како му је воља, ниво на коме је у питању кришом или делимично независан материјал, и ниво на коме је посредни материјал-неприкосновени господар. Не постоји потпуно развијена уметност која, у зависности од схватања и стилова који у њој постоје, не осцилују између та три нивоа.“ / 49. стр.

Присећамо се да је нама природа увек била силна. Док смо одрастали било нам је нормално да по тој силини деламо, макар се само силећи да нешто урезујемо, прокопавамо. Тек када смо потпуно предали уметничком делању, запитали смо се зашто нас природа не плаши?

Пасрон нам је приближио одговор:

„III Природа као сила

Филозофско учење Етјена Суриоа одликује се тиме што проглашава уметност за најбољи образац сваког истински стваралачког делања. На бројним местима у свом делу овај естетичар позива оне који уопште нису свесни тога да су уметници – а то је, на пример, случај и са филозофима - да настоје да буду креативнији. Он чак примећује да „анафоричко кретање од нижег ка вишем“, које уметника води од овлашно назначених форми до потпуно довршеног дела, веома подсећа на природно рашћење живих бића кроз које се она крећу према свом зрењу, тако да, како изгледа, постоји извесна „формална аналогија између процеса који се одигравају у природи и неких процеса у уметничком стварању“. / 55-56. стр.

Према томе, треба додати да стваралачка моћ која је уметности својствена заслужује да буде проглашена за пример само ако се ослободи ситничавости неодвојивих од горде повучености у себе да би пригрлила највишу појетску амбицију, која доиста одговара пуноћи (у филозофском смислу те речи) уметности.“ / 61. стр.

1.2 Ова два аутора (Поремски и Пасрон) су нам омогућила да критички преиспитамо старе каноне ликовног обликовања али су нам и отворили питање савременог доживљаја уметничког рада, производа уметности и уопште нове друштвене улоге уметничке делатности. У том смислу нам је инструктивна литература био Џон Берџер са својим пројектом, књигом и тв презентацијом, Начини гледања⁴.

Почећемо од његове тврдње да „Уметност прошлости више не постоји онако како је некада постојала. Њен ауторитет је изгубљен“. Бергер мисли да је „њено место заузео језик визуелних представа“ јер „виђење претходи речима“. Наиме, каже Бергер:

„Способност виђења долази пре речи. Дете гледа и препознаје пре него што научи да говори. Али виђење, подвлачи он, претходи речима у још једном смислу. Виђењем успостављамо своје место у свету који нас окружује. Тај свет објашњавамо речима али речи никада не могу да потру чињеницу да смо њим окружени. Однос између оног што видимо и оног што знамо никада није једном за свагда утврђен.“⁵

Ево шта је за њега очекивана последица ове доминације:

„Када би се језик визуелних представа користио другачије он би својом употребом обезбедио нову врсту моћи. Помоћу њега бисмо могли почети да прецизније дефинишемо своје искуство тамо где су речи неадекватне. Виђење претходи речима. Не само лично искуство, већ и суштинско историјско искуство нашег односа према прошлости: то јест, искуство настојања да дамо смисао својим животима, да разумемо историју чији активни актери можемо постати.“⁶

⁴ Džon Berdžer, *Načini gledanja*, Beograd, Fabrika knjiga, 2019.

⁵ Исто, 001

⁶ Исто, 033

Осим тога што смо на цитиране Берцерове мисли везали као за сликовиту потврду оних теоријских тврдњи које смо издвојили након читања Арнхајма имали смо још једно „сликовито“ откриће у овој привлачној причи о гледању. Наиме, нека од запажања које Берцер прави у осврту на историју ликовног наслеђа олакшала су нам да разумемо шта је то што нас у писању једног нашег аутора толико привлачи. Ради се о књигама професора Милана Попадића, историчара уметности и специјалисте за студије баштине⁷. Попадић пише о томе како памтимо и шта све утиче на то да кажемо ово је наша баштина. Професор Попадић један број примера (Ђурђеви ступови, Пазарски себиљ, ..) на којим демонстрира своју теорију узима из средине свог одрастања, из свог социјалног и културног хабитуса⁸, а та средина је и наша – Нови Пазар и Стари Рас. Ево најпре шта је то код Берцера отворило везу с професором Попадићем.

Привукао нас је један, чини нам се доста провокативан Берцеров став у односу на ригидна психофизичка истраживања улоге ока у сазнању која су доминирала експериментима с краја 19. па све до касних шездесетих година 20. века, а на која су се ослањали и Арнхајм и Пасрон и професор Васић. Ево Берцеровог осврта на тренутак када техничка производња слика утиче на свако, па и уметничко схватање виђења и извођења или креирања уметничких представа.

„Камера је издвајала тренутне појаве и тако уништила идеју да су слике безвремене. Другим речима, камера је показала да је идеја о пролажењу времена нужно скопчана с искуством визуелног... Оно што сте видели зависи од тога где сте били и када сте ту били. Оно што сте видели је релативно – повезано с вашим местом у времену и положајем у простору. Више није могуће замислити да све конвергира ка људском оку као тачки недогледа.“⁹

Попадић у својој студији *Patimonium sancti Georgii*¹⁰ драматичне тренутке у којим се генерал српске војске Живковић нашао јер треба да изврши наређења Врховне команде да коначно заузме Нови Пазар, а то може једино ако артиљеријом нападне најмаркантнију узвисину с које се контролише улаз у варош. Али на тој узвисини су

⁷ М. Popadić, *Čiji je Mikelandelov David. Baština u svakodnevnom životu*, Beograd, 2012; М. Popadić, *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem: uvod u studije baštine*, Beograd, 2013.

⁸ Што би значило социјалних услова у којима се формира свака личност, како то објашњава социолог Пјер Бурдије. Р. Burdiје, „Уметничка дела i razvijanje ukusa“, *Kultura* 41 (1978, Beograd), 10-28; П. Бурдије, *Правила уметности*, Светови, Нови Сад, 2003.

⁹ Исто, 018

¹⁰ М. Popadić, „*Patimonium sancti Georgii*“ у: *Čiji je Mikelandelov David*, 37-58.

Ђурђево ступове у које се ушанчила турска артиљерија и одакле не дозвољава српској војсци да ослободи Стару Србију због чега је и ушла у Први балкански рат 1912. године. Генералов поглед је, како наводи Попадић, пун усхићења визуром која опчињава човека који је вештак за даљинска ратна дејства. Али тај човек је и патриота који види светињу коју је подигао родоначелник српске средњовековне династије Стефан Немања да, са доминантног места, надалеко опомиње да једна заједница може да опстане само у заједничкој вери и поштовању Христове жртве. Дивљење генералово је било, дакле, двоструко – изузетном визуром и изузетним духовним зрачењем које га је обузимало јер је он кренуо да од вишевековног ропства ослобађа стари Рас. Професор Попадић указује на нешто што би могли упоредити с цитираним Берцеровим запажањем. Наиме, промена погледа на стварност у овом случају не долази под утицајем техничког открића оптичких камера које отварају до тада неслућене увиде у стварност, већ од промене својеврсног „духовног“ ока. Оно под утицајем развоја покрета одробљавања све јасније у маркантној визури види симболичке садржаје места и почиње да рушевине негдашњег манастира чита као светиње које треба сачувати. Чувати их као носиоце памћења, каже Попадић, поглед је на ствари прошлости који има један чувар памћења. Чувар који се кроз време јавља у различитим формама, од поменутог генерала с почетка прошлог века, па до рокера који обнавља Ступове крајем истог века.

Ево како изворно изгледају Попадићеве речи које овде наводимо с намером да кажемо су те визуре на она места која „памте“ много историје, на она места која су носиоци „прошлости у савремености“ била и наша, обична, свакодневица. Наша скулптура потиче од цртежа места која су била у визурама о којима Попадић пише али су наше *визуре* потпуно без оног државно историјског садржаја. Али и наше јесу биле са сећањем „шта је увек било“, како су нам старији приповедали, за нашу малу заједницу у породици и сокаку.

„Памћење је елемент неодвојив од појма баштине, који се — попут неких других чинилаца - „на инспиративан начин изражава везаношћу за земљу, а на просвећен кроз коришћење знања“, како је то исказао Андре Шастел пишући о појму баштине. Први балкански рат је за модерну српску државу био заправо рат за добијање сведочанстава на којима се базира национално памћење.

Другим речима, то је био рат - и метафорично и институционално – за патримонијум, за баштину и памћење, јер се баштина може схватити као „ништа друго до присуство памћења“, како тврди Д. Булатовић у студији о незаборављању. Ђурђеви ступови су били метафора поробљене историје, али и траг „златног доба“. У тој симболичкој борби, ментална представа, означено, засновано на памћењу, супротстављено је означитељу, наиме материјалним носиоцима. За разлику од искључивости ратне ситуације, у херитолошком контексту – у коме је предмет носилац својих идентитета – дилема ако

рушим непријатељско утврђење рушим и своју баштину, заправо није питање на које треба дати прави одговор, већ је сигнал још једног сведочанственог слоја. Наиме, он отвара тему: зашто су Ђурђеви ступови подигнути на месту које пре приличи утврђењу него манастиру? Или, другим речима: о чему сведочи њихов положај?“ с. 39-40.

Попадић наставља да описује како је црква Светог Ђорђа подигнута по завету који је пред Богом дао Стефан Немања на месту услишења његове молбе за спас из тамнице. Потом излаже како је тај храм постепено прерастао у култно место као манастр Ђурђеви ступови и како је претекао све недаће рушења и нападе заборавља, да би нас увео у завршницу овог богатог наратива:

„Шта се отуда може закључити? Осим осталог, да је приказ знања о Ђурђевим ступовима (...) у једном временском периоду (турске окупације) био заснован, готово искључиво на носталгији. Другим речима, систем вредности који се везивао за овај манастир базиран је на емоционалности, чежњи. Али, развојем националне државе, концептуално утемељене на „друштвеном уговору који је уједно и емоционални и оверен славном прошлосту“, носталгија је постала легитимно средство, па и слика сазнања.“ с. 44-45

Ова тврдња је изведена из ставова једног систематског истраживања историјског памћења Д. Пулоа, који наглашава да „Ностос [повратак у родни крај] није тек њен изгубљени рај, већ место жртве и славе, место страдања у прошлости“, те захваљујући носталгији која се институционализује током 19. века ни „прошлост више није била непозната или несазнатљива — прошлост је постала наслеђе “. с.45

Ово је дало за право Попадићу да закључи нешто што је и нама лично било важно:

„Тако је успостављена релација између носталгије и наслеђа, односно, ностоса — „повратка у родни крај“ и патримониума — „места где се ко родио“, како би то рекао Вук. Из ове етимолошке претпоставке, следи да је појам носталгије уписан у појам патримонијума, то јест, баштине. А то би даље значило да појам баштине нужно у свој вредносни систем, који је историјски утемељен на правно-институционалним постулатима, укључује и емоционалне и ирационалне елементе. „Ђурђеви ступови“ Лазе Костића јесу управо један такав елемент Баштине Светог Георгија у Расу; они су сведочанство, поетски споменик који повезује уметничке и комеморативне вредности. Али не и само то.“ с. 45.

Попадић потом анализира савремене напоре да се Ђурђеви ступови врате у интерес садашњих житеља, корисника, културне јавности описујући медијску кампању Обновимо себе, подигнимо ступове. Пре него што цитирамо његове драгоцене анализе још једном ћемо означити да смо се препознали као један од учесника у препознавању садашњости кроз процес стављања себе у прошлост, како је то индикативно написао професор Булатовић у предговору за Попадићеву књигу: „Заправо, сваку садашњост појмимо само тако што је од тренутка одвојимо,

напустимо и тиме преведемо у прошлост, а тог часа је већ предмет нашег памћења. Памћење је предмет наслућеног својатања прошлост¹¹,

Да ближе одредимо како смо се суочили с чињеницом да је наше лично сећање упоредиво с општим правилима памћења. Полазећи од правила да уметнички рад може да буде прихваћен од других само ако говори универзалним језиком те да је на уметнику само задатак да уреди канале комуникације (поруке морају да буду у познатом коду), удаљавали смо се од сасвим личних, интимних и приватних сећања. Проучавајући добре примере из историје уметности суочили смо се да иза оних примера уметничког рада који су постали најпожељнији стилови уметничког говора стоје сасвим лични трезори сећања као непресушни извор инспирација за стилске редукције форми, којима смо ми били наклоњени. Овим докторским истраживањем потврдили смо своја наслућивања да и наша истраживања треба да се ослоне на сопствена сећања и да их користе ради поређења с другим, угледним уметничким говорима. Мислимо да смо раздвојили шта је ту промишљање на сопственом искуству, шта је поређење и коришћење туђих искустава, а све у настојању да се прокрчи пут до слободног вајања.

Ево шта нам је још у оном што Попадић пише расветлило дилеме:

„О специфичном односу између споменика, памћења и прошлости Алаида Асман пише: „У деветнаестом веку споменици чине оно за шта су у двадесетом задужени медији: они инсценирају прошлост. Историја се не складишти само у архивама научних институција, него се, уз велики труд, инсценира и у поменима, ходочашћима, мимоходима, свечаним говорима, статуама и националним споменицима. Томе треба додати и фестивале и *tableaux vivants*, музеје и историјске слике, народне песме и слике које се користе за театрализацију историје. Сви ови историјски жанрови стварају и обрађују историјске митове, симболичке јединице националног памћења. Код таквог тумачења на делу није историјска свест историјске науке, него живо сећање савременика на историју. Ако из контекста историјске свести треба да пређу у контекст националног памћења, историјски подаци се морају материјализовати и кондензовати у чврсте симболе.¹²“

Ове препоруке веома инспиративне теоретичарке памћења Попадић одмах примењује на случај Ђурђевих ступова:

„ Тако је црно камење порушеног манастира на брду изнад Новог Пазара било конкретан симбол „историчности“ песме Лазе Костића и њеног трагичног расплета. Костић темељи своју песничку замисао на елементима аутентичног наслеђа, да би је даље зидао средствима поетске имагинације. Овом уметничком творевином повезују се у националној мнемотехници сјај немањихког доба, мрачни и трагични дани турске

¹¹ D: Bulatović, „Svojtatanje sadašnjosti“, u: M. Popadić, *Čiji je ...*, c. VII

¹² А. Асман, *Рад на националном питању*, Светови, Нови Сад, 2005, наведено код М. Popadić, *Čiji je ...*, s. 45-46.

владавине и носталгични, романтичарски тон деветнаестог века. Тако се у памћењу непосредно додирује оно што је историјски раздвојено. Другим речима, песма Лазе Костића постаје део Грађевине националног памћења, исте оне пред којом ће 1912. године застати генерал Михаило Живковић“. с. 46.

1.3 Ако се сада још једном надовежемо на Берцера запажања у којима истиче да је виђење пре речи и сетимо се да је Арнхајмова теза о визуелном мишљењу подразумевала графичко изражавање визуелних закључака, најпре дечијег цртежа, а потом цртачко-уметничких истраживања, не можемо а да не истакнемо још један подстрек који смо добили током ових истраживања. Када смо наишли на речи професора архитекте Богдана Богдановића.¹³ Професор Богдановић своју поетику на крају универзитетске каријере подвлачи смелим формулисањем митског цртежа. Наводећи више примера из историје, из праксе својих претходника на водећим катедрама архитектонских студија, он тврди да архитекта цртежом истражује све што га окружује, а не само оно што је предмет пројектовања. Та брља, како је Богдановић зове, учествује од почетка пројектовања простора као пресудан цртеж, мислимо генерички, а он га именује као индивидуалну митизацију архитектове руке. Позива се на оне предаваче (Шинкел, заступник неокласицизма у Немачкој) који су подучавали студенте да цртежом раде и истраживања статике!

Охрабрени смо да у својој поезици истакнемо један од главних садржаја сећања на детињство по следећој шеми:

Цртеж бразде : пробијене стазе, путеви кроз сокак : линије тока реке :
ливада и откоса : међа и обриса гробља

Управо у тај цртеж природне околине, онако како смо нашли и код Рене Пасрона, пресудно одређује облике које моделујемо у својим скулпторским приказима.

На крају овог прегледа нових читања у функцији исказивања сопствене поетике могли би само да укажемо да су наша основна поетска усмерења већ наглашена у коментарима коришћене литературе. Сада би хтели да их применимо и јасније разрадимо на конкретном примеру нашег докторског уметничког рада.

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=jgJCBM-lZNw> Адреса посећена последњи пут 5. септембра 2021.

2 *Ствари које нас се сећају*

(поетика хабитуса)

Сада када смо после оне учене фазе прошли и ову фазу правдања, то јест задовољили и онај захтев да наше истраживање почива, макар у мотивима, на принципима потврђених теорија уметности и теорија сећања, изложићемо на најједноставнији начин које су кључне симболичке тачке наших сећања. Настојаћемо да објаснимо како се око два појма наше личне историје градио наш појетички систем и како се овим докторским истраживањима потврдио као врло продуктиван.

Одмах да се изјаснимо да смо се у састављању синтагме поетика хабитуса, ослонили, с једне стране на већ цитираног Рене Пасрона, а с друге смо посвојили термин француског теоретичара културе Пјера Бурдијеа којим се истиче пресудна важност социјалног окружења у коме стасавља, гради се, личност, односно миљеа који се сплео око јединке у сваком погледу – природном, друштвеном, језичком, родном, економском, па и симболичком. Ово минимално објашњење и желимо да зауставимо на одредници симболичког јер смо ову синтагму и сковали више као симболички дом наших сећања, а мање као теоретски доказ. Управо тај симболички дом свих наших креативних слика почива, на снажан начин, у стварима које нас гледају из детињства. Ова друга метафоричка формулација се наставља на мисли теоретичара Готфрида Бема кога смо цитирали као наш инспиративан ослонац у сећајућем гледању, како је он то формулисао. Ми смо овде варирали једну литерарну метафору која на још неумољивији начин истиче важност окружења, хабитуса, а која из уста Олге Токарчук гласи: „Човек кога видиш не постоји зато што ти видиш њега, него зато што он тебе гледа“.¹⁴

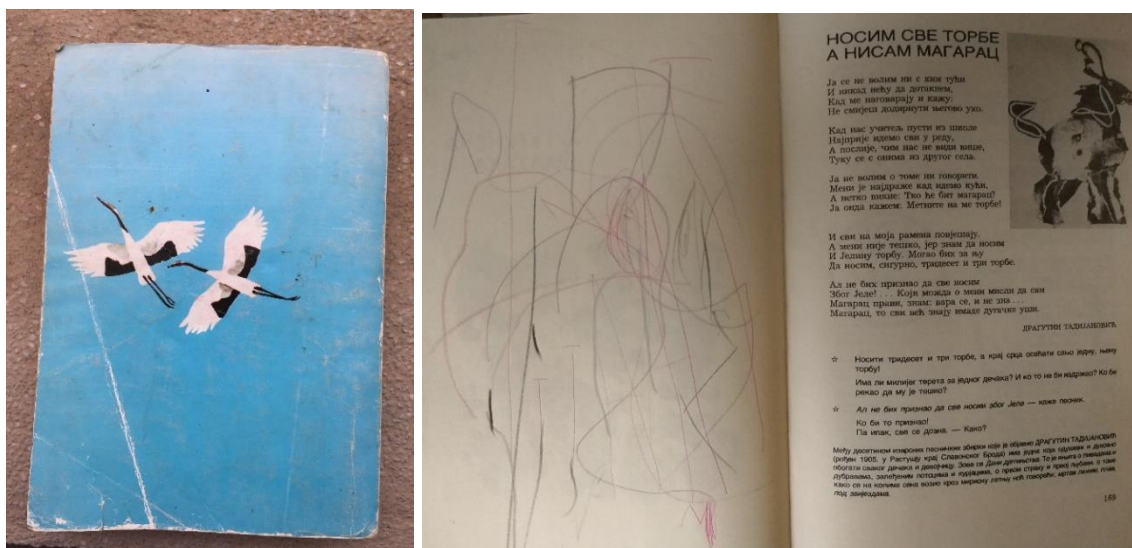
Како смо цитатима у претходном писању истакли не само да нас је Арнхајм убеђивао да визуелно мислимо више него што оком видимо, него смо и током академског образовања свикли да се нека фина, геометријска редукција облика јавља као учинак нових сећања, како нас методично усмеравао Павле Васић, већ смо дочекали као добродошлу тврдњу Готфрида Бема да сећајуће гледање увек представља креативну надградњу, неодвојиву од уметничког рада.

¹⁴ Olga Tokarčuk, *Bizarne priče*, Beograd, 2020, 7

Том подуком смо ишли када смо из сопственог памћења издвојили два објекта око којих се плету скоро сва наша сећања у којима преовладава обликовни импулс. Ствари које нас гледају су једна илустрована читанка и један праг у породичном дому.

2.1 ЧИТАНКА

ЧИТАНКА, како смо је окарактерисали у уводном поглављу, представља извор наших визија које су настајале од раног детињства, када смо тај уџбеник узели у руке до данас. У питању је један веома богато илустрован избор обавезне лектире за шести разред основне школе. Илустрације у њој нису биле банална илустрација литерарних садржаја већ су све графичке илустрације и фото репродукције стајале у њој као независан визуелни пандан озбиљности или лепоти историјских или идеолошких порука и поука једног уџбеника. Данас га тако ценимо а онда су се наше очи просто лепиле на сваку илустрацију из читанке. У неком смислу био је то, у недостатку других илустрованих прегледа и енциклопедија, једини квалитетан преглед различитих уметничких радова, заправо прва збирка слика, скултура, цртежа, графика из различитих историјских периода и различитих стилова која се нашла пред нашим очима.



Лево је изглед корица који је деловао као магнет на наш поглед, а у средини је празна страница коју смо одмах попуњавали изазвани неком илустрацијом, попут ове десно, која нас је терала да замишљамо шта то поред ње пише.

Ево кратког извода из разговора на почетку нашег копања по детињству:

Читанка сећања, (разговор вођен 14. новембар 2019.)

м. сећам се наслова Читанке – Вудар дан... и страница и илустрација, користила сам је и у средњој школи као помоћну литературу

б. да ли се сећаш када си је први пут узела у руке, јеси ли већ знала да читаш?

м. мислим да не, та књига се некако нашла код нас (мој тата чува све) ...биле су ми занимљиве те црно беле слике, негде сам преко ових илустрација цртала и доцртавала

м. има доста илустрација, сећам се да сам преко портрета радила неке интервенције, не могу да верујем да сам из прве погодила да је то '78. година...а по овом цртежу сам радила свој цртеж (Македонска невеста), и Његоша се сећам...и овог (одушевљење)...има доста цртежа

За читанку као предмет сећања можемо да кажемо да је била извор различитих



сазнања. Од тога да смо посредством репродукција упоређивали свет који видимо око себе с оним што је илустрација нудила, преко тога да су садржаји тог уџбеника били извор посебних знања али и повод за дискусију и учење критичког запажања и усвајања вредности. Читанка је, дакле била један објективни извор сазнања и то за нас најпре визуелног сазнања јер смо је добили у руке док

још нисмо читали.

Сама чињеница да смо је почели користити у тој пречиталачкој фази учинила је да је запамтимо као посебно, дидактички непредвиђено средство, као подлогу за цртање. Била је заправо идеална јер се гледањем у илустрацију могло одмах доцртавати или на маргини опонашати у засебном цртежу. Ову функцију је та наша читанка дуго имала, мада смо ускоро почели да цртамо, не одвајајући поглед од илустрација, по посебној хартији. Тај својеврсни излазак илустрација из читанке на папире које смо делили својим укућанима био је својеврсна мисија ширења не само сврхе овог уџбеника већ и наше, тада дечије наметање цртежа као облика размене доживљаја али и облик открића неког лепшег света.

Ево сада кратког извода који илуструју наше настојање да реконструишемо рану фазу визуелног интересовања:

Читанка сећања, (разговор вођен 14. новембар 2019.)

м. па мени је Читанка била свеска за цртање...на овом цртежу сам доцртала још људи (цртеж пером Ро Дифи)...како сам упознавала технике било ми је интересантније да видим шта сам раније радила у Читанци...ову имам, скоро сам је кући нашла

б. да ли се сећаш када си њу радила?

м. мислим да стоји урамљена негде...пише година за њу, средња школа, почетак средње школе.

б. може се сад реконструисати да је ова Читанка теби била нераздвојни пратилац дуго.

м. доста задатака смо добијали у средњој школи као слободну тему, мени је ово било интересантно јер ја сам тада ишла на припреме за упис за фпу код Џенгиса Реџепагића и он нам је давао слободне теме а ја сам се често ослањала на ову књигу, да ли сам ја тим поводом нацртала неки рад из Читанке? Могуће, неком и поклонила овај Мајка и дете.

б. чији је то рад?

м. Адријана Броз - графика, ето мене – на почетку и на крају графика, трудила сам се да учим увећањем и копирањем, сад гледам и мислим да знам где ми је овај рад Македонска невеста, овог се сећам, овог се сећам...

б. та реконструкција твог рада са Читанком допунила си цртежом које чуваш, то ти је део презентације.

м. има доста графика, грубе су. Три ђетића и овог се сећам, и сећам се подналова, кад бих нашла моју Читанку (уздах)...ово су све јаке графике, ово не може а да се не уреже у памћење посебно мени која сам се у том тренутку развијала као уметник, томе сам се стално враћала.

м. у средњој сам Читанку користила као литерарни садржај, такође, тако да је она цео живот уз мене.

б. она је сад објекат који је врло....он је...прави сведок, траг обликовања, израстања, формирања тог периода неписмености до тог периода писмености...ти си се вратила тој Читанци да би прочитала неки текст.

м. ево чак и Роден...наћи ћу сад кад гледам овај цртеж Ро Дифи сећам се свог на коме сам доцртала гужву јер је код нас увек била гужва у граду па сам доцртала пазарску гужву.“

Та рана пракса проширеног графичког изражавања створила је ону драгоцену навику да се доживљај стварности обликује и у практичном смислу као сликовна представа. Наравно да је у тој представи и данас видљив траг тих слика с првог извора.

Читанка је као инспирација најпре за развој дечијег графичког израза била касније пресудна и у академизацији цртежа. У свим фазама ликовног стасавања

суочавали смо се с новим доживљајима стварности и откићима до тада скривених светова и сви су они добијали један сигуран израз. Тај утисак је стварала рука која је свикла да стабилне форме везује за непроменљиве елементе стварности, да их само варира према индивидуалним доживљајима, а да сва нова откића изражава и новим материјалима и новим композицијама или инсталацијама. Тако је то до данас, до овог докторског пројекта.

Настојаћемо да тај аспект истраживања илуструјемо тако да се трагови илустрација из читанке лако препознају и прате.



Лево је илустрација из читанке (Миха Малеш, *Македонска невеста*), а десно је илустрација коју смо радили у време средњошколског образовања.

Када саберемо сећања, читанка је својом функцијом у прошлости била (а)извор сазнања у дечијем свету. Већ као сачувано памћење, послужила је као (б)инспирација за развој ликовног талента. Данас је један од (в)генератора нових скулпторских остварења.

Управо због те своје полифункционалности, вишезначности и знатних симболичких својстава, читанка је пре свега један од главних ИЗВОРА СВИХ НАШИХ ВИЗИЈА. Извор који нас је подстицао да замишљамо и, уопште речено, да учимо да гледамо.

2.2 ПРАГ

За разлику од Читанке, други предмет који нас гледа из детињства је онај који обједињује све наше видике! Онај који нам је просторно одредио, условио и омогућио истовремено, домете погледа, обзорја и визуре, али и утицао на формирање гледишта.

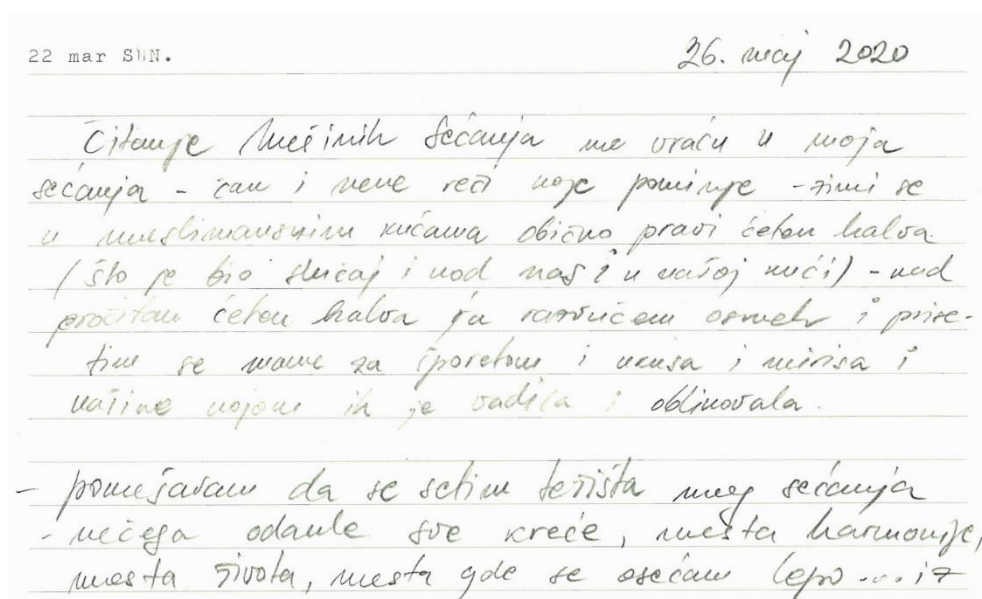
Дакле, сада ћемо представити сличну законитост узајамности гледања и гледаног из детињства која се односи на други предмет који има улогу средишта наших сећања.

ПРАГ за нас интимно јесте предмет дубоког памћења. Иако је његов визуелни лик у нашем сећању везан за степеник куће, у менталном садржају за нас је остао симболични међаш породичног дома. Заправо једне шире фамилије, задруге у традиционалном смислу организације живота и привређивања на селу. У ширем менталном смислу, тај степеник је прерастао у граничну линију између оног што је унутар куће посвојено и што се налази на сигурном, не може да пропадне, и оног што смо с друге страна прага сазнавали, сакупљали као искуство, посвајали и уносили у сигурни простор иза прага. Онај простор који се указивао преко прага куће био је за истраживање, био је нов и чинио се као сав свет. Сагледан с кућног прага, тај свет се указивао преко угажених стаза и путева које је утабала нека ранија знатижеља, неки претци. Време је било историјски дубоко, а претци су били и интимни баштиници културе која није замирала (породично се код Нићифоровића наслеђује посвећеност баштини, посебно Петровој цркви и њеном гробљу). Како смо их у дечијој знатижељи откривали, тако смо их као темељне слике одрастања сачували до данас у нашим скулпторским инспирацијама. Утабани путеви су мамили до оних тачака које су улазиле у видик с кућнога прага. Најкраћи фокус је имало Постоње, место одрастања, потом у висину Градина, тврђава, рушевна на којој је била жива само легенда. Поглед се обарао на Петрову цркву и Ђурђево ступове, старине које су биле неодвојиве од свакодневног живота и сведоци нашег одрастања од крштења, јурцања по ливадама, пентрања по дрвећу, гажења реке, дивљења месецу и дивљења електрици у селу, потом венчања, слава, упокојења...

дневнички запис 28.04.2021.

За мене је праг интимни објекат...клица централне, непосредне среће...материјални рај...он концентрише у себе моје битне слике, слике виталног простора...неке од слика су и разбацане...праг је за мене унутрашњи простор...непокретна ствар коју стално носим са собом...он је моје уточиште ...моја реалност, дубока реалност...према том одабраном месту осећам јаку приврженост...не доживљавам стварно његову скромност, примитивност већ ме подстиче на сањарење...место у коме је доживљено сањарење само се враћа у једном новом сањарењу.

Аутентичност инспирације чува наш запис у Дневнику направљен 26. маја 2020, па га нудимо као извор у наставку излагања:



26. мај 2020.

„Читање Мешиних Сјећања ме враћа у моја сећања – чак и неке речи које помиње – зими се у муслиманским кућама обично прави ћетен халва (што је био случај и код нас и у нашој кући) – кад прочитам ћетен халва ја развучем осмех и присетим се маме за шпоретом и укуса и мириса и кашике којим их је вадила и обликовала.

- покушавам да се сетим тежишта мог сећања
- нечега одакле све креће, места хармоније, места живота, места где се осећам лепо...из ранијих разговора са професором (првих разговора) то место је било место испред куће у Постоњу – степеник и одређено место на степенику – одатле гледам Градину и она мене – то место је односно место за све остало – оно је одредница, репер; када сам се питала шта изазива пријатност – то је та тачка! – за све остале пријатности требало се борити а за ову не
- направила сам скицу те битне тачке!
- као и осталих кретања у односу на ту тачку
- да ли постоје друге тачке?

- какав је њихов однос у односу на кућу?
 - постоји још тачка Градине – заборавила на овај контекст
 - у скицу укључујем и њу – скица – ”однос четири елемента”
 - као да сам подигла перспективу – стиче се утисак
 - моје ментално сећање се подигло на други ниво – скица – однос четири тачке
 - све перспективе су од куће
 - урадити у глини скицу из фазе 10. и уцртати оловком све уцртано на папиру
 - ако утиснем у глини тачке – онда оне неће бити у првом плану!
 - шта ће бити?
- место – куће издвојити – величином тачке или сл. – мислити о томе.“

Такође, можемо их илустровати документима из времена, записима из дневника истраживања, цртежима креативних инспирација током професионалног рада, као и скицама тренутног истраживања:



Лево је приказ оног што је фотограф видео у нашем детињству са Градине (рушевина утврђења Старог Раса, како мисли бар једна група историчара у Србији) узвишења у које смо свакодневно гледали с прага.

У средини је оно чему смо с прага ходили, како смо га данас по сећању снимили, Петрова црква са старим гробљем.

Десно приказује савремени скулпторски поглед на праг који нас се сећа.

3 *Скулпторово сећање и вајање сећања*
(какав је скулпторски језик)

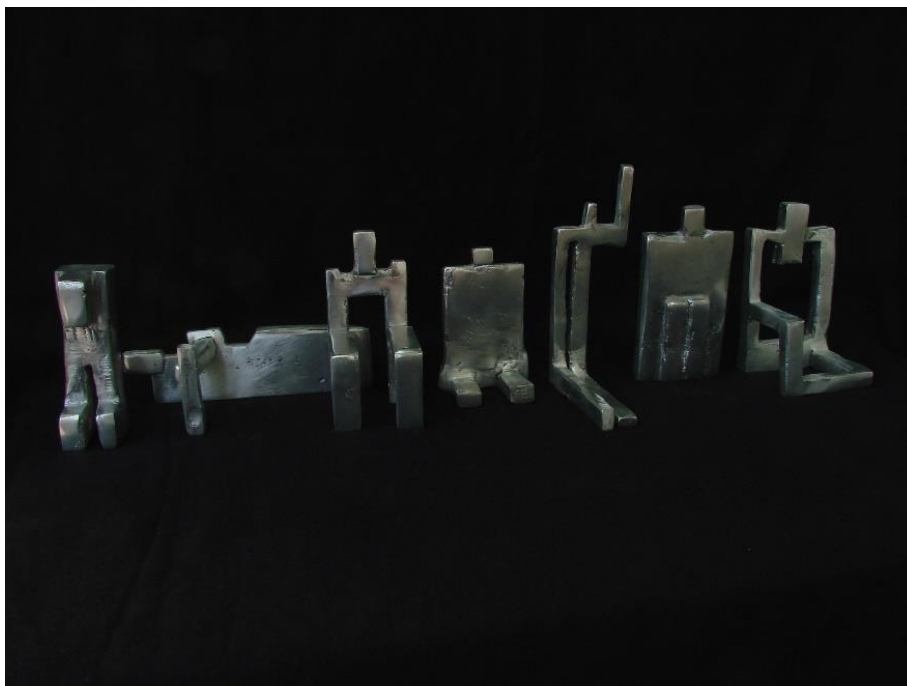
3.1 *Скулпторске професије*

и

3.2 *Професија скулптор*



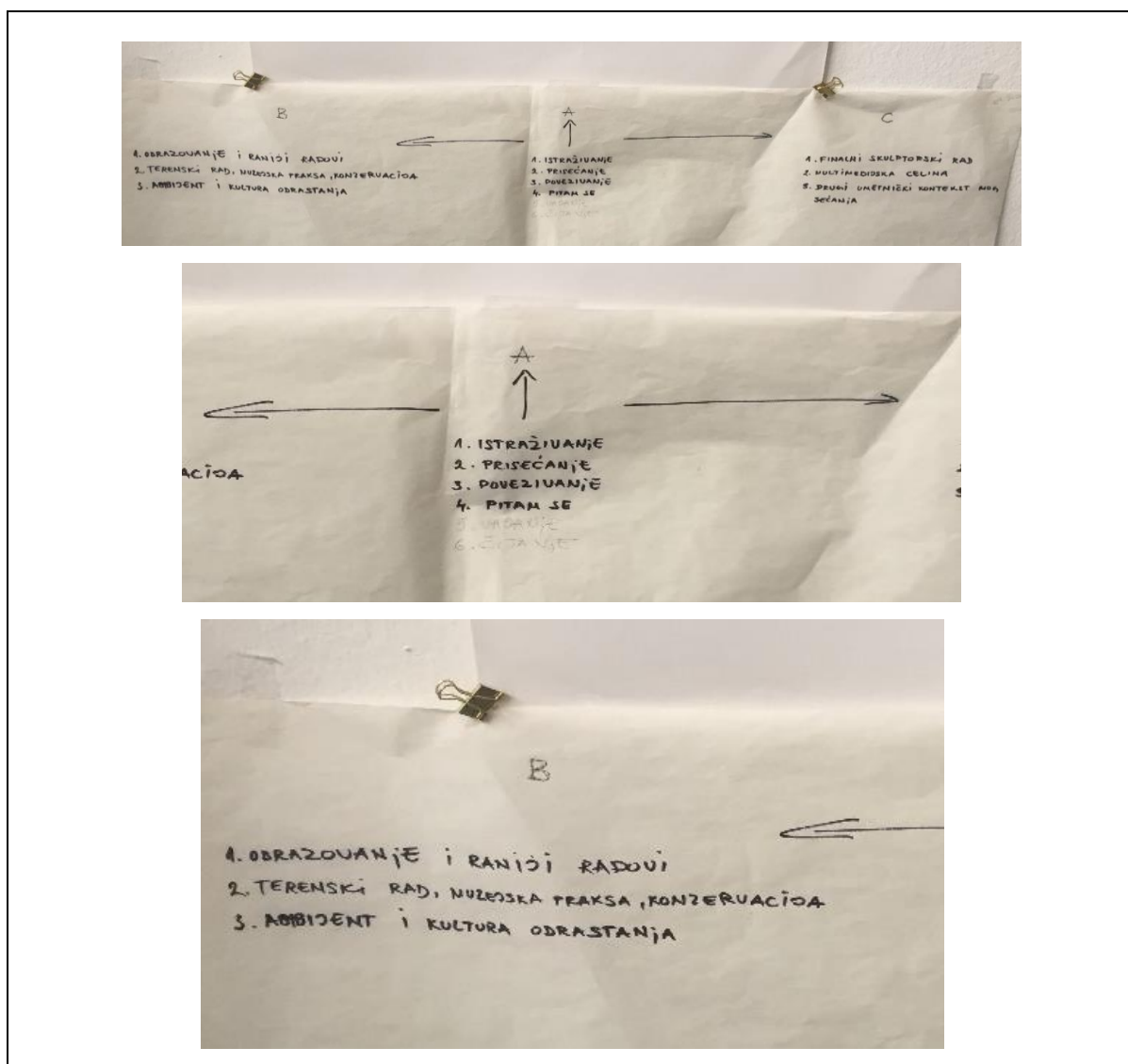
Узимање отиска на локалитету.

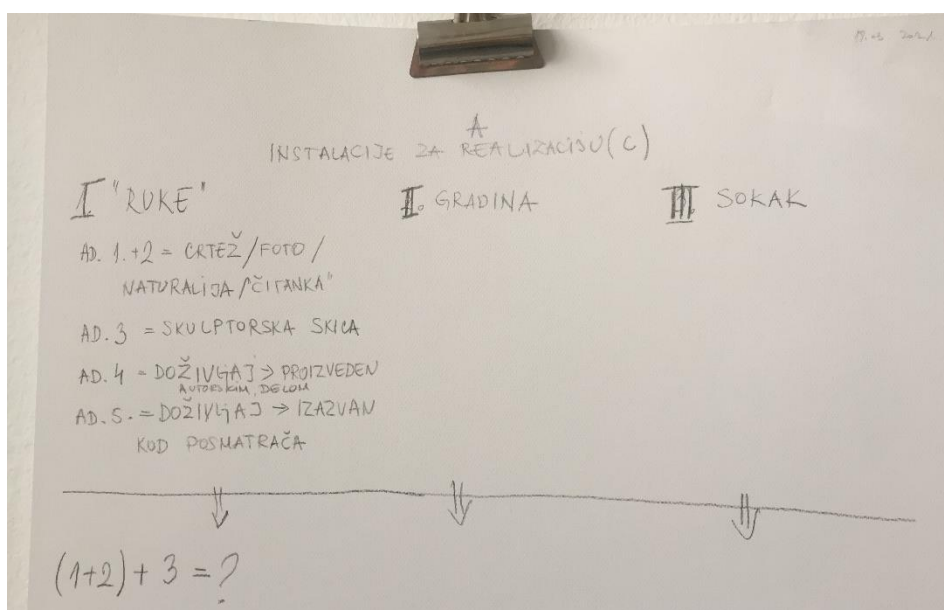
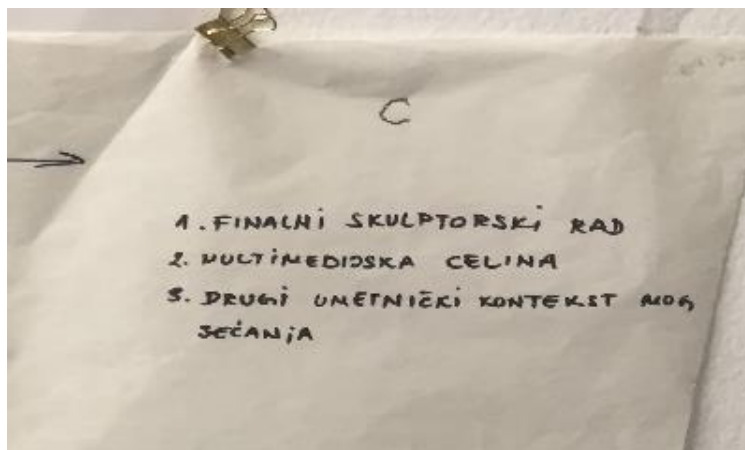


Стилске вежбе

Пре него што кажемо да је ПРАГ као предмет докторског истраживања заслужио улогу објекта који обједињује све наше креативне видике изложићемо како се ова идеја кристалисала у нашој свести кроз процес који је пројектован и изведен за потребе докторског пројекта а чинило га је систематско обнављање и документовање, до сада већ описаних (а) слика из детињства, (б) слика и сећања на ликовно стасавање и (в) доживљаја сопственог професионалног сазревања.

У ту сврху ћемо користити документарне записе који су у различитим облицима настајали током наших, сада већ двогодишњих истраживања.





Горе је план истраживања А, Б, Ц, а доле план реализације који смо се водили у завршној фази рада.

Дакле, сада ћемо представити сличну законитост узајамности гледања и гледаног коју смо користили за обнову сећања на детињство само ће се сада у средишту наших сећања наћи исти предмети, непосредна и даља околина завичаја али у новом статусу. Наиме, као академски формиран стручњак за примену скулпторских вештина радили смо као конзерватор у Музеју Рас, а Градина, Петрова црква, Ђурђеви ступови, као и шире подручје пештерских археолошких локалитета проширили су садржаје наших слика из детињства. Најпре су нас суочили с новим, историјским

садржајима, а потом обавезали на бригу о чувању њихових аутентичних облика и потребу за реконструкцијом оштећених облика до нивоа препознавања симболичких порука. Био је то изазов који се није ограничавао само на стандардне музејско конзерваторске процедуре већ је у нама као скулптору будио нове мотиве за независни ауторски рад. Ове, за нас нове слике старих, археолошких рукотворина почеле су да се преплићу са сликама детињства, као и са извајаним „сликама“ које су настајале током школовања на академији. Снага тих нових слика о старим стварима избијала је најпре из једноставности којом су саркофази али и ситнији гробни налази на тим археолошким локалитетима обликовани. Заправо, били су то с минималним интервенцијама на каменом блоку добијани облици и сугерисани прикази баш оног што је за ту пригоду похрањивања и покопавања и било најпримереније. Наравно, било је јасно да се и код тих старих наручилаца и извођача радило о доследном поштовању симболичког система по коме се одређивало понашање појединаца и за живот али и понашање приликом одлазак из њега (симболика обичаја и сећања).

Указаћемо на неколико типичних примера из нашег професионалног и академског рада како би илустровали изнете закључке.

Пример први биће наставак описа сећања на велику блискост с откривеним „делфином“ на некрополи Љуљац.

Цитирамо део аутентичног записа са терена:

„У селу Љуљац, које је око 8 км удаљено од града, налази се некропола коју је 2010. г. први пут обишла екипа Музеја Рас. (1978. г. је ову некрополу истраживала екипа Археолошког института)

Гробље мештана, које се у прилазу могло видети, „наслањало“ се на тзв. грчко гробље смештено на целом узвишењу. У гробље смо ушли кроз растиње и шуму...било је скривено и заштићено...на неколико корака од уласка могао се видети велики број хоризонталних и вертикалних надгробних споменика...различите обраде и украшавања...свако је ишао за својим одушевљењем...али и сви ка врху падине... ка мањем заравњеном платоу са великим храстом, централном делу некрополе ...светла су се упалила и сви су гледали са својих места...“

Следи део формалног описа за музејску документацију који смо већ навели испод фотографије у претходном поглављу, а онда иде опис доживљаја који превазилази захтеве конзерватора, па га због тога истичемо:

„размишљала сам о индивидуализацији творца...и о његовој уметничкој мисли у име које је створио скулптуру несвакидашње, задивљујуће форме.....о његовој оријентацији према реалности, публици и уметничкој традицији...

за мене није имало никакве логике што је ту...размишљала сам о томе да буде на неком другом месту...и о томе где...подсетио ме је на Хемингвеја и на то како је он поредио уметничко дело са леденим брегом...мали део му је видљив, основни део је скривен под водом...питала сам се шта скрива...

није имао ништа са смрћу, напротив...он је љубав... изашао из поезије...где обичне речи образују велику поезију...

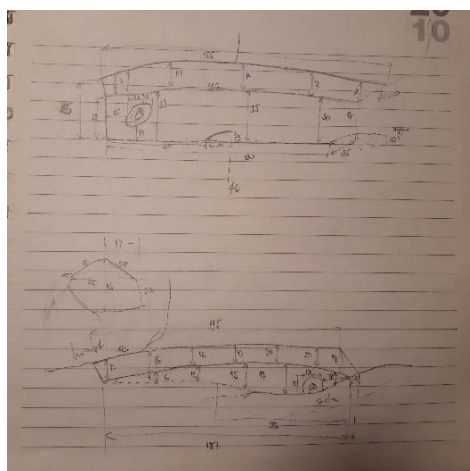
дубок и монументалан по свом значају и смислу, исто као и живот“...

Археолошка истраживања, Љуљац 2010/2011.

екипа у саставу Драгица Премовић-Алексић, Владан Видосављевић, Јелена Ђериман и Марина Нићифоровић, радила је на некрополи од 8-10. септембра 2010.г.



У сећању нам је остала слика полеглог камења и помирења с природом,
„није имало ништа са смрћу“.



Када смо почели с истраживањима за овај пројекат, лако нас вратила у сећање та слика. Цртеж од 18. априла 2010.

Сензације облицима нису биле случајне. На некрополи је било лако идентификовати „познате“ форме или технике обраде камена које смо познавали и пре музејског ангажмана (Петрова црква, Градина). И то нас је увек богатило новим сећањима на окружење у коме се наше око развијало. Сећања су постајала нови извор, ресурс који је разбуђен, за нове производе.

Ево неколико примера:



Горње две фотографије приказују скулптуре с Љуљца, а доња је из порте Петрове цркве.

Поред облика које однеговано око лако препознаје, постоји још један елемент у сећањима који нам се током овог пројекта систематски преплитао међу прстима. У питању је памћење места као оног широког видика у који смештамо појединачна сећања. Када је у питању овај локалитет до кога нас је довела професионална обавеза,

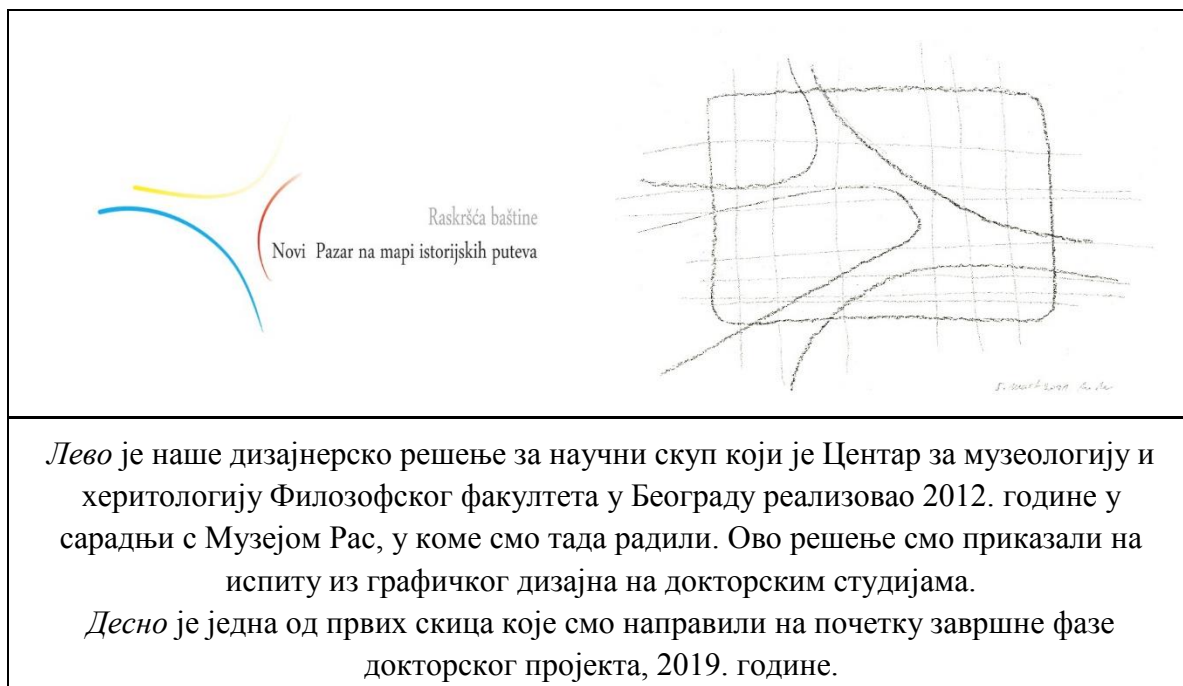
Њега смо одмах идентификовали као конфигурацију која је „сестринска“ с оном која нам је испуњавала одрастање, то јест с узвишењем Градина. Ево да их упоредимо:



Лево је поглед с Љуљца изнад Петробе цркве према Голији, а *десно* је поглед са средњовековног утврђења Градина, са североисточне стране Н.Пазара.

Поређење смо направили с намером да у суму свих важних елемената који су утицали на наш пројекат скулпторских сећања унесемо још један. Ради се о способности сваког човека да гледањем у целине *везује ствари* спајајући их у мреже. Постављајући између ствари путеве. Пuteви спајају ова различита, а оку и уму блиска и сродна места.

Ево како, на крају ових истицања, изгледа потпуно редуковано симболичко решење. Оно одише снагом једноставно укрштене форме која својом пластичном хармонијом тек у позадини призива некадашњи снажан доживљај. Иза једноставности се може сместити било чије сећање на неки сусрет с нечим новим и до тада непознатим. За нас су то биле старе културе, њихови остаци. Према њима смо гајили бригу и волели их јер су били део наше природне околине. И стари знанци. Попут „делфина“ кога не напушта наше сећање.



Лево је наше дизајнерско решење за научни скуп који је Центар за музеологију и херитологију Филозофског факултета у Београду реализовао 2012. године у сарадњи с Музејом Рас, у коме смо тада радили. Ово решење смо приказали на испиту из графичког дизајна на докторским студијама.

Десно је једна од првих скица које смо направили на почетку завршне фазе докторског пројекта, 2019. године.

Верујемо да постоји нешто што би била свиклост ока на форме које саме собом доста казују. Да се и одгајамо с доста усвојених образаца који нас лишавају потребе да све, баш све и сами проживимо да би нам била дохватљива свака симболика у комуникацији. Верујемо али знамо да смо до овог „решења“ које смо показали и за које смо наишли на потпуно разумевање дошли управо из личног доживљаја. Наиме, „Раскршћа култура“ су само унапређење нашег доживљаја сокака у коме смо учили да ходамо и у коме нам се даље одвијало све најважније за живот. Тај сокак је био основа на коју смо калемили нове израштаје сећања. На њему смо надграђивали све своје нове видике. Несвесно, веровали смо да сваки појединац има своје дрво сећања, свој сокак, те да ће лагодно ухватити поруку коју му универзализовано обликована форма и композиција покушавају да пошаљу.

Направићемо кратку генезу развоја гране (сокака) сећања.

Најпре иде запис из дневника истраживања.

ГРАДИНА У ПОСТЕЊУ. ВЕЛИКА ГРАДИНА, 20. април 2020.

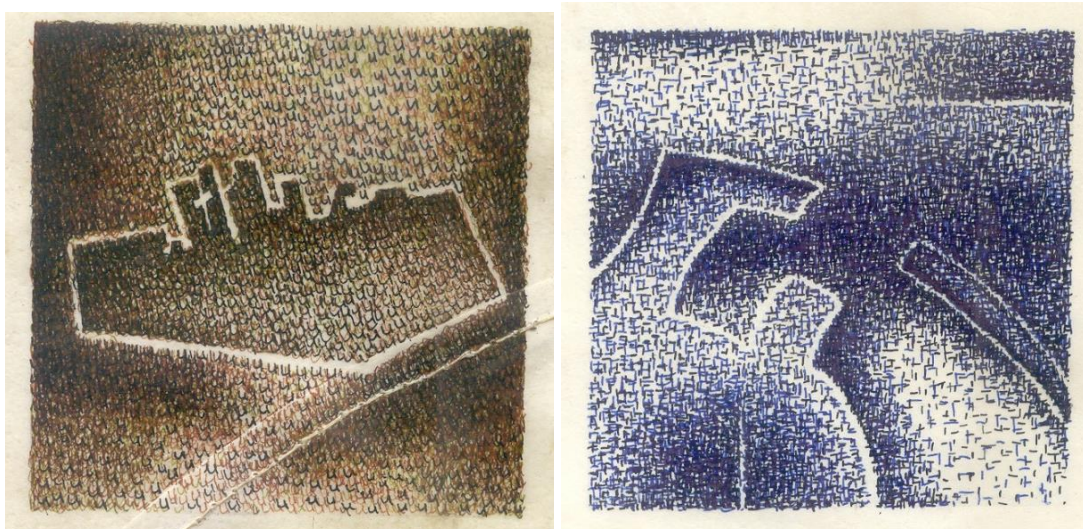
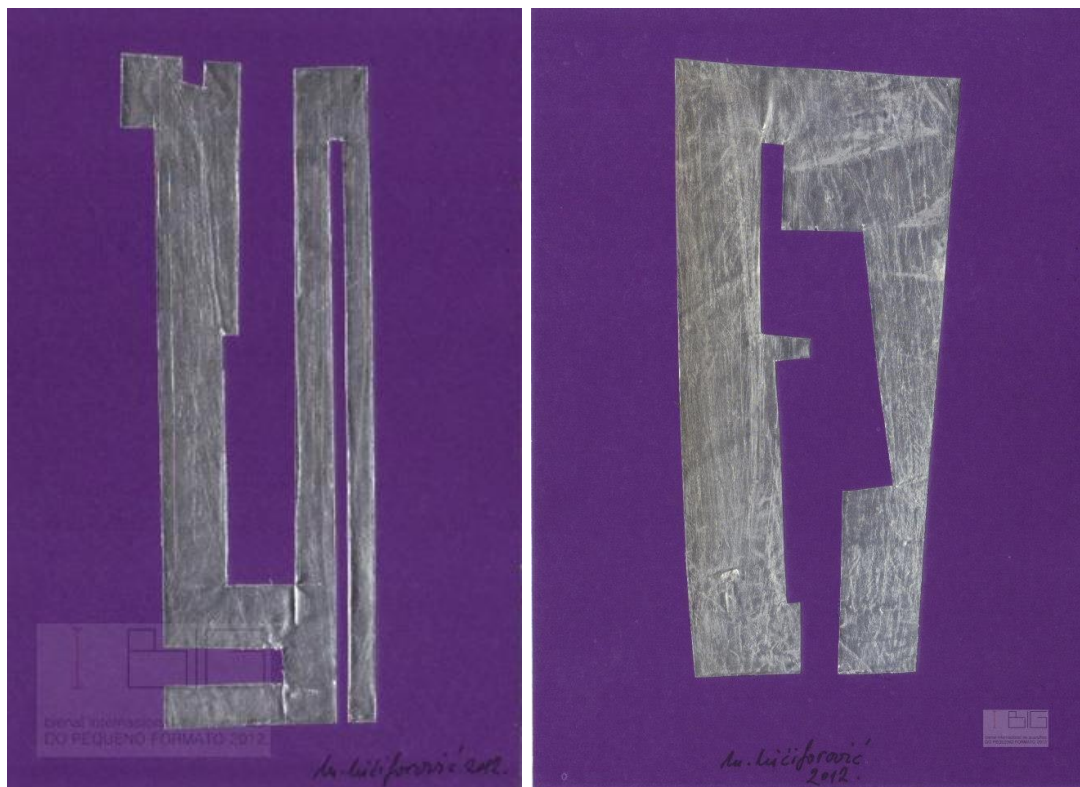
годинама већ не идем случајно у моје село...увек са усхићењем и великом радошћу.. дуго планирано. никада нисам била свесна те љубави јер је она једноставно постојала ...са тим сам се родила.. као што сам се родила са сликом Градине у коју смо сви свакога дана гледали...за то је требало имати среће...замислите како је то – то је значајно колико и да се неко вама драго музејско уметничко дело пресели у ваш стан заувек ..нама је била величанствена и велика, као неко божанство између сунца и реке...ретко ко је ишао на Градину...одрасли никако а ми деца понекад ..то је био изазов...требало је времена, сигурно сат и више.. некад би знали да се попнемо само на прву зараван коју су звали селиште... ту је било насеље како кажу ...било је зидина...а и шипковог грмља.. друга зараван је била мала и близу врха па би ретко ту застајали... доћи на врх Градине значило је велико задовољство – задихани би журили да нам се отвори цела слика, цео приказ, целе очи... цело село и све око њега..дирљива је била та пажња с којом смо

гледали...могли смо тако сатима...питомо, у благом нагибу ка сунцу.. широко и отворено... ..мозаик огромних ливада и поља пшенице, воћњака и њива у којима се заметала највећа снага, шума и редова кестена уз пут, топола и багрема, кукуруза и сеоских путева који вијугају кроз поља и село, бунара у сваком дворишту...отворених бразди у савршеном броју и реду...памтим да се никад ништа није мењало осим да је саидана по која нова кућа...а све су биле као једна и једнаке као што смо и ми деца били у свему једнаки.. у повратку до куће би прескакали са једне велике камене плоче на другу... било их је свуда и биле су од грубо тесаног камена.. све до бедема који се назирао по негде околу ...а онда стрмоглаво низ падину до гробља које су неки звали и гробиште јер су се и раније кроз историју ту сахрањивали .. наилазили би на старе надгробне плоче када би копали раку... ту би већ чули и реку...била је то брза, хладна и строга река... дугачка, широка и круто изувијана...њен мост се морао са великом пажњом прелазити... танак и несигуран...ограде, и то са једне стране, једва да је било...на мосту се никада нисмо играли...али зато, одмах поред реке, на другој страни, на великој заравни, била је Прудина...најгласнији део села...наше детињство...све лађе и змајеви...из Прудине се широким сокаком одлазило у село...село које чува велика Градина“.

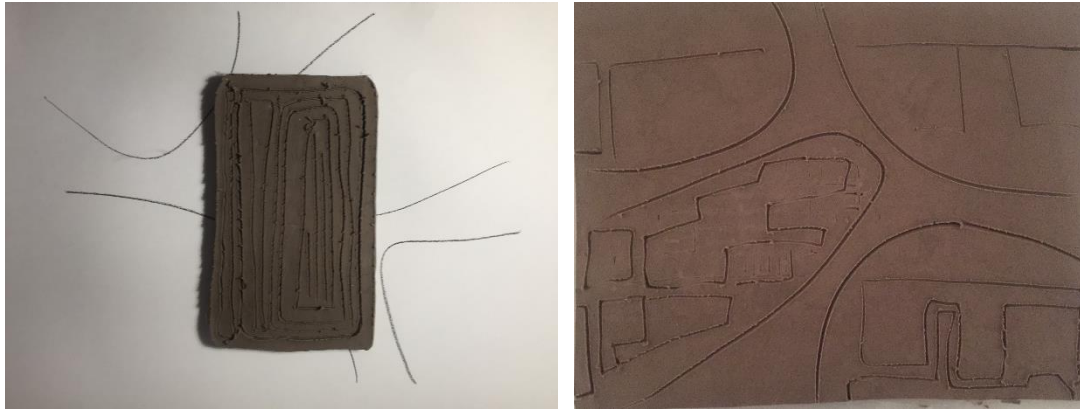
Затим ћемо показати део визуелног истраживања на Градини.



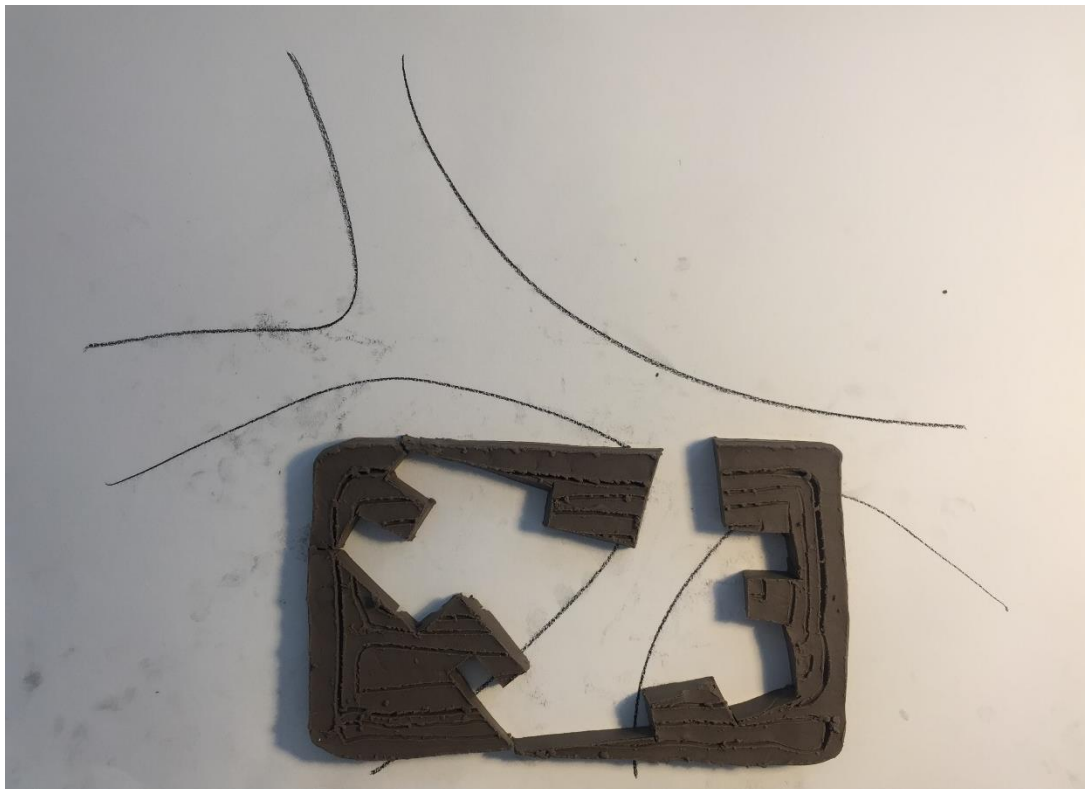
Претече форми које су чувале сећања на сокак:



Богатство сећања које смо развијали академским образовањем с лагодом се испољило још у студентским радовима који преносе универзалну симболику путева, спајања, окупљања.



Скице путева у функцији овог истраживања. Март 2021.



Једна од скица за решење сокака у овом пројекту. Март 2021.

Део III

ОСТВАРЕНИ РЕЗУЛТАТИ

- | | |
|--|----------|
| 1. Како је настајала наша <i>Читанка сећања</i> ? | с. 54-55 |
| 1.1 Време између две <i>Читанке</i> и његове добре форме | с. 55-57 |
| 2. Истраживања скулпторског језика | с. 58-67 |
| 3. Реализација скулптура | с. 68-70 |
| 3.1 Како склопити целину? | с. 71-74 |
| 3.2 Игра са визурама и интимни темељи | с. 75-76 |
| 3.3 Какав је језик скулптора сећања | с. 77-88 |

Само истраживање је посебно изабраним техникама документовања праћено и овде је доступно у прилогу рада. У овом поглављу је таматски и хронолошки изложена, према постављеним хипотезама, главнина свих наших истраживања пријављене теме. Такође, сагледани су резултати изведеног пројекта.

1. Како је настајала наша Читанка сећања?

Нешто се овде може видети као почетак а нешто као завршница. Са ове тачке гледишта нама је свакако неопходан почетак, прве скице и радо би се вратили њима и њиховој анализи. Појмимо их као нешто из прошлости, прапочетак ове теме, сада део њихове прошлости.

Дуго се и мислило о теми, са радошћу смо се присећали, отворени су погледи из нових перспектива на читав сет питања – која и каква су наша најинтензивнија сећања и како их сада обликујемо? Тај поглед нашег ствараоца смештен је између различитих визуелних побуда и утискивања разноврсних сећања. Већина је забележена у нашем дневнику, документована у скицама на папиру, глини и гипсу, па ћемо и почети од њихових анализа.

Имамо идеју од које полазимо, можда би тачније било ако би рекли – имамо перспективу која нам отвара путање. Из наше баште сећања врло брзо се издвојио траг који је указивао на најјачу сензацију. Путању која полази селекцијом личних сећања и наклоности и налази своју уметничку аутономију. Уз поштовање хронологије стваралачког ”аутопортрета”, кроз форму и простор, били смо на прагу нечега што је указивало на посебност, индивидуалност и аутентичност. Само на кратко ћемо се пребацити на садашње време и потврдити да све што је тада било идеја сада је и потврђено као коначно ”решење”.

Мисао да се извесна искуства или идеје или објекти или личности морају издвојити као лични симболи, обележја емоционалне и вајарске енергије, десила се кроз асоцијативне облике чврсто грађених форми који ће добити свој нови живот. Било је дивно то препознавање!

Док смо вајали налазили смо се на истом интелектуалном пољу, визуелне слике претварали у вајарске и онда поново те исте вајарске враћали у поље мисаоног општења.

Те стога, овде помињемо опште познату констатацију - гледати и видети није исто, ако се оно што се гледа не врати у мисаоно поље неће се ни видети.

Овај стваралачки ток ће се обилато послужити анализама и искуствима школованог вајара покушавајући да помири рационалност, вештину и прецизност са академизмом и конвенционалношћу.

Са аспекта објашњења волели би да кренемо од анализе прве фазе скулпторског писма (психолошки језик) и сликовитости (мада све фазе изискују покушај повезаног објашњења те би овде ставили једну препоруку да би ”читаоцима” нашег дневника могла да буде занимљива и корисна разноврсност и слојевитост примера и скица коришћених у истраживању).

1.1 *Време између две Читанке и његове добре форме*

Почећемо са најдивнијом, и за нас уметнике, најкориснијом реченицом нашег Павла Васића: *Око тражи ослонац!* Тој великој истини тежимо. И једино истином, рекли бисмо, можемо доћи да ње.

Кренули смо у ту авантуру. Верујемо да је иницијално тема наметнула даљи ток истраживања и пустила да се ствар сама решава. Уређивачки, какав је иначе човеков дух, обликовали смо сиров материјал узет из стварног сећајућег живота. Сва трагања и покушаји уобличавања личних кодова и порука водила су ка задовољству уметничког рада (у дневнику – ”врло сам слободна док радим, прија ми”, 23. април 2020.).

Кроз низ сродних и повезаних скица (сада назване 1. фазе) које су урађене у првом уметничком налету, за једну а уједно и последњу, рекли смо да је завршена као јединство садржине и форме, и као што је у дневнику написано, ”скица је хладна као камен, као исклесан камен, изгледа попут тврђаве, она и јесте тврђава (23. април 2020.). Та изолована мисао у мојој глави добила је своју форму на чијој ћемо површини уписати цртеж предела који ће оставити оловка својим дубоким трагом. Цртеж означава мапу, кораке нашег детињства (23. април 2020.).

Једна просторна чињеница новог изгледа али сличног облика каквог памтимо (Градина) постала је модел, лични симбол а како ће се даље показати и модул за нека даља истраживања у скулптури.

Док смо градили форму нашег првог сећајућег облика размишљали смо о томе да постоје и други слични нашем облику, и да би врло радо прихватили идеју да наша скица подражава мисао која побуђује друга слична сећања.

Али, где је тежиште нашег одрастања?

Шта је у средишту нашег интересовања? То наше преиспитивање нашло је своје упориште – у елементу који асоцира на пут са неколико раскршћа, на елемент који не ограничава никакву територију, на пут који вам даје избор, који негде почиње и негде се завршава, пут који је наш али и свих нас који смо туда бар једном прошли. (25. април 2020.).

Ми кажемо Сокак. Место преплитања, вертикалних и хоризонталних и дијагоналних трансверзала. Елемент који је у садејству са простором. Али тај наш простор још увек није потпун. Наша слика је важна само као комплетна. Наш радни оквир захтева надградњу.

Као и свака сцена што води до следеће сцене, наш простор сада постаје место дијалога у коме удвостручавамо, чак утростручавамо радњу, догађај. Уводимо, готово па исте, модуле (Градине) али њихова нарација подстиче нека нова осећања и даје другачије информације.

Наши Ђурђеви ступови и Петрова црква сличном формом али видно мањим размерама и положајем дају ритам, равнотежу и доприносе интензитету индивидуалног уметничког рада.

Даља симболичка надградња ишла је у правцу одредишта. Места за које мислимо да ће целу нашу поруку учинити читљивом. Ка Прагу, ка медитативном елементу, ка сусрету с нама.

Разиграна толико да покаже емоције, простор и време, смернице и ритам и потом залеђена у камену. Али таква наша форма нема фокус на крајњем продукту већ на размишљању о читавом процесу настанка кроз наглашену путању урезаног слоја (не излазимо из истог скулпторског језика), на дубини времена и на сам ментални чин спровођења идеје до предметног.

Вратимо се сада концепту, његовом циљу и улози.

Захваљујући визуелном доживљају сећања наша просторна целина уметничког рада је у сваком случају предодређена да има дијалошку линију око себе. Она укључује некад и онде, слике и снове који су иза нас али и њихове неокончане репродукције у времену садашњем и будућем. Та целина прочишћене материјализације би требало да сачува деликатност облика и површина, да сачува вредност сећања и историјског тренутка, да продужи памћење, које добија визуелно значење у једном виртуелном простору а на крају и реалном.

Традиционалним моделовањем, тражећи субјективну апсолутну форму вајарском линијом промишљања, контролисаном прецизношћу у раду, указивањем на вредност природне структуре материјала, дошли смо до заводљиво естетског, до елегантне једноставности концепта, истине, уметности и слободе, рекли бисмо од Добре форме ка ритму и најзад ка публици.

Раније смо навели да је постојао сет питања, па ево још да поменемо и питања која се провлаче кроз читав ток истраживања.

- (у дневнику записано 25. новембра 2019.г.) – *сећање је важно за мене а зашто је важно и за будуће генерације?* као и у марту 2020.г. *зашто су нека моја сећања важна као вајару?*
- Наш формат у коме смо радили скице је врло згодан формат – формат скулпторове шаке, подсетио ме је на студентске скице за скулптуру (23. април 2020.). Лако се сагледава и контролише.

2. *Истраживања скулпторског језика*

Сада ћемо представити скулпторска истраживања која су у вајарском делу обухватила 12 фаза експеримената пре него што смо се одлучили за форму коју ћемо реализовати. (А, Скице, А1 избор композиције)

Реализација има три фазе. (Б) У првој су рађена увећања изабраних скица на формат извођења. Увећања су рађена у две технике: гипсани модел и компјутерско просторно увећање. У другој фази је рађено извођење у трајном материјалу. (В) Трећа фаза има, такође два формата. Први је виртуелни и већ је изведен као просторни скулпторски ансамбл. (В1) Други ће бити реализован у галеријском простору са пратећом презентацијом документације докторског истраживања. (В2)

А Скулпторске скице

Почећемо једним записом у дневнику (25. децембра 2020) којим резимирамо фазу визуелних истраживања и исцрпних обликовања у глини свих варијанти модела за коначно извођење скулпторског ансамбла.

Јуче сам погледала све скице које сам урадила крајем протекле и почетком ове године. Предвиђала сам да ћу имати потешкоћа у избору оне која би била ослонац мом сећању.

Учинио сам то на великом празном радном столу. У журбаним покретима правила сам ред међу скицама који нико други не би разумео. Мислим да сам изгледала врло предана том избору.

Веселила ме спознаја да моје сећање није ограничено само на памћење и да ће уметнички докази...радови...преживети дуже....

Скице су биле поређане у два реда...нисам размишљала о њима већ о питању шта је мени најважније?...да ли би требала бити тачка, да ли су оне најбитније у сећању...да ли се иза тачке нешто креће и куда води та невидљива линија...колико времена јој је потребно да постане ретинална...да ли су то места?...и да ако јесу онда морају имати и оквир... и простор и кретање...

На скице сам гледала као на неку занимљивост у чије сам се редове пробала увући и задржати.

Вид ми је био бистрији и оштрији него иначе. Покушавала сам се сетити звука који је пратио повлачење оловке по папиру...његовог ритма са прекидима и паузама...то ме је опуштало или барем одвраћао пажњу од питања која су навирала...

У тренутку када сам издвојила скицу морала сам се насмејати или би се расплакала.

Била је последња међу скицама. Привукла сам к себи тај исечак из сећања удобно смештен на замагљеном, благо транспарентном папиру.

Скица је била топла а линије налик на нешто што би могло израсти из земље или пак бити део ње..

У композицији која је остављала утисак реда и хармоније јасне, блиставо беле линије биле су уредно посложене, усправно и водоравно у групама са тек понеком наглашеном црном линијом која је скици давала ноту смираја дана ...акшам

Осећала сам како се легани топао ветар пробија између њих...као и мој поглед који је лутао као кроз отворен лавиринт и сваком новом спознајом линије сваки део мог тела се опуштао и упадао у сан.

Растерећено и срећно линије су завршене где и сећање...онда када не бих имала баш ништа више рећи...

(Дневник истраживања, 25. дец. 2020.)

Осим малог броја цртежа на папиру, све скице су вајане у глини у величини шаке. Осим глине употребљени су у неким фазама експериментисања и паус и жица, свилени конац и клирит у мањој мери.

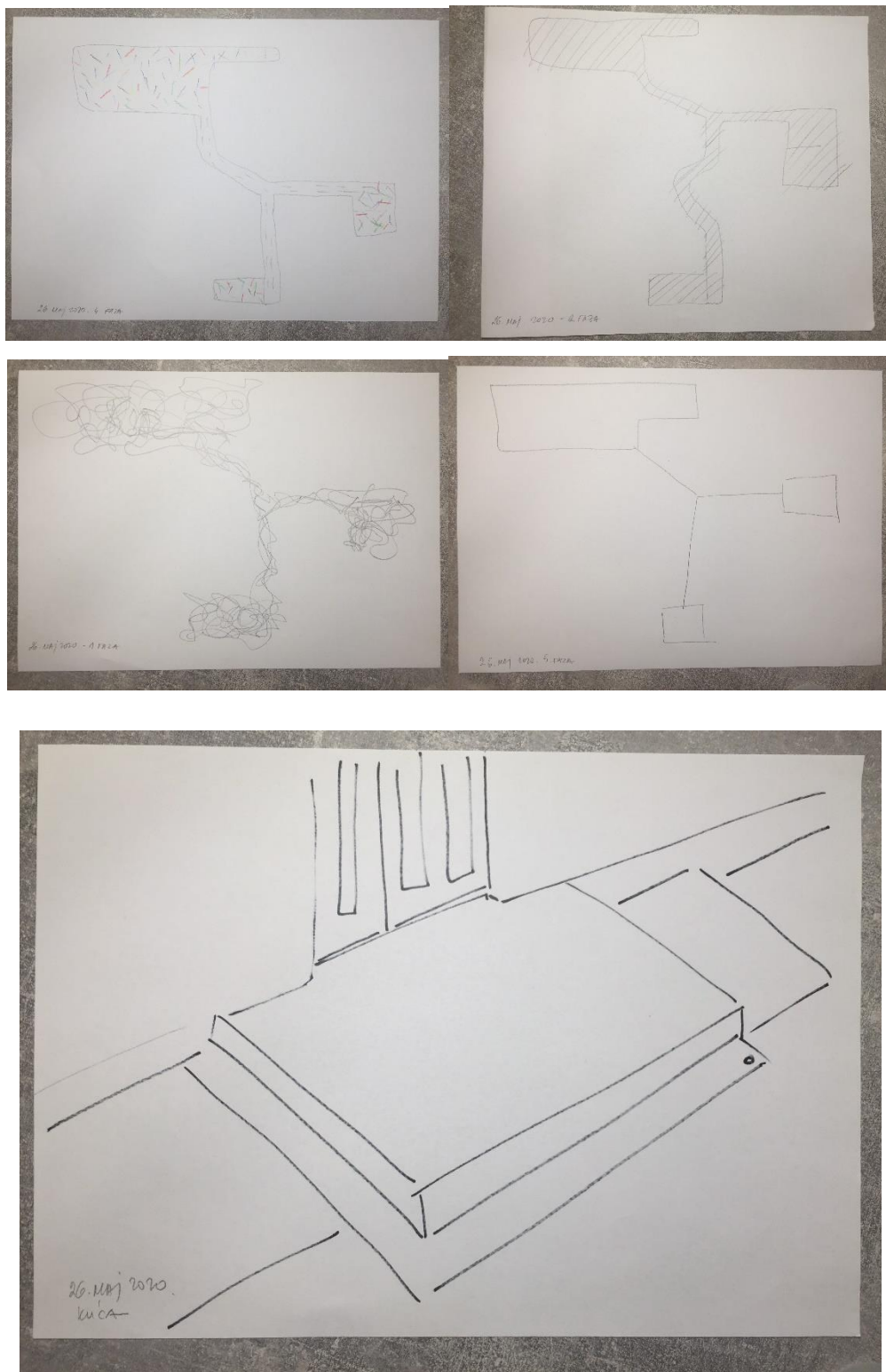
У кампањи вајања извели смо експерименте да би досегли до оптималних форми модела у глини и помоћном материјалу у кампањама које су изведене 23, 24 и 25. априла 2021. у укупно 20 фаза рада, а потом и током маја и јуна месеца. У свакој фази су опробаване бројне варијанте како би се направио оптимални избор модела за извођење скулпторског ансамбла.

Овде ћемо представити сажет избор из сваке фазе рада тако што ћемо навести датум извођења, називе и број радова, документацију из *Дневника истраживања* која сведочи о процесу настанка радова.

(А1) Следио је избор четири уздигнута облика скулптура са највећим пластичким потенцијалом за остварење слика сећања, као и једног лежећег који би

објединио симболику свих форми које асоцирају на нашу поетику сећања и на нашу поетику скулпторског рада.

20 мај 2020, *Сан о више прагова*, скице на папиру.

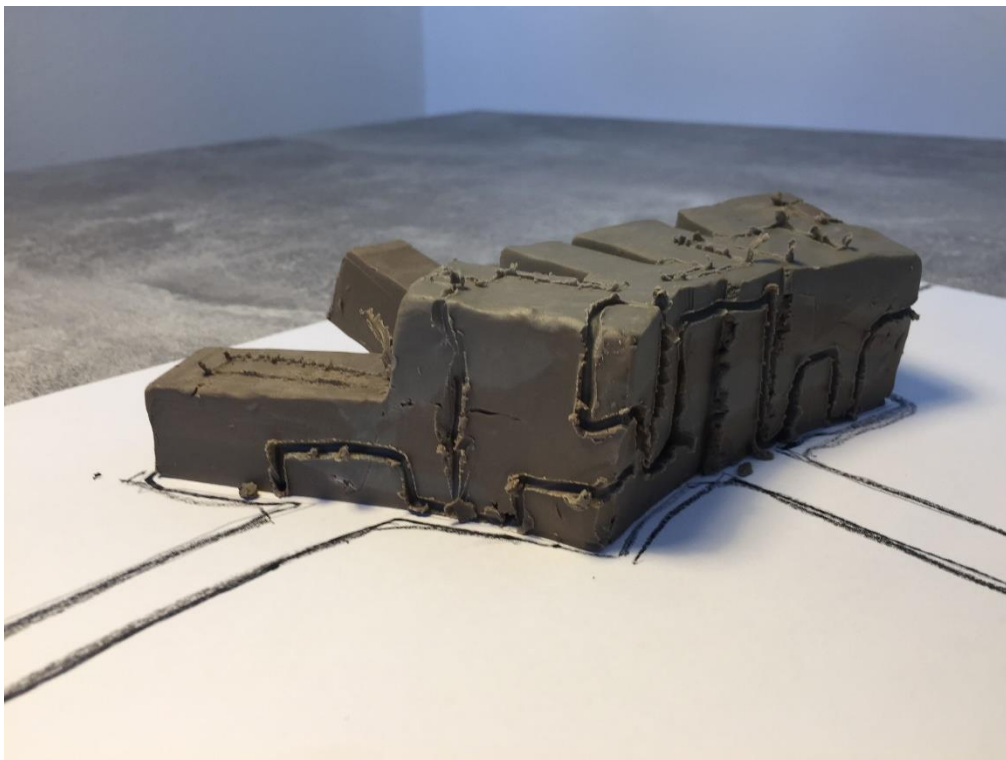


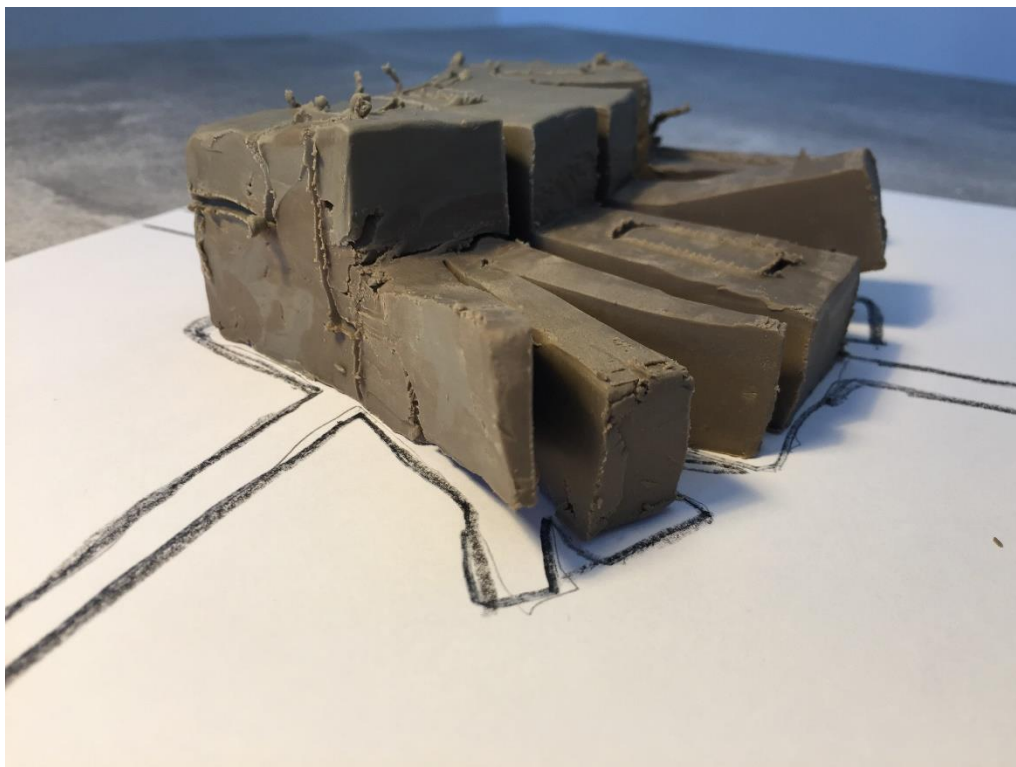
Скице у гипсу, 21. фебруар 2021.



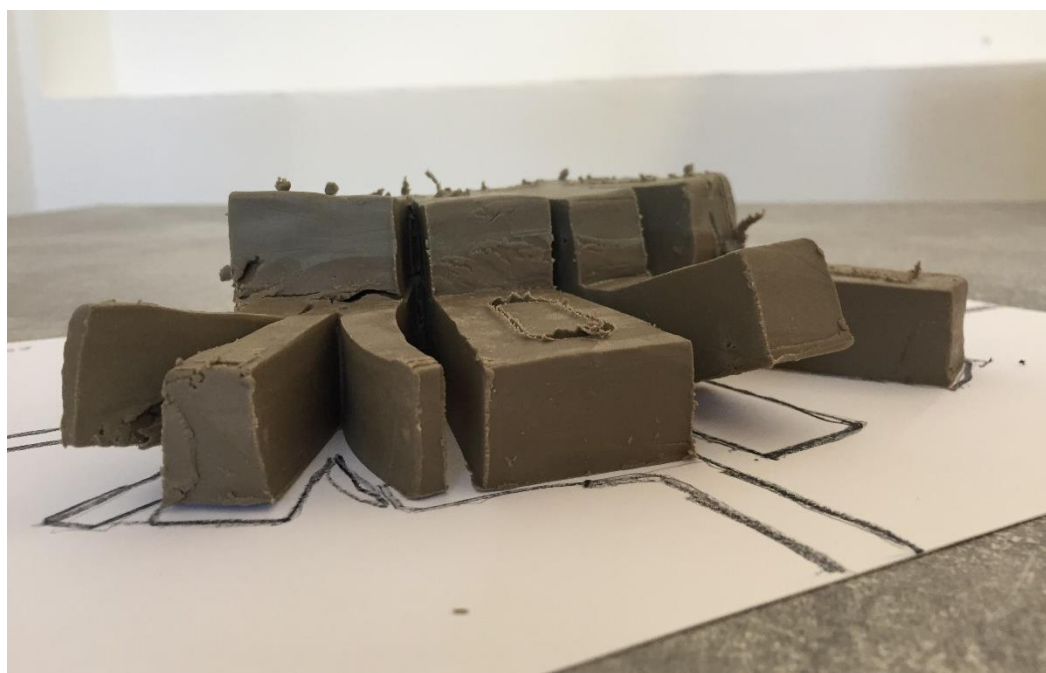
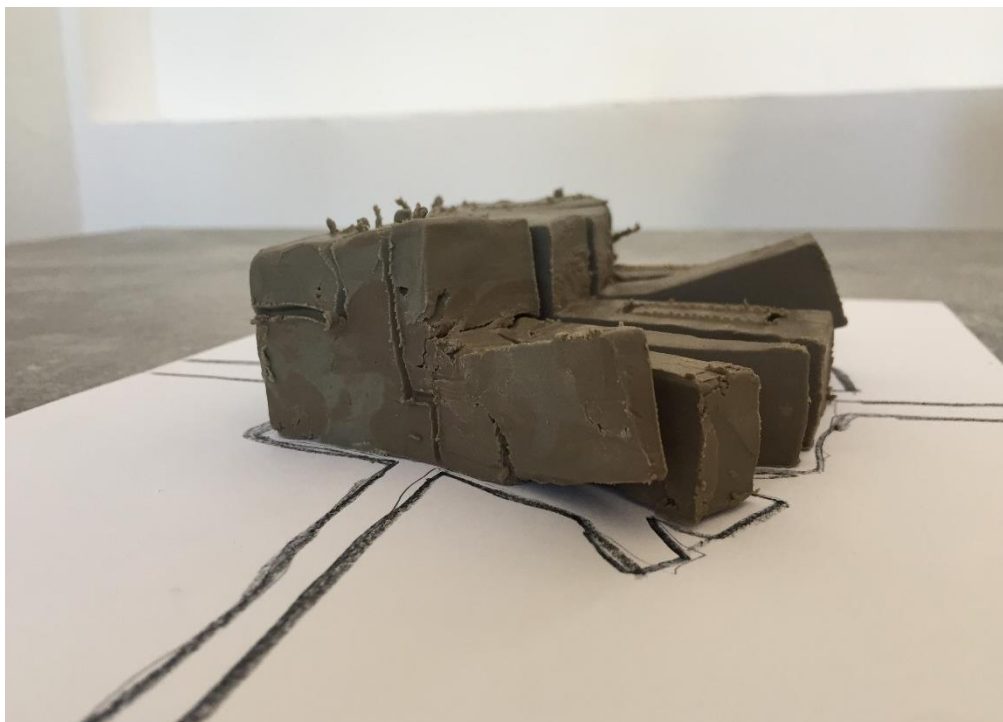


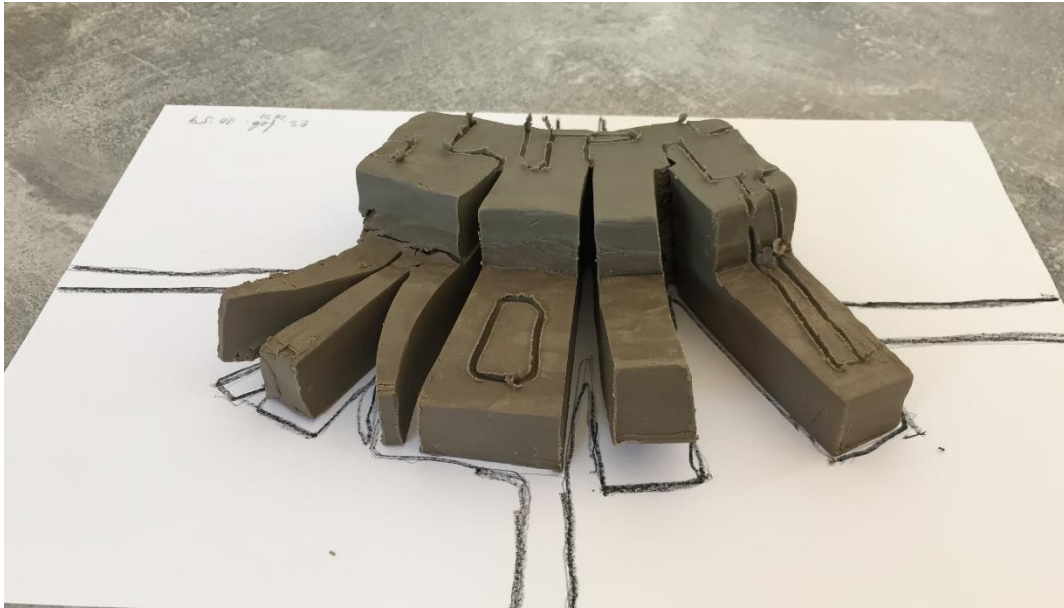
Скице у глини и гипсу, 23. фебруар 2021. серија под називом *Молитва*:



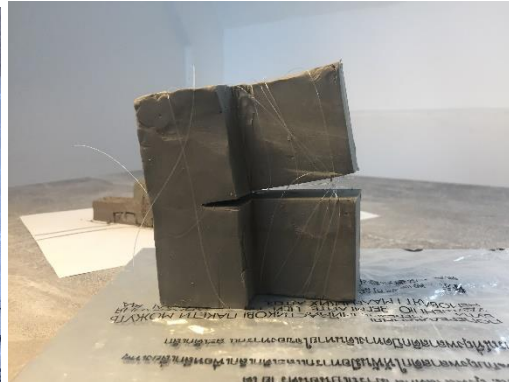








24. фебруар 2021., скице у глини са струном и називом *Помирење*:



Да би закључили приказивање ове фазе А1 треба да кажемо да смо у избору просторне композиције четири елемента скулпторског ансамбла којем смо тежили имали дилему да ли да објекте сећања спајамо емотивном везом, па да је материјализујемо као руке скулптора које физички опкољавају четири скулптуре или да и елемент спајања буде пластички. (приказано на прве две репродукције)

Приказајумо обе варијанте како би било видљивије зашто смо се определила за друго решење. Другим решењем смо у композицију увели пети елемент наших слика сећања – *сокак*, који је просторно (урбанистички) и стварно обједињавао видике и места сећања која су нас бранила од заборава и подстицала на креативно сећање.



3. *Реализација скулптура*

Б Прва фаза је обухватила **увећања** изабраних скица. Приказаћемо је на примеру увећања скице скулптуре *четири прага*.

Скица вишекраког прага је са димензија величине шаке већана на димензије: по висини најнижих делова на 12 см, а највиших на 24 см, по дубини је увећање досегло до 55 см, а по ширини је прва мера била 56 см, следећа 73 см и највећа је 104 см. Модел је урађен у глини. Време извођења је јун месец 2021. године. Место извођења је радионица за гипс Факултета примењене уметности.





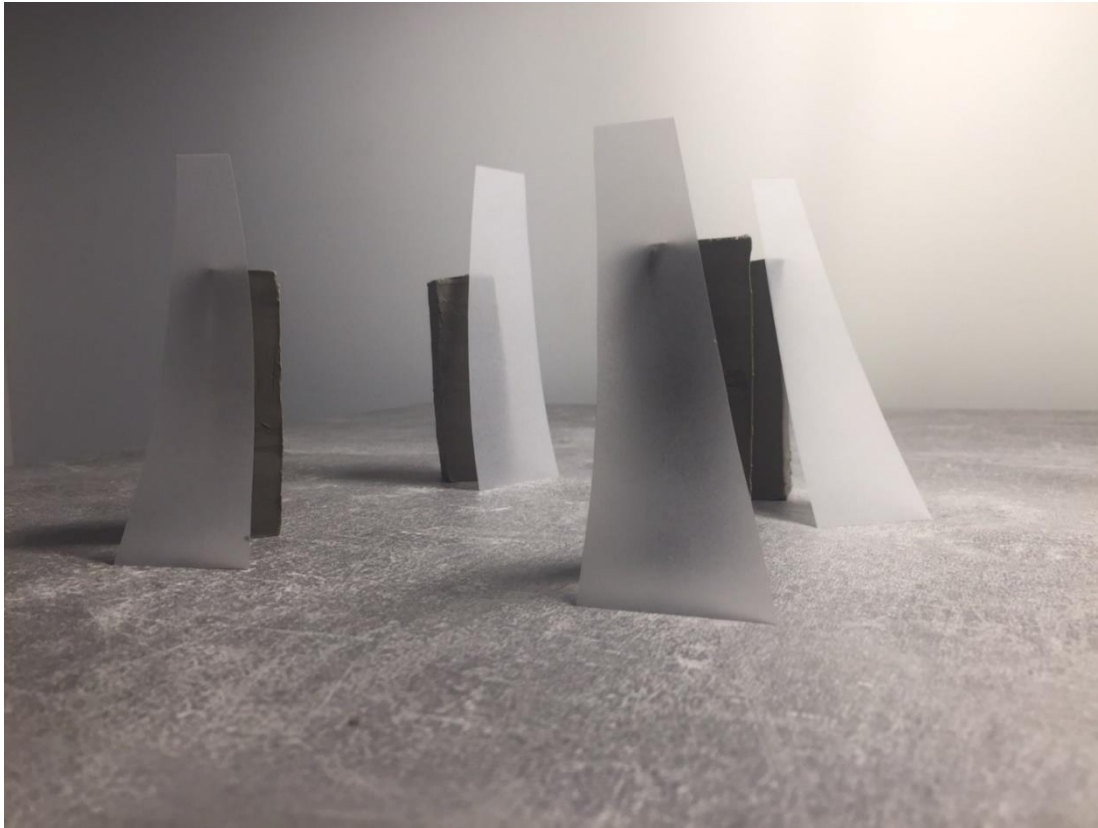
Скулптура *Четири прага* је потом изливена у гипсу.

Изливање у гипсу је извео асистент на вајарском одсеку Никола Марковић

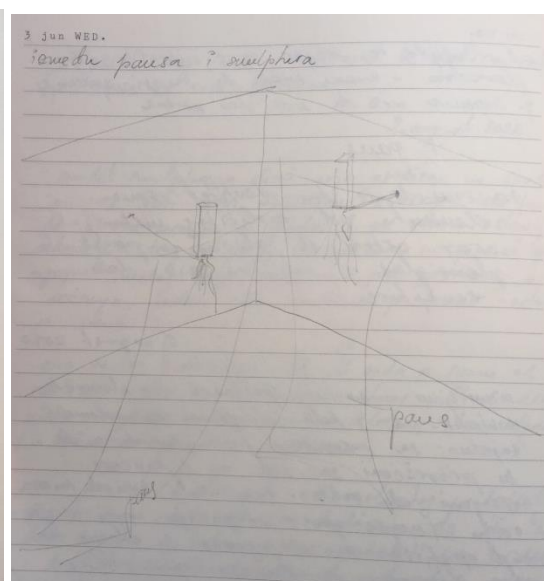
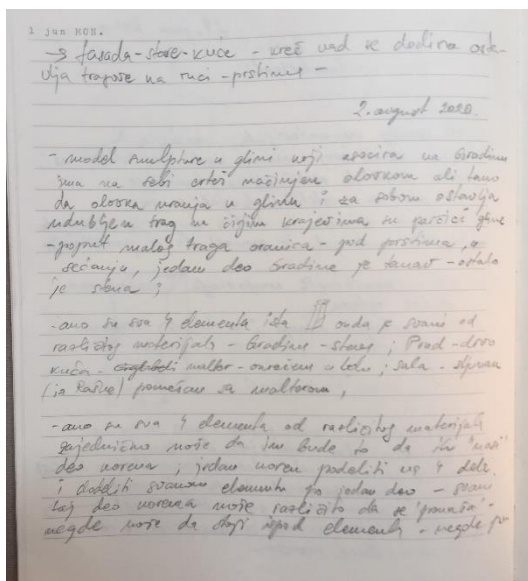


3.1 Како склопити целину?

Скице рађене 20. јула, а текстови, 2-5. август 2020.



Ова истраживања су најављена у дневничком запису:



Ево и преписа:

„ 2. август 2020. г.

- модел скулптуре у глини који асоцира на Градину има на себи цртеж начињен оловком али тако да оловка урања у глину и за собом оставља удубљен траг на чијим крајевима су парчићи глине – попут малог трага ораница – под прстима, у сећању један део Градине је такав – остало је стена;
 - ако су сва четири елемента иста онда је сваки од различитог материјала – Градина – стена; Пруд – дрво; кућа – малтер, окречен у бело; сала – шљунак (из Рашке) помешан са малтером;
 - ако су сва четири елемента од различитог материјала заједничко може да им буде то да их ”носи” део корена; један корен поделити на четири дела и доделити сваком елементу по један део – сваки тај део корена може различито да се ”понаша” – негде може да стоји испод елемента – негде је ред – негде се сажима и прожима са елементом – кућа може да носи корен; тј. степеник може да носи део корена

- паусом да се да идентитет сваком елементу од различитог материјала кроз цртеж или слично – паус или плексиглас у дебљини као део скулптуре

5. август 2020. г.

Размишљајам о начину поставке – четири елемента поставити на четири дела једног корена – елементи заједно са коренима постављени тако да су причвршћени за зид на дистанцеру и одвојени од пода – чак мало изнад нивоа очију – (негде горе – имагинација, негде је горе – није опипљиво – ако узмогнемо да видимо трагове сећања) – између поставити велике паусе – покренуте – четири – у централном делу може да стоји посматрач а и да се креће између пауса и скулптура.

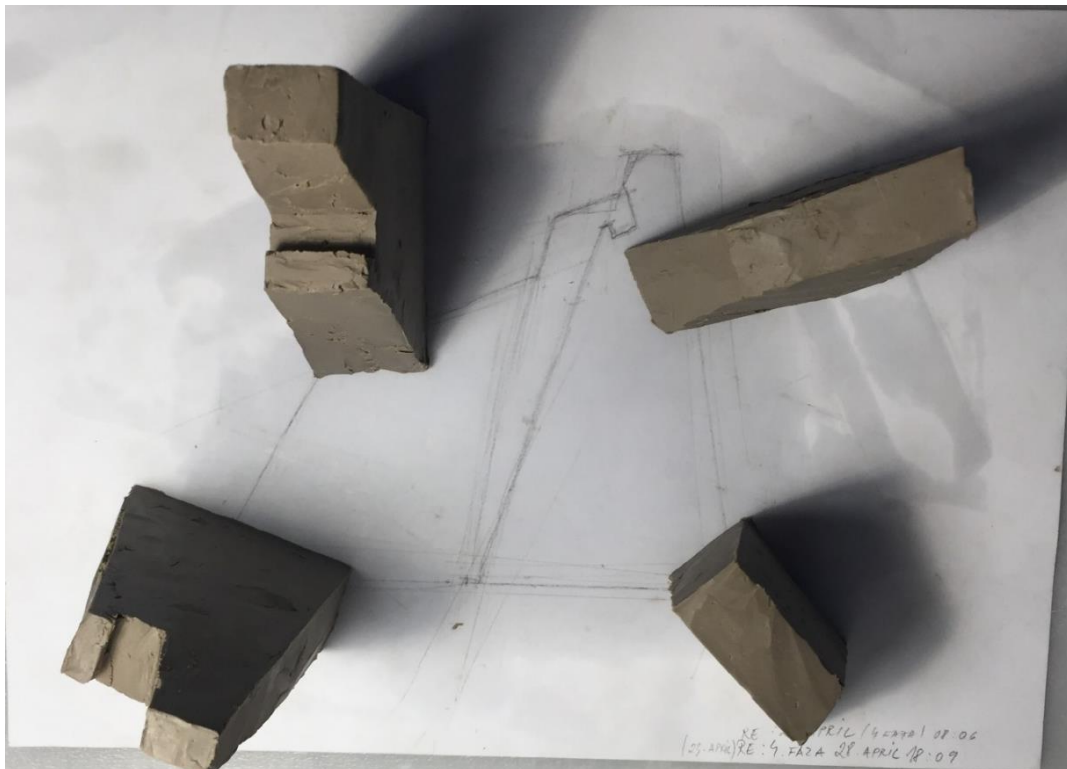
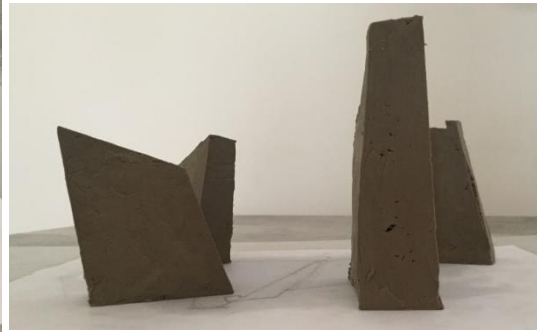
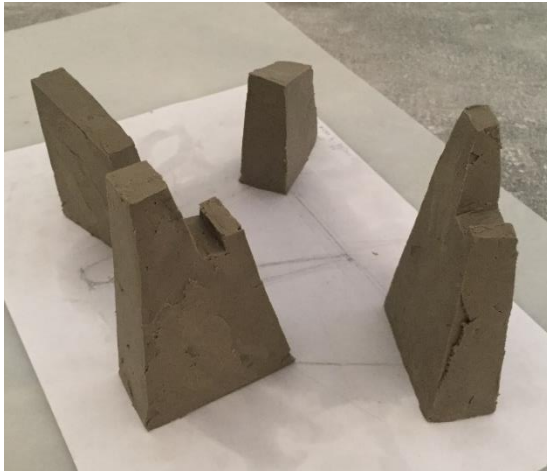
- корен – и као ницање нечег новог – корен може да буде брениран – техника горења и корење изгледа витално у покрету али структура му је помало испуцала и изгорела – црна боја – могу да се појаве изданци – благодет ницања нечег новог – минијатура живота – он буди избледеле, заборављене слике.

- жилави простор кроз који се пролази повлачи за собом машту како би машта стварала неко ново нервно влакно посетиоца;

- целу поставку сместити у један простор коцке (елементи удаљени једни од других као и у стварности);

- корење + паус – удвајање живота – једно узбуђује нашу свест док нам друга допушта да дремамо – све бајковито – неочекивано;“





Прилог разумевању пројекта:

3.2 *Игра са визурама и интимни темељи*

Поред четири основна елемента којима се враћамо као тачкама ослонаца, пети елемент делује повезујуће, обједињујуће, као платформа, павиљон, као окосница - место на коме се укрштају путеви, сокак из којег све полази. Разгранатост сокака, његове жиле, могућности које нуди, крак пута који је увек отворен према непознатом и грана се као крошња дрвета под којим се играју деца.

Оживљавају побуђене поетске слике и у поновном сусрету са местом на коме смо одрасли, присећајући се амбијента *Постења*, трагамо и за оним чега тренутно нема – дрвом храста које корењем дубоко обгрљује простор на коме се као деца играмо. То дрво је тачака сећања, објекат окупљања, место за игру, густина у којој се гомилају сећања, простор на коме се расплићу. Сећајуће слике се преклапају, разгранати сокак и дрво широког хлада постају једна слика. Простор за игру сада доживљавамо као место на коме оживљавају скулптуре.

Као мали волели смо да одлазимо до најудаљенијих тачака до којих је поглед допирао, до Градина је увек била стожер, место у коме се огледа цело село. И сада је самосталан објекат и скулпторски симбол који посматра све око себе. То утврђење је терен који је било потребно освојити, најпре знатижељним дечијим корацима, археолошким истраживањима и најзад као мотив за скулпторски рад.

Удаљеност Градине од села и њена суперпозиција у односу на све што окружује у перцепцији детета имало је посебан значај. Осим опште историје, она бележи и део интимне, приватне историје, место сабирања искустава и преклопљених слика породичног стабла. Као учитељ, ментор и чувар, Градина је непромењиви ослонац.

Као доминантна визура увек се наметао поглед са Градине, која бди над свим. Када поново погледамо са те тачке, видимо као жилу куцавицу пут до Прудине, места за играње, који спаја кућу са осталим сокацима који воде до њива. Сокак је језгро. Он нуди нову могућност кретања.

Као што визура нуди нову перспективу, сваки од обликованих мотива жели да дише, да комуницира, јер путеви који воде из језгра сокака воде у недоглед перспектива.

(...) Ако већ одлучиш да гледаш, сваки пут исту ствар види сасвим другачије. Иста је линија други пут, нова линија. (...) М. А.

Прилаз сваком монументалном комплексу увек је подразумевао дугу путању мерену детињим корацима. Сада, успевамо да тај простор савладамо, обухватимо, обгрлимо и сместимо у један нови контекст новоствореног и обликованог амбијента. Визура из различитих просторних тачака омогућава нам ново овладавање и нову игру визурама. И све се поново одиграва у истој махали на истом путу унутар истих перспектива, али виђено новим очима.

(...) Ако се усудиш да ствараш мораш имати доказа да исту ствар још једном дотичеш први пут(...) М. А.

Путовање кроз овај процес значио је поново се загледати у своје детињство оком скулптора и бити наново виђен очима унутрашњег детета које са Градине посматра свој дом.

3.3 *Какав је језик скулптора сећања*

Путеви су менталне бразде

Покушавамо да закључимо излагање резултата, критички али не одричући се поетике у исказу. Помиријумо се с тим да смо *путевима* дали улогу динамичког елемента у компоновању скулпторског пројекта. Култивација путева је потпомогнута *браздама*. У стварном животу циљ култивације и јесте узгајање, како наводи професор Попадић, па су бразде на исходима путева. Иако никада преко њих, осим кад их оре Краљевић Марко, бразде су неодвојиве од путева. Чини нам се да иста логика влада и у скулпторским орањима. Ево како смо скицирали ту законитост скулпторског говора.

Симболички оне сажимају једно скулпторско искуство култивације сопствене и опште прошлости.

Ликовно гледано, академизована форма са симболчким набојем *бразде* понавља се у свим родовима ликовног израза – од цртежа до скулптуре.

Пластички реализоване оне су извајане или уклесане бразде у скулпторским објектима.

Ансамбл скулпторских објеката који смо поставили као нашу сценографију сећања у јединствену креативну целину одржава управо тај цртеж. Он нас, а претпостављамо и већину посматрача враћа на неко место рађања, почетка или извора.

Ову менталну конструкцију смо изложили након што смо претходно *описали* наше

Гледање, цртање, (дневничко) писање и поновно читање

настојећи да вербално што јасније изложимо своје *замисљање* као чврст систем. Тако да личи на оно што се данас намеће као *дискурс*. Он јесте нешто што је захтевима овог докторског истраживања извело наша сећања на прошлост из необавезног присечања у законито приповедање о доживљају прошлости данас као, не само инспирацији већ и главном предмету нашег скулпторског рада. Да кажемо сажето по угледу на теоретичаре, да *замисљање прошлости видимо као дискурс*.

Чим смо изrekli претходни став јавило се питање (у *Дневнику* записано 3. маја 2020.): *Шта је онда, за нас, скулпторски дискурс? Како пише или како тка сећања један вајар?*

У практично смислу, након искуства докторског истраживања, то су за нас три рукописа:

- 1) *Један је оног који прокопава путеве кроз заборав.*
- 2) *Други је оног који гради белеге (масе, објекте) на оживљеним видицима.*
- 3) *Трећи је оног који покреће табане и простире белеге сећања у критичком простору скулпторских слика сећања.*

Можемо да закључимо питањем: *која су ликовна својства тог скулпторског дискурса сећајућих слика?*

Покушаћемо да сажмемо искуство истраживања као један вид одговора на ово питање које сами себи враћамо. Ево нашег поступка који може да се наметне као објашњење.

Прокопавање *путева кроз заборав* започели смо тако што смо оживљавали сећања везана за *Читанку и Праг*. То оживљавање снажно је обележило препознавање низа *ликова* која нас прате од детињства. Њих смо систематизовали кроз серију пресликавања по сећању или отискивања с белега, археолошких и персоналних, који су одредили наше стасавање. Цртежи попут *Антигоне* из средњошколских дана, мулажи са саркофага у Љуљцу где смо радили као конзерватор, фосили у нацртима накита, дизајн и визуелна комуникација за научни скуп *Раскрића култура* који смо радили по искуствима археолошких путева с Пештери, показатељи су ликовног враћања из заборава које одговара рукопису наведеном у овом аналитичком резимеу под тачком „1)“.

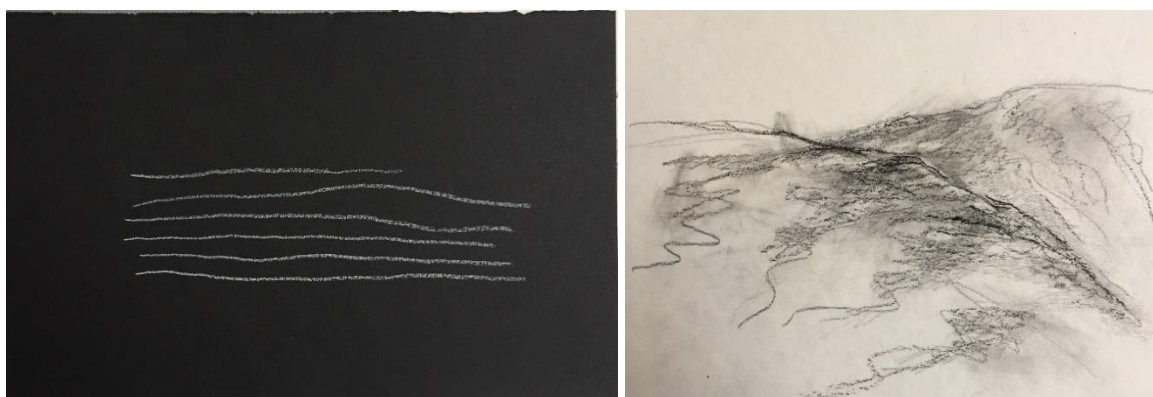
Препознавање истих ликова у различитим временима нашег ликовног рада можемо замислити и као корак ка препознавању различитих места на којима смо уцртавали своје нове слике сећања (могло би се поредити с неким обликом хетеротопије). На цртежима који редукују визуре рушевина Старог Раса - Градине или обресе Петрове цркве, па их дискретно преводe у обресе окућница најближих баштиника, већ садрже урезивања линија нових доживљаја старих сећања. Обриси су редуковани али линија се свија у својеврсни знак бразде. Тачније речено знак настаје из урезивања као новог белега оживљеног сећања. Ово би био рукопис оног који је описан под „2)“.

Трећи је онај који је линије сећања превео преко обрису у белеге сећања а од њих произвео *композитне скулптуре*. У њему се сједињује идеја скулптора и посматрача кога је на сећање изазвао. Идеја креативног сећања. Ова идеја не треба да буде ништа више од обичног супротстављања механичком преузимању туђих слика које у свакодневној масовној комуникацију пласирају туђа безлична сећања. Сваком човеку је дато да има своја сећања, па тиме начин да се супротстави!

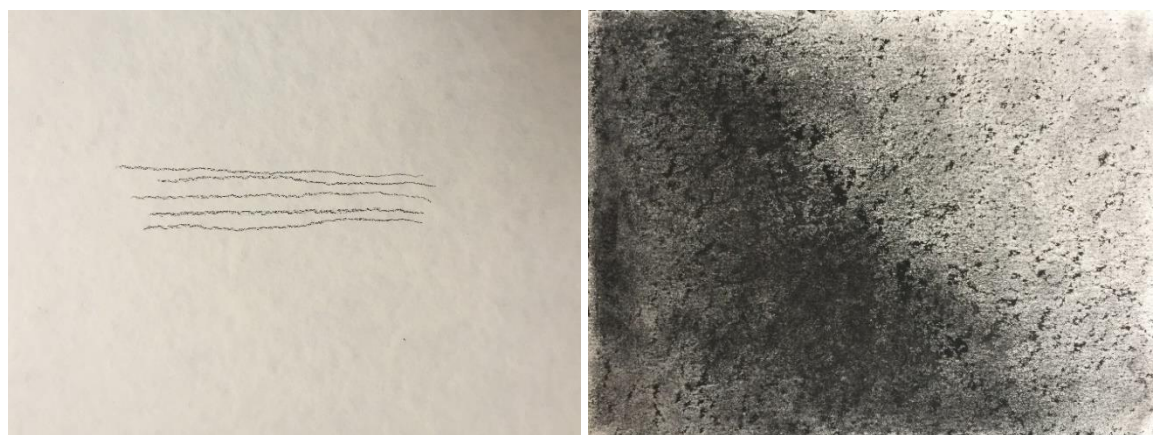
Или је то само наша утопија?

Да одмах нагласимо да је ово нарастање рукописа диктирао постављени циљ докторског рада да јак симболички садржај сећања једног скулптора искаже јаком симболичком снагом линије, ликова и маса који се обједињују као нова сећајућа снага у једном просторно-временском ансамблу.

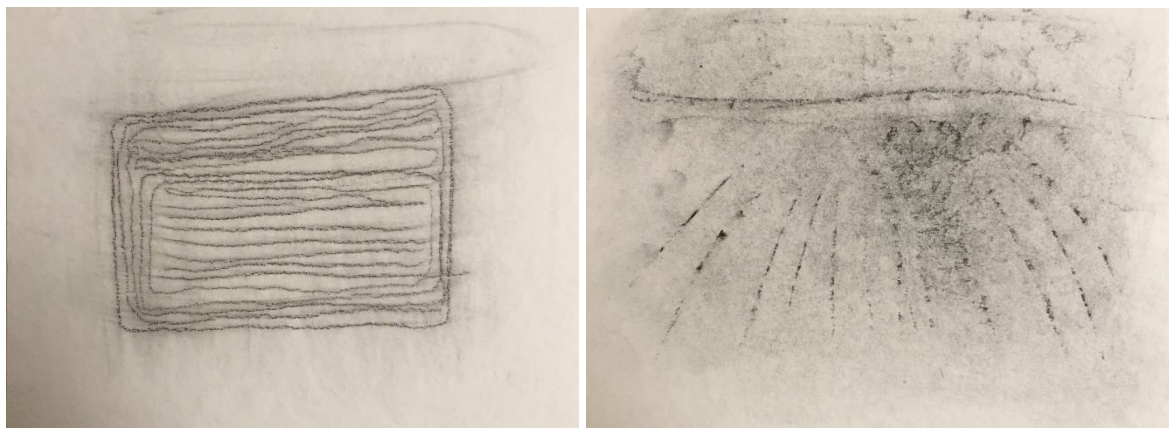
Илустроваћемо то овде укратко кроз хронологију нашег тражења и доласка до циља.



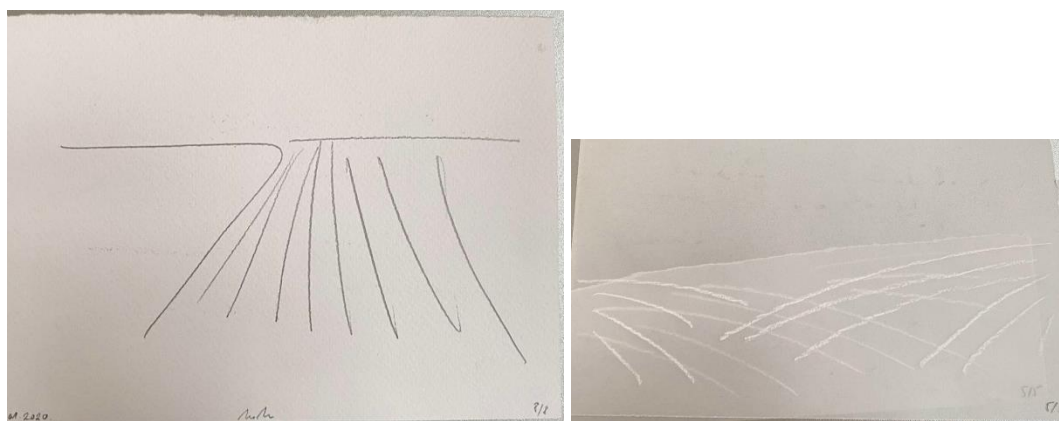
Далеко, цртеж на картону, децембар 2019. *Енергија*, цртеж на папиру, децембар 2019.



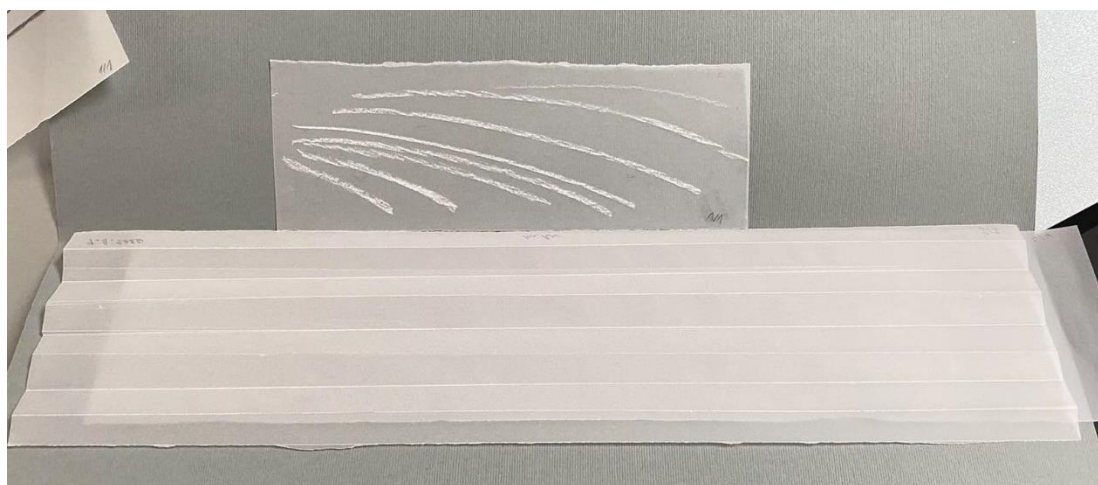
Монолог, цртеж на папиру, децембар 2019. *Горди рељеф*, цртеж на папиру, децембар 2019



Стваралачко преораванье, цртеж на папиру, децембар 2019. Испошћена земља, цртеж на папиру, децембар 2019. Поглед

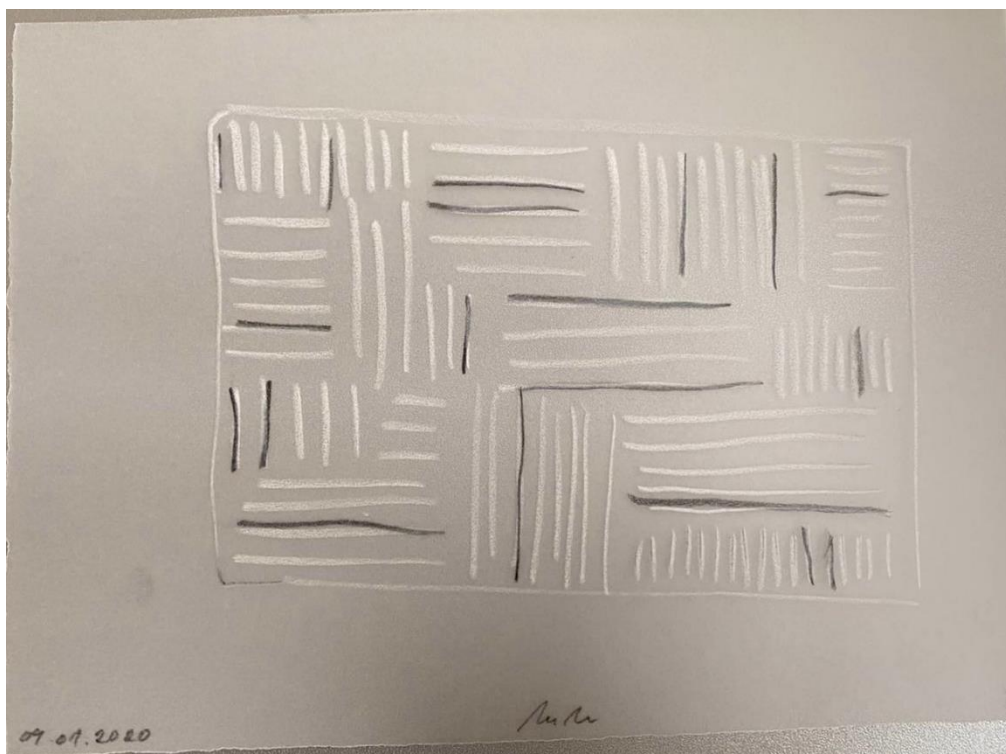


Оно о чему наше очи размишљају, цртеж, паус, јануар 2020. Преиспитивање, препознавање, цртеж, паус, јануар 2020.



Бразде сећања, цртеж и рељеф, паус, јануар 2020.

У овом тренутку смо схватили да из цртежа не можемо директно да уђемо у вајање па смо направили један експеримент с паусом. Уродио је плодом јер смо из тих проба сагледали целину којој смо тежили. Добили смо јасније границе свега оног што као сећање управља нашом скулпторском визијом. Ево цртежа који нам је означио прекретницу ка стварању целине, *просторног ансамбла*.



Дубоке успомене и присећања, цртеж, паус, јануар 2020.

Стање које сугеришемо називом овог цртежа описали смо у дневнику, 9. јануар 2020. Сматрамо да заслужује да га пренесемо и овде.

“ПСИХО АРХЕОЛОШКО“ ИСКОПАВАЊЕ
(преораванье сећања)

Одгајана сам окружена ораницама, шумама и воћњацима. Морало се шетати пољима. Учило се наилазећи на фосиле и праисторијску керамику. На тој земљи смо упили естетику и универзални језик лепоте који одјекује кроз простор, време и културну разноликост.

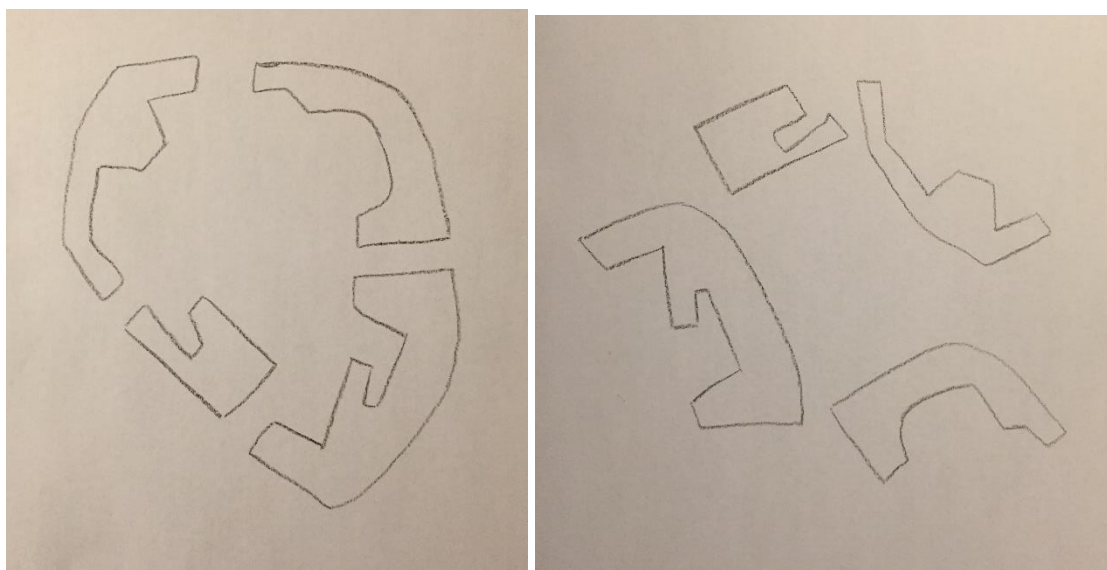
У поља се често одлазило. Била су то поља која ћуте. Мудра и јака. Испружена. Нагнута према реци, окренута у сунце. Човек би се свакаком роду могао надати. Нама деци су биле најдраже њиве од дан орања у вудар мартов дан. Газило би се по ораницама не бојећи се своје неспретности, комотно. Својом тежином би осетили сву лепоту меке милине којом би стопало урањало у земљу. Од врха тек мрке бразде до длана земље пролазили би победоносни тренуци. Осликали би је нашим траговима и охрабрени простором падали у

дубоке и дуге бразде. Ми би јој причали наша детињства а она би све разумела, све што види и чује, осећала би лепоту нашег присуства.

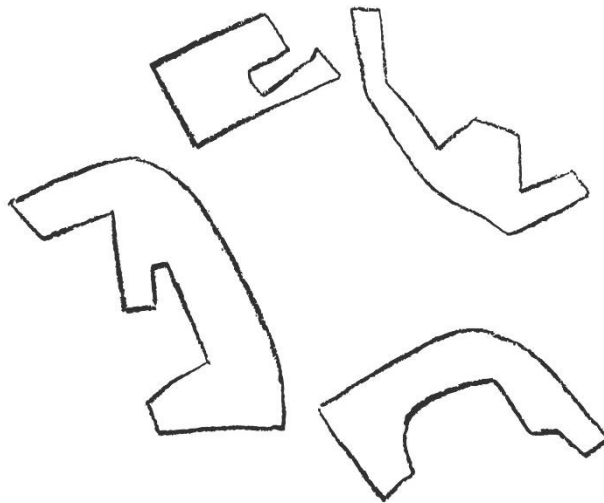
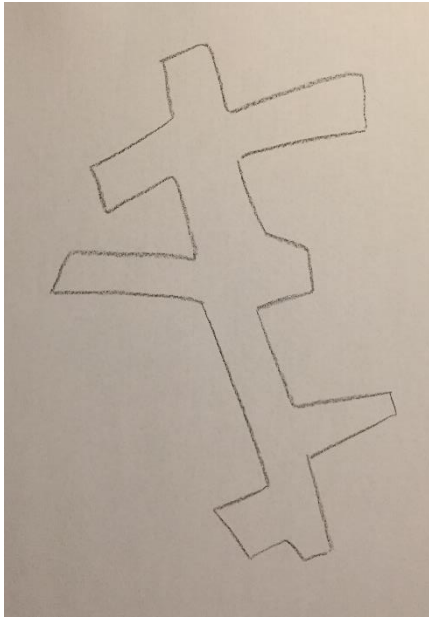
Наспрам свега што буја, зри и дарује, долине која дише човеком, успињале су се стене где смо често одлазили да посматрамо остатке старог града и разнобојне плоче растиња, ливада, потока и реке и у предвечерје засијала насеља.

Дуги низ година живи, сваком је и отац и мајка, кћер и син и пријатељ.“

Следило је превођење цртежа који сувише уопштено асоцирају на збир било којих сећајућих догађаја на конкретан случај наше скулпторске култивација белега који су обележили наша интимна сећања. Ево како је текла та трансформација.

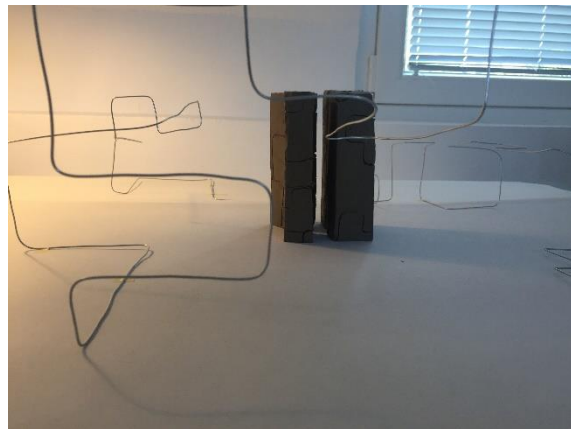
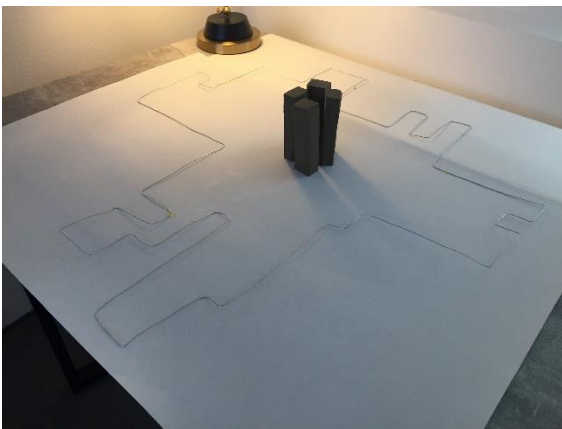


Четири међе, четири видика 1, цртеж, папир, март 2021. *Четири међе, четири видика 2*, цртеж, папир, март 2021.



Сокак, цртеж, папир, март 2021. Четири међе, четири видика 3, цртеж, папир, март 2021.

Ево покушаја да се урезивање бразде обликовно реши увођењем жице као материјала којим смо „цртали“.



Четири елемента у кући сећања 1, Четири елемента у кући сећања 2, 23. април 2021.

Ево и примера преласка *бразде* на објекте и просторе сећања.

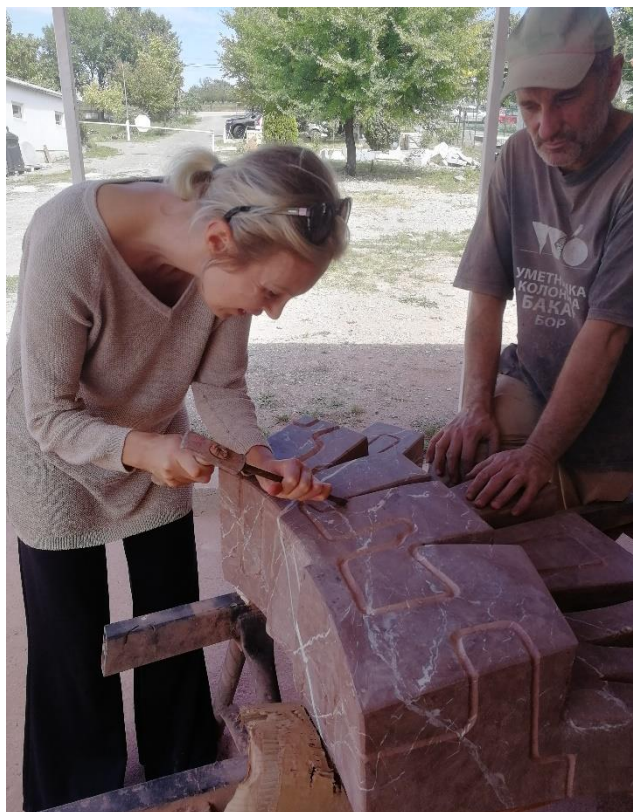
Најпре цртеж на скулптурама:



Урезивање цртежа бразда сећања на скулптуру *Четири прага*



Припрема цртежа бразда сећања за гипсани одливак скулптуре *Градина*



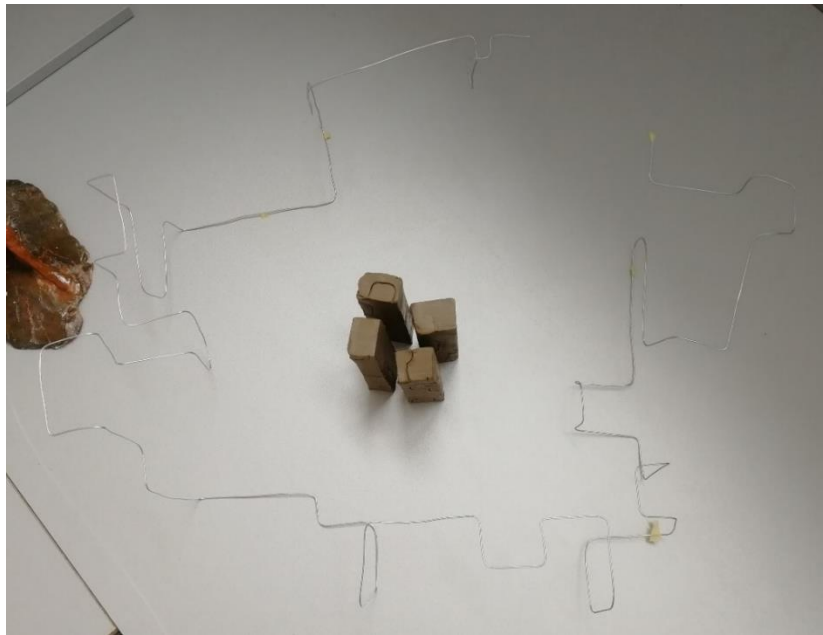
Бразда сећања је стигла до камена, 9. септембар 2021.



Бразда сећања је стигла до камена, 9. септембар 2021.

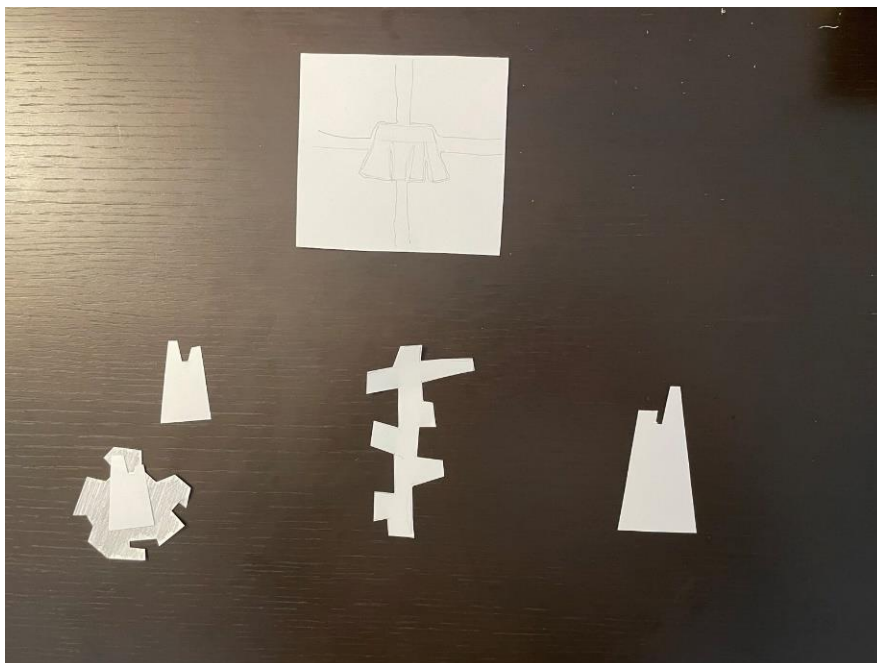
Ево и примера преласка *бразде* на просторе сећања.

Најпре уцртавање *бразде сећања* уз помоћ жице:

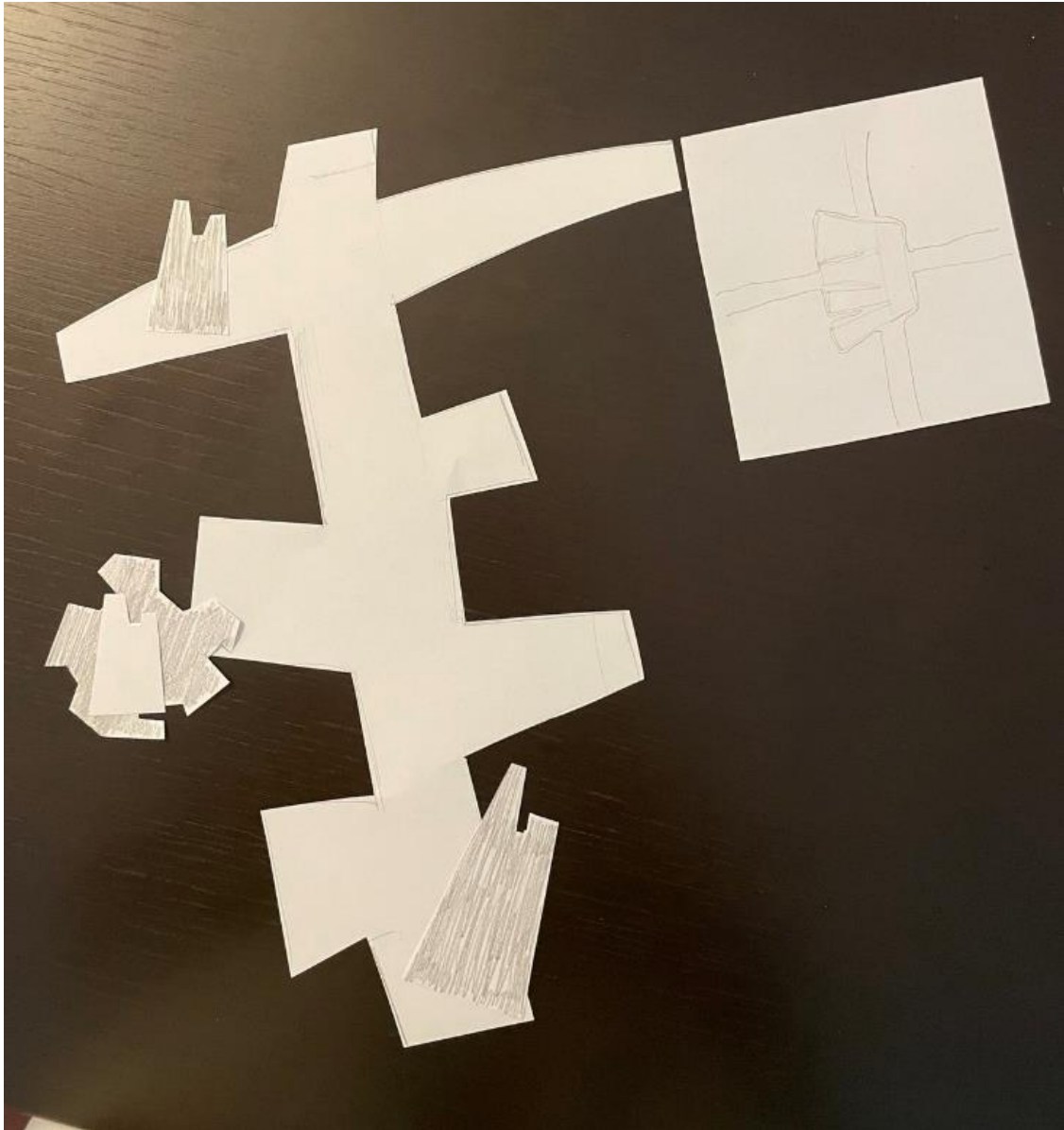


Варијанта са четири изразите вертикале у простору, 19. мај 2021.

Потом је следило хармонизовање четири објекта сећања у целину коју обједињује симболички представљен *сокак*.

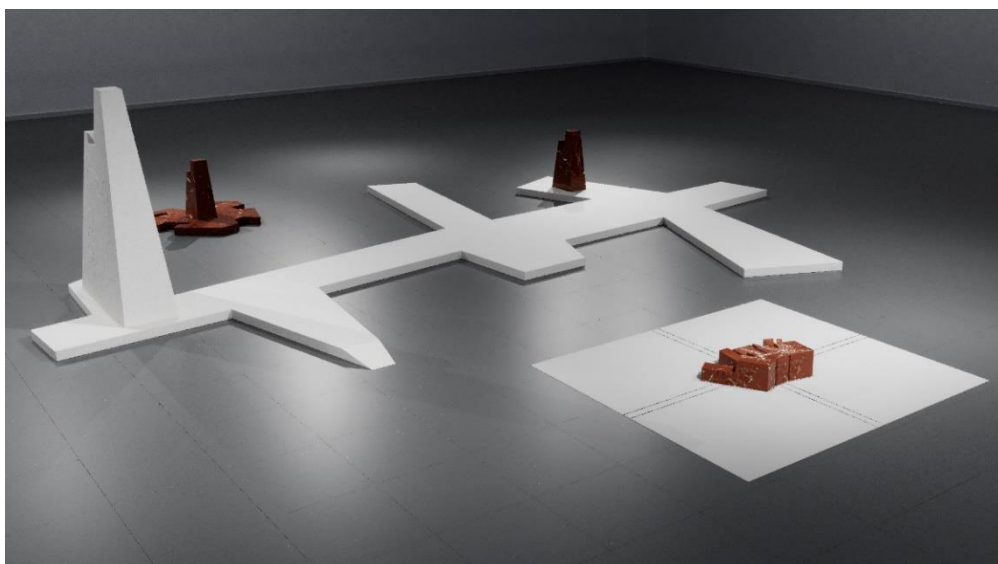


Варијанта са потпуноотвореним системом, август-септ 2021.



Варијанта са затвореним системом, август-септ 2021.

Усвојено је ово друго решење јер најбоље показује дискретну доминацију *бразде сећања* која се са једног објекта сећања преноси у заједнички простор, обилази симболичке форме места сећања и понова се враћа на друге објекте. Истовремено је то и постала варијанта која је реализована као ансамбл скулптура у 3Д приказу 15. септембра 2021.





Део IV

Уметничко-истраживачки допринос

- | | | |
|---|---|----------|
| 1 | Уписивање личне прошлости у скулпторски рад | с. 90-92 |
| 2 | Стваралачка визија у руци скулптора | с. 92-94 |

Сажетак

У овом поглављу сабирамо закључке нашег истраживања. Излажемо их у два дела. Најпре у односу на теоријски аспект истраживачких претпоставки (1), потом кроз напор да јасније издвојимо оно што смо наговорили као сопствену поетику (2). Истакли допринос који истраживање даје у односу на главну тезу уметничког рада, то јест на оно што је синергија добре форме и дубоког сећања.

1 Уметничко-истраживачки допринос

Предмет нашег истраживања се може најједноставније, а у исто време и најпоузданије, сагледати као својеврсно *уписивање* догађаја из личне прошлости у скулптуралне целине било да су оне намењене слободном јавном простору или да су настајале за презентацију у наменском изложбеном простору. Та целина превазилази, у најбољем смислу речи, уобичајено схватање музејско-галеријског простора и трага за новом просторном визуром уписаних сећања.

Надилажење излагачке функције простора сам аутор захтева од себе али у интересу посматрача скулпторског рада. Аутор је свестан да се публици не може у потпуности представи сва сложеност процеса настанка скулпторског рада ако се изложи само његова *завршна* форма, која се најчешће и назива *галеријском*. Чак ни када се излаже у „породичном“ окружењу сродних скулптура, па чак ни када се на изложби инсистира на приказу њене функције у склопу ширег пројекта примењене скулптуре. Управо због свих тих „објективних“ приказивачких ограничења преместили смо тежиште нашег докторског истраживања на простор међудејства скулпторске понуде, с једне стране, и посматрачке знатижеље, с друге стране. Заправо смо себи задали да скулптор мора да пројектује своје дело као просторно-временски сплет интеракције, комуникације и размене сећања. Налик филмској или бар позоришној сценографији.

У том смислу кроз овај рад смо скулпторским средствима обликовања маса у простору који смо сагледавали између сећања и актуелне стваралачке стварности, истраживали однос човека према:

- *јуче и онде* где се дешавало наше одрастање, а то је лични простор детињства, акумулирано време и његова дубина у нашем памћењу, потом према
- *сада и овде* где користимо акумулирано време у сећањима, што узимамо као прелазно стање и почетак захвата у прошлост, с једне стране и узимања од будућности, с друге стране и најзад према

- *сутра и тамо* који су, за нас оба, још увек чулно неопипљиви и налазе се у широкој сфери нагађања, у духовном наговештају, представљајући тек грађу за стваралачку машту.

Пошли смо од тога да управо поменута дубина времена, сећање као отисак једног кôда који прошлост пребацује у садашњост да би се пројектовали у будућност, у суштинском смислу замућује нашу перцепцију *могуће* реалности а отвара простор креирања *нове* реалности. Разлика ових реалности, можемо да тврдимо након низа експеримената са сликама детињства, једнака је количини срећних или несрећних осећања која су новоизвајана дела у нама изазавала и побудила.

Рад на докторском пројекту не представља трагање за апстрактним појмовима времена из ланца *некад и онде, сада и овде и сутра и негде* већ скулпторско обликовање сећања. Аутор се појавио као чувар свих слојева сећања које је, управо пратећи материјал, облике, звуке и мирисе детињства успео у времену садашњем да оживи у формама нових скулптура. Сплет свих форми које су биле у стању да понесу, сада знатно обогаћене слике из детињства, попуњавао је простор између замишљене публике и нас на тај начин што би одавао добар део страсти, оне страсти која је покретала наша сећања и оне која се претварала у нове слике детињства које смо оживљавали у ново извајаним композицијама. Закључили смо да, ако се у скулпторском раду доследно прати свака етапа креативног сећања, од оних првих бледих слика простора детињства које прате тупе тактилне сензације, до врелине осећања која се јављају када нас сећања одвуку да поново стварно газимо по стазама одрастања, скулптор ће с великом поузданошћу и у савременом окружењу наћи и материјал и технику и просторну композицију које ће код посматрача побудити сензацију која ће симболички одговарати оној коју је на уму имао скулптор када је својим радовима настојао да испровоцира реакцију публике.

Као осећајни потенцијал који је непролазан (за уметника) сећања постају скулпторски материјал којим се вешто обликује и дефинише нови просторни амбијент коме је могуће приступити, сагледати га и на њега пренети део својег духовног богатства. Верујемо да човек живи у додиру са својим сећањима и да понека од њих, следећи путеве разраде идеја у стваралачком процесу, пронађу уточиште у новој интерпретацији и семнатичком оквиру, а скулптор је ту поуздан извођач када се држи класичног водича:

- познатим средствима, што је у нашем случају значи *универзалним* језиком просторних симбола, омогућити да,
- сваки појединац сплете *своју* кућу сећања. Свој дом, свој пут и праг.

У свакој од *кућа сећања* стални садржалац визуелне сензације је *добра форма*. Добра форма је онај услов размене значења који првенствено користе ликовни уметници, а све остало у тој сложеној комуникацији разбуђених сећања могу бити само променљиви елементи или варијабле модела. Због тога сматрамо да је допринос нашег рада,

- колико у потврђивању класичних законитости доброг обликовања у скулптури,
- толико и у истицању важности процеса развоја ауторске идеје.

Процес се да пратити:

- од сећања на детињство, а може се поопштити и као сећање на *детињство уметника*,
- преко сећајућих слика као трезора и креативне мисли, праизвора и полазишта
- па до обликовања сопствене ауторске визије.

Сада већ можемо да издвојимо своје ставове о томе.

2 *Стваралачка визија у руци скулптора*

Полазиште и зачетак наше стваралачке визије је кућни ПРАГ у функцији уметничког предмета који нас уводи у простор и иницира сећања из детињства и представља кључну тачку која *откључава* и повезује временско – просторне целине.

Визија о повратку дому у реинтерпретацији и креирању *куће сећања* временом се настанила и охрабрила, постајући уточиште, ложиште и огњиште духовног врења. Јер, на властитом искуству смо видели, свако сећање из детињства потенцијални је улазак у сложен креативни процес. Та линија пута која води у детињство је поновни сусрет са стваралачким бићем. Испредене, исцртане линије сећања постају све дуже и далекосежније и стварају нове облике и мапе.

Можемо слободно рећи, једна од најважнијих је линија земљане бразде, која буди осећај везе са земљом предака истовремено је и уземљење у властитом бићу. Из уплетеног гнезда таквих линија одмотава се и приповеда нови простор обликовања.

Ако се упусти у пројекцију сећања, уметничко дело прелази праг и прави искорак у слободу којом остварује право на властити живот. Продор у слободу, или повратак у окриље властите слободе, духовно је мапиран *Сокаком* као симболом који води до свих прагова сећања. Пут је симбол истраживања, духовног раста и кретања који повезује издвојене фрагменте сећања у целовиту и јединствену целину. Структура је

концентрисана унутар сокака, у коме је сабијен концентрат сећања и у коме се одвија живот. Сокак наговештава остварење унутар узаних, ограничених и оивчених простора. Отуда, као и у дечијем сећању, значењска вредност симбола Градине, Петрове цркве и Ђурђевих ступова добија на новој интимној интерпретацији, значају, величини и монументалности.

Сокак је средишњи и унутрашњи простор дијалога. Место на ком се укрштају путеви, додирују и разрешују дилеме. Сокак је атријум духовне *Градине* и простор унутрашње слободе. Сокак је водиља на почетку и на крају истраживачког путовања. Нама је он позив на путовање кроз једну интимну историју исткану сећањем. Позив је на повратак детињству као изворишту и месту катализације најупечатљивијих песничких слика и облика који нас прате кроз уметничко сазревање и на путу према аутентичности. Путовање је мудрост утабана у историју и наратив свакодневице, дух који векове простире пред ноге посматрача. Позив на интеракцију, дијалог и размену са публиком односи се и на путовање кроз историју једног поднебља и културно–историјског контекста, мапираног најзначајнијим сакралним објектима и испуњеног значењима.

Овде се открива и један нови праг – у тачки сусрета с посматрачем. Могли би слободно рећи и редитељем који не само да врши расподелу улога међу уметничким предметима и одређује им место, габарит и звучност него их у правом смислу поново ствара. Ј. Дучић би рекао - *Ствари имају онакав облик какав им да наша душа*. У додиру са другим световима, оживљава уметничка визија. У тачки провере снаге једне уметничке визије, у комуникацији са интуитивним и чулним светом посматрача је праг иницијације – место на коме су памћење и машта неодвојиви. На том месту машта конструише дебеле зидове, *гради* најчвршће бедеме и чулно одређује својства границама свог заклона и царства. Порив да ауторска визија универзалним читањем охрабри друге у вредност властите визије и да делује на свест примаоца крајњи је циљ стваралачког процеса, путовања, размене, дијалога и сусрета. Што је више прималац под дејством дела и ухваћен у емоције, то ће дело заузимати значајније место у самом искуству.¹

Полазиште нашег истраживања је била претпоставка да једно појединачно сећање и интимно путовање, непатворено у својој детињој искрености и представљено кроз скулпторалну целину, може да охрабри и потакне другог на другу и другачију

¹ Андреј Тарковски, „Стваралац у потрази за публиком“, Градина 12, Часопис за књижевност, уметност и културу, Ниш, 1989. стр. 35

успомену – кроз линије обзорја, царства, средњовековља, пространства и обличја. Визија се односи на просторну артикулација сећања и скулптура као интегралног дела концепције уметничког дела.

Линије у скулптури представљене су кроз аутентичну личну експресију и описују и обгрљују токове живота, нити дубоко уткане у сећање. Линија се креће и буја као река Рашка, као Рас, као прапочетак, линија бразде, прагова, успона. Праг који треба прескочити је „самог себе представити другима“, и разоткрити простор интимних сећања. Кроз отиске материјала са Градине „уградити себе“, исплести царство око свега онога на чему су се дечије очи задржале и учиниле га спомеником који дише и оживљава кроз свако ново сретање и сећање. Отисци линија уткани су у 4 елемента и 4 прага. То је број интимне унутрашње хармоније – стубови породице, храма, непоколебљивости.

Сигурно је да модел за који се овде залажемо већ понавља основне елементе оног теоријског модела који се већ традиционално експлоатише у интерпретацији процеса скулпторског стварања, али смо сигурни да му отварање још једне варијанте није неоправдано. Мислимо да је његова мала разлика у односу на претходне моделе (*specifica differentia*) у томе што се развијао у нашем раду супротно од модела *талента генија* а у корист модела холистичког, обухватног приступа свим фазама стварања, а кренуо је са позиција истраживања приватних историја и личних сећања и кроз озбиљне облике друштвене потврде важности талента да би се на крају потврдио као модел који је важност личних сећања потврдио у узвратном доживљају сваког појединачног посматрача. У експерименталној фази рада то су били наша ћерка, супруг, пријатељица, професор, При том се у нашој скулпторској интервенцији никада није радикално одступило од принципа *добре форме*.

Мера добре форме је мера сећања.

Прилози

Литература	96
Биографија	97
Излагања	98-99
Приказ развоја пројекта (илустрације)	-1- — -226-

Литература

- Arnheim, Rudolf, *Vizuelno mišljenje*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1985.
- Асман, Алаида, *Рад на националном питању*, Светови, Нови Сад, 2005.
- Berdžer, Džon, *Načini gledanja*, Beograd, Fabrika knjiga, 2019.
- Boehm, Gottfried „*Mnemosyne*. O kategoriji sećajućeg gledanja“ u: Zoran Gavrić, *Gottfried Boehm*, Beograd, Muzej savremene umetnosti, Sveska 11, 1987, 075-100.
- Burdije, Pjer, „Umetnička dela i razvijanje ukusa“, *Kultura* 41 (1978, Beograd), 10-28;
- Бурдије, Пјер, *Правила уметности*, Светови, Нови Сад, 2003.
- Pasron, Rene, *Pojetika*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1980;
- Popadić, Milan, *Čiji je Mikelandželov David. Baština u svakodnevnom životu*, Beograd, 2012;
- Popadić, Milan, *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem: uvod u studije baštine*, Beograd, 2013.
- Popadić, Milan, „Patimonium sancti Georgi“ u: *Čiji je Mikelandželov David*, 37-58.
- Porempski, Mječislav, *Ikonosfera*, Prosveta, Beograd, 1978.
- Тарковски, Андреј, „Стваралац у потрази за публиком“, *Градина* 12, Часопис за књижевност, уметност и културу, Ниш, 1989.
- Vasić, Pavle, *Uvod u likovne umetnosti*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1968.

Извори;остало:

- Гудељ, Петар, *Ведар дан*. Читанка за шести разред основне школе, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1981³. Насловна страна и ликовна опрема Адријана Броз.
- Selimović, Meša, *Sjećanja. Memoarska proza*, Beograd, *Vulkan*, 2018, 10
- Saramago, Žoze, *Godina smrti Rikarda Reiša*, Beograd 2013
- Tokarčuk, Olga, *Bizarne priče*, Beograd, 2020, 7
- Антић, Мирослав, *Издајство лирике*, Београд, 2020.
- Dizdar, Mak, *Izabrana djela*, Sarajevo 1981.
- Последње предавање професора Богдана Богдановића:
<https://www.youtube.com/watch?v=jgJCBM-lZNw> Адреса посећена последњи пут 5. септембра 2021.

Марина Нићифоровић, дипл. вајар примењеног вајарства
marinaniciforovic@gmail.com

Биографија

Рођена је 1979. године у Новом Пазару, где је завршила основну школу и гимназију. Факултет примењених уметности у Београду уписује 2003, где је 2008. године дипломирала на вајарском одсеку у класи проф. Зорице Јанковић. Током студија (2006.) учествује на конкурс за израду идејног решења са ликом Љубинке Бобић где осваја I награду.

Наредне године факултет је шаље као талентовано лице на стручно усавршавање у Грчку на Aristotle University of Thessaloniki. Последње године студија учествује на међународном јавном конкурс за урбанистичко-архитектонско решење спомен комплекса у Бањалуци и осваја Награду за висококвалитетно скулпторско решење.

По завршетку студија радила је у Музеју „Рас“ Нови Пазар (2008-2012) као кустос-конзерватор где учествује у бројним теренским истраживања, конзерваторској заштити и презентацији музеалија, рестаурацији иконостаса и као координатор Ноћи музеја за Нови Пазар.

Мултидисциплинарне докторске студије при Универзитету у Београду на смеру Историја и филозофија природних наука и технологије уписује 2011/12 с намером да се бави научном конзервацијом културних добара под менторством проф. др Драгана Булатовића. Ове студије напушта 2014/15.

Уметничке докторске студије на Факултету примењене уметности Универзитета уметности у Београду уписала је 2017/18. Тема докторског пројекта *Форме обликовног система као уточишта драгоценог сећања* (скулптурално мултимедијска целина) јој је одобрена 2019. године под менторством проф. Горана Чпајка.

Члан је УЛУПУДС-а од 2009. године.

У међувремену осваја још награда:

- I награда за скулптуру, Јесењи ликовни салон, Нови Пазар, Србија (2009),
- IV награда за туристички сувенир града, Нови Пазар, Србија (2012),
- I награда за графику, ХИВ Међународна изложба „Жене сликари”, Мајданпеку (2016)
- II награда у категорији најбољег графичара на Ех-Уи конкурс за графику у Београду (2016).

ИЗЛАГАЊА

Самостална излагања:

- „Крилатија на своме почетку”, Самостална изложба скулптура, графика и матрица графичких листова, Галерија УЛУС у Београду (2016).

Излагала је на бројним групним изложбама у земљи и иностранству, од којих су најзначајније:

- Галерија ММЦ, сазив колоније Сопоћанска виђења, Нови Пазар (2014)
- Пергамент Србија, Велико Трново, Бугарска (2013);
- V.I.G. Bienal Internacional de Guarulhos do Pequeno Formato, Сао Пауло, Бразил (2012);
- 42. и 44. мајска изложба “У шкрипцу”, Музеј примењене уметности, Београд, Србија (2010; 2012);
- Пергамент Србија, Градска галерија, Пловдив, Бугарска (2011);
- Уметничке књиге на јагњећем пергаменту, Пратећа изложба Међународног бијенала Златно перо, Београд, Србија, (2011);
- Минимум Максимум2, Бански Двор, Бањалука, Република Српска, (2010);
- Галерија СУЛУЈ, Теразије 26/2, Београд, Србија, (2009);
- Музеј савремене уметности Републике Српске, Бањалука, Република Српска, (2008);
- Међународно бијенале “Минијатура”, Горњи Милановац, Србија, (2008);
- Музеј примењених уметности, Београд, Србија, (2008);
- Галерија УЛУС-а, Кнез Михајлова, Београд, Србија, (2007);
- Југословенско драмско позориште, Београд, Србија, (2006);
- Факултет драмских уметности, Београд, Србија, (2006);
- XIII београдска мини арт сцена, Галерија Сингидунум, Кнез Михајлова 40, Београд, Србија, (2006);

Радови у јавном простору:

- Двоје, варени метал, 250x00, година 2014, Башта “Мадере”, Београд, Булевар Краља Александра 43
- Загрљај, варени метал, 180x70, година 2014, Башта “Клуба књижевника”, Београд, Француска 7.
- Пар, Централни парк Бањалуке (скулптура, камен – дрво, година 2008, Бањалука, Република Српска

Радови у приватним колекцијама:

- Fabio Pierotti Sei., Милано, Италија
- Петар Стојановић, Београд, Србија

Пројекти у току:

- (Са проф. З. Ивановићем), Израда идејног решења плакете и скулптуре за Фестивал стваралаштва младих, Центар за културу, Нови Пазар, Р. Србија
- Израда два идејна решења за доделу признања оствареног успеха у области финансија, Focus factor plus, Београд, Р. Србија

Живи и ради у Београду.